





Ecdotica

7
(2010)

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

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,
Luigi Giuliani, Camilla Giunti,
Amelia de Paz, Andrea Severi, Marco Veglia

On line:

<http://ecdotica.org>

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

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

C^EE

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

Canoni liquidi, a cura di DOMENICO FIORMONTE

D.F., Senza variazione non c'è cultura 7

MARCELLO BUIATTI, I linguaggi della vita 9

GIAN LUIGI PRATO, Gli scritti biblici tra utopia del
canone fisso e fluidità del testo storico 19

GIOVANNI CERRI, Omero liquido 31

NEIL HARRIS, A Whimsy on the History of Canon 42

UGO ROZZO, La tipografia nelle illustrazioni dei libri del
Seicento 55

Foro. *Gli studi testuali nel mondo anglofono* 75

ROGER CHARTIER, Historicité des textes et lisibilité
des œuvres 75

GIORGIO INGLESE, Autore/lettore, testo/edizione:
il quadrato magico 86

GARY TAYLOR, Editoria 90

HANS WALTER GABLER, Thoughts on Scholarly Editing 103

Testi. *Nei primordi dell'ecdotica romanza*, a cura di LINO
LEONARDI

Testi di GASTON PARIS, PAUL MEYER, WENDELIN FOERS-
TER, UGO ANGELO CANELLO e JOSEPH BÉDIER 127

Questioni

SIMONE ALBONICO, Ecdotiche al bivio	167
WENDY PHILLIPS-RODRÍGUEZ, Some considerations about reading stemmata	182
PAOLO TROVATO, La doppia <i>Monarchia</i> di Prue Shaw (con una postilla sulla <i>Commedia</i>)	191
MARIA GIOIA TAVONI, Per uso personale. Dotare edizioni a stampa di indici manoscritti	206
BARBARA BORDALEJO, Developing Origins	215
Filologie e ideologie (II):	
GIORGIO INGLESE, Ecdotica e apologetica; FRANCESCO BAUSI, Ecdotica e tolleranza (risposta a Giorgio Inglese)	235

Rassegne

Marilyn Deegan and Kathryn Sutherland, edd., *Text Editing, Print and the Digital World* (ANNALISA CIPOLLONE), p. 241 · Teresa Numerico, Domenico Fiormonte, Francesca Tomasi, *L'umanista digitale* (GEOFFREY ROCKWELL), p. 246 · Alessandra Anichini, *Il testo digitale* (PAOLA ITALIA), p. 251 · Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey, edd., *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation* (LUCA MARCOZZI), p. 258 · Marco Cursi, *Il «Decameron»: scritte, scriventi, lettori. Storia di un testo* (MARCO VEGLIA), p. 270 · Brian Richardson, *Manuscript Culture in Renaissance Italy* (MADDALENA SIGNORINI), p. 274 · Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance* (LODOVICA BRAIDA), p. 278 · Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (TREVOR J. DADSON), p. 284 · John Jowett, *Shakespeare and Text* (JONATHAN THACKER), p. 287 · *Genesis 30 (2010)*, *Théorie: état des lieux* (SAM SLOTE), p. 290

Saggi

CANONI LIQUIDI

A CURA DI DOMENICO FIORMONTE

Senza variazione non c'è cultura

La costituzione dei sé o delle personalità è impensabile in qualsiasi altro modo che non sia quello di una riformazione costante e perennemente incompiuta (Zygmunt Bauman, *Vita liquida*).

A scuola abbiamo letto e studiato Omero, Dante o la Bibbia come testi di riferimento: immutabili, fissi, «canonici». Stabiliti «una volta per tutte», insomma. I testi canonici, non solo in Occidente, sono al centro della nostra identità culturale. Ma come viene tramandata la loro memoria? E come si è costituita la loro presunta stabilità? Uno sguardo alla storia dei testi ci svela che la questione è più complessa di come pensavamo. Tanto le grandi opere dell'antichità, quanto quelle più vicine ai nostri tempi, hanno subito nel corso del tempo innumerevoli metamorfosi, sotto la pressione di eventi sociali e politici, interessi ideologici o religiosi, errori accidentali o consapevoli manipolazioni. Il seminario internazionale «Canoni liquidi», svoltosi a Roma dal 14 al 15 giugno 2010, ha cercato di fare il punto su tali questioni, mettendo a confronto un gruppo interdisciplinare di studiosi (dall'antropologia alle filologie classiche, dall'informatica alla sociologia, dalla teoria letteraria alla biologia), chiamati a discutere in modo aperto e al di là dei rispettivi recinti accademici che cosa significhi, ieri come oggi, produrre, conservare e trasmettere la memoria e i saperi.

Sotto la pressione degli strumenti digitali, la nostra idea di testo sta cambiando. E insieme al testo mutano le nostre idee di cultura e dunque le nostre identità. Dagli studi culturali come dalle neuroscienze ci giungono riflessioni e scoperte che i tradizionali «guardiani della memoria» non possono più ignorare. Grazie all'incontro della filologia con le altre scienze è possibile riportare alla luce un senso «non-canonico» del testo: la «varianza» svela il margine, il subalterno, l'escluso. Una visione più periferica (meno «canonica») del passato ci mostra che variazione e instabilità sono gli elementi costitutivi della cultura. Anzi, senza varia-

zione, ovvero senza interazione e contaminazione, non è possibile trasmettere la cultura. La diversità e la variazione, insomma, non costituiscono l'eccezione, ma la regola. Le scienze del testo hanno bisogno, come ci ha ricordato Francesco Benozzo,¹ di aprirsi all'epistemologia contemporanea e di non scorgere nel «pensiero meticcio» un antidoto alla memoria:

La condizione umana (il linguaggio, la storia, l'essere al mondo) è incontro, nascita di qualcosa di differente che non era contenuto nei termini dati. Perciò rivendicare la mescolanza come se ci trovassimo di fronte a un'alternativa, intraprendere un'arringa a favore del meticcio, non s'impone affatto, poiché quest'ultimo è semplicemente il riconoscimento dell'essere nel suo divenire.²

La sorpresa più grande, per noi umanisti, è che questo modo di trasmettersi della cultura trova delle analogie nell'essere vivente. In apertura di convegno, Marcello Buiatti, biologo e genetista dell'Università di Firenze, ci ha spiegato come gli organismi viventi, per poter vivere e riprodursi, si adattino ai cambiamenti dell'ambiente in una costante dialettica fra i vincoli imposti dai geni e gli stimoli e le variazioni ambientali. Sul terreno di un inedito incontro fra scienze umane e biologia si gioca insomma il futuro della nostra comprensione della trasmissione della memoria culturale.

In anteprima per Ecdotica, oltre al testo introduttivo di Buiatti, presentiamo due interventi che vanno al cuore della storia della testualità occidentale: Omero e il Vecchio Testamento. Nei prossimi mesi seguirà la pubblicazione integrale degli atti,³ che verranno pubblicati in rete, con possibilità di *print on demand* ed espansioni multimediali, dall'editore ScriptaWeb.eu. Ringraziamo gli autori, Marcello Buiatti, Giovanni Cerri e Gian Luigi Prato, per aver acconsentito alla pubblicazione dei loro lavori in questa sede.

D.F.

¹ Cfr. F. Benozzo, *Etnofilologia. Un'introduzione*, Napoli, Liguori, 2011.

² F. Laplantine – A. Nouss, *Il pensiero meticcio*, Milano, Elèuthera, 2006.

³ L'elenco degli autori coincide con il programma del convegno ed è scaricabile online insieme ai riassunti (in italiano e inglese) degli interventi: <http://www.digitalvariants.org/media/doc/book-of-abstracts.pdf>.

Marcello Buiatti
I linguaggi della vita

1. *Variabilità e vincoli nell'essere vivente*

I sistemi viventi sono regolati dalle stesse «leggi» della materia non vivente ma hanno anche «legalità» diverse (Ungerer 1972). Inanzitutto tutti gli esseri viventi hanno un inizio e una fine per cui anche le leggi che li regolano hanno un andamento temporale. Durante la vita, corta o lunga che sia, gli esseri viventi hanno un unico scopo immanente fondamentale, quello di restare tali e cioè di sopravvivere ai guasti di origine interna ed esterna a cui vanno incontro. Per questo, dall'origine della vita in poi, nel lungo percorso evolutivo, gli esseri viventi hanno sviluppato «strumenti» che mantengono alta la resilienza (capacità di tornare allo stato iniziale dopo un danno) e la robustezza (capacità di restare allo stato iniziale nonostante il danno). Quindi, gli esseri viventi sono in qualche modo «attivi», nel senso che rispondono agli «insulti» esterni cambiando sé stessi e il contesto in cui si trovano in modo a loro favorevole. Per questo hanno bisogno di plasticità (capacità di cambiare durante la vita) e di evolvibilità (capacità di modificarsi di generazione in generazione in modo ereditabile). Ambedue i processi sarebbero inutili se i viventi non percepissero i segnali che gli vengono dal contesto riconoscendo i pericoli e di conseguenza non attivassero le armi di difesa che posseggono. Il percorso individuale e collettivo della vita quindi è, come diceva Conrad Hall Waddington (1981), «omeoretico» e non «omeostatico». Il primo termine indica la presenza di un alto livello di variabilità di percorsi, compatibile e anzi necessario per l'adattamento ai contesti mobili esterni, ma mantenuto entro i vincoli della struttura complessiva e cioè entro un «attrattore» specie-specifico. Omeostasi invece implica la capacità di mantenere o tornare allo stato iniziale e quindi non si addice ai sistemi viventi che comunque cambiano sempre nel tempo. Per fare un esempio, chi scrive è un Marcello Buiatti diverso ogni millisecondo, ma non può diventare un elefante né cambiare in modo troppo drastico una parte di sé rompendo l'armonia fra le parti (il canone?) caratteristica della specie umana. Il concetto di attrattore come «canone» liquido sembra essere un concetto valido per tutte le forme ed espressioni di vita, le nostre umane incluse e quindi anche il linguaggio che è una delle nostre sorgenti di variabilità che ci

permette di cambiarci continuamente attraverso le nostre interazioni continue. Non credo sia un caso che nel suo saggio sugli scritti biblici in questo volume, Gianluigi Prato afferma nelle conclusioni: «Finché sopravvive un canone liquido c'è garanzia di storia e di umanesimo: in quanto «liquido» esso rimane infatti aperto alla contingenza e alle innovazioni ma in quanto «canone» deve conservare in se stesso un richiamo normativo che può impedire all'acqua di disperdersi per terra e rendere perciò inefficace la sua stessa fecondità interpretativa».

Tutto questo avviene a ogni livello di organizzazione della vita ed implica necessariamente la «cooperazione» fra gli elementi che costituiscono il vivente in tutta la organizzazione gerarchica dei sistemi dalla cellula alla biosfera. Il concetto di cooperazione implica necessariamente la comunicazione fra gli elementi che compongono un sistema e quindi, come nel rapporto con l'esterno, scambi di segnali fra di essi. I sistemi viventi sono reti dinamiche diventate dall'inizio della vita a oggi sempre più complesse, organizzate in una scala gerarchica dalla cellula alla biosfera fino a ricoprire e trasformare profondamente il pianeta. Le prime macromolecole erano probabilmente di acido ribonucleico (RNA), molto simile al DNA ma, a differenza di questo, capace di funzionare anche da enzima e cioè di modificare sé stesso e altre sostanze. Lo RNA è una molecola poco stabile e in un qualche momento è stato copiato in DNA, che si degrada con molto minore frequenza. RNA e DNA avrebbero poi, secondo questa teoria, accelerato i processi della vita interagendo positivamente, lo RNA producendo DNA e viceversa, innestando così quello che Eigen e Schuster (1979) hanno definito un «iperciclo», costituito da molecole che si «riconoscono» e si moltiplicano attraverso il riconoscimento attivo. Questo processo sarebbe poi stato facilitato dalla compartimentazione e cioè l'inclusione delle molecole in una membrana. Le cellule si sarebbero poi organizzate in colonie come i batteri attuali passando dalla cooperazione fra molecole a quella fra cellule, molto simile a quella che si ha nei tessuti di piante ed animali. Sia nei batteri che nelle cellule, dopo la riproduzione e contemporaneamente a essa, è nata la divisione del lavoro attuata attraverso lo scambio di segnali fra cellule, fra colonie e tessuti diversi e così via per tutta la scala gerarchica della vita. La biosfera nel suo complesso è ovviamente il livello gerarchico più complesso, riceve i segnali dall'ambiente globale ed è quindi influenzata dai suoi cambiamenti. La cellula, come contenitore di molecole e i virus sono all'opposto i sistemi viventi più semplici in cui il dialogo è essenzialmente molecolare. Lungo tutta la scala gerarchica il sistema di livello inferiore riceve e scambia segnali con quello superiore in cui è immerso, di modo che tutto

il sistema complesso della vita sul pianeta è costituito da elementi che si cambiano vicendevolmente. Il concetto di «interno» ed «esterno» diventa così inevitabilmente ambiguo nel senso che ogni interno è l'esterno del livello immediatamente inferiore. La vita quindi è connessa da segnali sia in orizzontale entro un livello che in verticale fra livelli. I segnali hanno sempre un ricevente e un donatore generalmente diversi l'uno dall'altro e il prodotto della interazione non è mai dato dalla somma dei due, ma dal risultato dell'interazione, ancora diverso come lo è ad esempio un figlio prodotto da due genitori. Perché tutto questo avvenga è quindi necessario che ci sia diversità (variabilità) e che in ognuna delle interazioni ambedue i partner si riconoscano e abbiano un linguaggio comune. Da questo discende che devono essere complementari e che la selezione inevitabilmente lavorerà in modo concertato, scartando le combinazioni «sbagliate» che non comportano un buon livello di riconoscimento. In altre parole ciò significa che nella vita ogni interazione determina una riduzione dei gradi di libertà di cambiamento in tutti e due i partner che si limitano vicendevolmente. Come abbiamo discusso in altra sede (Buiatti e Buiatti 2008), in natura nessun sistema è completamente disordinato né del tutto determinato, ma si trova sempre in una situazione intermedia, fornito di variabilità, ma anche di vincoli, come ha opportunamente sottolineato Henri Atlan (1979) per gli esseri viventi.

Vediamo adesso quali sono le diverse fonti di variabilità che gli esseri viventi hanno sviluppato e poi quali sono i linguaggi che permettono le connessioni fra componenti ai diversi livelli di organizzazione della vita e nelle diverse classi di esseri viventi.

2. Le fonti di variabilità nelle comunità di esseri viventi

Le strategie che i diversi gruppi di esseri viventi utilizzano per cambiare e quindi adattarsi alle modificazioni dei contesti sono molto diverse e così sono le fonti di variabilità utilizzate. Secondo Jablonka e Lamb (2004) sono quattro i tipi di variabilità: *genetica*, *epigenetica*, *comportamentale* e *simbolica*. La genetica è costituita da modificazioni nel DNA, la epigenetica da cambiamenti quantitativi e qualitativi nell'espressione dei geni, la comportamentale da modalità diverse di comportamento. Sulla variabilità genetica si basa l'adattamento dei batteri e dei virus (organismi senza nucleo detti procarioti) che, avendo cicli di vita brevi, non devono adattarsi a molti cambiamenti del contesto nei singoli cicli vitali ma si modificano stabilmente di generazione in generazione.

La variabilità epigenetica invece si deve a processi sviluppatasi principalmente negli organismi multicellulari tutti provvisti di nucleo, detti eucarioti (animali e piante). I processi epigenetici permettono la regolazione quantitativa ma anche qualitativa della espressione dei geni, regolazione che può diventare permanente ed essere trasmessa alle generazioni successive. Negli eucarioti il blocco semipermanente della attività di un gene è dato dal legame con la zona a monte del gene da silenziare di una piccola molecola (il metile), mentre la attivazione di un gene bloccato è determinata dal distacco di questa. Non solo, ma sono meccanismi epigenetici anche quelli che tutti gli organismi sia procarioti che eucarioti usano, in condizioni di stress, per aumentare la variabilità genetica nella «speranza» che una delle molte mutazioni ottenute sia utile per resistere al danno. Nei batteri, ad esempio, è stato individuato un gene specifico il cui prodotto proteico viene attivato dallo stress e induce la espressione di geni «mutatori» che con meccanismi diversi aumentano la frequenza di mutazione. Qualcosa di simile avviene anche negli organismi provvisti di nucleo (eucarioti) nel cui genoma sono generalmente presenti sequenze (i trasposoni o retroposoni) capaci, se attivate come avviene in caso di stress, di spostarsi nel genoma inserendosi nel DNA e provocando mutazioni. La variabilità comportamentale invece è soprattutto presente negli animali dotati di sistema nervoso centrale ed è spesso associata a quella epigenetica. Ciò risulta da una serie di esperimenti nei topi che dimostrano che i rapporti relazionali fra topolini e le cure parentali possono modificare in modo permanente o semi-permanente l'attività di alcuni geni chiave, con effetti rilevanti sulla struttura del cervello. Ad esempio, figli di topoline «affettuose» mantengono attivo il gene del recettore dei glucocorticoidi che influenza una serie di caratteristiche fisiche e comportamentali. Aumenta così il numero dei neuroni, i topi sono più attivi e intelligenti, ecc. (Francis et al., 2003). È interessante notare che queste caratteristiche si ottengono anche se le cure materne sono sostituite dalla presenza di altri individui della stessa specie con cui i topi «colloquiano». Il «colloquio» è del resto altrettanto fondamentale nella organizzazione del cervello umano le cui sinapsi sono quasi-causali alla nascita e si organizzano con il fitto scambio di segnali dalla madre al feto e poi di madre, padre e famiglia al bambino nei primi anni. Si sa, ad esempio, che l'ipotalamo della madre si attiva all'insediamento dell'ovulo fecondato e determina la formazione dello stesso organo nell'embrione. In seguito poi è ancora l'ipotalamo del feto che attiva la produzione di latte nella madre. Gli esseri umani, infine, utilizzano tutte le fonti di variabilità fin qui descritte ma si adat-

tano essenzialmente attraverso la variabilità che Jablonka e Lamb (2004) definiscono «simbolica» e che è in realtà la variabilità di pensiero. Noi umani infatti approfittiamo della grande plasticità del nostro cervello che contiene cento miliardi di neuroni capaci di formare un milione di miliardi di diverse connessioni: un archivio di informazione ben più grande del nostro genoma (solo 23.000 geni con l'informazione per qualche milione di proteine). Nella nostra specie inoltre è aumentata la velocità di trasmissione degli impulsi fra neurone e neurone e si è sviluppata un'area del cervello che ci permette di comunicare con i nostri simili in modo enormemente più efficiente rispetto ad altre specie animali. Tutto questo ci ha permesso di adattarci con una strategia diversa da quelle degli altri esseri viventi. Batteri, animali e piante infatti vengono essenzialmente selezionati in modo «passivo» dall'ambiente che «sceglie» gli individui che, per ragioni genetiche si riproducono di più o sono direttamente modificati dai segnali esterni per via epigenetica. Questi stessi organismi hanno infatti una variabilità genetica molto maggiore della nostra come hanno dimostrato confronti fra popolazioni umane e di primati a noi più vicini dal punto di vista evolutivo (scimpanzè, oranghi, gorilla; cfr. Buiatti 2004). Noi infatti usufruiamo ben poco dell'effetto della selezione naturale perché abbiamo imparato a modificare l'ambiente in modo «attivo» mediante le «invenzioni» che scaturiscono dal nostro cervello e dalla facile comunicazione con i nostri simili. Come si sarà compreso la variabilità genetica ha un ruolo sempre minore nell'adattamento mano a mano che si passa dai batteri alle piante, agli animali e in particolare a quelli con sistema nervoso centrale e agli esseri umani, che usano anche fonti di variabilità epigenetica, comportamentale e simbolica.

3. I linguaggi come fonte di vincoli alla variabilità

Come accennavo sopra i vincoli alla variabilità derivano essenzialmente dalla necessità dei due partner coinvolti in uno scambio di messaggi, di essere complementari e cioè capaci di «riconoscersi» per complementarietà e di connettersi determinando la formazione di un prodotto che non è né l'uno né l'altro dei soggetti e nemmeno la somma dei due. Questo avviene anche negli umani quando una parola o una frase o un discorso vengono emessi da una persona e riconosciuti da un'altra capace di recepire lo stesso linguaggio con il risultato che i «pensieri» di ambedue cambiano. In natura i vincoli sono di vario tipo a seconda dei diversi

livelli di organizzazione a cui appartengono l'emittente e il ricevente dei segnali, e la loro entità è misurabile, anche se non perfettamente, con metodi di analisi matematica specifici. Naturalmente la misurazione è possibile soprattutto quando gli oggetti di cui si deve misurare il livello di variazione sono entità distinte e conteggiabili in modo da poter poi elaborare i dati ottenuti. Il livello più semplice a cui si possono analizzare dati da questo punto di vista è il DNA che è una stringa lineare di molecole di soli quattro tipi, indicati con le lettere A, T, G e C e quindi si presta a calcolare il livello di casualità/vincoli lungo tutta la sua estensione. Per comprendere meglio i risultati ottenuti è utile ricordare che solo una parte del DNA segue il cosiddetto «dogma centrale» della genetica molecolare e cioè viene trascritto in RNA e poi tradotto in proteine (è infatti chiamato DNA «codificante»), mentre il resto può essere o non essere trascritto ma non è tradotto e viene detto infatti «non codificante». I due termini usati ci dicono con chiarezza che il codice è quello che esiste nel DNA e nello RNA e viene poi «interpretato» in termini di proteine con un rapporto di 3:1 nel senso che tre «lettere» (nucleotidi) servono per l'attracco di piccoli RNA detti non a caso «transfer», a cui sono attaccati gli aminoacidi, futuri componenti delle proteine. Ogni tripletta («codone») nello RNA trascritto si appaia con l'anticodone presente nel transfer e lo posiziona su un supporto (il ribosoma) fatto di proteine. Poi altri transfer arrivano e gli aminoacidi così allineati si collegano fra di loro a formare un polipeptide (una molecola proteica). Il linguaggio qui è semplice e consiste in 64 triplette che riconoscono i transfer di 20 aminoacidi. Il codice quindi, come si dice, è «degenerato», nel senso che una determinata tripletta serve come attracco per diversi transfer che portano tutti lo stesso aminoacido e sono, come si dice, «sinonimi». Il linguaggio del DNA appare quindi lineare e non ambiguo nel senso che uno RNA codificherebbe per una e una sola proteina. Questo concetto tuttavia, che è alla base del dogma centrale, se è generalmente valido per batteri e virus non lo è per gli eucarioti. In questi infatti praticamente tutti i geni sono «discontinui» e cioè costituiti da sequenze che non verranno tradotte (introni) e altre che invece serviranno per la sintesi di un polipeptide (esoni). Dopo che una molecola di RNA è stata sintetizzata sullo stampo di DNA gli introni vengono eliminati e poi gli esoni vengono riallineati in sequenza a costituire un «RNA maturo». L'allineamento tuttavia può essere «ambiguo» perché in molti casi (quasi sempre nel nostro genoma) non situa gli esoni nello stesso ordine in cui erano nel DNA corrispondente, ma può portare a più RNA maturi con un ordine diverso che daranno quindi più di una proteina.

Alta ambiguità può poi derivare dalla «lettura» di un gene a iniziare o finire in punti diversi della sequenza che deve essere trascritta. Il linguaggio utilizzato in questi processi non è più lineare come nella trascrizione di una sequenza di DNA ma quadri-dimensionale, nel senso che il riconoscimento necessario per l'ambiguità avviene per complementarità fra la configurazione dinamica di proteine da una parte e della specifica zona dell'acido nucleico che deve essere complessato dall'altra. Va notato qui che il DNA, come del resto lo RNA, sono ben lungi dall'essere costituiti da lettere unidimensionali. In particolare il DNA non ha mai, nelle cellule reali, la forma della doppia elica delle illustrazioni dei libri di scuola che è propria del DNA cristallizzato studiato nel 1953 da J. Watson e F. Crick, ma può assumere configurazioni molto diverse a seconda: a) della distribuzione delle due fondamentali coppie di nucleotidi (A-T che si legano con due legami a idrogeno o G-C che ne hanno invece tre) che hanno una diversa struttura energetica; b) dall'ambiente che lo circonda. Il riconoscimento del DNA da parte di proteine opera con linguaggi quadridimensionali perché è a tre dimensioni, ma la formazione del complesso fra i due tipi di molecole si svolge nel tempo. La formazione di complessi fra DNA e proteine può avere funzioni strutturali e/o di modulazione qualitativa e quantitativa della espressione dei geni. Nel primo caso, negli eucarioti, serve alla compattazione del DNA, necessaria per la corretta organizzazione della struttura dei cromosomi degli eucarioti che altrimenti sarebbero troppo lunghi per essere contenuti nei nuclei. È poi sempre necessario il riconoscimento da parte di «proteine-segnale» per la regolazione della attività dei geni che da soli sono del tutto inerti. La attivazione avviene solo se un certo numero di proteine, maggiore negli eucarioti che nei procarioti, riconosce e cioè si unisce al DNA per complementarità delle conformazioni dei due tipi di molecole, in particolare in una zona specifica a monte del punto di inizio di trascrizione del DNA in RNA. Il complesso finale detto «complesso di trascrizione» è costituito quindi dall'enzima specifico per questo processo e da una serie di proteine, le più importanti delle quali sono i «fattori di trascrizione». Questi sono gli ultimi di una lunga catena di trasmissione di segnali che parte da «proteine sensori» che attraversano la membrana di ogni cellula. La conformazione tridimensionale dei «sensori» è diversa a seconda del segnale fisico (calore, luce ecc.) o molecolare (ad esempio una molecola ad azione ormonale) che viene dall'esterno e che deve riconoscere in modo specifico. Quando questo arriva, la proteina recettore (il «sensore») lo riconosce e cambia conformazione diventando capace di trasmettere piccole molecole a un'altra

proteina che non attraversa la membrana ma è dentro alla cellula e costituisce il primo elemento di una serie cui viene passato il segnale. L'ultima di queste, il fattore di trascrizione, deve riconoscere solo il promotore del gene da attivare in funzione del segnale esterno. Per fare un esempio, se fuori fa caldo io devo attivare il processo di sudorazione e quindi i geni che la determinano e solo loro. La catena di segnali di cui sopra quindi, iniziata con la percezione del calore, finirà con fattori di trascrizione che dovranno avere una «forma» complementare a quella caratteristica solo del promotore del gene prescelto. Infatti la porzione a monte dei diversi geni ha anche diverse distribuzioni dei quattro componenti del DNA (A, T, G, C) che hanno ognuno caratteristiche fisico-chimiche diverse. Come si è detto precedentemente, distribuzioni diverse significano forme diverse del promotore a cui si attaccheranno fattori di trascrizione diversi e a loro stericamente complementari. Così è impossibile sbagliare e attivare geni che dovrebbero essere in quel momento silenti. Complessi analoghi si formano per rendere precisi i processi, fra proteine ed RNA per il taglio degli esoni, per il loro collegamento nella formazione di RNA maturo e ancora fra proteine e DNA per la replicazione del DNA, ecc. Naturalmente il DNA, lo RNA, le proteine, coinvolti in tutti questi processi, dato che comportano strutture complementari, durante l'evoluzione cambiano di concerto (si co-evolvono) e quindi riducono i loro gradi di libertà (sono vincolati). Per questo si può dire che vi siano due tipi di selezione, quella esterna, determinata dall'ambiente, e quella interna, diretta invece a eliminare mutazioni che alterino la coerenza (l'armonia) del contesto in cui avvengono. L'effetto di un cambiamento di un nucleotide (una «lettera») nel DNA avrà effetti diversi a seconda che sia avvenuto in una zona codificante o non codificante. Nel primo caso la mutazione cambierà un codone e quindi potrà determinare la presenza di un aminoacido non previsto in una proteina e cioè un errore nel linguaggio lineare del DNA codificante. Un cambiamento in quello non codificante potrà avere anch'esso effetto negativo o positivo ma solo se altera il linguaggio quadri-dimensionale della sequenza determinato dalla struttura fisico-chimica globale della sequenza. In realtà, dato che a loro volta anche le proteine, in particolare se sono enzimi, funzionano soltanto se assumono la conformazione giusta per riconoscere un substrato, il codice lineare del DNA, una volta tradotto, diventa quadri-dimensionale ma i vincoli derivano dalla struttura fisico-chimica della proteina e non necessariamente del DNA. Questo spiega il fatto che le deviazioni dalla casualità delle distribuzioni dei quattro nucleotidi, trovate con metodi computazionali sono molte di più nelle zone non codifi-

canti che in quelle codificanti. Così in un'analisi computazionale condotta nel nostro laboratorio dell'Università di Firenze sulla distribuzione del rapporto AT/GC nei promotori di organismi che vanno dai batteri all'uomo, abbiamo osservato che in tutti i casi andando da mille basi a monte del gene verso l'inizio di trascrizione c'era sempre un aumento continuo di AT nei procarioti e di GC negli eucarioti, spiegabile con la necessità di una alta flessibilità nei primi e di liberarsi facilmente delle proteine che compattano il DNA nei secondi.

4. Conclusioni. I linguaggi sociali

Sin qui ho parlato di linguaggi a livello molecolare che partono dall'esterno delle cellule e ne regolano l'espressione dei geni. Altri linguaggi vengono utilizzati fra cellule e altri ancora nelle relazioni fra organismo e organismo di una stessa specie o di specie diverse. Così funziona anche il nostro cervello con la differenza che in questo caso il segnale passato da neurone a neurone è un impulso elettrico che provoca la modifica qualitativa dell'espressione genica nel ricevente che sintetizza proteine diverse da quelle dello stato precedente. In questo modo messaggi di ogni genere vengono trasmessi da una zona periferica dell'organismo al cervello che li elabora e li diffonde attivando i processi di cambiamento conseguenti. È così che, in particolare negli animali sociali, il linguaggio provoca cambiamenti materiali nella complessa rete neuronale anche attraverso meccanismi epigenetici come quelli che regolano il comportamento materno dei topi. Tant'è vero che se un topolino viene tenuto al buio per dieci giorni dopo la nascita resterà cieco per tutta la vita, perché i fasci neuronali che collegano gli occhi al cervello non si formano in mancanza di stimolo. Anche in questi casi il recettore modifica la sua conformazione in seguito all'impulso elettrico (lo *spyke*) e manda segnali all'interno attivando nuovi processi di espressione genica. Processi simili a quelli descritti con linguaggi formalmente non molto diversi si hanno anche nello scambio di messaggi fra organismi di specie diverse negli ecosistemi, a cominciare da quello umano, in cui cellule animali sono collegate con miliardi di batteri che colonizzano il nostro corpo (si parla di più di un chilo di batteri a persona). Lo stesso avviene in animali sociali come le api in cui la regina diventa tale non per ragioni genetiche ma perché le operaie l'hanno nutrita con la cosiddetta pappa reale che attiva i geni della femminilità e della riproduzione. In questo caso come in altri il linguaggio fra le operaie nutrici e la futura

regina è chimico e ha una origine comportamentale. Tutto questo ci dice che la biosfera è costruita come una gigantesca rete organizzata in reti a livelli successivi di complessità: dalla molecola, alla cellula, all'organismo, alla popolazione, all'ecosistema. In questa rete costituita tutta da elementi continuamente comunicanti in vari modi e con diversi linguaggi, non tutti i nodi hanno uguale peso perché possono avere più o meno collegamenti, per cui il danneggiamento di un «hub» per molti altri nodi avrà un effetto negativo molto più intenso di una «offesa» a un nodo con pochi collegamenti. Potremmo allora concludere questo breve saggio sottolineando di nuovo che la vita non esisterebbe se non ci fosse diversità/variabilità e se tutti i componenti non fossero legati fra di loro in modo armonico e cooperativo. E infatti moriamo quando il nostro corpo non riesce più a reagire in modo concertato e ci disgregiamo tornando, appunto, allo stato di polvere.

Opere citate

- Atlan, H. (1979), *Le crystal et la fumée*, Paris, Editions du Seuil.
- Bateson, G. (1979), *Mind and Nature: A Necessary Unity*, New York, Bantam Books.
- Buiatti, M. (2004), *Il benevolo disordine della vita. La diversità dei viventi fra scienza e società*, Torino, UTET.
- Buiatti, M. – Buiatti, M. (2008), «The Chance vs. Necessity Antinomy and Third Millennium Biology», *Biology Forum*, 101, pp. 29-66.
- Eigen, L.M. – Schuster, P. (1979), *The Hypercycle: A principle of Natural Self-organisation*, Berlin, Springer.
- Francis D.D., Szegda K., Campbell G., Martin W.D., Insel, T.R. (2003), «Epigenetic sources of behavioural differences in mice», *Nature Neuroscience*, VI,5, pp. 445-446.
- Jablonka, E. – Lamb, M. (2004), *Four Dimensions Evolution*, Cambridge, MIT Press.
- Ungerer, E. (1972), *Fondamenti teorici delle scienze biologiche*, Milano, Feltrinelli.
- Waddington, C.H. (1981), *Evoluzione di un evoluzionista*, Roma, Armando.

Gian Luigi Prato
*Gli scritti biblici tra utopia del canone fisso
e fluidità del testo storico*

Un intervento dedicato agli scritti biblici sembra del tutto calzante nel contesto della tematica generale di un convegno che tratta di «canoni liquidi», intesi come risultante di una dialettica che vede poste a confronto tra loro la dinamica storica delle variabili culturali e la rigidità del punto di riferimento testuale a cui esse si appellano. Tuttavia per inquadrare con maggior precisione i termini della questione generale, per poterli poi esemplificare con la letteratura biblica, è opportuno rilevare che i due ambiti entro cui si muove la tematica che vogliamo studiare, nel momento stesso in cui vengono posti in correlazione tra loro, tendono a scambiarsi reciprocamente le loro proprietà specifiche. Il testo canonico fisso trasmette idealmente la propria immutabilità alla variabile culturale storica, per mantenerla entro parametri di fedeltà, mentre quest'ultima riversa la propria mobilità sul testo, quasi captandolo attraverso un flusso magnetico che lo trascina nelle pieghe delle sue direttrici di forza. Si viene a stabilire così, tra le due parti in causa, una dialettica costitutiva e perenne.

Il caso della Bibbia dovrebbe quindi presentarsi come emblematico. Mentre si sarebbe indotti a ritenere che essa sia circoscritta entro un canone rigido che la definisce e a cui si richiama la tradizione storica di cui costituisce il fondamento normativo, in realtà (e il paradosso è solo apparente) avviene il contrario: il testo è fisso solo idealmente, in quanto rappresenta un punto di riferimento formale, mentre di fatto è in vari modi soggetto a variazioni. Ma anche al di là di questa sua funzionalità generale, il testo biblico è coinvolto in problematiche proprie e specifiche, di ordine linguistico e grafico, che in ultima analisi rafforzano la sua mobilità, perché nella sua trasmissione filologica diventa protagonista di una dialettica che da un lato lo vuole imprigionare in forme rigide di scrittura e di lettura mentre dall'altro lo rende ancora più aperto a molteplici vie di interpretazione, a cominciare dallo stesso livello grafico.

Per illustrare più in dettaglio queste affermazioni possiamo soffermarci in un primo momento sul canone biblico, per prendere in considerazione successivamente il testo, rintracciandone la configurazione in due fasi distinte, quella anteriore alla fissazione del canone e quella posteriore, e addentrandoci, per quanto possibile, in alcune questioni più tecniche, relative alla trasmissione e all'ecdotica.

Il canone biblico: tra velleità unitarie e pluralismo storico

Richiamiamo qui semplicemente alcune caratteristiche di fondo che sono inerenti al canone biblico, nella sua natura e soprattutto nelle sue connessioni con le contingenze storiche che hanno contribuito a definirlo. Si tratta soltanto di rilievi o di assiomi da manuale.¹

1. Il canone biblico è molteplice ed è legato a singole tradizioni religiose: non solo vi è un canone ebraico e un canone cristiano, ma quest'ultimo si diversifica a seconda delle «chiese» o delle confessioni (chiesa cattolica, chiese protestanti, chiese ortodosse, chiesa etiopica ecc.).

2. Il canone viene definito in circostanze storiche particolari, soprattutto quando una tradizione religiosa intende circoscrivere la propria identità rifacendosi a un fondamento da cui trae origine e in cui rispecchiarsi. Nonostante che normalmente non sia possibile precisare un momento storico puntuale in cui avviene la fissazione, si tende a collegare la decisione ufficiale con un evento cronologicamente definito. Il canone ebraico, ad esempio, viene fatto risalire al cosiddetto sinodo di Iamnia, che la tradizione ritiene avvenuto verso la fine del I sec. d. C.; nell'ambito del cristianesimo si cerca di risalire il più indietro possibile, per ritrovare sinodi o concili che abbiano stilato un elenco di libri canonici, ma resta singolare il fatto che la chiesa cattolica abbia definito ufficialmente il proprio canone con il concilio di Trento, volendo delineare in tal modo un confine scritturistico preciso nei confronti della decisione luterana di riallacciarsi al canone ebraico.

3. Il canone è definito in genere da una collettività che si pronuncia attraverso i suoi legittimi rappresentanti, quasi a significare che esso emerge da una base, da una comunità che attraverso questo procedimento e le relative garanzie di autenticità definisce se stessa. L'avallo autoritativo conferito al testo, che così diventa canonico, non è altro che

¹ Tra le opere più recenti sul canone biblico e le sue problematiche si veda Ph.S. Alexander – J.D. Kaestli (eds.), *The Canon of Scripture in Jewish and Christian Tradition / Le canon des Écritures dans les traditions juive et chrétienne*, Publications de l'Institut romand des sciences bibliques 4, Lausanne, Éditions du Zèbre, 2007; L.M. MacDonald, *The Biblical Canon. Its Origin, Transmission, and Antiquity*, Peabody, MA, Hendrickson, 2007; C.A. Evans – E. Tov (eds.), *Exploring the Origins of the Bible. Canon Formation in Historical, Literary, and Theological Perspective*, Acadia Studies in Bible and Theology, Grand Rapids, MI, Baker Academic, 2008. Per quanto concerne i problemi più tecnici sul testo e la sua trasmissione: P.D. Wegner, *A Student's Guide to Textual Criticism of the Bible. Its History, Methods and Results*, Downers Grove, IL, InterVarsity, 2006, trad. it. *Guida alla critica testuale della Bibbia. Storia, metodi e risultati*, Guida alla Bibbia, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2009.

la controfigura di questa componente collettiva, anche se la ratifica ufficiale della decisione compete a un gruppo ristretto o addirittura a una singola persona che rappresentano la collettività sul piano istituzionale.

4. Un aspetto rilevante da tenere presente, quando si parla di canone biblico (o meglio di canoni biblici), è il fattore linguistico, che conferma la diversità. Il canone ebraico è legato ovviamente alla lingua ebraica, ma quello cristiano comune, per così dire «originario», è di matrice greca: il Nuovo Testamento è scritto in greco e si ricollega a un *corpus* letterario greco che in forza di questa assunzione è chiamato Antico Testamento, citato e interpretato appunto da testi greci, anche se questi ultimi sono in buona parte traduzione dall'ebraico. Ma il fattore linguistico si estende anche a quelle identità «nazionali» che fanno coincidere le proprie origini con il momento in cui la Bibbia è stata tradotta nelle rispettive lingue: tipici sono gli esempi del mondo slavo e dell'Armenia, ma anche in questo caso (sebbene si debba parlare di identità «nazionale» solo in senso traslato) è significativo che la chiesa cattolica latina si sia identificata nella *Vulgata* o che la tradizione «riformata» abbia inizio con la traduzione tedesca di Lutero.

A parte antea: la formazione del testo

Per esprimere con maggiore chiarezza quanto interessa il nostro argomento è opportuno tenere distinti due aspetti che riguardano la formazione del testo biblico: quello ideologico e quello più propriamente «scritturistico». Ci limitiamo qui tuttavia alla Bibbia ebraica, perché ci consente di esemplificare meglio quanto vogliamo mostrare, sebbene il discorso valga complessivamente anche per la Bibbia cristiana (Antico e Nuovo Testamento).

A. L'aspetto ideologico

Benché non sia possibile definire (se non a grandi linee) il periodo storico in cui è sorto il testo biblico (ebraico), possiamo riassumere qui alcuni elementi che lo contraddistinguono nella sua fase di formazione.

1. È del tutto legittimo chiedersi se esso sia nato già come testo autorevole. È ovvio che un testo può essere sorto come semplice e normale prodotto letterario, per così dire «profano». Ma a quanto si riesce a intravedere dalla sua stessa testimonianza, nella misura in cui siamo in grado di coglierla per le fasi più antiche, direttamente o indirettamente documentate, il testo biblico sembra essersi affermato in un momento in cui le istituzioni politiche ebraiche sono venute meno, con lo scopo di

conservare un patrimonio culturale e religioso che garantisca la sopravvivenza dell'ebraismo. Per usare una categoria oggi forse sin troppo sfruttata, esso è espressione di una «memoria culturale» (qualcuno parla anzi addirittura di una «memoria canonica»²) che diventa autorevole in quanto è fatta risalire a una volontà divina che ne sarebbe all'origine e l'avrebbe comunicata nel suo contenuto: nel suo nucleo essenziale, si tratta di una Torah «rivelata» da Dio a Mosè e intesa come costituzione di un nuovo «Israele» (quello che deve sopravvivere, anche se viene descritto come un Israele storico, legato al passato). Ma oltre a questa autorità ancora piuttosto estrinseca, dovuta a un agente esterno, il testo viene a possedere anche una autorevolezza più intrinseca per il fatto che, sorgendo come memoria conservatrice di una realtà storica ormai tramontata, per essere in grado di assolvere a questa sua funzione deve trasferire al suo interno le prerogative del potere politico (monarchico) che viene a sostituire. Questo aspetto dell'autorevolezza del testo di solito viene trascurato, perché si è più attenti al suo valore «teologico», ma è essenziale per capirne la genesi e la funzionalità storica, in una comunità ebraica ormai destinata alla diaspora: la teologia, in questo contesto, assume necessariamente i connotati di una teologia politica.

2. A garantire la prescrittività normativa di un contenuto, e quindi affinché la memoria culturale possa funzionare nel suo intento di fondo, concorre in modo determinante la sua forma scritta.³ Quest'ultima non rappresenta uno dei tanti canali di comunicazione, come nel mondo moderno: nelle culture antiche è uno strumento essenziale di ordine qualitativo, più che funzionale. Detto in termini «biblici», ciò significa che la Torah proclamata oralmente da Mosè si impone come norma vincolante perché, quasi retroattivamente, è lo stesso Mosè che la fissa per iscritto in un «libro» (cfr. Dt 31,9.24). Questo peso attribuito alla forma scritta, a cui si lega strettamente l'autorità del testo, è forse un dato che contraddistingue l'Israele antico rispetto alle civiltà orientali coeve, dove pure la scrittura è bene culturale primario.⁴

² M. Welker, «Kommunikatives, kollektives, kulturelles und kanonisches Gedächtnis», *Jahrbuch für biblische Theologie*, 22 (2007), pp. 321-331.

³ W.M.S. Schniedewind, *How the Bible Became a Book. The Textualization of the Ancient Israel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, trad. it. *Come la Bibbia divenne un libro. La testualizzazione dell'antico Israele*. Edizione italiana a cura di F. Dalla Vecchia, Brescia, Queriniana, 2008; J. Schaper (ed.), *Die Textualisierung der Religion*, *Forschungen zum Alten Testament* 62, Tübingen, Mohr Siebeck, 2008.

⁴ P. Bienkowski – Ch. Mee – E. Slater (eds.), *Writing and Ancient Near Eastern Society. Papers in Honour of Alan R. Millard*, Library of Hebrew Bible / Old Testament Studies

3. Ad accentuare la normatività del testo concorre perciò anche la stessa attività dello scriba, che in quel contesto storico si esercita al servizio del potere politico (corte) e sacrale (tempio). Lo scriba non è un tecnico delle arti grafiche (che già sono riservate a pochi, soprattutto là dove la scrittura non è alfabetica): è persona che ha un ruolo sia passivo, nella ricezione di una tradizione, sia attivo, in quanto rielabora, interpreta e adatta il contenuto recepito.⁵ Ma questo indica anche che il testo, se è trasmesso attraverso questo organismo istituzionale, è soggetto a continue revisioni, che naturalmente sono correlate agli ambienti di lavoro e alle variabili storiche in cui si inserisce e che anzi possono vederlo come protagonista.

B. L'aspetto «scritturistico»

Se si tengono presenti i risultati della ricerca letteraria sul testo biblico, ma anche le testimonianze delle sue forme linguistiche e della sua trasmissione nella fase precanonica, dobbiamo constatare quanto sia importante il fatto che esso si configuri come «scrittura». Lo possiamo esemplificare in tre modi.

1. Tra i vari libri che lo compongono – e naturalmente senza doverli considerare parti di una lista canonica, evitando quindi anacronismi concettuali – esistono correlazioni tali che inducono a ritenere che il processo di trasmissione (anche a causa dell'attività scribale a cui si è accennato) sia costituito da una sorta di «riscrittura». Un testo viene ripreso per crearne un altro oppure questo secondo non può esser capito senza il primo. Questo fenomeno viene oggi studiato ampiamente e si parla perciò di «Fortschreibung» o di «rewritten Bible» come elemento essenziale della storia del testo.⁶ Si aprono perciò diverse prospettive ermeneutiche già all'interno della letteratura biblica, che interpreta se stessa prima ancora di lasciare campo libero agli esegeti del testo canonico. Del resto, solo per richiamarci a un esempio evidente, sul piano della storiografia troviamo che accanto a quella più nota, contenuta nei libri da *Genesi* a *2 Re*, si è formata quella dei libri delle *Cronache*, che tralascia

426, London, T & T Clark, 2005; L. Morenz – S. Schorch (eds.), *Was ist ein Text? Alttestamentliche, ägyptologische und altorientalische Perspektiven*, Beihefte zur Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft 362, Berlin, De Gruyter, 2007.

⁵ K. Van der Toorn, *Scribal Culture and the Making of the Hebrew Bible*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

⁶ S.W. Crawford, *Rewriting Scripture in Second Temple Times*, Eerdmans, Grand Rapids, MI, 2008.

ampi settori della prima e interpreta le vicende della storia monarchica in un'ottica assai diversa.

2. La documentazione dei manoscritti di Qumran (tra il II sec. a. C. e il I sec. d. C.) ci ha fatto conoscere testi (poi divenuti) biblici accanto a testi che li citano liberamente, e anzi li incorporano e li interpretano con finalità precise, soprattutto a vantaggio della comunità che li ha prodotto o utilizzati. Da un lato i testi (considerati) biblici non hanno o non hanno ancora la forma con cui li conosciamo dalla loro tradizione posteriore e canonica, ma dall'altro risulta persino difficile talvolta poterli distinguere all'interno di un altro testo che li riporta. Gli editori dei manoscritti qumranici hanno chiamato questi ultimi «testi parabiblici» ma è una definizione approssimativa e forse non del tutto pertinente. Questa situazione ci rivela per lo meno che nella produzione letteraria di quei testi che noi conosciamo come biblici si registra una specie di *continuum* all'interno del quale alcuni testi sono considerati autorevoli e punto di riferimento obbligato. Va osservato tuttavia che questo atteggiamento si verifica anche nei confronti di testi che non sono però rientrati nel canone o per lo meno fanno parte soltanto di alcuni tra i canoni differenziati di cui abbiamo parlato più sopra.

3. La correlazione tra testo e situazione storica è confermata, anche sotto questa prospettiva «scritturistica», dall'elemento linguistico. A rispecchiare il fatto che il giudaismo di epoca ellenistica è assai variegato e si trova in qualche misura in una situazione di diaspora troviamo un testo ebraico e una sua traduzione greca. Quest'ultima nel suo complesso si adatta a un ambiente culturale greco, per quanto possibile, ma non tanto perché è destinata a un pubblico greco (nonostante gli intenti propagandistici che animano la leggenda delle sue origini, narrata nella *Lettera di Aristeo*⁷), quanto invece perché è al servizio di lettori ebrei che vivono, e in parte pensano, in ambiente greco, al di là dei confini sociologici della loro *politeia*. Questa situazione linguistica rende però singolare e assai problematica la storia del testo, per il fatto che sul piano documentario

⁷ Si tratta di uno scritto giudaico-ellenistico che spiega come la traduzione greca del testo biblico ebraico sia sorta per iniziativa del re Tolomeo II Filadelfo (285-246 a. C.) su suggerimento del suo bibliotecario, Demetrio Falereo. Tolomeo invia a Gerusalemme una delegazione, di cui fa parte Aristeo, l'autore dell'opera, per chiedere al sommo sacerdote Eleazaro di far venire ad Alessandria un gruppo di esperti; costoro vengono scelti tra le dodici tribù (sei per ognuna) e giunti nella città egiziana danno prova della loro sapienza quando sono interrogati dal re durante un banchetto che dura sette giorni. Trasferitisi poi sull'isola di Faro, antistante la città, procedono alla traduzione per settantadue giorni. Il documento non è contemporaneo ai fatti che riferisce ed è stato composto in un ambiente della diaspora del II o I sec. a. C.

le testimonianze del testo ebraico della tradizione ufficiale, provenendo dal rabbinismo posteriore, sono più recenti rispetto a quelle del testo greco. Il testo ebraico che era alla base della traduzione greca (la quale, tra l'altro, non è neppure unitaria al suo interno) rappresentava una fase più antica rispetto a quello che ci è provenuto dalle mani dei masoreti che lo hanno trasmesso in seguito, sottoponendolo anzi a una revisione che intendeva renderlo conforme ai dettami dell'ortodossia rabbinica. Ne consegue che il testo biblico ebraico, considerato originale e teoricamente alla base del greco, di fatto è posteriore ed è originale solo per postulato. Le traduzioni moderne del testo biblico, che volendo essere più attendibili dichiarano di essere operate sui testi «originali», nonostante questa loro apparente correttezza filologica offrono la versione di un prodotto storico più recente che potrebbe aver modificato intenzionalmente il vero «originale» (se pur può avere senso questa qualifica), il quale può essere rintracciato invece sotto la traduzione greca. La «storicità» del testo risulta qui del tutto evidente come specifico dato di fatto, prima ancora che per considerazioni generali sulla storia letteraria dei testi. E inoltre diventano più che mai plausibili e necessarie quelle iniziative editoriali che pubblicano nelle principali lingue moderne la traduzione del testo greco, assunto nella sua piena autonomia.⁸ Ma nello stesso tempo si può intravedere quanto possa divenire complesso il lavoro di preparazione di un'edizione critica del testo biblico greco.

A parte postea: *la trasmissione del testo (ebraico)*

Il testo ebraico è stato trasmesso dai masoreti (alla lettera: «tradenti») che hanno elaborato un sistema di lettura e di interpretazione del testo che intende essere vincolante e rigido, nella sua fedeltà alla tradizione (*masora* o *masora* significa appunto «tradizione»). Pur essendo molto minuzioso nei suoi dettagli, il sistema è differenziato in se stesso ed è stato praticato in diverse scuole, tra le quali si è affermata come più autorevole quella tiberiense. Ne riassumiamo qui alcune caratteristiche, per mostrare come l'intento di fissare il testo si traduca in una potenziale apertura a varie possibilità di lettura e di interpretazione.

1. Il testo ebraico è consonantico e i masoreti sono intervenuti per vocalizzarlo, volendo semplicemente tradurre a livello grafico una lettura

⁸ Segnaliamo soltanto quella francese (*La Bible d'Alexandrie*), edita da Le Cerf, iniziata nel 1986 con il libro della *Genesi* e tuttora in corso.

che essi ritenevano corretta perché conforme alla tradizione. Va notato in proposito che tra la nascita del testo consonantico, pur incerta nella sua datazione, e gli inizi del lavoro masoretico, che si collocano nel II sec. d. C., sono trascorsi diversi secoli, un tempo abbastanza lungo perché una qualsiasi lingua possa conservare inalterate la sua fonologia e anche la sua morfologia. Quella che in fondo è una lacuna in un sistema grafico, come è quello alfabetico consonantico, è stata trasfigurata in un valore positivo sul piano esegetico, nel momento in cui se ne è fissata una lettura e si è inteso condizionarne l'interpretazione (almeno grammaticale). Tutta questa attività può essere riassunta nel principio secondo cui le consonanti sono lo scheletro e la materia di una parola, mentre le vocali ne sono l'anima e il soffio (inteso come soffio vitale, la *rûah* ebraica⁹). E al riguardo va tenuto presente che nell'ebraismo non esiste lettura sottovoce (*miqrâ'* indica sia la scrittura sia la sua lettura ad alta voce). Ma oltre alle vocali i masoreti hanno escogitato anche una serie di segnalazioni grafiche (i cosiddetti «accenti») che regolano la lettura solenne, la «cantillazione», la quale aggiunge a sua volta alla semplice lettura una modulazione interpretativa. Tutto questo apparato può sembrare rigido e condizionante, ma già per il fatto che è inventato appositamente per rendere praticabile il testo è in realtà possibilista nelle sue applicazioni e nonostante le apparenze è del tutto compatibile con la tradizione esegetica ebraica che si conserva libera e pluralista, tanto da risultare persino fantasiosa nelle sue invenzioni midrashiche (e il *midrash* è del resto una «ricerca» continua). Si potrebbe anzi dire che, a differenza delle nostre lingue, il testo biblico ebraico viene già interpretato nell'atto stesso con cui si trasforma in lettura o nel momento in cui il segno grafico riceve quella sua traduzione fonetica che lo rende comunicativo in quanto linguaggio. Il testo vocalizzato risulta dunque fluido, proprio perché anche già a livello tecnico è soggetto a una lettura interpretativa aperta.

2. Lo possiamo mostrare con alcuni esempi concreti, che riguardano sia la vocalizzazione sia l'accentazione.

a) La vocalizzazione tradisce talvolta una visione teologica. In Qo 3,21 si parla del soffio vitale dell'uomo che sale in alto e di quello della bestia che scende in basso, nella terra: le versioni antiche (a cominciare dal greco) formulano le due frasi come dubitative o come interrogative indirette («chi sa se l'alito vitale...»; alla lettera: «chi conosce l'alito

⁹ Cfr. D. Baron, *La lettura infinita. Il midrash e le vie dell'interpretazione nella tradizione ebraica*. Prefazione di E. Levinas, Di fronte e attraverso 845, Milano, Jaca Book, 2009 (orig. francese 1987), p. 48, dove si aggiunge: «Questo sistema che permette e guida la lettura è una sorta di solfeggio».

vitale se...») ma la vocalizzazione masoretica ha trasformato l'interrogativa in una affermativa («chi conosce l'alto vitale che...»), eliminando il dubbio. Sul piano linguistico e grafico si è posta semplicemente una vocale diversa sotto la stessa consonante, che se viene letta con la semivocale *a* diventa particella interrogativa (così hanno inteso le versioni antiche) ma se è letta con la vocale piena *a* diventa articolo con valore di relativo.

b) Talvolta i masoreti si sono trovati di fronte a un testo il cui tenore consonantico richiedeva una determinata lettura, che essi però non giudicavano corretta. Non potendo modificare il testo consonantico, ritenuto fisso e intoccabile nella sua sacralità, vi hanno inserito delle vocali che ne imponevano un'altra lettura, la quale ovviamente avrebbe richiesto un altro testo consonantico. Si è creato in tal modo una sorta di testo ibrido, dove si manifesta un contrasto tra il *qere'* (il testo letto secondo la vocalizzazione inserita) e il *ketiv* (il testo consonantico scritto, che richieda un'altra lettura). Gli esempi sarebbero molti, e di varia natura, ma segnaliamo qui soltanto quello di Rut 2,1, dove il contesto sta presentando il tentativo di Noemi di dare un marito alla nuora Rut, rimasta vedova e senza figli. Il testo, se lo si accetta nelle sue consonanti, direbbe che Noemi aveva un *m^eyudda'*, un «conoscente» (così richiede appunto il *ketiv*, il testo consonantico scritto), ma Booz, la persona a cui si fa riferimento, è un congiunto del defunto marito di Noemi, come si dice nello stesso versetto, per cui i masoreti hanno voluto leggere *môda'* («parente», tale è infatti il *qere'*). Il matrimonio tra Rut e Booz avverrà dunque nell'ambito del parentado di Noemi, nel quale Rut moabita (e quindi straniera) era stata introdotta sposando in prime nozze il figlio di due israeliti.

c) Vediamo ora alcuni esempi di accentazione interpretativa.

- In Es 3,4 Dio chiama Mosè ripetendo due volte il suo nome e tra le due parole manca l'accento disgiuntivo *paseq* che si trova invece in altri casi simili, quando Dio o un suo inviato chiama un personaggio: Abramo (Gen 22,11), Giacobbe (Gen 46,2), Samuele (1 Sam 3,10). Costoro sono considerati in qualche modo profeti, ma l'omissione dell'accento disgiuntivo per Mosè vuole significare che, mentre agli altri profeti Dio si rivela saltuariamente, con lui intrattiene un rapporto di continuità: Mosè è profeta per eccellenza.¹⁰

- In Gen 28,5 si parla di «Rebecca, madre di Giacobbe e di Esaù»; nel testo masoretico tra «madre» e «Giacobbe» è stato posto un accento congiuntivo, il *tarḥā*, per indicare che Rebecca è madre di Giacobbe più

¹⁰ Cfr. Baron, *La lettura infinita*, cit., p. 61.

che di Esaù, in quanto Giacobbe è colui attraverso il quale continuerà la discendenza che condurrà all'Israele delle 12 tribù.¹¹

- In Es 23,12 l'insieme degli accenti collocati nei luoghi opportuni crea una strutturazione gerarchica del testo tra i vari segmenti che lo compongono, al fine di dare rilievo al precetto del sabato, che come tale vale sia nell'ordine della creazione (12a) sia in quello della storia (12b).¹²

*Excursus: il problema di un'edizione critica
del testo ebraico biblico e della sua traduzione*

Il vincolo del sistema masoretico rende assai problematico l'allestimento di un'edizione critica del testo ebraico biblico che voglia essere strettamente fedele ai criteri della scienza ecdotica moderna. Dall'invenzione della stampa sino agli inizi del sec. xx si era continuato a stampare il *textus receptus* della seconda edizione della Bibbia rabbinica, curata da Jacob ben Hayyim (vedi allegato nr. 1).¹³ Ma quando si decise di passare a un'edizione critica moderna si optò per la pubblicazione di quello che era ritenuto il miglior manoscritto del testo masoretico, il codice cosiddetto di Leningrado L^B19a (ora F [Firkovitch] ^B19a), degli inizi del sec. xi. In realtà si trattava di un'edizione diplomatica, nella quale l'apparato critico avrebbe dovuto soddisfare i requisiti di un'edizione critica, ma ovviamente in maniera assai lacunosa. Più tardi l'Università Ebraica di Gerusalemme ha cercato di venire incontro alla situazione programmando un'edizione critica che tuttavia adotta solo un altro manoscritto di base, il codice di Aleppo, di un secolo più antico; la novità consiste nell'allegare un apparato critico più esteso, che raccoglie testimonianze masoretiche, rabbiniche, qumraniche, medievali e le versioni antiche: si vuole così presentare al lettore un testo nelle sue fasi storiche, lasciandogli la libertà di scegliere quella che preferisce (vedi allegato nr. 2).¹⁴ Ad

¹¹ Baron, *La lettura infinita*, cit., p. 63.

¹² Baron, *La lettura infinita*, cit., pp. 50s.

¹³ R. Jacob Ben Hayyim, *Biblia Rabbinica, seu Bibbia hebraica cum utraque Masora in omnes S.S. libros...*, apud Daniel Bomberg, Venetiis, 1524-1525 (rist. Jerusalem 1972). Nella pagina riprodotta, che contiene il testo di Dt 29,27-30,6, nella colonna centrale di sinistra è riprodotto il testo ebraico, nella colonna di destra la traduzione aramaica e nei contorni alcuni commenti di personaggi autorevoli.

¹⁴ La pagina riproduce il testo di Is 6,1-6, da un'antepagina che ha preceduto l'edizione del volume di Isaia: *The Book of Isaiah*, ed. M.H. Goshen-Gottstein, Jerusalem, The Magnes Press – The Hebrew University Bible, 1995. Sono stati pubblicati finora i libri di Isaia, Geremia ed Ezechiele.

1 הָאֲזִינוּ הַשָּׁמַיִם וְאֲדַבְּרָה וְהִשְׁמַע הָאָרֶץ אִמְרֵי-כִי:
 2 יַעֲרֹף כַּמָּטָר לִקְחֵי תִזְלַל כִּפְטַל אִמְרֹתַי
 כְּשִׁעְרֵם עַל־יְדֹשָׁא וְכַרְבִּיבִים עַל־יַעֲשׂוּב:
 3 כִּי שָׁם יִהְיֶה אֶקְרָא הֶבֶר גְּדֹל לְאֱלֹהֵינוּ:
 4 הַצּוֹר הַמַּיִם פָּעֵלוּ כִּי כָל־דָּרְכוּ מִשֶּׁפֶט
 אֵל אֲמוֹנָה וְאִין עֹלַל צַדִּיק וַיִּשֶׁר הוּא:
 5 שִׁחַתוּ לוֹ לֹא בָנָיו דְּדוֹר עֲקָשׁ וּפְתִלְתִּיל:
 6 הַלִּיהוּהַ תִּגְמְלוּ־זֹאת עִם נָבֵל וְלֹא חֲכָם
 הַלּוֹא־הוּא אָבִיךָ קִנְיָךְ הוּא עֲשֵׂךְ וַיִּכְנַנְךָ:
 7 זָכַר יְמֹת עוֹלָם בְּיָנוּ שְׁנוֹת דוֹר־וְדוֹר
 שָׁאֵל אָבִיךָ וַיִּגְדֶּךָ זְקִנִיךָ וַיֹּאמְרוּ לְךָ:
 8 בְּהִנָּחַל עָלֵינוּ גּוֹיִם בְּהַפְרִידוּ בְּנֵי אָדָם
 יִצְבֹּב גְּבֻלַת עַמִּים לְמִסְפָּר בְּנֵי אֵל:
 9 כִּי חָלַק יְהוָה עִמּוֹ יַעֲקֹב חֶבֶל נַחֲלָתוֹ:

32:2 M G שם 3 || SP G (καὶ καταβήτω) sim T^l S (+ conj, assim v 1a) § || M G (ὄνομα) SP T (בשמא) (theol) § || M G 4QDt^f G (δότε) SP (+ conj) || M SP] גדול 4QDt^b (syn) § || M SP] כִּי M SP] ו*? G (καὶ) (gram) || SP G (ἡμάρτοσαν) T (חבילו) S (سحل) V (peccaverunt)] שחח M (assim num) § || M] לו לא SP G (οὐκ αὐτῶ) T (לא) S (سلا) (metath) § || M] בניו M SP G (τέκνα) T (בניא) S (بنا) (gram) § || M SP] ה־לִיהוּהַ M^{ms} SP] מומם M sim SP (מום) G (μωμητά) (explic) § || M SP] עשך M SP] יהוה M^{ms} (gram); cf ταῦτα κυρίῳ G (prps explic) § || M] זכר M SP G (μνήσθητε) (assim num) § || M SP] יומח SP (prps meta) || M SP] שנת M SP G (εἶπη) SP (voc) || M SP] ישראל M SP (theol) § || M SP] ו*? G (καὶ ἐγενήθη) (+ conj) || fin] + ישראל SP G (Ἰσραήλ) (explic)

Vedi nota 15.

Oxford è ora in corso un progetto editoriale («Oxford Hebrew Bible») che intende seguire da vicino i dettami delle moderne edizioni critiche, e tenta di ricostruire un testo che, pur volendo restare masoretico, là dove gli editori preferiscono varianti non viene vocalizzato: finora non è stato pubblicato nulla e si dispone soltanto di *specimen* on line, ma già si sono sollevate perplessità sui criteri e i risultati conseguiti (vedi allegato nr. 3).¹⁵

Ma se il testo masoretico, pur nella sua fissità intenzionale, è stato trasmesso con una infinità di varianti, e per di più attraverso una evoluzione storica nella quale ogni fase vi ha lasciato una traccia, come risulta evidente dalle ricerche effettuate anche per preparare un'edizione critica, ci si può chiedere quale sia il testo a cui debbono rifarsi le traduzioni in lingue moderne. Ma ciò vale anche nei confronti del testo ebraico comunemente usato, che è ancora quello del manoscritto L/F^B19a, riprodotto nell'edizione critica della cosiddetta *Biblia Hebraica Stuttgartensia* a cura di K. Elliger e W. Rudolph (1997⁵): sino a che punto il sistema masoretico, soprattutto per quanto riguarda gli accenti, va seguito nella traduzione? Vi è chi auspica che esso diventi vincolante in tutti i suoi elementi, ma di fatto le traduzioni moderne ne tengono conto solo parzialmente (normalmente gli accenti vengono trascurati) e per di più ogni esegeta, quando si accinge a scrivere un commentario, dedica una prima parte del suo lavoro alla ricostruzione di un proprio testo, che egli giustifica con criteri che possono sembrare soggettivi e che in realtà sono spesso frutto di una precomprensione teologica più che di una illuminata scienza filologica.

Conclusioni

1. Si può ritenere che il testo biblico sia il risultato di una sorta di proiezione attraverso cui la comunità, che anzitutto lo produce e poi lo trasmette dopo la sua fissazione canonica, definisce se stessa o vuole rico-

¹⁵ La pagina riporta Dt 32,1-9. Un esempio di variante non vocalizzata si può vedere nell'ultima parola del v. 8, dove peraltro la lezione scelta dall'editore ha una grande rilevanza dal lato storico-religioso, interessando a fondo il problema del monoteismo. Per ottenere tutte le informazioni disponibili è sufficiente accedere on line a «The Oxford Hebrew Bible Project», ma per una presentazione del progetto si può vedere anche R. Hendel, «The Oxford Hebrew Bible: Prologue to a New Critical Edition», *Vetus Testamentum*, 58 (2008), pp. 324-351, e per una critica dettagliata cfr. H.G.M. Williamson, «Do We Need a New Bible? Reflections on the Proposed Oxford Hebrew Bible», *Biblica*, 90 (2009), pp. 153-175 (accessibile on line: www.bsw.org/project/biblica).

noscersi o riaffermarsi nella propria identità. Il testo diventa non solo «fonte» a cui si attinge per il suo contenuto (dottrinale, etico o anche solo culturale, comunque proposto come modello) ma anche punto di attrazione autoreferenziale, in un movimento circolare nel quale il testo stesso, più che essere il motore d'avvio, diventa addirittura la vittima sacrificale necessaria alla propria sopravvivenza.

2. Se ciò è vero, ne deriva un problema non indifferente per quanto riguarda la lettura. Se il testo biblico è il risultato di una dialettica i cui poli tendono a distanziarsi tra loro solo teoricamente, è possibile leggerlo con atteggiamento «laico» o neutrale? È chiaro che come semplice prodotto letterario esso può venir affrontato da chiunque ed essere sottoposto a qualsiasi analisi ermeneutica. Ma la questione si pone in altri termini: se il testo biblico, pur inserito in un normale circolo ermeneutico che privilegia il soggettivismo del lettore che interroga, può conservare una sua distanza oggettiva, come qualunque altro testo, quale è l'ambientazione culturale e religiosa o, se si preferisce, quale è la fase storica entro cui lo si deve leggere? Una sua lettura asettica è sempre possibile, ma essa dovrebbe pur sempre tener conto di tutti i meccanismi che la tradizione ha posto in atto non solo per conservarlo ma per renderlo funzionale alle esigenze della sua evoluzione storica.

3. Si può capire allora perché il testo biblico, inteso come testo sacro, acquisisca un'autorità che in effetti è il prolungamento di quella del suo lettore, sia esso una persona singola o una istituzione (l'autorità rabbinica, il magistero della chiesa). Dal lato storico il dibattito sulla cosiddetta «ispirazione» inerente al testo sacro non è altro che la traduzione, in termini oggettivi o addirittura materializzati, della legittimazione dell'autorità del lettore, che si ritiene attribuita a ogni individuo «fedele» (cioè partecipe di una tradizione in cui il testo funziona come sacro) oppure a un magistero istituzionale.

4. La stabilità del testo diventa solo un requisito teorico, necessario perché la dialettica che la vede contrapposta alla fluidità storica diventi efficace e produttiva. La rigidità del canone è solo formale e in tal senso si trasforma in un presupposto ipotetico. Ma è la rigidità di un ghiaccio che blocca la vita e il movimento: perché questi siano possibili, bisogna che il ghiaccio si sciolga. Come il ghiaccio, così il canone, per rendere possibile la storia e l'evoluzione culturale, deve liquefarsi e di fatto è potenzialmente liquido. Tuttavia esso deve essere anche in grado di affrontare i pericoli e i rischi della liquidità, la quale non può risultare totale ed esclusiva. L'acqua infatti può anche versarsi a terra, diventando così simbolo di morte (in questo caso culturale e storica), come afferma la donna di

Tekoa rivolgendosi a Davide: «Noi dobbiamo morire e noi siamo come acqua versata per terra, che non si può raccogliere, e Dio non dà la vita» (2 Sam 14,14). Finché sopravvive un canone liquido c'è garanzia di storia e di umanesimo: in quanto «liquido» esso rimane infatti aperto alla contingenza e alle innovazioni ma in quanto «canone» deve conservare in se stesso un richiamo normativo che può impedire all'acqua di disperdersi per terra e rendere perciò inefficace la sua stessa fecondità interpretativa.

Giovanni Cerri
Omero liquido

In molti saggi e per molti anni della mia vita mi sono occupato dei problemi inerenti alla formazione e alle prime fasi della tradizione del testo omerico. Qui e oggi, dato il tipo di convegno al quale partecipo, mi limiterò a narrare, in un racconto il più possibile piano e ordinato, come a mio avviso debbano essersi svolte le cose, prescindendo dalle argomentazioni induttive e dimostrative che supportano scientificamente tale racconto.

L'Odissea ci presenta a più riprese, come in brevi filmati di straordinaria evidenza figurativa, i cantori di storie, gli «aedi», nell'atto di cantare dinanzi ad un pubblico le gesta di eroi e di dèi. Cantano accompagnandosi con la cetra, mentre un gruppo di danzatori esegue sul ritmo e sulle note del loro canto e della loro musica, danze mimetiche, intese a rappresentare gestualmente l'azione da essi narrata.

Il racconto è improvvisato, ma non nel senso che potremmo dare noi alla parola, perché in realtà narra episodi già noti al pubblico, vale a dire i «miti», seguendo schemi narrativi precostituiti, detti *òimai*, cioè 'vie (di canto)'; e anche la messa in parole, pur essendo di volta in volta diversa ad ogni esecuzione, è «formulare», cioè si avvale di espressioni fisse, di locuzioni ritmiche belle e pronte, elaborate come tecnica espressiva da una lunga tradizione poetica alla quale gli aedi si rifanno, quelle che noi chiamiamo appunto «formule», adatte ad integrarsi senza difficoltà nella struttura metrica propria dell'epos.

Mentre Ulisse è ancora assente, perché non ancora tornato dalle sue peregrinazioni infinite, i Pretendenti si augurano che ormai sia morto e ognuno di essi spera di poterne lui prendere il posto, una volta scelto da Penelope, la vedova potenziale, come suo nuovo sposo, e con ciò stesso elevato al rango di re supremo di Itaca. Proprio per indurre la riluttante Penelope a scegliere finalmente uno di loro, occupano tutti insieme il

palazzo reale di Itaca, mangiano e bevono a spese altrui e, dopo il banchetto, si fanno allietare dall'aedo di corte, Femio. Questi sceglie dal suo vasto repertorio la via di canto adatta alle loro aspettative e «cantava il ritorno degli Achei (*Achaiôn nòston*), che penoso a loro inflisse da Troia Pallade Atena» (*Od.* 1, 326 sg.). I Pretendenti sono contenti di ascoltare come si conosca bene il fallimento cui sono andati incontro, poco dopo la partenza da Troia, tutti gli altri capi Achei, nel loro vano tentativo di tornare in patria, perché è allora evidente che Ulisse, di cui non si sa più nulla da dieci anni, deve ormai essere perito in mare o in qualche terra lontana.

Intanto Ulisse è alla penultima tappa del suo viaggio di ritorno: è alla corte di Alcino, re dei Feaci. Anche qui c'è un cantore di storie, che allietta i principi a banchetto: il suo nome è Demòdoco e narra «un fatto, del quale allora la fama al cielo vasto saliva, / la lite tra Achille Pelide e Odisseo, / che contesero un giorno, a un lauto banchetto dei numi, / con parole violente» (*Od.* 8, 74-77). Un episodio misterioso, del quale noi moderni non sappiamo nulla, al di là di questa breve allusione epica. Narra poi ancora un altro episodio della Guerra di Troia, quello decisivo: «Lo stratagemma del cavallo di legno» (*Od.* 8, 492 sg.). Ma Demòdoco non canta soltanto nella sala simposiale del re; canta anche in piazza. E questa volta, dato che è davanti a un pubblico popolare, non aristocratico, narra una storia di adulterio fra dèi, «L'amore di Ares e Afrodite» (*Od.* 8, 266 sg.), episodio a tutti noto, del quale si dilunga a descrivere i particolari più piccanti ed esilaranti.

È evidente che gli aedi personaggi dell'Odissea hanno memorizzato, nel corso del loro apprendistato, un repertorio di storie vasto, ma tutto sommato concluso, nell'ambito del quale scelgono di volta in volta il racconto che presumono più gradito al loro pubblico del momento. Cantano accompagnati dalla cetra che essi stessi suonano e da un gruppo di danza che mima l'azione narrata. Cantano a memoria, dato che cercano di esporre la vicenda «per filo e per segno» (*katà kòsmon, katà mòiran*), così come l'hanno sentita dai loro maestri e da altri aedi, ma ne reimprovvisano il dettato, anche in questo assistiti dalla Musa, dea ad un tempo della memoria e dell'improvvisazione, insistendo sugli snodi narrativi più adatti all'occasione e cucendo tra loro le formule tradizionali, che sono i mattoni della costruzione, le tessere del mosaico, le unità minimali del «comporre» (*syntithènai*).

Questa prima fase dell'epica è quella che consente nella maniera più calzante la comparazione con i cantori di storie iugoslavi dell'evo moderno, i *guslâr*, che cantavano fino a ieri, accompagnandosi con uno strumento a corda, la lunga resistenza degli slavi balcanici all'invasione

turca. Comparazione sulla quale insistettero giustamente Milman Parry e Albert Lord, filologi e antropologi anglo-americani, i quali, nella prima metà del Novecento, proposero il concetto di ‘poesia orale’ come chiave ermeneutica pertinente per la comprensione di Omero.

Un canto antico ma sempre nuovo, *aliusque et idem*, come il sole che risorge ogni giorno sulla faccia della terra, un’opera poetica nella sostanza già composta dagli antenati, non irrigidita però in un testo fisso, scritto o memorizzato parola per parola, ma vivente di vita perenne attraverso le reincarnazioni sempre diverse date alle sue singole membra dai canti occasionali ed effimeri degli aedi. Possiamo dire che sia l’Omero liquido in senso stretto, al quale allude il titolo dato con amichevole prepotenza da Domenico Fiormonte a questa mia relazione, per riprendere a contrappunto il titolo generale del convegno.

Senonché si tratta soltanto di una prima fase, importantissima, cioè dell’inizio di una storia testuale dal «liquido» al «solido», che durò vari secoli. Si deve anzitutto notare che esiste uno stacco profondo tra queste esecuzioni aediche, visualizzate nell’*Odissea*, e il tipo di testo epico nel quale sono incastonate come scene tipiche. Vediamo con ordine gli elementi di eterogeneità:

1. Il testo omerico non è in metri lirici, destinati al canto e alla danza, ma in esametri, cioè in versi omoritmici, il cui schema di base si ripete identico, all’infinito, senza alcuna articolazione strofica, dall’inizio alla fine della narrazione. È palesemente destinato ad una recitazione semplice, priva di rivestimento musicale; o, tutt’al più, ad un recitativo cantilenato con l’accompagnamento di uno strumento a corda in sottofondo. Si è passati senza dubbio dalla tecnica dell’aedo a quella del rapsodo, che non impugna più la cetra, bensì la *rhàbdos*, il bastone-scettro con il quale gestisce e che simboleggia il suo diritto a tenere la scena per il tempo a lui riservato nell’ambito della gara agonale cui partecipa con altri rapsodi, che hanno recitato e reciteranno altri episodi epici prima e dopo di lui, nel corso di una festività insieme religiosa e civile. Dunque, il testo omerico rappresenta come canonica una modalità della narrazione epica diversa da quella in cui esso stesso veniva realizzato. Una modalità che, evidentemente, era sentita come più antica, e perciò come l’unica propria dell’epoca eroica, oggetto della narrazione rapsodica. Ulisse, Alcino, Telemaco, Penelope, i Pretendenti non potevano ascoltare una recitazione rapsodica, del tipo di quella presentata al pubblico destinatario dell’*Odissea*, perché ben si sapeva che al loro tempo i rapsodi non esistevano ancora, ma esistevano solo gli aedi. Che per altro dovevano continuare ad esistere, operosi in occasioni diverse da quelle rapsodiche,

se i rapsodi potevano descriverne con tanta precisione il *modus operandi*, e se ancora tra la fine del VII secolo e la prima metà del VI Stesicoro di Imera poteva farne sua la tecnica, predisponendo ormai un testo scritto e d'autore ad uso della *performance*.

2. Come quello stesicoreo, anche il testo omerico è scritto, altrimenti non ci sarebbe noto, come non ci sono noti i canti degli aedi più antichi. Si deve dunque presupporre il seguente sviluppo: quando i Greci ebbero elaborato il sistema della scrittura alfabetica, i rapsodi presero a poco a poco l'abitudine di non recitare più improvvisando del tutto, ma di munirsi di testi-canovaccio predisposti a tavolino, da eseguire poi più o meno fedelmente, comunque non troppo rigidamente, al momento della *performance* davanti ad un pubblico reale. Ciò dovette avvenire già nel corso dell'VIII secolo a.C., al quale risalgono le iscrizioni più antiche in nostro possesso. Datazione suffragata da molti altri indizi, ai quali qui non è il caso nemmeno di accennare.

3. Soprattutto, l'*Iliade* e l'*Odissea* sono «poemi monumentali». Il termine usato dagli studiosi moderni ha un significato preciso: non canovacci brevi, contenenti singoli episodi mitici da narrare in singole esecuzioni rapsodiche, ma testi lunghi e complessi, dotati di una struttura architettata ad arte per esaurire un'intera serie di episodi concatenati in una linea tematica unitaria. La via di canto dell'*Iliade* si incentra sull'ira di Achille contro Agamennone, che in un primo momento, al suo scatenarsi, ritarda la presa di Troia e poi, cessando e trasformandosi in ira contro Ettore uccisore di Patroclo, la rende possibile e imminente; la via di canto dell'*Odissea* è il travagliato ritorno di Ulisse in patria, prima ostacolato dalle insidie sovrumane del mare, poi da quelle umanissime dei Pretendenti, usurpatori della sua casa ad Itaca.

Come sono emersi questi due poemi monumentali dal magma della prassi rapsodica, dal magma dei suoi testi «semi-liquidi», sospesi tra la scrittura dei canovacci e l'ampia libertà delle esecuzioni orali? Questo è il punto.

Oggi la critica, anche e soprattutto quella di indirizzo oralistico, si è fossilizzata sull'idea, tutto sommato tradizionale, di un rapsodo geniale che, concepito nella sua mente il progetto di due strutture poiematiche di inusitata complessità e coerenza, le abbia messe per iscritto di suo pugno o, essendo illetterato, le abbia dettate ad uno scriba, di sua iniziativa o per volontà di qualche signore; o magari di due rapsodi egualmente geniali, che abbiano composto, con una delle procedure indicate, l'uno l'*Iliade* e l'altro l'*Odissea*, a distanza di una cinquantina d'anni luno dall'altro, dato che l'*Odissea*, per una serie di elementi della civiltà in essa rappresentata

e del suo impasto linguistico, sembra posteriore all'*Iliade* di quel lasso di tempo all'incirca. E sono incerti se datare l'operazione all'VIII, al VII o al VI secolo. Così Omero, oppure Omero e un suo collega di poco più recente, sarebbe o sarebbero autori dei due poemi più o meno allo stesso modo in cui Virgilio fu autore dell'Eneide e Dante della Commedia. Il che, benché gratificante per una cultura, la nostra, purtroppo ancora intrisa di post-romanticismo e di culto della personalità, soprattutto in ambito artistico e letterario, è insostenibile, per una serie infinita di ragioni storico-antiquarie, archeologiche, storico-ideologiche e storico-linguistiche. È del tutto evidente ad un'analisi oggettiva, e non viziata dal preconcetto di un 'Autore/Dio', che:

1. alcune sezioni dell'uno e dell'altro poema, anche notevolmente ampie, sono posteriori ad altre;

2. che la stessa architettura complessiva è posteriore ad alcune delle parti che la compongono;

3. che, continuamente, ci si imbatte in singoli esametri o gruppi di esametri palesemente posteriori al contesto in cui sono inseriti o «interpolati» che dir si voglia. Se ne erano resi ben conto già i filologi ellenistici del III e del II secolo a.C., i quali solevano marcarli con un segno diacritico, l'*obelòs*, indicante «atetèsi», vale a dire «rimozione» di versi seriori o, per usare la loro categoria critica, «post-omerici», ascrivibili ad età esiodea o ciclica, cioè ad un'arcaicità più avanzata: «rimozione virtuale», ma non espunzione, né cancellazione né obliterazione, perché quei critici si rendevano perfettamente conto che anche tali versi, benché più recenti, facevano ormai parte integrante della storicità del testo tradito; tanto che continuavano a trascriverli nelle edizioni da ognuno di loro curate e a sottoporli ad eventuale correzione di errori di trasmissione reali o presunti, né più né meno di quanto facevano con i versi da loro ritenuti autentici in senso assoluto.

Siamo allora costretti ad immaginare un processo di composizione prolungato nel tempo, dall'alto arcaismo all'arcaismo maturo, un con-crescere dell'uno e dell'altro poema da un suo nucleo originario fino a raggiungere lo stato attuale, attraverso interventi innumerevoli di inserzione, eliminazione, ristrutturazione dell'insieme e rielaborazione delle diverse parti. È il concetto di «libro tradizionale» quale è stato definito da Gilbert Murray in *The Rise of the Greek Epic*.¹ In esso certe culture, bilanciate tra oralità e scrittura, vedono il proprio strumento pedagogico pri-

¹ Oxford, Clarendon Press, 1907¹; Oxford – London, Oxford University press – H. Milford, 1934⁴.

mario, un punto di riferimento canonico: per questo lo conservano attraverso i secoli nella viva memoria popolare, attraverso le recitazioni rituali o festive, nonché attraverso la redazione di trascrizioni autorevoli, alle quali le recitazioni stesse possano fare riferimento; ma, nel conservarlo, lo ampliano e lo ristrutturano senza posa, per mantenerlo sempre adeguato alle proprie esigenze, necessariamente mutevoli col passare del tempo.

Anche se Murray non sembra averne avuto conoscenza, il concetto di una composizione collettiva attraverso il tempo, ad opera di varie generazioni di aedi in possesso della stessa strumentazione tecnica, si trova già nella *Scienza nuova* di Giambattista Vico. Aleggja per tutto il terzo libro, intitolato «Della scoperta del vero Omero», ma si esplicita poi in proposizioni lapidarie, alcune delle quali vale la pena di ricordare:

Ma non veggiamo se questi tanti e sì dilicati costumi ben si convengono con quanti e quali selvaggi e fieri egli nello stesso tempo narra de' suoi eroi, e particolarmente nell'Iliade. Talché, *ne placidis coëant immitia* [Hor. *Ars* 12], sembrano tai poemi essere stati per più età e da più mani lavorati e condotti (capov. 804).

... che quest'Omero sia egli stato un'idea ovvero un carattere eroico d'uomini greci, in quanto essi narravano, cantando, le loro storie (capov. 873).

Che perciò i popoli greci cotanto contesero della di lui patria e 'l vollero quasi tutti lor cittadino, perché essi popoli greci furono quest'Omero (capov. 875).

Che perciò variino cotanto l'opiniononi d'intorno alla di lui età, perché un tal Omero veramente egli visse per le bocche e nella memoria di essi popoli greci dalla guerra troiana fin a' tempi di Numa, che fanno lo spazio di quattrocentosessant'anni (capov. 876).

E la cecità e la povertà d'Omero furono de' rapsodi, i quali, essendo ciechi, onde ogniun di loro si disse «omero», prevalevano nella memoria, ed essendo poveri, ne sostentavano la vita con andar cantando i poemi d'Omero per le città della Grecia, de' quali essi erano autori, perch'erano parte di que' popoli che vi avevano composte le loro istorie (capovv. 877-878).

Il principio della composizione collettiva per tradizione orale permette a Vico di impostare correttamente il problema della mistura dialettale che caratterizza la dizione omerica:

Così Omero, sperduto dentro la folla de' greci popoli, si giustifica di tutte le accuse che gli sono state fatte da' critici, e particolarmente: ... dell'incostante varietà de' dialetti (capovv. 882 + 888).

La contesa delle greche città per l'onore d'aver ciascuna Omero suo cittadino, ella provenne perché quasi ogniuna osservava ne' di lui poemi e voci e frasi e dialetti ch'eran volgari di ciascheduna (capov. 790).

Dunque un Omero, grande poeta e autore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, non è mai esistito. Se anche fosse esistito un individuo di nome Omero che avesse avuto a che fare con la composizione dei due poemi o di uno di essi, sarebbe stato niente più e niente meno che uno dei tanti rapsodi intervenuti nell'impresa plurisecolare, forse uno divenuto in un certo tempo più famoso dei suoi colleghi. Eppure Omero, da un diverso punto di vista, è una figura corporosamente storica. Fu un mito, l'ipostasi personalizzata del canto epico, per dirla con Vico, «un'idea ovvero un carattere eroico d'uomini greci, in quanto essi narravano, cantando, le loro storie» (capov. 873). Un mito così concreto che le corporazioni rapsodiche di varie città, costituite in aggruppamenti familiari fittizi ma giuridicamente riconosciuti, come del resto era uso di tutte le corporazioni artigianali greche, identificavano in lui il proprio eroe fondatore e capostipite, assumendo il nome gentilizio di Omeridi. Particolarmente celebri furono gli Omeridi di Chio, che gli dedicavano e praticavano in suo onore un vero e proprio culto eroico, e detenevano presso di loro una copia ufficiale e preziosa delle sue opere, forse la più prestigiosa di tutta la grecità arcaica.

Ma come possiamo immaginare il primo formarsi del primo nucleo poiematico su cui si siano poi sviluppati i due poemi in nostro possesso? Possiamo, anzi dobbiamo pensare che in una delle tante scuole rapsodiche locali, magari proprio in quella di Chio, ad un certo momento, nel corso dell'VIII secolo, sia venuta in mente ad uno o più rapsodi l'idea di mettere insieme, adattandoli alla bisogna, un certo numero di quei brevi canovacci individuali dei quali abbiamo parlato prima, destinati alla performance di un'ora, per costruire una storia più lunga e articolata, facente perno su una certa linea tematica. L'idea deve avere avuto successo, e avrà continuato ad essere perseguita e perfezionata dai loro discendenti. Ad un determinato momento del suo sviluppo, la notorietà del grande testo elaborato o in elaborazione deve aver superato i confini della città di origine e aver raggiunto gilde rapsodiche di altre città. I contatti tra gilde rapsodiche erano continui ed intensi, perché i rapsodi erano girovaghi, partecipavano a tutti i concorsi di recitazione, dovunque si tenessero, e tanto più dovevano essere mobili e cosmopoliti i rapsodi delle gilde più famose. Le copie dei due poemi proliferavano e subivano adeguamenti ulteriori in ogni città, in omaggio alle tradizioni mitiche e agli interessi politici locali. Al di là delle corporazioni

rapsodiche, spesso le città stesse in quanto tali sentirono il bisogno di dotarsi di una copia ufficiale di Omero, che secondo ognuna di esse era quella più veridica e autentica. I filologi alessandrini ebbero accesso a tali copie e, nei loro commentari mostrano di conoscere parecchie di queste «edizioni cittadine» (*ekdòseis katà pòleis*): troviamo ad esempio citate da loro l'edizione di Argo, di Chio, di Creta, di Cipro, di Marsiglia, di Sinope. Quella di Atene costituì probabilmente per tutti loro l'edizione di riferimento principale, per così dire la base di partenza.

A giudicare dalle notizie trasmesseci dagli antichi, dai codici medioevali e dai numerosi frammenti papiracei scoperti dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi, le divergenze tra una copia e l'altra di Omero dovettero essere per tutta l'antichità numerose e onnipervasive, ma più di dettaglio che non di struttura: investivano il dettato, con varianti lessicali e formulari, con la presenza o l'assenza di qualche esametro in un punto o in un altro della narrazione, con l'inserzione, la cassazione o la sostituzione di qualche nome proprio di eroe o di località, evidentemente per ragioni di campanile; difficilmente e solo eccezionalmente investivano la presenza o l'assenza di interi brani o episodi. Per tornare alla metafora o alla similitudine che dà il titolo al nostro convegno e alla mia relazione, la «fluidità» del testo si era ormai «solidificata» già in età tardo arcaica, restando però uno «strato magmatico» soltanto in superficie, dove una certa malleabilità non venne mai meno.

Tali «varianti di tradizione rapsodica» sono ancora operanti in misura davvero massiccia nello stato attuale della tradizione manoscritta a nostra disposizione (codici medioevali e papiri antichi). L'editore moderno è costretto a inserirne solo una nel testo stampato e a relegare l'altra o le altre nell'apparato critico; ma deve considerarle tutte «equipollenti», non solo nel senso che sono tutte egualmente accettabili da tutti i punti di vista (significato, metro, lingua e stile), ma anche nel senso più radicale che sono tutte egualmente «autentiche» e «autoriali». In altri termini, l'atteggiamento scientifico dell'editore e del commentatore di fronte al fenomeno delle «varianti equipollenti» deve essere ben diverso a seconda che abbia a che fare con un normale «testo d'autore», come ad esempio quelli di Eschilo o Virgilio, o invece con un «testo liquido» o «semi-liquido», come quello di Omero: nel primo caso sa bene che una sola delle «varianti equipollenti» è uscita dalla penna dell'autore, anche se lui editore, per ragioni puramente tecniche, non è in grado di individuare quale sia quella originaria; nel secondo caso dovrà ritenere che tutte le «varianti equipollenti» attestate pertengono con pari diritto al testo, dato il suo polimorfismo originario.

Se, al termine di questa breve sintesi, qualcuno dei presenti nutrisse tuttavia un dubbio insormontabile sulla possibilità che una composizione collettiva, protrattasi per qualche secolo, possa portare ad un'opera perfettamente strutturata, gli risponderei in prima battuta con le parole stesse di Murray: «L'intensità fantastica che rende viva l'*Iliade* non è, a mio avviso, quella di una singola persona. Non significa che un solo uomo di genio ha creato qualcosa di meraviglioso e poi è sparito. Significa piuttosto che generazioni successive di poeti, addestrati nelle stesse scuole e in una pratica di vita più o meno simile e continua, si immersero fino alla punta dei capelli nello spirito di questa grande poesia. Vivevano nella saga epica, di essa e per essa. Grande com'era, per secoli continuarono a farla ancora più grande». Poi aggiungerei un mio paragone architettonico: molte delle cattedrali europee più splendide, romaniche, gotiche o romanico-gotiche, sono venute su proprio così, per trasformazioni strutturali consecutive dal IX al XV secolo, per interventi successivi di scultori, pittori, mosaicisti, marmorari e vetrai della stessa scuola o di scuole diverse, fino a raggiungere quella forma che a colpo d'occhio appare perfetta e strabiliante all'osservatore amante dell'arte.

A WHIMSY ON THE HISTORY OF CANON

NEIL HARRIS

«Du grec, ô Ciel! du grec! Il sait du grec, ma sœur!»
(Philaminte in Molière, *Les femmes savantes* [1672], act. 3).

Scholars of textual transmission and criticism all know what canon means, or think they know what canon means. At its simplest it is a corpus of texts: one sweeping definition might be that it comprises all texts at some point in their history thought worthy of a critical edition, so the matter necessarily interests contributors to *Ecdotica*. Canon is also a modern buzzword, chanted in unison or shouted in fierce polemic at large international conferences on things textual and otherwise. In this short piece I argue on the contrary that few, if any, of us really know what canon is, how it shapes itself, or grasp the subtle, invisible mechanisms that make it a vital force in the history and in the present of Western culture. When I say this I am not calling generations and generations of textual scholars stupid. At the heart of canon lies the paradox that you can only see it if you don't believe in it; textual scholarship on the other hand has to believe in canon, even if it cannot see it.

The claim made here is a big one and requires substantiation. Let us begin in an orthodox fashion, however, and look the word up in a large and well-regarded dictionary, such as the *Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Its definition of canon first appeared in a fascicule issued in June 1888, but it must have been deemed satisfactory, since it was hardly altered for the second edition a century later. It tells us that the word derives from the Greek κανών, meaning rule and provides a list of meanings, of which I cite the first four, omitting the numerous historical examples:

1. A rule, law, or decree of the Church; especially a rule laid down by an ecclesiastical Council. ...

- b. *Canon law* (formerly *law canon*: cf. French *droit canon*): ecclesiastical law, as laid down in the decrees of the pope and statutes of councils
2. *generally*. a. A rule, law, edict (other than ecclesiastical).
 b. A general rule, fundamental principle, aphorism, or axiom governing the systematic or scientific treatment of a subject; *e.g.* canons of descent or inheritance; a logical, grammatical, or metrical canon; canons of criticism, taste, art, etc.
 c. A standard of judgement or authority; a test, criterion, means of discrimination.
3. *Mathematics*. A general rule, formula, table; *especially* a table of sines, tangents, etc. *Obsolete*.
4. The collection or list of books of the Bible accepted by the Christian Church as genuine and inspired. Also *transferred sense*: Any set of sacred books. ...¹

Not everything here is relevant for our purpose, but it definitely gives us something to work on.

The *OED* entry usefully reminds us how the idea of canon derives in the first instance from the choice of a corpus of texts as the basis of a faith: a faith that subsequently generates a doctrine. In Christian history the key experience was the assembly of what we know as the New Testament. This body of texts in Greek, some translated from lost originals in other tongues, stems from an oral tradition which was written down at a later stage. A number of writings were not included and thus labeled as apocryphal. The distinction between authentic and apocry-

¹ In the 1989 paper second edition of the *Oxford English Dictionary* the only substantial change consisted in the addition to sub-entry 4 of the phrase: «also, those writings of a secular writer accepted as authentic». On the history of the *OED* in its paper versions, see Simon Winchester, *The meaning of everything. The story of the Oxford English Dictionary*, Oxford 2003. The ongoing electronic version of the *OED*, available only through subscription, does however reveal some significant novelties, with a new draft addition, dated June 2002. If the re-definition shows the importance of canon as a contemporary critical buzzword, it is not entirely reassuring in terms of its meaning, since it states: «*Literary Criticism*. A body of literary works traditionally regarded as the most important, significant, and worthy of study; those works of especially Western literature considered to be established as being of the highest quality and most enduring value; the classics (now frequently in *the canon*). Also (usually with qualifying word): such a body of literature in a particular language, or from a particular culture, period, genre, etc.»; followed by: «b. In extended use (especially with reference to art or music): a body of works, etc., considered to be established as the most important or significant in a particular field. Frequently with qualifying word».

phal appears clear to us today; it was not so straightforward however at the time. Deciding what to include and what not to include involved some arbitrary choices: a text such as the *Apocalypse* of Saint John, written quite late on, towards the end of the First century, made it into the corpus for its visionary and (one might facetiously add) literary qualities, whereas some earlier, less exciting, works were rejected. One habitual facet of canon therefore is the monolithic status of the texts, which are viewed as enduring and unchangeable. In fact, as other essays in this number of *Ecdotica* make clear, even the most canonical texts, Homer and the Bible, under close scrutiny prove to be friable and inconstant.²

For Christian culture a distinction is of course posited between the theological canon and the educational canon, which is not always true for other cultures. In Islam, for instance, the Qur'an is both the foundation of belief and the archetype of classical Arabic, so that education consists in committing to memory the sacred text: a rule which holds true, in Madrasah schools from Hyderabad to Bradford, even, or especially, for non-Arab speakers who do not understand the language of what is being learnt. In the West, when the declining Roman empire adopted as its official religion the beliefs of an obscure Galilean sect, the corpus on which the credence rested was not a suitable linguistic model (i.e. the already mentioned New Testament, to which was added the Hebrew Old Testament in the version of the Greek Septuagint, all rendered subsequently into the Latin Vulgate). The Roman school system was founded on the Greek and Latin classics and schoolmasters are conservative beings, so that a distinction evolved between the two canons, which persisted into the so-called Dark Ages in which the knowledge of Greek was lost.

All this makes for a paradox that has run through Western culture ever since. The system of values expressed through the classics exalts sex and violence; that expounded through the New Testament advocates chastity and peace, so that these opposing attitudes had to be reconciled, leading to imaginative allegorical creations such as the Medieval and Renaissance Ovid. At the same time, as Latin transited from being a living, spoken language to a fixed, written, dead language, the reciprocal, complimentary status between the theological canon on the one hand and the educational canon on the other became clearer and sharper.

² See in this issue the essays by Giovanni Cerri and Gian Luigi Prato on the theme of «liquid canons», from the seminar held in Rome in June 2010, introduced by Domenico Fiorimonte.

On its own a body of texts is not enough to constitute a canon. The next stage consists in interpretation, i.e. reading, discussion, and commentary in order to formulate a creed. What becomes necessary is the complication of the interpretation. In other words a caste of mediators (or scholars and teachers) introduces itself in order to expound and elaborate the canon, leading quickly and inevitably to a concept of orthodoxy (and equally quickly and inevitably to a concept of heterodoxy, i.e. anybody who doesn't agree with you, whether in theology or in textual criticism).

At this point we jump forward some seven or eight centuries to Venice at the height of its Renaissance magnificence and very specifically to the year 1495. What is happening in lagoon city? Most public and political attention is focused on the aftermath of the French conquest of Naples and subsequent retreat up Italy, with a large battle at Fornovo at the foot of the Appenines, which both sides claimed as a victory. The city has accustomed itself to a new way of making books with a machine, imported from Germany, which has put a number of scribes out of work but is making the booksellers prosperous. After the initial excitement, with those who swore that this ground-breaking technology would transform mankind and a more sensible majority who held that, like iPads in our century, it was a fad that would not last, familiarity has bred a nuance of contempt. But now there is a new development with a man from Rome who wants to print books in classical Greek.

Here we reach a key moment, possibly *the* key moment, in the history of canon, or the figure and personality of Aldus Manutius. Who was Aldus and what was the importance of being Aldus? Surely we all know the answer to these questions. But again, do we? How many people have read something written by Aldus or handled something he printed? Given the specialist readership of the present journal, the answer is probably quite a few. But it is hardly a typical readership and, if I were to put the question to a wider public, the expected answer would be hardly anyone. More importantly, there is little or nothing to read. Aldus' thoughts are communicated almost exclusively through the prefaces and postfaces of his editions, which in 1976 were collected, with an accompanying Italian translation, in two hefty, expensive volumes edited by Giovanni Orlandi and published in 850 numbered copies, mostly bought by libraries.³ It has not proved a bestseller and there has

³ *Aldo Manuzio editore: dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di Carlo Dionisotti, testo latino con traduzione e note a cura di Giovanni Orlandi, Milano 1976. The literature on Aldus is enormous and for the most part hagiographical. Useful biographical portraits are available in Martin Lowry, *The world of Aldus Manutius, Business*

not been a paperback version. So the widespread perception of Aldus' importance does not rest on anything he wrote.

Some potted biography might help resolve the query. Aldus was born at Bassiano, near Rome, some time around 1450. In 1495, having reached Venice some five years earlier, he published his first book, a ponderous Greek dictionary, the *Erotemata* by Constantinus Lascaris. At the beginning of 1496 (or still 1495 *more veneto*) he printed the *De Aetna*, a Latin dialogue by a young Pietro Bembo, with a supremely uninteresting content, but with a new design of Roman type which is the grandfather of the default version of the word-shapes on our computer screens. The Greek Aristotle in five volumes also kept him busy from 1495 to 1498 and was followed in 1499 by the extraordinary visual experience of the *Hypnerotomachia Poliphili*. Another landmark date, which appears in all histories of the book, was 1501, when Aldus launched his series of *enchiridia*: Latin, Greek, and Italian classics in pocket-size format and cursive type. All these achievements brought him fame and, to a lesser extent, fortune in his lifetime, while, after his death in 1515, his heirs continued to market his name and image through a publishing house that endured to the end of the century.

Here is another, more helpful pointer of a question. How did Aldus make a living before, aged over forty and thus almost an old man by Renaissance standards, he settled in Venice with the determination to become the best-known publisher of the age? In my opinion readers of this volume ought to know the answer, but I have posed it on various occasions to audiences of librarians, book-historians, historians *tout court*, and rarely, if ever, obtained a satisfactory response. So let me treat it as a rhetorical question and answer it myself. Aldus was a school-teacher, or an expensive live-in private tutor in a number of aristocratic Italian establishments, especially that of the Pio family of Carpi. It is an important answer. Education is the key to the whole Aldine experience and it is what sets him apart from all his rivals.

So let us go back now to the other, earlier, and as yet unanswered question: what did Aldus do to deserve his huge place in history? Quite simply, he invented canon.

Of course that is too big a statement.

No one person in time and space has entirely invented canon. It is too big, too all-embracing a phenomenon. But there are always key moments

and scholarship in Renaissance Venice, Oxford 1979, and Martin Davies, *Aldus Manutius, printer and publisher of Renaissance Venice*, London 1995.

and key passages. In the history of Western civilization the educational canon stems from Petrarch's insistence on the *studia humanitatis* in the Fourteenth century, while at Ferrara towards the middle of the Fifteenth Guarino da Verona (1374-1460) introduced Greek into the curriculum. His youngest son, Battista Guarino (1434-1515), who inherited his teaching post and wrote a short treatise *De ordine docendi et studendi* (1459), was Aldus' teacher, thus establishing an educational line of descent.

The dominant, unspoken basis of what I term the Aldine or classical canon is that the formation of a gentleman (in modern parlance your ruling élite or governing class) passes through the study of a remote dead language, which does not even use a Latin character set and whose texts have reached us only in a fragmentary and corrupt form. This concept rests on three fundamental tenets, which can be summed up as *uselessness, inaccessibility, and invisibility*, as follows:

Uselessness. In modern universities the humanist faculties, which draw their lessons and materials mostly from the past, have to confront themselves with their counterparts in the sciences, that tendentially look to the future. With the wit, charm and grace that are their distinguishing feature, the latter often reproach the former for teaching subjects of no practical utility. The uneasy conscience of the humanists is shown by the way in which they either accept the critique or shrug it off, instead of seeing it for what it is, their principal strength and thus an overwhelming compliment.

The great bugbear of modern educational theory – or what passes for modern educational theory – is that learning should have an immediate practical consequence. The idea is a compound of silliness and misapprehension and goes only to show how little politicians, who are the most vociferous advocates of this objective, and many people who are supposedly teachers, really understand about education. Usefulness (or direct applicability of what is learnt) certainly has a function where technical skills are to be acquired, i.e. those indispensable to become an electrician or a plumber (this statement is not to be taken as social snobbery, given that the electricians and plumbers of my acquaintance earn more than I do). If on the other hand the purpose of education is to teach the student to think (or abstract inapplicability), quite frankly the more useless the subject the better.

Is there anything more useless than ancient Greek literature? or anything less relevant to modern daily existence, given that the language is not even the vehicle of an extant religious creed? One might suggest Sanskrit, but this is mere quibbling in front of the tumbril. The correct

answer is: Of course not. One might also ask, just for the record, if there is anything more eternal than ancient Greek literature? And again the answer is: Of course not.

A small excursus is required here, since it is often implied, rather than argued, that ancient Greek literature is 'better' than more recent and more modern literature; it is higher, it is more poetic, it is nobler, reading it will make you a finer person, and so on and so forth. One could say that to refute this argument unequivocally, it is sufficient to scrutinize the personalities and mating habits of the denizens of an average classics department, but I do not want to be thought polemical. The said prejudice is, if anything, a symptom of the spell with which canon inevitably enthralls its adepts, since reflection shows how will-of-the-wisp any such judgement must be. Few, if any, scholars possess the deep knowledge of different literatures in their original forms needed to formulate such an opinion with authority and conviction. Even a genuine critical *tour-de-force*, such as Auerbach's *Mimesis* (1946), which offers close readings of numerous texts in different European languages, avoids value judgements. Canon in reality excludes comparison, since it only considers what falls within its own explicit parameters, so that questions such as whether Homer or Virgil is a greater poet than Dante or Milton or whether Aristophanes is a greater dramatist than Shakespeare are deemed irrelevant or speculative. It is necessary, and very necessary, to accept that canon will never work unless its chosen corpus has an intrinsic literary worth, but otherwise the 'finer person' argument confuses the content of canon with the action of canon.

Inaccessibility. You cannot teach yourself ancient Greek (or at least it is rare that anyone does so with any degree of success: I speak here from bitter experience). You have to have a teacher who provides a spur to and simultaneously anchors the learning process. It is difficult moreover, indeed well nigh impossible, to learn ancient Greek in adulthood; it is best acquired at school.

For most of the period covered by the Aldine canon, from the Renaissance to the early Twentieth century, access to schooling was governed by heredity and wealth in a general context in which only a very small percentage of the population, prevalently male, was taught how to read and write at an advanced level. Only the aristocratic, landed classes (and the upper layers of the urban bourgeoisie who aspired to the next echelon) could afford the monies to have their offspring spend years learning something useless. But that is precisely the function of canon: the contents have only a relative importance; what signifies is the simulta-

neous mental exercise, since these children grow up to be adults who share the same mind-set. From this perspective ancient Greek literature has some useful characteristics: first, the surviving corpus of texts is relatively small and thus easily circumscribed; second, it has a strong internal homogeneity, so that philosophers such as Plato are nevertheless read and studied as literary works.

In Catholic Europe the classical canon dominated the curricula of the Jesuit and other teaching orders from the end of the Sixteenth century onwards; it was the foundation of scholarship in the German universities of the Eighteenth and Nineteenth centuries, and even in the English-speaking world, both in the great Public schools and in the traditional universities, it was the equivalent of a dogma. One penetrating depiction of the workings of canon in the school system of the age is in *Stalky & co* (1899) by Rudyard Kipling, based on his own experiences at the United Services College at Westward Ho! in North Devon. As the name suggests, the school prepared young men for service in the numerous colonies of the British Empire, especially India, and the narrative revolves around the escapades of three boys who will become respectively a soldier, a landowner, and a writer (the third explicitly being Kipling himself). Canon has a essential, unspoken function. Through oblique references to the curriculum, we notice that the idea that future administrators and soldiers should spend a substantial portion of their time poring over texts in dead languages is never challenged by the characters, nor by the author, nor – one should add – by the reader. Kipling suggests that the real ‘education’ of the boys consists in this process of action and reaction, in which they obey unwritten rules (direct lies are not allowed, but an omission is not an untruth) in an exhilarating battle of wits against the world at large, including the other boys and the masters. As the final story of the collection reveals, the shared experiences in school, especially the tricks and subterfuges, equip the future adults with a common understanding. The viewpoint is still that of a late Victorian age, willing and able to reconcile canon with the vast changes taking place in society, while the sinister happenings, in a very similar setting, of Lindsay Anderson’s *If. ...* (1968) are still years in the future.

Invisibility. Third, but not least, you cannot see and at the same time believe in canon; or, if you do, you are a hypocrite. Canon calls for unquestioning faith and therefore, if someone, as I am doing here, maliciously and with intent, exposes its workings, showing the reasons for its existence, the action is tantamount to heresy. Of course scholars of textual transmission, whose daily activity in both teaching and research is very

much bound up with the issue of canon, are, like Molière's Monsieur Jourdain, rather disconcerted to discover that they have been speaking prose all their lives without knowing it. Put in these terms it seems a rather undignified, even unpalatable, truth; but, no matter how unpalatable, a truth is still a truth.

As delineated here, the Aldine canon underpinned near on five centuries of Western education and government. (I should make it clear, by the way, that I am not speaking here in favour of elitist education; I am saying instead that for a long time elitism was the principal characteristic of secondary and higher education, so that it is important to understand how it worked.) The apotheosis of the system came in the Nineteenth century at Oxford, with the Regius professorship of Greek (1855) and mastership of Balliol College (1870) of theologian and classicist Benjamin Jowett (1817-93). The direct link between this one institution and the system of government is a commonplace of English political thinking, in which a degree in 'Greats' (*Literae humaniores*) was a direct stepping stone to the Civil Service or to public life. Not all commentators however note the key to the phenomenon: Jowett was a teacher of genius, who recruited for his college like-minded teachers and who, even at the height of his academic influence, dedicated a much time and effort to his undergraduates. If however canon reached its apogee in Nineteenth-century Oxford, as often happens, the candle burnt brightest just before the end and its finest moment was also the prelude to its demise. Many factors were involved and what follows is necessarily a simplification.

Taking a brief step backwards in time, up to the Industrial Revolution less than 5% of Europe's population were urban dwellers and most people were engaged in agriculture, sometimes in still feudal or semi-feudal conditions. In such a context the self-propagation of an infinitesimal portion of the whole, the governing class, who were shaped and united by a classical education, was unchallengeable. In the Eighteenth century however the rapid expansion of literacy and consequently of education produced the first significant cracks in the edifice of classical canon. The expansion and rise of industrial technology introduced new figures such as inventors, who sought to protect their ideas through patents and thus pioneered different forms of literacy or, rather, of numeracy. Migration from the country to the towns made it increasingly necessary to know how to read and write in order to cope with urban dwelling, while the concentration of the population made it simpler to organise basic schooling. At a political and social level inroads were made into the unquestioning acceptance of the privileges of wealth and

rank. The most cataclysmic event was the French Revolution (1789), but perhaps equally significant from our viewpoint was the 1832 Reform Bill in England, which broadened the base of parliamentary democracy. Above all the impetuous rise of the Fourth Estate, i.e. Newspapers, brought a sea-change in the nature of communication and spawned the shibboleth of public opinion.

In charting the progressive disintegration of the classical canon, two titles published in the English-speaking world, to my mind, mark important milestones. The first is Samuel Smiles' *Self-Help* (1859), which went through numerous editions and translations into other languages. It is the archetypal Victorian how-to-better-yourself treatise, with numerous biographies of inventors, engineers, scientists, artists and empire-builders, who by endeavour, perseverance, and clean living, find success, wealth, and happiness. The doctrine of self-improvement permeated European thought, giving rise to a new publishing genre, the manual, issued both as a help-meet for the working professional and as a learning tool for the self-educator. In Italy the largest and most famous series, still going today, was launched by Ulrico Hoepli in 1875 and soon contained over a thousand volumes. The second title is a novel, Thomas Hardy's *Jude the Obscure* (1895), in which the central figure is a stone-mason who teaches himself Greek and Latin, thus infracting the second unwritten rule of canon, i.e. it cannot be self-acquired. Hardy's hero might come to a deservedly miserable end, but the portrait contains various autobiographical elements: the author did not attend university, trained as an architect, taught himself Greek in middle life, and systematically challenged establishment values.

These texts are signs of a breaking happening at many different levels. The defenders of the traditional canon in education did not of course surrender peacefully, since their cause was bound up with social hierarchies, which have never been averse to obstinate and sometimes bloody rearguard actions. But the forces set in motion were too powerful and the final collapse came, I believe, on the battlefields of the First World War, when the technology of metal proved mightier than the valour of flesh and an entire generation of young men was decimated. Their places were taken by men, and also women, who thought differently and wanted to be educated differently. In the 1920s Balliol College, feeling that traditional 'Greats' were no longer relevant for a student wishing to enter the Civil Service introduced 'Modern Greats', or PPE (Politics, Philosophy and Economics), which was soon widely imitated elsewhere in Oxford and in other universities. Of course the Aldine canon has

never altogether disappeared and still has its enclaves in private schooling and in the great universities; but on the whole it has had its day.

Canon cannot however be destroyed.

So far I might have given the impression that I consider canon somehow static, but this is the unfortunate consequence of having to pin down a phenomenon in time and space. On the contrary canon is extraordinarily dynamic and has an endless capacity to reinvent itself. The Twentieth century therefore has been largely about the creation of new canons founded on the respective national literatures.

The rise of English literature, hardly considered in the world at large before that date, has been particularly impressive and naturally mirrors changing political and economic hegemonies. English has a curious and in many ways contradictory canon. Its most important author is William Shakespeare (1564-1616), who represents to a large extent a canon within the canon. The thirty-six plays comprised in the 1623 *First Folio* form a substantial corpus in their own right, which students even at university never study in its entirety. Though some preference is accorded to the four great tragedies (in a rough order of popularity: *Hamlet*, *King Lear*, *Othello*, and *Macbeth*), a large element of choice prevails both for teaching and for reading purposes, to which should be added the circumstance that all Shakespeare's dramas have an abundant theatre (and sometimes cinema or television) tradition. Leaving aside the likewise considerable Medieval and Renaissance poetic tradition, which includes writers such as Chaucer and Milton, the other great strength of English literature is the novel from the Eighteenth century to the present day. Here it is important to emphasise again the dimension of the corpus, the prolificity of some individual outputs (for instance, Scott and Dickens), and the absence of a single text or author dominant over the rest. The situation is therefore completely opposite to Italian literature, in which a single novel, Manzoni's *Promessi sposi* (1840-42), exercises a virtual tyranny over the school curriculum. The large scale of English novelistic fiction also means that an influential and outspoken critic can attempt to sway canon, as happened in 1948 when Cambridge don F.R. Leavis published *The Great Tradition*, arguing that the four most important novelists of English literary history were Jane Austen, George Eliot, Henry James and Joseph Conrad. Leavis not only angered the admirers of Fielding, Dickens, Lawrence, Joyce and Woolf, to name but a few, but also displeased misogynists and xenophobes, since his list comprised two women, a Pole and, worst of all, an American. Nevertheless, despite much debate and refutation, the place

in the canon of all these writers, especially Jane Austen, was significantly altered by Leavis' stance.

The other major feature in the metamorphosis of canon during the Twentieth century which deserves comment is that, while the classical canon was almost exclusively male-orientated, the newer canons drawing on national literatures have largely and importantly involved women. In the English-speaking world indeed masculine snobbery ensured women a head-start: degrees in English at first were offered only to female students, because the classics were considered too difficult. Subsequently the huge afflux of the gentle sex to the humanist faculties has meant that literature courses often have over 90% women students. But what simultaneously happened was that the flattening out of a pyramidal society, with sweeping cultural and technological mutations, including labour-saving household devices and the breakdown of conventional family structures, imposed on women the need to acquire advanced literacy and communication skills for the workplace (a sign of the times is that lively fictional *demoiselle*, Bridget Jones, who, rather than doing classics at Oxford, has read English at Bangor). All this is to say that these 'new learners' have passed through the portal of canon.

Yet more changes and even newer technologies have seen further fragmentations and developments in other fields as we move uneasily forwards into the Twenty-first century. In the field of cinema the availability of the DVD, which allows a film to be read and taught as if it were a book, has opened the door to the construction of canon, while university courses abound in which the *oeuvre* of certain directors is defined as 'canonic'. In a society in which the principal commodity is information, children at elementary school are required not only to be literate, but also to possess IT competence at ever higher levels (to which should be added the phenomenon of grandparents retroconverting). Hidebound educationalists, like myself, might moan and groan, but the net has seen a vast upwards shift in the quality of literacy, defined as basic reading and writing skills in the population at large, including the construction and maintenance of extensive personal image and text archives (by this I mean *Facebook*), and all this affects canon.

Some things however remain the same. To paraphrase, albeit badly, Voltaire, if canon didn't exist, we should still have to invent it. It is not an ideology nor an indoctrination, though of course ideologies can seize on the principles of canon for their own obscure purposes, as we have seen to our cost in the Twentieth century. When all is said and done,

however, canon is a teaching device. It might shift, adapt, change, alter its shape and contents, even pretend to be something quite different, but as long as there are teachers who believe that students should learn to think and students who want to learn to think, canon remains an ineludible working tool.⁴

⁴ A different version of this text is in course of publication with the title: «Now you see it, now you don't. The history of the concept of canon», in the acts of XVII International Film Studies Conference, *The Film Canon*. Udine-Gorizia, 16-24 March 2010.

LA TIPOGRAFIA NELLE ILLUSTRAZIONI DEI LIBRI DEL SEICENTO

UGO ROZZO

Qualche anno fa, precisamente nel 2003, ho pubblicato un articolo sulle illustrazioni dell' officina tipografica che compaiono nei libri a stampa dei secoli xv e xvi, sia per il loro interesse iconografico e, in certi casi, anche iconologico, sia per il valore documentario su questo particolare ambiente di lavoro, dal quale uscivano i tanti prodotti editoriali¹. Nel presente intervento vorrei dunque proseguire il discorso, riprendendolo esattamente da dove lo avevo lasciato, proponendo, data la varietà e la dispersione del materiale, alcune delle immagini più significative per i diversi aspetti segnalati prima, sulla base dei libri pubblicati nel corso del secolo xvii.

E ripartiamo proprio da quell' elemento che costituisce la sintesi illustrativa e simbolica insieme dell' officina tipografica, quasi una sua «sineddoche»: il torchio. Un elegante torchio, visto di fianco e rappresentato con buona precisione, costituisce l' «impresa», dovuta a Giulio Recaldi, dell' Accademia degli *Intrepidi* di Ferrara, nata nell' anno 1600²; come tale compare sui frontespizi di alcuni volumi «accademici», stampati da Vittorio Baldini³. Intanto citiamo l' *Oratione recitata nell' aprire dell' Accademia degl' Intrepidi* di Guidubaldo Bonarelli, per la cerimonia

¹ *L' officina tipografica nelle illustrazioni dei secoli xv e xvi*, «Iconographica», II, 2003, pp. 146-167.

² M. Maylender, *Storia delle Accademie d' Italia*, Bologna, Forni, 1976, III, pp. 342-344 (rist. anastatica dell' edizione: Bologna, Cappelli, 1926-1930).

³ Sul Baldini vedi l' ampia voce di A. Chiappini in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*. Diretto da M. Menato, E. Sandal, G. Zappella. I, A-F. Milano, Editrice Bibliografica, 1997, pp. 57-62. Segnalo poi, essendone stato tutor, l' importante tesi di dottorato in «Scienze bibliografiche, archivistiche e documentarie» di V. Sonzini,

avvenuta il 26 agosto 1601, che il Baldini, «Stampatore dell' Accademia», fa uscire a Ferrara nel 1602⁴. La silografia, dovuta allo stesso Baldini, presenta il torchio con il *timpano* e la *fraschetta* alzati⁵ ed è sormontata da un nastro sul quale è scritto un motto bello e preciso: *Premat dum imprimat*⁶; al di sotto un altro nastro reca: *Gl'Intrepidi*. [FIG. 1].

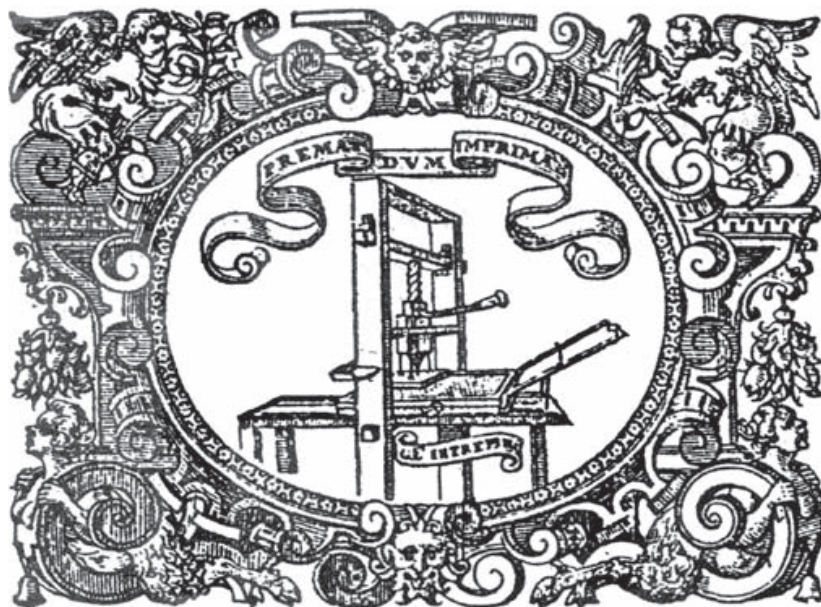


FIGURA 1. La marca tipografica de Gl' Intrepidi di Ferrara.

Questa particolare «marca» subì rilevanti variazioni; e così nel frontespizio calcografico dell' altra e principale opera di Guidubaldo Bonarelli, la *Filli di Sciro*, stampata sempre dal Baldini nel 1607, il torchio è visto sempre di fianco, ma girato al contrario rispetto al precedente, perciò questa volta la fraschetta alzata si trova a sinistra; sul *piano portafirma* si possono anche intravedere le pagine da imprimere.

Nel 1603 troviamo un' altra immagine importante: è una delle tante silografie che in questa data accompagnano un' opera apparsa per la

Cominus et eminus: la tipografia alla campana. Annali di Vittorio Baldini (1575-1618), Università degli Studi di Udine, Anno Acc. 2008-2009.

⁴ Si veda questa impresa in G. Fumagalli, *Lexicon typographicum Italiae*, Firenze, Olschki, 1905, p. 129.

⁵ Per la terminologia tipografica (che sarà indicata in corsivo al momento della prima citazione) rinvio al «Glossario» che accompagna lo studio di C. Fahy, *Descrizioni cinquecentesche della fabbricazione dei caratteri e del processo tipografico*, «La Bibliofilia», LXXXVIII, 1986, pp. 47-76; il glossario segue alle pp. 77-86.

⁶ Lo vedremo ripreso più avanti.

prima volta nel 1593, senza illustrazioni. Si tratta della celebre *Iconologia* di Cesare Ripa⁷, ampliata nel corso delle tante riedizioni, che ha dedicato un capitoletto anche all'argomento «Stampa» e alla sua visualizzazione⁸. L'attacco della descrizione è di per sé un po' sorprendente: «Donna d'età virile, vestita di color bianco con partito tutto a scacchi, nelli quali siano le lettere dell' Alfabetto ... & da uno de lati vi sia un Torcolo, con li mazzi, & altri stromenti convenevoli all' operatione di questa nobil arte»⁹. Ed effettivamente, accanto ad una donna di età «virile» («... per dimostrare che li ministri della stampa conviene che sieno uomini in giudizio, & di sapere, acciò che l' opere sieno stampate in somma perfezione»¹⁰), vediamo parte di un torchio, mentre dall' altro lato a terra c'è una *forma tipografica*. Più che riprendere i grandi elogi che il Ripa tributa alla stampa (artefice della riscoperta di tanti testi antichi che giacevano sepolti, mentre altre opere scritte prima della sua invenzione sono andate perdute per sempre), vale la pena di tornare sulla descrizione dell' emblema e sulla spiegazione fornita al riguardo: «Gli si dà il vestimento di color bianco, per significare che l' operazioni della stampa hanno da essere pure, & corrette, le lettere dell' Alfabeto dentro a gli scacchi significano la sua materia, & gli scacchi sono le cassette per distinguere le lettere per trovar modo di comporre, & dar forma all' opere».

Per quanto riguarda l' Italia però, è vero quanto ha affermato Conor Fahy: «La prima descrizione e illustrazione fatta da un italiano di un torchio tipografico è quella di Vittorio Zonca, nel suo *Novo teatro di Machine et Edificii* (1607)»¹¹; il che sta anche ad indicare un certo disinteresse per la documentazione grafica degli strumenti e delle procedure della stampa. Ma questa immagine del *Torchio per stampar i libri* risulta

⁷ Questa prima edizione illustrata esce a Roma presso Lepido Faci e si presenta come: «Di nuovo revista, & dal medesimo [autore] ampliata di 400 e più imagini, e di figure d' intaglio adornata...».

⁸ Nel corso del Seicento uscirono dieci edizioni dell' opera; si veda ad es. *Della novissima iconologia ... opera ampliata*, Padova, Tozzi, 1625.

⁹ Per il testo vedi: C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Torino, Fogola, 1986, II, pp. 291-292. Sull' opera del Ripa si vedano: E. Mandowski, *Ricerche intorno all' Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze, Olschki, 1939; D.J. Gordon, *L' immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, a cura di S. Orgel, Milano, Il Saggiatore, 1987, pp. 81-111.

¹⁰ C. Ripa, *Iconologia*, II, p. 293.

¹¹ C. Fahy, *La descrizione del torchio tipografico nel Dizionario delle arti e de' mestieri (1768-1778) di Francesco Grisellini*, in *Libri tipografi biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell' Istituto di Biblioteconomia e Paleografia Università degli Studi di Parma, I, Firenze, Olschki, 1997, pp. 277-291, in part. p. 277.

di grande interesse¹², non solo per la precisa «descrizione» che la accompagna, ma anche per la rappresentazione, in primo piano, davanti al grande torchio, dei vari elementi ed strumenti che servono per il lavoro tipografico: *forme, carro, molinello*, ecc. (a parte qualche «anomalia» di prospettiva o di disegno)¹³, tutti indicati con una lettera maiuscola che rinvia alla relativa didascalia¹⁴. [FIG. 2]. «In piccolo» è lo schema didattico che verrà mirabilmente usato dalla grande *Encyclopédie* di Diderot e D' Alembert nelle sue straordinarie ed esattissime *planches*.

Si deve poi segnalare che il *Novo teatro* presenta anche una tavola con il *Torchio per stampar i disegni con i rami intagliati*, cioè il torchio a stella o torchio calcografico, probabilmente in tutto simile a quello che aveva impresso la serie di incisioni presenti nel volume¹⁵. E l' opera dello Zonca avrà diverse altre edizioni, sempre padovane e sempre con le raffigurazioni ricordate, negli anni 1621, 1627 e 1656¹⁶.

Al 1608 si data poi una bellissima immagine, che ci presenta non un singolo elemento, ma tutto l' ambiente del lavoro tipografico; è una silografia, dovuta a Moses Thym, con la quale sostanzialmente si chiude, per il nostro tema, la «fortuna» di questo tipo di illustrazione, sostituita dalla più raffinata e precisa calcografia. Reca una intestazione eloquente, *Officinae typographicae delineatio* e compare nel volume di Hieronymus Hornschuch intitolato: *Orthotypographia, hoc est: instructio, operas typographicas correcturis*, stampato a Lipsia dal Lantzenberger in quell' anno¹⁷. [FIG. 3].

¹² La prima edizione dell' opera esce a Padova, presso Pietro Bertelli, nel 1607 e la tavola che ci interessa è a p. 64.

¹³ Nella didascalia che accompagna la riproduzione presente in C. Fahy, *Introduzione alla bibliografia testuale*, in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, tav. II dopo p. 42, si segnalano appunto un paio di «anomalie» degli elementi disegnati.

¹⁴ La descrizione del «Torchio per imprimer le lettere per stampar libri» si trova alle pp. 65-66, le didascalie sono a p. 67.

¹⁵ L' incisione è a p. 76, la descrizione segue alle pp. 77-78, con le didascalie alla fine di quest' ultima. Una bella incisione di Abraham Bosse, datata 1642, che presenta il lavoro in una officina calcografica è riprodotta nel volume di D. McKitterick, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005, p. 107.

¹⁶ Ci sono state anche quattro ristampe in anni recenti: Roma 1960; Acuto 1969; Milano 1979; si veda in particolare l' anastatica curata da «Il Polifilo» di Milano nel 1985. Di notevole valore anche artistico risulta poi il torchio calcografico che compare nel colophon del volume di W. Kilian sui ritratti del Duchi di Sassonia uscito ad Augusta nel 1621.

¹⁷ Il frontespizio della prima edizione, che presenta il termine «Orthotypographia» scritto in caratteri greci, è riprodotto in: L. Baldacchini, *Il libro antico*. Nuova edizione, Roma, Carocci, 2001, p. 118. Si veda una chiara riproduzione della silografia segnalata

OFFICINÆ TYPOGRAPHICÆ DELINEATIO.



FIGURA 3. Dall' *Orthotypographia* di Hieronymus Hornschuch del 1608.

L' officina risulta molto animata e al centro della scena campeggia un personaggio vestito di una ricca cappa, il padrone della tipografia, probabilmente, che (poco educatamente!) dà le spalle a chi guarda e si sta muovendo verso il fondo (lo dimostra il suo piede sinistro alzato), mentre impartisce ordini ai lavoranti con il dito puntato. Sul lato destro vediamo un garzone che prepara le *risme* di carta, il *compositore* e il *bat-titore* che inchiostro i *mazzi* (attrezzi utilizzati fino alla metà dell' Ottocento), mentre sul lato opposto il *tiratore* muove la *barra* del torchio e un altro lavorante ordina i fogli stampati. Dalla porta di fondo si affaccia una figura che pare femminile, recando una brocca (inchiostro o acqua per inumidire i fogli da stampare?); non si tratterebbe però di una prima volta, infatti nel precedente intervento avevo segnalato come una donna compositrice compaia nella marca del grande tipografo Josse Bade¹⁸.

Sorprende che quest' opera importante dello Hornschuch non risulti posseduta da nessuna delle principali biblioteche italiane, dalle quali

¹⁸ Vedi: U. Rozzo, *L' officina tipografica*, p. 164 e Ph. Renouard, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius imprimeur et humaniste (1462-1535)*, I, Paris, Paul et Guillemin, 1908, p. 46.

mancano anche le varie ristampe o traduzioni uscite in Germania, in Inghilterra e in Francia: si veda ad es. l'edizione introdotta ed annotata da Jean-François Gilmont, con traduzione francese di Susan Baddeley, pubblicata nel 1997¹⁹.

Sotto l'anno 1610 incontriamo una rappresentazione dell'officina un po' particolare, sia per le dimensioni (minime), sia per il fatto di accompagnare una immagine di *Typosyne*, la musa della tipografia: la si vede sul frontespizio dell'opera di Louis Garon, *Colloque des trois supports du Seigneur de la Coquille*, stampata a Lione, appunto nel 1610, *Par le Supports de l'Imprimerie*. I *supports* si rivolgono alla musa: «Sus donc Typosyne chérie // Patronne de l'Imprimerie // Chante Muse de vive voix // Pour rejouir les Ivonnois».

Sul frontespizio vediamo una grande figura alata che alza un libro con la mano destra e tiene con la sinistra una clessidra; ai suoi lati due tondi contengono rispettivamente: sulla sinistra la rappresentazione di un compositore al lavoro e sulla destra di un torchio. L'«angelo» poggia i piedi su un globo e un teschio. Nell'importante libro di Natalie Zemon Davis su *Le culture del popolo* si legge: «Minerva, “Madre della Stampa e Dea della Conoscenza”, era la figura centrale di una festa da essi [i *griffarins*, tipografi a giornata] organizzata e i giornalieri si proclamarono coloro che facevano rifulgere il suo onore»²⁰; più oltre, accanto alla riproduzione di un medaglione con la figura alata che abbiamo presentato sopra, si precisa che si trattava della «Dea dei giornalieri tipografi di Lione», datandola al 1594²¹. [FIG. 4].

Da notare che nel 2007 Daniele Maira ha pubblicato, a Ginevra presso Droz, un volume dal titolo: *Typosine, (!) la dixième muse, formes éditoriales de canzonieri français (1544-1560)*.

Nel suo saggio intitolato *Änderungen in Wort und Bild*, apparso nel numero speciale uscito per il Centenario de «La Bibliofilia», Martin Boghardt, nel quarto paragrafo sulle «Bildvarianten» fa riferimento ad interessanti immagini tedesche di torchi e di botteghe tipografiche, alcune delle quali sono anche riprodotte e rientrano nel nostro ambito temporale.²²

¹⁹ *Orthotypographie: instruction utile et nécessaire pour ceux qui vont corriger des livres imprimés...*, Paris, Éd. des Cendres, 1997.

²⁰ N.Z. Davis, *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1980, p. 7.

²¹ Ivi, fig. 1 dopo p. 188.

²² *Änderungen in Wort und Bild*, «La Bibliofilia», C, 1998, pp. 513-581; le riproduzioni che ci interessano sono alle pp. 547-548. Nel volume *Archäologie* è alle pp. 285-340.



FIGURA 4. Dall' *Orthotypographia* di Hieronymus Hornschuch del 1608.

La più antica si data la 1626 e ci presenta, racchiusa in un elegante ovale, tutta la vita di una tipografia con i diversi operatori impegnati nei rispettivi compiti; a confronto delle situazioni già viste, possiamo segnalare sul fondo, all' estrema destra, un battitore che inchiostra coi mazzi le forme per la prossima impressione (un' operazione che si doveva ripetere dopo ogni passaggio sotto il torchio), mentre all' estrema sinistra si vede un correttore impegnato nei suoi controlli. In primo piano un «borghese», riccamente vestito e con cappello, sta leggendo un grande foglio stampato, mentre un piccolo garzone, scalzo, lo osserva. Questa bella incisione, dovuta a Matthaeus Merian il Vecchio, che si firma sopra l' immagine, compare nell' edizione tedesca de *La piazza universale* di Tommaso Garzoni, stampata a Francoforte da Jennis appunto nel 1626²³. [FIG. 6]. Ricordo che Garzoni, nel «Discorso CXXIX», *De Stampatori*, compreso nella sua prima edizione de *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venezia, 1587), aveva inserito circa quaranta termini tecnici del lessico tipografico²⁴.

²³ *Änderungen in Wort*, p. 547, fig. 22. In *Archäologie* è a p. 313.

²⁴ T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di G.B. Bronzini, Firenze, Olschki, 1996, II, pp. 1022-1025; il lessico è alla p. 1024.



FIGURA 5. L'incisione di Matthaeus Merian per l'edizione tedesca di Garzoni 1626.

TYPOGRAPHIA HARLEMI PRIMVM INVENTA
Circa Annum 1440



FIGURA 6. La tipografia nell'incisione di Peter Scriverius del 1628.

Al 1628 si data invece un' altra famosa immagine di officina tipografica, che è in relazione ad un curioso poema, misto di versi e prosa, pubblicato ad Haarlem in esaltazione del presunto inventore olandese della stampa, Lourens Coster. Il libro dello storico Peter Scriverius si intitola: *Laure-crans voor Laurens Coster van Haerlem*; e già sul frontespizio in un medaglione, sotto il motto *Labore et diligentia*, è rappresentato un torchio intorno al quale lavorano alcuni operai. Poi, nell' incisione della tipografia, condotta sulla base di un preciso disegno di Pieter Saenredam, vediamo i tre principali momenti della stampa, cioè quelli del torcoliere e del battitore, mentre sulla destra un anziano compositore è intento al suo impegnativo compito²⁵. [FIG. 5]. Da osservare intanto le lunghe aste che ancorano il grande torchio al soffitto, al fine di garantire che la pressa resti salda, nonostante i ripetuti e forti colpi della barra del torcoliere, perché altrimenti, per il movimento, la stampa sarebbe risultata sbavata o mossa. Qui notiamo per la prima volta con chiarezza la presenza di una predella, sulla quale il torcoliere appoggia il piede destro, al fine di facilitare lo sforzo quando deve tirare la leva.

Ma è rilevante anche la scritta che sormonta la scena, nella quale del tutto esplicitamente si dichiara: *Typographia Harlemi primum inventa circa Anno 1440*, attribuendo dunque a Coster e non a Gutenberg l' invenzione della stampa tipografica²⁶.

Con l' anno 1632 incontriamo una sorprendente immagine posta in testa ad un foglio volante tedesco, che è un *pamphlet* satirico di ispirazione protestante, dove si critica la situazione politica durante la «Guerra dei Trent' anni». Il foglio è impostato come una *gazzetta*, il lungo titolo infatti è preceduto dall' indicazione: «*Newe Jahr. Avisen*»²⁷. [FIG. 7]. La cosa più curiosa è però che, in questo caso, la tipografia è posta sul fondo di quello che risulta essere proprio un palcoscenico teatrale: lo indicano il personaggio con cappello che, sull' estrema destra, sta salendo la scala per accedere al palco, mentre sulla sinistra in basso si intravede uno «spettatore» che, dalla platea, guarda quello che sta succedendo. Sul proscenio, a destra si impone la figura di un venditore ambulante di *avvisi* e *gazzette*, come quella che reca in mano e sulla

²⁵ L' incisione è riprodotta in C. Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, tav. III dopo p. 42.

²⁶ La fonte più autorevole della notizia era stato H. Junius, nella sua *Batavia*, stampata ad Anversa nel 1588; ma anche in Italia e per molto tempo non mancarono i sostenitori dell' idea, come ad es. D. Carutti, *Lorenzo Coster. Intorno alla sua vita ed alla invenzione della tipografia in Olanda*, Torino, Stamperia Reale, 1868.

²⁷ Tutto il foglio è riprodotto in S. Taubert, *Bibliopola. Bilder und Texte aus der Welt des Buchhandels*, II, Hamburg, Hauswedell, 1966, p. 37.

quale sta scritto più volte la parola: *Relation*; al centro della scena una figura che pare mascherata brandisce con la destra un manganello e regge con la sinistra una cicogna (?); sul lato sinistro un altro personaggio sventola un grande foglio stampato e accanto a lui si legge questa frase significativa: *Ligae spes fuerit abortum* (con riferimento alla «Lega cattolica»).

Venendo alla tipografia che vediamo sullo sfondo, notiamo oltre ai grandi fogli stampati posti ad asciugare appesi in alto, l'incisore che lavora seduto ad un tavolino appoggiato alla parete destra.

Al 1634 si data invece un interessante emblema che riprende il motto degli *Intrepidi* di Ferrara, «Premat dum imprimat» e lo inserisce nella sintetica rappresentazione di una tipografia, per altro del tutto vuota, cioè priva di persone al lavoro (è l'unico caso tra tutti quelli incontrati): compare nell'opera del gesuita Silvestro Pietrasanta, *De symbolis heroicis libri IX*, stampata ad Anversa dal Moretus nell'Officina Plantiniana²⁸. [FIG. 8].



FIGURA 8. La tipografia 'vuota' nell'emblema di Silvestro Pietrasanta del 1634.

²⁸ Compare nel IX libro alla p. 419. Vedi anche L. Salviucci Insolera, *L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2004, ad indicem.

²⁹ Si riteneva infatti che la tipografia fosse stata inventata già nel 1439 a Strasburgo da Gutenberg. Si veda la riproduzione del frontespizio inciso in L.J. Bononi, *Libri e destini. La cultura del libro in Lunigiana nel secondo millennio*, Lucca, Pacini Fazzi, 2000, p. 66. La data del volume di Mallickort è però 1640, sulla base del successivo frontespizio tipografico, che reca appunto tale anno e modifica in parte anche il precedente titolo. Vedi il grande volume pubblicato per il (supposto) sesto centenario della nascita dell'inven-

Poi nel 1639/1640 Bernhard von Mallinckrot pubblica a Colonia il suo *De ortu ac progressu artis typographicae dissertatio historica*, per celebrare il secondo centenario dell' invenzione²⁹; e proprio da un passaggio di questo trattato, dove si parla di *prima typographiae incunabula*, per indicare *le origini* (propriamente erano le «fasce dei bambini») della tipografia, sarebbe poi stato ricavato, ignorando il vero significato del termine, il sostantivo *incunabula* per indicare invece i libri stampati entro il 31 dicembre 1500. Ora nella parte bassa del frontespizio inciso di quest' opera si vede una bella rappresentazione di una tipografia e la data 1639. [FIG. 9]. L' ambiente ampio ed ordinato ha al centro un tavolo apparecchiato, a ricordarci come nell' officina i tipografi e i garzoni passassero almeno la metà della loro giornata e dunque consumassero sul luogo di lavoro i pasti³⁰. Poi vediamo in corso tutte le attività fondamentali: a destra due compositori prendono i caratteri dalla cassa, avendo davanti a sé il *visorium* con il testo da preparare; seduti ad una tavola in fondo due correttori stanno controllando le bozze, mentre al centro il tiratore muove la barra e l' aiutante sfrega tra loro i mazzi; sulla sinistra si vedono due altri tipografi: un battitore sta inchiostroando le forme con i mazzi, l' altro stacca il foglio stampato.

Al 1642 si data una delle più belle e famose incisioni di una antica tipografia: la troviamo nell' opera di Johann Ludwig Gottfried, *Historische Chronica oder Beschreibung der Fürnemsten Geschichten*, pubblicata a Francoforte da Matthaeus Merian³¹. [FIG. 10]. La rappresentazione è dovuta ancora a Matthaeus Merian il Vecchio, che amplia la scena precedente del 1626, presentandoci in primo piano due torchi al lavoro e davanti a quello sulla destra le grandi pile di fogli già stampati; sullo sfondo ci sono tre compositori, impegnati con le casse dei caratteri; poi, come sempre seduti ad un tavolo, due correttori.

tore della stampa: *Gutenberg aventur und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution. Katalog zur Ausstellung des Stadt Mainz anlässlich des 600. Geburtstages von Johannes Gutenberg 14. April – 3. Oktober 2000*, hrsg. von der Stadt Mainz, Mainz, H. Schmidt, 2000, p. 11.

³⁰ Ma per Lione nel Cinquecento si parla anche di 20 ore al giorno, dalle due del mattino alle dieci di sera; non a caso qui si sono verificati duri scioperi dei «compagnons»: N.Z. Davis, *A Trade Union in the Sixteenth Century France*, «Economic History Review», ser. 2, XIX, 1966, p. 19. Invece, nel corso del XVIII secolo si passa ad un orario di lavoro di otto o dieci ore: cfr. P. Bellettini, *Il torchio e i caratteri: l' attrezzatura tipografica a Bologna in età moderna*, in *Libri tipografi biblioteche*, I, pp. 241-276, in part. p. 248 nota 16.

³¹ E' riprodotta in M. Boghardt, *Änderungen in Wort*, p. 548 fig. 24. In *Archäologie* è a p. 314.



FIGURA 9. La tipografia nel frontespizio inciso di Mallinckrot del 1639.

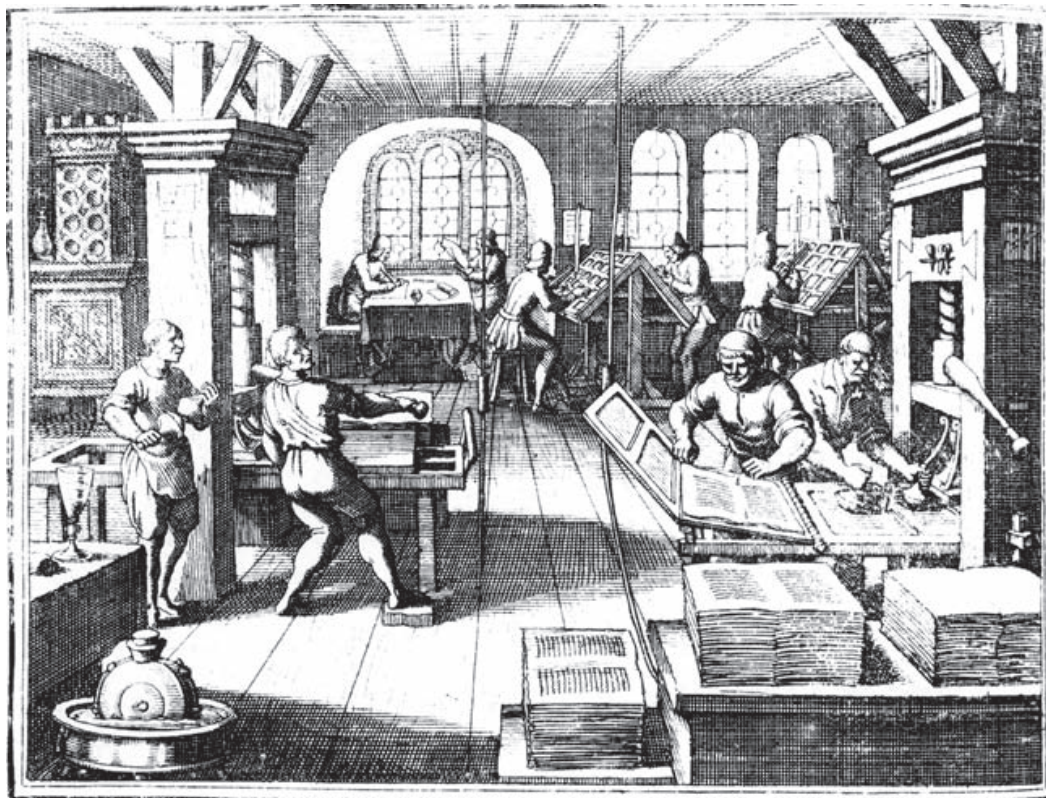


FIGURA 10. L' ampia e accurata tipografia
incisa da Matthaeus Merian il Vecchio nel 1642.

Questi diversi numeri di operatori stanno anche a sottolineare che naturalmente la parte non solo più impegnativa, ma più lunga nella stampa tipografica era la composizione del testo (che poi doveva anche essere scomposto per recuperare i tipi e proseguire nel lavoro), mentre un colpo di barra del torcoliere era sufficiente per stampare le grandi pagine di un *in folio*.

Ad es., sulla base dell' attrezzatura di una bottega veneziana di fine Cinquecento, risulta che il rapporto torchio-compositori era di 1 a 4³²; invece in un inventario del 1644 la proporzione è scesa: ci sono quattro compositori per due torchi, come sarà usuale per il XVII e XVIII secolo³³.

Al 1658 si data un' altra rappresentazione silografica (graficamente piuttosto modesta, ma molto significativa) di una «Typographia» seicentesca: è quella che troviamo nello straordinario libro di Amos Comenius, *Orbis sensualium pictus*, stampato a Norimberga. A parte la scelta di inserire un simile soggetto nel primo libro illustrato per l' educazione

³² Vedi W. Panciera, *Aspetti tecnologici delle stamperie veneziane tra Cinque e Settecento*, « Miscellanea Marciana », X-XI, 1995-1996, pp. 283-297, in part. pp. 286-287.

³³ Ivi, p. 288.

dell'infanzia, si deve sottolineare anche la particolare attenzione nel raccogliere, in colonne, il lessico relativo alla stampa e nello spiegare il processo produttivo, in latino e in tedesco³⁴. L'inizio suona in questo modo: «*Typògraphus m. 2 // habet // aeneos typos, // magno nùmerò, ...*».

Nel 1659, nell'opera del gesuita Domenico Gamberti, *L'idea di vn prencipe et eroe cristiano in Francesco I d'Este*, stampata a Modena da Bartolomeo Soliani, si incontrano una serie di XX incisioni (messe all'inizio dei diversi «emblem»), tutte animate da scheletri; la IX ci presenta una tipografia. [FIG. 11]. Essa risulta costituita da due elementi principali³⁵: sulla sinistra si vede una enorme cassa con tantissimi cassettoni (esattamente 180)³⁶, davanti alla quale è seduta la morte (accanto ad essa la falce, mentre una clessidra è appoggiata sul bordo superiore della cassa tipografica), che sta componendo un testo attaccato al visorium e prende i caratteri necessari dai relativi scomparti; la parte destra della scena è occupata da un torchio, visto di lato, del quale si nota una enorme *spalla*, mentre uno scheletro sta inchiostrando le forme messe sul piano e un altro è accanto alla frascchetta e al timpano alzati, tenendo davanti a sé la scritta: «*VITA SVMMA BREVIS*»; qui le falci dei due scheletri sono appese al muro di fondo. Pare ci sia un naturale ricordo della famosa silografia della «Danza macabra» lionese dello Huesz, che si data al febbraio 1499 (cioè, 1500) ed è la più antica rappresentazione di una tipografia apparsa in un libro a stampa fino ad oggi nota³⁷.



FIGURA 11. La 'morte' in tipografia in un emblema del 1659.

³⁴ Vedi J.A. Comenius., *Orbis sensualium pictus*, Norimberga, Endter, 1664: è la scheda XCIII alle pp. 190-191. Da segnalare che la scheda seguente è dedicata al *Bibliopolium*, dove si vede una ordinatissima libreria.

³⁵ La serie occupa le pp. 545-564 e l'incisione che ci interessa è alla p. 553. L'opera del Gamberti ha stampe datate 1660 e una variante nel titolo.

³⁶ Ricordo che nella cassa francese, ricca di lettere accentate, i cassettoni erano comunque 152.

³⁷ Rinvio a U. Rozzo, *L'officina tipografica*, pp. 150-153.

L'immagine che nel 1664 troviamo nel frontespizio inciso dell'opera di Johann Ludwig Vietor *Format=Büchlein*, stampata a Herborn, risulta di particolare suggestione, proprio per certe varianti. [FIG. 12]. Intanto riprende tutta la scena della tipografia che avevamo visto rappresentata nel volume di Gottfried, ponendola però in un ovale sorretto da un grande angelo/musa³⁸; l'«angelo» poi regge con la mano destra un orologio a pesi e poggia i piedi su un globo e su un teschio con tanto di falce, evidente ripresa della *Typosyne*.



FIGURA 12. La «musa» presenta la tipografia riprendendo l'incisione di M. Merian (1664).

Arriviamo così alla penultima tavola della serie, con una nuova interessante incisione, della quale abbiamo due varianti, per altro legate a riproposte del *Format=Büchlein*. Una prima volta esce nel 1668 e qui vediamo in primo piano, nel frontespizio inciso, un bel torchio, dove possiamo identificare con chiarezza frascetta, timpano e piano portafornice; mentre un torcoliere sta staccando dal timpano il foglio già stampato, il battitore inchiostro le forme sul piano del torchio³⁹. [FIG. 13]. Dietro si vedono due compositori di fronte ad enormi casse, a conferma di un aumento delle serie di tipi e degli altri segni tipografici utilizzati. Sul fondo a sinistra seduti ad un tavolo ci sono due correttori.

³⁸ E' riprodotta in M Boghardt, *Änderungen in Wort*, p. 548 fig. 25, il che consente di cogliere immediatamente che si tratta di una ripresa della fig. 24. In *Archäologie* è a p. 315 (e anche a p. 49).

³⁹ La si veda riprodotta in *Gutenberg aventur*, p. 185.



FIGURA 13. Una tipografia tedesca del 1668 (poi riproposta nel 1679).

L'immagine del 1668 viene riproposta nel 1679, nella riedizione del *Format=Büchlein* curata da Jacob Redinger, con alcune modifiche: intanto cambia lo sfondo, per cui al posto delle tre grandi finestre che si vedevano in precedenza ora c'è una sola modesta apertura, mentre il resto della parete è coperto da grandi fogli posti ad asciugare; e su uno di questi si legge il titolo dell'opera⁴⁰. E poi si aggiunge al di sotto della scena tipografica una sequenza di otto personaggi, che Boghardt presenta come «Depositionsfiguren»⁴¹.

Nel 1673 l'opera era uscita anche in traduzione francese con il titolo: *Format Buchlein ou Tableau de tous les formats d'Imprimerie, depuis l'in-fol. jusqu'à l'in-128*. A parte i tantissimi formati, per quanto riguarda il moltiplicarsi dei tipi, si può segnalare che nella bottega veneziana del 1644 indicata più sopra c'erano dieci assortimenti, tra i quali cinque di corsivo «comune» e due di corsivo «aldino»⁴². Per un confronto ricordo

⁴⁰ E' proposta e illustrata da M. Boghardt, *Der Buchdruck*, p. 3-4 e Abb. 1b.

⁴¹ Si veda il particolare in M. Boghardt, *Archäologie*, p. 71 con la relativa didascalia.

⁴² Vedi W. Panciera, *Aspetti tecnologici*, p. 288.



FIGURA 14. L'animata tipografia di Abraham von Waerdt (c. 1676).

che nel celebre foglio volante col quale Erardt Ratdolt nel 1486 presentava la serie dei caratteri della sua bottega, si documentavano invece dieci alfabeti gotici, tre romani e uno greco⁴³, a conferma del totale cambiamento di gusti e di abitudini di stampa.

Chiudiamo la nostra carrellata con la rappresentazione di una tipografia databile intorno al 1676, che è stata giudicata come «A troue bibliophile's delight»⁴⁴ e presenta alcune assolute novità nella scena. [FIG. 14]. E' opera di Abraham von Waerdt, che si firma in basso a destra. Intanto è una tipografia di Augusta, come documenta la vista dalla finestra della torre del Municipio della città. Intanto notiamo la presenza in alto al centro di un ricco scudo retto da putti nel quale si legge il monogramma dell'autore, mentre un imponente grifo «tipografo» posa sulla sommità del torchio; sulla sinistra una grande colomba (sembra quella dello Spirito Santo) scende in picchiata sull'ambiente sottostante, dove stanno lavorando i tipografi⁴⁵. A proposito di questi, oltre ai due impegnati al torchio, vediamo sulla sinistra un compositore al lavoro ed altri

⁴³ U. Rozzo, *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli xv e xvi*, Udine, Forum, 2008, pp. 76-78.

⁴⁴ Vedi H. Lehmann-Haupt, *An Introduction to the Woodcut of the Seventeenth Century*, New York, Abaris Books, 1977, p. 120.

⁴⁵ Ibidem.

due che stanno davanti ad un' altra cassa: uno indossa una lunga gonna e tutto lascia intendere che si tratti di una donna.

Come prevedibile, durante tutto il secolo non si verificano particolari cambiamenti nell' attrezzatura tipografica e nelle operazioni che eseguivano i tipografi, rispetto ai secoli precedenti; non a caso si è scritto che, se per un miracolo Gutenberg fosse entrato nell' officina dove si stampavano i volumi dell' *Encyclopédie* di Diderot e D' Alembert avrebbe potuto mettersi tranquillamente al lavoro. Bisognerà attendere l' inizio dell' Ottocento e l' evoluzione del torchio per passare ad un altro stadio della vita della stampa.

Foro

GLI STUDI TESTUALI NEL MONDO ANGLOFONO

ROGER CHARTIER, GIORGIO INGLESE
E GARY TAYLOR

La sezione principale del volume 6 di *Ecdotica* è un'ampia antologia degli studi testuali nel mondo anglofono negli ultimi decenni curata da due dei massimi specialisti nella materia, Peter Shillingsburg e Paul Eggert: «Anglo-American Scholarly Editing, 1980–2005». Sul commento di questo volume, allora fresco di stampa, si è incentrato il «Foro» della nostra rivista che ha avuto luogo a Bologna il 14 maggio di 2010. Pubblichiamo ora, ringraziandoli, gli interventi del maestro dell'*histoire du livre* Roger Chartier (Collège de France); di un italianista del prestigio di Giorgio Inglese (Università «La Sapienza» di Roma), e di Gary Taylor (Florida State University), grande animatore degli studi testuali e curatore di *The Oxford Shakespeare*. A questi testi abbiamo aggiunto un contributo del noto studioso tedesco Hans Walter Gabler dove si ragiona sul tema del «Foro» partendo dall'importante libro di P. Eggert *Securing the Past*.

ROGER CHARTIER

Historicité des textes et lisibilité des œuvres

Dans l'essai où il défend G. Thomas Tanselle contre les critiques de Jerome McGann, Richard Bucci distingue entre les «practicing editors» et ceux qui «write about editing» (p. 352). J'appartiens, hélas, à la seconde population et ma lecture de ce formidable numéro de *Ecdotica* n'est pas celle d'un praticien, immédiatement confronté aux choix

et décisions qu'implique l'édition d'un texte, quel qu'il soit, mais celle d'un historien de la culture écrite fidèle aux leçons d'Armando Petrucci et soucieux de ne pas séparer les œuvres qu'il est convenu de désigner comme 'littéraires' des écrits documentaires ou ordinaires.

Deux remarques, pour commencer, à propos de la composition de cette anthologie. Les vingt-et-un textes qu'elle rassemble se distribuent entre deux périodes très différentes. Treize essais ont été publiés entre 1981 et 1991. Ils sont dominés par les polémiques d'alors entre les tenants d'une pratique éditoriale «author-focussed», inscrite dans l'héritage de Greg et Bowers et reformulée par G. Thomas Tanselle, et les défenseurs d'une manière d'éditer qui établit un texte compris comme le résultat de multiples processus qui impliquent «institutions of publishing» et «social institutions» (Jerome McGann, 1983, p. 52) ou les «reception performances» (Peter L. Shillingsburg, 1991, p. 234).

Les débats, souvent fort âpres, se sont cristallisés autour des critiques et des propositions de Jerome McGann dans ses deux livres *A Critique of Modern Textual Criticism*, publié en 1983, et *Textual Criticism and Literary Interpretation*, paru en 1985, et celles de D.F. McKenzie dans ses «Panizzi Lectures», *Bibliography and the Sociology of Texts*, données cette même année 1985 et publiées l'année suivante. Mc Gann opposait à une théorie textuelle fondée sur l'idée de l'«author's autonomously generated text» (p. 51) une pratique éditoriale capable de rendre compte tant des conditions sociales de la composition et de la réception du texte que des multiples collaborations, volontaires ou obligées, qui régissent sa production et publication. McKenzie indiquait, quant à lui, que si la bibliographie est définie comme «the discipline that studies texts as recorded forms, and the process of their transmission, including their production and reception» (p. 100) et si elle s'attache à tous les états imprimés d'une même œuvre, elle montre une réalité historique fondamentale, à savoir que «new readers make new texts, and that their new meanings are a function of their new forms» (p. 113). Pour McKenzie comme pour McGann, il s'agissait de libérer la critique textuelle et la théorie éditoriale de l'idéologie romantique de l'auteur souverain qui hantait les minutieuses descriptions de la «new bibliography», chargée de retrouver sous le texte imprimé, altéré par les modalités de sa transmission et publication, celui que son auteur avait imaginé, composé et écrit. C'est cette perspective que G. Thomas Tanselle réaffirmait avec force en 1989 dans *A Rationale of Textual Criticism*, lorsqu'il distinguait entre «authorial intention» et «authorial action», entre le texte désiré et le texte effectivement rédigé, et concluait: «the scholarly editor must be

prepared to make alterations in any documentary text if the goal is to arrive at the author's intended text» (p. 165).

Les six essais publiés entre 1998 et 2005, qui constitue une seconde séquence de cette anthologie, participent d'une autre conjoncture intellectuelle. Ils portent un regard en arrière comme l'attestent les articles qui prennent pour objet les thèses des protagonistes des controverses des années 80, dont les noms apparaissent dans les titres eux-mêmes: ainsi, l'article de Richard Bucci de 2003, «Tanselle's "Editing Without a Copy-Text"», ou celui de David L. Hoover de 2005, «Hot-Air Textuality: Literature after Jerome McGann». Cette réflexivité est accompagnée par un déplacement de la discussion sur la possible «death of the editor» et la proposition de «unediting» les textes anciens. Cette position, présentée dans l'essai (non repris dans *Ecdotica*) de Gary Taylor, «The Renaissance and the End of the Edition», publié en 1993 dans un volume édité par George Bornstein et Ralph G. Williams intitulé *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*, est farouchement combattue par Trevor H. Howard-Hill, qui affirme: «not to edit, or exclusively to edit facsimiles or states of works, or to shift editorial burdens on to unprepared readers are not supportable alternatives to a long tradition of editing that comes to us from earliest times and is represented by a large variety of kinds of edition» (p. 298).

Le débat sur la responsabilité de l'éditeur et sur l'édition comme indispensable médiation n'est pas séparable, dans cette dernière génération de contributions, de la réflexion sur les possibilités promises par l'édition électronique. Paul Eggert les annonçait avec une lucidité anticipatrice dans un article paru en 1994: «When satisfactory software for electronic editions is finally written, readers will have the capacity to view simultaneously or near-simultaneously the competing versions at any point in a text as well as being able to flick to the appropriate commentary and annotation. It is doubtful that a single reading text, established eclectically according to copy-text principles, will seem incumbent in the electronic environment. ... The inertial authority of the printed book will gradually be eroded, and with it may go the cultural assumption of the singularity of the work. And the law will catch up in due course» (p. 273).

Un autre trait frappe à la lecture des textes ici rassemblés: l'accent mis sur des œuvres et des auteurs des XIX^e et XX^e siècles, par exemple William Blake, Jane Austen ou Mark Twain. Seulement trois essais sont consacrés à la période privilégiée par les études des pionniers de la «new bibliography», McKerrow, Greg ou Bowers, à savoir, l'Angleterre élisabéthaine ou de la Restauration. Dans un essai de 1990, Harold Love s'attache aux

problèmes spécifiques posés par l'édition des «scribally transmitted texts» et, en particulier, des oeuvres qui ont circulé en forme manuscrite dans des miscellanées et des anthologies. Comme on sait, la redécouverte de l'importance de la publication manuscrite à l'âge de l'imprimé a été essentielle pour réévaluer les modes de composition et de lecture de certains genres, à commencer par la poésie.

Dans son refus de la mort de l'éditeur et de la pratique du «UnEditing», selon le terme proposé par Randy McLeod en 1982, Trevor H. Howard-Hill fait retour sur l'œuvre qui fut le laboratoire où se forgèrent de nouvelles théories et catégories éditoriales: les *Comedies, Histories, and Tragedies* de Shakespeare. Et c'est sur ce même corpus shakespearien que Paul Werstine désigne en 1990 l'ambivalence fondamentale de la «fonction auteur», pour dire comme Foucault, dans le régime de production et d'assignation des textes des *xvi^e* et *xvii^e* siècles. Pour dépasser le faux débat entre «author-centered editing» et «poststructuralist authorlessness», il fait la proposition suivante qui reconnaît, tout ensemble, la production collective du texte et le primat du nom propre dans l'ordre des discours littéraires et de leurs lectures: «Perhaps we might entertain an at least provisional distinction between editorial practice, in which the author remains an elusive phantom in spite of Greg's attempt to conjure up Shakespeare through the method of copy-text editing, and reading practice (by editors and others), in which, as Eggert has noted, the author function continues to flourish despite poststructuralist critique» (pp. 341-342).

Cette remarque incite à une confrontation entre l'édition des œuvres des *xix^e* et *xx^e* siècles, qui peut s'appuyer sur de riches archives littéraires, et celle des œuvres des *xvi^e* et *xvii^e* siècles qui, sauf cas exceptionnels, ne dispose pas d'une telle ressource. Le contraste est présent dès le premier article du recueil, publié en 1981 par Hershel Parker et illustré par les exemples de Mark Twain, Herman Melville, William Faulkner ou Stephen Crane. Il commence, en effet, par une question qui n'a de sens que si existent de nombreuses traces du processus de composition et de publication des textes. Faut-il commencer «with a printed text» ou «with whatever early documents survive: manuscripts, variant editions, contracts, other publishing records» – et la critique génétique pourrait ajouter à l'énumération toutes les traces laissées par l'écriture elle-même: notes, esquisses, brouillons, révisions, épreuves corrigées, etc.? Pour l'éditeur d'un texte du *xix^e* ou du *xx^e* siècle, le commencement est le résultat d'une décision assumée, d'un choix entre plusieurs possibilités. Pour celui d'un texte de la première modernité, il n'en va pas ainsi et

le seul point de départ matériellement disponible est le plus souvent un état imprimé de l'œuvre.

En effet, ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du xviii^e siècle que les manuscrits autographes existent en nombre. Ils sont aujourd'hui conservés soit dans les bibliothèques ou archives nationales, soit dans les archives littéraires qui ont été rassemblées à Marbach dans la Deutsches Literaturarchiv, à Reading dans la collection des «Author's Papers» des Special Collections de la bibliothèque de l'université, à Milan par Apice, ou en France par l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine. A suivre l'exemple français, si les manuscrits d'auteurs ne sont pas rares après 1750 (ils existent pour *La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses*, *Paul et Virginie*, ou les *Dialogues ou Rousseau juge de Jean Jacques* dont Rousseau fit quatre copies autographes), il n'en va pas de même pour les œuvres écrites antérieurement. Seules des circonstances exceptionnelles expliquent la conservation des fragments autographes des *Pensées* que Pascal rassemblaient dans des liasses mais qui ont été collés et réorganisés sur les pages d'un cahier au xviii^e siècle, ce qui rend difficile de les considérer comme le manuscrit original de l'œuvre, ou bien les corrections et additions de Montaigne aux *Essais* qui n'ont subsisté que parce qu'il les a portées sur un exemplaire de l'édition de 1588, le fameux 'exemplaire de Bordeaux'.

La seule véritable exception à cette rareté des manuscrits d'auteur avant la mi-xviii^e siècle est donnée par les manuscrits de théâtre, tant en Espagne qu'en Angleterre. En Espagne, nombreux sont les manuscrits totalement ou partiellement écrits par les dramaturges eux-mêmes. La Bibliothèque nationale de Madrid conserve ainsi dix-sept autographes de Calderón et vingt-quatre de Lope de Vega. En Angleterre, l'exemple le plus spectaculaire d'un manuscrit écrit par les dramaturges eux-mêmes est *The Booke of Sir Thomas More*, une pièce sans doute écrite entre 1592 et 1596 par Anthony Munday en collaboration avec Chettle et Dekker, puis révisée par Heywood et Shakespeare dont la main serait la main D du manuscrit. Si tel est bien le cas, comme le suggèrent les données paléographiques, lexicales et stylistiques, les deux passages ajoutés par Shakespeare à la pièce (159 vers à la scène III du second acte et les 21 vers du monologue de More qui ouvrent la scène I du troisième acte) seraient ses deux seuls manuscrits littéraires.

Doit-on considérer ces manuscrits autographes des dramaturges de la première modernité comme semblables à ceux laissées par les écrivains des xix^e et xx^e siècles? Sans doute pas, si l'on pense qu'ils ont été souvent utilisés comme livres de régie ou '*prompt books*' destinés à organiser

les représentations et comme document enregistrant l'autorisation de représenter la pièce. C'est le cas avec les manuscrits anglais qui portent la 'license' et, parfois, les suppressions ou demandes de réécriture du *Master of Revels*, ou avec le manuscrit autographe de la *comedia Carlos V en Francia* de Lope de Vega (conservé à la Bibliothèque de l'Université de Pennsylvanie) où se trouvent enregistrées pendant plus de quinze ans après la composition de l'œuvre, qui date de 1604, les 'licencias' des autorités ecclésiastiques permettant sa représentation dans diverses villes d'Espagne.

Les manuscrits d'auteur peuvent aussi être des exemplaires présentés à leurs protecteurs, ce qui les situe, paradoxalement peut-être, au sein des copies établies par les scribes professionnels et, en particulier, par ceux employés par les troupes de théâtre. En ce sens, les auteurs des *xvi^e* et *xvii^e* siècles doivent être considérés comme des copistes d'eux-mêmes et leurs manuscrits tenus, non pas comme les traces du processus de l'écriture, objet privilégié de la critique génétique, mais comme des copies de l'œuvre. Ils sont ainsi les héritiers de Pétrarque pour qui, comme l'a montré Armando Petrucci, seule la multiplication des copies autographes de ses œuvres pouvait les protéger des erreurs commises par les scribes professionnels. La proximité entre auteurs et copistes est d'ailleurs rendue visible par la présence dans le même manuscrit des mains des uns et des autres (dans *The Booke of Sir Thomas More* la main C serait celle d'un copiste) et par les mêmes fonctions attribuées aux manuscrits autographes des dramaturges et aux centaines de copies faites par les scribes (même si ces derniers sont aussi les producteurs de véritables éditions manuscrites mises sur le marché).

Le rôle décisif des copistes dans le procès de publication est l'une des raisons de la disparition des manuscrits d'auteur avant la mi-*xviii^e* siècle. Au *Siècle d'Or*, comme l'a montré Francisco Rico, les manuscrits autographes n'étaient jamais utilisés par les typographes qui composaient avec les caractères mobiles les pages du livre à venir. La copie qu'ils utilisaient était le texte qui avait été mis au propre par un scribe professionnel et qui avait été envoyé au Conseil du Roi pour recevoir les approbations des censeurs, puis la permission d'imprimer et le privilège du roi. Rendu à l'auteur, c'est ce manuscrit qui 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 de la 'copia en limpio' ou 'original', mis en forme par un copiste qui lui impose des normes absentes des manuscrits d'auteur, par exemple épistolaires. Comme on le sait, ces derniers ne présentent aucune régularité graphique et ignorent largement la ponctua-

tion à la différence des 'originaux' (qui, de fait, ne le sont pas) qui devaient assurer une meilleure lisibilité du texte soumis à l'examen des censeurs.

La préparation de l'original afin qu'il devienne 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 mémoires ou traités qui ont été consacrés au xvii^e siècle à l'art de l'imprimerie, tenu pour un art libéral et non mécanique, voire même pour l'art des arts, insistent sur le rôle décisif des correcteurs et des compositeurs. Les formes et les dispositions du texte imprimé ne dépendent donc pas de l'auteur, qui délègue à celui qui prépare la copie ou à ceux qui composent les pages destinées à la presse les décisions quant à la ponctuation, l'accentuation et l'orthographe.

Après l'impression du texte, le manuscrit utilisé dans l'atelier était très généralement détruit ou, plutôt, son papier était recyclé pour d'autres usages. C'est pourquoi peu nombreuses sont les copies d'atelier qui ont survécu, avec l'exception des centaines de manuscrits d'imprimerie conservées à l'Archive et à la Bibliothèque nationale de Madrid, sans doute parce qu'en Espagne un secrétaire du Conseil du Roi devait collationner le livre imprimé avec le manuscrit qui avait été autorisé afin de vérifier que rien n'avait été ajouté à celui-ci durant l'impression. Après les multiples interventions faites sur le manuscrit de l'auteur, l'autographe avait connu le même sort. Sans importance, il n'était conservé par personne, pas même par celui qui l'avait écrit.

Il n'en va plus de même à partir du xviii^e siècle. La fétichisation de la main de l'auteur, de la signature authentique, du manuscrit autographe deviennent alors la plus forte conséquence de la dématérialisation des œuvres dont l'identité est située dans l'inspiration créatrice de leur auteur, sa manière de lier les idées ou d'exprimer les sentiments de son cœur. La main de l'auteur est désormais garante de l'authenticité de l'œuvre dispersée entre les multiples livres qui la diffusent auprès de ses lecteurs. Elle est l'unique témoignage matériel d'un génie immatériel.

C'est pourquoi lorsque l'autographe n'existe plus, il faut l'inventer. De là, la prolifération des faux dont les plus spectaculaires sont les manuscrits shakespeariens 'découverts' par William Henry Ireland, qui expose en 1795, dans la maison de son père à Londres, plusieurs manuscrits du dramaturge: les lettres envoyées à son protecteur, le comte de Southampton, sa très protestante *Profession de foi*, et les manuscrits originaux du *Roi Lear* et de deux pièces perdues mais heureusement retrouvées, *Henry II* et *Vortigern and Rowena*. Edmond Malone, éditeur et biographe de Shakespeare, sera le premier à dévoiler la supercherie en comparant les

faux fabriqués par Ireland avec des documents authentiques dont «un fac-similé inédit de l'écriture de Shakespeare». Ce même souci du texte autographe explique, également, la constitution, à la fin du XVIII^e siècle, d'un marché des manuscrits littéraires et la multiplication des collections de signatures des grands hommes.

La forte relation entre manuscrit autographe et authenticité de l'œuvre a été alors interiorisée par certains écrivains qui, avant Flaubert ou Hugo, se sont fait les archivistes d'eux-mêmes. C'est le cas pour Rousseau qui conserva pour *La Nouvelle Héloïse* ses brouillons, quatre copies de sa main et des exemplaires annotés de trois éditions, constituant ainsi un dossier génétique de plusieurs milliers de pages. C'est le cas de Goethe qui se préoccupa de la conservation de ses manuscrits, lettres et collections et qui intitula l'un de ses essais «Les archives du poète et de l'écrivain». Dans les deux cas, le souci d'une édition complète des œuvres a pu guider le souci de l'archive, mais plus encore une intense relation personnelle avec l'écriture qui ne détache pas les écrits, même publiés, de la main de l'écrivain.

L'existence d'archives littéraires composées par les auteurs eux-mêmes a de profondes conséquences sur l'édition et la délimitation même de l'œuvre. On sait, pour les temps contemporains, comment Borges manipula le contenu canonique de son œuvre, excluant trois livres écrits entre 1925 et 1928 (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* et *El idioma de los Argentinos*) et choisissant avec son éditeur et traducteur français, Jean-Pierre Bernés, les textes qui devaient la constituer, ce qui lui fit inclure dans l'édition de La Pléiade des comptes rendus, des chroniques et des articles jusque là maintenus hors des frontières des *Obras completas*. On sait, aussi, quelles sont les discussions à propos des limites de l'œuvre de Nietzsche, entre la 'prolifération' plaisamment suggérée par Foucault, allant jusqu'à inclure dans l'œuvre les indications d'un rendez-vous ou d'une adresse, ou une note de blanchisserie trouvées dans un carnet d'aphorismes, et la 'rarefaction' proposée par Mazzino Montinari, excluant de l'œuvre son livre le plus fameux, *La Volonté de puissance*, composé comme tel, non par Nietzsche, mais par sa sœur Elisabeth à partir de notes, esquisses et réflexions laissées par son frère sans intention d'en faire un livre.

Né au XVIII^e siècle, ce souci d'une définition par les auteurs eux-mêmes du répertoire textuel qu'ils reconnaissent comme leur œuvre a inspiré rétrospectivement aux éditeurs d'auteurs qui ont écrit dans un temps sans archives littéraires des décisions qui ont transformé les contours de leur corpus canonique. Ainsi, la publication de plusieurs

textes pour la même œuvre, comme dans le cas de la publication de deux états, ou plus, des pièces shakespeariennes, à commencer par le *Roi Lear* ou *Hamlet*. Ainsi, les variations dans la composition du canon shakespearien, qui, à partir des trente-sept pièces rassemblées dans le Folio de 1623, peut, contradictoirement, inclure de nouvelles œuvres (ainsi, récemment, *Edouard III*, *Sir Thomas More* ou *Cardenio*) et en retrancher d'autres ou, pour le moins, les publier sous le nom d'un autre dramaturge avec lequel Shakespeare aurait collaboré: ainsi *Timon d'Athènes*, *Macbeth* et *Mesure pour Mesure*, présentes dans la récente édition des œuvres de Middleton de John Lavagnino et Gary Taylor.

Mais plus encore que ces redéfinitions des contours de l'œuvre, la présence des archives littéraires et la configuration conceptuelle qui les a rendues possibles, ou nécessaires, a imposé une manière nouvelle de lier la production littéraire et la vie de l'auteur. A partir de la mi-xviii^e siècle, les compositions littéraires ne sont plus pensées comme fondées sur le réemploi d'histoires déjà écrites, la citation de lieux communs, partagés parce que sublimes, ou les collaborations exigées par les protecteurs aristocratiques ou les entrepreneurs de théâtre. Elles sont conçues comme des créations originales qui expriment les pensées ou les sentiments les plus intimes de l'individu et qui se nouent avec ses expériences les plus personnelles.

La première conséquence de cette mutation fut le désir de publier les œuvres d'un même auteur en respectant la chronologie de leur composition, afin de saisir le déploiement de son génie; la seconde fut l'écriture de biographies littéraires. Pour Shakespeare, comme l'a montré Margreta De Grazia, Edmond Malone fut le premier à associer les deux projets. Il fonda sa *Life of Shakespeare* sur la recherche de documents authentiques et il proposa la première chronologie des œuvres de Shakespeare, appelant ainsi à rompre avec la distribution des pièces entre comédies, histoires et tragédies, durablement héritée du Folio de 1623. Mais la tâche n'était pas aisée en l'absence de tout document autographe laissée par Shakespeare (à l'exception de quelques signatures et, possiblement, de son testament holographe) et du petit nombre de documents qui le mentionnaient. Elle exigeait de recourir au seul procédé disponible pour écrire les biographies des auteurs sans archives: situer les œuvres à l'intérieur de la vie suppose de retrouver la vie dans les œuvres. Les difficultés posées par ce cercle vicieux sont un heureux rappel des effets pervers produits par l'utilisation rétrospective d'un paradigme de l'écriture constitué seulement au xviii^e siècle. Il impose, en effet, des catégories telles que l'individualisation de l'écriture, l'originalité de l'œuvre ou la

propriété de l'auteur à des textes composés et publiés dans un régime de production et circulation textuelle tout différent.

Les conséquences ne sont pas minces. La première est la transformation des significations des 'mêmes' notions. Il en est ainsi, par exemple, de la mobilité du texte, comprise soit comme désignant, dans la perspective de la génétique textuelle, les moments successifs d'un 'work in progress' ou bien, dans celle de la bibliographie matérielle, les différents états imprimés de l'œuvre. Un autre effet de l'universalisation d'une configuration conceptuelle née au XVIII^e siècle consiste dans l'identification des œuvres comme «what authors have in mind when they are writing» ou comme «immaterial verbal works», selon les expressions de G. Thomas Tanselle (p. 165 et p. 173). Ainsi définie, chaque œuvre transcende toutes les représentations textuelles qui en sont données, toutes ses possibles matérialisations, et elle se trouve inscrite, comme le voulaient Blackstone, Diderot ou Fichte, dans le langage, les sentiments ou la manière d'écrire de son auteur.

Une telle perspective a pour corollaire le difficile ajustement entre la quête de cette œuvre, tenue pour un concept idéal, et la multiplicité de ses états imprimés qui, pour la première modernité, sont en général les seuls accessibles et qui, de toute façon, sont ceux qui ont été lus par les lecteurs du passé. La pratique éditoriale se trouve ainsi divisée entre deux exigences contradictoires: soit établir un texte donné comme celui que l'auteur a rêvé ou désiré, mais qui n'a eu aucune existence historique, ni imprimée, ni manuscrite, avant son édition moderne; soit publier les différents états textuels d'une même œuvre, mais avec un vertige semblable à celui produit par la carte borgésienne identique au territoire qu'elle représente, puisque éditer une œuvre consisterait idéalement à en éditer non seulement toutes les éditions, mais aussi tous les exemplaires, puisque, à l'âge de la presse de Gutenberg, les «stop-press corrections» introduisent des différences entre eux.

C'est contre l'impossibilité de cette infinité de représentations, ou pour mieux dire, contre l'illusion de la reproduction à l'identique, que Joseph Grigely mobilise le «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» de Borges et propose de considérer les textes comme des événements, des «utterances» jamais reproductibles: «Each time we 'reproduce' a text – whether we do so in an edition or in an apparatus of an edition – we do not reproduce that text at all, but rather print it in another new and different context» (p. 262). De là, le constat, sans doute ontologiquement fondé, mais qui laisse critiques et éditeurs désarmés: «we cannot reproduce, reprint, or reenact a text: each act of textual production is an act of sequential (even homeostatic) production» (p. 264).

Pour sortir de l'aporie, une pragmatique de l'édition ne peut que se replier sur des positions de compromis. Dès 1984, James McLaverty suggérait une voie pour surmonter l'opposition entre le respect des intentions de l'auteur et la conscience que la publication d'un livre et la production d'un texte sont toujours le résultat d'un processus collectif: «the editor needs to respect the integrity of the different versions of a work, and he should consider himself free of duty to the author's final intention. On the other hand, he must try to establish the author's text, not that of the compositor or house-corrector. The author's intentions are important because of their intimate connection with his meaning, but only a limited range of intentions is relevant to the editor and any of the important issues in editing are left untouched by the concept» (p. 74).

Un autre compromis, nécessaire mais difficile, est proposé par Francisco Rico, dans ses éditions et dans son ouvrage de 2005, *El texto del Quijote*. Entre le respect absolu des textes tels qu'ils ont été imprimés et lus par les lecteurs du passé, y compris avec leurs incohérences et leurs anomalies, et la souveraine autorité attribuée à l'auteur, seul maître du sens, il suggère une voie plus pragmatique. La collation la plus scrupuleuse et la connaissance la plus exacte des différents états textuels d'une même œuvre permettent de trancher entre plusieurs leçons, de réparer les erreurs manifestes qui l'ont défigurée 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^e siècle. Mais le texte ainsi établi n'est pas, et ne peut pas être celui que l'écrivain a donné à lire à son premier copiste. Et même, si par miracle, le manuscrit premier de Cervantes était un jour découvert dans une autre Alcaná, il ne serait que l'un des états de l'œuvre, et non celle-ci en sa correspondance parfaite avec le texte imaginé et désiré par son créateur. Francisco Rico affirme ainsi, tout ensemble, le droit à la lisibilité du lecteur, qui ne peut être égaré dans une forêt de variantes, et la responsabilité de l'éditeur, qui doit refuser les solutions arbitraire et fonder ses décisions sur une connaissance profonde des conditions qui ont gouverné la composition, la transmission et la publication des textes.

Réfléchir sur le lien noué entre l'historicité des textes et la lisibilité des œuvres est sans doute le moyen le plus sûr pour en finir avec «the ideological closure», regrettée par Joseph Grigely (p. 251), de la tradition éditoriale et critique dont ce numéro de *Ecdotica* permet de prendre mesure. Sa force lui est venue de cette clôture même, construite à partir d'un corpus de références obligées, d'un répertoire d'œuvres et des termes de débats menés dans une seule langue. En rendant accessibles les textes les plus fondamentaux de ces controverses et propositions, cette

anthologie montre ce que nous pouvons encore en apprendre. Mais elle montre, également, que les temps ont changé et que, aujourd'hui, les mêmes questions, toujours vives, exigent le désenclavement des traditions nationales et le croisement d'approches trop longtemps séparées. Le «Anglo-American Scholarly Editing» peut aussi y trouver profit en confrontant ses principes et pratiques, au demeurant divers, avec les apports d'une critique textuelle fondée sur une approche philologique et historique, ceux d'une histoire de la culture écrite saisie en son entier, ou ceux d'une sociologie des textes qui ne sépare pas la matérialité de leurs formes des conditions sociales et culturelles gouvernant leur composition, leur transmission et leur appropriation.

GIORGIO INGLESE

Autore/lettore, testo/edizione: il quadrato magico

Il volume di Ecdotica dedicato a *Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005* (6, 2009) è ricchissimo di suggerimenti e indicazioni degne di approfondimento.

Mi soffermerò soltanto su alcuni spunti, a partire dal saggio *Forms* (pp. 116-125; ed. or. 1984), in cui uno dei curatori, Peter Schillingsburg, fissa e discute quattro distinti orientamenti dell'*editing* ('ecdotica'): storico, estetico, autoriale, sociologico. Gli orientamenti storico e sociologico sono accomunati dal rifiuto di produrre testi «eclettici» (cioè costituiti sintetizzando una pluralità di testimonianze); ma solo gli editori puramente «storici» non condividono l'obiettivo di un testo che rappresenti ciò che l'autore voleva, o avrebbe voluto, presentare al lettore.

L'orientamento editoriale «estetico», osserva ironicamente Schillingsburg, non è mai dichiarato dai suoi cultori. Lo si può infatti considerare una versione patologica dell'orientamento «autoriale», quando l'editore intenda farsi co-autore dell'opera secondo il proprio gusto letterario. Ove la tradizione esibisca una pluralità di lezioni, si tratterà invece di «ordinare» questa pluralità secondo il tempo, e, secondo la qualità dei testimoni, distinguere le lezioni attribuibili all'autore e quelle derivanti dall'intervento di soggetti diversi (copisti, tipografi, revisori). Tale discriminazione è possibile nella misura in cui il testo dimostri di presupporre *sistemi* (linguistici, logici, culturali) abbastanza coerenti da

identificare *violazioni* non tollerabili, o per lo meno atti a qualificare acquisti o dispersioni di significazione.

Schillingsburg annette all'orientamento «estetico» le valutazioni o gli interventi correttivi giustificati in forza delle «regole» del genere letterario. Non è chiaro se vi comprenda anche le opzioni e i restauri di ragione metrica. Al riguardo, bisogna distinguere. Opzioni o restauri di tal genere sono leciti soltanto se è possibile attribuire all'autore la pratica di una norma metrica rigorosa; negli altri casi, conviene rispettare le incongruenze del testo documentato. Poiché l'attribuzione a un autore di un certo grado di rigore metrico può avvenire solo in base alle testimonianze testuali stesse, vi è il rischio di un circolo vizioso. Ma lo studio approfondito del caso determinato (poniamo, di Giacomo da Lentini) permette di giungere a un'ipotesi altamente probabile, che guida l'editore nelle sue scelte.

Lasciato dunque da parte il caso patologico dell'editore «estetico», rimangono a confrontarsi gli orientamenti «autorale», «storico» e «sociologico», che privilegiano rispettivamente l'intenzione espressiva dell'autore, l'identità del documento, il contributo del «processo produttivo» alla fisionomia del testo. Ciascuno di questi orientamenti mette capo a un tipo di edizione (diplomatica, interpretativa, critico-processuale, critico-sintetica), ciascuna con la propria funzione e utilità. Nel dibattito anglosassone (e di materia moderna) registrato da Ecdotica, questo confronto ha invece toni fortemente polemici, in cui evidentemente si riverberano più profonde divergenze di vedute sul senso stesso della letteratura.

Trevor Howard-Hill, nel saggio *The Dangers of Editing, or, The Death of the Editor* (pp. 284-301; ed. or. 1998), critica duramente i filologi scespiriani di orientamento post-modernista (Warren, McLeod, Ioppolo). Teorizzando la riproduzione non-interpretativa di ogni documento testuale (per es., il primo in-quarto [1608] affiancato all'in-folio [1623] di *Lear*), essi delegano al lettore la discriminazione degli errori e il giudizio sui vari stati del testo. Dopo avere citato una bella frase di Tanselle, per cui l'edizione critica è, di fatto, un caso particolare di lettura-interpretazione, Howard-Hill conclude negando la qualifica di «editore critico» a chi, pubblicando *Hamlet*, si limitasse a giustapporre le varianti che toccano il famoso incipit (I II 129): «Oh, si dissolvesse questa mia carne troppo dura (*solid*) / troppo contaminata (*sullied*)...». Howard-Hill vuole che l'editore si renda utile al lettore che «non ha tempo e voglia di consultare gli apparati critici». Personalmente, ritengo che l'editore debba sentirsi responsabile della comparazione esegetica fra le varianti;

ma che il lettore debba dedicare una parte del suo tempo alla consultazione degli apparati critici (resi, magari, più accessibili e fruibili).

Nel contributo intitolato *The Monks and the Giants. Textual and Bibliographical Studies and the Interpretation of Literary Works* (pp. 76-95; ed. or. 1985), Jerome McGann prefigura un «textual criticism» capace di realizzare un comprensivo studio testuale e bibliografico dell'opera sotto diversi profili. Egli ci ricorda che «il linguaggio in cui i testi ci parlano non è limitato al sistema verbale»: per intenderlo a pieno bisogna dunque rifarsi «all'intero processo di sviluppo della trasmissione storica», senza trascurare gli apporti *non-authorial* alla costituzione del testo. In una versione moderata, questo indirizzo di ricerca comporta la valorizzazione «culturale» dell'apporto di copisti, correttori, curatori, tipografi ecc. alla pubblicazione del testo. I dati non-verbali (tipo di scrittura, impaginazione, illustrazioni) devono ricevere la massima cura interpretativa quando il «libro» sia stato pensato e realizzato dall'autore o sotto il suo controllo. Una lettura raffinata dei *Rerum vulgarium fragmenta* non dovrebbe, per esempio, eludere la dimensione «pagina». In termini assai più sfuggenti, il problema si pone per le opere di cui manca il «documento autoriale». Penso alla *Vita nova* e al problema della sua scansione in «paragrafi», riaperto recentemente da Gorni.

Gli studiosi anglosassoni suggeriscono anche di valutare come significativo il *format* entro cui il testo è stato ed è pubblicato. McGann cita l'esempio di una poesia di Emily Dickinson. La si può leggere in edizione critica, o entro un'antologia della poesia moderna, o in facsimile: benché le parole che la costituiscono siano ogni volta identiche, si tratterà di tre «very different reading experiences» (p. 90). Dal canto suo, Paul Eggert (*Document and Text: the «Life» of the Literary Work and the Capacities of Editing*: pp. 267-283; ed. or. 1994), fa il caso di un romanzo di Ada Cambridge, apparso su un giornale di Melbourne nel 1889, e, molto più tardi, in edizione critica (1988). Solo chi oggi la rilegga nel «format» giornalistico, avverte Eggert, è in grado di cogliere il contesto non letterario che condiziona e precisa il significato che il racconto propose ai suoi primi lettori. Lo spunto è molto interessante. Come esempio di influenza del *format* sul *meaning* di un componimento, prenderei la canzone dantesca *Donne, ch'avete intelletto d'amore*; essa è leggibile: (1) all'interno della *Vita nova*; (2) in uno spazio bianco dei *Memoriali bolognesi*; (3) nel Canzoniere Vaticano, associata alla «risposta delle donne», *Ben aggia l'amoroso e dolce core*; (4) come prima delle rime di Dante nel ms. Casanatense d,V,5 (sec. XVI) e in molti altri. I diversi *format* non hanno indotto – mi pare – peculiari alterazioni di lezione. Ma non è

questo il punto. Anche i versi della Dickinson, cui si riferisce McGann, sono verbalmente identici nelle varie comparse editoriali: apparentemente identici, dice il critico, ma «in fact very different, for they exist in bibliographical environments... that enforce very different reading experiences» (p. 90).

Nelle diverse situazioni, *Donne, ch'avete* si offre a diverse «esperienze di lettura», e, in questo senso, cambia di significato. Non dubito che ogni situazione possa dar luogo a specifiche interpretazioni critiche (cfr. appunto Justin Steinberg, *Accounting for Dante. Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, University of Notre Dame Press, Notre Dame [Indiana] 2007). Rimane tuttavia una gerarchia, una scala di valori e interessi, che conferisce una posizione di privilegio al *format* voluto dall'autore (il prosimetro *Vita nova*) rispetto a quelli determinati di volta in volta dalla *readership*. Lo stesso Eggert, pur ritenendo che le alterazioni patite dal testo d'autore nel processo di trasmissione debbano considerarsi «contributions rather than corruptions» (p. 276), ribadisce che «il momento e l'agente originario (del processo) hanno un significato primario», contestando a McGann che la nozione di «social production» del testo disconosce la responsabilità individuale, e il valore proprio, di ciascun atto documentale.

La linea «sociologica» di McGann è esplicitamente riportata a Bédier (p. 90). Ma (nell'ambito delle tradizioni di copia) la «questione Bédier» si può ormai considerare pragmaticamente risolta nella distinzione fra univocità e plurivocità del testo (Contini); e fra tradizioni testuali discendenti da una autorialità «forte» (sì che nel processo di trasmissione si postula possano soltanto deteriorarsi) e tradizioni rielaborative (in cui, tendenzialmente, ogni testimonianza ha validità per sé stessa). Il riferimento al rango dell'autore decide dunque il metodo editoriale (sintetico o analitico) e la gerarchia fra gli orientamenti di ricerca. Se l'autore si chiama Dante Alighieri, o Niccolò Machiavelli, la lezione originale «mi interessa» per sé stessa, più delle lezioni storicamente diffuse: tanto mi interessa da proporre, in questo o in quel punto, un *restauro congetturale*, ossia una lezione «storicamente» e «sociologicamente» nulla.

D'altro canto, anche qui il termine «gerarchia» ha un valore metaforico e comunque relativo, poiché «si può ripetere delle forme di edizione il famoso detto del Croce sulle forme di critica, che ognuna è buona quando è buona» (G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1976, p. 8).

GARY TAYLOR

Editoria

I am not a bibliographer. I am not a sociologist of text. I am not a book historian. I am not a digital humanist.

I am an editor.

Reading the excellent anthology of essays in *Ecdotica* 6, I realized how alienated I feel from «Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005». I spent those twenty-five years in England and America, editing, but those debates seem to me now fundamentally foreign. They recognize the social nature of authorship, but say almost nothing about the social nature of editing. I edited Shakespeare's *Complete Works* in the 1980s because Stanley Wells hired me to do so; he was my patron, and his patron was Oxford University Press. Stanley was and is a generous and inspiring mentor, who repeatedly gave me the freedom to challenge his own views, but we were both operating within the constraining and enabling space created for us by Oxford University Press. Given Shakespeare's canonical status and market value, Oxford University Press insisted on shaping the edition, and subsequently marketing it, in ways that had nothing to do with editorial theory or individual editorial agency. The guaranteed scholarly visibility of any edition of such an author, published by such a press, catapulted me, at the age of 24, into a position of editorial power that was enviable, and envied, but also intrinsically vulnerable to the whims of a global corporation, to changes of management, to the instability of institutional memory and commercial loyalty.

My experience editing Middleton – also collaboratively, also under the imprint of Oxford University Press – was entirely different. Middleton had no real commercial value, no canonical status. No one envied me the job of editing his works. Oxford was not willing to employ me, full time, to produce the edition, which meant that, like most editors, I had to squeeze editing into the shifting fault-lines between teaching and university service, and balance the needs of a long-term research project against the need to publish regularly, in order to get tenure, promotions, salary raises, fellowships and grants. But in exchange for these more difficult working conditions I was given an extraordinary amount of freedom. Nobody at Oxford University Press much cared exactly how I edited Middleton. There was no existing tradition of customer

expectations to be satisfied, no core of fans poised to resist innovation. Notably, the greatest resistance encountered by *The Collected Works of Thomas Middleton* focused on the three places in the volume where the Middleton canon overlapped with the Shakespeare canon.

The position of the editor is always social. Every editor is situated within a social network of patronage, economics, institutional and personal hierarchies. But so is every text being edited: it occupies a social space within or outside the canonical literary system. Whatever editorial theory demands, editorial practice must negotiate the realities of the hierarchical social world inhabited by editors, their texts, and those who pay for those texts. Editorial freedom is inversely proportional to the importance of what they edit.

1. The need for and absence of a reliable old-spelling edition has haunted editors of Shakespeare for half a century. Greg, for instance, could refer to the modernizing of 'vild' to 'vile' as 'sheer perversion'. In order to palliate their sense of guilt about continuing to produce the modernized texts which publishers want to publish, some editors have modernized the text grudgingly and half-heartedly, producing hybrids of Renaissance and modern orthography which satisfy the needs neither of scholars nor of common readers. However much we admire the proponents and accomplishments of the 'new bibliography', we must also recognize that the movement had some unfortunate side-effects, including a schizophrenic attitude towards modernization and an increasing dissociation of bibliographical research from practical editing. Greg insisted, rightly, that an editor must understand the basic circumstances of transmission before a text can be properly edited. But at some point, having determined these circumstances, the editor must still sit down and edit the text, and familiarity with the process of transmission will not solve all editorial problems.

Earlier editors devoted their labours almost exclusively to problems of emendation, with scant regard to the circumstances of transmission; modern textual critics have, for the most part, simply reversed the prejudice. Like so much else, this practice begins with the Cambridge edition. W.A. Wright decreed that 'Vanity and Ignorance are the fruitful parents of conjectural emendation'. Vanity and ignorance are indeed fruitful parents, but conjectural emendations are not their only children; conjectural glosses and conjectural conservatism can also often be traced to their loins. Wright himself did not believe his own edict, for he and his colleagues – like all other editors of Shakespeare – accepted many conjectural emendations. But with very few (and insignificant) exceptions,

the conjectures which the Cambridge editors accepted were the conjectures of other people, not their own. Logically, someone else's old conjecture is no more authoritative than your own new conjecture; but a choice between pre-existing conjectures can, in the format of textual collation, appear indistinguishable from a choice between variant documentary readings. Editors in this way promulgate the notion that editing is no more than a matter of judicious *selection*; they obscure the fact that it also depends upon judicious *invention*. The intellectual authority of the Cambridge edition derived in part from its being so barren of new pride. This Victorian repression of the need for and the fact of editorial fertility has been perpetuated by the finest textual critics of our age. Bibliography aspires to the status of a science; at the least it can claim to be an archaeology of texts. Emendation is, by contrast, all too obviously an art – an art for which the despised poet-editors of the eighteenth century might have been rather better equipped, in some respects, than their sophisticated academic twentieth-century successors. Perhaps for this reason, the twentieth century has produced little fruitful discussion of the theory and practice of emendation in Shakespeare's text.

Greg's British Academy lecture on 'Principles of Emendation in Shakespeare', for instance, confines itself to the sound but minimal proposition that all emendation must be governed by a knowledge of the circumstances of transmission. A natural corollary of this postulate is that some texts in the Shakespeare canon will require more emendation than others. Yet editors almost invariably divide into those (like McKerrow) who in practice always emend sparsely and those (like Alice Walker) who in practice always emend generously. Though in neither case will the reasoning behind particular choices be discredited, the practice of emendation in either case must have more to do with the emendation-threshold of the individual editor than with the corruption-quotient of the individual text. If a translator rendered Herodotus and Thucydides, or Aeschylus and Euripides, so that they sounded stylistically indistinguishable, we should be certain that one author or the other was being misrepresented; we can be equally certain that editors who are conjecture-happy or emendation-shy in all circumstances are doing an injustice to half the texts they edit. Some plays in the Oxford edition – *Hamlet* and *Othello*, for instance – are edited more conservatively than usual; others – like *Pericles* – are edited less conservatively than usual; in each case the frequency and kind of emendation reflects our understanding of the text's transmission. Of course the Oxford editors are not immune from individual prejudice towards conservative or liberal emendation,

but we hope that the collaborative nature of the edition will have acted as a check on such prejudice.

Just as different kinds of text require different policies of emendation, so different kinds of error occur in every text. Most editors are either constitutionally interventionist or constitutionally non-interventionist; likewise most of them favour particular forms of intervention, and neglect others. Housman observed that classical editors prefer whenever possible to postulate palaeographical error, and a similar fondness for misreading can be discerned in most modern editions of Shakespeare. This predisposition was actively encouraged by the laudable efforts of the 'new bibliography' to establish the characteristics of different Elizabethan and Jacobean hands. But – as Hinman, among others, often insisted – scribes and compositors also commit other sorts of error. 'An emendator with one method is as foolish a sight as a doctor with one drug.' Most modern editors have, nevertheless, remained loath to accept substitution, transposition, interpolation, or (especially) omission as the explanation of a textual difficulty. On the evidence of their work in reprints, we would expect the Folio compositors to have omitted a few entire verse lines from every play, and we have no reason to suppose that the compositors who set Shakespeare's plays in quarto were any less fallible. Such losses can seldom be repaired, but it seems reasonable to admit from time to time that a line has probably been lost, by marking a lacuna.

Words and phrases, too, can be omitted. Editorial reluctance to concede this possibility can often be related to the modern hesitation to make emendations which restore metrical regularity. Just as eighteenth-century editors sometimes anachronistically supposed that Shakespeare shared their own ideals of strict metrical decorum, so twentieth-century editors sometimes anachronistically suppose that Shakespeare shared their own ideals of metrical irregularity and rhythmical freedom. Our own practice has been based upon a study of metrical norms in individual texts, and governed by certain simple propositions about the logic of metrical emendation. For instance, the more often a metrical pattern or licence recurs in different texts, the less likely is it to result from corruption; conversely, corruption is more likely if a metrical anomaly coincides with difficulties of sense or syntax. No doubt our application of these principles – as of all others – has been at times imperfect, but such failures of execution do not invalidate the general utility of the principles themselves, or the desirability of a coherent and articulated policy towards issues of metre.

Contemporary literary practice influences modern editing in more ways than in its attitude to metre. As many critics have observed (approv-

ingly or disparagingly), twentieth-century literature has been characterized by difficulty, by conspicuous obscurity, by a conviction that complex worlds cannot be uttered in simple words. One might share this aesthetic without believing that it prevailed in all periods. Nevertheless, modern editors of Shakespeare have sometimes advocated readings or variants which presuppose that the playwright aspired to be unintelligible. This tendency has been abetted by a misunderstanding of the classical editorial preference for *difficilior lectio*, 'the more difficult reading'. In fact, even in classical practice, *difficilior* does not mean 'more difficult to understand', but only 'more difficult to explain as an error'. That principle was originally formulated by editors of biblical texts, 'and then applied to the literary works of antiquity; but Shakespeare's plays were transmitted in different conditions by different technologies. For Shakespeare – and 'modern national scriptures' generally – the more relevant rule is *praestat insolitior lectio*, 'prefer the rarer reading'. 'Rarer' does not mean 'occurring in fewer textual witnesses', but rather 'lexically more unusual, verbally less commonplace'. Even this rule must be tempered by an awareness that revising authors sometimes deliberately replace an arcane word (like 'crants', in the second quarto of *Hamlet*, 5.1.226/3197) with a more comprehensible one (like 'Rites' in the Folio).

All propositions about the practice of emendation assume that emendation is itself a legitimate practice. That central assumption could be disputed. Philosophically, no emendation is logically defensible. It may be said that the text at a particular point does not make sense; but perhaps it was not meant to make sense; perhaps the character was meant to be mad, or incoherent; perhaps the passage has a private meaning; perhaps it has a meaning which would have been understood then though not now; perhaps its meaning is evident, even now, to some other reader. No emendation is 'necessary'; all emendations depend upon an individual assessment of probability and a subjective inference about intention.

2. Editing can be defined as the effort to establish a proximate text. The question then becomes: proximate to what? Proximate to something we value. Proximate to the individualized authorial text valued by Tanselle, or to the socialized collaborative text valued by McGann; proximate to the original spelling and punctuation valued by Bowers, or to the modernized spelling and punctuation favored by Wells. This conception of proximity allows us to recognize that there is no single source of editorial legitimacy; but that does not mean that every edition is as good as every other. Editions can be judged, can be measured, by their proxim-

ity to their chosen goals; most editions are lazy, incompetent, incoherent, or derivative. Likewise, the use of editions, by critics, can be judged by the proximity of the edition's goals to the critic's. It is incoherent for any historicist critic to quote Shakespeare in *modern* spelling; it is absurd for any critic interested in theatrical values to use an edition, like the Riverside, that is systematically *anti*-theatrical.

Editing seeks to establish texts that are proximate to a source of value. Insofar as it is concerned with proximity alone, editing is objective and scientific; insofar as it is concerned with the sources of value, editing is subjective and ethical. Every edition, every textual investigation, represents an assertion of value.

So, what is the value of more editions of Shakespeare? Textual proliferation does not, in itself, guarantee an increase in textual proximity to a valued goal, nor does it guarantee an increase in the variety of textual values being represented. What it does guarantee is a continual, and unexamined, increase in the value assigned to Shakespeare. It is textually valueless editions that measure the cultural value of a work. The proliferation of new editions insures for Shakespeare a ubiquitous proximity. Shakespeare's texts saturate our inter-textual spaces.

Obviously, such intertextualities are not simply given; they are constructed. As such they illustrate the distinction between active and passive proximity. Any text printed in London, or composed in the year 1606, has a certain passive proximity to every other. On the other hand, between the story of the British King Leir told in various Renaissance histories and the story of the Paphlagonian king told in (both versions of) Sidney's fictional *Arcadia* a very specific inter-textual relation was actively constructed by Shakespeare when he interwove the two stories in (both versions of) *King Lear*. This example illustrates another governing law of intertextual proximity: points in textual space can be moved. The distribution of texts can be reorganized. This fact impinges upon everything from editorial collations to literary history. For instance, authorial revision makes textual space radically portable and holistically variable; consequently, revision cannot be adequately mapped by the atomized linear sequence of traditional collations.

Literary history is equally portable, holistic, and revisable. In a famous formulation, T.S. Eliot declared that, as a result of «the introduction of the new (the really new) work of art... the *whole* existing order» created by previous works of art «must be, if ever so slightly, altered.» Borges, likewise, paradoxically insists that «every writer *creates* his own precursors.» Both Borges and Eliot are describing the creative redistribu-

tion of intertextual space, by the introduction of new reference points, new gravity wells, which create new relations. But the «proportions» of the «*whole* existing order» can be reorganized by critics, too. New Historicism works by juxtaposing canonical literary texts with otherwise obscure, chiefly nonliterary, documents. This copulative critical strategy depends upon a law of inverse proportion: the more obscure the nonliterary text, the more famous the literary text needs to be, in order to attract and sustain the interest of readers. New Historicism is thus almost inherently conservative in its deployment of textual space: it tends to reinforce the power of hegemonic texts and authors, by linking a vast and relatively unexplored discursive new world to the interpretive economies and ideological interests of a canonical old world.

3. *Change is expensive.* Change expends time, energy, resources of all kinds.

Computerisation enforces change. The accelerating evolution of textual technologies imposes upon society as a whole, and upon editors as members of that society, a succession of mandated obsolescences. A book printed 400 years ago can be read more easily, in many more sites, than a file created ten years ago.

Changes in textual practices have always created narrow gates, through which texts have to pass if they are to remain legible. The change from uncial to minuscule script, the great vowel shift, the invention of print – these mutations of the media of representation transformed textual practices so radically that texts which were not translated into the new medium almost always perished, because they had become unintelligible to the textual classes. The change from print to digital technology has been correctly perceived as another such life-or-death gate. Unfortunately, it is not a single gate, but a succession of gates, with shorter and shorter intervals between them. *The more rapidly computers evolve, the more frequently files must be transformed, in order to remain legible.*

But change is expensive. Indeed, the more rapid the change, the **more costly it is**. Therefore, *the more rapidly computers evolve, the more expensive the maintenance of file-legibility becomes.*

As maintaining legibility becomes more expensive, *we will be able to afford the maintenance of legibility for fewer and fewer files* – unless our resources expand as rapidly as change accelerates.

But resources in the humanities – departmental and library budgets, the support of scholars rather than administrators – have, during the last thirty years, significantly and consistently declined. That change is almost cer-

tainly substantive, not incidental. Print technology developed in parallel with the rise of humanism and Protestantism; computer technology has developed in parallel with the rise of global corporations and capitalised science. Literature departments receive a small fraction of the funding that goes to business schools, medical schools or science departments. *As a proportion of total social expenditures, resources for humanities text creation, reproduction and maintenance decline, as digitalisation increases.*

At the same time, the development of digital technologies creates an increasing demand for their use. Thus, society favours cultural works which make maximum use of the multimedia potentials of the new tools: music on compact disc, film, video games, visual and audio encyclopaedias and archives, museum collections on CD-ROM. *In order to compete effectively for the available resources, editors must use the most sophisticated text-tools available.*

Hence, files that do remain legible will become accessible in an increasing variety and complexity of forms. As Randall McLeod and Jerome McGann and Graham D. Caie in their different ways have emphasised, the combination of photography and computers, the digitising of texts and images, makes possible modes of reproduction which preserve many more features of the texts generated by earlier inscriptive technologies (manuscript, print, engraving, etc.). Moreover, the same information technologies enable rapid and massive cross-referencing, concordancing, and all other forms of database searching. These preferred new modes of reproduction are preferred precisely because they are inhuman; no personality intervenes or intrudes between the original site and the new recitation, the original text and the new file. In this environment, *the best of all possible editors is a machine.*

Thus, editorial files must continue to become increasingly technologised. But that technological imperative further diminishes the available resource base. *Editorial files are becoming, not only more expensive to maintain, but also more expensive to create.*

Since resources are shrinking, at the very time when maintaining or recovering techno-legibility has become more expensive, *the number of old texts that can be made or kept legible seems destined to decline.* We are, for instance, already producing fewer editions of Renaissance authors than our Victorian predecessors did.

However, this decline is masked by the proliferation of versions. We effectively reproduce fewer works, but we produce more versions of the few works we do reproduce. We therefore feel that we 'know' those few works with an unparalleled breadth and intimacy; moreover, we test and

confirm all our cultural theories against the database of those few works. That diminishing number of works thereby becomes the measure of all things. It is not simply that we concentrate more and more of our attention upon Shakespeare; even within the Shakespeare canon, we concentrate upon a diminishing number of works – just as late classical culture concentrated its attention upon a small fraction of the plays of Sophocles, Euripides, Aeschylus. Hence the paradox which has so rapidly overtaken the work of ‘revisionist’ editors of Shakespeare: what in the early 1980s seemed, to its opponents and defenders, an outrageously revolutionary practice had come to seem, by the late 1990s, naively conservative. The revisionists attempted to de-idealise Shakespeare by demonstrating that, like other writers, he revised his work; but the revisionist editorial practice of ‘versioning’ has simply provided more material for idealisation, more texts of Shakespeare at the expense of other works and writers: *The fewer works we preserve, the more idealised they become.*

And it is not just Shakespeare which is being idealised. It is no accident that the rise of versioning, as a theory and practice among the editorial elite, has coincided with the computerisation of the writing class: computers not only make such versioning possible, they also make it seem ‘natural’. Like other dominant ideologies, digitalism internalises itself in its subjects, by making artificial social arrangements seem utterly natural, inevitable, commonsensical. My personal computer automatically backs up any file I am working on every ten minutes; I always have access to more than one version of any file, and whenever I access and alter an existing file I am doing what my computer labels ‘editing’. Writing as process, ubiquitous revision, the artificiality of closure, the infinite networking of texts, the anonymous and pervasive discursive grid which controls even as it enables our verbal performances – we are reminded of these social ‘facts’ every time we sit down to word-process the literary texts and literary theories by which we earn our livings. Critical Theory and the New Textualism, like all the other intellectual children of the pc-boom generation, have always proudly imagined themselves to be subversive. But those new theories never subvert word-processing, or the assumptions about the world entailed by daily word-processing. In fact, if we shift our attention from local disputes over textual minutiae to the larger cultural topography where those minutiae are contested, it becomes obvious that *the alliance of literary and editorial theory in the ‘New Textualism’ imposes a newly dominant ideology upon a marginalised, relatively impoverished, recalcitrant and residual fraction of the social world.*

People are most comfortable with the technologies familiarised in childhood: those technologies become internalised as part of an individual habitus, shared by age-cohorts. Technological revolutions thus inevitably create habitus-gaps, along a sliding generational scale. *In periods of rapid tool-change, tool-users of a given generation accordingly share a sense of technological superiority over their elders, which both enables and legitimates their efforts to secure institutional power for themselves.*

Older scholars, in such periods, have only two choices: to surrender, or to change – the only effective change being to internalise, self-consciously, the unselfconscious technological habitus of their younger rivals. In either case, *power among editorial elites will inevitably shift to scholars who have internalised the newly dominant ideology of The File.*

But the resulting invulnerability of the new elite (a governing class composed of fully technologised subject-files) is purchased by an increasing divide between Master DOS and microserf. The fantastic personal wealth accumulated by Bill Gates – now monitored, second by second, on an unauthorised website; he has made millions of dollars in the time it has taken you to read this text – is not an aberration, and it cannot be adequately criticised or celebrated as a personal achievement. *The widening wage-gap is a structurally inevitable consequence of the triumph of digital capitalism over all other forms of economic and social organisation.* In any humanities department of any postmodern university, administrative assistants (we used to call them ‘secretaries’ or ‘scribes’, in a less enlightened age) are required to know how to use a variety of programs marketed by infotech corporations over the last decade; they must adjust their goals, their minds, and even their bodies to fit the new digital products which have invaded their work-stations. Their salaries have not been adjusted upwards, to compensate for the technological adjustments they are being required to make. They can hardly complain, because they have become fungible, readily replaceable supplements to an irreplaceable hardware/software complex.

But the more complex that complex grows, the more vulnerable it becomes to complete collapse. The legibility of even those few editorial files which the new technology will maintain is dependent upon an unmanageably complex global infrastructure, in which temporally distinct and only marginally compatible technologies must constantly interact at accelerating speeds. Thus, the most vulnerable social structures are those moving most rapidly, but viruses which begin in those environments can quickly infect others, until the entire global structure reels into chaos. I cannot predict, as I write this, whether our current eco-

conomic dizzy-spells will down-spiral into permanent vertigo; I can predict, with absolute confidence, that the dizziness will keep coming back. The maintenance of everyday life on planet earth is dependent upon billions of lines of program code, collaboratively written by thousands of microserfs over decades, and now unintelligible and uncorrectable in its totality. To the new elites, the only thinkable solution to such problems is further versioning: that is, a further social investment in the same technologies, aiming at complete saturation of the human environment by an increasingly complex file-ocracy, committed to increasingly rapid file-turnover. *Digitalism increases, perhaps to certainty, the probability and severity of recurrent episodes of massive social and economic instability.*

In such periods of crisis, marginal activities will be further marginalised. The new Russia has even fewer resources than the old Soviet Union to preserve or catalogue the holdings of its archives, let alone to match the level of information digitalisation increasingly routine in the West. Multinational corporations will always be able to reward experienced software designers more lucratively than university libraries or academic editorial projects. *The instability of text, in postmodern textual ideologies, reflects the instability of the new social digitalism.*

But the preservation of past artifacts, the maintenance of old files, depends upon a stability which digitalism as a social system and an ideology denies. The New Textualism, translating text into file, collaborates with the dominant ideology in transforming the past into a version of the digitalised present. But no exemplar of that digitalised textuality, no single file, has any independent viability; if the network to which it belongs collapses, or becomes obsolete, the individual text-file becomes illegible. Therefore, unless we can develop effective social and editorial mechanisms to resist these foregoing tendencies, it seems virtually certain that *digitalism will eventually lead to the loss of all but a tiny, idealised remnant of the past.*

In the fourth century C.E, Roman Christians celebrated the official triumph of an energetic new religion in what was then the world's most powerful civilisation. They triumphally paraded through the gates of the City of God, into the Dark Ages.

4. This paradigm also forces us to recognize that there is no such thing as the comprehensive «impartial» bibliographical archive promised us by Greg or McGann, no yellow brick road that leads to the Oz of «unediting» promised to us by Randall McLeod (1982) or Leah Marcus (1996), no return to Jerome's paradise of textual innocence. Digital media make possible new kinds of editorial mediation, but the rationale of hypertext pro-

duces symbolic objects that are *more* mediated, not less—*more*, not less, dependent on the «technical, commercial, and institutional realities» that McGann associates with the codex (2001, 61). McGann's Rossetti archive is just as dependent on patronage as Jerome's Vulgate, and arguably even more vulnerable to social, political, and economic change (Taylor 2000).

What, then, are we to do, those of us who, like Jerome and Greg and McGann, wish to transport into the future the achievements of previous human generations? We can begin by re-conceptualizing editorial theory as a specialized subset of translation theory. Both are linguistic forms that Derrida would characterize as «regulated transformation», though their protocols of regulation differ. Both transfer texts from a source-language/community to a target-language/community. Both depend on intermediaries who are «cultural amphibians» (Coldiron 2003–2004), and often temporal amphibians too, masters of two separate codes, moving back and forth between them, modifying each in the process. The actions of those intermediaries are constrained by the norms of the target community, a «set of permissible or legitimate options» that determine what form of transference «is likely to be tolerated, permitted, encouraged, or demanded by those who control or are otherwise in a position to influence the means of production and distribution and the relevant institutions and channels in economic, social, ideological, and artistic terms» (Hermans 2000, 10–11). The dispute between old-spelling and modern-spelling editions, between Greg's big, expensive, scholarly parallel-text transcription of *Doctor Faustus* (1950a) and his short, cheap, modernized «conjectural reconstruction» (1950b), echoes the tension between two poles of translation practice: the old-spelling transcription is what Lawrence Venuti (1995) might call a «foreignizing» translation (forcing readers to adapt to an alien cultural idiom), while the modern-spelling reconstruction resembles a «domesticating» translation (forcing the text into forms easily recognized by readers). Since Greg's death, the dispute between foreignizing and domesticating editions of early modern drama has become increasingly bitter, in part because the gap between source-language/community and target-language/community has grown. Randall McLeod arduously and wittily insists on the absolute foreignness of early modern texts; Margaret Jane Kidnie advocates fully domesticated new editions of Shakespeare that are «conceptually and rhetorically disentangled from ideas of textual origin» and from «textual appeals to early modern history» (Kidnie 2009, 164).

We cannot escape from transcription and translation. Communication, including the communication of the past with the future, depends upon

media, and all media transform the signals that they transmit. Editions, like the television programs analyzed by Stuart Hall (1980), cannot escape from a cycle of encoding, decoding, re-encoding, re-decoding, which is also a cycle of enmediation and re-mediation. Editors must immerse themselves in the destructive element, must seek, not to resist or confine transmediation, but to multiply it. If we learn by «reading across the media», then the more media crossings editors make, the more forms are made available to more users. To modify an axiom of media theorist Henry Jenkins, «in the ideal form of transmedia [editing], each medium does what it does best». And the new aesthetic ideal will not be the ascetic ideal of Jerome, but will instead canonize works of the imagination that reward the maximum number of transmediated incarnations. Not textual transubstantiation, in which the accidentals remain the same while the substance inevitably suffers transfiguration, but textual transmigration, in which souls change bodies, as the transvestite changes clothes and the transsexual changes genders. The nature of things (*de rerum natura*) is that we always begin in the middle of things. Whether «the medium is the message» (McLuhan 1962, 7), the things we value are all enmediated and re-mediated. *In media res. In media veritas.*

§ 1. For further remarks and particulars, see *William Shakespeare: A Textual Companion*, ed. G.T., with Stanley Wells, John Jowett and William Montgomery, Oxford UP, Oxford, 1987 (paperback ed., W.W. Norton, New York, 1997). § 2. «The Renaissance and the End of Editing» in *Palimpsest: Textual Theory and the Humanities*, ed. George Bornstein and Ralph G. Williams, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993, 121-150. § 3. Taylor 2000. § 4. «In Media Res. From Jerome through Greg to Jerome (McGann)», *Textual Cultures*, 4:2 (2009), 88-101.

Coldiron 2003-2004: Coldiron, A[nne] E[lizabeth] B[anks], «Cultural Amphibians», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 51 (2003-2004), 43-58.

Hall 1980: Hall, Stuart, «Encoding/Decoding» in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, ed. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, Hutchinson, London, 1980, 128-138.

Hermans 2000: Hermans, Theo, «Norms of Translation» in *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, ed. Peter France, Oxford University Press, Oxford, 2000, 10-15.

Kidnie 2009: Kidnie, Margaret Jane, *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, Routledge, London-New York, 2009.

Marcus 1996: Marcus, Leah, *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton*, Routledge, New York, 1996.

- McGann 2001: McGann, Jerome, *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, Palgrave, New York, 2001.
- McLeod 1982: McLeod, Randall, «UN *Editing* Shak-speare», *Sub-stance*, 33-34 (1982), 26-55.
- McLuhan 1962: McLuhan, Marshal, *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographical Man*, Toronto University Press, Toronto, 1962.
- Taylor 2000: Taylor, Gary, «c:\wp\file.txt 05:41 10-07-98» in *The Renaissance Text: Theory, History, Editing*, ed. Andrew Murphy, Manchester U P, Manchester-New York, 2000, 44-54.
- Venuti 1995: Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Routledge, London-New York, 1995.
- Greg 1950b: Greg, W.W., ed., *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus / by Christopher Marlowe; A Conjectural Reconstruction by W.W. Greg*, Clarendon, Oxford, 1950.

HANS WALTER GABLER

Thoughts on Scholarly Editing

In *Securing the Past*, a monograph bracketing a set of analyses of conservation in architecture, art, and literature, Paul Eggert's interest is in fields of force operative between the poles of origin as creative authorship, on the one hand, and of the cultural techniques of preservation, restoration, and editing, on the other hand.¹ At bottom, he sees these activities as one common enterprise predicated on two essentials. One of them is 'agency', the term under which are subsumed and progressively theorized both originating authorship and the re-fashioning, even re-creation, of cultural objects in their historical descent. The other, and concurrent, essential is the materiality of these objects onto which the cultural techniques are expended. Being by profession himself a scholarly editor, it is the editorial predicament that shapes Eggert's understanding and vision. He is aware of this: «I begin by recognising the categorical difference between

A Review Article occasioned by Paul Eggert, *Securing the Past. Conservation in Art, Architecture and Literatur*, Cambridge: Cambridge University Press 2009. xii+290 pp. £ 17.99 (paperback). ISBN: 9780521725910; £ 45.00 (hardback). ISBN: 9780521898089.

¹ Paul Eggert, *Securing the Past. Conservation in Art, Architecture and Literatur*, Cambridge: Cambridge University Press 2009. Reviewed by Paola Elia *Ecdotica*, 6 (2009), pp. 459-466.

editing and restoration. Scholarly editors do not physically alter ... original documents ... In comparison, conservators of historic houses, paintings and sculptures make changes to the physical objects themselves.» (12) Nonetheless, his declared aim is «to bring the arts of restoration together to examine their linked, underlying philosophies» (9). This interdisciplinary approach, in so far as it applies combinatory thought to diverse practice, does stimulate fresh insights. Yet the book's further reach towards abstractly theorizing the underlying philosophies is also a source of problems it ultimately leaves us with.

Chapters 2 and 3 deal with «The witness of historic buildings and the restoration of the churches» and «The new Ruskinians and the new aesthetes», respectively. Chapter 4 focuses on «Forgery and authenticity: historical documents, literary works and paintings», and chapter 5 problematizes «Conservators and agency: their role in the work». Drawing as it does on the study's antecedent, largely non-textual subject matter, this chapter especially underpins one of the centrally theorizable terms of the book's over-all argument, 'agency'. For the present reviewer, being like Eggert a literary critic and a textual scholar, it is hard to do justice to the sweep in these first five chapters of examples, observations and conclusions from the range of heterogeneous, even if comparable and mutually illuminating, cultural objects, as well as of activities over the past two hundred years or so in Europe or in Australia, in the service of securing the past. One feels an urge to bring together, say, a week-long intensive study seminar of restorers, conservators and conservation officials, museum curators, art historians, architects, local and regional politicians, sociologists, even criminologists, copyright lawyers and, indeed, creative artists, set them Eggert's monograph through chapter 6 as their course text and, from their several vantage points of expertise, have them explore its implications. They would pick up from the book's innumerable suggestive mentions of such matters as the correspondences between the Gothic revival and the restoration of churches in the 19th century, or the mirroring (or is it falsification) of the past in museums, or the vexed interchangeability of the authentic and the fake, or the perennial human tendency to shape the past in the image of the present, and ramify the book's subject matter each from out of their specific expertise and knowledge. This could yield an in-depth assessment, beyond the present study's valiant survey attempt, of how, and in what manifold ways, we, in our day and age, and at our point in history, conceive of securing the past.

Would we wish to have the textual scholar and editor in on such a seminar? It is a nice question. My instinct would be to have one, but to avoid having a sub-team of textual scholars; that is, to have Paul Eggert alone as preliminary key-note speaker and ask him to condense the second half of his book into at most an hour-long paper. This would bring to the fore just the generalisable and societally and culturally most relevant dimensions of textual scholarship and editing, such as they indeed share in the cultural pursuit of securing the past. Thus to engineer once again a judicious division of the realms that Eggert has comprehensively brought together would, owing to what he has in truth accomplished in his book, further contribute to deepening its achievement.

So much for a flight of fancy triggered by the first half of *Securing the Past*. To turn again to the book as it stands. Its second five-chapter sweep sets in still outside the realm of texts. Chapter 6, entitled «Subtilising authorship: Rembrandt, scientific evidence and modern connoisseurship», begins a trajectory that, ultimately in chapter 10, will culminate in a theorizing of the foundations of textual scholarship. Chapter 6 thematizes authorship in terms of creations in fine art, specifically of paintings by Rembrant/Rembrandt. Against the common-sense awareness of seeing them as painted, or authored, by the historical person whose real existence is amply witnessed and testified to, Eggert traces in valuable detail the activities of authentication and attribution carried out over two generations by the Rembrandt Research Project. To these, he proceeds to apply, by fleeting transfer (or, as must be recognised, by half-transfer), current thought from mainly literary theory towards defining authorship: «‘Rembrandt’ is not, then, the man who lived and painted. ... The term *Rembrandt* lives in its usages ... it has become an art-critical and curatorial abduction.» (122) Thus, initially, the argument appears to run in analogy to the Barthes/Foucauldian theorizings of authorship that have become an essential ingredient of modern thought in literary criticism.² Roland Barthes’s title, «The Death of the Author», is all too often (be it wilfully or ignorantly) taken, and misunderstood, literally. In truth, the theoretical position that Michel Foucault’s «What is an Author?» in particular designates is that texts, as works of art in language (written by live authors, of course!), and on account of the communica-

² Roland Barthes, «The Death of the Author», *Aspen*, V-VI (1967); Michel Foucault, «Qu’est-ce qu’un auteur?» *Bulletin de la Société française de Philosophie*, LXIII/3 (1969), pp. 73-104; repr. «What Is an Author?», *Language, Counter-memory, Practice*, ed. Donald F. Bouchard, Ithaca, New York- Cornell University Press, 1977, pp. 113-38.

tive vector inbuilt in language, generate an authorship-defining point of perspective from within themselves. This «author function» (in terms of analytical narratology, it might alternatively be called an «author-effect») fundamentally generated out of language acquires structural as well as interpretative relevance for both the text's composition and its potential for meaning. It is categorically distinct from the real author, who is and remains always outside the text's autonomy. Such however, it turns out, is not what Eggert would want us to understand by 'Rembrandt' as «an art-critical and curatorial abduction.» For he goes on to claim that, as that abduction, the term «holds things together by its reference – factually, gesturally, wilfully – to the man who lived. The underlying appeal is to an integralness that reflects that of Rembrandt's body.» (122)

It is not easy to assess the usefulness of such an advancing and again retracting of a theoretical stance for the declared purpose of «subtilising authorship». In fact, it is perhaps even unwise in the first place to attempt, as Eggert does, to re-theorize authorship at all on the basis of the art of painting. For is 'authorship' here not spoken of but metaphorically? It seems doubtful that the limners of paintings can be thought of as authors in the same way that the originators of works of art in language have throughout our cultural tradition been so designated. The categorical distinction between painters (say) and authors arises from the difference in nature of the materials out of which they work: out of line and colour the painter, out of language the author. Of these materials, language is inherently semantic, while line and colour do not bring with them innate meaning. The work of fine art – a painting – comes about by a willed arrangement of its material and sensual elements; and it is by this process rendered representative. By contrast, the work of art in language is brought about by harnessing – by yoking together – elements (words, phrases, structures of grammar and syntax) that always already have cores of meaning. The work in language is consequently at bottom predicated on a pre-existing semantic core and potential for communication in its material substratum and is thus, in essence, not so much representative as communicative.

The harnessing and yoking together of the language material is what we conventionally designate as writing. Empirically, it is true, acts of writing are commonly seen as acts of origination, which of course they are on account of the writer's intellectual and creative input. Yet the view is indeed empirical, which means that it is not fully buttressed theoretically, since it leaves the innate semantics of language out of the reckoning. The potential of language to mean shapes writing as much as, recip-

roccally, it is instrumentalised and actualised by it. The origination of a piece of writing amounts therefore to a highly complex process of negotiation of meaning. All the more, it is true, we need (on the one hand) to lean on its empirical originator. For we not only wish to read the written, we also wish its content and meaning to be vouched for. Hence, we rely on the collocators of language, and accept them by convention and cultural agreement as the authors of any formed sets of writing. Yet if it is thus that in real life we gain our notion of 'author' and 'authorship', it is (on the other hand) also important to note that the designation is not just empirical. As concept, it has theoretical dimensions.

Conceptually, the empirically nameable and placeable originator of the writing whom we term author enacts a role in that triangled negotiation of meaning between him- or herself, the writing (as process *and* product: call it the text), and the recipient (*vulgo*, the reader). Being in this manner inscribed in a relational process of generating meaning is what essentially defines the author, and authorship. Empirically, the process constitutes a real-life condition of bringing forth works of art in language, which is something Eggert duly acknowledges at the opening of chapter 9, where pragmatically, by the run of his argument, the observation belongs. To recognise, however, that, with works of art in language whose medium, language, is innately communicative, author and authorship in turn are not just empirically and pragmatically, but in fact essentially inscribed in the generating of meaning, raises the definition of the terms to a systemic level. It is therefore that they can apply at most metaphorically, if at all, to the representative nature of works of fine art. Eggert's «subtilising» of authorship, then, amounts (as suggested) to a metaphoricizing of the term. In the chapter context, this is useful rhetoric for discussing the problems – whether of a scholarly or a market-place nature – inherent in the authentication of paintings with the 'Rembrant/Rembrandt' signature. Without positing the empirical painter-authorship, Eggert would lose «the man who lived» as the originating 'agent', active on the same empirical level of reality as the securing agencies serving the 'Rembrandt signature' «by abduction» at their due historical stations as restorers, curators, evaluators and scholar art-historians. But Eggert's retracting again the Barthes/Foucault stance on author/authorship that he yet briefly invokes is not sustainable in terms of theory.

Theoretical gain, by contrast, could be had from following up that fleeting invocation. Sustained (which would mean also: carried through to the book's concluding theory chapter), it might have led to recog-

nising fully that author/authorship are, conceptually and as terms, tied ineluctably to the realms of writing, and of works of art in language. Approaching writing in terms of its medium and mediality, Barthes/Foucault define author/authorship functionally. The «author function» as inherent in texts, and springing as it does from the semantically communicative nature of language, is conceptualised from out of an ontological understanding of the medium. Thus radically understood, empirical authoring as issuing in writing and texts stands revealed as the real-life spin-off of authorship into the materiality of documents – but equally, we should add, into the immateriality of oral composition and transmission. Such considerations put yet further in doubt the feasibility (feasibility in terms of theory, that is) of applying the term ‘authorship’ to the bringing forth of fine art. The work of the sculptor or painter, and beyond (say) of the architect, is expressed by way of, and thereby always inseparably tied to, its material manifestation in the one unique original that is its outcome. In terms of its crafting by the hand of its originator, it is an autograph. The work of art in language, or indeed any meaningful language collocation, by contrast, does not in essence so exist. It is allographic. The term as coined and used refers, as we know, in the first instance again to the work’s material making, to its being scripted. What this implies, even just pragmatically, is that what is penned or printed in language is copyable without limit in any number of exemplars which all instantiate the work (that is, instantiate the work as text). Since we hardly ever think of works in language other than in scripted instantiation, this, to all appearances, ties ‘allographic’ to material media of reproduction.

But again, this is empirically, yet not theoretically sufficient. For in essence, any meaningful language collocation, and *a fortiori* any work of art in language, can exist without being recorded in writing, thus without instantiation in script. Were this not so, we would, for example, not be able to claim continuities from oral literature to literature in material transmission, or be able to interpret the full range of causes for the considerable variability of texts in transmissions from before the invention of printing. The circumstance that, in analogy to scripted language formations, oral collocations of language, too – be they laws or decrees, or proverbs, or works of art in language in any number of genres: poems, epics, plays, fables, fairy tales – can exist without script and be transmitted (as, for instance, recited from memory) in unlimited instantiations, helps to recognise that ‘allographic’ designates not merely an accidental attribute (i.e., the ‘being scripted’), but an essence. This distinguishes

works in language fundamentally from works of architecture, sculpture, or painting. It means, moreover, (and does so perhaps even to the consternation of textual scholars and critics) that materiality must be thought of as accidental to works in language, and not as substantive and essential to them. From this follows as a further conclusion that for precisely this ontological reason the concepts of 'author' and 'authorship' must be posited specifically, and in theory exclusively, for application to works, and works of art, in language. Since, as works, they can in principle be instantiated materially or immaterially in unlimited replication, what brackets such allographic instantiation is the systemically functionalised concept of 'author' and 'authorship'.

Admittedly, Eggert hardly intended, and certainly he did not in chapter 6 attempt, to delve into such ulterior theorizing around the terms and concepts of 'author' and 'authorship'. His own already cited positioning of name and author (meaning at the same time 'name *as* author'): «hold[ing] things together by ... reference – factually, gesturally, wilfully – to the man who lived», and so vouchsafing an «integralness ... reflect[ing] that of Rembrandt's body», supports rather the chapter's analysis of the role of scholarship in the service of «modern connoisseurship». With curatorial and art-historical expertise closely tied in real life to the monetary evaluation of works of art, what is clearly at work, and what Eggert illuminatingly analyses, is what might be termed applied scholarship (notionally analogous to applied science, which, as we know, enjoys both cultural and social acceptance, not least for its economic consequences). As applied scholarship (be it scientifically self-fashioned and autonomous, or else variously time-serving), art history in the twentieth century has assumed a task of mediating the material heritage of art to contemporary expectations and tastes in reception. The need, under market-place pressure, to authenticate Rembrandt paintings has however, as Eggert shows, at the same time, and in terms of knowledge, understanding and method, palpably advanced the scholarly discipline of art history, as well as the curatorial and restorational crafts. A lead might be taken from here to distinguish in future more explicitly between applied and pure humanities scholarship, and to elucidate their distinct agendas, as well as to observe them in interaction.

With chapters 7 to 10, Eggert enters his native realm of textual criticism and scholarly editing. Chapters 7 to 9, progressively covering case analyses of exemplary editorial situations and modes, increasingly reflect

also on their theoretical implications. These, and those similarly following comprehensively from the book's coverage of subjects, are surveyed in the final chapter 10.

Shakespearean editing used traditionally to be where text-critical and editorial principles and paradigms were established in Anglo-American textual scholarship. This is acknowledged in chapter 7, with due reverence paid to bibliography and copy-text editing, the loadstars of Shakespearean textual criticism throughout most of the 20th century. Yet, headed «Materialist, performance or literary Shakespeare?» as it is, the chapter is nonetheless but tangential to this 20th-century mainstream of textual editing in Great Britain and the United States. It focuses, rather, on the fundamental end-of-the-century upheavals in the sub-discipline which altered, from within, its understanding of itself and which, from without, displaced it from its lead function in Anglo-American textual criticism at large. The displacement resulted from reformed thinking in literary criticism and theory and was, in this respect, energized from out of pure scholarship. While in their fuller scope, these fields of force are mapped out in chapters 8 and 9, the argument is set in motion with the survey in chapter 7 of some main factors that triggered renewed reflections on the textual situation for Shakespeare: sophisticated critical analysis of the plays as performance texts; increased awareness of the history of Shakespearean editing over the centuries as a history of adaptation in minutiae of language, style, or prosody; or the dependence of that history on its material substratum, by which Shakespearean textuality becomes amenable, for instance, both to being analysed in its material manifestations, and to being subjected to materialist literary theory. The emergence is recorded of the Oxford Shakespeare, the 20th century's main Shakespeare edition worked from the ground up, which appeared in 1986 out of a vortex of all these cross-currents, and reflects them all. As a whole, admittedly, the chapter couldn't claim to do comprehensive justice to the achievement of 20th-century Shakespearean textual criticism. As acknowledged, it serves mainly as a bridge into, and a preparation for the central argument beginning in chapter 8 around «Modes of editing literary works: conflicts in theory and practice,» and continuing in chapter 9 under the heading «Readers and editors: new directions in scholarly editing.»

To open chapter 8, the conflicting forces at work are panoramically named. They arise from orientations and re-orientations in terms both of understandings of culture and of movements of theory at the end of the 20th century and across the millennium threshold. These in turn

affect, as Eggert sees it, concepts of editing as a cultural and scholarly task. Editorial scholarship finds itself under pressure to review its subject-matter as well as its methodologies, to re-justify what it is doing and achieving with, and on behalf of, the material objects it is dealing with (or immaterial objects, for that matter, considering that, for instance, the literary work behind its materially manifest texts may legitimately itself be defined as immaterial – as we have contended above, and shall more fully explicate below). A few general, yet pertinent, definitions of «What and editor does» – very usefully containing also a roll-call of the many senses in which the term ‘editor’ is understood, in the first place – lead on to examples both from Australia and the US of how, and with what arguments, scholarly editing is both societally and culturally resisted.

What Eggert adroitly sees as perhaps the weightiest motivation for today’s (and certainly the late 20th-century’s) (Western) societies and cultural environments to resist scholarly editing as an imposition by specialists, is that it complicates straight consumptive reading by opposing the naïve assumption that texts be pure and stable, or the marketplace expectation that editions be definitive. The endeavour of securing the past in the field of scholarly editing is, quite to the contrary, nowadays heading in distinctly new directions, with fresh strength gained through textual scholarship re-theorized and reformed. No longer (to pick up Eggert’s sporting-ground metaphor) is the editorial task defined (merely) as «tend[ing] the field properly» and then «let[ing] the [literary] critics get on with the main game.» To the irritation of the cultural as well as the literary critics, instead, «the editors [are now] wanting to expose the textual subsoil» (164) – that is, to reveal the process nature of texts, and thus the interplay of textual stability and instability. Since the notion of ‘process’ thus enters into defining the nature of texts, ‘process’ must pertain also to the nature of authorship – as we have already maintained above in emphasizing the authorial participation in the triangled negotiation of the meaning potential of language by which texts become texts. The answer-in-kind to this understanding of authorship and text must be ways and means for textual scholarship adequately to translate the processual nature of writing and of texts into processual modes of analytically unfolding and presenting texts in editions. This does not eliminate, nor in the day-to-day work of editing marginalise, the traditional task of editions to stay the corruption through error that ineluctably befall transmissions. Yet corruption is only a part-reason for the variability encountered in the materials documenting texts. For it is indeed of the very nature of texts to be variable; hence, their material

documents of origin commonly testify amply to variation from processes of revision. Under today's enlarged understanding of the nature of texts, consequently, it is incumbent on editors not just to establish texts by way of stabilising them against endogenous textual variation (that is, commonly, variation through textual error). A significant challenge arises further from the indigenous, text-immanent, variability and the demands it makes of editors to seek congenial forms of response to them in the shape and communicative potential of editions.

From its outlining of the innovative stance in textual criticism and scholarly editing, the chapter leads on to an in-depth discussion of «Gabler's *Ulysses*», i.e., the Critical and Synoptic Edition of James Joyce's novel I prepared in the late 1970s and early 1980s and published in three volumes in 1984 (touching it up with a few amendments in 1986, the year that also saw the commercial publication of its reading text only). Eggert's understanding of the edition's over-all conception is thorough, and his survey of the debates it sparked is both comprehensive and fair. Following from here through the remainder of chapter 8, and into chapter 9, not only is Eggert's own highly relevant editorial experience from his participation in the Cambridge UP D.H. Lawrence edition and, above all, his leading role in the manifold activities of literary editing in Australia infused into the discussion. Further samples, too, from recent editorial history are investigated in themselves and in the context of debates they elicited, such as James L.W. West III's edition of Theodore Dreiser's *Sister Carrie*, or J.C.C. Mays's edition of Coleridge's *Poetical Works* – editions, in other words, that were enacted outside, or at most but tangentially to, the Shakespeare-and-Renaissance-engendered editorial paradigm (that is, the Greg-Bowers paradigm, or theory, of copy-text editing).

Eggert knows the ropes of scholarly editing and possesses all the experience and skill needed to file into shape and tighten the requisite nuts and bolts. At the same time, moreover, he opens horizons from which to gain enlightening perspectives on the specialised craft of scholarly editing. These are in one respect theoretical, such as when, for the purpose of exploring the text-constitutive role of reading – that is, the constitutive role of reception for both editors and readers; as, indeed, for authors in respect of their own texts-in-process – the factor of textual meaning is brought into play to buttress the significance of scholarly editing for securing the past. In another respect, the horizon is enlarged in directions of methodology. Here, in particular, the «German Encounter» is focussed on in chapter 9 and the unaccustomed elements, even alternative systematics, of German textual scholarship in contrast to the cus-

tomary paradigms in Anglo-American text-critical thought and practice are laid out at length. In terms of the book's disposition, this follows from its highlighting of both «Gabler's *Ulysses*» and J.C.C. Mays's edition of Coleridge's *Poetical Works* that in different, and in a sense complementary, ways result from a fusion of Anglo-American and German editorial thinking. The German way in textual criticism and scholarly editing is thus impressively critiqued – a feat nowhere that I know of accomplished in English so comprehensively and with such understanding as here.

Chapter 10 attempts to draw the theorizable sum of the preceding chapter discussions. Headed «The editorial gaze and the nature of the work», and following on from the intense engagement with scholarly text editing through chapters 7 to 9, this concluding chapter patently contends that all active investment into securing the past, whether in architecture, or the fine arts, or the wide (and, indeed, much variegated) areas of textual transmission may be, and should be subsumed under the common denominator of 'editing'. To enhance the chapter's claim to anchoring the monograph as a whole in theory, Eggert begins by citing René Wellek and Austin Warren's *Theory of Literature* and its (mainly) inner-American responses. These however (e.g., E.D. Hirsch's *Validity in Interpretation*) would be incompletely understood without their backgrounds in European thought. Therefore, the chapter proceeds to draw in, successively, philosophical positions from Europe of the 1930s, Edmund Husserl and Roman Ingarden (phenomenology and the notion of the ideal text), as well as Martin Heidegger («The Origin of the Work of Art»), to which Jacques Derrida and French post-structuralism in turn can be identified as having reacted in the post-war period. Thence, an «Anglo-American Editorial Scene», hovering between pragmatism and theory (and tied here to the names of John McLaverty and Peter Shillingsburg), is briefly sketched out before the survey of philosophical positions is rounded off with a scenario for future orientation in editorial thinking, decisively at the same time tied back to the philosophies of C.S. Pierce and Theodor W. Adorno. Taken together, the positions in philosophy cited serve to theorize the concept of 'the work'. What the chapter is made to bear out, and what the book as a whole claims, is that it is the work (from the past) that centrally demands securing. To this end, so the argument goes, the work must be subjected to the «editorial gaze». For this concluding theory chapter, furthermore, the editorial gaze is now insistently trained on the work in terms of what it (and, with regard to the work in language, what its text – or is it: its texts?) mean.

The philosophical positions adduced are all concerned with questions of meaning – and, overwhelmingly so, with the meaning of artefacts (works) in language. And here lies the rub.

Eggert gains a heuristic definition of ‘work’ from setting the lexical term in English (identical as noun and as verb) against its apparent equivalents in German, French, Italian, Spanish, and Russian (where the respective terms are nouns only). «Getting a grip on the concept is notoriously difficult in whatever language.» So he contends in arguing the need to test the concept of ‘work’ against his philosophical *tour-d’horizon*, for the benefit of editors and conservators engaged in «cultural heritage conservation or scholarly edition.» (214) So centred in text-critical and editorial thinking is the ensuing discussion that it seems justified to meet it on the same ground.

To contend that an editor edits a work appears plausible enough, on the face of it. A closer look into the usages across languages, however, will soon reveal that in German, for instance, to edit *ein Werk*, while it may indicate the editing of a single work, yet conventionally signifies editing the works, that is: the oeuvre, of an author. The Scandinavian languages, taking this notion one step further, speak of editing *ett författarskap* (the Swedish variant of the term), that is ‘an authorship’, i.e., roughly again an oeuvre. So made aware, we recall of course immediately that, in the anglophone environment, one will quite commonly speak of editing Shakespeare, or Milton, or Keats, or Wordsworth – or D.H. Lawrence. The two-fold potential of signification of the noun ‘work’ as ‘individual work’ or ‘oeuvre’, or the metonymic exchangeability of work and author, are thus not absent from English, either.

The situation this points to is analogous to, and in a sense repeats what we discussed above with respect to author/authorship. Neither these terms, nor the term ‘work’ can – *pace* Eggert – be applied with identical signification and coincident implications to restoration in the fine arts, or architecture, on the one hand, and to the editing of transmissions in language on the other hand. A fundamental distinction instead must be made, one that Eggert does not consider: in restoring works of the fine arts, or architecture, there can never be any going-behind their material existence and presence, meaning also: their existence *as* presence. Editing works (of art) in language, by contrast, can never be accomplished without a preliminary, yet foundational going behind the extant textual materials.

If there has been one constant fundamental to editing throughout its history since antiquity, it has been both the need and the practice to go behind the texts witnessed in material documents in order to elicit edited

texts. Materially extant texts have ever been deemed flawed. The cultural technique of editing was consequently invented to mend their deficiency, and the main goal with edited texts has been to invest them with, and in, a new materiality differing from that of all antecedent text materialisations, on the basis of which they could be, and were, established. Great efforts, indeed, were undertaken to contain the extant instantiations of texts-to-be-edited in a systematized methodology supporting the assumption that, and defining the ways in which they related. Going behind the materially extant instantiations, too, into their lost, hence no longer material ancestry, led by dint of method to such logical constructs as archetypes, if not indeed to original originals, or *urtexts*. These were similarly posited by combining imagination, or divination, with methodologically controlled analytical procedures.

The venturing behind the materially extant textual manifestations relied on four *apriori* assumptions: one, that the variation between both extant and lost instantiations of a given text was due to errors of transmission, and errors of transmission alone; two (concomitantly), that there was at the source of a given transmission only one stable text; three, that it was the task of a scholarly edition to collapse the manifest instantiations of the given text into one invariant text; and four, that to unveil that text as the recaptured text of the lost source (or, to recover a text as close as at all attainable to that source) was tantamount to securing the pristine work. It should be observed in passing, moreover, that under these methodological conditions texts and their material instantiations, that is: texts and the documents (extant or lost) that carried them, were always thought of in conjunction, and viewed as inseparable; 'text' and 'document' tended to be metonymically exchangeable. This habitual attitude may, in part, explain Eggert's ease in arguing for restoration and scholarly editing as conceptual equivalents. The true flaw in the methodology as a whole, however, was and is the equation of text and work. It is a logical flaw, yet assuredly Eggert is not to be made answerable for it. It is in fact even to this day deeply ingrained in our cultural assumptions. Hence, Eggert builds on it. It is his doing so, however, that involves him in the particular intricacies of buttressing the argument for the mutual dependence of work and meaning that the monograph's concluding chapter develops. There can be no doubt, of course, that we perceive a work as what it is, and that we are able to relate to it only by way of a hermeneutical exploration of its meaning(s). Yet just how this relates, in turn, to securing the work for the past by editing its text(s) is, or would have been, for this book the pertinent question.

We maintained above that works (and works of art) in language can be instantiated both materially and immaterially, and can in principle be replicated without limit. The instantiations are textual, and as texts – whether materialised in documents, or replicated orally – they are always (by default, as one might say) variant. The variation may be transmissional, as foregrounded by traditional textual criticism and scholarly editing. It may be compositional and revisional, as evidenced in drafts, working papers, and successive publication in revised authors' editions. Or it may be oral, as when any one recitation of the work's text from memory is never *literatim* identical with any antecedent or succeeding one. Any one text, whether it has come down derivatively through transmission, or in a manuscript layered in revisions, or by way of oral performance, instantiates the work. It follows, conversely (as already posited), that the work exists but immaterially, even as it constitutes the energizing centre of its textual representations. Some would hold that this amounts to theorizing the work platonically, as an ideal. Suffice it to maintain that the notion of 'work' as an immaterial entity is the precondition for seeing the 'work' endowed with an energy to hold together its instantiations as texts.

What editors edit are not works, but texts. Leaving aside the new options for multi-text editions that re-conceptualising 'work' in the preceding manner opens, it is of course perfectly conceivable, and fundamentally indeed highly desirable, that among the work's many textual instantiations an edited text should be the one optimally representing the work (rivalled at most, perhaps, by a first-edition text or the text of an authorial manuscript). Such an edited text may well be the best result achievable from historically aware and textually critical efforts to secure the work, as a creation in language, from the past. Nonetheless, an edited text, even while it may in quality surpass all other extant textual instantiations of the work, is never more – though neither is it commonly less – than one (considered) textual representation of the work. Yet not the rivalry among instantiations is at issue here. The decisive point to be made is that they all (by whatever degree, which textual scholarship makes it its business to determine) represent the work. Under guidance of Paul Eggert's book, therefore, the question becomes just how securing the past is accomplished through scholarly editing. How do texts hold up under the editorial gaze?

In the first instance, the editorial gaze is not directed at the compass of complexities or depths of meaning of the work (which are ultimately what define the work as by nature immaterial). It is trained on the mate-

rial minutiae of the text revealed through comparison of its multiple instantiations. To the largest degree – at least in scripted records of transmission – these instantiations will be identical: the invariant substance from the multiplicity of text materialisations in documents goes a long way towards establishing the material edited text as a valid simulacrum of the (immaterial) work. Taking the invariance as given, what the editorial gaze will fasten on as matter for editorial concern is the variation distinguishing the individual instantiations from one another. It is here, indeed, that linguistics, hermeneutics and theory impinge on editorial procedure and editorial decisions. Is a reading possible in terms of the lexis, grammar or rules of syntax of the language employed to text the work? Is a word or phrase, a grammatical or syntactic construction meaningful in itself, and in immediate or wider contexts of the work's material instantiations under scrutiny, as well as of the edited text under construction? Are, moreover, textual alternatives (variants) to be adjudicated as mutually exclusive, or complementary to one another? It is under this latter question, especially, that heterogeneous positions of literary and text theory get adduced, precisely for their divergence on principles, to support and justify even opposing stances and solutions of editorial pragmatics. Orthodox editing aimed at eliminating error, on the one hand, will produce edited texts as stable and closed. Modes of editing, on the other hand, developed from a notion that variants are integral to a work's textual spectrum will be geared to accommodating this perception and endeavour to represent texts as by nature progressive and open.

It is perfectly true that scholarly editing happens, and is enacted, or should happen and be enacted, in awareness of its wider critical and theoretical implications. Yet at the same time there is of course no escaping the fact that scholarly editing is a pragmatic endeavour. We maintained above that editing works (of art) in language cannot be accomplished without (first) going behind the extant textual materials, and we have shown how this may be understood, and has in fact been realised throughout the history of editing. At the level of strict editorial pragmatics, however, it is a work's irreducibly material text(s) that become tangibly and inescapably the practicing editor's concern. This is where editorial adjudication and decisions are called for. How comprehensively these are guided, let alone determined, by the broad approaches of hermeneutics, philosophy, or stances of theory, to the work, is a moot question. Or how they could be so determined or guided, considering the vast predominance of invariance over variation in the extant instan-

tiations of material text for the work. At the pragmatic level, the scholarly editor can do no more towards securing the past for works (of art) in language through his craft than to mend, or touch up, or lay open the work's extant textual record at its every point of indeterminacy – meaning simply, its every point of non-identity in the total compass of that record. (Jerome J. McGann once pointed out very perceptively that the textual record extant for a work will always frame such indeterminacy within its own material determinacy.³) We should also recognise that every textual instantiation of a work as edited text distinctly involves, too, a modicum of critical, and therefore creative input on the part of the scholarly editor. An edited text, while it is a material instantiation of the work, is at the same time decidedly the editor's text, which confers a responsibility the editor need neither shirk, nor hide by denying it.

In a curious way, though, as it happens, the Anglo-American rulings in the editorial field have, since the second half of the 20th century, made it incumbent on editors to hide behind the author. The golden rule for scholarly editing since the 1950s has been to fulfil the author's intention. The rule's essential implication is that the editor is empowered not just, as by an older dispensation of textual editing, to adjudicate from specialised skill the readings from the extant material record of texts for a given work. The editor is now invested, too, with a hermeneutic dominance over the work. To determine teleologically the meaning of the work – the author's final intentions determining ultimate meaning – is defined as an obligation to be fulfilled in the establishing itself of the work's single instantiation as edited text.

When and how this assimilation of hermeneutics to the very practice and acts of textual editing happened, marks an interesting moment in the development of literary studies and theory, and therefore, too, in the intellectual history of the 20th century; and it is fascinating to observe both how the assimilation was decreed, and how in the aftermath oblivion set in that a momentous shift had indeed occurred. The rule in question proceeded, as is well known, to become the foundation of the Anglo-American 'theory of copy-text editing', or the 'Greg-Bowers theory of copy-text editing', as it is commonly designated. Greg and Bowers, however, should be kept strictly apart in the matter, for it is precisely at the point of transition from Greg to Bowers that the shift occurred.

³ Jerome J. McGann, «*Ulysses* as a Postmodern Text: The Gabler Edition», *Criticism*, XXVII (1984–85), pp. 283–306; «Coda».

W.W. Greg was a textual scholar rooted in classical and medievalist methodologies of textual criticism. He saw the extant earliest printings of Shakespeare's texts as derivative of lost manuscripts (which of course they are). Perceiving them thus analogously to the late derivations, as they survive in scribal manuscripts, of long-lost original text inscriptions of works from Classical Antiquity or the Middle Ages, he recognised at the same time that, in contrast, the manuscript originals of Shakespeare lay buried very closely under the surface of the first edition printings. Additionally familiar with Elizabethan printing practices, Greg fused his expertise into a pragmatic ruling by which edited texts from the first editions as copy-texts could be achieved that would approximate closely the inscription in the manuscript printer's copies for those editions, or with luck lay bare (namely where play texts could be assumed to have been printed directly from autograph) the material substance of Shakespeare's own penning of his texts. In brief: W.W. Greg's rationale of copy-text was substantively text-directed, and only accidentally geared towards the author. It was aimed at achieving the most authentic edited text from the extant first-edition records whose textual authority was materially evidenced or inferable. But it was not intention-directed. It was Fredson Bowers who not only saw, but capitalised on the intentionalist implications of Greg's recommendations for attaining authentic edited texts. The admirably creative as well as power-conscious critic, textual scholar and editor that Bowers was, his was something of a *coup-d'état*. At the intellectual moment when New Criticism culminated in literary theory of the Wellek-Warren persuasion which resoundingly proclaimed the intentional fallacy, Bowers defined the fulfilling of the author's intention as the finest flower of scholarly editing.

This lode-star conception remains apparently unquestioned to this day in main-stream Anglo-American textual criticism and editing. Methodologically, Paul Eggert certainly seems thoroughly imbued with it; which may be succinctly illustrated. In discussing (in chapter 9) «The German Encounter», he cites *literatim* Hans Zeller's stand on the question of intention: «A principle such as authorial intention cannot serve as a central criterion for the constitution of text [because it] remains a mere idea of the author on the part of the editor, and as such cannot be established reliably.» (206-7) Amazingly, and to me amusingly, Eggert makes no connection when pronouncing, with respect to «Gabler's *Ulysses*»: «Gabler's reading text aimed to capture the novel, as he stated, at its highest point of compositional development. This was not the tra-

ditional way of expressing the idea of a text of final authorial intention, but in truth the aim was deeply traditional.» (173) The first sentence I fully subscribe to: I did indeed so wish to capture the novel, or more precisely: the novel's text. But the second sentence, while I do not object to the label of 'traditional' it confers, is yet an assessment prejudiced by the conception that copy-text editing cannot but imply realising «a text of final authorial intention».

It is true that the *Ulysses* edition, through its phase of becoming a critical reading text, was established from a copy-text. This copy-text however was, in the first place, a virtual construct. It was and is not a text to be found inscribed throughout in one material document. Rather, it was constituted as the aggregate of James Joyce's scripted text for the novel as it progressed materially through a sequence of documents of drafting, fair-copying, additional composition and successive revision. This copy-text, therefore, while assembled from multiple documents, was and is yet in its entirety without a direct material document basis of its own. (Be it also mentioned in passing that it thus applies, in its way, the strategy of logically divorcing text and document that Fredson Bowers was the first [to my knowledge] to devise and practice in his editing of Henry Fielding's *Tom Jones*.) Leaving aside further detailing of the nature of the copy-text for the reading text of *Ulysses*, the operations through which it came about, and the manner of its heuristic deployment, what simply needs to be emphasized is that Eggert is mistaken in assuming the copy-text editing phase for *Ulysses* to have been a moment of realising «the idea of a text of final authorial intention», let alone one of constructing an edited text that would fulfil that intention. All that the *Ulysses* edition claims for its (right-hand page) reading text is that it represents the work, as a text, in as close an editorial approximation as possible to what James Joyce wrote. The copy-text editing invoked and practised in establishing the edited text was therefore decidedly of the Gregian persuasion. It followed Greg's pragmatic, text-directed recommendations and rules as they antedated their being re-interpreted as foundation for an intentionalist methodology, devised and decreed by Fredson Bowers, and dogmatised by Thomas Tanselle.

Thus: to posit, as Eggert does, an editorial gaze taking in all the complexities and depths of meaning of a work so as to accomplish the editing of one specific textual instantiation of it, appears both to over-estimate and over-tax the editorial role. Admittedly, the editor as editor, when setting out to engage with the work in the tangible material-

ity of its text(s), must make sense of it, and so read the work across the range of textual representations available to be considered as basis for the editing. To such a degree, the editor does engage as a reader with the meaning of the work. But even if this is so: the editor's engagement with the meaning of the work has nevertheless only a minor, if not indeed a marginal, effect on the editorial engagement with, and the establishing of, an envisaged edition's edited text. The proof of editorial skill arises only rarely from interpretation. What editing requires in bulk is adjudicating and adjusting minutiae in the material textual record under scrutiny – minutiae, that is, in terms of a work's over-all complexities of meaning.

Beyond the editor as editor and reader, however, there is the reader as reader of the work and the edition – or indeed: of the work through the edition – to be considered. It is here that all questions and problems of meaning come fully into their own. For that product of criticism and humanities scholarship, the scholarly edition, the central question arises how it could, or should, relate to the reader's quest for the meaning of a work in and through a text. The questions and problems of meaning, it is true, are adumbrated throughout Eggert's tenth and final chapter. Positing that there is a relationship between the scholarly edition and the reader's quest, the chapter goes to great lengths to discourse, in impressive diversity, how a work's meaning(s) might be construed for an edition's, or an editor's, or a reader's benefit. But the survey disposition of the argument turns out, in the end, to have little bearing on the specifics of conceptualising as well as of practising scholarly editing. What the chapter does not truly face, let alone solve, is the problem of how the search for, and the construction of meaning can, or might, be built and structured into a scholarly edition. The simple reason for this lack is that the chapter, as well as the book in its entirety, does not conceive the scholarly edition otherwise than as a text edition. Its all but unreserved adherence to the postulate of fulfilling authorial intention, notably, carries with it, as we have seen, the implication that such fulfilling supposedly also fulfils every hermeneutic requirement to be made of a scholarly edition.

Yet to secure a work (of art) in language as the inheritance from the past that it is, it is not enough to establish for it an edited text. A text edition only does not suffice to satisfy the needs of readers and users that it has been traditional to expect editions to meet and to fulfil. Over and above seeing editions as critically considered instantiations of the text of given works, it has therefore in our culture also been customary

to regard them as the proper scholarly tools for mediating works of the past in terms of their content and meaning to the present of the editions' own time. This used to be accomplished through annotation and commentary. Such discoursing of the work in natural language within the edition centered on the work's text fell progressively into disuse, however, in the course of the 20th century. The rigors of formalisation of the textual apparatus won absolute ascendancy over the natural-language mode of the commentary discourses. The shadow of New Criticism, too, descended on the products of textual scholarship. The edited text standing in for the work gained absolute self-sufficiency over against all manner of historical or biographical or political or social ramifications that might be adduced to explore its meanings and interpret it – authorial intention excepted; for, as said above, even while the author's intention was new-critically banned as a fallacy, it was simultaneously rescued for editorial scholarship by becoming text-itself.

Hence: where thus the real-world referents fell by the wayside that had been customarily resorted to for elucidating a work, or that, reciprocally, the work had contributed to shedding light on, the significance of the commentary as one set of the traditional scholarly edition's discourses dwindled. Clinching with apparent finality the argument for marginalising, if not outright eliminating, the discoursing of editions through annotation and commentary, moreover, was the belief, seriously and optimistically held, that the critical texts realised by modern textual scholarship were definitive, and would never need to be done again. (As time went by, the optimism was somewhat dampened: perhaps, one distant day, texts might, after all, need to be re-edited. The modern scholarly editions however would definitely as editions remain definitive: for did they not assemble all material evidence required to establish critical texts?) Commentaries, on the other hand (so it was held), were inevitably short-lived; as ephemera of editorial scholarship, they would need to be redone at briefest intervals.

With so much said, it still remains true, as Paul Eggert's book *Securing the Past* posits, that to secure the past for a work (of art) in language – for a work of literature – scholarly editing is the cultural technique required. Yet the technique should be deployed comprehensively. It is not sufficient to realise it only in part by establishing a critical edition text alone. Admittedly, the range the monograph has set itself, encompassing art, architecture and literature, goes some way towards justifying that, in terms of literature, it largely confines its discussion to aspects of

text editing. From the complexity of components making up the scholarly edition, it is texts that are directly bound to agency and materials, and it is foremost on their grounds that the conservation and restoration of works of art and architecture, on the one hand, and, on the other hand, the securing and bringing to life of the cultural heritage in language, and of works of literature specifically, are compatible for comparison at all. To have attempted the comparison has brought out the compatibilities as well as the incompatibilities. As we have seen, Eggert has in his concluding chapters guided us towards considering, or re-considering, that, or whether, beyond fulfilling its task of establishing an edition text, a scholarly edition could, or should, mediate (as scholarly editions did of old) the content and meaning of a work of literature, and thus engage hermeneutically with it.

This question opens vistas distinctly beyond the limits of Eggert's monograph. We can here no more than hint at some perspectives implied. As a matter of fact, though, *Securing the Past* itself hides in its bibliography the link to a key term by which the scholarly edition of the future might find its bearings for a return to the depth and scope of its own ancestry in the realm of humanities scholarship. It lists Peter Shillingsburg, *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*, of 2006. Understandably, the potential of electronic representations of literary texts is not developed in Eggert's argument, so predicated as it is on the materiality of the past-to-be-secured, including that of literary works perceived materially, since perceived as texts in documents. However, if we accept the contention developed above, namely that texts in their multiplicity (and variance) are but instantiations, materially documented representations, of the work that, as a work (of art) in language, stands outside the realm of the material, then to conceive of texts as equally, or alternatively, instantiated materially or electronically should present no difficulty. Every instantiation, whether on paper or as a digitized record, implies conceptually, as well as materially and in terms of agency, the divorcing of a text from one (antecedent) text carrier, followed by its inscription on a succeeding one. A text, if so re-inscribed digitally, may hence become, and be editorially formed as, the nucleus of a scholarly edition living no longer on paper, as all its ancestry of text instantiations of the work of necessity did, but in the digital medium. This I have argued before, and drawn conclusions from, elsewhere.⁴ The buzz-word

⁴ Hans Walter Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», *Literature Compass*, VII/2 (2010), (special issue *Scholarly Editing in the Twenty-First Century*), pp. 43-56.

for how to build around a digital edition text a digital scholarly edition genuinely answering to the demands to be made of the scholarly edition (as a genre of humanities scholarship) comes from Peter Shillingsburg. The term he has given currency to in *From Gutenberg to Google* (having, importantly, observed since around the beginning of the new millennium, both in the US and in Europe, the envisioning and incipient emergence of digital research sites for the future) is the «knowledge site». The bearing this has on the scholarly edition is that it provides an opening for re-conceptualising and innovatively re-shaping the erstwhile unity of text edition, apparatus, annotations, and commentary.

Since at least the 18th century, securing the past for works of literature through scholarly editions has been most comprehensively accomplished by means of the so-called Variorum Edition (*editio cum notis variorum*: «edition with the notes of many»). In the New Variorum Shakespeare, for instance, initiated in the latter half of the 19th century and still in progress, the tradition, amazingly, is still going strong. The format is compilational. Reference information collected from a wide variety of sources (lexical, linguistic, critical, historical, and in all other manner of ways factual) is gathered and linked by lemma reference to the text, say, of a given Shakespearean play as it advances as a text through its speech directions and speeches, scenes, and acts. Indexes will of course help users to find their way about and across the information material gathered; but the backbone along which the materials are principally organised is still the text's consecutive seriality – which, within the material two-dimensionality between the covers of a book, could hardly be otherwise. By and large, such is the matrix throughout of orthodox commentary. Positivist by conception, in the first place, commentaries of the traditional school might be termed «information sites».

There can be no belittling the usefulness of the information sites we are familiar with, and rely on, in books. However, the digital medium opens up the possibility, by contrast, of building knowledge sites. What, as we would suggest, here distinguishes 'knowledge' from 'information' is that knowledge, and the building of knowledge, grows out of, as well as initiates, creatively participatory intelligence. In simple terms, the combining of information with information, and/or with content and perceived meaning of a text instantiating a work (in the case, that is, of knowledge sites organised around the hub of text editions of works

of literature), heightens the level and increases the range of knowledge. A knowledge site is thus relational, whereas information sites – even with indexes to offset the handicap – are by nature, and cannot mutate beyond being, serially arranged compilations.

The distinction is at bottom also a medial one. While what exists between the covers of books are information sites, the digital medium provides structural design potential and scope to accommodate knowledge sites. This, from the technical point of view, is simply because the digital medium can be programmed to organise, and to allow access to, its contents relationally. Given a technical infrastructuring (a software design) that permits data input as well as data access by relational patterns, new-generation digital scholarly editions may again be realised as akin to their erstwhile ancestors in books, and be offered as unified wholes of text edition, apparatus, annotations, and commentary. Relational by conception, they will, in terms of organisation, have shed the fetters of their positivist heritage. They ought, moreover, not be given to the world as finished products. The relational combination of their text-and-information content should provide nodes of knowledge to engage with. But then, the engagement cannot but generate enhanced knowledge. The knowledge site must consequently open up to enlargements of content and a deepening of hermeneutic understanding. That is, it should mutate further so as to become a genuine research site. Here, as we may recognise in conclusion, the scholarly edition, as a technique to secure from the past essentially immaterial works of literature, becomes (in the most positive way) thoroughly incompatible with anything one could even imagine being undertaken and achieved to secure from the past works of fine art or of architecture through conserving and restoring them in their irreducible materiality.

Across the disciplines, however, that *Securing the Past* brackets, it can still appropriately be said, as Paul Eggert does in summing up the vision that led him to write the book, that «the work ... , as being constantly involved in a negative dialectic of material medium ... and meaningful experience ... , and as being constituted by an unrolling semiosis across time, [is] necessarily interwoven in the lives of all who create it, gaze at it or read it» (237) It has for me, as these pages testify, been stimulating to engage with the book's ideas and contentions, and to allow them to trigger insight and to generate understanding that, even while diverging time and again from Eggert's argument, would without this reading experience have remained elusive.⁵

⁵ This essay was first published in JLTOnline <http://www.jltonline.de/> (2011).



Testi

NEI PRIMORDI DELL'ECBOTICA ROMANZA A CURA DI LINO LEONARDI

Premessa

Alla richiesta di Ecdotica di allestire un piccolo dossier di documenti che rappresentino le posizioni dei fondatori della filologia romanza in materia di critica testuale, è meno facile rispondere di quanto potrebbe sembrare a prima vista. In una stagione di intensissima produzione filologica come fu quella tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX, sono tutto sommato rari gli interventi esclusivamente teorici: nonostante la rilevante consapevolezza metodologica e direi epistemologica dei protagonisti, spesso le considerazioni generali sono strettamente legate alla giustificazione della prassi ecdotica, affiorano dalle introduzioni alle edizioni critiche, costellano le recensioni. Certo, questa norma comporta alcune eccezioni, del resto subito celebrate: fra tutte, la premessa metodologica alla *Vie de Saint Alexis* di Gaston Paris (1872), le sintesi di Adolf Tobler per il *Grundriss* di Gröber (1884) e poi di Pio Rajna per il manuale di letteratura italiana di Mazzoni (1907), l'articolo di Joseph Bédier sull'arte di pubblicare i testi antichi (1928, ma la sostanza è già nell'introduzione al *Lai de l'Ombre*, 1913). Testi ben noti, naturalmente, e per lo più del resto riprodotti anche di recente in forza appunto della loro paradigmaticità;¹ forse troppo noti, si potrebbe dire, nella misura in cui hanno finito per cristallizzare rapidamente le opzioni metodologiche, ben al di là della stessa pratica editoriale dei loro autori, seb-

¹ Le pagine più significative di Paris e Bédier in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 47-60 e 61-84; la sintesi di Rajna per gran parte in R. Antonelli, «Interpretazione e critica del testo», in *Letteratura italiana*, IV. *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 155-160, e poi in P. Rajna, *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 995-1004.

bene non senza una probabile responsabilità soggettiva dei medesimi nel radicalizzare sul piano teorico i termini del problema.² Se l'attività ecdotica di Bédier – anche post 1913 – è manifestamente intrisa di considerazioni stemmatiche, tanto che sarebbe impossibile definirla nei termini di ciò che si chiamerà più tardi bédierismo, e se parallelamente anche l'atteggiamento filologico di Paris non corrisponde certo appieno alle norme di quello che – da Bédier in poi³ – si chiamerà lachmannismo, è pur vero che le rispettive prese di posizione sulla natura del testo critico e sulla sua costituzione, una volta isolate nella loro valenza programmatica, hanno definito due campi d'azione, due punti di vista distinti e opposti,⁴ condizionando tutto il dibattito novecentesco non solo in ambito romanzo.⁵

Piuttosto che riprodurre quelle pietre miliari, sembra allora più opportuno proporre qui una scelta diversa, mirata a mettere in luce interventi e posizioni rilevanti nel dibattito fondativo, ma rimaste poi come in secondo piano nella *vulgata* metodologica, a discapito di un approccio complesso e non apodittico al problema sia della *recensio* sia della *constitutio textus* in ambito romanzo. Molte sarebbero le opzioni possibili, e certo una delle più istruttive riguarderebbe la *Chronique* della «Romania» nella sua prima stagione, una raccolta che prima o poi vorrei allestire, ma che non rientra negli spazi qui concessi (pesco soltanto, per dare un'idea, una delle tante perle di Gaston Paris, a proposito del dibattito sullo stemma della *Chanson de Roland*: «À la fin du n° [scil. *Zeitschrift für romanische Philologie*, III/2] on trouve une réponse de M. Foerster à M. Stengel, toujours sur la question capitale de savoir quelle *était* en 1875 l'opinion de M. Léon Gautier sur la classification

² Su questo punto, e più in generale per un quadro di riferimento nel quale meglio collocare i testi qui presentati, mi permetto di rinviare a L. Leonardi, «L'art d'éditer les anciens textes (1872-1928). Les stratégies d'un débat aux origines de la philologie romane», *Romania*, CXXVII (2009), pp. 273-302.

³ Secondo la ricostruzione di G. Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2000.

⁴ Mi piace ricordare come di punti di vista ecdotici parlasse saussurianamente d'A.S. Avalle, «La funzione del «punto di vista» nelle strutture oppositive binarie», *Lettere italiane*, XLV (1993), pp. 179-187, anche in *La filologia testuale e le scienze umane* (Roma, 19-22 aprile 1993), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, pp. 73-79.

⁵ Su Bédier è tornato di recente su questa rivista C. Segre, «L'«après Bédier»: due manuali francesi di critica testuale», *Ecdotica*, II (2005), pp. 171-182; e cfr. già A. Varvaro, «Per la storia e la metodologia della critica testuale: Bédier editore di Tommaso», *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno di Messina, 19-22 dicembre 1991*, Messina, Sicania, 1993, pp. 29-40 (pp. 39-40). Su tutta la questione, cfr. Leonardi, «L'art d'éditer les anciens textes (1872-1928)», cit.

des manuscrits du *Roland*. Les deux professeurs allemands mettent l'un après l'autre M. Gautier en demeure de répondre «tout de suite» et «par oui ou par non» aux questions qu'ils lui posent; lui, qui ne sait pas au juste ce qu'on lui veut, répond de son mieux à chacun, et chacun triomphe de la réponse. M. Foerster accuse du reste M. Stengel de lui chercher «une querelle d'Allemand». C'est d'un comique achevé. Au fond, il paraît évident que M. Foerster et M. Stengel ont conçu indépendamment l'un de l'autre leur classification des mss. du *Roland*, que M. Gautier ne s'était jamais posé la question avec la précision qu'ils y ont apportée, et que M. Foerster s'est avisé de le faire intervenir, comme premier auteur de l'hypothèse Stengel-Foerster, pour faire pièce à son collègue de Marbourg»⁶).

Alla fine la scelta si è orientata sulle prese di posizione di alcuni tra i nomi più rappresentativi sullo scorcio del secolo XIX, onde mostrarne la complessità d'impostazione filologica, nonché la fluidità di un metodo che ancora non si è codificato in schieramenti rigidi e unilaterali. Si propongono quindi: (1) la recensione di Gaston Paris allo studio di Gröber sul *Fierabras* (1869), (2) la critica di Paul Meyer alla ricostruzione linguistica proposta da Paris nell'*Alexis* (1874), (3) l'analoga posizione di Wendelin Foerster a proposito della lingua di Chrétien de Troyes, con (4) la relativa recensione di Gaston Paris (1884), (5) la lucida applicazione metodologica alla tradizione trobadorica nell'*Arnaut Daniel* di Ugo Angelo Canello (1883), e infine (6) un estratto della stemmatica di Joseph Bédier contemporaneo alla rivoluzione del *Lai de l'Ombre* (1912).

La recensione di Gaston Paris al lavoro di Gröber (1869)⁷ contiene già i punti rilevanti del metodo stemmatico, che da lì a poco si concretizzerà nell'edizione dell'*Alexis*, sul quale proprio quell'anno Paris aveva iniziato i suoi corsi alla neonata École Pratique des Hautes Etudes. La fiducia nelle potenzialità ricostruttive del metodo 'critico' è tale che l'accusa ai predecessori è paradossalmente la stessa che sarà poi mossa dai bédieriani al sistema stemmatico, di aver costituito un testo «qui n'a jamais existé tel quel» (121-122); ma è anche notevole la menzione negativa di procedure definite «lachmanniennes», intendendo con ciò l'opera di *divinatio* sull'archetipo (125 n. 4), a conferma della totale inverosimiglianza delle ascendenze lachmanniane del metodo di Paris inventate

⁶ *Romania*, VIII (1879), pp. 631-632.

⁷ Su cui cfr. L. Formisano, «Alle origini del lachmannismo romanzo. Gustav Gröber e la redazione occitanica del *Fierabras*», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, IX (1979), pp. 247-302.

poi da Bédier. Soprattutto, nonostante le proposte alternative che Paris contrappone ad alcuni punti cruciali della dimostrazione di Gröber, è evidente quello spirito – pur nell'ovvia competizione – ancora pienamente collaborativo con la tradizione tedesca che già dopo il 1870 risulterà inevitabilmente compromesso, dando luogo all'esigenza di Paris di auto-affermare la priorità della sua applicazione del metodo alle letterature romanze nei confronti appunto di Gröber, così come anche – in patria – di de Wailly editore di Joinville.

In quest'opera di costruzione della propria autorità scientifica, Paris ebbe per un verso l'appoggio di Meyer, ad esempio nel caso dei rapporti con Gröber, ma si trovò anche a fare i conti con le posizioni spesso molto più concrete e prudenti che la frequentazione impareggiabile dei manoscritti suggeriva al condirettore della *Romania*. In particolare circa la questione della restituzione formale, che col passare degli anni risultò sempre più importante per Paris, Meyer prese decisamente posizione contro le sue scelte, opponendogli proprio il lavoro svolto negli stessi anni dall'anziano bibliotecario de Wailly sul testo di Joinville. Nel *Rapport sur l'état actuel de la philologie des langues romanes*, uscito nel 1874 in Inghilterra ma subito riproposto nella «Bibliothèque de l'École des Chartes», Meyer traccia un bilancio lucidissimo della disciplina, e – con una scelta sorprendente rispetto agli sviluppi successivi – mette sullo stesso piano Paris e de Wailly, salvo sottolineare la totale aleatorietà delle scelte dell'amico in materia di restituzione linguistica, sulla base di una consapevolezza del concetto che solo un secolo dopo sarà definito in termini di *scripta*.

Il terzo intervento mostra, a distanza di dieci anni, la stessa questione dal punto di vista del successore di Diez a Bonn, Wendelin Foerster. Inaugurando con l'inedito *Cligès* la grande edizione ricostruttiva dei romanzi di Chrétien de Troyes, Foerster inquadra il problema della veste linguistica da posizioni non diverse da quelle di Meyer, a favore quindi del rispetto della patina di uno dei manoscritti, sia pure il più vicino alla presunta caratterizzazione linguistica dell'originale, il poi celebratissimo BnF fr. 794. Solo per l'indisponibilità di una trascrizione completa di quel testimone Foerster ripiega però su una soluzione più interventista, e adotta quei criteri normalizzatori che gli saranno in seguito decisamente contestati. Nella recensione di Gaston Paris (anch'essa qui di seguito riportata), che critica gli argomenti e apprezza per contro la soluzione di ripiego, tornano dunque le stesse posizioni del 1872, nonostante l'affossamento di Meyer; e Paris ne ribadirà l'estremismo, sempre a proposito di Chrétien, fino all'anno prima della morte, reagendo ancora nel

1902 alla seconda edizione Foerster:⁸ un'insistenza per la normalizzazione delle ricostruzioni testuali che contribuirà ad aprire la strada per le facili critiche del bédierismo, rendendo difficilissimo anche in seguito impostare diversamente il problema della lingua degli autori romanzati.⁹

Col quinto intervento ci affacciamo sul problema editoriale dei trovatori, isolando una delle prime e più efficaci applicazioni del metodo «scientifico» nell'introduzione di Canello all'edizione di Arnaut Daniel (l'anno precedente, 1883). Di frequentazioni e ascendenze più germaniche che francesi (aveva fatto a tempo a essere allievo di Diez), Canello ha ben chiara la necessità di temperare i risultati di quella che sarà di lì a poco definita *Sammlungenkritik*, sulla scorta del lavoro pionieristico di Gröber sui canzonieri trobadorici (1877), con i dati della *varia lectio*, inserendosi in un dibattito che si era avviato in quegli anni tra Stimming e Bartsch, e tuttavia prudentemente fa suo il giudizio negativo già di Paul Meyer circa la possibilità di tracciare stemmi stabili per la tradizione occitanica.

È un atteggiamento non frequente, in questa prima fase pre-bédieriana. Ed è quindi significativo verificare il tasso di stemmaticità della posizione dello stesso Bédier post 1913, che ricorre insistentemente ai principî da lui stesso definiti lachmanniani e alla logica degli errori comuni, non solo per la confutazione della teoria di Quentin, nello stesso articolo nel quale è ribadita la critica al metodo ricostruttivo a proposito del *Lai de l'Ombre* (1928), ma anche nella contemporanea ridefinizione dello stemma della *Chanson de Roland*: la difesa dell'ipotesi bipartita di Müller si appoggia, paradossalmente nello stesso torno d'anni (dal primo articolo del 1912 – qui riprodotto – al secondo volume dell'edizione, 1927), su una disamina accuratissima dei *loci critici* atti a giustificare il raggruppamento di tutti i manoscritti diversi da O sotto un unico subarchetipo β .

Tale attenzione per la dinamica innovativa come elemento di analisi diacronica di una tradizione manoscritta si smarrirà nel corso del bédierismo successivo, fino alla sua riesumazione e al suo radicale rinnovamento ad opera del più 'lachmanniano' degli allievi di Bédier, Gianfranco Contini.

LINO LEONARDI

⁸ Si veda la serie di cinque articoli usciti sul *Journal des Savants*, 1902, in particolare il primo, dedicato al testo critico, pp. 59-69.

⁹ Al tema è stato recentemente dedicato un seminario i cui atti sono a stampa in *Medioevo romanzo*, XXXIII (2009), pp. 3-72 (interventi di G. Roques su Chrétien, P. Trovato su Dante, L. Badia-A. Soler-J. Santanach su Lull).

1. Gaston Paris, recensionne a Gustav Gröber, *Die handschriftlichen Gestaltungen der Chanson de geste 'Fierabras' und ihre Vorstufen*, Leipzig, Vogel, 1869, *Revue critique d'histoire et de littérature*, IV/2 (1869), pp. 121-126.

Cet opuscule, par la méthode qui y est appliquée, est dans l'histoire de l'étude de l'ancienne littérature française un événement assez important. C'est la première fois qu'on essaie de soumettre les manuscrits d'une chanson de geste à un véritable travail critique, et, si les conclusions auxquelles est arrivé M. Gröber ne sont pas toutes également solides, il n'en est pas moins évident que la voie dans laquelle il a l'honneur de s'engager le premier est la seule par laquelle on puisse arriver à des résultats scientifiques sur le sujet. Je vais donner une analyse sommaire de ce remarquable travail, en indiquant les points où l'auteur me semble trop s'avancer ou être dans l'erreur. Pour les élucider à fond, il faudrait néanmoins une étude détaillée qui aurait, je le crois, un véritable intérêt, mais qui ne saurait être même abordée ici; je la reprendrai sans doute ailleurs quelque jour.

La chanson de *Fierabras*, en alexandrins rimés, nous a été conservée dans six manuscrits français signalés jusqu'à ce jour. Les éditeurs de ce poème dans les *Anciens poètes de la France* n'ont malheureusement connu que quatre de ces manuscrits, *a* (B.I. fr. 12603, XIV^e s.), *b* (B.I. fr. 1500, XV^e s.), *c* (*Brit. Mus. Reg.* 15 E VI, XV^e s.), *d* (Bibl. Vat., mss. de la reine de Suède, 1616, daté de 1317). Depuis on a fait connaître deux nouveaux manuscrits, l'un qui se trouve à la bibliothèque de l'Escorial (décrit, avec les variantes importantes, par M. Knust dans le *Jahrbuch für rom. Litteratur*, t. IX, p. 44-72), l'autre qui appartient à M. Ambroise Firmin-Didot, à Paris (voy. Gautier, *Ep. fr.*, t. II, p. 306); M. Gr. désigne par E le ms. de l'Escorial, par D le ms. Didot. Or ces deux manuscrits, restés inconnus aux éditeurs, sont tous deux du XIII^e siècle et des premières années de ce siècle, tandis que les quatre autres sont du XIV^e et du XV^e; ils ont en outre, comme le montre M. Gr., une importance particulière. Il fait voir en effet qu'aucun des six manuscrits ne dérive directement d'un des autres, mais qu'ils se divisent en deux familles, dont l'une comprend *a b c d* et dérive d'un prototype (perdu) désigné par *w*, tandis que l'autre se compose des deux mss. D E et a pour source un texte (également perdu) désigné par *z*. On voit donc que la connaissance des quatre manuscrits *a b c d* était absolument insuffisante pour reconstituer le texte primitif, source de *w* et de *z*, texte désigné par *y*, et qui ne doit comprendre que ce qui est commun à *z* et à *w*. Toute cette

argumentation de M. Gr. est un modèle de critique sûre et méthodique, et l'auteur y a d'autant plus de mérite qu'il n'a eu de renseignements suffisants que pour deux de ces six mss., *a* et *E*. Les éditeurs français n'ont fait connaître qu'un très-petit nombre des variantes de *b c d*, et le ms. Didot n'est connu que par une vingtaine de vers qu'a publiés M. Gautier.¹ Et à ce propos je dois faire observer combien est peu satisfaisante la méthode suivie par les éditeurs de ce poème: «Le texte du ms. *a*, disent-ils (p. xx), n'est pas très-pur, il s'en faut; mais il est encore, dans son ensemble, et plus complet et plus correct que celui des trois autres manuscrits; aussi l'avons-nous suivi de préférence». On voit tout ce qu'il y a de vague et d'arbitraire dans cette «préférence» dont on se départ en certains endroits. La seule méthode à suivre pour les éditeurs était celle qu'a mise en pratique, à leur défaut, M. Gröber; ils devaient d'abord résoudre la question de savoir si *a b c d* (puisqu'ils ne connaissaient que ces textes) étaient copiés l'un sur l'autre; la réponse étant négative, il en résultait clairement que le texte de *w* (le seul qu'ils pussent prétendre restituer) se composait de tout ce qu'*a b c d* avaient en commun, ou de ce que trois, ou même deux de ces mss. offraient d'identique, en regard de la leçon ou des deux leçons différentes des autres textes. Au lieu d'entreprendre ce travail, ils ont suivi une tout autre voie, beaucoup plus commode assurément, mais bien moins scientifique: ils ont imprimé le ms. «le plus correct et le plus complet», en remédiant çà et là à ses fautes et à ses lacunes à l'aide des trois autres, invoqués au hasard suivant qu'ils paraissaient donner une leçon plus ou moins bonne. Qui ne voit qu'en agissant ainsi ils ont constitué un texte qui n'a jamais existé tel quel? Il est temps que les règles de la critique soient appliquées dans leur rigueur à la publication de nos anciens poèmes, et on ne saurait trop répéter que le premier soin d'un éditeur doit être la classification des manuscrits d'après leur rapport de filiation ou de collatéralité: c'est seulement une fois ce travail fait qu'il peut essayer de constituer son texte. Quant à la *correction* d'un des manuscrits, elle a une tout autre valeur; elle peut servir à fixer les formes de langue et de versification, mais aucunement le texte lui-même. Ainsi, dans notre espèce, le ms. Didot, qui est un véritable monstre de langue, offre très-souvent une leçon préférable à celle

¹ J'ai eu autrefois ce manuscrit entre les mains, et je puis affirmer que la conjecture de M. Knust, reprise et fortifiée par M. Gr., sur sa parenté avec *E*, est mise hors de doute par la comparaison de l'ensemble. Seulement le ms. Didot, copié en Angleterre par quelque jongleur ignorant, est rempli des fautes les plus grossières; il n'y a guère de vers qui ne soient défectueux en quelque façon; au contraire le ms. de l'Escorial offre un texte copié avec soin et intelligence.

du ms. *a*, qui paraît cependant écrit à peu près dans le dialecte du poète. Je ne puis que renvoyer sur ce point aux observations excellentes qui ont déjà été faites dans cette revue par notre collaborateur M. Bartsch.²

La découverte des mss. D E agrandissait et compliquait le problème. Dès lors la forme à restituer n'était plus *w*, mais *y*, c'est-à-dire que (la non-filiation de *w* et *z* étant bien établie) il en résultait que tout ce qui se trouvait également dans *w* et *z*, s'était aussi trouvé dans le texte antérieur d'où ils dérivait l'un et l'autre, c'est-à-dire dans *y*; du même coup on avait un critérium à peu près infaillible pour discerner, en cas de désaccord, ce qui dans les mss. *a b c d* était primitif, c'est-à-dire représentait *w*, ce qui dans les mss. D E était primitif, c'est-à-dire représentait *z*. Si en l'absence du groupe *z* les quatre mss. *a b c d* offraient quatre leçons différentes, le problème était insoluble; mais si une de ces variantes se retrouvait dans un des deux mss. du groupe *z* (d'ailleurs indépendant du groupe *w*), il est clair que c'était la bonne. Fait avec soin et sur chaque vers des six manuscrits, ce travail serait arrivé presque à coup sûr à restituer d'une part *z* (D d'accord avec E, ou D ou E isolément d'accord avec *w*), d'autre part *w* (*a b c d* d'accord, ou trois ou deux des mss. d'accord contre un isolé ou deux différents, ou un des mss. différant des trois autres, eux-mêmes différents, et d'accord avec *z*). Restait cependant une question de première importance: puisque *w* et *z* sont deux rédactions différentes, quand elles ne sont pas d'accord, quel texte faut-il préférer? en d'autres termes, *y* est-il plus fidèlement représenté dans *w* ou dans *z*? En l'absence de preuves, la présomption est pour *z*, qui comprend deux mss. plus anciens d'un siècle que le plus ancien des mss. du groupe *w*; toutefois ce n'est là qu'une raison assez faible de décider. La valeur d'un ms., comme le rappelle fort bien M. Gr. d'après Wolf,³ n'est pas toujours en raison directe de son ancienneté; il est clair que les mss. *w*, bien qu'ils soient des XIV^e et XV^e siècles, s'appuient sur des textes antérieurs, et, s'ils sont fidèlement transcrits, ils sont supérieurs à des textes plus anciens mal établis. La critique en serait donc réduite à se décider par des considérations de goût qui ne doivent l'influencer qu'à défaut d'autres indices, si elle ne recevait, pour résoudre la question, un secours qui d'autre part la complique notablement.

Il existe, on le sait, du *Fierabras*, une rédaction provençale. MM. Krœber et Servois, les éditeurs du poème français, ont démontré que

² 1866, t. II, p. 409.

³ Ces paroles ne sauraient être trop souvent citées, surtout en présence des vues fausses si généralement répandues sur la critique: «Novitas codicum non majus vitium est quam hominum adolescentia; etiam hic non semper aetas sapientiam affert: ut quisque antiquum et bonum actorem bene sequitur, ita bonus est» (*Proleg. ad Hom.*, p. VII).

ce texte était un texte français recouvert simplement d'un vernis provençal:⁴ il n'y a plus à revenir sur ce point; il est hors de toute contestation. Ce poème provençal représente donc une rédaction française qui n'existe que sous cette forme: il est facile de voir que cette rédaction n'est ni celle de *w*, ni celle de *z*; elle s'en distingue dès le premier abord de deux façons: 1° elle contient au début un épisode de 600 vers environ qui ne se trouve ni dans *w*, ni dans *z*; 2° dans le corps du texte au contraire elle a environ 1800 vers de moins que le texte français (*y*) qui résulterait de *w* comparé à *z*. Quelle est la valeur de ces deux divergences? et doivent-elles être placées sur la même ligne? - M. Gr., par des raisonnements extrêmement spécieux, se détermine pour une conclusion favorable dans les deux cas à la rédaction provençale. Suivant lui, d'une part, la suppression de l'épisode du début est un fait postérieur, propre à la rédaction *y*; d'autre part l'addition des 1800 vers en question est également propre à *y*, et ils n'existaient pas dans la rédaction primitive. Il regarde donc *y* comme une dérivation de *x*, source de P (le poème provençal),⁵ et allant plus loin il prétend que la rédaction *x* elle-même contient des additions, des modifications et des altérations de tout genre; il n'en impute d'ailleurs aucune (sauf deux cas sans importance) au versificateur provençal. Il propose donc de ne regarder comme ayant fait partie de *x* que ce qui se trouve dans P et dans *y*, après quoi on soumettra *x* à un travail propre, tout de goût et de logique, pour en tirer *x'*, ou la forme primitive du poème. - Sur aucun de ces points je ne partage l'opinion de M. Gr., et je compte dire ailleurs pourquoi; j'espère que l'ingénieux auteur se rendra aux preuves qu'il m'a lui-même aidé à rassembler contre lui: je me bornerai ici à dire que c'est l'emploi de l'analyse philologique, trop négligée par M. Gr., qui m'a amené à révoquer en doute, puis à rejeter les résultats de sa critique. Suivant moi, P (ainsi que David Aubert et le poème italien) remonte à une rédaction intermédiaire (qu'on peut appeler *x*) qui avait ajouté l'épisode du début à la chanson plus ancienne; quant aux lacunes qui distinguent P dans le reste du poème, la plupart sont de véritables suppressions (quelques-unes, cela va sans dire, sont primitives), et pour un assez grand nombre

⁴ Je l'ai appelé un *calque servile*, et M. Gr. adopte cette expression, qui n'est peut-être pas *absolument* juste; mais ce qui est vraiment fausser la question, c'est de dire avec M. Léon Gautier (*Ep. fr.*, t. II, p. 314) que le texte provençal est «un insigne plagiat». Il n'y a pas là plus de plagiat que dans la transcription en normand d'un texte écrit en picard.

⁵ M. Gr. démontre péremptoirement que la compilation de David Aubert au xv^e siècle (on n'en connaît que les rubriques) et le poème italien de *Fierabracca* ont connu l'épisode du début de P et ont par conséquent la même source.

on peut prouver qu'elles sont le fait du versificateur provençal.⁶ Telle est la thèse, opposée à celle de M. Gr., que je crois devoir soutenir. Pour la seconde proposition, la comparaison du texte de David Aubert serait un indispensable élément de discussion. Ainsi donc, d'après moi, *x* et *y* proviennent parallèlement d'un texte antérieur (que je désigne par O), qui ne comprenait pas l'épisode propre à *x* et qui, dans le reste du poème, est conservé plus ou moins fidèlement, tantôt dans *x*, tantôt dans *y*. La comparaison de *x* montre, comme le fait voir M. Gr., que dans le sein de *y*, c'est le groupe *z* (E D) qui se rapproche le plus de l'original: de là une quasi-certitude dans la restitution de O; car la plupart des vers qui ont disparu dans *w* (*a b c d*) se retrouvent également dans *z* et dans P, et appartenaient par conséquent à O; quant aux vers de *y* qui manquent dans P, il faudrait, par la comparaison de David Aubert (et même du poème italien), s'assurer s'ils manquaient dans *x*, et au cas plus que probable où ils seraient démontrés y avoir existé et avoir été supprimés par P, les regarder sans hésitation comme faisant partie de O.⁷

La restitution de O ne terminerait pas cette enquête critique.⁸ J'ai fait voir ailleurs (*Hist. Poét. de Charlemagne*, p. 251 ss.) que *Fierabras* se compose: 1° d'un épisode ancien, le combat de Fierabras et d'Olivier; 2° d'une suite d'un tout autre genre et sans doute de pure invention. J'ai montré aussi que cet épisode ancien avait été extrait d'une chanson de geste de la première époque, perdue aujourd'hui, mais dont Philippe Mousket († 1242) nous a conservé le sommaire dans sa chronique. M. Gr. accepte toute cette hypothèse; seulement il pense que j'ai eu tort de donner à cette chanson le nom de *Balan*. Suivant lui, les deux parties du poème n'ont pas seulement une origine distincte; elles sont l'œuvre de deux auteurs; le premier, d'accord avec Mousket, ne connaît que Fierabras, et place encore, d'après la tradition, la scène en Italie; le second au contraire transporte tacitement en Espagne le théâtre des événements et introduit Balan et Floripas, père et sœur de Fierabras, dont la première partie (sauf deux ou trois vers interpolés) ne sait rien. Je ne crois aucunement que la première partie de notre texte soit un fragment

⁶ Il en résulte qu'il n'a pas suivi son texte avec l'absolue fidélité que lui attribue M. Gr., qui le regarde comme équivalent à un manuscrit français.

⁷ Il faudrait encore utiliser, pour ce travail, les deux rédactions en prose, celle qui a été maintes fois publiée (elle se rapporte à *w* d'après M. Gr.) et celle du ms. de l'Arsenal, que le passage cité par M. Gautier (I.I. p. 312) ne permet pas d'apprécier et de classer.

⁸ Quant aux efforts de M. Gr. pour aller plus loin que O (*x* d'après lui) et séparer l'authentique de ce qui a été ajouté plus tard, je regarde ces tentatives *lachmanniennes* comme très-arbitraires et au moins beaucoup trop prématurées.

du poème primitif; elle est trop bien rimée, et d'allures trop modernes comme style, et je ne vois pas la nécessité d'admettre deux poètes; il n'y a rien d'étonnant à ce que l'auteur du tout, remaniant, pour en faire sa première partie, un épisode de l'ancienne chanson, ait laissé subsister des contradictions entre cette partie et celle qui est de son invention pure.⁹ Quant au nom de *Balan* donné à cette chanson ancienne, les raisons de M. Gr. pour le supprimer paraissent assez fortes; j'avais surtout été conduit à le choisir par les rubriques de David Aubert, où on voit Balan apparaître dès le début du récit; mais il est possible que ce soit une addition du prosateur du xv^e siècle; cependant, avant de souscrire définitivement à la conclusion de M. Gr., je demanderais une enquête supplémentaire.

Je ne puis que répéter en terminant ce que j'ai dit au début. Cet ouvrage témoigne chez son auteur de toutes les qualités du critique; il fait honneur à l'école dont il est sorti (l'ouvrage est dédié à M. Ebert, le savant professeur de Leipzig). Puisse-t-il être suivi de beaucoup d'autres conçus dans le même esprit et exécutés avec le même talent! puisse-t-il surtout contribuer à introduire dans le domaine auquel il est consacré un esprit de critique et de méthode qui y est encore presque inconnu!

2. Paul Meyer, «Rapport sur le progrès de la philologie romane», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, XXXV (1874), pp. 631-654 (partic. pp. 646-652); pubblicato anche all'interno di «The President's Annual Address for 1874», *Transactions of the Philological Society*, 1873-1874, pp. 407-439, negli estratti col titolo *Rapport sur l'état actuel de la philologie des langues romanes*.

... Dès que nous entrons dans le domaine de la langue d'oïl, le nombre des travaux mis au jour dans ces dernières années devient tellement considérable, qu'il me faut de toute nécessité faire un choix entre ceux qui pourraient légitimement être mentionnés dans ce rapport.

Parlons d'abord des textes. Chaque année en voit paraître quelques-uns: les plus courts trouvent aisément à se placer dans quelqu'un des

⁹ Voy. les observations à peu près identiques qu'a présentées M. Weil dans le dernier numéro, p. 98.

périodiques consacrés aux langues romanes; les plus longs trouvent un accueil moins facile. Néanmoins certains parviennent à s'introduire sous un prétexte quelconque parmi les publications de telle ou telle savante société. Le *Literarische Verein* de Stuttgart, la Société de l'Histoire de France, les Mémoires de diverses Académies de province, le Roxburgh Club, autrefois le Bannatyne Club, etc., se sont charitablement ouverts à bon nombre de nos vieilles chroniques et de nos anciens poèmes. La Collection des *Documents inédits*, publiée aux frais de l'État, admet les documents littéraires ou linguistiques au même titre que les documents historiques; elle contient une réimpression de Palsgrave qui n'est moins utile aux philologues anglais qu'aux français, et l'un de ses prochains volumes sera occupé par l'ancienne glose française du Psautier que contient l'un des plus précieux mss. de Trinity College, Cambridge.

Toutefois, du train dont vont les choses, il se passera des siècles avant que tous les monuments de notre langue et de notre littérature soient imprimés. Aussi espérons-nous fonder quelque jour une sorte d'*Early French Text Society*; mais le moment n'est pas encore venu, les éditeurs compétents ne se trouveraient pas en nombre suffisant. Ils ne tarderont pas, du reste, à se former, pourvu que le public lettré prenne goût à la littérature du moyen-âge, ce que certains indices permettent d'espérer, et par exemple le succès qu'ont obtenu le Joinville et le Villehardouin de M. de Wailly.

Ces deux publications sont, avec le *Saint Alexis* de M. Gaston Paris, les plus remarquables éditions d'anciens textes français qui aient paru jusqu'à ce jour. J'en vais parler avec quelque détail. M. de Wailly et M. Gaston Paris ont eu, chacun en son endroit, à résoudre des problèmes que les précédents éditeurs ne songeaient même pas à se poser, et des solutions qu'ils ont adoptées résultent des principes qui peuvent trouver leur application en dehors même du domaine de la philologie romane.

Nous possédons de Joinville trois mss., dont le plus ancien, écrit vers 1350, plutôt après qu'avant, est postérieur d'environ un demi-siècle à la rédaction de l'ouvrage. De ces trois mss. (dont deux, les plus récents, sont deux copies absolument pareilles), on peut tirer sans trop de peine un texte correct quant au sens, mais qui ne peut qu'être fort incorrect quant à la forme des mots; le français ayant éprouvé de nombreuses modifications pendant le xiv^e siècle. C'est ce texte, évidemment rajeuni dans la forme, que M. de Wailly a imprimé en 1867, dans la première de ses éditions de Joinville. D'autres l'avaient fait avant lui. En 1868, M. de Wailly publia dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* une série de chartes françaises de Joinville, dont la première est de 1237, et la der-

nière de 1315. Ces chartes, toutes fidèlement reproduites d'après les originaux, donnaient les moyens de faire la grammaire de la langue usitée dans la seigneurie de Joinville, au temps même de l'historien de saint Louis. Tel fut le sujet du *Mémoire sur la langue de Joinville*, que M. de Wailly publia bientôt après. Dès lors la question qui se posait était celle-ci : Fallait-il dans une nouvelle édition laisser Joinville parler la langue de ses arrière-petits-enfants, ou devait-on lui rendre son idiome ? M. de Wailly a adopté le second parti, et il a bien fait. Sans doute, en principe, on peut soutenir (et c'est mon sentiment) qu'il y a plus d'inconvénient que d'avantage à récrire les textes pour les ramener à une pureté en quelque sorte idéale ; mais ici ceux que l'on doit accuser d'avoir récrit le texte de Joinville, ce sont les copistes de nos manuscrits. En rétablissant la langue de l'histoire de saint Louis en conformité avec celle des chartes, on était d'autant plus sûr de faire une véritable restitution, que selon toute apparence Joinville a dû dicter son oeuvre à l'un des scribes par qui il faisait écrire ses chartes.¹

Pour Villehardouin, les données du problème étaient moins complètes. Cet auteur a été souvent copié ; nous en avons plusieurs mss. dont les plus anciens sont postérieurs de plus de 50 ans à la rédaction de l'ouvrage. Ces mss. présentent de nombreuses variantes. Dans un mémoire spécial,² M. de Wailly a établi par de minutieuses observations le rapport de ces mss. entre eux, et, par suite, leur classification. On sait qu'une fois cette opération faite (alors qu'elle est possible, ce qui n'est pas toujours le cas), le choix des variantes n'a presque plus rien d'arbitraire, mais s'impose ordinairement avec une certitude toute mathématique.³ Le résultat a été de conduire M. de Wailly à choisir comme base de son texte une copie exécutée à Venise, et qu'un éditeur, guidé par des motifs uniquement paléographiques, n'aurait probablement pas choisie. Mais si la leçon à suivre était établie quant aux mots par le classement des mss., rien n'était déterminé quant à la forme, quant au *spelling*. Comme on ne possède pas de chartes françaises du temps et du pays de Villehardouin, la restitution de la langue en conformité avec un type assuré, devenait impossible. Aussi M. de Wailly s'est-il borné à

¹ Le texte restitué de Joinville est celui qui a paru 1° dans l'édition publiée en 1868 pour la Société de l'histoire de France 2° chez Didot en 1873.

² *Notice sur six manuscrits de la Bibliothèque nationale, contenant le texte de Geoffroi de Villehardouin*, 1872 (Extrait des *Notices et Extraits des Mss. de la Bibl. Nat.*, t. XXIV).

³ Voir sur ces procédés, qui sont depuis longtemps appliqués à la critique des textes de l'antiquité, le compte-rendu du *Saint Alexis* de Gaston Paris, par M.H. Nicol (*Philological Transactions* for 1873-1874, pp. 332-345).

reproduire le *spelling* de son. ms. A, sauf à effacer les traits visiblement italiens. Peut-être même sa réserve a-t-elle été un peu excessive, car son texte renferme encore certaines formes, dont le copiste vénitien est probablement seul responsable. On le voit, M. de Wailly a traité d'une façon toute différente le texte de Joinville et celui de Villehardouin, et pourtant il a fait preuve dans les deux cas d'une égale prudence, puisque ni dans l'un ni dans l'autre il n'a dépassé la limite où s'arrêtait la certitude.

Cette limite est souvent difficile à fixer. M. Gaston Paris l'a certainement dépassée dans son *Saint Alexis* mais il l'a fait sciemment, ce me semble, et uniquement pour rendre claire aux yeux l'application des principes déduits dans l'introduction de l'ouvrage. C'est là un cas tout à fait à part qui peut être admis à titre d'expérience scientifique. Hors de là, il y a un inconvénient évident à franchir la limite qui sépare le domaine des faits de celui des conjectures. Je suis donc sur bien des points d'accord avec les idées que M. Nicol a exprimées ici même dans son compte-rendu si sagement pensé de la méthode de M. Gaston Paris. Mais il y a en ces matières délicates et complexes bien des distinctions à faire, bien des nuances à observer. C'est pourquoi, même après les judicieuses remarques de M. Nicol, quelques réflexions sur le même sujet ne sembleront point hors de propos. Le but à atteindre est le rétablissement du texte tel qu'il est sorti des mains de l'auteur. Soit donc un ouvrage à éditer dont il existe plusieurs mss., cas très-fréquent, et celui par exemple de *Saint Alexis*; que doit faire l'éditeur? Il doit, cela va de soi, tout d'abord classer les mss., si possible, et déterminer autant que faire se pourra les caractères de la langue de l'auteur, en s'aidant des rimes, s'il s'agit d'un poème, ou de tout autre moyen qui lui paraîtra bon. Jusqu'ici, point de doute; ces recherches préliminaires sont la partie essentielle du travail à accomplir, et, comme l'a dit M. Nicol, la réelle valeur d'une édition critique réside non pas dans les modifications apportées à la leçon des mss., mais dans les raisons qu'on a de faire ces modifications.

Mais ces raisons de modifier la leçon manuscrite une fois trouvées, faut-il les laisser reposer inertes dans la préface, ou ne convient-il pas de leur donner une action sur le texte à éditer? Là est le pas décisif. Je n'hésite pas à le franchir, et je n'y vois aucune objection possible, au moins en principe. En fait, on pourra m'objecter que mes raisons pour opérer tel ou tel changement ne sont pas suffisantes, mais si leur valeur n'est pas contestée, les changements qu'elles impliquent doivent être admis. Prenons un exemple. M. de Wailly remarque que les règles de la déclinaison sont appliquées avec une parfaite régularité, dans les chartes écrites par ordre du sire de Joinville : qu'au contraire elles le sont à peine dans

les mss. qui nous restent de l'oeuvre historique composée par ce même personnage. Il est de toute évidence que si nous possédions le ms. original de cette histoire, ou même un ms. à peu près contemporain, nous y verrions les règles en question aussi bien observées que dans les chartes. Cela n'étant pas contesté, le rétablissement du texte, conformément à ces règles, ne peut souffrir aucune contestation.

Est-ce à dire que je vais aussi loin que M. Gaston Paris? Non, certes. M. Gaston Paris fait un pas de plus dans le sens de la restauration des textes, et cette fois sans raison suffisante. L'éditeur de *Saint Alexis* régularise l'écriture (je veux dire le *spelling*) de son texte. Il agit comme s'il admettait les prémisses suivantes: l'auteur notait constamment les mêmes sons de la même manière; la variété dans la notation des sons est le fait des copistes. Or, ces prémisses étant fausses, c'est ici que la juste limite est dépassée et que nous entrons dans le terrain des conjectures ou même de la fantaisie. M. Gaston Paris crée, en réalité, une orthographe, au sens étymologique du mot. Que l'orthographe soit une heureuse invention, c'est ce que l'on peut concéder dans une certaine mesure, quoique, *in the long run*, de graves inconvénients en résultent, mais ici l'objection est que la régularité orthographique a été inconnue, au moins dans les idiomes vulgaires, au moyen-âge, et qu'elle ne s'est introduite que lentement, pendant les siècles qui ont suivi l'invention de l'imprimerie. Dans la pratique, le procédé suivi par M.G. Paris est celui-ci: étant donné pour un même son deux notations concurremment employées dans un même ms., on adoptera l'une de ces notations et on exclura l'autre. Exemple: les voyelles latines *ō*, *ū* et *u* en position ont abouti en ancien français à un son unique, qu'on rend au moyen-âge tantôt par *o*, tantôt par *u* (ou dans certains dialectes, surtout après le XIII^e siècle).⁴ Ce son est celui qu'un grammairien provençal du XIII^e siècle appelle *o estreit* (*o fermé*). C'est l'(*o*) du système *palaeotype* de M. Ellis, avec une tendance vers (*u*). Dans nos plus anciens textes, on trouve ces deux notations équivalentes employées concurremment: seulement (et c'est le cas des deux plus anciens mss. de l'*Alexis*) *u* domine en Normandie et en Angleterre, tandis qu'ailleurs *o* est employé de préférence. M. Gaston Paris se détermine pour *o*. C'est de propos délibéré se placer en dehors du terrain des faits, car on ne peut prouver que l'auteur du poème ait préféré la notation par *o* à la notation par *u*. Bien au contraire, si on admet qu'il était Normand, ce qui est vraisemblable, on peut

⁴ Ainsi: latin *Rōma* = fr. *Rome* et *Rume*; lat. *sua* = fr. *soe* et *sue*; lat. *unquam* = fr. *onques* et *unques*. Ces mots riment ensemble dans les poèmes à assonances; voyez, par exemple, *Roland*, tirade lxxv.

supposer qu'il devait préférer *u*, conjecture qu'appuie l'usage le plus ordinaire des deux principaux mss. (L et A). Mais il n'y a pas lieu de choisir. Si on poursuit le but que j'indiquais tout à l'heure, la restitution du texte tel qu'il est sorti des mains de l'auteur, il n'y a qu'à conserver le mélange des deux notations, puisqu'elles étaient équivalentes non-seulement pour les copistes, mais selon toute apparence pour l'auteur lui-même.

Le choix, dans le cas que nous examinons, n'est pas plus légitime, si, se plaçant à un tout autre point de vue, on recherche la meilleure notation de chaque son. En effet, l'*o* et l'*u* sont également défectueux. Chacun de ces deux signes, que nous avons vu s'employer indifféremment l'un pour l'autre, peut représenter dans nos anciens textes deux sons différents. L'*o* a le son fermé que j'indiquais tout à l'heure: il sert en outre à noter le son de l'*o* ouvert, ou *o larg* des Provençaux, *palaeotype* (§) et (§§) et, en ce cas, répond au latin *o* en position, et *au*.⁵ L'*u* sert aussi à deux fins d'une part, il est employé, comme on l'a vu tout à l'heure, pour exprimer le son de l'*o* fermé et, d'autre part, il représente le son actuel de l'*u* français, *palaeotype* (*y*) et (*yy*), provenant en ce cas de l'*ū* latin. On voit par là que si on voulait rechercher la meilleure notation du son, il faudrait rejeter absolument les notations imparfaites du moyen-âge et ne point hésiter à imprimer les textes selon un système conventionnel, en paléotype par exemple.

La principale utilité de ces restitutions orthographiques est d'amener l'éditeur à se poser mainte question jusque-là non soulevée. Il faut rechercher quelles sont les notations diverses d'un même son, et par contre, quelles notations semblables s'appliquent à des sons différents. Il faut se rendre compte des altérations que les sons et les formes ont éprouvées dans le cours des temps, afin d'éliminer du texte tout ce qui n'est pas de l'auteur. Ces recherches, bien conduites, aboutissent à la découverte d'une quantité de faits nouveaux dont s'enrichit l'histoire de la langue. Les difficultés mêmes, qui ne sont pas complètement expliquées, sont du moins signalées à l'attention des érudits, et, par suite, d'utiles controverses peuvent s'établir. C'est ainsi que récemment, un jeune érudit allemand, M. Édouard Mall, ayant à publier un texte normand, le *Comput* de Philippe de Thaon qui n'est pas de beaucoup d'années postérieur à *Saint Alexis*, a été conduit à discuter certaines des solutions proposées par M. Gaston Paris, et il m'a semblé, après un examen assez rapide il est vrai, que plusieurs de ses objections étaient fondées.

⁵ Latin *cornu* = fr. *corn*; lat. *aurum* = fr. *or*. Ces mots riment ensemble (par exemple *Rolant*, tirade lxxxiv), mais ne rameraient pas avec les mots en *o* fermé cités dans l'avant-dernière note.

Mais les meilleures choses du monde ont leurs inconvénients. Ici, l'inconvénient est que certains éditeurs, séduits par l'exemple d'autrui, peuvent se laisser aller à entreprendre, eux aussi, la restauration des textes, alors que la capacité de leur esprit se hausserait tout au plus à savoir copier proprement un manuscrit. Ce funeste entraînement de l'exemple produit déjà son effet, et nous avons vu naguères un jeune professeur allemand, connu d'ailleurs par d'estimables travaux, porter sans façon une main inexpérimentée sur le texte d'une courte chanson de geste, la *Destruction de Rome*, qu'il publiait pour la première fois. C'est dans la *Romania* (t. II), je regrette de le dire, que cet accident s'est produit. L'imprudent éditeur, s'étant persuadé par des motifs fort insuffisants, que le poème avait dû être originairement composé en picard, s'est mis à traiter en conséquence la leçon unique que nous en possédons, qui est anglo-normande. Le texte est sorti de ses mains dans un état lamentable, ayant perdu presque tous ses caractères anglo-normands, et en ayant gagné très-peu qui soient vraiment picards, lisible seulement pour ceux qui veulent prendre la peine de repêcher dans les notes les bonnes leçons qui y ont été reléguées. Que cette mésaventure serve d'avertissement aux philologues trop impatientes! *Sumite materiam...*

Pour la *Vie de Saint Alexis*, M. Gaston Paris avait le secours de plusieurs mss.; pour la *Vie de Saint Léger* et pour la *Passion*, il n'existe qu'un ms., celui de Clermont-Ferrand, qui a été exécuté par un scribe méridional. *Saint Léger* est décidément français: les rimes le prouvent; pour la *Passion* il y a doute; le plus probable étant que ce poème a été composé sur les limites des pays de langue d'oc. Dans sa récente édition du premier de ces deux ouvrages,⁶ M.G. Paris, sans rien abandonner de sa méthode, a su donner satisfaction aux désirs des philologues qui demandent avant tout une reproduction exacte des mss. Ce désir est ici d'autant plus naturel que le premier éditeur, Champollion, avait commis des fautes de lecture graves et nombreuses. M. Gaston Paris a imprimé en colonnes parallèles le texte rigoureusement exact du ms. et sa restitution. Ce procédé, qui n'est guère applicable qu'à des publications peu étendues, contentera tout le monde. Pour la *Passion*, les indications des rimes ne fournissant pas d'éléments assez sûrs pour autoriser une restitution, M. Gaston Paris s'est borné à reproduire le ms., en indiquant çà et là les corrections nécessaires au sens ou à la mesure.⁷ Les introductions jointes par M. Gaston Paris à ces deux poèmes sont, comme

⁶ *Romania*, t. I, pp. 274-317.

⁷ *Romania*, t. II, pp. 295-314.

celle de *Saint Alexis*, riches en observations importantes sur l'état le plus ancien de notre langue et de sa versification.

Je me suis étendu sur les éditions de textes qui, par leur méthode, sont destinées à exercer une influence considérable sur la direction des études romanes. D'autres ont paru dans ces dernières années qui, si recommandables qu'elles soient à divers égards, n'ouvrent point de voies nouvelles à la science, et ne peuvent être examinées ici en détail. Telles sont la splendide édition de *Rolant* due à M. Léon Gautier (1872), les fragments d'Auberi le Bourguignon mis au jour par M. Tobler (1870), le *Dis dou vrai aniel* du même éditeur (1871), le *Durmars* de M. Stengel (1873), etc. Le *Rencesvals* de M. Boehmer (1872) mérite une mention à part à cause de sa singularité. *Rencesvals*, c'est la *Chanson de Rolant*. Le titre peut être abandonné au choix de l'éditeur, puisque le principal ms. (celui de la Bodleienne) n'en fournit aucun. Le texte est celui de ce célèbre ms., mais l'orthographe a été refaite d'après un système qui soulève à première vue de nombreuses objections; qu'il est toutefois malaisé de discuter, M. Boehmer n'ayant joint à son édition ni préface ni notes. Non-seulement le *spelling* du ms. a subi un remaniement complet, mais des leçons toutes nouvelles ont été introduites, sans qu'on en puisse, en bien des cas, deviner la raison. Parmi ces leçons figurent des mots qu'on n'avait jusqu'à ce jour rencontrés dans aucun document. Ce sont des vocables nouveaux dont M. Boehmer enrichit la langue.⁸ Il est donc évident qu'aux yeux de l'éditeur, le copiste du ms. d'Oxford était un homme négligent et ignorant, qui écrivait sans hésiter des non-sens. Cependant M. Boehmer paraît croire que ce même copiste n'a commis dans sa copie aucune omission; et il s'abstient de restituer au poème aucun des vers, même les plus nécessaires au sens, qu'il est possible de suppléer à l'aide des mss. secondaires. C'est trop de confiance d'un côté, et trop peu de l'autre.

En dehors des éditions, il s'est produit dans ces dernières années bien des travaux qu'il m'est à peine possible d'indiquer sommairement dans ce rapport déjà trop long. ...

⁸ M. Gaston Paris en a cité de curieux exemples dans son compte-rendu de cette édition, *Romania*, t. II, p. 103.

3. *Christian von Troyes Sämtliche Werke*, Bd. I. *Cligès*, zum ersten Male hrsg. von Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1884, pp. XLVII-LI.

*Die Sprache des Dichters und die
dialektisch-orthographische Einkleidung dieser Ausgabe*

Nach der für die einzelnen Bände der Gesamtausgabe der Werke Christians aufgestellten Disposition hätte die systematische Darstellung der Sprache Christians auf Grund einer Untersuchung der Reime erst im letzten Bande gegeben werden sollen, der bei dem geringen Umfang des Wilhelmlebens dafür reichlich Raum bot. Dies wäre auch der naturgemässe Ort gewesen, da eine solche Reimuntersuchung nur auf Grund eines kritischen Textes der Werke des Dichters unternommen werden soll. Allein hier befinden wir uns in einem *circulus vitiosus*: einerseits soll man die Reimuntersuchung nach Vollendung der Gesamtausgabe vornehmen, andererseits wieder ist die Reimuntersuchung die nothwendige Vorbedingung für die orthographische Einkleidung des Textes dieser Ausgabe selbst.

Was nun eine solche orthographische Uniformirung anlangt, so dürfte es nicht unpassend sein, hier einiges über die Berechtigung derselben, dann über ihre Möglichkeit und den philologischen Werth derselben vorzuschicken. Dieselbe bleibt ein für alle Mal eine reine, conventionelle Fiktion, und hat keinen absoluten, sondern nur einen relativen, sagen wir didaktischen oder pädagogischen Werth. Denn es wird uns noch lange Zeit und wenn nicht neue, bessere Quellen für die altfranzösische Dialektforschung erschlossen werden, wozu keine wie immer beschaffene Aussicht vorliegt, überhaupt nie gelingen, eine sichere, echte, der Wirklichkeit entsprechende Uniformirung zu erreichen, und dies aus mehreren Gründen. Erstens welches Ziel soll eine solche Uniformirung haben? Soll sie versuchen, die Sprache des Verfassers in genauer Transcription durch ein phonetisches Zeichensystem wiederzugeben? Mögen uns noch so viele Assonanzen oder Reime zu Gebote stehen, so erfahren wir aus denselben doch immer nur sicheres über einzelne betonte Vokale, sehr wenig (oder durch Assonanzen so gut wie gar nichts) über die Consonanten, und verschwindend wenig über die Formenlehre des Verfassers. Wenn also die Reime auf eine grosse Zahl von Fragen keine Antwort geben, so müssen wir uns nach andern Hilfsmitteln umsehen, deren wir überhaupt nur noch zwei haben, nämlich I. die Heranziehung und Durcharbeitung dialektischer, der Zeit und dem Orte nach genau bestimmter Sprachdenkmäler, also im vorliegen-

den Falle der Urkunden (der ideal günstigste Fall, dass wir des Verfassers Autographon eines Textes finden sollten, wird sich wohl mir in den allerseltensten Fällen vorfinden oder wenigstens kaum sicher beweisen lassen) und 2. da auch diese Art von Sprachquellen nur über eine beschränkte Zahl von Fällen – es ist dies die unabwendbare Folge der Eigenart dieser Quellen – Auskunft geben können, so erübrigt uns nur das dankbare, aber überaus schwierige Instrument der comparativ-speculativen philologischen Reconstruction auf Grund des Rückschlusses, und dieses Hilfsmittel ist es einzig und allein, das uns zu immer grösseren Hoffnungen für die Zukunft berechtigt, die in dem Masse steigen, als die Publikation der Urkunden, die philologische Untersuchung der litterarischen Denkmäler und die vergleichende historische Grammatik des Altromanischen überhaupt abgeschlossen, respektive immer mehr vervollkommt sein werden. Daraus folgt aber mit zwingender Nothwendigkeit, dass selbst eine Uniformirung, die z. B. den heutigen Ansprüchen der Wissenschaft durchaus genügen würde (und jeder Eingeweihte weiss, wie schwer oder fast unmöglich es ist, auch nur dieses Ziel zu erreichen), ganz sicher in einer Zahl von Jahren (die eventuell sehr klein sein kann, wie uns concrete Fälle der letzten Jahre zeigen) antiquirt sein muss, da die immer weiter gehende Forschung eine mehr oder minder beträchtliche Zahl von orthographischen Fixirungen als unhaltbar, rein hypothetisch oder thatsächlich irrig, andere von uns verworfene Schreibungen dagegeen wieder als berechtigt nachgewiesen haben wird.

Welchen Zweck hat es also, diese Uniformirung überhaupt anzustreben, wenn sie a priori auf jeden Fall unhaltbar ist? Sie mag deshalb ein vorzügliches Mittel des philologischen Unterrichts unserer Seminarien sein, aber eine wissenschaftliche Begründung hat dieselbe nicht.

Allein es kommt noch ein neues Moment hinzu. Welches Ziel soll überhaupt eine solche Uniformirung haben? Will sie uns das Autographon des Verfassers ersetzen? Wenn ja, welche Vorstellung haben wir denn von diesem Autographon? Glauben wir wirklich, dass unsere uniformirten Texte demselben auch nur im entferntesten gleichen? Jedermann weiss, dass das Gegentheil der Fall ist. Dieses von uns als letztes Ziel der Kritik angestrebte Autographon war ganz bestimmt ebenso wenig uniformirt, wie es überhaupt eine Urkunde oder eine Handschrift ist; nicht nur, dass es für dieselben Laute zwei, drei oder noch mehr Bezeichnungen gehabt hat, werden sich ganz sicher auch wirklich verschiedene Formen, Doppelformen, darin vorgefunden haben, wie in vielen Fällen selbst die Reime es offen bekunden. Welche der zwei oder mehr Formen soll

man an einem bestimmten Ort einführen? Es folgt also mit zwingender Nothwendigkeit, dass die Erreichung dieses Zieles der Reconstruction des Autographons überhaupt chimärisch ist.

Wir können uns aber ein höheres Ziel setzen, die Reconstruction der wirklichen Aussprache des Verfassers durch eigene Zeichen, d. h. ein phonetisches Alphabet. Aber auch hier erreichen wir im günstigsten Falle ein Mosaikbild, einiges richtige untermischt mit anderem zweifelhaften oder unrichtigen. Allein selbst die (nicht vorhandene) Ausführbarkeit zugegeben, was würde man z. B. von dem Herausgeber V. Hugo's sagen, der denselben (sei es auch noch so richtig, wie ein Phonograph) phonetisch transskribirte? Zum Glück nun ist der Unterschied zwischen dem gesprochenen Laut und dem geschriebenen Zeichen in dem Masse geringer, je höher wir in der Zeit heraufrücken; allein im Kern bleibt die Sache dieselbe.

Aus dem Gesagten erhellt wohl zur Genüge, was sich als die beste Methode für die Herausgabe eines altfr. Textes empfiehlt. Es ist dies die möglichst genaue Wiedergabe der ältesten handschriftlichen Niederschrift, gleichgiltig ob dieselbe in dem Dialekt und der Zeit des Verfassers verfasst ist oder nicht. Gestattet, aber besser unter dem Text angebracht, ist eine Emendation der sinnverdorbenen Stellen, nicht aber eine Regularisirung der grammatischen Formen oder einzelner Laute, am allerwenigsten etwa eine Uniformirung bloss der im Reime befindlichen Wörter oder Silben, da wir die mosaikartige Herstellung eines Zerrbildes nicht empfehlen können. Wenn diese Methode der einfachen Wiedergabe der ältesten Niederschrift für den in einem Codex allein uns überlieferten Text eines Ineditums ohne Widerrede die einzig empfehlenswerthe ist, was soll aber der Herausgeber bei einem Texte thun, der in sechs oder mehr Handschriften auf uns gekommen, die alle der Zeit und dem Dialekte nach verschieden sind? Hier ist sogleich ein Unterschied zu machen: der Herausgeber des Rolandsliedes z. B., wird ganz anders vorgehen können, als der Herausgeber des Christian, um so mehr, wenn die einzelnen Handschriften des ersteren bereits genau abgedruckt sind. Dann kann seine Ausgabe die höchsten Ziele der Kritik im Auge haben, um so leichter, als ein so alter, wichtiger Text immer wieder neue Herausgeber finden wird, die den Text – der Zeit der Ausgabe entsprechend – nach dem jeweiligen Stand der Wissenschaft verschieden behandeln werden. Allein bei einer Editio princeps des kritischen Textes der Werke Christian's ist bei dem Umstande, dass auf stets neue wiederkehrende Ausgaben vor der Zeit nicht zu rechnen ist, eine conservativere oder stabilere Art der Herausgabe um so empfehlenswerther,

als an einen getreuen Abdruck sämtlicher Handschriften bei der Masse und dem Umfange derselben (jetzt wenigstens) nicht zu denken ist. Als solche bot sich bloss die Zugrundelegung der ältesten Handschrift, deren dialektische Orthographirung der Mundart des Verfassers verhältnissmässig am nächsten stand. So hätte sich z. B. eine im Dialekte der Ile de France abgefasste Handschrift dazu wohl geeignet, während z. B. eine pikardische bei dem grossen Widerstreit der Reime mit der Orthographie, z. B. *iée* : *ie* und ähnliches, nicht gepasst hätte.

Nun wollte es der Zufall, dass im vorliegenden Fall das thatsächliche Verhältnis ein überaus günstiges ist, da sich unter den Handschriften eine findet, die sowohl der Zeit als der Mundart ihres Schreibers nach dem Dichter ziemlich nahe steht. So hätte ich es im vorliegenden Falle vorgezogen, als orthographische Grundlage meiner Edition eben diese Handschrift zu Grunde zu legen, welche bis auf geringfügige, leicht erkenntliche Abweichungen im Dialekte der westlichen Champagne, d. h. dem Dialekte des Verfassers selbst, wie sich auf Grund der uns zur Verfügung stehenden Hilfsmittel nachweisen lässt, abgefasst ist, nämlich die Pariser Handschrift No. 794, unser A. Damit wäre wenigstens soviel erreicht, dass der äussere Habitus und die Reime der Sprache des Verfassers entsprechen würden, und selbst der Umstand, dass die Handschrift um vielleicht fünfzig Jahre jünger ist, als Christian, würde nicht ins Gewicht fallen, da ja die Orthographie stets hinter der gesprochenen Sprache um einen beträchtlichen Zeitraum zurückbleibt und derselben nachhinkt. Wenn wir nun obendrein alle Aufschlüsse, die uns die Reime gewähren, noch zur Ausmerzung des Discordanten verwendeten, so hätten wir eine Orthographie, die zwar sicher nicht die faktische Christians gewesen ist (diese ist überhaupt nicht reconstruirbar), welche aber dieselbe Berechtigung hätte, wie die seinige. Alle zweifelhaften Fälle, welche sich durch die Reime nicht entscheiden lassen, wären ohne weiteres dirimirt durch den Copisten A, in dessen Schreibung wir also factische, nicht etwa phantastische oder hypothetische Orthographie der Champagne hätten. Dass diese auf solchem Wege erlangte Orthographie keine systematische, streng durchgeführte, von Widersprüchen freie wäre, weiss jeder, der sich den Löwen- und Karrenritter in den nach A gegebenen Ausgaben Hollands und Jonckbloets näher angesehen.

Dies war denn auch wirklich das Ziel, das ich mir mit freiwilliger Beschränkung bei dieser Editio princeps des Cliges gesteckt hatte, nachdem ich mir über die thatsächlichen Vorbedingungen und Unterlagen dieser Ausgabe klar geworden war. Allein es erwies sich als undurchführbar durch den zufälligen Umstand, dass ich A nicht copirt, sondern

nur den Sinnvarianten nach collationirt hatte (im Jahre 1872 konnte ich die dialektische Partie nicht so kennen, wie zehn Jahre später), und das Ansuchen um eine auch nur vierzehntägige Verleihung der Handschrift nach Bonn rundweg abgeschlagen worden war. Zwar hätte ein Abstecher nach dem so nahen Paris ebenso geholfen, allein der Druck des seit zwei Jahren im Manuskript druckfertigen Cliges begann zu einer Zeit, wo die Zahl meiner Lebensstage nach menschlicher Voraussicht gezählt war und ich nicht einmal meinen Herd, geschweige denn die deutsche Heimath verlassen konnte. Man verzeihe es aber der menschlichen Schwäche des Herausgebers, dass er nicht mit einfacher Resignation sein Manuskript im Pulte liegen gelassen, sondern vor seinem wahrscheinlichen Ende noch wenigstens den Grundstein legen wollte zu seiner seit 1871 geplanten Ausgabe.

Mit der Verweigerung der Pariser Handschrift war aber die Sachlage anders geworden.¹ Ich konnte zwar die Orthographie von *A* nach dem Ivain und Lancelot theoretisch für jeden Laut feststellen, aber die an der jeweiligen Stelle im Codex wirklich vorhandene Orthographie konnte ich nicht errathen. Da mir nun einmal diese sichere Grundlage genommen war, und ich dadurch zur rein theoretischen Reconstruction der Orthographie gezwungen wurde, entschloss ich mich ohne längeres Zaudern, 1. die Orthographie von *A* nach den mir vorliegenden Stücken derselben genau zu bestimmen, 2. alle durch eine Untersuchung der Reime gewonnenen Resultate in derselben consequent durchzuführen, wobei ich den oben erwähnten circulus vitiosus einer Benutzung von nicht kritisch gesicherten Reimen möglichst dadurch verengerte, dass mir Cliges und drei Viertel des Ivain kritisch vorlagen, und für alle irgend zweifelhaften Reime der gesammte Apparat eingesehen wurde, 3. da aber eine Reihe von Fällen, von denen der wichtigste die Vocalisirung oder der Ausfall des 1 Cons., bei der Correctur des *A* durch die Reime unsicher blieben, oder *A* älteres bot, als die Reime, so war ich gezwungen, so sehr ich dies perhorrescirte, auch den Rückschluss und die Heranziehung anderer gereimter Denkmäler zur Hilfe zu nehmen. Endlich 4. hielt ich es für meine Pflicht, alle gedruckten, und mir zugänglichen Urkunden der Champagne durchzuarbeiten und die Resultate dieser Untersuchung für meine Orthographie zu verwerthen. Bei dem allen stellte ich mir als Grundsatz auf die consequente Durchführung des einmal sicher gefundenen oder auch nur erschlosse-

¹ Ich werde die erste, sich darbietende Gelegenheit benutzen, um *A* für die Orthographie auszuziehen und die Varianten zu veröffentlichen.

nen Factums, wobei ich insofern vor eigenmächtiger Graphie geschützt war, als ich das Princip mir auferlegte, keine Schreibung aufzunehmen, die nicht durch A oder alte Urkunden sich belegen liesse, so dass ich nicht davor zurückschreckte, in diesem einem einzigen Fall, wenn sich für ein lautliches Factum kein einziges Beispiel einer entsprechenden Orthographie beibringen liess, gestützt auf diese schriftlichen Zeugen, selbst die, der Lautlehre nach zu alterthümliche, Schreibung beizubehalten.

Ich bin also durch die Umstände gezwungen worden, die von mir theoretisch nicht gebilligte Uniformirung vornehmen zu müssen, habe sie aber mit solchen Cautelen umgeben, dass ich jedesmal wirkliche Orthographie der Champagne gebe, nicht eine künstlich von mir gemachte. Die Begründung dieser Orthographie ist im folgenden gegeben, wobei ich sämmtliche in irgend welcher Hinsicht zweifelhafte Fälle genau verzeichne und so alle schwachen Punkte (leider blieben solche übrig) meinerseits selbst bezeichne. Daher erwarte ich auch von der sachlichen und competenten Kritik, dass sie weniger mit allgemeinen Sätzen, als mit eindringlichem Eingehen auf alle Einzelheiten der Orthographie mir Belehrung verschaffe, die mich in den Stand setze, die andern, noch ausstehenden Bände um so vollkommener zu bearbeiten.

4. Gaston Paris, recensione a *Christian von Troyes sämtliche Werke*. I. *Cliges*, zum ersten Male herausgegeben von Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1884 [vd. qui n. 3], *Romania*, XIII (1884), pp. 441-446.

L'apparition du premier volume de l'édition si attendue des œuvres de Chrétien de Troyes causera à tous les romanistes un plaisir qui, il faut l'avouer, n'ira pas sans quelque mélange d'amertume pour ceux qui sont Français. Il nous est assurément pénible de voir les œuvres complètes du plus célèbre poète français du XI^e siècle publiées pour la première fois en Allemagne dans une édition vraiment scientifique;¹ mais si nous en

¹ Au reste, les éditions partielles sont déjà dues en partie à des étrangers: un Hollandais a publié la *Charete*, un Allemand *Erec*, un autre le *Chevalier au lion*, un Belge *Perceval*. Deux poèmes, le *Chevalier au lion* et la *Charete*, ont été publiés également, mais fort inférieurement, par des Français. Il faut y joindre le *Guillaume d'Angleterre*, dont nous dirons un mot plus loin.

éprouvons quelque mauvaise humeur, elle ne doit se tourner que contre nous-mêmes. La plupart des manuscrits de Chrétien sont en France, et si nous n'avons pas eu le courage de les copier ou le talent de les éditer, nous serions mal venus à exprimer à l'étranger qui le fait à notre place un autre sentiment que celui de la reconnaissance.² J'espère toujours, – mais on sait à quoi confine un perpétuel espoir, – qu'un temps viendra où on ne comprendra pas en France cet étrange renoncement à une tâche qui devrait nous être aussi agréable qu'elle nous est naturellement dévolue, où la période actuelle, dans laquelle il paraît vingt fois plus de travaux sur l'ancien français à l'étranger qu'en France, sera jugée avec l'étonnement et la sévérité qu'elle mérite, et où la reconstruction scientifique de notre passé linguistique et littéraire sera considérée à bon droit comme une œuvre éminemment nationale.

Ceci dit, il faut reconnaître qu'il est heureux que l'une des tâches les plus importantes de la philologie française, l'édition des œuvres de Chrétien de Troyes, ait été entreprise par un travailleur aussi instruit, aussi actif et aussi intelligent que M. Foerster. Depuis quinze ans il s'y prépare, non seulement par la copie ou la collation des manuscrits du poète champenois, mais aussi par une étude approfondie et minutieuse de l'ancien français. Interrompu par d'autres travaux, par un état de santé qui lui a fait craindre de ne pouvoir exécuter son entreprise (voy. p. I de l'*Introduction*), il a pu enfin mener à bon terme l'impression du premier volume, et il nous annonce celle du second comme prochaine. Ce premier volume est d'autant mieux venu qu'il contient *Cligès*, le seul des poèmes de Chrétien (sans parler de *Philomena* récemment découverte, voy. ci-dessus, p. 399) qui fût jusqu'à ce jour complètement inédit. L'édition de *Cligès* répond en tout point à ce qu'on pouvait attendre de M. Foerster; je vais l'examiner très brièvement, après une première et rapide lecture. Il faudrait l'étudier avec la plus grande attention, comme le feront nécessairement, au cours de leur travail quotidien, tous ceux qui s'occupent de philologie française, pour la critiquer dans le détail; je ne l'essaierai nullement, me bornant à exposer ce qu'a fait et ce qu'a voulu l'éditeur, à signaler les principaux points qui, dans son commentaire, me paraissent nouveaux, et à présenter çà et là quelques observations, surtout sur des questions théoriques.

...

² Il faut rappeler que depuis plus de trente ans M. Michelant avait préparé une édition de Chrétien; il est bien regrettable qu'elle n'ait pas paru alors: elle aurait rendu des services considérables et nous aurait préservés d'une humiliation.

M.F. énumère ensuite les manuscrits du *Cligès*, au nombre de huit (six à Paris, un à Turin, un à Tours, plus un fragment à Oxford),³ qui nous sont parvenus, et il rend compte du système qu'il a suivi pour constituer son texte. Après de longs efforts, il a trouvé impossible (comme il arrive malheureusement dans la plupart des cas) d'établir une classification exacte des manuscrits; il a cependant reconnu qu'ils se divisent généralement en deux groupes, et que l'un d'eux (B.N. 1374) offre le texte le moins composite: c'est ce manuscrit, quant aux leçons, qu'il a pris pour base de son texte, en le contrôlant naturellement sans cesse par les autres, dont il donne en note toutes les variantes de sens.

La critique d'un texte au point de vue des formes pose, comme on sait, de tout autres problèmes que la critique des leçons. M. Foerster examine ces problèmes et se prononce contre les tentatives faites pour donner aux œuvres du moyen âge une orthographe uniforme. Ces tentatives, dit-il, n'ont qu'un but chimérique: restituer l'autographe de l'auteur est impossible, et il n'y a aucune raison de croire que le poète eût une orthographe plus conséquente que n'importe quel autre scribe; d'autre part retrouver sur tous les points la façon dont il a parlé et prononcé dépasse nos moyens d'information, et si on y arrivait, la conséquence logique serait une transcription purement phonographique, ce qui serait absurde. Cependant M.F. reconnaît qu'il y a des cas où on ne peut guère procéder autrement: là est la vraie solution, tout est une question d'espèces; mais je ne puis admettre que le système qu'il préconise pour Chrétien de Troyes soit le seul «véritablement scientifique», tandis que les tentatives d'uniformisation ne devraient être considérées que comme des exercices utiles pour l'enseignement, mais dépourvus de caractère scientifique, parce que nous n'avons pas le moyen de rendre nos restitutions parfaites et assurées et que les résultats qu'on croit acquis aujourd'hui seront renversés demain, «comme le montrent des faits concrets appartenant à ces dernières années». C'est précisément le caractère de la science de changer toujours, et dans aucun ordre d'études ses acquisitions ne sont inébranlables: la constitution critique d'un texte, au point de vue des formes, est une œuvre scientifique si l'éditeur l'a conçue et exécutée avec de bonnes méthodes et une information suffisante. Bien loin de regarder de tels travaux comme de purs «exercices de séminaire», je les considère comme éminemment scientifiques; ce sont les publications pures de matériaux qui sont surtout utiles à l'enseignement: elles constituent les *moyens* d'atteindre ce qui est le *but*, à

³ Et le très court fragment de Florence imprimé ici (voyez VIII, 631).

savoir la restauration d'une œuvre littéraire ancienne dans son sens et dans sa forme. Plus la philologie française fera de progrès, – sans doute après une longue période de publications plus ou moins complètement diplomatiques, – plus elle osera donner aux textes une forme régulière. Que l'on compare ce qui se fait pour les publications des textes de l'antiquité. Dès à présent, il est à peu près impossible, quand on n'imprime pas d'après un seul manuscrit et surtout quand on restitue les leçons par la comparaison méthodique des manuscrits, de ne pas uniformiser plus ou moins. Ce n'est pas ici le lieu de poursuivre plus loin cette discussion, où je crois qu'au fond tous les gens compétents finiront par s'entendre et s'entendent peut-être déjà plus qu'ils ne croient.

Quoi qu'il en soit, le système que recommande M. Foerster, – suivre les formes du plus ancien manuscrit (et sans doute leur conformer celles des leçons empruntées à d'autres?), – il ne l'a pas mis cette fois en pratique, à la suite de circonstances toutes fortuites. Il a donc, et je l'en félicite pour ma part, constitué une graphie uniforme, d'après le plus ancien manuscrit d'une part (B.N. 794), puis d'après l'étude des rimes et la comparaison des documents qu'on peut regarder comme écrits à Troyes ou aux environs au XIII^e siècle (on n'en a malheureusement pas du XII^e). Grâce à cette détermination, il a dû établir, en une vingtaine de pages extrêmement serrées de toutes façons, la phonétique et la graphie probable de Chrétien, et il l'a fait à l'aide des rimes (et subsidiairement du mètre) non seulement de *Cligès*, mais de toutes les œuvres (sauf *Perceval*, dont il ne possède pas encore l'*apparatus criticus*). La langue de Chrétien, d'après ce relevé, concorde à peu près exactement avec celle des chartes de la Champagne orientale et aussi avec celle du manuscrit indiqué. M.F. en conclut que Chrétien a écrit dans son dialecte natal et n'a été que peu influencé par les formes d'autres dialectes, notamment du *francien*. C'est là un résultat général intéressant; dans le détail, on trouve bien quelques petites divergences et inconséquences, mais elles ne paraissent pas en ébranler la vérité. Le «bel français» de Chrétien est donc essentiellement du champenois, et on voit que M. Lücking avait tort⁴ de chercher dans le langage de ce poète la forme au XII^e siècle du français normal ou français littéraire actuel.⁵

⁴ Voy. *Rom.*, VII, 156.

⁵ Les différences prouvées par les rimes et signalées par M.F. (p. LIV) sont d'ailleurs peu grandes: *ai* et *ei* sont identiques devant *n*; à côté de *-ons* on a *-omes* pour la 1^{re} pers. du plur.; la 2^e plur. du futur et du présent du subj. de la 1^{re} conj. est en *-oiz*; l'impf. du subj. de *poir* est *poïsse* et non *poÿsse*. A vrai dire, toutes ces différences peuvent être considérées comme purement chronologiques. Mais l'existence à la rime de ces formes

Je ne puis donner une idée du travail de M.F. sur la langue de Chrétien. Il faudrait le reproduire. Je le relis en prenant quelques notes. ...

Disons en terminant que l'exécution matérielle de ce beau volume est tout à fait brillante, et souhaitons que les autres poèmes de Chrétien ne tardent pas à suivre *Cligès*.

5. Ugo Angelo Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, Niemeyer, 1883, pp. 76-82.

V. Dei criteri e dei materiali adoperati per questa edizione

Il critico, il quale col mezzo delle varie tradizioni manoscritte vuole ricostituire il testo autentico perduto d'un opera letteraria, si trova nel caso istesso d'un presidente d'assise o di tribunale, il quale, mancando l'autore del fatto incriminato o restando esso reticente, ne investighi la verità coll'ajuto delle relazioni spesso contraddittorie dei testimonii diretti e indiretti. Questi non hanno e non debbono avere per lui eguale autorità, sia per le loro qualità personali e sia per la provenienza delle loro informazioni. Quando, infatti, risultasse al presidente d'assise che tre fra questi testimonii hanno attinto le loro notizie da una identica persona: o questa persona potrà essa stessa attestare, e i tre saranno subito da licenziare; o essa non potrà, e allora le loro tre attestazioni riunite non varranno che per una; e un'attestazione opposta d'un testimonio indipendente basterà a bilanciarla, o anche a vincerla, se questo testimonio apparisca nell'insieme più degno di fede dell'altro dal quale i tre hanno avuto le loro informazioni. Per raggiungere la verità, dovrà adunque questo presidente distribuir prima i testimonii indiretti per gruppi determinati dalla fonte delle loro informazioni e risalire così alle testimonianze di altri o oculari o almeno più vicini al fatto stesso. Raggiunte così le testimonianze più autorevoli che si possano avere, egli dovrà bilanciarle e discuterle nei punti in cui si contraddicono o non vanno d'accordo; e nei casi in cui non vi sia intrinseca improba-

attestées aussi par les documents champenois porte à croire que d'autres formes de ces documents, qui ne figurent pas à la rime, étaient cependant celles de Chrétien, et je signalerai quelques autres rimes non françaises que M.F. n'a pas relevées.

biltà, se una testimonianza nega e due di pari autorità affermano, si dovrà affermare, checchè ne dica l'opinione pubblica o checchè bisbigliino le simpatie segrete del presidente. È naturale poi che non basti ad acquistare a due testimonianze autorità pari, il fatto che sia l'una come l'altra sia diretta. Molti sono e importanti i criterii secondarii; e se, ad esempio, un gruppo di testi, rappresentanti un unico teste oculare, o se un teste oculare stesso si mostri di continuo in contraddizione con sè e col vero nei casi più sicuri, ne verrà infirmata la sua autorità per i casi in cui si trovi in opposizione cogli altri. E del pari sarà da tener conto delle tendenze personali esornative, ottimiste o pessimiste, di questo o di quel teste; e così via discorrendo: onde si vede che, pur dopo divisi per gruppi i testimonii, la ricerca del vero non si riduce alla più semplice operazione aritmetica.

E quello che ha da fare un presidente d'assise, deve fare un critico ricostituente d'un testo autentico.¹ Egli deve raccogliere per primo tutte le testimonianze, vale a dire tutte le versioni manoscritte (o stampate) di quel testo; e con un primo esame escludere quelle che si rivelino in relazione di copia ad apografo con altre che pure sussistono e si possono consultare. Nè qui il lavoro è finito; qui anzi comincia il vero e proprio lavoro. Confrontando, infatti, tra loro più codici, che non sono copie l'uno dell'altro, si trovano essere alcuni strettamente insieme legati da vincoli che possiamo dire di fratellanza, di cognazione e di affinità più o meno lontane; che, insomma, tutti risalgono a un unico capostipite. E così di alcuni altri e di alcuni altri ancora. Torna evidente allora che il critico non può e non deve assumere e valutare individualmente le attestazioni di questi codici: quelli d'una famiglia non possono attestare, tutti insieme, che per uno; e l'autorità di tutta la famiglia, composta magari di venti codici, può essere bilanciata o anche vinta da un codice solo, che sicuramente derivi da un apografo diverso. Tutta la diversità di valore fra quest'uno e quei venti starà in ciò: che mediante i venti sarà possibile ricostruire abbastanza sicuramente l'immagine dell'apografo per-

¹ Del metodo per ricostituire il testo dei trovatori hanno specialmente trattato, da due punti di vista diversi, lo Stimming nella Prefazione al suo *J. Rudel* (1873), e il Bartsch in una severa recensione dell'edizione delle poesie di B. de Born, condotta dallo Stimming coi criterii già svolti in quella prefazione, recensione inserita nella *Zeitschrift del Groeber*, III 409-427. La divergenza fondamentale fra i due critici consiste in ciò, che lo Stimming fonda le sue classazioni soltanto sulle varianti, mentre il Bartsch, d'accordo col Groeber, crede sia da tenere gran conto del posto che i singoli poeti occupano nei mss., e dell'ordine in cui vi stanno le loro poesie. È inutile dir qui che noi stiamo più volentieri col Bartsch e col Groeber.

duto; mentre ciò non sarà dato di fare mediante il codice unico, specialmente se esso è un tardo e tralignato rampollo d'un pur nobile ceppo.

Fatta la classazione dei codici per famiglie, finisce il lavoro che si può dire strettamente scientifico, e comincia quella che è da dire piuttosto: *arte critica*. Si tratta ora di scegliere, tra le lezioni varie o contraddittorie delle diverse famiglie dei codici, quelle che abbiano maggiori probabilità d'essere autentiche. I casi, che qui si possono presentare, si riducono a quattro:

1. Le lezioni attestate sono tutte ammissibili, nulla essendovi in esse che offenda o la metrica o la grammatica, o sia dissonante dallo stile e dalle idee dell'autore; e il critico, che voglia procedere scientificamente, si limiterà qui a scegliere quella lezione che abbia per sè un maggior numero di testimonianze;

2. Delle lezioni attestate una par buona e l'altra è un evidente errore di metrica o di grammatica o simile; e in questo caso, dato pure che la buona lezione fosse in un solo codice e tutti gli altri avessero l'altra, la loro autorità è da rifiutare;

3. Le lezioni sono varie, e tutte in regola colla metrica e colla grammatica; ma una è oscura e l'altra è chiara; e in questo caso l'oscura è da preferire (anche se non si trattasse, come nel nostro caso, d'un autore per abitudine oscuro), essendo ragionevole supporre che i copisti, non intendendo la dizione oscura, vi abbiano sostituito quella più vulgata; e in genere tra due varie lezioni, tutte e due ammissibili, è da preferir quella dalla quale si vegga come potesse, o per error di scrittura o per error di lettura o per tendenza di render chiaro il dettato ecc. aver origine l'altra o le altre;

4. O nessuna delle lezioni attestate sodisfa al senso, alla metrica ecc., e allora il critico è in obbligo di tentare di sanar quel luogo per conghiettura: non farlo, può essere segno di prudenza, ma anche di poco studio e poca penetrazione.

Queste norme e questi accorgimenti critici noi ci proponiamo di adoperare nella ricostituzione del testo delle poesie di Arnaldo Daniello. Prima ne classeremo i codici, per ogni singolo componimento, in famiglie; e poi coll'attestazione di queste famiglie ci proveremo a stabilire il più probabile testo autentico. A base del quale porremo il codice meglio conservato, della migliore famiglia; e di questo codice (poichè non ci accordiamo col Bartsch nell'ammettere la possibilità di determinare l'ortografia dell'età d'Arnaldo, o quella sua speciale)² seguiamo anche

² Non si ha nessun canzoniere che risalga all'età d'Arnaldo e ci possa quindi informare dell'ortografia provenzale d'allora; nè, quando pure se ne avesse qualcuno, o si

l'ortografia, solo permettendoci di sostituir sempre il *qu* al *q*, o *c* che stèsse per *qu* davanti ad *i* ed *e*, e così il *gu* al *g*, e di distinguere poi l'*j* dall'*i*, e il *v* dall'*u*; e inoltre di rendere per norma costante a sè stessa l'or-

volesse ricorrere alle 'carte' notarili del tempo, si sarebbe poi mai sicuri che l'ortografia di quel dato raccoglitore di versi o di quel dato notaro fosse anche l'esatta ortografia d'Arnaldo. Per conoscere il suo modo di scrivere (o almeno quello di pronunciare) non abbiamo che il sussidio delle sue rime: le quali, infatti, ci permettono alcune induzioni, se non certe, probabili. Eccone la rassegna:

A) Sembra probabile che A.D. proferisse *ò*, anzichè *uò* od *uè*, il suono succedaneo d'un lat. *ō*; e ciò apparirebbe 1) dal v. 33 della canzone XV, dove *jois*, di cui non si conosce un antico (cfr. tuttavia *uoio* nell'odierno 'rouergat'; Zeitschrift, III, 344) collaterale *juois* o *jueis*, è fatto rimare con voci che potrebbero avere tanto l'*ò*, quanto l'*uo* o l'*ue*; 2) dalla rima interna del v. 1 della canzone seconda, dove *doil*, che non parrebbe poter avere un collaterale *duoil* o *dueil*, è fatto rimare con parole che possono avere ed hanno nei diversi mss., le tre forme diverse; 3) dalle rime in *òl òli*, in VI VII e X, che non potrebbero essere trascritte tutte in *uol uel*, *uoli ueli*. Se non che nessuna delle tre prove è assoluta, dovendosi considerare, rispetto alla prima e alla seconda, che non è provato e non è attestato, che la presenza dell'*u* dinanzi all'*ò* togliesse l'esattezza della rima; che cioè *jois* non rimasse esattamente con *puois* e simili; e che, d'altra parte, è ben possibile sia esistito, accanto a *jois*, un *juois* o *jueis*, qualora la base della parola sia, anzichè *gaudium*, *jocus* (vedi la nota a XV 33). Rispetto alla terza prova, è da ricordare che il ditongo provenzale, *uo ue* si svolge a preferenza quando è seguito da consonante infetta di *i*, o capace di svolgerlo dietro di sè: *fuoill fueill*, *cuoissa cueissa*, *nuoil nuech* ecc. (ci contentiamo, per ora, di rimandare il lettore allo studio degli esemplari limosini dati dallo Chabaneau, p. 289, confrontando: *der* (*duer*) = *dormio*, *mer* (*muer*) = *mорий*, p. 290); e più ancora allo studio delle forme 'ruteniche' quali *füel*, *üel* = *oclo*, *püec*, *cüebre* = *cōprio* accanto ad *uome*, *uobro*, *cuol* = *collo* ecc., Zeitschrift, III, 331); e che quindi, nella lingua d'Arnaldo, potè essere normale un *tol*, *destol* (3^a pers.) accanto a *tuoill* (1^a pers.), *puois* e simili. E rispetto a tutte e tre, è da considerare che una lingua letteraria, specie ai suoi esordii, attinge voci e suoni da più lati; ed Arnaldo potè liberamente dire, secondo che la rima o l'eufonia gli consigliava: *foilla fuoilla fueilla*: forme che possono rappresentare tanto l'evoluzione cronologica di *fōlia*, quanto le sue evoluzioni parallele nello spazio.

B) Dalla rima in III 50-5 (*jojos: razos* ecc.) si arguirebbe che Arnaldo, d'accordo co' suoi conterranei, non proferisse l'*n* indifferente; ma non perciò crediamo di poter cancellare questo *n* nelle rime della canzone VI, dove potrebbe essere stato conservato quale arcaismo.

C) Dal fatto che nella canzone XIII tutte le rime in *aus* sono della formula latina *al* + cons., mentre nella XI sono tutte di un *au* (*av*) originario, parrebbe di poter concludere, che nella lingua d'Arnaldo il primo *au* fosso meno stabile del secondo, e potesse, come insegna U. Faidit, alternare o permutarsi a libito del lettore, in *al*; ma questa conclusione è mostrata erronea dall'osservazione delle rime in VIII e IX, dove *aut* = *altus* è fatto rimare con *azaut* = *adaptus*, e *sauta* — *saltat* con *gauta* = *gabāta gav'ta*. E questo fatto è tale da confermarci appunto nella credenza che Arnaldo trattasse con molta libertà il materiale linguistico di cui disponeva, e lo facesse servire, da padrone, ai bisogni della sottile arte sua.

Queste considerazioni ci hanno persuaso a non tentare l'uniformazione metodica e generale dell'ortografia nel testo delle poesie d'Arnaldo, parendoci vicinissimo il peri-

tografia del codice in quel dato componimento. Per ottenere una certa uniformità ortografica abbiamo poi preso per base il codice A anche in pochi casi in cui poteva parer dubbio se esso fosse veramente il migliore della sua famiglia. In corsivo sta nel testo tutto ciò che vi è messo per conghiettura.

Resta ora che diciamo qualche cosa dei mezzi adoperati per la classazione dei codici delle poesie d'Arnaldo; e aggiungiamo poi la ragione dell'ordinamento che diamo a queste poesie nella nostra edizione.

I criterii di cui è dato servirsi per classare i codici d'Arnaldo Daniello sono:

1. Il posto che in questi codici è occupato da Arnaldo. Quando, infatti, in due o più canzonieri, che non sono copia l'uno dell'altro, trovassimo che Arnaldo vi è preceduto e seguito dagli stessi trovatori, noi avremmo qui un forte indizio di parentela fra quei codici. Ma poiché alcuni canzonieri dispongono i trovatori in ordine alfabetico, ed altri danno tumultuariamente mescolate le poesie di questo e di quell'autore, poco frutto si può aspettare da questo criterio; e quel poco ne è già stato cavato dal Groeber nelle sue *Prov. Liedersammlungen*.

2. Le false attribuzioni. Se due codici attribuiscono ad Arnaldo una composizione non sua, bisogna conchiudere che essi abbiano derivato questo loro errore comune da un istesso apografo, e sieno quindi, almeno per questa data composizione, strettamente imparentati.

3. L'ordine delle poesie nei diversi mss. Se due o più codici s'accordano in tutto o in parte nell'ordinamento delle poesie d'Arnaldo; e d'al-

colo di allontanarci, anziché accostarcene, dalla dicitura vera e propria dell'autore. E, similmente, non abbiamo osato nemmeno sostituir sempre, come fa lo Stimming, l'*lh* e l'*nh* alle diverse grafie che nei codici rappresentano questi due suoni. È possibile, infatti, che *fuolha* non sia l'esatta trascrizione del *fuoilla* che per norma sta in A; e pare sicuro ormai che un *lonh* non renderebbe esattamente un *loin* o *loign* dei codici (cfr. Chabaneau, *Gram, limous.*, p. 69 n.) Per le stesse ragioni ci siamo attenuti ai codici scrivendo *aia enveia enoia* anziché *enveja enoja*, come vuole il Bartsch (cfr. *Chab., Gram.*, p. 224). — Prevediamo facilmente che il nostro modo di procedere non possa avere l'approvazione di tutti; e perciò, persistendovi, preghiamo quelli che fossero d'altra opinione a considerare attentamente le obiezioni generali e speciali che noi abbiamo fatto contro la presunzione che si possa determinare con sicurezza la pronuncia e la grafia del Daniello. Ad altri forse sarebbe parso partito medio plausibile il seguire la grafia o di A B o di D, e a quella ricondurre anche la grafia delle poesie che non stanno in questi codici. Ma, se questo partito avrebbe data una piacevole uniformità ai nostri testi, non ci avrebbe accostati d'un punto solo alla soluzione del problema. In conclusione, noi abbiamo creduto di far bene lasciando indeciso tutto quello che non ci pareva possibile di decidere; ma saremmo lieti che altri con maggiore dottrina e migliori ragionamenti ci dimostrasse possibilissimo ciò che a noi non par tale.

tro canto si vegga che questo ordinamento non è stato determinato da criterii cronologici o alfabetici, che potessero imporsi indipendentemente a questo e a quel collettore delle sue poesie, è necessario concludere, che quei due o più codici abbiano attinto a un'unica fonte, e che tutte le composizioni che vi hanno lo stesso ordinamento sieno imparentate nelle loro lezioni.

4. L'ordine delle strofe nelle singole poesie, e l'ordine dei versi nelle singole strofe. Quando due o più codici s'accordino nel *turbare* l'ordine delle strofe o dei versi, sarà da indurne una parentela fra loro. Resta ben inteso che, qualora non si potesse sicuramente determinare l'ordine autentico, questo criterio non vale: ben potendo due codici trovarsi d'accordo in un certo ordinamento, senza essere affini, quell'ordinamento essendo il vero, indipendentemente conservatosi in ambedue.

5. Identità di lacune, o di versi soprannumerarii.

6. ed ultimo. Errori di lezione e varie lezioni improbabili in comune.

Dei criterii 2, 4, 5 e 6 noi ci serviremo a tutto potere nelle note illustrative del testo e delle tabelle colle varianti; rispetto al criterio n. 1 abbiamo già detto che nessun giovamento è più da sperarne; e del criterio n. 3 (l'ordinamento delle poesie nei varii mss.) vogliamo dir qui subito quel tanto che importi, seguendo e completando le ricerche del Groeber. ...

6. Joseph Bédier, «De l'autorité du manuscrit d'Oxford pour l'établissement du texte de la *Chanson de Roland*», *Romania*, XLI (1912), pp. 331-345.

Les éditions critiques de la *Chanson de Roland* que nous devons à Léon Gautier et à M. Stengel sont fondées l'une et l'autre sur l'idée que les diverses rédactions, françaises et étrangères, du poème se distribuent en trois, quatre ou cinq familles indépendantes entre elles: par exemple O (Oxford) et V⁴ (Venise, Saint-Marc, 4) formant une même famille, les versions rimées données par les manuscrits P, L, T, – C, V⁷ en forment une seconde, *n* (la *Karlamagnussaga*) en représente une troisième, *dR* (le *Ruolandes liet*) en représente une quatrième, etc. Si cette opinion est juste, toute leçon fournie par deux au moins de ces familles devait

se trouver dans l'original. Par suite, Léon Gautier et M. Stengel¹ ont été tenus d'abandonner O en un grand nombre de passages, et d'introduire dans leur texte critique toute leçon de V⁴ appuyée par C, toute leçon de C appuyée par *n*, toute leçon de C appuyée par *dR*, etc. Il est facile de se rendre compte des changements que ces éditeurs ont ainsi fait subir au texte d'Oxford, car ils ont imprimé en italiques les passages modifiés.

La première en date des éditions critiques de la *Chanson de Roland*, celle de Theodor Müller, reposait sur un autre fondement: sur l'idée que tous les textes, français et étrangers, autres que O, procèdent d'un même remanieur ou reviseur, β . Si cette opinion est juste, O a autant d'autorité à lui seul que tous les autres textes réunis. Par suite, Theodor Müller n'était tenu d'abandonner une leçon d'O que lorsqu'elle lui semblait insoutenable pour des raisons internes (*aus inneren Gründen*), et de la sorte il lui a été possible de donner une édition très respectueuse à l'égard du texte d'Oxford, très conservatrice.

Il était dans le vrai, croyons-nous, et nous voudrions fortifier son opinion de quelques arguments. Pour la fonder, il est nécessaire et suffisant de trouver un passage où tous les textes autres qu'O donnent une même leçon pareillement fautive, en sorte qu'on soit obligé d'attribuer cette leçon fautive à un seul auteur responsable, le remanieur β . Nous nous croyons en mesure de mettre en lumière non pas une faute de cet ordre, ce qui suffirait, mais plusieurs.

Soit d'abord la scène du Défi de Ganelon. Voici comment elle se déroule en O. Charlemagne ayant demandé à ses barons de lui désigner qui partirait en ambassade vers Marsile (v. 244), Naime, Roland, Olivier, Turpin se sont tour à tour offerts. Charlemagne les a rebutés. Il ne veut, dit-il, envoyer ni eux, ni aucun des douze pairs (v. 262). Il demande qu'on élise «un barun de sa marche»:

XX	«Francs chevalers», dist li emperere Carles, «Car m'eslisez un barun de ma marche, Qu'a Marsiliun me portast mun message.»	275
	Co dist Rollanz: «Ço ert Guenes, mis parastre.» Dient Franceis: «Car il le poet ben faire; Se lui lessez, n'i trametrez plus saive.»	
	Et li quens Guenes en fut mult anguisables; De sun col getet ses grandes pels de martre	280

¹ M. Stengel s'est conformé à cette obligation avec plus de conséquence que son devancier.

- «De l'autorité du manuscrit d'Oxford...» 161
- Et est remés en sun blialt de palie:
Vairs out [les oilz] et mult fier lu visage,
Gent out le cors et les costez out larges,
Tant par fut bels tuit si per l'en esguardent. 285
Dist a Rollant: «Tut fol, pur quei t'esrages?
Ço set hom ben que jo sui tis parastres,
Si as juget qu'a Marsiliun en alge.
Se Deus ço dunet que jo de la repaire,
Jo t'en muvra[i] un si [tres] grant contr[a]ire 290
Ki durerat a trestut tun edage.»
Respunt Rollanz: «Orgoill oi et folage.
Ço set hom ben n'ai cure de manace;
Mai[s] saives hom, il deit faire message:
Si li reis voelt, prez sui por vus le face.» AOI. 295
- XXI Guenes respunt: «Pur mei n'iras tu mie.
Tu n'ies mes hom ne jo ne sui tis sire.
Carles comandet que face sun servise:
En Sarraguce en irai a Marsilie; 300
Einz i f[e]rai un poi de [le]gerie
Que jo n'esclair ceste meie grant ire.»
Quant l'ot Rollanz, si cumençat a rire. AOI.
- XXII Quant ço veit Guenes que ore s'en rit Rollanz,
Dunc ad tel doel pur poi d'ire ne fent ;
A ben petit que il ne pert le sens, 305
E dit al cunte: «Jo ne vus aim nient.
Sur mei avez turnet fais jugement.
Dreiz emperere, vez me ci en present :
Ademplir voeill vostre comandement. AOI.
- XXIII «En Sarraguce sai ben qu'aler m'estoet ; 310
Hom ki la vait repaier ne s'en poet.
Ensurquetut si ai jo vostre soer,
Sin ai un filz, ja plus bels nen estoet,
Ço est Baldewin, se vit², ki ert prozdoem.
A lui lais jo mes honurs et mes fieus. 315
Gardez le ben, ja nel verrai des oilz.»
Carles respunt: «Tro[p] avez tendre coer;
Puis quel comant, aler vus en estoet.» AOI.

² *Manuscrit*: ço dit.

- XXIV Co dist li reis: «Guenes, venez avant,
Si recevez le bastun et lu guant. 320
Oït l'avez, sur vos le jugent Franc.
– Sire», dist Guenes, «ço ad tut fait Rollanz.
Ne l'amerai a trestut mun vivant,
Ne Oliver, por ço qu'(il) est si cumpainz,
Li duze per, por [ço] qu'il l'aiment tant; 325
Desfi les en, sire, vostre veiant.»
Co dist li reis: «Trop avez maltalant;
Or irez vos certes, quant jol cumant.
– Jo i puis aler, mais n'i avrai guarant,
Nul [n']out Basilies, ne sis freres Basant.» AOl. 330
- XXV Li empereres li tent sun guant le destre,
Mais li quens Guenes iloec ne volsist estre.
Quant le dut prendre, si li caït a tere.
Dient Franceis: «Deus, que purrat ço estre? 335
De cest message nos avendrat grant perte.
– Seignurs,» dist Guenes, «vos en orrez noveles.»

Si le lecteur s'applique à découvrir dans ce texte quelque invraisemblance ou bizarrerie dont il puisse faire reproche au poète, il ne pourra guère trouver que ceci. Ganelon se fâche, semble-t-il, bien vite: il s'irrite du «comandement» de Charles dès le vers 298 (cf. le v. 309), avant que Charles lui ait rien commandé, puisque Charles ne prendra la parole qu'au vers 317. Ganelon, si on nous permet une expression familière, crie avant qu'on l'écorche. A cette critique, il est vrai, Ganelon pourrait répondre que Charles s'en est remis au vers 275 à ses chevaliers du soin d'«eslire un barun de sa marche», que les chevaliers l'ont élu, lui Ganelon, d'une voix unanime, aux vers 278-279, et que, par suite, il a tout droit de se fâcher sur l'heure, dès le vers 280, sachant bien que Charles ne fera que ratifier le «jugement» de ses chevaliers. Quoi qu'il en soit, et que la difficulté soit réelle ou seulement apparente, on ne peut la relever que dans le manuscrit O. Dans tous les autres textes – savoir V⁴, CV⁷, n, dR, – les mêmes personnages tiennent les mêmes propos, mais ces propos se présentent dans un ordre différent. Voici cette autre version, d'après l'édition Léon Gautier:³

³ Il va sans dire que nous pourrions aussi bien transcrire, au lieu du texte de Gautier, le texte de M. Stengel, ou celui de V⁴, ou celui de C, etc. L'ordre des incidents et des répliques est ici tout ce qui nous intéresse, et il est le même dans tous les textes autres que O.



- «De l'autorité du manuscrit d'Oxford...» 163
- XX «Franc chevalier», dit l'emperere Carles, 274-279
 «Kar m'eslisez un barun de ma marche,
 «Qu'à l' rei Marsilie me portet mun message,
 «*Se mestier est e bien poisset cumbatre* »
 Ço dist Rollanz: «C'iert Guenes, mis parastre.
 «Se lui laissez, n'i trametrez plus saive.»
 Dient Franceis: «Kar il le poet bien faire;
 «*Se li Reis voelt, bien est dreiz qu'il i alget* » AOl.
- XXI Ço dist li Reis: «Guenes, venez avant; 319-330
 «Si recevez le bastun e le quant.
 «Oït l'avez, sur vus le jugent Franc.
 «— Sire,» dist Guenes, «ço ad tut fait Rollanz:
 «Ne l'amerai à trestut mun vivant,
 «Ne Olivier pur ço qu'est sis cumpainz,
 «Les duze Pers, pur ço qu'il l'aiment tant;
 «Desfi les en, Sire, vostre veiant.»
 Ço dist li Reis: «Trop avez mal talant.
 «Or irez vus, certes, quant jo l'cumant.
 «— J'i puis aler; mais n'i avrai guarant;
 «Ne l'out Basilies ne sis frere Basanz.» AOl.
- XXII «En Saraguce sai bien qu'aler m'estoet; 310-318
 «Hum ki là vait repairier ne s'en poet.
 «Ensurquetut si ai jo vostre soer.
 «Si'n ai un filz, ja plus bels n'en estoet:
 «C'est Baldewins, *se vit*, ki ert prozdoem.
 «A lui lais-jo mes honurs e mes fieus.
 «Gardez le bien, ja ne l'verrai des oilz.»
 Carles respunt: «Trop avez tendre coer.
 «Pois que l'cumant, aler vus en estoet.» AOl.
- XXIII E li quens Guenes en fut mult anguisables: 280-309
 De sun col getet ses grandes pels de martre
 E est remés en sun blialt de palie.
 Vairs out *les oilz* e mult fier le visage,
 Gent out le cors e les costez out larges;
 Tant par fut bels, tuit si per l'en esguardent.
 Dist a Rollant: «Tut fols, pur quei t'esrages?
 «Ço set hum bien que jo sui tis parastre;
 «Si as jugiet qu'à Marsiliun alge.
 «Se Deus ço dunget que de là jo repaire,
 «Jo t'en muvrai si grant *doel e* cuntraire



- «Ki durerat à trestut tun edage.»
 Respunt Rollanz: «Orgoill oi e folage.
 «Ço set hum bien, n'ai cure de manace;
 «Mais saives hum il deit faire message:
 «Se li Reis voelt, prez sui pur vus le face.» Aoi.
- XXIV Guenes respunt: «Pur mei n'iras tu mie.
 «Tu n'ies mis hum ne jo ne sui tis sire.
 «Carles cumandet que face sun servise:
 «En Sarraguce en irai à Marsilie;
 «Einz i ferai un poi de legerie
 «Que jo'n esclair ceste meie grant ire.»
 Quant l'ot Rollanz, si cumençat à rire. Aoi.
- XXV Quant ço veit Guenes qu'ore s'en rit Rollanz,
 Dunc ad tel doel, pur poi d'ire ne fent,
 A bien petit que il ne pert le sens,
 E dit à l'Cunte: «Jo ne vus aim nient;
 «Sur mei avez turnet fals jugement.
 «Dreiz Emperere, ci m'veez en present,
 «Ademplier voeill vostre cumandement.»⁴ Aoi.
- XXVII Li Emperere li tent sun guant, le destre; 331-336
 Mais li quens Guenes iloec ne volsist estre;
 Quant le dut prendre, si li caït à tere.
 Dient Franceis: «Deus! que purrat ço estre?
 «De cest message nus aviendrat grant perte.
 « – Seignurs », dist Guenes, «vus en orrez nuvels.» Aoi.

Le sage et prudent Theodor Müller a le premier préféré cette version (que, par convention, nous appellerons la version β), bien qu'il n'y fût pas obligé, comme L. Gautier et comme M. Stengel, par son classement général des textes. M.L. Clédat, en son édition de la *Chanson de Roland*, a, lui aussi, préféré la version β . La version β a en effet l'avantage qu'on n'y rencontre pas la difficulté remarquée tout à l'heure en O: ici, Ganelon attend pour parler que Charles en personne l'ait désigné. Mais la question est de savoir si, pour avoir écarté cette difficulté, la version β n'en fait pas surgir de bien plus graves. Elle n'est, croyons-nous, qu'un remaniement maladroit de la version O, provoqué précisément par le

⁴ Ici L. Gautier introduit une laisse XXVI (quatorze vers), qui ne se trouve pas dans le manuscrit O; Charles y précise ses instructions; nous ne transcrivons pas ces vers, parce qu'ils n'importent pas à notre discussion.

fait qu'un remanieur a été choqué, bien à tort, par l'intervention, prématurée à son gré, de Ganelon. Voici nos raisons :

1° En O, à l'instant où Ganelon est désigné par Roland et par les chevaliers, il rejette ses grandes fourrures de martre et se retourne, irrité, contre Roland. Ce geste est alors plein de sens, par sa soudaineté, et n'a de sens que par sa soudaineté: il marque de quelle colère brusque Ganelon est saisi; surpris, «tuit si pair l'en esguardent». Il fait le même geste en β , mais bien plus tard, après avoir discuté son cas, après s'être attendri sur son fils Baldewin, etc. Alors on ne comprend plus pourquoi il rejette ses grandes fourrures de martre, ni pourquoi ses pairs, qui n'ont pas dû cesser de l'«esgarder» depuis si longtemps qu'il parle, «l'en esguardent» davantage, ni pourquoi le poète a attendu si longtemps avant de faire son portrait.

2° En O, Roland ayant désigné Ganelon en ces termes: «C'ert Guenes, mis parastres», la première parole de Ganelon est pour riposter ainsi: «Tut fel, pur quei t'esrages? / Ço set hom ben que jo sui tis parastres». En β , Ganelon dit la même phrase; mais, comme trente vers la séparent ici de la phrase dite par Roland, elle perd sa valeur de riposte.

3° En O, comme c'est Roland seul que Ganelon hait réellement, c'est à lui seul qu'il parle d'abord en sa colère, c'est lui seul qu'il menace; plus tard seulement, il étendra ses menaces à Olivier, «parce qu'il est le compagnon de Roland», aux douze pairs, «parce qu'ils l'aiment tant». En β , cette juste et belle progression est détruite. Dès la première phrase qu'il prononce, Ganelon défie tout de go Roland, Olivier et les douze pairs: ce qu'il dira par la suite contre le seul Roland en sera affaibli.

4° On lit dans le manuscrit O (vers 279 et suiv.): «Se lui lessez, n'i tra-metrez plus saive. / Et li quens Guenes en fut mult anguisables». Entre ces deux vers, vingt et un autres, sur d'autres assonances, se lisent en β . Selon l'hypothèse que nous combattons, ils auraient été mis là par le poète primitif, rejetés plus loin par un remanieur. En cette hypothèse, n'est-il pas surprenant que le poète primitif ait repris, à vingt et un vers de distance, précisément la même assonance en *-a...e*, comme s'il avait prévu qu'un jour un remanieur déplacerait les dits vingt et un vers? (L'assonance en *-a...e* ne reparaît qu'en 22 laisses de ce poème qui en compte 298).

5° Le seul reproche que l'on puisse être tenté d'adresser à O, c'est, comme on a vu, que le Ganelon de cette version semble parler trop tôt, et qu'il parle à Roland, avant que Charles l'ait désigné. Mais il y a dans la *Chanson de Roland* une autre scène, calculée pour faire à la scène que nous étudions un pendant exact, celle où Charles, venu à Roncevaux, demande à ses barons de désigner qui restera à l'arrière-garde (vers 740 et suiv.):

«Seignurs barons», dist l'emperere Carles, 740
 «Veez les Porz et les destreiz passages:
 «Kar me jugez ki ert en reregarde.»
 Guenes respunt: «Rollanz, cist miens fillastre.»

Roland se trouvant placé ici précisément dans la situation qui était tout à l'heure celle de Ganelon, que fera-t-il? Se comportera-t-il comme le Ganelon de la version O, ou comme le Ganelon de la version β? Voici la réponse:

Li quens Rollanz, quant il s'oït juger, 751
 Dunc ad parlet a lei de chevaler:
 «Sire parastre, mult vos dei avoir cher;
 La reregarde avez sur mei jugiet.
 N'i perdra Carles, li reis ki France tient,
 Men escientre, palefreid ne destrer... »

Il se comporte donc tout comme le Ganelon de la version O: lui aussi, il parle d'abord à son ennemi, non pas à Charlemagne; lui aussi, il parle «trop tôt», avant que Charlemagne l'ait désigné. Or, pour cette seconde scène, il n'y a pas de version O, de version β: tous les textes concordent.

Il apparaît donc que l'ordre de la version O dans la scène du Défi est non seulement le plus cohérent, le plus logique et le plus beau, mais qu'on ne peut l'abandonner sans détruire certains des rapports de parallélisme et de symétrie que le poète a visiblement voulu établir entre la scène du Défi de Ganelon et la scène de Roncevaux. L'ordre primitif, respecté en O, a été gâché par un remanieur qui, en sa maladresse, n'avait pas remarqué ces rapports.

...

Si ces cinq observations sont justes (Theodor Müller en a produit plusieurs autres, et on pourrait en allonger de beaucoup la liste), le classement de Theodor Müller est le bon. On doit traiter la *Chanson de Roland*, pour ce qui est de la constitution de son texte, comme si elle ne nous était connue que par deux manuscrits, fautifs l'un et l'autre, O d'une part, β d'autre part.

Questioni

ECDOTICHE AL BIVIO

SIMONE ALBONICO

Il volume *Storicità del testo, storicità dell'edizione* riunisce gli atti del convegno conclusivo di una ricerca biennale finanziata dal MIUR, ricerca «che ha coinvolto soprattutto i filologi germanici delle Università di Bergamo, Bologna, Pavia, Trento e Venezia» (p. 9).^{*} I curatori dichiarano un doppio intento: quello primo che riguarda l'ambito proprio della germanistica medievale, di per sé estremamente vario, e quello ulteriore metodologico, che qui più interessa, di confronto con tecniche e acquisizioni maturate da altre critiche del testo medievale o moderno, segnatamente quelle romanza-italiana (4 interventi), latina medievale (1 intervento) e aramaica moderna (1 intervento). Indicano poi alcuni temi privilegiati: «l'interazione tra trasmissione scritta e oralità» (che ha comportato nei decenni passati la definizione del particolare statuto di *oral written texts* e di *auralità*) e la conseguente possibilità di varia realizzazione editoriale del testo «a seconda delle finalità del singolo atto di comunicazione» (i curatori a p. 7), in relazione al contesto culturale della tradizione e alle attese del pubblico; gli eventuali limiti di applicazione del metodo degli errori comuni (meglio che non «del Lachmann») ai fini della classificazione dei testimoni e della ricostruzione testuale per via genealogica, enfatizzati ora anche in conseguenza della diffusione della «cosiddetta “New Philology”»; nonché il connesso impatto delle tecnologie informatiche sul lavoro di edizione e di studio dei testi.

^{*} *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, finito di stampare nel novembre 2009, pp. 368, ISBN 888443310X.

È perciò naturale che il grosso dei partecipanti sia riconducibile all'area della filologia germanica: Maria Grazia Saibene interviene su *The Wanderer*, una delle elegie del famoso Exeter Book (ms. della seconda metà del sec. x); Marina Buzzoni sull'*Héliand* sassone (prima metà sec. ix, trasmesso da mss. coevi); Mosè Nicoli sull'*Edda* in prosa di Snorri Sturluson (xii-xiii sec.), o meglio sulle rubriche del testo nel Codex Upsaliensis DG 11; Giuseppe Brunetti sulle edizioni novecentesche del *Beowulf* (ms. del 1000 ca., testo sec. viii?); Maria Vittoria Molinari sulla tradizione *Palästinalied* di Walther von der Vogelweide, forse il più noto dei Minnesänger; Maria Grazia Cammarota sugli *Akkon Sprüche* (*Versi gnomici su Acri*) compresi nel *Bescheidenheit*, il poema didascalico concluso da Freidank attorno al 1230; Silvia Geremia sul significato da attribuire al *layout* di altre due elegie dell'Exeter Book (*The Wife's Lament* e *The Husband's Message*); Omar Khalaf sull'*Alexander and Dindimus* in versi allitteranti in medio-inglese (prima metà sec. xv, interpolato in un codice più antico di un secolo), che integra un episodio mancante all'*Alexandre* di Alexandre de Bernay presente nello stesso codice; Marusca Franscini sul *Nuovo Testamento* gotico in rapporto al vasto mare della tradizione del testo greco. Sul versante romanzo si contano gli interventi di Marco Giola sui volgarizzamenti del *Trésor* di Brunetto Latini, di Marco Infurna su alcune lezioni dell'edizione di Antoine Thomas dell'*Entrée d'Espagne* (1913) e di Daniele Crivellari sulla commedia barocca di Luis Vélez de Guevara *El lucero de Castilla y luna de Aragón*; sul versante latino medievale l'intervento di Paolo Chiesa che prende spunto dalle *Res gestae Saxonicae* di Widuchindo; su quello aramaico l'intervento di Alessandro Mengozzi, curatore di due raccolte di poemi religiosi aramaici moderni (tra sec. xvii e xx) caratterizzati da una forte interazione con la tradizione orale e da un complesso quadro sociolinguistico di origine e di diffusione.

Precedono alcuni interventi che puntano più esplicitamente su aspetti metodologici generali: quello Anna Maria Luiselli Fadda (*Quale «edizione-nel-tempo» (Contini) per i documenti germanici nel ventunesimo secolo?*) e l'altro di Paolo Trovato (*Critica testuale e ideologia, Riflessioni ed esperienze di un filologo italiano*), cui si aggiunge Alessandro Zironi (*Il testo, il codice, la storia: sinergie ad uso dell'edizione critica*), che prende spunto dal caso dei testi gotici minori. Riflessioni sul metodo emergono naturalmente in vari punti, ma segnalo fin d'ora come rilevanti quelle di Paolo Chiesa.

Non interessa qui, e sarebbe per me arduo, dar conto puntualmente della varietà di saggi dedicati a testi e casi tanto diversi nell'ambito germanistico. Ma da tale varietà è invece possibile ricavare spunti per una

valutazione delle condizioni medie di esercizio della critica del testo in Italia all'incrocio di discipline e attese differenti. Va preliminarmente segnalata la diversa portata, per così dire programmatica, degli argomenti a cui sono dedicati i vari contributi. Si tratta infatti a volte di casi o prospettive molto puntuali (anche quando inseriti in ricerche e progetti di portata più ampia). Saibene (maiuscoli e maiuscoletti, punteggiatura e conseguenti soluzioni editoriali-interpretative sul testo di *The Wanderer*, con proposta editoriale che intende «suggerire una fruizione del testo come poteva averla il destinatario medievale che ascoltava la recitazione ed aveva quindi una ricezione uditiva e non legata alla lettura del testo», p. 96, ovvero un'edizione «finalizzata prevalentemente alla dizione orale»), Nicoli (le 116 rubriche del codice Upsaliensis dell'*Edda* in prosa) e Geremia (il *layout* delle due citate elegie dell'*Exeter Book*) si concentrano su aspetti paratestuali e paragrafematici, interpuntivi o di *layout*, sviluppandone alcune conseguenze editoriali. In altri contributi si ha un'illustrazione più generale di casi testuali e relative soluzioni editoriali, eventualmente con qualche riflessione di metodo: Brunetti, grazie all'acquisizione e alla codifica con una marcatura XML non-standard dei testi delle edizioni novecentesche del *Beowulf*, produce una serie di osservazioni statistiche e di visualizzazioni grafiche sul diverso grado di interventismo dei curatori rispetto all'unico testimone laddove ne risultino varianti lessicali e grammaticali; Molinari contestualizza i diversi testimoni del *Palästinalied*, vari per numero delle strofe e loro ordinamento, considerati «come singoli episodi della ricezione del testo»; Cammarota, illustrate le varie soluzioni editoriali adottate per gli *Akkon Sprüche*, mostra come queste abbiano comportato una semplificazione, o addirittura una mistificazione, rispetto alla situazione dei principali testimoni, e propone di documentare entrambe le versioni attestate (220 contro 84 vv.); Khalaf sostiene la bontà di un'edizione che, trascurando programmaticamente aspetti generali (ad esempio la pertinenza o meno dell'*Alexander* a un'opera più vasta), si dedichi soprattutto alla resa del testo così come «ci è pervenuto nel suo veicolo di trasmissione», di cui si devono restituire tutti gli aspetti linguistici e codicologici e l'interazione con le immagini, che collaborano alla trasmissione di un unico messaggio in un rapporto di inter-referenzialità. Si consideri che Buzzoni, Brunetti e Saibene continuano le rispettive ricerche, presentate anche in una giornata pavese del giugno 2008 i cui atti sono pure a stampa (*Medieval texts – Contemporary media. The art and science of editing in the digital age*, ed. by Maria Grazia Saibene and Marina Buzzoni Pavia, Ibis, 2009, in un caso in lingua diversa ma con

ampie sovrapposizioni); e che alcuni di questi contributi patiscono l'assenza di una presentazione più distesa del contesto storico della tradizione e della problematica della ricerca.

L'impressione che nella critica del testo sia data una via di salvezza (per sé e per gli altri) se alle porte strette si preferiscono quelle più larghe, pare trovare una conferma nel saggio di Giola sui volgarizzamenti del *Trésor*: una tradizione ampia (una cinquantina di testimoni inquadrabili in sei redazioni che si dispongono tra fine XIV e fine XV) e non semplice da caratterizzare, in cui entra quella «dimensione testuale» in più costituita dal rapporto con il testo tradotto (con perciò errori di traduzione che si sommano a quelli di tradizione, e che vanno ricondotti alla varietà testuale dell'originale francese), è presentata in modo efficace grazie anche all'attenta considerazione della vivace storia degli studi nell'Ottocento, che culmina in Adolfo Mussafia. La sua «intuizione empirica» è ora confermata da Giola grazie a una classificazione fondata sul metodo degli errori, che le conferisce «una fondatezza scientifica mostrando la geniale capacità di penetrazione del grande Accademico di Vienna» (p. 159). A questo proposito, senza togliere nulla all'acume di Mussafia, sarebbe interessante verificare più largamente in che misura i risultati raggiunti attraverso la registrazione di differenze testuali macroscopiche coincidono con i risultati di una dettagliata ricostruzione genealogica. Se ne potrebbero ricavare rassicurazioni per l'adozione di procedure intermedie, eventualmente utilizzabili quando non si ha la possibilità di impiantare analisi più approfondite. E sarebbe interessante anche misurare le modalità e i tempi con i quali classificazioni tramite errori si sono combinate con altri metodi: se per il *Trésor* volgarizzato Mussafia aveva considerato interpolazioni e lacune (che sono comunque tratti innovativi: il problema è distinguerli correttamente), in altre tradizioni (per esempio quella della lirica) la seriazione dei pezzi di un 'canzoniere', misto o d'autore, è in grado di dare indicazioni significative, come (in un'epoca successiva e in modo ormai maturo) hanno mostrato gli *Studi sul canzoniere di Dante* di Michele Barbi, 1915, o sul versante delle raccolte d'autore gli studi dedicati alla diffusione (e naturalmente anche all'elaborazione) dei *Rerum vulgarium fragmenta*, da Foresti a Wilkins e oltre: in entrambi i casi, Barbi e gli altri, integrando però la considerazione degli errori.

Insomma, nella pur grande varietà degli argomenti e dei testi affrontati, la descrizione sommaria consente di rilevare come fra i germanisti italiani qui riuniti abbia corso una critica del testo nettamente distinta da quella genealogico-ricostruttiva (non rifiutata apertamente, even-

tualmente ricordata come elemento del quadro, ma per quanto qui risulta di fatto accantonata). Con rinvii espliciti o sottointesi alla New Philology, gli studiosi insistono sulla necessità di esperire soluzioni che restituiscano con grande fedeltà tutte le caratteristiche paratestuali dei singoli testimoni di cui si occupano, e ipotizzano interpretazioni della struttura e della funzione dei testi proprio a partire da questi aspetti della tradizione (punteggiatura, maiuscole di diverse dimensioni, rapporto con le immagini). All'interno dei singoli contributi germanistici, perciò, l'auspicato colloquio tra ambiti disciplinari e metodi diversi non decolla; e si dovrà allora provare a cercarlo negli scritti introduttivi programmaticamente a ciò dedicati.

Il saggio d'apertura della Luiselli Fadda ha infatti l'andatura di una prolusione, e cerca di mettere in relazione più strettamente i due mondi assumendo e adattando alcune acquisizioni metodologiche messe a punto nel campo italiano-romanzo, senza peraltro esemplificare su casi concreti.

Il punto di partenza è costituito da alcuni concetti-suggerzioni continiani ricavati dalla voce *Filologia* stesa per l'*Enciclopedia del Novecento*: la flessibilità e l'adattabilità dell'edizione critica alle esigenze storiche mutevoli, e il «rimedio all'arbitrarietà» che ci minaccia, ricondotti sotto il segno di un testo «aperto e dinamico», e di un heideggerianeggiante «testo-nel-tempo» cui corrisponde una «edizione-nel-tempo». Da qui la Luiselli Fadda opera uno spostamento delle categorie continiane dalla «storia genetica del testo ... alla storia esterna del testo» (p. 16), una proposta sottile ma spaesante, e forse per più motivi onerosa: a) tutto il discorso di Contini in quella zona del saggio si riferisce appunto alla conoscibilità dell'elaborazione autoriale del testo «dopo e prima del testo» (il testo nel tempo), e alla natura critica e interpretativa di qualsiasi soluzione editoriale (edizione nel tempo: un concetto forse non sempre assimilato anche nel campo della filologia d'autore italiana), e per quanto l'idea abbia una certa estensibilità il suo uso proprio (ovvero riferito alle varianti d'autore) è l'unico raccomandabile; b) gli «autori» sono i grandi assenti dagli studi raccolti e in generale dalla casistica testuale qui affrontata, nella maggior parte dei casi perché non sono personalmente conoscibili (il che non significa che non ne sia descrivibile un carattere), in altri perché il problema del loro ruolo nella messa a punto del testo viene eluso o escluso (ad esempio Molinari); c) storicità delle edizioni ed evoluzione delle soluzioni praticate nel tempo si danno anche indipendentemente da quelle considerazioni e al di fuori della problematica autoriale, che ha una sua specificità ricca di

altre implicazioni operative e critiche. Segnalerei poi che quando Contini dice «La raffinatezza dei mezzi meccanici si può ormai caricare di ogni responsabilità nell'ottenimento di un equivalente del documento», non sta additando «il traguardo ottimale dell'edizione critica» (p. 18) ma la possibilità di ottenere ottime riproduzioni facsimilari degli autografi, «liberando il valore totalmente mentale», cioè non servilmente mimetico, «della riproduzione critica». L'illustre germanista (che, ricordiamo, nel suo volume laterziano del 1994 offre anche un vero e proprio manuale di critica del testo *sub specie germanica*) acquisisce poi il presupposto dirimente che «il testo è sempre unitario, quale che sia la sua attestazione manoscritta, unica o binaria o plurima», e nel caso di attestazione plurima (poco frequente) ne inferisce che «l'unica indagine in grado di garantire la validità della procedura ricostruttiva del testo equivalente dell'originale, è quella di stampo lachmanniano». Il caso più frequente nel Medioevo germanico è però quello delle attestazioni uniche, e come chiave di lettura dell'apparente uniformità testuale e d'intervento sulle tradizioni monotestimoniali viene allora impiegato il concetto di diasistema definito da Cesare Segre. Ma le posizioni attente e conciliative, anzi di adesione con adattamento della Luiselli Fadda, come già si è detto, non paiono condivise da vari germanisti intervenuti al convegno, che avvertono come limitante il vincolo a un testo unico ricostruito. Non solo. Lo stesso concetto di diasistema, che effettivamente svolge una funzione di ponte tra due diversi atteggiamenti nei confronti della tradizione, in uno dei saggi (Buzzoni, pp. 116-17) viene ripreso in una accezione semplificata che lo priva di incisività. Segre ha sì mostrato come l'interferenza tra sistema del testo e sistema dei copisti renda sempre ardua e a volte illusoria l'idea di poter ricostruire un testo, ma lo studioso resta ben fermo a questa stessa distinzione, testo e copisti, continua cioè a credere in una dialettica tra dati testuali di partenza e successivi loro adattamenti ai sistemi dei copisti (e nell'esercizio discreto di tale dialettica anche al di fuori del vero e proprio testo). La prima conseguenza è che il singolo testimone, da considerare sempre come elemento di una trafilata anche se non se ne conoscono antecedenti e discendenti, accumula su di sé i residui delle successive interpretazioni dei copisti, e mostra perciò un tessuto la cui discontinuità e non-uniformità non è per nulla inferiore a quella di un testo ricostruito. Nell'idea di edizioni «incentrate proprio sul concetto di diasistema», che grazie al mezzo elettronico possono «restituire dignità storica ai testimoni e ... presentare un testo interpretativo che li trascenda» (il testo verrebbe così «sottratto al processo di assolutizzazione a cui ... lo consegnerebbe la

fissità dell'edizione a stampa e acquisisce valore non tanto in sé, quanto piuttosto nel confronto con i diasistemi che lo generano»), sembra invece esser posta un'equivalenza «1 singolo testimone = 1 diasistema in sé coerente» (in opposizione al testo ricostruito che assume invece diversi diasistemi), il che non si dà, visto che il testo stabilito costituisce solo un ulteriore diasistema che si aggiunge (consapevolmente, e perciò criticamente) ai molti che l'hanno preceduto, e che già 'insistono' su di un medesimo testimone, anche se in forma più o meno discontinua e non tutti insieme nello stesso luogo (in questo senso il concetto è correttamente ripreso da Mengozzi a p. 65). Il testo non originale, insomma, è senza speranza non-uniforme e storicamente stratificato, e la sua affidabilità è illusoria, anche (o soprattutto) quando lo si cava da un solo testimone. Chi scorra tavole di collazione sa quanti, e spesso quanto insidiosi, siano gli errori singolari dei testimoni, o quelli delle vulgate, fino a che una collazione, appunto, non li sganna, e sarebbe perciò istruttiva una raccolta di lezioni senza senso prese per buone dagli editori troppo attaccati alla loro unica preda. Per questo aspetto, nel volume si può ricorrere utilmente al saggio di Infurna: per un verso dimostra la necessità (e insieme la complessità e delicatezza) dell'intervento congetturale anche, anzi soprattutto, quando si disponga di un solo testimone, con atteggiamento perciò opposto a quello della conservazione superstiziosa; per l'altro ci mostra come la scoperta di nuove minime testimonianze dell'*Entrée* consenta di misurare la sovrana felicità delle ricostruzioni di Thomas e le pochissime sviste, un caso che costituisce «un *memento*, nella fattispecie quasi beffardo, dei limiti della filologia su attestazione unica».

A giustificare la scelta e la «filosofia» di una rischiosa enfasi unitestimoniale, aleggia, e a volte emerge, il nome di Cerquiglini (in modo più disteso e fiducioso Khalaf a p. 276, ma già Zironi lo nomina, e Molinari): poiché fuori d'Italia mi è capitato recentemente di sentire colleghi che della filologia ignorano quasi tutto citarlo come unica autorità a sostegno delle loro ferme ed essenziali convinzioni, ricordo che all'eventuale morso si può rimediare prescrivendo l'antidoto immediato della recensione di Alfredo Stussi uscita sulla ZRPh, 108 (1992), al solito puntuale e stringente.

Si tocca poi qui un'altra caratteristica di questi studi, cioè che il confronto con i più avvertiti rappresentanti della critica del testo romanza è avvenuto considerandone soltanto gli scritti che, meglio che teorici, si possono dire relativi ad aspetti del metodo, e senza mai prendere in esame la loro concreta pratica ecdotica. Se Contini è interessante proprio

quando si è fatto editore di testi monotestimoniati (il *Fiore* è l'episodio più alto, non l'unico) o quasi (Bonvesin), l'edizione Segre della *Chanson de Roland* costituisce dal canto suo un capolavoro della critica del testo proprio perché affronta e razionalizza una tradizione a dir poco divaricata (e che per più versi reclama proprio l'attenzione dei germanisti). Ma anche senza scendere nell'agone delle edizioni e della filologia concreta (come fa invece, sul fronte opposto, Trovato nel suo intervento), in tutto il volume si avverte l'assenza poco spiegabile del nome e dell'insegnamento di d'Arco Silvio Avalle (a p. 55 Zironi cita invece Antonelli), la cui *doppia verità* – verità degli autori e verità dei copisti, verità dell'originale e verità della copia – avrebbe offerto un termine di confronto metodologico molto produttivo, perché affine ma ancora una volta non disancorato da una prospettiva di ricostruzione. Dalla ricaduta del suo insegnamento su varie scuole, oltre che sulla propria, è discesa una linea di ricerche che ha portato ad acquisizioni importanti proprio sulle peculiarità dei singoli testimoni che tanto attrae il neofilologismo (all'edizione dei tre canzonieri antichi della lirica volgare si è appena aggiunta quella dell'Escorialense, studiato negli scorsi anni anche da Roberta Capelli), e si dispone ormai di indagini sottili su questioni di dettaglio ma mai prive di una visione più ampia (come, per fare un esempio, quella romana di Fabrizio Costantini sulle unità di scrittura nei canzonieri delle Origini). Del resto a non essere mai citato è lo stesso Lachmann germanista, nominato dalla Molinari a p. 203, ma senza l'onore di un lemma bibliografico, né lì né altrove.

Zironi, prima di un interessante saggio di contestualizzazione sociolinguistica dei testi gotici minori, nel primo paragrafo offre una veloce carrellata sulle occasioni di confronto tra scuole e metodi della filologia che hanno avuto luogo in Italia negli ultimi due decenni (se vedo bene non sono però ricordati gli atti del convegno *Filologia romanza, filologia germanica. Intersezioni e diffrazioni*, Verona, 3-5 aprile 1995, a cura di Anna Maria Babbi e Adele Cipolla, Verona, Fiorini, 1997, che dovrebbe costituire il precedente più prossimo al volume qui recensito); raccoglie poi alcune delle varie reazioni alla New Philology, dalle voci critiche (la statunitense Sargent-Baur) a quelle preoccupate per il rischio di ulteriori derive neo-filologiche in risposta alle reazioni negative dei tradizionalisti (Cherchi), e chiude sulle difficoltà in cui versa la filologia in generale (nonostante la sempre più salda convergenza di intenti con la codicologia e la paleografia) e quella germanica d'Italia in particolare, auspicando un nuovo corso nel quale si possano «coniugare rigore di indagine» e «ampia divulgazione». L'autore evita saggiamente di espri-

mere semplicistiche adesioni a una delle due chiese. Ma per la generale renitenza alla ricostruzione del testo per via genealogica, d'altra parte, non si tratta tanto di discutere una scelta di fede, quanto di rilevare la rinuncia a utilizzare uno strumento che in molti casi risulta altamente redditizio (come per parte sua testimonia Trovato a p. 25): nell'interessante contributo della Molinari, ad esempio, valutazioni tanto raffinate sul carattere delle diverse redazioni del testo di Walther von der Vogelweide e sui rapporti reciproci tra le versioni di varia consistenza (senza che il problema della loro eventuale autorialità venga chiaramente impostato) si sarebbero giovate dell'assunzione della categoria dell'errore come ulteriore mezzo di classificazione e di comprensione dei dati. È la conseguenza di una posizione ideologica? Non so, ma come ricorda sempre Trovato a proposito della stemmatologia, l'incomprensione del concetto di errore monogenetico è spesso presupposto e condizione necessaria alla disistima del metodo genealogico-ricostruttivo, e negli ultimi due decenni la si è vista spesso operante nei sostenitori più convinti di una semplificata filologia informatica (Segre, *Semiotica filologica*, p. 54, ricordava d'altra parte l'incertezza a tale proposito già di Dom Froger).

Ad esprimere un voto, sarebbe insomma auspicabile un'applicazione alla critica del testo che includesse nella propria strumentazione gli errori, le questioni linguistiche (che qui si affacciano solo di quando in quando, forse perché difficili da articolare in modo sufficientemente documentabile nelle tradizioni evocate?) e la filologia materiale legata all'interpretazione dei singoli testimoni, senza preclusioni o predilezioni troppo accentuate programmaticamente, ma con scelte suggerite dai problemi stessi posti dalle diverse tradizioni.

Paolo Trovato ha preso parte al convegno in qualità di filologo italiano di scuola romanza chiamato a rendere testimonianza, e nella sua deposizione confessa una «tendenziale afasia riguardo alle scelte di metodo, convinto che la forza dei dati imponga ... la scelta del modo migliore di intenderli e di presentarli» (p. 25). Contrariamente a quanto vorrebbe far credere, lo studioso non è affatto estraneo a riflessioni squisitamente metodologiche, ma opportunamente ha voluto metter qui in evidenza una peculiarità della filologia (senza aggettivi) che probabilmente costituisce per molti un problema, oggi in tempi di crisi più che mai. La critica del testo ha un modestissimo apparato teorico, che sarebbe sempre meglio dire metodologico, e procede per acquisizioni sul campo che pertengono primariamente al grande bacino delle discipline storiche (dove occupa una posizione centrale), molto meno a quello della teoria della

letteratura o della critica, che può però condizionare. Si può forse dire che senza consapevolezza metodologica l'errore è quasi inevitabile ma che la consapevolezza di partenza non basta mai a garantire la bontà del risultato, e di per sé può essere oggetto di illustrazione ma non propriamente di ricerca. (È per questo che suonano strani i proclami di una filologia tutta coniugata al futuro, che annuncia destini e assicura soluzioni in serie – serialità per molti versi necessaria nel campo delle applicazioni informatiche, ma per ragioni banalmente gestionali.) Rilasciate preliminarmente alcune dichiarazioni, una di scetticismo per la filologia della *mouvance*, e una di fiducia motivata nel metodo della classificazione attraverso gli errori, Trovato tocca alcuni argomenti che considera esemplari, e li illustra con riferimenti a edizioni e studi: rispetto del *layout* o di grafie e punteggiatura in filologia italiana; le tradizioni con alto numero di codici; la ricostruzione dell'aspetto linguistico (originale?) di un testo; classificazione di tradizioni con l'aiuto di computer (in particolare la cladistica e la stemmatologia).

Si apprezzano qui alcune delle qualità tipiche dello studioso, soprattutto l'immediata disponibilità al confronto sui fatti (abbandonati a se stessi i proclami inconsapevolmente «ideologici» e un po' vuoti di Cerquiglini) e sulle posizioni anche molto distanti dalle sue: di fronte alle classificazioni degli stemmatologi che non utilizzano e non hanno sempre in chiaro il concetto di errore (solo il cladista Salemans, che in Italia abbiamo conosciuto attraverso gli atti di un convegno linceo del 1998, sembrava, a quell'altezza, averlo messo a fuoco), Trovato non predica, ma si cimenta applicando in parallelo (sulla base dei dati resi disponibili da altri) il metodo genealogico fondato sugli errori comuni, e arriva così a conclusioni che mostrano i limiti o gli inconvenienti del metodo alternativo in modo più convincente di quanto non farebbe una diagnosi metodologica astratta; e senza peraltro demonizzare procedure non pienamente convincenti ma anzi circoscrivendo gli aspetti eventualmente positivi dell'alternativa. Gli torna perciò naturale svolgere tutto il proprio discorso all'insegna di una disamina del tasso di ideologia insito nelle posizioni di chi rifiuta la critica del testo ricostruttiva senza verificarne l'utilità, e concedersi legittimamente il tono di chi è sempre disponibile a riconoscere il tanto di buono che c'è in ogni metodo (uno dei principi della filologia).

Certo, alcune delle posizioni di Trovato possono essere discusse, ma si tratta di valutazioni puntuali e non di posizioni «ideologiche». La giusta censura che (anticipando un imminente contributo) lo studioso esprime qui nei confronti dell'edizione Savoca dei *RVF* – in cui è van-

tata come acquisizione fondamentale la (re)introduzione delle maiuscole a inizio verso, e si esibisce così il computo di migliaia di nuove lezioni – forse poteva distinguere tra la vanità del vanto e il fatto in sé (il restauro delle maiuscole rispetto a quanto documentato nella tradizione), sul quale è possibile discutere in altri termini. Per Trovato «Il sistema ... è certo praticabile, ma non così originale né così felice giacché, mentre l'individuazione dei versi è garantita già dai margini bianchi a destra e a sinistra (il tratto è dunque ridondante), la maiuscola generalizzata neutralizza la distinzione tra nomi propri o parole iniziali di nuovi periodi e tutto il resto, e ostacola dunque (dopo 5 secoli di stampa) la comprensione». Ora, è però vero che le maiuscole sono presenti nell'autografo petrarchesco (di cui le edizioni rispettano tante altre particolarità, perché allora non questa?), sia perché non è vero che la loro presenza «ostacola ... la comprensione»: non l'ha ostacolata per secoli, e le secolari difficoltà di Petrarca sono ben altre. La stessa esemplificazione fornita mostra che si tratta di una innovazione novecentesca (tra le collane indiziate di una qualche responsabilità metterei gli afilologici, almeno nelle intenzioni, «Scrittori d'Italia» di Croce). Il valore aggiunto dell'iniziale di verso maiuscola, sul quale Trovato nutre dei dubbi, si può provare a indicarlo: variamente utilizzata nel tempo, è un marcatore metrico tradizionale, e in quanto tale rafforza la scansione ed enfatizza la coscienza che l'autore ha del verso. Benissimo hanno detto Bausi e Martelli nel loro manuale storico di *Metrica italiana*: «L'iniziale minuscola, infatti, è indice di una concezione della poesia che nega al dato metrico un'importanza costitutiva all'interno dell'oggetto poetico, e che non considera il verso e il metro come un'entità definita e, almeno in qualche misura, funzionalmente e esteticamente autonoma ed autosufficiente», con quel che precede e segue, in particolare la distinzione funzionale operata da Carducci tra barbare minuscole e altre poesie maiuscole (p. 40 della prima edizione). La presenza della maiuscola è la testimonianza di una consapevolezza (in Petrarca non si può certo considerarlo ridondante rispetto all'a capo e al bianco a destra, e non si può equipararlo al punto metrico) che ha così una sua evidenza, e riflette una diversa accezione della prosodia. Non per niente viene meno quando inizia a dissolversi la metrica tradizionale, e in antico distingue vari gradi di consapevolezza tecnica: il primo esempio che ho sott'occhio in questi giorni è il Vat. Lat. 3211, in cui Michelangelo e Luigi del Riccio usano le minuscole, mentre Donato Giannotti (che Buonarroti indica ripetutamente come suo censore cui spetta la parola definitiva su varie questioni di scrittura) con i due copisti professionali copia i testi

del grande amico con le maiuscole (e situazione analoga si riscontra nei mss. di casa Buonarroti): si potrebbe dire che se disponessimo mai di un disegno di Giannotti potremmo aspettare di trovarci qualcosa di corrispondente alle minuscole di Michelangelo (e in questo senso è ancor più esatta la diagnosi di Berni: «Ei dice cose, e voi dite parole»). La coscienza incerta delle case editrici moderne si rivela quando pubblicano i testi di Foscolo o di Leopardi: lì, come per miracolo, le maiuscole ricompaiono. Forse perché il privilegio che perdura nei confronti del Romanticismo porta ad annettere un valore e un'intenzione anche alle maiuscole delle loro edizioni originali (che in questo erano perfettamente allineate con gli usi del tempo), ma solo in quel caso! perché lì tutto è verità e pienezza. Non paia marginale, inoltre, il fatto che nella poesia italiana si hanno spesso acrostici costruiti sugli inizi di verso (l'edizione Zanato degli *Amorum libri* di Boiardo, infatti, è sempre con le minuscole tranne che in I 14, perché lì si deve dar evidenza al nome della donna costruito sulle 14 iniziali), e la maiuscola rivela in questo una sua pur tenue e desultoria ma reale indipendenza (che risulta con grande evidenza in molti manoscritti). Restando allo stesso Petrarca, si consideri poi un caso come quello del sonetto 25, che si dovrebbe addirittura impaginare come nel Vat. Lat. 3195, con due versi su ogni rigo, visto che, come ha segnalato Claudio Giunta di recente, valorizzato da Furio Brugnolo, all'acrostico AMORE danno vita le iniziali dei versi dispari, 1-3-5-7-9. Insomma, ad alcune rinunce ci si rassegna senza particolare dispiacere, ma perché abbandonare ciò che ricopre un significato e una funzione distintiva ancora attuali e non comporta inconvenienti particolari?

Trovato spiega inoltre con una sorta di deriva neofilologista italiana la tendenza a «conservare, per rispetto dell'originale o comunque del dato, l'assetto dell'interpunzione o del *lay-out* suggeriti dalla tradizione e anche usi grafici oggi poco comprensibili ai più»; e la vede riflessa in particolare nell'edizione Gorni della *Vita nova* relativamente non solo alle grafie ma anche alla paragrafatura del testo. Ora, nella ricostruzione delle forme grafico-linguistiche quell'edizione presenta procedimenti e soluzioni discutibili (e Trovato, da storico della lingua, se ne è fatto a suo tempo aspro censore), ma, come sempre capita con le cose umane, insieme ai difetti l'edizione Einaudi ha inevitabilmente anche varie virtù, e una di queste, forse la più alta, è proprio la ricostruzione della suddivisione in paragrafi (ora implicitamente approvata da Carrai nella sua edizione BUR), che non si fonda su una «assai parziale convergenza tra due testimoni» ma su una larghissima, ancorché non perfetta, coincidenza di due testimoni appartenenti a rami diversi della tradizione.

Se anche è vero che Gorni ha privilegiato la testimonianza di un ms. in particolare (M, per più versi autorevole), va però precisata una differenza sostanziale rispetto a quanto Trovato lascia qui intravedere: per Gorni quel tratto non è di tradizione, ma originale, e va ristabilito in quanto tale, in modo non troppo diverso da quello per cui a suo tempo Trovato, sulla scia di Barbi, ha sostenuto contro Gorni la necessità di salvaguardare forme linguistiche probabilmente duecentesche anche se isolatissime nella tradizione. M e To, che nel complesso della tradizione sono rispettivamente il ms. più antico e quello scritto dal copista più intelligente, hanno conservato, pur con qualche equivoco, gli altri hanno banalizzato (come gli editori ottocenteschi, seguiti in questo da Barbi, sulla base di una cattiva interpretazione del sistema di maiuscole di Boccaccio). Non è perciò nemmeno vero che Savoca, con le sue maiuscole, si ponga su una linea simile, intanto perché nel suo caso si ha addirittura un autografo e non c'è bisogno di ricostruire nulla, e poi perché i due fatti sono diversamente rilevanti: se per una qualche disgrazia la *Commedia* ci fosse giunta con i confini tra canto e canto divenuti incerti o sconvolti e non più riconoscibili sulla base del metro, non sarebbe il caso di tentarne una ricostruzione? Le due questioni rientrano allora in casistiche distinte: una in quella dell'opportunità (in linea generale legittima, nello specifico a me non sembra) di non rispettare particolarità degli autografi (che nel caso delle maiuscole coincidono con abitudini secolari generalizzate nella scrittura e nella riproduzione dei testi poetici), l'altra in quella della restituzione di aspetti particolari dell'originale sulla base di elementi della tradizione eventualmente minoritari (che è, inutile dirlo, un atto interpretativo).

Che nel proporre ipotesi di ricostruzione al di là del documentato consista non soltanto il dovere ma anche la convenienza intellettuale di un editore è quanto sostenuto da Chiesa nel suo contributo. È questo il saggio dove in modo più diretto e in termini più chiari viene affrontata una questione relativamente alla quale i non-germanisti presenti al convegno si collocano su una posizione nettamente distinta da quella dei colleghi non-romanisti. Ma il saggio di Chiesa addita soprattutto un orizzonte più ampio: una volta detto che «è proprio necessario indicare una forma principale del testo» e che la molteplicità del testo, l'edizione-archivio, ha senso come «passaggio intermedio a monte dell'edizione critica, che invece deve per quanto possibile rispettare criteri di univocità», lo studioso rilascia un parere che tocca con semplicità un punto essenziale: «chi non ha tempo e strumenti per affrontare tale molteplicità, e vuole semplicemente leggere e studiare l'opera, ha diritto

anch'egli di ricevere indicazione su quale testo ragionevolmente deve leggere. ... E dunque questa è una responsabilità che bisogna prendersi [in quanto editori critici], oggi forse più di un tempo, dato che oggi più di un tempo è possibile eluderla, grazie alla più facile realizzabilità di edizioni multiple». Non mi sembra così spericolato ipotizzare che la crisi di cui altri si preoccupano nel volume (Zironi, e a suo modo Buzzoni) affondi le sue radici anche nell'ultraspecificità della gran parte degli studi umanistici (spesso motivata da ragioni accademiche più che scientifiche), ma in particolare nella crescente ultraspecificità delle declinazioni editoriali dei testi. Ben inteso, non si vuole in alcun modo negare la necessità e l'interesse di molti studi e edizioni di grande specializzazione, ma resta il fatto che nel campo dei nostri studi, privi di implicazioni economiche certe in grado di renderli percepibili a un pubblico ampio, l'assenza di un momento di sintesi fruibile dai più svuota il senso e il peso delle altre operazioni. I partecipanti al convegno, e in particolare i germanisti che hanno ovviamente vita più difficile nel contesto italiano, si sono riuniti per confrontarsi, ma anche per definire strategie di sopravvivenza (Zironi, in chiusura, è il più attento a questo aspetto). Ma se le soluzioni esperite, per ragioni tutte buone, e forse anche per un'attitudine a imitare lo specialismo di altre discipline che se lo possono permettere, vanno in direzione dell'ultraspecificità, della continua differenziazione, della assenza di un luogo principale, può forse venire il dubbio che diano un passeggero appagamento ma che non siano le più adatte a sopravvivere. La comprensione e l'illustrazione delle specificità delle tradizioni, che è fra i compiti primi degli addetti, quando diventa sistematica salvaguardia di quella stessa specificità (magari senza una sua effettiva comprensione) ha come conseguenza quasi inevitabile l'indebolimento del «testo», e testi deboli hanno come conseguenza una più veloce decadenza della cultura latamente umanistica dalla percezione della società, quella perdita di peso e di interesse che affligge in misura sempre crescente tutto il settore. Se l'informatica consente poi di distinguere e specificare, di inventariare separatamente, di riprodurre, e la filologia apparentemente si giova moltissimo di questa possibilità, si può nutrire qualche altro dubbio sul fatto che l'enfatizzazione del suo ruolo sia strategicamente lungimirante e scientificamente redditizia, anche se strumentalmente irrinunciabile (in questo senso vanno le osservazioni di Cherchi del 2001 richiamate da Zironi a p. 45). Nella quasi totalità dei casi l'informatica si occupa di prodotti tutti singolarmente commerciabili, dotati di un valore economico immediato e immediatamente riconosciuto, e tutta l'industria informatica, in barba alle sue fascinose ed

eroiche origini, opera in vista di risultati economici di lunga durata: potrebbe non essere casuale che il declino del settore umanistico si sia manifestato in modo più forte da alcuni decenni, grossomodo gli ultimi due che coincidono con la grande commercializzazione dell'informatica e la moltiplicazione dei testi disponibili-accessibili. Il rischio che sempre più si corre è illustrato efficacemente nel saggio della Cammarota, dove si mostra come l'editore-curatore di un testo, e con lui la specificità del testo stesso, diventino molto facilmente invisibili proprio a causa delle nuove modalità di trasmissione e diffusione (p. 239). Non ci si vuole, ovviamente, opporre a mutamenti epocali, ma solo evitare l'illusione di poterli controllare e potersene servire.

Tornando allo specifico della critica del testo, la brillante analisi delle varianti redazionali delle *Res gestae Saxonicae* di Widuchindo proposta da Chiesa mostra come non si possano comprendere le ragioni di una «realizzazione» del testo in un settore della tradizione (per non dire in un singolo testimone) al di fuori di un confronto con gli altri settori e le altre testimonianze (come si è visto, il contrario di quanto pensano diversi altri partecipanti al convegno). Ovvero come al di fuori di un simile confronto non sia comprensibile «il testo», nel suo carattere di oggetto che è storico ma insieme astratto dai singoli documenti che lo tramandano, e ciò proprio in quanto molteplice. Chiesa chiude con uno degli aforismi continiani più degni di riflessione (non lo direi paradossale), cui andrebbe dedicato un convegno («il ricostruito è più vero del documento», dalla voce *Filologia*), e che anche al colloquio di cui ci siamo occupati avrebbe dovuto offrire spunti di riflessione. Dagli atti, peraltro, nonostante le posizioni divaricate, non risulta una discussione; e nel chiudere il resoconto di un volume dedicato alla *storicità dell'edizione* è obbligo rilevare che nel volume medesimo, privo di data di edizione (si dispone solo di un *Finito di stampare*) e di ragione editoriale indicata nel luogo deputato che è il frontespizio, non sono menzionate né le date di svolgimento della ricerca biennale evocata né quella del convegno, e nemmeno il luogo di svolgimento del convegno (ci si immagina a Trento). Si ha la sensazione di trovarsi «fuori-dal-tempo».

SOME CONSIDERATIONS ABOUT READING STEMMATA

WENDY J. PHILLIPS-RODRIGUEZ

Traditionally, the end objective of textual criticism is to examine the extant manuscripts of a literary tradition with the purpose of reconstructing the most ancient version of the text possible. To do that the textual scholar will first analyse the manuscript evidence in order to make a *stemma codicum* or *constitutio stemmatis* that would then guide his work, helping him choose the best readings on stemmatic grounds. The making of such stemma is a crucial point in the editorial process. It has to be meticulously made by analysing all the available witnesses, assigning them a place in relation to a putative archetype and inferring intermediate nodes. Thus, a *stemma codicum* is, we have heard many times, like a family tree or a genealogical tree of manuscripts (MSS).

Nevertheless, there may be a problem in stemmata being frequently compared with genealogical trees. Although they do share a number of similarities there are also quite a few differences that should not be disregarded. Just to choose one among them, which will make the central argument of this paper, I would point out that genealogical trees deal with realities all the way through, stemmata do not. One part of the stemma deals with real objects (the available MSS), the other deals with inferred data. On the other hand, in a genealogical tree all the nodes represent family members that truly existed, even if they are no more. As a general rule, if one is compiling a genealogical tree one would stop as soon as there is no more available evidence about the ancestors. If we would make room for inference in a genealogical tree we would have to work on it infinitely, for certainly every descendant always has an ascendant.

This difference, which at first may seem trivial, is actually very relevant because it has shaped the way we tend to look at stemmata. When

we read stemmata just the way we read a genealogical tree it is not infrequent to forget that the highest part of the stemma (I am referring here to the classical rooted stemma) is inferred and therefore we may expect the higher nodes to be as real as the terminal ones.

This is clearly exemplified by a frequent question that tends to make stemmatologists a bit uncomfortable: if a text is constituted by means of stemmatic principles does that mean we can consider it a historical reality once upon a time supported by MS evidence? If we are to look at the whole spectrum of what a textual tradition may encompass the only honest answer to this question would be «not necessarily». In the ocean of statistical possibilities it is hardly possible that such text, with that particular collection of variants, had ever crystallized in a real manuscript. A text constituted by means of stemmatical principles may propose a plausible state of the work at some point in time. However, it would always be an abstraction for its reconstruction is based on a model of evolution, and models, by definition, are not reality. What is the use of such text to scholarship is a matter for another discussion, however, the anxiety this issue tends to raise points out to a deep misunderstanding of the difference between the text and the material manuscript that contains it.

In her paper «What is a textual tradition?», Bárbara Bordalejo explains the difference between a textual tradition and a manuscript tradition. Such differentiation is extremely important if we want to achieve a finer understanding of what exactly are we observing when looking at a stemma. She explains:

The manuscript tradition is a historical event. It might be incomplete (as most traditions are, due to the loss of witnesses) or it might be complete (as the artificial textual traditions [created to study «in vitro» processes of transmission]¹), but the most significant thing about it is that it is made up of material objects that exist in reality (even if that existence might appear to be intangible at times). As historical objects with a physical presence in space, manuscripts can be studied for reasons that go beyond the text they might hold.

From this we understand that a MS is a document that holds a text, but that is «much more than only text» (Bordalejo). It also contains other sorts of information besides the chain of characters one can read. It encompasses a full range of historical non-textual evidence such as the materials it is made up, the writing tools that were used, the calligraphy of the scribe, etc.

¹ Information in square brackets is mine.

The textual tradition, on the other hand, is just made up of the different «states of the text», irrespective of their documentary manifestation. When talking about written evidence a state of the text is the particular series of letters and meaningful characters, which can be read and made sense of. For example, the transcription that we make from a MS represents the state of the text of such MS, but it certainly cannot be said to be the MS itself. Strictly speaking, the stemmatological method (be it the traditional «Lachmannian» approach or the computerized tools) works only with this dimension of the MSS. The other dimensions (as studied by palaeography, diplomatics, codicology, etc.) may or may not be incorporated to the final stemma of the editor but they are always considered as «external» evidence.

It is often thought that to each MS corresponds a state of the text, in such way establishing a sort of equivalence:

one manuscript = one state of the text

Nevertheless, this equivalence is all too fragile for there have been states of the text that never existed with the support of a MS and there are MSS that contain more than just one state of the text. Just to provide a clear example of this let us imagine a text which is being dictated to a group of four scribes:

- the MS that is being read represents one state of the text
- the oral dictation, which often varies from the written text (our dictator may introduce changes at will or may make mistakes), represents another state of the text
- the text that is being written by each of the four scribes represents a new state of the text, for each of them may vary, in some measure, from what is being heard.

I do not believe this scenario is all too infrequent in many literary traditions. Furthermore, one can make it even more complex by providing that the MS being read contains corrections and marginalia, effectively containing two (or more) different states of the text that are being recorded in a single document.

From the point of view of the MS tradition between the document that is being read and the new four copies there is no intermission. In a diagram it would appear as a single node that gives rise to four descendants. However, in the textual tradition there are three distinct stages: that which is written in the exemplar, that which is being read and that which is being copied. The stemmatological method would have its own

ways to deal with that. If the dictator ignores completely the corrections and marginalia, the stemmatological approach has some good chances to find out that all four copies come from one exemplar, which in this case happens to be a MS. However, if the dictator decides to read (partially or in full) the variant readings provided in the MS the stemmatological approach would infer a state of the text that never existed as a MS (that which existed only ephemerally during the time of dictation). This is an extremely simplified example, however it should make evident that MS tradition and textual tradition do not always go hand on hand.

We are used to perceive the text and the document that contains it as an inseparable unity (indeed, ontologically speaking, they are). Nevertheless, for the sake of gaining knowledge about the processes of transmission it is useful to separate the reality (which is ungraspable due to its complexity) from a model that simulates such processes in a systematic manner.

That is what biologists do to study evolution, and that is why some of their tools are also useful to stemmatologists.² Thus, the diagrams that textual scholars produce with the help of phylogenetic programs or other computerized tools (which analyze only the sequence of characters that constitute the text) do not represent the relationships between MSS but the relationships between different states of the text, as contained in the available MSS. Traditional stemmata, on account of their being made by humans, used to take under consideration not only textual information but also other sorts of data (the so-called external evidence). As a result they were closer to being historical maps of manuscripts, and that is the way we are used to regard them. Many of us keep thinking of stemmata as diagrams that represent the relationships between physical objects and therefore we desire that the nodes inferred from such objects may also hold a concrete existence.

However, in the long line of transmission, as modelled by our methods, the text has gone through many different states, but not all such states may have manifested themselves in MS evidence. We must be aware that MSS are historical objects whose actuality was conditioned by many circumstances that cannot be guessed by stemmatic means. The ancestors that we infer by means of stemmatological means are likely suggestions about possible states of the text, but we certainly are not guessing MSS. It may sound like a truism but a stemma is not a true genealogical tree, it is an inferencial tree.

² See A.C. Barbrook et al. (1998), C.J. Howe et al. (2001), L.R. Mooney et al. (2003), P. Robinson and R. O'Hara (1992, 1993, 1996), B.J.P. Salemans (1996).

In order to make a true genealogical tree of MSS we would have to assume that reversibility and strict determinism hold throughout the process of transmission. Nevertheless, historical interactions are not reversible: they cannot go forward or backwards equally. Once a MSS has taken shape it is impossible to go back and explain how exactly that particular combination of variants came into being. Probabilism and irreversibility are the essence of complex cultural processes. There are even states of the text that never existed with material support other than the mind of the scribe.

Therefore, as Bordalejo rightly warns: «a high degree of interpretation is required to move from a stemma of a textual tradition to a history of the manuscript tradition». The first of them is a reconstruction of events based on an epistemological model of evolution, the other attempts to represent the genealogical relationships between physical objects.

Actually, if we want to be more discerning on the matter, there is a difference between a genealogical tree of MSS, a traditional stemma and a diagram made by computerized means. The first of them, the genealogical tree of MSS, can be made only when we have access to all (or most) of the manuscript evidence and therefore our higher nodes are just as real as our lower ones. Nothing is being inferred, we are just organizing the material according to their relationships. It somehow represents the ideal situation. Besides the artificial traditions, I cannot think of any other case where we can really claim to be able to make a genealogical tree of MSS.³

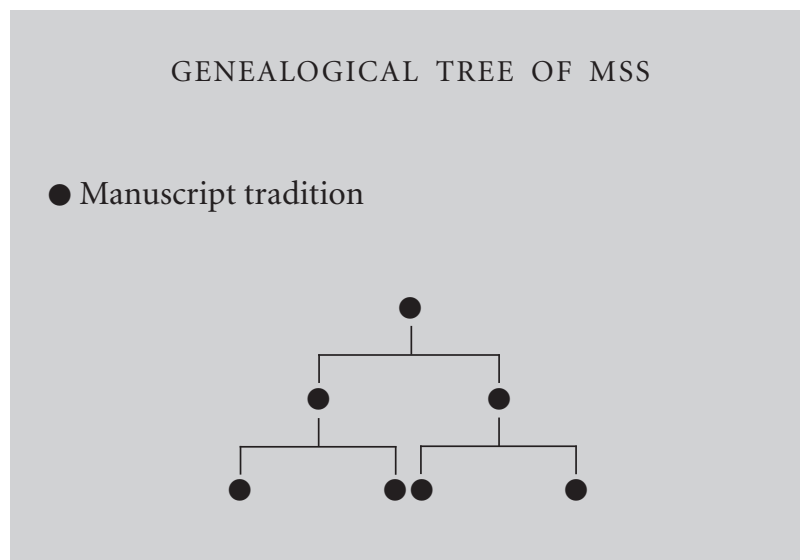


FIGURE 1. A genealogical tree of MSS is concerned all the way through with real historical objects. No data is inferred.

³ See P. Baret et al. (2006), M. Spencer et al. (2004).

The traditional stemma, on the other hand, would intend to be a genealogical tree of MSS but would not be able to fulfil this purpose due to the fragmentary evidence it is built with. Its terminal nodes are the extant MSS, which will be arranged according to textual (and in most cases also non-textual) evidence. Higher nodes will be inferred according to stemmatological principles. In a way, a traditional stemma is a mixture of textual transmission and manuscript transmission: textual transmission at the top, manuscript transmission at the lower branches. The mixed nature of this sort of diagram is the one that has caused a great deal of confusion, by making us believe that inferred nodes must be actual MSS.

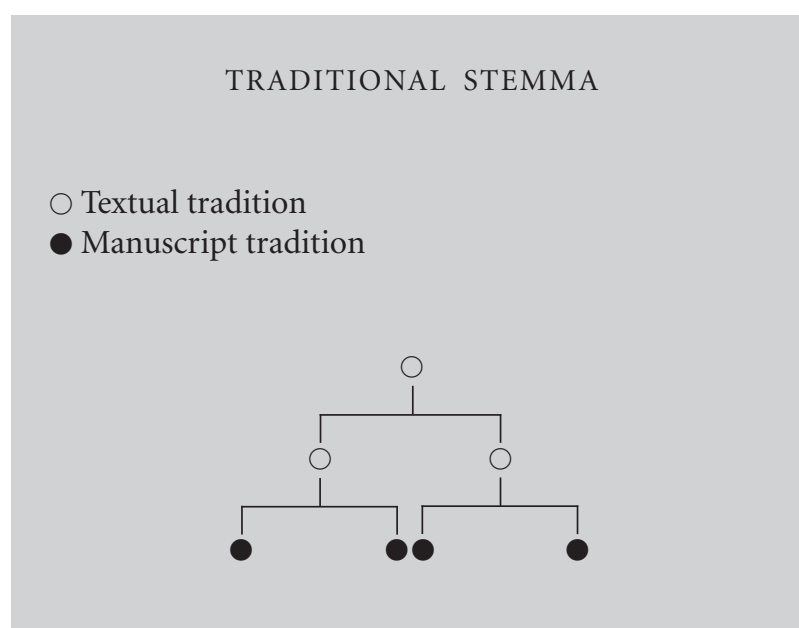


FIGURE 2. A traditional stemma is concerned with MSS only in its lower part, the higher part deals with inferred states of the text.

On the other hand, a diagram made by computerized means, being phylogenetic or others, is a diagram that does not really deal with MSS at all, but only with the state of the text as contained in the available MSS. It is different from the traditional stemma in that it does not use any external information that may be available about the MSS (the editor may later incorporate such information in some way, but at the level of the method such information is irrelevant). Computerized methods, just as traditional stemmatics, do not infer MSS but only states of the text independently of their manifestation or not as tangible objects. If they are powerful they may give us some clues about the MS tradition

(but again we would have to interpret the information correctly, «to interpret» being here the keyword).

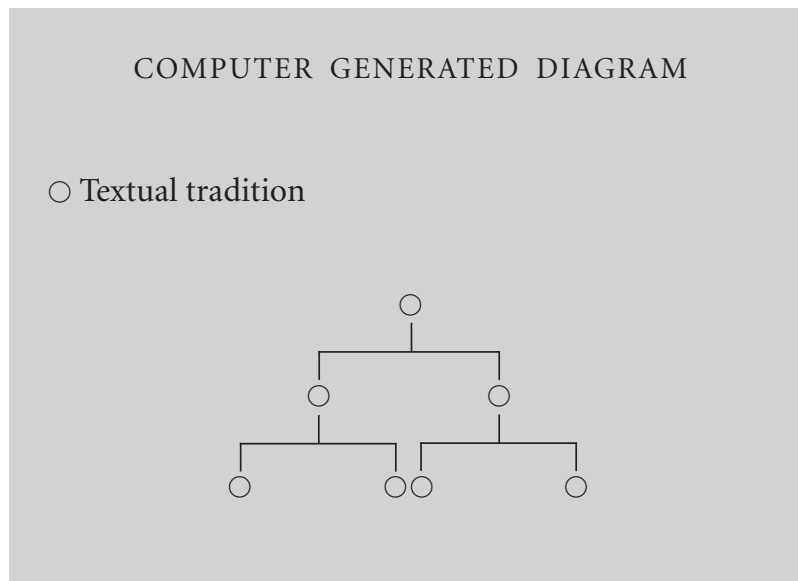


FIGURE 3. A computer generated diagram is only built on textual data. Not even the terminal nodes represent MSS, but only the state of the text on such MSS.

Thus, we have seen how the MS tradition and the textual tradition are deeply interrelated but they are not all the time identical. With the help of stemmatological methods (traditional or computerized), which work only with the textual tradition, we may be able to detect some historical trends and indeed we should strive do so. However, we must always be aware that stemmatics are not able to reproduce history as such.

In other words, any diagram made by means of algorithmic operations, e. g. according to a model, may be successful at giving us clues about the textual tradition (by means of which we may be able to identify some clues related to the MS tradition) but it would be inaccurate to read it as a historical map of MSS.

It is at this point that artificial textual traditions prove themselves extremely useful. Their virtue is that they allow us to see how the methods behave, how much they tell us about the textual tradition and how much of what they tell us can actually be related to the MS tradition. They represent precious chances to look both at the model and the reality and see how they compare against each other. Thus, the usefulness of an artificial tradition does not depend so much on how exactly the con-

ditions of historical transmission have been reproduced (that would be of no use anyway if we cannot find the right model to study them), but on finding out the way our methods behave towards the phenomena presented. It is very probable that our methods will have unexpected ways to express certain features of the transmission. It is our task to learn to recognize how do they shape the information.

There are many other issues, some of them very punctual and practical, about reading stemmata. However, I consider that this point is important to be made for many times it seems that we, textual scholars, are not sure what sort of information are we supposed to read from our diagrams. To learn to see the difference between the textual and the MS tradition, and to observe how such difference is accounted for by our methods, is an extremely important step in our path forward to a deeper, more sophisticated study of our literary traditions.

References

- Barbrook, A.C. et al. (1998), «The phylogeny of the Canterbury Tales», *Nature*, 394, p. 839.
- Baret, P., Macé, C. and Robinson, P. (2006), «Testing methods on an artificially created textual tradition», in C. Mace, P. Baret, A. Bozzi, L. Cignoni (eds.), *Linguistica Computazionale. The evolution of texts: confronting stemmatological and genetical methods*, XXIV-XXV, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 255-283.
- Bordalejo, B. (2011), «What is a Textual Tradition?» Paper presented at the Workshop Studia Stemmatologica II, Uppsala (unpublished).
- Howe, C.J., Barbrook, A.C., Spencer, M., Robinson, P., Bordalejo, B., and Mooney, L.R. (2001). «Manuscript evolution», *Endeavour*, 25, pp. 121-126.
- Mooney, L.R., Barbrook, A.C., Howe, C.J. and Spencer M. (2003), «Stemmatic Analysis of Lydgate's Kings of England: a test case for the application of software developed for evolutionary biology to manuscript stemmatics», *Revue d'Histoire des Textes*, 31, pp. 202-240.
- Robinson, P. and O'Hara, R. (1992), «Report on the Textual Criticism Challenge 1991», *Bryn Mawr Classical Review*, 3(4), pp. 331-337.
- Robinson, P. and O'Hara, R. (1993), «Computer-assisted methods of stemmatic analysis», *Occasional Papers of the Canterbury Tales Project* 1, pp. 53-74.
- Robinson, P. and O'Hara, R. (1996), «Cladistic analysis of an Old Norse manuscript tradition», *Research in Humanities Computing*, 4, pp. 115-137.
- Salemans, B.J.P. (1996), «Cladistics or the Resurrection of the Method of Lachmann», in Reenen P. van and Mulken M. van (eds.), *Studies in Stemmatology*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Salemans, B.J.P. (2000), *Building Stemmas with the Computer in a Cladistic, Neo-Lahmannian, way*, Katholieke Universiteit Nijmegen.

Spencer, M., Davidson, E.A., Barbrook, A.C. and Howe, C.J. (2004), «Phylogenetics of artificial manuscripts», *Journal of Theoretical Biology*, 227, pp. 503-511.

LA DOPPIA «MONARCHIA» DI
PRUE SHAW (CON UNA POSTILLA
SULLA «COMMEDIA»)

PAOLO TROVATO

A conferma del fatto, sempre più spesso riconosciuto, che anche le edizioni critiche sono «nel tempo», a 45 anni giusti dall'edizione Ricci, la Società Dantesca Italiana ha, per così dire, «richiamato» ufficialmente il vecchio modello della *Monarchia*,¹ reperibile del resto solo in antiquariato, pubblicandone una nuova edizione cartacea a cura di Prue Shaw.² La Shaw, già allieva a Firenze di Contini e dei suoi antichi scolari Domenico De Robertis e Francesco Mazzoni e docente di letteratura italiana presso il londinese University College, aveva iniziato a occuparsi della *Monarchia* alla fine degli anni '60 e aveva già procurato, insieme a una nutrita, importante serie di studi preparatori, un testo critico del trattato (1995 = S1) e un'edizione elettronica dello stesso (2006 = S2).³ L'edizione cartacea del 2009 (= S3), che occorre dichiarare subito di alto livello, suggella nel modo più appropriato questa lunga fedeltà, differenziandosi da quella di Ricci (capace di intuizioni preziose, ma metodicamente più gracile e almeno a tratti supponente) sia per il rispetto del lavoro e delle posizioni altrui sia per la precisione e la coerenza dimostrate.

La felice circostanza che sia S2 sia S3 siano state accuratamente recensite da studiosi provetti (ricordo le recensioni di Paolo Chiesa e di Lino

¹ Milano, Mondadori, 1965 («Società Dantesca Italiana. Edizione nazionale»).

² Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Prue Shaw, Firenze, Le Lettere, 2009 («Società Dantesca Italiana. Edizione nazionale»). Pp. xx, 442, ISBN 860872308.

³ Rispettivamente: Dante, *Monarchia*, edited and translated by P. Shaw, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 («Cambridge Medieval Classics»); Dante Alighieri, *Monarchia*, edited by P. Shaw, An electronic edition on DVD-ROM, Leicester-Firenze, SDE Scholarly Digital Editions-Società Dantesca Italiana, 2006.

Leonardi)⁴ esime da un'analisi minuziosa delle due edizioni e permette di indugiare su pochi aspetti che sembrano di particolare interesse.

La tradizione diretta e quella indiretta

La tradizione diretta della *Monarchia* analizzata dalla Shaw è costituita da 20 manoscritti e da una cinquecentina.⁵ Diversamente da Ricci, che offre un esempio tardo dell'errore logico, diventato contestabilissima abitudine otto- e primonovecentesca, di «individuare, sulla base di caratteristiche comuni, una classe di codici α , e ... chiamare poi β tutto ciò che in realtà è soltanto non- α »,⁶ S2 e S3, con lodevole padronanza del metodo filologico, riflettono l'apparente irriducibilità reciproca dei testimoni non- β suggerendo (come già, ma meno argomentatamente, Favati) uno stemma tripartito. Da una parte una famiglia numerosissima e caratterizzata da numerosissimi errori (appunto β), da un'altra il ms. T e la prima parte del ms. A (siglata A1), cioè la famiglia α (caratterizzata da pochi errori, ma sufficienti per renderne indubitabile l'esistenza), da un'altra ancora la princeps K. Come risulta in modo inequivocabile dallo stemma proposto dalla Shaw nell'Edizione nazionale (S3, p. 141) e riprodotto qui a p. 000.

Spesso sottoutilizzata dagli editori non classicisti e dai manuali dedicati alle tradizioni medioevali e moderne, la tradizione indiretta più antica getta spesso una luce preziosa sulle fasi più remote della diffusione di un testo. Nel caso della *Monarchia* disponiamo di: 1) una *reprobatio* del primo Trecento, edita nel 1938 dal Käppeli e di nuovo, nel 1958, da Nevio Matteini; 2) un volgarizzamento forse già trecente-

⁴ P. Chiesa, «L'edizione critica elettronica della *Monarchia*: la filologia elettronica alla prova dei fatti», *Rivista di studi danteschi*, VII (2007), pp. 325-354; L. Leonardi, rec. a S2, *Medioevo romanzo*, XXXI (2007), pp. 441-443; P. Chiesa, rec. a S3, *Rivista di studi danteschi*, IX (2009), pp. 398-408. Riguarda invece l'edizione Furlan, Milano, Mondadori, 2004, pur accennando anche a S2, E. Fenzi, «È la *Monarchia* l'ultima opera di Dante? (a proposito di una recente edizione)», *Studi danteschi*, 72 (2007), pp. 215-238.

⁵ Vittima come tutti noi del diluvio di pubblicazioni su Dante, che non accenna ad arrestarsi, Shaw non registra, se ho visto bene, nella sua bibliografia, Aldo Rossi, *Da Dante a Leonardo. Un percorso di originali*, Tarvanelle (Firenze), Sismel, 1999, dove le pp. 136-201 sono il sedimento, ostico, ma ricco di spunti rilevanti, del corpo a corpo di Rossi con la *Monarchia*, con speciale riguardo al ms. di Berlino (= B). *Ivi*, p. 136, anche la segnalazione di un frammento trecentesco pergameneo, rimasto ignoto alla Shaw, anche se conservato (ironia della sorte) a Londra: British Library, Additional 6891.

⁶ S. Timpanaro, *La genesi del metodo di Lachmann*; cito dall'ed. a cura di E. Montanari, Torino, Utet Libreria, 2003, p. 148.

sco, ben pubblicato dalla Shaw nel 1970; 3) il volgarizzamento ficiniano, pure edito dalla Shaw nel 1978; 4) la traduzione in tedesco di un collaboratore dell'Oporinus, Johannes Basilius Herold, *Monarchey ... Herren Dantis Aligherij des Florentiners*, pubblicata da Niclaus Bischoff (Nicolaus Episcopus) nel settembre del 1559: condotta, a detta del traduttore, sul volgarizzamento ficiniano, ma corretta alla luce del testo latino (quello stampato dall'Oporinus o la sua fonte?).⁷

Curiosamente, ma non troppo (dato che nessuna di queste testimonianze sembra apportare novità sconvolgenti), la pur metodicamente agguerrita Shaw non dedica nemmeno un accenno alla questione nelle sue edizioni.

Per quanto riguarda i punti 2 e 3, Ricci ha risolto in modo soddisfacente il problema, mostrando che la fonte del volgarizzamento antico è un affine, però più antico, di M e che anche il Ficino si serve di β (pp. 99-102 e 102-105).

Per quanto riguarda invece il punto 1, ossia il *De Reprobatione Monarchie* del Vernani, scritto prima del 1333 e conservato da due mss., uno dei quali giudicato trecentesco dagli studiosi, a quanto pare nessuno, almeno negli ultimi decenni, si è posto il problema di quale fosse il testo utilizzato dal domenicano. La collazione da me intrapresa degli scarnissimi e rimaneggiatissimi allegati prodotti dal Vernani, nel complesso frustrante, suggerisce conclusioni assai modeste, fondate sui pochi luoghi che seguono

	ED. SHAW	VARIANTI DI QUALCHE RILIEVO	VERNANI
II ii 1	...utrum Romanus populus de iure sibi <i>asciverit imperii dignitatem</i>	<i>Acquisiverit dignitatem</i> (imperii dignitatem S) A1 S	100.27-28 Populus romanus de iure, et non usurpative, imperium <i>acquisivit</i>
II iv 9	At cum romana nobilitas, premente Annibale, sic caderet ut ad finalem romane rei <i>deletionem</i> non restaret nisi penorum insultus ad urbem, subita et intolerabili grandine perturbante victore victoriam sequi non potuisse	[] T, ad delectationem A1, dilectionem x1 Ph C, delectationem x4 E S	102.24-26 Et cum Annibal sic romanos premeret ut ad finalem eorum <i>deletionem</i> nihil restaret nisi inimicorum insultum ad Urbem, subita et intolerabilis grandio eius victoriam impedivit

⁷ Rossi, *Da Dante a Leonardo*, cit., pp. 190-191.

II xi 1	Et si romanum imperium de iure non fuit, peccatum Ade in Christum non fuit punitum. Hoc autem <i>est</i> falsum	esset K	106.4-5 Si romanum imperium de iure non fuit, peccatum Ade in Christum non fuit punitum. Hoc autem <i>est</i> falsum.
III iv 12-13	...dico per interemptionem illius dicti quo dicunt illa duo luminaria typice importare duo hec regimina ... Cum huiusmodi regimina sint accidentia quedam ipsius hominis, videretur Deus usus fuisse ordine perverso accidentia prius producendo quam proprium subiectum: quod absurdum ...; nam illa <i>duo</i> luminaria producta sunt die <i>quarto</i> et homo die sexto	[duo] T Quarta T	109.26-110. Hec duo regimina sunt accidentia. Ergo non fuerunt ante creationem hominis instituta, quia sic esset accidens non existente subiecto; nam [<i>duo</i>] luminaria facta sunt <i>quarta</i> die, homo vero factus in die sexta
III xiii 3	Illud quo non existente aut quo non virtuante, aliud <i>habet totam suam virtutem</i> , non est causa illius virtutis, sed, ecclesia non existente aut non virtuante, Imperium habuit totam suam virtutem	[<i>habet totam suam virtutem</i>] β 1 P F x3 E A2 S	115.10- Quando ecclesia non erat, imperium fuit et habuit suam virtutem ...

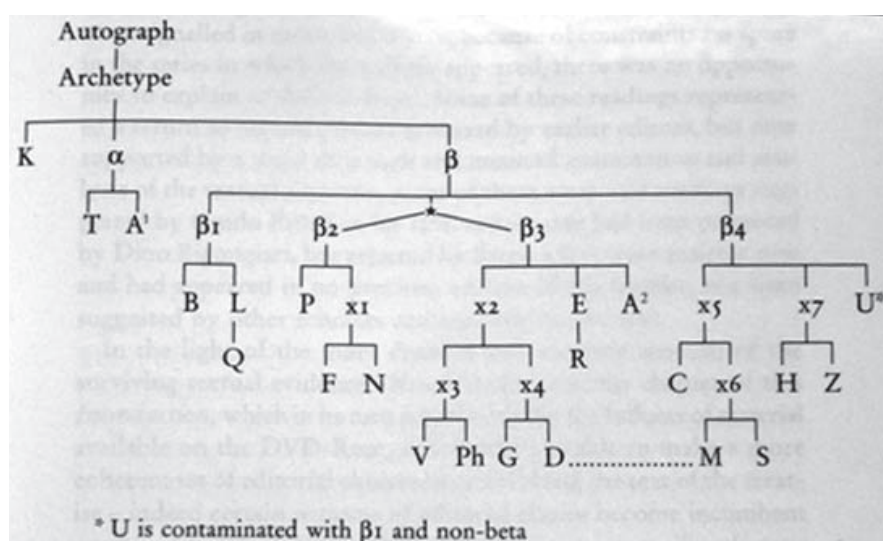
L'accordo con A1 S del primo esempio pare trascurabile, giacché il Vernani tende a semplificare e il verbo da lui utilizzato ricorre altrove nella *Monarchia*. Nella citazione di *Monarchia* II xi 1 il testo del Vernani è privo dell'innovazione *esset* per *est* (esclusiva di K), nonché, a II iv 9, dell'errore *ad delectationem* (A1) o della parallela lacuna di T, in luogo del corretto *deletionem* Si può forse aggiungere che, a meno che non si tratti di un emendamento del Vernani, l'ultimo luogo permette di togliere di mezzo anche tutti i ms. di β 2 e β 3 (dove la lezione buona, che fa capolino qua e là, si spiegherà per congettura). Gran parte della tradizione β è fuori gioco anche a III xiii 3, dove la diffusa omissione *habet totam suam virtutem* sembra compromettere il senso dell'argomenta-

zione dantesca, ben sintetizzata dal Vernani. Altri luoghi, che non ho riportato, consentirebbero di escludere anche un affine della coppia ER, assai mal ridotta. In conclusione, anche a non sopravvalutare gli accordi banalissimi con T a III iv 12-13 (*luminaria per duo luminaria; die quarta per die quarto*), si ha l'impressione che il Vernani, che lavorava a pochi anni dalla stesura del trattato, disponesse di un testo più genuino di quello della vulgata β , ma, data appunto la tendenza del domenicano a prosciugare e semplificare il dettato dantesco, la testimonianza è pressoché inutilizzabile ai fini della *restitutio textus*.

Insomma, se si esclude il volgarizzamento tedesco, rarissimo e rimasto inaccessibile, che potrebbe evidenziare forse qualche uscita della fonte di K prima delle correzioni editoriali (ma la ricerca, assai intricata, non garantisce esiti commisurati alla fatica), la tradizione indiretta serve solo a confermare la pervasività e la precocità della vulgata, cui sembrerebbe far capo del resto anche il ms. più antico e illustre, cioè il codice di Berlino. (Non diversamente che per il *De vulgari eloquentia*, l'acuto, ma a tratti spericolato, rivalutatore ad oltranza di B, Aldo Rossi, offre una appassionata difesa delle lezioni tradite dal berlinese nella *Monarchia*; e ci si augura che Shaw, avvalendosi anche dei sussidi elettronici a sua disposizione, voglia ritornare sull'argomento, classificando, se possibile, anche il «nuovo» testimone londinese, siglato N1 da Rossi).

La vulgata, la tradizione più genuina, la princeps

La ricostruzione della Shaw, nel complesso adeguatamente argomentata, si compendia e si chiarisce nello stemma riportato sotto:



In altri termini, a voler riproporre una nozione che entra spesso in gioco nelle tradizioni manoscritte di qualche ampiezza, la tradizione β rappresenta la *editio vulgata* del trattato, mentre α (costituito da un testimone e mezzo, entrambi del XVI secolo) e la princeps basileese K esauriscono la casuale sopravvivenza del testo così come circolava prima della fissazione (come si è accennato, assai precoce) della vulgata stessa. Non è chi non veda come anche nella *Monarchia* sembra riproporsi la situazione, tutto sommata abbastanza fortunata, della *Vita Nuova* e (ammesso e non concesso che lo stemma provvisorio della *Commedia* da me proposto colga, almeno a grandi linee, nel segno) della *Commedia*:⁸ una vulgata esorbitante, compensata da pochi testimoni di rango, non necessariamente tra i più antichi, che permettono di risalire a un testo meno pesantemente alterato dalle vicende della tradizione.⁹

Dei due mss. α , A e T, uno soccorre come accennato solo per la prima metà del trattato (A1; nella seconda parte, A2, il copista cambia esemplare e si attiene alla tradizione β). Qualche perplessità ha suscitato, e ancora può suscitare, la posizione di K, la miscellanea a stampa sul tema della giurisdizione imperiale curata nel 1559 da Johannes Oporinus (1507-1568), stampatore dotto quanto altri mai (segretario di Paracelso e correttore di Froben, insegnò a lungo retorica e greco). Anche nel razionalizzare i rapporti tra A1 K e T, Shaw applica una contabilità rigorosa, rilevando spesso che, a prescindere da una manciata di errori poligenetici, «K and TA1 invariably have different readings». Ma la critica del testo non può ignorare la storia della tradizione: e andrà tenuto conto in qualche modo che, nella dedicatoria a Hieronimus Frickerus, patrizio di Berna – in cui l'Oporino rivendica l'emendazione di «sexcenta errata» nel solo opuscolo dell'Alciato che precede la *Monarchia* –, l'editore ammette di aver dovuto ricorrere «non minus raro» alla congettura anche per il libello di Dante (da lui creduto o, forse meglio, presentato ai lettori come un omonimo del tempo di Poliziano), pur attenendosi nei casi dubbi all'*archetypum* (usato qui nel significato classico, per tutti

⁸ Per la *Commedia*, mi riferisco, per ora, a *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007, spec. pp. 669-713.

⁹ Sulla nozione di vulgata, si veda da un lato il numero speciale di *Filologia italiana*, III (2006), dall'altro V. Guidi e P. Trovato, «Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità», *Filologia italiana*, I (2004), pp. 9-48, che spiegano, ricorrendo al calcolo delle probabilità, il paradosso di Bédier proprio grazie all'asimmetria tra vulgata, o successive vulgate, e tradizione antica, esigua e predestinata alla decimazione.

tranquillizzante, di 'esemplare').¹⁰ Se non c'è dubbio che K risulti pressoché immune sia dagli errori tipici di α sia dal grosso di quelli di β , è innegabile (pur tenendo conto della valenza «pubblicitaria» delle emendazioni testuali promesse nella dedicatoria) che si tratta di un'edizione portata a termine in un ambiente saturo di cultura classica e di filologia (basti dire che nei margini di K si leggono lezioni alternative introdotte con un asterisco).¹¹

Ora, un controllo a campione sugli apparati elettronici di Shaw permette di confermare abbastanza comodamente le dichiarazioni dell'Oporinus, registrando abbastanza spesso *singulares* di K interpretabili, per ammissione della stessa Shaw, come congetture del curatore. Per es.:¹²

	«MONARCHIA», ED. SHAW	K
I i 6	Arduum quidem	Arduum quoddam
I ii 1	quid est quod	est quid
I ii 1	dicitur	Dicatur
I ii 2	tempore	Temporaliter
I ii i 3	Non	Minime
I iii 3	Unde (unum H Z)	Verum

Si rilevano però (anche ignorando i verosimili errori poligenetici A1 K T discussi in S3, pp. 86 ss.) anche verosimili contatti K T, sporadici, ma non irrilevanti in un quadro di interventismo diffuso. Tali, per non fare che pochi esempi:

¹⁰ «Sexcenta certe errata, dum, quanto per alias occupationes licuit, emendando eo incubuimus [sc. al trattato dell'Alciato], a nobis esse sublata, bona fide affirmare possumus In quo tamen ipso opere [sc. alla *Monarchia*] typis quoque nostris describendo, non minus raro coniectura utendum fuit. Saepe vero (ubi non potuimus assequi) ipsum archetypum sequi, potius quam temere aliquid sive addere sive inducere aut mutare visum est» (ricavo la citazione della dedicatoria della *Monarchia* da S2, *Witness Descriptions*).

¹¹ Molti spunti notevoli sulle competenze di Oporinus e dei suoi collaboratori in Rossi, *Da Dante a Leonardo*, cit., pp. 180-194.

¹² «We find a significant number of readings in K which are not supported by the manuscript tradition: some of them may well be the readings of the manuscript on which the editor based his text, *but it seems likely that many of them reflect editorial inter-*

	MONARCHIA», ED. SHAW	K T
I i 1	Posteris prolaborent	Pro posteris laborent (anche M2)
I 1 5	Pervigilem	Provigilem (polig., anche E H Ph R V Z) ¹³
III ix 7	Unde oportet vos preparare	Ut oporteat v. p.
III xv 2	Per prius	Proprius (propius K)

Di più, alcune lezioni singolari del solo K si spiegano facilmente come errori critici: incomprendibili a partire da β , sembrano necessari solo a partire dai corrispondenti guasti di A T o, nella seconda metà del trattato, di T. Qualche esempio, al solito senza pretese di esaustività:

	MONARCHIA», ED. SHAW	K
I ii 2	unicus principatus	unius p. (< unicum p. A T?)
I iii 6	In mineralibus	In animalibus (< in materialibus A T?)
II ix 19	Vere dicere potuit homo romanus	Vere d. p. vir romanus (< vere d. p. hoc romanus T)
III ii 2	Hec igitur irrefragabilis veritas <i>prefigatur</i>	Premittatur (< prefiguratur T [+ qualche ms. β]?)

Ora, se K risultasse un rappresentante di α , discendente come parrebbe da un esemplare non immune da contatti con un affine di E, oltreché saga-

ventions – interventions evidently designed to ‘improve’ the text in terms of smoothness or clarity or elegance» (S3, p. 9; corsivi miei).

¹³ Si consideri però che E R e V Ph appartengono alla sottofamiglia β_3 e che è decisamente più economico imputare lo scambio dell'abbreviazione a β_3 e la facile correzione ai restanti membri del gruppo.

cemente emendato dall'Oporinus, la rassicurante maggioranza $\alpha + K$ o $\alpha + \beta$ sulla quale poggia la restaurata *Monarchia* del nuovo millennio verrebbe meno e ritorneremmo alla bipartizione α / β intuita più che argomentata dal Ricci. Insomma, fermi restando la gratitudine per la quantità e la qualità del lavoro svolto e l'apprezzamento per gli indubbi progressi raggiunti dalla Shaw nella *constitutio textus*, si ha l'impressione che una riconsiderazione non meramente contabile degli accordi K T e K E e più in generale dei piani alti dello stemma del trattato (con ogni probabilità rimasto a lungo tra i lavori in corso danteschi) rimanga desiderabile.

Edizione cartacea vs edizione elettronica

La questione di fondo, che è resa ineludibile dalla compresenza di un'edizione elettronica e di un'edizione in forma di libro curate dalla stessa editrice, assai competente, è però quella di valutare il ruolo (se si preferisce: la portata) di queste nuove applicazioni dell'informatica. A scanso di equivoci, va subito riconosciuto che la filologia elettronica di Shaw (e Peter Robinson) è molto più sofisticata di quella goffamente sciorinata da Josephie Brefeld nel suo pedestre tentativo di analizzare le guide medievali di Terrasanta e anche di quella, già decorosa, utilizzata da William Robins per la *Reina d'oriente* del Pucci; ed è in assoluto tutt'altro che ingenua.¹⁴ Ma il legittimo entusiasmo dei fondatori di una metodologia assai promettente può generare forse qualche ambiguità riguardo ai limiti di impiego delle procedure elettroniche.

L'abstract, necessariamente sintetico e forse un tantino autopromozionale, di un interessante articolo metodologico sulla *Monarchia* asserisce per es.:

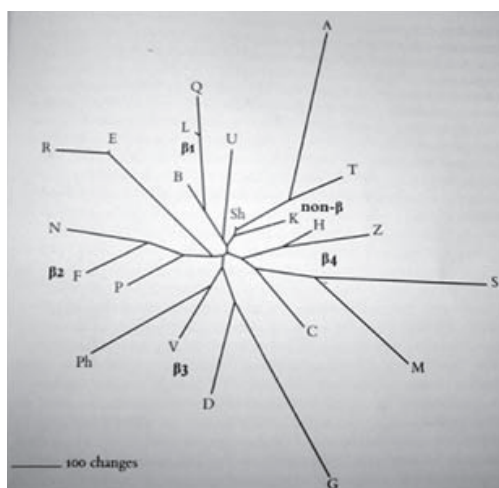
Dante's *Monarchia* ... which survives in 20 manuscripts and the *editio princeps*, has been studied extensively by scholars using traditional analytical methods

¹⁴ Su J. Brefeld, *A Guidebook for the Jerusalem Pilgrimage in the Late Middle Ages. A Case for Computer-Aided Textual Criticism*, Hilversum, Verloren, 1994, si vedano le severe recensioni di Scott D. Westrem in *Speculum*, 72/1 (1997), pp. 116-119, e P. Trovato, «Per le nozze (rinviate) tra storia e filologia. Sulle vulgate di alcuni pellegrinaggi tre- e quattrocenteschi (Leonardo Frescobaldi, Mariano da Siena, Alessandro Rinuccini) e sulle guide di Terrasanta», *Filologia italiana*, 3 (2006), pp. 31-76: 66-73; sull'ed. Robins della *Reina d'oriente*, A. Bettarini Bruni, P. Trovato, «Dittico per Antonio Pucci», *Filologia italiana*, 6 (2009), pp. 81-128 (per la precisione, il dittico è costituito da P. Trovato, «Di alcune edizioni recenti di Antonio Pucci, del codice Kirkup e della cladistica applicata alla critica testuale» e da A. Bettarini Bruni, «Esercizio sul testo della "Reina d'oriente". È possibile un'edizione neolachmanniana?»).

to establish textual transmission. It was selected as a suitable tradition for a blind study to test the application of computer-based phylogenetic methods to the stemmatic analysis of manuscript relationships. Our results show that *these methods* – maximum parsimony, NeighborNet and the Supernetwork algorithm – *are capable of producing stemmata in very close agreement with those produced by traditional stemmatic analysis, including the identification of texts that change exemplar in the course of copying*. The phylogenetic methods can correctly indicate the affiliations both before and after the point of exemplar change. The maximum chi-squared method (developed to detect recombination in DNA sequences) is able to indicate the region of exemplar change, allowing the precise location to be ascertained by textual analysis.¹⁵

È appena il caso di osservare che «very close agreement» non significa identità e si sa come, nel quadro della filologia ricostruttiva, ritocchi anche molto modesti della configurazione di uno stemma possono implicare conseguenze drammatiche sulla costituzione di un testo (si pensi, per restare in tema dantesco, alle ricadute testuali dello spostamento da un ramo all'altro della tradizione superstite della *Commedia*, *ceteribus paribus* o quasi, del Riccardiano Braidense, Rb). Di più, i programmi della cladistica – che, come anche i lavori in discussione ribadiscono, non si fondano su una selezione di errori ritenuti significativi, ma sull'insieme delle varianti della tradizione superstite – non generano alberi genealogici, ma filogrammi, cioè grafi privi di un vertice, non orientati («unrooted»).

Il filogramma proposto in S2 per la *Monarchia*, che dà conto con la sigla Sh anche della posizione del testo Shaw (alla confluenza tra α e K) è quello che segue:



¹⁵ H.F. Windram, P. Shaw, P. Robinson, Ch.J. Howe, «Dante's *Monarchia* as a test case for the use of phylogenetic methods in stemmatic analysis», *Literary and Linguistic Computing*, 23 (2008), pp. 443-463: 443 (miei i corsivi nella citazione a testo).

Ora, come ha osservato benissimo Chiesa:

A illustrare le discrepanze tra il filogramma e lo stemma si può citare la posizione del gruppo *ER* che nell'*Editorial material* [di S2] si determina con il metodo dei *Leitfehler*, appartenere al gruppo β_3 , mentre nel filogramma appare separato dagli altri codici che appartengono allo stesso gruppo e collocato in una posizione intermedia tra i gruppi β_1 e β_2 (nella prima parte del testo) o fra i gruppi β_2 e β_4 (nella seconda parte). Allo stesso modo nello schedario *Vbase* – che dipende dalla stessa base di dati che ha generato il filogramma – il gruppo β_3 è considerato composto da *G D Ph V* mentre *E R* sono considerati un gruppo a parte Anche l'accorpamento sotto l'etichetta non- β dei codici *TA1* e dell'*editio princeps K*, che si ritrova sia nel filogramma, sia nello schedario *Vbase?????*, comporta qualche problema, stavolta di carattere definitorio: si rischia in questo caso di far rientrare dalla finestra ciò che si era vigorosamente cercato di cacciare dalla porta, perché una denominazione comune, sia pure negativa, finisce per indurre al dualismo (β vs. non- β ...).¹⁶

La stessa Shaw, esaminando il decisamente contaminato U, collegato da «many ... characteristic readings» a β_4 e da alcune varianti significative a β_1 , nota del resto che «the trees generated eletronically for the text place U unequivocally close to KT, reflecting the presence in U of the shared good readings which are not present in β » (S3, p. 136 e, in trad. it., p. 297). In altre parole, l'accordo in lezione buona (irrilevante in ambito neolachmanniano) finisce per pesare, nella generazione del filogramma, esattamente come l'accordo in errore.

Insomma, se Shaw ha ragione a segnalare il bicchiere mezzo pieno, cioè il fatto che la filologia elettronica registra «unequivocally» la contaminazione di U, Chiesa e chi scrive, che ne condivide il pensiero, non hanno tutti i torti nel rimarcare che, da solo (senza cioè essere subordinato a uno *stemma codicum* fondato sul metodo degli errori comuni, quale è quello cui è approdata la Shaw in S3, dove U figura in β_4), il filogramma può indurre in errore chi lo consulti senza essere uno specialista di filologia informatica.

In conclusione, come la Shaw ripetutamente ammonisce e come si legge nell'utile articolo a 8 mani *Dante's Monarchia as a test case*, è del tutto ragionevole ritenere che «although the computer methods cannot make any literary or textual judgement on the material, they can work very efficiently in conjunction with other methods [i. e. traditional genealogical methods] to facilitate an understanding of a textual tradi-

¹⁶ Chiesa, *L'edizione elettronica*, cit., p. 349.

tion». ¹⁷ Ma si deve anche riconoscere che ci sono cose (l'individuazione dell'archetipo, il disegno dei piani alti, l'analisi della contaminazione...) che da soli questi programmi non possono fare («A realistic position is probably that these phylogenetic methods offer a valid approach to manuscript analysis, but that their real value comes in their power to assist the textual scholar rather than to attempt to replace the scholar's expertise»). ¹⁸

Ciò detto, e fermo restando che sussidi simili sarebbero preziosi soprattutto per verificare rapidamente ipotesi alternative all'interno di tradizioni sovrabbondanti e difficili da governare (ancora una volta il pensiero dell'italianista va alla *Commedia*), va ricordato che la rapidità di utilizzo del prodotto finito è, per così dire, compensata dall'estrema onerosità nella preparazione del DVD-ROM, oltre che dai costi legati all'acquisizione delle immagini. Come ha osservato il solito Chiesa, in un paragrafo intitolato ai *Costi dell'edizione*, Shaw ha impiegato 11 anni tra la costituzione del testo critico per Cambridge, che presuppone una collazione almeno a campione dei manoscritti, e la realizzazione dell'edizione elettronica: e la maggior parte del lavoro aggiuntivo andrà imputata alla trascrizione integrale e precisa dei 21 testimoni della *Monarchia* e alla codifica del testo in linguaggio TEI.

È quindi realistico immaginare che oggetti del desiderio così impegnativi (veramente necessari, anzi indispensabili, quando siano in gioco testi primari del canone occidentale, la Bibbia, Dante...) si realizzeranno, almeno in una fase sperimentale che è lecito ritenere non breve, solo per testi di minore rilevanza e di più circoscritta fortuna oppure, nel caso di testi a tradizione ampia, per sottoinsiemi molto selettivi di manoscritti.

¹⁷ Windram, Shaw, Robinson, Howe, *Dante's Monarchia*, cit., p. 460

¹⁸ Windram, Shaw, Robinson, Howe, *Dante's Monarchia*, cit., p. 444. Concetti simili sono espressi anche in S2 (*V. The Methodology of the Edition*, al paragrafo *The electronic stemma*): «PAUP does not unequivocally prove either the two-branch or the three-branch stemma hypothesis: both could be justified with reference to the phylogram. The two-branch hypothesis places the archetype (the point of origin from which the whole surviving tradition descends) at the juncture where three branches break off. But it would be possible to argue that the point of divergence could be slightly further along that line towards the β grouping, and if we were to place it there then there would be only two branches. Only traditional scholarly investigative techniques establish, in my view beyond any shadow of doubt, that the two-branch hypothesis is the one which most accurately accounts for the data. *The electronic stemma needs to be interpreted with a lively awareness of the significance and weight of traditional scholarly procedures*» (corsivi miei).

POSTILLA 2011.
DANTE, «*COMMEDIA*», A DIGITAL EDITION

Mentre ritoccavo le pagine precedenti, ho ricevuto da Prue Shaw, che ringrazio anche pubblicamente per la sua cortesia, una copia del recentissimo DVD-ROM Dante, *Commedia, A Digital Edition*. Edited by P. Shaw, Emeritus Reader In Italian, University College London. Research Assistant: Jennifer Marshall. Edition Realization: P. Robinson, Birmingham-Firenze, SDE Scholarly Digital Editions-SISMEL Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010.

Dal punto di vista tecnico il DVD, che si propone di verificare l'affidabilità dell'edizione Sanguineti e offre quindi le trascrizioni dei notissimi Ash Ham LauSC Mart Rb Triv Urb (testimoni decisivi anche per l'ed. Petrocchi) e le riproduzioni digitali dei primi 6 testimoni, si avvantaggia rispetto all'edizione elettronica della *Monarchia* di 4 anni prima per l'indubbio perfezionamento di certe funzioni (utilissimo l'inserimento tra i testimoni da interrogare delle edizioni Petrocchi e Sanguineti che permette di ottenere, in un batter di ciglia, l'elenco completo delle 1544 varianti di sostanza che oppongono le 2 edizioni; molto promettenti anche le possibilità di verificare le variazioni dei filogrammi in ragione delle diverse sequenze di canti prese in esame, che costituiscono una risposta, parziale, ma molto concreta alle diverse ipotesi avanzate circa la prima diffusione della *Commedia*).

Importante anche la dettagliatissima introduzione (*Introduction*), che è ricca di spunti e suggestioni molto interessanti e costituisce a tutt'oggi la più articolata analisi scientifica dei pro e dei contro dell'edizione Sanguineti (più morbido e come rattenuto, invece, l'atteggiamento nei confronti della non proprio impeccabile edizione Petrocchi).

Nei limiti del testimoniale in esso contenuto, la cui trascrizione ha impegnato la Shaw per circa 4 anni, il DVD rappresenta insomma uno strumento di analisi prezioso, anzi insostituibile.

Per quanto riguarda la questione dei rapporti tra edizioni elettroniche e edizioni di carta, l'accumulo di esperienze maturato dalla Shaw e da Peter Robinson nel campo della filologia elettronica sembra aver accentuato la loro fiducia nei nuovi mezzi di indagine, come si avverte in particolare nel capitolo VI dell'introduzione (*The Phylogenetic Analysis*), firmato anche da Robinson e in effetti un tantino fuori linea rispetto al complessivo equilibrio delle formulazioni del capitolo precedente. Al di là delle riserve sul metodo degli errori comuni, forse eleganti, ma sicu-

ramente tendenziose o disinformate, del *New Critic* e probò studioso di Chausser Talbot Donaldson («...there is the argument elegantly expressed by Talbot Donaldson: if one can determine the original at every point, than why bother with any further analysis?»), è per es. sconcertante, oltre che semplicistica, la parziale identificazione dell'elettico testo Petrocchi e dell'archetipo della tradizione superstite («Of course, we do not have that archetype. But we do have the Petrocchi text, and one might fairly suppose that for a great many reading, Petrocchi is likely to have chosen the archetipal form»). Sarebbe troppo facile replicare che se, dal 1966-1967, avessimo a disposizione l'archetipo della *Commedia*, non si capirebbe l'utilità di un DVD-ROM datato 2010 che indaga i rapporti tra 7 mss. soltanto.

Non meno sconcertante, e ancora più ingenua, l'ipotesi, che subito precede, che l'accordo di almeno 4 testimoni su 7 all'interno del DVD-ROM riconduca all'archetipo della tradizione superstite (ca 600 mss.), anziché, come nella fattispecie sembra sicuro, al subarchetipo α (cui sono facilmente riconducibili Ash LauSC Ham Mart Triv e, per i curatori del DVD-ROM in discussione, anche Rb): «We might hypothesize that the "c2" form [sc. di LauSC: ovvero LauSC così come risulta dopo le correzioni marginali ecc.] ... is closer to one witness in particular, and one very important witness, the archetype of the whole tradition». Tale posizione sembra paurosamente vicina alla fascinazione della filologia cinque-sei-settecentesca per le lezioni portate dalla maggior parte dei testimoni noti (anziché, come nella critica testuale maggiorenne di tempi più vicini al nostro, alla maggioranza dei rami).

Se va ribadito che nessuna di queste, come dire?, indebite semplificazioni si ritrova nelle parti firmate dalla sola Shaw, è tuttavia innegabile che anche per lei, con il passare del tempo, il ruolo delle procedure computer assisted sembra, forse inevitabilmente, ingigantirsi: sintomatica la distanza che corre tra gli «stemmata in very close agreement with those produced by traditional stemmatic analysis», come recita l'abstract dell'articolo del 2008, e i risultati «uncannily close to the results given by traditional scholarly investigation», che è la forma nella quale il *test* della Monarchia viene presentato nell'*Introduction* del nuovo DVD (l'unico livello che sembrerebbe rimanere fuori portata per la stemmatica elettronica è quello dell'archetipo: «Only the archetype eludes the computer analysis, since what the computer produces is not strictly speaking a tree but a phylogram: the proof of an archetype remains as elusive as ever»). Resta il fatto che queste nuove frontiere della filologia ci offrono, con la massima comodità, una enorme quan-

tità di dati di estremo interesse per lo sviluppo dei nostri studi. Senza voler alimentare sterili guerre di precedenza, siamo quindi sinceramente grati a Prue Shaw, a Peter Robinson e ai loro collaboratori tanto per l'impegno profuso quanto per i risultati, davvero notevoli, sin qui raggiunti.

PER USO PERSONALE.
DOTARE EDIZIONI A STAMPA
DI INDICI MANOSCRITTI

MARIA GIOIA TAVONI

Disinvolta appare la moderna editoria quanto ad apprestare indici ad opere, persino a quelle che sono espressione di sedimentate e nuove ricerche; non altrettanto poteva dirsi in quell'età moderna in cui i dispositivi per raggiungere porzioni anche minute del testo, erano considerati alla stregua dei più sofisticati apparati di corredo con cui si presentava un buon volume. Non c'è dubbio infatti che l'*utilitas* degli indici, predicata in vari modi, fosse una consapevolezza penetrata nella mentalità della Repubblica delle Lettere, entro le pieghe di tutti coloro che si accingevano a mettere in circolazione un'opera di impegno. Gli indici, che non sono un genere letterario alla stregua di altre scritture paratestuali, sono tuttavia il genere funzionale maggiore con cui si completava un testo. Senza di essi ogni risultato editoriale appariva monco, perché di difficile consultazione e lettura. Per questo motivo gli apparati indicali vennero approntati in modi e tipologie anche molto raffinate: con il loro sussidio si ebbe infatti forte cognizione di offrire accessi sempre più circostanziati in grado di circumnavigare il testo, come di recente ho potuto dimostrare. Perché l'indice è una mappa, una bussola a sostegno non di un lettore qualsiasi, bensì del lettore esploratore, per il quale contribuisce a costituire un attracco sicuro nell'arduo percorso di appro-

Dedico questo saggio alla memoria di Anna Rosa Gentilini, amica carissima e direttrice della Biblioteca Manfrediana di Faenza, la quale ha reso facile e piacevole il mio aggirarmi fra gli esemplari della raccolta di incunaboli giuridici conservati nell'istituzione faentina da lei guidata. Ringrazio il collega Pierpaolo Bonacini per aver portato a compimento la mia ricerca con un suo personale sopralluogo in Manfrediana che mi ha permesso di trovare il bandolo della matassa dei sommari manoscritti apposti ai testi a stampa giuridici di cui mi occupo in questa sede.

priazione di un testo. Ripercorrendone le vie dai primi testi a stampa all'*Encyclopédie* ho potuto incrociare vari itinerari, dai più semplici ai più complessi, frutto tuttavia sempre di estensori attenti alla morfologia della lettura con l'occhio puntato sulla mentalità dei fruitori, di cui sapevano cogliere le istanze più nascoste e, talvolta, persino inconsapevoli. In opere e in epoche diverse, il loro studio ha consentito di inseguire rotte strategiche, predisposte per raggiungere i luoghi del sapere, anche quelli a prima vista impenetrabili.

La loro *utilitas* per specifiche categorie di lettori e di autori poteva far assumere loro connotati di una certa pericolosità. Gli indici infatti non erano afoni e quasi mai neutri: si cela nella loro struttura compositiva tutto il potenziale dirompente di un mezzo linguistico che accompagna, che diffonde, che propone vie anche in alternativa a quelle indicate dagli autori delle opere. Di questa energia circolante nel testo attraverso le *tabulae* era ben consapevole pure il potere, quando temette i libri come veicoli di idee, non ignorando che quell'idea in circolo avrebbe scosso coscienze, suscitato domande nuove, provocato modifiche su più livelli. Non è un caso che certi indici venissero pertanto considerati «perniciosissimi» alla stregua dei testi che accompagnavano. È quanto accadde per gli indici delle Bibbie in volgare in quel tornante della storia in cui si fecero più aspri i meccanismi di controllo della Chiesa.¹

Ma è proprio sulla utilità degli indici che desidero soffermarmi. Utili gli indici lo erano per una gamma variegata di lettori: utili per le professioni, soprattutto ai giuristi; per il disciplinamento della donna dentro e fuori dal convento; per coloro che si apprestavano a viaggiare nella stagione del *Grand Tour*; utili perfino per gli stessi autori – si pensi a Leopardi e al suo *Zibaldone* – che desideravano circumnavigare con competenza la «furia» dei propri pensieri per meglio dominare il testo via via partorito e poterlo finalizzare alle opere progettate; utili per districarsi nel *mare magnum* di opere complesse, a prima vista prive del collegamento che potesse costituire il filo d'Arianna per raccordare i *disiecta membra*. E utili lo erano ancora di più quando un possessore, un lettore esigente che desiderava fare proprie porzioni del testo, giungeva a personalizzare gli itinerari per approdarvi con cognizioni studiate *ad hoc*. È su questo aspetto particolare che mi soffermerò calando le mie conoscenze all'interno del periodo umanistico-rinascimentale.

¹ Sugli argomenti mi sia permesso di rinviare al mio *Circumnavigare il testo: gli indici in età moderna*, Napoli, Liguori, 2009, in particolare ai capp. II e III.

Perché le opere in età moderna non erano solo provviste di indici a stampa, i quali potevano anche non essere presenti nel confezionamento originale di un'opera dato che spesso tali apparati potevano essere apposti da ultimo e a volte solamente su richiesta dell'acquirente e/o lettore. Succede pertanto che si trovino, collegati a testi a stampa, indici manoscritti. Di testi sprovvisti di indice a stampa ve ne sono molti; molto più rari sono invece esemplari impressi con articolati indici manoscritti sia in assenza sia in presenza degli indici a stampa, editorialmente annessi a una determinata opera. Nei casi da me esaminati, tali indici non supplivano alla mancanza dei fratelli tipografici. Risultano invece una scelta meditata e aggiuntiva, un marchingegno voluto da lettori esigenti che provvedevano di persona o demandavano a propri collaboratori la costruzione della griglia di approccio al testo, in armonia con i propri interessi di consultazione, in vista anche di un loro utilizzo, successivo ad una prima lettura spesso sequenziale. Chi acquisiva incunaboli o opere uscite dai torchi nel Cinquecento, non si accontentava pertanto degli apparati di corredo già forniti dall'officina tipografica ma vi apponeva proprie griglie di riferimento, elaborando personali chiavi di accesso al testo. Nascevano così, in aggiunta e per supplire alle carenze dei paratesti indicali tipografici, elenchi di lemmi manoscritti che rispecchiavano le esigenze di singoli lettori, di alcuni dei quali, seppure anonimi, è così possibile individuare gli interessi di lettura.

Un vero giacimento in questa direzione, appena sfiorato da mie ricerche, risulta la ricchissima dotazione libraria di Ulisse Aldrovandi (1522-1605), scienziato e docente dello Studio bolognese che più di altri in quel torno di tempo seppe approntare un laboratorio di lettura/scrittura/didattica in cui gli indici rivestirono un ruolo preponderante della sua speculazione ermeneutica. Ma addentriamoci nella sua raccolta.

La sua biblioteca, organizzata per ospitare seimila volumi, si presenta con una sorta di contrappunto fra volumi a stampa e testi manoscritti, stesi dallo scienziato e dai suoi più vicini collaboratori. I codici sono per lo più testi in cui Aldrovandi «et amici» disquisivano sulle scienze di quel periodo o approntavano chiavi di accesso per poi poter utilizzare porzioni del testo oppure individuare autori e soggetti espressi in forme linguistiche semplici o con parafrasi, contrassegni indicali utili sia per la didattica sia per la scrittura del grande naturalista. Un importante contributo di cui ora si dispone sulla biblioteca aldrovandiana getta un primo fascio di luce sul metodo seguito nell'accostarsi ai testi manoscritti e a stampa in suo possesso e nel farne oggetto di una fitta trama di postille a loro volta sistematicamente indicizzate in appositi

manoscritti. Essi vanno dai cataloghi dei volumi della sua libreria a codici in cui si riflettono le sue particolari inclinazioni scientifiche.² Ma è sulla metodologia di approccio al testo, nuova e inusitata, che vale la pena soffermarsi: Aldrovandi, o chi per lui, leggendo e sottolineando parti ritenute importanti ai fini dell'indicizzazione sia in presenza che in assenza di *marginalia* registrava il passo o il lemma e ne faceva oggetto della scansione alfabetica posta in calce al volume in forma manoscritta.

Significativo è il metodo usato per indicizzare l'*Asinus aureus* di Apuleio, più conosciuto come le *Metamorfosi*, accompagnato dall'esegesi di Filippo Beroaldo l'anziano (1453-1505), suo primo commentatore. Nella prima edizione bolognese, pubblicata da Benedetto di Ettore con data 1 agosto 1500, l'intervento del commentatore accompagna il testo classico come a Bologna usava per i grandi commenti giuridici. L'insieme degli accessi manoscritti, desunti solo dai *marginalia* del commento, è articolato tenendo ben presente analoga scansione che si rinviene in un esemplare dotato di indice tipografico. I *marginalia*, le annotazioni cioè che gli stessi lettori apponevano ai libri da loro posseduti e letti, costituiscono per gli studiosi di oggi un accesso privilegiato nel contesto del rapporto lettore-testo, come prova il volume dell'inglese William H. Sherman che guarda alle postille manoscritte come riflesso dell'uso dei testi da parte dei loro lettori.³ Gli indici sono tuttavia un campo di applicazione nuovo e inusitato; quello manoscritto dell'*Asinus aureus* relazionato al fratello tipografico presenta particolarità che ho analizzato in un recente contributo, che ha costituito un primo campione di una analisi sotto questi aspetti mai tentata.⁴

² M.C. Bacchi, «Ulisse Aldrovandi e i suoi libri», *L'Archiginnasio*, 100 (2005), pp. 255-365.

³ Nell'ambito della Gran Bretagna del Rinascimento l'autore offre un'attenta disamina dei principali aspetti assunti dai *marginalia*: dalle origini e dagli sviluppi delle *maniculae*, grazie anche al contributo femminile, ai modi in cui nelle postille manoscritte alla Bibbia e ai libri devozionali si inverte il rapporto tra lettori e religione. Lo studioso riflette quindi sulla valenza delle annotazioni manoscritte aggiunte da alcuni lettori insigni, giungendo a interrogarsi sul destino dei *marginalia* nell'epoca contemporanea. Cfr. William H. Sherman, *Used Books. Marking Readers in Renaissance England*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania, 2008.

⁴ M.G. Tavoni, «Nel laboratorio di Ulisse Aldrovandi: un indice manoscritto e segni di lettura in un volume a stampa», *Révue d'histoire et civilisation du livre*, 6 (2010), pp. 67-80. Ho continuato la ricerca non solo nella biblioteca aldrovandiana e ho in corso di pubblicazione da parte del Centro Studi per il Classicismo di Prato l'intervento *Indici manoscritti in volumi a stampa*, che uscirà in un volume miscelaneo nel 2011. A questi due saggi rinvio anche per la bibliografia relativa a Ulisse Aldrovandi.

Quello che meraviglia infatti nel succedersi delle note dell'*Asinus aureus* non è la successione dei lemmi e delle perifrasi, che tornano pure nell'indice a stampa, quanto un esubero di nuovi e diversi lemmi, che fanno dell'indice manoscritto una rete di ulteriori collegamenti con i *marginalia* studiati per incontrare gli interessi enciclopedici del possessore del volume. È come dire che l'indicizzatore non si arrestò all'ossatura prevista al tempo della pubblicazione del volume, ma che elaborò una più articolata scansione estraendo dal commento quasi cinquecento lemmi in più rispetto agli oltre tremila di cui è dotato l'indice a stampa.⁵ Ciò avvenne allo scopo di sovvenire ai bisogni del committente per l'uso personale che questi avrebbe potuto farne.

Davanti ad altri molti casi in cui nei libri di Aldrovandi ci si trova di fronte a indici manoscritti legati con edizioni a stampa ho pensato di trascogliere un altro volume: una miscellanea comprendente tre testi scientifici plantiniani che, uniti insieme per l'argomento comune – sono antidotari derivati dai medicamenti dei semplici⁶ – hanno in calce un indice manoscritto unico, riferito a tutte e tre le opere. Singolarità di due di questi tre esemplari, ognuno dei quali porta al frontespizio la consueta nota di possesso «Ulyssis Aldrovandi et amicorum» (seguita dal numero della collocazione che il libro ha nella raccolta) è che si ha sicurezza, dall'esame della scrittura, che lo stesso Aldrovandi li lesse per-

⁵ Non diversamente da quanto fece Sir Julius Caesar, insigne giurista vissuto tra 1558 e 1636, con le sue aggiunte alle *Pandectae locorum communium, praecipua rerum capita & titulos* di John Foxe (1572), dando vita al proprio «universal relational database». Cfr. Sherman, *Used Books*, cit., pp. 132-133.

⁶ I tre testi sono in successione: Nicolas Monardes [1512ca.-1588], *Simplicium medicamentorum ex nouo orbe delatorum, quorum in medicina usus est, historiae liber tertius: Hispanico sermone nuper descriptus a D. Nicolao Monardes, Hispalensi medico: nunc vero primum Latio donatus, & notis illustratus a Carolo Clusio A*, Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1582 (Biblioteca Universitaria Bologna, A.5. Caps.30. 13/1); Charles L'Ecluse [1526-1609], *Caroli Clusii Atreb. Aliquot notae in Garciae Aromatum historiam. Eiusdem Descriptiones nunnularum stirpium, & aliarum exoticarum rerum, que a generoso viro Francisco Drake equite Anglo, & his obseruatae sunt, qui eum in longa nauigatione, qua proximis annis vniuersum orbem circumiuit, comitati sunt: & quorundam peregrinorum fructuum quos Londini ab amicis accepit*. Antuerpiae, excudebat Christophorus Plantinus, architypographus, 1582, mense feb. (Biblioteca Universitaria Bologna, A.5. Caps.30. 13/1bis); Cristobàl Acosta (1540ca.-1599), *Christophori a Costa ... Aromatum & medicamentorum in Orientali India nascentium liber: plurimum lucis adferens iis quae a doctore Garcia de Orta in hoc genere scripta sunt. Caroli Clusii Atrebatensis opera ex hispanico sermone latinus factus, in epitomem contractus, & quibusdam notis illustratus*, Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1582 (Biblioteca Universitaria Bologna, Segn.: A.5. Caps.30. 13/2).

sonalmente. Egli appuntò infatti ai margini le espressioni più significative desunte dai testi, o semplici segni di allerta, poi recuperati da un suo collaboratore per l'indice manoscritto finale che viene ad inglobare anche il *Simplicium medicamentorum*, ovvero il primo dei tre testi della miscellanea non postillato. Aldrovandi avverte, con l'indicazione «Ind.» o «In Ind.», dove è bene soffermarsi per l'indicizzazione; talvolta estrapola egli stesso soggetti di suo massimo interesse. A p. 43 del secondo trattatello, sempre di mano del naturalista, si legge sotto il *Finis*: «Totum perlegi Ego Ulyssis Aldrovandis die 13 Junii 1583»: la lettura è avvenuta a poca distanza dall'uscita del volume, datato febbraio 1582. Altrettanto consentanea è la lettura dell'ultimo antidotario, stampato nel 1582. Dopo il *Finis* ritorna infatti l'annotazione: «Totum perlegi die 28 Junij 1583 Ego Ulyssis Aldrovandis». Il terzo libro presenta sottolineature evidenti di stesso inchiostro con cui a margine ritroviamo le indicazioni di Aldrovandi, ulteriori segnali per l'indicizzatore.

L'indice manoscritto, propriamente intitolato «Index trium librorum hoc volumine contentorum prior itaque numerus paginam; posterior vero librum indicabit», segue l'ordinamento alfabetico in senso stretto. A differenza di altri testi indicizzati, compreso l'*Asinus aureus*, non sono i *marginalia* ad essere presi in considerazione dall'indicizzatore, il quale invece si basa sulla sintesi di un periodo o sui titoli dei vari passi. Argomenti particolarmente complessi, trattati in numerosi punti degli antidotari, sono distribuiti in voci analitiche, ancora non articolate al loro interno secondo schemi di indicizzazione che si diffonderanno solo in epoche successive.

Si considerino, ad esempio, le voci associate all'«alvus», ossia al ventre. Discorrendo intorno al pepe, il trattato di Cristobàl Acosta, noto medico e chirurgo del XVI secolo, cita le proprietà curative delle foglie di pepe nero, un vero toccasana in caso di colpi di freddo. Così l'indicizzatore suntegge: «Alvi aegritudinibus ex causa frigida provenienti conferens», corredando il lemma con l'indicazione della pagina («34») e del trattato indicizzato («3»). L'indice prosegue poi con altri lemmi: «alvi profluvia», «alvum solventis»; «alvum doloribus liberans»; «alvum purgans», tutti estratti senza ricavare con facilità i concetti dai *marginalia* ma penetrando in profondità nel testo.

Più evidente è, invece, la modalità d'intervento dell'indicizzatore quando egli considera il «celebrem etiam per universam Americam multique usus fructum», ossia il «Cacao». La pianta non sfugge a Carolus Clusius, autore del commento alla *Aromatum historia* di Garcia (Anversa, 1582), il secondo trattato che compone la miscellanea aldovrandiana. La

tabula non fa che rinviare alla voce «Cacao» a pagina 28 («28.2»), senza altro aggiungere: certo per lo scienziato bolognese come per ogni altro lettore sarebbe stato semplice recuperare comunque l'informazione, essendo così intitolato il paragrafo dedicato al «brodo indiano», per dirla con Piero Camporesi, esteso da pagina 28 a pagina 30 e dotato di una xilografia a mezza pagina che illustra il prezioso seme da cui si estrae la polvere scura.

Assai più complesso è, d'altra parte, raggiungere la porzione del testo dove Monardes magnifica le proprietà lenitive del balsamo «de Tolu», un portentoso medicamento di origine orientale, anche in caso di coliche renali, soprattutto se spalmato caldo insieme con altri unguenti antalgici. L'indice nella voce consacrata a rinviare a ciò che pone rimedio al «Nephritico dolori», pone il lettore proprio sulle tracce di una minuta porzione testuale, parte del paragrafo intitolato «De balsamo de Tolu», dove appunto Monardes scrive: «magnae est etiam efficaciae in nephritico dolori, si fervens cum aliis oleis ad eum morbum utilibus mixtum illinatur» (p. 37, cui rinvia precisamente l'«Index»). Nell'indice manoscritto cumulativo, inoltre, non compare alcun riferimento diretto al balsamo di Tolu proprio perché non è la sostanza a interessare Aldrovandi ma le sue proprietà, fatte oggetto del personale percorso di lettura del testo, percorso innervato nella struttura dell'indice stesso.

Non c'è ombra di dubbio in questo caso che proprio l'interesse personale di Aldrovandi guidi l'operazione dell'indicizzazione, spinta a ricavare quanto più possibile dalla lettura circostanziata di testi non a caso scientifici. Se infatti con l'*Asinus aureus* Aldrovandi dispiega, attraverso il lettore in sua vece, il grande campionario dell'umanista che egli è ancora a quelle date, nella miscellanea si coglie appieno il bisogno di formarsi sempre nuove e sempre maggiori competenze in un settore, quale quello delle erbe medicinali, cui dedicò pure la propria attenzione di moderno osservatore scientifico.

Stabilita la consentaneità della lettura e dell'articolazione degli apparati indicali manoscritti per testi umanistici e scientifici, appare ora significativo dedicare attenzione ad alcuni testi giuridici, provvisti di indici a stampa negli esemplari consultati, ma dotati pure di sommari manoscritti che denunciano l'uso che di questi strumenti il possessore poteva fare. La ricerca è avvenuta partendo da esemplari oggi conservati alla Biblioteca Manfrediana di Faenza, già appartenuti a Pietro Gentili, giurista di fama, che esercitò a Faenza fin dai primi anni del Cinquecento e partecipò attivamente alla riedizione degli *Statuta* della sua città.

L'esame del rapporto testo/indice ha presentato non pochi problemi in quanto rilegature quasi sicuramente antecedenti all'ingresso dei volumi nella Biblioteca faentina⁷ hanno squilibrato l'assetto dei testi e accorpato sommari manoscritti ad opere con le quali non hanno alcun rapporto diretto. Semplificando le descrizioni e rinviando ai singoli volumi per ulteriori esemplificazioni, preme rilevare che sia nel Commentario al *Corpus juris* di Bartolo di Sassoferrato sia nel *Liber extra*, ovvero nelle Decretali di Gregorio IX, entrambi in edizioni incunabole,⁸ compaiono sommari manoscritti che meritano alcune precisazioni.

In primo luogo il sommario manoscritto dei testi civilistici, allegato ad alcuni esemplari, riporta nella regolare sequenza testuale i Titoli (ossia le correnti partizioni dei Libri) del Codice (articolato in 9 Libri, secondo l'uso medievale che separa dal Codice giustiniano gli ultimi 3 libri per trattarli in modo diverso) oppure del Digesto (in 50 Libri), citati nel commento stesso; a fianco dei lemmi è riportato il numero della carta che funge da rinvio. Le parentesi, sia graffe sia quadre, raggruppano i Titoli citati nella medesima carta. Pare quindi che tali sommari conseguano alla necessità di disporre di uno strumento d'uso semplice, finalizzato a reperire con facilità i contenuti del testo giuridico sulla base della pura sequenza delle carte e dei Titoli (di Codice e Digesto) che

⁷ In occasione di un intervento di rilegatura attuato in passato sono stati 'sbagliati' gli accoppiamenti, per cui al *Liber Extra* nell'edizione 1492 è stato unito il sommario spettante a una edizione diversa della stessa opera, e a quello nell'edizione 1500 è stato unito il sommario spettante alla lettura bartoliana al Digesto Vecchio. Ciò, mi pare, non può essere avvenuto in occasione della legatura moderna, poiché la biblioteca, erede del fondo proveniente dal convento di S. Andrea, non possiede una diversa edizione del *Liber Extra* della medesima provenienza.

⁸ Ho analizzato in particolare di Bartolo di Sassoferrato *Super secunda parte codicis cum additionibus Alexandri Tartagni*, Venezia, Battista Torti, 1.V.1493 (incunabolo faentino n.66/1, ISTC ib00204000); idem, *Super prima parte codicis cum additionibus Alexandri Tartagni*, Venezia, Battista Torti, 29.XI.1493 (incunabolo faentino n. 66/2, ISTC ib00197000); idem, *Super secunda parte Infortiati cum additionibus Alexandri Tartagni*, Venezia, Battista Torti, 30.VI.1493 (incunabolo faentino n. 68/1, ISTC ib00241600); idem *Super secunda parte Digesti novi cum additionibus Alexandri Tartagni*, Venezia, Battista Torti, 1.IV.1493, (incunabolo faentino 69/1, ISTC ib00223000) tutti con sommari manoscritti. Ogni volume elencato porta la nota di possesso del Convento di Sant'Andrea di Faenza dell'ordine dei frati predicatori. Entrambi i libri dell'Inforziato recano, con poche varianti, la medesima nota ms: «Iste liber est conventus Sancti Andree de Faventie fratrum predicatorum dono domini Petri Gentilis doctoris eximi». I sommarii mss. seguono gli indici a stampa.

Gregorius IX, *Decretales cum glossa*, Venezia, Andrea Calabrese, 8.XII.1492 (Incunabolo faentino n. 76, fondo Zauli-Naldi, ISTC, ig00469000) e idem, Venezia, Battista Torti, 9.IV.1500 (Incunabolo faentino n. 77, fondo Zauli-Naldi, ISTC ig00469000). Entrambi con sommari mss. in appendice dopo gli indici a stampa.

vi sono commentati. Tutti i sommari manoscritti allegati alle opere di Bartolo paiono di una stessa mano, per cui sembrano frutto di un lavoro coerente realizzato da un medesimo giurista, forse il proprietario originario, ossia lo stesso Pietro Gentili, come lascia supporre l'esame della scrittura della nota di possesso relazionata a quella degli indici.

Diversa la diagnosi per i due esemplari del *Liber Extra*. L'indice a stampa che correde l'edizione del 1500, così come quello che completa l'edizione 1492, è costruito sulla base della sequenza alfabetica dei Titoli in cui sono suddivisi i 5 Libri delle Decretali. Di seguito a ciascun Titolo sono riportati, a loro volta in ordine alfabetico, gli incipit dei capitoli (ovvero delle singole decretali) in cui esso è articolato (e la corrispondenza con l'edizione critica Friedberg è perfetta) con a fianco il rinvio alla carta in cui **ciascun** è riportato nel testo a stampa.

Il sommario manoscritto, peraltro mutilo e incompleto, aggiunto in fine all'edizione del 1492 non appartiene invece all'esemplare cui si trova unito, ma verosimilmente a quello di un'altra edizione della medesima opera. Analogamente, il sommario manoscritto aggregato all'edizione del 1500 appartiene in realtà al commentario bartoliano al Digesto Vecchio proveniente dallo stesso convento, che ho ugualmente analizzato.

Per questo manipolo di incunaboli faentini non si pone, dunque, il problema del rapporto indici o sommari a stampa/indici o sommari manoscritti, poiché le due edizioni del *Liber Extra* sono corredate esclusivamente dai primi e mancano dei secondi, come si è detto sostituiti, molto probabilmente in sede di rilegature scellerate, da sommari non pertinenti. Il che si spiega con l'identità peculiare dei due gruppi di testi canonistici e civilistici analizzati. Tra essi la differenza è data dal fatto che i primi sono testi normativi (cristallizzati nella versione corredata dalla glossa ordinaria di Bernardo Bottoni da Parma), mentre i secondi sono esclusivamente dottrinari, sui quali non si può costruire un apparato di indici analogo, articolato in Titoli e Capitoli.

Da tutto ciò si può dedurre che gli indici manoscritti da un lato ovviavano alla mancanza di quelli a stampa dall'altro erano funzionali all'uso che il lettore ne faceva per il suo studio, per la sua professione, per i suoi interessi più vari. Nascevano pertanto, come nel caso di Aldrovandi, per uso esclusivamente personale in armonia con le esigenze peculiari del possessore. Ne deriva altresì che un esame attento di edizioni incunabole porta a stabilire che sono avvenute manipolazioni negli accorpamenti dei testi, in un'epoca, come quella attuale, in cui si pensava che tutto o quasi tutto si sapesse di questi preziosi manufatti dell'*ars artificialiter scribendi*.

DEVELOPING ORIGINS

BÁRBARA BORDALEJO

Charles Darwin first published the *Origin of Species* in 1859. The book was immediately revised and a second edition was released in 1860. These two editions were followed by four others, in 1861, 1866, 1869 and 1872. Each of them was revised by Darwin, some more heavily than others. These revisions make the textual history of the *Origin* complex and intriguing. This article describes the new Online Variorum, presents the types of changes that Darwin introduced in his text and offers hypotheses about the reasons for the changes.

The Development of the Online Variorum

The Online Variorum is not the first attempt at presenting the variant texts of the printed editions of the *Origin*. In 1959, Morse Peckham published a print version which he called a Variorum Text, rather than a Variorum Edition.¹ The Peckham Variorum is difficult to use and it can prove frustrating if one attempts to reconstruct the text of any one of the editions. In the introduction, Peckham describes the methodology he used for producing his book:

¹ Peckham makes a clear distinction between the two: «I have prepared a variorum text. The next step is a variorum edition, with the sources of his [Darwin's] information tracked down and verified, authorities already published up to 1872 and authorities whom he consulted as revealed in the various volumes of his correspondence and in the letters, apparently a great body, which remain unpublished.» I have never seen a Variorum edition as described by Peckham. Instead, the editions of this type that I am aware of, present all the variants as available in the chosen source texts, which is what I did for the Online Variorum.

First a sentence... was cut out of the photographic copy of the first edition, pasted on a piece of standard typing paper and numbered. Above the working space were arranged in order of publication the subsequent five editions.

... To be sure, this arrangement makes the text difficult to read, but I cannot imagine anyone reading such an edition in order to gain a general knowledge of the book. (Peckham 26)

Peckham here admits that he did not expect people who wanted to read the *Origin* to use his book, which he clearly envisioned as a tool for specialized researchers. The quotation also explains the strange appearance of the text (see FIGURE 1), as phrases appear one under the other making little sense to the uninitiated.

If we take the first sentence of the first chapter as shown in FIGURE 1 (beginning «4. When we look to the individuals») as an example, we find that, in the second edition, the comma after the word «other» has been removed (4:b in FIGURE 1). The same has occurred in 1861 and 1866. The 1869 edition (4:e) substitutes «look» with «compare,» removes the comma after «us,» and moves «more» from after «differ» to insert it after «other.»

If a reader wants to ensure that this was understood correctly, he or she might have to check each of the editions in parallel to the Variorum, which leads us to ask the question what is the use of a Variorum if not to make up for the lack of access to each of the editions? Alternatively, even if we are only going to use it in conjunction with those, it is not easy enough to read as to facilitate the appreciation of the variation or even to call attention to it.

The Online Variorum was designed to offer an alternative to Peckham's edition and to allow readers easy access to both the text itself and its variant states (see FIGURES 2, 3 and 4). The Online Variorum of the *Origin of Species* allows the user to see the variation at a glance. On the left hand side of the Online Variorum, there is a column with the numbers of each of the editions (see FIGURE 2). Each of the editions appears in a different color: 1859 appears in grey, 1860 in pink, 1861 in blue, 1866 in green, 1869 in red and 1872 in brown. This color-coding facilitates reference and makes the meaning of the places of variation evident at first sight. There are also colored words in the text of the 1859 edition. Each of those locations is a place of variation and the color corresponds to the edition that first introduced the variant. In many cases, the reader has access to a great deal of information just by looking at the screen. For example, the word «look to,» at the beginning of the first

1

CHAPTER I.

2

VARIATION UNDER DOMESTICATION.

3 Causes of Variability—Effects of Habit—Correlation of Growth—Inheritance—Character of Domestic Varieties—Difficulty of distinguishing between Varieties and Species—Origin of Domestic Varieties from one or more Species—Domestic Pigeons, their Differences and Origin—Principle of Selection anciently followed, its Effects—Methodical and Unconscious Selection—Unknown Origin of our Domestic Productions—Circumstances favourable to Man's power of Selection.

3:d Selection, anciently followed, their Effects

3:e Habit—Correlated Variation—Inheritance

3:f Habit and the use or disuse of Parts—Correlated

3.1:d [Center] Causes of Variability. [Space]

4 WHEN we look to the individuals of the same variety or sub-variety of our older cultivated plants and animals, one of the first points which strikes us, is, that they generally differ much more from each other, than do the individuals of any one species or variety in a state of nature.

4:b differ more from each other than

4:e WHEN we compare the individuals of the same/us is, that/generally differ from each other more than

4:f differ more from each other than

FIGURE 1

1859
1860
1861
1866
1869
1872

CHAPTER I.

VARIATION UNDER DOMESTICATION.

Causes of Variability— Effects of Habit— Correlation of Growth— Inheritance— Character of Domestic Varieties— Difficulty of distinguishing between Varieties and Species— Origin of Domestic Varieties from one or more Species— Domestic Pigeons, their Differences and Origin— Principle of Selection anciently followed, its Effects— Methodical and Unconscious Selection— Unknown Origin of our Domestic Productions— Circumstances favourable to Man's power of Selection. ↑

WHEN we look to the individuals of the same variety or sub-variety of our older cultivated plants and animals, one of the first points which strikes us, is, that they generally differ much more from each other, than do the individuals of any one species or variety in a state of nature. When we reflect on the vast diversity of the plants and animals which have been cultivated, and which have varied during

CHAP. I. VARIATION UNDER DOMESTICATION. 7

CHAPTER I.

VARIATION UNDER DOMESTICATION.

Causes of Variability— Effects of Habit— Correlation of Growth— Inheritance— Character of Domestic Varieties — Difficulty of distinguishing between Varieties and Species— Origin of Domestic Varieties from one or more Species— Domestic Pigeons, their Differences and Origin— Principle of Selection anciently followed, its Effects— Methodical and Unconscious Selection— Unknown Origin of our Domestic Productions— Circumstances favourable to Man's power of Selection.

WHEN we look to the individuals of the same variety or sub-variety of our older cultivated plants and animals, one of the first points which strikes us, is, that they generally differ much more from each other, than do the individuals of any one species or variety in a state of nature. When we reflect on the vast diversity of the plants and animals which have been cultivated, and

FIGURE 2

1859
1860
1861
1866
1869
1872

CHAPTER I.

VARIATION UNDER DOMESTICATION.

Causes of Variability— Effects of Habit— Correlation of Growth—
Growth— Inheritance— Character of Domestic Varieties—
Difficulty of distinguishing between Varieties and Species—
Origin of Domestic Varieties from one or more Species—
Domestic Pigeons, their Differences and Origin— Principle
of Selection anciently followed, its Effects— Methodical and
Unconscious Selection— Unknown Origin of our Domestic
Productions— Circumstances favourable to Man's power of
Selection. ↑

**WHEN we look to the individuals of the same variety or
Variant In Chapter 1, Paragraph 100, Sentence 100, Word 3:**
look to 1859 1860 1861 1866
compare 1869 1872

is simply due to our domestic productions having been

CHAP. I. VARIATION UNDER DOMESTICATION. 7

CHAPTER I.

VARIATION UNDER DOMESTICATION.

Causes of Variability—Effects of Habit—Correlation of Growth—
Inheritance—Character of Domestic Varieties—Difficulty of
distinguishing between Varieties and Species—Origin of Domestic
Varieties from one or more Species—Domestic Pigeons, their
Differences and Origin—Principle of Selection anciently followed,
its Effects—Methodical and Unconscious Selection—Unknown
Origin of our Domestic Productions—Circumstances favourable
to Man's power of Selection.

**WHEN we look to the individuals of the same variety or
sub-variety of our older cultivated plants and animals,
one of the first points which strikes us, is, that they
generally differ much more from each other, than do the
individuals of any one species or variety in a state of
nature. When we reflect on the vast diversity of the
plants and animals which have been cultivated, and
which have varied during all ages under the most
different climates and treatment, I think we are driven
to conclude that this greater variability is simply due to**

FIGURE 3

The Complete Work of Charles Darwin Online
Online Variorum of Darwin's *Origin of Species*: 1859 edition, page 7

1859 Page 7 or chapter Compare None Go! < Hide variants >

<p>1859 1860 1861 1866 1869 1872</p>	<p>CHAPTER I.</p> <p>VARIATION UNDER DOMESTICATION.</p> <p>Causes of Variability— Effects of →Habit— Correlation of Growth— Inheritance— Character of Domestic Varieties— Difficulty of distinguishing between Varieties and Species— Origin of Domestic Varieties from one or more Species— Principles</p> <p>Domestic Pigeons, their Differences and Origin— Principle Selection, ^{their} of Selection anciently followed, its Effects— Methodical and Unconscious Selection— Unknown Origin of our Domestic Productions— Circumstances favourable to Man's power of Selection. →</p> <p style="text-align: center;">compare</p> <p>WHEN we look to the individuals of the same variety or sub-variety of our older cultivated plants and animals, ^{us} one of the first points which strikes us, is, that they</p>	<p>→ Habit— Correlation of Growth— 1859 1860 1861 1866</p> <p>Habit— Correlated Variation— 1869</p> <p>Habit and the use or disuse of Parts— Correlated Variation— 1872</p> <hr/> <p>← <i>Subtile not present</i> 1859 1860 1861 Causes of Variability. 1866 1869 1872</p>
--	--	--

FIGURE 4

sentence present a variant that was introduced in the 1869 edition. What we cannot know at a glance is whether there is more than one variant at that place or what the variant or variants might be. In order to discover this, the reader has to click on any of them, and a window pops up to show what each edition does at that particular place. In this case, we discover that «look to» was substituted by «compare» in 1869, and this reading was retained in 1872 (see FIGURE 3).

Variation in the Origin of Species

Charles Darwin heavily revised the *Origin of Species*, introducing many different types of changes in each subsequent edition of his book. However, just to state that each edition was markedly different from the previous one would be an understatement. The variation in the *Origin* is much more marked than this, and was concisely summarized by Peckham when he wrote:

Of the 3,878 sentences in the first edition, nearly 3000, about 75 per cent, were rewritten from one to five times each. Over 1,500 sentences were added, and of the original sentences plus these, nearly 325 were dropped. Of the original and added sentences there are nearly 7,500 variants of all kinds. In terms of added sentences, the sixth edition is nearly a third as long again as the first. (9)

For anyone who has studied the text of the *Origin*, that Darwin heavily revised the text of the *Origin* needs hardly be shown. However, it is important to understand the extent of Darwin's revisions to then assess how he revised it and why he did it as he did. My introduction to the Online Variorum lists six different types of changes: depersonalization, reinforcement, objectivization, clarification, updating and semantic changes.² Depersonalization changes personal constructions into impersonal ones.³ Reinforcement takes an idea that has been presented in a hesitant or vague manner and transforms it into a forceful

² These categories of classification were devised to aid understanding and they are not intended to be definitive or to cover all possible instances of variation.

³ For example, in chapter 1, paragraph 1300, sentence 100, the first four editions read «When we attempt to estimate the amount of structural difference...» (1859, 16) In 1869, the fourth edition, this is replaced by «In attempting to estimate the amount of structural difference...» (18). Although Darwin had used a first person plural, the impersonal construction makes the phrase appear less as an opinion and more as an objective fact.

proposition.⁴ Objectivization removes the more colloquial words or syntax from the text.⁵ Clarification rewrites a sentence and gives it a clearer more intelligible structure.⁶ Updating includes any changes that occur because a new discovery has been made, so they also include corrections suggested by others.⁷ Unclassified semantic changes are those which have not been clearly classified as updates, but that could in the future fall into that category, if new evidence is discovered about their origin. The first four types of changes are all related to matters of style, something which worried Darwin to a high degree and that occupied his mind both before and after the publication of the first edition of the *Origin*.

Darwin's preoccupation with Style

Even before the publication of the first edition, Darwin was very concerned about the readability of the text and about his powers to convey what he wanted to say. During 1859, while he was working on the book, he wrote several letters to Hooker and Lyell which convey his doubts about the way in which he was expressing his ideas. In a letter to Hooker from the 11th of March 1859, he states:

I cannot correct style & still less stops till I see it in type; all that I have attempted is to make sense moderately intelligible. – Nevertheless if any bad grammar happens to strike you please mark it. – Especially I sh^d be glad to have any

⁴ In the following example (taken from chapter 8, paragraph 3300, sentence 300), we find that: «I cannot persuade myself that this parallelism is an accident or an illusion» (1859, 267; 1860, 267; 1861, 289; 1866, 319; 1869, 326). «I am fully persuaded that this double parallelism is by no means an accident or an illusion» (1872, 252).

⁵ This type of change involves the removal of words that give a colloquial feel to the text. Here are a few examples, taken from chapter 1, of words that were eliminated in later editions: simply (paragraph 100, sentence 300), much (paragraph 100, sentence 100), quite (paragraph 200, sentence 1100; paragraph 800, sentence 100; paragraph 1000, sentence 100), little (paragraph 1000, sentence 200). In effect, the removal of these words adds to the objectivity of the text, acting in a similar way to depersonalization). See for example, chapter 1, paragraph 200, sentence 1100: acting not quite regularly, (1859, 9; 1860, 9; 1861, 9; 1866, 9) vs acting irregularly (1869, 10; 1872, 7).

⁶ An examples of this is: «When a deviation appears not unfrequently» (1859, 13), «When any deviation of structure often appears» (1860, 12; 1861, 13; 1866, 13; 1869, 14; 1872, 10).

⁷ In Chapter 1, paragraph 700, sentence 600 we find: «...cats with blue eyes are invariably deaf» (1859, 12; 1860, 12); «...cats with blue eyes are generally deaf» (1861, 12; 1866, 12; 1869, 13); «...cats which are entirely white and have blue eyes are generally deaf; but it has been lately stated by Mr. Tait that this is confined to the males» (1872, 9).

obscure passages marked. – Or any criticisms of any kind whatever. But my chief object is to know whether facts correct, & what you most vehemently object to. Also whether I have stolen anything from you. – Please remember my general remarks always try to include animal & vegetable Kingdoms. –⁸

Darwin's first preference, it appears from this quotation, would have been only to have to make small corrections of punctuation and style when he received the proofs of the book. But he goes on to remark that, more than anything else, he is concerned with the factual correctness of the book. It is this which occupies his mind, together with whether or not he might have inadvertently taken something someone else might claim to have thought of first. The request for help to Hooker is related to this. However, the veiled allusion to the need for correcting the style is something that appears in Darwin's correspondence again and again. For example, on April 5th, Darwin writes to Murray recommending sending the whole manuscript to Miss G. Tollet to carry out the proofing of the text,⁹ marking his concern with style and linguistic correctness.

Despite his idea that it would be easier to amend the book once in print, after receiving the proofs from Murray, Darwin found that correcting them was a more onerous task than anticipated. On June 22nd, he wrote to Hooker again:

Indeed how can a man have anything to say who spends every day in correcting accursed proofs; & such proofs! I have fairly to blacken them & fasten slips of paper on, so miserable have I found the style. –

You say you dreamt that my Book was entertaining, that dream is pretty well over with me, & I begin to fear that the Public will find it intolerably dry & perplexing. But I will never give up that a better man could have made a splendid book out of the materials.¹⁰

Darwin was plagued by doubts about the style. The bitterness of his complaints makes it appear as if the proofing of his book was a hope-

⁸ Darwin to Hooker 11th March 1859, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2429> (letter no. 2429; accessed 11 March 2011).

⁹ As soon as you have done with M.S, please to send it by careful messenger & plainly directed to Miss G. Tollett 14. Queen Anne St Cavendish Sq^{re} This lady being excellent judge of style is going to look out for errors for me. – (Darwin to Murray 5th april 1859, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2447> [letter no. 2447; accessed 11 March 2011]).

¹⁰ Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2471> (letter no. 2471; accessed 2 February 2011).

less and thankless task. Thus, while he recognizes and gives due value to the ideas and the facts that support them, while he deplores the way in which they have been expressed. A random reader could construe this as false modesty, but anyone who knows the textual history of the printed editions, with its multiple corrections, and has carefully read Darwin's correspondence will begin to see an emerging pattern that is consistent with his idea that the text of the *Origin* could, and should, be improved upon.¹¹ Even after writing to Murray that he had achieved a «fairly good» style,¹² Darwin continued to complain to others about it:

I have, as Murray says, corrected so heavily as almost to have rewritten it; but yet I fear it is poorly written. Parts are intricate; & I do not think that even you could make them quite clear. Do not, I beg, be in a hurry in committing yourself, (like so many naturalists) to go a certain length & no further; for I am deeply convinced, that it is absolutely necessary to go whole vast length, or stick to creation of each separate species; I argue this point briefly in the last chapter. Remember that your verdict will probably have more influence than my Book in deciding whether such views as I hold, will be admitted or rejected at present, – in the future I cannot doubt about their admittance, & our posterity will marvel as much about the current belief as we do about fossil-shells having been thought to have been created as we now see them. – But forgive me for running on about my hobby-horse. –¹³

Although, he expected that the *Origin* would truly change the way in which species were perceived and that the concept of their transmutation would eventually be accepted, Darwin never let go of the idea that the book was poorly written and continued to work to make it worthy of the impact that he expected it to have. He expressed that he feared that the book was «written in a conceited & cock-sure style, which shames me a little,»¹⁴ that he was «beginning to despair of ever making the majority understand

¹¹ In the letters there are multiple instances that show that Darwin was a modest man. For example, even when he should be completely pleased with the reception of his book, he shows signs of humility: «But it seems to me admirably done, & as you say “oh my” about the praise of the *Origin*: I can't help liking it, which makes me rather ashamed of myself. –» (Darwin to Hooker 13 January 1863, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-3913> [letter no. 3913; accessed 11 March 2011]).

¹² Darwin to Murray July 25th 1859, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2477> (letter no. 2477; accessed 11 March 2011).

¹³ Darwin to Lyell September 2nd 1859, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2486> (letter no. 2486; accessed 11 March 2011).

¹⁴ Darwin to Hooker November 20th 1859, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2537> (letter no. 2537; accessed 1 February 2011).

[his] notions,»¹⁵ that he must have been «a very bad explainer.»¹⁶ And all of this despite the fact that his correspondents provided a stream of reassuring remarks about the subject: «One thing you may set your mind at rest about – your book is as cautious & modest as any could be,»¹⁷ or «[s]tyle clear & good, but now & then wants revision for little matters.»¹⁸

Darwin's changes to the Origin of Species

When the time came to prepare the second edition for publication, Darwin corrected the text of the first and sent a letter to Murray¹⁹ in which he requested the inclusion of the following note:

This Second Edition is merely a reprint of the first with a few verbal corrections & some omissions. The only passages of the least importance added, are (p.) on fossil birds, – on (p.) nascent organs in contradistinction with rudimentary organs, – and lastly (p.) an extract on the theological bearing of the views advocated in this work.

He left out the references for Murray to fill in when the book had a firm pagination. The description of the changes is precise, but it does on its own not allow the reader to determine whether the «few verbal corrections» and the «omissions» are important.²⁰ Besides learning that there

¹⁵ Darwin to Lyell June 6th 1860, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2822> (letter no. 2822; accessed 11 March 2011).

¹⁶ Darwin to Lyell June 6th 1860, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2822> (letter no. 2822; accessed 11 March 2011).

¹⁷ Hooker to Darwin November 21st 1859, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2539> (letter no. 2539; accessed 1 February 2011).

¹⁸ Asa Gray to Darwin January 23rd 1860, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2663> (letter no. 2663; accessed 1 February 2011).

¹⁹ Darwin to Murray December 2nd 1859, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2566/> (letter no. 2566; accessed 27 September 2010).

²⁰ Although the note never made it into the 1860 edition, all the paragraphs referred to in Darwin's letter were included in the second edition of the *Origin of Species*. For example, the alluded paragraph on fossil birds can be found on page 304 of the 1860 edition: «Notwithstanding that the number of joints shown in the fossil impressions correspond with the number in the several toes of living birds feet, some authors doubt whether the animals which left the impressions were really birds». The second paragraph, about rudimentary organs, can be found on page 452 of the second edition: «Organs, however little developed, if of use, should not be called rudimentary; they cannot properly be said to be in an atrophied condition; they may be called nascent,

were only a few changes from the first to the second edition, from the same letter²¹ we also learn that Darwin seems to have thought that he would not carry on working on the *Origin*.

With the help of specialized search software,²² I have detected 748 places of variation between the first and second editions of the *Origin*. Some of these are what might indeed be considered very slight variations, perhaps changes in punctuation or corrections of typos, some of them are changes in wording. The spirit of Darwin's assertion is correct and the changes are «few,» if not in number, in degree: he didn't have the time or the inclination to introduce major changes, so he made slight stylistic alterations to the text. Here is an example of a change from the first to the second edition:

Ch. 1, Para. 1600, Sent. 600, Word. 16:

in structure, I do not doubt that they all have (1859, 19)

in structure, I do not doubt that they have all (1860, 19)

and may hereafter be developed to any extent by natural selection». The third paragraph can be found on page 480: «I have now recapitulated the chief facts and considerations which have thoroughly convinced me that species have been modified, during a long course of descent, by the preservation or the natural selection of many successive slight favourable variations. I cannot believe that a false theory would explain, as it seems to me that the theory of natural selection does explain, the several large classes of facts above specified. I see no good reason why the views given in this volume should shock the religious feelings of any one. A celebrated author and divine has written to me that “he has gradually learnt to see that it is just as noble a conception of the Deity to believe that He created a few original forms capable of self-development into other and needful forms, as to believe that He required a fresh act of creation to supply the voids caused by the action of His laws». But this last paragraph is probably more true today than Darwin could have realized at the time of writing his note. It anticipates a phenomenon that is still current and it makes it clear that, at least in his view, a need to perceive his ideas as opposed to those of organized religion is not necessary.

²¹ «I shall be glad to hear what number of copies you propose to print: I hope it will be a good many, as that will make, with lessened expences [*sic*] of several kinds, our profits larger, & because I shall not be interrupted [*sic*] by a new Edition. My plan is, subject to your & Sir C. Lyell's approval, is to leave the present work as it now stands, merely correcting errors; & at once *but slowly*, commence with my larger work...» Darwin to Murray December 2nd 1859, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2566/> (letter no. 2566; accessed 27 September 2010).

²² VBase is a specialized search tool that allows very complex searches to be carried out. It was specifically developed to isolate specific types of variants and can be used to ask multipart questions about textual groupings within large textual traditions. VBase has been used by other projects, notably for the study of the *Canterbury Tales* and Dante's *Monarchia* and *Commedia*.

This what could only be classed as a stylistic change, that is a change in the order of «all have» and «have all.» This passage becomes more interesting when we look at the variants introduced in later editions:

Ch. 1, Para. 1600, Sent. 600, Word. 16:

I do not doubt that they all have descended from the common wild duck and rabbit. (1859, 19)

I do not doubt that they have all descended from the common wild duck and rabbit. (1860, 19)

the evidence preponderates in favour of their having all descended from the common wild duck and rabbit. (1861, 19)

the evidence strongly preponderates in favour of their having all all descended from the common wild duck and rabbit. (1866, 20)

the evidence is clear that they are all descended from the common wild duck and rabbit. (1869, 20; 1872, 14)

What begins as a minor change in order between the 1859 and 1860, on examination of the other variants in this context appears as the starting point for important changes in this sentence in later editions. The removal of the first person personal pronoun in this sentence typifies one of the most striking changes that Darwin enforced in the later editions of the *Origin*.

I was able, in preparing this article, to carry out searches on variant distribution for phrases using the VBase program, as well as searches on variant distribution for individual words. For example, a search for the personal pronoun «I» immediately followed by a space, limited to instances in which it is present in the first edition but removed in the following, retrieves 184 hits: that is, the first person personal pronoun, I, has been removed 184 times from the 1859 edition in the 1860 edition. In practical terms this represents a dramatic change in style. If we examine other instances of this type of change, it can be seen that there is a change of Darwin saw himself and his work differently:

Ch. 1, Para. 3400, Sent. 400, Word. 2:

Nevertheless I cannot doubt that this process, continued during centuries, would improve and modify any breed, in (1859, 34-5; 1860, 34-5)

Nevertheless we may infer that this process, continued during centuries, would improve and modify any breed (1861, 35; 1866, 36; 1869, 37; 1872, 25)

This example from the first chapter is typical of this type of change. The first version of the sentence reads very much like an impression. It seems to be Darwin's particular take on this matter, a subjective opinion. The second version, as introduced in 1861, produces a very different effect: this version brings in the reader, it makes him part of the equation and it implies that anyone with any degree of intelligence will reach the same conclusion.

There are many other examples of the elimination of the use of the first person personal pronoun. Here is another, taken from chapter 8:

Ch. 8, Para. 2900, Sent. 1000, Word. 23:

...when organic beings are placed during several generations under conditions not natural to them, they are extremely liable to vary, which is due, as I believe, to their reproductive systems having been specially affected, (1859, 265; 1860, 265; 1861, 287; 1866, 317)

...when organic beings are placed during several generations under conditions not natural to them, they are extremely liable to vary, which seems to be partly due to their reproductive systems having been specially affected, (1869, 324; 1872, 250)

In 1859 and up to 1869, the statement is presented as Darwin's own belief, as here not only the personal pronoun is eliminated, but also the verb «to believe.» In the post 1869 version, we have an impersonal construction which is more akin to modern standards of scientific objectivity.

There are many intriguing examples of the elimination of phrases which made use of the first person pronoun singular, but in cases in which this same change is accompanied by others, it acquires a different dimension.

Ch. 1, Para. 2400, Sent. 400, Word. 19:

Some authors believe that long-continued domestication eliminates this strong tendency to sterility: from the history of the dog I think there is some probability in this hypothesis, (1859, 26; 1860, 26; 1861, 27)

Some authors believe that long-continued domestication eliminates this strong tendency to sterility: from the history of the dog, and of some other domestic animals, there is great probability in this hypothesis, (1866, 28; 1869, 28)

Some authors believe that long-continued domestication eliminates this strong tendency to sterility in species. From the history of the dog, and of some other domestic animals, this conclusion is probably quite correct, (1872, 19)

This is the same type of change as in previous examples, but is supported by other alterations. Particularly interesting is the increasing sense of self-assurance, as if Darwin's confidence had grown allowing him to go from holding the personal view that there was «some probability» in the hypothesis, to a more general statement that it had great probability, to no longer a hypothesis but a «conclusion that is probably quite correct.»

The type of changes that one would classify as updates occurred in different editions, depending on when new research was available to Darwin or a correspondent pointed out a mistake or imprecision. A well-known example (Chapter 1, paragraph 700, sentence 710), is the change from «Florida» to «Virginia,» which occurs in a paragraph included for the first time in the third edition, in 1861. Around September 15th, 1860, Jeffries Wyman had sent a letter to Darwin in which he stated that:

I believe Prof Gray communicated to you a statement by me, in regard to the effect of the 'paint root' on the Hogs causing the hooves of all but the *black* varieties to drop off. I have every reason to believe the statement true not only from information which I obtained myself when in Florida, but from further enquiries made by D^r A. S. Baldwin of Jacksonville in that state; who informs me that it is not only generally believed but practiced upon. & as one of the «Crackers», (ie a Florida squatter) remarked to me, we «select» the black members of a litter for raising as they alone have a good chance of living.²³

Darwin included the reference as an update in the third edition of the *Origin*. The text of the 1866 edition reads:

Professor Wyman has recently communicated to me a good illustration of this fact; on asking some farmers in Florida how it was that all their pigs were black, they informed him that the pigs ate the paint-root (*Lachnanthes*), which coloured their bones pink, and which caused the hoofs of all but the black varieties to drop off; and one of the «crackers» (*i.e.* Florida squatters) added, «we select the black members of a litter for raising, as they alone have a good chance of living.» (12)

It is evident that Darwin was accurate in his quotation of Wyman's letter and the reader would not have had any reason to think that they text was,

²³ Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2901> (letter no. 2901; accessed 10 March 2011).

in any way, mistaken. But in a letter from Asa Gray, dated February 25th [1868], he states: «In new ed, – correct 2, p. 227, *Florida* instead of “Virginia” for those pigs of Wyman’s. I think you have it *Florida* in *Origin*.»²⁴

This leads to the speculation that something similar might have occurred with the change from «guinea-fowl» to «goose.» The text of the first three editions of the *Origin* reads:

Has the little variability of the ass or guinea-fowl, or the small power of endurance of warmth by the reindeer, or of cold by the common camel, prevented their domestication? (1859, 17; 1860, 17; 1861, 17)

But this was modified in 1866 to:

Has the little variability of the ass and goose, or the small power of endurance of warmth by the reindeer, or of cold by the common camel, prevented their domestication? (1866, 17; 1869, 18; 1872, 13)

The reasons for this change are not clear. Even the correspondence appears to be unhelpful. We know that Darwin had been working on *Variation under Domestication*, published in 1868, since around January 1860,²⁵ which had taken a lot of his time. He could not have started work on the corrections for the fourth edition of the *Origin* before the 21 of February 1866²⁶ (the date in which Murray announced that the third edition was about to sell out, and proposed work in a new one²⁷). He also complained about working on a new edition of the book, since «after ten months intermission I am now able to work nearly two hours daily at my next book [*Variation*]; but this will be now stopped by the *Origin*.»²⁸ From the exchange between Darwin and John Murray we know that the

²⁴ Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5928> (letter no. 5928; accessed 10 March 2011). Although the letter is not dated, the year is established by the reference to *Variation*.

²⁵ See footnote 3 in Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5016> (letter no. 5016; accessed 11 March 2011).

²⁶ Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5014> (letter no. 5014; accessed 11 March 2011).

²⁷ Indeed, the Darwin’s Correspondence project states that Darwin worked on the corrections for the fourth edition between the first of March and the 10th of May, 1866 (See footnote 4 in Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5016> (letter no. 5016; accessed 11 March 2011).

²⁸ Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5016> (letter no. 5016; accessed 11 March 2011)

edition was printed in May²⁹ and ready to be bound in July, although it was not published until November 1866.³⁰ In December 1866, Darwin had an exchange with W. B. Tegetmeier in which he explained his position on the ancestry of geese, guinea-fowls and other domestic birds.³¹ Indeed, the text of *Variation*, as published in 1868, coincides with that of the *Origin* in stating that the goose, as a domestic animal had varied very little in comparison with other species.³² However, I have not been able to find evidence of the source for this change and more research will be required to clarify what triggered it.

The 1869 edition

Although Darwin introduced changes to every new edition of the *Origin* and despite the fact that some of those were very substantial,³³ the most

²⁹ Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5105> (letter no. 5105; accessed 11 March 2011).

³⁰ See footnote 2, Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5155> (letter no. 5155; accessed 11 March 2011).

³¹ See the letter from Tegetmeier, dated 10th of December (Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5299> [letter no. 5299; accessed 11 March 2011]), Darwin's answer from the 12th (Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5301> [letter no. 5301; accessed 11 March 2011]), Tegetmeier's letter of the 15th, with the reference to *Numida ptilorhyncha* as the ancestor of the guinea-fowl (Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5309> [letter no. 5309; accessed 11 March 2011]), which is acknowledged by Darwin on the 18th (Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5311> [letter no. 5311; accessed 11 March 2011]), and which latter is used in *Variation*: «The domesticated guinea-fowl is now believed by naturalists to be descended from the *Numida ptilorhynca*, which inhabits very hot, and, in parts, extremely arid districts in Eastern Africa; consequently it has been exposed in this country to extremely different conditions of life.» (*Variation* 294)

³² Here is the beginning of the text of *Variation* that refers to the goose: «This bird deserves some notice, as hardly any other anciently domesticated bird or quadruped has varied so little. That geese were anciently domesticated we know from certain verses in Homer; and from these birds having been kept (388 B.C.) in the Capitol at Rome as sacred to Juno, which sacredness implies great antiquity. That the goose has varied in some degree, we may infer from naturalists not being unanimous with respect to its wild parent-form; though the difficulty is chiefly due to the existence of three or four closely allied wild European species.» (*Variation* 287)

³³ He claimed that he had added 50 pages to the 1866 edition, which is 57 pages longer than the previous one (See Darwin Correspondence Project Database. <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-5103> [letter no. 5103; accessed 11 March 2011], particularly footnote 3).

heavily revised edition (with the exception of the chapter added to the sixth), was the fifth edition, published in 1869. As Morse Peckham wrote, in it:

Darwin used the famous phrase, taken from Spencer, 'Survival of the Fittest,' and it was the most extensively revised edition yet -indeed, if we except the bulk of the extra chapter added in the sixth edition, the most extensively revised of all. It contains 29 per cent of the total number of variants: 178 sentences dropped, 1770 altered, and 227 added. (22)

There are 6319 changes at word level, more than double the previous edition. 351 sentences were added and 307 were deleted.³⁴ In this edition, there is a relative drop in the number of changes at sentence level which I attribute to the increasing amount of revisions at word level. There had been a five-year gap between the third and the fourth editions, but that gap did not result in such an impact to the text of the 1866 edition as the three-year gap between the fourth and the fifth editions. One of the most evident factors that could have impacted the text of the *Origin* was the completion of *Variation*, but this only accounts for changes to the contents rather than the style. Something else must have occurred in the intervening years that made Darwin decide that it was time to heavily edit the manner of the book.

A clue as to what might have persuaded Darwin to make so many changes in his preparation of the 1869 edition can be found in the example from the Historical Sketch which I present in the introduction to the online Variorum. The Sketch was included as part of the *Origin*, for the first time, in 1861. The second sentence in 1861 version of the Historical Sketch reads:

The great majority of naturalists believe that species are immutable productions, and have been separately created. (1861 xiii; 1866 xiii)

³⁴ The discrepancy of numbers between my assessment and that of Peckham is the result of our understanding of what constitutes a sentence. By the same token, where I count individual changes at word level, he counts alterations carried out within a sentence (which could have been altered in one or more places). Changes in the other editions are as follows: 1859 to 1860: There are 692 changes at word level; 29 sentences were added and 24 were deleted. 1860 to 1861: There are 1479 changes at word level; 267 sentences were added and 54 were deleted. 1861 to 1866: There are 2877 changes at word level; 507 sentences were added and 112 were deleted. 1869 to 1872: There are 5711 changes at word level; 285 sentences were added and 261 were deleted.

In this sentence, it is important to notice the use of the verbal tenses, «believe» in present and «have been» a present continuous. It is also important that, at the beginning of the sentence, it is stated, as a matter of fact, that «the great majority of naturalists» support this particular view. In the fifth edition, which appeared in 1869, however, we find several important variants:

Until recently the great majority of naturalists believed that species were immutable productions, and had been separately created. (1869 xv; 1872 xiii)

The changes that Darwin introduced have a tremendous effect. First, there is the inclusion of temporal adverbs at the beginning of the sentence, which now reads «Until recently the great majority of naturalists...» in addition to that there is now a preterit («believed») instead of the present («believe»). The present continuous («have been») has been replaced for a past continuous («had been»). I describe these sentences in the Online Variorum as follows:

On 24 November 1859 a gentleman naturalist living in Kent, who twenty-five years before had traveled the world and in the time since had pursued his own thoughts about how new species arise, published his theory in *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*. His book was an instant best-seller. He corrected it, making sure that he included the latest research carried out by others, while his reputation grew. At some point between 1866 and 1869, Darwin or one of his colleagues and friends, made the decision that the world had changed. Most of the stylistic changes in the *Origin* appeared in 1869... The changes in chronological reference and, particularly, the use of the preterit in the latter version of the sentence, indicate that Darwin had now seen a radical change in the attitude of his contemporaries. What had been the norm had now ceased to be. The revisions in this sentence mark the moment when the world changed.

From this idea that the places of variation in the second sentence of the Historical Sketch mark *the moment in which the world changed*, I have developed a working hypothesis for the changes in the printed editions of the *Origin*, and particularly for the changes between 1866 and 1869. If Darwin realized in those years that his status among the scientific community had changed and that his work was now being received in a particular light, the changes between the 1866 and 1869 will reflect this. Further work on the stylistic variants in the *Origin* may elucidate this problem and confirm or deny this hypothesis.

Bibliography

- Bordalejo, Barbara. 2009. *Online Variorum of Darwin's Origin of Species*. Last modified January 1st, 2010. <http://darwin-online.org.uk/Variorum/index.html>.
- Darwin, Charles. 1868. *Variation under Domestication*. London: John Murray. <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F877.1&viewtype=text&pageseq=1>
- Darwin's Correspondence Project. <http://www.darwinproject.ac.uk/>. Accessed March 13, 2011.
- Peckham, Morse, ed. 2006. *The Origin of Species: A Variorum Text*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Shillingsburg, Peter. 2007. The first five English editions of Charles Darwin's *On the Origin of Species*. *Variants* 5: 221-243.
- Van Wyhe, John. 2007. Mind the gap: did Darwin avoid publishing his theory for many years. *Notes and Records of the Royal Society* 61: 177-205.

FILOLOGIE E IDEOLOGIE (II)

Giorgio Inglese
Ecdotica e apologetica

«A proposito» di un libro di Luciano Canfora,¹ Francesco Bausi ha pubblicato alcune pagine sotto il titolo «Filologia e verità».² Il Bausi contesta l'efficacia di una critica testuale biblica non illuminata dalla fede cattolica: c'è sempre la possibilità – egli sostiene – che una variante del testo sacro sia «una variante alternativa d'Autore», una mutazione che «l'Autore [cioè Dio] ha permesso ... poiché anche in esso era contenuta una verità, non meno vera di quella contenuta nella prima lezione» (p. 204); d'altronde, l'Autore ha costituito una *Magistra* (la Chiesa di Roma) abilitata a dirimere ogni eventuale dubbio interpretativo.

Poche altre citazioni saranno sufficienti a informare i lettori della *Cultura* riguardo al tenore del discorso:

La Chiesa, e ogni credente, hanno tutto il diritto di credere che la Bibbia contenga la Verità, e di credere (come dice la Bibbia stessa) che per credere questo non sia necessario possedere le competenze linguistiche, filologiche e storiche indispensabili a sottoporre i testi sacri ad acuminata analisi ed esegesi (p. 185).

La caratteristica peculiare della religione cristiana è quella di fondarsi in prima istanza non su di una «dottrina», ma su di una 'persona', la persona umana perfetta, Cristo, in cui tutte le altre imperfette persone sono redente; una persona che non ha scritto libri ... e che anzi ha esplicitamente identificato la Verità con se stesso (p. 189).

Dio ha consentito e consente il male, perché anch'esso può divenire strumento di bene: gli uomini sbagliano (in buona o in mala fede), ma anche i loro sbagli

¹ L. Canfora, *Filologia e libertà. La più eversiva delle discipline, l'indipendenza di pensiero e il diritto alla verità*, Milano, Mondadori, 2008.

² *Ecdotica* 5 (2008), pp. 180-215 (sezione «Saggi»).

rientrano nell'economia della salvezza. Per questo sono esistite e esistono le eresie, per questo i testi sacri e le loro traduzioni presentano errori, discrepanze, interpolazioni, aporie (p. 199).

La ragione viene da Dio, è il *logos*, e dunque, se rettamente usata, non contraddice mai la fede (p. 214).³

Le rispettabilissime convinzioni del Bausi si sottraggono, è evidente, a qualsiasi replica. Non deve però passare sotto silenzio la pretesa, tipicamente clericale, che «verità» di fede, inconfutabili per definizione, siano comunque ammesse alla «discussione» e al «dialogo» intellettuale, in un intreccio ambiguo con argomenti di logica e di fatto. «Discussioni» e «dialoghi» così concepiti e regolati non sono rari sulle pagine delle gazette (in materia di bioetica, di morale sessuale, di insegnamento scolastico della religione cattolica, ecc.), e in quella sede hanno forse qualche giustificazione (per quanto suonino, ormai, ripetitivi e stucchevoli). Ma un dialogo puramente e liberamente scientifico – come quello che Ecdotica organizza e documenta, di solito con sapienza e rigore – può svolgersi soltanto sul piano delle argomentazioni razionali e dei dati verificabili: *munus alienum* per i teologi.

Questa mia obiezione verrà di sicuro bollata come «censoria»: pazienza. In effetti, vorrei soltanto che si evitasse la confusione (furba o ingenua, è lo stesso) fra i diversi «generi letterari» della *critica* e della *apologetica*. Confusione o commistione di cui è esempio un brano come il seguente:

le verità attingibili con i mezzi della ragione e della scienza umana sono sempre e soltanto ipotetiche, incerte, provvisorie, e quelle della filologia non fanno eccezione: ogni edizione critica resta una pura e semplice ipotesi di lavoro, nessun metodo (neppure quello di Lachmann) dà reali garanzie di esattezza e 'scientificità', e le parole con cui Pio IX, nella *Pascendi*, ironizzava sulla sicumera dei moderni⁴ filologi (i quali pretendono di descrivere «l'evoluzione del testo come se avessero essi stessi visto i copisti all'opera» ...) potrebbero essere a buon diritto riferite a tante edizioni critiche dei nostri giorni, allestite sulla base di stemmi e di ricostruzioni tanto complesse e capziose da risultare inevitabilmente improbabili, quando non del tutto inverosimili (pp. 213-214).

Il riferimento al 'metodo del Lachmann' è malamente polemico (ogni procedura scientifica ha dei limiti, e la critica testuale 'genealogica' è

³ Mutando l'ordine dei fattori: la ragione è rettamente usata se non contraddice la fede.

⁴ Veramente san Pio X se la prendeva con i *modernisti*, e non con i *moderni* filologi; cfr. Canfora, *Filologia*, cit., p. 120.

‘scientifica’ proprio *in quanto* soggiace a limiti e condizioni); è sgradevole l’ironia di seconda mano sulla «sicumera» di chi cerca soltanto di fare il proprio lavoro, come sa farlo, con gli umili e fallibili *strumenti umani* di cui dispone.

Francesco Bausi

Ecdotica e tolleranza (risposta a Giorgio Inglese)

Mi sarebbe piaciuto molto discutere del mio *Filologia e verità* (Ecdotica, V, 2008, pp. 180-215, a proposito del volume di Luciano Canfora *Filologia e libertà*, Milano, Mondadori, 2008) con un filologo della statura di Giorgio Inglese. Il quale però, nella sua breve replica («La Cultura», XLVII, 2009, pp. 527-528), anziché entrare nel merito delle questioni da me affrontate, ha preferito imboccare la più comoda strada dell’anatema e della censura: si comincia affibbiando al malcapitato interlocutore un’etichetta ritenuta infamante («clericale», nella fattispecie), con l’intento di squalificarlo agli occhi di una precisa categoria di lettori benpensanti; si prosegue estrapolando poche righe qua e là; infine, si attribuiscono all’autore affermazioni che invano si cercherebbero nell’articolo, giacché l’autore mai le ha scritte né pensate («il Bausi contesta l’efficacia di una critica testuale biblica non illuminata dalla fede cattolica»).

Come ben si capisce, a Inglese dà fastidio che una rivista scientifica come Ecdotica abbia concesso ospitalità a certi temi e a certi discorsi, facendoli uscire dal ghetto in cui vorrebbe vederli perennemente confinati; dà fastidio insomma la pretesa, per lui inammissibile, di affrontare questioni del genere in sede «scientifica» e di volerle ammettere (sono parole sue) «alla “discussione” e al “dialogo” intellettuale, in un intreccio ambiguo con argomenti di logica e di fatto». Ma Ecdotica non è solo una tradizionale rivista di studi filologici; è anche e soprattutto una rivista che dedica il più ampio spazio a discussioni e interventi sullo statuto, i metodi, i fini e i limiti della scienza filologica. Per questo motivo l’articolo sul libro di Canfora mi fu commissionato da Francisco Rico, membro del comitato direttivo.

Quanto a me, scrivendo quelle pagine ho di proposito evitato (come ciascuno può constatare) qualunque polemica, essendo mio intento non quello di «confutare» le idee di Canfora, ma soltanto quello di ribadire le ragioni di una diversa e altrettanto legittima posizione. I dati e i fatti possono discutersi; le interpretazioni, e tanto meno le interpre-

tazioni religiose, no. Non per nulla, nel mio saggio riconosco preliminarmente che «in un'ottica "storica", le argomentazioni di Canfora sono inoppugnabili e vere». La storia può discutere la biografia di Gesù, e perfino la sua stessa esistenza; ma non se era o non era il figlio di Dio, perché questa è materia di teologia e di fede. La filologia può discutere se Matteo abbia composto in aramaico una prima stesura del suo Vangelo; ma quand'anche si ritrovasse quell'originale, non potrebbe dire se esso abbia maggior valore dottrinale rispetto al testo greco che conosciamo.

A Inglese spiace anche un mio rapido accenno al fatto che «nessun metodo (neppure quello di Lachmann) dà reali garanzie di esattezza e "scientificità"» e all'ironia di Pio X «sulla sicumera dei moderni filologi (i quali pretendono di descrivere "l'evoluzione del testo come se avessero essi stessi visto i copisti all'opera")». In verità, non scorgo in quelle righe la «sgradevole polemica» di cui parla Inglese: a chiunque appare evidente la farraginosità e la scarsa «scientificità» di certe moderne edizioni critiche neo-lachmanniane, con il testo soffocato da centinaia di pagine di descrizioni di codici, tavole e apparati, dove lo stemma risulta tanto precario e artificioso da rivelarsi talora inservibile per la costituzione del testo e da non resistere quasi mai alla prova dei fatti (cosicché basta la scoperta di un nuovo codice per inficiarne del tutto o in buona parte la validità). Ma il punto è un altro: se in un dominio testuale, infatti, si manifestano le inadeguatezze del metodo di Lachmann, è proprio nella tradizione del Bibbia.

Se mai il metodo ci consentisse di risalire a un archetipo, questo ci servirebbe a ben poco, giacché in una tradizione testuale come quella biblica, dominata dalla *mouvance*, qualunque versione tardiva può essere dottrinalmente superiore all'irraggiungibile archetipo. Soprattutto, nella tradizione della Scrittura, in cui l'oralità ha svolto un ruolo fondamentale, un testo tardivo può contenere varianti autentiche e pienamente legittime: tutti sono concordi nel ritenere che il bellissimo racconto di Gesù e dell'adultera (Io. 7.53-8.11) sia un'interpolazione, perché assente «nelle versioni e nei manoscritti più antichi» e «perché stile e vocabolario non sono giovannei» (Bibbia della Conferenza Episcopale Italiana); ma non è la filologia che può e deve pronunciarsi sul suo valore teologico e, soprattutto, sul suo significato di fede.

In conclusione, scrivendo *Filologia e verità*, mi ero umilmente proposto due semplici obiettivi: da un lato, ricordare che per il cristianesimo i testi sacri si muovono *anche* in una dimensione extra-storica che ne costituisce (agli occhi del credente) il *proprium*, e che dunque la loro verità (sempre per il credente) non dipende in ultima istanza dalla pos-

sibilità di un accertamento storico e scientifico né dei fatti che narrano né delle parole con cui li narrano (cosicché è errato pensare che la filologia, e la scienza *tout court*, possano dispensare «certezze» capaci di confermare o smentire le verità di fede); e dall'altro, mettere in evidenza l'intolleranza di coloro (Odifreddi *docet*) che considerano un povero *minus habens* o un bigotto nemico del progresso chi manifesta e argomenta simili convinzioni, osando portarle fuori da riviste teologiche o giornali confessionali. Il primo obiettivo – d'altronde superiore alle mie modeste forze – non sono probabilmente riuscito a conseguirlo; il secondo, almeno a giudicare dalla replica di Inglese, evidentemente sì.



Rassegne

ANNALISA CIPOLLONE

📖 *Text Editing, Print and the Digital World*, ed. by Marilyn Deegan and Kathryn Sutherland, Farnham, Ashgate, 2009, 224 pp., ISBN 978-0-7546-7307-1

Il libro, che è il risultato di seminari tenuti dall'ITC Methods Network presso il King's College di Londra nel 2006, si offre come un resoconto dello stato attuale della filologia digitale, di cui valuta vantaggi e svantaggi nella pratica editoriale. Le domande cui i Seminari, e di conseguenza il libro, tentano di offrire una risposta sono molteplici e di non scarsa portata: quale il destino delle edizioni a stampa nell'era digitale? quale *status* culturale può essere assegnato all'edizione digitale? può l'edizione digitale soddisfare alle esigenze di pubblici compositi (di specialisti e non specialisti)? in cosa realmente consiste un'edizione digitale, quali reali novità consente di apportare alla disciplina filologica, e in quale rapporto si pone nei confronti degli archivi digitali? come muta il ruolo del filologo in un contesto digitale? e quali sono le nuove *partnership* che l'edizione digitale promuove, o impone? Come si vede, un programma assai denso e di indubbio interesse, che deriva la sua ricchezza dal pressoché incessante dibattito che ha caratterizzato il mondo dell'editoria nell'ultimo decennio (ma mi sia consentito ricordare qui – perché non menzionato nel volume – il pionieristico progetto del «Bestiario di Aberdeen», reso disponibile online sin dal 1997 con relativo apparato critico).¹

Il libro è diviso in due parti, «In Theory» e «In Practice». Nel primo saggio della prima parte, *Being Critical: Paper-based Editing and the Digital Environment* («Essere critici: *editing* su supporto cartaceo e

¹ I. Beavan, M. Arnott, C. McLaren, «Text and Illustration: The Digitization of a Medieval Manuscript», *Computers and the Humanities*, 31 (1997), pp. 61-71.

ambiente digitale»), Kathrin Sutherland, che è anche una delle curatrici del volume, prende l'avvio da un paradosso: sebbene la critica testuale abbia i propri fondamenti, come è ovvio, nei testi, i criteri su cui quegli stessi testi si fondano rimangono tuttavia, il più delle volte, invisibili, ovvero inesplorati da parte degli utenti. Gli editori stessi, sostiene ancora Sutherland, non amano confrontarsi con i presupposti teorici sottesi alla pratica editoriale. Sutherland sottolinea l'evanescenza dei criteri stessi della critica del testo, il che contrasta all'ambizione di procurare una lunga vita editoriale alle edizioni stesse. Il caso portato come esempio da Sutherland è un classico della critica del testo inglese, l'edizione Chapman (1923) delle opere di Jane Austen. Questa edizione resta «acriticamente» alla base della critica letteraria sui romanzi della Austen, ma i criteri che Chapman adottò per la sua edizione rispondevano a interessi ben precisi dell'editore e della famiglia stessa della Austen, e non sembrano rispondere più alle esigenze di una prassi editoriale nel frattempo profondamente mutata. Ugualmente critica si mostra Sutherland nei confronti della «New Bibliography» che pretende di fissare un testo senza tener conto delle sue vicissitudini di tradizione; o nei confronti dei «cultural studies» che hanno favorito una accettazione indifferenziata delle diverse versioni d'un certo testo senza un'adeguata contestualizzazione storica della loro effettiva «presenza» presso il pubblico dei lettori. Tutti questi problemi spingono Sutherland a caldeggiare la costituzione di un apparato teorico, a suo dire ora più che mai necessario, con l'obiettivo di sostenere una pratica ecdotica digitale che fatica a trovare una sua identità nonché regole condivise da parte dei suoi praticanti, e determina pertanto negli utenti una forma di diffidenza nei confronti dell'edizione digitale.

Il capitolo di Mats Dahlstrom, *A Compleat Edition* – che gioca sulla paronomasia tra *complete*, 'completo', e *compleat*, 'quintessenziale' – verte innanzitutto sul problema della natura stessa dell'edizione critica, la quale è ovviamente determinata dalle coordinate spazio-temporali entro le quali viene prodotta. Ciò, a parere dell'autore, inficia, o quantomeno ridimensiona, l'autorevolezza dell'edizione stessa.

Nel suo contributo *Digital Editions and Text Processing* («Edizioni digitali e trattamento del testo»), Dino Buzzetti si ripropone di individuare le ragioni della diffusa diffidenza (già ricordata da Sutherland) nei confronti delle edizioni digitali, individuando alcune possibili soluzioni al riguardo. In primo luogo egli auspica una capacità maggiore di 'leggere' il testo da parte della macchina, trasferendo così, in qualche modo, parte delle tradizionali competenze dell'editore alla macchina stessa.

Nel saggio *The Book, the E-Text and the 'Work Site'* («Il libro, il testo elettronico e il “cantiere”»), Paul Eggert sottolinea le caratteristiche principali di una edizione cartacea: il senso di ‘completezza’ che essa ispira, il suo sofisticato sistema di rimandi interni, l’assenza di ripetitività; nell’edizione cartacea il tutto illumina le singole parti e il lavoro si offre completo all’utente. Al contrario, l’edizione elettronica tende a presentarsi già di per sé come un *work in progress*: un cantiere aperto, appunto. Eggert si domanda se questa ‘apertura’ non possa indurre l’editore a minore rigore metodico; e anche si domanda se un tale rigore, quand’anche presente e operante, non venga di fatto minacciato dalla presenza di altri potenziali e molteplici editori i quali, obbedendo alla comune percezione del testo elettronico come testo eminentemente «plasmabile», possano mettere mano all’edizione elettronica alterandone gli elementi fondanti. A ciò si potrebbe ovviare, secondo Eggert, attraverso un sistema di autenticazione denominato JITM («Just-in-time-markup»). Il sistema permetterebbe così di distinguere i diversi «testi critici» fissati via via da ogni successivo intervento, anche minimo. Oltre a preservare l’integrità del testo critico, JITM consentirebbe in questo modo anche una sorta di (forse non inutile) «storia» degli interventi.

Il saggio firmato congiuntamente da Gabriel Bodard e Juan Garcés, *Open Sources Critical Edition: A Rationale* («Una *ratio* per l’edizione critica *open source*»), si concentra sul lavoro svolto dal gruppo «Digital Classicists» (che si sono riuniti, dapprima telematicamente e finalmente *in corpore*, a partire dal 2006) nel concettualizzare il principio dell’*open source* [lett. ‘fonte aperta’]. Il principio di per sé non è nuovo, giacché la disponibilità di testi e documenti presentati dall’editore critico è da sempre auspicata e perseguita, e un codice di comportamento riconosciuto e accettato, quantomeno in linea di principio, impone che all’editore critico venga attribuito il debito riconoscimento. Ma nel caso di edizioni elettroniche il rischio che il lavoro critico e i materiali di servizio vengano percepiti come *res nullius* (rischio purtroppo presente anche per i lavori a supporto cartaceo) diventano in effetti maggiori.

Il lavoro di Edward Vanhoutten *Every Reader his own Bibliographer: An Absurdity?* («Ogni lettore bibliografo di se stesso: un’assurdità?») chiude la prima parte del libro con la domanda: chi acquista una edizione critica, e perché? Vanhoutten afferma che la gran parte dei lettori non è interessata alla filologia: chi consulta una edizione lo fa innanzitutto per avere un testo affidabile, e solo secondariamente è interessato alle note o al commento. Egli pertanto auspica che il mondo dell’accademia rivolga la propria attenzione anche a quelle che chiama «minimal editions», di contro

alle «maximal editions» che gli studiosi in genere approntano: benché i due tipi di edizione si prefiggano scopi differenti, essi, secondo Vanhoutten, sono nondimeno e ingiustamente percepiti in un'ottica ancora fortemente gerarchica. L'edizione digitale potrebbe seguire un modello ancora differente, sempre che essa sappia discostarsi dal modello di edizione proprio dell'edizione cartacea. Inoltre, Vanhoutten sostiene che un'edizione critica, cartacea o digitale che sia, non rappresenta un prodotto di valore culturale bensì solo accademico: un mero archivio di documenti e immagini, che sempre meno servirà alla lettura e sempre più alla consultazione. La versione elettronica del romanzo fiammingo *De Trein der Traagheid*, al quale egli ha lavorato insieme ai colleghi Ron Van den Branden e Xavier Roelens, dimostrerebbe come il lettore possa far generare alla macchina la versione esatta che si desidera leggere, e come la versione scelta venga ritenuta dalla macchina così che si crei una traccia tangibile degli interventi del «lettore-editore». Gli studiosi sarebbero chiamati a fornire contestualmente un testo-base ad uso del dibattito accademico.

La seconda parte del libro, «In Practice», si apre col saggio di Espen Ore, *...they hid their books underground* («...nascosero i propri libri sotterra»), mette in rapporto l'edizione cartacea, «completa» in sé, ma in qualche modo inerte, con l'edizione digitale, che si presenta invece come premessa «dinamica» per lavori futuri, ma è d'altro canto soggetta all'aleatorietà dei supporti informatici e dei successivi interventi. Dovrà essere compito delle biblioteche fornire all'edizione digitale la stabilità di cui essa necessita.

Linda Bree e James McLaverty, nel loro saggio *The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift and the Future of the Scholarly Edition* («L'edizione Cambridge delle Opere di Jonathan Swift e il futuro delle edizioni critiche»), muovono dall'edizione Cambridge dell'opera di Swift attualmente in corso, che sarà costituita da 15 volumi e da un archivio elettronico delle varianti. Ai due autori ciò pare un buon esempio di come non vi sia necessità di opporre, l'un contro l'altro armati (direbbe il Manzoni), i due tipi di supporto, cartaceo ed elettronico, quando questi mostrino di essere perfettamente complementari nel servire a scopi diversi. L'unica limitazione che gli autori riconoscono all'edizione cartacea, affidabile e raggiungibile da parte di un maggior numero di lettori, non è tanto il costo economico quanto quello dello spazio. Ma fino a quando le edizioni elettroniche non avranno raggiunto un livello di affidabilità tecnica paragonabile a quelle cartacee, l'unica soluzione possibile e soddisfacente per lo studioso (e il suo lettore) sarà l'utilizzo congiunto e accorto di entrambi i mezzi. Dettaglio non trascurabile, sottolineato

da Bree e McLaverty e destinato a sfatare un mito che dura tuttavia, è il seguente: un'edizione digitale condotta secondo criteri genuinamente scientifici, e alla quale si intenda assicurare vita longeva, è a tutt'oggi economicamente assai più onerosa di un'edizione cartacea.

Il saggio di Jim Mussell e Suzanne Paylor, *Editions and Archives: Textual Editing and the Nineteenth-Century Serials Editions (NCSE)* («Edizioni e archivi: la filologia testuale e i periodici ottocenteschi»), apre l'ultimo gruppo di saggi della seconda parte, i quali maggiormente inclinano a riconoscere l'importanza del supporto elettronico per le attuali esigenze della disciplina filologica. Il formato sotto indagine è quello dei testi che non vennero pubblicati in forma di libro, bensì in riviste e periodici, e per i quali sembrerebbe raccomandarsi una soluzione editoriale di natura elettronica. Si tratta ad ogni modo di un ambito che pone all'editore problemi di ordine diverso rispetto a quelli posti dall'edizione in volume, e richiede pertanto speciali soluzioni *ad hoc*.

Il saggio di Charlotte Roueché, *Digitazing Inscribed Texts* («Digitalizzare le epigrafi»), porta il lettore nel mondo delle epigrafi. Qui il supporto elettronico è quanto mai benvenuto, giacché l'epigrafe esige che si tenga conto non solo del testo scritto ma anche del suo supporto e della sua collocazione. Il supporto elettronico consente all'editore di mettere a disposizione del lettore molto materiale di diversa natura, a cominciare dalle immagini, che il supporto cartaceo tende a sacrificare o quantomeno a limitare per ragioni di economia.

Il saggio finale è quello di Elena Pierazzo, *Digital Genetic Editions: The Encoding of Time in Manuscript Transcription* [«Edizioni digitali genetiche: la codifica del tempo nella scrizione manoscritta»], dove si agita il problema della filologia d'autore e delle copie di servizio in rapporto al testo edito e stampato. La filologia genetica può ricevere nuovo impulso e aiuto dal supporto digitale e dalle sue capacità di rendere con maggiore evidenza il carattere dinamico del testo *in fieri*.

I lodevoli intenti dei seminari e dunque del libro sono innegabili, soprattutto laddove si cerca di offrire una visione composita del problema, che presenti cioè le oggettive difficoltà insiste nella teoria e nella pratica dell'editoria digitale, troppo spesso presentata come panacea ai presunti 'mali' della filologia. Ma l'impressione che il lettore informato ricava dalla lettura del libro pare essere anzitutto questa: che il dibattito intorno all'editoria digitale ancora soffre per l'assenza di una terminologia adeguata e di un comune terreno metodologico (il che forse anche spiega il percettibile squilibrio di qualità fra i diversi contributi, e una certa qual sproporzione fra i problemi prospettati e le soluzioni offerte).

A ciò si potrebbe agevolmente rimediare, quantomeno in via preliminare, col ricorrere alla disciplina filologica tradizionale, all'interno della quale numerosi quesiti prospettati dai vari autori potrebbero trovare – e in diversi casi hanno anzi già trovato – una risposta soddisfacente. Questo modo di presentare come nuovi problemi in realtà ben noti disorienta un poco il lettore, al quale può riuscire difficile comprendere a quale pubblico questi lavori siano destinati. Di certo essi risulteranno utili presso pubblici di paesi dove la disciplina filologica non fa parte dei *curricula* di studio a nessun livello. Più in generale, tuttavia, si percepisce in questi saggi un'ambizione di voler «rifondare», in qualche modo, la filologia: che è certo ambizione legittima, specialmente in tempi – come quello attuale – in cui si assiste a mutamenti radicali nel modo di trasmettere e fruire i testi. Ma voler rifondare la disciplina filologica senza averne sufficientemente assimilato e meditato i fondamenti non sembra essere obiettivo accettabile, perché rischia di creare divisioni inopportune all'interno di una causa che dovrebbe essere sentita come comune da parte di chiunque si interessi alla tradizione e fruizione dei testi.

GEOFFREY ROCKWELL

📖 Teresa Numerico, Domenico Fiormonte, Francesca Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 240, ISBN 978-88-15-13425-7

Amid all the doom and gloom of the 2009 MLA Convention, one field seems to be alive and well: the digital humanities. More than that: Among all the contending subfields, the digital humanities seem like the first «next big thing» in a long time, because the implications of digital technology affect every field.¹

There has been a surge of interest in the digital humanities and its place in the liberal arts. Much of the interest is coming from the engaged new scholars who are comfortable with new media and some of the interest is coming from outside the Anglo-American world as humanists reflect on this field and its opportunities in their academic traditions. I think of Patrick Svensson's articles in DHQ,² or Wang and Inaba's article ana-

¹ W. Pannacker, «The MLA and the Digital Humanities», *Brainstorm. The Chronicle Review's blog*, Dec. 28, 2009: <<http://chronicle.com/blogPost/The-MLAthe-Digital/19468/>>

² See P. Svensson, «Humanities Computing as Digital Humanities», *DHQ*, 4:3 (2009): <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000065/000065.html>>, and «The Land-

lyzing the language of the digital humanities.³ Of particular interest are books not written in English or for an English audience because they introduce the field in subtly different ways. One such work is *L'umanista digitale* («The Digital Humanist») by Teresa Numerico, Domenico Fiormonte and Francesca Tomasi. This is by no means the first work in Italian about computing in the humanities; there has been a sustained engagement in Italy since Father Busa, but it is current, accessible and argues that humanists need to engage in not only the development of online content but also with ethical issues around computing, especially issues around search engines, open access and censorship. The authors call on humanists to acquire the skills to become digital humanists:

Technology can't be self-regulating: society as a whole and political powers have to be involved in the management of technology. For this reason the role of the humanist is fundamental and cannot be renounced. The *digital humanist* in particular, with his critical skills united with technical knowledge, can contribute to building a movement that could change the choices both at the level of research resources and at the level of governance. (p. 196, my translation)

The Digital Humanist is a short work of four chapters with an introduction and appendix designed to introduce humanists to the digital, its human history and the challenges that concern us. The first chapter is a «History of the interaction between technology and the humanities» written by Teresa Numerico. The chapter is a deft tour through the history of computing that emphasizes the importance of human issues while still covering many of the important moments from Turing to social media. Numerico starts with the computer as a symbol manipulator as opposed to a mere calculator. She introduces Vannevar Bush and the importance of human associations in the organization of human knowledge. She writes about cybernetics and Wiener's ethical concerns that computers not control us. She focuses on Licklider and man-machine symbiosis as an alternative model to our relationship to computers – an alternative to the AI model where computers replace human work. She links this to his work on information processing and libraries. She then turns to the development of the ARPANET and its evolution

scape of Digital Humanities», *DHQ*, 4:1 (2010): <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/000080/000080.html>>.

³ X. Wang – I. Mitsuyuki, «Analyzing Structures and Evolution of Digital Humanities Based on Correspondence Analysis and Co-word Analysis», *Art Research*, 9 (2009), pp. 123-134.

leading to a discussion of the web and Web 2.0 ideas. She concludes with a discussion of open access and the «desirable web.»

Teresa Numerico also wrote the last chapter that looks closely at the role of search engines, especially Google, in the organization of our knowledge. The first and last chapter by Numerico frame the two internal chapters that are about digital philology and textual representation, which is why I will deal with them separately. The last chapter titled, «Searching and Organizing» starts with old philosophical question of how you can ask about that which you don't know and connects it to the a discussion of how search engines work. She argues in the end that a) search engines are important to how knowledge is being organized, even more so now that Google is digitizing books on a large scale, and b) that they are not neutral – that their algorithms are biased against information that isn't popular or in the dominant language of the web, English. She concludes by picking up the access issues of the first chapter and asking if we are comfortable with commercial organizations organizing the human knowledge we in the humanities care about. Without preaching a solution Numerico tries to show to the humanities reader how high the digital stakes are. This ethical-political turn is perhaps one of the features of *The Digital Humanist* that differentiates it from the discourse around the digital humanities in the English-speaking world which tends to concentrate on modeling knowledge rather than the political.⁴ *The Digital Humanist* addresses an audience that still believes in political action and still believes the humanities are caretakers of a body of knowledge with political value.

The humanities heart of the book is the second chapter by Domenico Fiormonte on «Writing and Producing». This chapter tackles the digital text from a number of theoretical questions starting from reflections on orality/literacy to how we define our identity through online writing in blogs and other social media. It would be impossible to summarize this dense chapter which is itself an attempt to summarize all the important questions around digital textuality. Instead I will touch on three moves that Fiormonte makes in this dense chapter.

Layers of Digital Textuality. Fiormonte presents a typology of digital texts that illustrates just how difficult it is to talk about digital textuality. The typology starts from what we typically call the Text In Itself (email,

⁴ See for example W. McCarty's *Humanities Computing* which goes much deeper than *The Digital Humanist* into issues of what we do, but ultimately presents the field as an interdisciplinary commons for methods without any political agenda of its own.

blog entries, wiki pages). He then shifts to the Coded Text (ASCII, HTML, XML) that underlies the text itself, but, of course, is also a text we write. Then he moves to the Processed Text like that text generated by Google when you query it or texts mashed up through social media. Finally he moves to the Text Which Writes Us (credit cards, debit cards, text games) by which he draws our attention to the ways in which we are defined by texts from our credit rating to interactive games we play. Fiormonte, of course, is aware of the limits to this layered typology, but it serves well to break open our idea of exactly what is a text on the computer. One could add another layer, the Inscribed Text, which would be the material ways a text is written on a hard drive or CD-ROM.

Time and Space of Writing. Starting on page 87 there is a very interesting discussion of the shift from the temporality of narrative modern writing to the ways in which the web (which is, after all, mostly writing) is seen spatially. For Fiormonte this shift in metaphor is important to understanding online textuality. He follows this up by describing how in web writing it is the paratext, microtexts, and metatexts that are important – more important and standing in for the text itself. It is the metadata keywords you provide for a page that Google uses, it is the headings that people read, and it is all the navigating text that people use to understand the point of your site. Fiormonte's point is that if you look at web writing advice it isn't really any more the old rhetorical advice about how to write your paragraphs – it is about how to contextualize your text and make it easy to navigate.

Usability and Ethnography. Fiormonte's reflections on the importance of the paratext lead to his arguing that the interface is the new face of text and therefore usability is the new metric for studying the interface/text. This leads him to discuss the place of ethnography as a method for digital humanists who are studying digital textuality as they write it. Fiormonte seems to be trying to outline a future in the digital humanities for the discipline of philology which «more than any other has operated as the 'interface' of cultural identity» (p. 116).

At the end of the chapter he returns again to identity and the ways the digital writes us as we write it. The importance of the digital humanities for Fiormonte is that with the digital text it is not enough to simply study the text as linguistic meaning (layer 1), humanists need to understand the technologies of computing and culture of computing in order to get at the text. We need to deconstruct the system that manages the social text from Google to Facebook. We need to ask who owns our text (which writes our identity), who manages it, and who provides

access. The good old days when the technology was just a tool are over and Fiormonte calls for a new epistemology and hermeneutic for the humanities that can study culture in the digital.

The third chapter by Francesca Tomasi is the practical sequel to Fiormonte's theoretical chapter. «Representing and Conserving», as the chapter is entitled, focuses on the pragmatics of scholarly electronic editions. It is a well written tour that starts by describing the problems around preserving electronic texts. The chapter takes us through the uses of metadata, markup and digital libraries. It is concise review of the key technologies we use to represent and preserve information. It is the sort of practical overview humanities students need to have to understand digital humanities electronic text projects.

In such a short work there are always gaps that a reviewer can point to. I would have preferred to see more about multimedia. In the first historical chapter the story of graphics from Ivan Sutherland to virtual reality could have been woven in without losing the emphasis on the human. There could have been a chapter building on the third that extends the lessons about representation and conservation to media other than text so as to encourage student projects other than textual ones. To some extent, the focus on electronic texts says something about the digital humanities in Italy and its roots in philology. I would also have liked more on what we can do with digital information. How can analytical techniques be used to study digital media once it is represented digitally. I would point to the interesting work Lev Manovich and others are doing under the rubric of «cultural analytics» that apply computing techniques to the study of large collections of non-textual cultural representations.⁵ There could also have been a discussion of programming and code as a form of text, but all of these additions might have pushed the book beyond the scope of the project. I suspect that the authors wanted to keep the work short and affordable for students. It is not meant to be survey of the digital humanities so much as an introduction that could serve to convince and then train humanists starting with what they should know – textuality.

It is worth noting that the title is not about the «digital humanities», but the «igital humanist». It is about the formation of a new and engaged humanist. This is a work calling for and about the formation of new type of humanist. It tries to convince the humanities student that they need to engage the digital and then provides a tour through what they need to

⁵ See the web site of the Software Studies Initiative: <<http://lab.softwarestudies.com/>>.

know from the history of computing and the human to the importance of search engines. It calls them to question the digital infrastructure being built which, to someone outside the English-speaking world, can seem biased. We need digital humanists who don't just use what is at hand, but question what is at hand and how it might bias the representation, conservation and interpretation of the cultural record.

PAOLA ITALIA

📖 Alessandra Anichini, *Il testo digitale*, Apogeo Edizioni, Milano, 2010, pp. 208, € 16,00. ISBN-13: 978-8850324040

Avere letto *Il testo digitale* in versione elettronica prima che cartacea (per un mero problema pratico: case editrici chiuse durante le feste, ma sostituzione della copia cartacea con quella digitale da parte della gentile responsabile dell'ufficio stampa di Apogeo) la dice lunga sull'opportunità della pubblicazione di un libro del genere.

E' sotto gli occhi di tutti che siamo di fronte a un momento storico di ridefinizione della scrittura. Non si tratta, beninteso, di una rivoluzione culturale paragonabile a quella che ci ha portato dall'oralità alla scrittura, modificando «la trasmissione dei saperi, i mezzi di comunicazione, l'idea stessa di tradizione», e acquisendo un «nuovo stile (e quindi una nuova identità) della mente» (come precisa Franco Cambi nella *Presentazione* del volume). Siamo ancora immersi, purtroppo o per fortuna, «in quell'onda lunga della scrittura» che è sottoposta da almeno una ventina d'anni a un processo di ridefinizione, insediata com'è da «altre modalità comunicative (sonore, iconiche soprattutto) e da altri linguaggi, come pure da nuove forme di scrittura che però non ne cancellano la funzione e la centralità: soltanto ne ridescrivono i confini». Raffaele Simone, già nel 2000, aveva parlato di una «Terza Fase» (*La terza fase*, Bari, Laterza, 2000), che muoveva da «forme strutturate e precise a forme generiche e destrutturate», e che necessariamente comportava una perdita della centralità della «civiltà» della scrittura stessa, così come una serie di critiche al pensiero «logico-sintattico» derivante dalla scrittura.

E' proprio in momenti come questi che la velocità imposta dalla spinta in avanti va bilanciata con il tempo lungo di una riflessione storica. E che si elaborano modelli culturali in grado di dare maggiore consapevolezza di sé nel presente, per preparare ai cambiamenti del futuro. Perché è indubbio che «la neo scrittura del nostro Postmoderno [ma c'è chi dice

che è già finito anche quello...] avrà ancora e più di ieri una precisa formazione formativa: di atteggiare il pensiero in molte forme e di collocarlo attivamente, in uno spazio sociale che accorda sempre più (e più intimamente) scrittura e comunicazione» (Cambi, *Introduzione*, p. x).

Non che questi temi non siano già stati affrontati. Gli studi sui cambiamenti della testualità indotti dall'introduzione della videoscrittura e del web possono ormai riempire interi scaffali di libreria (ma viaggiano leggeri nei nostri Net-book e sui Kindle..). La percezione del cambiamento in atto ha sollecitato molte riflessioni, soprattutto in ambito anglosassone, ma non solo. La *Bibliografia* del volume di Anichini è, a questo proposito, molto aggiornata e, se letta diacronicamente, ci racconta un fervore riflessivo, intorno a queste tematiche, che ha occupato parte degli anni Novanta e tutto il decennio appena trascorso. Non sempre però con risultati originali o utili, fino a una sorta di *overlapping* di titoli che sembrano l'uno la fotocopia dell'altro (la ricerca del sintagma «digital text» in Google books produce più di quattromila titoli correlati...), dalle prospettive più pragmatiche a quelle più teoriche, a dimostrazione di come siano forti, nei momenti di grande cambiamento, le spinte alla storicizzazione e alla messa a punto di quanto si va a superare. Un esempio, a questo proposito, è costituito dal recente *The metaphysics of text* di Sukanta Chaudhuri (Cambridge University Press, 2010), che traccia, con una pur encomiabile ampiezza di *case studies* tratti dalla cultura europea e indiana, un quadro inutilmente astratto dell'oggetto testo, che si propone di considerare nella sua fisicità, nel rapporto tra oralità e scrittura, tra linguaggio scritto e visuale, e nell'ontologica relazione tra testualità materica e virtuale. Una panoramica tanto ampia quanto dispersiva. Soprattutto per chi, di fronte alla rapidità tecnologica del cambiamento, volesse affrontare il futuro con una maggiore consapevolezza del passato.

A questo obiettivo è invece volto il volume di Anichini, uno dei cui pregi è una costante prospettiva storica, che inserisce ogni grande cambiamento, a tutti livelli del processo comunicativo, nella storia della sua evoluzione: «Cosa cambierà davvero è difficile da immaginare, vorremmo tuttavia che la direzione fosse quella segnata dai secoli di storia che ci hanno preceduto» (p. 2). E lo fa in 200 pagine e cinque agili capitoli, che ripercorrono diacronicamente le varie accezioni del testo e si concludono con il campo lungo delle conseguenze della digitalizzazione (e in questo senso il titolo del volume sarebbe piuttosto un *Verso il testo digitale*, dal momento che offre un *vademecum* di tutto ciò che bisogna sapere – e ricordare – per affrontare questa rivoluzione).

L'approccio al tema è classico (l'autrice lavora presso l'Agenzia Nazionale per lo sviluppo dell'Autonomia Scolastica e ha una particolare attenzione alla formazione e alla didattica, da cui argomentazioni stringenti e stile chiaro e godibile), a partire dal concetto di testo come occorrenza comunicativa di Beaugrande e Dressler, che implica la necessità di coesione e coerenza perché si possa parlare di testualità (Capitolo 1. *Tutti i testi del mondo*). È la coerenza che chiama in causa il lettore, e la sua dimensione attiva. Con alcune importanti ricadute teoriche. Se infatti tutto può diventare testo nel momento in cui esiste un lettore che lo interpreta, conferendogli un significato, il rapporto che si stabilisce tra il testo e il suo ricevente è destinato a diventare un vero e proprio atto creativo (p. 18). Atto che si arricchisce di valore dal momento che per il testo digitale «caratteri, formato, colore, dimensione sono parametri da definire, così come l'output (il *device*, per usare un termine tecnico) sul quale il testo troverà la sua base più o meno definitiva» (p. 27). A guadagnarci, però, non è solo il soggetto, decisamente potenziato, ma anche il testo stesso, privato della sua materialità, ma collocato su un nuovo supporto di cui assume tutte le caratteristiche «la computazionalità, la flessibilità, la possibilità di creare convergenze tra i codici, la reticolarità», destinate a «modificare il nostro approccio alla scrittura e alla lettura» (p. 28).

Anche il testo inteso come occasione di conoscenza e di chiarimento e organizzazione del pensiero (capitolo 3. *Il testo per pensare*) può trarre vantaggio da una prospettiva storicistica. Le nuove pratiche di commento del testo elettronico, ad esempio, finiscono per recuperare la fruizione collettiva del testo così familiare ai glossatori medievali, commenti d'autore che si sovrappongono in sedimentazione manoscritta interagendo tra loro. Chi acquista un testo *on line*, infatti, accetta implicitamente le norme DRM (Digitale Rights Managements), che regolano la cessione del diritto all'uso del testo, con la sua «collocazione 'fisica' ... sul server di chi lo distribuisce». Il libro, infatti, non si trova materialmente sul *device* del lettore, ma «in una memoria digitale collocata altrove». E fin qui tutto bene. Si evita che il testo passi di mano in mano, violando i diritti dell'autore e dell'editore. Ma, accanto alla struggente nostalgia per quella deliziosa pratica dei libri prestati e mai restituiti, c'è un problema più consistente, che riguarda «gli appunti, i commenti e le note di chi legge ... memorizzati in quello spazio remoto, in cui il testo risiede. È possibile sì salvare ciò che si scrive sul proprio *device*, in un file che si genera automaticamente, ma, comunque, in ogni caso, ciò che si scrive o si inserisce sarà potenzialmente visto anche da chi controlla 'intero sistema di gestione

della distribuzione». Acquistò un testo, ma perdo le proprietà delle note e degli appunti. O meglio, ne perdo l'esclusiva proprietà, ma devo essere pronto a condividere la mia lettura con altri, in uno «spazio pubblico (e controllato) della conoscenza» (p. 35). Una possibile minaccia alla privacy, ma anche un'apertura verso il «testo collaborativo», verso «pratiche di lettura che potrebbero risultare veramente innovative». Così simili al lavoro culturale dei glossatori medievali.

Per prepararci alla perdita del supporto materiale del libro sarà utile ricordare cosa è stata la tradizione editoriale del libro, la sua presentazione tipografica, la storia delle tecniche elaborate per rendere i testi più leggibili e trattenerli più facilmente nella memoria (Cap. 3. *Leggere l'alfabeto*). Se il lettore dovrà farsi editor e tipografo, tanto vale che sappia da quale sapienza teorica e tecnica proviene la cultura del libro cartaceo. Se il *lettering* incide sul senso complessivo di un testo (e secondo un'esperta di comunicazione come Anna Maria Testa è «la messa in scena delle nostre parole») varrà la pena di sapere la differenza tra Old English e Courier, tra Garamond, Baskerville e Bodoni, perché in un futuro non troppo remoto, per tutti i testi sarà il lettore «a decidere quale carattere vorrà leggere e in quale dimensione» (p. 79). E potrà anche «aumentare» il testo di una serie di dispositivi atti a favorire la lettura, come l'ascolto contestuale alla lettura, o «un puntino mobile che, come un dito virtuale, accompagna l'occhio lungo i righi» (p. 84). Proprio come le *maniculae* ai margini dei codici.

Testualità e iconicità saranno inscindibili (Capitolo 4. *Testi da guardare*). E se la prima generazione di ipertesti si caratterizzava «per l'uso innovativo dei collegamenti testuali, i link, che rappresentavano il primo tentativo di rompere la rigida sequenzialità del testo a stampa» (p. 118), ora gli ipertesti sono tutti accompagnati da «immagini, video, pezzi audio inseriti direttamente nella pagina o collegati a essa, mediante rimandi testuali». E' un fatto, però – e giustamente Anichini ne ridimensiona la portata – che raramente gli ipertesti hanno tratto pienamente vantaggio dalle potenzialità offerte dal nuovo mezzo, come se vi fosse una resistenza intrinseca a svilupparne gli aspetti più innovativi, a definire un nuovo genere. Fanno eccezione, come in altri simili settori, esperienze letterarie di area anglosassone, come i *digital storytelling*, ovvero brevi storie – per lo più a carattere autobiografico – che uniscono testo, immagini e suoni. Nonostante sin dal 1993 sia stato fondato in California un Center for Digital Storytelling, che ha elaborato ben sette regole per scrivere questa nuova tipologia di testi (*point of view, dramatic question, emotional content, gift of the voice, power of soundtrack, economy*

and *pacing*), esse non risultano molto diverse dalle «tradizionali teorie narratologiche» sviluppate in sostanziale continuità con le classiche forme del narrare. Per scrivere una *digital tale* sembrerebbero non servire regole diverse da quelle tradizionalmente utilizzate per scrivere e per sceneggiare un film: partire da uno *story core*, il cuore della narrazione (nelle tre fasi di: *problem, transformation, solution*), passare attraverso uno *story mapping*, che amplia lo *story core* con una serie di dettagli («una veloce scrittura del testo in una forma grafica»), raccogliere il *feedback* di questa prima «traccia di lavoro», scrivere la storia, registrarla, ascoltarla e rivederne il testo, digitalizzarla, montarla e inserire immagini e musica (p. 120). Non è un caso che i primi risultati nell'ambito dei *digital tale* siano una via di mezzo tra il *reportage* fotografico e l'articolo di giornale. A seconda che prevalga il testo o l'immagine.

Non è solo per una provocazione che nel capitolo dedicato alla rete per eccellenza (Capitolo 4. Testi da esplorare) il World Wide Web sia paragonato alla «ruota dei libri», la straordinaria invenzione dell'ingegnere dei Medici Agostino Ramelli, che come una vera e propria ruota su cui erano appoggiate decine di volumi, permetteva al lettore seduto di leggere contemporaneamente più testi. Anichini, come e più che negli altri capitoli, coniuga passato e presente, paragonando le moderne architetture dell'informazione (*Information design*), che studiano le codificazioni dei testi in rete per renderli interrogabili dai motori di ricerca, e le «modalità con cui un testo digitale, scomposto in unità informative può essere organizzato da chi scrive», agli antichi Thesauri, dove l'attenzione costruttiva era tanto alla struttura dell'insieme quanto alla precisione e analiticità del dettaglio linguistico e semantico.

Più direttamente correlato ai problemi che affrontano gli editori di testi è il paragrafo dedicato all'autorità delle informazioni presenti in rete, la credibilità dei siti. Che, per chi lavora sui testi, si traduce nell'affidabilità di un testo reperito on line. Come si definisce attendibile un sito? Il decalogo elaborato da B.J. Fogg nel 2003 presso il Persuasive Technology Lab della Stanford University per definirne la credibilità (sia da parte del fruitore che del costruttore) può dare utili suggerimenti a chi, come i lettori di Ecdotica, si interessa di protocolli delle edizioni di testi in rete (si veda la recensione a *From Gutenberg to Google* di P. Shillingsburg e il suo protocollo di definizione di un'edizione scientifica *on line* in Ecdotica, n. 4, p. 306).

Le medesime condizioni necessarie a un sito, perché sia considerato credibile, possono infatti essere traslate a un testo scientifico, a un'edizione in rete. Vediamole brevemente: 1. Garantire all'utente la possi-

bilità di verificare l'attendibilità delle informazioni contenute nel sito [verificabilità delle fonti]. 2. Esplicitare la presenza di un'organizzazione reale dietro la struttura del vostro sito [autorevolezza dell'istituzione]. 3. Rendere visibile l'esperienza della vostra organizzazione nei contenuti e nei servizi offerti [autorevolezza del curatore]. 4. Mostrare la presenza di personale credibile e affidabile dietro il vostro sito [esplicitazione dei curatori del testo]. 5. Rendere facili i contatti con l'utente [possibilità di interazione con il curatore]. 6. Dare rilevanza all'aspetto professionale del vostro sito [*layout* scientifico]. 7. Progettare un sito accessibile e semplice all'uso [facilità di fruizione dell'edizione scientifica]. 8. Aggiornare in maniera costante i contenuti (mostrare l'ultima data di aggiornamento) [aggiornamento dati e revisione testo scientifico]. 9. Usare con moderazione contenuti di tipo promozionale [limitazione di ogni possibile interferenza commerciale nell'edizione]. 10. Evitare errori di ogni genere, anche trascurabili [esattezza dell'edizione]. Un decalogo di attendibilità scientifica che, con qualche semplificazione, potrebbe essere applicato ai testi in rete per garantire il lettore dell'attendibilità del testo che legge, ascolta, scarica, vede...

Che la lettura e la scrittura siano attività sociali è l'assioma del capitolo successivo (Capitolo 6. *Testi condivisi*). La condivisione della conoscenza – e l'ambito accademico è ancora il settore in cui può avvenire un'esperienza così radicalmente rivoluzionaria e apparentemente improduttiva – è infatti favorita dalla fruizione dei testi in rete. Studi e testi vengono messi in circolazione prima ancora di essere pubblicati, aumentando la velocità di trasmissione e la mole delle informazioni. La velocità non è una buona consigliera, lo sappiamo. E quello che abbiamo guadagnato in rapidità di condivisione delle informazioni lo abbiamo perso in precisione di rappresentazione, in eleganza della scrittura, in nitore tipografico. Per una tradizione culturale che ha annoverato – come spiega brevemente ma documentatamente Anichini – tipografi celebri, stamperie eccellenti e una vera e propria scienza dell'arte tipografica che si è imposta negli anni in tutta Europa e oltre, è una perdita grave (per amor di verità anche questo bel testo non è immune da alcuni grossolani errori tipografici e lamenta la canonica rilettura finale da parte del «bravo redattore». Una banalità per tutte: perché l'acronimo CSM viene nominato a p. 163 e sciolto solo alla seconda occorrenza di p. 164?).

Che anche la scrittura collaborativa non sia nata con la rete lo dichiara la meravigliosa citazione della *strategia dei monticini* riportata da Anichini alle pp. 159-160. Può darsi che, soprattutto tra i lettori più giovani, vi sia qualcuno che non la conosce e vale quindi una citazione per intero

(come istruzione per l'uso si potrebbe consigliare al lettore giovane di sostituire *notes* con *notebook* e foglietto con *file*; forbici, colla e matite colorate sono forniti gratuitamente da *Open Office*): «Noi dunque si fa così: | Per prima cosa ognuno tiene in tasca un notes. Ogni volta che gli viene un'idea ne prende appunto. Ogni idea su un foglietto separato e scritto da una parte sola. | Un giorno si mettono insieme tutti i foglietti su un grande tavolo. Si passano a uno a uno per scartare i doppioni. Poi si riuniscono i foglietti imparentati in grandi monti e son capitoli. Ogni capitolo si divide in monticini e son paragrafi. | Ora si prova a dare un nome ad ogni paragrafo. Se non si riesce vuol dire che non contiene nulla o che contiene troppe cose. Qualche paragrafo sparisce. Qualcuno diventa due. | Coi nomi dei paragrafi si discute l'ordine logico finché nasce uno schema. Con lo schema si riordinano i monticini. | Si prende il primo monticino, si stendono sul tavolo i suoi foglietti e se ne trova l'ordine. Ora si butta giù il testo come viene viene. | Si ciclostila per averlo davanti tutti uguale. Poi forbici, colla e matite colorate. Si butta tutto all'aria. Si aggiungono foglietti nuovi. Si ciclostila un'altra volta. | Comincia la gara a chi scopre parole da levare, aggettivi di troppo, ripetizioni, bugie, parole difficili, frasi troppo lunghe, due concetti in una frase sola. | Si chiama un estraneo dopo l'altro. Si bada che non siano stati troppo a scuola. Gli si fa leggere a alta voce. Si guarda se hanno inteso quello che volevamo dire. | Si accettano i loro consigli purché siano per la chiarezza. Si rifiutano i consigli di prudenza. | Dopo che s'è fatta tutta questa fatica, seguendo regole che valgono per tutti, si trova sempre l'intellettuale cretino che sentenza: "Questa lettera ha uno stile personalissimo"» (*Lettera a una professoressa*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1967, pp. 125-126).

Trentacinque anni dopo, in un libro dal titolo *Singular texts/plural authors*, Lisa Ede e Andrea Lunsford avrebbero classificato questo modo di lavorare come strategie di scrittura collaborativa (Anichini la definisce «strategia di reciprocità»): «the team plans and outlines the writing task, then one member prepares a draft, the team edits and revises the draft» (ma perché non citare il volume in nota o in *Bibliografia*?). Se abbiamo seguito passo passo le istruzioni di lettura possiamo facilmente sostituire il grande tavolo con una piattaforma Wiki, che con Google-doc è la forma di scrittura collaborativa più diffusa. Non sono la stessa cosa. Mentre un Google-doc non è altro che un documento creato online e accessibile ad altri utenti che «tramite una password, potranno non solo prenderne visione, ma anche intervenire sul testo modificandolo e integrandolo. Gli interventi di ognuno saranno marcati e sarà

possibile sempre risalire alle diverse versioni dopo le modifiche apportate al testo» (p. 164), le piattaforme wiki sono «sistema di scrittura collaborativa che consentono a ogni utente di inserire il proprio testo all'interno di architetture più ampie e definite!». A differenza del singolo documento Google-doc, in una wiki, che può presentare una molteplicità di documenti, immagini, video, ecc. la struttura è dominante e «pur lasciando una fondamentale libertà al singolo, lo costringono, tuttavia, all'interno di strutture di controllo ben definite» (p. 164). Come nella scuola di Barbiana.

Non è chi non veda la ricaduta letteraria di questa nuova modalità di scrittura, collettiva e partecipativa. Esperimenti di narrazione a più mani, sul modello del geniale *Lo Zar non è morto* realizzato nel 1929 da Marinetti e Bontempelli, hanno caratterizzato tutti gli anni Novanta, dal collettivo rivoluzionario Luther Blisset, einaudizzato nella cooperativa narratologica di Wu Ming (a cui dobbiamo una interessante sperimentazione di romanzo interattivo e intertestuale, integrato nella versione on line da cartine, tavole cronologiche, voci e suoni liberamente scaricabili www.Manituana.com) fino ai racconti digitali di Neil Stephenson che uniscono scrittura collaborativa e social network, o la versione narrativa di Facebook, Bookface (p. 167).

Un ottimo *vademecum* per non partecipare alla rivoluzione senza una *mise* adatta. Un solo consiglio all'autrice: disattivare il correttore automatico del programma di scrittura, che rifiuta di riconoscere la storica casa editrice di Segrate e ne corregge sistematicamente e pervicacemente la forma... Di «mondatori» sono piene le tesi dei nostri studenti, e spiace trovarne – e dentro un efficace *exergo* ciceroniano – in un libro così ricco e interessante.

LUCA MARCOZZI

📖 *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, ed. by Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 268 («Columbia studies in the classical tradition», 31), ISBN 978 90 04 16322 5

The book recollects ten papers presented in a Conference held at the Italian Academy at Columbia University on December 10, 2004, focusing on the connections between Petrarch's work as a poet and a humanist and the problems of textual interpretation he encountered during his scholarship or dealing with his beloved classics. Petrarch has been

the first author to face problems such as the origins and the developments of textual transmission, the injuries of time on literary works, the comparison between texts carried by different sources and their evaluation. Dealing with many authors recently rediscovered (as Livy) whose textual correctness had to be verified and, most of the times, restored, Petrarch could develop innovative means and skills connected to the textual criticism and interpretation: his philological and interpretative attitude towards texts, as it is well known, has been considered the starting point of humanism, as well as his doubtfulness towards any unverified literary legend circulating during the middle ages. M. Feo pointed out in his entry *Petrarca* in the *Enciclopedia virgiliana* how much important the revelation has been (not completely due to Petrarch, but fully developed and spread by him) of the falsehood of the virgilian tale of Aeneas's romance with Dido (a discovery, based on the comparison of sources and the contradiction of chronologies, that deeply affected also Petrarch's faith in the truth of poetry). This doubtful and sceptical attitude, lying on the crisis of the principle of authority, could find a safe harbour in Petrarch's legendary memory and in his enormous library: the margins of his manuscripts formed a system of anchors on which he could fasten and secure his knowledge regaining from that his textual and artistic certainties. His quest for authenticity (and truth), lying on a permanent state of doubt, largely influenced humanism and its pursuit of historicity. Next generations of humanists could develop many excellent skills in textual criticism (even if Petrarch's means were considerably solid): thus, the most important legacy of the father of humanism to his ideal pupils can be retrieved not in a technical ability, but in the fact that he gave diffusion, if not birth, to a modern scientific approach to literary and historical texts, in which sources have to be compared and verified.

This need to deeply know the sources, and prove every time their genuineness, originates from Petrarch's mind-set, from the everlasting *scep-sis* displayed in many works as the *Rerum vulgarium fragmenta* or the *Secretum*: under this viewpoint, the scholar is not so far from the author and from the poet, even if this coincidence between the two matching faces of Petrarch has not been very considered by most critical readings of his works, especially of the lyric poems. The starting point of this book is precisely to connect the scholar and the poet, to apply what we know about the scholar and his interpretation to the poet we strive to interpret, as T. Barolini points out in her *introduction* (p. 1): «Petrarch cannot properly be read and interpreted unless we are conversant with

the textual origins of his works». According to this view, the interpreter of Petrarch's writings should consider them in a perspective that takes into account Petrarch's philology, or, to use Barolini's words, «some understanding of the rudiments of Petrarchan philology is the essential precondition for reading Petrarch right» (p. 1). One might think that this strict connection between philology and poetry should be effective only – or mostly – in Petrarch's encyclopaedic writings and in the works based on a historical reconstruction such as the *Africa* or the *De viris illustribus*, but the essays here recollected try to demonstrate that a philological attitude affected Petrarch's literary production in broader ways, and since its origins. It's proved that Petrarch's way of reading classics and his theory of literary interpretation affected in depth his vernacular poetry, in particular with the usage and exploitation of metaphors directly connected with the semantic field of interpretation and of contemporary literary criticism. If we apply Petrarch's hermeneutics in the critical approach to the *canzoniere*, it should appear, under this perspective, as metaphorical development of Petrarch's love for poetry and its underlying meanings. The same principle is applied here, in a series of essays dealing with the interaction between Petrarchan philology and hermeneutics, trying to read his works across the magnifying glass of Petrarch's philological activity, and focusing on the interconnections between Petrarch's texts and their material aspects (preparation, act of writing, diffusion, fortune, etc.).

This critical perspective is not new, even if not explored in its broadness, as H. Wayne Storey reminds in his introductory note (*A note on the application of Petrarchan textual cultures*, pp. 13-19): Storey reminds to the readers the most evident example of a distorted perspective afflicting unanimously their way of reading Petrarch's poems, since modern reading of the *canzoniere* is deeply connected to that of the xv and xvi Centuries, and has lost the knowledge of the original reading, not bearing on a proper way the 'visual poetics' of Petrarch and the *mise en page* he chooses for his vernacular recollection. As Storey says, «the form in which we read Petrarca's *Canzoniere* is as much a question of cultural convenience ... as it is of philological conviction and textual studies» (p. 13). It's true that interpretation is the result of successive readings that set during centuries layers on texts: in this way, another layer can be set on Petrarch's poetry, deriving from an interpretation not of the significance of the text, but of its form. The textual problems of the *canzoniere*, with its various *vulgate* from Bembo to Contini, has often been removed from readers – despite the textual uncertainties it is affected

from –, but they came back in concern in the most challenging philological trials as soon as the «critical presumptions» (p. 14) surrounding the partially autograph manuscript of the work let the field to a new attitude, that took in consideration also the earliest manuscript tradition of the work (ms. Morgan 502, or FI BML 41.17, for example).

The shrewd purposes expressed by the editors in their introductions are pursued with intense efforts by the authors, who list a series of connections between the philological activity of Petrarch and an hermeneutic exercise on his texts and a recollection of facts proving that any textual (and stylistic, poetic, also philosophical) interpretation should take into account not only textual problems and philological issues – as every interpretation should do, regardless of the ‘philologism’ of the interpreter, if it pretends to be taken in serious scientific consideration –, but also the philological attitude of the author discussed (especially if the author has been a philologist). This purpose is not followed with the same intensity in every essay: sometimes the association between the critical perspective and the philological one appears nothing more than a general recall to the benefit that a reader or an interpreter can get from a philological practice and from the knowledge of the rudiments of Petrarchan philology (it should depend on the difficulty to create a clear methodological perspective on a topic like this, or on the great complexity of the subject). Nevertheless, the outlooks opened by the essays are full of interest and offer to readers and scholars a new perception on the text.

In her essay dedicated to *Petrarch at the crossroads of hermeneutics and philology: editorial lapses, narrative impositions, and Wilkins’ doctrine of the nine forms of the «Rerum vulgarium fragmenta»* (pp. 21–44), Teodolinda Barolini chooses the first approach, difficult but also largely satisfying for the reader, focusing on the interactions between hermeneutics and authorial philology, an interaction that is «peculiarly Petrarchan» (p. 21). The opening is dedicated to the acknowledge of philology as an hermeneutic method itself (in this, Barolini seems to amend what she declared in 2002 on the edition of Dante’s *Rime* by D. De Robertis, that she found lacking of interpretation). Barolini recalls the ‘materiality’ of Petrarch’s poetic creation, lying in the traces left by the texts in the margins of his manuscripts when they have been moved from one to another. These traces give us a proof of the making of the text, and following them is a hermeneutic process, since Petrarch forces his interpreters to deal with a double axis, philological and hermeneutical, depending one from the other. Barolini turns then to the history of

Petrarchan interpretation, remembering the «assault» (p. 27) that editors, publishers and scholars made towards the integrity of the text, and how its partitions have been deliberately ignored by many editors who obliterated with their antiphilological attitude a profound moral aspect of the *canzoniere*, i.e. the moral palinody and its structural expression. During the story of the text of the *Rerum vulgarium fragmenta* and of its reception, according to Barolini, in most of the cases interpretation prevailed on philology: the clearest example of an approach to the Petrarchan text in which this happened is the *canzoniere* edited and commented by Alessandro Vellutello (1532), who had a polemic position against Bembo's Aldine edition and published a text completely disconnected from its story and its genesis. The triumph of the hermeneutical propensity implied a lack of truth, a missed verification of the constitution of the text. Nevertheless, the edition by Vellutello was very fortunate in the fifteenth Century (a fortune also due, if I may add, to the rhetorical virtues of the commentary, opposed to the text alone published by Bembo in 1502; the Vellutello edition must be also put in its context and in its reception, since readers were interested in no other 'poem' than a sort of romantic novel, and wanted to read the *canzoniere* as a romance, more than as a recollection of lyric with its own laws and regulations. Readers' landscape favoured an untroubled reading of the *canzoniere*, and this kind of reading was connected to a biographic, and not moral, perspective. Vellutello offered to the readers what Bembo and Aldo didn't, being only concerned to propose a *vulgata* through their naked text). In particular, Barolini's chapter is dedicated to editorial problems concerning the partition of the *canzoniere* in two sections, disregarded by the editors since the Aldine edition of 1514 to the Carducci-Ferrari edition, because the first song of the second part was actually still 'in life' of Laura. Most of the editors acted the same way the second part begin from 267, and not 264, forcing, misinterpretating or even discarding philological evidence for an hermeneutic issue, in this case imposed by editorial tradition. This editorial history can explain, thus, Barolini's appeal to the interpreters of Petrarch's works, invited not to misread the text and to take into account the philological and historical issues of its making (as Wilkins did): an appeal that can nowadays seem obvious, and is nevertheless useful (at least in the Anglo-Saxon world), because it can ameliorate literary hermeneutics. Hermeneutics must be not masked as philology, Barolini says: and it's quite impossible to have a different opinion. Barolini lists also some cases in which textual issues have been discussed as philological, while having

no philological foundation at all (among them the hypothetical rewriting of the end of Dante's *Vita nuova*, born by no material or historical evidence, and based only upon hermeneutics presented as philology), and her conclusion is that any interpretative argument must be based on material evidence, or, at least, an interpreter has to make clear which parts of his argument are «based on material evidence» and which are based upon interpretation (p. 41). A call we ought to subscribe. Barolini also examines closely E.H. Wilkins' method and words, in order to show that in his works dedicated to the making of Petrarch's canzoniere philological evidences were clearly separated by interpretation. For example, Wilkins wrote clearly that the famous «nine forms» of the canzoniere should be carried out, as a result of interpretation, from the only two extant manuscripts of the work that contained it. In doing this, according to Barolini, Wilkins had been clear, honest and transparent, being a philologist that did not refuse to be *also* an interpreter, while in Dante studies sometimes scholars (included Pietrobono, Gorni, Contini for the canzone *Doglia mi reca*) confused these aspects, and others (De Robertis in his edition of Dante's *Rime*) lacked in interpretation, failing to attend the reconstructive principles on which a solid critical edition should be founded on.

E.H. Wilkins is obviously the scholar most often quoted in the entire book, notwithstanding to the different approaches of the authors in part against and in part in favour of his method and his readings. Wilkins' method is discussed, besides Barolini, also from Germaine Warkentin, in her «*Infaticabile maestro*»: *Ernst Hatch Wilkins and the manuscripts of Petrarch's «Canzoniere»* (pp. 45-65). Warkentin starts from the very different forms of Petrarch's text that circulated in the Renaissance, and from its instability, very clear in Vellutello's 1525 edition (whose importance and weight seems again to be overestimated for the reasons expressed before; Warkentin also quotes at p. 45, regarding the instability of the text, the 1470 *princeps*, whose text, actually, matches surprisingly with the original), and comes briefly to the point of his study, that is to illustrate Wilkins' approach to Petrarch's canzoniere, the merits of his method, its innovative role in the history of American textual criticism. With premises like these, the essay is a summary of Wilkins life, studies, scholarship, and Petrarchan interests, focused on the critical assessments he could reach (that are now discussed, with new analytical methods, in particular by G. Belloni, C. Pulsoni, and S. Zamponi). The essay ought to be a homage to Wilkins, that results more in putting him in a gallery of great masters than in historicizing his work by underlining its (few) limits

together with its merits. Warkentin does not ignore and either welcomes the critical reassessment given to Wilkins' hypothesis by, among others, F. Rico, G. Gorni, E. Fenzi, while remembering (a little generously) that «Wilkins' basic schema is still in place» (p. 56). Actually, it is the history of Petrarch's *canzoniere* which is to be strongly in place, while some parts of Wilkins' assessments (e.g. that of dating Petrarch's work periods on Vat. lat. 3195 according to variations of ink and pen) seem now devoid of scientific basis, as reminded by Storey at page 18.

The same Storey is the author of a very interesting essay concerning the last moves made by the poet on the Vat. lat. 3195, and on the «final» version of the *Rerum vulgarium fragmenta* (*Doubting Petrarch's last words: erasure in ms Vaticano latino 3195*, pp. 67-91). The methodological interest of this paper lies first of all on the doubt from which it starts: if the scholar should consider more the 'container' of a work instead of the information it conveys. Storey remembers that Wilkins prepared his fundamental studies on the text and the chronology of the *canzoniere* of Petrarch without ever having checked the original manuscript, but using reproductions (sometimes not very truthful), upon which he postulated a 'system' of writings and annotations that are not truly revealed by the direct vision of the manuscript. Furthermore, the Vatican manuscript of the *Rerum vulgarium fragmenta* (holograph, as most scholars incline to forget, and only in part autograph) shows overwritings, other hands' corrections, «'errors'» (p. 71), unreadable transcriptions, interventions of later hands: our faith (or better: past scholars' faith) in this manuscript has been too much, according to Storey, its correctness has been over estimated, and it seems now right to address textual studies to other sources that can appear authoritative also in comparison to it (at least where this holograph presents textual problems). Storey adds that the Vatican manuscript does not represent neither the «last will» of its author, nor his wishes for the final version of the *Rerum vulgarium fragmenta* (if a 'last will', I may add, can be stated for any Petrarchan work). After these general propositions, Storey recalls a very important fact that he observed during the preparation of the facsimile edition published in 2004: at Petrarch's death, the Vat. lat. 3195 was unbound, made up only by a collection of 36 *bifolia*, still open to inclusions and exclusions, insertions, erasures, experiments, selections, new organization of the text and of its final form. It was, in a word, a service copy rather than a final state, an *open work*, without an authorial conclusion, and the idea of perfection it gives to the posthumous readers seems to come more from an historical circumstance than from an author's wish.

The nature of the manuscript is also questioned in the essay: was it a fair or a good copy? And what did its form mean, in terms of text accuracy and text presentation, for a contemporary reader? According to Storey, who lists many convincing points to support his view (strikethroughs, erasures, punctuations, ornament of initials, etc.), the Vat. lat. 3195 was at the beginning (mainly in the part written by Giovanni Malpaghini) a fair copy, becoming a service copy (or something less than a fair copy) with the direct intervention of Petrarch, whose modifications are less evident than those of his pupil and tend to the same register. Petrarch also tried to imitate the *ductus* of the previous hand, in order to give less emphasis to the change, but in an advanced stage of this operation, his accuracy is less evident, as he probably decided to make (or to order to a copyist) another fair or good copy of the *Rerum vulgarium fragmenta*. In this sense, the rearrangement of the last poems, in a copy that became in its later *folia* a «more of a work space than a transcription» (p. 80), may suggest that Petrarch's last signs and numbers, intended by Wilkins as a supreme effort of clarification, as a mean to subtract uncertainty to the final stage of the work and to give it its final, monumental strength, should be interpreted as a «layer of editorial signs and devices» (p. 81) that communicated with other copyists (included the author himself who was, at the end of his life, «copyist of himself», as R. Bettarini said), and, actually, as a structure for the development of a project never totally accomplished. In canzoniere's history, this means that (as Contini perceived without any accurate and philological demonstration) we deal with an unfinished work, whose final state, treated by many scholars with a sort of fetishism, is little more than a service copy: it follows that many textual readings should be corrected with the support of other manuscripts, since sometimes they preserve an authorial will perhaps more faithful than the holograph Vat. lat. 3195, a manuscript that bears a number of missing, altered or unclear lessons. From a methodological standpoint, it means that an accurate analysis of the support can tell us more and more about the work and the author's intentions, if this material philology is carried out with a solid knowledge of all the processes involved in the production of a text. Furthermore, this accurate reading states a new set of rules for authorial editions, that may turn in some case to different manuscripts of those belonging to the most authoritative source, in order to decipher editorial problems that cannot be solved solely with one and only supplier of textual data.

Some of these *descripti* manuscripts are analyzed by Dario del Puppo in the following chapter (*Shaping interpretation: scribal practices and*

book formats in three descripti manuscripts of Petrarca's vernacular poems, pp. 93-129), devoted not only to a particular dimension of Petrarch's legacy as the creative transmission of texts, but also to the connections between texts and their material support. The manuscripts analysed by Del Puppo are conserved in the Beinecke collection at Yale University, and have different stories, chronology and features. The general purpose is to emphasize the importance that in some cases descriptive manuscripts should have, if not for the building of a text, at least for the readership of a work, also in presence of an authorial tradition and of a «definitive» text based upon an authoritative source as an autograph. This is true especially when the manuscript transmission of a work is widespread, as it happened to Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*. The manuscripts Del Puppo put under focus present several changes both to the order of the poems and to the text of the canzoniere, for various reasons most of times connected to their interpretation and their circulation.

Martin Eisner dedicates his essay to *Petrarch reading Boccaccio: revisiting the genesis of the «Triumphs»* (pp. 131-146), revisiting the hypothesis which considers Boccaccio's *Amorosa visione* as the stylistic and conceptual basis of Petrarch's vernacular poem in tercets, mediating between it and the philosophical complexity of Dante's *Divine Comedy*. This hypothesis, proposed years ago by V. Branca and G. Billanovich, has been found not persuasive by recent editors and commentators of Petrarch's *Triumphs*. From the margins of Petrarch's «codice degli abbozzi» (Vat. lat. 3196) Del Puppo argues that some late corrections made by Petrarch on canzone 23 derive from Boccaccio's *Caccia di Diana* (wrote over 30 years before these corrections), and since then this poem circulated together with the first version of the *Amorosa visione*, it is likely that Petrarch could read both in 1351, in the period in which he was beginning the *Triumphs*. Eisner, supporting his hypothesis with data coming from text transmission, put himself, then, in the footsteps of Branca and Billanovich, reinforcing the connections between the *Amorosa visione* and the *Triumphs* almost discarded by later scholars.

Furio Brugnolo's essay («*Il suon che di dolcezza i sensi lega*»: *grammatica ed eufonia nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, pp. 147-66) is about Petrarch's poetic language and its grammatical features, characterized by a polymorphic aspect (p. 147). Author's choices between forms that are equivalent in terms of grammar are usually due to metrical or rhythmic reasons, but most of the times a form prevails on its alternative because of the «euphonic» or harmonic needs. Brugnolo tries to explain

the deep reasons of Petrarch's selection, due to the phonic comparison between the contexts, the version finally chosen and (where available) the discarded one. In doing so, Brugnolo exploits a very subtle branch of textual criticism, the deeply Italian *critica delle varianti*, to exalt the incomparable musical sensibility of Petrarch.

In his *Petrarca fra le arti: testi e immagini* (pp. 167-183), Marcello Ciccuto writes about Petrarch's acquaintance with arts and artists, and its connections with Petrarch's library. Petrarch's love for books should be interpreted, on the basis of his attitude towards art and antiquity, as a pivotal key of his aesthetic research: it can be put on the same rank of his proficiency in figurative culture, his involvement in art, his familiarity with artists, his commands to painters and miniaturists. Under this perspective, illustrations and figures in illuminated manuscripts should be considered strictly interweaved with the literary works that his manuscripts bear, and as a fundamental key of his thought. Visual culture is a very significant part of Petrarch's whole culture, even if, probably, he considered more the effectiveness of *textuality* than that of images. This aptitude can explain why Petrarch has been sometimes impatient of ornamental excess in his manuscripts, even if he appreciated some luxurious books. Ciccuto examines in particular the miniatures on a manuscript of Livy (Par. lat. 5690) that belonged to the Colonna family before Petrarch could buy it in 1351 in Avignon: from the analysis of the decorations (made in two different periods of times, the latter by at least three roman artists probably in the third decade of the XIV Century), it appears reasonable that this manuscript had been in Rome just before Petrarch's first visit to the *urbs*, where he could likely see and read it. The entire essay, and in particular the last part, is so a very learned example of how different disciplines can offer a contribution, if not to textual criticism, at least to the history of Petrarch's library and scholarship.

In *Good-bye Bologna: Johannes Andreae and 'Familiare' IV 15 and 16* (pp. 186-204) John Ahern analyzes the polemical letters addressed by Petrarca to the canonist Giovanni D'Andrea (1270-1348) and recollected in the *Familiarum rerum libri*, in which Petrarca explains why he decided to abandon law studies in Bologna. After a quick look to the content of the letters, Ahern put them in the context of the ideal biography that Petrarch wrote and build up in the *Familiare*, presuming after textual analysis that they could have been wrote after D'Andrea's death, in 1351. This fictive chronology make possible for these letters to be set in the final project of the *Familiare* after those describing

author's poetic coronation, quite in order to enforce the ideal account of his personal success as a poet as a consequence of his brave decision to abandon law studies (the contrast between law and literature studies is a well-known *topos* often exploited by Petrarch). Petrarch exalted with pride his 'desertion' from law studies («ad id vero quod me velut iurate militie desertorem arguis, quoniam, cum maxime florere inciperem, studium iuris Bononiamque dimiserim») after a rigorous analysis of lawyers' faults towards texts and textuality. Their works, Petrarch wrote, were full of incorrect quotations, and those of Giovanni in particular suffered from many errors on the chronology of authors such as Nevius, Plautus, Ennius and Statius. Ahern also examines the disapproval of Petrarch towards the textual aptitudes of lawyers, as it appears in two letters to T. Caloiro (*Fam.*, I 8 and 9): plagiarism, allusion, quotation without attribution, dishonest imitation: the same aptitude he wanted to avoid with Dante's *Divine comedy* when he was a student in Bologna and he started his vernacular poetic activity. A very interesting aspect of Ahern's essay concerns the book production in Bologna: even if powerful and wealthy, the system of book production and trade could offer very little to «a reader and writer with his interests» like Petrarch (p. 199), because it was stained by the same mistakes and faults of law studies: most of all, inaccuracy. This is the reason why, if I may add, Petrarch creates his personal myth of the scholar, devote to the truth of the classics, opposed to the errors of the lawyers. We must add that Giovanni D'Andrea had been not only a canonist of excellent level, author of many juridical works, but also the author of the *Ieronimianus*, a treatise in defence of St. Jerome that had a good circulation and also print editions some centuries later; he also owned a well known library together with Giovanni Calderini (d. 1365), whose catalogue (in the ms. Rome, Casanatense 4412, published in 1978 by M. Cochetti) bears more than one thousand titles: among them, not only law books and classics, but also works unknown to Petrarch, as the *Epistole* by Pliny the younger, an entire Quintilian (Petrarch owned at that time only the incomplete copy given to him by Lapo di Castiglionchio), Vitruvius. This richness is in contrast with what Petrarch and the other great bibliophile of that age, Richard of Bury, wrote about law books, that were excluded from their libraries (see *Philobiblon*, XI 4: «sicut leges nec artes sunt nec scientie, sic nec libri legum libri scientiarum vel artium proprie dici possunt»). This attitude towards lawyers, that marks one of the starting points in modern scholarship, as intended by Petrarch, lies from one side on a myth (the superiority

of the scholar and the «humanist» on the lawyer), from the other side on a philological basis. The ‘humanist’, or the scholar in literature, is quite forced to remark his ‘textual’ superiority on the lawyer to enforce the social role of his newborn profession, to correct all the mistakes of lawyers and to oppose them his philological scholarship and practice as a fundamental aptitude towards texts.

In the essay devoted to «*Familiarum rerum liber*»: *tradizione materiale e autobiografia* (pp. 205-229), Roberta Antognini surveys the genesis and the story of the 24 books of Petrarch’s *Familiars*, focusing on the continuous relationship and mutual switch between the unity of the work and the fragmentary micro-units of the single letters. A key issue of the paper is the lack of truth in the letters, largely considered from later readers (except for the most literary texts) as evidences of a real biography. This tendency of critics to consider separately ‘artistic’ and fictive letters from ‘likely true’ ones is reflected, according to Antognini, in the modern editions of the *Familiars*, especially in the monumental National edition made by Vittorio Rossi between 1933 and 1942. Antognini surveys the editorial history of the *Familiars*, finding difficulty to accomplish a new, solid edition, mainly in the fact that this work hovers between epistolography and autobiography, the latter being a literary genre with not so many models in the middle ages. The deduction is that as a ‘pre-historic’ autobiography, it is constituted by fragments just as the vernacular poetry, and as the *Rerum vulgariarum fragmenta* it has a double nature that is reflected also by the scattered or integral manuscript tradition: both works should be considered, according to Antognini, not as the forged portrait that the author gave to his readers, but as an idealized portrait, since it is responding to the rules of the ‘autobiographical pact’ for which every autobiography is untrue. In this way, the most interesting aspect of Petrarch’s idealized autobiography (and the most connected to textual history) is the fact that most of the times he used materials that lived their own life, and that acquired a new perspective (and a new textual form) when included in the *liber*.

Last essay, by Kathy Eden, is dedicated to *Petrarchan hermeneutics and the rediscovery of intimacy*, and it’s about Petrarch’s understanding of the past, lying on the interpretive principle of *familiaritas*, or intimacy, with it: a text-based principle that was exalted by the discovery of ciceronian letters collection and gave birth to Petrarch’s own books of letters.

MARCO VEGLIA

📖 Marco Cursi, *Il «Decameron»: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 384, ISBN 978-88-8334-256-1

Era il marzo del 1978 quando Armando Petrucci auspicava, in occasione della presentazione del primo numero della rivista *Scrittura e civiltà* e dell'edizione del *Decameron* curata all'epoca da Aldo Rossi, che si potessero «misurare nuove modalità per approfondire il rapporto tra testualità e prodotti grafici», onde «rovesciare», così facendo, «il modo *tradizionale e separato* di fare ricerca filologica e storia della scrittura». A distanza di trent'anni si può quindi affermare, come osserva Marco Cursi nella *Premessa* al suo volume, che sia ormai stato raggiunto il traguardo forse più ambito, ovvero la consapevolezza che «ogni libro manoscritto sia un testimone unico e insostituibile, in grado di consegnare informazioni preziose, in primo luogo sulle valutazioni che la società del tempo riservava ad una determinata opera letteraria, e, secondariamente, sulla collocazione sociale, la condizione economica, la preparazione culturale dei copisti e, in qualche misura, dei lettori» (p. 9).

Da questo punto di vista, nel quale riesce prezioso «l'intero complesso della realizzazione materiale del testo» (ove, a chiarire la natura del testimone esaminato, giovano tutti gli elementi a disposizione del filologo, dai fatti grafematici all'interpunzione all'impaginazione, tali da consentire poi di «entrare il più possibile nella vita e nella personalità di coloro che quei codici li trascrissero, li lessero, li annotarono»), i 60 codici del *Decameron* esaminati, quasi direi radiografati, dal Cursi, offrono una condizione di particolare vantaggio per il dispiegamento delle tecniche e dei metodi affinati alla scuola di Petrucci e, va aggiunto, di Emanuele Casamassima. Del resto, già in anni lontani la linea di approccio al *Decameron* di Petrucci e Singleton non collimava appieno con quella di Branca, che fu anzi apertamente critico verso ogni ipotesi di lavoro che approdasse a risultati difformi da quelli da lui conseguiti (non perché l'ipotesi altrui fosse errata, ahimè, ma semplicemente perché era diversa). Ciò, sia detto *in limine*, senza nulla togliere al pregio intrinseco dell'opera di Branca e al debito di gratitudine che tutti gli studiosi di Boccaccio devono a lui e alla sua scuola, senza la quale non disporremmo nemmeno di edizioni attendibili e autorevoli delle opere del Certaldese.

Il volume del Cursi si snoda pertanto in forma tale da rendere la struttura stessa del volume il più aderente possibile, perfino speculare, alle

caratteristiche della diffusione del *Decameron* fra il xiv e il xv secolo. Infatti, dopo *La proto-diffusione: il Decameron ai tempi del Boccaccio (1360-1375)*, cui è dedicato il cap. 1 del libro, ci imbattiamo nell'analisi (cap. 2) di *La prima diffusione (1376-1425)*, suddivisa nella disamina della copia «per passione», della copia «a prezzo» (vagiate pure nel cap. 3, *La seconda diffusione*, che corre dal 1426 al 1490), e di altri casi che dimostrano la varietà e insieme l'anomalia della diffusione del capolavoro del Boccaccio, molto esigua sin che l'autore fu in vita, ed anzi da lui invigilata, più spiccata e in crescita invece dopo la sua morte, seppure con oscillazioni di rilievo, come si evince dai diagrammi elaborati dal Corsi e riprodotti a p. 128 (una menzione di merito, a mio avviso, merita qui l'editore Viella, per aver individuato le soluzioni grafiche più opportune per rappresentare al meglio la novità e insieme la dovizia d'impostazione del lavoro del Corsi). Gli ultimi tre capitoli, poiché un discorso a parte meriterebbe l'appendice (cap. 7, *Un «Decameron» cinquecentesco apografo del Berlinese Hamilton 90?*), si fermano a tracciare (cap. 4) *Una visione d'insieme*, seguita dai *Lineamenti di un'analisi codicologica* (cap. 5) e da una minuziosa *Descrizione dei manoscritti* (cap. 6). L'appendice, dal canto suo, conduce a un riesame delle lezioni dell'autografo alla luce dell'anamnesi del codice R 61 della Biblioteca Vallicelliana di Roma, ove sono in parte persino riconoscibili, per dir così, le impronte digitali di Pietro Bembo (pp. 239-247).

A cominciare dall'indugio iniziale sulla lettera, indispensabile per la datazione del *Decameron* (se non altro per la fissazione di un *terminus ad quem*) indirizzata il 13 luglio 1360 da Francesco Buondelmonti a Giovanni Acciaiuoli (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1830, II, doc. 182), che rappresenta lo *starting-point* del volume di Corsi, questi riesce compiutamente a contestualizzare, a chiarire i punti oscuri, a tracciare soprattutto una rete di relazioni intorno al singolo punto, o codice, o caratteristica di codice, da lui esaminata. Nel caso specifico della proto-diffusione del *Decameron*, risulta dirimente l'accertamento dell'identità di mano, ad esempio, fra il celebre frammento magliabechiano (II, II, 8, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) e un documento del cosiddetto *Carteggio Acciaiuoli* (Laur. Ashburnham 1830 IV, doc. 7). Le argomentazioni di Corsi, che ora possiamo solo additare al lettore ma non certo riassumere, gettano luce nuova sul clima, sui personaggi, sulla cultura insomma della Napoli angioina e sulla fortuna che vi riscosse Giovanni Boccaccio. E acquisizioni nuove, frutto della novità d'approccio metodologico dispiegata in queste pagine, spiccano e si libano, qua e là, lungo tutta la *Storia* del Corsi.

Devo tuttavia ammettere che, se un rilievo va sollevato a questo libro, esso consiste nel fatto che una ricerca di tale ampiezza abbia tratto poche conseguenze, rispetto a quelle che il lettore inferisce, sia sul piano filologico sia su quello critico-interpretativo, e che quelle poche siano state a volte accennate da Corsi a fil di voce, piuttosto che scandite e sottolineate, come richiederebbe la situazione stagnante degli studi sul Boccaccio, specie in Italia, ravvolti come sono nella crepuscolare tutela dell'ortodossia della lettura offerta da Vittore Branca del *Decameron* quale «epopea» (inesistente) «dei mercatanti». Invece, dalle pagine del Corsi si ricavano i documenti, le prove, che, non solo sul piano storico-interpretativo, come io ebbi modo di dimostrare anni fa, ma anche sul piano delle testimonianze manoscritte, della loro diffusione e delle loro caratteristiche, quella connotazione mercantile, indebitamente trasferita da un episodio della diffusione del testo alla natura dell'opera, è priva di qualsivoglia fondamento. Il cap. 4, *Una visione d'insieme*, è allora, in questa prospettiva, il più rilevante. Non posso pertanto che nutrire il sospetto secondo il quale, se Corsi non ha indotto appieno le conseguenze interpretative palesi nelle sue indagini, ciò sia dovuto in lui al residuo concettuale di una divisione tra gli aspetti in largo senso testuali (filologia e storia della scrittura, che Petrucci come s'è visto non desiderava più che fossero separati) e quello che egli definisce, a p. 119, «l'aspetto strettamente letterario». La separazione è indebita. Anche in quest'ambito, infatti, sia lecito auspicare che non si pensi né si desideri in futuro una filologia, giudicata tanto più scientifica quanto più si rinunci, nell'approntarne le tecniche di restauro di un testo, al rischio, che è poi un dovere, di pensare criticamente. Quanto al Boccaccio, apprendiamo così che il 41 % dei codici è steso in scrittura mercantile, che si giunge a una percentuale del 49 % nella prima diffusione, che si scende al 34 % nella seconda fortuna dell'opera. Ma quando, come dimostra magistralmente il Corsi, si estenda lo sguardo all'intera diffusione del *Decameron* fra XIV e XV secolo, e si entri nel vivo della realtà storica dei singoli codici, dei loro estensori, committenti e lettori, lo sguardo e il giudizio che ne discende si fanno più problematici. I «dati numerici», come pure le «considerazioni di carattere grafico», perciò, «suscitano molti dubbi sull'effettivo ruolo esercitato dalla borghesia *mercantile* nella diffusione dell'opera e sulla stessa immagine dei copisti *per passione* decameroniani, presentati comunemente come i principali protagonisti nella trasmissione del capolavoro boccacciano; queste incertezze, d'altronde, si fanno ancora più serie se tentiamo di ritrovare, sia nei codici prodotti da trascrittori *per passione*, sia negli altri esemplari dei quali non si

conosce l'origine e la destinazione, quei comportamenti e quelle abitudini che sarebbero stati tipici degli appassionati *fans* del *Centonovelle*» (p. 136). Così, punto per punto, Corsi smonta i presupposti testuali di quella vulgata interpretazione del *Decameron* che, a cominciare da Branca e da alcuni suoi zelanti difensori, si è imposta a quasi tutta la critica al Boccaccio. A cominciare dalla confidenziale familiarità che i mercanti avrebbero avuto per il *Decameron*, a tal segno da apporvi, così ricordava Branca, segni di «transazioni commerciali, di pegni, di contese ereditario-finanziarie». I codici coinvolti in tali pratiche, in realtà, non sono che due, il Par. It. 1474, e il Pluteo 90 sup. 106 II. Non rientra nella categoria dei manufatti nati *per passione* l'Ambrosiano C 225 inf., perché i conti che vi si leggono sono «anteriori di circa un secolo e mezzo alla data di copia del codice» (p. 137) – altri conti in colonna, in cifre arabe, risalgono al XVI secolo –; né vi rientra il Barberiniano lat. 4106, perché i conti, in questo caso, sono di «mano cinquecentesca». Analogo discorso viene affrontato dal Corsi analizzando le tracce «impertinenti» e quelle «pertinenti», secondo una distinzione preziosa suggerita da Luisa Miglio, nella tradizione del *Decameron*: dove le prime, le impertinenti, racchiudono quel che trasforma il manoscritto in altro da sé: diario, libro di ricordanze, archivio privato, prontuario; mentre le seconde, le pertinenti, consistono in «registrazioni di varianti, richiami al testo, correzioni, semplici segnalazioni di passi interessanti, note di commento o di un vero e proprio colloquio con l'autore». Pure in questo caso, va detto a onor del vero, la presenza del mondo mercantile è assai flebile. Non riesce insomma difficile intendere come, dopo il libro di Corsi, non vi sia più alcuna giustificazione nel credere alla «epopea dei mercatanti». (Si fa del resto un torto a Vittore Branca nel ridurre il rilievo alla parte forse più caduca della sua lettura del *Decameron*). Anche sul piano filologico si sarebbe forse desiderato un pronunciamento più netto dell'autore: quale, o quali testimoni egli porrebbe a fondamento, e con quale logica, in una nuova, certo desiderabile, edizione critica del *Decameron*?

S'intende che questi rilievi particolari nulla tolgono all'importanza di questo lavoro, che resterà un punto fisso (Benedetto Croce avrebbe detto un «acquisto in perpetuo») degli studi sul Boccaccio. Insomma, si farebbe torto al bel lavoro del Corsi comprendendolo in modo «tradizionale e separato», per dirla ancora con Petrucci, dalla realtà letteraria e dalla fortuna del capolavoro del Boccaccio. Poiché è questo esattamente l'avvenire, a me pare, delle ricerche sul *Decameron*.

MADDALENA SIGNORINI

📖 Brian Richardson, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, University Press, 2009, pp. 317, ISBN 9780521888479

La principale finalità del libro di Brian Richardson è quella di fornire «a contribution to the history of the circulation of texts in Renaissance Italy» da intendersi come «an integral part of the study of literature itself» (p. ix). Tuttavia questo particolare approccio, che si inoltra in un territorio quasi del tutto inesplorato, ci rende possibile anche conoscere – attraverso la viva voce delle numerose e diversificate fonti coeve prese in considerazione – la storia della produzione, dell'uso e della circolazione del libro manoscritto nel xv e xvi secolo, con una particolare attenzione agli ultimi e ai primi vent'anni dei due secoli; in un periodo cioè che si colloca al di là dello spartiacque epocale rappresentato dall'introduzione della stampa a caratteri mobili.

I sei capitoli nei quali è articolato il volume ben illustrano questa complessa storia discutendo densamente, anche sul piano teorico, i confini, le modalità e l'importanza sociale dell'uso del libro manoscritto come mezzo di diffusione della letteratura, soprattutto volgare, ma anche latina, nell'Italia a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Libro manoscritto che è inteso quale sistema alternativo di circolazione al libro a stampa, addirittura come vera e propria «pubblicazione» letteraria, mentre restano esclusi, come ovvio, in questa sede tutti gli altri numerosi momenti caratterizzati dall'uso esclusivo della scrittura manuale, quali, tra gli altri, la stesura di diari, epistole, appunti, atti notarili (anche se per questi ultimi si sviluppa ben presto anche una tradizione a stampa: P. Cherubini, «Ancora *litterae* prestampate nell'età degli incunaboli», in *In uno volume. Studi in onore di Cesare Scalon*, a cura di L. Pani, Udine, Forum, 2009, pp. 79-96). Molto interessante appare la delimitazione sociale dell'uso (scrittura e lettura) del libro manoscritto in questo periodo, imperniata su di una condivisione di interessi che lega l'autore/scrivente ai suoi numericamente limitati lettori, secondo una scelta che «just as scribal circulation excluded the many, so it was more strongly inclusive of the few who did have access to a text» (p. 2) e che crea così un legame biunivoco, al contempo lusinghiero per lo scrittore e per il lettore. Tale legame poteva essere costruito dalle conoscenze private dell'autore/scrivente, così come essere agevolato da luoghi o istituzioni particolari, tali da creare dei veri e propri «networks», costituiti da «informal groupings

of friends; gatherings of people with shared cultural or ideological interests, meeting in private houses or gardens; and formally constituted academies» (p. 44).

Una scelta di lettori che a volte può essere tradita – si vedano i numerosi esempi portati di copie tratte senza consenso dell'autore, caso emblematici quelli di Sannazzaro e Tebaldeo – determinando così un allargamento a cascata dei fruitori del testo, ma che allo stesso tempo fornisce la possibilità di un rapido dibattito culturale con i propri lettori, un primo giudizio sulle proprie composizioni e, a volte, anche la possibilità di migliorarle, senza contare il fatto che la circolazione di testi manoscritti eludeva il controllo della censura. E d'altra parte svariate ancora erano le ragioni per preferire la via manuale a quella meccanica: da quelle puramente estetiche alla necessità di rimediare a edizioni introvabili, dalla maggiore libertà nell'espressione linguistica e nella rifinitura dell'opera ai costi che l'operazione di stampa spesso comportava.

Quando poi si guarda più da vicino agli scriventi e ai processi di produzione del libro manoscritto, non sorprende, considerata la connotazione particolare dei libri qui presi in esame e lo *status* di scrittori e lettori, trovare larga attestazione di scritture – a vari livelli esecutivi – che fanno capo al polo all'italica, tipologia grafica che peraltro, al torno del secolo, può considerarsi tanto scrittura professionale quanto usuale delle élites culturali (artisti, letterati) e politiche: si sfoglino a questo proposito le numerose illustrazioni che corredano opportunamente il testo, integrandole, se si vuole, con l'inserito curato da Armando Petrucci nella *Letteratura italiana. Storia e geografia. I: L'età medievale e II*: L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1987-1988, o, anche, con gli *Autografi di letterati italiani. Il Cinquecento. I*, a cura M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo; consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2009. Gli scriventi coinvolti sono infatti, o gli autori stessi, o delegati che operano alle loro dipendenze e sotto loro stretta sorveglianza e le eventuali copie saranno tratte con prassi simili essendo simile il *milieu* di diffusione. Si tratta di una procedura non commerciale che si rifà a un modello di produzione e circolazione letteraria già auspicato da Francesco Petrarca e del tutto antitetico a quello realizzato attraverso la stampa. Il prodotto di tale operazione è costituito per lo più da un libro che potremmo chiamare 'monofascicolare' in quanto contenitore di un solo componimento – lirico o in prosa – realizzato per una specifica occasione o semplicemente prima stesura di un'opera ancora *in fieri*. Ma il ricevente, o anche lo stesso autore in altri casi, spesso poteva aggregare più componimenti costituendo una sorta di antologia, cioè di miscel-

lanea organizzata, a volte aperta, come mostrano in alcuni casi i fogli finali di fascicoli rimasti bianchi in attesa di nuovi testi pertinenti. I criteri di aggregazione, come ovvio, possono essere i più diversi e soggettivi e «this diversity reflects the interests of individuals or a closely linked group of people, and it would of course have appeared extraordinary in a printed book, destined for a high number of unknown readers» (p. 41); inoltre «persons who belonged to one or more networks of publication could build up their own miscellanies of poems that came their way over a longer period of time» (p. 133).

Tuttavia la fattura di manoscritti letterari non si esaurisce in questa prassi di scrittura/lettura quasi autoreferenziale nei modi di produzione e fruizione, ma si allarga anche a una consistente, e certo meglio nota, realizzazione di manoscritti di lusso, spesso su pergamena, decorati e realizzati da prolifici scribi professionisti, molti dei quali ben noti alla letteratura paleografica grazie soprattutto agli studi di Albinia de la Mare, il cui numero va però assottigliandosi nel corso del primo Cinquecento.

Stimolante, in quanto argomento sinora poco indagato, lo spazio dedicato dall'A. alla produzione burlesca e oscena, alle pasquinate romane, ai versi o ai testi di satira politica i quali, se spesso circolavano in forma manoscritta per ragioni di opportunità, potevano anche, per la stessa ragione, cercare una qualche diffusione anonima tramite l'affissione pubblica. Una modalità di presentazione della quale parlano le fonti contemporanee (pp. 53-54) e indagata dall'A. attraverso una serie di godibili passi di testi sopravvissuti sino a noi anche attraverso la stampa (capitoli 3.3/4 e 4.1). Questo «display of writings» (p. 54) fa riferimento, come intuibile, a ambienti socialmente anche molto diversi rispetto a quelli sinora esaminati, soprattutto se – piuttosto che le raccolte manoscritte in gran parte originate dalla necessità di eludere la censura, ma che non sembrerebbero molto diverse per ambienti e per modalità di approntamento da quelle di altro contenuto – prendiamo in considerazione i fogli volanti. In questi, infatti, è presumibile trovare esecuzioni grafiche di ben più basso livello e con riferimento al polo della mercantesca, la veloce e funzionale tipologia grafica di ambiente mercantile, nata alla fine del Duecento quale scrittura individualizzante di un ceto emergente, ma che alla fine del Quattrocento, invece, era oramai ghattizzata all'interno di una cultura popolare e subalterna del tutto separata da quella élitaria. Val la pena di notare, forse, che anche il sistema di diffusione e fruizione di questo genere di materiale manoscritto si connota come antitetico rispetto al precedente, poiché l'affissione non prevede una tradizione di

copie controllata, né si rivolge a un circolo di lettori sodali per cultura e interessi; e in questo, paradossalmente, appare più vicina ai modi della stampa.

Infine, al complesso problema del rapporto tra oralità e scrittura è dedicato l'ultimo capitolo, soprattutto in relazione alla lirica. In particolare viene sottolineato il legame fluttuante tra versione orale e versione scritta di alcuni componimenti lirici che potevano diffondersi ed essere apprezzati in entrambe le forme contemporaneamente; ovvero una poteva precedere l'altra, quando durante la recitazione venivano effettuate delle trascrizioni estemporanee o quando, viceversa, il poeta (o l'interprete), come un più moderno *jongleur*, faceva riferimento e manipolava a suo piacimento un repertorio da lui antologizzato o già esistente in forma scritta. Sono evidenti i problemi che la tradizione di testi di questo tipo possono creare in sede di edizione critica e credo che uno studio sugli effetti che il rapporto dovuto alle interferenze tra oralità e scrittura può aver prodotto sull'aspetto materiale di quella tradizione sia ancora tutto da fare.

In conclusione, quel che sembra di cogliere nella complessa storia narrata da Brian Richardson è una forma di continuità con il passato negli usi sociali del libro manoscritto letterario, ma nel senso di una sua specializzazione: essi si sono infatti concentrati in una circolazione a carattere amicale mentre diviene sempre più esile, in questo contesto, la produzione libraria a carattere commerciale, sostituita gradatamente dalla stampa e che resiste soprattutto nella produzione di estremo lusso. Analogamente gli scriventi sono per lo più gli autori stessi, o segretari piuttosto che non veri e propri copisti.

Emerge inoltre una sostanziale variabilità nella scelta dei diversi mezzi, manoscritti o a stampa, dipendente da una soggettività mutevole nel tempo, legata a singole occasioni e alla natura dei componimenti in gioco, che è possibile anche immaginare, a volte, per fasi; in cui, cioè, la prima circolazione manoscritta serve a sondare il pubblico, a migliorare il prodotto, proprio in vista, poi, di una eventuale pubblicazione. È chiaro che questo sistema, oltre a scomporre i diversi stadi compositivi della stessa opera in una serie di tradizioni diverse e indipendenti, con ripercussioni evidenti sulla ricostruzione filologica del testo stesso, tende anche a moltiplicare le possibili rese materiali nella produzione e circolazione manoscritta, fatto che per il momento rimane ai margini dello studio, ma che rappresenta un passo importante e necessario se si vuole rendere a tutto tondo quelli che sono gli assi portanti e le novità concettualmente rilevanti offerte da questa indagine: «If one is to understand

fully the nature and the influence of texts, it is necessary to know who these authors were addressing, how these authors expected their works to reach readers and the ways in which these works were in fact received, both during their first diffusion and in the longer term» (p. ix).

LODOVICA BRAIDA

📖 Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance*, New Haven-London, Yale University Press, 2010, pp. 421, ISBN 9780300110098

Tra la metà del xv secolo e la fine del xvi l'Europa fu inondata da un fiume di libri: circa 350.000 titoli per un totale di 100 milioni di copie. E ciò fu possibile grazie alla diffusione a macchia d'olio dei centri tipografici che dalla Germania si estesero in tutti i paesi europei, trasformando gradualmente sia il mondo del libro medievale sia il pubblico dei lettori.

Alla storia della stampa nei primi 150 anni e alle trasformazioni sociali e culturali che tale diffusione comportò è dedicato il recente volume di Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance*.

L'autore ripercorre la storia dell'invenzione di Gutenberg sulla base di una bibliografia piuttosto ampia, anche se colpisce la quasi totale assenza degli studi italiani, peraltro piuttosto numerosi, dal momento che, insieme alla Germania, l'Italia fu il paese in cui più rapidamente si diffuse *l'ars artificialiter scribendi*.

Il libro è diviso in quattro parti. Nella prima (*Beginnings*) l'autore analizza le condizioni della produzione del libro prima dell'avvento della stampa: tra il XIII e il XIV secolo nei grandi centri di cultura europei la nascita delle università aveva creato le condizioni per la diffusione di botteghe di copiatura gestite da cartolai laici, o stazionari, che rifornivano le facoltà universitarie. Oltre a questi centri vi erano, naturalmente, gli antichi *scriptoria* monastici e le botteghe gestite da scribi e calligrafi laici che erano in grado di garantirsi la collaborazione di miniaturisti, rubricatori e legatori. Questo significa che già prima della stampa, tra la fine del '300 e nel corso del '400, in tutti i più importanti centri europei le botteghe di produzione e di vendita del manoscritto risultavano in aumento, così come erano aumentati i lettori disposti ad acquistare manoscritti di tipologie diverse, quelli che Armando Petrucci ha definito «un pubblico di alfabeti capaci sia di scrivere, sia di leggere, e di scrivere e di leggere in volgare, più che in latino» («Il libro manoscritto», in *Letteratura italiana*, II, Torino, Einaudi, [1983] pp. 499-524). Oltre alla

produzione di codici di lusso, umanistici, scientifici e teologici, destinati alle biblioteche di principi e prelati (come quella del cartolaio fiorentino Vespasiano da Bisticci), il sistema produttivo era in grado di garantire anche un numero considerevole di libri in volgare, di piccolo formato e con tipologie materiali molto diversificate, dalle più curate alle più rozze. Quando arrivò il libro a stampa i due sistemi produttivi convissero ancora per qualche decennio, sia perché alcune professioni legate al mondo del manoscritto (miniatori, rubricatori, cartolai) furono coinvolte nella finizione e nella distribuzione del nuovo prodotto, sia perché la produzione libraria a mano continuò per tutto il '400 e per una parte del '500 sotto varie forme.

Nonostante il rapido diffondersi della stampa in Europa, non mancano i fallimenti e le difficoltà, come la crisi che nei primi anni Settanta del '400 colpì gli stampatori tedeschi, i monaci Sweynheim e Pannartz, i quali avevano aperto una tipografia prima a Subiaco e poi a Roma. Fu una crisi determinata certamente dalla sovrapproduzione di testi umanistici che non avevano ancora un mercato così ampio da giustificare tutte quelle edizioni di classici (nel 1473 erano già disponibili sul mercato italiano 38 edizioni delle opere di Cicerone). Tuttavia, a motivare il fallimento di Sweynheim e Pannartz, non vi furono solo fattori economici, ma anche fattori più strettamente culturali, o se si preferisce mentali, legati alle abitudini dei lettori: in un articolo del 1969 Armando Petrucci sottolineava che i prototipografi tedeschi, per quanto fossero preparati, conoscevano troppo superficialmente la tradizione italiana dei manoscritti, per cui un Cicerone o un Livio uscivano dalla loro tipografia con un'impaginazione e un formato che ricordavano più un codice teologico che un codice umanistico e «ciò dovette nuocere per la sua parte alla diffusione delle opere da loro stampate e alla loro capacità di conquistarsi un pubblico» (A. Petrucci, «Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano, *Italia Medioevale e Umanistica*, 12 (1969), pp. 295-313).

Nonostante l'ampiezza della prospettiva di analisi, in alcune parti del libro il prevalere di una visione complessiva del «consolidamento» della stampa come processo produttivo ed economico fa perdere di vista l'importanza culturale di alcuni percorsi individuali. Ad esempio, le tre pagine (pp. 60-62) su Aldo Manuzio si limitano a dare alcune indicazioni sulla sua strategia editoriale, costituita dalla scelta di testi greci, dalla pubblicazione di classici in formato in ottavo e in un carattere nuovo, il corsivo, disegnato appositamente per Aldo da Francesco Griffo. Ma nulla ci viene detto sul significato culturale del percorso di Aldo, innovativo

per l'Europa e non solo per l'Italia, tanto da far confluire a Venezia, nel dicembre del 1507, il grande Erasmo, che scelse la tipografia dell'áncora, per la riedizione degli *Adagia* (1508), una raccolta di proverbi e motti latini e greci che aveva già avuto diverse edizioni, di cui però, avendo a disposizione le straordinarie biblioteche di Aldo e dei suoi amici, l'autore intendeva controllare le fonti citate apportando aggiunte e correzioni. Nelle scelte editoriali di Manuzio, Erasmo vedeva la vera espressione di un umanesimo senza confini. E proprio negli *Adagia* scriveva: «Benché la biblioteca di Aldo stia entro le mura d'una piccola casa, egli costruisce una biblioteca che non avrà altro recinto se non quello dello stesso orbe». E aggiungeva: «Chi restituisce le opere letterarie cadute in rovina, ed è quasi più difficile che averle create, s'accinge per primo a una cosa sacra e immortale». E immortale dovette apparire agli umanisti di tutta Europa, e non soltanto ad Erasmo, il lavoro di un uomo che per la prima volta aveva fatto conoscere in lingua originale le opere di Aristotele e Platone, come Carlo Dionisotti ha mostrato in un libro che resta una pietra miliare per capire il rapporto tra Aldo e gli umanisti del suo tempo (*Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, Il Polifilo, 1995).

Nella seconda parte del volume (*Consolidation*) l'autore analizza le condizioni in cui si creò un «european book market». Nonostante le possibilità che il nuovo sistema di produzione del libro consentiva, i rischi erano imponenti, soprattutto per le edizioni più impegnative. Fu per questo che sin dalla fine del xv secolo alcuni stampatori cercarono di dividere i rischi d'impresa con la creazione di ampi «network of relationships» (p. 72) tra colleghi della stessa città o addirittura di città diverse: a Norimberga Koberger ricorreva a dei tipografi francesi quando aveva tutti i suoi torchi occupati. Egli esportava i suoi libri in tutta Europa e, come altri stampatori tedeschi (tra cui Amerbach), aveva agenti commerciali nelle città più importanti per i suoi affari, tra cui Parigi e Lione. Per la creazione delle reti commerciali un ruolo fondamentale ebbero le fiere, e in particolare quella di Francoforte, un'occasione di visibilità europea per tipografi di tutti i paesi, che poterono così non soltanto confrontarsi sui loro cataloghi, ma anche sui miglioramenti tecnologici.

Il commercio del libro tra librai di diverse città era basato, in antico regime, in larga parte sullo scambio di merce, più che sul denaro: «books for books, books for paper, books for manuscripts supplied by authors or in payment for editorial work» (p. 81). I loro erano cataloghi d'assortimento: per questo nelle botteghe gli stampatori-editori accumulavano «astonishing stocks of books», in parte prodotti da loro e in parte prodotti dai colleghi.

La stampa in alcuni casi cambiò il volto delle città e trasformò piccoli centri di poche migliaia di abitanti in centri culturali europei. È il caso di Wittenberg, cui Pettegree dedica un capitolo (*Book town Wittenberg*), un paese che sul finire del xv secolo aveva poco più di 2000 abitanti e che acquistava i libri soprattutto da Lipsia. Furono le pubblicazioni delle opere di Lutero a trasformare il volto della città, dal momento che proprio da qui, com'è noto, il monaco agostiniano cominciò il suo lungo percorso affidando allo stampatore Johann Rhau-Grunenberg i suoi scritti. E in modo particolare fu da Wittenberg che ebbe avvio quella pioggia di pamphlets religiosi, più noti come *flugschriften*, che arrivarono anche ai ceti sociali più bassi. La Riforma luterana trasformò la produzione e il mercato del libro in Germania: «The vast demand for Reformation Flugschriften, and the ease with which they could be published, allowed print to be established, or re-established, in places which until this time had little or no experience of publishing books» (p. 104). L'autore identifica 34 luoghi in cui le controversie religiose furono all'origine dell'introduzione della prima stamperia o della reintroduzione dell'attività tipografica dopo anni di abbandono. Questi luoghi erano distribuiti lungo tutto l'Impero, da Ingolstadt e Regensburg, a Kiel, Königsberg e Berlin (p. 105).

Accanto alla produzione dei *flugschriften*, l'autore passa in rassegna le diverse tipologie testuali di libri di larga circolazione in volgare che testimoniano «the emergence of a reading public increasingly prepared to invest in books beyond the functional tools of their trade or devotional lives» (p. 150). Tra i libri di maggior successo l'autore individua i poemi cavallereschi italiani, in particolare le opere di Boiardo, Ariosto e Tasso, «a vivid demonstration of how the poetic epic evolved during the course of the first age of print» (p. 155). Recenti studi hanno mostrato come la fortuna di tali generi fosse dovuta a «uno statuto fluido» (Marina Roggero, *Le carte piene di sogni*, Bologna 2007), sia per le loro modalità di trasmissione sia per le pratiche di circolazione: essi potevano infatti arrivare a un ampio pubblico attraverso la lettura ad alta voce nelle veglie serali, attraverso un'esecuzione orale-musicale, o attraverso la trasmissione scritta, manoscritta o a stampa. Alla base della fortuna di molti poemi cavallereschi vi era anche la tipologia retorica: molti di essi, già circolati in prosa, successivamente erano stati trasformati in ottava rima per raggiungere un pubblico più ampio.

Nel corso del xvi secolo si ampliò anche un altro ambito di produzione: quello del libro scolastico – rafforzato dal sempre più importante ruolo delle università –, quello del libro educativo, in tutte le sue espres-

sioni: da quello devozionale per le donne, a quello di divulgazione nella diversa gamma dei saperi pratici in cui si espressero in tutta Europa i «libri dei segreti».

La terza parte del volume (*Conflict*) si sofferma sulle conseguenze della rottura della *res publica Christiana*, in modo particolare dopo l'ultimo tentativo, con la dieta di Ratisbona, di aprire un dialogo tra la Chiesa di Roma e le espressioni del riformismo. La svolta avvenne nei primi anni quaranta. Nel 1542 papa Paolo III, con la bolla *Licet ab initio*, istituì l'Inquisizione romana, un tribunale caratterizzato da una forte centralizzazione con il fine di individuare e stroncare tutte le forme di eresia, sia quelle espresse attraverso l'oralità e le pratiche, sia quelle espresse attraverso la scrittura, manoscritta o a stampa. Gli indici dei libri proibiti furono il risultato della volontà della Chiesa romana di controllare i libri, e dunque le idee, che circolavano nei paesi cattolici. E naturalmente tali indici crearono ben più che «a problem of a different order of magnitude for the book industry» (p. 206). La notte di S. Bartolomeo nella Parigi del 1572, nella quale furono massacrati migliaia di ugonotti, fu uno dei tanti segnali della ferocia senza precedenti che la lotta alle eresie comportò.

Nell'ultima parte del volume (*New worlds*) Pettegree ci conduce nei nuovi mondi che presero vita attraverso il libro a stampa. In particolare si sofferma sul rinnovamento che il nuovo modo di produrre i libri apportò alla cartografia e al libro scientifico in tutte le sue espressioni, dall'astronomia, alla medicina e alle scienze naturali, e ciò sia nella produzione colta che in quella destinata ai livelli culturali più bassi. L'autore sottolinea l'importanza degli *small books* (almanacchi, calendari, libretti di devozione, opuscoli di medicina pratica e libri dei segreti delle diverse professioni) in volgare e in edizioni di basso costo, il cui successo apportò a molti stampatori un introito economico tale da consentire loro di investire anche in opere colte. Un contributo ad una storia del libro che metta in luce non solo il ruolo della produzione colta ma anche di quella «popolare» può venire da quei dati che solo fino a qualche anno fa non erano disponibili e che oggi lo studioso può mettere a confronto, avendo per tutti i paesi europei sia repertori cartacei che online: «Ironically – scrive l'autore – it has been the next great information revolution – internet – that has allowed this work on the first age of print to be pursued to a successful conclusion» (p. 354). Se i suoi predecessori – Pettegree cita Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (*L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958) e Elisabeth Eisenstein (*The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press,

1979) – potevano contare soltanto sui cataloghi delle grandi biblioteche, particolarmente sensibili alla produzione colta, negli ultimi vent'anni anche collezioni minori ma non meno importanti sono state rese disponibili attraverso cataloghi cartacei o elettronici e hanno costituito una banca dati di proporzioni gigantesche che sfiora i 350.000 titoli e che crea le condizioni per riflettere sulle tipologie dell'offerta libraria nei diversi paesi europei, e in particolare sull'importanza dei libri di larga circolazione, quelli che più difficilmente sono sopravvissuti nei secoli, perché considerati di scarso rilievo culturale e dunque raramente conservati, nonostante fossero di gran lunga i più letti e costituissero un grande affare per i tipografi di tutt'Europa.

Tuttavia, nonostante la dichiarata volontà di far emergere la portata economica e culturale degli «small books and pamphlets» così importanti da costituire «the bedrock of the new industry» (p. xv), tale produzione appare annegata all'interno della trattazione che riguarda la produzione colta, senza quella consapevolezza metodologica che ha distinto negli ultimi vent'anni gli studi sui generi di larga circolazione¹ (che non compaiono nella bibliografia di Pettegree), a partire da quelli di Roger Chartier sulla *Bibliothèque bleue*. Per quanto riguarda i libri «popolari», Pettegree porta l'attenzione sulla tipologia dei testi, ma non sulle forme materiali cui sono affidati e sulle modalità della loro trasmissione (manoscritta o a stampa, orale o scritta, tipo di edizione, formato, presenza o assenza di illustrazioni, ecc.). I testi da soli non bastano per spiegare il loro successo: occorre analizzarli nelle forme attraverso cui sono trasmessi, dal momento che tali forme non sono elementi neutri, ma condizionano profondamente il processo di costruzione dei significati, e dunque le pratiche di lettura e gli usi degli stessi testi, come hanno mostrato gli studi di bibliografia di tradizione anglosassone (in particolare di D. McKenzie), di paleografia italiana (in particolare di A. Petrucci) e di storia socio-culturale (R. Chartier).

¹ Cfr. in particolare R. Chartier, «Popular Appropriation: the Readers and their Books», in Id., *Forms and Meanings. Texts, performances and audiences from codex to computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 83-98; *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVI^e-XIX^e siècles: actes du Colloque des 21-24 avril 1991*, Wolfenbüttel, sous la direction de R. Chartier et H-J. Lüsebrink, Paris, Imec-Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1996; *Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900: vergleichende Perspektiven*, herausgegeben von A. Messerli und R. Chartier, Basel, Schwabe, 2000.

TREVOR J. DADSON

📖 Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, pp. 442, ISBN 978-84-8359-052-2

In 1543, Ana Girón de Rebolledo, the widow of the Catalan poet Juan Boscán, published in Barcelona the complete works of her husband, in three volumes, and those of his friend Garcilaso de la Vega, in one volume. Just over one hundred years later, in 1648, Juan González de Salas published in Madrid, also posthumously, the works of his friend Francisco de Quevedo, with the title of *Parnaso español*. This is the time-frame for García Aguilar's splendid analysis of poetry and publishing in Golden-Age Spain, as he explains towards the end of the book: «A lo largo de los más de cien años que separan a ambos poemarios asistimos a la evolución progresiva que lleva a la lírica desde la marginalidad y la orfandad preceptiva hasta posiciones de prestigio socioliterario; desde la continua justificación por la escritura de poesía mélica, a la orgullosa afirmación del poeta, e incluso a la lucha por definir una lengua lírica acorde a las circunstancias políticas, históricas y literarias» [During the more than one hundred years that separate both books, we witness the progressive evolution that takes lyric poetry from the margins where it lacked a proper critical aesthetics to positions of socio-literary prestige; from the continual justification of lyric poetry to the proud affirmation of the poet, and even to the struggle to define a lyric language in touch with political, historical and literary circumstances] (p. 336). How lyric poetry evolved from a marginal position bereft of an established critical tradition in the early sixteenth century to one of prestige and pride by the mid seventeenth is a central theme of this book. As García Aguilar notes early on, lyric poetry had none of the benefits of the novel, which began life as a product of the press, nor of drama, which had a mass public through the rise of the theatre. Its relationship with the press was quite different and was established later than with the other genres. Its origins are to be found in the world and practices of the court, and in the literary academies and public contests or competitions that the court patronised. Its transmission was thus essentially via manuscript copies that circulated among the court and courtiers. And yet, within a relatively short space of time, lyric poetry «consigue ganar cuotas de mercado, notoriedad y, sobre todo, un público masivo que compra los poemarios y lee los versos» [manages to gain a market share, notoriety

and, above all, a mass public that buys the books of poetry and reads the verses] (p. 18). This remarkable turn-around, whereby lyric poetry becomes one of the staples of the printing press by the early seventeenth century in Spain, with a significant readership, is one of the main contributions García Aguilar brings to the study of lyric poetry in Golden-Age Spain, which has suffered for too long under the shadow of Antonio Rodríguez-Moñino's dictum (of 1963) that poetry circulated in Spain principally in manuscript and not in printed copies.

In order to demonstrate this shift in appreciation of lyric poetry and how it became an integral part of the print industry, García Aguilar examines every aspect of the production of printed poetry from roughly 1540 to 1650. He looks at the legislation governing the publication and printing of books in this period and how printers managed to circumvent or live with the often fluctuating (and sometimes conflicting) demands of church and state officials charged with overseeing the proper functioning of the press. As he notes, a study of the inquisitorial indices and trial and censure records shows that the civil and religious authorities had little interest in the printed dissemination of lyric poetry (a situation they shared, rather curiously, with the censors of Salazar's totalitarian Portugal of the 1950s, which led many Portuguese novelists, such as Carlos de Oliveira, to abandon fiction and take up poetry instead). García Aguilar studies the rise of the «author» as a central and new factor in the printing of books and how the title page changed over time to reflect both the growing importance of the author in the marketing of books and the necessity of implicating the reader in the product they were about to buy. Thus, in some titles, stress is laid upon novelty, while, in others, a comforting continuity is emphasised, along the lines of «You know this author and have bought his works in the past. You know what you are getting». Of particular interest is the study of the format of books of lyric poetry, the different sizes in which they were printed and why (from folio to quarto to octavo, a clear sign of growing popularity as the price and size decreased), how they were organised internally (initially by theme: popular/secular versus sacred; later by metre: sonnets, ballads, glosses, etc.), and the woodcuts and other illustrative material that accompanied them. Of growing importance was all the preliminary material, the paratexts, which became an essential part of any printed book of this period. Very sensibly, García Aguilar separates out those paratexts that were a legal requirement and those that were not but which were to be found in most books of the time, especially paratexts from friends and colleagues praising the work in

question, emphasising its novelty or stressing certain aspects of its style. This latter became increasingly important in the seventeenth century when poets inevitably had to define themselves as either followers of Luis de Góngora or bitter enemies of his style. Here the paratexts were intended to make it clear to the reader where the poet-author stood on this vexed question.

This latter point, the role of the reader, is also a crucial element in *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Who were they, how did they define themselves, what role did they play in the construction of the work? As García Aguilar shows, both author and printer were very conscious of the reader of their product, and did their best to implicate him or her in the text and to flatter their vanity by praising their intelligence and discrimination. The print industry was, as we know, capital intensive and thus very dependent on the market. Neither author nor printer could ignore the reader; books were printed to be sold not to be stored in warehouses. Spotting a new or changing fashion was absolutely vital to the continuing success of a print shop, and one of the most interesting lessons to be drawn from García Aguilar's study is the way printed books of poetry altered over time to reflect these changing fashions. As already noted, success could often be measured by size: the smaller the format, the more successful the book as it could now fit into a pocket and be easily read and transported.

At the heart of *Poesía y edición en el Siglo de Oro* are the dozens and dozens of books of poetry printed in Spain (and Portugal, Antwerp, Milan and Naples) between 1540 and 1650 that García Aguilar has studied in order to reach his conclusions. A list of them is given at the end in a very useful Annexe. If there is a criticism to be levelled at this otherwise superb piece of research it is the sometimes annoying repetition or the offering of too much detail, undoubtedly the result of the fact that this book began life as a doctoral thesis. There are also some surprising typographical and formatting errors, such as the loss of footnote 28 on page 39, or the bizarre appearance of figures 68 and 69 on p. 154 but with no reference to them anywhere in this part of the book. But these are minor caveats in what is one of the most interesting and rewarding books on poetry in Golden-Age Spain that I have read in many years. It should be required reading for anyone interested in the production and dissemination of books of poetry in the Spanish Golden Age.

JONATHAN THACKER

📖 John Jowett, *Shakespeare and Text*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 229, ISBN 978-0-19-921707-6

Questo breve volume è il distillato di secoli di ipotesi e di studi sui testi di William Shakespeare, certo la finestra più chiara ed eppure spesso ancora oscura sull'uomo e la sua opera. E lo è in un modo esemplare. Jowett è una guida esperta alla sua materia, che è ampia ma che pure richiede una conoscenza dei minimi dettagli e il buon senso che adopera nel trattarla ha implicazioni che vanno ben oltre l'edizione di versi e drammi di Shakespeare.

Il concentrarsi di Jowett sulla morte di King Lear dapprima secondo il *Quarto* del 1608 e poi secondo l'*Infolio* del 1623 torna utile ad illustrare come siano «sconcertanti e profonde nelle loro implicazioni» (p. 2) le differenze nella presentazione di una singola pagina di una scena famosa di una delle opere maggiori. Durante tutto lo studio egli ritornerà alle difficoltà che comporta approntare edizioni moderne a partire da quelli che rappresentano i luoghi privilegiati della ricreazione del testo di Shakespeare e insieme l'inevitabile tradimento di cosa scrisse il drammaturgo. La particolare natura dell'opera drammaturgica, che senza dubbio nel primo periodo della modernità interessa più la cultura della *performance* che non la cultura della stampa, assicura che l'editore di drammi deva affrontare sfide che di solito non attendono l'editore di prosa o poesia.

Nel capitolo d'apertura l'autore passa in esame la pubblicazione di opere inglesi cominciando dagli anni Novanta del 1500, e sottolinea il fatto, spesso dimenticato o ignorato, che le compagnie teatrali e i drammaturghi che le fornivano non erano inizialmente molto interessati ai drammi come letteratura da pubblicare. Nella famosa 'mano D' del manoscritto dell'opera *Sir Thomas More*, che si ritiene generalmente di mano dello stesso Shakespeare, è chiaro che l'autore si aspettava che qualcun altro operasse «delle sistemazioni e chiarificazioni» (p. 16) al suo lavoro prima che si fissasse alcun testo (*performance*). L'enfasi che Jowett riserva alla scrittura drammatica quale operazione cooperativa, sia nel senso che ciò suggerisce sia nel senso di uno scrivere insieme l'opera concordato, che fu molto comune in Inghilterra e in Spagna, dovrebbe incoraggiare gli studiosi a riconsiderare il loro approccio al compito dell'editore. Il postumo *First Folio* è in parte un tentativo, dimostra

Jowett, di presentare Shakespeare come un genio unico – un’idea che si è dimostrata molto difficile da scalzare. Studi successivi hanno mostrato che almeno undici delle sue opere teatrali (*Cardenio* incluso) non sono esclusivamente sue, ed è possibile che fino alla metà del canone abbia visto a un certo livello la collaborazione di un altro autore, lasciando da parte gli inevitabili cambiamenti effettuati su qualsiasi copione in vista della messa in scena.

Il secondo capitolo del libro di Jowett esplora più in dettaglio la natura dei manoscritti teatrali che sopravvivono in una quantità veramente piccola (e nessun’opera di Shakespeare, Jonson, Kyd, Marlowe, Webster). La forma finale da utilizzare di un manoscritto di un’opera teatrale era il cosiddetto ‘book’, o ‘prompt book’, di cui ne sopravvivono una ventina e che sarebbero stati gelosamente custoditi dalla compagnia proprietaria dell’opera. Su quest’ultima l’autore non aveva alcun diritto.

Dal momento che le copie delle opere di Shakespeare della compagnia Lord Chamberlain’s Men (poi King’s Men) furono in seguito cruciali per stabilire i testi dell’*Infolio*, è essenziale che l’editore moderno abbia un’idea chiara di cosa esse fossero esattamente – in breve, una buona conoscenza della storia della pratica teatrale del periodo.

Questi testi potevano essere censurati, tagliati, chiariti (magari con ulteriori indicazioni di scena), rilavorati o rivisti per successive messe in scena, magari in uno spazio diverso, o dallo stesso commediografo o forse da altri. Ci sono manifeste difficoltà che attendono l’aspirante editore nel fatto che i testi dell’autore e il testo della compagnia «potrebbero coesistere nel medesimo documento» (p. 28).

Le circostanze, poi, sembrano aver cospirato a render certo che si può raramente essere certi che ogni edizione presenti cosa Shakespeare veramente scrisse per il palcoscenico. In questo terzo capitolo, concentrandosi sulla storia del libro come oggetto materiale, Jowett esplora le successive complicazioni che emergono dal procedimento di stampa e dall’apparire del libro nel mondo del mercato. L’autore offre una eccellente introduzione al mondo della produzione libraria dell’Inghilterra della prima età moderna, in larga parte attraverso il complesso caso di studio del *Trillo and Cressida*, scritta nel 1602 e pubblicata in successive edizioni, cioè da diverse fonti manoscritte, nel 1609 e 1623. Il processo di stampa, incluse le differenti abitudini dei compositori, deve essere messo in conto dall’editore, che deve idealmente vagliare ogni copia sopravvissuta di un’edizione, in quanto ognuna potrebbe essere unica. Anche i paratesti possono offrire informazioni essenziali sul libro come oggetto culturale, non solo come oggetto materiale. La seconda impres-

sione del quarto di *Trילו and Cressida* chiaramente indirizza l'opera «a un letterato lettore dell'élite» (p. 63), un cambio del pubblico a cui l'opera è indirizzata che l'editore ignora a suo rischio. Molto, se non proprio tutto il materiale contenuto nei primi tre capitoli di Jowett può essere applicato all'edizione di opere teatrali in generale del periodo, e non solo inglese.

Nel suo quarto capitolo, comunque, egli mette a fuoco più da vicino la pubblicazione del *First Folio* di Shakespeare. Di per sé il volume sfidava «il consueto pregiudizio che le opere drammaturgiche fossero di basso livello culturale» (p. 69) e la compartecipazione di Isaac Jaggard e Edward Blount fu quindi insolita (l'ultimo dei quali aveva prima pubblicato Montagne e il *Don Quijote* di Cervantes in inglese). Senza l'*Infolio* (uno dei quali è stato venduto per £ 2.8 nel 2006) il mondo sarebbe stato privato di alcuni capolavori di teatro – sedici delle opere non erano apparse prima – ma, e qui risiede la morale di cautela per l'editore inconsapevole, la sua autorità, testuale e culturale, ha impiegato secoli per essere messa nella giusta prospettiva.

Gli editori del *Folio* presentarono Shakespeare soltanto come drammaturgo (non come un poeta) nella loro collezione, essi collocarono le sue opere entro categorie che si sono bloccate, contribuirono alla sottovalutazione degli importanti testi dei più remoti Quarti, indussero i lettori a credere che i loro testi provenivano direttamente dai manoscritti di Shakespeare, e isolarono il drammaturgo dai suoi colleghi autori e collaboratori. In breve crearono uno Shakespeare mitico a scopi commerciali. Il lavoro del moderno editore non è altro che cercare la verità dietro questa facciata.

I capitoli quinto, sesto e settimo tornano ad alcune delle più tradizionali occupazioni dell'editore critico, mettendo a fuoco le scelte che si devono compiere nello stabilire un nuovo testo per la diffusione. Jowett usa di nuovo esempi molto fini di varianti testuali per mettere a fuoco la questione dell'autorità di una particolare lettura.

Come si può, Jowett chiede, giudicare se una fonte è buona o brutta? Egli dimostra che spesso in dipendenza da una posizione, a diversi termini di un continuum, gli editori possono sia feticizzare un particolare testo o accantonare l'idea di un testo ideale. La ricognizione del testo come instabile e indeterminato è stato forse il momento chiave nella recente storia dell'edizione di Shakespeare. Comunque, la necessità di produrre testi per lettori comporta una serie di decisioni sull'emendamento e sulla modernizzazione che sono dense di problemi, alcuni collegati a questioni ideologiche. Egli conclude che un emendamento

riuscito «dovrebbe essere giustificabile in termini bibliografici e convincente in termini letterari» (p. 124). La conoscenza e la dottrina devono essere combinati con un buona capacità di giudizio. La stessa cosa vale quando si perviene all'interpunzione e alla grafia, tenendo presente che Shakespeare, come Cervantes, e molti dei loro contemporanei, non erano costanti nelle loro abitudini grafiche, almeno quanto li si vorrebbe. Con i versi la capacità del compositore era un fattore chiave, con le indicazioni di scena «la coerenza è l'eccezione, non la regola» (p. 149).

Come Francisco Rico nel suo *El texto del Quijote*, le conclusioni di Jowett si rivolgono ai bisogni del lettore. Dato che una qualsiasi edizione di un testo della prima modernità, soprattutto un testo teatrale, non raggiungerà un ideale che soddisfi tutti i palati – «nessuna singola soluzione incontra tutti i bisogni» (p. 163) – il miglior modo di procedere è tenere in conto a quale particolar lettore ci si rivolge.

Da questo riguardo, e questa è la considerazione finale di Jowett, il testo elettronico, con le sue possibilità multimediali, ha tutti gli assi nella manica.

Se c'è una lezione che presiede a *Shakespeare and Text* e che arriva agli aspiranti editori dei più antichi testi drammatici, è che il compito dell'editore non dev'essere preso alla leggera: è decisivo possedere una conoscenza profonda di tutti gli aspetti che sono forse meglio definiti come la «storia culturale» della sua prima produzione al fine di rendere giustizia al testo.

Soltanto comprendendo il modo in cui il testo è arrivato ad esistere nella forma in cui noi ora lo vediamo esso può essere ricreato e ripresentato in modo denso di significati al lettore.

SAM SLOTE

📖 Review of *Genesis* 30 (2010): *Théorie: état des lieux*, pp. 300, EAN: 9782840506973

The journal *Genesis* – the organ of the Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM) – has been at the forefront of innovations in genetic criticism since its inception in 1992. For their thirtieth issue, subtitled *Théorie: état des lieux*, the editors have assembled a very impressive collection of essays and works. Rather than function as a retrospective, this is more of a *prospective*, that is, a looking forward to possible directions and issues that genetic criticism might take in the future. *Genesis* 30

is more concerned with the whither rather than with the whence. And so, rather than simply define the current state of genetic criticism, this volume proposes a cornucopia of redefinitions, in the plural. The pluralisation – signalled by the word *lieux* in the subtitle – is not without significance since no one single direction or orientation is here proposed or favoured, but rather a catholic diversity of genetic theories and praxis. The issue itself is presented as a *Festschrift* for Almuth Grésillon, who has been one of the guiding lights behind ITEM and *Genesis* and it begins with an homage to her written by Louis Hay.

The issue is divided into six sections. The first consists of various brief articles about fields cognate to genetic criticism (some of which are, as the editors state, ‘rivals’), such as philological criticism, the Italian field of *variantistica*, Anglo-American textual criticism and scholarship, bibliographic criticism, literary history, cultural criticism, semiotics and poetics. Many of the contributors are major figures within their fields, such as Hans Walter Gabler, Peter Shillingsburg and Cesare Segre. And so, right from the outset of this edition of *Genesis*, genetic criticism is considered broadly and in a compelling multi- and inter-disciplinary manner. In a sense this opening section is concerned with issues of theoretical and methodological repetition and variation across different but related sub-fields of analytic inquiry and, as such, the essays in this section could be construed as a meta-genetic analysis of the environs of genetic criticism.

The second section contains essays that concern possible directions for genetic criticism and praxis in the future. In this, Daniel Ferrer’s contribution on the impact possible worlds theory might have on genetic criticism is exemplary of this section as-a-whole since this section concerns about some of the possible worlds of the genetic criticism of the future. Ferrer’s essay is important precisely because it considers the ‘fictional world’ instantiated in a literary text as a (and not the) result of a ‘possibilisation’ of various textual states. Possible world theory thus allows for a profitable new vocabulary and conceptual matrix for genetic criticism.

Henri Mitterand’s contribution concerns a redefinition or reorientation of macro-genetic criticism towards the development and transformations of larger narratological, motival, thematic and semiological structures within texts, an approach he calls the ‘scénarique’ or scenario genetic criticism. Effectively this kind of approach is attentive to how a text could be said to ‘write itself’, that is, how one part suggests another, whether by addition, deletion or transformation. He illustrates this argument with an analysis of the evolution of Zola’s outline for *L’Assommoir*.

Anne Herschberg Pierrot's essay is one of many examples of the interdisciplinary implications of genetic research. She considers spatio-temporal relationships in literature and art in terms of polyphony in Paul Klee's writings and works. Inter-disciplinarity continues with Jean-Louis Lebrave's article on the rapport between genetic criticism and cognitive science in terms of analysing creativity. Such a connection with cognitive science is taken up by a number of the other articles in this issue.

Dirk Van Hulle offers an investigation into the resonances and possibilities laden within the word 'genetic' through an analysis of how the concept of the 'tree of life' evolved across Darwin's drafts for *The Origin of the Species*. In effect, Van Hulle provides a reading of the genesis of the concept of genesis. In so doing he shows not just how genetic criticism in specific and literary criticism in general follow from developments and methodologies from the sciences, but also how scientists, such as Darwin, are inevitably susceptible to the problems and consequences of revision and textual adaptation.

This section concludes with an essay by Pierre-Marc de Biasi on how the hermeneutic potentialities of genetic criticism might be redefined in the digital age. The next section, entitled 'Questions', is likewise forward-looking to the possible future developments in genetic criticism, but consists of shorter articles that are more specifically directed. Among these, Philippe Willemart's Proustian reconsideration of how a manuscript is defined and understood is the most provocative.

This is followed by two interviews that broaden the conceptualisation of genetic criticism beyond being simply a concern of literary study and into a generalised consideration of the phenomenon of genesis. The first interview is with the composer Pierre Boulez and deals with issues of accident and creativity in text and performance and the second is with Claude Debru and considers scientific creativity and attendant problems of epistemology.

As with previous issues, this volume of *Genesis* includes a previously unpublished manuscript; for this issue it is a draft of notes towards a conference presentation by Roland Barthes from 1975 entitled 'Phrase-Modernité'. The volume concludes with a bibliography of works and articles related to genetic criticism from the period 2008-2009.

This issue of *Genesis*, indeed much like all its predecessors, testifies to the theoretical and methodological diversity and sophistication of genetic criticism. But, more than simply document this diversity, *Genesis* also works as an active agent in the development and evolution of genetic criticism through its inter-disciplinary engagements.







