

Ecdotica

8

(2011)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e 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, Paola Italia, Mario Mancini,
Armando Petrucci, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi, Roland Reuß,
Peter Robinson, Antonio Sorella, 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

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

On line:

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdótica.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



C^EE
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES



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

INDICE

Saggi

- CONOR FAHY, *The Printed Book in Italy*
Edited by Neil Harris 7
- ROGER CHARTIER, *Qu'est-ce qu'un livre?* 29
- SHANE BUTLER, *La question de la page*
Avec un appendice, «Nostalgie de la page», de José Antonio Millán 45
- ANTONIO CORSARO, *L'autorialità del revisore. Intorno a una raccolta di rime di Michelangelo* 58
- GIOVANNI BIANCARDI, *Nella selva delle stampe pariniane* 75
- LUCIANO CANFORA, *La «strana lettera» ad Antonio Gramsci* 86

Foro. *Le volontà dell'autore*

- DANIEL FERRER, *Le Pays des trente-six mille volontés, ou «tu l'auras voulu»* 97
- CLAUDIO GIUNTA, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata* 104
- CRISTINA URCHUEGUÍA, *La autorización y la voluntad del autor* 119
- PAOLA ITALIA, «As you like it». *Ovvero di testi, autori, lettori* 129

Testi

- Setting by Formes. *The Explanation of Alonso Víctor de Paredes (1680)*
Edited by Francisco Rico y Pablo Álvarez 143

Questioni

WENDY J. PHILLIPS-RODRÍGUEZ, La necesidad de contaminarse: (sobre <i>The Pleasures of Contamination</i> de David Greetham)	155
CHASE ROBINSON, Enigmi nella sabbia	167
Filologie sotto esame:	
FRANCESCO BAUSI, Settant'anni di filologia in Italia	175
ANDREA FASSÒ, Ist die Romanistik noch zu retten?	192
MASSIMO BONAFIN, L'etnofilologia ci salverà?	213
FRANCESCO BENOZZO, Si salvi chi può!	224

Rassegne

Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica?* (INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ), p. 237 · William Robins, ed., *Textual Cultures in Medieval Italy* (MADDALENA SIGNORINI), p. 242 · Dante Alighieri, *Opere*, vol. I, a cura di Claudio Giunta e altri (NICOLÒ MALDINA), p. 246 · Lotte Hellinga, *William Caxton and early printing in England* (CLIVE GRIFFIN), p. 254 · Mario Garvin, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)* (GIUSEPPE DI STEFANO), p. 259 · Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare* (FRANCISCO RICO), p. 266 · Fernando Bouza, *Hétérographies* (JONATHAN THACKER), p. 268 · Trevor J. Dadson, *Historia de la impresión de las «Rimas» de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (MARTA LATORRE PEÑA), p. 271 · Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon* (HANS WALTER GABLER), p. 276 · G.T. Tanselle, *Bibliographical Analysis. A Historical Introduction* (ALBERTO MONTANER), p. 281

Saggi

THE PRINTED BOOK IN ITALY

CONOR FAHY

EDITED BY NEIL HARRIS

Neil Harris

Introduction

At his death on 1 January 2009 Conor Fahy left a testamentary disposition for his working library to go to Queens College, Cambridge, where he had studied as an undergraduate shortly after the Second World War. The collection, comprising some 1,500 titles, almost entirely modern, since Conor was not in any way a collector of early printed books (a task he felt belonged rather to the libraries he enjoyed visiting), reflected his interests as a scholar of Italian literature and as a bibliographer of the Italian printed book. What makes them particularly valuable, as well as the personal annotations, is that many of them contain the copies of the reviews and bibliographical notices he produced. At the request of the family, I acted as intermediary for the disposal of Conor's papers and correspondence, which his widow, Gill Fahy, gifted to Cambridge University Library.¹ It was also possible to arrange for his English-language periodicals and for his considerable collection of offprints to be donated to the University of Udine.

¹ See Cambridge University Library, *Annual Report for the year 2009-2010*, p. 14. I express my gratitude to David McKitterick, who in this instance was the real go-between. Conor is remembered with a triple obituary in *La Bibliofilia*, see L. Balsamo, «Professore emerito e amico fraterno», *CXI* (2009), pp. 51-54; A.L. Lepschy, «Conor Fahy, maestro e collega. Un ricordo da Londra», pp. 55-58; N. Harris, «Conor Fahy, bibliografo: un ricordo personale», pp. 59-74. These are followed by an update to the bibliography of his published output, see N. Harris, «Bibliografia delle pubblicazioni di Conor Fahy, 1999-2008», pp. 75-89, in which the article published here is listed at p. 89, n. 184. Material from an unpublished item of research by Conor Fahy, relating to a worm-hole running through an at-the-time unbound and unfolded copy of the *Orlando furioso* is described in N. Harris, «Il giallo del tarlo atletico. Un'osservazione inedita di Conor Fahy sull'*Orlando furioso* del 1532», *La Bibliofilia*, *CXII* (2010), pp. 3-11.

Subsequently I have been acting as Conor's literary executor on a number of his unfinished projects, for which, with the agreement of Cambridge University Library, some of his working papers have been temporarily retained. The two most significant sets of material involve, first, the collation – conducted in collaboration with Fabio Massimo Bertolo and Randall McLeod – of the extant copies of the first edition of *Il cortegiano* by Baldassarre Castiglione (1528), where the research was substantially completed; and, second, a fascinating collaboration between Paolo Manuzio and the Venetian Academy in and around 1559, which led to the printing of a number of *polizze*, which explain the costs involved in publishing the Academy's editions. Obviously these accounts open an interesting window on the running of a Renaissance printing business, but, although Conor gave a talk on the subject in 2004 and drafted the text of an article, his attempt to finish the work was frustrated by the physical difficulty of travelling to visit libraries in his final years. Plans are being carried forward, including the study and collation of copies that were not seen at the time, to ensure the scholarly publication of both these projects in the coming future.

As well as these large-scale items, Conor's papers contained some intriguing odds and ends, including some short pieces which, for one reason or another, had remained unpublished in his lifetime. One of these is a 6,800 word article, *The printed book in Italy*, written for inclusion in a grandiosely entitled repertory, *Cave paintings to the Internet: An encyclopedia of the written and printed word*. The item was requested by the encyclopaedia's editor, Antonio Rodriguez-Buckingham, who at the time was a professor in the School of Library and Information Science at the Hattiesburg campus of the University of Southern Mississippi. Conor sent the text of his article in May 2001, while the encyclopaedia was planned to go to press a year later. I did not find a print-out of the said article among Conor's papers: I suspect that it and related papers may have been disposed of in one of his periodical clear-outs of material that no longer interested him, in this case induced perhaps by the behaviour of the editor who, after acknowledging receipt of the article, subsequently ceased all communication. A copy survived, however, on the hard-disk of Conor's computer and a few references to it appear in his email correspondence. The latter show that after a few years he became curious about the outcome of the encyclopaedia and tried to contact the editor. Given the latter's unexplained silence, early in 2006 he wrote to Clive Griffin, lecturer in Spanish at the University of Oxford and well-known bibliographer of Renaissance Hispanic printing, who had acted

as the original contact in supplying Conor's name to the encyclopaedia's editor.² Griffin unfortunately had no news of any publication nor was he able to establish any contact with Rodriguez-Buckingham.

Part of Conor's desire to understand what had become of his article was prompted by developments elsewhere in the field of book history. In particular the plan by Oxford University Press for a large-scale reference work to be entitled *The Oxford companion to the book* meant that he had received an invitation to contribute a 10,000 word article on the history of the book in Italy. Obviously in terms of content and the ground covered, any such article would have involved duplicating, entirely or in part, what he had already written for the American encyclopaedia and therefore, before taking any decision, he wanted to discover what had happened to his previous piece. In the event his decision to decline the OUP proposal was motivated rather by his fragile health at the time and by the desire to complete his research on paper in the Aldine printing shop which formed the core of his last published articles. Just for the record, the task of writing the article for *The Oxford companion to the book* passed to myself and duly appeared in 2010.³ I remember, however, a conversation at Conor's home in Ely, where he first mentioned the article written for the American encyclopaedia and his uncertainty about whether it would ever be published.

When in the summer of 2009 I began to examine and inventory Conor's papers, prior to their transfer to Cambridge, including the contents of his computer, I was intrigued to find this text, of whose existence I knew, but which I had never seen. My first concern was to establish whether it had indeed been published. I therefore wrote to professor Rodriguez-Buckingham, who in 2007 had retired from the University of Southern Mississippi, but, with the title of *emeritus*, still had a page on the university website and an email address. Despite several messages, including one to the Faculty dean, no reply was forthcoming. I also contacted the supposed publisher of the encyclopaedia, Greenwood, who kindly informed me that the work had never been received and that the contract signed with the editor had been cancelled.⁴ This correspondence also established that Conor's contribution had been on a voluntary basis and that no contract had been exchanged between him and the publisher, so that the

² Email Conor Fahy to Clive Griffin, 13 January 2006.

³ See N. Harris, «History of the book in Italy», in *The Oxford companion to the book*, edited by Michael Suarez S.J. and H.R. Woudhuysen, Oxford, Oxford University Press, 2010, I, pp. 257-269.

⁴ I thank Mariah Gumpert of Abc-Clio Greenwood for her courteous assistance.

literary property unquestionably belonged to his heirs. Once the decision had been taken to publish the article in *Ecdotica*, I wrote again to professor Rodriguez-Buckingham, summarising the facts as I knew them and asking if he had any objection to the publication of Conor's article in an Italian journal. Again no reply was forthcoming.

At this point, having established the history behind the article, we turn to the text itself and the reasons for wanting to make it known to a wider public. Obviously it was written primarily with an instructive purpose, with a general readership in mind, and respecting a precise word-limit. Its interest therefore does not lie in the presence of original research, but in its excellence as a brief synthesis of the themes to which Conor had dedicated much of his scholarly career. Having just written myself, as mentioned above, a slightly longer piece with exactly the same parameters, when I first read it, I was fascinated to see how Conor went about the business, what he chose to include and, perhaps even more significantly, what he chose to omit. It is worth therefore inviting the reader, before starting Conor's text, to take a moment to think about how they would approach the daunting task of summarising the history of the Italian book in seven thousand words.

Editing the text presented no real problems, since Conor had high standards in the way he finished and polished any piece of work before sending it to a publisher. Apart from the correction of a couple of very minor mistakes, the article therefore appears as I found it. The only decision involved the addition of an unobtrusive critical apparatus. Conor makes reference to a number of – at the time – recent studies in book-history, without naming the author or the title of the work, quite legitimately given the informative nature of the article. He also drew on his own experience as a bibliographer and historian of the Italian book in his choice of examples. I have therefore introduced into the text a sequence of notes, ordered alphabetically, that briefly explain these references. Since these notes are not part of the original text, they have been placed at the end of the article. Otherwise this article is a masterly synthesis of a complex cultural and technological history and therefore is only to be enjoyed.

Conor Fahy
The Printed Book in Italy

Italy was printing's second home. Once established there, a decade or so after its first recorded appearance at Mainz, in Germany, the printed book became one of the manifestations of the Italian Renaissance, and the main instrument in the spread of Italian culture throughout Europe. In the seventeenth century printing in Italy declined in quality and importance, to recover somewhat in the eighteenth. The Napoleonic period and the industrial revolution drastically changed the face of Italian printing; the modern Italian printing industry is relatively much smaller in scale than its Renaissance ancestor, but has some of the same virtues.

Fifteenth and sixteenth centuries

The generally accepted date for the introduction of printing in Italy is 1465, when two German clerics, Conrad Sweynheim and Arnold Pannartz, issued at Subiaco, some fifty miles from Rome, a collected edition of the Church Father, Lactantius, dated 29 October 1465. They had set up their press in the Benedictine monastery of Santa Scolastica, probably in the previous year, and had already printed two other books, one undated and one – a Latin schoolbook – now lost. However, the recent reappearance on the London antiquarian book market of what is known as the Parsons fragment – several pages of an Italian devotional tract – has raised again the possibility, accepted by some scholars, of there having been printing activity in north Italy early in the 1460s.^a In 1467 Sweynheim and Pannartz moved to Rome, and in the next six years printed there some forty-five further editions, almost all with a press-run of two hundred and seventy-five copies.

Italy was the first foreign country to which German printers brought their new invention. The printed book was born religious, as a modern scholar has put it,^b and Rome was then the center of the Christian world; this explains why it was the first Italian city to see major printing activity. But Sweynheim and Pannartz's list, with its emphasis on the Latin classics and on Church Fathers such as Lactantius and Augustine, popular with lay intellectuals, also highlights the connection between the new printing industry in Italy and the cultural movement known as Human-

ism, in which Italy led the world. The prestige of Humanism was to prove decisive in enabling Italy soon to outstrip its teachers, and become the European leader of the new industry.

At Rome Sweynheym and Pannartz were joined by other printers, mainly of German origin; indeed during the fifteenth century the vast majority of printers in Rome were Germans, though often advised, financed and sometimes managed by Italians. A German was also responsible for the introduction of printing in Venice (1469), soon to surpass Rome as the center of Italian book production, because of its commercial expertise and international trade connections. For one of the lessons printers quickly learned (the hard way, through bankruptcies) was that the mass production of books was governed in the last analysis by commercial, not cultural, considerations. This is graphically illustrated in the complaint of Sweynheym and Pannartz, contained in the dedicatory letter of one of their editions (1472), that their workshop was full of unsold books, but empty of necessities. They calculated their total production to date to have been about twelve and a half thousand volumes – the work of only a single printing-house in the course of five years' activity. It was clearly going to take time for the reading public to absorb the exponential increase in the offer of books due to the advent of printing.

The spread of the art in Italy, and its precarious nature, can both be seen in the fact that printing occurred in the peninsula in at least forty-seven localities during the 1470s, in addition to Rome and Venice. While in a few such localities (Milan, Bologna, Florence, Naples) the industry was destined to prosper (up to a point), in others it never shook itself free from the burden of competition with the major players; and in fifty per cent of these sites its appearance was fleeting, for within a few years it had vanished, never to return.

The model for the new industry was Venice. Here, in the 1470s, foreign printers, mostly German (but the greatest and most important was a Frenchman, Nicholas Jenson), teamed up with merchants already resident in the city, often also foreign, and with other investors, to bring humanist knowledge, international finance, tried marketing techniques and the beginnings of mass production methods to the new product. It has recently been suggested that the publications put out by Jenson, with his partners Johann Rauchfas and Peter Ugelheimer, in a six-month period in 1477 would have required the simultaneous use of at least ten presses; perhaps the firm used the services of other printers, as well as their own printing-house.^c At the end of the decade Jenson's firm amalgamated with the other main Venetian printing firm, headed

by John of Cologne. The new organization, known as the Compagnia di Venezia, was the biggest commercial enterprise in early Italian printing. The Compagnia had bookshops or agencies in several Italian cities, and Ugelheimer regularly visited the Frankfurt book fair on its behalf. Book exports followed the well-used trade routes from Venice to Austria, Germany and France. The value of having outlets in other parts of Italy, and north of the Alps, was not lost on contemporaries and successors. Meanwhile, Italians were beginning to infiltrate the industry, a process more or less complete by the turn of the century. The printing-house belonging to the Compagnia seems to have been taken over in 1482 by the Italian printer, Andrea Torresani, later to become partner and father-in-law of the greatest figure in the first century of printing, in Italy and elsewhere, Aldus Manutius.

Latin was the language of the Church, and also the international language of culture, and it is not surprising that some seventy-five per cent of surviving Italian fifteenth-century printed books are in Latin; there was also a small but significant production of editions of the Greek classics, as well as the beginnings of printing in Hebrew. As for editions of Italian texts, many were works of devotion, or of popular culture, but the early 1470s also saw first editions of the Italian classics, Dante (*Divine Comedy*, 1472), Petrarch (*Canzoniere* and *Trionfi*, 1470) and Boccaccio (*Decameron*, 1470); among contemporary masterpieces, Politian's *Stanze per la giostra* and *Orfeo* (both 1484) were printed only a few years after composition, though their first diffusion was by manuscript. Editions of Latin and Greek texts continued to be prominent in Italian printing for many decades, but were gradually overtaken by vernacular texts.

Illustration has always been an important adjunct of the book. At the less cultured end of the spectrum, as in early fifteenth-century block-books, it provides a pictorial representation of the action, or of the message, for those who find reading difficult or impossible; at the other end, it enhances the enjoyment and value of a prized volume. From the early days of printing, books intended to appeal to all types of readers have been illustrated. Woodcuts form the natural accompaniment to printing, as, like typographical characters, they are cut in relief, and so can be incorporated into the forme and printed together with the letterpress. Engravings on copper or other metals employ the opposite technique: the lines to be inked are cut into the metal, and the paper has to be forced into the engraved lines to take the ink, an operation which cannot be carried out with a typographical press, which does not generate sufficient power.

A few attempts were made in the fifteenth century to use copperplate engravings as book illustrations, but the vast majority of early printed illustrations were woodcuts. But the influence of the manuscript can be seen for several decades in the occasional practice of adding manual illumination to some printed copies. In the 1470s printed books were still being produced which needed to be finished by hand before sale, with rubrication and other decoration; the case of a Jenson's *Breviarium romanum* of 1478 has recently been highlighted.⁴ Many copies of other Jenson editions contain illuminated titlepages and opening gatherings. Venice seems to have been the center of this practice in Italy: thirty years later, copies of Aldine editions printed on vellum were still being superbly illuminated by local artists for the Venetian aristocracy. It was there, too, that the most famous example of Italian woodcut book illustration was produced, the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* of 1499, with its more than a hundred and fifty woodcuts, specially designed and cut for the edition, perhaps after drawings by Benedetto Bordone. Woodcut illustration continued to be a feature of the Italian book for most of the sixteenth century. Only very occasionally, however, were great artists involved in this aspect of book production in Italy; the woodcut portrait of the author in the definitive edition of Ariosto's *Orlando furioso* (1532), attributed to Titian, is the exception which proves the rule. Worthy of mention, too, are the woodcut illustrations of medical texts like Vesalius's anatomical treatises and Dioscurides' study of the medical uses of plants (though the most famous set of Dioscurides blocks was actually cut in Germany); because of the hundreds of illustrations involved, woodcuts continued to be used in editions of Dioscurides throughout the sixteenth century. Indeed, there are cases even in the seventeenth century of manuals and textbooks illustrated with woodcuts, because they required large numbers of illustrations. In general, though, changing tastes in the second half of the sixteenth century led to the gradual return of copper engraving as a medium of book illustration. Even though engraved illustrations had to be printed on a cylinder press, before or (more usually) after the letterpress, by the end of the century they had taken over from the woodcut for quality work, remaining unchallenged in this capacity until the arrival of lithography in the nineteenth century, and the simultaneous revival of the woodcut (both features rather late to appear in Italy).

The importance of Venice in fifteenth-century printing has sometimes been exaggerated, but its primacy is undisputed. Its surviving output numbers some three thousand six hundred editions, more than any other European city, and about fourteen per cent of the total; com-

parable figures for its two nearest rivals, Paris and Rome, are two thousand eight hundred and fifty and one thousand nine hundred and seventy respectively.^e The pre-eminence of Venice would probably be even more clearcut if the number of sheets printed, rather than of editions, were taken into account, because many of its folio and quarto editions were large tomes. There are no reliable figures for the sixteenth century, but it is likely that the number of surviving Venetian editions is in excess of thirty thousand, perhaps substantially in excess. Whatever the exact figure, and although eventually equalled and then overtaken in quality by printing centers north of the Alps, such as Basel, Lyons and Paris, Venice was unquestionably the dominant city in Italian printing until the fall of the Venetian Republic in 1797.

It was in Venice at the turn of the century that one of the most influential figures in the early history of printing, Aldus Manutius, produced his creative innovations, which have left a permanent mark on printing and publishing. Born near Rome, he was a gifted scholar, and first earned his living as a teacher. He moved to Venice in about 1490, and in 1495, in partnership with the printer Andrea Torresani, and with a member of the Barbarigo family, began an ambitious programme of publishing the Greek classics in the original. His Greek type has been variously judged, but there is no doubting the cultural importance of the Greek texts, ninety-four of them in first editions, which flowed from the Aldine press during Aldus's life; the process continued for a further fifteen years after his death in 1515, when the press was effectively in the hands of his brother-in-law Gian Francesco Torresani. In 1496 the typesetter Francesco Griffo cut for Aldus a Roman type whose influence has lasted to this day. It was the culmination of more than thirty years of development, which had begun with the earliest printers in Germany and Italy, and continued through Nicholas Jenson in Venice, the aim of which was to develop a type matching the clarity and beauty of the humanist book-hand. Francesco Griffo also cut the first italic font, Aldus's main innovation in the field of type. Based on the humanist cursive script, it was devised for use in another of Aldus's historic innovations, a series of pocket editions of Greek and Latin classics, together with the *Divine Comedy* and Petrarch's Italian poetry, which began to appear in 1501. Though not cheap, these little octavos provided scholars and persons of culture with texts which could be easily used outside the study or library. They were another big step along the road towards the total emancipation of the printed book from the manuscript, the model of which had conditioned its early years.

While Venice continued in the sixteenth century to produce large numbers of editions in Latin and the other learned languages – commented editions of the classics, new philosophical, scientific and medical works, university texts – the percentage of works published in Italian (and occasionally in other vernacular languages, such as Spanish) steadily increased. Many of these were slim works of piety, information or entertainment, aimed at a popular audience, and liable, like schoolbooks, to be used to destruction: without doubt many editions in this category, in the sixteenth century and later, have disappeared without trace. Others were more substantial works of prose and poetry belonging to one or other of the popular literary genres of the day. As an example we can take the chivalric epic, that is, tales of the knights of old, loosely based on the Arthurian legends and the Carolingian epics – the sort of book Cervantes was later to satirize in his novel *Don Quixote*. The masterpieces of this genre, Matteo Maria Boiardo's *Innamoramento di Orlando* (1483) and Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* (1516), were not originally printed in Venice, but it was the Venetian publishing industry that exploited the commercial possibilities of the genre, deluging the market with continuations, adaptations, imitations and, after Ariosto's death in 1533, editions of his work, which had quickly supplanted the *Innamoramento di Orlando* in the favour both of critics and of the public.^f

Ariosto had financed the first and the definitive editions of his poem, both published in his home town of Ferrara; like other great writers of the early sixteenth century (Bembo, Castiglione), he had written his work in the expectation of its being printed. While the circulation of literary works in manuscript, in Italy as elsewhere in Europe, never died out, the printed medium now became the normal way of communicating with the reading public. By the middle of the sixteenth century, largely through the influence and example of the notorious Pietro Aretino, it had become possible for men of letters to contemplate making a living out of writing and working for the press. Such people naturally gravitated towards republican Venice, center of the Italian printing industry, where patronage, though still important, mattered less than in most other Italian states, where the form of government was autocratic.

Throughout its period of dominance in Italy the Venetian publishing industry aimed the bulk of its productions at a national, not to say international, market. The only other Italian city which could be said continually to have had a similar dimension to its book industry was Rome; this was because of its importance as the center of the Catholic Church, and as a repository of antiquarian and artistic treasures. After the fifteenth

century Roman production underwent a relative decrease in volume, offering no serious challenge in the following centuries to the hegemony of Venice. But many publications of the Roman printing industry were worthy of note, for example the scientific works published by the Accademia dei Lincei in the first half of the seventeenth century, and the guides to ancient and modern Rome, often illustrated with splendid engravings.

At all times up to and including the present day, printing in Italy has taken place in numerous other locations in the peninsula. In general, during the Renaissance and beyond, printing in these towns, even in large centers of population such as Milan and Naples, served local needs, only occasionally aiming higher. Florence is perhaps a special case. In terms of quantity, it was a minor player on the Italian printing scene during the Renaissance; by the 1560s the Giunti of Florence were complaining to the Grand Duke of Tuscany that they only had enough orders to work at half-press, while the Venetian branch of the family was able to run several presses simultaneously. But the special place of Florence in Italian cultural history made some of its publications of national and even international significance. In the 1490s editions of the numerous sermons and writings of the tempestuous Dominican friar Girolamo Savonarola, prior of San Marco in Florence, saw the printing press involved for the first time in the speedy and widespread dissemination of a popular religious message, with political implications. The lesson was not lost on the German reformers thirty years later. Several sixteenth-century Florentine editions of literary texts, too, were of national and even international significance. Such were the first edition of Machiavelli's *Arte della guerra* (1521), the 1527 Giunti editions of the *Decameron* and of early Italian poetry, and the first and second editions (1550 and 1568) of Vasari's *Lives*. But in the end it is the limitations of the Renaissance printing industry in Florence that strike one now. These are highlighted by the decision of the Accademia della Crusca, one of the major cultural institutions of Florence, to use the Venetian printing industry, not the Florentine one, for the production of its thousand-page folio dictionary of Italian (1611-12), even though the dictionary, the first to be published of a modern European vernacular, extolled Tuscan, and in particularly Florentine, as the basis of the literary language.

A special type of printing in which Italy led the way for two hundred years was music printing. The representation of music in print presents particular problems, as it requires the presence of at least two elements, staves and notation, with the latter superimposed on the former. In vocal

music the text constitutes a third element. Once again the center of music printing in Italy was Venice. Some remarkable results were achieved in the printing of fifteenth-century liturgical books, but the process was slow and expensive, as notes and staves had to be printed separately. At the beginning of the sixteenth century Italian printers began seriously to address the problem of printing vocal and instrumental music on a commercial basis, for secular as well as religious purposes. One solution was to print each page from woodcuts; quite large print runs could be achieved, but the blocks took much time to prepare. The first Italian printer to specialise in music printing, Ottaviano Petrucci, who began printing at Venice in 1501, aimed at a typographical solution: he printed the text together with the staves, but still had to pass the sheets through the press a second time for the notes. The breakthrough, generally attributed to a French printer, Pierre Attaignant, came in 1528. Attaignant cut and cast a music font in which the characters with the notes also contained a section of the staff, thus enabling staves, notes and text to be printed together. This innovation reached Venice in the late 1530s and, in the hands of the printer-publishers Antonio Gardano and Girolamo Scotto, led to an explosion of music printing which put Venice at the head of European music publishing for more than a century.⁸ During the next thirty years Gardano and Scotto produced between them over eight hundred music editions, more than the rest of Europe put together. Their repertory covered instrumental and vocal music, religious and secular, but their mainstay was vocal part-music in Italian, in a word, the Italian madrigal and related genres, which they popularized throughout Europe. A further thousand editions of similar music, much of it by internationally famous composers such as Lasso, Gesualdo, Marenzio, Victoria and Palestrina, were published between 1570 and 1611 by Gardano's son Angelo. In all, it has been estimated that up to the year 1650 over six thousand music editions were published in Italy, nearly five thousand of them in Venice. Changes in musical taste, and the rise of the engraved music edition, finally brought this significant chapter in the history of Italian printing to a close.

Sixteenth-century Venice was also important in the history of printing in Greek. The invention of printing more or less coincided with the capture of Constantinople by the Turks (1453), who forbade their Greek subjects to produce printed books in their own language. While editions of the classics of ancient Greece were published in various Western European countries, for more than three hundred years Venice was the center of printing in modern Greek. A recent study lists nearly four

hundred and fifty sixteenth-century Venetian editions of contemporary Greek works intended for a Greek readership, produced in the main by printers and publishers specializing in this market.^h Printing in Greece itself did not really begin before the Greek War of Independence in the 1820s; until that time Greeks looked to their exiled countrymen in Italy to supply their cultural needs.

Hebrew also figured in the varied panorama of Italian Renaissance printing. Some Hebrew books served the cultural interests of Christian scholars; but printing in Hebrew was also aimed at Jewish residents in Italy, whether produced by Jews, such as the Soncino family of the early sixteenth century, or by Gentiles such as Daniel Bomberg, who printed at Venice from 1511 to 1549. Bomberg's editions are said to number over two hundred. Like Bomberg, later Venetian printers of Hebrew texts were Christians.

Seventeenth and eighteenth centuries

Despite the occasional success story, the seventeenth century was generally one of decline for Italian printing. The ever-increasing power of large, centralized European states such as France and Spain, and of the Ottoman Turks in the Eastern Mediterranean and the Balkans, affected the wealth and the self-confidence of Italians, and Venetians in particular. The Counter-Reformation, too, with its emphasis on censorship and proscription, imposed serious restrictions on the circulation of ideas and the freedom of the press. Unfortunately, the absence of adequate bibliographical reference tools for Italian printing is even more marked in the seventeenth and eighteenth centuries than in the sixteenth, and judgements can only be impressionistic.

In the early seventeenth century the Venetian printing industry was in serious difficulties, due to a combination of censorship, political circumstances and the ravages of plague. The number of presses in the city declined sharply, from well over a hundred in the sixteenth century to less than fifty, and this decline continued until towards the end of the century. Simultaneously, printing activity in smaller Italian centers increased. Despite the reduction in the number of its presses, however, Venice was still unquestionably the largest printing center in the peninsula, though in the present state of our knowledge the exact situation is impossible to determine. In this context, it is instructive to consider the production of a flourishing seventeenth-century firm from

another area, that of Giuseppe Pavoni of Genoa, about which we are, for once, fully and accurately informed, thanks to some recently compiled, scholarly annals.ⁱ Genoa was an independent maritime republic with a paper-making industry of international proportions and, unlike Venice, it was experiencing at the beginning of the seventeenth century a period of financial success and artistic splendour. At a time when the biggest single category of publications elsewhere in Italian printing was the religious book, Pavoni's list of more than five hundred titles, published between 1598 and 1642, comprised mainly secular works, many by local writers, particularly the leading Genoese poet of the period, Gabriello Chiabrera. This highlights the great variety of Italian printing, and the difficulty of generalizing. At the same time, Pavoni's was just one isolated concern, using no more than two presses; the many sorts of books he did not print had to be imported into the city's bookshops from other centers – such as Venice.

Even in decline Italy was still a repository of artistic and cultural treasures and of scientific knowledge; many cities throughout the peninsula had an age-old history and culture of which they were both aware and proud. Writers from these cities, if they wanted to reach a national or international audience, still tended to publish in Venice or Rome, but there were occasional praiseworthy local initiatives which had wider aims. An example is the *Musaeum Francisci Calceolarii*, a seven hundred and fifty page folio volume with forty-five copperplate engravings, printed and published in Verona in 1622 – by far the most ambitious book produced in that city in the first thirty years of the century.^j The work, printed on good-quality local paper, comprised a description in Latin of the contents of a natural history collection which had been assembled in the sixteenth century by a Veronese apothecary; as such it was intended by its authors, and regarded by its readers, as a serious contribution to medical literature. The engravings were made from plates mostly executed in Verona. These are often of high quality, unfortunately not always matched by their printing, which is sometimes out of register. The apothecary's grandson, who commissioned the edition, sent copies for sale to neighbouring cities, particularly Venice, and also despatched over a hundred (more than one-fifth of the print-run) for sale in Germany. The success of this attempt to distribute the book on the international market is shown by the fact that nine copies can be found today in the university and college libraries of Oxford and Cambridge; almost all can be shown to have reached England within twenty-five years of publication.

The *Musaeum* is an example of one of the two types of publications into which, it has been said,^k books printed in Italy in the seventeenth century can be divided, that is, the luxury edition commissioned by a private individual, illustrated with engravings. The other type is the commercial edition, often badly printed on poor quality paper, with many printing errors. This is perhaps a jaundiced and over-simplified view, but it certainly contains an element of truth. A feature of seventeenth-century Italian printing is the substantial reduction in the number of editions of the Latin and Greek classics, now produced in more reliable scholarly editions north of the Alps, and, perhaps more surprisingly, of the classics of Italian literature – only four editions of the *Divine Comedy* in the whole century, six of the *Decameron* (in the revised edition approved by the Church), and one of Ariosto's *Orlando furioso*. Instead, Italian presses concentrated on publications of immediate interest or on the literary works of contemporaries, many now more or less forgotten. It is here than one finds examples of the second category of publication referred to above, often printed in minor centers.

The pattern of Italian printing remained basically unaltered in the eighteenth century, but there were already signs of the seismic change which at the end of the century would drastically and decisively alter its geography and its organization. The most significant was the increasing availability in Italy of books imported from Switzerland and France, which made available the liberal ideas of the English and French Enlightenment. Much of this trade in books came through Turin, but the city most affected by the new ideas was Milan, which emerged in the second half of the century as an important intellectual center, home of the principal Italian supporters of the Enlightenment. Two complete editions of the French text of the *Encyclopédie* of Diderot and D'Alembert, the standard-bearer of these new ideas, were printed and published in north Italy, at Lucca (1758-76) and Livorno (1770-89).

Meanwhile, Venetian printing staged a revival from the low point reached in the first half of the previous century. By 1735 there were once more about a hundred presses active in the city. Some products were of high standard, with fine illustrations. The most sumptuous and perhaps the most famous Venetian book of the Settecento was an edition of Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata*, published in 1745 with engravings after drawings by Giovanni Battista Piazzetta. The Venetian presses also published numerous elegant, privately printed booklets, decorated with engravings and typographical ornaments, on the occasion of important events in the life of the aristocracy and the rich. Venice resumed, too,

the printing of liturgical books, a solid source of wealth for printers in Catholic Europe. A sign of the flourishing nature of the industry in the middle of the century is that it attracted the attention of outside investors, as in its early years. Perhaps the best known of these was a rich English merchant resident in Venice, Joseph Smith, known to history as Consul Smith, whose superb collection of early Italian printed books and of Italian prints and drawings was sold to King George III in 1763, and now forms part of the British Royal Collections at Windsor Castle and of the King's Library, housed in the British Library, London. In the middle years of the century Smith formed a partnership with Giambattista Pasquali, printer and bookseller. Their publications, which included an Italian translation of Ephraim Chambers' *Cyclopaedia*, helped to make available in Italy liberal and free-thinking ideas emanating from Britain and France. As in the Renaissance, so again in the eighteenth century much of the output of the Venetian presses was intended for export to other parts of Italy, particularly the Papal States and the Kingdom of the Two Sicilies, but also outside Italy, to the Iberian peninsula and even to the East.

No account of the seventeenth and eighteenth-century book in Italy would be complete without reference to the remarkable story of the Remondini firm, based in the small town of Bassano del Grappa, about forty miles northwest of Venice, in the foothills of the Dolomites. Set up about 1660 to print public notices, popular works of devotion, school books and other items to satisfy local needs, it aimed from the outset, and with enormous success, also at another product, that of the simple engraved picture, mainly images of saints and other religious subjects, but also secular images such as domestic animals, seasons and months of the year, and other subjects drawn from popular culture. These pictures were distributed by pedlars from the Val Tesino, in the hills above Bassano, who for the best part of a century and a half walked the length and breadth of Europe, selling the products of the Remondini presses. The geographical range of this indefatigable sales force can be seen from the fact that prints were available for them to sell with texts in eight different languages, printed not only in Roman, but in Greek, Cyrillic and Hebrew characters. From simple beginnings the Remondini firm grew until at its peak in the 1760s it had thirty-two engraving presses and eighteen printing presses, making it incomparably the largest printing establishment in Italy, and one of the biggest in Europe. From the 1730s the firm had exclusive use of the products of three paper mills in the neighbourhood. It also had its own bookshop in Venice. Its workforce, said at its peak to number about a thousand, had to endure a proto-

capitalist regime reminiscent of that of eighteenth-century English factories. Though in the course of time the Remondini booklist came to include some items of culture, the products of their engraving presses remained steadfastly popular; the firm also produced other commercial items, such as wallpaper (now much prized).

In complete contrast is the most outstanding fine printing establishment of eighteenth-century Italy, the Stamperia Reale of Parma, directed by one of the great type-designers and cutters of modern Europe, Giambattista Bodoni.¹ Bodoni was from Saluzzo, in Piedmont, and had perfected his skills as a type-cutter in Rome, at the printing house of the Vatican Congregation *De propaganda fide*, which made use of a wide range of type in exotic languages for the printing of liturgical works and of religious tracts intended for dissemination throughout the East. Bodoni was appointed director of the newly formed Stamperia Reale at Parma in 1768, and for the next forty-five years produced, alongside the day-to-day output of the Stamperia, a series of luxury editions printed with type which he had designed and cut. These editions contained few if any illustrations: they were to stand or fall by the quality of their typography. His sense of typographical space makes Bodoni's books the epitome of neo-classical taste, while his boldly-printed type, with its exquisitely delicate serifs, exercised a powerful influence on nineteenth-century European typography. His *Manuale tipografico*, published posthumously in 1818, is a remarkable exhibition of the type-cutter's art, and contains specimens of nearly three hundred fonts.

Nineteenth and twentieth centuries

With the demise of the Venetian Republic in 1797, a victim of the Napoleonic wars in Italy, came the end also of the dominance of Venice in Italian printing. Since then no one city has held such a commanding position; leadership in the Italian book scene has passed to Milan, or to Milan in conjunction, at different times and in different degrees, with Turin, Florence and Rome. As in previous centuries, however, the panorama of modern Italian printing and publishing has remained rich and varied; much important activity has also taken place elsewhere, in Bologna, Naples and Bari, for example.

The importance of Milan in the opening decades of the nineteenth century is due mainly to its leading role in Italian culture. As already said, in the second half of the eighteenth century the city was the center

of the Italian Enlightenment, and its central role continued in the first half of the nineteenth century when the spiritual heirs of the Enlightenment championed the doctrines of Romanticism. Italian Romanticism was nurtured in Milan, and the Milanese presses, which in the eighteenth century had printed many of the works of the leaders of the Italian Enlightenment, and their journal *Il Caffé*, published in the early years of the following century the journal of the Romantics, *Il Conciliatore*, and most of the works of the Romantic writers, including the greatest, the poet and novelist Alessandro Manzoni, whose novel *I promessi sposi* (1827) is the first modern Italian classic.

Technologically, however, the center of Italian printing for the first two-thirds of the nineteenth century was in neighbouring Turin. There, in 1830, an enterprising and far-seeing printer, Giuseppe Pomba, took the first step towards bringing the Italian printing industry into the industrial age by importing from England a machine press. What is more, he used it, not to print a newspaper, a role for which it had first been invented and used, but to print books. This provoked Pomba's competitors in Turin to do the same. In 1859, there were forty-seven machine presses in Turin, but only six in Milan and seven in Florence; the definitive edition (1840-42) of Manzoni's great novel was printed in Milan on a large Stanhope iron hand-press, imported from Paris for the purpose.^m In general, the Italian printing industry was slow to come to terms with modern industrial techniques, in comparison with England, France and Germany. In 1861, the Milanese printer Giulio Pozzoli, in the first edition of his printers' manual, was still referring to stereotype as a process which only a few Italian printers had heard of, let alone used. It was only in the second edition of 1882 that he could describe it as 'now generally known'. The stimulus for modernization was the unification of Italy in the 1860s. By 1873 the number of machine presses had grown to just under seven hundred and fifty, but there were still more than two and a half thousand hand presses in use; the machines were mainly to be found in the four principal centers of Turin, Milan, Florence and Rome. It is worth noting, too, that many nineteenth-century Italian machine presses, particularly in the early years of their use, were powered by hand, not by steam.

The modern Italian book industry is perforce of modest proportions. In the Renaissance the universality of Latin and the superiority of Italian culture had created the conditions for the development of an international trade in the Italian book. In modern times the situation is very different. It is the English-speaking world which approaches most

closely the former universality of Latin. As for Italian, it is barely spoken outside the national boundaries. Moreover, in the last two centuries the country has had a relatively high level of illiteracy: as recently as 1951 thirty per cent of the population was illiterate, or only semi-literate. Moreover, at that date two-thirds of the population did not speak Italian, but only their local dialect. As late as 1994, only thirty-eight per cent of the population always and only spoke the national language.

Since 1850 book production in Italy has been in the hands of a small number of important publishers and a large number of small concerns. In the nineteenth century the more important publishers were usually also printers; one of the driving forces in the ever more efficient mechanization of their printing-houses was the fact that they often owned and printed newspapers, as well as books; this was, for example, the basis of the success of the firms of Sonzogno (Milan) and Le Monnier (Florence). A specialist firm which deserves mention is the Milanese music publisher Ricordi. Founded in 1808, Ricordi printed and published among others the works of the great Italian nineteenth-century opera composers Rossini, Verdi and Puccini; alone among Italian nineteenth-century publishers, it aimed at an international market, so reviving the glories of the Venetian music-publishers of the Renaissance. As for books, the best-seller *Pinocchio*, first published in 1883, had sold a total of three hundred thousand copies by the turn of the century; to put that figure into international perspective, it is more or less the same as the number of copies of *Uncle Tom's Cabin* (1852) sold in the United States within a year of its publication. At the beginning of the twentieth century Italian books which sold more than ten thousand copies were considered a success.

The twentieth-century Italian book industry has retained many of the same features; perhaps the main difference is that publishing is now usually, though not always, separate from printing. The Fascist experience of the 1920s and 1930s was a deadening influence on the free circulation of ideas; yet the book industry survived intact, and some parts of it, particularly the luxury edition, flourished. Since the Second World War the market has been dominated by a few major players, all from north or central Italy, particularly Einaudi (Turin) and Mondadori (Milan). Both were founded earlier, Mondadori as far back as 1911; during the Fascist period both, Einaudi in particular, offered writers and intellectuals opposed to the régime an outlet and a means of livelihood, specially through translations, mainly from English and American literature. After the war Einaudi continued to lead through the quality of

its list; though not neglecting home-grown talent, it was instrumental in introducing into Italy, by means of translation, significant foreign works, both creative and speculative. Mondadori, while not neglecting the quality market (the greatest modern Italian poet, Montale, was one of its authors), aimed more at mass production. With a few of its paperbacks (*tascabili*) Mondadori achieved print-runs in the hundred thousands. Several other publishers have produced successful series of paperbacks, but in general the market in Italian books has continued to be of modest proportions. This does not of course exclude the possibility of the occasional international best-seller, such as *The Leopard* of Giuseppe Tomasi di Lampedusa in the 1950s, or more recently the novels of Umberto Eco, nor of internationally famous authors like Alberto Moravia and Italo Calvino. The cultural vitality of the Italian book is also shown by the continuing proliferation of small publishing houses.⁵

References

- Barberi, Francesco, «Introduzione alla tipografia italiana del Seicento», *Accademie e biblioteche d'Italia*, 52 (1984), pp. 212-237; 507-526
- Infelise, Mario, *L'editoria veneziana del '700*, Milano, Franco Angeli, 1991
- Lowry, Martin, *Nicholas Jenson and the Rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe*, Oxford, Blackwell, 1991
- , *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford, Blackwell, 1979
- Reidy, Denis V. (ed.), *The Italian Book 1465-1800: Studies Presented to Dennis E. Rhodes on his 70th Birthday*, London, British Library, 1993
- Richardson, Brian, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999
- Santoro, Marco, *Storia del libro italiano*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994
- Steinberg, S.H., *Five Hundred Years of Printing: New Edition*, revised by John Trevitt, London, British Library, 1996
- Turi, Gabriele (ed.), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997

⁵ In the text of the article Conor's final signature is followed by cross-references to other entries he presumed the encyclopaedia would contain, i.e. «Blado, Bodoni, Giunti, Manutius, Jenson, private presses». On the hard-disk of his computer I have found only the entry for the «Giunti». Whether he wrote or undertook to write the others remains a small mystery.

Notes

^a The reference here is to the remaining eight leaves of an octavo edition in Italian of the *Leiden Christi* (Passion of Christ), a popular German work which in the 15th century circulated widely in Northern Europe. Discovered in 1925 by Munich bookseller Rosenthal, the item was described by Haebler in 1927, before it disappeared the following year into the collection of Louisiana bibliophile, Edward Alexander Parsons (1878-1962). Bibliographically out of sight, out of mind, it was forgotten until it resurfaced and was sold by Christie's in London in 1998, giving rise to an extensive debate about its chronological significance. Its metalcut-illustrations were used in Southern Germany sometime around 1459-61, therefore the fragment may have been printed soon afterwards, almost certainly in Italy, while the state of the language suggests that the translation was done in or near the triangle formed by Parma, Bologna, and Ferrara. Shortly after the auction, when the fragment was bought for the Scheide collection in Princeton, its existence was connected to a document written in Bondeno, near Ferrara, in February 1463, containing an agreement between a German priest, Paul Moerch, and his compatriot, named as Ulrich Puschmid, or Bauerschmid, from Baisweil, near Augsburg, see P. Scapechi, «Subiaco 1465 oppure [Bondeno 1463]? Analisi del frammento Parsons-Scheide», *La Bibliofilia*, CIII (2001), pp. 1-24. However, while I find the arguments in favour of printing happening somewhere in the Po valley earlier than Subiaco perfectly plausible, I remain unconvinced by the «Bondeno connection», see Harris, «History of the book in Italy» cit., p. 258.

^b This is the thesis of the well-known study by J.M. Lenhart, *Pre-Reformation printed books: a study in statistical and applied bibliography*, New York, Wagner, 1935.

^c See M. Lowry, *Nicholas Jenson and the rise of Venetian publishing in Renaissance Europe*, Oxford, Blackwell, 1991. As well as a long-standing personal acquaintance with Martin Lowry (1940-2002), Conor Fahy had reviewed positively his earlier monograph on Aldus Manutius in *Italian Studies*, XXXVI (1981), pp. 95-96.

^d See L. Armstrong, «Nicolaus Jenson's *Breviarium Romanum*, Venice, 1478: decoration and distribution», in *Incunabula. Studies in Fifteenth-century books presented to Lotte Hellinga*, edited by M. Davies, London, The British Library, 1999, pp. 421-467.

^e The statistical data is taken from P. Needham, «Venetian printers and publishers in the fifteenth century», *La Bibliofilia*, C (1998), pp. 157-185.

^f Conor's interest in the *Orlando furioso* was obviously governed in the first instance by the work done for his important monograph on the final 1532 edition of Ariosto's poem, see *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, while his knowledge of the publishing history of Boiardo's *Orlando Innamorato* (in the text of his article he employs the form *Innamoramento di Orlando* re-introduced by Antonia Tissoni Benvenuti and Cristina Montagnani in their critical edition of 1998) derived also from having followed my research for the *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1988-91, which he had reviewed in *La Bibliofilia*, XCV (1993), pp. 71-79.

^g Conor's interest in the technicalities of music printing was stimulated by his reviews for an Italian readership of a number of American bibliographies in this field, see «Antonio Gardano e la stampa musicale rinascimentale: appunti su una pubblicazione recente», *La Bibliofilia*, XCIV (1992), pp. 285-299; «Ancora sulla stampa musicale veneziana del Rinascimento: appunti su tre recenti pubblicazioni», *La Bibliofilia*, CII (2000), pp. 309-323.

^h See E. Layton, *The Sixteenth-century Greek book in Italy: printers and publishers for the Greek world*, Venice, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, 1994.

ⁱ See G. Ruffini, *Sotto il segno del Pavone. Annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi 1598-1642*, Milano, Franco Angeli, 1994.

^j The example obviously draws on his monograph: *Printing a book at Verona in 1622. The account book of Francesco Calzolari Junior*, edited with an introduction by C. Fahy, Paris, Fondation Custodia, 1993.

^k See F. Barberi, «Introduzione alla tipografia italiana del Seicento», *Accademie e biblioteche d'Italia*, LII (1984), pp. 212-237; 507-526.

^l Though it is not specifically mentioned, Conor's knowledge of Bodoni and the history of the Stamperia ducale in Parma was much influenced by his work on the earliest known Italian publishing manual, written by one of Bodoni's principal collaborators, see Z. Campanini, *Istruzioni pratiche ad un novello capo-stampa o sia Regolamento per la direzione di una tipografica officina (1789)*, a cura di C. Fahy, Firenze, Olschki; London, Modern Humanities Research Association, 1998.

^m The mention of Manzoni's novel and of the complexity of the printing of the 1840 edition was prompted by one of Conor's few excursions into the 19th century, see «Galley proofs in an Italian edition of 1840-42», *The Library*, s. VI, vol. II (1980), pp. 469-470; «Per la stampa dell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*», *Aevum*, LXVI (1982), repr. in C. Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 213-239.

QU'EST-CE QU'UN LIVRE?

ROGER CHARTIER

Une tension fondamentale existe entre, d'une part, la malléabilité des œuvres, transformées par leurs traductions, leurs migrations d'un genre à l'autre, les significations successives que leur attribuent leurs publics, et, d'autre part, leur identité perpétuée, toujours reconnaissable dans leurs multiples adaptations. Ce paradoxe, qui associe la permanence de l'œuvre et la pluralité de ses textes, ou états, est au point de départ de cette réflexion. Elle est fondée sur l'idée selon laquelle l'histoire de la culture écrite, saisie dans sa très longue durée, peut aider à mieux comprendre les mutations du présent, caractérisé par l'entrée de l'écrit dans le monde numérique. Les débats suscités par la constitution de collections numériques, les interrogations quant aux transformations des pratiques de lecture et d'écriture, la prolifération des nouveaux écrans et la croissance du marché des livres électroniques sont autant de signes des profondes transformations de la culture écrite dont les enjeux (juridiques, esthétiques, culturels) sont souvent masqués par le flux incessant des nouveautés ou l'âpreté des controverses. Une perspective historique, débarrassée de toute tentation prophétique, peut aider à les mieux comprendre.

Le livre: opus mechanicum et discours

De là, la question posée dans ce cours: qu'est-ce qu'un livre? Elle n'est pas neuve. Kant la formule explicitement en 1798 dans les *Principes métaphysiques de la Doctrine du droit*. La première raison en est sa participation au débat sur la propriété littéraire et les contrefaçons de livres ouvert en Allemagne depuis 1773. Cette discussion, qui implique philo-

sophes, poètes et éditeurs, tient aux traits spécifiques de l'activité d'édition dans l'Empire allemand. La fragmentation politique de l'Empire impose, en effet, de fortes limites aux privilèges de librairie dont la légalité ne vaut que pour un territoire particulier – et souvent restreint. Par conséquent, la reproduction des œuvres hors de la souveraineté qui a accordé le privilège est massive et, si elle est tenue comme juridiquement légitime par les libraires éditeurs situés dans d'autres États, elle est considérée comme illégitime par les auteurs et leurs premiers éditeurs qui se considèrent comme injustement spoliés de leur droit. Pour Kant, comme pour Klopstock, Becker ou Fichte, il s'agit donc de formuler les principes capables de justifier la propriété des auteurs sur leurs écrits et, du coup, de faire reconnaître la rémunération des auteurs par leurs éditeurs, non pas comme une faveur, une grâce ou un *honorarium*, mais comme une juste rétribution du travail de l'écriture.

Mais il est une autre raison à la question que Kant se pose à lui-même dans la *Doctrine du droit de la Métaphysique des mœurs* et qui est détachée de toute circonstance spécifique puisque l'objet de la «doctrine philosophique du droit» est d'établir des principes universels a priori faisant abstraction des cas particuliers. C'est ainsi qu'il fonde la division des droits pouvant être acquis par contrat sur la forme même de ces contrats, et non pas sur la matière des échanges. Les trois classes ainsi distinguées sont les contrats de bienfaisance (prêts, donations), les contrats onéreux, subdivisés en contrats d'aliénation (échange, vente, emprunt) et contrats de location (location d'une chose ou de la force de travail, contrats de procuration, qui supposent un *mandatum*), et les contrats de garantie (mise en gage, caution). Si Kant en vient à considérer un objet particulier, le livre, au sein de cette taxinomie universelle, c'est parce que celui-ci pose un problème spécifique au sein de la classe des contrats. Comme «produit matériel», le livre est l'objet d'un droit *réel*, défini comme le droit sur une chose qui en autorise un usage privé partagé par tous ceux qui sont en possession de la même chose, ainsi les acheteurs des différents exemplaires d'une édition. Mais le livre est aussi un discours qui est l'objet d'un droit *personnel* qui justifie une propriété unique et exclusive. Il peut donc être l'objet d'un contrat de procuration autorisant la gestion d'un bien au nom d'un autre sans que soit aliénée la propriété de son possesseur. Le livre est ainsi situé dans la classe des «mandats» et des contrats de location, et non d'aliénation. Le libraire agit au nom de l'auteur, dont la propriété n'est pas transférée, et non à sa place. Se trouvent ainsi fondés, tout ensemble, l'illégitimité des reproductions faites aux dépens du libraire éditeur qui a reçu mandat de

l'auteur et le droit *personnel* de l'auteur, un droit unique et exclusif, inaliénable et imprescriptible, qui prévaut sur le droit *réel* attaché à l'objet, à l'*opus mechanicum* devenu propriété de son acheteur. La reproduction du discours n'est légitime que si elle est fondée juridiquement sur un mandat donné par l'auteur; à l'inverse, la propriété – au demeurant légitime du point de vue du droit réel – d'un exemplaire de ce discours est insuffisante pour justifier sa reproduction.

Le livre est donc, à la fois, un bien matériel dont l'acheteur devient le légitime propriétaire et un discours dont l'auteur conserve la propriété «nonobstant la reproduction» comme écrit Kant. En ce second sens, le livre est entendu comme œuvre qui transcende toutes ses possibles matérialisations. Selon Blackstone, avocat de la cause des libraires londoniens menacés en 1710 par une nouvelle législation dans leur revendication d'un copyright perpétuel et patrimonial sur les titres qu'ils ont acquis, «l'identité d'une composition littéraire réside entièrement dans le *sens* et le *langage*; les mêmes conceptions, habillées dans les mêmes mots, constituent nécessairement une même composition: et quelle que soit la modalité choisie pour transmettre une telle composition à l'oreille ou à l'œil, par la récitation, l'écriture, ou l'imprimé, quel que soit le nombre de ses exemplaires ou à quelque moment que ce soit, c'est toujours la même œuvre de l'auteur qui est ainsi transmise; et personne ne peut avoir le droit de la transmettre ou transférer sans son consentement, soit tacite soit expressément donné».

Lors du débat mené en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle sur la contrefaçon des livres, Fichte énonce de manière neuve cet apparent paradoxe. À la dichotomie classique entre les deux natures, corporelle et spirituelle, du livre, qui sépare le texte de l'objet, il en ajoute une seconde qui distingue dans toute œuvre les idées qu'elle exprime et la forme qui leur est donnée par l'écriture. Les idées sont universelles par leur nature, leur destination et leur utilité; elles ne peuvent donc justifier aucune appropriation personnelle. Celle-ci est légitime seulement parce que «chacun a son propre cours d'idées, sa façon particulière de se faire des concepts et de les lier les uns aux autres». «Comme des idées pures sans images sensibles ne se laissent non seulement pas penser, d'autant moins présenter à d'autres, il faut bien que tout écrivain donne à ses pensées une certaine forme, et il ne peut leur en donner aucune autre que la sienne propre, car il n'en a pas d'autres»; de là, il découle que «personne ne peut s'approprier ses pensées sans en changer la forme. Aussi celle-ci demeure-t-elle pour toujours sa propriété exclusive». La forme textuelle est l'unique mais puissante justification de l'appropriation singulière des idées

communes telles que les transmettent les objets imprimés. Une telle propriété a un caractère tout à fait particulier puisque, étant inaliénable, elle demeure indisponible, et celui qui l'acquiert (par exemple un libraire) ne peut en être que l'usufruitier ou le représentant, obligé par toute une série de contraintes – ainsi la limitation du tirage de chaque édition ou le paiement d'un droit pour toute réédition. Les distinctions conceptuelles construites par Fichte doivent donc permettre de protéger les éditeurs contre les contrefaçons sans entamer en rien la propriété souveraine et permanente des auteurs sur leurs œuvres. Ainsi, paradoxalement, pour que les textes puissent être soumis au régime de propriété qui est celui des choses, il faut qu'ils soient conceptuellement détachés de toute matérialité particulière.

Le livre: âme et corps

Avant les formulations philosophiques et juridiques du XVIII^e siècle, c'est dans le recours aux métaphores que pouvait être énoncée la double nature du livre. Alonso Víctor de Paredes, imprimeur à Madrid et Séville et auteur du premier manuel sur l'art d'imprimer en langue vulgaire, intitulé *Institución, y origen del arte de la imprenta, y reglas generales para los componedores*, composé autour de 1680, exprime avec force et subtilité la double nature du livre, comme objet et comme œuvre. Il inverse la métaphore classique qui décrit les corps et les visages comme des livres, et tient le livre pour une créature humaine parce que, comme l'homme, il a un corps et une âme: «J'assimile un livre à la fabrication d'un homme, qui a une âme rationnelle, avec laquelle Notre Seigneur l'a créé avec toutes les grâces que sa Majesté Divine a voulu lui donner; et avec la même toute-puissance il a formé son corps élégant, beau et harmonieux».

Si le livre peut être comparé à l'homme, c'est parce que Dieu a créé la créature humaine de la même manière que l'est un ouvrage qui sort des presses. Dans un mémoire publié en 1675 pour justifier les immunités fiscales des imprimeurs madrilènes, un avocat, Melchor de Cabrera, a donné sa forme la plus élaborée à la comparaison en dressant l'inventaire des six livres écrits par Dieu. Les cinq premiers sont le *Ciel* étoilé, comparé à un immense parchemin dont les astres sont l'alphabet; le *Monde*, qui est la somme et la carte de l'entière Création; la *Vie*, identifié à un registre contenant les noms de tous les élus; le *Christ* lui-même, qui est à la fois *exemplum* et *exemplar*, exemple proposé à tous les hommes et exemplaire de référence pour l'humanité; la *Vierge*, enfin, le premier de tous les livres, dont la création dans l'Esprit de Dieu a préexisté à celle

du monde et des siècles. Parmi les livres de Dieu, que Cabrera réfère à l'un ou l'autre des objets de la culture écrite de son temps, l'homme fait exception car il résulte du travail de l'imprimerie: «Dieu mit sur la presse son image et empreinte, pour que la copie sortît conformément à la forme qu'elle devait avoir ... et il voulut en même temps être réjoui par les copies si nombreuses et si variées de son mystérieux original».

Paredes reprend la même image du livre comparée à la créature humaine. Pour lui, l'âme du livre n'est pas seulement le texte tel qu'il a été composé, dicté, imaginé par son créateur. Elle est ce texte donné dans une disposition adéquate, *una acertada disposición*: «Un livre parfaitement achevé consiste en une bonne doctrine, présentée comme il le faut grâce à l'imprimeur et au correcteur, c'est cela que je tiens pour l'âme du livre; et c'est une bonne impression sur la presse, propre et soignée, qui fait que je peux le comparer à un corps gracieux et élégant». Si le corps du livre est le résultat du travail des pressiers, son âme n'est pas façonnée seulement par l'auteur, mais elle reçoit sa forme de tous ceux, maître imprimeur, compositeurs et correcteurs, qui prennent soin de la ponctuation, de l'orthographe et de la mise en page. Paredes récuse ainsi par avance toute séparation entre la substance essentielle de l'œuvre, tenue pour toujours identique à elle-même, quelle que soit sa forme, et les variations accidentelles du texte, qui résultent des opérations dans l'atelier. Homme de l'art, Paredes refuse une semblable dichotomie entre *substantives* et *accidentals*, pour reprendre les termes de la bibliographie matérielle, entre le texte en son immatérialité et les altérations infligées par les préférences, les habitudes ou les erreurs de ceux qui l'ont composé et corrigé. Pour lui, sont inséparables la matérialité du texte de la textualité du livre.

Exprimée dans le répertoire des métaphores chrétiennes au Siècle d'Or ou formulée dans les catégories philosophiques ou juridiques des Lumières, la double nature du livre nous ramène au texte de Kant – et aux questions de ce cours. En tenant l'imprimerie comme une nouvelle forme d'écriture et une édition comme la somme de toutes les copies de l'«original», Kant inscrit sa réflexion dans le nouveau paradigme de l'écriture et le nouvel ordre des discours qui, depuis la mi-xviii^e siècle, associe les catégories d'individualité, originalité et propriété. Le manuscrit de l'auteur, désigné comme «original» devient ainsi le garant du discours qu'il adresse au public par l'intermédiaire de son mandataire, le libraire éditeur, alors qu'au Siècle d'Or, le même mot, «original», désignait la copie au propre, établie par un scribe professionnel, qui était transmise aux censeurs

pour l'approbation puis au maître imprimeur pour l'impression. Dans un temps où l'œuvre est pensée comme immatérielle, toujours identique à elle-même quelles que soient ses formes imprimées qui n'en sont que des «représentations» comme écrit Kant, le manuscrit original, écrit de la main même de l'auteur, atteste le droit personnel de l'écrivain sur son discours, un droit jamais détruit par le droit réel des acheteurs des livres qui le font circuler. Devenu le signe visible d'une œuvre immatérielle, le manuscrit de l'auteur doit être conservé, respecté et révééré.

La main de l'auteur

Cette nouvelle configuration conceptuelle explique pourquoi ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du xviii^e siècle que les manuscrits autographes ont été préservés. 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 Paper» des «Special Collections» de la Bibliothèque de l'Université, à Milan avec APICE, ou, en France, par l'IMEC. À 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 rassemblait 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 Biblioteca nacional 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 laissés par les écrivains des *XIX^e* et *XX^e* siècles? Sans doute pas, si l'on pense que ces manuscrits 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. Il en va ainsi avec les manuscrits anglais qui portent la *license* et, parfois, les suppressions ou demandes de réécriture du *Master of the 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 ses représentations dans diverses villes espagnoles. 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 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 d'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 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*, 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 mis au propre

par un scribe professionnel 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 tout à fait absentes des manuscrits d'auteur. Comme on le sait, ceux-ci n'observent aucune régularité graphique et ignorent quasiment la ponctuation tandis que les «originaux» (qui, de fait, ne le sont pas) devaient assurer une meilleure lisibilité du texte soumis à l'examen des censeurs.

La préparation de l'«original» pour 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, la copie utilisée dans l'atelier était très généralement détruite ou, plutôt, son papier pouvait être 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 la Biblioteca nacional 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, puis la copie au propre du scribe, l'autographe avait connu le même sort. Sans importance, il n'était conservé par personne, pas même par l'écrivain. Il n'en va plus de même à partir du xviii^e siècle.

Les archives du poète

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 du génie immatériel de l'écrivain. Lorsque l'autographe n'existe plus, il faut l'inventer. De là, la prolifération des falsifications dont la plus spectaculaire est celle de manuscrits shakespeariens 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». De là, également, la constitution à la fin du XVIII^e siècle, d'un marché des manuscrits littéraires, qu'ils soient de la main d'un auteur ou de celle d'un copiste, et le développement des collections de signatures autographes.

La forte relation entre manuscrit autographe et authenticité de l'œuvre a été alors intériorisée par certains écrivains qui, avant Flaubert ou Hugo, se sont faits 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 ce souci d'archives, 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 la délimitation même de l'«œuvre». On sait, pour les temps contemporains, comment Borges manipula le contenu canonique de son œuvre, excluant trois livres qu'il avait écrits entre 1925 et 1928 (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* et *El idioma de los Argentinos*) et choisissant avec son éditeur et traducteur, Jean-Pierre Bernès, les textes qui devaient la constituer, incluant alors 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 suggérée par Foucault, allant jusqu'à inclure ironiquement dans l'œuvre

les références, les indications d'un rendez-vous ou d'une adresse, ou une note de blanchisserie trouvées dans un carnet d'aphorismes, et la «raréfaction» 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 des 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, pour des auteurs écrivant dans un temps sans archives littéraires, les décisions éditoriales qui ont transformé les contours de leurs canons. 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-six 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 dernière édition des œuvres de Middleton.

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. À 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 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 1613. 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: pour situer les œuvres à l'intérieur de la vie, il faut 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 qui impose des catégories anachroniques à des textes composés dans un régime de production et circulation textuelle tout différent. C'est à l'intérieur de ce paradigme que Kant répond à la question «qu'est-ce qu'un livre?», supposant implicitement que ce sont les auteurs qui font les livres et que ceux-ci ne sont que la matérialisation d'une œuvre idéale, qui existe dans sa forme la plus achevée seulement dans l'esprit de son créateur et dont le manuscrit autographe est la moins imparfaite des représentations.

Relier

Pour Kant, donc, les auteurs font les livres. Mais ne peut-on pas inverser la proposition et penser que, dans de nombreux cas, ce sont les livres qui font les auteurs en rassemblant dans un même objet des textes dispersés qui, reliés ensemble, deviennent une «œuvre»? Le cas de Shakespeare est exemplaire du processus. Durant sa vie, aucun des poèmes, aucune des pièces qu'il écrivit circula comme livre. Publiés très généralement dans le format in-quarto, les uns et les autres étaient ce que les règlements de la communauté des libraires et imprimeurs de Londres définissaient comme *pamphlets*, c'est-à-dire des brochures non reliées. Leur rassemblement dans un même volume relié fut d'abord le fait de collectionneurs qui réunirent plusieurs pièces mais, comme le montre l'exemple de John Harrington, filleul d'Élizabeth I^{ère} et traducteur de l'*Orlando furioso*, ceux-ci ne s'attachèrent ni à la catégorie d'œuvre, puisque la forme des recueils était celle de miscellanées réunissant des pièces d'auteurs différents (les dix-huit quartos shakespeariens sont dispersés entre six volumes dans sa bibliothèque), ni à celle d'auteur, puisque dans les tables manuscrites des volumes seulement quatre pièces sont explicitement attribuées à Shakespeare: le *Roi Lear* et *Les joyeuses commères de Windsor*, mais aussi *A Yorkshire Tragedy* et *The Puritan Widow*, toutes deux tenues pour apocryphes à partir du xviii^e siècle. Ce sont les libraires éditeurs, et non l'auteur ou les collectionneurs, qui inventèrent le corpus shakespearien, rendu

visible par la matérialité même du livre qui en rassemble les pièces. La première initiative fut celle de Thomas Pavier et William Jaggard qui commencèrent en 1619, trois ans après la mort de Shakespeare, une collection de ses pièces en publiant deux parties d'*Henri VI* et *Péricles* avec des signatures continues, qui indiquaient le projet d'un volume unique réunissant une série d'œuvres émanées du même auteur. L'opposition de la troupe des *King's Men*, qui avait été celle de Shakespeare et dont l'accord était nécessaire pour la publication des pièces en sa possession, interrompit l'entreprise de Pavier, qui publia toutefois sept autres pièces shakespeariennes, mais comme des *pamphlets* brochés et avec de fausses dates pour les faire passer pour d'anciens quartos.

Le livre qui fit Shakespeare ou, du moins, l'œuvre de Shakespeare, est le Folio de 1623, édité par deux de ses anciens compagnons de troupe, Heminge et Condell, et publié par un consortium de quatre libraires londoniens. L'entreprise supposait deux opérations, qui sont celles-là même désignées par Foucault comme constitutives de la fonction auteur. D'abord, la délimitation du corpus lui-même, à partir de deux exclusions. L'exclusion des poèmes était la plus paradoxale puisqu'ils étaient les œuvres de Shakespeare qui avaient rencontré les plus grands succès de librairie (avec neuf éditions de *Vénus et Adonis* et quatre du *Viol de Lucrèce* du vivant du poète) et celles dont l'attribution était la plus explicite, avec les dédicaces à Southampton, signées par Shakespeare, pour ces deux poèmes et la présence de son nom sur la page de titre des *Sonnets* en 1609. Par ailleurs, en ne retenant finalement que trente-six pièces, Heminge et Condell exclurent celles dont ils savaient qu'elles avaient été écrites en collaboration (ainsi, *Les deux nobles cousins*, écrite avec Fletcher comme l'indique la page de titre de son édition en 1634) ou dont ils suspectaient l'authenticité malgré la présence du nom ou des initiales de Shakespeare sur leurs pages de titres (ainsi, sept pièces qui seront introduites dans le corpus shakespearien par le troisième Folio en 1664 mais qui n'y demeurèrent pas, à l'exception de *Péricles*, sans doute composée en collaboration avec George Wilkins et publiée avec le nom de Shakespeare en 1609, 1611 et 1619). La délimitation de l'œuvre par le livre demeurera, on l'a dit, un enjeu essentiel de toutes les éditions de Shakespeare à partir du XVIII^e siècle, toujours prises entre le Shakespeare par défaut de Pavier, composé de dix pièces, et le Shakespeare en excès de 1664, auteur de quarante-trois pièces.

La seconde opération nécessaire pour que le livre fasse l'auteur résidait dans la justification de l'authenticité shakespearienne des pièces réunies dans une même reliure. Elle supposait la construction d'une

fiction: celle de l'impression des textes à partir des *true originall copies* laissées par l'auteur. L'adjectif *true* peut s'entendre de diverses manières: comme une condamnation des mauvaises éditions in-quarto, imprimées à partir de textes reconstruits de mémoire, comme une répudiation de toutes les éditions précédentes, quelle que soit leur origine, et, de fait, les textes du Folio ne reprennent telles quelles que deux des dix-huit pièces préalablement publiées, ou comme une dénonciation des éditions publiées par Thomas Pavier. Le terme *original*, lui, renvoie à la main de l'auteur, mais, à la différence des exigences du XVIII^e siècle, celle-ci n'a pas à être montrée puisque, affirment Heminge et Condell, «son esprit et sa main allaient ensemble. Et ce qu'il concevait, il l'énonçait avec une telle aise, que nous n'avons que très rarement rencontré une rature dans ses manuscrits». Ainsi, que la copie originale soit le manuscrit autographe ou une copie mise au propre par un scribe n'importe guère. En lisant les textes rassemblés dans le Folio, qui publient les *writings* de l'auteur, le lecteur lira, en fait, son *handwriting*, ce qu'il a écrit de sa propre main. Dans sa matérialité même, le livre fait l'auteur ou, mieux, *est* l'auteur lui-même.

De manière parallèle, c'est bien le livre qui fait l'œuvre dans le cas de *Don Quichotte*. Le problème ici posé était celui de la réunion des deux parties, publiées en 1605 et 1615, dans un même ouvrage et comme une seule œuvre. Il fallait, en premier lieu, transformer le titre du livre de 1605, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Les libraires éditeurs furent d'abord hésitants. La première édition qui réunit les deux parties, celle de Roque Sonzonio publiée à Valence en 1616, conserve sans changement le titre de 1605, et celle de Huberto Antonio à Bruxelles en 1616-17 fait de même mais ajoute *Primera parte del ingenioso hidalgo* au titre hérité. Une première rupture apparaît avec l'édition madrilène de 1636-37 qui propose comme titre pour l'ensemble du livre *Primera y segunda parte del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. La formule est reprise dans les éditions de 1647 et 1655, mais est supplantée à partir de 1662 par l'initiative de Juan Monmartre à Bruxelles qui modifie le titre de l'œuvre, qui est désormais *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. La rupture est double. Le titre fait référence non plus au livre lui-même, mais à son héros dont la vie et les exploits sont annoncés sur le modèle des récits historiques, et il remplace le mot *hidalgo* de 1605 par celui de *caballero*, désignant ainsi l'histoire toute entière à partir du geste d'Alonso Quijano, qui se nomme lui-même Don Quichotte dans le premier chapitre, avant d'être armé chevalier au troisième, et qui se réapproprie son

propre nom au dernier. Unifiée par le nouveau titre, l'histoire devait être redécoupée puisque le livre de 1605 était divisé en quatre parties. Juan Monmarte conserve les quatre *libros* de la Première partie et divise la Seconde, qui ne l'était pas, en quatre «livres» elle aussi.

Disséminer

Si les livres font les œuvres et les auteurs, ils peuvent aussi contribuer à leur démembrement. Il en alla ainsi avec les poèmes et pièces de Shakespeare, présentes sous forme de citations dans des recueils imprimés de lieux communs dès 1600. Le *Bel-vedere, or, The Garden of Muses*, qui est le premier recueil de lieux communs entièrement composé de citations d'écrivains du temps, comprend cent soixante-dix-neuf citations de Shakespeare, quatre-vingt-onze extraites du *Viol de Lucrèce* et quatre-vingt-huit de cinq de ses pièces. Les citations sont anonymes (mais les noms des vingt-cinq auteurs utilisés sont donnés au début de l'ouvrage), limitées à une ou deux lignes et distribuées entre des rubriques thématiques. Le grand nombre des citations extraites du *Viol de Lucrèce* atteste la popularité du poème mais aussi la pratique typographique qui, dans l'édition du texte en 1594, signalait par des *inverted commas* ou guillemets inversés placés au début des vers ceux qui, parce qu'ils énonçaient des vérités universelles, pouvaient être retenus comme des lieux communs et extraits aux fins d'un réemploi. Dans la même année 1600, l'*Englands Parnassus*, autre recueil de lieux communs, fait également la part belle à Shakespeare avec trente citations de cinq pièces, vingt-six tirées de *Vénus et Adonis* et trente-neuf du *Viol de Lucrèce*. Les citations sont plus longues, composées de plusieurs vers, et elles sont attribuées à leurs auteurs. Elles deviennent ainsi des citations de Shakespeare, totalement détachées de l'intrigue dramatique et des personnages qui les prononcent. Leur raison d'être réside dans la généralité ou, pour reprendre un mot de Francis Goyet, le sublime de leur énoncé. Le livre de lieux communs, composé à partir de la fragmentation d'autres livres déjà publiés, est ainsi un livre de la sagesse et du savoir universels.

Dans le cas de *Don Quichotte*, la dissémination du texte hors le texte prend d'autres formes et, en particulier, celle d'éditions abrégées de l'histoire, nombreuses en Angleterre. L'histoire de Cervantes est ainsi soumise à une modalité de publication qui ne lui est aucunement propre. La contraction souvent drastique des épisodes du récit et la transformation des dialogues entre les personnages en résumés énoncés par le narrateur

illustre la volonté de réduire ou fragmenter les œuvres de manière à les faire circuler sous forme d'extraits ou d'abrégés. D'autres romans, très longs eux aussi, seront l'objet d'abrégés, qui substituent à la forme épistolaire une narration continue et impersonnelle. De tels raccourcissements ne sont pas seulement le fait d'éditeurs soucieux des impatiences du public, mais sous une autre forme, ils furent inaugurés par l'auteur lui-même.

Richardson, après en avoir évoqué et récusé la possibilité dans la préface de *Clarissa*, condamne les versions abrégées de ses romans, telle que *The Path of Virtue Delineated: or, the History in Miniature of the Celebrated Pamela, Clarissa Harlowe, and Sir Charles Grandison, Familiarised and Adapted to the Capacities of Youth*, publiée à Londres en 1756 et maintes fois rééditée en son intégralité ou en volumes séparés. En revanche, il avait préalablement proposé des anthologies qui rassemblaient les leçons morales suggérées par les histoires racontées. Après avoir ajouté en 1749 à la seconde édition de *Clarissa* une table des matières qui offre au lecteur un résumé de chaque lettre, il publie en 1751 une *Collection of such of the Moral and Instructive Sentiments, Cautions, Aphorisms, Reflections and Observations contained in the History [Clarissa], as presumed to be of general Use and Service, Digested under Proper Heads*, et en 1755 une *Collection of the Moral and Instructive Sentiments, Maxims, Cautions, and Reflections, Contained in the Histories of Pamela, Clarissa, and Sir Charles Grandison*. Cinq ans plus tard, les maximes réunies dans la *Collection* sont présentées sous forme d'un jeu de cartes gravé sur cuivre «Consisting of moral and diverting Sentiments, extracted wholly from the much admired Histories of Pamela, Clarissa, and Sir Charles Grandison». Comme dans les anciens recueils de lieux communs, eux aussi «digested under proper heads», «digérés entre les rubriques adéquates», les enseignements des romans sont détachés de la trame narrative et formulés sous la forme de sentences et aphorismes, aisément repérables grâce à leur ordonnancement, d'*Absence* à *Zeal*.

Le fragment et la totalité

Qu'est-ce qu'un livre? Un discours qui a cohérence et unité ou bien une anthologie de citations et d'extraits? La numérisation des objets de la culture écrite qui sont encore les nôtres, le livre, mais aussi la revue, le journal, oblige de faire retour sur la question. L'essentiel me paraît se situer dans la profonde transformation de la relation entre le fragment et la totalité. Au moins jusqu'à aujourd'hui, dans le monde électronique, c'est la même

surface illuminée de l'écran de l'ordinateur qui donne à lire les textes, tous les textes, quels que soient leurs genres ou leurs fonctions. Est ainsi rompue la relation qui, dans toutes les cultures écrites antérieures, liait étroitement des objets, des genres et des usages. C'est cette relation qui organise les différences immédiatement perçues entre les différents types de publications imprimées et les attentes de leurs lecteurs, guidés dans l'ordre ou le désordre des discours par la matérialité même des objets qui les portent. Et c'est cette même relation qui rend visible la cohérence des œuvres, imposant la perception de l'entité textuelle, même à celui qui n'en veut lire que quelques pages. Dans le monde de la textualité numérique, les discours ne sont plus inscrits dans des objets qui permettent de les classer, hiérarchiser et reconnaître dans leur identité propre. C'est un monde de fragments juxtaposés, indéfiniment recomposables, sans que soit nécessaire ou désirée la compréhension de la relation qui les inscrit dans l'œuvre dont ils ont été extraits.

On objectera qu'il en a toujours été ainsi et que la culture écrite a été grandement et durablement construite à partir de recueils d'extraits, d'anthologies de lieux communs, de morceaux choisis. Certes. Mais, dans la culture de l'imprimé, le démembrement des écrits est accompagné de son contraire: leur circulation dans des formes qui respectent leur intégrité et qui, parfois, les rassemblent dans des «œuvres», complètes ou non. De plus, dans le livre lui-même, les fragments sont nécessairement, matériellement, rapportés à une totalité textuelle, reconnaissable comme telle. Il n'en va plus de même dans le monde du numérique et ce n'est pas le moindre des défis qu'il lance aux catégories qui régissent le rapport aux livres, aux textes et aux œuvres, désignées, pensées et appropriées dans leur singularité, originalité et cohérence.

Cet article est une version révisée du compte rendu d'un cours donné au Collège de France à l'automne 2009 («Résumés 2009-2010», *l'Annuaire des Cours et travaux du Collège de France* de 2011). Nous lui avons conservé sa forme première, sans notes ni citations des textes dans leur langue originale.

LA QUESTION DE LA PAGE

SHANE BUTLER

*Avec un appendice, Nostalgie de la page,
de José Antonio Millán*

Ce que la légende tient pour être la tombe de Cicéron se trouve à deux kilomètres à l'est de la plage moderne de Formia, à mi-chemin ou presque sur la côte entre Rome et Naples. Sa structure consiste en une grande plate-forme carrée dotée de marches et faite de grands blocs rectangulaires surmontés par deux cylindres, l'un au dessus de l'autre, celui du dessus plus étroit et plus grand que celui du dessous. Les deux cylindres de la tour ne sont pas exactement concentriques de sorte qu'ils ressemblent un peu à la bordure d'un rouleau de papyrus mal enroulé. Cette impression est plus importante à l'intérieur du monument qui est dominé par une grande colonne droite qui s'élève au milieu de l'espace circulaire vers la voûte, comme s'il s'agissait de la baguette autour de laquelle notre papyrus est enroulé.

Pour le lecteur moderne de Cicéron, en proie aux affres de l'ère digitale, cette tombe en forme de livre est, en quelque sorte, un réconfort. Non seulement les œuvres de Cicéron ont-elles survécu à sa mort quelque part non loin de cet endroit, mais aussi à la mort du rouleau et, un millier d'années plus tard, à la mort du codex de parchemin. La visite de cette tombe, à une époque qui venait juste de voir le succès du livre imprimé aux dépens du manuscrit, inspira à Enea Silvio Piccolomini (le futur Pape Pie II) un poème dans lequel il consolait le défunt orateur en l'informant de sa pérennité. Plus de cinq siècles plus tard, certains d'entre nous lisent encore Cicéron et l'on a peu de raisons de croire que l'*e-book* change beaucoup cela.

Il est vrai que, comme la critique l'a minutieusement montré durant les dernières décennies, les changements d'époque ont modifié à la fois la nature de ce que nous lisons et la manière dont nous le faisons. Mais même quand on considère les modalités matérielles de la lecture, cer-

tains phénomènes de continuité sont au moins aussi intéressants que les phénomènes de discontinuité. Le livre d'où est extrait le passage qui suit (*The Matter of the Page*, University of Wisconsin Press, 2011), se centre sur cette continuité. Et si ce livre s'intéresse surtout aux textes anciens et médiévaux, il laisse penser que même nos évolutions technologiques prétendument révolutionnaires supposeront moins de changement que de continuité dans notre manière de lire et d'écrire. On en prendra pour preuve l'intéressant petit texte («Nostalgie de la page») que m'a généreusement confié José Antonio Millán.

Il y a quelques années, j'ai publié un livre sur le rôle de l'écrit dans la carrière du plus célèbre des orateurs antiques: Cicéron. En essayant de montrer que *même Cicéron* ne pouvait pas être bien compris à l'extérieur d'un complexe réseau de pratiques écrites, mon but était d'étendre cette conclusion à la «société orale» de la Rome antique, un mythe inventé, comme je le montre dans cet ouvrage, par les Romains eux-mêmes et auquel nous avons succombé trop facilement. Bien que cette démonstration ait eu initialement pour objet un cliché de la vie politique antique, elle m'a conduit à penser qu'une recherche de ce type était nécessaire dans le domaine de la *poétique antique*. En effet, les poètes de l'antiquité sont analysés, presque autant que les orateurs antiques, à travers le prisme du mythe d'une oralité première qui les aurait libérés des outils des pratiques écrites et en aurait fait des *vates* inspirés – aèdes, bardes, prophètes. Or, que la poésie ait été récitée et que les discours aient été déclamés ne change rien au fait que la plupart des textes appartenant à ces deux genres que l'on conserve aient été composés sur des tablettes et aient circulés tôt ou tard dans des livres (avec des variations matérielles dans un cas comme dans l'autre). Tout passionné de poésie antique sait que ces poètes étaient constamment conscients de ce fait et qu'à maintes reprises ils renvoient de manière très explicite à leurs poèmes comme à des objets «inscrits». Pour rendre la poésie antique intelligible, il faut donc, au moins en partie, reconstruire son habitat matériel de texte écrit. Ceci est vrai non seulement de la poésie *stricto sensu*, mais aussi de nombreux genres de la littérature en prose.

La «question matérielle» se situe toujours, cependant, entre deux lignes de tension. La première, dont on doit la formulation à une observation aujourd'hui fameuse de Roger Stoddard – et dont Roger Chartier et Guglielmo Cavallo ont fait un axiome – est que «les auteurs n'écrivent pas des livres». Généralement, ils écrivent et corrigent plutôt des brouillons. Quand ils remettent une copie propre de ces brouillons, à ce

moment-là, ils n'agissent pas en auteurs, mais en copistes de leur propre œuvre et toutes les copies successives seront l'affaire d'autres copistes (dont les imprimeurs). En d'autres termes, l'histoire du livre est une histoire des auteurs et de l'écriture si et seulement si elle est l'histoire de l'ensemble du processus matériel qui conduit à la fabrication du livre; sinon c'est une histoire de l'édition et de ses suites. Insister à l'inverse sur l'histoire du brouillon ne résout cependant pas le problème dans la mesure où les auteurs sont conscients du moment où ils se situent dans ce processus matériel et de celui vers lequel ils se dirigent. C'est ainsi que Catulle peut demander dans le poème qu'il place au début de son recueil, après en avoir égalisé les bordures: «À qui offrirai-je mon beau nouveau petit livre?». Mais à l'intérieur du recueil, il se décrit en train d'écrire comme «jouant avec ses tablettes». Autrement dit, ces poèmes demandent à être vus à la fois couchés sur le papyrus et gravés dans la cire.

Ceci nous conduit à la seconde tension. De telles références à la matérialité même du texte nous demandent-elles de nous interroger de manière historiciste sur ces supports matériels particuliers, sur l'histoire des rouleaux de papyrus et des tablettes de cire, supports qui ni l'un ni l'autre ne sont semblables à la page sur laquelle nous lisons et nous écrivons? Ce pourrait être le cas, par exemple, de Catulle chez qui les supports matériels d'écriture fonctionnent, au moins en partie, comme des appendices sexuels, métaphore de la matérialité plus pressante du corps de l'auteur, bien que cela nous conduise à des considérations historicistes sur le désir, etc. En d'autres termes: la matérialité de l'écrit est-elle quelque chose de spécifique, incarné dans les technologies d'un moment et d'une époque donnés? Ou devons-nous parler d'une «chositude» plus générale qui serait propre au produit écrit depuis son premier usage, il y a des siècles? Les deux pôles de cette question de la contingence sont souvent représentés d'une part par *l'écrit* – commun à tous les systèmes d'écriture (et qui, depuis Derrida, est l'emblème même de la pensée dont l'écrit matériel ne serait qu'un symptôme retardé) – et, de l'autre, par *le livre*, dont les transformations technologiques sont bien connues et sont d'ailleurs souvent signalées comme des facteurs de changement d'époque: du rouleau au codex, du papyrus au parchemin et au papier, du manuscrit à l'imprimerie, etc.

L'essai que l'on lira ici se situe au-delà – ou peut-être plutôt au sein même – de ces polarités (brouillon et livre, livre et mot, composition et copie, auteur et lecteur, contingence et universalité). Il ne vise pas une solution définitive ni de compromis, mais est animé au contraire par la conviction que le nœud du problème est à chercher dans les architectures intermédiaires du texte, lieu d'une forme de tension plus basique

d'où ces deux positions extrêmes rayonnent dans de multiples directions. On verra un certain nombre de ces formes ou plates-formes du texte dans ce qui suit, mais la plus évidente d'entre elles est, de loin, la page, centre d'attention qui sera représentatif de ce que l'on peut appeler la méthode de ce livre.

1

José Antonio Millán
Nostalgie de la page
<http://librosybitios.com>

En cette époque où l'on publie sur toutes sortes d'écrans, un élément demeure inaltérable: la fascination partagée pour la page de type codex.



Ainsi cette visionneuse de documents PDF permet de lire le journal *El País* en recréant la sensation du changement de page d'un livre. Elle reproduit notamment l'ombre du coin de la page activée par le pointeur de la souris.

Dressons donc une brève histoire à rebours de la page, en partant des formes d'écrits les plus récentes pour remonter ensuite vers des formes plus anciennes, comme sur un palimpseste. Il est certainement remarquable que hormis le «texte», entendu dans son sens le plus étroit, la page est le seul élément majeur du livre imprimé à avoir survécu, tout en gardant son nom, à la transition au cyberspace. Les jaquettes, les reliures, les pages de garde ont disparu. En lieu et place de la table des matières, on a emprunté un terme au lexique de la cuisine, «menu»; les index ont été remplacés par des moteurs de recherche. Mais les pages sont toujours là, partout. C'est d'autant plus remarquable quand on considère que

l'on a souvent abandonné jusqu'au terme de «livre», alors même que de nombreux sites sophistiqués mériteraient ce nom et qu'en effet, de nombreuses «ressources électroniques» ont conservé le titre des livres qu'elles remplacent (les *e-books* constituent une sorte d'exception, bien que le terme *book* dans le nom semble être précisément là pour indiquer qu'il s'agit d'hybrides qui existent également – ou du moins, pourraient également exister – sous une forme imprimée virtuellement identique). Le terme *book* apparaît partiellement dans le terme technique de *note-book* (bien que celui d'«ordinateur portable» lui soit préféré) et, peut-être, dans les *bookmarks* d'un moteur de recherche – quoique, bien sûr, les *bookmarks* ne marquent pas des livres, mais plutôt, des pages, ce qui explique par exemple que, de manière plus pertinente, les Français appellent marque-page un *bookmark*.

2



Une application pour smartphone (*iBook* pour *iPhone*) va jusqu'à présenter la page, que l'on tourne directement avec le doigt sur l'écran tactile, comme si elle était translucide, et permet même de voir le signet de l'envers. Très proche de la réalité, cet effet rappelle néanmoins la douloureuse lecture sur papier bible.

La page a déjà survécu à la révolution de l'imprimerie, il y a de cela 500 ans, ce qui semble peut-être moins surprenant, dans la mesure où l'imprimerie a conservé le format du codex – c'est juste la méthode de copie qui a changé. L'imprimante semble cependant avoir permis que

se stabilise le concept de page, ambigu à l'ère du codex manuscrit, où le terme pouvait désigner aussi bien une feuille que l'une des deux faces d'une feuille. Dans la mesure où les changements de page d'une édition imprimée sont les mêmes d'une édition à l'autre, l'utilité de la pagination (surtout pour les références) est vite devenue évidente et les imprimeurs, qui initialement préféraient compter les feuilles, finirent par marquer les faces des feuilles: la page 1 est donc la première face de la première feuille numérotée et ainsi de suite. Mais, en réalité, cela n'a pas résolu le problème de manière définitive et, même aujourd'hui, si nous devons accuser quelqu'un d'avoir arraché une page, il ne nous viendrait jamais à l'idée de préciser que ce sont, en réalité, deux pages qui ont été volées.

3



Classics, une autre application pour téléphone mobile, simule le froissement de la feuille, comme l'effet d'un doigt trop appuyé lors d'un changement de page (on voit deux étapes du processus dans l'illustration ci-dessus). Une animation sonore accompagne la simulation visuelle.

Mais revenons à il y a de cela un millier d'années, à la transition la plus remarquable qu'ait connue la page: celle du rouleau au codex. Appliqué au rouleau, le latin *pagina* (d'où dérive notre terme de «page») correspond au grec *selis* et désigne une colonne écrite. Dans un produit de qualité, ces colonnes n'avaient pas nécessairement de rapport avec les feuilles individuelles (en grec, *kollemata*; en latin, *schidae* ou *scidae*) de papy-

rus qui étaient minutieusement collées ensemble pour former un rouleau, vu que les colonnes chevauchaient ces feuillets sans que cela soit signalé d'une quelconque manière. Bien entendu, le codex ne permettait pas le même montage – une colonne ne pouvait pas être pliée de gauche à droite, en haut d'une feuille ou de part et d'autre de la reliure sans nuire à la lecture –, mais certains codex préservent la forme basique de la colonne en en faisant rentrer deux ou trois sur chaque face d'une feuille. La *pagina* s'adapte néanmoins très vite à son nouvel environnement et, dès le début du Moyen Âge, la page à plusieurs colonnes est l'exception, le terme de *pagina* ne désignant manifestement plus que ce qu'il signifie depuis: une page.

4



Un institut coréen de recherche (KAIST) a récemment proposé une série d'améliorations pour *iBooks*. Il s'agit notamment de prendre en compte le comportement des utilisateurs d'*e-reader* avec plusieurs pages. L'application créée permet, entre autres choses, de tenir une page avec le pouce pendant que l'on feuillette la suite du document.

A priori, ce changement dans le signifié de *pagina* peut paraître important, mais il marque en fait une continuité. On commencera par remarquer qu'au-delà de la désignation de colonne dans un rouleau, d'autres acceptions anciennes de *pagina* correspondent à ce que nous appellerions nous-mêmes une «page». Le mot dérive de *pango*, qui signifie «fixer des bornes», comme on le fait en plantant des pierres ou des arbres. *Pagina* dépend peut-être de cette seconde acception: les latins utilisaient d'autres termes agricoles, comme *exarare*, pour écrire, et l'expression *pangere versus* – sans doute «planter des vers» – c'est-à-dire les écrire (dans la cire) est commune. Mais *pagina* renvoie probablement plutôt au

premier sens: une *pagina* est un espace délimité pour l'écriture – la surface d'une tablette en cire, une feuille de papyrus ou de parchemin ou la colonne d'un rouleau. Jardin ou enclos, la page est de manière assez ironique un terrain (*plot*) disponible pour semer d'autres intrigues (*plots*),

5



Et dans le domaine du *hardware*, d'où vient cette fascination pour les dispositifs à deux écrans face à face? Voici l'un des meilleurs: le livre numérique en *e-paper* de Karim Zaouai.



Pour tourner une page, il suffit de commencer à fermer le livre avec la main droite: la page tombe sur l'écran précédent, comme entraînée par son propre poids. Pour revenir en arrière, on fait la même chose avec la main gauche.

pour jouer avec l'amphibologie de l'anglais *plot* qui n'est pas sans rapport avec ce terme. Pour en revenir à notre question, la colonne du rouleau n'est pas la *pagina* avant la page, c'est juste un épisode quelque peu étrange de l'histoire de la page en tant qu'espace clos. Autrement dit, il y a aussi des pages dans les rouleaux.

Revenons néanmoins brièvement au passage du livre au codex, vu que l'évolution de la page d'un support à l'autre nous aidera à comprendre ce à quoi sert une page. Il est relativement évident que les Chrétiens, qui ont montré très tôt leur préférence pour le codex, ont contribué à instaurer sa prééminence sur le rouleau, y compris dans le cas de la littérature païenne, époque à laquelle certains avantages du codex étaient suffisamment manifestes pour causer la ruine du rouleau. Nous ne nous intéresserons pas ici à la délicate question des causes de cette préférence des Chrétiens pour le codex et nous nous contenterons de remarquer que certaines des potentialités finales du codex, comme sa capacité à intégrer un texte plus important, furent des développements tardifs. Pensons simplement à l'étrange situation à laquelle le codex finira par conduire le livre. Les meilleurs exemples de cette situation sont probablement les codex bibliques de l'antiquité tardive qui réunissaient au moins les quatre évangiles – la même histoire racontée quatre fois – entre deux couvertures avec, en guise de préface, les tables canoniques d'Eusèbe, index des concordances entre les évangiles. Les copistes dessinaient régulièrement autour de ces tables des arcades à colonnes, écho pervers des *paginae* des rouleaux, comme des colonnes que l'on aurait arrachées à un temple antique pour les destiner à un usage architectural radicalement différent. Ce type de livre n'est pas du tout fait pour être lu de la première à la dernière de couverture ou, en tout cas, pas dans cet ordre. Le début et le commencement de la lecture, l'alpha et l'oméga sont sur chaque page dans ce type de livre, et on doit constamment aller d'avant en arrière pour en comprendre le sens.

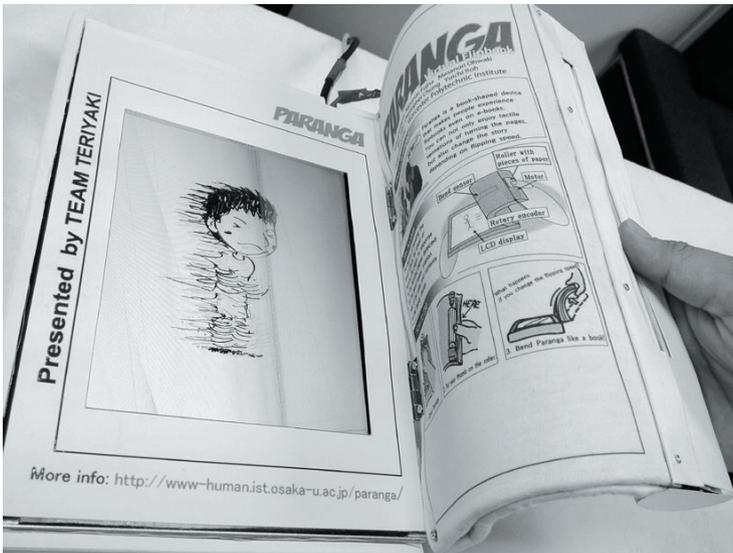
De ce point de vue, on est tenté de considérer le rouleau comme, en quelque sorte, l'opposé du codex, un espace fait pour les récits que l'on déroule du début à la fin, dans un long mouvement continu et progressif – le support matériel idéal pour la forme littéraire antique la plus exaltée: l'épopée. Il y a quelque chose de vrai dans cette théorie; mais non seulement simplifie-t-elle grossièrement la littérature classique (dont je dirai davantage dans le premier chapitre, disons juste dans l'immédiat, que si l'épopée est un parcours linéaire, alors c'en est un très tortueux), cette théorie témoigne aussi d'un contresens sérieux sur le rouleau. Si les gens avaient vraiment voulu épouser matériellement la trajectoire linéaire du

récit, ils auraient écrit des histoires sur une ligne continue, sur de longues et fines bandelettes (mais à la première tentative d'organisation de ces encombrants rubans, par exemple, en les enroulant autour de bobines, ce texte matériel aurait lui aussi renvoyé à la récursivité en puissance du récit). À l'inverse, les livres interrompent la ligne d'écriture à un intervalle relativement régulier et organisent des ensembles de ces segments, à intervalle régulier aussi, dans l'espace à peu près quadrangulaire que constitue la page. La page est donc l'élément matériel du livre qui invite de manière persistante notre regard à se poser ailleurs que (seulement) vers l'avant et qui affirme en puissance de manière visuelle les aspects synchroniques (et récursifs) du récit, contre ses aspects diachroniques et au-delà de ceux-ci. Que ce soit dans le rouleau ou le codex, la page est un bloc de texte dans lequel a lieu, en miniature, ce qui est vrai du livre dans son entier: tous ces mots sont là ensemble, au même moment. Le rouleau peut suggérer la diachronie et le codex la synchronie, mais chaque support finit par ne pointer que vers l'un des deux aspects de la tension, présente tout au long de l'histoire du livre, entre la ligne écrite et la déformation qui dérive de sa mise en page. La page attire notre attention et nous dit toujours et encore: «Écris (ou lis) des choses qui me ressemblent: non pas des lignes, mais des boîtes, des ensembles, des compositions».

Jusque-là, j'ai décrit la page comme un phénomène horizontalement continu de la longue histoire du livre – du rouleau au codex, du manuscrit à l'imprimé, de l'imprimé à l'ordinateur. Mais considérons maintenant le fait bien plus évident que la page offre également une continuité verticale. Nous remarquons plus haut que les auteurs n'écrivent pas des livres mais des brouillons – sur des tablettes, des ordinateurs portables avec des logiciels de traitement de texte. Or, c'est évident, ces formats partagent aussi entre eux ce que tous les livres ont en commun: la page. C'est donc la page et non le livre qui est la condition matérielle permanente de la littérature, dans la mesure où elle constitue l'espace même qu'auteurs et lecteurs ont en commun.

Deux objections viennent cependant immédiatement à l'esprit. D'abord, le fait que la page de l'auteur, du point de vue de l'endroit où elle commence et où elle finit, ne correspond presque jamais à la page du lecteur, pour la simple et bonne raison que, tout au long de l'histoire du livre, la pagination n'a généralement été identique entre les copies d'un même texte que dans le cas où il s'agissait de la même édition imprimée. En ce sens, il serait plus juste de décrire la page comme un espace privé, que les auteurs ne partagent pas avec les lecteurs et que pas même les

6



Dans le domaine de l'ergonomie du *hardware*, le souci de conserver la caractéristique principale du codex est très net: pas de bouton à activer. Pour tourner une page sur Paranga, un prototype japonais d'*e-reader*, il suffit de courber la partie droite du «livre» pour voir les pages apparaître une à une sur l'écran de gauche. Sous le pouce, une barre de défilement verticale permet de sélectionner la page qui «rafraîchira» l'écran.

L'influence ergonomique et mnémonique de la page de type codex sur le livre numérique est logique, mais les caractéristiques «skeuomorphiques» que l'on a vues ressortissent à une nostalgie des habitudes de consultation des textes sur papier qui n'a plus de sens à l'écran. Toute transition technologique s'accompagne des restes fossiles, mais ces ombres, transparences, animations de feuilletage, pages froissées et effets sonores semblent être un hommage excessif du livre numérique à son ancêtre matériel.

Références

Classics: <http://www.classicsapp.com/>

El País: <http://www.elpais.com/diario/>

iBooks: <http://itunes.apple.com/es/app/ibooks/id364709193?mt=8>

KAIST Institute of Information Technology Convergence: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=rVyBwz1-AiE#

Karim Zaouai: <http://www.karimzaouai.com/project/livre-numerique/>

Paranga: <http://www-human.ist.osaka-u.ac.jp/paranga/>

Skeuomorphie («Skeuomorph», Wikipedia): <http://en.wikipedia.org/wiki/Skeuomorph>

lecteurs d'une même œuvre ont en commun. Le seul élément de continuité de l'auteur au lecteur est la géométrie basique de la page; ses coordonnées, ses dimensions, varient, en revanche, de manière inévitable. Et ceci nous conduit à une objection plus sérieuse: si l'on considère que la page transcende horizontalement et verticalement toutes les caractéristiques matérielles du texte, quel sens y a-t-il à considérer la page comme «matérielle»?

En effet, la page a des analogues que l'on tiendrait encore plus difficilement pour des éléments matériels du texte. Parmi eux – et c'est l'une des unités les plus grandes –, le chapitre, dont l'autonomie relative reflète en miniature celle du livre. Bien qu'il porte souvent en latin le même nom, *caput*, le paragraphe est une unité plus petite. Le paragraphe est à son tour relié, au moins partiellement, à la période, cette longue phrase croissante qui semble retourner à son point de départ (*periodos*, «une route qui tourne autour»). Enfin, vient la phrase ordinaire et la syntaxe elle-même, les structures synchroniques de tout langage, écrit ou non. En fait, ce que nous décrivions précédemment comme le message basique commun à la page et au livre – ces mots ne sont pas seulement une séquence mais sont aussi présents au même endroit et en même temps – est plus ou moins la définition même de la syntaxe, *suntaxis*, l'agencement d'éléments isolés pour les faire fonctionner entre eux.

On peut peut-être, néanmoins, souligner la singularité de la page en la qualifiant de vilain petit canard de la famille, bizarre pour l'impertinence et la manière arbitraire avec laquelle elle se heurte constamment au texte, en l'entrecoupant d'histoires, de phrases et même de mots à sa guise. Non que la page n'ait pas ses propres règles de comportement, mais ce ne sont pas nécessairement les mêmes que les règles du langage (de la syntaxe à la composition). La page intervient *comme de l'extérieur*, d'une manière qui peut paraître abrupte et aléatoire, mais qui résulte seulement en fait d'une discipline sans pitié. L'expression que j'ai mise en italique, pourrait en fait s'appliquer à tout élément qui exerce ce que l'on pourrait appeler une contrainte «matérielle» sur le texte. Mais on verra très vite que cette prétendue extériorité est problématique. Considérons par exemple une différente matérialité du langage: celle du discours oral, qui requiert un appareil élaboré d'organes et d'instruments vibratoires qui en font incontestablement quelque chose d'aussi matériel que l'écrit. Dans ce cas, c'est la respiration qui commande tout: on peut essayer de la synchroniser avec nos pensées, mais si on ne le fait pas, elle interviendra tout de même, en nous forçant à nous arrêter et à regrouper nos mots. Mais déduire de cela que la respiration est externe au lan-

gage, ce serait procéder à une *reductio ad absurdum*. Pour le dire simplement, il n'y a pas de langage sans matière (à moins que par langage on veuille dire *logos*, dans le sens – suspect – de vérité ou de Dieu). C'est le cas y compris quand la matière en question n'est autre que l'éponge rose qui est à l'intérieur de nos crânes et dont nous tirons peut-être le terme de «mémoire» comme étant le nom d'une autre contrainte synchronique qui s'exerce (apparemment) sur le langage linéaire.

Si, donc, je persiste à utiliser la page, dans ce livre, comme un emblème de l'écrit et l'écrit comme un emblème de la matérialité et la matérialité comme un emblème de quelque chose de peut-être aussi grand que le langage, je le fais en sachant parfaitement qu'il s'agit là de simplifications métonymiques. De toute manière, je suis la piste de mes auteurs, comme on le verra, j'espère, à la fin. En clair, je ne me fais pas ici l'avocat d'un déterminisme forcené, d'une espèce de *New Criticism* relouée par une touche matérialiste, et selon laquelle tout texte littéraire est condamné à nous raconter avant tout et surtout l'histoire de la page. Je propose seulement un changement de perspective provisoire, qui n'est pas nécessairement pensé pour durer plus longtemps que la lecture de ce livre, et qui laissera dans l'ombre certains des éléments auxquels on est généralement très attentif alors qu'il portera un regard plus aiguisé sur d'autres aspects. Tous les essais qui suivent s'intéressent, de fait, à la page dans des perspectives et des buts différents. Néanmoins, tous partent de l'idée que ce qui est peut-être le plus important pour le texte conçu dans sa matérialité, c'est le fait que c'est l'endroit le plus évident où les auteurs deviennent leurs propres lecteurs. C'est cette idée qui sera en effet à l'arrière plan théorique de cette étude longue et désuète: nous suivrons les traces de Barthes et d'autres critiques en considérant que le sens d'un texte est construit par ses lecteurs, mais notre effort particulier visera à nous mettre à la recherche du lecteur qui est, de loin, le plus original de tous: l'auteur. Et chaque fois que nous le trouverons, il sera en train d'écrire ou viendra juste de le faire.

Traduction de Florence d'Artois

L'AUTORIALITÀ DEL REVISORE.
INTORNO A UNA RACCOLTA DI RIME
DI MICHELANGELO

ANTONIO CORSARO

Si va chiarendo da tempo in sede di critica testuale (particolarmente nell'indagine di area anglosassone e germanica) la dimensione tutt'altro che univoca del concetto di *authorialità*, e ciò soprattutto entro ambiti afferenti allo studio di testi moderni. L'epoca della stampa, in questo quadro teorico, costituisce di fatto un discrimine essenziale, nel senso che delimita e indirizza gli studi verso definizioni precise dei rapporti tra la *authorship* individuale e il concorso dei fattori tecnici, economici e socio-culturali che formano una *editorship*. Senza volere (né potere) entrare nei dettagli, è ormai acquisita la necessità di postulare e sottoporre a verifica la dimensione *collettiva* (o *condivisa*) di ogni processo testuale nel passaggio dalla stesura alla reale fruizione, e dunque una nozione di *authorship* che da attiva e individuale slitta quasi sistematicamente in contesti condizionati da scelte allargate, inerenti soprattutto a esigenze di diffusione e di ottimale ricezione da parte del lettore potenziale. Ne risente, ovviamente, anche la riflessione sulla pratica ecdotica, tanto da motivare interventi (come, in questa sede, quello di Cristina Urchueguia) che prospettano la legittimità dell'*editor* moderno di mettere in discussione il concetto medesimo di *ultima volontà* sul piano metodologico come su quello empirico.

Sul piano delle verifiche «a monte», quelle cioè che prima del lavoro ecdotico stabiliscono il processo storico di formazione di un testo, credo che sia sempre da tenere ferma la necessità di distinguere l'ambito dei testi antichi di epoca anteriore alla stampa, e più in genere di quei testi che ci pervengono tramite collettori manoscritti. Entro questo territorio, che nel panorama letterario italiano è notoriamente di grande rilevanza, due mi sembrano principalmente le questioni da considerare. La prima

riguarda il concetto stesso di *pubblicazione*, l'atto cioè con cui un autore licenzia il suo testo avendovi idealmente posto fine, che è evidentemente ben più sfuggente nel momento in cui una divulgazione manoscritta non prevede meccanismi agevolmente riconoscibili di *imprimatur*. L'altra questione, ancora più aleatoria, pertiene al concetto stesso di *autorialità* e di volontà d'autore, che in epoca antica (ma, direi, fino all'incipiente modernità) si rivela più labile e incerto, talora estraneo a quel senso di proprietà individuale che è quasi cosa scontata in epoca moderna. Tali questioni intendo verificare nelle note che seguono intorno all'allestimento di una celebre raccolta di rime di Michelangelo Buonarroti, analizzando in specie le modalità con cui l'artista si servì in quel frangente dell'apporto dei suoi collaboratori e infine l'entità di quell'apporto, che, come si vedrà, si configura per più aspetti come un contributo esteso all'organizzazione, alla forma e talora alla sostanza dei testi.

Nel 1546 Luigi del Riccio e Donato Giannotti davano mano alla preparazione di una serie numerata di poesie di Michelangelo, il tutto con la collaborazione attiva del medesimo. Il lavoro non terminò, probabilmente per la morte del Riccio nell'anno successivo, e la configurazione precaria e incompleta in cui la silloge ci è pervenuta non permette di dire con certezza se essa prevedesse un'edizione a stampa, il che dissuase editori antichi e moderni dal riprodurla come tale.¹ Tuttavia, anche se in assenza di un *imprimatur* in senso tecnico, le copie sopravvissute ci parlano certamente di un organismo ideato al fine di una diffusione più o meno ristretta. Le modalità di allestimento della silloge sono ben ricostruibili. Da autografi sparsi del poeta (in buona parte sopravvissuti e ora nel cod. AB XIII dell'Archivio Buonarroti presso il fioren-

¹ A eccezione di Carl Frey, che invece la editò nel suo insieme nella sua edizione critica *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von C. Frey, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897 [ed. anastatica Berlin, 1964]. A seguito della diversa soluzione adottata nella moderna edizione critica M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Bari, Laterza, 1960, l'esigenza di riproporre la *Silloge* nella sua integrità testimoniale è stata mossa da R. Fedi, «Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti», [1999] ora in Id., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990, pp. 264-305; poi da me approfondita in A. Corsaro, «Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroti. La silloge del 1546», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXXV, fasc. 612 (2008), pp. 536-69. Ricordo anche le edizioni (senza ambizioni filologiche): *Michelangelo poesia e scultura*, a cura di J.K. Nelson, Milano, Electa, 2003; e in M. Buonarroti, *Rime*, introduzione, note e commento di S. Fanelli, prefazione di C. Montagnani, Milano, Garzanti, 2006; nonché lo studio di L. Ghizzoni, «Indagine sul *Canzoniere* di Michelangelo», *Studi di Filologia Italiana*, XLIX (1991), pp. 167-87.

tino Museo di Casa Buonarroti), Luigi del Riccio e, parallelamente, il Giannotti organizzarono delle copie affidando il lavoro a scribi a loro vicini e da loro controllati. Due delle copie sopravvissute, tradizionalmente siglate R (Firenze, Archivio Buonarroti XIV) e Vc (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3211, parte prima), offrono, se messe insieme, l'intera serie. Rispetto alle altre (parziali), presentano entrambe una numerazione delle rime di pugno del Riccio, che in tal modo provide a strutturare il loro ordinamento. Rispetto agli autografi sparsi, le due copie si caratterizzano, oltre che per sistematiche modifiche del sistema di scrittura autoriale, anche per alcune occasionali varianti di sostanza. Si caratterizzano inoltre per il loro valore di idiografi, dal momento che Michelangelo ebbe a rivederle e vi apportò di sua mano ulteriori varianti di sostanza. Sotto il profilo grafico l'entità dello scarto è notevole, e ha la sua ragion d'essere in un sistema di scrittura autoriale che, all'altezza degli anni '40 del Cinquecento, si manifesta sostanzialmente arcaizzante, o attardato, o al limite poco letterario, caratteristico soprattutto per svariati elementi demotici inaccettabili per un letterato e finanche per un copista del pieno Cinquecento. Un quadro complessivo che in sede ecdotica fu risolto dal moderno editore di Michelangelo, Enzo Noè Girardi, col recupero sistematico della grafia autoriale a fronte dell'incameramento delle varianti elaborative. Con ciò Girardi evitava di porsi come problema il fatto che Vc e R furono controllate sistematicamente dal Riccio e da Giannotti, ma in ultima istanza anche da Michelangelo, il quale interveniva dove gli sembrava il caso e avallava dunque tacitamente il resto. C'era da chiedersi, in altre parole, se con tale prassi l'artista tollerasse, o accettasse consapevolmente, gli esiti formali dell'ampia revisione grafica dei collaboratori.

In realtà alcune carte michelangiottesche provano chiaramente che quello scarto così organicamente evidente fra il suo sistema di scrittura e quello più aggiornato dei revisori e dei copisti era effettivamente percepito come problematico. L'esempio che segue è ben noto agli studiosi della scrittura michelangiottesca, e illustra il sonetto 76 secondo una bella copia autografa degli anni '40, probabilmente la versione definitiva a fronte di altre laboriose versioni preliminari che Girardi colloca a partire dall'estate del 1533.

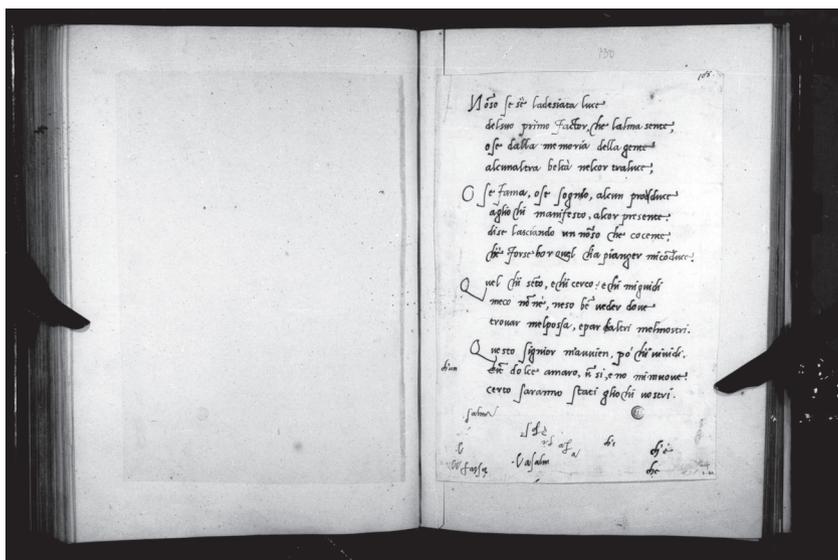
Non so se s'è la desiata luce
 del suo primo Fattor, che l'alma sente,
 o se dalla memoria della gente
 alcun'altra beltà nel cor traluce;

o se fama, o se sogno alcun produce
 agli occhi manifesto, al cor presente,
 di sé lasciando un non so che cocente
 ch'è forse or quel ch'a pianger mi conduce.

Quel ch'ï sento, e ch'ï cerco, e chi mi guidi,
 meco non è, né so ben veder dove
 trovar me 'l possa, e par ch'altri me 'l mostri.

Questo, signor, m'avvien po' ch'ï vi vidi,
 ch'un dolce amaro, un sì e no mi muove:
 certo saranno stati gli occhi vostri.²

IMMAGINE 1



Il foglio spicca per una serie di interventi non di mano di Michelangelo che, come già Frey ebbe a ipotizzare,³ vanno ricondotti alla mano di Donato Giannotti, comprendenti modifiche all'interno del testo e inoltre una serie di grafemi apposti ai margini e in calce come modelli ortografici. Si legga il sunto critico di Lucilla Bardeschi Ciulich: «Sono stati aggiunti tutti i segni ortografici necessari: sono sfuggiti solamente *lalma*, v. 2 e *alcunaltra*, v. 4; troviamo tolta la *i* diacritica superflua in *sognio* e una *d* in *prodduce*, v. 5 (questa forma è dunque sentita come scorretta);

² La trascrizione segue l'edizione critica di Girardi, cit. L'apparato si trova alle pp. 237-43.

³ Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, cit., pp. 363-66.

è aggiunta la *h* a *or*, v. 8; ancora *h* in *caltri* e una correzione in margine, *ch'un*, v. 11. Il documento è importante per certi saggi di grafia, di mano forse del Giannotti: interessante tra questi (in basso a destra) la contrapposizione di *ch'i* e *ch'e* usati dal Giannotti al *che* usato da Michelangelo. A sinistra *salma*, *lasalm*, forse di Michelangelo; gli altri segni indecifrabili potrebbero essere prove della penna». ⁴ È la testimonianza di una prassi quasi «didattica» con cui Michelangelo, consapevole di possedere un armamentario scrittorio fondamentalmente attardato e dilettantesco, si sottoponeva docilmente alla revisione del suo *modus scribendi* accettando (almeno all'altezza della silloge) soluzioni più consone ai tempi.

Tralascio qui le implicazioni che tale atteggiamento, una volta acclarato, comporta a livello di restituzione testuale (invero tali da suggerire una maggiore attenzione alle modifiche di Giannotti rispetto alla pur ragionevole fedeltà che Girardi osservò nei confronti delle versioni autografe), e mi limito a notare che il caso si configura all'epoca (sotto un profilo teorico, oltre che storico) nel segno della *delega*: un atto cioè (più o meno tacito) con cui l'autore, incerto sulla gestione formale della sua personale grammatica, affida il suo testo a persona che possa *normalizzarlo*. ⁵ Il fenomeno, come è noto, è abituale nelle tipografie cinquecentesche, e viene paradigmaticamente esemplato nella vicenda del *Cortegiano* di Baldesar Castiglione, la cui *princeps* (1528) fu composta sulla base di un manoscritto revisionato sotto il profilo formale da Giovan Francesco Valier. ⁶ Il paradigma a ben vedere (e con ciò mi

⁴ *Michelangelo: grafia e biografia. Disegni e autografi del maestro*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Ragionieri, Firenze, Mandragora, 2002, scheda 25, p. 60.

⁵ In chiave teorica siamo vicini (anche se non in completa coincidenza) con quanto defintito da Sigfried Scheibe come «social» o «collective authorisation», concetto che, entro l'ambito della pratica moderna applicata a edizioni a stampa, si contrappone alla «personal authorisation» nel momento in cui «an author leaves orthography to his editor» (cito da M. Mathijsen, «The concept of Authorisation», *Text*, 14 (2002), pp. 77-90: 79). L'analogia può valere, a mio parere, laddove si possa stabilire una sostanziale equivalenza del processo di *editing* entro un collettore manoscritto.

⁶ Con le parole di Amedeo Quondam: «Castiglione ... non solo accetta consapevolmente il lavoro del redattore Valier, autorizzandolo a normalizzare la sua lingua d'autore, ma soprattutto neppure avverte il rilievo ortografico e grammaticale delle diverse soluzioni fonomorfolologiche che i suoi copisti introducono, pure leggendo e rileggendo i manoscritti da loro allestiti ... Un autore senza grammatica, Castiglione: è perfettamente consapevole che, se è proprio necessario ormai provvedere a normalizzare secondo le nuove regole, non ne possiede le competenze» (B. Castiglione, *Il cortigiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Mondadori, 2002, I, p. cvii). Sulle soluzioni editoriali di Quondam, e sull'intera questione della revisione e della *princeps*, si vedano fra le altre le osservazioni in margine di P. Trovato, «Forme e sostanze: "Il Cortigiano di Amedeo Quon-

si giustifichi l'indugio) sta nel fatto che col *Libro del Cortegiano* ci si trova in presenza di un autore in realtà «letteratissimo», ma gli esempi si moltiplicano se si volge lo sguardo ad autori usi a vivere la professione della scrittura in modo ben più «disinvolto», come nel caso (diversamente paradigmatico) delle due edizioni (1538 e 1542) del primo libro delle *Lettere* di Pietro Aretino, la cui revisione avvenne rispettivamente a opera di Niccolò Franco e Lodovico Dolce.⁷ Se poi si passa dai letterati di professione (accomuno qui, per quanto in modo ben discutibile, Castiglione e Aretino) a opere scritte da «dilettanti» (termine che uso qui, ovviamente, con valore neutro), non è difficile verificare come a una *delega* per le soluzioni formali si associno più estese forme di collaborazione nella scrittura dei testi. È singolare il caso di Benvenuto Cellini, così vicino a Michelangelo quanto alla tipologia socio-culturale, che all'atto di progettare una pubblicazione della sua *Vita* ne chiedeva una revisione completa a Benedetto Varchi. In quella occasione Varchi declinò l'invito, vuoi per mancanza di interesse vuoi per un sussulto di saggezza, consentendo così la sopravvivenza nella veste originaria di uno dei più suggestivi testi in prosa di tutto il Cinquecento e salvandoci dal solito letargico malloppo «secondo grammatica» di cui sono piene le carte di quel secolo. Ma varrà la pena di riflettere su quanto Cellini scriveva a Varchi il 22 maggio 1559 replicando al rifiuto di quello (miei i corsivi):

Da' poi che vostra signoria mi dice, che cotesto *simplice* discorso della vita mia più vi soddisfa in cotesto puro modo che essendo rilimato e ritocco da altrui, la qual cosa *non apparirebbe tanto la verità*, quanto io ò schritto; perché mi son guardato di non dire nessuna di quelle cose, che con la memoria io vada

dam», nella sezione «Fore» di *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 157-209: 157-164. Lo studio della *princeps* del *Cortegiano*, come è noto, risale a Ghino Ghinassi (G. Ghinassi, «L'ultimo revisore del *Cortegiano*», *Studi di Filologia Italiana*, XXI, 1963, pp. 217-64; Id., «Fasi dell'elaborazione del *Cortegiano*», *Studi di Filologia Italiana*, XXV, 1967, pp. 155-96; Id., «Postille sull'elaborazione del *Cortegiano*», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 3, 1971, pp. 171-78): lavori condotti in un'epoca nel complesso non ancora propensa a simili ricerche, e alla base di sviluppi importanti, fra i quali: A. Quondam, *Questo povero «Cortegiano»*. Castiglione, il libro, la storia, Roma, Bulzoni, 2000; F.M. Bertolo, «Nuovi documenti sull'edizione principe del *Cortegiano*», *Schifanoia*, 13-14 (1992), pp. 133-44; U. Motta, *Castiglione e il mito di Urbino*. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano», Milano, Vita e Pensiero, 2003.

⁷ Si veda ora l'edizione critica P. Aretino, *Lettere*, libro I, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1997 (part. alle pp. 611 e ss.); e P. Procaccioli, «Così lavoravano per Aretino. Franco, Dolce e la correzione di *Lettere*, I», *Filologia e Critica*, XXI/2 (1996), pp. 264-80.

a tentone, anzi ò ditto la pura verità, lasciando gran parte di certi mirabili accidenti, che altri che facessi tal cosa ne arebbe fatto molto capitale; ma per avere àuto da dire tanto gran cose e per non fare troppo gran vilume, ho lasciate gran parte delle piccole ... E perché io penso che voi non arete potuto finir di leggere tutto, sì per non vi affaticare in così bassa cosa, e perché quel che io desideravo da voi l'ho avuto, e ne sono satisfattissimo, e con tutto il cuor mio ve ne ringrazio. Hora vi priego, che non vi curiate di legger più innanzi, e melo rimandiate, serbandovi il mio sonetto, ché quello bene desidero, che senta un poco la pulitia della vostra maravigliosa lima.⁸

Laddove l'espressione *non apparirebbe tanto la verità* fa pensare che la pertinenza dell'eventuale revisione di Varchi si dovesse estendere, per Cellini ma forse anche per Varchi, a una intera supervisione della materia e dei suoi contenuti: ad una *delega ampia*, se si vuole, tale da prevedere operazioni articolate ben oltre il sistema autoriale di scrittura.

Questa progressione mi consente di tornare a Michelangelo e a Donato Giannotti, col quale l'artista intrattenne un rapporto di collaborazione per molti versi organico. In epoca di poco anteriore alla silloge, esattamente in occasione della morte di Francesco (Cecchino) Bracci, nipote di Luigi del Riccio, avvenuta l'8 gennaio 1544, l'artista compose una serie di 48 epitaffi funebri più un sonetto e un madrigale e la mandò al Riccio su cartigli autografi sparsi, comprendenti uno o più pezzi e talora accompagnati da annotazioni, che sopravvivono oggi per la più parte nel cod. AB XIII dell'Archivio Buonarroti. Il Riccio, dopo avere numerato di suo pugno gli autografi, li trascrisse nell'attuale testimone di Firenze, BNC, II VIII 38 inframettendovi altri testi di lui medesimo, di Anton Francesco Grazzini, di Giannotti, e di Paolo del Rosso.⁹ Il codicetto, essenziale sotto il profilo ecdotico in quanto contiene la raccolta nella sua completezza (mancando due pezzi negli autografi), si presenta dunque come una miscellanea piuttosto che come una serie d'autore (per quanto i testi

⁸ *Vita di Benvenuto Cellini*, testo critico con introduzione e note storiche per cura di O. Bacci, Firenze, Sansoni, 1901, pp. LXXXIII-LXXXIV.

⁹ L'edizione di Girardi colloca i 50 componimenti michelangioteschi secondo l'ordine del suddetto codice apografo fiorentino, riconoscendo all'iniziativa del Riccio l'onere del loro ordinamento con l'idea (Ivi, p. 368) che costui numerasse i pezzi «nell'ordine in cui li riceveva da M., via via che venivano composti». I testi non michelangioteschi vennero esclusi da Girardi, ma erano stati inclusi nell'edizione di Frey, cit., alle pp. 267-271. Su questa raccolta funebre si vedano A.H. Hallock, «Michelangelo's Revelatory Epitaphs», *Neophilologus*, 67/4 (1983), pp. 525-539; e ora anche il mio A. Corsaro, «La prima circolazione manoscritta delle rime di Michelangelo», di prossima pubblicazione nel periodico *Medioevo e Rinascimento*.

di Michelangelo ne costituiscono la componente maggioritaria ed essenziale), con intrecci tali da formare una sorta di coro a più voci.¹⁰ In particolare la sua struttura prevede, così come disegnata dal Riccio, uno scambio ravvicinato fra Giannotti e Michelangelo, secondo la seguente successione:

c. 188v: *Di ms Donato Giannottj a / Luigi d(e)l riccio / Ms Luigi mio di noi che fia* [sonetto]

c. 189r: il medesimo sonetto nella versione autografa di Giannotti, precluduto dall'avviso: «Mag.co ms luigi / Poi che io u'hebbi scritto mi venne pur fatto un sonetto / io ue lo mando tale quale egli è mostratelo a michelagnolo / come a censore» [il foglio è originale, di grandezza maggiore ripiegato e inserito nel quaderno].

c. 190r: *Di ms Donato Giannotti / Alma, che dalleterno regno et santo* [sonetto]

c. 190v: *Dims mich(elange)lo buonarrojt / Se è uer com'è, che dopo il corpo uiua* [madrigale]

Relativamente al primo sonetto di Giannotti, varrà la lettera autografa che lo contiene con l'invito di mostrare il testo a Michelangelo (c. 189r: *mostratelo a' michelagnolo / come a censore*). L'artista effettivamente raccolse l'invito, componendo il suo madrigale e mandandolo al Riccio col seguente commento:

Il sonecto di messer Donato mi par bello quante cosa facta a' tempi nostri; ma perch'io ò cactivo gusto, non posso far manco stima d'um panno facta di nuovo, benché romagnuolo, che delle veste usate di seta e d'oro che faren parer bello un uom da sarti. Scrivetegniene e ditegniene e dategniene, e racomanda-temi a lui.¹¹

È evidente qui la disinvoltura, ma anche la precisione con cui Michelangelo prendeva le distanze da un modo di poetare «moderno», rivendi-

¹⁰ Annota opportunamente F. Voelker, «I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio», *Italique*, 3 (2000), pp. 23-44, alla p. 28 (e nota relativa): «Una raccolta in morte è per sua natura una sorta di concorso poetico, poiché ogni partecipante è chiamato a trattare lo stesso argomento e perciò a confrontarsi con gli altri contributori su un terreno comune. ... Va osservato che il poscritto al madrigale 192 fornisce un esempio dell'interesse di Michelangelo per la produzione di un suo "concorrente"».

¹¹ Firenze, Archivio Buonarroti, AB XIII, mad. 2. Nell'ed. Girardi, p. 371. Cito da *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Firenze, S.P.E.S., 1965-1983, IV, n. MXVIII, febbraio[?] 1544, p. 177.

cando affezione per il suo gusto attardato e configurando lo scambio nel segno di un esplicito cimento.¹²

Non si deve pensare, però, che quel rivaleggiare implicasse disistima per le virtù letterarie dell'amico. Sarebbe stato Giannotti, solo due anni più tardi, a consolidare il mito di Michelangelo poeta e letterato, componendo i due *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*,¹³ dove il ritratto intellettuale a tutto tondo dell'artista spaziava dalla maestria del verseggiatore alla sapienza dei suoi studi danteschi. Michelangelo da allora ebbe a ricambiare la devozione dell'amico con una insolita apertura. Tornando alla silloge del 1546, il documento che manifesta una forma di vera e propria collaborazione è il sonetto numerato 159 nell'ed. Girardi (al n. 82 nella silloge), un testo accompagnato da una lettera a Vittoria Colonna, di cui l'immagine relativa mostra una doppia versione (autografa e di Giannotti) conservata nell'Archivio Buonarroti, AB XIII, son. 9:

Per esser manco, alta Signora, indegno
del don di vostra immensa cortesia,
prima, all'incontro, a quella usar la mia
con tutto il cor volse il mio basso ingegno.

Ma visto poi ch'ascender a quel segno
proprio valor non è ch'apra la via,
perdon domanda la mia audacia ria,
e del fallir più saggio ogn'or divegno.

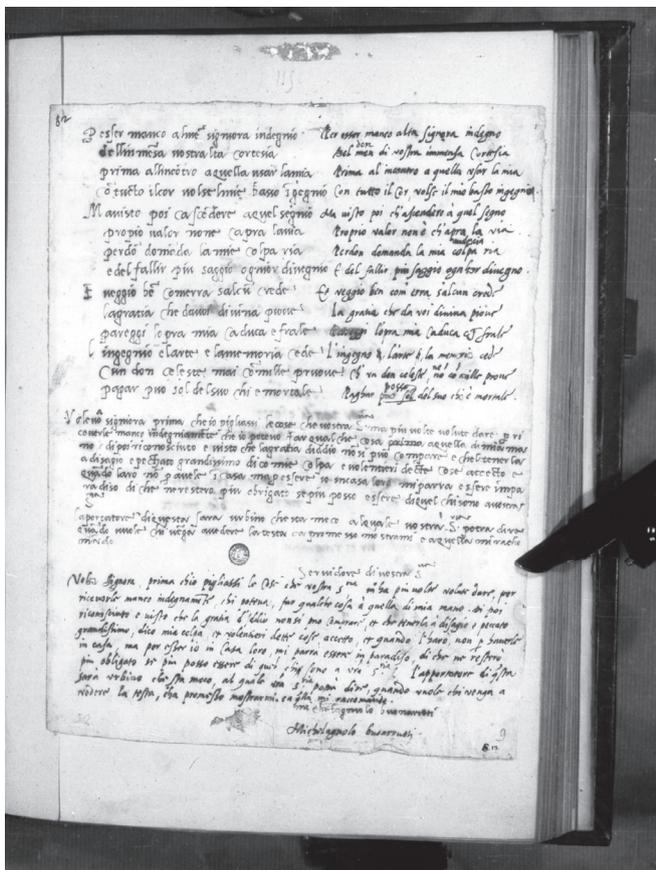
E veggio ben com'erra s'alcun crede
la grazia, che da Voi divina piove,
pareggi l'opra mia caduca e frale:

l'ingegno, l'arte, la memoria cede,
ch'un don celeste non con mille pruove
pagar del suo può già chi è mortale.

¹² La nota michelangiotesca è stata distesamente commentata da Hallock, «Michelangelo's Revelatory Epitaphs», cit., alle pp. 531-33. Al proposito rileverei che il senso della critica michelangiotesca non è nel presunto petrarchismo neoplatonizzante di Giannotti (il madrigale di risposta è pieno di neoplatonismo) ma piuttosto in un'enfasi retorica che vela la morte di artificio inutile.

¹³ Trasmessi dal ms. Vat. Lat. 6528, e leggibili modernamente in *Dialogi di Donato Giannotti de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, ed. critica a cura di D. Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939. La data più probabile di stesura si ipotizza ai primi mesi del 1546.

IMMAGINE 2



Merita ricostruire per intero la vicenda materiale del testo. Un primo testimone autografo, da collocare intorno al 1541, è conservato a Ginevra presso la Fondation Bodmer, ed è stato studiato di recente da Matteo Residori, che vi ha riconosciuto la lettera effettivamente spedita alla Colonna.¹⁴ L'autografo di AB XIII è certo una copia di servizio, pro-

¹⁴ «Il s'agit sans doute de la lettre qui fut matériellement remise à Vittoria. Au dos du manuscrit sont en effet encore visibles les marques d'un pliage et des traces de cire à cacheter rouge; l'absence d'adresse s'explique aisément par le fait que, comme le précise le texte en prose, la missive fut livrée directement à la dame par le serviteur de Michel-Ange» (*La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*, Milan-Genève, Skira, 2006, scheda 6.1. Michel-Ange, éd. de M. Residori, pp. 100-102: 101).

dotta nella stessa occasione o più tardi,¹⁵ dove, rispetto al suo corrispettivo ginevrino, si nota una sola modifica al v. 4 (*penso lmie > volse l mie*) e qualche lieve variante di ordine formale. Spicca, a destra e in basso, una versione alternativa del sonetto di mano di Giannotti con alcune modifiche e sostanziose varianti di forma, e inoltre una nuova stesura della lettera con una sua revisione. Questo intervento è con ogni probabilità da situare qualche anno più tardi, allorché il testo venne recuperato per la sua inclusione nella silloge.¹⁶ Le correzioni in interlinea sono anch'esse di mano di Giannotti,¹⁷ e al v. 14 è un *cancellandum* sottolineato a penna. Quanto alla sostanza della lezione, Giannotti modificò i primi due versi:

Per esser manco almen signora indegnio
dell'immensa vostr'alta cortesia > Per esser manco, alta Signora, indegno
del *men* > don di vostra immensa cortesia

E inoltre intervenne al v. 7 (*colpa > audacia*); al v. 12 (*l'ingegno e l'arte e la memoria > l'ingegno, l'arte, la memoria*); al v. 13 (*mai con mille > non con mille > né con mille*); e al v. 14 (*può sol > possa*). L'autografo, come si vede nell'immagine, fu successivamente numerato da Luigi del Riccio all'atto dell'organizzazione della silloge, e da esso derivò la copia del già menzionato testimone idiografo Vc, che accoglieva tutte le varianti di Giannotti. Quest'ultima copia, infine, fu rivista e approvata dall'artista non senza un'ulteriore elaborazione al v. 14 (*pagar del suo puo gia chi e mortale*).

La fiducia che Michelangelo dava a Giannotti nell'allestimento della raccolta, come si vede, non si limitava alla ripulitura formale ma si estendeva alla possibilità di interventi più ampi. Tale tipo di collaborazione compositiva contraddistingue in più di una circostanza la preparazione della silloge. Il madrigale edito da Girardi col n. 136 si legge nella seguente versione:

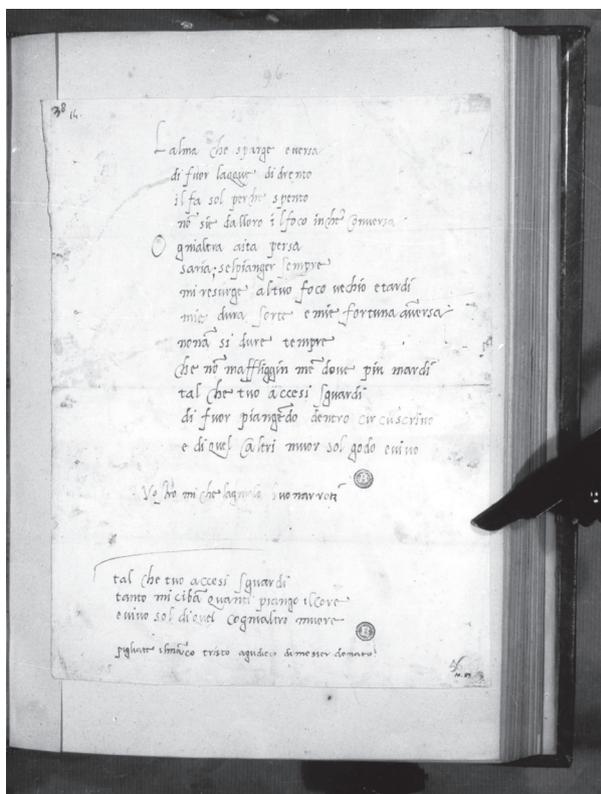
¹⁵ *Ibid.*: «plutôt que d'un brouillon, il s'agit probablement d'une copie destinée aux archives personnelles de Michel-Ange».

¹⁶ Non è chiaro perché Giannotti copiasse non solo la poesia ma anche la lettera, dal momento che l'invio di quella risale a diversi anni prima. Per altro la cronologia impedisce di pensare che la copia di Giannotti precedesse l'invio della lettera con lo scopo di operare una «ripulitura» preventiva dei testi (e del resto le modifiche non vengono accolte nell'autografo di Ginevra).

¹⁷ E non di Michelangelo, come sostiene Girardi, p. 342, e come pure si legge ne *Il carteggio di Michelangelo*, cit., IV, CMLXXXIV, p. 122. Altre descrizioni sono nella scheda 38, a cura di L. Bardeschi Ciulich, in *Michelangelo: grafia e biografia*, cit., pp. 68-69; e nella scheda 57, a cura di A. Corsaro, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di P. Ragnonieri, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 178-79.

L'alma, che sparge e versa
 di fuor l'acque di drento,
 il fa sol perché spento
 non sia da lor il foco in ch'è conversa.
 Ogni altra aita persa
 saria, se 'l pianger sempre
 mi resurge al tuo foco, vecchio e tardi.
 Mia dura sorte e mia fortuna adversa
 non ha sì dure tempre,
 che non m'affligghin men, dove più m'ardi;
 tal ch' e' tuo accesi sguardi,
 di fuor piangendo, dentro circumscrivo,
 e di quel c'altri muor sol godo e vivo.¹⁸

IMMAGINE 3



¹⁸ Ed. Girardi, pp. 74-75; l'apparato alle pp. 316-17.

In realtà l'autografo AB XIII reca in calce una variante d'autore alternativa degli ultimi tre versi:

tal che tuo accesi sguardi
 tanto mi ciba(n) quanti piango ilcore
 e uiuo sol di quel cognialtro muore

E, sotto la variante, il poscritto: «pigliate il ma(n)co tristo a giudicio di messer donato». La carta infatti, come di regola, era stata inviata al Riccio e indirettamente a Giannotti, al quale Michelangelo si affidava per la scelta definitiva fra le varianti. In quell'occasione Donato evidentemente non si pronunciò, e la lezione alternativa fu semplicemente trascritta nelle copie mss. Vc e R (in questo caso dalla medesima mano), così che il moderno editore altro non ha potuto fare che sistemarla in apparato.

Anche con l'amico e segretario Luigi del Riccio Michelangelo fu digido di richieste di consigli. Nel solito codice AB XIII si leggono, in disposizione rovesciata, due madrigali che nell'ed. Girardi vengono collocati ai nn. 130-131 secondo i testi qui sotto:

[Girardi 130]

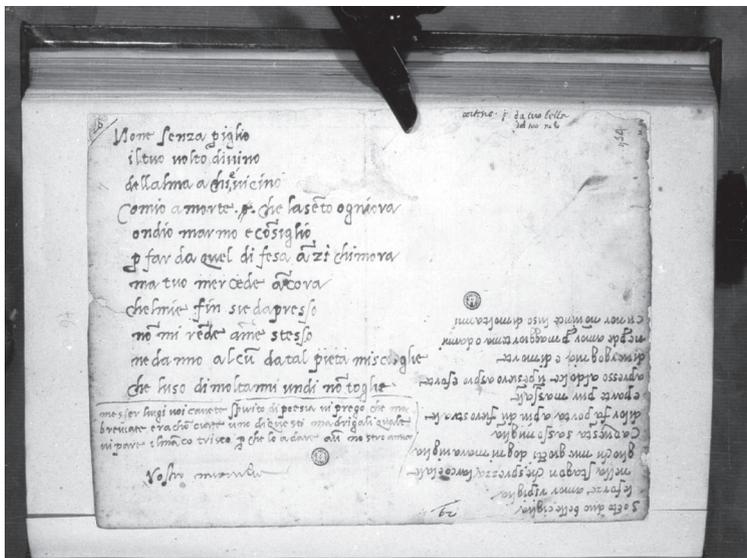
Non è senza periglio
 il tuo volto divino
 dell'alma a chi è vicino
 com'io a morte, che la sento ognora;
 ond'io m'armo e consiglio
 per far da quel difesa anzi ch'i' mora.
 Ma tua mercede, ancora
 che 'l mie fin sie da presso,
 non mi rende a me stesso;
 né danno alcun da tal pietà mi scioglie:
 ché l'uso di molt'anni un dì non toglie.

[Girardi 131]

Sotto due belle ciglia
 le forze Amor ripiglia
 nella stagion che sprezza l'arco e l'ale.
 Gli occhi mie, ghiotti d'ogni meraviglia
 c'a questa s'assomiglia,
 di lor fan pruova a più d'un fero strale.
 E parte pur m'assale,
 appresso al dolce, un pensier aspro e forte

di vergogna e di morte;
 né perde Amor per maggior tema o danni:
 ch'un'or non vince l'uso di molt'anni.

IMMAGINE 4



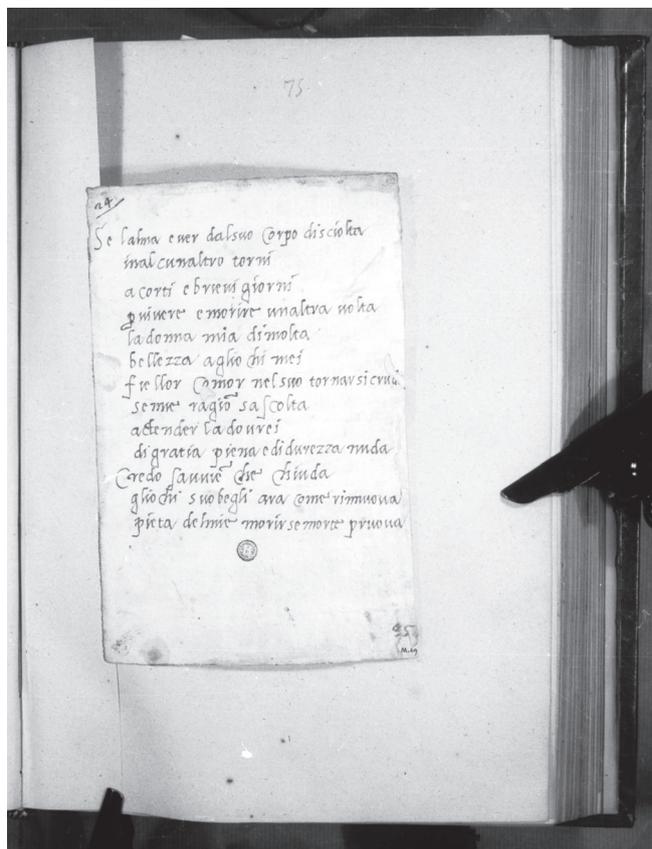
In calce alla trascrizione autografa, Michelangelo pregava Luigi di scegliere, fra i due testi, il più adatto per un omaggio a Tommaso de' Cavalieri, e inoltre di risistemarlo, con le seguenti parole (in grafia più minuta rispetto ai versi, separate da una linea): «Messer luigi uoi cavete spirito di poesia ui prego che mabreuiate e racho(n)ciate uno di questi madrigali quale ui pare il manco tristo, perché lo a dare a un nostro amico / Vostro michel [il nome è di incerta lettura]». Il messaggio è databile al settembre o ottobre 1542.¹⁹ In questo caso l'aiuto richiesto al segretario era finalizzato a un invio privato, e non si sa su quale delle due poesie cadde la scelta. Il Riccio incluse invece entrambe nella silloge coi numeri 28 e 29, intervenendo nel primo sull'autografo con due piccole correzioni ai vv. 3-4, che poi passarono alle copie.

Alla luce di quanto visto, anche altre rime della silloge andrebbero riviste quanto alla vicenda elaborativa ed eventualmente alle soluzioni ecdotiche. Porto come esempio il n. 126 dell'ed. Girardi (silloge, 24):

¹⁹ *Il carteggio di Michelangelo*, cit., IV, CMXCVIII, pp. 144-45.

Se l'alma è ver, dal suo corpo disciolta,
 che 'n alcun altro torni
 a' corti e brevi giorni
 per vivere e morire un'altra volta,
 la donna mia, di molta
 bellezza agli occhi miei,
 fie allor com'or nel suo tornar sì cruda?
 Se mie ragion s'ascolta,
 attender la dovrei
 di grazia piena e di durezza nuda.
 Credo, s'avvien che chiuda
 gli occhi suo begli, arà, come rinnuova,
 pietà del mie morir, se morte pruova.

IMMAGINE 5



il Giannotti ha più tardi riportato in Vc, al v. 2, la lezione di V».²⁰ Tutto ciò per salvaguardare l'*autorialità* della variante, non senza produrre di fatto una malagevole contorsione e complicazione. È evidente, invece, che fu Giannotti a intervenire sulla sintassi zoppicante di Michelangelo, stabilendo la lezione che poi l'artista avrebbe accolto e sistemato nella sua nuova copia.

Gli esempi, invero moltiplicabili, si possono fermare qui. Ciò che importa rilevare, nel caso dell'allestimento della silloge michelangiotesca, è una prassi che conferma un concetto di *autorialità* tutto sommato debole. Un processo per cui tra l'autore (ideatore e attuatore in prima istanza del testo) e il testo nella sua veste finale si inframmette un processo simile al moderno *editing*, che investe, oltre alla normalizzazione grammaticale, le strutture del testo medesimo (organismo lirico, organismo narrativo ecc.) e inoltre adegua singole parti al gusto e all'*autorevolezza* di un professionista in modo da garantirne la fruibilità ottimale. Si fa fatica, è vero, a immaginare un tale meccanismo per un nome del calibro di Michelangelo, ma credo che sia opportuno farlo, evidenziando, al limite opposto rispetto alla immensa, solitaria *autorità* dell'artista, la sua modestia di dilettante della poesia.

²⁰ Ed. Girardi, p. 308.

NELLA SELVA DELLE STAMPE PARINIANE. UNA SCONOSCIUTA EDIZIONE DEL «MEZZOGIORNO»

GIOVANNI BIANCARDI

Da quasi vent'anni, oramai, svolgo indagini sulle edizioni a stampa del primo *Mattino* e del *Mezzogiorno*.¹ E nonostante abbia impresso loro una sensibile accelerazione in questi ultimi tempi,² la selva dei problemi sollevati dalle fonti del testo, piuttosto che diradarsi, si è venuta infittendo. Dapprima, infatti, mi sono trovato innanzi ad esemplari di una sconosciuta edizione del *Mattino*, diversa dalle due prime stampe milanesi note ad Isella,³ ma anch'essa dichiarata del 1763 ed impressa dal primo stampatore del poemetto, Antonio Agnelli⁴. Poi mi sono imbattuto in copie insidiosissime della seconda edizione del *Mattino*, in tutto identiche, nel testo pariniano, a quelle esaminate in passato, ma prive al colophon della dicitura che le qualificava in quanto tali: «EDIZIONE SECONDA».⁵

¹ Un recente tentativo di trarne un bilancio, ancorché largamente provvisorio, si può leggere in G. Biancardi, *Dal primo Mattino al Mezzogiorno. Indagini sulle prime edizioni dei poemetti pariniani*, Milano, Unicopli, 2011.

² Per assicurare all'Edizione nazionale delle opere pariniane un nuovo testo critico del *Mattino* 1763 e del *Mezzogiorno* 1765 (che attualmente si possono leggere nella lezione fissata in G. Parini, *Il Giorno*, I, edizione critica a cura di D. Isella, II, commento di M. Tizi, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1996).

³ Cfr. Parini, *Il Giorno*, cit., I, pp. xxvi-xxvii.

⁴ Di questa edizione (che segnalai come A3, per la prima volta, attraverso «Per il testo della prima redazione del *Mattino*: appunti sulle stampe milanesi del 1763», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 55 [1997], pp. 60-62) conosco attualmente i quattro esemplari che ho siglato: A3Pv1 (Pavia, Biblioteca Civica, Fondo Sala, Sett. 63-A); A3Mi1 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, IV. Hie. A A.I. 46); A3Mi2 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, IV. Hie. A A.I. 86); A3Priv1 (Milano, Collezione privata Daniele Bresciani).

⁵ Cfr. G. Biancardi, «Dal *Mattino* al *Mezzogiorno*. Bilancio di un'indagine sulle prime stampe dei poemetti pariniani», in *Prassi e dottrine. Esperienze editoriali su testi manoscritti e testi a stampa*, a cura di A. Cadioli e P. Chiesa, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 261-263.

Ed una volta inquadrato anche questo problema, uno nuovo ne è sorto. Da un catalogo di libreria antiquaria, pubblicato nel 1929, ho ricavato preziose informazioni circa l'assai probabile esistenza di una quarta edizione Agnelli del *Mattino*.⁶ E pure questa, secondo il libraio Giovanni Cascianelli, risulterebbe datata 1763, anche se ingannevolmente, poiché vi si farebbe accenno all'uscita del *Mezzogiorno*,⁷ avvenuta due anni dopo. Uso il condizionale, tuttavia, perché di una simile stampa del *Mattino*, per quante ricerche abbia compiuto, non ho ancora reperito alcun esemplare.⁸ Rivoltomi, per rintracciarla, ad un importante collezionista di volumi di pregio, mi è però capitato di rinvenire un'altra e davvero inattesa testimonianza e cioè una sconosciuta edizione milanese del *Mezzogiorno*, recante al colophon il medesimo nome del primo stampatore del poemetto, Giuseppe Galeazzi, e la stessa data della *princeps*: 1765. In questa sede, perciò, intendo darne una prima notizia.

Fino ad ora, erano note solo due diverse stampe Galeazzi del *Mezzogiorno*, uscite a poche settimane di distanza l'una dall'altra⁹ ed en-

⁶ [Libreria Antiquaria Giovanni Puccinelli] – Catalogo 46, Febbraio 1929, Roma, Tip. Sociale, [1929], p. 26.

⁷ Offerto immediatamente dopo una copia della *princeps*, l'esemplare è così descritto: «Si differenzia dall'antecedente per i caratteri della dedica: a p. 36 v'è in più una nota alla parola Filampo [*sic*, per Filauzio] (verso 12): a p. 36 le righe sono 20 invece di 21: da questa pag. l'impaginatura differisce: il testo finisce a pag. 61 ma con 12 righe invece di 11, e v'è: Dallo Stampatore ecc. si vende anche il *Mezzogiorno* ecc. (ma il *Mezzogiorno* fu stamp. il 1765, ciò che fa dubitare dell'esattezza della data di questa ediz.): il Si stampi del Sant'Uffizio p. 62 differisce per la composizione e la lunghezza delle righe».

⁸ Impedendomi, fra l'altro, di dare risposta ai dubbi che mi sono sorti, per causa sua, anche sulla reale natura della terza edizione Agnelli del *Mattino*. I tratti che quest'ultima ha in comune con l'esemplare Cascianelli sono tali da ingenerare il lecito sospetto che anch'essa non sia del 1763 e che un annuncio del *Mezzogiorno* compaia effettivamente in alcuni suoi esemplari, in qualità di variante di «stato» (cfr. Biancardi, *Dal primo Mattino al Mezzogiorno*, cit., pp. 39-40).

⁹ A partire dal luglio del 1765. Al 24 di quel mese è infatti datato l'*imprimatur* e del 21 è il seguente dispaccio ufficiale, con cui venne accordata a Parini, per tre anni, la privativa di stampa del poemetto (indirizzato al Capitano di Giustizia, è conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, Fondo Autografi, cart. 178): «Comendando il Ser.^{mo} Amm.^e l'applicazione, e valore dell'abate Giuseppe Parini, che con molto plauso di questo Pubblico produsse già il leggiadro e sensato poemetto intitolato il *Mattino*, che ben si meritò l'accettazione e distinto gradimento d'ogni ordine di Persone si compiace S.A.S. egualmente di sentire ch'esso Abate sia ora per far l'edizione di un altro somigliante poemetto intitolato il *Mezzo giorno*, e non dubitando S.A.S., che sia esso per riuscire dello stesso valore del *Primo* ha stimato di doversi prestare all'istanza che l'autore le ha fatta per una privativa dell'edizione medesima, di modo che venga fatto argine all'inofficiosa avidità de Stampatori sì nazionali che esteri, che per voglia d'incompetente guadagno si fanno

trambe utilizzate da Dante Isella per la sua edizione critica del primo *Giorno*:¹⁰

G1 = IL | MEZZOGIORNO | Poemetto.

Colophon [p. 64]: IN MILANO. MDCCLXV. | - | Appresso Giuseppe Galeazzi. | Con licenza de' Superiori, | E PRIVILEGIO.

Sempre a p. 64, l'approvazione e l'*imprimatur*, seguiti da un avviso del tipografo: Di commissione del M.R. Padre Commissario | del Sant'Officio Fr. Giuseppe Giacinto Catta- | neo ho letto il Poemetto, intitolato: Il Mezzogior- | no; nè avendo in esso ritrovato cosa contraria alla | Cattolica Religione, o a' buoni costumi, giudico, | che si possa dare alla luce, se però ec. | Milano adì 22. Luglio 1765. | Giuseppe Casati Revisore de' Libri | per il Sant'Officio. | - | Die 24. Julii 1765. | Attenta supranotata approbatione. | IMPRIMATUR. | Fr. Joseph Hyacinthus Cattaneo O.P.S. Theol. | Magister, & Commissarius S.O. Mediolani. | J.A. Vismara pro Eminentiss., & Reverendiss. | D.D. Cardinali Achiepsc. | Vidit Julius Cæsar Bersanus pro Excellentissimo | Senatu. | - | Dallo Stampatore di questo Poemetto si vende anche il | MATTINO del medesimo Autore. | - | 8°, pp. [1-4], 5-64.

Fasc. 4: A – D⁸.

[1-2] A1r-v Bianche.

[3] A2r Frontespizio.

lecito ristampare e vendere l'opre degli Autori contro il loro buon piacere e defraudandoli di quell'aspettativa che a ragion loro compete di esitare li esemplari che a loro gravi spese ànno qui fatti stampare. Quindi è che dovendosi l'edizione del nuovo Poemetto intitolata il Mezzogiorno fare per commissione dell'Autore dallo stampatore e Librajo Giuseppe Galeazzi concede S.A.S. al medesimo la privativa Ragione di stamparlo e di venderlo, e di farlo vendere in questo stato, proibendo perciò a qualsivoglia altro Stampatore e librajo di questo medesimo Stato la ristampa, e l'introduzione e vendita d'edizioni forastiere se per avventura si facessero, e ciò per il termine di trè anni dal g[io]rno della diffidazione che a ciaschedun librajo verrà fatta, e ciò sotto la pena di cinquanta scudi d'applicarsi all'indennizzazione dell'autore oltre la perdita delli esemplari, che si trovassero di contravvenzione. Ne fa però S.A.S. prevenire il Regio Capitano di Giustizia perché inteso della Superior Mente, ed intenzione del Governo a favore del d[ett]o abate Parini passi a far notificare alli Stampatori, e librai di questo stato la succennata diffesa e proibizione di ristampare il d[ett]o Poemetto e di introdurne, e venderne edizioni stampate dentro del d[ett]o termine e vegliando alla esatta osservanza contro de trasgressori, per esigere da essi la succennata pena a favore del prelodato Autore. Fuentes» (edito parzialmente in G. Carducci, *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore*, Bologna, Zanichelli, 1942, vol. XVII dell'Edizione nazionale delle opere, p. 59, è stato offerto, nella sua interezza, da Parini, *Il Giorno*, cit., I, pp. xxxiv-xxxv, alla cui lezione ci siamo scrupolosamente attenuti).

¹⁰ Cfr. Parini, *Il Giorno*, cit., I, pp. xxxii-xxxvii.

- [4] A2v Bianca.
 5-63 A3r-D8r IL | MEZZOGIORNO.
 64 D8v Approvazione, *imprimatur*, avviso tipografico e colophon.

Tipi Il testo del poemetto è in caratteri tondi su 24 vv. per pagina, tranne che alle cc. A3r (6 vv.), D8r (13 vv.) e per l'inserimento di note in calce alle cc. A3v, B2v, B8r, Cv, C4v, C5v, C6r, C6v, D4r, D5v, D6v (23 vv.).¹¹

G2 = IL | MEZZOGIORNO | Poemetto.

Colophon [p.64]: IN MILANO. MDCCLXV. | - | Appresso Giuseppe Galeazzi. | Con licenza de' Superiori, | E PRIVILEGIO.

Sempre a p.64, l'approvazione e l'*imprimatur*, seguiti da un avviso del tipografo: Di commissione del M.R. Padre Commissario | del Sant'Offizio Fr. Giuseppe Giacinto Catta- | neo ho letto il Poemetto, intitolato: Il Mezzogior- | no; nè avendo in esso ritrovato cosa contraria alla | Cattolica Religione, o a' buoni costumi, giudico, | che si possa dare alla luce, se però ec. | Milano adì 22. Luglio 1765. | Giuseppe Casati Revisore de' Libri | per il Sant'Offizio. | - | Die 24. Julii 1765. | Attenta supranotata approbatione. | IMPRIMATUR. | Fr. Joseph Hyacinthus Cattaneo O.P.S. Theol. Ma- | gister, & Commissarius S.O. Mediolani. | J.A. Vismara pro Eminentiss., & Reverendiss. D.D. | Cardinali Achiepisc. | Vidit Julius Cæsar Bersanus pro Excellentiss. Senatu. | - | Dallo Stampatore di questo Poemetto si vende anche il | MATTINO del medesimo Autore. | - |

8°, pp. [1-4], 5-64.

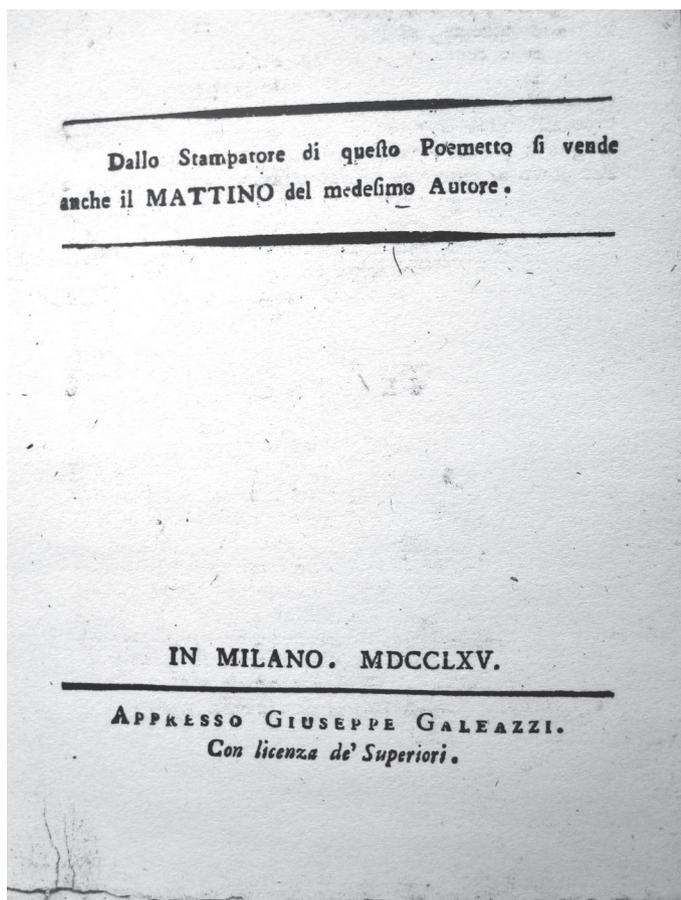
Fasc. 4: A – D.

- [1-2] A1r-v Bianche.
 [3] A2r Frontespizio.
 [4] A2v Bianca.
 5-63 A3r-D8r IL | MEZZOGIORNO.
 64 D8v Approvazione, *imprimatur*, avviso tipografico e *colophon*.

¹¹ Questi ne sono gli esemplari che ho per ora esaminato: G1Mi1 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Foscoliana I. 37); G1Mi2 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Misc. P.1313); G1Mi3 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P. Armadio N. 6 / 3 IV, 2); G1Co1 (Como, Biblioteca Comunale, 12. 7. 14 / II); G1Cr1 (Cremona, Libreria Civica, Fondo Perona 757 / 2); G1Priv1 (Milano, Collezione privata Giovanni Biancardi); G1Priv2 (Milano, Collezione privata Giovanni Biancardi); G1Priv3 (Parma, Collezione privata Paolo Bongrani); G1Priv4 (Milano, Collezione privata Corrado Feudatari); G1Priv5 (Milano, Collezione privata Daniele Bresciani).

Tipi Il testo del poemetto è in caratteri tondi su 24 vv. per pagina, tranne che alle cc. A3r (6 vv.), D8r (13 vv.) e per l'inserimento di note in calce alle cc. A3v, B2v, B8r, Cv, C4v, C5v, C6r, C6v, D4r, D5v, D6v (23 vv.).¹²

Questa, invece, è la descrizione della nuova stampa, di cui non conosco, per il momento, esemplari diversi da quello attualmente posseduto dell'amico Giuliano Brusa, di Milano:¹³



¹² Sono copie di questa edizione: G2Mi1 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, IV. Hie. AA. I. 46); G2Mi2 (Milano, Biblioteca Comunale, J. Vet. Var. 21); G2Bg1 (Bergamo, Biblioteca Civica, Salone Cassapanca, n. III. F. Fila II. 11 / 2); G2Co1 (Como, Biblioteca Comunale, Miscell. A -594); G2Priv1 (Milano, Collezione privata Giovanni Biancardi).

¹³ Che ringrazio di vero cuore per la sua squisita disponibilità e per la generosità con cui mi ha consentito di studiare l'esemplare da lui custodito, concedendomi, peraltro, di riprodurlo in questa sede l'ultima pagina, recante il *colophon*.

G₃ = IL | MEZZOGIORNO | POEMETTO.

Colophon c. A19v [p. (1)]: IN MILANO. MDCCLXV. | - | APPRESSO GIUSEPPE GALEAZZI. *Con licenza de' Superiori*.

A c. A19v [p. (1)], anche l'avviso, contenuto entro due fusi: Dallo Stampatore di questo Poemetto si vende | anche il MATTINO del medesimo Autore.

8^o, pp. [1-2], 3-37, (3).

Fasc. 1: A²⁰.

- | | | |
|-------|----------|--|
| [1] | A1r | Frontespizio. |
| [2] | A1v | Bianca. |
| 3-37 | A2r-A19r | IL MEZZOGIORNO. |
| (1) | A19v | Avviso tipografico e <i>colophon</i> . |
| (2-3) | A20r-v | Bianche. |

Tipi Il testo del poemetto è in caratteri tondi con 41 vv. per pagina, tranne le cc. A2r (26 vv.), A8v (42 vv.), A19r (19 vv.) e – per l'inserimento di note in calce – le cc. A6r, A9v (38 vv.); A12r, A12v, A13r, A13v, A16v, A17v, A18r (39 vv.).

Non v'è dubbio alcuno che il testo di G₃ sia strettamente imparentato con quello di G₁ e G₂.¹⁴ Dalla seconda edizione, anzi, risulta discendere direttamente. Ne eredita infatti tutte le varianti innovative rispetto a G₁ e pressoché tutte le più evidenti corrottele (solo all'altezza del v. 1168 torna a leggere *orecchi* e non *orrecchi*, come G₂):

G ₁		G ₃ + G ₂
18.	E i <i>petrosi</i> licori, e la consorte	<i>pietosi</i>
34.	Damigelle or con vezzi or con <i>garriti</i>	<i>gariti</i>
35.	Rovesciò la fortuna; a se <i>medesma</i>	<i>medesima</i>
50.	A le lor celie; o s'ei si cruccia <i>alquanto</i> ,	<i>alquanto</i> ;
79.	De la beltà che il popolato <i>Egé</i>	<i>Egeo</i>
211.		introdotto capoverso
244.	L'orca, il delfino, e quant'altri <i>mortali</i>	omesso
321.	Troppo <i>languir</i> l'ebetì fibre, inette	<i>languir</i>
361.	Brilli altramente. <i>Oh</i> come i varj ingegni	O
364.	Maliziosetto <i>svolazzando</i> intorno,	<i>svollazzando</i>

¹⁴ Edizioni tra le quali non vi sono divergenze che si possano sicuramente far risalire ad interventi correttori di Parini, ma le cui varianti sarà comunque prudente registrare per intero, nella prossima edizione, poiché comunque presenti nelle uniche stampe approvate che il poeta poté direttamente controllare (cfr. Giuseppe Parini, *Il Giorno*, op. cit., I, pp. xxxiii-xxxiv).

383.	<i>Gia s'avanza la mensa. In mille guise</i>	<i>Già</i>
401.	<i>Et or de le pozzette in sen cadendo</i>	<i>Ed</i>
407.	Fulmina, <i>et arde</i> , e tue ragion difende	<i>ed</i>
426.	E immota e muta, e con le <i>labara</i> aperte	<i>labbra</i>
429.	Cercò sollievo: <i>et invocar</i> credendo	<i>ed</i>
444.	I <i>convitati</i> ; inarcheran le ciglia	<i>convitati,</i>
456.	<i>Oh</i> di mente acutissima dotate	<i>O</i>
496.	Onor di <i>filosofico</i> talento	<i>filosofico</i>
540.	Chieder <i>sembrolle</i> : e tu vendetta avesti	<i>sembrolle;</i>
542.	L' <i>empiò</i> servo tremò; con gli occhi al suolo	<i>empio</i>
551.	Odiár l'autore. Il <i>misero</i> si giacque	<i>misero</i>
661.	All' <i>altro</i> lato de la mensa or odi	<i>alto</i>
705.	Che un <i>Grande</i> illustre or l'alpi, or l'océano	<i>grande</i>
706.	<i>Varca</i> e scende in Ausonia, orribil ceffo	<i>Varca,</i>
710.	Risibil <i>gobba</i> , or furiosi sguardi,	<i>gobba or</i>
713.	Di voce che <i>gorgoglia</i> , ed esce alfine	<i>gorgolia</i>
721.	Inclita stirpe, <i>ch'onorar</i> non voglia	<i>che</i>
723.	Ei però sederà <i>de la</i> tua Dama	<i>della</i>
763.	Chi macchiarla oserà? Le <i>Ninfe</i> in vano	<i>ninfe</i>
775.	Sfavillando di <i>gioja</i> , <i>accolgan</i> lieti	<i>gioja accolgan</i>
776.	Il <i>brindisi</i> segreto; e tu ti accingi	<i>brindesi</i>
779.	<i>Brindisi</i> grida all'uno, e all'altro amante	<i>Brindesi</i>
786.	<i>Veli</i> con l'ali sue sagace <i>oblío</i>	<i>Velli - oblío</i>
788.	Potriéno un giorno <i>separar</i> per sempre	<i>sperar</i>
794.	Nostra <i>nobile</i> Musa a voi desia	<i>nobil</i>
856.	Circuendo la <i>fera</i> , e sì la guida	<i>fera;</i>
910.	Beato l' <i>avvolgeste</i> ; e de le Muse	<i>avvolgeste,</i>
915.	Con le forchette il <i>cacciano</i> . Meschino	<i>cacciono</i>
956.	Del <i>parrucchier</i> ; poichè t'avran la sera	<i>parrucchier,</i>
975.	Il Ver celato; e <i>alfin</i> cada adorando	<i>alfin</i>
1146.	<i>Là</i> bipartita tavola prepara	<i>La</i>
1157.	Ha la <i>compagna</i> , onde il nemico assalto	<i>campagna</i>
1194.	Che ancor l'antico strepito <i>dinóta</i>	<i>dinota</i>
1261.	La <i>scelerata</i> polvere dannáro	<i>scellerata</i>
1291.	Male a Giuno ed a <i>Pallade</i> - <i>Minerva</i>	<i>Pallade Minerva</i>
1339.	Se star <i>fermì</i> vi piace, od oltre scorra,	<i>fermi</i>
1350.	E inerpiciarti, <i>et</i> introdurvi 'l capo	<i>ed</i>

E parallelamente non rivela alcuna affinità di lezione con le altre stampe, non milanesi, del *Mezzogiorno*.¹⁵ Chi compose e corresse G3, infine, seguì

¹⁵ Ovvero le due del 1765 (rispettivamente impresse da Paolo Colombani a Venezia e da Michelangelo Morano a Torino) e quella veneziana del 1766, pubblicata da Antonio Graziosi (cfr. G. Bustico, *Bibliografia di Giuseppe Parini*, Firenze, Olschki, 1929, p. 11).

con scrupolo il proprio modello. Minute e davvero di poco conto sono le innovazioni che introdusse:

*G*₁ + *G*₂

87. E vede al su' *apparire* umil chinarsi
 136. Dama *improvviso* adombrerà la fronte
 169. Ai *nuzziali* letti; e tutto empiea
 207. *Solletico* che molle i nervi scota
 304. Le voglie fermentár, nacque il *desio*
 326. E tra la servitude, e la *viltade*,
 327. E 'l travaglio, e l'inopia a viver *nati*,
 397. Fulmina, et arde, e tue ragion *difende*.
 412. Da capo a piè *fatollo*. Imene or porta
 422. Queta e sicura; e d'*improvviso* vede
 494. Tanto importa lo aver *scarze* le membra,
 570. Serbala ai cari *figlj*. Essi dal giorno
 582. Che la *noia*, o l'amor vi strinser ambo
 583. In dolce nodo; e dier ordini e *leggi*.
 597. Porgere *orecchio*, e il tuo sermone ai loro
 682. Che vale or ciò? Su le *natie* lor balze
 916. Più non *potria* su le dolenti membra
 1182. Poco *disse*, e la bella intese assai.
 1340. Se di scorrer v'aggrada. Uscir *del* cocchio
 1374. Solo all'ombre *segrete*: e a me di mano

*G*₃

- apparir*
improvviso
nuzziali
Sollecito
desio
viltade;
nati.
difende,
satollo
improvviso
scarze
figli
noja
leggi,
orecchio;
natie
potria
disse;
dal
segrete;

Se ci limitassimo a considerarla per il solo testo che reca, *G*₃ si potrebbe dunque valutare come l'estrema propaggine di un'operazione editoriale analoga a quella del *Mattino*, avviata sotto il diretto controllo di Parini e condotta innanzi, a più riprese, da un medesimo tipografo; e come per il *Mattino*, sarebbe perlomeno lecito sospettare che in ogni processo di composizione e correzione del testo del *Mezzogiorno* sia stato coinvolto, in qualche misura, il poeta stesso e che non solo tra le varianti introdotte da *G*₂, ma anche fra quelle di *G*₃ si annidino, dunque, interventi diretti dell'autore, ancorché sporadici e frutto di frettolose rivisitazioni di alcune pagine del poemetto.

Un esame della veste tipografica di *G*₃, altrettanto doveroso, è tuttavia in grado di suscitare almeno qualche perplessità sulla natura dell'edizione. Dal punto di vista materiale, invero, *G*₃ risulta affine alle prime due stampe per il formato, la qualità della carta, assai modesta, e per il tipo dei caratteri, sebbene diversi nel corpo, sensibilmente ridotto. Ma è necessario osservare, nel contempo, come la *princeps* *G*₁ sia composta

da 4 fogli di stampa, la cui *mise en page* fu scrupolosamente ripresa dalle 32 carte di *G2*, mentre lo stampatore di *G3* racchiuse l'intero poemetto in sole 40 pagine, legate in modo da costituire un unico fascicolo.

Un simile scarto – va da subito chiarito – per sé stesso può solo riferirci che il progetto dell'edizione *G3* fu sensibilmente influenzato da considerazioni d'ordine economico. L'obiettivo di un cospicuo risparmio di carta, infatti, poteva senz'altro indurre una tipografia ad abbandonare una formula d'impostazione già sperimentata e divenuta, per compositori e correttori, il più comodo fra i possibili modelli. Per poter offrire un reale vantaggio, semmai, l'allestimento di nuove e più fitte forme tipografiche doveva essere accompagnato da significative tirature. Ed è perlomeno singolare, pertanto, che *G3* non risulti affatto la più comune fra le stampe milanesi del *Mezzogiorno* e che anzi non appaia posseduta da alcuna biblioteca pubblica lombarda.

Degno di particolare attenzione, inoltre, è il modo in cui lo stampatore di *G3* dichiarò di aver assolto agli obblighi di legge per la revisione dell'opera. Si noti, infatti, che tanto *G1* quanto *G2*, a p. 64, riprodussero per intero sia il testo dell'approvazione, sia quello dell'*imprimatur* delle autorità religiose e civili. E questo in ossequio ad un editto di Maria Teresa, emanato nel 1744¹⁶ e pienamente rispettato anche da tutte le edizioni Agnelli del *Mattino*.¹⁷ Dopo gli ultimi versi del *Mezzogiorno*, per contro, *G3* si limitò a far seguire, al nome dello stampatore, la formula «*Con licenza de' Superiori*» e senza far alcun cenno al «*privilegio*» di cui avevano beneficiato la prima e seconda edizione del poemetto.

Anche in questo caso, va precisato che le peculiarità di *G3* sono vistose, ma non incongruenti per un volume impresso a Milano nelle ultime settimane del 1765. Proprio nell'autunno di quell'anno, infatti, l'imperatrice Maria Teresa era intervenuta sulle norme relative alla stampa all'interno delle *Istruzioni aggiunte* al Supremo Consiglio di economia nelle province lombarde¹⁸ e con l'articolo XXII di queste ultime

¹⁶ E più precisamente il 28 Gennaio, a firma del senatore marchese Pietro Goldoni Vidoni, segretario Giulio Cesare Bersano (una copia a stampa dell'editto, impressa a Milano da Giuseppe Richino Malatesta, è conservata presso l'Archivio di Stato di Milano, *Studi – Parte Antica*, Cart. XXXI).

¹⁷ Per il complesso *iter* censorio cui fu sottoposto il primo poemetto pariniano, cfr. Giovanni Biancardi, «L'esemplare carducciano della prima edizione del *Mattino*», in *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 73 (2006), pp. 201-211. Le approvazioni e gli *imprimatur* delle prime tre edizioni Agnelli si possono invece leggere, integralmente, in Biancardi, *Dal primo Mattino al Mezzogiorno*, op. cit., pp. 61-65.

¹⁸ Cfr. A. Tarchetti, «Censura e censori di Sua Maestà Imperiale nella Lombardia austriaca: 1740-1780», in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria*

aveva introdotto profondi cambiamenti in merito agli organi preposti alla censura.¹⁹

Resta un fatto, tuttavia: dal punto di vista materiale, G₃ appare solo una lontana e più povera parente di G₁ e G₂, edizioni sorelle. E di questo – ammaestrato dalle difficoltà sollevate dalle stampe Agnelli del 1763 – ho dovuto pur tener conto, e tanto più dal momento in cui ho trovato notizia che Giambattista Pasquali, tipografo in Venezia, ottenne licenza di poter stampare sia il *Mattino*, sia il *Mezzogiorno*, in data 20 agosto 1765, e la ebbe unitamente al permesso di indicare come luogo di stampa la città di Milano.²⁰

Anch'egli, pertanto, avrebbe potuto imprimere un volume come G₃, omettendo l'approvazione e l'*imprimatur* delle autorità milanesi, ma soprattutto operando una sensibile riduzione delle pagine rispetto alla *princeps*, così come con il *Mattino* aveva fatto, negli anni immediatamente precedenti, il collega veneziano Paolo Colombani.²¹

Teresa, II, Bologna, il Mulino, 1982, pp. 746-751, cui rimandiamo anche per una puntuale esposizione delle nuove norme cui furono sottoposti gli stampatori milanesi a partire dal novembre del 1765 e fino al 1768, anno della successiva e rivoluzionaria riforma della censura di Maria Teresa.

¹⁹ L'articolo recitava infatti: «avendo Sua Maestà derogato e annullata qualunque legge, costituzione e consuetudine sopra di ciò, questa arte di stampatori e librai sarà unicamente sottoposta al Governo, il quale a consulta del Consiglio, darà le patenti di stampatore regio a chiunque crederà bene nella città e nello Stato; e chiunque avrà tale patente ... [sarà] sottoposto *unicamente* alla sola revisione dei due revisori per Milano ... che dipendentemente dalla approvazione governativa saranno assegnati al Consiglio col titolo di *revisori regi*» (cfr. A. Tarchetti, *Censura e censori di Sua Maestà Imperiale nella Lombardia austriaca*, cit., p. 746); cessato l'obbligo di esibire le approvazioni della Curia arcivescovile, del Sant'ufficio e del Senato, i tipografi milanesi iniziarono dunque ad imprimere al frontespizio la sola formula «*Con licenza de' Superiori*», di certo adottata anche da Giuseppe Galeazzi, almeno a partire dal 1766, anno in cui stampò le *Meditazioni sulla felicità* di Pietro Verri (privo d'*imprimatur* o di qualsivoglia altra nota d'approvazione, il volume così si apre a p. 1: MEDITAZIONI | SULLA | FELICITÀ. | = | *Victrix fortunæ sapientia*. | Juv. Satyr. XIII. | = | CON NOTE CRITICHE | RISPOSTA ALLE MEDESIME | D'UN AMICO PIEMONTESE. || (*fregio tipografico*) || IN MILANO. MDCCLXVI. | APPRESSO GIUSEPPE GALEAZZI | REGIO STAMPATORE. | *Con licenza de' Superiori, e Privilegio*.)

²⁰ Ho ricavato l'informazione da *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, a cura di P. Bravetti e O. Granzotto, introduzione di Mario Infelise, Firenze, Firenze University Press, 2008, p. 226, dove tuttavia si conclude che l'edizione, poiché non reperita, probabilmente non fu mai allestita da Pasquali. Interessante è anche la precisazione secondo cui il revisore cui venne affidata la pratica fu Gasparo Gozzi. Per gli annali di Giambattista Pasquali, cfr. M. Donaggio, «Per il catalogo dei testi stampati da G.B. Pasquali», in *Problemi di Critica Goldoniana*, II (1995), pp. 9-100.

²¹ Che nelle proprie tre edizioni (rispettivamente del 1763, 1764 e 1765; cfr. G. Busto, *Bibliografia di Giuseppe Parini*, cit., pp. 8-9) contenne in 48 pagine (e tre fascicoli) quanto la *princeps* aveva offerto in 4 fogli per complessive 64 pagine.

Qui, tuttavia, sono costretto a fermarmi: colto da questo legittimo dubbio, ho di nuovo visto offuscarsi ogni sentiero che potesse meglio chiarire se *G3* sia effettivamente milanese o sia il prodotto di torchi lagunari.²² Ma questa, purtroppo, è la giusta pena che pare debba scontare chiunque in Italia si dedichi alla filologia del testo a stampa, disciplina da noi trascurata per troppo lungo tempo, rispetto a quella manoscritta. Ed ogni colpevole ritardo, necessariamente, lascia in eredità strumenti d'indagine assai lenti, spesso rudimentali.

²² Nemmeno da un esame comparativo fra il tipo di carta di *G3* e quello di più d'un esemplare di *G1* e *G2* sono emersi indizi significativi: le distanze fra i filoni e fra le vergelle sono assai simili, ma nella copia di Giuliano Brusa è impossibile leggere le filigrane.

LA «STRANA LETTERA» AD ANTONIO GRAMSCI

LUCIANO CANFORA

I

Il 10 febbraio 1928 il dirigente comunista in esilio a Basilea, Ruggero Grieco,¹ in via, facendola partire da Mosca, una lettera ad Antonio Gramsci, detenuto a San Vittore. Ho prospettato in due studi (*Togliatti e i dilemmi della politica*, 1989 e *La storia falsa*, 2008) che operatori specializzati dell'Ovra abbiano operato una falsificazione a danno di Antonio Gramsci, amplificando e distorto la lettera indirizzatagli da Ruggero Grieco.²

Leonardo P. D'Alessandro ha fatto una importante scoperta:³ negli atti del «Processone»⁴ ha trovato un'altra lettera di Grieco a Terracini, di poco successiva. È del 25 aprile 1928; Terracini era stato il solo a rispondere alla prima «ondata» di lettere di Grieco (aveva risposto soltanto il 28 marzo 1928 perché la lettera di Grieco, datata 10 febbraio 1928, aveva fatto un lungo cammino prima di arrivare a San Vittore e dunque dobbiamo immaginare che gli fosse pervenuta da poco).

¹ Questa ricerca fa parte di un più ampio lavoro in corso di preparazione. Per intanto ci riferiamo ad un non felicissimo intervento: G. Vacca, «I sospetti di Gramsci per la sua mancata liberazione (a proposito della lettera di Grieco)», *Annali della Fondazione Luigi Einaudi*, 43 (2009), pp. 25-51: 49 (ripubblicato in *Gramsci tra filologia e storiografia. Scritti per Gianni Francioni*, Napoli, Bibliopolis, 2010, pp. 195-227).

² La sola edizione corretta sin qui disponibile si trova in L. Canfora, *Togliatti e i dilemmi della politica*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 138-146, ripresa in Id., *La storia falsa*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 223-230.

³ L.P. D'Alessandro, «I dirigenti comunisti davanti al Tribunale speciale», *Studi Storici*, 50 (2009), pp. 481-553.

⁴ ACS, fondo *Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato*, b. 174, vol. 8.

Il 25 aprile

Carissimo Umberto,

so che hai ricevuto la mia precedente lettera, e so pure che non ne sei stato soddisfattissimo! Sei troppo esigente. Mi auguro di ricevere una risposta, da te, per conoscere in che cosa posso soddisfarti. Capirai che mi è impossibile farti delle relazioni, o darti delle tesi? Si sta preparando, ora, il VI Congresso dell'I.C. che avrà luogo verso la fine dell'estate, ed all'o.d.g. vi è la discussione sul programma. Si dovrà rivedere il vecchio progetto, per modificarne alcune parti ed aggiornarlo. L'o.d.g. del VI Congresso è assai ampio ed interessante. In questi giorni si è chiuso il IV Congresso dell'I.S.R., riuscito molto bene. Numerosissime delegazioni; dai dati ufficiali risulta che l'I.S.R. è di 3 milioni di aderenti superiore alla Federazione di Amsterdam. La situazione di Amsterdam è critica, giacché nel suo seno si ripercuotono le lotte degli imperialismi. In realtà Amsterdam non funziona neppure come organizzazione burocratica. I socialisti stessi ne sono scontenti, e lo esprimono anche pubblicamente. Paragonando il IV Congresso dell'I.S.R. con i precedenti, e con quello che Amsterdam ha tenuto la scorsa estate a Parigi, salta evidentemente il progresso che i sindacati rossi hanno fatto negli ultimi anni. Noi siamo soddisfatti di questa importante consultazione internazionale che ha discusso per 29 giorni problemi interessantissimi. Notevole lo sviluppo dell'I.S.R. in Oriente e in America, mentre in Europa le minoranze sindacali si rafforzano sensibilmente. La situazione interna nel P.C.R., superata l'acuta discussione dell'autunno scorso, è saldissima. Del resto tu sai che i russi discutono sul serio, quando ci si mettono. Importante, più ancora della capitolazione di Zinoieff e Kameneff, il *ralliement* di Piatakow, che ha spezzato l'opposizione nel nucleo fondamentale trotskista. Ora si lavora alacremente sulla base del [corretto da un precedente "attorno al"] «piano di 5 anni». Ma per quanto tempo ancora vi sarà questa «mezza» pace? Noi «sentiamo che marcia verso la guerra[»]!

Ho letto la sentenza di rinvio a giudizio per te e per gli altri. Mi duole di non potertene fare qui un commento. Ma è certo che un mio commento sarebbe superfluo! Attendiamo che siate mandati al reclusorio, ove pensiamo godrete un «regime» relativamente migliore dell'attuale. *A quando il processo?* Ci è giunta notizia che tra i vostri avvocati ci sarebbero il Trozzi e il Cassinelli. Non sappiamo a chi sia venuto in mente di scegliere questi due difensori, il cui patrocinio non può che offendere l'onore di un criminale... che si rispetti.

Io spero che tu mi avrai scritto, per dirmi anche se posso accontentarti in taluno dei desideri che certamente formicolano nella tua testa. Di che cosa ti occupi? Che genere di letture segui?

Non meravigliarti se le mie lettere sono rare [corretto da un precedente "poche"] e poco «sostanziose», come tu dici. Tutta la «sostanza» la tengo in serbo, e te ne farò un regalo al momento opportuno.

So da Alma che tu sei con Flecchia. Salutalo. Immagino [sic] che egli sarà ancora ostinatamente sorridente.

Poiché amerai notizie di Alma, posso dartene qualcuna. Tu ignoravi che, di tanto in tanto, ella avesse bisogno di «una presa in giro». Ma forse non ignorerai che lei è lo spirito di contraddizione fatta... donna. Forse questa sua terribile virtù soddisfa le esigenze della tua ginnastica cerebrale; ma a me fa accapponare la pelle. Peraltro sta bene; per cui si può dire che il gioco della contraddizione, questo *puzzle* polemico, è un ricostituente efficace. Meno male! Non darti pensiero, per lei.

Ti salutiamo, tutti. E molti auguri.

Ti abbraccio
Ruggero⁵

Scrive D'Alessandro: «Gli argomenti politici trattati nelle tre lettere, come rileva Canfora, sono pieni di contraddizioni e *nonsense*. E il fatto che delle lettere siano state trovate le foto e non gli originali induce a pensare che siano state prima manipolate e solo successivamente comunicate ai destinatari⁶. Ben detto. Scrivendo il 5 dicembre 1932 a Tania, Gramsci definì la lettera di Grieco a lui indirizzata con l'aggettivo «criminale», o anche (in un colloquio con Tania a Turi nel febbraio 1933) «eccessivamente compromettente».⁷

Rispetto alla situazione finora nota, la nuova lettera determina altre contraddizioni. È difficile negare che Grieco risponda alla lettera di Terracini del 28 marzo, data la puntuale corrispondenza degli argomenti trattati, e arbitrario immaginare, senza prove specifiche, lettere in inchiostro simpatico di cui si sarebbe persa traccia.⁸ L'elemento sconcertante è che il tono della nuova lettera di Grieco è, se possibile, ancora più imprudente e di sfida e sempre più proteso a spingere l'interlocutore a parlar di politica, nonostante Terracini nella sua risposta del 28 marzo fosse stato *rigorosamente elusivo*, anzi silente, su questo punto. È davvero paradossale che

⁵ La trascrizione qui pubblicata, fondata direttamente sull'autografo, migliora in alcuni punti la trascrizione edita in *Studi Storici*, 50 (2009), pp. 552-553.

⁶ D'Alessandro, *I dirigenti comunisti davanti al Tribunale speciale*, cit., p. 523.

⁷ Nel volume intitolato *Gramsci tra Mussolini e Stalin* (Roma, Fazi, 2007), G. Vacca aveva scritto: «Gramsci non aveva ricevuto [la lettera], ma gli era stata solo mostrata in una copia fotografica dal giudice istruttore» (p. 83); e subito dopo (p. 84): «Le parole riferite da Gennaro provano che ... la lettera non l'aveva ricevuta ma gliene era stata mostrata una copia»; e concludeva: «Il fatto che anche fra le carte Ovra non ci sia l'originale lascia aperto più di uno spiraglio ai sospetti di manipolazione della lettera da parte della polizia fascista avanzati da Luciano Canfora» (p. 84). Successivamente, Vacca (*I sospetti di Gramsci per la sua mancata liberazione*, cit., p. 49) si è convinto che, se si troverà l'autografo della famigerata lettera, l'autenticità di essa sarà per ciò stesso dimostrata. E preconizza che tale autografo verrà fuori dagli archivi del Comintern.

⁸ D'Alessandro, *I dirigenti comunisti davanti al Tribunale speciale*, cit., p. 497, n. 61.

Grieco si esprime rimproverando a Terracini di non rendersi conto che non gli può parlar di politica (pur in realtà facendolo). È come se intendesse rivelare al censore che il detenuto Terracini sta segretamente insistendo per avere notizie politiche («Capirai che mi è impossibile farti delle relazioni, o darti delle tesi?»).

Non deve trascurarsi una domanda che scaturisce dall'ipotizzata corrispondenza parallela in inchiostro simpatico tra i due: perché mai Grieco ha infranto la decisione di comunicare coi detenuti unicamente in inchiostro simpatico su temi di partito e relativi al processo⁹ per scrivere improvvisamente in chiaro, proprio su tali temi, quello che si legge nelle sue due lettere del 10 febbraio e del 25 aprile 1928? Tale imprudenza – se di imprudenza si trattò – diventa tanto più allarmante e ingiustificabile se si considera che rischiava, grazie alle incongruenze tra missiva del detenuto e risposta di Grieco, di indurre il censore a sospettare l'esistenza di una corrispondenza segreta accanto a quella palese.¹⁰ E rende ancor più comprensibile la ragione per cui Gramsci giudicò «criminale» quella iniziativa. E fa ben comprendere perché Terracini, rispondendo in chiaro il 28 marzo 1928, abbia manifestato granitica freddezza ed elusività di fronte ai compromettenti contenuti e interrogativi posti dalla lettera di Grieco del 10 febbraio.

Incastonare le tre lettere note ed esistenti (Grieco a Terracini 10 febbraio 1928, Terracini a Grieco 28 marzo 1928, Grieco a Terracini 25 aprile 1928) dentro una ipotizzata (da D'Alessandro) rete di comunicazioni in inchiostro simpatico comporta oltretutto una domanda di carattere logistico. Nello stesso 25 aprile 1928 Grieco scrive a Germanetto che si trova a Mosca: «Ti ricorderai che quando ti mandai tre lettere da spedire (una per Um., una per S., una per Gr.) ti dissi che le risposte sarebbero venute a mio nome costà ... Intanto giorni fa ti mandai altra lettera da spedire, te ne manderò ancora». In quel medesimo 25 aprile, mentre scrive a Germanetto, spedisce anche la nuova lettera a Terracini (chi sa perché non la acclude nella lettera a Germanetto, cui si limita a dire «te ne manderò ancora») e fa da capo ricorso al giro da Mosca, come si

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ci riferiamo a quanto scrive D'Alessandro, *I dirigenti comunisti davanti al Tribunale speciale*, cit., pp. 523-525. Egli sostiene tra l'altro che Grieco il 25 aprile non rispondesse ancora alla lettera di Terracini del 28 marzo, che, secondo D'Alessandro, non gli era pervenuta: le prove che D'Alessandro porta a sostegno di tale ipotesi non sono cogenti, in quanto la comunicazione della Ravera a Germanetto del 21 aprile («la lettera di Umberto ve l'ho rinviata perché la [facciate?] proseguire fino agli amici») non rende possibile identificare a quale lettera di Terracini alluda.

ricava dalla busta della lettera del 25 aprile a Terracini, su cui la parola «Italia» è scritta in caratteri cirillici; inoltre «Italia» è scritto anche in tedesco, il che conferma ciò che si ricava anche da altri indizi, che cioè Grieco in quel momento si trova a Basilea. Che abbia potuto da Basilea e passando per Mosca tessere contemporaneamente una corrispondenza in chiaro e una in simpatico, realizzata attraverso intermediari e attraverso libri consegnati direttamente al carcere, è ipotesi ardua da sostenere, specie alla luce di quanto Terracini ha poi scritto su come andò e in quali incidenti incorse l'operazione «inchiostro simpatico». ¹¹ Né andrà sottovalutata l'esplicita testimonianza di Terracini nel volume del 1977 *Gramsci vivo* curato dalla Paulesu, che fa riferimento, per quella fase della detenzione, a un contatto con Grieco svoltosi unicamente attraverso le note missive «in chiaro».

Notiamo anche che la presenza unicamente della missiva del 25 aprile 1928, ma non delle altre tre del 10 febbraio, tra gli atti del «Processone» non solo è di per sé un bel problema, ma smentisce la teoria da taluno formulata che quelle tre lettere *non potevano* finire negli atti processuali perché l'istruttoria era ormai chiusa. Ovvio la domanda: e allora perché nell'incarto processuale troviamo la lettera del 25 aprile 1928?

Forse lo scopritore non ha potuto considerare tutte le implicazioni della sua scoperta. Della quale dobbiamo essergli grati: ogni nuovo documento impone di riconsiderare ipotesi e deduzioni. In questo caso le conseguenze del nuovo reperto sono molteplici. Proviamo a schematizzarle, non dimenticando che bisognerebbe, a questo punto, tener conto anche delle altre lettere di Grieco a Gramsci e di Gramsci a Grieco pubblicate à bâtons rompus da Bruno Grieco, ¹² compresa quella, quasi lunare, in cui Gramsci direbbe a Grieco: «Spero che risponderai con maggiore frequenza alle mie lettere», noto a tutti essendo che Gramsci aveva ripetutamente riaffermato «io non voglio scrivere fuori!» E compresa quella

¹¹ U. Terracini, *Sulla svolta. Carteggio clandestino dal carcere 1930-31-32*, Milano, La Pietra, 1975, p. 9; *Quando diventammo comunisti. Conversazione con Umberto Terracini tra cronaca e storia*, a cura di M. Pandinelli, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 93-94. A stare a quanto afferma Terracini in apertura del suo volume del 1975, in cui raccoglieva il carteggio riguardante la «svolta» (p. 7), le «farfalle» in simpatico salvatesi sono quelle degli anni 1930-32. Rilevante quanto Terracini dettagliatamente rievoca nell'intervista con Pandinelli a proposito del ricorso all'inchiostro simpatico nei primi anni della carcerazione: «non ritenevo di poter intervenire sui problemi politici ... mi assunsi invece il compito di informare il partito degli arresti che venivano compiuti a Milano» (p. 94). Tanto più singolare dunque l'accanimento di Grieco nel voler trattare di politica con Terracini attraverso reiterate lettere.

¹² B. Grieco, *Un partito non stalinista*, Marsilio, Venezia, 2004, pp. 324-326.

in cui Grieco con fare professorio direbbe a Gramsci: «Dai libri che hai domandato mi accorgo che hai intenzione di riprendere lo studio sul Mezzogiorno: se è così, farai cosa utile» (*sic*). E compresa quella – che speriamo non venga inclusa nell'imminente edizione nazionale – in cui Gramsci parla, per lettera (!), della «somma per tentare fuga Amadeo». Tutti questi *exempla* sembrano il prodotto di una vera «fabbrica di falsi». Ma torniamo alla prosa di Grieco.

A

A che titolo – e investito da chi – Grieco si mette a scrivere quelle lettere, in quel modo ammiccante e imprudente? Quello stile è un *unicum* rispetto alle comunicazioni epistolari «di partito», specie di quegli anni. Ciò è *stravagante di per sé*, al di là degli specifici contenuti. Giacché, quanto al contenuto, quelle lezioncine di politica impartite a Gramsci sono a dir poco risibili.

B

Finché si trattava soltanto delle tre lettere del 10 febbraio 1928 a Gramsci, Terracini e Scoccimarro, si poteva pensare a una preordinata iniziativa «di partito» magari inquinata *in itinere*, giacché la congerie di assurdità, imprudenze e anacronismi spingeva verso l'ipotesi, *benevola*, di un falso. Ma quando è venuta fuori questa nuova, non meno incalzante e stravagante, lettera di Grieco (al solo Terracini, visto che Gramsci aveva fatto filtrare il suo disappunto e Scoccimarro non aveva risposto o non aveva nemmeno ricevuto la missiva) la situazione è cambiata: c'è da chiedersi il perché di questa ostinazione a parlare «in chiaro» di politica e alta strategia con un importante detenuto in attesa di giudizio e prossimo alla sentenza di condanna come *leader* del disciolto partito comunista. La provocazione a questo punto si profila come ipotesi degna di considerazione, vista l'evidente riluttanza di Terracini, nella sua risposta di fine marzo, a farsi trascinare su questo terreno di discussione politica: a tacere del tono tracotante di Grieco verso il tribunale e verso i difensori! *Qui si è costretti ad ammettere che l'ossessiva iniziativa epistolare è unicamente di Grieco*. Addurre questa lettera per affermare l'autenticità delle precedenti tre significa forse aggravare la posizione di Grieco come «provocatore». Terracini aveva risposto alla precedente in modo da scoraggiare ogni prosecuzione della corrispondenza «in chiaro» e comunque respingendo le varie proposte contenute nella missiva di febbraio.

E invece Grieco continua cocciutamente a scrivergli, e in tono sempre più compromettente.

Il carattere a dir poco stravagante degli insulsi contenuti delle lettere di Grieco emerge tra l'altro raffrontando la lettera a Terracini del 10 febbraio 1928 e quella del 25 aprile 1928. È questa seconda lettera che aggrava definitivamente la situazione: in febbraio Grieco dice: «So che tu sei in corrispondenza ordinaria con lei [Alma Lex] e perciò non pretendo di ragguagliarti sulla sua vita»; il 25 aprile dice: «Poiché amerai notizie di Alma, posso dirtene qualcuna!»¹³ Nella sua risposta di fine marzo, Terracini non aveva espresso una tale richiesta, anzi aveva scritto «su ciò sono tranquillo». Il 10 febbraio Grieco scrive: «Ho visto Alma qualche tempo fa: sta bene. L'ho presa un po' in giro perché ne aveva bisogno»; in aprile scrive: «*Tu ignoravi* che, di tanto in tanto, ella avesse bisogno di una "presa in giro"». A proposito di queste notizie relative ad Alma Lex, proviamo a chiederci cos'altro si saranno detti in inchiostro simpatico: dovremmo immaginare che Terracini dicesse o le stesse cose o il loro contrario. E Grieco avrebbe dovuto trovare una terza via tra «Alma ha bisogno di essere presa in giro» e «*Tu ignoravi* che Alma avesse bisogno di essere presa in giro». Questo è un caso in cui l'ipotesi di innestare intorno a queste tre lettere altre missive aggiuntive «in simpatico» può produrre effetti comici.

In alcuni casi Grieco sembra addirittura inventare di sana pianta dati inesistenti; per esempio quando scrive (25 aprile 1928) a Terracini: «Non meravigliarti se le mie lettere sono rare e *poco "sostanziose"*, come tu dici»: ma Terracini nella lettera del 28 marzo non dice nulla di ciò né usa quell'espressione e anzi, subito in apertura, dichiara il contrario! O dobbiamo immaginare che Terracini abbia chiesto in inchiostro simpatico di fargli giungere «in chiaro» notizie sul processo e sulla politica internazionale? Sarebbe a dir poco autolesionistico, oltre che intimamente contraddittorio.

A Scoccimarro, in febbraio, Grieco parlava di un «avvocato» e sembra giudicarlo persona degna e affidabile («Se vi sono divieti fammelo sapere a mezzo dell'avvocato»). Con Terracini in aprile sfera un attacco contro gli avvocati che difendono gli imputati comunisti: «Ci è giunta notizia che tra i vostri avvocati ci sarebbero il Trozzi e il Cassinelli. Non sappiamo a chi sia venuto in mente di scegliere questi due difensori, il cui patrocinio non può che offendere l'onore di un criminale...» (*sic*). Va precisato che Trozzi e Cassinelli non facevano parte del collegio di difesa dei tre imputati nel «Processone». Conosciamo il nome dell'avvocato

¹³ D'Alessandro, *I dirigenti comunisti davanti al Tribunale speciale*, cit., p. 552.

ufficialmente designato da Gramsci il 18 marzo 1928, ed era Ariis. Contro Cassinelli era apparsa una presa di posizione molto forte sull'«Unità» del 29 giugno 1926 (p. 4), dove si legge fra l'altro che Gramsci e Grieco, in riferimento a un procedimento già in atto contro Terracini, avevano dato esplicita indicazione di escludere Cassinelli dal collegio di difesa.¹⁴

C

Se le lettere debbono ritenersi autentiche, e d'altra parte appaiono immotivate, sconcertanti (D'Alessandro, *I dirigenti*, cit., p. 523) e compromettenti per lo meno nel tono ma anche nei contenuti, dobbiamo ammettere che siamo di fronte al prodotto di un provocatore? Certo, una tale dolorosa ipotesi spiegherebbe:

- 1) la collocazione *unicamente* in un fascicolo di carte Ovra delle foto di tutte e tre le lettere che invece mancano nell'incarto processuale;
- 2) il fatto che Spriano, scoprendo quelle foto, abbia preferito tacere in quale fondo le avesse trovate.

Su questo punto si è voluto glissare, ma è stato un errore. Spriano sapeva benissimo come si cita dal punto di vista archivistico un documento, e lo dimostra in tutta la sua opera. *Solo in questo caso* invece di dare il riferimento esatto ha preferito adoperare una vaga indicazione del tutto inusuale, anzi inconcepibile per uno studioso come lui: «Noi le rinvenimmo in fotocopia *in un fondo di polizia* dell'Archivio Centrale dello Stato».¹⁵

In realtà si tratta della busta 196 (fasc. 57/3) della Dir. Gen. P.S., 1929, Divis. Affari generali e riservati. Le 15 foto contenenti le tre lettere sono in una busta gialla che parrebbe essere un allegato a una delle assidue relazioni che il primo ispettore generale dell'Ovra, Francesco Nudi, manda al capo della polizia. Il n° di protocollo segnato sulla busta è 6258 del 30 marzo 1928 (protocollo in arrivo): è il medesimo protocollo (06258) che figura sulla relazione Nudi del 30 marzo 1928, in cui però *non* si parla delle lettere ma ci si effonde in generale sulle attività degli infiltrati (Viacava e Jonna) nell'organizzazione del Pci. Si noti anche che le foto non recano il timbro dell'ACS sul *verso*; e inoltre che nel regesto dei protocolli

¹⁴ Sin dalla vicenda Matteotti il ruolo di Cassinelli era apparso ambiguo. Il suo ruolo di informatore della polizia politica emerse da molto presto e portò alla inclusione del suo nome nelle liste di informatori pubblicate dopo la Liberazione. Cfr. M. Canali, *Le spie del regime*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 187, 191, 260-263 e *passim*; M. Franzinelli, *I tentacoli dell'Ovra*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 15-17.

¹⁵ *Rinascita*, n° 32, 9 agosto 1968; *Gramsci in carcere e il partito*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 27.

il rapporto Nudi figura, ma è saltato il numero successivo (cioè manca il numero 06259). Si ricordi comunque la frase, *ovviamente non verificabile*, che Lila Grieco attribuiva a Luigi Longo: «le lettere, a Spriano, gliele abbiamo date noi!». Del resto una volta allestita (1965) l'edizione *amplior* delle *Lettere dal carcere* nella quale campeggia come un incubo la «strana lettera» – di cui ormai sappiamo che non s'era fatto altro che parlare e discutere tra i dirigenti dell'emigrazione e ne era stato investito il Comintern su iniziativa dello stesso Manuil'skij – era ridicolo continuare a fingere che non si sapesse di qual mai lettera «criminale» Gramsci stesse parlando. E la soluzione adottata da Elsa Fubini nel 1965 – «sembra trattarsi di una lettera indirizzata a G. dall'Unione Sovietica da parte di un compagno di partito, forse Ruggero Grieco»¹⁶ – era semplicemente risibile.

II

La vita quotidiana del mondo degli esuli è fatta di miserie, compromessi, cadute: la storia dell'emigrazione italiana in epoca di lotte risorgimentali non fu molto diversa da quella di epoca fascista; e i metodi polizieschi sono stati, in un caso come nell'altro, più o meno gli stessi, per scardinare la fragile ragnatela cospirativa dei fuorusciti.

Nel caso specifico della torrenziale «epistolografia» di Grieco in direzione di Gramsci e Terracini, alcuni elementi paiono essere dei punti fermi:

a) le lettere di Grieco del 10 febbraio 1928 pullulano di contraddizioni, anacronismi e *nonsense*;¹⁷

b) Gramsci, che non era un folle essendo contemporaneamente il lucido analista dei *Quaderni*, sospettò e si convinse che la «strana lettera» fosse lo strumento di una manovra provocatoria ai suoi danni;

c) analogo convincimento si formò in Tania;

d) la prima e tenace reazione di Lila Grieco, quando per la prima volta Spriano pubblicò quelle lettere (1968), fu di sospettare che si trattasse di una falsificazione;

e) Spriano – contrariamente al suo solito – non fornì mai l'esatta collocazione archivistica delle 15 foto contenenti le tre lettere di Grieco (10 febbraio 1928): eppure nel ventennio 1968-1988 ha pubblicato almeno tre volte quelle lettere;

¹⁶ *Lettere dal carcere*, ed. Fubini-Caprioglio, Torino, Einaudi, 1965, p. 208, n. 2; cfr. in proposito Canfora, *La storia falsa*, cit., pp. 167-168, dove vengono anche documentate le metamorfosi che ha subito quella nota da parte di Elsa Fubini.

¹⁷ Cfr. D'Alessandro, *I dirigenti comunisti davanti al Tribunale speciale*, cit., p. 523.

f) Grieco fu cospiratore per lo meno inetto. Lo dimostrano per un verso il mancato salvataggio di Gramsci e per l'altro la costante sua fiducia verso elementi di partito a lui legati, «caduti» in mano all'Ovra: sia nei confronti di Viacava sia del conterraneo foggiano Romeo Mangano (= Achille Violino come informatore Ovra).¹⁸ In tempi di necessaria asprezza, comportamenti del genere possono apparire in una luce molto negativa. Nel caso di Grieco ci furono anche episodi mai chiariti e non lievi. Nel 1938 – scrisse Spriano – le accuse che colpirono lui e altri non riguardavano più solo gli errori politici ma «scarsa vigilanza, cedimenti, debolezze, per non dire peggio».¹⁹

¹⁸ Su ciò cfr. R. Colapietra, *La Capitanata nel periodo fascista: 1926-1943*, Foggia, Amministrazione provinciale di Capitanata, 1978, p. 87.

¹⁹ P. Spriano, *Gramsci in carcere e il partito*, Roma, l'Unità, 1988², p. 108.

Foro

LE VOLONTÀ DELL'AUTORE (Bologna, 2 maggio 2011)

DANIEL FERRER, CLAUDIO GIUNTA,
CRISTINA URCHUEGUÍA E PAOLA ITALIA

DANIEL FERRER

«Le Pays des trente-six mille volontés», ou «tu l'auras voulu»

Je proposerai d'intituler cette petite intervention «Le Pays des trente-six mille volontés», en reprenant le titre d'un livre pour enfant, écrit par André Maurois en 1928, ou, encore, «tu l'auras voulu».

On peut commencer par une citation du grand théoricien et philologue et généticien Boris Tomachevski, qui parle ici sous sa casquette d'éditeur.

Dans l'ensemble, l'auteur qui reprend une de ses œuvres en modifie le système poétique en sa totalité ou en ses parties. Plus cette reprise est proche du moment de la création de l'œuvre, plus elle lui est organiquement liée, plus la modification du système répond au projet artistique fondamental. Mais plus l'auteur s'éloigne de son œuvre, plus il est fréquent que la modification du système se réduise à un placage d'éléments de son nouveau style sur le fonds du style organique ancien devenu étranger. Une question fort difficile se pose alors à l'éditeur qui doit décider si l'auteur a réussi à trouver un nouveau système, à reprendre l'œuvre sans rien laisser pour compte, de manière que, d'une part, il n'y ait pas de contradictions internes entre divers lieux de l'œuvre, ni de différence de style criante, et que d'autre part, le nouveau système fusionne organiquement avec le projet artistique de l'œuvre. De là dépend le choix d'une version selon le principe du texte relevant d'un système unique.¹

¹ Cité par R. Laufer, *Introduction à la textologie: vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Larousse, 1972, pp. 23-24.

Tomachevski n'emploie pas le terme de volonté et il s'efforce de poser le problème en termes purement formels. À vrai dire, il n'est guère d'autre manière cohérente de le formuler: il est difficile de le poser en termes psychologiques, puisqu'on a rarement la possibilité de faire subir un examen psychiatrique à l'auteur ou de passer son cerveau au scanner pour évaluer l'état de ses artères et dépister les traces de la sénilité. Il n'est pas plus facile de le poser en termes juridiques ou éthiques. On sait que la dernière volonté de Virgile ou de Kafka, c'était que leur œuvre soit brûlée; mais aucun éditeur de l'*Enéide* ou du *Château* ne présentera au public une page calcinée. Le vouloir-vivre de l'œuvre l'emporte irrésistiblement sur la dernière volonté testamentaire de l'auteur biographique.

On voit bien, cependant, que même dans la position formaliste du problème, chez Tomachevski, la volonté de l'auteur est présente. On a même deux volontés. Une volonté vraie, originelle, et une volonté qui risque d'être superfétatoire, pervertie en quelque sorte, parce qu'elle a dévié, qu'elle est dévoyée, sortie de la droite ligne du projet artistique de l'œuvre. En d'autres termes la figure de l'auteur se dédouble et c'est le texte (le texte idéalement unique, «selon le principe du texte relevant d'un système unique»), la cohérence du texte, la cohérence de l'œuvre, qui arbitre entre les variantes de la figure auctoriale. Et cette figure auctoriale, une fois «établie», permettra de faire retour sur le texte pour choisir des variantes textuelles.

C'est un peu comme s'il y avait deux auteurs distincts. Comme dans ce beau crucifix anonyme, que j'ai vu hier à la pinacothèque de Bologne, sur lequel une sainte a été ajoutée, à droite du Christ, par un peintre plus tardif, en vertu, sans doute, d'un besoin de combler le vide qui était ouvert par la posture cambrée, extraordinairement asymétrique, du corps crucifié. Une différence de parti pris esthétique, qui ne nous étonne pas vraiment puisqu'il y a bien ici deux auteurs différents, peignant à des périodes distinctes. On pourrait, au nom de la cohérence de l'œuvre, choisir de revenir à la volonté de l'auteur numéro un et retirer cette sainte adventice en reconstituant le panneau tel qu'il devait être. Mais cette démarche restauratrice risque de nous entraîner très loin. Si par exemple on prend le cas du Palais Farnese à Rome, est-ce qu'il faudrait démolir ce qu'a construit Vignola pour respecter la volonté de Michel-Ange, ou démolir ce qu'a construit Michel-Ange pour respecter la volonté de Sangallo, le premier auteur? Où est la cohérence de l'œuvre qui permet de choisir entre ces diverses volontés?

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, quand l'auteur est une seule et même personne biographique, ce critère de la cohérence de l'œuvre

ne va pas davantage de soi. Quand on faisait remarquer à Faulkner que l'appendice qu'il avait ajouté, 15 ans plus tard, au chef-d'œuvre de sa jeunesse, *The Sound and the Fury*, n'était pas cohérent avec le texte original, il refusait de le changer et affirmait que l'appendice avait été écrit avec la même intensité que le texte original, et qu'il fallait donc considérer que c'était le texte original qui était devenu incohérent depuis la publication de l'appendice. Et d'ailleurs chaque fois que les *textual critics* ont essayé de remédier aux incohérences entre les diverses chronologies ou généalogies publiées par Faulkner, ils se sont empêtrés, au point qu'on est obligé de conclure (c'est mon interprétation, ce n'est pas la leur) que ces incohérences sont, consciemment ou inconsciemment, voulues, qu'elles sont conforme à l'esthétique de ses œuvres.² Dire cela, c'est évidemment faire intervenir de nouveau la volonté de l'auteur, à un autre niveau, volonté qui n'est de nouveau décelable que dans la cohérence du texte (plus précisément dans l'incohérence du texte qui se trouve être une forme supérieure de cohérence).

Si on pousse la logique jusqu'au bout, c'est au manuscrit qu'il faudrait remonter, et même au brouillon, au tout premier brouillon. Il faudrait gratter les fresques pour retrouver la sinople, et mettre au jour la volonté originale de l'auteur, perturbée par les accidents de la réalisation sur le plâtre frais.

Le généticien lui, heureusement, n'est pas tenu de choisir, puisque c'est précisément le passage d'un état à un autre qui l'intéresse. Heureusement, car il est confronté, non pas à un dédoublement, mais à une multiplication de la volonté de l'auteur (les trente-six mille volontés de mon titre). Il travaille pourtant dans un intervalle de temps plus restreint, qui n'embrasse que rarement la distance qui va de la création juvénile aux révisions de la vieillesse, mais les choses n'en sont pas plus simples pour autant.

Prenons un exemple relatif à l'*Ulysse* de Joyce. En décembre 1921, Joyce renvoie tardivement à l'imprimerie un paquet de quelques pages d'épreuves. Elles portent, en français, la mention autographe «Corrections supplémentaires si encore possibles James Joyce». Expression directe de la volonté de l'auteur, donc; toutefois cette volonté n'est pas absolue, mais conditionnelle («si encore possibles»). Il se trouve que le paquet arrive trop tard pour que l'imprimeur puisse prendre en compte ces corrections, qui comportent d'assez substantielles additions, notamment cette intervention d'un archétypique exilé irlandais:

² Voir D. Ferrer, «Editorial Emendations in the Chronology of "Absalom, Absalom!" : a Matter of Life and Death?», *Faulkner Journal*, V.1 (Fall 1989), pp. 45-48.

Don Emile Patrizio Franz Rupert Pope Hennessy (in medieval hauberk, two wild geese volant on his helm, appears and, with noble indignation, disowns Bloom) Put down your eyes to footboden, big grand pig of Jude all covered with gravy!³

Ce passage ne figure donc pas dans l'édition originale de 1922. L'édition critique publiée 62 ans plus tard a considéré, tout à fait logiquement, qu'il fallait respecter la volonté de l'auteur aussi clairement exprimée en introduisant le passage là où il aurait dû aller, si l'ajout n'était pas arrivé trop tard.

Mais Joyce, qui n'aime pas laisser perdre les fruits de son invention, va réutiliser ce passage un peu plus loin, sur d'autres pages qui n'en sont pas encore au stade de la composition terminale. Il réapparaît sous cette forme:

Don Emile Patrizio Franz Rupert Pope Hennessy (in medieval hauberk, two wild geese volant on his helm, with noble indignation points a mailed hand against the privates) Werf those eykes to footboden, big grand porcos of johnyellows todos covered of gravy!⁴

Ce qui fait que dans la première version de l'édition critique le même passage (ou presque, nous allons revenir sur les différences) réapparaît deux fois à quelques pages d'intervalle, résultant de deux volontés, décalées dans le temps. Le résultat était étrange, et la deuxième version de l'édition critique (1986), considère tout à fait justement, me semble-t-il, que la deuxième volonté annulait la première, bien qu'elles s'exercent en deux points différents du texte.

Ce sont là des problèmes d'éditeurs, qui ne sont pas vraiment ceux du généticien. Ce qui est intéressant, d'un point de vue génétique, c'est la souplesse de la volonté auctoriale, sa labilité. Ce qui était prévu pour aller ici, peut aussi bien s'insérer ailleurs, en fonction des circonstances.

On peut même aller plus loin. Si on compare le passage d'origine et le passage finalement réinséré, on s'aperçoit que le style a évolué. Le sabir international s'est enrichi: on voit clairement le langage d'*Ulysse* faire mouvement vers *Finnegans Wake* et le multilinguisme qui caractérisera l'œuvre ultime de Joyce, publiée 17 ans plus tard. En l'espace de

³ Reproduit dans *The James Joyce Archive*, vol. 26, New York and London, Garland Publishing, 1979, p. 175.

⁴ *The James Joyce Archive*, vol. 26, cit., p. 316; voir J. Joyce, *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*, prepared by H.W. Gabler with W. Steppe and C. Melchior, New York and London, Garland Publishing, 1984 et 1986, 15.4506-4509.

quinze jours seulement, le projet littéraire n'est plus tout à fait le même, il a évolué de manière perceptible. La volonté de l'auteur n'est plus tout à fait identique à elle-même.

Ce que la génétique constate, c'est que la volonté est en glissement perpétuel. Il ne faut pas seulement opposer la volonté de l'auteur juvénile (ou immature), à celle de l'auteur parvenu à la sagesse de la maturité (ou à la sénilité). Un livre comme *Ulysse* porte de manière visible, pour qui sait regarder, les traces de plusieurs changements radicaux de projet esthétique, survenus en cours de rédaction. La composition s'étant prolongée sur une longue période, on peut distinguer trois étapes, qui correspondent à trois projets esthétiques successifs, de plus en plus radicaux, qu'on a appelés le style initial, le style intermédiaire et le style final. Mais, le style final (qui correspondrait, dans une conception simpliste, à la dernière volonté de l'auteur) n'est pas celui qui est finalement adopté pour tout le livre: aussi radicaux qu'aient été les bouleversements apportés par chacune de ces révolutions stylistiques, ils n'ont pas été jusqu'à un abandon complet des centaines de pages relevant des projets anciens. Les premiers chapitres ont subi des milliers de révisions qui les ont partiellement mis à jour et ils revêtent nécessairement une autre signification du fait de leur coexistence avec les derniers chapitres, mais ils restent quand même substantiellement identiques à ce qu'ils étaient lors de leur rédaction. Pour l'essentiel, l'*Ulysse* que nous connaissons est constitué de la sédimentation de ces trois projets différents. Ces mutations majeures repérables dans le processus d'écriture chez Joyce sont emblématiques de la myriade de petits changements qui, dans *Ulysse* comme dans toute œuvre littéraire, gauchissent insensiblement, à chaque instant, le projet de départ, interfèrent avec lui.

L'écriture (et plus généralement la création artistique) instaure une réalité nouvelle et réorganise l'ensemble du champ dans lequel elle s'inscrit, au point que plus rien ne peut être comme avant, plus rien même n'aura été comme avant: l'histoire n'est plus pensable en dehors de cet événement. Ceci est vrai non seulement quand il s'agit d'une œuvre majeure qui bouleverse visiblement le paysage artistique, l'œuvre de Beethoven, par exemple, ou celle de Joyce, mais c'est vrai aussi, sur un mode souvent mineur, presque imperceptible, de toute œuvre; et il faut ajouter que c'est également vrai, à échelle réduite, de chaque étape de la genèse, de chaque acte d'écriture. L'acte créatif bouleverse le paysage préexistant au point de rendre ce paysage sinon méconnaissable, du moins radicalement différent, mais d'une altérité subtile qui prête à tous les malentendus. Il semble qu'il s'agisse de la même œuvre, du

même feuillet, et pourtant une simple rature a tout réorganisé et imperceptiblement modifié la perspective. Mais la perspective nouvelle doit bien s'ajuster avec la perspective ancienne, comme une anamorphose s'intègre à la perspective frontale d'un tableau.

Cesare Segre a préconisé d'analyser les variantes introduites par les copistes dans les manuscrits médiévaux en termes de diasystème (c'est-à-dire de croisement entre deux systèmes voisins), voire de créolisation (c'est-à-dire de création d'un nouveau système élaboré sur les bases de l'ancien, mais indépendant de lui).⁵ Ces processus d'interférence, qui se produisent, à chaque transcription d'un manuscrit par un copiste dont les références culturelles et linguistiques ne sont pas exactement les mêmes que celles de l'auteur, les brouillons nous permettent d'assister à leur généralisation, puisque l'écrivain qui achève une page n'est pas tout à fait le même que celui qui l'a commencée, l'écrivain qui rature un mot n'est pas tout à fait le même que celui qui l'avait inscrit, leur intentionnalité a été modifiée par le cours de l'écriture. On est passé, en quelque sorte, de Sangallo à Michel-Ange, de Michel-Ange à Vignola, chacun réinterprétant le projet du précédent dans un contexte renouvelé. On assiste, dans le brouillon, à une multiplication quasi infinie de diasystèmes, et même à une créolisation galopante, dans la mesure où le système de l'œuvre en cours (le système formel et sémantique de l'œuvre et, en dernier ressort, le système axiologique qui guide l'écriture) est en perpétuelle mutation.

Valéry a été jusqu'à dire que l'œuvre, quelle qu'elle soit:

est toujours un faux (c'est-à-dire une *fabrication à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement*). Elle est le fruit d'une collaboration d'états très divers, d'incidents inattendus; une sorte de combinaison de points de vue originaires indépendants les uns des autres). Le lecteur, être instantané, se trouve en présence d'un monstre formé de durées très différentes de nature et de développement et il est nécessaire qu'il en soit ainsi.⁶

Il précise ailleurs que:

⁵ C. Segre, «Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème», *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 62 (1976), pp. 279-292. Id., «Les transcriptions en tant que diasystèmes», in J. Irigoien et G.P. Zarri, *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Paris, CNRS, 1979, pp. 45-49. Repris dans Id., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 64-70.

⁶ F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926, pp. 107-108. C'est Valéry qui souligne. Cité par J. Robinson-Valéry dans «Valéry précurseur de la génétique», *Genesis*, 5 (1994), pp. 89-98: p. 97.

la réalité de l'exécution de cet ouvrage est faite d'innombrables incidents intimes ou accidents extérieurs, dont les effets s'accumulent, se combinent dans la *matière* de l'ouvrage – lequel peut devenir à la longue, surtout s'il fut très élaboré et maintes fois repris, un ouvrage sans auteur définissable –, un ouvrage dont celui qui l'eût pu faire d'un seul trait, sans déviations, sans interventions, *n'a jamais existé*.⁷

Ce que Tomachevski appelait le «principe du texte relevant d'un système unique», dépourvu de contradictions, est donc une illusion: le généticien constate que les interférences, diasystèmes ou créolisation, commencent bien en amont de la publication, dès les premiers instants de l'écriture. Sans aller nécessairement jusqu'à parler de «placage d'éléments [d'un] nouveau style sur le fonds du style organique ancien devenu étranger», il faut accepter l'idée que les incohérences, imperceptibles ou flagrantes, sont le fait de toutes les genèses, même de celles qui sont écrites en l'espace de quelques jours, voire de quelques heures.

Il y a bien une dernière volonté, chronologiquement parlant, mais elle ne subsume pas la myriade des volontés antérieures, qui coexiste avec elle dans l'œuvre. La vision rétrospective qu'à l'auteur de son œuvre est une vision anamorphosée, déformée par la parallaxe, du fait de l'éloignement du début. On peut le vérifier par exemple quand Joyce entreprend de se traduire lui-même. Il traduit non pas le texte tel qu'il est, mais un texte qui correspond à ce qu'il aurait été s'il avait été écrit instantanément depuis le point de vue qui est le sien au moment de l'achèvement.

L'image de l'auteur, porteur d'une volonté unifiée est un mensonge disait Valéry, qui n'a jamais existé. Disons que c'est une construction, une construction rétrospective, qui existe dans l'œuvre achevée en tant qu'*effet de lecture*, produit de cet «être instantané» qu'est le lecteur.⁸

⁷ *Vues* (Paris, La Table Ronde, 1948), cité dans «Valéry précurseur de la génétique», cit., p. 98.

⁸ Tomachevski ne l'ignorait évidemment pas. Ailleurs, il va jusqu'à écrire: «Tous les écrivains savent bien qu'on n'obtient pas toujours exactement ce que l'on a imaginé. Ce qui distingue un écrivain d'un non-écrivain n'est pas la capacité à se fixer un objectif, mais la capacité à *concrétiser* la tâche qu'on s'est assignée, à savoir l'exprimer. Aussi n'est-ce ni l'intention de l'auteur, ni le chemin qu'il a parcouru jusqu'à la création de l'œuvre qui lui donnent son sens. La psychologie individuelle de l'auteur n'a ici pas plus d'importance que celle du lecteur occasionnel. L'important, c'est l'ouvrage tel qu'il apparaît finalement; et c'est l'analyse de ce qu'inspire cet ouvrage au lecteur idéal, c'est-à-dire à celui qui est susceptible de le comprendre complètement, qui permet de dégager son orientation interne»; B. Tomachevski, «L'écrivain et le livre: traité de textologie», in D. Ferrer et A. Mikhailov (éds.), *La textologie russe*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 52.

En français, on a coutume de dire à quelqu'un de têtù, qui insiste pour commettre une action qui risque d'être lourde de conséquences: «tu l'auras voulu...». De la même manière l'idée d'une volonté unifiée et ultime de l'auteur est insistante, elle est même irrésistible, mais elle n'existe qu'au futur antérieur. Elle est un effet d'après-coup, et l'auteur, une fois son texte publié, n'est qu'un lecteur parmi d'autres, à ceci près qu'il a le droit juridique de remettre en branle le processus de création et de modifier le texte pour produire ce qu'il faut bien appeler une autre œuvre.

CLAUDIO GIUNTA

La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata

1. Sono stato invitato a questo seminario perché una quindicina di anni fa ho pubblicato un saggio dal titolo *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore* in cui mi occupavo in particolare della storia redazionale delle *Novelle rusticane* di Verga e dell'*Allegrìa* di Ungaretti. Nella parte finale del lavoro facevo delle considerazioni generali sul metodo e sugli obiettivi, e concludevo dicendo che la filologia d'autore avrebbe dovuto «farsi da parte, o farsi discreta». Dicevo anche che l'*ars edendi* di cui aveva parlato Isella in un suo saggio¹ avrebbe potuto essere appunto un'*ars* e non una scienza, garantita non da leggi ma dalla sensibilità e dall'esperienza dell'editore, e che dunque sarebbe stato illusorio immaginare formalizzazioni e teorie che pretendano di andare molto più in là di, diciamo, una corretta amministrazione della casistica. E osservavo, come del resto già altri avevano fatto in precedenza, che lo stesso criterio dell'ultima volontà dell'autore, da molti considerato sacrosanto, non poteva essere tenuto come criterio-guida nel caso di un gran numero di opere a redazioni plurime.

Circa il prevalere della casistica sulla teoria, mi pare di poter confermare quanto dicevo allora, anche alla luce dei manuali usciti in questi anni, primo fra tutti quello che Paola Italia e Giulia Raboni hanno dedicato specificamente alla filologia d'autore.² Non c'è un protocollo di regole, paragonabile a quello che apre i manuali di filologia *tout court*: c'è

¹ D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, p. 29.

² P. Italia, G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

una lunga lista di esempi, di buoni esempi editoriali (l'edizione Isella del *Giorno*, l'edizione Isella dei *Promessi sposi* ecc.), e da questi esempi il lettore deve dedurre non tanto delle regole valide in assoluto quanto delle norme di comportamento, un'etichetta.³ Quanto poi al criterio-guida dell'ultima volontà dell'autore, mi pare che nessuno, ormai, lo dia per pacifico. Sull'argomento, che è quello prescelto per il nostro seminario, temo di non avere molto da dire in generale. Forse soltanto questo: che proprio nei manuali sarebbe opportuno proporre una riflessione sulla differenza tra la nozione di «ultima volontà dell'autore» applicata all'età della stampa e la stessa nozione applicata all'età del manoscritto. Mi pare cioè che lo studente andrebbe avvertito del fatto che un conto è *licenziare* un testo o *pubblicarlo* sotto forma di manoscritto e un conto è stamparlo. Anche in questo caso è difficile fissare delle regole generali, ma è ragionevole pensare che, poiché la stampa di un'opera è irreversibile e non può essere corretta (se non da una nuova stampa), è la stampa stessa che, se non crea, perlomeno rafforza, potenzia l'idea di ultima volontà, chiedendo all'autore una scelta esplicita e per lungo tempo irrevocabile. Al contrario, dal momento che la copia manoscritta rendeva più difficile o meno necessario «chiudere» una volta per tutte, è ragionevole pensare che la nozione stessa di ultima volontà fosse più sfocata, e che con meno difficoltà si contemplatesse l'eventualità di varianti alternative, non ordinabili secondo quel criterio. Una traccia di questo atteggiamento mi pare si possa cogliere nel celebre passo della *Vita nova* in cui Dante cita un suo sonetto che ha «due cominciamenti» (§ 23.3-8):

E dissi allora questo sonetto, lo quale comincia *Era venuta*; lo quale à due cominciamenti, e però lo dividerò secondo l'uno e secondo l'altro...

Era venuta nella mente mia
la gentil donna, che per suo valore
fu posta dall'Altissimo Signore
nel ciel dell'umiltate, ove è Maria.

Secondo cominciamento:

Era venuta nella mente mia
quella donna gentil cui piange Amore,

³ Direi che la cosa che si avvicina di più a un'*ars edendi* dei testi contemporanei è l'eccellente studio di P. Italia, «L'«ultima volontà del curatore»: considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento», *Per leggere*, 8 (2005), pp. 191-224, e 9 (2005), pp. 169-98.

entro 'n quel punto che lo suo valore
vi trasse a riguardar quel ch'io faceva.

A questo passo celeberrimo è interessante affiancarne uno meno noto, dal quale emerge ancora meglio la propensione ad ammettere varianti *alternative* di un medesimo testo o di una medesima porzione di testo. Meo Abbracciavacca manda a Guittone d'Arezzo due lettere, ciascuna accompagnata da un sonetto. Alla fine della seconda lettera Meo scrive:

Ora, sperando sanare la mente in verità, mo' vo' dimando risposta di fina sentenzia di ciò ch'io dubbio, mandandolovi dichiarando per lo sonetto di sotto scritto. Èn simile la lettera e 'l sonetto a l'altro in sentenzia, ma non in voce.⁴

In effetti, il senso (la *sentenza*) dei due sonetti è praticamente lo stesso, ma le parole (la *voce*) sono leggermente diverse, e basterà citare la prima quartina di entrambi (ed. *CLPIO*, p. 103):

Poi sento c'ogni tutto da Dio tegno,
non veggio offensa ch'om possa mendare;
ché alma e corpo e tutto mio sostegno
mi diè per lui servendo fòr mancare.

Pensando c'ogni cosa aggio da Dio,
non so di che mendar Lui possa fallo,
ché alma e corpo, vita e mondo 'n fio
mi diè per Lui servir e fermo stallo.

Sono, s'intende, due testi distinti, così come sono distinti questi due sonetti di Monte Andrea che iniziano praticamente allo stesso modo:

A la 'mprimera, donna, ch'io guardai
vostra sovrapiagente gaia figura,
sì coralmente, donna, innamorai
e mi compresi tutto, in fede pura...
(ed. Minetti, n. 32.1-4)

A la 'mprimeramente ch'io guardai
vostra sovrapiagente gaia figura

⁴ Cfr. *Le Lettere di Frate Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Meriano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1922, p. 375.

coralmente tutto mi donai
a vostra ubidienza, in fede pura...
(ed. Minetti, n. 84.1-4)

Testi distinti, dunque; ma è anche chiaro che si tratta di variazioni che stanno sul medesimo piano, proprio come i due cominciamenti di Dante, e che vanno letti non in serie bensì in parallelo: come casi in cui la «seconda volontà» non cancella la prima ma le si affianca.

«Quando – scrivono Paola Italia e Giulia Raboni – gli studi di filologia d'autore saranno più numerosi e la disciplina più codificata, si potrà forse scrivere una storia della letteratura italiana sulla base dei vari sistemi correttori degli autori e dei loro rapporti con i propri manoscritti». ⁵ Si potrà, forse. Ma, andando per gradi, mi sembrerebbe già ora possibile ordinare la casistica presa in esame nei manuali nel modo a cui ho accennato, e cioè subordinando la questione dell'ultima volontà dell'autore a quella del tipo di tradizione, manoscritta o a stampa, cui il testo è soggetto.

2. Dopo aver pagato il mio debito al tema del seminario, vorrei tornare alla questione che toccavo alla fine del mio saggio di quindici anni fa, la questione del «farsi da parte, o farsi discreta» della filologia d'autore.

È uscito da poco negli Stati Uniti il romanzo *The Pale King* di David Foster Wallace. Il libro esce postumo, perché Wallace si è suicidato tre anni fa. Sul suo tavolo di lavoro è stata trovata una redazione provvisoria della prima parte del romanzo, e alcune altre scene sparse. Si tratta pressappoco di un terzo di quello che avrebbe dovuto essere il libro se Wallace l'avesse terminato. Intervistato dal *New York Times* (Charles McGrath, *Piecing Together Wallace's Posthumous Novel*, 9 aprile 2011), il curatore di *The Pale King* Michael Pietsch osserva: «Alla fine tutti i materiali manoscritti andranno allo Harry Ransom Center dell'Università del Texas, e gli studiosi avranno la loro giornata campale. Sono sicuro che si stanno già affilando i denti».

L'immagine degli studiosi-scoiattoli che affilano i denti preparandosi a scovare gioielli nascosti tra le carte inedite ma anche, evidentemente, a cogliere in fallo l'editore del romanzo, mi ha fatto tornare in mente un passo molto intelligente e molto cattivo di un saggio di Gore Vidal a proposito di un'edizione dell'epistolario di Mark Twain: «Ci sono note su note. Niente non è spiegato. Twain incontra un tale che pretende di appartenere alla famiglia dei Plantageneti: la storia, del tutto irrilevante, di quella

⁵ Italia, Raboni, *Che cos'è la filologia*, cit., p. 28.

famiglia è scaraventata addosso al lettore. La *scholarship* americana è oggi una specie di gigantesco programma di *make-work* per persone convenzionalmente istruite. In un caso del genere, studiosi-scoiattoli mettono insieme qualsiasi scarabocchio trovino e riempiono volumi su volumi di questi pezzi di carta, con note che dilagano come una metastasi ... Si tratta di puri collezionisti. Per loro, un “fatto” è uguale a qualsiasi altro “fatto”». ⁶

Queste parole di Vidal mi servono per ricordare una cosa ovvia, e cioè che qualsiasi branca del sapere, qualsiasi disciplina decide in quale direzione andare, su che cosa investire i suoi sforzi, e insomma distingue che cosa è importante e merita di essere meditato, approfondito, discusso, da ciò che non è importante e non merita né riflessione né approfondimento né discussione. Questo vale sia per le scienze dure come la fisica e la biologia sia per le scienze storiche nelle quali rientra la filologia. Tuttavia, mentre la fisica e la biologia sono orientate sul futuro (cioè sull'innovazione, sull'esperimento di qualcosa che ancora non esisteva o non era noto), il campo d'indagine delle scienze storiche è il passato, e il passato è un campo amplissimo, ma non sterminato. È comprensibile, perciò, che mentre lo spazio dell'ignoto, del *non ancora inventariato* si assottiglia, e cresce invece il numero di coloro che a quell'inventario lavorano, nei dipartimenti di filologia delle università, è comprensibile che il confine tra ciò che è rilevante e meritevole di studio e ciò che non lo è sia diventato labile, e che la domanda stessa possa suonare sospetta, quasi censoria. Chi dovrebbe stabilire ciò che merita o non merita di essere studiato? Con che diritto si vieterebbero metodi o tecniche di ricerca che potrebbero dare frutti meravigliosi e inattesi? Non è chiaro che specie in campo filologico occorre essere precisi ed esaustivi, e che una precisione e un'eshaustività *parziali* sono una contraddizione in termini, e che dunque sotto l'occhio del filologo *tutto* è degno di considerazione e di descrizione, specie se si tiene fermo che egli non lavora per sé ma per gli altri studiosi, che del suo lavoro potranno servirsi per gli scopi più vari?

Tutto questo è vero, ma ci sono due difficoltà. Da un lato, una disciplina non può prima o poi non porsi il problema non tanto del suo ruolo sociale quanto del suo ruolo nel novero delle altre discipline: ed è assai dubbio che le varianti interlineari di Wallace o le minuzie dell'epistolario di Twain possano interessare un pubblico molto più ampio di quello composto dai fanatici di Wallace (un *club* del quale faccio parte) o dagli editori dell'epistolario di Twain. Dall'altro lato, una disciplina deve porsi

⁶ G. Vidal, «Twain's Letters», in Id., *The Last Empire. Essays 1992-2001*, London, Abacus, 2001, p. 28.

il problema della formazione di coloro che intendono praticarla, che sono in genere studenti o dottorandi: e a me pare che chiedere a un ventenne o a un venticinquenne di passare gli anni del suo apprendistato a trascrivere le varianti di Wallace o a disegnare l'albero genealogico dei Plantageneti non sia il modo migliore per formarlo, né il modo migliore per attirare agli studi umanistici i talenti migliori (perché anche di questo si tratta, e anche a questo occorre pensare: al genere di talento che si suppone sia presente nello studente, e al talento che si vuole coltivare).

Insomma, conta il *come*, di una ricerca, ma conta anche il *cosa*; e bisogna accettare il fatto che, come ci sono ricerche più o meno interessanti (cosa che nessuno nega), così ci sono ricerche del tutto irrilevanti, e che perciò sarebbe saggio non intraprendere (cosa che si fa invece molta più fatica ad ammettere). S'intende che il *cosa* diventa meno importante a mano a mano che si va indietro nel tempo, e si giunge a epoche tanto remote da rendere prezioso e meritevole di studio ogni loro singolo manufatto o creazione artistica. Nessuna cura è eccessiva, nessun approfondimento superfluo, nel momento in cui noi ci troviamo di fronte, poniamo, a un nuovo testo poetico duecentesco. E s'intende che non si tratta di proibire lo studio dei cosiddetti autori minori (altrimenti dovremmo rinunciare, per dire, ad alcuni dei saggi più belli di Dionisotti): si tratta semmai di sconsigliare lo studio di *problemi* minori, o minimi, o irrilevanti, assumendo che uno dei compiti primari di uno studioso sia appunto distinguere tra i primi, i secondi e i terzi. E s'intende infine che il criterio della rilevanza ha poco o nulla a che fare col rapporto che una data opera o un dato autore hanno con i problemi e con gli interessi odierni (è questa per esempio la posizione di Said in *Umanesimo e critica democratica*, posizione che mi pare insostenibile). Non è, questo della «attualità di un tema», un argomento che si possa far valere nella discussione sul rilievo di una ricerca: poche se ne salverebbero, o forse nessuna. Né ha senso stabilire a priori, per esempio, che è ora di smetterla di studiare il Rinascimento europeo e che bisogna studiare invece i rinascimenti extra-europei, inventandosi all'occorrenza (sempre Said). Queste non sono buone bussole per una ricerca seria. Ma domandarsi se la ricerca che si sta facendo, o che si chiede ad altri di fare, ha un rilievo reale, e se può avere un interesse, per quanto mediato, anche per coloro che non studiano esattamente le stesse cose – domande del genere sono sempre opportune.⁷

⁷ Su questo punto concordo in pieno con P. Bellocchio, «Ci sarà posto?», in Id. e A. Berardinelli, *Diario 1985-1993 (Riproduzione fotografica integrale)*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 593-624.

3. Mi pare che la filologia d'autore, specie quando si esercita su testi contemporanei, solleciti e solletichi alcuni gusti o passioni non sempre commendevoli. Provo a farne un elenco avvertendo che estremizzo un po' perché ho in mente casi estremi – è chiaro che si può praticare la filologia d'autore senza avere nessuno di questi gusti o passioni, o avendoli in dosi minime. Ma il caso contrario mi pare più frequente.

La prima passione è quella feticistica per gli autografi, gli originali, i cimeli, e insomma per gli oggetti culturali non quanto al loro essere *cultura* ma quanto al loro essere *oggetti*. Questa passione trova oggi un infinito campo d'applicazione grazie a quelle che si definiscono le «nuove tecniche di riproduzione e condivisione» (in sostanza: fotografie digitali). Ne sono il frutto, per esempio, le edizioni fotografiche degli autografi di Kleist, Hölderlin, Goethe, Flaubert, Brecht, Valéry, Leopardi, Pavese, decine di volumi che ci restituiscono non solo tutte le loro opere nelle stesure originali ma anche le lettere, i taccuini, le copertine dei taccuini, gli scarabocchi lasciati sulle pagine dei taccuini (ho in mente, per esempio, Bertolt Brecht, *Notizbücher 24 und 25, 1927-1930*, Band 7, Berlin, Suhrkamp, 2010). Francamente, non vedo quale sia l'utilità di edizioni del genere né a quale risultato possano portare; mentre mi pare sia evidente il danno: sono costosissime, ingombrantissime, e stimolano, per l'appunto, passioni che hanno poco a che fare con un reale, razionale interesse per la cultura, passioni che definiscono più il bravo collezionista che il bravo studioso.

La seconda passione è un genere di curiosità che confina col pettegolezzo: la passione per gli inediti, i diari, le lettere *private* e dunque, si suppone, non destinate a diventare pubbliche. Perché un conto è salvare il *Processo* di Kafka; un altro conto è pubblicare *The Pale King* di Wallace senza sentire il parere dell'autore, che nel frattempo è morto; un altro ancora è pubblicare i diari giovanili di Maria Corti: «Resisti, Maria ... Ripetiti queste due righe, alla mattina e alla sera ... C'è davvero il pericolo che l'alta cultura in avvenire non interessi che un uomo su diecimila; si vedono già i primi sintomi di ciò ... Si profila semplicemente un nuovo medioevo. Bene, vuol dire che, come dieci secoli fa, quell'uno su diecimila andrà a lavorare solitario in un convento, mentre il nuovo vento barbarico con le sue atomiche, le sue partite di calcio e le sue stampe a fumetti invaderà l'Europa».⁸ Col che s'impara che di «nuovo Medioevo» si vaneggiava già nel 1951; ma, a parte questo, il valore e il senso di una pubblicazione del genere restano misteriosi – e non c'è tra

⁸ M. Corti, «Appunti di diario», *Autografo*, 44 (2002), pp. 37-79, alle pp. 40 e 52.

l'altro, nel riportare alla luce questi banali, irriflessi pensieri giovanili, una certa mancanza di rispetto?

La terza è la passione per, diciamo, la totalità estensiva. Vedere tutti i materiali, fare l'inventario di tutto, non farsi sfuggire neanche una pagina di diario, una variante nell'interigo, un appunto preso su una scatola di fiammiferi. Qui torna pertinente la distinzione a cui ho accennato in precedenza. L'antichità, il Medioevo, la prima modernità, sono «Epoche della Penuria». Gli autori, le opere, i documenti sono pochi, e se non sono pochi sono comunque numerabili, padroneggiabili. Gli autografi sono anche più rari. È chiaro che Dante non avrà scritto la *Commedia* di getto: ma gli abbozzi, i tentativi falliti, le redazioni alternative – di tutto questo non è rimasta traccia. Se un giorno qualcuno avesse la fortuna di ritrovare questi scartafacci danteschi chi si opporrebbe al loro studio, alla loro edizione diplomatica, critica, fotografica? Nessuno sforzo sarebbe eccessivo. Ma gli ultimi due secoli sono l'«Epoca della Sovrabbondanza». Quasi tutti gli scrittori hanno avuto la possibilità di stampare due, tre, venti volte le loro opere, e di ridurle, ampliarle, cambiarle. Non è abbastanza?

Dato che accade spesso che si perdano di vista le verità più ovvie, è bene ricordare che questa smania di completezza può essere legittima (è legittima, ripeto, quando si tratta di testi premoderni; molto meno quando si tratta di testi contemporanei), ma non ha nulla di naturale. È una scelta, e una scelta che ha a monte delle cause materiali piuttosto che delle ragioni ideali.

Illustrando l'attività del Fondo di Pavia, Renzo Cremante scrive: «Il mutato scenario attuale non deve impedire di riconoscere come ancora alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, nonché impensabile per l'università italiana, assai scarsa, per non dire inesistente, fosse l'attenzione riservata alle testimonianze in senso lato letterarie della contemporaneità, sia manoscritte sia a stampa, da parte delle istituzioni ufficialmente preposte alla tutela e alla conservazione della memoria documentaria e del patrimonio bibliografico nazionali».⁹

È certamente così, ma questo mutamento, questo spostamento del fuoco dell'attenzione, dipende soprattutto da come sono *materialmente* andate le cose nella società e nella scuola nell'ultimo mezzo secolo. L'università ignorava le «testimonianze in senso lato letterarie della contemporaneità» perché ignorava, in sostanza, la contemporaneità, perché non

⁹ R. Cremante, «Il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia», in «*Di mano propria*». *Gli autografi dei letterati italiani, Atti del Convegno internazionale di Forlì (24-27 novembre 2008)*, a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno Editrice, 2010, pp. 667-675, a p. 669.

esisteva ancora l'insegnamento di «Letteratura moderna e contemporanea» e perché il lavoro sugli autori del Novecento aveva luogo prevalentemente fuori dell'università e – a torto o a ragione – non veniva considerato formativo. Le cose sono cambiate, e non è possibile non vedere che questo cambiamento è legato, anche, all'aumento delle immatricolazioni a Lettere, all'aumento dei laureandi in Filologia italiana, all'aumento dei progetti di ricerca in Filologia italiana (o francese, tedesca ecc.), nonché all'aumento dei laureandi in Filologia italiana che non sono in grado di lavorare sul Medioevo o sull'età moderna e vengono perciò stornati sulle varianti di Ungaretti o di Moravia.

Quanto alle «istituzioni ufficialmente preposte», di fronte all'oceano di ciò che quotidianamente viene stampato in Italia e fuori (sono reduce da un giro nei sotterranei della Biblioteca Nazionale di Firenze, tra alluvioni di «Topolino», «Secondamano», «Lando», «Le Ore Mese»), mi domando di quali altri spazi e di quali legioni di bibliotecari avremmo bisogno per stivare gli appunti, le lettere, le liste della spesa della legione di poeti romanzieri cantanti che il secolo ha prodotto (ho fissa nella retina l'immagine di Fabio Fazio che *A che tempo che fa* legge commosso, estratto dall'Archivio De Andrè, un foglio di bloc-notes con sopra scritta la formazione della Sampdoria 1972-73).

Nel Fondo pavese ci sono (cito dal sito) «8 bloc-notes contenenti la stesura manoscritta del romanzo *Gilberte*» di Ignazio Apolloni (Palermo 1932), stampato a Palermo, Edizioni Novecento, 1994. C'è la «stesura manoscritta incompleta con correzioni di un saggio inedito su Giacomo Zanella» di Cesare Angelini (169 entrate nel catalogo della Biblioteca Nazionale di Firenze). Certo, si potrebbe obiettare che non è possibile mettere un filtro qualitativo, perché un domani potremmo scoprire che Ignazio Apolloni è il Gadda dei nostri anni, e ogni sua singola parola si rivelerà importante. Ma è davvero sostenibile l'idea che le parole *manoscritte* abbiano tanta importanza in un'epoca in cui ogni scrittore di media statura pubblica un libro all'anno? C'è un fondo Arbasino. Arbasino, questo fiume in piena. Ci sarà un giorno qualcuno che farà l'edizione critica delle tre versioni di *Fratelli d'Italia*, la terza a tutta pagina e le altre in corpo minore, e in basso le varianti dei manoscritti, dei capitoli su rivista, delle lettere agli amici – tremila pagine che leggeranno soltanto l'editore critico e il suo sventurato recensore? Davvero amiamo a tal punto Arbasino da voler scavare anche tra le pagine che non ha pubblicato, una volta lette le migliaia che ha pubblicato?

La quarta passione che si collega o può collegarsi alla filologia d'autore (specie nelle sue varianti genetica, fotografica ecc.) è un'idea aura-

tica, misticheggiante della creazione letteraria. Attraverso il catalogo degli autografi di Montale, scrive Maria Corti, «lo studioso abbraccerà l'estensione vastissima, un po' misteriosa, di quel "luogo" poetico dove il *coup de dés* si incontra con l'estremo e massimo calcolo costruttivo, incontro da cui nasce la storia di ogni poesia».¹⁰ È un procedimento più vicino al culto che alla critica, e che tra l'altro sembra in contraddizione con quell'*habitus* di rigore che la pratica della filologia (senza specificazioni) dovrebbe far maturare nello studente e nello studioso. Ammesso e assolutamente non concesso che sia interessante cogliere l'atto creativo nel suo farsi, la scintilla dell'ispirazione che incendia la carta, siamo davvero sicuri che il modo migliore per farlo sia fotografare i quaderni degli scrittori – e non piuttosto, senza andare troppo lontano, riflettere sulle letture che facevano, o sulle letture che facevano i loro lettori? Proust era angosciato da tutto questo zelo para-filologico: «Ora, non mi piace molto l'idea che chiunque sarà ammesso a compulsare i miei manoscritti, a confrontarli col testo definitivo, e a indurne delle supposizioni che saranno sempre false sul mio modo di lavorare, sull'evoluzione del mio pensiero eccetera ... Questa indiscrezione postuma...».¹¹ Ed ecco appunto che la para-filologia proustiana, coi suoi assurdi *carnets* di scarabocchi, le sue valanghe di abbozzi, le sue riproduzioni fotografiche, mostra quante buone ragioni avesse l'angoscia di Proust.

La quinta è una passione in sé lodevole: la passione per la struttura, per lo stile e insomma per il modo in cui sono scritti i libri che si vogliono studiare. Lodevole, perché è ben chiaro che un letterato deve nutrire un po' d'interesse per il modo in cui Ariosto o Leopardi o Montale scrivono, altrimenti ha sbagliato mestiere. Ma a parte il fatto che quello che vale per Ariosto non vale per Ignazio Apolloni, ciò che mi pare evidente è che non si tratta di una passione molto attuale, che non è sul problema di «come è fatta la letteratura» che si orienta il dibattito di questi anni. Al contrario, tutti sembrano impegnati non tanto a studiare quanto a *usare* la letteratura per ciò che essa può dire sul mondo, e perciò a uscire dai confini dei testi, a gettare ponti verso l'esterno, non importa se spesso con un certo impressionismo (Letteratura e scienza, Letteratura e immigrazione, Letteratura e geografia), laddove il tempo delle analisi e delle scomposizioni sembra finito. Questo spiega anche

¹⁰ M. Corti, *Autografi di Montale. Fondo dell'Università di Pavia*, a cura di M. Corti e M.A. Grignani, Torino, Einaudi, 1976, p. xi.

¹¹ M. Proust, *Correspondance*, éd. de Ph. Kolb, vol. XXI (1922), Paris, Plon, 1993, pp. 372-373.

la sproporzione tra le tante edizioni critiche e i pochi saggi nei quali queste edizioni vengono effettivamente adoperate. «Il magro bilancio che siamo costretti a prospettare sul versante della critica delle varianti – scriveva Isella – contrasta con quello fiorente che offre nell’ultimo cinquantennio la filologia d’autore». ¹² E la stessa carenza registrano Paola Italia e Giulia Raboni: «...non va taciuto ... come spesso queste edizioni non abbiano prodotto il dibattito e l’accrescimento di studi che ci si sarebbe potuto aspettare». È senz’altro così, ma è un po’ ingenuo pensare che la ragione di questa mancanza stia nella «difficoltà di consultazione di apparati spesso estremamente complessi» (p. 33).

La risposta va cercata altrove. Ha scritto Isella: «Il fatto è che la messa a punto della “critica delle varianti” di Contini è fatta sul modello della critica stilistica di Spitzer, di cui si potrebbe considerare una filiazione». ¹³ Da questa osservazione viene forse una risposta più plausibile. Non è che non si scrivono saggi di variantistica perché gli apparati sono difficili: non si scrivono saggi di variantistica perché al centro degli studi letterari non sta più la critica stilistica nelle sue varie accezioni, come accadeva invece al tempo di Contini e De Robertis; e perché la variantistica non produce, non può produrre e non produrrà mai il genere di dibattito che può aspirare a coinvolgere, oggi, un pubblico più largo di coloro che s’interessano di variantistica. Contini ha detto che la stilistica di Spitzer rappresentò «l’anello di collegamento fra università e cultura militante, fra laboratorio e letteratura». ¹⁴ Non è più così.

4. Questa è una vecchia discussione. Non mi riferisco al dibattito che ebbe luogo nell’immediato dopoguerra in Italia intorno alla critica degli scartafacci. Quello non fu un vero dibattito, perché nessuno veramente, tra i letterati, volle o seppe riprendere le critiche che Croce aveva mosso alla «critica genetica» di Giuseppe De Robertis e di Contini. L’autorità di Contini, e poi quella dei suoi allievi, fece sì che, soprattutto nell’università (o meglio: quasi soltanto nell’università), l’opportunità dell’analisi delle varianti non venisse mai revocata in dubbio: e in quest’analisi si finì anzi per vedere uno dei contributi più originali tra quelli portati dai critici italiani allo studio della letteratura. ¹⁵ Mi riferisco invece a una discussione che ha avuto luogo negli Stati Uniti una quarantina di anni

¹² Isella, *Le carte*, cit., pp. 240-241.

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ Citato da ivi, cit., p. 17.

¹⁵ Oltre ai contributi di Isella, cfr. soprattutto d’A.S. Avalle, *L’analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970.

fa, discussione che non credo sia nota a molti studiosi italiani e che mi pare invece meriti di essere conosciuta da tutti coloro che s'interessano all'edizione dei testi moderni e contemporanei.

Nel gennaio del 1968 Lewis Mumford recensì sulla *New York Review of Books* un'edizione in sei volumi dei diari e dei taccuini di Ralph Waldo Emerson. L'articolo s'intitolava «Emerson Behind Barbed Wired», e il *barbed wired*, il filo spinato, era tutto l'apparato di segni tipografici (simboli, frecce, parentesi quadre ecc.) che, unito alla presenza sulla pagina di lezioni cancellate o di varianti alternative, rendeva estenuante, secondo Mumford, la lettura dei volumi. Un'edizione del genere, concludeva, rappresentava una «repulsive caricature of the sober scholarly virtues it sought to exemplify». Alla *New York Review of Books* arrivarono lettere di protesta e lettere di plauso. Il più celebre tra i plaudenti fu Edmund Wilson, che il 14 marzo scrisse per dire che Mumford aveva ragione, e che la sola utilità dell'edizione di Emerson era quella di far fare carriera agli accademici che l'avevano curata: «questo dimostra che queste imprese sono condotte con la stessa mancanza di gusto e discriminazione che domina oggi la letteratura americana a livello accademico». ¹⁶ La presa di posizione di Wilson non piacque ai membri della Modern Language Association (cui faceva capo il Center for Editions of American Authors), i quali ribadirono la necessità di edizioni complete, condotte secondo criteri filologici rigorosi, edizioni dalle quali in un secondo tempo si sarebbero potute poi ricavare senz'altro le sobrie edizioni «per il grande pubblico» che Mumford e Wilson auspicavano. Wilson controreplicò con due articoli sulla stessa *New York Review of Books*, il primo dedicato a un'edizione di *Their Wedding Journey* di William Dean Howells (26 settembre 1968), il secondo dedicato a un'edizione delle *Satires and Burlesques* di Mark Twain (10 ottobre 1968).

Questi articoli sono importanti da un lato perché delineano il programma di quella che sarà di lì a qualche anno la *Library of America*, la collezione di classici americani a cui Wilson pensava già dalla fine degli anni Cinquanta (e che, morto nel 1972, non farà in tempo a veder realizzata). ¹⁷ Dall'altro lato, perché contengono osservazioni di grande buon senso sul lavoro dell'editore e del critico di testi moderni. Wilson non nega affatto l'utilità dello studio delle varianti d'autore in certi casi particolari o secondo certe particolari modalità:

¹⁶ E. Wilson, *Letters on Literature and Politics 1912-1972*, ed. by E. Wilson, New York, Farrar Straus and Giroux, 1977, pp. 685-686.

¹⁷ Cfr. J. Thomas, «Library of America», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 106-109.

Quando c'è di mezzo un mistero, come in *Edwin Drood* o in *Giro di vite*, le revisioni del manoscritto o della prima edizione da parte dell'autore possono far luce sulle sue intenzioni. In altri casi, rivelare i metodi che presiedono alle successive riscritture può insegnare qualcosa agli altri scrittori. In *Dernières pages inédites d'Anatole France*, pubblicate intelligentemente da Michel Corday, si trovano – tratte da un dialogo mai portato a termine – varie versioni di un ironico brano su Kant che lo mostra, dopo le lunghe cogitazioni che hanno prodotto il suo sistema filosofico, tornare a una convenzionale visione di Dio. Qui, un discorso lungo e ridondante è ridotto a trentanove parole. E nel volume dedicato ai manoscritti di *Madame Bovary* pubblicati da Jean Pommier e Gabrielle Leleu vediamo che in quei bellissimi passaggi che tutti ricordano come poesia ... la prassi di Flaubert era cominciare accumulando dettagli accuratamente realistici, e la poesia veniva dopo, e comportava la soppressione di molti di questi dettagli.¹⁸

Wilson nega, però, che tutto ciò che un autore ha scritto sia degno di conservazione, edizione, studio: «Noi non vogliamo che ci venga servita l'immondizia che lo scrittore ha gettato via». Nega che a tutti gli autori, o anche solo alla maggior parte, vada concessa l'attenzione e la cura che si concede volentieri, per esempio, a *Madame Bovary*: «La brama indiscriminata, nelle università, per questa immondizia letteraria è un segno della pedanteria accademica che soffoca lo studio della letteratura americana». Nega che anche di un grande autore vada salvato, pubblicato, studiato ogni frammento, se questo grande autore è stato insolitamente prolifico: «Durante la sua vita, Mark Twain ha pubblicato tante sciocchezze, oggi di nessun interesse, che non c'è proprio ragione di lanciarsi al salvataggio di ciò che egli ha scartato» (p. 175). Nega che, anche per i grandissimi autori, abbia senso continuare a finanziare edizioni pletoriche e bizantine come quelle curate dall' MLA: «Sembra che in diciotto, tra coloro che lavorano all'edizione di Mark Twain, stiano leggendo *Tom Sawyer*, parola per parola, al contrario, allo scopo di accertare, senza essere distratti dal *plot* o dallo stile, quante volte *Aunt Polly* è stampato come *aunt Polly* e quante volte *ssst!* è stampato come *sssst!*» (p. 162). Ma soprattutto, Wilson nega che tutto il lavoro su quello che anni dopo si sarebbe chiamato «avantesto» abbia, il più delle volte, un qualsiasi interesse critico. Sia che si tratti di materiali a stampa poi rifusi nell'opera definitiva:

¹⁸ E. Wilson, «The Fruits of the MLA», in Id., *The Devils and Canon Barham*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1973, pp. 154-202, alle pp. 172-173.

Apprendiamo che il signor William M. Gibson ... ha già fatto «uno studio dettagliato del modo in cui Howells ha adoperato i suoi articoli di viaggio nei suoi romanzi. Egli stima che circa un decimo di *Their Wedding Journey* è stato tratto, spesso *verbatim*, da questi articoli di giornale...». Ma quale mai può essere l'interesse di tutto questo? Ogni scrittore sa che diari e articoli vengono usati come materiali per libri e, salvo pochi casi eccezionali, nessun lettore lo sa, e a nessuno importa. Ciò che importa è l'opera conclusa, e in base a quella l'autore va giudicato. Tutta questa dottrina squadernata intorno a *Their Wedding Journey* è uno spreco di soldi e di tempo (p. 165).

Sia che si tratti di carte manoscritte. Uno degli editori di Twain, Franklin R. Rogers, osserva che pubblicare gli scarti del lavoro di uno scrittore tradisce la volontà di quest'ultimo, ma serve al critico per «comprenderne il processo creativo». Commenta Wilson:

In questo caso, Rogers ritiene che le molte false partenze e imperfezioni che egli è riuscito a mettere insieme mostrino come non fosse vero ciò che Twain talvolta sosteneva, di trovar facile scrivere un racconto: al contrario, spesso trovava grandi difficoltà nel cominciarlo ... Ma per il normale lettore, che non deve usarli per una tesi di Ph.D., questi appunti non hanno assolutamente alcun interesse (pp. 174-75).

Mi pare che qui non ci sia parola che non riguardi, anche, l'odierno dibattito sulla filologia d'autore.

5. Che spazio dare, dunque, negli studi letterari, al lavoro sulla storia compositiva delle opere moderne e contemporanee?

Da un lato, lo studio delle varianti è spesso utile e interessante. È ovviamente interessante imparare come lavorava Ludovico Ariosto, soprattutto se a spiegarlo è Contini. Ed è interessante sapere che – come documentano Paola Italia e Giorgio Pinotti¹⁹ – *Eros e Priapo* di Gadda inizia così nella prima versione manoscritta: «Li associati a delinquere cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia...»; e così nella stampa: «Li associati cui per più d'un ventennio...». Sono informazioni preziose. Ma forse non è necessario che il lettore se le trovi di fronte in costose riproduzioni fotografiche o negli apparati delle edizioni critiche insieme ad altre informazioni che *non* sono preziose. Forse è giusto che lo studioso,

¹⁹ P. Italia, G. Pinotti, «Edizioni d'autore coatte: il caso di "Eros e Priapo" (con l'originario primo capitolo, 1944-46)», *Ecdotica*, 5 (2008), pp. 7-102.

il curatore di un'opera, il linguista o il biografo si prendano la responsabilità di distinguere ciò che è importante da ciò che non lo è (e anche *chi* è importante da chi non lo è), risparmiando a sé stessi la fatica (una fatica che può durare mesi, anni) di dar conto con scrupolo di tutto ciò che un autore ha scritto e cestinato nel corso della sua vita. La Totalità è spesso un feticcio: rinunciarvi potrebbe essere, dopo tutto, un segno di maturità.

Dall'altro lato, i saggi sull'elaborazione delle opere letterarie sono, come ho già detto, *sempre* saggi accademici, perciò è opportuno riflettere anche sul genere di formazione che, nell'università, la filologia d'autore presuppone e incoraggia.

Avalle ha detto in un'intervista che «ogni critico, prima di dire la sua, dovrebbe spendere almeno una decina di anni in lavori di “bassa macelleria” filologica senza perdere il tempo in pubblicazioni che, retrospettivamente, si potrebbero anche rivelare inutili ... Se mi si chiedesse un consiglio sul miglior modo di prepararsi all'attività di critico letterario, risponderci che non c'è niente di meglio che lavorare sulla tradizione manoscritta di un testo antico, possibilmente ricca di testimoni e per di più “contaminata”, e di non fare altro per un congruo numero di anni».²⁰ Io non credo che questa sia ancora oggi (ammesso e non concesso che lo sia stata in passato) la ricetta giusta per «prepararsi all'attività di critico letterario». È il giusto apprendistato per un filologo o per uno storico della lingua, non per un critico letterario: al quale vanno chieste, a mio avviso, altre competenze, e un'altra sensibilità. Ma non credo neppure che la strada migliore per diventare un buon critico letterario sia quella di passare molto tempo a studiare la tradizione manoscritta e a stampa di un testo *contemporaneo*: perché mi pare che soprattutto negli anni della formazione occorra avere un orizzonte di interessi meno angusto. Naturalmente, tutti i metodi sono buoni quando vengono usati con intelligenza: spendere molto del proprio tempo sugli autografi di uno scrittore contemporaneo non implica che chi lo fa non possa diventare un critico eccellente. Ma dato che la filologia d'autore e la variantistica hanno ancora, in Italia, avvocati tanto autorevoli, è anche giusto tener conto del fatto che, su questo argomento, il critico sommo che è stato Edmund Wilson la pensava nel modo seguente: «Io non leggo quasi mai varianti, e credo che la pubblicazione e il confronto tra le varie stesure dell'opera di uno scrittore sia per lo più perfettamente futile. I resti,

²⁰ d'A.S. Avalle, «Intervista», in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 405-417, alle pp. 406-407.

i trucioli della scrittura stanno quasi sempre bene nell'immondizia. Se li lasci in giro, finiscono per essere pubblicati o commentati nelle tesi degli accademici, che invece dovrebbero occuparsi di cose più serie».²¹

CRISTINA URCHUEGUÍA

La autorización y la voluntad del autor: paradojas de un argumento editorial

A la pregunta de si es necesario publicar el texto que respeta la *última voluntad del autor*, a la que se dedicó la mesa redonda, sólo se puede responder con un «depende», expresado, eso sí, con determinación. Ahora bien esto sólo si entendemos la pregunta en el sentido de si la última voluntad del autor ha de ser considerada vinculante para el trabajo editorial. Esta respuesta no es de gran ayuda, pero si leemos la pregunta incidiendo no en su superficie retórica – que vendría a ser ese «debemos publicar el texto que respeta» – sino en el sentido literal de la palabra – «¿es necesario publicar el texto que respeta la voluntad del autor?» – veremos que es la misma pregunta la que hace imposible una afirmación o negación tajante.

¿Para qué y para quién, para qué texto, para qué autor y para qué edición, lector o usuario es o no necesario guiarse por la máxima de voluntad autorial? A esta primera lista de cuestiones se le puede añadir otras muchas que no solo destruyen todos y cada uno de los presupuestos implícitos sino que ponen en evidencia que las variables de una posible función editorial que relacione el binomio de texto y voluntad autorial son demasiadas. La primera apunta hacia la posibilidad misma de dilucidar esta última voluntad hasta el último detalle. Evidentemente no es posible y dado que no lo es: ¿qué hacer con el resto de «letras» que no son respaldadas por la explícita «última voluntad»? ¿A qué tipo de necesidad se refiere la pregunta? Y ¿en qué situación pone al editor el verse convertido en albacea testamentario e instancia ejecutiva de una siempre hipotética voluntad?

Pero incluso en el caso más que improbable de que fuese posible descubrir esa voluntad: ¿porqué ha de ser necesario que nos interese preci-

²¹ Wilson, *Letters*, cit., p. 689, lettera del 1943 ad Arthur Mizener.

samente la última? Imaginémonos que ésta es la de un autor que ha perdido sus facultades mentales o simplemente ha perdido el contacto con la voluntad creativa que puso en marcha la génesis del texto, un autor al que el texto le es indiferente, que en el fondo lo ha repudiado. Antes de la última, que es de la que tratamos, puede haber habido una o varias voluntades anteriores. Limitar las pesquisas editoriales a la búsqueda de la última supone singularizar la pluralidad de intenciones que hicieron posible el surgimiento de una estructura tan compleja como un texto literario o musical para dar con el hilo de esa última, que es o no es «necesario» desentramar, desenterrar, reconstruir, documentar.

Siegfried Scheibe en uno de sus recientes artículos sobre el tema alude a la muerte real del autor como momento en que cesa su capacidad de crear voluntades.¹ Pero hay editores que consideran la muerte irrelevante, al menos a efectos editoriales. Para algunos la voluntad del autor sobrevive a la muerte del envoltorio corporal que portó al autor y se comunica con la posteridad. Hay editores que tienen un quinto sentido para comunicar con el autor difunto, enterarse de su voluntad prácticamente a día de hoy, es decir décadas o siglos tras su muerte y sacarla a la luz. El diario *El País* relataba un caso reciente de edición «espiritista»: en un comunicado sacado de una agencia de noticias se informa sobre la nueva edición del *Retrato de Dorian Gray* editada por Nicholas Frankel: «La novela que Oscar Wilde quiso editar», reza el titular. Esta nueva edición, que deshace los entuertos de la censura que mutiló la primera de 1890, es según el editor «La versión de la novela Wilde quería que leyéramos en el siglo XXI».² Por desgracia las intenciones de Oscar Wilde para el siglo XX no las conoceremos nunca.

Si obviamos el aspecto sensacionalista de la noticia, concesión al medio, disparates como este ponen en evidencia que al periodismo de masas el

¹ S. Scheibe, «Zur Abgrenzung der Begriffe Autorisation und Authentizität», in *Autor - Autorisation - Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Aachen, 20. bis 23. Februar 2002*, editado por Th. Bein, R. Nutt-Kofoth y B. Plachta, Tübingen, 2005 (= Beihefte zu *Editio*, Bd. 21), pp. 31-38: 33s. Recomendando contrastar con Scheibe el artículo de E. Kleinschmidt, «Autor und Autorschaft im Diskurs», en *Autor - Autorisation - Authentizität*, cit., pp. 5-16.

² «La novela que Oscar Wilde quiso editar», en *El País* del 29.4.2011, p. 43. La página web de Harvard University Press matiza un poco esta afirmación: «It is the version of the novel that Wilde, I believe, would want us to be reading in the 21st century». http://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2011/02/textual-history-picture-of-dorian-gray-frankel.html

concepto de rigor científico en el contexto humanístico le es desconocido. Entre líneas se esconde, bajo esta actitud en apariencia servil hacia el autor, un concepto de autoría desprovisto de contenido. Sería muy improbable que el editor de Oscar Wilde o el periodista estuvieran al tanto de las exquisitas diatribas terminológicas que los conceptos de autor y voluntad autorial protagonizaron en los cenáculos de la tradición editorial germanística moderna. Hans Zeller, sin ser el primero en preocuparse por establecer un baremo objetivo con el que medir el grado de disponibilidad de la voluntad del autor, ha sido indudablemente aquel cuya voz de alarma sobre los peligros de concederle a la voluntad del autor poder absoluto tuvo la mayor repercusión. Ya en 1971, en su texto fundacional de la moderna edición germanística – «Befund und Deutung»³ –, mantiene «que no se puede convertir un principio como la voluntad del autor en el argumento rector de la constitución textual, cuando el editor al fin y al cabo accede a su conocimiento únicamente por intuición artística (Fränkel), o gracias al conocimiento íntimo (Brod), o a una revelación (Helbling)».⁴ Zeller alude a Carl Helbling, Jonas Fränkel y Max Brod, editores de las obras de Gottfried Keller y Franz Kafka cuya aproximación al texto le parece censurable por subjetiva.

La crítica explícita de Zeller a los colegas se hace extensiva al colectivo editorial en su totalidad, puesto que desde la perspectiva del editor la voluntad del autor se manifiesta siempre de forma fragmentada, con elisiones y contradicciones. Que ni siquiera el propio autor – ya sea de cuerpo presente o espíritu – tenga poderes para restituir el texto al estado correspondiente a su voluntad pretérita es preocupante. Arroje la primera piedra quien no haya pensado nunca o haya sabido reprimir siempre opciones ecdóticas basadas en el conocimiento íntimo del autor, en argumentos intuitivos o en esa seguridad, quizá engañosa, adquirida con el tiempo y la experiencia que inspira corazonadas geniales. En búsqueda de elementos de juicio objetivos al margen de las contingencias psicológicas y biográficas del autor, la escuela editorial germanística que surge en los años setenta del siglo xx se apoyará en la redefinición

³ H. Zeller, «Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition», en *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. von H. Zeller u. G. Martens, Múnich, C.H. Beck, 1971, pp. 45-89.

⁴ Zeller, «Befund und Deutung», cit., p. 54: «Es ist schon an sich deutlich, daß zum leitenden Gesichtspunkt für die Textkonstitution nicht ein Prinzip wie der Autorwille gemacht werden kann, wenn zu dessen Kenntnis der Herausgeber schließlich nur durch künstlerische Intuition (Fränkel) oder durch die Intimität persönlichen Umgangs (Brod) oder unmittelbare Offenbarung (Helbling) gelangen kann».

radical de un concepto conocido: la autorización. La autorización ocupará el lugar de la voluntad autorial en la caja de herramientas editorial pero con cometido distinto. No se tratará de encontrar el único texto que represente la obra en tanta cristalización de la voluntad autorial sino de dilucidar la validez histórica del contenido de un determinado soporte textual, ya sea manuscrito o impreso.

Como alternativa a la voluntad, siempre frágil, inconclusa, volátil, la autorización tiene muchas ventajas. Al sustituir al ente abstracto de la voluntad por objetos materiales existentes, cualquier decisión que adopte el editor tendrá valor para el texto en su globalidad. Ya no se trata de velar por que se cumpla la voluntad del autor con respecto al producto textual en todos sus detalles individuales sino de encontrar indicios que confirmen su grado de participación o de responsabilidad con respecto a un documento. El lugar de la voluntad autorial lo ocupará la autorización como concepto que preconiza la «realidad» del texto material ungido de un aval del propio autor.

Este acto de autorización se ha convertido en muchos contextos editoriales en el antídoto contra la incertidumbre, en la tabla de salvación del editor. Siegfried Scheibe le concede en 1971 prioridad absoluta a la hora de tomar decisiones básicas, como pueda ser la elección de las fuentes a tener en cuenta.⁵ Si bien se considera que una edición crítica – *historisch-kritische Edition* para ser más exactos – ha de documentar todas y cada una de las versiones de una obra, impresas y manuscritas, a la hora de la verdad en la pugna entre lo óptimo y lo mejor es la pragmática quien le gana la batalla al estructuralismo sistemático:

Hablar de todas las versiones de una obra supondría que se deben tener en cuenta todos los impresos, incluso las ediciones más recientes en la edición. Este no puede ser el objetivo de una edición de estas características. Es preciso delimitar la definición, basándonos en el concepto de «autorización»; este reduce el número de testimonios de una obra a los que son históricamente necesarios.⁶

⁵ Scheibe, «Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe», en *Texte und Varianten*, cit., pp. 1-44.

⁶ Scheibe, «Zu einigen Grundprinzipien», cit., p. 28: «Wenn wir von allen Fassungen eines Werkes sprechen, so würde das bedeuten, daß etwa auch sämtliche Drucke, bis hin zu den neuesten Ausgaben, innerhalb der Edition berücksichtigt werden müßten. Das aber kann nicht das Ziel einer solchen Ausgabe sein. Es ist also eine definitorische Einschränkung vorzunehmen, die durch den Begriff der «Autorisation» gegeben ist; er reduziert die Anzahl der zu benutzenden Zeugen eines Werkes auf die historisch notwendigen».

Al ser la «autorización», al menos en el universo germanístico, una característica del soporte textual y no del texto, los problemas surgen en el momento en que entran en liza varias fuentes diferentes que transmiten la misma obra. Scheibe define como «autorizados» un determinado tipo de testimonios textuales como son manuscritos realizados por, con colaboración o por encargo del autor así como impresos realizados con permiso del autor, sancionados por él y basados en borradores de imprenta o revisiones en las que el autor influyó. Pero los numerosos casos en que existen varios documentos autorizados demuestran que el concepto de autorización solo funciona de forma relativa siendo en muchos casos nebuloso. Hay que considerar una limitación crucial. En su sentido estricto la autorización se refiere solo a un determinado momento en la historia textual, a su publicación. Por ello compete solo a los textos publicados o aquellos en que se puede demostrar una intención inequívoca de publicación. El autor autoriza y da con ello fe de que esa y no otra versión de su texto es aquella que ha de ser transmitida al público por regla general de forma impresa.

La condición necesaria para que este acto sea relevante es que al autor se le conceda la prerrogativa de ser dueño y señor de su texto y que además haga uso de este derecho. La condición necesaria para que este acto sea además vinculante es que entre el autor y el responsable de la publicación exista un contrato en el que conste la autorización como paso previo a la «liberación» del texto de las manos del autor. La autorización entendida en sentido estricto como *imprimatur* no es pues otra cosa que una parte dentro del proceso de publicación de un texto, el acto en que el autor entrega el texto al editor, le da su bendición y se despide. Es por ello que el concepto de autorización tenga tantas ventajas como inconvenientes. Por una parte es un signo inequívoco de la voluntad autorial de poner el texto en manos de lector, por otra parte permite que sea según las reglas, escritas o no, por las que se rige el proceso de publicación. Es un error considerar que este «valet» se refiere al texto que el lector vaya a recibir puesto que el proceso de «moldeado» del texto cuando llega a manos del editor no ha hecho más que empezar. La autorización es una orden referida a los que publican y no a los que leen. Y todo autor que concede en el proceso de publicación de su obra su autorización sabe que aún le queda al texto en mayor o menor medida camino por recorrer y que va a pasar por otras manos. Conceder este margen de tolerancia implica que la autorización supone en su sentido más técnico, a la vez, una delegación de competencias a otros.

Al editor que debe, como en el caso de Oscar Wilde, adecuar el texto a las prerrogativas «legales», a los redactores que van a transmutarlo de un contexto notacional a otro – manuscrito a impreso, páginas mecanografiadas a maquetación, Word a Indesign –, a un corrector que normalizará en mayor o menor medida aspectos «accidentales» del texto como pueda ser puntuación, a un cajista o maquetador etc. Para los textos del siglo XVI y XVII el margen de tolerancia es mayor e incluye aspectos como la estructuración en capítulos, metatextos, titulares etc. que eran competencia exclusiva del redactor. Se da pues la paradoja de que un texto autorizado rápidamente dejará de ser auténtico. Publicar erosiona la autenticidad del texto y cuando analizamos los textos transmitidos casi siempre «el resultado indudablemente puede ser que estos textos pertenezcan solo en parte a un enunciador individual (por ejemplo en lo que respecta al léxico), en parte (por ejemplo en lo que respecta a ortografía, puntuación, estructura, maquetación etc.) se pueden adjudicar a otros enunciadores. Se puede dar el caso de que han de ser considerados no auténticos».⁷

La situación se complica aún más cuando el texto pasa por otras manos incluso antes de ser sometido al tratamiento profesional de correctores, cajistas, linotipistas o editores. Desde el amigo que ha leído, corregido o dado una opinión hasta el copista que ha pasado el borrador a limpio, cualquier trabajo realizado sobre el texto con permiso expreso del autor implica un acto de autorización que va echando capas de «incertidumbre» sobre quién es el que realmente escribió y qué voluntad es la que se materializa en el resultado. Y no hablemos ya del concepto de autorización social debida a la recepción.

Si la voluntad explícita del autor, manifestada con un acto de autorización, es que se publique el texto, habrá que suponer que esa voluntad impregna también los cambios realizados a posteriori por las personas autorizadas para ello. Como en el caso de un programa informático al que tenemos acceso y en el que estamos autorizados a realizar cambios. Surge irremisiblemente una tensión que enfrenta el texto que el autor realmente escribió, el que se suele apostillar como auténtico, y el texto que llega a manos del lector, el texto autorizado, salvando los accidentes,

⁷ K. Hurlebusch, «Zur Aufgabe und Methode philologischer Forschung, verdeutlicht am Beispiel der historisch-kritischen Edition. Eine Auseinandersetzung mit Hermeneutik und Historismus», en *Texte und Varianten*, cit, pp. 117-142: 136: «das Ergebnis kann aber durchaus sein, daß diese Texte nur teilweise (z.B. hinsichtlich ihres Wortlauts) einem bestimmten Sprachbenutzer zugehören, teilweise (z.B. hinsichtlich Orthographie, Interpunktion, Textanordnung, Schriftbild etc.) aber anderen Sprachbenutzern zugewiesen werden müssen. Sie sind mithin als nicht authentisch anzusehen».

siendo el primero aquel que el autor escribió y suponemos que quiso escribir, y el segundo aquel que el autor quiere, supuestamente, que leamos.

La postura editorial con respecto a esta manifestación de «voluntad» autorial parece haber cambiado en las últimas décadas. Como ejemplo un botón: si bien ya en 1976 se conocía la versión primera del *Retrato de Dorian Gray* ha habido que esperar hasta el 2011 para que una casa editorial se atreviese a saltarse la barrera de «autorización» explícita que se le atribuye a la versión censurada *ad usum delphini* en 1890. La sombra del autor es alargada y que Harvard University Press invente como medida de marketing una voluntad Wildiana para el siglo XXI es una bonita anécdota. Habría sido más sencillo esgrimir como argumento la autenticidad del manuscrito de la primera versión de puño y letra de Wilde.

Vemos pues que hoy día y a pesar de todo se sigue considerando un acto de autorización más o menos explícita el mejor antídoto contra la ruptura del vínculo entre el autor y el texto. Se podrá discutir acerca del lugar preciso en que la autorización se manifiesta pero eso es harina de otro costal. Una vez instalado el autor en su trono, la tradición editorial, sobre todo aquella que brega con textos modernos, ha hecho ímprobos esfuerzos para evitar que el texto saliese flotando a la deriva, sin protección paterna o materna. Retrotraer el texto a su autor enfatizando la «autorización» garantiza la coherencia de su mensaje, aunque el mensaje se limite a representar la seismografía de las ideas inconexas de su autor sumadas a las veleidades o el prurito normalizador de un revisor. Un texto sin su autor es una circunstancia fastidiosa o incluso catastrófica: desde el momento en que aparece en el horizonte creativo como individualidad provista de entidad biográfica el autor interesa. Fascina la capacidad creativa, intriga la opinión «implícita» que el autor ha bordado en su texto con hilo más o menos invisible dependiendo de la perspicacia del intérprete y de la intensidad de la luz.

La autorización como categoría ecdótica surge en el contexto de filologías como la anglosajona dedicada principalmente a la edición de textos literarios publicados. Los problemas que vimos ya en este primer contexto se agudizan en extremo cuando la autorización como criterio de discernimiento editorial salta del mundo de las letras impresas al ámbito manuscrito. Este salto al vacío tuvo lugar sobre todo en la tradición editorial germanística en la que fueron mayormente autores del «Sturm und Drang» y del Romanticismo los que hicieron patente la necesidad de desarrollar nuevos paradigmas ecdóticos. Editar a Goethe, a Hölderlin, al círculo de los intelectuales de Weimar como Wieland o Herder, editar a Hegel o Büchner significaba trabajar con infinidad de formatos, de

fuentes y notaciones de muy diverso cariz y editar objetos ajenos a la textualidad *stricto sensu*. No era posible enfrentarse con cartas, diarios o anotaciones de carácter personal como listas de la compra o notas con palabras aparentemente inconexas, borradores, fragmentos etc. con el arsenal ecdótico desarrollado para la edición de obras literarias sin correr el peligro de hacer de algo que ni es un texto ni en muchos casos pretende serlo algo que cuando menos se le parece.

Leyendo a algunos de los adalides de la teoría editorial de los años setenta como Siegfried Scheibe vemos que la pervivencia del concepto de autorización para el trabajo con manuscritos no literarios no se debió ni mucho menos a una suerte de inercia teórica o economía terminológica. Para la escuela editorial dominante en la postguerra germánica hacer de cualquier papel que tuviese letras escritas por la mano de alguno de sus autores canónicos un texto se convirtió en su finalidad más noble. «Reconstruir» un texto posible, el texto que hubiese resultado, si el autor hubiese seguido escribiendo, el texto que el autor quiso haber escrito si no hubiese muerto de tuberculosis o le hubiese caído un tiesto en la cabeza, fue el reto que aceptó toda una generación de editores. El hecho de que textualizar un borrador o un diario, es decir convertirlo en una línea única de palabras dispuestas en un orden único, constituya una desvirtuación irreversible ha sido uno de los mensajes que la crítica genética no se ha cansado de repetir a los editores de textos. Hasta que logró que esta postura de sensibilidad hacia la polifonía textual y respeto hacia la realidad del material calase en los foros germánicos la autorización fue una figura comodín de la que se hizo uso profusamente.

Para insertarse en este discurso hubo de sufrir significativos cambios. Mientras en el conjunto de obras literarias impresas el concepto de error no presentaba más que dificultades prácticas – la culpa la tuvo el cajista –, el error manuscrito constituía un problema teórico casi insalvable y el concepto de autorización sirvió de canal mediador entre la voluntad del autor y la autenticidad del texto. Nada mejor que un ejemplo para ilustrar lo absurdo que puede resultar la traslación del concepto de autorización a un manuscrito. En el año 2002 Siegfried Scheibe aporta el siguiente ejemplo de «error» en una carta de Christoph Martin Wieland: «Häscher está fermentando ... debe ser joven – con el tiempo será muy bueno, si no lo meten en el manicomio antes de haber dejado de desbarrar».⁸ Häscher,

⁸ Scheibe, «Zur Abgrenzung der Begriffe Autorisation und Authentizität», cit., p. 33: «Häscher gährt noch ... – er muss noch Jung sein – er wird mit der Zeit sehr gut werden, insofern er nicht noch vorher ins Tollhaus komt, eh er ausgerasst hat».

el joven medio loco que aparece en otras dos cartas de Wieland, por desgracia para los editores adeptos a los índices de personas, se encuentra en paradero desconocido. En otra carta distinta Wieland alude a este autor diciendo «el nombre de este autor es Härder». Para Scheibe el caso está claro: hay que sustituir el falso nombre «Häscher» porque aunque está autorizado por el hecho de aparecer de puño y letra de Wieland, no puede ser auténtico. Quizá Wieland no sabía como se llamaba ese autor al escribir la carta pero lo supo más tarde. Es decir, para Scheibe Wieland habría querido escribir «Herder» aunque autorizó y escribió «Häscher». El sentido común dice que Wieland no pudo haber querido escribir Herder puesto que desconocía el nombre real de este autor. El concepto de autorización tal y como lo plantea Scheibe hace posible esta contradicción puesto que la voluntad del autor va creciendo con él y debemos suponer que Wieland no habría autorizado un texto incorrecto una vez conocido el nombre de Herder. En un acto de autorización implícita retroactiva Wieland habría enmendado el error. *Quod erat demonstrandum!*

Este ejemplo extremo de ortodoxia terminológica, de la textología de la DDR, fue sin lugar a dudas un desencadenante de la revisión dramática de usos y costumbres editoriales que tuvo lugar a continuación. Pienso que no es casual que en los años setenta del siglo pasado surgieran en Alemania y Francia a la vez ambiciosos proyectos de edición o de reflexión sobre crítica textual que pusieron la génesis textual y la facticidad material de su transmisión en el foco de atención de editores y lectores que sustituyeron a la dictadura del autor. Coinciden, esto es evidente, con movimientos sociales y político de carácter antiautoritario. En la Alemania dividida los frentes estaban claros: los detractores de la edición autorizada eran todos de izquierdas y luchaban tanto por el amor libre como por las ediciones desprovistas de manipulación editorial. En la Alemania «post-DDR» no tardó en hacerse notar un cierto malestar por la decapitación del autor, atrocidad perpetrada, como siempre por revolucionarios franceses abanderados por indeseables pseudo-filósofos como Roland Barthes y Michel Foucault. En 2002, poco más de una década tras la reunificación, el viento había girado: la asociación de editores germanísticos invitaba a sus socios a un congreso dedicado en su totalidad al autor bajo el lema: *Autor-Authentizität-Autorisation*.⁹ Solo los más recalcitrantes se habían atrevido a ignorar a Barthes y Foucault; el coro final les dio la razón, pero con salvedades.

⁹ El congreso tuvo lugar en Aquisgrán los días 20 a 23 de febrero de 2002. Las actas fueron publicadas en 2005: *Autor - Autorisation - Authentizität*, cit.

Quiero mencionar solo dos de ellas, por una parte la preocupación por el fastidioso fenómeno de la anonimidad, muy común entre los textos medievales, por otra parte el triunfo generalizado de la genética como nueva perspectiva editorial. Sin esperar a que se proclamara la «muerte del autor» o incluso se constatará la problemática inherente a su mera existencia, muchos autores tuvieron la desgracia de ser engullidos por el océano de la anonimidad, otros optaron por repudiar sus textos o por ordenar su asesinato – el caso Kafka – mientras en otros casos el interés de la posteridad por el autor no pudo evitar que algunos de sus vástagos fueran erosionados y reducidos a polvo por las asperezas de la transmisión. Que el binomio texto-autor se haya erigido en paradigma de la hermenéutica y de la crítica textual no debe hacernos olvidar que desde un punto de vista estadístico solo excepcionalmente el texto y el autor viven en permanente comunión.

La crítica genética en cierto sentido y quizás sin proponérselo ha contribuido a magnificar el poder del autor con respecto a su texto. La marca de aguas autorial convertida literalmente en huella de su ADN sobre el papel, el hecho de que se pueda seguir el origen de un texto hasta el momento mismo en que surgió de la mente de su autor le confiere al texto cualidades particularmente fascinantes: tenemos a la vez el huevo y la gallina. La arqueología genética no obstante ha tenido unas consecuencias nefastas con respecto al texto relegándolo a ser una sola de las muchas potencialidades que el proceso genético hubiese permitido. Como dice Daniel Ferrer se trata de «uno de los mundos posible».¹⁰ Su forma final deviene por ello en deficitaria por habersele amputado la riqueza de asociaciones y variabilidades acaecidas durante su génesis. El proceso genético abre un sinfín de sendas de producción de sentido, el texto como objeto terminado, perfecto e inmovible excluye todas menos una.

Pero el autor también se ha transformado gracias a los esfuerzos de la crítica genética, ha salido del universo de la inspiración para adentrarse en la del trabajo. En lugar de detentar el poder absoluto en la creación textual, lo único que le queda es ser el productor de «propuestas» que en lugar de excluirse las unas a las otras en la línea teleológica de la creación se sobreponen y contradicen en una suerte de piso compartido. El autor ya no es el demiurgo, el mago que crea de la nada sino una circunstancia

¹⁰ D. Ferrer, «Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles», en *Pourquoi la critique génétique? Méthodes théories*, éd. par M. Conant et D. Ferrer, Paris, [CNRS], 1998, pp. 11-30.

más de la creación que se suma al contexto geográfico, histórico, social en que surge la obra. En las palabras de Erich Kleinschmidt: «El autor no es, en todo caso, un factor privilegiado en nuestro manejo del texto».¹¹

Su función es mucho más prosaica y refleja las inseguridades y angustias del lector más que una necesidad del propio texto. Kleinschmidt considera que de ser necesario el autor y sus manifestaciones secundarias como puedan ser la autenticidad o la autorización esto se debería al deseo íntimo del lector de tratar con textos sustentados por el andamiaje de la responsabilidad individual de alguien. «Si el texto sólo fuese anónimo y falto de autorización, también funcionaría. Pero la emergencia y la formación de la autoría con sus instancias subalternas como narrador y personajes tienen que ver con la necesidad urgente de que haya instalado en el texto inherentemente un determinado “sentido”».¹² Es pues la soledad del lector ante un texto huérfano la que nos empuja a desear la resurrección del autor, y la que, respondiendo a la pregunta planteada al inicio, haría necesario ser fieles a su voluntad.

PAOLA ITALIA

«As you like it». Ovvero di testi, autori, lettori

1. Il testo / i testi dell'autore

La messa in crisi degli ultimi vent'anni del concetto di «ultima volontà dell'autore» non è stata senza conseguenze, sia nella teoria ecdotica che nella concreta prassi editoriale. Se nei primi anni Novanta, con l'autorità di Alfredo Stussi, si poteva affermare che il prestigio dell'ultima stampa poteva all'occorrenza essere messo in crisi e, nel decidere quale

¹¹ E. Kleinschmidt, «Autor und Autorschaft im Diskurs», en *Autor - Autorisation - Authentizität*, cit., pp. 5-16: 14: «Der Autor ist jedenfalls kein privilegierter Gegenstand im Textumgang».

¹² Ivi, p. 13: «Historisch gesehen, stillt das Entstehen von benennbarer Autorschaft das latente rezeptive Begehren nach verantwortetem Text. Wäre dieser nur anonym und anautorisiert vorhanden, funktionierte er zwar auch. Das Auftauchen und die Ausgestaltung von Autorschaft und ihrer abgeleiteten Unterinstanzen wie Erzähler und Textfiguren haben aber damit zu tun, dass ein Bedürfnis nach im Text mitinstallierter, Deutung^c besteht».

edizione «mettere a testo», il filologo partiva dalle ragioni dell'ultima volontà dell'autore, per vagliarle e metterle in discussione (ma l'ultima volontà rimaneva il *primum* della sua interiore argomentazione), nell'ultimo decennio è stato possibile assistere al percorso contrario: ci si è domandato, prima di tutto, quale lezione fosse meglio presentare al lettore per quella particolare edizione. Il *primum* non è più stato l'ultima volontà dell'autore, ma il riconoscimento di molteplici volontà che egli ha esplicitato in momenti diversi del suo percorso poetico. Il che ha anche permesso di riconoscere e di valorizzare l'identità culturale delle varie stazioni del percorso, che volta a volta hanno rappresentato l'idea di letteratura espressa dal loro autore. Due esempi canonici e opposti: Ariosto e Tasso.

Non ha certo messo in discussione l'edizione del 1532 la messe di studi sulle varianti della prima (1516) e soprattutto della seconda edizione (1521). Ma questa ricchezza di analisi critiche (penso in particolare agli studi di Segre) ha permesso nel 2006 a Dorigatti di dotare gli studiosi di un'edizione scientifica della *princeps* che per la prima volta mettesse al centro del discorso la prima lingua del *Furioso*.

Se della *Gerusalemme Liberata* avessimo un'edizione critica (ancora incompiuti gli studi di Poma), potremmo meglio valutare il rapporto con l'ultima volontà dell'autore più disattesa della letteratura italiana, singolare esempio di auto coercizione e di destituzione di valore della volontà stessa. Della *Conquistata*, però, che non ci sogneremmo mai di preferire alla *Liberata*, si può ora studiare la fisionomia storico-linguistica. Claudio Gigante ne ha pubblicato l'edizione manoscritta nel 2010, e da questo *primum* (nella scala di valori di Tasso) si dovrà partire anche per ripensare l'edizione della *Liberata*.

Altri due esempi di testi d'autore, altrettanto canonici, ma dagli esiti diversi: Leopardi e Manzoni. L'intoccabilità della Starita corretta (l'ultima stampa dei *Canti* del 1835 con le correzioni autografe e apografe nonché il *Tramonto della Luna* e *La ginestra*) non ha impedito di restituire una fisionomia autonoma alle *Canzoni* del 1824, il primo vero libro di poesie pubblicato dal ventiseienne Giacomo, significativamente dedicato all'astro ancora sfolgorante di Monti, o all'identità prismatica e ancora sfuggente dei *Versi* del 1826. Stazioni di un percorso la cui rigorosa coerenza poetica era stata messa decisamente in ombra dal «prestigio storico», per dirla con De Robertis, dei *Canti* fiorentini del 1831. L'editore, restituita una precisa identità storica a ogni singola stazione del percorso, può decidere allora di pubblicare, come è stato fatto, isolatamente, le *Canzoni* del 1824, e presentare al lettore di oggi quello straor-

dinario progetto poetico imploso, prima ancora di venire alla luce, sotto il peso di quella «minutissima perfezione nello scrivere» riconosciuta da Leopardi tanto indispensabile (soggettivamente) quanto inutile (oggettivamente). Quale racconto più drammatico e convincente della incoercibile volontà leopardiana di far risorgere le istanze della poesia nel momento esatto in cui la ragione ne negava la legittimità?

E così anche Manzoni. Negli ultimi dieci anni di filologia manzoniana si è messo a fuoco un percorso tutt'altro che lineare, scandito da stazioni mobili, rappresentate dal testo del *Fermo e Lucia* pubblicato nel 2006. Ovviamente, il prestigio storico (linguistico e stilistico) della Quarantana non è messo in discussione, ma non si parte più dal *primum* (studio le versioni precedenti per verificare sul campo gli acquisti della mirabile lingua manzoniana); vi si arriva in un *gradus ad Parnassum* che riconosce dal *Fermo e Lucia* agli *Sposi Promessi* (la cosiddetta seconda minuta), alla Ventisetтана, gli aggregati storico linguistici di un *continuum* narrativo (con bruschi salti di livello), che ribalta i luoghi comuni sulla lingua manzoniana. Tanto per intenderci: la patina linguistica del primo tomo della Ventisetтана, che tra l'altro è del 1825, andrebbe studiata in parallelo alle correzioni tardive della seconda minuta di parte del secondo tomo e del terzo, perché quella è l'unica isocronia del testo. Da cui si ricava semplicemente che la Ventisetтана – soggettivamente parlando – non esiste nella sua unità linguistica. Però, chi volesse capire quale testo ha salato il sangue a tutta la generazione nata negli ultimi quindici anni del Settecento, non trarrebbe alcun vantaggio dal leggere l'ultima volontà dell'autore, ma dovrebbe andarsi a studiare proprio la «Venticinque-Ventisetтана».

Se ne conclude che non si tratta di aporie insolubili (sempre l'ultima o sempre la prima), o al contrario di soluzioni tutte egualmente praticabili (in una specie di pirronismo filologico), ma di scelte da operare a seconda dei destinatari del testo, senza tuttavia perdere di vista la sua identità. Le volontà dell'autore sono molteplici, un'ottica storica è raccomandabile e un'attenzione alle possibili tipologie di lettore indispensabile.

2. Il testo del lettore comune

Che testo per il lettore comune? C'è un testo per il lettore non specialista, e uno per lo specialista? Il dibattito degli ultimi anni, sollecitato particolarmente da Ecdotica con vari contributi in merito, ha posto all'attenzione di tutti la necessità di salvaguardare la leggibilità dei testi ad ampia divulgazione e contemporaneamente la loro storicità, istituendo, a partire dalla discussione intorno all'edizione del *Cortigiano/Cortegiano* del

«Foro» del 2004 (ora anche on line <http://ecdolica.org/index.php?option=content&task=view&id=53&Itemid=115>), due binari paralleli: il testo per il lettore comune e il testo per il lettore specialista. Un testo da leggere per divulgare e un testo da studiare scientificamente, ovvero dotato di quegli ausili indispensabili per lo studioso e non indispensabili per il lettore comune.

Di questo ultimo punto, però, è stata data un'interpretazione più massimalista o più minimalista. In alcuni casi, infatti, il testo per il lettore comune è stato inteso come un testo «semplificato» (nel suo aspetto fono-morfologico, fino a portare l'intervento sul titolo: *Cortegiano/Cortigiano*), in altri l'intervento di semplificazione ha riguardato solo aspetti tecnici (eliminazione degli apparati, ma conservazione di tutte le scelte ecdotiche che fanno di quel testo un «testo critico»). Mi limiterò in questa sede a prendere in esame le ragioni della scelta «minimalista», partendo dalla considerazione che non si può prescindere dalle varie tipologie di testo.

L'allestimento di un'edizione critica, infatti, non è un divertimento per filologi, un balocco intellettuale per carriere accademiche, ma un lavoro sul testo che permette di conoscerne la tradizione manoscritta e a stampa, e, attraverso di essa, lo faccia leggere nella forma più vicina alla volontà dell'autore oppure, quando le volontà siano più di una, in un'edizione che segua una di queste volontà, a seguito di una motivata e documentata scelta. In tutti questi casi l'edizione critica stabilisce un «testo critico» che potrà essere fatto conoscere al lettore in versione scientifica (per addetti ai lavori), ovvero corredato di tutti gli ausili utili per il suo studio scientifico (note, apparati, nota al testo, tavole di collazione ecc.), oppure in un'edizione per il lettore comune, a cui si deve consegnare il «testo critico» (e, diversamente, quale altro testo?), ma che, non dovendo necessariamente farne un uso scientifico, potrà limitarsi alla sua lettura, magari corredata di un commento o commentario, per facilitarne la comprensione. Se poi vorrà approfondire le ragioni per cui il curatore ha scelto quella determinata edizione o ha emendato quella determinata lezione, potrà farlo procurandosi l'edizione critica nella sua versione scientifica (per addetti ai lavori).

Però ci sono testi e testi. Vi sono casi, infatti, in cui i cosiddetti ausili tecnici sono strettamente legati al lavoro di costituzione del testo critico, e per così dire consustanziali a esso. Un'edizione tascabile del *Fermo e Lucia*, ad esempio, che segua il testo stabilito da Isella nell'edizione critica del 2006, non potrà riprendere l'intero apparato genetico ed evolutivo (tanto ingente da essere stato pubblicato in un volume a parte),

ma non potrà nemmeno essere pubblicata priva degli elementi intrinsecamente costitutivi del testo, vale a dire: varianti alternative e varianti dubbie, le prime aggiunte al testo (prima del suo riutilizzo come base di lavoro per la seconda minuta: gli *Sposi promessi*) senza che Manzoni riuscisse a decidere se cassare o meno la lezione base, le seconde risultanti dalla correzione tardiva del testo in posizione ambigua e con grafia indecidibile, tanto da non sapere se attribuirle all'ultima revisione del *Fermo e Lucia* o alla prima revisione degli *Sposi promessi*. Da cui la scelta obbligata di documentarle a pie' di pagina in una zona dubbia, precedute da una freccia: movimento che ripete quello del testo, dalla sua incerta fisionomia iniziale verso il suo esito finale, nella sovrapposizione, visibile sulla stessa pagina, tra la scrittura della prima redazione e quella della seconda, fisicamente intricate e avviluppate tra loro.

Publicare in un'edizione tascabile il solo testo, privo di questi due elementi, varianti alternative e varianti dubbie, vorrebbe dire dare al lettore la falsa idea che il *Fermo e Lucia* sia un testo definitivo, stabile, compiuto, laddove la mobilità e l'incompiutezza sono l'autodenuncia più incredibile e appassionante dell'eterno lavoro manzoniano: «Scrivo male ... scrivo male a mio dispetto; e se conoscessi il modo di scrivere bene, non lascerei certo di porlo in opera» (dalla prima redazione della seconda *Introduzione* al *Fermo*).

C'è poi un altro problema, che pochi anni fa non poteva essere preso in considerazione e che mi pare invece utile sottolineare. Se è vero che il lettore va educato alla storicità del testo, e all'incontro con quella diversità che è sempre costituita dalla letteratura, è altrettanto vero che tale educazione va di pari passo con la sua competenza testuale. Vale a dire che ciò che sembrava ostico e respingente una decina di anni fa, diventa ora decisamente tollerabile perché in linea con l'evoluzione sintetica e contrattiva della lingua di comunicazione.

La recente edizione Savoca del *Canzoniere*, ad esempio, ha apportato al testo alcune modernizzazioni grafiche e fono-morfologiche ritenute causa di difficoltà per il lettore. Di alcune di esse, uno qualsiasi dei nostri studenti potrebbe ora meravigliarsi, visto che vanno in direzione contraria alla sua quotidiana abitudine scrittoria. La correzione da *ppr* a «proprio» è emblematica: nel linguaggio degli sms «proprio» si scrive *prp*, così come bambino *bmb* ecc., per non parlare del diluvio di univerbati e della strage di apostrofi e di accenti ecc. che ci sarà capitato di leggere sul display del nostro cellulare se chi ci scrive è nato dopo (circa) la metà degli anni Settanta.

Perché mai un lettore giovane dovrebbe essere respinto da un testo che presenta le medesime correzioni grafico-fonetiche alla lingua che

egli opera nella messaggistica quotidiana? Il problema forse è un altro, e già lo faceva presente Paolo Trovato nel «Foro» del 2004: la divaricazione tra la lingua letteraria antica e la moderna è massimamente semantica. Ma, aggiungerei, anche sintattica ed è lì il punto di massima resistenza alla comprensione del testo. Proprio per la scelta linguistica trecentesca imposta nel Cinquecento, la vera difficoltà per la sua moderna comprensione non è tanto costituita dalla sua forma grafico-fonetica, ma dalla sintassi boccacciana della prosa, e dalla grammaticalizzazione delle forme poetiche petrarchesche. Il lettore di oggi, quindi, se da un lato mette inconsapevolmente in atto le stesse misure di semplificazione e abbreviazione linguistica adottate nel Trecento ed è in grado di dominarne perfettamente le innovazioni (pur anche le stranezze) grafiche, dall'altro ha perso sempre più il dominio del testo scritto nelle sue strutture sintattiche e retoriche. Proviamo a far leggere e spiegare a prima vista a uno studente del triennio una pagina del *Decameron*, delle *Opere morali*, del *Gattopardo*, oppure un sonetto del *Canzoniere*, un'ottava della *Liberata*, una delle *Canzoni* leopardiane...

Non si tratta di analfabetismo di ritorno, o almeno non solo, ma di un processo di educazione alla lettura che va preso seriamente in considerazione quando si parla di «testo del lettore comune». Ciò non vuol dire privarlo del testo storicamente dato (sarebbe come costringere un adulto a cibarsi di omogenizzati perché soffre di gastrite). Ma di accompagnarlo con quegli ausili e supporti che, da sempre, sono stati ritenuti indispensabili per avvicinarlo alla letteratura: introduzioni, commenti, commentari. Lo sanno bene gli editori che rilanciano i classici italiani in collane dedicate (gli storici Grandi Libri Garzanti, i nuovi Oscar Classici, i Classici Bur, testi doc garantiti dall'ADI, i recentissimi classici Carocci ecc.), ma poi si dimenticano di fornire i medesimi testi di un apparato esplicativo che ne permetta la comprensione al lettore medio. Oppure li dotano di introduzioni e postfazioni scritte nel più criptico critichese, più ostico e respingente della patina grafica arcaica e della sintassi boccacciana.

3. Il testo del lettore «scientifico»

Che testo studia chi studia letteratura? Quando se lo domanda (perché, effettivamente, a volte il problema del testo non viene nemmeno percepito...), il lettore di professione, che potremmo chiamare «lettore scientifico», sa che non sarà mai soddisfatto né sazio di ogni ausilio che editore e curatore avranno predisposto per approfondire la sua comprensione del testo.

Il lettore scientifico, infatti, può tranquillamente digerire apparati e varianti, note al testo e postfazioni. Sarà lui stesso eventualmente a selezionare quanto serve alla sua tesi e alle sue dimostrazioni, a scorrere velocemente un apparato, o a soffermarvisi con quella lentezza di lettura che dà sempre i maggiori risultati nell'analisi di un testo, a raffrontare la propria idea critica con quella che viene presentata dal curatore nell'introduzione e/o postfazione.

Una cosa è certa, qualunque sia la sua lettura critica e l'attenzione alle strutture formali del testo, il lettore scientifico sa che, almeno dalla metà del secolo scorso, non è più possibile considerare il testo se non come un organismo in movimento «sullo scrittoio dell'autore e nel viaggio che esso intraprende nel mare della ricezione e dell'interpretazione» (cito dall'*Introduzione* di Vecce alla sua *Piccola storia della letteratura italiana*, appena uscita da Liguori). «Organismo», perché dotato, rispetto a uno stadio testuale raggiunto, di una genesi e di un'evoluzione. «In movimento», perché inserito nella geografia e nella storia del contesto culturale che l'ha prodotto.

Ciò vuol dire avvalersi di tutti gli strumenti che gli permettono di definire in modo più preciso il testo come «organismo in movimento». E quindi di integrare un approccio storico-critico, con un'analisi storico-linguistica e una metodologia storico-filologica. Per dirla nuovamente con Vecce, torna, proprio nel momento di maggiore crisi dei metodi della critica, la riscoperta della filologia, per quel suo continuo interrogarsi: «Da dove, e come giunge a noi questa voce?».

In questo quadro, filologia d'autore e filologia dei testi a stampa si completano a vicenda: la prima per l'insostituibile addestramento a una lettura «lenta» e «dinamica» del testo che impone la ricostruzione e interpretazione della sua genesi, la seconda nell'intreccio con la storia della cultura, delle istituzioni, dell'editoria, della ricezione critica. È ovvio che né l'una né l'altra sono immuni dalle degenerazioni del filologismo, così come nessun critico è al riparo da una scrittura autoreferenziale e sovrinterpretante. Si tratta solo di (cercare di) fare bene il proprio mestiere (il che a volte vuol dire con competenza, metodo e un po' di buon senso).

Con una distinzione importante per i testi editi e per quelli inediti. Lo studio di un testo edito, infatti, può avere un utile e a volte indispensabile completamento dalla conoscenza dei cosiddetti avantesti, che illuminano il lettore scientifico sulla poetica alla base della progettualità del testo. Capire da quali idee è nata un'opera letteraria è un fatto determinante nella comprensione della sua struttura e della sua forma

linguistica e stilistica. E la sua descrizione tipologica può essere fatta con maggior profitto in forma differenziale: lungo la linea del tempo, nello spazio letterario. Non già per uno sterile confronto di varianti, ma perché, sempre, il dato sincronico si comprende meglio in diacronia.

Lo studio dei testi inediti è di evidenza più immediata e banale: studiare e pubblicare i manoscritti inediti dei nostri scrittori non è una violenza fatta alla loro volontà, che avrebbe potuto facilmente esplicitarsi in una distruzione rapida e volontaria di tutti gli scartafacci (Leopardi, come è noto, ha distrutto tutte le prime stesure delle sue opere, conservando invece tenacemente e fino ai suoi ultimi giorni le belle copie su cui ha continuato a correggere il testo, in una continua continiana «approssimazione al valore»), ma una forma di approfondimento della conoscenza delle loro opere. Quale metodo più eloquente, del resto, per far capire a uno studente la poetica dei canti pisano-recanatesi, della visione e lo studio dei manoscritti napoletani del 1828-1830, quegli autografi luminosi e dalla grafia ampia e cristallina, dove le singole varianti si appuntano in margini liberi e accoglienti, oppure nelle pieghe del testo, fattosi esso stesso centro di produzione di varianti sistemiche e implicate fra loro, rispetto invece alle carte martoriate di appunti, osservazioni, commenti, note di certificazione linguistica delle *Canzoni* del 1824, dove le grafie, minutissime e affollate, si stratificano in plurime serie correttorie, l'autore non risparmia un centimetro quadrato di carta e l'atto poetico non viene mai disgiunto dalla riflessione metalinguistica (e infatti, nell'edizione bolognese, a trenta pagine di poesie rispondono le settanta di *Annotazioni*)?

4. Il testo e la filologia d'autore

Che la nostra letteratura possa disporre, tra l'altro, sin dalle origini della nostra tradizione lirica – Petrarca e dintorni – del percorso diacronico e autografo di uno dei suoi testi capitali, e che su di esso si basi una delle più acute ricostruzioni storico-critiche delle forme poetiche, nelle linee correttorie seguite dal codice degli abbozzi al VL 3195 – Contini e dintorni – rende questa disciplina particolarmente adatta alla lettura e l'interpretazione dei testi.

È un privilegio che ci dota di strumenti, ma anche di responsabilità metodologica. Il problema, infatti, non è tanto l'opportunità o meno di 1. studiare gli autografi della letteratura italiana di testi editi, 2. pubblicare testi inediti (sarebbe come chiudere i musei perché in uno di essi si è vista una rozza e improbabile presunta «opera d'arte»...), ma è

casomai la difficoltà di una rappresentazione razionale e selettiva delle correzioni d'autore. Proprio la quantità e la straordinaria qualità degli autografi d'autore conservati per la nostra tradizione letteraria hanno posto la filologia d'autore, *more italico*, all'avanguardia negli studi di settore. Basterebbe solo guardare ai concreti prodotti scientifici.

Non già monumentali e costosissimi volumi di riproduzioni fotografiche e semi-diplomatiche, dove la trascrizione del testo e delle sue correzioni non è altro che la resa tipografica della sua immagine sincronica, ma interpretazioni diacroniche del testo, con 1. puntuale indicazione della tipologia delle varianti, 2. loro suddivisione in genetiche ed evolutive, a seconda della lezione che si mette a testo, 3. distinzione delle varianti vere e proprie dalle lezioni alternative (con rappresentazione al piede del testo, nel medesimo corpo tipografico di quello), indi 4. separazione dal testo manoscritto di tutto ciò che è metatesto (le cosiddette «postille», nella definizione di Isella) e sua rappresentazione separata in luogo a parte, funzionale e discreto. Ce n'è abbastanza per rendersi conto che apparati illogici e ridondanti non sono che il frutto di una filologia della domenica, fatta per dotare il proprio curriculum dell'ennesima, inutile edizione critica.

Un metodo per rappresentare le correzioni d'autore in modo diacronico e funzionale alla critica c'è. L'ha inaugurato, per primo, un professore di scuola superiore di Recanati, dotato di uno sguardo attento e amoroso a quelle carte, di una grande abilità a razionalizzare i dati testuali, e di un'ottima tipografia editoriale. Nel 1927. Poi il metodo si è perfezionato nel tempo, su altri autografi, con altri sistemi correttori.

Per imparare a rappresentare le correzioni di un manoscritto ci vogliono (solo) molta pazienza (la lettura «lenta» di cui parla Vecce, soprattutto ora che si lavora con il digitale ad altissima risoluzione), un buon metodo (basterebbe, prima di allestire un'edizione critica, studiare analiticamente altre edizioni per vedere quali soluzioni, tra quelle già trovate, sono più idonee al metodo correttorio dell'autore) e molto buon senso (che è l'ingrediente più raro, se diamo un'occhiata, in Italia e fuori, non tanto ai numerosi prodotti scientifici, ma alle loro imitazioni pseudoscientifiche).

A volte, come antidoto a un massimalismo iconoclasta, può essere utile dare uno sguardo da un altro pianeta. Proviamo a immaginare la letteratura anglo-americana senza filologia d'autore. Emily Dickinson, con le sue meravigliose poesie nel cassetto, pubblicate postume e in edizione critica solo nel 1955. Oppure *Billy Budd*, opera incompiuta con seri problemi filologici, ritrovata fra i manoscritti di Melville, pubblicata postuma e considerata a tutt'oggi tra i suoi capolavori. E ancora:

The Last Tycoon di Fitzgerald, incompiuto e pubblicato postumo nel 1941. E in tempi più recenti, i casi di Raymond Carver e di David Foster Wallace. Il primo, iniziatore del minimalismo, che deve il suo inconfondibile stile all'intervento del suo editor, Gordon Lish. I manoscritti originari – ben poco minimalisti – pubblicati a cura della moglie nell'ultimo decennio, hanno subito suscitato un ampio dibattito critico. Il secondo, geniale punta di diamante della letteratura americana contemporanea, morto suicida nel 2008, ha lasciato il suo ultimo romanzo incompiuto *The Pale King* sistemato e ordinato, in modo che fosse trovato e pubblicato. Ma, anche per pubblicare Wallace, non bastano passione e devozione, sono necessari buon senso, una tecnica sperimentata e molta pazienza. E l'onestà di non volere dare completezza a un abbozzo di strepitosi capitoli separati l'uno dall'altro, come ben mostra la recensione apparsa sul numero 7 di «alfalibri» (allegato ad «alfabet2» n. 15 e anche nel Blog letterario *404 file not found* <http://quattrocentoquattro.com/2011/12/15/recensione-a-il-re-pallido-di-david-foster-wallace/#more-5121>): «La struttura del romanzo è costruita a posteriori e il suo senso ultimo spiegato negli “Appunti e divagazioni” dell'autore, posti alla fine del libro, in cui le esplicazioni rendono evidente quanto il romanzo fosse ancora in fieri. Se molti capitoli sembrano elaborati a un livello stilistico ormai compiuto (e alcuni erano già stati pubblicati su riviste e giornali), la connessione fra essi è labile quando non assente. L'obiettivo dell'operazione romanzesca è ricostruibile da una serie di dati extratestuali, ma il testo non lo mostra ancora a sufficienza». Dal che si vede come l'ecdotica non sia una disciplina fine a sé stessa, ma abbia conseguenze importanti a livello critico-interpretativo.

L'altro esempio che proponiamo non riguarda l'opportunità dello studio e dell'edizione di testi inediti, ma, da un altro pianeta, un'apologia della buona filologia quando è gemellata alla buona critica. Anche questo esempio proviene da un blog letterario di giovani critici, *leparoleelecose.com*, ed è la lettura critica di Umberto Fiori dello strepitoso testo di Baudelaire, *A quella che è troppo gaia* (*À Celle qui est trop gaie*), pubblicato nella sezione *Épaves delle Fleurs du mal* solo tardivamente, insieme ad altri testi condannati per offesa alla pubblica morale (<http://www.leparoleelecose.it/?p=2502#more-2502>): «Et, vertigineuse douceur ! / A travers ces lèvres nouvelles, / Plus éclatantes et plus belles, / T'infuser mon venin, ma soeur!». A scartabellare gli scartafacci dei filologi si apprende che, nel manoscritto del 1852, la variante precedente a «venin» era «sang». Una correzione sapientemente utilizzata nel com-

mento al testo: «Il sogno (irrealizzabile, ma profondamente connotato al desiderio, come il poeta ci rivela) è quello di violare i confini che separano i generi, di infondere nella femmina non il seme che la feconda e ne fa strumento di generazione, ma il proprio veleno (“sang”, nella prima stesura). Vendicarsi della Natura, che ha separato i sessi e li ha opposti l’uno all’altro, permettendo tra loro soltanto una fugace, illusoria fusione, che fa dell’attrazione un infinito tormento ... È lo spirito del poeta, lo *spleen*, il nero umore generato dalla sua dolorosa consapevolezza, a fare da rimedio – nel sogno – alla insopportabile salute della donna, alla sua irritante spensieratezza, alla sua insolente naturalità. Più che di una violenza, si tratta di una *trasfusione*, che farebbe giustizia della differenza tra gaiezza femminile e virile malinconia, affratellando amante e amata (“ma soeur”)). E tutto questo in una sola variante, a sintesi di uno dei testi più belli e controversi di Baudelaire.

5. Piccola conclusione sui testi (antichi e moderni)

Certo, sarebbe troppo facile osservare che il valore degli avantesti e lo studio delle varianti si giustificano per i grandi e sconfinano nell’esercitazione superflua e feticistica per i minori e minimi. Nessuno sano di mente proporrebbe, nell’ambito di un progetto europeo, la puntuale catalogazione delle varianti delle varie ristampe di *Va’ dove ti porta il cuore*, così come risulta un po’ ridicolo e auto-promozionale il dono ai vari Fondi manoscritti dei propri preziosi autografi da parte di autori non ancora conosciuti nel mondo letterario, e già pronti ad assoldare squadre di sciagurati dottorandi da indirizzare allo studio e alla catalogazione delle loro varianti...

I minori o minimi però vanno studiati e non feticizzati, inquadrati nella storia della nostra letteratura, nella storia degli intellettuali, che è storia fatta anche di minori e di minimi (come capire il Cinquecento senza Tolomei, Molza, Guidiccioni, e cosa sarebbe stato Leopardi senza Giordani o Manzoni senza Visconti?) ma l’attenzione che si deve loro non può, non deve essere metodologicamente diversa da quella che si riserva ai grandi. Il canone, lo sappiamo, è mutevole e autori che in un certo periodo furono in gran dispetto (Dante, tanto per fare un nome...) potrebbero, prima o poi, ritornare in auge...

E poi, la filologia d’autore (fatta male) nel Novecento non ha prodotto più disastri di quanti ne abbia fatti la critica marxista, semiotica, psicanalitica, stilistico-metrica, strutturalista (fatte male) sugli autori (del Novecento e non) grandi, minori e minimi. Gli esempi sarebbero molti, ma

non utile l'individuazione dei «peccatori». Non si tratta di «peccati» in relazione alle «buone azioni» di filologia e critica, ma solo di tempo, di lavoro che ciascuno di noi investe, coscientemente, bene o male. Ciascuno è libero di investirlo come vuole. È un «peccato», invece, che rimangano ancora così tanti testi, autori, ambienti culturali, istituzioni, accademie, biblioteche, scuole, idee, progetti culturali, programmi scolastici su cui non sappiamo nulla, mentre i repertori bibliografici (la BIGGLI, Italinemo o il recentissimo OBLIO) registrano un diluvio di contributi puntiformi sui tre/quattro autori che per ogni secolo si disputano gran parte del tempo e delle energie, soprattutto dei giovani (salvo poi non riuscire a controllare tutta la bibliografia, prima di scrivere, e accorgersi di doppioni e triploni, purtroppo non gaddiani...).

Non si tratta di dedicare il proprio tempo all'antico (difficile e commendevole) piuttosto che al moderno (facile e sconsigliabile). Non c'è differenza di valore. Se non è rara la tipologia di studiosi di Medioevo e Rinascimento con sporadici, ma vivaci interessi per la cosiddetta critica militante e che si occupano di poesia e prosa recente o contemporanea, è più raro trovare studiosi di Ottocento e Novecento che iniziano un percorso di studio inverso, sia per l'oggettiva difficoltà linguistica e stilistica, che per una diffusa sensazione di inadeguatezza. Come se studiare la «modernità letteraria» – per citare l'omonimo titolo della rivista a cui lavorano i «modernisti» – dovesse esimere dall'usare la medesima attenzione (al dato storico e testuale, al dettaglio linguistico, ai fatti formali) e i medesimi strumenti che sono ritenuti indispensabili per affrontare Medioevo, Rinascimento e oltre.

Chi studia la modernità letteraria sa che la relativa vicinanza storica è solo un'apparente facilitazione della ricerca scientifica, perché fornisce una quantità di dati incomparabilmente maggiore da trattare, selezionare, interpretare. Sempre che non ci si limiti all'analisi puntiforme. Riprendo ancora le osservazioni di Vecce nell'Introduzione della *Piccola storia della letteratura italiana* (anche di questo abbiamo un gran bisogno, strumenti di rilettura del passato in una forma sintetica e lineare, per non perdersi nel mare delle tecniche di analisi, nell'iperspecialismo degli strumenti e delle critiche e delle crisi delle critiche). Se la nostra letteratura ha «esaurito il ruolo di *avatar* di una nazione che non c'era» e quello di «pilastro della scuola postunitaria», resta quel valore riconosciuto da «fuori di casa», e che spesso non ci ricordiamo di avere: «La forte identità che la civiltà italiana ha saputo esprimere nella creazione e nella elaborazione delle forme culturali ... dal Medioevo al Rinascimento e oltre, nell'interazione continua con la storia della civiltà euro-

pea e cosiddetta “occidentale” e ora col resto del mondo, con la società globale». Che è un’identità, gramscianamente «in contrappunto», ricorda Vecce, un valore fondante la società civile, che va ancora riconosciuto e protetto, per rafforzare quel senso di appartenenza, di riconoscimento dei «fondamentali» della cultura, che viene costruito anche dagli studi sui minori e minimi, sugli antichi e sui moderni, per educare le nuove generazioni, attraverso la lettura «paziente» dei testi (filologia, quindi, come «educazione alla “lettura lenta” di tutti i messaggi ... opposta alla stessa velocità delle nuove tecnologie»), al valore della nostra identità culturale come strumento di difesa del libero pensiero e della democrazia.

E infine, finché la lettura è avvenuta esclusivamente su supporto cartaceo, una scelta tra testi, lettori, letture e una riflessione sulla prima o ultima volontà dell’autore sono state necessarie, non potendosi rappresentare le altre volontà che in apparato, per evitare la moltiplicazione degli enti, ma ora che la lettura dei testi avviene e avverrà sempre più su supporto digitale, dove non c’è limite di spazio, non esiste la linearità e l’intangibilità del testo, si tratta di porsi, con l’esperienza e gli strumenti della vecchia filologia, nuovi problemi, per «new real readers». Che se già sperimentano quella semplificazione linguistica adottata dai loro antenati e se imparano a navigare in rete prima ancora di imparare a leggere, potranno facilmente muoversi in (iper)testi che faremo loro conoscere. Che avranno link, immagini, suoni e video, ma continueranno a destare, per il solo fatto di essere testi scritti, la curiosità di leggerli e di stimolare, attraverso di essi, un atto di conoscenza.

Testi

SETTING BY FORMES. THE EXPLANATION OF ALONSO VÍCTOR DE PAREDES (1680)

FRANCISCO RICO

There is plenty of evidence to establish, and indeed prove, that, excepting some twenty years at the very beginning, during the lengthy period covered by the hand-press, the commonest way of composing the text was to set it by formes. In other words, a book was made by first setting the first of the two formes, which according to the work pattern of the shop can be either the outer (i.e. that including page 1) or the inner (i.e. that including page 2); when this is complete, and has entered the successive stages of proofing and printing, the compositor, sometimes more than one, begins to set the other forme, known in the trade as the reiteration. While this detail is certainly important for the history of typography and the book, it is to a greater extent relevant for the field of textual criticism. Indeed, the fact that a particular book was set by formes, as opposed to setting the pages one after the other in the order in which they would be read, can be sometimes considered a mere anecdote in the process of book production, a bibliographical curiosity lacking further impact on other aspects. However, setting by formes sometimes causes the alteration of the original copy (a manuscript or a printed book) and, at the same time, it leaves traces proving that such alteration has taken place. Quite possibly no other factor in the production of the hand-press book is so enlightening from the perspective of disciplines such as Philology and Ecdotics.

An opinion widely held, and often repeated, is that «les manuels d'imprimerie ne disent mot sur la composition par formes» (F.A. Jansen) before 1723, with the exception of a few confusing lines that Joseph Moxon devotes to the subject in *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing* (London, 1683). Conversely, this topic is extensively discussed in

Institución, y origen del arte de la imprenta, y reglas generales para los componedores (*Institution, and Origin of the Art of Printing, and General Rules for the Compositors*), by Alonso Víctor de Paredes. As the extant copies of this manual tell us, it is a text that the author himself set directly in type, without writing it first, and then distributed after a very limited print-run, of which he was also the printer. The *Institution* is dated between 1680 and 1682, although Paredes states that he had drafted a first version of it, which had got lost during a move, more than 30 years earlier. D.B. Updike owned one of the two surviving copies, but this work has only been valued and made accessible to scholars by the great bibliographer Jaime Moll, who published it in 1984 (there is a second edition published in Madrid, Calambur, 2002, including an editorial note by V. Infantes).

The 96 pages in quarto of the *Institution* enunciate, or revise, with varying degrees of thoroughness, numerous aspects of the «art of printing», starting with its origins and continuing with the nomenclature and uses of different printing types, the arrangement of the type case, some basic notions of orthography and orthotypography, the modes of imposition, foliation, correction of proofs, etc. All of this is presented with the addition of occasional glosses about other topics (like the hand-press, ink, or the casting of type) about which, however, Paredes apologizes for not dealing with them in depth. Understandably, he was primarily a compositor and the setting of type is examined in greatest detail for our eventual benefit.

Indeed, most of chapter VIII (apart from other references scattered elsewhere in the manual) consists of a description about how to proceed when setting by formes. This discussion is undertaken with a level of detail matched only by some modern bibliographical discussions. The chapter begins with a statement that is particularly valuable: for the most common formats, and specifically for formats in folio and in quarto, setting by formes was unavoidable because there was not sufficient type available to work according to the order in which the pages would have been read.

Scholars have often asked themselves if the reason why this method became widespread is either the convenience to ease the routine in the printing shop or the scarcity of type. For Paredes it is clear that the decisive factor (in fact, the only one he mentions) is the latter.

Knowledge of this distinctive feature of hand-press printing was not widely spread until the 1960s, when Charlton Hinman drew our attention to this topic in the context of the textual transmission of Shakespeare's works. It is understandable that, within certain bibliographical traditions, conservative by nature, scholars have been reluctant to accept

new information that is potentially upsetting. For instance, it has been argued that setting by formes was not practiced in Italy except for very special cases. But even if we didn't have numerous proofs (especially, as a result of the studies by Conor Fahy and Neil Harris), the detailed information supplied by Paredes shows that setting by formes was not only standard practice, but also in practical terms the most feasible practice. His experience as a compositor and printer is not limited to Spain alone. Quite apart from the fact that he had also worked in Sardinia, as a man in love with his profession, he was admirably aware of all the aspects of seventeenth-century printing, and, for instance, was able to recognize the novelties of Dutch typography, or to show the peculiarities of a Chinese printed sample as compared with European printing techniques. Therefore, Paredes's observations are valid for both Italy and the rest of Europe.

At any rate, following the opening statement of chapter VIII, mentioned above, Paredes offers us an invaluable description of the main operations involved in setting by formes. In particular, casting off (*cuenta del original*) by lines (and by characters); the notes indicating the pages included in each forme; the risks of relying on these notes too closely; the order of setting the type (in Seventeenth-century, normally starting with the innermost forme); and the solutions suggested when the compositor makes a mistake in his calculation and is forced to insert, or eliminate, abbreviations, punctuation marks, or even lines; not to mention other «ugly and forbidden methods» to gain or lose space by changing the original copy.

All of those aspects mentioned above, as well as others dispersed in the rest of the manual alluding to the task of setting by formes, deserve a detailed commentary, about which we have already offered some provisional studies.* But before a definitive examination is undertaken, we think that it is thought-provoking to contribute to the dissemination of Paredes's observations by publishing here the most relevant part of chapter VIII. The Spanish text has been modernized regarding the spelling, but both punctuation and the use of the uppercase has been kept as in the original.

* Francisco Rico, in the paper entitled «Il primo resoconto della composizione per forme», presented in the conference *La tipografia e la sua variante*, Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 10-12 December 2003, and in numerous passages within the monograph *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid, y Barcelona, Editorial Destino, 2005; Pablo Álvarez in «Translating Alonso Victor de Paredes's *Institución y origen del arte de la imprenta, y reglas generales para los componedores*», Seminar on Textual Bibliography for Modern Foreign Languages, The British Library, 2 June 2008.

Providence Public Library, Special Collection, P665.256P22i

Fol. r



INSTITVCIÓN,
Y ORIGEN DEL ARTE
 DE LA IMPRENTA,
 Y
REGLAS GENERALES
 PARA LOS COMPONEDORES.

POR ALONSO VÍCTOR DE PAREDES,
Profesor del mismo Arte.



Componese vna Republica de varias, y diferentes facultades, vnas para el decoro, y decencia del habito, y adorno de la persona; otras para lo Moral, y Politico del Gobierno; y otras para el Culto, y Adoracion del Supremo Señor; vnas mecanicas, y otras liberales. Pero siendo así, que todas las cosas tienen principio, medio, y fin, es fuerza considerar, que no es facil llegar al fin deseado de la inteligencia de ninguna, si no se toma primero el principio, y medio, que se hallará en la provechossima Arte de imprimir los libros; ò en estos, como fruto producido della. De cuya invencion, y aumentos determino

A tra-

Del contar el original, y otras advertencias necesarias.

No es posible que siempre haya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar: porque si se hacen libros de a folio, que lo ordinario son de tres o cuatro pliegos en cuaderno: y de a cuarto, que casi siempre son de a dos, no parece puede haber fundiciones que sean suficientes para que se deje de contar. Cuando se pueda excusar la cuenta, y componer seguido, no hay nada que la composición quede más igual, y más agradable a la vista: lo que no se goza en el libro que se compuso contado, porque como no son Ángeles los que cuentan, es fuerza que una, u otra vez salga la cuenta larga o corta; y habiendo de remediarse la larga con tildes, y la corta con espacios (si ya no se valen de otros medios feos, y no permitidos, que no los especifico porque se olviden si es posible) queda lo impreso con notable fealdad, que motiva a que el libro le arrimen, y dejen de leerle. Y esta desapacibilidad es en tanto verdad, que vi Imprenta que vino de Holanda a España (y está todavía en ser) cuyas fundiciones no traían tildes porque no las usase el que compusiese con ellas. Reprobado gusto, por muchas razones que yo diera, si me fuera preguntado. En efecto es preciso que el impresor sepa contar para lo que se le ofreciere; y habiendo de hacerlo, puede pasar la vista por estas advertencias.

En habiendo de hacerse cualquier obra, o libro de las medidas dichas arriba, lo primero es ver qué planas hacen forma, para saber cuáles han de quedar contadas. Supongamos que se quiere hacer un terno de a folio, cuya forma de adentro (que es regularmente la primera por donde se empieza) es la seis, y siete; luego es preciso, que las cinco primeras queden tanteadas, o contadas. Hácese un libro de a cuarto, dos pliegos en cuaderno, su forma primera es seis, y siete, diez y once; luego las tanteadas serán las cinco primeras y en componiendo las dos siguientes, se tantearán la ocho, y nueve, para acabar la forma componiendo la diez y once. Con estos ejemplos dicho se podrá discurrir en los otros casos en que se haya de contar en tanta diversidad de cuadernos como se puede ofrecer, y aun en impresiones de a octavo, y dieciséis.

Si lo que se ha de contar son versos, no tiene dificultad alguna, pues contando cada verso por un renglón, está ajustado: salvo si son Comedias, que en este caso se ha de tener atención a las salidas, y al verso en que hablan dos, o tres personas, y cuando no cabe en uno, se puede aquel verso poner en dos, o en tres renglones.

Si el original que se ha de contar es impreso, y viene renglón por renglón, tampoco tiene dificultad: pero si no viene de este modo, se ha

de componer algunos renglones, para ver si de ocho renglones se hacen siete, de cuatro cinco, o de cualquier modo que viniere, haciéndose de más menos, o de menos más, de ese modo se ha de contar; en cuyas cuentas no me parece que habrá necesidad de tratar más de ellas.

Lo que tiene más embarazo, y en que se conoce la destreza del Impresor, es cuando el original es manuscrito: porque aunque más igual sea la letra, no dejan unos trozos de una cabeza, o plana, ir más abiertos o más cerrados que otros: y en este caso lo que yo estilo es, si la cabeza es pequeña, de doce, o trece renglones, contar las letras del uno, que ni sea de los más abiertos, ni de los más metidos, medio entre los dos extremos, y supongamos que en este renglón hallo cuarenta y cuatro letras, y los que tengo de ir componiendo tienen treinta y seis no más; de treinta y seis a cuarenta y cuatro van ocho, que tiene de más cada renglón del original; ocho veces cuatro treinta y dos, que hacen un renglón menos cuatro letras, y así en este caso diré, que viene de cuatro letras, y por las cuatro letras que sobran, crecer, o no crecer en el fin de la cabeza un renglón, si se juzgare que es menester. Si la cabeza, o plana es grande, y se halla diferencia en la letra, he contado siempre las letras de tres renglones de diversas partes de la plana, y si al primero le hallo, digamos con cincuenta y dos, al segundo con cuarenta y seis, al tercero solo con cuarenta, digo: seis letras que le sobraron al primero, son las que le faltan al tercero, para que todos tres igualen con el segundo, que tiene cuarenta y seis; y hago juicio, que este número de letras tendrán poco más o menos los renglones de aquella plana, y conforme a ello hago mi cuenta: en la composición tiene cada renglón cincuenta y cuatro letras, que son ocho más de cuarenta y seis que tendrá el original; siete veces ocho cincuenta y seis, que hacen un renglón poco más: y así diré, que se ha de contar de siete seis. Ahora entra el ver, si en el original hay algo borrado, o añadido entre renglones, o en la margen, que llamamos lardones: en este caso entra el buen discurso del que cuenta, tanteando hasta dónde puede llegar cada renglón en estos lardones, o contando las letras de ellos, o como cada uno mejor le hallare: y en contando tantos renglones como ha menester para su plana, hacer con la pluma su señal de 2.A. ó 3.B &c. que es la plana que se ha de seguir contando, o componiendo; y si la plana que se señala ha de tener folio, como siempre le tienen las nones, y en muchas obras también las pares, ponerse también junto con la señal, en esta manera: 3.C.10. Y de aquí se puede colegir en la forma que se ha de contar en cualesquiera cosas que se ofrezcan.

Ya que esté contado el cuaderno, lo que se necesita saber es, en llegando el caso de componerse las planas contadas, ver cómo se han de

ajustar, de forma que no les falte, ni les sobre, a que llamamos, hacer la conclusión. Lo más ordinario es contar las cinco planas primeras del cuaderno, y de estas la que primero se empieza a componer es la cinco: ya que tengo hechos algunos renglones de ella, voy mirando cómo me ha entrado; si bien, prosigo componiendo, hasta llegar a la primera, o segunda cabeza, o fin de la plana, y ver si ha venido bien. Si sobrase, a que llamamos apretado y es poco, hacer de cuando en cuando una tilde; si fuera mucho, recontar las cuatro planas antecedentes, porque suele suceder estar contado en unas partes breve, y en otras largo; y si se hallara así, compartirlo de modo, que sacando renglones del principio de la cinco para poner en el fin de la cuatro, se ajuste de forma, que venga toda la composición igual: porque lo que hacen algunos, que no se atreven a pasar de las señales, y ajustan cada plana precisamente con su señal, de más de fatigarse mucho, queda la composición feísima, porque si la cinco está contada breve, y la cuatro larga, va ésta llena de espacios, y la cinco de tildes, que es notable disonancia, y poco curia del Impresor. Si por desgracia está toda la cuenta breve, valerse de tildes y de algunas abreviaturas, como nuestro señor N.S., Don D., San S. y otras de este género, procurando siempre, que no lleven las planas renglón de más, porque es malísimo; y si la necesidad fuera tan grande, que no se puede excusar, hacer en todo caso, que la plana de la vuelta lleve otros tantos renglones, porque si la tres (digamos) tiene treinta y ocho, y la cuatro treinta y nueve, es cosa insufrible. Si acaso saliera la cuenta a lo largo, que es cuando faltan renglones, meter en cada coma dos, o tres espacios, guardarse de hacer tildes, y no abreviar ninguna palabra; y gobernarse en el ajuste de las planas, con las mismas circunstancias que queda dicho cuando sale breve la cuenta.

Si es preciso en la justificación de un renglón meter muchos espacios, téngase advertido, que en las comas, dos puntos, y punto y medio, admiración, interrogante, y paréntesis cuando cierra, permite un espacio antes, y dos después; pero cuando el paréntesis empieza ha de ser dos antes, y uno después: si acaso hubiera punto final, antes que se pongan espacios en otras partes, es acertado poner en él un cuadretín.

PABLO ÁLVAREZ**

On Casting off Copy, and other Necessary Rules

It is unlikely that type is always available in sufficient quantity in a particular font so that it can be set without casting off. Because, if one is setting type for a book in folio, which ordinarily consists of gatherings of three or four sheets, or a book in quarto, which almost always consists of gatherings of two sheets, it is not likely that there will be enough type in the font for the operation to be conducted without casting off. Whenever it is possible to avoid casting off, so that the pages are set one after another in their proper order, no other kind of setting can be more balanced and pleasant to see. But this delightful experience is missing in a book that was set by casting off, because, since those doing it are not angels, it is unavoidable that sometimes the casting off ends up being either too short or too long. Therefore, when one has to compact the casting off which is too short by inserting apostrophes to indicate the omission of a letter or letters, and that which is too long by inserting extra spaces (unless some compositors use other ugly and forbidden methods, which I do not specify so that they can be ignored if possible), the printed page will look pretty ugly, forcing readers to put the book aside and leave it unread. And this unpleasantness is so real that I know of a printing shop that moved from Holland to Spain (and still exists today), whose fonts did not include apostrophes to prevent the compositor from using them. This is however a choice I disapprove for many reasons, which I should be happy to give if asked. Indeed, it is necessary that the printer know how to cast off anything he is assigned, and in order to do it properly, he can take a look at the following guide lines.

In order to print any work or book in the formats mentioned above, the first thing the compositor must do is to determine which pages make up the forme, so that he knows which ones must be cast off. Let us assume that he wants to set the type for a gathering of three folio

** Neil Harris and Cathleen A. Baker have greatly improved the legibility of this translation, saving me of many errors. I am also very grateful to the *American Printing History Association* for supporting my research on the Spanish printer Alonso Víctor de Paredes. In 2008 the APHA granted my colleague Keli E. Rylance and myself a fellowship to conduct research on one of the two extant copies of Paredes's *Institución, y origen del arte de la imprenta, y reglas generales para los compondores* (1680), which is held at the Providence Public Library.

sheets, of which the innermost forme, which is normally the first to be set, contains pages six and seven. Therefore, it is necessary that the first five pages are calculated or cast off. If the compositor needs to set the type for a book in quarto, consisting of gatherings of two sheets, the first forme to be set will contain pages six and seven, and ten and eleven; therefore, he must calculate or cast off the first five pages, and after setting the type for the following two pages, again calculate pages eight and nine, finishing the forme by setting the type for pages ten and eleven. These examples I have described can be applied to other cases in which one must cast off any sort of gathering, including imprints in octavo and in sextodecimo.

If one has to cast off lines of verse, it is not difficult at all, since the counting is done just by casting off each verse as one line, except for drama, where one must pay attention to the entrances and exits, to verses split between two of three speakers, and to verses which cannot be accommodated in one line but have to be set in two or three lines.

If the copy to be cast off is printed, showing a pattern we can replicate line by line, there is no difficulty; but if not, the compositor must set the type for some lines to see whether he can obtain seven lines out of eight, five out of four; in other words, based on whatever pattern we choose, the casting off must be done by going either from more to less or from less to more, and I don't think it is necessary to treat these calculations in detail.

The most challenging situation, in which one appreciates the skills of the printer, is when the copy is a manuscript. Because, even though the handwriting might look very uniform, it is likely that some portions of a paragraph or of a page are more widely spaced or compressed than others. In this case, what I normally do, if the paragraph is small, of twelve or thirteen lines, is to cast off the letters of a line that is neither among the most widely spaced nor among the most compressed, which represents a middle point between the two extremes; and let us assume that in this line I count forty-four letters, and that the lines I must set contain no more than thirty-six; counting from thirty-six to forty-four we end up with eight extra letters per line in the copy. Eight times four equals thirty-two, which makes a line minus four letters, and then in this case I will say that «it comes with four missing letters,» and considering these four missing letters we need to decide whether to add a line at the end of the paragraph or of the page. If the paragraph or the page itself is large and the letters are not uniform, I have always cast off the letters of three lines taken from different sections of the page, and if the first line has, for instance, fifty-two letters, the second forty-six, and the

third, only forty, I say: six extra letters from the first line are missing in the third line, so that all three lines should be equal to the second line, which contains forty-six letters; and I estimate that the lines of that page will more or less contain this number of letters, and according to this calculation, I do the casting off. Thus, for the setting of the page, let's say that each line will contain fifty-four letters, which are eight more lines than the forty-six of the copy; seven times eight equals fifty-six, which makes just a bit more than a line: then I will say that the casting off should be done as six out of seven. Now, we need to see whether in the copy anything has been erased or added, either between the lines or on the margin, which we call *lardones* [«bulges»]. In the latter case, we must rely on the good judgment of the person who does the casting off, who may calculate to what extent each line can incorporate these *lardones*, or cast off the letters of the *lardones*, or just follow the method he considers the best. And when casting off the lines that make up each page, the compositor should write with pen and ink a note, 2.A. or 3.B., etc., which designates the page it will become after casting off and setting. And if the page contains the number of the leaf, as the odd pages always do, while in many works the even pages also have a page number, we should add these numbers to the note as follows: 3.C.10. And this is the method the compositor should apply to cast off any given work.

Once a gathering is cast off, and when one is going to set the pages that have been cast off, it is necessary to know how to adjust them so that nothing is missing or redundant; this is what we call «making the conclusion». The most common method is to cast off the first five pages of the gathering, of which the first to be set is page five.¹ After setting a few lines of this page, I check how they look. If they look fine, I keep setting the type until I complete the first or second paragraph, or the end of the page, and then see how it has come out. If there is a small excess of material, a circumstance known as «compressed,» one must occasionally insert an apostrophe; if the overrun is large, one must re-cast off the previous four pages, since it often happens that some parts might have been cast off short and others long. If this is the case, one must balance everything by removing some lines from the beginning of page five so that they are inserted at the end of page four, adjusting them in such a

¹ Here Paredes seems to contradict himself, since he has previously described hypothetical settings for a folio in 6s and a quarto in 8s, in which, in both cases, setting the innermost forme means beginning with page 6. Of course his phrase is that the innermost forme is «normally the first to be set», but nevertheless a small contradiction does appear.

way that all the typesetting looks uniform. Because there are some compositors who do not dare exceed the limit marked by the notes, and so adjust each page according to the same. Therefore not only do they have to struggle all the time, but they also make the setting look far too ugly, for example, if page five is cast off short and page four long, the latter will include many spaces, and page five will include many apostrophes, which is notoriously an eyesore and shows the printer's carelessness. If, unfortunately, all the casting off is short, one must use apostrophes and some abbreviations, such as N.S. instead of *nuestro señor*, Don D. San S. and so on and so forth, always making sure that the pages do not contain an extra line, which is a very bad thing. However, if the necessity is such that we cannot avoid adding an extra line, one should make sure that the page on the verso carries the same number of lines, because it is unacceptable if page three, let's say, has thirty-eight lines and page four, thirty-nine. If the casting off is long, so there is a shortage of material, it is necessary to insert two or three spaces around each comma, to avoid using apostrophes, and to avoid from shortening words, while, in adjusting the pages, it is necessary to follow the same principles I described when the casting off is short.

If it is necessary to insert many spaces when justifying a line, be aware that when inserting commas, colons, semi-colons, exclamation marks, questions marks, and the closure of a parenthesis, it is permissible to add one space before and two after these punctuation signs. But when opening a parenthesis, one must add two spaces before and one after. If there is a full stop, before inserting spaces elsewhere, it is permissible to add a quad.

Questioni

LA NECESIDAD DE CONTAMINARSE: (SOBRE «THE PLEASURES OF CONTAMINATION» DE DAVID GREETHAM)

WENDY J. PHILLIPS-RODRÍGUEZ

Los placeres de la contaminación es un título que seduce.¹ En definitiva, David Greetham es capaz de vestir con lencería provocativa a una disciplina que ha sido por largo tiempo el equivalente a la tía solterona de los estudios textuales. (Tal como las tías solteronas la crítica textual ha sido en muchas ocasiones relegada a la cocina –el taller oscuro y lúgubre del crítico textual–, en la preparación de los platillos –ediciones críticas– que se servirán a la mesa para que los comensales –los críticos literarios– puedan degustarlos.) No podía Greetham, con su mente lúdica de crítico textual (acostumbrada a las variantes) pasar por alto el parecido entre lo textual y lo sexual. La insinuación acompaña al argumento a lo largo del libro y lo apunala, no sin gracia, en varios momentos. Como filólogos se nos invita a ser «textualmente peligrosos» y quizá la culminación sea – en una nota a pie de página y jugando con el término *invasion* utilizado por Derrida – la comparación de la forma dual de la página de la edición crítica, parte «texto» y parte «aparato crítico», con los labios de una vulva.

La lectura es fluida aunque los capítulos no necesariamente se suceden uno a otro en un orden evidentemente lógico. Quizá a eso se deba la afirmación inicial de Greetham: «este libro se escribió solo» (p. 1). Greetham es un autor culto, experimentado, ingenioso, bienhumorado, perspicaz y políticamente incorrecto en diferentes formas. El tema es sugerente y apto para el despliegue de *fun facts*, datos curiosos que el lector agradece

¹ David Greetham, *The Pleasures of Contamination: Evidence, Text and Voice in Textual Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, pp. 402, ISBN: 978-0-253-22216.

y que el autor, claramente, disfruta en proporcionar. Por tanto, la combinación de autor y tema resulta en un libro bien escrito, divertido (incluso Milli Vanilli y los Power Rangers tienen su lugar) y que sin duda «renueva y revitaliza el interés en la textualidad» tal como el autor se lo propone desde el principio (p. 4). Puedo imaginar a colegas, alumnos e incluso a «no textuistas» disfrutando la lectura de una obra así.

El libro, como su subtítulo lo advierte (*Evidencia, texto y voz en los estudios textuales*), está dividido en tres secciones. En la primera, «The Contamination of Evidence», Greetham hace una introducción a su posición ideológica con respecto al argumento (en este caso expresado por Paul de Man) de que la crítica textual debe ser pre-crítica. La respuesta consabida (porque conocemos a Greetham y sus trabajos anteriores) es que la actividad editorial nunca es pre-hermenéutica: el editor no se puede hacer invisible. Su presencia, su ideología, el espíritu de su tiempo y la agenda particular por la cual está llevando a cabo tal edición son parte inextricable del texto que ofrece. Para mostrar que la voz del editor está siempre presente, Greetham se vale de varias argucias, por ejemplo, en su capítulo «Contamination and/of Resistance», declara su «posición al margen» (p. 44) a través del uso insistente de notas a pie de página para recordarle al lector que el comentario, la nota al pie, es ya en sí una obra, y que el editor/comentador es capaz de incidir en el texto que está editando/comentando. En esta sección (particularmente en los capítulos «Textual Forensics» y «Facts, Truefacts, Factoids; or, Why Are They Still Saying Those Things about Epistemology?») se ocupa también de demostrar por medio de varios ejemplos (curiosamente pocos de ellos textuales) cómo la evidencia no es tan evidente como uno pudiera esperar, sino que está siempre «contaminada» por la posición retórica de aquel que la utiliza.

La segunda sección, «The Contamination of Text», abunda sobre el concepto de *archive fever* de Derrida para llegar a la conclusión de que elegir el archivo, el corpus de trabajo, la evidencia, es ya también una actividad hermenéutica e interpretativa. El dejar algunas cosas dentro y algunas cosas fuera es un ejercicio retórico, una elección de discurso. Es también en esta sección donde se encuentra el capítulo «Phylum-Tree-Rhizome», donde Greetham problematiza el uso de la estructura del árbol (que expresa la pureza del linaje, sea en familias, en manuscritos, en especies, etc.) con la falta de estructura del rizoma (evidencia de una línea de descendencia contaminada). A este capítulo regresaremos con detenimiento más adelante. Para concluir esta sección, en «Is It Morphin Time?» Greetham da una vertiginosa muestra de ejemplos

digitales de la mutabilidad de las cosas, pero nos tranquiliza diciendo que tal impermanencia «no es algo dado a la condición humana por la tecnología, y específicamente por la digitalización, sino que está profundamente metido tanto en nuestras esperanzas ... como en nuestros miedos ... (p. 206)» (lo cual nos hace preguntarnos por qué entonces en su introducción, «Truthiness in an Age of Contamination», considera que vivimos en una «era de la contaminación» como ninguna otra).

La tercera y última parte, «The Contamination of Voice», trata sobre la importancia de saber quién emite el discurso y darse cuenta de cómo el mismo discurso cambia de mensaje, se «contamina», cuando es emitido por una voz diferente. En «Romancing the Text, Medievalizing the Book», Greetham explora su idea de que el medio digital sea quizá un «simulacro» más parecido a la estructura «abierta» del libro medieval (y por lo tanto un mejor contenedor de los placeres de la contaminación) de lo que fueron las ediciones «definitivas» (las cuales procuraban mostrar un texto libre de sus impurezas). El capítulo «The Philosophical Discourse of [Textuality]», prolonga la idea anterior para proponer un acercamiento menos unívoco y más múltiple a todo lo textual (ya engolosinados con la insinuación diríamos quizá de una «textualidad» menos monógama y más libre). Finalmente el libro cierra con un capítulo sobre copyright y cómo el crítico textual tiene más oportunidades de proteger su trabajo si es «textualmente peligroso» (es decir, si permite que su trabajo como editor sea hermenéutico e interpretativo).

Como habrá sido notorio, en este libro Greetham logra reunir varios temas relacionados con la contaminación pero no se lanza directamente a hablar sobre ella. Una cuestión que definitivamente vale la pena discutir es su tendencia, incomprensible, por separar *contamination* de *conflation*. Según él explica (en una nota al pie) en el capítulo «Contamination and/of Resistance», y refuerza antes y después en varios puntos del libro, contaminación es «la filtración de un texto en otro texto»: por ejemplo, un copista podría estar siguiendo ostensiblemente el texto del testimonio x , pero habiendo tenido previa familiaridad con el testimonio y y permitir inconscientemente (?) que variantes del texto y lleguen al texto resultante: z (p. 45), mientras que su definición de confluencia está: «propiamente reservada para la construcción deliberada de z por una crítica activa y presumiblemente hermenéutica o evaluativa de las variantes contenidas en los dos textos: y y x , los cuales se encuentran frente al copista quien puede ejercer un activo encubrimiento de la autoridad documental de cualquiera de ellos en servicio de un bien mayor: sea la intención del autor, sea la recepción social, etc.» (p. 45).

De lo anterior se entiende que las diferencias que Greetham propone son, primero, que la contaminación es involuntaria (aunque pone un signo de interrogación en su propia definición, lo cual nos indica que él mismo está inseguro que tal sea un criterio efectivo de definición), el segundo criterio está relacionado con lo que podríamos llamar el «tipo de presencia» de las fuentes (mientras que un manuscrito es «mental» y está sólo en el recuerdo, el otro manuscrito es real y está frente al copista) y finalmente el tercer criterio parece ser la cantidad de intromisión de un texto en el otro; si tal intromisión es «mucho» será confluencia, si es «poco» será contaminación.

Lo que resulta más desconcertante es su constante repetición de tal diferenciación (que sostiene hasta la última página), lo cual debilita los alcances del propio libro que está escribiendo. Si para Greetham la confluencia no es propiamente contaminación, entonces se está perdiendo una parte deliciosa de los placeres que lo contaminatorio puede traer en el ámbito textual. La distinción no solo parece innecesaria, sino que llega a ser problemática para el argumento total del libro. El autor presiente esto mismo y culmina su definición de ambas diciendo: «Y como es apropiado, sin embargo, los dos términos con frecuencia confluyen (o incluso se contaminan)» (p. 45). Es verdad que en crítica textual tenemos un problema de vocabulario (lo que un crítico textual entiende por un término puede ser distinto de lo que otro crítico textual entiende por el mismo término), más aun cuando hablamos de un tema que ha sido tabú, pero si entendemos por contaminación la huella que la interacción del texto con su(s) contexto(s) ha dejado dentro del texto mismo (que me parece es también la opinión de Greetham), y la cual puede manifestarse en infinitas e inesperadas maneras de transformación textual, ¿por qué utilizar un escenario específico para formular la definición de un fenómeno que es claramente multiforme? La contaminación es tan vasta y ha ocurrido de formas tan diversas que basta un breve vistazo a cualquier tradición – antigua, medieval o incluso moderna – para darse cuenta de que la cantidad de posibles combinaciones de escenarios contaminatorios son infinitas y de que elegir un escenario tan increíblemente específico para proponer una definición es ingenuo.

En realidad, todo lo que le pasa a un texto cuando se relaciona con un medio ambiente es contaminación: el ser editado, el ser leído, el ser comentado, el ser resumido, el ser publicado en una colección o en otra, etc. Porque toda actividad, como Greetham lo expresa en este y otros textos, es hermenéutica, editorial, ideológica y sujeta a las contingencias del tiempo y el espacio. Cuando el texto es «tocado» (por cualquiera

de las actividades anteriores o alguna otra que no se nos haya ocurrido mencionar) se contamina, y, sin embargo, el dejar de ser «tocado» significaría su extinción. El texto sobrevive a través de la contaminación. Es por medio de ella que se «actualiza», que se hace relevante para el nuevo contexto, que asegura su pervivencia. Despoetizando a Pedro Salinas (si eso fuera posible) diríamos «vivir es contaminarse», es hacer constantes transacciones ontológicas entre nuestro ser con aquello que nos rodea, con tal de seguir vivos, es adaptarse, aclimatarse, asimilar. La contaminación es, pues, el vestigio de la interacción del texto con sus distintos contextos. Si la linearidad (p. 165) y por lo tanto la pureza del evento literario fuese absoluta sus posibilidades de supervivencia serían restringidas. Por lo tanto el placer de la contaminación no es sino el placer de la satisfacción de una necesidad vital, como el del hambriento que come o el del sediento que bebe (que introducen dentro sí algo que les es ajeno en aras de seguir viviendo). Lo que nosotros llamamos contaminación en el ámbito textual es, entonces, una necesidad del evento cultural para mantenerse vivo, es su capacidad de adaptación y asimilación al siempre cambiante medio ambiente.

El siguiente aspecto que me gustaría comentar se encuentra en el capítulo «Phylum-Tree-Rhizome» (cuya versión como artículo en *Reading from the Margins. Textual Studies, Chaucer and Medieval Literature* me pareció mucho más acertada, en forma de capítulo pierde brillo). Allí Greetham propone que la estructura rizomática, en red, de la representación gráfica de las relaciones entre textos donde la contaminación es visible da lugar a una especie de parálisis sobre qué tipo de prácticas editoriales se pueden implementar para reflejar la complejidad de una estructura así (si la estructura arborescente del *stemma* clásico dio lugar al deseo de reconstruir el texto «autoritativo», ¿a qué tipo de ediciones podrá llevarnos una estructura reticulada, sin pies ni cabeza?). Y aunque en distintos momentos Greetham sugiere las ventajas del hipertexto como una forma «más honesta» de dar cuenta de las complejidades de la transmisión textual, termina su exploración de lo rizomático diciendo: «... sigo pensando en esos nuevos editores y nuevos proyectos: ¿qué es lo primero que les preocupa? ¿Será la construcción de los rizomas de hipertexto? Probablemente no. Mi teoría es que sigue siendo la posibilidad de encontrar el árbol correcto del cual colgar sus testimonios. Phylum-árbol-rizoma... árbol» (p. 180).

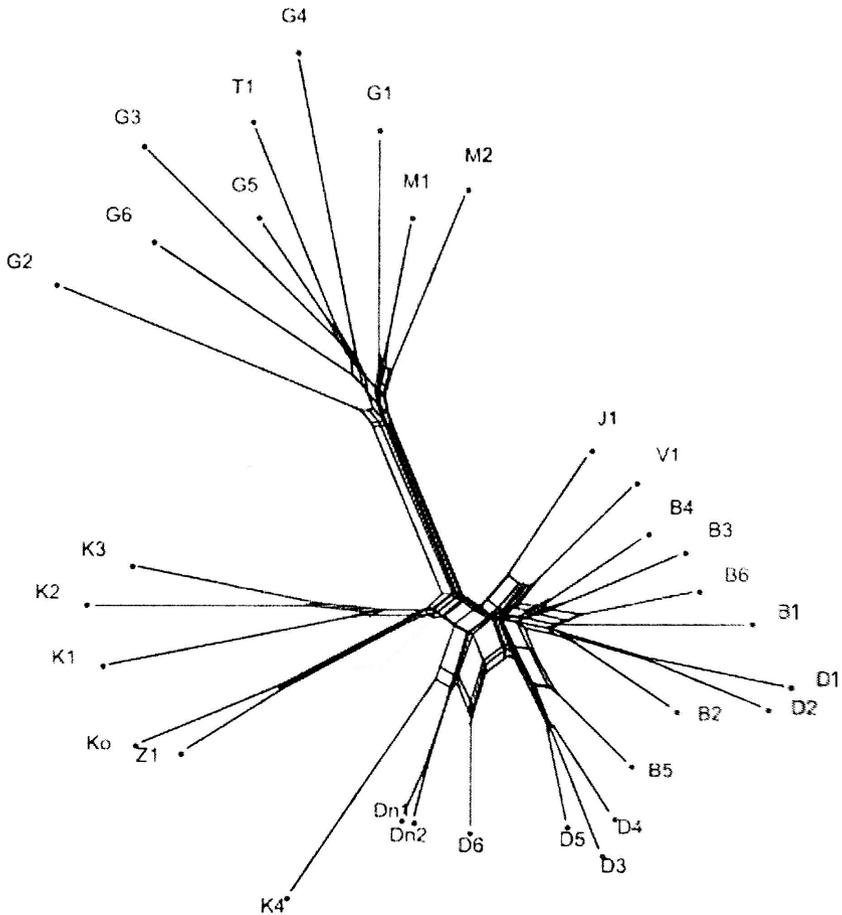
Me parece que es también en este aspecto donde Greetham podría estarse perdiendo una parte enorme de los placeres de la contaminación. Es claro que él tiene su interés puesto en el asunto de la edición

de textos (lo cual es completamente comprensible, después de todo la crítica textual nació debido a tal interés). Pero qué pasaría si nosotros, críticos textuales del momento, decidiéramos que quizá nuestra finalidad única no es (o por el momento no es) editar. Después de todo, como el mismo Greetham lo afirma, hay muchos textos de los cuales no *necesitamos* una nueva edición (p. 132). ¿Qué tal si suspendiéramos temporalmente nuestro deseo editorial y nos sentáramos a observar nuestra red de manuscritos, nuestro manchón en el cuaderno, para tratar de encontrarle algún sentido? ¿Qué nos diría eso del texto?

Mi manchón en el cuaderno (el cual con gusto comparto en la FIGURA 1) es una representación gráfica hecha con el programa NeighborNet de las relaciones entre los manuscritos de una sección de la tradición textual del *Mahābhārata*, poema épico de la India puesto por escrito en los primeros siglos de esta era. NeighborNet es un algoritmo originalmente diseñado en el área de la biología molecular para analizar secuencias de ADN y detectar transferencia horizontal de genes (lo que en el ámbito textual llamamos contaminación) (Windram *et al.* 2006, Stolz 2006). El uso que se ha hecho de distintos algoritmos filogenéticos para analizar tradiciones textuales en las recientes décadas está bien documentado y sigue produciendo frutos interesantes tanto para el área de la crítica textual como para la biología molecular (Howe *et al.* 2001). Si analizamos las secuencias variantes de texto de los diferentes testimonios de una tradición textual de la misma forma en que se analizan las secuencias de ADN de distintas especies relacionadas entre sí es posible observar ciertos rasgos de la evolución del texto que serían muy difíciles de detectar a simple vista (Spencer *et al.* 2004). El editor – armado de lápiz, papel e ingenio – quizá sea capaz de identificar algunos casos de filtración de un texto en otro, pero cuando el número de testimonios analizados aumenta y las filtraciones entre textos se multiplican e interpenetran entre sí, la dificultad aumenta exponencialmente. En este caso particular el algoritmo que utilizamos nos permite visualizar las familias de manuscritos y el grado de reticulación (contaminación) que hay entre ellas. Si Greetham hablaba de estructura rizomática en oposición al tradicional modelo en forma de árbol, programas como NeighborNet y Splittree nos pueden ayudar precisamente a bosquejar nuestro rizoma. Cabe aclarar que tales herramientas no nos ayudan a resolver el nudo textual (no estamos proponiendo ningún regreso a la cuestionable cientificidad aludida por Greetham en el capítulo «Textual Forensics»), pero al menos nos permiten darnos una idea de cómo es ese nudo.

FIGURA 1

NeighborNet análisis de 32 manuscritos de 10 capítulos (*sargas* 43, 44, 45, 46, 47, 51, 59, 60, 64 y 65) del *Sabhāparvan*, segundo libro del *Mahābhārata*. (Agradezco a Heather F. Windram y Christopher J. Howe del Departamento de Bioquímica de la Universidad de Cambridge por haberme proporcionado esta figura).



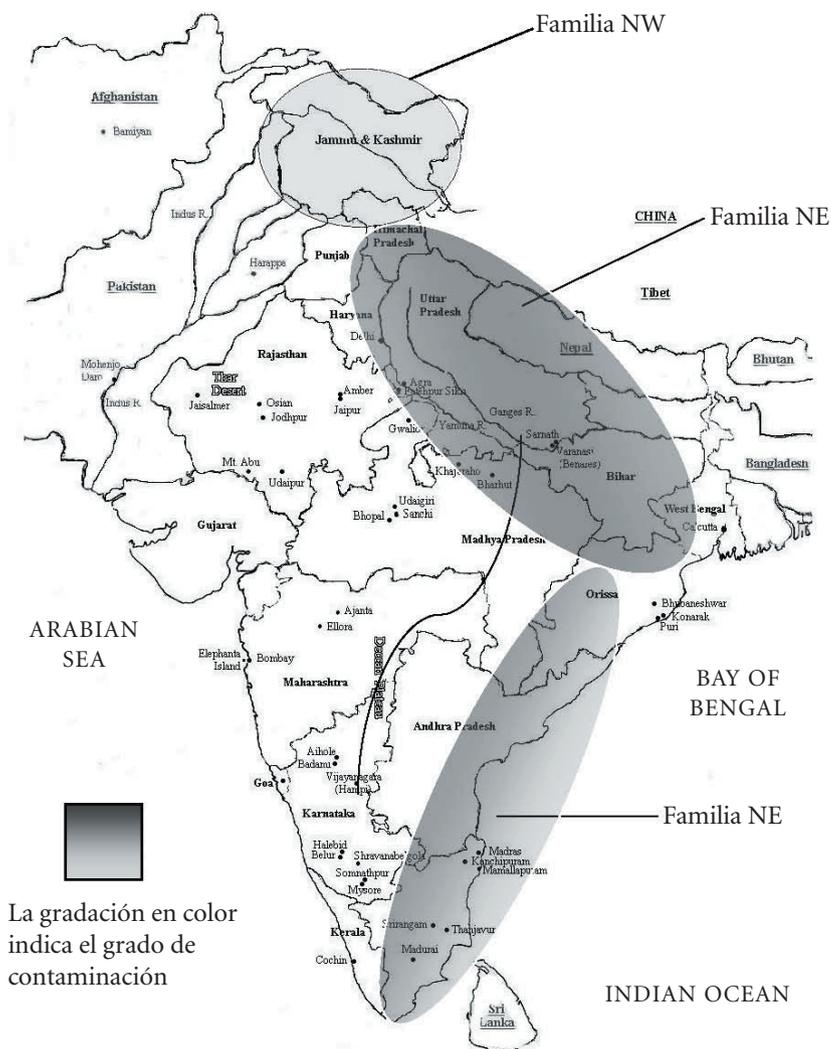
Iremos volando sobre los pormenores. Tenemos una división muy evidente entre dos familias de manuscritos, aquella formada por los manuscritos G, T y M (a la cual llamaremos S, porque son manuscritos provenientes del sur de la India) y otra formada por un grupo de manuscritos que a su vez se subdivide en dos familias: la formada por los manuscritos K y Z, con excepción de K4 (a la cual llamaremos NW,

que comprende manuscritos provenientes de Cachemira, al noroeste de la India), y la de los manuscritos J, V, B, D, Dn y que además contiene a K4 (a la cual nos referiremos como NE por contener manuscritos del noreste). K4 es un manuscrito que nos ayuda a entender cómo funciona el programa que estamos utilizando, su caso es muy particular porque sabemos (por evidencia externa) que fue hecho utilizando una fuente K y una fuente Dn (ahora inexistentes). En esta sección particular es más parecido a los manuscritos Dn y por eso ha sido agrupado con ellos, sin embargo tiene muchas lecturas provenientes de K y debido a ellas la línea que lo separa de sus «compañeros» es larga. Esa es una de las formas en las que el algoritmo nos ayuda a visualizar la contaminación. Sin embargo, la forma más evidente de observar las relaciones contaminatorias es en la reticulación entre familias. Partiendo del hecho de que toda la tradición presenta cierto grado de contaminación podemos notar que 1) NW es una familia poco contaminada; 2) NE es una familia muy contaminada, tanto entre los manuscritos que forman parte de la familia como con aquellos que pertenecen a S; 3) finalmente S, a su vez, muestra un cierto grado de reticulación interna pero su rasgo más notorio es el estar claramente ligada por varios canales a NE.

Después de un poco de observación, para aquellos que dedicamos nuestro tiempo a estos temas, comienza a ser claro que hay una lógica geográfica en la forma en que los manuscritos más contaminados están diseminados. No solo las familias han sido organizadas de acuerdo a su procedencia geográfica (lo cual es muy obvio) sino que las relaciones contaminatorias entre manuscritos nos dicen cómo han estado relacionadas entre sí las distintas regiones de la India: la región de Cachemira (NW) mantuvo – y sigue manteniendo – un cierto grado de separación con la región NE, la cual ha sido desde tiempos remotos una zona de intensa actividad (hay que recordar que en esa zona se encuentra el río Ganges) que, además, ha estado muy bien conectada con el extremo sur (Bardhwaj 1973, Prasad 1977). En otras palabras, los patrones geográficos de contaminación entre manuscritos del *Mahābhārata* coinciden (y por lo tanto refuerzan) lo que sabemos sobre rutas de comunicación y comercio en la India antigua y medieval.

FIGURA 2

Mapa de India donde se señalan las principales familias de manuscritos del *Mahābhārata* y su grado de contaminación en la sección analizada (*Sabhāparvan: sargas 43, 44, 45, 46, 47, 51, 59, 60, 64 y 65*).



Los distintos tipos de marginalia encontrados en los manuscritos existentes hacen evidente el hecho de que la práctica de comparar manuscritos era de uso corriente (Dunham 1991, Katre 1954); por lo tanto si los manuscritos se encontraban en un área de intensa actividad humana

tenían más posibilidades de ser comparados y por lo tanto de recibir y emitir lecturas contaminatorias, como es el caso de los manuscritos de la familia NE. Los manuscritos que se hallaban en el paso de rutas de comercio también tenían buenas oportunidades de ser cotejados con otros ejemplares merced a los distintos grupos itinerantes (peregrinos, monjes itinerantes, comerciantes, etc.), como lo muestran los manuscritos de la familia S, cuya intensa conexión con la zona NE, a través del ancho cinturón de la costa este, está atestiguada como la ruta más concurrida para viajar del norte al sur de la India.² En cambio la zona NW, por su proximidad con las montañas y su falta de conexión con las rutas marítimas de comercio no participaba tan directamente de la intensa actividad y de la movilidad de las otras zonas mencionadas. La cuestión se vuelve aún más interesante si agregamos información de fuentes lejanas a la filología y prestamos atención, por ejemplo, a lo que la historia de la agricultura tiene que decirnos sobre el producto más importante de la dieta india: el arroz (Y.L. Nene 2005). Las investigaciones sobre el cultivo de arroz demuestran que las áreas donde se cultivaba el arroz en la antigüedad son prácticamente las mismas donde se sigue cultivando el arroz hoy en día y el lector quizá se sorprenda al enterarse de que las zonas de más alta producción de arroz en la India coinciden con los lugares donde se registra más contaminación entre manuscritos del *Mahābhārata*, a saber, la parte NE de la India y el cinturón costal que baja desde esta zona hasta el extremo sur. El hecho puede parecer sorprendente pero tiene lógica: siendo el arroz el producto más importante para el subcontinente indio las rutas de comercio y comunicación debían estar ligadas a él. Una vez establecidas tales rutas la afluencia de viajeros permitiría que no solo el arroz, sino todo aquello que viajaba con ellos (incluyendo las lecturas contaminatorias) se dispersaran de acuerdo a un patrón similar. Así, podemos observar lo que parece ser una correlación entre la producción de arroz y los patrones de contaminación en la tradición textual del *Mahābhārata*, es decir, en las zonas donde hay (y por lo tanto hubo) más arroz hubo también más contaminación. De lo anterior podemos inferir que un estudio del fenómeno de la contaminación es capaz de identificar aspectos de nuestras tradiciones textuales a los cuales no habíamos tenido acceso anteriormente. No es mi propósito mostrar aquí un tratamiento exhaustivo del tema sino solo mencionar un ejemplo sobre cómo el aná-

² Hay que recordar que el noroeste es una zona de grandes desiertos y que la particular configuración de la red de ríos de la parte central de la India impide hacer un recorrido de norte a sur sin sufrir por falta de agua (Bardhwaj 1973, Prasad 1977).

lisis de los procesos contaminatorios puede ser fructífero en sí mismo, sin tener que desembocar necesariamente en una práctica editorial.

Cuando relaciono el cultivo de arroz en la India antigua con las rutas de comercio y llego a ello a través de los patrones de contaminación en un poema épico es cuando percibo, intensamente, los placeres que la contaminación puede traer consigo. Lejos de ser una peste, lejos de quererle encontrar una cura (recordar a Maas: «*Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen*»), quiero sumergirme en ella y en sus misteriosos, muchas veces indescifrables, mecanismos para vislumbrar aquello que el texto tiene que decir sobre sí mismo. Quizá la contaminación sea la *joie de vivre* del texto, el vestigio de su paso por el mundo y su interacción con el ambiente, la huella de sus mecanismos de defensa para sobrevivir y adaptarse a distintos hábitats históricos y culturales.

Es así que mi manchón en la página, mi rizoma sin pies ni cabeza puede quedarse sin pies ni cabeza porque no los necesita (no necesito ponerle raíz y por lo tanto convertirlo en un árbol para colgar mis testimonios, como augura Greetham). Tal cual es me da información valiosa, e irrecuperable de otras maneras, sobre lo que el texto ha estado haciendo a lo largo de siglos durante los cuales no tenemos registros de su recepción. Quizá el estudio de la contaminación en las tradiciones textuales pueda ayudarnos a replantear los objetivos de la crítica textual para convertirla en una disciplina que se ocupe de mucho más que solo editar textos. El camino está abierto a nuevas y excitantes, aunque posiblemente comprometedoras, relaciones con lo contaminatorio.

A lo largo de sus trabajos anteriores Greetham había ya dejado entrever lo que en *The Pleasures of Contamination* desea convertir en la esencia de la obra: «creo que este libro mostrará cómo la contaminación debería verse como algo normativo, sano y necesario: una condición textual (y humana) que debería ser celebrada en lugar de condenada» (p. 4). En resumen, coincido con esta afirmación de Greetham y con el carácter celebratorio de su libro, pero presiento que él mismo no ha explorado a fondo aquellos placeres a los cuales nos quiere incitar.

Bibliografía

- Bhardwaj, Surinder Mohan (1973), *Hindu Places of Pilgrimage in India: A Study in Cultural Geography*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Bryant David, and Vincent Moulton, (2002), «NeighborNet: an agglomerative method for the construction of planar phylogenetic networks», en R. Guigó,

- D. Gusfield (eds.), *Algorithms in Bioinformatics, Lecture Notes in Computer Science*, Berlin-Heidelberg, Springer, 2452, pp. 375-391.
- Dunham, J. (1991), «Manuscripts used in the Critical Edition of the *Mahābhārata*: a survey and discussion», en A. Sharmfont (ed.), *Essays on the Mahābhārata*, Leiden, E.J. Brill, pp. 1-18.
- Edgerton, F.D. (crit. ed.) (1944), *Sabhāparvan (Vol. II)*, en Vishnu S. Sukthankar et al. (crit. eds.), *The Mahābhārata*, Puna, Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Greetham, D. (1996), «Phylum-Tree-Rhizome», en S. Lerer (ed.), *Reading from the Margins. Textual Studies, Chaucer and Medieval Literature*, Huntington Library Quarterly, LVIII, 1, pp. 99-126.
- Howe C.J., Barbrook A.C., Spencer M., Robinson P., Bordalejo B., Mooney L.R. (2001), «Manuscript Evolution», *Trends in Genetics*, XVII, pp. 147-152.
- Katre, Sumitra Mangesh (1954), *Introduction to Indian Textual Criticism*, Puna, Deccan College.
- Nene, Y.L. (2005), «Rice Research in South Asia through Ages», *Asian Agri-History*, 9.2, Andhra Pradesh, Secunderabad, pp. 85-106.
- Prasad, Prakash Charan (1977), *Foreign Trade and Commerce in Ancient India*, New Delhi, Abhinav Publications.
- Spencer, M., Klaus Wachtel and Christopher J. Howe (2004), «Representing multiple pathways of textual flow in the Greek manuscripts of the Letter of James using reduced median Networks», *Computing and the Humanities*, XXXVIII, pp. 1-14.
- Stolz, Michel (2006), «Linking the variance. Unrooted trees and Networks», en C. Macé, 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. 193-213.
- Windram, Heather F., Matthew Spencer and Christopher J. Howe (2006), «Phylogenetic analysis of manuscripts traditions, and the problem of contamination», en C. Macé, 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. 141-156.

ENIGMI NELLA SABBIA

CHASE ROBINSON

Nel 1924 due eventi segnarono l'avvicinarsi del Medio Oriente alla modernità. Il primo fu di natura politica: il fondatore della Repubblica Turca, Kemal Atatürk, abolì il califfato, mettendo fine a un sistema di governo vecchio quasi 1300 anni. Il secondo evento fu di natura politico-testuale: la pubblicazione di quella che sarebbe stata conosciuta come l'«Edizione egiziana» del Corano, la Scrittura che si dice vecchia quanto il califfato. Con alcune modifiche di poco momento, questa edizione si diffuse velocemente presso la maggior parte del mondo islamico, e ora è la cosa più vicina che ci sia a una *standard version*.

Dalla nostra specola di quasi un secolo dopo, si può dire che la storia della edizione egiziana illustra chiaramente una traiettoria di modernismo tipicamente mediorientale. Forze mondiali avevano sovvertito le tradizioni di potere sacro e di cultura erudita almeno sin dal diciottesimo secolo, mandando in frantumi autorità nel campo accademico che avevano radici in pratiche premoderne di trasmissione, oralità, memorizzazione e produzione e riproduzione di manoscritti. Proprio come l'abolizione del califfato segnò la vittoria del repubblicanesimo e del nazionalismo, così si può dire che l'edizione egiziana esemplifichi, nello stile mediorientale, il tipico matrimonio fra torchio da stampa e nazione. La sua riproduzione uniforme e (quasi) universale reperibilità riflettono il potere senza precedenti del moderno stato nazionale, tanto quanto l'incontrastata centralità commerciale e politica del Cairo nel Medio Oriente. Dall'altra parte, l'edizione egiziana, sebbene promulgata e imposta da uno stato secolare, riaffermò con enfasi secoli di tradizione religiosa tramandata, piegando l'apprendimento premoderno ai bisogni di un'educazione nazionale sempre più burocrattizzata.

Quel che il comitato editoriale fece fu fissare e autorizzare una delle molte tradizioni testuali del Corano, quella associata ai nomi di due studiosi iracheni dell'ottavo secolo, 'Asim ibn Najud (m. 744/745) e Hafs ibn Sulayman (m. 796/797). Un'altra versione (o «lettura»), che si associa al nome di Nafi' ibn 'Abd al-Rahman (m. 785/786) e Warsh (m. 812/813), rimane diffusa in Africa, un'area che ha ampiamente resistito all'edizione egiziana. Entrambe le versioni si annoverano in un numero molto ridotto (in genere, sette o dieci) che si considerò autorevole durante il nono e decimo secolo. (La conta sembra aver puntato ad arginare la crescente popolarità di versioni alternative: se un'alta tolleranza per interpretazioni multiple è un tratto caratteristico dell'insegnamento dell'Islam premoderno, l'insistenza su letture uniche è uno dei tratti della tendenza modernista). La critica testuale cerca di scrostare gli errori ricorrenti nella tradizione del testo collazionando i primi manoscritti e le fonti parallele, e dando la priorità a lezioni originarie o imperfette, che appaiono in un testo autorevole perché scevro di successive aggiunte.

Gli editori egiziani fecero qualcosa di molto diverso: rendere istituzionale la storia della tradizione, stabilendo quindi un testo che deriva la sua autorevolezza non dalla vicinanza al suo «autore», ma dal potere della diffusione e dalla posizione di quegli editori e intellettuali neo-tradizionali – che hanno trasmesso il testo nel ventesimo secolo come Asime Hafs nel nono secolo. In mancanza di un'edizione critica, abbiamo così un'edizione standard, ma non sappiamo quanto fedelmente essa mantenga dell'originale del settimo secolo.

Le differenze fra le superstiti lezioni coraniche sono in genere modeste, se non insignificanti – vocali differenti, sinonimi, plurali in luogo di singolari, verbi che hanno soggetti diversi e cose simili; la conseguenza di queste differenze è difficile da misurare dal momento che resta oscuro quanto le lezioni conservino varianti di un archetipo del settimo secolo, o, piuttosto, soluzioni a problemi esegetici che sorsero molto più tardi. Di fatto, la storia del Corano è circondata da una tale oscurità che la domanda fondamentale – quali sono le origini del Corano? – rimane senza risposta. Gli studiosi se lo sono domandati sin dalla metà del diciottesimo secolo, e si può trovare un ponderato compendio di questa letteratura in Ibn Warraq's *What the Koran Really Says* (2002). Ma gli ultimi anni hanno visto qualcosa come un'esplosione degli studi coranici: una manciata di nuovi libri, compilazioni, edizioni e traduzioni, integrati da pubblicazioni sul web e blog, alcune proposte di soluzioni radicali (anche se non necessariamente nuove) alla vecchia domanda. La velocità e la dimensione degli studi non hanno precedenti

negli studi islamici, e ciò si può spiegare solo con il presente contesto politico, creato dalla guerra, dal terrorismo di ispirazione islamica, e vari autoritarismi medio-orientali. I fruitori non sono solo non musulmani curiosi o ansiosi che cercano di capire il Corano, ma anche musulmani che cercano di reinterpretarlo. Data l'importanza del Corano per la legge islamica, si può arguire che la sua importanza è maggiore oggi che nel pensiero premoderno.

Il boom degli studi coranici è virtualmente visibile in tutte le forme di pubblicazioni scientifiche, ma un solo confronto è già istruttivo. Sotto molti aspetti il punto di riferimento nel campo rimane la *Geschichte des Qorans* di Theodore Nöldeke, pubblicata fra il 1860 e il 1938, di cui ancora manca una traduzione inglese. A questo monumento in tre volumi di moderata e prudente erudizione, che per molti aspetti segue la tradizione islamica nella sua comprensione della storia del Corano, si può utilmente contrapporre *Die syro-aramäische Lesart des Koran* di Christoph Luxenberg, un volume di affermazioni sconsiderate scritto sotto pseudonimo, pubblicato per la prima volta nel 2001, che già vanta una seconda edizione, una traduzione, e perfino una raccolta di saggi dedicati alla controversia che ha suscitato (Christoph Burgmer, *Streit um den Koran*, 2004). Tenendo fermo che la lingua coranica era originariamente una mescolanza di arabo e siriano, Luxenberg cerca di ricostruire il siriano nascosto sotto quello che egli vede come un arabo pasticciato, e il risultato è una serie di correzioni e nuove traduzioni, la più famosa delle quali rimpiazza le bellezze del Paradiso che il Corano (44, 54) ha tradizionalmente promesso ai martiri con «grappoli bianchi, trasparenti». Data l'attualità dei martiri kamikaze jihadisti, l'ironia di questo ribasso dell'Altromondo porta acqua al mulino del polemista: non saranno vergini a soddisfare il Giusto in Paradiso, ma macedonia.

Per come lo possediamo, il Corano è composto di 114 capitoli, alcuni brevi fino a tre versi, altri lunghi centinaia di versi, tutti tranne uno (il nono capitolo) introdotti dalla frase «Nel nome di Dio, il pietoso e compassionevole», verso e capitolo sono entrambi numerati, e i capitoli in genere diventano più brevi man mano che ci si addentra nel testo. I contenuti eterogenei includono leggenda, storia, legge, omelie, escatologia e altro. Lo stile è in genere discorsivo e reiterativo con relativamente poco di quella narrazione sostenuta che noi associamo alla narrativa biblica. Storie familiari della Bibbia prendono spesso direzioni inconsuete. La narrazione è poi più allusiva che esplicita, come se uno si trovasse ad ascoltare una conversazione cominciata fuori dal campo uditivo. Come propone Angelica Neuwirth in *Literary Structures of Religious Meaning*

in the Qur'an, edito da Issa J. Boullata (2002), il Corano «si presenta come un *corpus* di testi disconnessi di diversa struttura».

Essendo stata la poesia declamata in metro e in rima il mezzo culturale di prestigio fra gli Arabi preislamici, il Corano manifesta spesso tutt'e due, in aggiunta ad altri aspetti stilistici resi familiari da altre forme di cultura orale pre-islamica. La sua orecchiabilità, perfino musicalità, è molto abilmente analizzata in *Gott ist schön* di Navid Kermani (1999). Per quanto riguarda la lingua, quello che abbiamo è sicuramente arabo, ma secondo gli standard della lingua classica che emersero nell'ottavo e nono secolo, esso può mostrare irregolarità ortografiche, violare la grammatica, e impiegare parole e frasi con un significato tutt'altro che chiaro. Questi e altri problemi, che sono in conflitto col testo che si proclama «chiaro arabo», sono estesamente discussi dai critici musulmani.

Secondo il credo tradizionale islamico, il Corano conserva interamente e completamente le parole di Dio come esse furono dettate dall'angelo Gabriele al Profeta Maometto, che le «recitò» pezzo a pezzo fra il 610 ca. e la sua morte nel 632 (il che significa che il lettore, mentre avanza nel testo, si muove indietro nel tempo, essendo i capitoli più brevi intesi come rivelazioni Meccane, quelli lunghi invece rivelazioni Medinesi). Queste rivelazioni periodicamente recitate erano i mezzi principali di azione del Profeta fra gli arabi pagani dell'Arabia occidentale. Si dice che in alcuni casi le singole declamazioni abbiano condotto l'uditorio pagano verso l'Islam; in altre la forza della sua personalità o le circostanze; in ogni caso, le sue credenziali quale Profeta derivarono dalla scelta di Dio di parlare direttamente a lui. Il possesso della scrittura è quindi visto come la *condicio sine qua non* della profezia stessa.

Si dice che queste rivelazioni furono registrate durante la sua vita sui modesti materiali scrittori disponibili (papiri, ma anche sassi, ossi, corteccie, pelle e simili), e successivamente assemblate ed edite in una *authoritative version* da un comitato scelto dal terzo califfo, 'Uthman (644-56), forse essa stessa basata su quella commissionata dal primo califfo, Abu Bakr (632-34). Altre versioni furono soppresse su comando, ma frammenti di alcune si possono trovare nelle letture già nominate (come pure in alcuni dei più vecchi *in folio* del Corano). Maometto in persona non ha messo mano alla compilazione di un testo scritto, cosa che si lega direttamente alla sua immagine di analfabeta o di persona comunque incapace di accedere ad altre scritture monoteistiche. Questo fu motivo di orgoglio piuttosto che di imbarazzo, dal momento che accentuò quel che è stata considerata l'incomparabile bellezza della retorica coranica, e protesse il Profeta dalle accuse di aver plagiato libri ebraici o cristiani.

Ciò che la tradizione islamica ci dice è che il Corano consiste di rivelazioni registrate, raccolte, messe insieme e fissate in una Scrittura di riferimento nel corso di una generazione; che queste rivelazioni derivarono esclusivamente, senza la mediazione di fonti scritte, dall'esperienza dello stesso Maometto, e così esso dovette essere tramandato per tutto il periodo della profezia di Maometto, che iniziò nel 610 ca.; e che, essendo Maometto arabo e arabo il suo ambiente, la sua lingua fu puro arabo. La più diffusa tradizione orientalista seguì questi punti fermi finché il consenso scontato sull'attendibilità della prima tradizione islamica venne meno negli anni Settanta, rimettendo sul tavolo molto del primo e secondo secolo dell'Islam, incluse le origini del Corano.

Sin dall'inizio del diciannovesimo secolo, gli orientalisti sono andati identificando «influenze» ebraiche e cristiane nel primo Islam, volgendo attenzione al materiale ebraico e cristiano biblico ed extrabiblico che l'Islam fa proprio attraverso una trasmissione orale e scritta. Verso il 1990 erano in circolazione idee complessivamente più radicali sul contesto, la cronologia e la paternità, direttamente o indirettamente ispirate a una più acuta consapevolezza del contesto tardo antico in cui si formò l'Islam. John Wansbrough nei *Quranic Studies: Sources and methods of scriptural interpretation* (1977) sostenne la tesi di un lungo processo di cristallizzazione scritturale protrattosi fin dentro al nono secolo compreso. Per Günter Lüling il Corano è profondamente stratificato, consistendo lo strato più vecchio di un inno strofico composto da una comunità di arabi cristiani a lungo ignorati, mentre lo strato più recente di un lavoro editoriale portato avanti dai primi musulmani; il ruolo svolto da Maometto e dai suoi contemporanei fu quello di islamizzare il materiale cristiano e introdurre un monoteismo di propria iniziativa. La teoria di Lüling non ha incontrato un largo consenso. La sua discussione implica numerose emendazioni del testo arabo, una pratica che Luxenberg estende ulteriormente, argomentando che un sostrato siriano può spiegare molte delle oscurità linguistiche che hanno a lungo tormentato critici e studiosi, tanto musulmani pre-moderni che moderni orientalisti. Data l'insistenza dell'autore sul contesto pesantemente aramaico (cristiano) di Maometto, invece che arabo e pagano, come si è sempre pensato, in un'intervista gli fu chiesto se il suo lavoro non fosse altro che una apologia cristiana pura e semplice, tesa a minare la tradizione islamica. Alle domande che gli studiosi sono andati ponendosi – il metodo di Luxenberg rivela un archetipo precedente al canone? – le risposte sono svariate. Si possono oggi trovare interessanti discussioni in diverse sedi, non ultima delle quali l'utilissimo *The Qur'an in its Historical Context*

di Gabriel Reynolds (2008). Importanti osservazioni, alcune tratte dalla letteratura islamica, altre da vicine tradizioni cristiane, sono state fatte a proposito del processo di raccolta e canonizzazione.

Secondo alcuni, quindi, la cronologia del Corano ha sconfinato ben al di là del settimo secolo, indietro nell'Arabia pre-islamica e avanti nell'Iraq dell'ottavo e nono secolo; al contempo, un modello di raccolta e di rivelazioni attestate ha fruttato multipli modelli che innescano appropriazioni (a volte traduzione inclusa), comunicazione, composizione e redazioni in serie. Cosa si può dire con una qualche sicurezza? Una è che niente nel Corano può inequivocabilmente dirsi un anacronismo, mentre tutto in esso si accorda plausibilmente a un contesto arabo. Un'altra è che per quanto indietro riesca a risalire, la tradizione esegetica non riesce a spiegare un bel po' di usi coranici. Le due cose, soprattutto unite alle decisamente magre testimonianze materiali – non solo le iscrizioni coraniche sulla Cupola della Roccia, ma anche un piccolo manipolo di carte del settimo secolo – suggeriscono un linguaggio obsoleto e smentiscono la possibilità di un processo estesosi oltre il settimo secolo. Lo stile ripetitivo del testo ricevuto, l'inconsistenza narrativa e l'organizzazione tutt'altro che stringente parlano anche a favore di un fulmineo o almeno veloce esercizio editoriale non diverso da quello descritto dalle nostre fonti. Almeno una carta (apparentemente) del settimo secolo è forata, il che può indicare la sua inclusione in un codice. Molti studiosi si sono incontrati in una posizione mediana, accettando un assestamento arabo all'inizio del settimo secolo per il materiale coranico, ma optando per un tardo settimo o inizio ottavo secolo per la rinascita del testo come Testo Sacro, una soluzione che mette d'accordo testimonianze islamiche e non islamiche su una edizione post-'Uthmanica. Cosa guidò questo processo rimane ancora più oscuro. Non possono spiegarlo né le necessità della legge né gli imperativi della liturgia, dal momento che, per quanto ne sappiamo oggi, il Corano contribuì ben poco alle prime fasi della giurisprudenza, e raramente figura nella preghiera rituale.

È degno di nota che i progressi sono stati compiuti facendo poco o nessun riferimento alle testimonianze più direttamente rilevanti per il problema: le prime carte del Corano. (Sono state spesso avanzate rivendicazioni per un Corano scritto tutto nel settimo secolo – favorita è la copia insanguinata che lo stesso 'Uthman si dice stesse leggendo quando fu assassinato – ma nessuno è datato con sicurezza al primo secolo del calendario musulmano). Quelle carte, è stato ripetuto, «provano» che il Corano «esisteva» molto prima di quanto molti scettici studiosi vorrebbero. Quello che in realtà provano è che un consistente e stabile *corpus*

di pericopi coraniche ha visto la luce sia prima che si raggiungesse una sistemazione completa del testo (l'ordine dei capitoli può differire) sia prima che fosse adottato un sistema di scrittura per registrarli accuratamente.

Una delle prove per una datazione antica di queste carte è che esse sono invariabilmente scritte in una scrittura «difettiva», che, a differenza dell'arabo classico e moderno, manca di fornire vocali brevi e molte marche di consonanti; le parole possono perfino essere divise tra diverse righe. Per leggere il testo, quindi, lo si deve conoscere già. (Per usare un'analogia: difficilmente si capisce «nt hbgngw st hw rd» a meno di non essere un lettore che abbia profonda familiarità con la lingua biblica, e che subito riconosca i versetti di apertura del Vangelo secondo Giovanni, «In principio era il Verbo». Dal momento che molte consonanti arabe condividono la stessa forma e si distinguono solo dai molti punti che mancano nelle prime carte, la situazione è in verità peggiore, più come fosse: «nb htkbhw sb hwrđ»). Ne consegue che i Corani scritti difficilmente avrebbero imposto la disciplina necessaria a una fedele conservazione dell'archetipo. Allo stesso tempo, si può anche mostrare come alcune letture possano spiegarsi solo attraverso errori di copisti ed emendazioni. La recitazione coranica, va notato, non può spiegare la trasmissione.

È nell'accurato studio delle carte del Corano che quasi certamente si dovranno ora fare importanti progressi. Ci si può solo rammaricare di quanto lentamente le testimonianze manoscritte stiano venendo alla luce. Nel 1972 centinaia di carte del Corano furono scoperte nella Grande Moschea di San'a nello Yemen, ma quasi quaranta anni dopo è stato pubblicato relativamente poco. Si è scoperto che migliaia di fotografie del Corano fatte nel 1930 e a lungo credute disperse nella Seconda Guerra Mondiale, in verità si sono salvate; una versione dell'intricata e controversa vicenda della scomparsa fu persino riportata dal *Wall Street Journal*, campione di disinteresse per l'*Islamwissenschaft*. I manoscritti non risolveranno tutti gli enigmi sulle origini del Corano, ma prima saranno resi pienamente disponibili, prima faremo più luce sulla questione.*

Traduzione di Federico Della Corte

* Il presente articolo è apparso per la prima volta su *The Times Literary Supplement* del 29 maggio 2009, ed è stato rivisto e corredato di una bibliografia dal professor Robinson. © The Times Literary Supplement (www.the-tls.co.uk).

Bibliografia

- Boullata, Issa J., ed., *Literary Structures of Religious Meaning in the Qur'ān*, Richmond (UK), Curzon, 2002
- Burgmer, Christoph, ed., *Streit um den Koran. Die Luxenberg-Debatte: Standpunkte und Hintergründe*, Berlin, H. Schiler, 2004
- Luxenberg, Christoph, *Die syro-aramäische Lesart des Koran*, Berlin, Das Arabische Buch, 2000
- Kermani, Navid, *Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran*, München, Beck, 1999
- Nöldeke, Theodor, *Geschichte des Qorāns*, I-III, Göttingen-Leipzig, Verlag der Dieterichschen Buchhandlung-Th. Weicher, 1860-1938
- Reynolds, Gabriel S., *The Qur'ān in its Historical Context*, London-New York, Routledge, 2008
- Wansbrough, John, *Quranic Studies: Sources and methods of scriptural interpretation*, Oxford, Oxford University Press, 1977
- Warraq Ibn, *What the Koran Really Says: Language, Text and Commentary*, Amherst-New York, Prometheus Books, 2002

FILOGIE SOTTO ESAME

Francesco Bausi

Settant'anni di filologia in Italia.

*Breve storia, stato presente, prospettive**

Il 20 novembre 1952 moriva a Napoli Benedetto Croce. Appena tre giorni prima, il trentasettenne Lanfranco Caretti aveva letto all'Università di Pavia la prolusione, dal titolo *Filologia e critica*, al suo corso di Letteratura italiana. Richiamandosi a Pasquali e a Barbi, Caretti sottolineava l'importanza della variantistica, giacché il recupero dei materiali d'autore è «realmente utile alla comprensione più piena dell'opera d'arte», e dunque all'origine dell'interesse per le correzioni sta «una ragione essenzialmente critica, la quale punta, al di là del problema filologico, a una particolare lettura del testo». Affermando che lo studio delle varianti fornisce al critico «le pezze d'appoggio per la sua personale esegesi interpretativa», consentendogli di passare «dal momento della ricostruzione testuale a quello del giudizio di poesia vero e proprio», Caretti rivela il suo legame col crocianesimo, facendo almeno idealmente della filologia solo il punto di partenza e della critica il punto d'arrivo del lavoro sui testi; ma è l'insistenza sulla variantistica, e non sulla filologia *tout court*, a scavare il fossato con l'estetica crociana. Croce, infatti, non combatteva la filologia ricostruttiva, e anzi ne riconosceva l'utilità, purché essa non si mettesse in testa di sottrarsi al suo ruolo subalterno, e si limitasse a predisporre nel modo migliore i testi, per poi lasciare campo libero all'interprete; i suoi bersagli erano piuttosto l'erudizione (ove aspirasse a divenire storiografia e critica: si pensi al duro attacco

* Si tratta del testo da me letto in occasione del convegno *Le discipline letterarie e linguistiche in Italia fra Università e Nazione (1861-2011)*, tenutosi a Bologna nei giorni 1-2 dicembre 2011; ringrazio Luisa Avellini, membro del Comitato scientifico del convegno, per avermene consentito la pubblicazione in questa sede. Una redazione più ampia e corredata di note apparirà nei relativi Atti.

sferrato a Curtius nel 1950) e appunto la variantistica, ossia quella filologia che, parimenti, voleva farsi critica.

Erudizione e variantistica sono incompatibili con l'estetica crociana, perché pensano di poter capire la poesia lavorando su ciò che poesia non è e che con la poesia, secondo Croce, non ha niente a che fare. L'erudizione crede di poter «spiegare» la poesia evocandone le fonti e i precedenti o, peggio, i referenti reali (storici e biografici), tutti materiali «allogeni», non pertinenti all'interpretazione e alla «caratterizzazione» del testo letterario. L'esame delle varianti, analogamente, pretende di arrivare a comprendere la poesia tramite gli «scartafacci», riducendola quindi a un processo, a un qualcosa che si fa e si conquista lavorando sulla materia verbale, e avvalorando dunque una concezione dinamica dell'opera d'arte. L'erudizione è ricondotta da Croce al positivismo e alla tradizione umanistico-retorica, la variantistica (con la connessa critica genetica) al «decadentismo», cioè alle poetiche simbolistiche: correnti culturali e filosofiche, tutte queste, da lui, com'è ben noto, fieramente avversate. La filologia ricostruttiva, che per comodità si suole definire lachmanniana, era viceversa ben compatibile con la critica crociana, essendo da un lato portatrice di una concezione statica del testo, dall'altra propugnando la separazione tra *recensio* e *interpretatio*.

La polemica di Croce, per questo, prese di mira Michele Barbi (che ne *La nuova filologia*, del 1938, aveva dedicato ampio spazio allo studio genetico dei testi), Giuseppe De Robertis manzonista e leopardista (e la sua allieva Adelia Noferi), nonché, sia pure indirettamente, Gianfranco Contini, che fin dagli anni Trenta aveva pubblicato fondamentali contributi sulla critica delle varianti, pur evitando di contrapporsi frontalmente a Croce, e anzi affermando di non voler fuoriuscire dal «sistema» crociano e sostenendo la piena compatibilità di filologia delle correzioni e critica estetica: una convinzione, questa, ribadita anche nella sua replica del 1948 («La critica degli scartafacci») alla nota di Nullo Minissi apparsa nel gennaio di quello stesso anno su *Belfagor*, replica in cui Contini distingue fra l'autentica posizione di Croce e quella, a suo parere più dogmatica, dei suoi seguaci. D'altronde, anche in quell'immediato dopoguerra, Contini non volle conferire apertamente alle sue scelte una valenza che andasse al di là del piano strettamente metodologico e pragmatico; balza agli occhi, sotto questo aspetto, la sua distanza da Caretti, che nella parte finale della prolusione pavese insiste invece a lungo sulle ragioni profonde di quella che egli definisce «la spinta, oggi così vivace, verso la filologia», riconducendola a un prepotente «bisogno di auto-rieducazione intellettuale e morale». E il pensiero va a Carlo Dionisotti,

che con argomentazioni e parole simili aveva giustificato nella «Postilla a una *Lettera scarlatta*» (1946) l'opzione sua e di molti suoi coetanei per la filologia e l'erudizione, riportandola alla fortissima esigenza di una «disciplina rigorosa» che fosse non solo argine alle discussioni estetiche e filosofiche, ma anche recupero di una nuova severità di vita e di lavoro dopo le ubriacature retoriche del ventennio fascista, e insieme riconquista di una dimensione comune e solidale di ricerca sui fatti concreti, dopo la liberazione dalla tirannide del gusto individuale e immediato. Non per nulla, la dionisottiana «Postilla» e il saggio continiano su «L'influenza culturale di Benedetto Croce» (scritto nel 1951) si chiudono allo stesso modo: il primo, invocando «un programma semplice di buon lavoro ... che non richiede preventive discussioni metodologiche» (giacché «dal lavoro stesso nascerà volta a volta o si confermerà la metodologia conveniente»); il secondo, con l'analoga esortazione «non metafisicizziamo oltre, e invitiamo piuttosto al lavoro».

Certamente, per gli intellettuali di quella generazione, era non meno arduo che impellente fare i conti con Croce, che per tutti era stato, oltre che figura simbolo dell'antifascismo (benché non militante) e maestro «morale» di libertà, profeta di una vulgata estetica ormai divenuta seconda natura. Così, Dionisotti – appellandosi al Croce erudito – vagheggiò per l'erudizione ciò che Contini aveva proposto per la variantistica, ossia una conciliazione col metodo crociano e addirittura una sua diretta filiazione da esso; ed entrambi vollero ribadire la propria estraneità all'anticrocianesimo più acceso e rumoroso che cominciava a prender piede nel secondo dopoguerra. Nondimeno, la strada era ormai segnata, e proprio a opera di quei «giovani più naturalmente dotati» che, come scriveva ancora Dionisotti nella «Postilla», già prima della guerra erano tornati, sulle orme di Pasquali e di Barbi, agli studi filologici. Lo stesso Dionisotti faceva i nomi di Contini e di Giuseppe Billanovich; tuttavia, sia pure emarginata dal trionfo del crocianesimo, la filologia si era guadagnata in quegli anni oscuri uno spazio non esiguo, prosperando soprattutto in alcuni luoghi franchi (Firenze, la Crusca, la Scuola Normale, la Biblioteca Vaticana) e giungendo a risultati di assoluto rilievo: si pensi al *Furioso* (1928) e ai frammenti ariosteschi (1937) di Santorre Debenedetti, alle edizioni continiane delle *Rime* di Dante (1939) e di Bonvesin de la Riva (1941), ai carmi di Cristoforo Landino criticamente pubblicati da Alessandro Perosa (1939), alle grandi imprese compiute in quei veri e propri laboratori filologici che furono allora e in séguito le edizioni nazionali di Dante e di Petrarca. D'altronde, per quanto oggi possa suonare strano, era possibile negli anni Trenta in Italia essere o cre-

dere di essere al tempo stesso filologi (nella pratica del mestiere) e crociani (nel gusto estetico e nella concezione della letteratura): esemplare al riguardo è il caso di Contini, e ancor più quello di Vittorio Rossi, che mentre lavorava all'edizione delle *Familiars* – una delle pietre miliari della nuova filologia italiana – andava rielaborando per la Vallardi il suo *Quattrocento* (primamente uscito nel 1898 in tutt'altra temperie culturale) onde adeguarlo ai dettami dell'estetica crociana e alla distinzione fra poesia e non-poesia, da lui peraltro accolte e applicate in sede critica e storiografica fin dal 1914.

Non *ex nihilo*, dunque, rinasceva la filologia dopo il secondo conflitto; nuova era però la diffusa consapevolezza della necessità di riannodare con forza il rapporto spezzato dal Croce tra filologia e critica, servendosi a questo fine, soprattutto, del decisivo apporto della linguistica e della stilistica (già esposte nei più aggiornati, come Contini e Devoto, alle suggestioni dello strutturalismo e di Spitzer), ma senza escludere in altri (quali, soprattutto, Dionisotti, Campana, De Luca e Billanovich) il recupero dell'erudizione sette-ottocentesca, umanistica e positivista, e senza trascurare importanti precedenti autoctoni come quelli di Cesare De Lollis, Domenico Petri e Alfredo Schiaffini. Da questo crogiuolo nascerà la migliore critica letteraria italiana del secondo '900, e questi – filologia, linguistica, erudizione – saranno presto riconosciuti come i fondamenti di qualunque rigoroso studio della letteratura; ma la chiave di volta, l'innesto metodologico di tale «rivoluzione copernicana» furono rappresentati allora, per le ragioni già dette, dalla variantistica e dalla critica genetica, che non a caso conobbero nella seconda metà degli anni Quaranta una stagione particolarmente felice, come attestano il contributo di Giuseppe De Robertis sull'autografo di *A Silvia* (1946), i saggi continiani su Proust, su Leopardi e su Mallarmé (i primi due del 1947, il terzo del 1948) e, sempre nel '48, lo studio di Caretti sulle rime del Tasso e quello di Raffaele Spongano sui *Ricordi* di Guicciardini (destinato, tre anni dopo, a sfociare nell'edizione critica).

Ma l'affermazione della filologia in Italia non avvenne senza difficoltà, neppure dopo la scomparsa del Croce. Le istanze «filologiche», infatti, si scontravano con la perdurante inclinazione italica alla critica «contenutistica», la quale, oltre che da un crocianesimo ancora ben vivo (benché non più incontrastato dominatore della scena culturale), traeva ora alimento anche dallo storicismo marxista, che attraverso Gramsci risaliva a De Sanctis, e che non vedeva di buon occhio linguistica, stilistica spitzeriana e filologia. Si rammenti la polemica condotta da Giuseppe Petronio nel 1958 contro Contini a proposito del saggio di

quest'ultimo «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*»; quel Contini che del resto già nel saggio su Croce del 1951 aveva lamentato come dal marxismo «non fosse affatto venuto lo sperato appoggio a un nuovo positivismo». Lo stesso Caretti, nel 1952, aveva ritenuto opportuno chiudere la sua prolusione pavese – che pure trovava nella poetica crociana il suo bersaglio primario – con una presa di distanza dal riduzionismo ideologico della coeva critica marxista, affermando che lo studio delle varianti permette anche di «impostare dialetticamente e non in forma meccanicistica le relazioni tra società e opera letteraria ... senza ingabbiarci ad occhi chiusi in un tipo preformato d'inchiesta, ad esiti facilmente prevedibili».

Un anno prima, nel 1951, auspicato Raffaele Mattioli (uomo di formazione liberale e crociana, ma anche amico personale di Palmiro Togliatti), l'editore Ricciardi aveva inaugurato la collana «La letteratura italiana. Storia e testi», la cui impostazione era decisamente tradizionale: edizioni non critiche e spesso antologiche, annotazioni essenziali e non erudite, assenza pressoché totale di corredi filologici. Non siamo lontani dai crociani «Scrittori d'Italia»: e se da questi ci si differenziava per la presenza delle note di commento (tuttavia ridotte all'essenziale e in genere puramente esplicative), altri elementi – la dichiarata preferenza per i «classici» e la chiusura ai «minori», e dunque il rifiuto dell'erudizione a favore di un approccio implicitamente attualizzante – denotavano il «suggerimento crociano» (Dionisotti) di un'operazione che non per nulla contava fra i suoi direttori Mattioli e Pancrazi, e fra i suoi previsti collaboratori Flora, Fubini, Getto e Momigliano. Il volume d'apertura, d'altronde, fu un'antologia di scritti crociani – dal titolo *Filosofia, poesia, storia* – curata da Croce stesso; ma nel medesimo 1951 Contini redigeva senza pubblicarlo (lo avrebbe fatto, significativamente, solo quindici anni più tardi) il suo citato saggio sull'influenza culturale del Croce, in cui, fra acrobazie concettuali e cautele dialettiche, e pur continuando a teorizzare un improbabile salvataggio di capra e cavoli, affermava che la cultura viene solo «dall'amore “decadente” alle lettere ... e dalla pratica della filologia e della linguistica come “scienze”», che «la critica stilistica è oggi la sola viva» e che il postcrocianesimo avrebbe dovuto mettere all'ordine del giorno degli studi letterari «un uso concreto della filologia e della stilistica perfettamente funzionale».

Insomma, un metodo e un programma ben poco crociani, che non potevano contentarsi dei soli classici Ricciardi, ai quali infatti nel 1957, scomparso il filosofo ormai da cinque anni, il medesimo editore affiancava, a mo' di integrazione «tecnica», la collana «Documenti di filologia».

Nella breve premessa che apre ciascun volume – il primo furono le rime cavalcantiane curate da Guido Favati – si sottolinea il legame di complementarità con la collana maggiore, dalla quale proviene uno dei due direttori, il linguista e filologo Schiaffini (peraltro da tempo avvicinatosi a Croce); ma è l'altro, ossia Contini, il vero motore e artefice dell'operazione, che ospita in prevalenza edizioni critiche di testi curati in modo «metodologicamente esemplare». Si tratta di volumi rigorosi, privi di commento ma dotati di apparato e di solide introduzioni filologiche; e, nonostante la proclamata connessione con la storiografia (la collana accoglierà infatti, benché in numero esiguo, anche saggi monografici di storia letteraria), i «Documenti» segnano una tappa fondamentale verso la definitiva emancipazione culturale e metodologica della filologia, che nella visione continiana è ancora, insieme, filologia romanza e filologia italiana, senza barriere cronologiche (dal Medioevo al XIX secolo) né linguistiche (giacché, per quanto riguarda la letteratura delle origini, la collana fa posto a testi non solo italiani, ma anche provenzali, francesi, castigliani e mediolatini).

Davvero sono anni decisivi, questi, per l'ingresso a pieno titolo della filologia tra le forze più vitali della cultura e dell'università italiana. Mentre vengono bandite le prime cattedre di Filologia italiana e di Filologia medievale e umanistica, e i gloriosi *Studi di filologia italiana* riprendono regolarmente le pubblicazioni a partire dal 1950 dopo una pausa di sei anni, Gianfranco Folena diviene nel 1959 direttore degli «Scrittori d'Italia», che immediatamente segnano un rapido incremento del proprio rigore filologico; e così accade per altre collane similari, come i classici Utet e soprattutto i classici Ricciardi, che nel 1960 vedono l'apparizione dei monumentali *Poeti del Duecento*, curati da Contini e, sotto la sua guida, da un manipolo di giovani studiosi cui saranno affidate nei decenni successivi le sorti magnifiche della filologia italiana. Nel 1958, Dionisotti, Billanovich, Campana e Sambin fondano *Italia medievale e umanistica* (e l'anno successivo Billanovich, insieme a Rino Avesani e a Giovanni Pozzi, dà vita presso lo stesso editore alla collana «Medioevo e Umanesimo»), onde assicurare adeguato spazio a quei versanti che Contini e la sua scuola lasciavano in ombra (denunciando in questo un persistente legame con l'eredità crociana e, in termini più generali, una forte pregiudiziale anticlassicistica): il Medioevo e l'Umanesimo latino, e la grande erudizione sette-ottocentesca, sia laica che ecclesiastica. Viene così sancita definitivamente, non senza ripercussioni anche sul piano metodologico, la separazione della filologia medievale e umanistica dalla filologia romanza e italiana, cui farà seguito negli anni a venire un'ulte-

riore progressiva frammentazione interna – favorita anche da ragioni di politica accademica – che è una tra le cause non secondarie del declino del ruolo culturale e sociale delle scienze filologiche nel nostro paese.

In effetti, a partire dalla fine degli anni Quaranta si sono confrontate in Italia due filologie, quella più «tecnica», caratterizzata dall'adozione di metodologie altamente formalizzate, e quella più «letteraria» (o, se vogliamo, «umanistica»), maggiormente legata alla nostra tradizione storiografica, critica ed erudita. Emblematico, sotto questo aspetto, può considerarsi il convegno bolognese *Studi e problemi di critica testuale*, celebrato dal 7 al 9 aprile 1960. Dalle pagine degli atti emerge il profilo di una filologia dinamica e aggiornata ma al tempo stesso, nella maggior parte dei relatori, solidamente ancorata alla nostra migliore tradizione culturale; non a caso Spongano, nella sua premessa al volume, volle ricollegare direttamente il convegno a quello, analogo, progettato cento anni prima dalla Commissione per i testi di lingua (della quale egli stesso era presidente dal 1953) nella «stagione dei primi filologi e linguisti dell'età moderna e della nuova Italia». Non erano, queste, semplici parole d'occasione, se si pensa che tre anni prima, inaugurando i «Documenti», Contini aveva voluto sottolineare l'estraneità di quel progetto editoriale rispetto alla vecchia idea «angustamente umanistica» di filologia, escludendo con risolutezza dalla nuova collana «la mera curiosità erudita», con un chiaro riferimento, dunque, non solo, e genericamente, alla tradizione sette-ottocentesca, ma in particolare alla Commissione bolognese e alle sue due benemerite collane, la «Collezione di opere inedite e rare» e la «Scelta di curiosità letterarie».

Nella medesima sede proemiale, Spongano prendeva le distanze sì da Croce e da ogni considerazione ancillare della filologia, ma anche e forse ancor più dalle sempre più vivaci tendenze formalistiche, delle quali proprio in apertura del convegno si era fatto portavoce Giacomo Devoto, che aveva concluso la sua relazione («Il testo come fine e il testo come mezzo») con queste parole: «contro la “storia spirituale” del critico e del linguista puro, contro la “storia intellettuale” dello storico della cultura, la storia del filologo in quanto critica del testo è una “storia naturale”». Affermando viceversa che la disciplina filologica non è «ausilio ma procedimento storico e, in ciò, scienza morale, non scienza naturale», Spongano polemizzava direttamente con Devoto – studioso precocemente influenzato dalla linguistica strutturale, e non a caso molto apprezzato da Contini – e al tempo stesso ribadiva la sua idea «umanistica» di filologia, e dunque anche il forte legame di questa con la critica; non stupisce pertanto che egli difendesse l'inserimento negli atti,

all'ultimo posto, di un saggio non filologico, quello di Giovanni Getto dal titolo «Echi di un romanzo barocco nei *Promessi sposi*: «non vi si è incluso a caso – scriveva – e non rappresenta un *divertissement*, se è vero che non è “testo” la sola “lezione” di un testo ma anche la chiave e i cambiamenti di chiave in cui fu concepito e a cui quella lezione consuona».

Sulle posizioni di Spongano si assestava anche Aurelio Roncaglia, nel suo intervento intitolato, significativamente, «Valore e giuoco dell'interpretazione nella critica testuale». A suo parere, infatti, in filologia quasi nessuna operazione è possibile prescindendo dall'interpretazione, compreso «lo stesso procedimento stemmatico», perché il riconoscimento degli errori «presuppone un atto interpretativo», che deve essere attento non solo alla lingua, al senso del passo e del contesto, alla punteggiatura, ma anche allo stile e al contesto «extraletterario», cioè quello «di natura storica e pratica». Ancor più recisamente, Antonino Pagliaro («Il testo della *Divina Commedia* e l'esegesi») sosteneva che il problema testuale della *Commedia* «si configura come un aspetto dell'esegesi, e non è suscettibile di soluzione se non nell'ambito di questa», arrivando ad affermare che «la scelta della lezione testuale è, in sostanza, un aspetto dell'attività esegetica». Come si vede, l'impostazione «umanistica» del convegno comportava fra l'altro, nell'impianto generale e in numerosi interventi, un approccio libero e critico nei confronti del lachmannismo e dei suoi aspetti più «meccanici»; non per nulla, alcuni relatori indagavano problemi filologici che, in quanto irriducibili al metodo ricostruttivo, ne rivelano l'insufficienza in determinate situazioni.

In particolare, Vittore Branca (riprendendo e sviluppando alcune considerazioni esposte due anni prima nella prefazione al suo volume *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*), dichiarava che la tradizione del *Decameron* «non si ramifica secondo le consuete, canoniche linee di uno schematico albero genealogico, ma piuttosto con la irregolarità avventurosa, con la prepotente indisciplinatezza di una massa di virgulti su un tallo incolto», cosicché «per la ricostruzione della tradizione caratterizzata, per la “recensio”, è fattore indispensabile e ineludibile la conoscenza approfondita di quella che ho proposto di chiamare *tradizione caratterizzante*», che studia «le vie e i modi, il come e il perché della diffusione di un'opera». D'altro canto, Vittorio Santoli e Domenico de Robertis dimostravano l'impossibilità e l'inutilità dell'applicazione del metodo di Lachmann rispettivamente ai testi popolari (nei quali «la tradizione ... coincide con i testi stessi») e ai cantari (la cui tradizione, fortemente «attiva», presenta un «carattere tipicamente redazionale, rielaborativo anziché riproduttivo»); ed Ezio Raimondi indagava su un caso

concreto l'importanza in filologia dello studio delle stampe e del loro intrecciarsi, concludendo col riaffermare «il principio di una filologia integrale: dove la parola non può essere disgiunta dal senso della storia, dall'idea dell'uomo e del suo mondo concreto, della sua ricchezza di strutture e di forme».

Non era dunque una filologia di retroguardia quella di Spongano e del convegno bolognese, che dieci anni dopo avrebbe dato il titolo all'omonima rivista (diretta dal medesimo Spongano fino al 1995), ispirata parimenti «a un'idea modernamente complessa di filologia, non ristretta al puro aspetto ecdotico, ma inclusiva di tutto ciò che concerne l'esegesi dei testi letterari e la loro collocazione nel loro contesto storico e in un più vasto reticolato intertestuale». Una simile visione della filologia si riflette con chiarezza in alcuni dati che balzano agli occhi scorrendo le pagine degli Atti: esiguo, ad esempio, è il numero delle relazioni di teoria e metodologia ecdotica; la linguistica è ben rappresentata e il suo rapporto con la filologia ripetutamente sottolineato, ma essa è ancora intesa per lo più nel senso tradizionale di storia della lingua; la critica stilistica trova ampio spazio, e tuttavia sempre in un quadro generale di forte impronta storicistica. Solo pochi tra i partecipanti – segnatamente Devoto e Contini – si muovono in un'orbita diversa; ma il vento stava rapidamente cambiando, e proprio quella sarebbe divenuta di lì a poco la linea vincente, almeno nella filologia italiana e nella romanistica. La rapida diffusione dello strutturalismo, infatti, determinò lo spostamento del metodo filologico verso una dimensione marcatamente «scientifica», producendo un incremento del tecnicismo a tutti i livelli, con una forte tendenza alla formalizzazione e all'uso di procedimenti e linguaggi desunti dalle scienze esatte e dalla linguistica strutturale. Basti ricordare qui la fondazione nel 1966 della rivista *Strumenti critici*, a opera d'Arco Silvio Avalle, Maria Corti, Isella e Cesare Segre; l'uscita di saggi quali «La critica testuale come studio di strutture» di Contini (1967) e «I segni e la critica» di Segre (1969); l'apparizione nel 1972 dei «Principi di critica testuale» dello stesso Avalle.

Lo strutturalismo ha permesso alla filologia di presentarsi e affermarsi come scienza, contribuendo in maniera decisiva al superamento dell'ipoteca estetica, psicologista e «contenutistica» che continuava a gravare sui nostri studi letterari, e mettendo al centro il testo nella sua materialità e nelle sue leggi autonome e interne: donde, ad esempio, il nuovo impulso fornito alle ricerche metriche e retoriche, e la definitiva formalizzazione «scientifica» della filologia e in particolare dell'ecdotica, svincolata così da quel ruolo subalterno e strumentale ancora attribuitole negli anni Cinquanta

da molti dei suoi stessi cultori. Ha inizio allora il periodo aureo della nostra filologia, che, dietro le orme dei grandi maestri nel pieno della loro attività, raggiunge vertici assoluti di consapevolezza teorica e perfezione tecnica; ma ha inizio nello stesso momento, a ben vedere, anche il suo declino, o meglio il declino della sua funzione storico-culturale e formativa. Il fenomeno è riconducibile a un complesso di cause, tra loro correlate, che provo qui a elencare sommariamente:

1) distacco della filologia dalla storia, generato dal presupposto della «autosufficienza» del testo, che conterrebbe in sé tutti gli elementi necessari alla sua comprensione. Il rifiuto delle componenti allotrie ed estranee (ideologiche, psicologiche, politiche, filosofiche, autobiografiche) si traduce in un paradossale ritorno a Croce e alla sua distinzione di poesia e non-poesia;

2) preminenza assegnata all'ecdotica, cioè alle tecniche editoriali e all'edizione critica, e sostanziale identificazione di tali operazioni con la filologia pura e semplice;

3) divorzio tra ecdotica e interpretazione, che si traduce nell'idea secondo cui l'edizione critica non debba prevedere né commento (storico ed esplicativo) né – ove il testo non sia in italiano – traduzione, e che riproduce, nelle sedi e talora anche nelle persone, la vecchia separazione crociana di filologia e critica (a parti capovolte, almeno in teoria, cioè questa volta col riconoscimento di un maggior prestigio «scientifico» al momento filologico);

4) identificazione, soprattutto in Italia, del metodo filologico «scientifico» col solo metodo ricostruttivo e stemmatico, non sempre e non da tutti opportunamente «rivisto» alla luce dei correttivi bédieriani, del richiamo di Pasquali e Billanovich alla storia della tradizione, dell'attenzione al manoscritto inteso come vivo documento storico, anziché come mero tramite di lezioni;

5) proliferazione di edizioni critiche di autori minori, che offrono in genere un ottimo campo d'azione al filologo ricostruttivo, e, spesso, paradossale emarginazione dei maggiori, che in molti casi non bene si prestano – per il gran numero di testimoni delle loro opere – al metodo stemmatico;

6) tecnicizzazione sempre più spinta dell'ecdotica, nel metodo, nei modi di presentazione e realizzazione tipografica, nel linguaggio (che giunge in molti casi ai limiti del gergo ermetico-criptico, anche per il prestigio del modello continiano);

7) marcato e talora esasperato conservatorismo paleografico, generato dalla convinzione che anche minime particolarità grafiche costi-

tuiscono un elemento culturalmente rilevante e necessario alla piena comprensione di un'opera;

8) larga diffusione di astratte discussioni metodologiche, ossia di una filologia «a tavolino» intesa come «astratto ludo di logica formale» (Martelli) e talora lontana dai problemi pratici del concreto lavoro «sul campo».

E così, mentre nell'accademia, nell'editoria e nelle riviste specializzate, nel numero dei suoi praticanti e nella considerazione ufficiale la filologia toccava l'apice delle sue fortune, riprendevano vigore mai sopiti umori antifilologici, nei quali le tendenze «contenutistiche» (di matrice crociana, estetica, psicologica) radicate nella nostra cultura si saldavano con più avanzate istanze ideologiche e filosofiche di varia natura, fra marxismo, psicanalisi e irrazionalismo post-moderno. Nel 1975, Franca Ageno apriva il suo fortunato manuale *L'edizione critica dei testi volgari* evocando i due topici pregiudizi secondo i quali le edizioni critiche sono edizioni illeggibili (perché adottano grafie del tipo *et, tucto, havere*) e le fatiche filologiche devono ritenersi puramente servili rispetto all'interpretazione critica; pregiudizi ancor oggi ampiamente condivisi, benché di rado, in Italia, pubblicamente espressi. Della filologia, infatti, si parla generalmente con ammirazione e deferenza; ma, come scrisse Guglielmo Gorni, si tratta spesso del riguardo dovuto a «una vecchia signora rispettabile», dalla quale, una volta che le si è reso il debito omaggio, è meglio stare alla larga «e lasciare l'uggioso contenzioso che si trascina dietro a chi è nato con questa vocazione o capriccio». Lo stesso Gorni, appena trentenne, recensendo a caldo nel 1976 il libro della Ageno osservava con coraggio che di questo disagio «gran parte della colpa spetta ai cattivi filologi», cioè ai «tecnici più chiusi e arroganti, restii al commercio delle idee e diffidenti o indifferenti alle ragioni della storia, quelli che hanno perso, come si dice, il contatto con la realtà».

Monumentalizzazione e autoreferenzialità: questi sono i due rischi cui la filologia è andata incontro in Italia nell'ultimo mezzo secolo. La monumentalizzazione scaturisce dal rispetto e dal prestigio riconosciuti sì alla filologia, ma al di là di ogni verifica reale delle sue operazioni e dei suoi prodotti, verifica che è di fatto impossibile ai più, anche se specialisti di letteratura; rispetto e prestigio che nascono a loro volta dal carattere sovente «intimidatorio» della filologia, per le raffinate competenze e la mole di lavoro che essa richiede, per il linguaggio tecnico, per il largo ricorso a strumenti difficili da maneggiare per chi non sia del mestiere (stemmi, descrizioni di manoscritti, apparati, tavole), per l'uso di metodi e schemi di tipo matematico, per la stessa natura dei testi su cui di pre-

ferenza il filologo esercita la propria arte. L'autoreferenzialità viene di conseguenza: le edizioni critiche, spesso costose, ingombranti, scomode, sono da tutti ammirate ma da pochi usate, e molti preferiscono leggere e citare i testi dalle più maneggevoli e meno pretenziose edizioni commerciali, anche perché è diffusa – purtroppo non sempre infondatamente – la convinzione che poi, alla fine, l'edizione critica muti il testo solo in rari e non decisivi luoghi, e dunque serva esclusivamente ai filologi, non ai critici, agli storici delle idee e tanto meno agli studenti o ai lettori comuni.

Inoltre, la filologia – così come è stata intesa, praticata e presentata a partire dagli anni Sessanta – «musealizza» la letteratura, col pericolo concreto, talora, di inibirne la libera fruizione. Non si può studiare seriamente un testo – si pensa e si dice – se non disponiamo della sua edizione critica; ma non si può fare un'edizione critica se non collazionando tutti i testimoni e disponendoli con cura nel letto di Procuste lachmanniano (cosicché uno studioso può essere costretto a lavorare per decenni su un'opera, e talora muore o getta la spugna prima di arrivare a pubblicarla); non si incoraggia l'allestimento di edizioni «di servizio» (commentate ed economiche), perché ritenute scientificamente deboli e scarsamente utili a fini concorsuali; non ci si può lasciar andare ad alcuna affermazione, anche di modesta portata, se non corredandola di robuste note a piè di pagina che esibiscano le opportune pezze d'appoggio filologiche e ricostruiscano a colpi di bibliografia la storia della questione, elencando scrupolosamente tutti coloro che se ne sono occupati (e guai a saltarne uno). E dunque: parcellizzazione esasperata del sapere; eccessiva concentrazione sugli autori minori, che lasciano più spazio alla microfilologia e all'erudizione spicciola (mentre le grandi opere esigono più tempo, obbligano a defatiganti letture bibliografiche, espongono maggiormente a errori riconoscibili); ricerca accanita del testo inedito o del manoscritto sconosciuto, che induce molti giovani studiosi a raschiare i fondi bibliotecari in cerca di facili prede. Un poeta latino dimenticato, qualche sonetto adespoto, un manipolo di varianti più o meno persuasivamente attribuibili all'autore, un nuovo testimone: qualcosa si trova sempre, e con una attrezzatura filologica di base (ormai abbastanza facile da procurarsi) si può accumulare il gruzzoletto di pubblicazioni necessario per tentare la carriera accademica.

Stando così le cose – e credo difficile contestare che stiano così –, non stupiscono le odierne difficoltà delle filologie, che, per i caratteri assunti negli ultimi decenni, maggiormente risentono anche di altri fenomeni comuni a tutti i paesi occidentali: il complessivo declino delle discipline umanistiche, il tramonto del «libro», il trionfo dell'informatica, la generale crisi economica. Molti oggi attribuiscono le difficoltà della filologia

– come, a dire il vero, ogni altra sventura – ai famigerati «tagli»: ma della crisi delle edizioni nazionali, di alcune collane di classici e in genere dell'editoria scientifica proprio la nostra idea e la nostra pratica della filologia sono tra le cause principali, giacché l'edizione critica a norma lachmanniana impone in molti casi tempi e costi ormai insostenibili, a fronte di una ricaduta (non solo commerciale, ma anche culturale) per lo più modesta. In questo contesto trova spiegazione la nascita, negli ultimi vent'anni, di tendenze filologiche più o meno rivoluzionarie e/o riformatrici, soprattutto all'estero, in paesi nei quali da un lato è minore il prestigio della filologia, e dall'altro non vige, tra i filologi, il primato del metodo stemmatico.

Certo, è stato facile per gli esponenti più illustri della nostra scaltrita filologia controbattere gli assalti tutt'altro che irresistibili di Bernard Cerquiglini (il cui *Éloge de la variante* risale al 1989), della «New Philology» e delle «Textual Cultures», col loro appello spesso ingenuo all'autenticità materiale, evenemenziale e antropologica del documento, nonché alla dimensione «soggettiva» del lavoro filologico, di contro allo scientismo, alle alchimie ricostruttive e alla testolatria della filologia tradizionale. Nondimeno, come ha osservato Paolo Cherchi nel 2001, la «New Philology» è un campanello d'allarme che non deve essere sottovalutato, poiché essa «potrebbe essere sintomatica di un qualcosa che non funziona, di un certo fastidio o disagio o stanchezza che si avverte anche in Europa» e in Italia, dove all'interno della stessa comunità filologica si moltiplicano, da qualche anno, i segnali di malessere. Una volta messi da parte i suoi aspetti più folkloristici e ideologici (l'edizione critica come atto borghese, autoritario e maschilista, o le facili suggestioni «derridaiche», come le chiamava sarcasticamente Giovanni Orlandi), bisogna riconoscere che la «New Philology» si è fatta portatrice di istanze non trascurabili, in particolare per quanto riguarda la critica a una filologia ingessata nella sua totalizzante pretesa di scientificità. A poco vale, come spesso si fa, ricordare che l'edizione critica è solo un'ipotesi di lavoro e non pretende di stabilire *il* testo ma solo *un* testo dell'opera: di fatto, la fissità del libro stampato, il prestigio del filologo, l'aura algida e asettica dell'edizione critica di tipo neo-lachmanniano, nonché la pratica di travasare il testo critico (senza nota introduttiva e senza apparati, e dunque senza giustificazione e senza possibilità di verifica) nelle edizioni commerciali, fanno diventare quello *il* vero e unico testo di quell'opera. Inoltre, la «New Philology» si richiama da un lato alle procedure dell'editoria informatica, dall'altro alla filologia dei testi a stampa (o «Textual Bibliography»), due settori che hanno contribuito efficacemente a mettere in discussione la monoliticità di alcune nozioni

basilari della disciplina filologica, da quella di autore (di autore unico, cioè, e di ultima volontà dell'autore) a quella stessa di testo. Innegabile è poi la filiazione della «New Philology» dal pensiero post-moderno, il quale – annullando le distanze fra presente e passato, sostituendo la superficie alla profondità, la sincronia alla diacronia, l'appropriazione onnivora alla distanza rispettosa, l'attualizzazione alla storicizzazione, lo spazio al tempo, il frammento decostruito alla totalità organica, la pluralità di significati (o opera aperta) all'univocità dell'interpretazione – crea un ambiente culturale poco adatto alla filologia tradizionale, sia in senso stretto (ecdotica) che in senso lato (studio storico e «oggettivo» del passato), e più consono, invece, a una filologia che prenda atto, cercando di riprodurla con gli strumenti informatici, della perenne mobilità dei testi e della costitutiva provvisorietà di ogni loro restituzione.

Nel recinto ben protetto della filologia italiana scarsa è stata l'eco della «New Philology», e modeste finora le sue ripercussioni nella concreta prassi ecdotica (una delle più significative è la bistrattata edizione Savoca del *Canzoniere* petrarchesco, apparsa nel 2008). Ma simili polemiche possono valere, se non altro, a mettere in crisi l'immagine snobistica e francamente indisponente del filologo come depositario di una scienza esoterica ed elitaria, nonché della filologia come ascesi e arduo itinerario della mente verso il vero, come sacerdozio che ha i suoi esercizi (non spirituali, ma di lettura) e il suo breviario (non di liturgia né di estetica, ma di ecdotica), che esige ed esibisce, anche nella scrittura e nella vita dei suoi cultori, austerità, moderazione, distacco e obiettività. Proprio questa trasformazione della filologia in una scienza autonoma e autosufficiente, rotta l'osmosi con la critica, la condanna alla marginalità: è vero, in linea di principio, che la critica senza la filologia «gira a vuoto e rischia di trasformarsi in carta da imballaggio» (Feo), e che la filologia «è il discrimine certo tra l'officina dello scienziato e il magazzino delle ciance» (Gorni), ma neppure si può negare che esistano anche ciance filologiche e che la filologia senza la critica (cioè senza la storiografia e l'interpretazione) rischi a sua volta di diventare puramente autoreferenziale, smarrendo ogni contatto con la storia e con la «vita» vera dei testi e della cultura, e incorrendo dunque, sia pure per ragioni opposte, nello stesso vizio che essa rimproverava un tempo alla critica speculativa e impressionistica. Né pare revocabile in dubbio che occorra deporre il feticismo del «testo», considerato alla stregua di un'entità significante autonoma, a favore – scriveva Nicolò Pasero nel 1997 – di una filologia che «non consideri il suo oggetto come enucleabile a prescindere dalla totalità culturale», e guardi pertanto al testo anche come

elemento di una rete di rapporti (linguistici, letterari, culturali, sociali), anzi come esso stesso «rapporto». Già nel 1963, in tempi dunque non sospetti, Dionisotti metteva in guardia dall'errore di parlare di testi senza badare agli uomini; ammonimento tanto più valido oggi, dopo che strutturalismo e semiologia hanno diffuso la persuasione che tutto – non solo la letteratura – sia ridicibile a parola, e che il mondo (in una sorta di nominalismo assoluto dai chiari contorni nichilistici) debba essere letto alla stregua di un mero labirinto di segni il cui significato coincide col significante. Avvicinare i giovani ai testi è importante ed è certo uno dei nostri principali compiti, ma il filologo dovrebbe evitare di presentarsi come il geografo del *Piccolo principe*, facendosi portatore della nefasta idea secondo cui – per dirla con Hans Blumenberg – la parola scritta può sostituire l'esperienza, e i libri, essendo gli unici depositari del senso, contengono tutto ciò che è necessario sapere.

La filologia, beninteso, ha continuato, e tuttora continua (anche se con sempre maggior fatica), ad andare avanti per la sua strada gloriosa e ormai consolidata; ma è innegabile che altre, e non da ora, siano le vie più battute della cultura contemporanea, dentro e ancor più fuori dalle università. Per ovviare a questa sua progressiva marginalizzazione, alcuni hanno pensato negli ultimi tempi di attribuirle compiti e poteri extra-letterari, parlando della filologia come palestra del libero pensiero e della democrazia, o come educazione alla lettura critica delle informazioni, utile per addestrarsi a smontare e capire i messaggi spesso ingannevoli dai quali siamo senza sosta assediati. Ma sembrano, questi, obiettivi a un tempo troppo ambiziosi e troppo riduttivi: da una parte, infatti, la filologia, come diceva Lorenzo Valla, è metodologia neutra, «ars in medio posita», e non può di per sé considerarsi sinonimo di libertà e di verità (così come, allo stesso modo, l'antifilologia di oscurantismo e di menzogna); dall'altra, pare eccessivo scomodare l'ecdotta per decodificare un telegiornale o il discorso di un uomo politico (come quando si affermava che bisogna studiare il latino perché insegna a ragionare). Si potrebbe anche, e forse meglio, invocare l'utilità della filologia come antidoto al dilagare inarrestabile della chiacchiera televisiva, telematica e politica, un po' come fu nell'immediato secondo dopoguerra (in reazione alla verbosità della critica idealistica ed estetica, nonché alla retorica fascista) e come fu per certi giovani studiosi negli anni Settanta (quando, secondo le parole di Gorni, la filologia sembrava recare con sé «una rivincita del sapere scientifico ... sulle troppe promesse mancate di tante cosiddette scienze umane»); motivazione certo rispettabile, ma comunque limitata alla sfera dell'autodifesa individuale.

Credo invece che l'utilità della filologia debba oggi essere ribadita sul terreno specificamente letterario, da un lato riallacciando il suo nesso con la critica, dall'altro aprendosi a una concezione più larga e meno rigida dell'attività filologica, per uscire da quello che Francesco Bruni ha recentemente definito «massimalismo filologico», denunciando la «paralisi incoraggiata da una filologia male intesa, funzionale al gioco dei finanziamenti e agli interessi di corporazioni e microcorporazioni accademiche autoreferenziali», e affermando che «la realizzazione di edizioni critiche fondate sull'intera tradizione manoscritta o a stampa non dovrebbe fornire un alibi per l'indisponibilità di edizioni che rimettano in circolazione opere spesso importantissime e tuttavia sequestrate da programmi troppo ambiziosi per essere portati a termine».

A questo scopo, sono nate in anni recenti, soprattutto all'estero, collane di testi che pubblicano edizioni «di servizio» (o «provvisorie» che dir si voglia) condotte senza pretese di esaustività ecdotica, con apparati essenziali o assenti, ma dotate in compenso di traduzioni e note di commento. Il fenomeno più interessante è quello della serie «I Tatti Renaissance Library», edita dalla Harvard University Press sotto la direzione di James Hankins, che in dieci anni ha pubblicato circa cinquanta volumi, vendendone in tutto il mondo oltre 70.000 copie e cedendo i diritti delle sole traduzioni inglesi persino in Cina, Giappone e Corea del Sud. È comprensibile che di fronte a questa e a simili operazioni editoriali gli arcigni custodi nostrani della pura scienza filologica abbiano arricciato il naso: ma gli inconvenienti (del resto superabili ove si ricorra a curatori esperti) sono ampiamente compensati dall'enorme beneficio che deriva dalla vasta e rapida messa in circolo non di questo o quel singolo testo splendidamente edito a norma di metodo dopo anni di lavoro solitario, ma di un'intera e spesso negletta civiltà letteraria, quella latina dell'Umanesimo e del Rinascimento. Una buona soluzione – anche dal punto di vista economico – potrebbe essere quella di diversificare le edizioni, riservando al formato elettronico l'edizione critica tradizionale (destinata a pochi specialisti) e stampando su carta l'edizione commentata e tradotta, rivolta a un pubblico più largo. Pare evidente, comunque, che dovere della filologia oggi sia rinunciare alla centralità dell'edizione critica tradizionale, puntando decisamente su altre e tuttavia non meno scientifiche operazioni, quali l'edizione «di servizio» (che non significa «mal fatta»), il commento e la traduzione; e accentuando dunque quel ruolo di «mediazione» e di «divulgazione» (il momento «politico» dell'edizione, come lo ha definito Cherchi) che in questa fase storica è vitale per la stessa sopravvivenza accademica e sociale della letteratura.

Un altro aspetto decisivo sul quale intervenire, si diceva, è il raccordo con la critica, cioè la pratica e l'insegnamento di una filologia intesa non tanto come tecnica editoriale, quanto come abito mentale e intellettuale necessario a chiunque si occupi, in qualunque modo, di testi: un igienico tirocinio, insomma, che insegni a osservare e a verificare prima di immaginare, di ragionare e di costruire (così scriveva Joseph Bédier nel 1903), a preferire i fatti alle ipotesi, a non trascurare la dimensione materiale (linguistica, retorica, metrica) del testo, a capire che è più utile «dominare la lingua che imbottirsi la testa di discorsi generali e di *slogan*, ... di professioni di fede civile o politica» (Gorni); a maturare in buona sostanza il carducciano «odio catilinario alle chiacchiere moralistiche e per mostra di estetica o saccenteria». Da ciò trarrebbero beneficio sia i filologi, persuadendosi che si fa filologia anche leggendo e interpretando un testo con proba attenzione alla sua storicità concreta e ai suoi aspetti formali, sia i critici, soprattutto qualora estendessero questo *habitus* latamente filologico ai territori della letteratura contemporanea, i cui studiosi sono talora sordi se non programmaticamente ostili alla filologia.

In ultima analisi, entrambi questi momenti – quello editoriale e quello critico – dovrebbero tendere al medesimo obiettivo: far uscire la filologia dal suo ghetto dorato e reimmetterla nel circolo vivo della cultura e della scuola, rinunciando a ogni pretesa di separatezza e di autonomia per recuperare, come nell'epoca anteriore allo specialismo accademico, la sua piena ed effettiva annessione a quella che chiamiamo «italianistica». Se oggi, infatti, quello che soprattutto importa è appassionare i giovani alle lettere, al fine di contrastare la crescente perifericità culturale della letteratura, bisogna riconoscere che la vecchia filologia non sembra lo strumento migliore per farlo, giacché il necessario rigore storico non può esimere dall'obbligo di presentare i testi come cose vive, anziché come «monumenti» o reperti degni soltanto di restauro e di scavo archeologico. A questo scopo, sarebbe opportuno adoperarsi per far percepire non solo la «distanza» del testo, ma anche la sua «presenza» e la sua «continuità» nel tempo e nello spazio, facendosi carico della «contraddizione costitutiva» e del «problematismo esistenziale» che Contini individuava nella filologia come in ogni altra disciplina storica (e che sono intrinseci anche alle rivendicazioni della «New Philology»), per cui da un lato essa è ricostruzione di un «passato» e sancisce, anzi introduce una distanza fra l'osservatore e l'oggetto (il testo), ma per altro verso ripropone nel nostro *hic et nunc* la «presenza» dell'oggetto stesso. Parole che oggi potremmo tradurre in un'esortazione a non mitizzare la «scientificità» della filologia e a lasciare aperto uno spazio

anche al rapporto «diretto» e «personale» con i testi, senza imporci e imporre in ogni circostanza un'oppressiva ipertrofia della «mediazione» storicizzante. Ma qui è bene fermarsi, prima che a qualcuno possa venire il sospetto che, forse, don Benedetto non aveva tutti i torti.

Andrea Fassò

Ist die Romanistik noch zu retten?

Il 25 gennaio 2011, in vista del convegno *Fra Autore e Lettore: la filologia romanza nel XXI secolo*, «dedicato alle riviste di filologia romanza o ad esse affini», che si sarebbe tenuto a Roma dal 2 al 4 febbraio, Corrado Bologna inviò alla SIFR la lettera dal titolo «Serve ancora la Filologia romanza? Lettera ai filologi romanzi», che tuttora si può leggere online.¹ Le questioni sollevate da Bologna mi sembrarono di notevole importanza, tenuto conto del progressivo ridursi dello spazio della nostra disciplina nelle università, ma anche del restringimento dei suoi orizzonti culturali: fenomeno sul quale vado riflettendo da parecchi anni e che rischia di rendere priva di motivazioni convincenti – e dunque inefficace – ogni azione, pur doverosa e meritoria, di difesa della disciplina negli ordinamenti accademici. La mia risposta, datata 5 marzo 2011, fu pubblicata il 12 marzo nel medesimo sito.

Qualche mese più tardi, nel numero di *Belfagor* datato 31 marzo 2011 (pp. 222-230), il dibattito fu ravvivato dall'intervento di Paolo Maninchedda «Perché lo Stato dovrebbe ancora pagare gli stipendi ai professori universitari di filologia?». Lo commentai brevemente con Corrado Bologna e il 5 agosto 2011 scrissi a entrambi, discutendo le affermazioni che non mi convincevano e cercando di precisare meglio il mio punto di vista.

Riproduco qui di seguito le mie due lettere: la prima con la sola aggiunta in nota dei lavori citati; la seconda (che era stata concepita come messaggio privato, con lo stile familiare che si usa con gli amici di vecchia data) tagliando alcune frasi superflue.

Nella prima avevo scritto «Darò qualche esempio, parlando il meno possibile di cose bolognesi». Come tutti hanno capito, mi riferivo a ricerche mie e di Francesco Benozzo che nessuno ha mai preso in considerazione né per approvarle né per confutarle. Né per discuterle, naturalmente.

¹ www.sifr.it > Iniziative scientifiche > Dibattito sul ruolo della Filologia romanza.

Le cito brevemente.

1

A. Fassò, «Un'ipotesi sul verso epico francese», *Le forme e la storia*, n.s., 1 (1989), pp. 55-92; ampliato in «L'ottosillabo, verso epico», in Id., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, 2005, pp. 71-110.

Dalla schedatura di numerose *chansons de geste* sono emersi diversi indizi che mi hanno condotto a confermare l'ipotesi (emessa da Jeanne Wathelet-Willem nel 1964: cfr. *infra*) di un'originaria composizione ottosillabica delle *chansons*, *Roland* compreso. Dopo vent'anni di silenzio generale, sono tornato sull'argomento nell'articolo «Ritorno all'ottosillabo», *Medioevo romanzo*, 35 (2011), pp. 381-405, allegando nuove prove della trasformazione dell'ottosillabo epico in decasillabo (*Chanson d'Aspremont*) e del decasillabo in alessandrino (*Girart de Roussillon*). L'articolo è andato in stampa alla fine del 2011; vedremo se finalmente una discussione riuscirà a decollare.

2

a) A. Fassò, «Cortesia, mito ed epopea», in AA.VV., *Ommaggio a Gianfranco Folena*, vol. I, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 87-107; col titolo «Cortesia indoeuropee» era stato presentato a Verona al I Convegno su *Medioevo romanzo e orientale* ed era stato stampato in A.M. Babbì *et al.* (a cura di), *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1992, pp. 183-203;

b) Id., «“Cortesianen vuoill comensar”: Marcabru e la civilizzazione del guerriero», in L. Borghi Cedrini (a cura di), *Studi testuali 4*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 39-55; col titolo «L'apprivoisement du chevalier à l'époque des croisades: “Cortesianen vuoill comensar” de Marcabru» è stato presentato nel 1996 al V Congresso dell'AIEO e poi stampato in J. Gourc, F. Pic (éds.), *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du V^e Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (AIEO): Toulouse, 19-24 août 1996*, vol. I, Pau, AIEO, 1998, pp. 225-236;

c) Id., «La cortesia di Dante», in A. Fassò, L. Formisano, M. Mancini (a cura di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, vol. I, pp. 279-301;

d) Id., «L'ideologia tripartita», in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, vol. I, *La produzione del testo*, t. I, Roma, Salerno Editrice, pp. 83-114.²

² I nn. 2a, b, c costituiscono ora i capp. 4, 5 e 6 di Fassò, *Gioie cavalleresche*, cit.

Ho analizzato l'ideologia cortese, cercando di ritrovarne le tracce nelle *chansons de geste* e riconoscendo in essa la fondamentale ideologia tripartita, che è stata indicata da Georges Dumézil come propria delle culture indoeuropee e che (al di là delle critiche, spesso fondate, sulle sue origini) è certamente vitale per tutto il Medioevo. Al pari dell'etica cavalleresco-cristiana (si ricordino gli studi di Jean Flori³), anche l'ideale cortese è a mio avviso un ideale di regalità che viene proposto non solo ai grandi signori feudali ma anche ai cavalieri.

Mi sembrava un'ipotesi abbastanza interessante; ma la discussione, se c'è stata, mi è completamente sfuggita.

3

F. Benozzo, «Epona, Rhiannon e Tristano: metamorfosi cortese di una dea celtica», *Quaderni di semantica*, 18 (1997), pp. 281-290; Id., «Guglielmo IX e le fate: il “*vers de dreit nien*” e gli archetipi celtici della poesia dei trovatori», *Medioevo romanzo*, 21 (1997), pp. 69-87; Id., «La dea celtica dei trovatori», in A. Pioletti (a cura di), *Le letterature romanze del Medioevo. Testi, storia, intersezioni: Atti del V Congresso della Società italiana di filologia romanza, Roma 23-25 ottobre 1997*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 269-280; Id., «Un nuovo reperto celto-romanzo: nota sul gatto rosso di Guglielmo IX», *Critica del testo*, 6 (2003), pp. 907-913.

4

A. Fassò, «La diffrazione e le fate: “Ben vueill que sapchon li pluzor”», in A. Pioletti (a cura di), *Le letterature romanze del Medioevo*, cit., pp. 245-274; testo leggermente ampliato col titolo «Fate, diffrazione, e una congettura per Guglielmo IX», *Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. QFR*, 12-13 (1996-98), pp. 287-323; in forma abbreviata, «Le troubadour, la dame et la fée», in G. Kremnitz et al. (éds.), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. VI^e Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes: Vienne, 12-19 septembre 1999*, Wien, Praesens, 2001, pp. 355-366; infine in Fassò, *Gioie cavalleresche*, cit., pp. 203-237.

In questi saggi (nn. 3 e 4) Benozzo e io suggeriamo, con dovizia di argomenti e di esempi, che dietro la misteriosa figura della dama trobadorica, la cui origine non ha mai trovato una spiegazione plausibile, si debba riconoscere la fata celtica. Benozzo va oltre, risalendo al culto celtico della dea-cavalla Epona. Considerando da un lato le sedi in cui sono apparsi i saggi, dall'altro l'insistenza con la quale io ho ripubblicato il mio, mi riesce difficile supporre che siano passati inosservati. C'è

³ J. Flori, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie e L'essor de la chevalerie*, Genève, Droz, 1983 e 1986.

voluti il volume di Benozzo *La tradizione smarrita* (Roma, Viella, 2007) per indurre un recensore a intervenire, questa volta addirittura con un *review-article*. Eugenio Burgio⁴ ha dedicato fra l'altro due pagine al problema della dama cortese, concludendo: «Ma questo non spiega davvero la “nascita” della *fin'amor* e della sua formalizzazione letteraria...». Meno male: almeno un accenno di presa di posizione con una parvenza di argomenti. Vedremo se dai cultori di poesia trobadorica – settore che tende a monopolizzare l'attenzione dei romanisti italiani – verrà qualche altro tentativo di proseguire la discussione. Perché («formalizzazione letteraria» o meno) una spiegazione alternativa dell'origine della dama cortese – una figura, inutile sottolinearlo, lontanissima dalla realtà e che tuttavia si continua, a dir poco, fino a Beatrice e a Laura – una spiegazione alternativa a tutt'oggi non c'è.

Capisco che possa dispiacere rinunciare alla *idée reçue* dell'origine colta e clericale della poesia trobadorica, ma anche a questo inconveniente Benozzo e io abbiamo cercato di ovviare: sono in stampa gli Atti del Congresso SIFR del 2009, dove compare la nostra comunicazione «La “Sainte Foy”, il paganesimo antico e l'emergere della poesia trobadorica». Sulla base di un'analisi attenta della *Sainte Foy* e del *Boeci*, ribadiamo da un lato la nostra convinzione che la poesia trobadorica continui un'antichissima tradizione celtica, ma d'altro lato riconosciamo che su questa tradizione si innesta, a partire dall'XI secolo, un «superstrato» clericale e un secondo livello di senso mistico-allegorico che si può riscontrare in alcuni almeno dei maggiori trovatori. Riteniamo così di ricongiungerci alle ricerche di Lucia Lazzerini,⁵ che da una ventina d'anni argomenta con forza a favore di un sovrasenso religioso nella lirica trobadorica e nei romanzi di Chrétien de Troyes: tesi sostenibile, a nostro parere, ma a patto di postulare un doppio livello di significazione (amore sacro e amore profano) e quindi di ricezione. La questione richiederà ancora molti approfondimenti, ma speriamo di avere indicato con chiarezza la direzione di ricerca.

⁴ «Sulle “origini non scritte” delle letterature romanze», *Medioevo romanzo*, 33 (2009, ma uscito nell'estate 2010), pp. 170-183.

⁵ L. Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», *Medioevo romanzo*, 18 (1993), pp. 153-205, 313-369; Ead., «L'«allodetta» e il suo archetipo: la rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil Novo», in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. Coglievina e D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 165-188; Ead., «Gli enigmi di Chrétien de Troyes: un “senso ulteriore” in *Erec et Enide*?», in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, pp. 117-134; Ead., *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001; Ead., «Per l'interpretazione del *Cligés*», in *Scritti di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, 2007, pp. 845-864.

Fortunatamente in quest'ultimo anno si è avuto qualche soprassalto, dovuto alla pubblicazione di tre libri di Benozzo. *La tradizione smarrita* (Roma, Viella, 2007) e *Cartografie occitaniche* (Napoli, Liguori, 2008) hanno prodotto, come ho detto, ben 14 pagine di *review-article* da parte di Eugenio Burgio; quanto a *Etnofilologia* (Napoli, Liguori, 2010) (che era stato preceduto dall'articolo omonimo nella presente rivista⁶), la sua recensione compare tempestiva in questa sede a opera di Massimo Bonafin. La scelta dei due recensori è stata ottima, quasi obbligata: si tratta infatti di due fra i pochissimi romanisti italiani in grado di affrontare con un minimo di competenza le innovazioni proposte da Benozzo. Pre-scindendo dalla pertinenza o meno delle loro osservazioni, dobbiamo dunque essere grati a entrambi per avere accettato, sia pure con comprensibile imbarazzo, di assumersi questo compito.

È questo all'incirca il contesto nel quale, in seguito all'amichevole invito di Francisco Rico, ripubblico le mie due lettere. Non mi faccio troppe illusioni sullo stato della filologia romanza in Italia (ma anche all'estero le cose non vanno proprio benissimo) e sulla sua capacità di rimettersi in cammino uscendo dall'immobilità – o per meglio dire dalla regressione – che l'ha caratterizzata nell'ultimo trentennio, fatte salve alcune felici eccezioni. E tuttavia credo utile invitare gli amici e i colleghi a una riflessione senza ambiguità e soprattutto senza paura. La crisi che il nostro mondo sta vivendo – se non vogliamo accontentarci dei titoli di prima pagina – non è solo economica; una riforma intellettuale e morale è ciò di cui necessita l'intero mondo occidentale e perfino, al suo interno, quel minuscolo microcosmo che è la filologia romanza. Bisogna tornare a pensare, e con coraggio.

Bologna, 8 novembre 2011

Ma certo che serve la filologia romanza!

Risposta a Corrado Bologna⁷

Caro Corrado,

solo pochi giorni fa ho letto la tua lettera alla SIFR (il «mio» sito SIFR non era aggiornato; la spiegazione sarebbe lunga).

⁶ F. Benozzo, «Etnofilologia», *Ecdotica*, 4 (2007), pp. 208-230.

⁷ http://www.sifr.it/comunicazioni/risposta_fasso_bologna.html

Concordo pienamente col tuo giudizio e col tuo stato d'animo. Anch'io sto assistendo alla progressiva perdita di peso della nostra disciplina, prima all'estero e ora anche in Italia. Sicuramente i colleghi di altri settori (*in primis* l'italianistica) cercano di occupare il nostro spazio, approfittando anche del generale peggioramento della preparazione degli studenti e quindi della possibilità di offrire loro un percorso più facile. In ciò sono aiutati: a) dall'interesse sempre minore per le epoche passate (Medioevo soprattutto) e dal prevalere sproporzionato e quasi esclusivo per tutto ciò che è contemporaneo o per lo meno recente; b) dall'ignoranza diffusa su cosa sia e a cosa serva la filologia romanza (mentre la lingua e la letteratura italiana bene o male si crede di conoscerle); c) dalla loro stessa ignoranza in materia: molti colleghi italianisti, anche di valore, faticano a distinguere il francese dal provenzale; sanno a malapena che prima della lirica italiana ci sono dei trovatori (che non sanno leggere); ignorano tutto di Marcabru, di Chrétien de Troyes, dei grandi romanzi in prosa, di Maria di Francia, dei fabliaux, di Juan Ruiz, di Juan Manuel, di Ramon Llull... e, naturalmente, di qualunque poema epico all'infuori del *Cid* e della *Chanson de Roland* (che non sanno leggere).

Tutto questo è vero. Le forze avverse sono molte e pericolose. E tuttavia mi domando: noi non abbiamo niente da rimproverarci? Che cosa abbiamo fatto per rendere la nostra materia, non dico attraente, ma credibile?

La parabola della filologia romanza mi ricorda quella del latino. Il latino ha sempre avuto molti detrattori, dagli esponenti dello scienziismo e del tecnicismo fino alla gente comune che ripeteva «a cosa serve?». A questa semplice e non insensata domanda i latinisti hanno variamente risposto: serve perché è una bella lingua (il francese, lo spagnolo, il tedesco evidentemente sono orrendi); serve perché è una lingua logica e insegna a ragionare, dato che bisogna osservare le concordanze, la *consecutio temporum* ecc. (mentre, come ognuno sa, le lingue moderne sono prive di ogni logica, sgangherate, usabili come viene viene); perché la logica del latino è ferrea e la forma è essenziale (molto più di quella del greco, lingua elastica e notoriamente inadatta alla filosofia); serve per capire da dove derivano le parole italiane (tedeschi e polacchi ne potranno fare a meno?). E via di questo passo, continuando a fare ingozzare agli alunni regole, sotto-regole, costrutti che nemmeno gli autori classici usavano, e riservando alla lettura dei testi una metà scarsa del tempo. A ben pochi insegnanti è venuto in mente di rispondere che il latino è importante perché è il veicolo di una grande cultura, che è la nostra, e che di questa cultura, oltre a Cicerone e Virgilio, fanno parte

la Bibbia (la quale, mi insegnavano a scuola, «è scritta male»: si sa, quell'ignorante di san Girolamo...), sant'Agostino (che un insigne latinista definì in mia presenza «un epigono tardo-antico»), la liturgia cattolica, il *Corpus Juris*, san Bernardo, san Tommaso, mezzo Dante, quasi tutto Petrarca, Erasmo, Bacone, Leibniz, la medicina, la scienza, il diritto... Il latino è la nostra storia, e capire la nostra storia vuol dire capire noi stessi. Nessuno l'ha detto; e gli appelli in difesa del latino – giusti in sé stessi; anch'io ne ho firmato qualcuno – sono caduti nel vuoto. Ai suoi detrattori è parso evidente che di una pianta ornamentale o di un surrogato della geometria e dell'enigmistica si potesse benissimo fare a meno. Il latino è stato ucciso, certo; ma prima di essere ucciso ha fatto di tutto per suicidarsi.

Lo stesso stiamo facendo noi da molti anni in qua. Per non ripetermi rinvio a quanto dissi al seminario di Alghero nel 2003 (www.filologia-sarda.eu/pubblicazioni/alghero2003/05.pdf) e aggiungo: non dimentichiamo che i nostri studenti studiano filologia romanza (cominciando da zero, mentre di letteratura italiana ne sanno già un po') per un solo anno; usciranno dall'università portandosi dietro quello che in quest'unico anno hanno ascoltato e letto.

Se in quest'unico anno noi non riusciamo a fargli capire che la civiltà europea ha la sua radice in quel millennio (non «mezzo millennio»: il Medioevo comprende anche il periodo 500-1100); che la letteratura italiana nasce in Francia nel XII secolo; che in quei testi lirici, epici, romanzeschi, novellistici, agiografici si esprime un mondo del quale noi siamo gli eredi diretti; che questo mondo è fatto di chiese e monasteri, di chierici e cantori girovaghi, di feudalità, di cavalleria, poi anche di borghesia comunale; che in quel mondo cercano faticosamente di incontrarsi la civiltà mediterranea (classica e cristiana) e le civiltà barbariche, dando luogo a un mondo del tutto nuovo, che è appunto l'Europa;

– se, invece di tutto questo, gli presentiamo la filologia come linguistica ed ecdotica (così si legge nella premessa di Cesare Segre al «nuovo corso» di *Medioevo Romanzo*, 2007; così ribadì lo stesso Segre in un seminario interdottorale a Bologna nel 2008); se ci attardiamo su minuzie grammaticali e metriche; se trattiamo i testi come entità autosufficienti e come pretesti per considerazioni stilistiche e intertestuali; se ci limitiamo ad analisi formali viste come fine e non come mezzo; se come fine e non come mezzo presentiamo l'edizione critica;

– se operiamo in questo modo, che cosa risponderà uno studente alla domanda «a cosa serve?». E se, come nella mia facoltà, la filologia romanza sarà stata messa in alternativa alla filologia italiana (non sono

stato io, sono stati gli italianisti), che ragione avrà di scegliere la filologia romanza? Al suo posto io penserei: se ha da essere linguistica ed ecdotica, se ha da essere analisi formale, metrica, retorica, stilistica, scelgo la filologia italiana, che mi servirà a studiare meglio la letteratura italiana, perno del mio curriculum.

«A che è servito – ti domandi accorato – pubblicare e studiare Curtius, Auerbach, Spitzer, Contini?» E io aggiungerei: a che è servito Duby, per noi romanisti il più grande maestro della seconda metà del Novecento? A che è servito Le Goff, e poi, fra i nostri «coetanei», Cardini, Barbero, Schmitt, Flori, Ruiz Domènec? A che è servito lo sviluppo dell'antropologia (che gli storici hanno pur capito e utilizzato)?

Il guaio è che da 30-40 anni in qua nessuno si pone più un problema. Le nozioni acquisite sembrano acquisite per sempre e nessuno si domanda più se per caso qualche questione sia rimasta aperta. Parlo delle questioni vere, non di archetipi, di intertestualità, di strutture narrative, di strategie retoriche, di artifici metrici o linguistici.

Nel 1955 Jean Rychner con *La chanson de geste* mise a rumore la nostra corporazione; due anni dopo le questioni da lui sollevate furono discusse a Liegi dai migliori fra i suoi sostenitori e i suoi avversari (anche se poi Delbouille, organizzatore del convegno, si accaparrò elegantemente 114 pagine degli atti, illudendosi di dire una parola definitiva): *La technique littéraire des chansons de geste* (1959) è ancora un punto di riferimento imprescindibile. Fu, per quanto ne so, l'ultimo importante episodio in cui i romanisti si confrontarono su una questione di fondo.⁸

Poi, pian piano, cominciò la politica dei respingimenti. Darò qualche esempio, parlando il meno possibile di cose bolognesi (il pudore deve prevalere sulla vanità, ma pazienza).

1964: Jeanne Wathelet-Willem pubblica nei *Mélanges Delbouille*⁹ (proprio la sede adatta!) un articolo sullo stile formulare epico e conclude prospettando l'ipotesi che dietro al decasillabo epico si nasconda un originario ottosillabo. L'articolo non passa inosservato (si scorra la *Tabula gratulatoria* dei *Mélanges*); ma nessuno si prende la briga di discuterlo, magari di confutarlo; eppure l'ipotesi ha implicazioni evidenti al di là

⁸ J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz-Lille, Giard, 1955; AA.VV., *La technique littéraire des chansons de geste*, Actes du Colloque de Liège, septembre 1957, Paris, Les Belles Lettres, 1959.

⁹ J. Wathelet-Willem, «À propos de la technique formulaire dans les plus anciennes chansons de geste», in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévales offerts à M. Maurice Delbouille*, éd. par J. Renson-M. Tyssens, Gembloux, Duculot, 1964, vol. II, pp. 705-727.

del mero fatto formale; ed è probabilmente per questo che su di essa cala il silenzio. Sette anni dopo, la grande edizione Segre della *Chanson de Roland* ignora completamente la questione. La stessa Wathelet-Willem (in posizione subordinata nell'università belga) non la riprenderà più.

1970: con *Critica dei testi classica e romanza* Alberto Varvaro (non nascondendo qualche perplessità sul procedere dei classicisti) mette in luce alcune peculiarità dei testi romanzi, in particolare la loro tradizione «attiva» in opposizione a quella «quiescente» dei classici greco-latini e della Bibbia: tradizione attiva che ha molte implicazioni, fra le quali (anche se Varvaro non lo dice) un ridimensionamento del criterio della *lectio difficilior* (una *difficilior* può essere introdotta da un rimaneggiatore «attivo»). Ma, fra le varie osservazioni acute (compreso un cauto rilancio delle tesi di Bédier), mi colpisce il § 5, «Oggettività dello stemma e qualità della tradizione»: la storia della tradizione delle poesie di Charles d'Orléans è nota grazie al rango sociale dell'autore, ma «che sarebbe accaduto se avessimo perduto O [il ms commissionato dal duca dopo il ritorno in Francia dalla prigionia]?». E, aggiungo io, che cosa sarà accaduto nel caso di autori dei quali non sappiamo abbastanza o non sappiamo nulla del tutto (Chrétien de Troyes, per fare l'esempio più illustre)? Siamo sicuri di dover ricostruire un archetipo? O durante e dopo la vita dell'autore il testo può avere conosciuto vicissitudini che noi nemmeno immaginiamo? Il saggio di Varvaro è spesso citato e lodato; ma nella prassi editoriale corrente se ne tiene conto assai poco. Vecchio o giovane, un filologo non si sente filologo senza archetipo e senza stemma.¹⁰

1981: Joël Grisward pubblica l'*Archéologie de l'épopée médiévale*. La sua tesi evidentemente va discussa seriamente: o se ne dimostra l'infondatezza, oppure le nostre nozioni sull'epica medievale (e non solo su di essa) vanno rivedute da cima a fondo. Una breve scheda in Italia; qualche recensione all'estero; una recensione all'edizione italiana nel 1989; poi più niente. Dal 1982 al 2009 la Société Rencesvals ha tenuto dieci congressi internazionali (alquanto ripetitivi, va da sé) come se nulla fosse accaduto.¹¹

¹⁰ A. Varvaro, «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 45 (1970), pp. 73-117, rist. in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 567-612. Le pp. 80-93 sono ristampate in A. Stussi (ed.), *La critica del testo*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 151-163.

¹¹ J.-H. Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981, trad. it. *Archeologia dell'epopea medievale*, Genova, ECI, 1989.

1983: Paul Zumthor pubblica l'*Introduction à la poésie orale*, cui farà seguire nel 1987 *La lettre et la voix*. Strani *fata* hanno questi *libelli*: prontamente tradotti in italiano (Bologna, il Mulino, 1984 e 1990), vengono poi accantonati senza un minimo di discussione. L'oralità è a tutt'oggi un tema tabù; e anche *post mortem* come si può perdonare il tradimento dello strutturalista e quasi-semiologo Zumthor? (*Semiologia e poetica medievale* è il titolo dell'edizione italiana – con intervista di Cesare Segre all'autore – di un suo importante libro, che per la verità nell'originale è solo un *Essai de poétique médiévale*). Guai se diventasse contagioso il suo esempio: essere capace di cambiare radicalmente le proprie idee anche dopo il pensionamento.¹²

1989: in un lungo saggio, «L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour», Rüdiger Schnell opera una rigorosa e informatissima messa a punto, demolendo le *idées reçues* sull'amore cortese che si ripetono di manuale in manuale: non esiste una teoria né tantomeno un trattato sulla *fin'amor*: quello di Andrea Cappellano fu recepito in seguito come tale ma era stato scritto con tutt'altro intento; l'amore cortese è sì caratterizzato da alcuni tratti costanti (esclusività, costanza, sincerità, reciprocità, spontaneità, rispetto dell'altro, misura, disposizione alla sofferenza...), ma la sua concezione varia da poeta a poeta: non è necessariamente adultero; non sempre è incompatibile col matrimonio; non esclude affatto il pieno appagamento sessuale... Il saggio, opera di uno dei migliori specialisti della materia, appare in francese su *Romania*; la sua eco è nulla. Occorre un notevole sforzo per reperirne qualche citazione. Discussione, zero. Perché? La revisione delle nostre nozioni sulla *fin'amor* è tanto scomoda? È pericolosa? Certo, occuparsi di cose reali, di fatti storici, di problemi di storia della mentalità o della cultura può sempre avere qualche ricaduta che rimetta in discussione le nostre certezze; ma d'altra parte, suvia, con la *fin'amor* si corrono tanti rischi? Al massimo dovremo riscrivere qualche manuale. Ma forse la ragione è un'altra: già allora da diversi anni si era smesso di discutere di contenuti; solo di forme – ormai era stabilito – valeva la pena di occuparsi. A che pro porsi problemi sui *realia*, quando ormai tutto quel che c'è da sapere è stato accertato?¹³

¹² P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983; trad. it. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984; Id., *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1987; trad. it. *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, 1990.

¹³ R. Schnell, «L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour», *Romania*, 110 (1989), pp. 72-126, 331-363.

1992: Glauco Sanga pubblica *La rima trivocalica*, sostenendo in particolare: a) che la «rima siciliana» non è siciliana, ma non è altro che la rima trivocalica a /e-i/ o-u, che ha le sue origini nella poesia mediolatina ed è attestata nelle lingue romanze (specialmente nell'italiano) sia prima sia dopo la scuola siciliana (e include la «rima guittoniana», la «rima umbra» e via di seguito); b) che *Siciliani* è un termine convenzionale, come attestato da Dante; c) che non occorre pensare a una primitiva redazione in siciliano delle liriche del Notaro e dei suoi sodali, mentre è più probabile che la lingua dei «Siciliani» sia stata fin dall'origine quella dei codici che li conservano. Non è un fulmine a ciel sereno, perché il saggio di Sanga, o un suo abbozzo, circolava dattiloscritto fin dal 1970 ed era stato letto (più d'una volta con favore) da illustri studiosi. Eppure non appare nessuna recensione (ci sarebbe la mia, ma ho promesso di non parlarne). Nel 1997 si tiene (non posso dire dove e per iniziativa di chi) una giornata di studio i cui atti vengono pubblicati in QFR: in essa intervengono Glauco Sanga, Furio Brugnolo, Roberto Antonelli, Giuseppina Brunetti, ma ognuno rimane sulle proprie posizioni. Poi più nulla fino al 2008, quando finalmente esce, in tre volumi dei «Meridiani» Mondadori, l'edizione completa dei *Siciliani*. In essa il nome di Glauco Sanga non compare *mai*, né in qualche nota né in bibliografia, né in poche righe magari per liquidarlo con uno sbrigativo «non convince». Una *damnatio memoriae* che si commenta da sola. Non avevo mai visto niente di simile. Mi dispiace criticare in questo modo molti cari amici; *sed magis amica veritas* (per i cultori della latinità contemporanea, *quando ce vo' ce vo'*).¹⁴

1996-2000: presso il Mulino esce *Origini delle lingue d'Europa* di Mario Alinei. Le nozioni tradizionali circa l'arrivo degli Indoeuropei in Europa sono messe radicalmente in discussione: al modello Gimbutas (invasione a partire dal IV millennio da parte dei pastori-cavalieri dei *kurgan*) e al modello Renfrew (migrazione pacifica a partire dal Neolitico, VIII-VII millennio, dei diffusori dell'agricoltura) si sostituisce il Paradigma della Continuità Paleolitica (PCP): i popoli europei erano già stanziati nelle attuali sedi fin dal Paleolitico superiore, come si evincerebbe anche

¹⁴ G. Sanga, *La rima trivocalica. La rima nell'antica poesia italiana e la lingua della Scuola poetica siciliana* (Venezia, Il Cardo, 1992), rec. di A. Fassò, *Filologia e critica*, 19 (1994), pp. 463-468; *Lingua, rima, codici. Per una nuova edizione della poesia della Scuola siciliana*. Atti della Giornata di Studio, Bologna, 24 giugno 1997, a cura di A. Fassò e L. Formisano, *Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, 12-13 (1999), pp. 9-102; *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli, C. Di Girolamo, R. Coluccia, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008.

dai risultati dell'archeologia e della genetica. Fra le molte conseguenze, una ci colpisce direttamente: lingue e dialetti romanzi non derivano dal Latino, ma risalgono al Paleolitico; il Latino è solo uno di questi dialetti e si imporrà sugli altri come *superstrato* con l'espandersi della potenza romana (allo stesso modo del franciano, del castigliano, del fiorentino nei confronti delle parlate francesi, spagnole, italiane).¹⁵

La filologia è linguistica ed ecdotica? Bene, vivaddio si torna a parlare di linguistica! Una visione così rivoluzionaria meriterebbe convegni, tavole rotonde, numeri monografici di riviste; e in effetti qualcosa si muove, a giudicare da ciò che si legge in www.continuitas.org; Francisco Villar, che non è l'ultimo degli indoeuropeisti, si è man mano avvicinato alla teoria di Alinei; ma da parte di noi romanisti si hanno solo un paio di recensioni a denti stretti (sfavorevoli naturalmente, ma con scarsità di argomenti) e sei pagine (42-47, pure sfavorevoli, ma con un accenno di discussione) del libro di Michele Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani* (Roma-Bari, Laterza, 2009). Per la verità un'iniziativa c'era stata (e qui mi tocca parlare di me per un momento): coordinato da me, era nato un serrato dibattito, via e-mail, fra Mario Alinei e Alberto Zamboni (convinto e competentissimo sostenitore della tesi tradizionale) intorno al riflesso del PCP sulla linguistica romanza. Noi organizzatori del VII congresso della SIFR (Bologna 5-8 ottobre 2009) avevamo deciso di diffonderlo in settembre al punto a cui era arrivato (circa metà cammino) via Internet a tutti i soci della SIFR, i quali sarebbero così giunti ben informati al convegno, destinato ad aprirsi proprio con la comunicazione di Mario Alinei e Francesco Benozzo. Non appena il programma fu pubblicato fummo fermati dall'intervento a piedi uniti di un collega che, scandalizzato da questa apertura eterodossa, faceva intendere che il convegno avrebbe conosciuto (sotto la sua stessa presidenza) una giornata un po' troppo animata. Finì che *pro bono pacis* spostammo al quarto posto Alinei e Benozzo e rinunciammo al proposito di diffondere on line il dibattito (Alinei e Zamboni si dimostrarono molto comprensivi, conoscendo l'ambiente, anche se Zamboni insieme

¹⁵ M. Alinei, *Origini delle lingue d'Europa*, 2 voll. (I: *La Teoria della Continuità*; II: *Continuità dal Mesolitico all'età del ferro nelle principali aree etnolinguistiche*), Bologna, il Mulino, 1996-2000; M. Gimbutas, *Bronze Age Cultures in Central and Eastern Europe*, The Hague-London, Mouton, 1965; Ead., «The Kurgan wave (c. 3400-3200 BC) into Europe and the following transformation of culture», *Journal of Indo-European Studies*, 8 (1980), pp. 273-315; C. Renfrew, *Archaeology and Language: the puzzle of the Indo-European origins*, London, Jonathan Cape, 1987, trad. it. *Archeologia e linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

col suo rammarico mi espresse la sua giusta preferenza per i congressi «incasinati»). Il dibattito si interruppe dolorosamente il 25 gennaio 2010 per la scomparsa di Zamboni; ma proprio in omaggio a lui (che, non convinto della nuova teoria, non si è però girato dall'altra parte e ha accettato con passione il confronto) sarà presto pubblicato. Un'altra occasione persa per i romanisti.¹⁶

Ho portato solo qualche esempio; ce ne sarebbero molti altri, che non ho bisogno di menzionare perché noti a tutti. Ma a che cosa è dovuto questo silenzio ostinato, questo ostinato guidare guardando nello specchietto retrovisore? Credo che la risposta si sintetizzi in una parola: paura. In alcuni casi (Grisward, Alinei), paura di dover ricominciare tutto da capo, di affrontare materie di cui non sappiamo quasi nulla (indoeuropeistica, archeologia...), di farci una competenza accettabile in campi sconfinati di cui nessuno ci ha mai parlato (un laureato in lettere moderne, come sono la maggior parte dei romanisti italiani, ha mai studiato seriamente la storia antica, la preistoria, la glottologia indoeuropea, le culture indo-iraniche...? Ne ha almeno letto qualcosa? In alcuni casi sì, per lo più no; anzi, per chi si è iscritto a Lettere moderne prima del 2001, l'unico contatto con la linguistica è stata appunto una parte del corso di filologia romanza; nei casi migliori, anche un corso di storia della lingua italiana; poi più nulla: niente glottologia, niente dialettologia, niente archeologia...). Oltre a ciò, il timore di contrariare chi confonde la storia di lunga durata con l'assenza di storia. Ma a parte questo, la paura di cui parlo è paura e basta.

In *Manhattan* Woody Allen, sdraiato sul divano, riflette «sull'idea per un racconto sulla gente ammalata, che si crea continuamente problemi inutili e nevrotici perché questo gli impedisce di occuparsi di più insolubili e terrificanti problemi universali» (sono grato a Roberto Saviano per avermelo ricordato in *Repubblica*, 1.3.2011, p. 55). Probabilmente Woody Allen non conosce la filologia romanza, altrimenti avrebbe subito trovato materia per il suo racconto. Lo so, tu mi dirai: ma noi studiamo cose medievali, di che cosa dovremmo avere paura? E invece no: quanto più ci si occupa di cose (di cose, non di sole parole), tanto più c'è il rischio che prima o poi qualche problema si ponga anche a noi contemporanei.

Scandagliare il Medioevo (compreso il primo mezzo millennio, e comprese molte cose che vengono prima di Dante e dello Stilnovo, e che hanno valore di per sé, non solo in quanto precorrono Dante) non ci riser-

¹⁶ *La linguistica romanza di fronte al Paradigma della Continuità Paleolitica (PCP)*, a cura di A. Fassò, *Rivista italiana di dialettologia*, 34 (2010), pp. 3-103.

verà qualche sorpresa? Non ci rivelerà qualcosa di scomodo sulle nostre radici, sulle nostre origini, sulla nostra storia, su quello che siamo? Non ci metterà di fronte a problemi tuttora insoluti e che per essere affrontati richiedono un pizzico di coraggio? E allora, invece di riflettere sui contenuti, non sarà meglio fare la punta agli spilli, fare la storia (quando la si fa) delle forme, analizzare con sottigliezza e con linguaggio artefatto gli stilemi più insignificanti, pubblicare inediti e inutili volgarizzamenti toscani (inutili per la lingua, della quale sappiamo ormai tutto; inutili per il contenuto, uguale a quello dell'originale), ripubblicare – ovviamente – testi già pubblicati e ampiamente noti e la cui sostanza non cambia con la nuova edizione, ma dei quali è sempre possibile rifare lo stemma e privilegiare qualche nuova variante senza mai domandarsi di quale mondo, di quale mentalità, di quale umanità quel testo (quel «testimone»!) ci dà notizia? Perché il codice è «testimone» del testo; ma il testo sarà pur testimone di qualcosa!

«Forse – tu dici – un intervento diretto e mirato presso il CUN, appena rinnovato, potrebbe ancora offrire una speranza di tornare ad esistere». Hai ragione; e nessuno lo può fare meglio di te. Eviterei tuttavia – se posso darti un suggerimento – di rivelare ai colleghi del CUN che Spitzer, Curtius, Auerbach sono morti da più di mezzo secolo. Perché, se ti chiedessero quali autori, quali libri della romanistica contemporanea possono dire qualcosa agli antropologi, ai folkloristi, agli storici della società, delle istituzioni, delle mentalità, delle idee, o anche – perché no – a quei teologi e filosofi che Lausberg ci raccomandava di studiare;¹⁷ se ti chiedessero quali nostri libri vale la pena (per loro) di leggere, tu che cosa potresti rispondere? Qualcuno ce n'è, lo so; ma sono tutte opere «eretice», «controcorrente». Perché il bello della faccenda è che queste etichette, un tempo esibite fino all'eccesso come vanto, oggi sono usate dai romanisti con intento spregiativo. Come dovrà essere dunque un buon filologo romano? «Ortodosso»? «conformista»? «benpensante»? E poi, dà, per essere «controcorrente» bisogna almeno che ci sia una corrente. Guardati intorno: vedi qualcosa di diverso da paludi e acquitrini?

¹⁷ «Ai giovani di buona indole (cfr. *Sapienza* 8, 19), volenterosi dello studio della linguistica romanza, si dà il consiglio di differire tale studio – benché vi si sentano fortemente spinti – per lo spazio di cinque anni circa e di dedicarsi dapprima esclusivamente allo studio della filologia classica, della storia antica, della linguistica generale e indoeuropea, della patrologia e della filosofia e teologia scolastiche, concludendo questo studio col dottorato, imparando frattanto (almeno fino al livello della padronanza passiva...) le principali lingue romanze moderne»: così H. Lausberg, *Romanische Sprachwissenschaft* (1969), trad. it. *Linguistica romanza*, Milano, Feltrinelli, 1971, I, p. 39.

Quando ero studente conoscevo *Mimesis* e qualche saggio di Spitzer; ma la lettura di Curtius e delle altre opere di Auerbach mi fu consigliata dal mio professore di storia medievale Girolamo Arnaldi. Ma la filologia romanza di allora era ancora una disciplina trainante, che sapeva parlare ai lettori esterni. Immagina un suo collega di oggi: quale lettura romanistica potrà suggerire a un allievo per quanto volenteroso?

Si parva licet componere magnis, mi viene in mente la vicenda dell'Unione Sovietica. Nel 1964, mentre uscivano i *Mélanges Delbouille*, Chruščëv fu destituito; gli succedette Brežnev, poi Andropov, poi Černenko; ogni velleità di rinnovamento fu spenta sistematicamente (dalla Cecoslovacchia nel 1968 alla Polonia dal 1970 in poi); la vita culturale, l'economia, la società stessa progressivamente si inaridirono. Nel 1969, lo ricorderai, Andrej Amalrik pubblicò il pamphlet *Sopravviverà l'Unione Sovietica fino al 1984?*¹⁸ Sembrava una fantasia, ma aveva sbagliato solo di pochi anni. Quando giunse al potere Gorbačëv (1985) era troppo tardi. Certo, dal 1980 con Reagan la guerra fredda si era inaspriata; dal 1978 era cominciata sulla Polonia l'azione destabilizzatrice di Karol Wojtyła; ma se l'impero sovietico avesse accettato di seguire la strada aperta da Alexander Dubček, probabilmente non si sarebbe indebolito economicamente, politicamente, idealmente; nessun Reagan, nessun Wojtyła sarebbe stato in grado di minarne le fondamenta.

Qualcosa del genere sta accadendo, più lentamente, alla Chiesa cattolica. Dopo la primavera del Concilio Vaticano II hanno prevalso le spinte restauratrici, altrimenti dette le forze della paura. I fautori del rinnovamento sono stati via via messi ai margini e si è cercato – fin dove era possibile – di tornare all'ordine e alle certezze preconciliari, puntando sul potere (anche politico, economico...) della gerarchia e sull'obbedienza dei fedeli. La Congregazione per la Dottrina della Fede ha emarginato i teologi più innovatori; ad alcuni ha addirittura proibito di scrivere. E sempre di più le gerarchie vaticane, dal 1978 a oggi, vanno lamentando che le chiese si svuotano e i preti sono sempre di meno. Colpa delle forze avverse? Del laicismo, del relativismo? (del comunismo no, non c'è più...). O è la Chiesa stessa che si sta sgretolando dall'interno? che ha dimenticato la sua ragion d'essere? che sa ottenere vantaggi dai potenti ma non sa più dire una parola di amore e di speranza a un mondo che ne avrebbe un disperato bisogno? che non sa più suscitare nei giovani quella motivazione e quella spinta ideale che un tempo si chiamava vocazione?

¹⁸ A. Amalrik, *Sopravviverà l'Unione Sovietica fino al 1984?*, trad. it. a cura di C. Bo, Roma, Coines, 1971.

Paura, aridità, sterilità, arroccamento. Questi sono i tratti distintivi di realtà ben più grandi di noi, ma anche – in microscala – della nostra corporazione. Anche noi continuiamo a imporre una disciplina preconiliare, a rifiutare ogni proposta di filologia dal volto umano.

Ho cominciato il mestiere di filologo romano il 1° aprile 1968. Ho visto diversi colleghi proporre idee nuove, a volte geniali; ma, salvo imprevisti dell'ultima ora, andrò in pensione lasciando la comunità dei romanisti allo stesso punto di 43 anni fa.

Caro Corrado, stiamo implodendo. E gli altri ci sguazzano.

Tuo

Andrea Fassò

Bologna, 5 marzo 2011

A Paolo Maninchedda

Caro Paolo,

due settimane fa ho letto il tuo articolo su *Belfagor* e pochi giorni fa, dopo una breve vacanza, l'ho riletto attentamente. ... Martedì 2 agosto ne ho parlato al telefono con Corrado Bologna, che mi sembra molto vicino alle tue posizioni. Mi permetto quindi di inviare in copia questo messaggio anche a lui, rispondendo a entrambi.

Anzitutto mi felicito con te per avere messo sul tavolo, e non solo in una cerchia di specialisti ma in una rivista culturale di ampia diffusione, un problema che ci riguarda così direttamente. Non ho dimenticato l'intervento col quale introducesti i lavori ad Alghero nel 2003;¹⁹ vedo che da tempo tu ti poni domande molto serie circa la ragion d'essere e l'avvenire della nostra disciplina, sia per quello che essa è nella realtà, sia per come è vista (e spesso maltrattata) dall'esterno. Mi piace anche il tuo titolo: *Perché lo Stato dovrebbe...?*, anche se qualcuno potrebbe dirmi: Già, parli bene tu, che prendi lo stipendio da più di 40 anni e fra poco avrai la pensione garantita (speriamo...)! Ma, vecchi o giovani che noi siamo, sono parole che inducono a riflettere seriamente.

Marcello Cocco mi dice che Segre ti ha scritto elogiandoti per aver parlato di filologia in generale e non di filologia romana in specifico. Io

¹⁹ <http://www.filologiasarda.eu/publicazioni/alghero2003/01.pdf>. Questo intervento, al pari del mio citato sopra, fa parte del volume *Testi e tradizioni: le prospettive delle filologie*, a cura di P. Maninchedda, Cagliari, CUEC, 2004 (<http://www.filologiasarda.eu/publicazioni/libro.php?sez=34&id=32>), che contiene gli atti di un seminario svoltosi ad Alghero il 7 giugno 2003.

non so quale dei due termini vada considerato per primo. So però che ... fra la «nostra» filologia e quella di altre discipline c'è una sostanziale differenza, che io illustro puntualmente nella prima lezione di ogni anno a studenti che – ahinoi – sono invitati dal piano di studi a scegliere fra la filologia italiana e la filologia romanza ... La vostra scelta, io gli spiego, non è fra due materie equivalenti: è un po', per usare un vecchio scherzo bolognese, come se vi si chiedesse: «È più buona la cioccolata o va più forte il treno?»

La filologia italiana si affianca alla (obbligatoria e centrale) letteratura italiana, e si occupa quindi di «storia della tradizione e critica del testo», insomma di ecdotica con annessi e connessi. Rappresenta quindi l'accezione ristretta del termine «filologia».

La filologia romanza si occupa certo di ecdotica (come dubitarne?), ma è filologia da intendersi nell'accezione più larga: linguistica (molto più impegnativa di come si pratica nella filologia italiana), ecdotica e letteratura. Intenderla come sola ecdotica è riduttivo. A chi spetterebbe allora di occuparsi delle letterature romanze medievali (non solo dell'edizione, ma della *comprensione*)? Esiste una materia obbligatoria con questo nome? No, non esiste. Se la filologia romanza da sempre è o dovrebbe essere uno dei pilastri del corso di Lettere moderne, non è tanto per l'ecdotica che vi si insegna o vi si studia (quella si insegna e si studia anche nella filologia latina, nella filologia italiana...) quanto per lo studio delle letterature medievali vernacolari che non solo stanno alla base delle letterature europee moderne, ma sono il prodotto (il riflesso, lo specchio, l'espressione, il veicolo... quello che vuoi tu) di culture in senso molto più ampio, non solo letterario. Culture che nessuno conosce se non noi (più qualche raro storico e qualche rarissimo italianista) e la cui conoscenza permette di avere uno sguardo più largo e completo sull'intera tradizione occidentale. Tanto per fare il solito esempio, non è del tutto un caso se erano filologi romanzi Vossler, Curtius, Spitzer, Auerbach... Sarebbe concepibile, avrebbe senso una *Mimesis* senza i capitoli che vanno da Gregorio di Tours ad Antoine de la Sale?

No, non è un caso se libri come *Mimesis* o *Letteratura europea e Medio Evo latino* sono opera di filologi romanzi. Il vantaggio nostro (o almeno dei più bravi fra noi) è di avere un punto di osservazione privilegiato sull'antico e sul moderno, sul latino e sui volgari, sulla scrittura e sull'oralità, sulla linguistica e sulla letteratura...; la nostra disciplina si trova al punto d'incontro fra tutte queste realtà. (Ogni tanto ho il sospetto che i cultori di parecchie altre discipline rivendichino privilegi analoghi, ma non importa). Ciò equivale a dire che il Medioevo europeo è la cerniera

fra l'antichità mediterranea e l'Europa moderna, la quale prende forma appunto nel Medioevo. Niente di nuovo, lo sanno tutti, certo; ma è di qui che bisogna partire.

Anzitutto, certo, per spiegare che la letteratura italiana non nasce con Giacomo da Lentini (diciamo meglio con san Francesco, che viene qualche anno prima e forse è un po' più importante...), ma con le *chansons de geste*, i trovatori, Tristano, Chrétien ecc.; che nel 1220 le basi sono da tempo gettate in Francia e che, se non si conoscono quelle, non si capiscono Dante, Petrarca, Ariosto... E questa è la prima cosa da spiegare ai colleghi italianisti e agli insegnanti delle scuole secondarie. Ma c'è molto di più: queste cose vanno spiegate anche ai francesisti, per i quali tutto comincia da Rabelais o, se va bene, da un Villon inteso malamente (avete mai provato a far leggere Chrétien de Troyes a un francesista?); agli ispanisti, per i quali «nello spagnolo medievale non ci si capisce niente» (testuale, udito da un mio collega ordinario); anche agli anglisti e ai germanisti, per ragioni che conoscete meglio di me. Ho insegnato a lungo nel corso di laurea in Lingue, quando non era ancora confluito nella facoltà di Lingue; faccio parte di un dipartimento di Lingue; e quindi di queste cose faccio esperienza quotidiana.

Ma vorrei andare oltre: non è solo una questione di letteratura, ma di civiltà, di cultura, di storia. Anche gli storici medievisti sono poco informati di ciò che noi studiamo: bravissimi a leggere testi e documenti latini, se la cavano maluccio coi testi volgari e quindi (tanto per parlare di ciò che studio abitualmente) solo di rado conoscono in presa diretta l'espressione della feudalità e della cavalleria (ma anche di tante altre cose...), realtà che a loro arrivano filtrate attraverso fonti latine, quindi per lo più clericali.

Insomma, studiare filologia romanza significa rendersi meglio consapevoli delle nostre radici, della nostra storia ecc. È un po' lo stesso discorso che vale per il latino (conoscere la nostra storia e la nostra tradizione, da Plauto alla Bibbia e a Newton). Per la parte che ci compete (letterature romanze) *solo noi* possiamo insegnare queste cose.

Qui sì mi sento di dire «*solo noi*». Non mi sento di dirlo, invece, se parliamo di filologia come ecdotica, o comunque come metodo per capire come i testi si ricostruiscono, come mai il testo che noi leggiamo ha questo aspetto e non quest'altro, da quali fonti (manoscritti ecc.) ci sono trasmessi i testi e come si maneggiano, si comparano, si indagano... Tutte cose importanti, beninteso, che noi facciamo e che dobbiamo insegnare (tanto per essere chiari: a tutti i miei dottorandi, finora, ho assegnato come tesi un'edizione critica; non credo affatto che la filologia romanza

sia solo questo, ma questo devono imparare e su questo devono farsi le ossa per volare più alto, se ci riescono, in seguito); ma tutte cose che fanno anche i filologi italiani, classici ecc.

Il «metodo filologico» (ecdótico, in sostanza) insegna a pensare con rigore? Sì, certo; ma non più dell'archeologia, della storia, dell'archivistica, dell'antropologia, della linguistica (quella tosta, non quella delle solite introduzioni alle edizioni di testi), della geografia, del diritto e magari – perché no? – della filosofia, che forse qualche titolo in questo campo se l'è conquistato (e non parlo mica solo della logica o della filosofia analitica: parlo di Platone, san Tommaso, Spinoza, Kant, Hegel...).

La filologia «è critica disciplinata e applicata al vero»: giustissimo, ma anche le altre scienze lo sono; se no che scienze sarebbero? Finora ho menzionato scienze umanistiche; ma siamo sicuri che la fisica, l'economia, la genetica (sto elencando a caso) non siano scienze che educano alla ricerca del vero e al ragionamento rigoroso?

Stiamo attenti a non commettere l'errore che hanno sempre commesso i latinisti e del quale ho già parlato nella mia lettera alla SIFR del 5 marzo: «il latino quadra le teste», «il latino è una lingua logica»... E il tedesco no? E il francese no? Le lingue di Cartesio e di Kant sono così illogiche?

«Il latino insegna a ragionare» ecc. E la filosofia no? E la matematica?

In realtà quello che il latino ha di specifico è di essere il latino, ossia (insieme a pochissime altre lingue) il veicolo di una grande civiltà, che ha espresso in latino le opere di Virgilio, di Tacito, di sant'Agostino, dei giuristi, degli scienziati... Altrimenti, fosse solo una questione di struttura linguistico-grammaticale, tanto varrebbe il latino quanto qualsiasi altra lingua.

Più o meno in termini analoghi si pone il problema della nostra materia. Solo la filologia conosce la critica disciplinata? Le altre scienze no?

Dobbiamo fare divulgazione? Pienamente d'accordo; questo è un punto importantissimo. Divulgazione, ancora una volta, di ciò che *solo noi* sappiamo: il *Conde Lucanor*, i *lais* di Maria di Francia (cito testi che mio fratello fisico ha trovato per caso sulle bancarelle americane e che si sta leggendo avidamente, ma dei quali nessuno gli aveva mai parlato) e tutto il resto che sapete. Si capisce che possiamo anche sconfinare nel Cinquecento o nel Novecento, sapendo però che lì non siamo più «*solo noi*» e che ci sono altri che quelle cose le sanno fare altrettanto bene.

Filologia dell'informazione? Filologia della comunicazione? Certo che siamo capaci – ci mancherebbe altro! – di lavorare «su un testo pubblicitario, su un testo aziendale, su un documento di una authority o su un testo politico»! Il problema – ancora una volta – è che non siamo «*solo noi*». Ci sono molti altri che lo sanno fare bene; e per farlo può essere

utile studiare anche molte altre cose. Il «metodo filologico» (e domando ancora: di filologia in generale o di filologia romanza? di ecdotica di qualsiasi ambito o di linguistica-letteratura medievale? non è la stessa cosa) che noi possediamo è l'unico in grado di svolgere questi compiti? Dubito che riusciremo mai a persuadere un politico, un giornalista o anche uno scienziato o un filosofo che *solo noi* filologi siamo in grado di smontare, analizzare, decifrare, comparare, interpretare un testo aziendale o politico. Non sarà così che li convinceremo a mettere in bilancio gli stipendi per i professori di filologia (romanza?).

Capisco le vostre obiezioni. Mi pare che entrambi concordiate sul fatto che il Medioevo ormai non interessa più a nessuno; che sta scomparendo dalle scuole; che a malapena in letteratura italiana si comincia da Dante (e conosco alcuni professori che Dante lo fanno poco o niente); che il mondo di oggi è dominato dal consumo immediato, dall'informazione volatile, da Internet, dal contemporaneo, che la conoscenza del passato è sempre più snobbata, che al sapere si preferisce il saper fare e il *problem solving*... Tutto vero. Ma se accettiamo questa realtà, anzi questo *trend*, come immutabile e irreversibile, allora la partita è già persa. Non sarà convertendoci in filologi della comunicazione che noi potremo continuare a esistere come filologi (romanzi?). Possiamo anche provare; ma allora diventeremo (o faremo diventare i nostri allievi) qualcosa di completamente diverso; altri sapranno fare le stesse cose come noi e meglio di noi; forse qualcuno di noi riuscirà a ottenere uno stipendio, ma la nostra disciplina avrà perso la sua ragion d'essere o – per usare un termine fuori moda – la sua anima.

Io sarò un utopista; ma siamo sicuri che il *trend* attuale (che va avanti da circa trent'anni) sia così irreversibile? A metà degli anni Novanta era lecito pensarlo; ma oggi intorno a noi (in Italia, nel Mediterraneo, in Europa, nel mondo) non sta succedendo niente? L'Occidente continuerà a tempo indeterminato la sua corsa folle verso il nulla? E l'Occidente potrà continuare ancora a lungo a parlare solo di sé stesso? O saremo costretti, in un modo o nell'altro, a incontrarci con mondi che finora abbiamo dominato, saccheggiato e trascurato? E a farci arricchire dalle loro culture, in modi e forme difficili da prevedere ma che si può sperare vadano in una direzione più umana?

Nel corso degli anni ho sentito molte volte parlare di «oggi» come se fosse «sempre»; ma poi le cose sono presto cambiate, spesso in modo imprevisto.

Questo mondo vuoto e disumanizzato nel quale ci troviamo a vivere non è il frutto del tardo capitalismo? Direi di sì. E qual è l'avvenire del

capitalismo? Non è facile prevederlo, ma certamente prima o poi una svolta ci dovrà essere: non potrà continuare il consumo illimitato, dovremo imparare a vivere in un altro modo e quindi a pensare in un altro modo... Non per bontà d'animo, ma se non altro per il fatto che le risorse della Terra non sono inesauribili, una regolata ce la dovremo dare, con le cattive o (speriamo) con le buone.

Certo, il problema è nel «prima o poi». Anche se sto scrivendo in giornate particolarmente dure per le economie dell'Occidente, nessuno di noi sa cosa avverrà fra una settimana, tre mesi, cinque anni, trent'anni... Le cose potranno prendere una piega buona o cattiva. Se sarà buona, si potrà sperare in un nuovo umanesimo (quello tradizionale, lo so, rischia l'estinzione; ma non è ancora estinto, e può ancora trasformarsi e rifondarsi), e allora anche la filologia (romanza?) o qualcosa che ci assomiglia potrà riacquistare importanza, magari in forme del tutto nuove e oggi imprevedibili. Provate a immaginare che l'Occidente faccia i conti sul serio, che so, con le culture indiana e cinese: che cosa ne risulterebbe per noi e per loro? Pensiamo a una vita o per lo meno a una tendenza di vita «ecologica»: se al posto del PIL il parametro fondamentale sarà il risparmio di risorse e la sobrietà, come saremo fatti? Se la produttività, la competizione (ossia la legge della giungla, direbbe Panikkar), il consumo non saranno più il metro della nostra vita individuale e sociale, in che modo cominceremo a vivere, a pensare, a studiare, a guardare il mondo?

È un'utopia? Non lo so. Resterà tutto come oggi? Allora sprofonderemo (secondo la vecchia barzelletta, «abbiamo fatto un passo avanti; ora siamo sull'orlo del baratro») e nessuno pagherà più lo stipendio ai professori, non solo di filologia. Cambierà qualcosa? Quando e come? A lungo termine (quando «saremo tutti morti», come diceva Keynes)? Entro pochi anni? Fare previsioni si può; più difficile è prevedere i tempi (Marx ci aveva ben azzeccato, ma aveva sbagliato di cinque generazioni...).

In ogni caso, io credo che non dobbiamo cercare scorciatoie. La filologia romanza una sua ragion d'essere ce l'ha. Dovrà cercare di spiegarla, di difenderla, magari stando in trincea e accettando per un certo tempo di essere una disciplina di nicchia. E approfittare di questo periodo di trincea per ripensare sé stessa, per uscire dal vicolo cieco in cui si è cacciata da sé (in fondo siamo anche noi parte del tardo e stanco Occidente), per riacquistare un volto umano, per ridiventare insomma una disciplina che ha qualcosa da dire. Non sto a ripetere quello che ho detto ad Alghero nel 2003 e nella lettera alla SIFR del marzo 2011: lo conoscete e sapete già come la penso. Per un certo tempo la disciplina si restrin-

gerà? Rimarremo in pochi (anzi rimarrete, perché io vado in pensione)? Pazienza. L'importante è guardarsi intorno e cercare di capire di che cosa avranno bisogno i giovani e i meno giovani di qui a 10-20 anni. Di ecdotica, di Internet, certo; ma forse anche di qualcosa di più che – se avremo sufficiente lucidità e coraggio, e anche un po' di fortuna – *solo noi* saremo in grado di dare.

Continuerò a rifletterci in questo periodo di riposo.

Ti ringrazio – vi ringrazio tutti e due – di avermi indotto a meditare su questi non facili problemi.

Un saluto carissimo, con l'augurio delle migliori vacanze possibili.

Andrea

Bologna, 5 agosto 2011

Massimo Bonafin
L'etnofilologia ci salverà?

Chi frequenta i consessi della Società italiana di filologia romanza sa bene quanto l'avvertimento della crisi e delle difficoltà dei saperi umanistici in questa ormai entrante seconda decade del XXI secolo sia diffuso e quanto la crisi e le difficoltà abbiano una declinazione nazionale, che si sposa a una declinazione europea, che si inquadra in uno scenario internazionale (a prevalenza euro-atlantico-centrico). Non voglio discutere di questo in termini «generazionali», anche se è vero, e nessuno che abbia onestà intellettuale può negarlo, che l'accademia italiana (in sintonia col sistema-paese, come si dice), di cui fanno onorevolmente parte i filologi romanzi, appare aver perso molto dello slancio e della freschezza e dell'apertura al nuovo che dovrebbero caratterizzare la ricerca e che si hanno più facilmente a trentacinque che a sessantacinque anni.¹

Ora, Francesco Benozzo ha l'aria di lanciare una sfida (giornalisticamente, un sasso nello stagno) con la proposta di una filologia come «scienza sociale» di un rinnovato umanesimo, all'altezza dei problemi e

¹ Penso che molti condividano la sostanza della risposta che Andrea Fassò (peraltro rimasto l'unico a intervenire pubblicamente) ha voluto dare alla provocatoria domanda posta da Corrado Bologna sul sito della S.I.F.R. (www.sifr.it), dopo che i recenti programmi ministeriali sembrano aver assestato il colpo decisivo alla presenza della disciplina nei *curricula* degli insegnanti di lettere della scuola secondaria.

delle epistemologie di oggi.² Perché, se è vero che non si può aspettare che venga riconosciuta alla filologia (romanza, nella fattispecie) una centralità disciplinare se essa, attraverso i suoi operatori e le sue opere, non è in grado di meritarla sul campo, nel confronto con gli altri saperi (e non solo quelli umanistici) e con le questioni poste dalla società in cui è immersa, è innegabile che gran parte delle discussioni scientifiche (quando ci sono) e dei prodotti (questi, sì, anche troppi) della ricerca filologica nel settore medievale romanzo non riescono a valicare lo steccato dell'orticello accademico e «impattare» sul dibattito intellettuale generale.³

Il volume di Benozzo, su cui mi soffermerò limitandomi a qualche osservazione suscitata da una prima lettura effettuata con sincera curiosità, si propone fin dal titolo come *vademecum* di una nuova filologia, della quale modifica anche il nome per essere più esplicito: una etnofilologia.⁴ «Con *etnofilologia* intendo la ricerca di un metodo per interpretare i reperti testuali e i documenti antichi anzitutto come esperienze di comunicazione tra esseri umani (e non come testi che vivono in relazione con altri testi)» (p. 40), scrive il nostro. Perciò di fronte a un manoscritto l'etnofilologo si domanderà in che modo esso «può essere studiato come un reperto di codificazione formale nella propagazione di certe immagini e di certi modi di essere di una civiltà» (*ibid.*), superando l'ottica consolidata che tende a reificare i manoscritti considerandoli testimoni utili solo a stabilire la «verità delle relazioni intercorrenti tra di loro» (p. 41). Insomma, «l'etnofilologia concepisce lo studio di una tradizione e dei testi che la trasmettono anzitutto come un incontro con l'altro, sottolineando in questo una dimensione umana, vale a dire anche emotiva e partecipante, dei suoi metodi» (p. 47). Sono parole, verrebbe da dire, che scaldano il cuore a chi si avvicina a questa disciplina, e chi fa questo mestiere di professore universitario sa quanto ci sia bisogno di appassionare i discenti e non solo di trasmettere dei contenuti e dei metodi scientifici. Ma è curioso, a mio sommo avviso, che Benozzo qui non abbia citato chi, prima di lui e con anche maggior *pathos*, ha avuto parole quasi identiche, nel rivendicare la presenza di

² F. Benozzo, *Etnofilologia. Un'introduzione*, Napoli, Liguori, 2010, p. 360.

³ Non parlo del dibattito pubblico, che da troppo tempo nel nostro paese è a livelli davvero infimi.

⁴ Per una coincidenza che farà sorridere qualcuno, questo volume appare come trentesimo di una collana («Linguistica e linguaggi») che annovera al quindicesimo item un'aggiornata e agile introduzione alla *Linguistica romanza* di Alberto Varvaro, sicuramente espressione di una visione e di un sapere disciplinare con cui Benozzo si confronta dialetticamente.

altre voci umane risuonanti nei testi che leggiamo: è Michail Bachtin⁵ ad averci ricordato che ogni opera (di cui il testo è solo l'aspetto materiale) è la replica di un dialogo, «è orientata verso la risposta dell'altro (degli altri), verso la sua comprensione attivamente responsiva», che «l'evento della vita del testo, cioè la sua autentica essenza, si svolge sempre *sul confine tra due coscienze, tra due soggetti*. ... È un incontro di due testi: di quello pronto e di quello che si crea in reazione al primo, quindi un incontro di due soggetti, di due autori»; ancora, che «vedere e comprendere l'autore dell'opera significa vedere e comprendere una coscienza diversa, una coscienza altrui e il suo mondo, cioè un altro soggetto», che «in ogni parola ci sono voci a volte infinitamente lontane, anonime, quasi impersonali ... quasi inafferrabili, e voci che risuonano da vicino, in modo simultaneo», perciò che, a differenza di ogni critica formalistica e spersonalizzante, in ogni opera occorre cercare di sentire «le voci e i loro rapporti dialogici».⁶

Il volume si articola in tre parti, precedute da una breve premessa, «Problemi della filologia d'oggi», «La prospettiva etnofilologica», «*Fiel-dnotes*. Taccuino di esempi possibili»; le prime due parti occupano circa sessanta pagine in tutto e rappresentano, direi, la *pars destruens* e la *pars construens* (nelle intenzioni) dell'approccio difeso dall'autore, a cui fanno séguito circa duecento pagine di applicazioni del metodo etnofilologico, tratte da pubblicazioni precedenti, in parte riviste, in parte inedite. Non ho l'ardire, come ho detto, di fare una recensione puntuale e completa, perché la terza parte del volume fa appello a molteplici campi e competenze che non mi sento di padroneggiare con la sicumera di Benozzo; poiché tuttavia ritengo un merito del volume esporre con franchezza le opinioni del suo autore, che toccano alcuni nervi scoperti della discussione (spesso troppo carsica e timida) sullo statuto e l'avvenire della filologia romanza, credo legittimo di contribuire al dibattito con alcuni spunti di riflessione.

⁵ Assente nelle settanta pagine di bibliografia del volume, sette delle quali sono peraltro occupate da lavori del medesimo Benozzo.

⁶ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, citt. alle pp. 262, 295, 300, 314, 387. Mi piace aggiungere qui una citazione più ampia: «Persino i sensi passati, nati cioè nel dialogo dei secoli trascorsi, non possono mai essere stabili (compiuti, definiti una volta per sempre), ma muteranno sempre (rinnovandosi) nel corso del successivo, futuro sviluppo del dialogo. In ogni momento dello sviluppo del dialogo esistono enormi, illimitate moltitudini di sensi dimenticati, ma, in determinati momenti dell'ulteriore sviluppo del dialogo, nel suo corso, essi di nuovo saranno ricordati e rinasceranno in forma rinnovata (in un nuovo contesto). Non c'è nulla di assolutamente morto: ogni senso festeggerà la sua resurrezione» (*ibid.*).

La critica che l'autore fa della condizione attuale della filologia accademica è svolta nella prima parte ed enuclea alcuni bersagli molto evidenti: uno di questi sarebbe l'ostinata preferenza per le fonti scritte, assunte a unico testimone della cultura del passato da ricostruire, senza rendersi conto che esse sono espressione di un'egemonia elitaria che ha occultato, fagocitato e trasformato ogni altra manifestazione culturale tradizionale (affidata, è sottinteso, a una comunicazione orale, e latrice di istanze popolari e subalterne). Da qui deriverebbe anche il primato assoluto assegnato alla cultura clericale nel Medioevo, della quale i filologi sarebbero o si sentirebbero i naturali eredi e custodi. Ci sono due punti che non persuadono del tutto: anzitutto, la contrapposizione in bianco e nero fra due versanti della cultura medievale (uso apposta il singolare «cultura») che da tempo l'antropologia storica, la medievalistica, la folkloristica e anche la comparatistica filologica riconoscono come compresenti, complementari, dialetticamente intrecciati, fino a rendere un luogo comune discorrere di ibridismo;⁷ in secondo luogo, ma solidale con quanto precede, la polarizzazione assiologica che descrive da un lato «la perpetuazione di una *falsa* idea di tradizione, che viene identificata esclusivamente con i reperti elitari di cui siamo a conoscenza» (p. 10) e dall'altro le «culture nascoste» dall'abbagliamento delle scritture che rappresenterebbero «la parte endogena, di lunga durata, e insomma più *vera* della tradizione» (p. 11). Ho sottolineato i due aggettivi perché tradiscono bene una visione assai poco dialettica, e alquanto pregiudiziale, del fenomeno della *tradizione*, lessema a cui l'autore sembra oltremodo affezionato, ma non privo di ambiguità e di uno slittamento all'indietro che parrebbe contraddire proprio l'urgenza, altrove enfatizzata, di una filologia come scienza sociale, calettata nella contemporaneità.⁸

Il secondo bersaglio grosso di Benozzo è la prassi dell'edizione critica, o meglio una certa idea, da lui forse non del tutto a torto ritenuta ancora

⁷ Non voglio incorrere nel peccato di narcisismo, perciò mi limito a citare i nomi (le opere sono ben note agli specialisti) di studiosi che hanno concorso a difendere questa visione ampia e sfaccettata del Medioevo: senza risalire sempre alla storiografia francese, indico almeno d'Arco Silvio Avalle (e la culturologia), Nicolò Pasero (e la «scuola di Genova»), Carlo Donà (e la folkloristica comparata); ma studi che hanno intrecciato lato colto e lato popolare della cultura medievale hanno prodotto anche molti altri filologi di differente estrazione (da Lucia Lazzerini a Eugenio Burgio).

⁸ Più avanti, egli specifica che «per tradizione potremmo intendere la forma viva e vitale di immagini stabili ma in perenne trasformazione ... vale a dire *la relazione esistente, da un punto di vista mnemonico e cognitivo, tra immagini e parole che non hanno smesso di stabilire relazioni o di produrre relazioni*» (p. 57).

prevalente, dell'edizione critica:⁹ incorporando una citazione di Francisco Rico, egli scrive che oggi sembra dimenticato il «sano principio per cui un'edizione critica dovrebbe servire unicamente a “spianare la strada a un'edizione (o a una traduzione) destinata alla lettura”, poiché la “giustificazione sociale della filologia” dovrebbe sempre consistere “nel porre a disposizione di un pubblico il più vasto possibile le opere di indiscutibile valore letterario e linguistico”» (p. 21). Invece, siamo sempre più spesso testimoni della crescita di filologi in erba, ben equipaggiati «con un armamentario fortemente automatizzato di rilevamento, classificazione e raffronto» (p. 24), in grado di produrre edizioni critiche più o meno perfezionate di qualsivoglia testo loro assegnato per esigenze «di studio» o, peggio, «di carriera», indifferenti al contenuto, al valore e al significato per la vita del medesimo.¹⁰ Come sempre, quando si generalizza, si sbaglia: soprattutto sembra che qui il nostro, oltre a ridurre per esigenze di polemica tutta la filologia all'ecdotica (cosa che forse solo i più estremisti sosterrebbero, non rendendosi neppure conto di ridurre un sapere critico per essenza a una disciplina ausiliaria di altre più titolate), abbia di mira un «filologismo caricaturale» (p. 23) che è certamente diffuso,¹¹ ma forse è anche l'effetto, nefasto quanto si vuole, della crisi generale dei saperi umanistici, di cui si diceva all'inizio, e della tristezza dei tempi che spingono a rinchiudersi in un rassicurante (ancora per poco e vieppiù per pochi) *hortus conclusus*. È sincero Benozzo a preoccuparsi delle sorti della filologia, a domandarsi fino a quando sopravvivrà, se persiste in un immobilismo epistemologico che la autoesclude dal dibattito con le altre scienze e la esonera dal riflettere sul suo ruolo sociale:¹² il *passaggio dall'edizione all'azione* (p. 32), che

⁹ Riferendosi, se pur cursoriamente e in un discorso non specialistico, al metodo lachmanniano, è singolare che Benozzo non citi mai Sebastiano Timpanaro, neppure là dove precisa che il sedicente metodo di Karl Lachmann era in realtà il risultato di un'accumulazione progressiva e plurale di conoscenze (cfr. S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann* [1963], Padova, Liviana, 1981²).

¹⁰ Benozzo riprende l'annotazione, sorta in altro contesto, di Hugo Schuchardt: «La meccanizzazione dei metodi ... riduce al minimo le esigenze del pensare autonomo e rende così possibile la partecipazione di una quantità straordinaria di persone effettivamente incapaci di lavoro “scientifico”» (p. 25). Non si può dire che questa impressione sia sempre assente dai nostri congressi e dai nostri seminari universitari.

¹¹ Lo chiamerei piuttosto, carduccianamente, il «filologismo degli stenterelli».

¹² Riprendo una citazione tratta da P. Cherchi, «Filologia d'autorità», *Critica del testo*, 8 (2005), pp. 861-888, p. 863: «Che la disciplina delegata a curare i testi e a commentarli rifugga da tutte le strumentalizzazioni a tutto vantaggio della sua scientificità ... è un mito che ha avuto infinite conseguenze e non tutte positive, ché molti identificano tale purezza con la sterilità dell'erudizione in sé e del qualunque dei filologi,

egli addita come via d'uscita, come la formula in grado di aprire i nuovi mondi della prospettiva etnofilologica, potrebbe tuttavia riuscire una mera petizione di principio, senza conseguenze operative, se non facesse i conti con i problemi concreti, testualmente determinati, che i filologi incontrano sul loro specifico terreno di ricerca.

Nella seconda parte il tentativo di definire meglio la proposta teorica si sviluppa dal confronto con l'archeologia, l'antropologia, la paleontologia, la neurobiologia e la linguistica, nella fattispecie della teoria della continuità paleolitica difesa da Mario Alinei. Da quest'ultimo approccio, sicuramente uno dei più innovatori e sistematici, vien tratto il concetto e il termine di iconimo, che valorizza la componente semantica originale che ha motivato il trasferimento (il riuso) di un nome per denotare o lessicalizzare un nuovo referente. Come dietro ogni parola nuova c'è, o ci può essere, un precedente iconimo, sostiene il nostro, «allo stesso modo dietro ogni “nuova” forma della tradizione c'è una precedente forma» (p. 61) riciclata: al punto che, quando gli stadi precedenti della tradizione «non sono chiaramente visibili, e sembrerebbero non esserci stati, [l'etnofilologo] ne troverà traccia proprio nelle attestazioni che ha sotto gli occhi» (p. 62). Ora, a me pare che una differenza con l'iconimologia *stricto sensu* sia evidente nel fatto che, mentre in quella comunque la presenza dei lessemi garantisce la possibilità di un'indagine ben fondata sul terreno della continuità linguistica, l'applicazione ai fatti di cultura affida la sua plausibilità tutta e sola alla prospettiva del ricercatore, all'*interpretatio* o alla *divinatio* di rapporti fra figure, temi, motivi ecc.: ne è una prova la discutibile idea che l'autore ribadisce altrove (p. 127) della dea-cavalla celtica Epona come antecedente iconimico della dama cantata dai trovatori occitani.¹³

Nella terza e più sostanziosa parte del volume sono allineati quattordici esempi dell'approccio etnofilologico, nei quali è ancora più marcato il debito con la teoria della continuità paleolitica di Alinei, al cui gruppo di ricercatori del resto Benozzo si è da qualche tempo ufficialmente associato.¹⁴ Nel primo di questi esempi l'autore racconta l'incontro con due

e altri la deridono come disciplina esclusivamente sussidiaria» (cit. da Benozzo, *Etnofilologia*, p. 31).

¹³ Senza contare, anche a non voler cedere al feticismo del documento scritto a ogni costo, che il silenzio delle attestazioni non è sempre imputabile *ipso facto* a una cancellazione deliberata di fonti da parte delle élites sociali e culturali (nessuna dimenticanza è mai assoluta, peraltro) e che gli argomenti fondati unicamente sull'assenza di prove in contrario sono difficilmente convincenti.

¹⁴ Cfr. il sito web www.continuitas.org dove si possono leggere e scaricare molti testi scritti dai membri del gruppo.

filologi galiziani e le sue/loro esperienze di filologia *en plein air*:¹⁵ uno di essi dichiara di aver rinunciato ad allestire una nuova edizione critica dei *Cantares gallegos* di Rosalía de Castro (1837-1885), preferendo continuare a cantarli così come li conosceva, perché, tanto, «il testo ... è già noto. La gente qui lo canta da oltre un secolo. La tradizione del testo è quella stabilita dalla bocca della gente» (p. 76). Non è detto che la tradizione orale, o come si dice qui quella stabilita dalla bocca della gente,¹⁶ sia sempre garanzia di persistenza e dunque di fedeltà testuale. Riprendo in proposito un esempio, tutt'altro che inedito, riportato da due folkloristi italiani non ignari dei vantaggi che la filologia può arrecare anche alle indagini etnografiche. Paolo Toschi ricorda un lamento funebre per la morte di Carnevale («Carnivale, peccché scì morte? / pane e vino non te mancava; / l'ansalata tinive a l'orte») che ha conosciuto una variante di grande diffusione con un incipit diverso: «Maramao perché sei morto?»; e commenta: «In molti paesi ove il significato della parola maramao non viene compreso, si dice anche maramao quasi come sberleffo di Carnevale, o genericamente a qualcuno: ma non v'è dubbio che maramao o maramao è la parola iniziale dei canti funebri dell'Italia centrale e vuol dire amara me, povera me».¹⁷ Ernesto de Martino conferma il «ben accertato cammino compiuto da un modulo del genere»¹⁸ dalle lamentazioni funebri (di cui riporta una variante aquilana: «Mara me, mara me, peccché sci mortu? / tanta 'nzalata tu ci avii nell'orto / lu pane e lu vine non te mancava / ecc.») alla canzoncina infantile che faceva: «Maramao perché sei morto, / pane e vin non ti mancava, / l'insalata avevi nell'orto ecc.». L'origine della canzone in un modulo letterario tradizionale del lamento funebre euro-mediterraneo (o limitiamoci pure a dire dell'Italia mediana), acclarata dalla comparazione etnografica (stavo per dire «etnofilologica»), fa giustizia di tutti i maramao e maramao con cui il testo (e la melodia?) si è diffuso ed è stato raccolto «dalla bocca della gente», e quindi fa da contrappunto alla presunzione di confidenza esibita nelle parole riferite da Benozzo. Tutt'al più, trovo singolare che, scrivendo nel secondo dopoguerra, i due valorosi demologi italiani non abbiano fatto riferimento alla variante di maggior successo, quella messa in parole e musica (un allegro fox-trot) da M. Panzeri e M. Consiglio nel

¹⁵ L'espressione mi pare azzeccata perché rivela senza volerlo anche alcuni rischi di una filologia «impressionistica», che non andrebbero sottovalutati.

¹⁶ Non posso non rilevare quanto sia equivoco, vago e foriero di fraintendimenti il termine «gente».

¹⁷ *Le origini del teatro italiano* (1955), Torino, Boringhieri, 1976, p. 319.

¹⁸ *Morte e pianto rituale* (1958), Torino, Boringhieri, 1975, p. 138.

1939 e affidata all'esecuzione di Maria Jottini con il Trio Lescano: qui il lamento «Amara me, misera me» diventa definitivamente il nome parlante del gatto protagonista della spiritosa filastrocca.¹⁹

Nel secondo esempio il fulcro è costituito dalla asserita persistenza nel Medioevo occidentale di un retaggio sciamanico, che si esplicita nella connessione variamente documentabile fra recitazione poetica, pratiche taumaturgiche ed esperienze oniriche, al punto che «appare plausibile che lo stesso Dante, senza che dobbiamo a tutti i costi pensare alle fonti scritte che può [*sic*] avere utilizzato ... abbia conosciuto un'esperienza reale di tipo magico-esoterico legata a pratiche di incubazione iniziatico-sapienziale» (p. 90). Ora, non solo viene da domandarsi, di fronte a questa ipotesi, che occorrerà confortare di indizi e di prove un po' più consistenti, *cui prodest* un Dante sciamano, in evidente contrasto con quanto sappiamo, con fior di documentazione, del poeta che ha riversato tutta la sua vita, le sue passioni umane e civili, la sua esplicita ideologia religiosa nelle sue opere, ma suscita anche, almeno in chi scrive, qualche inquietudine l'insistenza compiaciuta sulle concezioni esoterico-iniziatriche che sottotraccia resisterebbero ai secoli e passerebbero indenni ai cambiamenti storici, sociali, economici, culturali.²⁰

Il terzo esempio offre un'indagine etno-archeo-linguistica indubbiamente suggestiva, che, nel solco del paradigma della continuità paleolitica, spiega come il nome portoghese *ventrecurso* e il nome bretone *bronbag* condividano la stessa motivazione semantica, «descrivendo la pietra come “ventre” o “petto” della barca, e cioè ricordando proprio la fase del suo trasporto dal mare alla terraferma» (p. 109). Questa spiegazione che appaia un nome dialettale neolatino e un nome celtico in una motivazione che deve risalire al periodo dei megaliti non è certo conforme al paradigma della linguistica romanza tuttora imperante; quello che però mi lascia perplesso è la generalizzazione, a mio avviso indebita, che da un singolo e isolato esempio viene estratta per asserire che il porto-

¹⁹ Il nomignolo allusivo (Maramao) aveva già a quanto pare una leggenda satirica, a cui accenna G.G. Belli, oggetto dell'interesse della censura papalina, che si rinnovò sotto il regime fascista: non mi inoltrò in questi aspetti quasi di storia del costume, ma mi basta aver segnalato i rischi dell'affidarsi, anche in tema di tradizione popolare, a testi trasmessi oralmente e non confrontati e analizzati sotto il profilo filologico.

²⁰ A dir poco, riemerge in questi (e altri simili) passaggi del volume una prospettiva retroflessa che scambia la lunga durata con l'immobilità e la negazione della storia *tout court*. Il sospetto di una, forse inconscia, svalutazione di ogni idea di progresso scientifico viene leggendo frasi come questa (sottolineo io il modo indicativo dei verbi): «strofinarsi contro le pietre non *era* solo efficace per propiziare la fertilità: le pietre megalitiche *potevano* anche essere usate per recuperare le forze e per guarire da certi mali» (p. 100).

ghese nel suo insieme è il continuatore di una parlata arcaica che precede il latino di qualche millennio.

Un salto logico, in qualche modo paragonabile a questo, trovo poi nell'esempio che tratta dell'etimo di «trovare»; la domanda che spinge Benozzo su un sentiero diverso da quello consueto è a prima vista ragionevole: «Come è possibile infatti che il nome di un procedimento utilizzato da alcuni poeti e chierici sia arrivato a designare, in tutta l'area gallo-romanza, una delle azioni fondamentali e primarie dell'uomo, vale a dire quella che porta a trovare qualche cosa?» (p. 121). Sembra poco probabile, aggiunge il nostro, che «mentre tutti i verbi che significano “trovare” e “cercare” nelle lingue d'Europa nascono da un'attività preistorica di sussistenza primaria come la caccia, *trovare*, *trouver* e *trobar* siano invece nati come specificazione semantica di un verbo tecnico usato da un'élite di intellettuali del pieno Medioevo» (p. 122). L'indagine linguistica va dunque orientata diversamente dal passato (in breve, verso una radice celtica): sia pure, ma non è logicamente giustificato il nesso, o il balzo, dalla parola (*trobar*) alla poesia dei *trobadors* occitani che si legge poche righe dopo: «In una prospettiva etnofilologica, insomma, anche la grande tradizione trobadorica ... si pone come uno degli esempi più eclatanti, e su cui riflettere più a fondo, del debito della nostra cultura verso i sistemi produttivi della caccia e della pastorizia» (p. 127). Francamente, vedo difficile spiegare e interpretare la poesia occitanica medievale fuori dal contesto storico, antropologico, sociale ed economico del XII e XIII secolo della Francia meridionale e dalla tradizione culturale, letteraria e musicale del tempo (in tutta la sua ampiezza e in tutte le sue sfaccettature), per metterla in una relazione di continuità diretta con i cacciatori paleolitici e i pastori neolitici.

Il sesto esempio è molto suggestivo per chi si è occupato, seppure in un'ottica differente, di tradizioni culturali della cavalleria medievale attestate in tutta l'Eurasia e di ipotetica matrice indeuropea;²¹ infatti, vi si discute, anche sulle orme di Andrew Sherratt, che è stato un insigne e influente archeologo inglese, dei portatori della cultura del Vaso Campaniforme (circa 2400-1800 a.C.), che sarebbero stati caratterizzati dall'uso del cavallo e di bevande alcoliche e, più in dettaglio, dalla metallurgia, da una «ideologia della guerra», dalla presenza di gruppi di *élite*, da una propensione all'individualismo e alla mobilità, nonché appunto dal vaso o bicchiere campaniforme, recipiente per bevute di gruppo a base di sostanze inebrianti (pp. 138-139). Secondo Benozzo, questi ele-

²¹ Debbo rinviare al mio *Guerrieri al simposio. Il Voyage de Charlemagne e la tradizione dei vanti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

menti sarebbero sufficienti a dichiarare la «celticità» di questa cultura²² e a preannunciare la cavalleria medievale: «Sulla base dell'identificazione appena prospettata, si può dunque pensare a delle radici celtiche e tardo-neolitiche ... di quella che diventerà la cavalleria medievale» (p. 143).²³ Dalla cavalleria medievale alla letteratura, e nella fattispecie alla poesia occitanica, il passo è breve: «Palesemente celtica è la figura divina ancora adombrata nella “signora” cantata da quei cavalieri o portavoce di cavalieri che furono i trovatori occitani e gallego-portoghesi dei secoli XII-XIII: ... Anche i tratti sciamanici presenti nella lingua poetica di questi trovatori ... si possono spiegare *soltanto* nel contesto di una continuità con rituali e credenze celtiche presenti nei territori della Gallia storica» (p. 148, corsivo mio). Ora, quello che colpisce in queste affermazioni senza sfumature è l'evidente riduzionismo di una simile prospettiva: che la dama dei trovatori sia solo un *avatar* della dea Epona contrasta non solo con il *mainstream* (forse l'autore lo chiamerebbe così) degli studi sulla poesia del Medioevo occitano,²⁴ ma anche con un elementare buon senso, nutrito di antropologia e storia sociale, che ci fa riconoscere in ogni taglio sincronico e in ogni plesso culturale una pluralità di diacronie e di stratificazioni, una eterogeneità semiotica interna, un intreccio di fili di differente colore e origine.²⁵ Oltre al salto cronologico di millenni – in quanto salto, appunto, cioè omissione/dimenticanza di tutto ciò che si è verificato nel frattempo (all'ingrosso: cultura classica, migrazioni dei popoli, feudalesimo) e non tanto per la durata millenaria di fenomeni che la comparatistica, il folklore e l'antropologia possono ben conoscere – sembra sfuggire a Benozzo il rischio di una visione immobilistica, che scaturisce da una mancata valorizzazione della differenza fra continuità/sopravvivenza/durata di «forme» e mantenimento/

²² Ma il passaggio dalla cultura materiale, archeologicamente documentabile, all'identità di un gruppo etnico mi sembra problematico quanto quello dalle affinità fra le lingue indeuropee all'esistenza di un popolo unitario di Indoeuropei precedente la diaspora linguistica.

²³ E, ancora, più sotto: «anche il cavaliere germanico arcaico ... è stato all'origine un guerriero a cavallo celtico!» (p. 144).

²⁴ Studi che, in genere, sono spesso alquanto dialettici e testualmente, cioè filologicamente, ben ancorati.

²⁵ Ricordava Jurij Lotman che «nell'esistenza reale della cultura, accanto a testi nuovi, funzionano sempre testi trasmessi dalla tradizione culturale o apportati da fuori. Ciò conferisce a ciascuno stato sincronico della cultura i tratti del poliglottismo culturale. Dato che ai diversi livelli sociali la velocità dello sviluppo culturale può essere diversa, lo stato sincronico della cultura può includere in sé la sua diacronia e la riproduzione attiva di “vecchi” testi» (*Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006, p. 123).

perdita o cambio di «funzioni» delle medesime per il mutare degli utenti e delle dinamiche sociali e intellettuali.

Nel dodicesimo esempio si avvia un'analisi della lingua del canto tradizionale, in sigla LCT, intesa come una *koinè* orale, collettiva, espressione di una comunità determinata, dotata di un ritmo particolare: secondo l'autore, si può ravvisare in essa un vero e proprio codice linguistico, che risulta dalla creolizzazione di varietà dialettali e varietà italiane (l'esemplificazione ovviamente si limita al dominio italo-romanzo), in costante trasformazione in dipendenza delle esecuzioni e dei contesti. Non sono del tutto persuaso dell'utilità euristica di questa nozione, perché non vedo la necessità di postulare un ente a sé stante come la LCT, per spiegare fenomeni che potrebbero – ma è solo una mia opinione – essere attribuiti a una pluralità di stratificazioni cronologiche, geografiche, culturali depositate nelle lingue (e nei dialetti), senza escludere in più di un caso gli effetti della trascrizione (i testi citati dall'autore, se non erro, provengono tutti da documenti a stampa). Ma ciò che solleva dubbi maggiori è «l'idea che il canto tradizionale, oltre a non potere essere più considerato come una semplice variante subalterna, contadina, rurale di forme espressive analfabetizzate [?], rappresenta addirittura ciò che la *cosiddetta* cultura era *prima* delle appropriazioni elitarie e autoritarie dei suoi gestori e codificatori» (p. 224, corsivi miei). L'idea di un *prius* mitico della cultura popolare, intatta e incontaminata, è fuorviante perché in contrasto con i risultati scientifici di decenni di storia culturale e delle mentalità. Questi risultati possono essere ricapitolati sommariamente così:²⁶ non è possibile identificare un livello di cultura come popolare con la descrizione di una serie di fatti, o soltanto sulla base di un insieme di testi o di credenze, o sulla base della distribuzione sociale di certi oggetti o di certi codici; piuttosto che affidarsi a delle *res* postulate come popolari, e contrapposte a una cultura dotta altrettanto reificata, bisogna ricercare le rappresentazioni, le pratiche, i modi di fare, gli «stili» differenti di appropriazione e manipolazione di materiali comuni (da parte di gruppi e di individui), nei quali riconoscere l'impronta di figure e orizzonti culturali differenti e/o contrapposti. Una periodizzazione, poi, che distribuisca da una parte e dall'altra di un'epoca o di un evento-cerniera i fasti e la decadenza della cultura popolare non fa che riproporre, con scarsa o nulla efficacia critica, schemi ideologici già visti

²⁶ Ne ho già trattato in occasione di una tavola rotonda al convegno bolognese della SIFR del 2009, ma rinvio almeno alla sintesi autorevole di Roger Chartier («Cultura popolare», in *Dizionario di scienze storiche*, a cura di A. Burguière, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1992, pp. 181-187).

e alquanto usurati, accomunati dalla ricerca di un patrimonio perduto, collocato in un'età mitica.²⁷

Sono, finalmente, d'accordo con Benozzo «che il confronto con le acquisizioni dell'antropologia e dell'etnologia rappresenta una possibilità concreta di uscire dal rischio di sclerotizzazione connaturato alle nostre procedure di analisi» (p. 246) e che, troppo spesso, «la filologia si è trasformata, da disciplina esplorativa e aperta, in dottrina dogmatica e autoreferenziale» (p. 262). Ma temo che, senza rendersene conto e contravvenendo alla dichiarazione che chiude il volume, l'etnofilologo che parla in molte di queste pagine abbia lasciato più del necessario le irrequiete acque del dubbio in favore del miraggio rassicurante di una tradizione purchessia.²⁸ A chi scrive, sembra ancora attuale l'avvertenza bachtiniana che non esiste un unico metodo salvatore nelle discipline umanistiche: se spiegare i testi alla luce di una sola teoria, di una idea-guida, può essere senz'altro utile a illuminarne aspetti rimasti in ombra, è però nell'interpretarli cercando di restituirne la pluralità di sensi e gli intrecci di voci, che si può aprire la via a una antropologia del testo (intesa come approccio, non come dottrina) capace di esprimere la polifonia, concreta, culturale, dialogica e contraddittoria, di esseri umani diversi lungo un cammino comune.

Francesco Benozzo

Si salvi chi può! (replica a Massimo Bonafin)

Ostentare la modestia è una cosa da superbi
Caparezza, *Ti sorrido mentre annego (Il sogno eretico)*

Rispondo subito volentieri alla domanda posta dal titolo dell'articolo che Massimo Bonafin ha dedicato al mio terzultimo libro (così facendo

²⁷ Nello specifico, mi pare che non vada sottaciuto il carattere spesso tutt'altro che progressivo dei canti tradizionali che Benozzo cita: si veda l'esplicito tono misogino del testo riportato a p. 228 (*A sun sta*).

²⁸ Mi rendo conto di non aver reso giustizia a tutte le indagini sul terreno che sostanziano la terza parte del volume e che sono ricche in dettaglio di ipotesi e materiali nuovi, spesso alquanto inconsueti per la formazione universitaria dei filologi romanzi; penso che il libro meriti di essere letto e discusso da più punti di vista e soprattutto confrontato con le esperienze e le aspettative dei più giovani fra di noi, ai quali spetta di raccogliere le sfide di una disciplina all'altezza del XXI secolo o, come altri avrebbe detto, le bandiere lasciate cadere nel fango da chi si è accontentato del modesto ruolo istituzionale che l'accademia gli ha offerto.

penso che riuscirò almeno in parte a tranquillizzarlo, e con lui a tranquillizzare i lettori che, senza avere letto quel mio volume, siano malauguratamente incappati nel suo resoconto): la domanda è «L'etnofilologia ci salverà?»; la risposta è un secco «no»: o, meglio, possiamo stare tutti tranquilli – io per primo! – che l'etnofilologia che potrà salvare la filologia non è quella di cui egli parla nel suo frettoloso pezzo. E a tal proposito gli giro subito io una incuriosita domanda: «Caro Massimo, ma che libro hai letto?». Perché, passi – con più di una riserva – l'ammissione che il suo resoconto è stato scritto sulla base di «qualche osservazione suscitata da una prima lettura», passi la sua confessione che «la terza parte del volume fa appello a ... campi e competenze» che egli non si sente «di padroneggiare» con la mia «sicumera», e passi il suo riconoscimento «di non aver reso giustizia a tutte le indagini sul terreno che sostanziano la terza parte del volume e che sono ricche in dettaglio di ipotesi e materiali nuovi»; ma che da queste premesse si arrivi a un pressoché totale travisamento dei concetti da me esposti e delle proposte da me avanzate sembra un prezzo da pagare un po' troppo alto per un saggio che, nelle intenzioni, e oltretutto ospitato in una sede di eccellenza come la rivista *Ecdotica*, avrebbe voluto «contribuire al dibattito con alcuni spunti di riflessione».

1. Comincerei subito col dire, pertanto, che più che citarmi con sussego i testi di Bachtin sulla «comprensione responsiva» volta al «dialogo» con la «voce dell'altro» – testi che conosco discretamente bene, se non altro per alcuni progetti che sto portando avanti in collaborazione con Augusto Ponzio (il principale divulgatore italiano di Bachtin e uno dei massimi interpreti della sua nozione di dialogicità)¹ – egli avrebbe potuto cercare di sforzarsi almeno un poco, forte dell'insegnamento di questo suo riconosciuto maestro, di «comprendere» la «coscienza diversa» e la «voce» dell'autore (cioè la mia) con cui per qualche ragione (ma quale, alla fine?) ha deciso di confrontarsi. Contrariamente a quello che ha fatto lui, in ogni caso, vorrei da parte mia rispondere puntualmente a ciascuna sua affermazione: più che risposte, saranno, nella maggior parte dei casi, stupite constatazioni della costante deformazione o manipolazione di ciò che io ho scritto.

¹ Dopo avere letto il libro in cui Bonafin ravvisa la mia assenza di dialogo e dialogicità, Ponzio ha inserito un seminario sull'etnofilologia nel quadro di un ciclo di incontri presso l'Università di Bari, intitolati «Parola propria e parola altrui» e dedicati proprio all'attualità del pensiero di Bachtin (il titolo riprende il recente M. Bachtin-V.N. Vološinov, *Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione*, a cura di A. Ponzio, Lecce, Edizioni Pensa MultiMedia, 2010).

2. La prima strategia ravvisabile nell'intervento di Bonafin riguarda la scelta dei luoghi del libro di cui parlare. Non posso infatti non notare che, invece che entrare nel merito degli argomenti da me trattati, egli isola costantemente alcuni frammenti di frasi che nella maggior parte dei casi non hanno a che fare nemmeno con l'argomento del capitolo da cui sono estrapolati.

Così è per il mio riferimento a Epona come antecedente della dama trobadorica; argomento a cui ho riservato negli scorsi dieci anni una ventina di articoli e due libri: libri su cui sono uscite almeno 11 recensioni,² a due delle quali ho personalmente risposto;³ un argomento su cui in *Etnofilologia* non mi interessava affatto ritornare (tanto che lo cito, nell'unica frase che egli riporta, proprio come esempio di qualcosa di cui si è già ampiamente discusso) e nel quale le mie conclusioni, *ça va sans dire*, contrastano «con un elementare buon senso» oltre che con i tanti «studi, ... in genere ... alquanto dialettici e testualmente, cioè filologicamente, ben ancorati» dedicati a esso dal *mainstream* della romanistica.⁴

Così è per il mio riferimento a «Dante sciamano»: troppo facile citare quel sintagma, che compare nella conclusione di un capitolo di etnolinguistica comparata dedicata allo sfrangiamento iconomastico di alcuni verbi dei dialetti d'Europa legati agli ambiti semantici del «guarire», «sognare» e «comporre poesie», e far credere che io parli di quello in qualche parte del volume; a conclusione di quell'ampio studio, io dico semplicemente,

² I due libri sono *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze*, Roma, Viella, 2007 e *Cartografie occitaniche. Approssimazione alla poesia dei trovatori*, Napoli, Liguori, 2008: le recensioni a cui mi riferisco sono le due di Mattia Cavagna (sui *Cahiers de recherches médiévales*, on line al sito <<http://crm.revues.org/index7362.html>> e <<http://crm.revues.org/index7352.html>>), le due di Ulrich Mölk (*Zeitschrift für romanische Philologie*, 125, pp. 738-739 e 757) e quelle di Matteo Meschiari (*Archivio Antropologico Mediterraneo*, 8-9 [2007], pp. 136-141), di Juan Carlos de Miguel (*Liburna. Revista de Humanidades*, 1 [2008], pp. 158-159), di Simone Marcenaro (*Revue critique de philologie romane*, 9 [2008], pp. 200-212), di Margherita Lecco (*Romanische Forschungen*, 121 [2009], pp. 520-523), di Jesús Sanchis Calabuig (*Liburna. Revista de Humanidades*, 2 [2009], pp. 179-180), di Andrea Piras (*Schede medievali*, 47 [2009], pp. 308-312) e di Eugenio Burgio (*Medioevo Romanzo*, 33 [2009], pp. 170-183).

³ Cioè a quella di Marcenaro (*Revue critique de philologie romane*, 9 [2008], pp. 213-219) e a quella di Burgio (*Medioevo Romanzo*, 34 [2010], pp. 159-166).

⁴ Approfitto dell'occasione per chiedere a Bonafin qualche ragguaglio bibliografico: non conosco infatti un singolo studio, dopo quelli di Aurelio Roncaglia di una sessantina d'anni fa (che vedevano nell'adorazione della dama da parte dei trovatori una rielaborazione del culto della Vergine) che anche solo faccia cenno a questo argomento (a parte quelli di Andrea Fassò – citati puntualmente nella bibliografia in fondo al volume – che sono pienamente in linea con la mia interpretazione, e da cui io stesso mi ero mosso).

proprio come auspicio di futuri approfondimenti, che non ci sarebbe da stupirsi se anche in testi come la *Commedia* emergesse lo stesso contesto di incubazione rituale; ragione per cui la comoda e ammiccante affermazione di Bonafin (scritta per rassicurare retoricamente i lettori del suo saggio, ed eventualmente il migliaio di dantisti che la pensano come lui e che avranno scosso il capo con un sorrisino di compatimento a leggere la mia frase riportata in quel modo), che cioè «occorrerà confortare di indizi e di prove un po' più consistenti», non fa che riportare esattamente il mio pensiero, fingendo invece – tramite l'assolutizzazione caricaturale di una mia affermazione sul più intoccabile degli intoccabili protagonisti della poesia medievale – che io sostenga il contrario di quello che dico!⁵

3. La seconda strategia consiste nel ridurre i miei ragionamenti anche su cose cruciali, ragionamenti che semmai hanno il difetto di essere spesso eccessivamente – e presuntuosamente, direbbe Bonafin – ampi, a banali meccanismi di identificazione acritica.

Quando ad esempio cita la mia interpretazione del nome portoghese *ventrecurgo*, usato in certe zone del Portogallo come nome della pietra megalitica e il cui significato ('ventre della barca') io metto in correlazione con il bretone *bronbag* ('pietra megalitica', ma in primo luogo 'petto della barca'), fa credere al lettore che io utilizzo questo «singolo e isolato esempio» per «asserire che il portoghese nel suo insieme è il continuatore di una parlata arcaica che precede il latino di qualche millennio», dal momento che in questo nome è ravvisabile una motivazione preistorica di epoca megalitica. Naturalmente Bonafin che, per quanto frettolosamente, ha almeno avuto sotto gli occhi il mio libro, sa bene che dietro quell'ipotesi sull'etnogenesi di lingue come il portoghese (ipotesi che – ma non sto più a specificarlo – non costituisce comunque l'argomento del capitolo in cui io parlo di *ventrecurgo*, né di altri capitoli del volume!) ci sono ben più di questo esempio: ci sono volumi, articoli, recensioni: dibattiti che io cito sempre puntualmente nel libro.⁶ Oltretutto Bonafin era presente al congresso triennale della Società Italiana

⁵ Qualche mio approfondimento su Dante come erede dei «professionisti della parola» dell'Europa preistorica è stato nel frattempo avviato: cfr. i miei «La leggenda della morta pietrificata e la presenza di Beatrice nelle "petrose": uno scavo di etnologia dantesca», *Tenzone*, 11 (2010), pp. 105-122 e «La morta pietrificata, il maestro iniziatico e lo spirito protettore: figure e tappe dell'incubazione sciamanica dantesca», in M. Veglia (a cura di), *Il mondo errante. Dante fra letteratura, eresia e storia*. Atti del Convegno Internazionale di Bertinoro (13-16 settembre 2010), Bologna, Bononia University Press, in corso di stampa.

⁶ Mi riferisco, oltre che ad alcuni miei studi, ai lavori di Mario Alinei, Xaverio Ballester, Cândido Marciano da Silva, Gabriela Morais e Fernanda Frazão.

di Filologia Romanza (tenutosi a Bologna dal 5 all'8 ottobre 2009), nel quale io, in una seduta plenaria, avevo proprio parlato, in un intervento a quattro mani con Mario Alinei, dell'interpretazione della genesi delle lingue cosiddette romanze nell'ottica del Paradigma della Continuità Paleolitica.⁷

Un capolavoro bonafiniano di questa colpevole *reductio* riguarda la mia argomentazione che identifica i portatori della cultura tardo-neolitica del Vaso Campaniforme con gruppi intrusivi di Celti preistorici. Bonafin fa credere ai lettori di questa rivista che dal momento che i portatori del Campaniforme «sarebbero stati caratterizzati dall'uso del cavallo e di bevande alcoliche e, più in dettaglio, dalla metallurgia, da una "ideologia della guerra", dalla presenza di gruppi di *élite*, da una propensione all'individualismo e alla mobilità, nonché appunto dal vaso o bicchiere campaniforme, recipiente per bevute di gruppo a base di sostanze inebrianti», io ritenga sufficienti questi elementi per «dichiarare la "celticità" di questa cultura». Alla quale affermazione di nuovo mi sento di domandargli: «Ma lo hai letto, Massimo, almeno quel capitolo?». Nel quale, tra l'altro sulla scorta di una proposta di identificazione tra la cultura celtica e il complesso culturale campaniforme avanzata già dal padre dell'archeologia moderna, Gordon Childe, e ripresa in questi anni da altri archeologi, io fornisco – per 23 pagine direi abbastanza «fitte» (dalla 129 alla 151) – dei concreti dati linguistici e archeologici, che ovviamente qui non mi sogno nemmeno di ripetere ma sui quali gli consiglieri di riflettere, visto che, come dichiara, si tratta di un argomento «molto suggestivo per chi [come lui] si è occupato, seppure in un'ottica differente, di tradizioni culturali della cavalleria medievale attestate in tutta l'Eurasia».

4. La terza strategia consiste, molto semplicemente, nel travisare completamente, e con esibita naturalezza, ciò che io affermo.

Un primo esempio molto eloquente riguarda il mio studio sulla lingua del canto tradizionale. Vorrei pregare il lettore – Bonafin dovrebbe averlo già fatto – di controllare la frase virgolettata che egli cita scandalizzato e di leggerla con ciò che precede. La frase completa, infatti, che riporto qui di seguito, non costituisce la conclusione di quel capitolo, ma è una frase di raccordo con un capitolo precedente al quale io rimando esplicitamente. Il contesto della mia affermazione rende cioè privo di senso quanto Bonafin scrive glossandomi. Ecco la citazione completa (da cui ometto solo i rinvii bibliografici):

⁷ «Profilo linguistico della Romània pre-romana. Le grandi tappe dalla preistoria a oggi».

Manca ancora un tentativo di abbozzare un discorso generale sul codice linguistico utilizzato dal canto tradizionale ... L'opinione che generalmente si ha è figlia dell'opinione più generale, ancora pervicacemente diffusa tanto a livello scolastico quanto a livello generale, che continua a considerare il dialetto e la cultura di cui esso è strumento come una variante povera, storpiata e talvolta imbastardita della «vera» lingua e della «vera» cultura, vale a dire quella *scritta, ufficiale, standard*. ... Questa idea puristica della lingua, fondata su pregiudizi e paure di diversa provenienza, è stata confutata fin dagli inizi della dialettologia moderna, all'incirca 150 anni fa, da quando cioè abbiamo incominciato a capire che i dialetti sono sistemi linguistici la cui origine è la stessa delle lingue nazionali, le quali altro non sono che parlate locali affermatesi su un territorio più vasto per ragioni di tipo economico, politico, amministrativo o di prestigio ... Nell'ottica etnofilologica, come si è già visto nel *nono esempio* di questo taccuino, va approfondita l'idea che il canto tradizionale, oltre a non potere essere più considerato come una semplice variante subalterna, contadina, rurale di forme espressive analfabetizzate,⁸ rappresenta addirittura ciò che la cosiddetta cultura era prima delle appropriazioni elitare e autoritarie dei suoi gestori e codificatori (p. 224).

La frase, cioè, significa (mi vedo costretto a parafrasare me stesso): «Attenzione! Questo capitolo tratterà della lingua del canto tradizionale, e va subito sgombrato il campo da quei fraintendimenti che portano ancora oggi a pensare che questa tradizione, e la lingua in cui si esprime, sia un semplice imbastardimento di quella standard-elitaria. Come abbiamo visto nel capitolo nono – un capitolo che tratta di aspetti etnocognitivi del canto tradizionale – è addirittura argomentabile il fatto che dietro tale lingua siano ravvisabili moduli cognitivi di tipo preistorico». Ma il capitolo in sé non parla affatto, in nessuna riga, con nessun riferimento, di quel «*prius* mitico della cultura popolare, intatta e incontaminata» che Bonafin attribuisce arbitrariamente al mio pensiero, come in preda a un ammalimento che lo porta a scorgere questo Benozzo-pensiero praticamente ovunque; il capitolo sulla lingua del canto tradizionale parla invece di creolizzazione, *mouvance*, *code-switching* e *code-mixing*, codici espressivi e contesti di appartenenza ecc. (argomenti che – specie l'ultimo sui contesti – il mio censore – per la serie «Oltre al danno la beffa» – mi consiglia fastidiosamente di prendere in considerazione!).

Un altro stupendo esempio è rappresentato dalla seguente frase di Bonafin: «Sembra sfuggire a Benozzo il rischio di una visione immobilistica, che scaturisce da una mancata valorizzazione della differenza fra continuità/sopravvivenza/durata di “forme” e mantenimento/ perdita o

⁸ Refuso per «alfabetizzate».

cambio di “funzioni” delle medesime per il mutare degli utenti e delle dinamiche sociali e intellettuali». Devo dire che è semplicemente paradossale per me dovere ribattere a questa affermazione. E lo è perché, come lo stesso Bonafin ha in cuor suo capito, l'impostazione del mio libro è dichiaratamente iconomastica e il concetto di iconimo, tanto a livello linguistico quanto a livello culturale, insegna proprio che non esiste alcun immobilismo, e che la sostanziale stabilità e continuità della tradizione non possono essere fraintese con alcun immobilismo, perché ogni immagine, nella mia idea (che si appoggia anche alla neurobiologia e all'interpretazione fenotipica delle culture intese come fenomeni virali), non è mai uguale a sé stessa, ma è continuamente riciclata e *rifunzionalizzata* anche quando sembra stabile! Anche qui è superfluo che io scenda nei dettagli: se qualcuno, non avendo niente di meglio da fare, ha voglia di esempi, può aprire una pagina a caso del mio libro e scegliersi quello che preferisce.

Quando Bonafin riferisce, ironizzandovi in vario modo, del mio l'incontro con due filologi galiziani e con le loro esperienze di filologia *en plein air*, mi fa dire che «uno di essi dichiara di aver rinunciato ad allestire una nuova edizione critica dei *Cantares gallegos* di Rosalía de Castro (1837-1885), preferendo continuare a cantarli così come li conosceva, perché, tanto, “il testo ... è già noto. La gente qui lo canta da oltre un secolo. La tradizione del testo è quella stabilita dalla bocca della gente”». Per poi commentare, con la candida tranquillità di chi espone un concetto del tutto ovvio a uno studente un po' duro di comprendonio: «Non è detto che la tradizione orale, o come si dice qui quella stabilita dalla bocca della gente, sia sempre garanzia di persistenza e dunque di fedeltà testuale». Alle quali frasi, cercando di mantenere la calma, rispondo semplicemente che: 1) la frase che ho riportato di Gonzalo Navaza, che tra l'altro ha un suo contesto preciso da me scrupolosamente ricostruito, conclude un capitolo nel quale sostengo che l'urgenza di certe inchieste sul campo dovrebbe portarci a imitare la scelta di filologi come lui, che negli ultimi anni ha raccolto ormai 50.000 toponimi orali altrimenti non attestati, avendo scelto di uscire con lo zaino nei luoghi e tra la gente invece che chiudersi nelle mortifere sale manoscritti a diteggiare trascrizioni sul proprio portatile per allestire edizioni critiche di autori di cui esistono già edizioni critiche: alla fine di quel capitolo, dopo una discussione etimologica ricca di esempi e di considerazioni teoriche, cambio il registro comunicativo per entrare in una dimensione più narrativa (uno scarto che avrà pure un suo significato semantico, ma che sembra stranamente sfuggito al bachtiniano Bonafin) e scrivo:

In queste esperienze di filologia *en plein air* mi è capitato ancora di ascoltare Gonzalo cantare. L'ultima volta che ero là, in maggio, siamo stati insieme al Castro de Baroña (del I secolo a.C.), nel territorio di Porto do Son. Credo che sia stato quel pomeriggio, mentre salivamo lungo il sentiero profumato di maggiorana, che ho pensato per la prima volta all'etnofilologia. Quando ci fermammo a riposare sulle rovine del sito, Gonzalo iniziò a cantare *Maio longo*, la famosa poesia di Rosalía de Castro, su un'aria popolare gallega. Io mi accesi un toscano e guardai verso il mare. ... Mentre scendevamo lungo il sentiero tra i pini, mi disse che qualche anno prima la Xunta de Galicia gli aveva commissionato l'edizione (l'ennesima...) dei *Cantares gallegos* di Rosalía, ma che lui, dopo averci pensato su qualche giorno, aveva capito che avrebbe continuato a cantarli nei luoghi di cui parlavano piuttosto che passare delle settimane a trascrivere e confrontare i diversi testimoni al fine di ricostruire la forma originale dei loro testi o le eventuali varianti d'autore. «Il testo – mi disse – è già noto. La gente qui lo canta da oltre un secolo. La tradizione del testo è quella stabilita dalla bocca della gente». Dall'edizione all'azione.

2) Non ho mai sostenuto, né mi sogno di farlo, che la tradizione orale sia garanzia di una persistenza e di una fedeltà testuale: semmai ho sostenuto, argomentato e difeso la bellezza del contrario! Anche nell'esempio citato (volendo per un attimo accettare di entrare nel giochetto di Bonafin e di discutere con lui ciò di cui non ho in alcun modo parlato in quelle pagine), quello che mi interessa della frase che io riporto è precisamente l'opposto: che cioè il Professore di Filologia dell'Università di Vigo dia poco o scarso valore alla ricostruzione di un testo «fedele» di una poetessa dell'Ottocento di cui esistono edizioni a stampa congedate in vita dalla stessa autrice, preferendo fare cose più utili (come le inchieste sul campo da me riassunte nel capitolo incriminato) e semmai cantare quelle poesie così come le cantano ancora oggi gli abitanti dei luoghi dai quali Rosalía trasse ispirazione e per i quali, in seguito, dichiaratamente le scrisse. Mi fermo qui, rinunciando a commentare l'*excursus* di Bonafin sulla diffusione del lamento funebre *Carnivale, peché scì morte* e le conclusioni che egli arriva a trarre piegando abusivamente alcune frasi di Toschi e De Martino a vantaggio della sua strenua *defensio philologiae*.

Ancora, secondo Bonafin nel mio libro emerge una «contrapposizione in bianco e nero fra due versanti della cultura medievale», quella orale e quella scritta, che rappresenta un passo indietro rispetto a quanto «l'antropologia storica, la medievalistica, la folkloristica e ... la comparatistica filologica riconoscono come compresenti, complementari, dialetticamente intrecciati, fino a rendere un luogo comune discorrere di ibridismo». Ma dove l'ha mai trovata nel mio volume questa contrappo-

sizione in bianco e nero? Il mio libro parla, costantemente, addirittura ossessivamente, di un fenomeno ben diverso: del fatto che i prodotti, gli artefatti, i reperti, gli oggetti che noi studiamo sono sempre, senza eccezioni, tracce di qualcos'altro, e contengono informazioni su quella che si può chiamare la «faccia nascosta della luna». Il mio invito accorato va esattamente in senso contrario a quello di un'opposizione tra cultura alta e cultura bassa, tra oralità e scrittura, anche perché, come ho sempre detto e dico ripetutamente (nei miei studi, nelle mie lezioni, ai congressi, agli studiosi che ne sono i fautori), i lavori a cui Bonafin fa riferimento a mio parere non portano (o almeno non hanno fino a ora portato) molto lontano. Quello dell'«ibridismo», che Bonafin mi addita come «luogo comune» della nostra concezione delle tradizioni, non è altro, per me, che un *luogo* – appunto – *comune*, con i difetti e le insidie tipici di tutti i luoghi comuni. Un intero capitolo del libro, non a caso, è esattamente dedicato alla discussione della nozione di «ibridismo» a vantaggio di quella, notevolmente più produttiva, di «relazione iconimica». Ciò che io affermo è che considerare quello che Bonafin chiama il «lato popolare» come una semplice componente dei testi che noi leggiamo, e dunque trattarlo con gli abituali metodi intertestuali, è un'operazione priva di conseguenze interpretative degne di nota, che non riesce a uscire dalla logica imperante dell'«influsso». Si pensi ai fenomeni normalmente detti di *cristianizzazione* (culti relativi a divinità locali o a parti del territorio, credenze, rituali di guarigione ecc.), che in un'ottica iconomastica non possono più essere visti come «travestimenti» di una cultura pagana, né come semplici, e in fondo neutrali, «sincretismi»: al contrario, si deve pensare che proprio questa cultura precristiana sia risultata necessaria, esattamente come è necessario un iconimo, per creare una *nuova forma* della tradizione. Ma, anche qui, non posso che rinviare alle pagine del mio libro per i tanti fenomeni di cui ho provato a occuparmi in un'ottica coerente con questi assunti. Sono inoltre tante, nella prima parte, le mie prese di posizione nei confronti di un'impostazione – quella sì statica e parcellizzante – di lavori ispirati ad esempio all'opera di Curtius, dai quali emerge un'idea di tradizione che tende a farla coincidere con un repertorio al quale «si attinge», o che viene di volta in volta «attualizzato» o «ri-usato»; è proprio da questa idea di fondo che nascono gli smembramenti e le parcellizzazioni, le arbitrarie suddivisioni della tradizione in parti di comodo, poste tra loro in rapporti di opposizione o di correlazione: tradizione «orale», «colta», «popolare», «volgare» ecc. A me pare che la contrapposizione netta, in bianco e nero, sia piuttosto quella propugnata da maestri come

Cesare Segre, quando, in lavori che cito e discuto ampiamente nel mio libro, confonde stancamente l'oralità con l'analfabetismo e parla ancora di «cultura superiore», «cultura inferiore» e «analfabetismo orale».

Col suo solito *maître à penser* russo, Bonafin mi ricorda anche che è «ancora attuale l'avvertenza bachtiniana che non esiste un unico metodo salvatore nelle discipline umanistiche: se spiegare i testi alla luce di una sola teoria, di una idea-guida, può essere senz'altro utile a illuminarne aspetti rimasti in ombra, è però nell'interpretarli cercando di restituirne la pluralità di sensi e gli intrecci di voci, che si può aprire la via a una antropologia del testo (intesa come approccio, non come dottrina)». Affermazione che mi lascia, di nuovo, stupefatto, perché è una frase che potrei citare in *exergo*, come efficace sintesi del mio pensiero, nel mio imminente *Breviario di etnofilologia*. Pensa davvero Bonafin che io intenda l'etnofilologia come «dottrina» o come «teoria unitaria»? Ma se per me l'etnofilologia è, addirittura, come scrivo esplicitamente «un'indisciplina che mirerà a comprendere i testi (antichi) evitando di cercare una verità assoluta rispetto a essi o dentro di essi, ... un'approssimazione infinita che non potrà stabilizzarsi come metodo e procedura in alcun sistema di pensiero che non sia nomadico e in-divenire ... il quale ... renderà evidente e fruibile l'effetto benefico di apertura all'ignoto, riscattando la propria inerzia secolare e la propria manifesta noncuranza epistemologica, e facendosi portavoce tra le altre scienze di concrete esperienze (cartografiche, *en plein air*, anti-gerarchiche) di sradicamento!»! Cos'altro devo aggiungere? A quali pagine del mio libro si riferisce Bonafin quando parla di etnofilologia come di un metodo unitario e monolitico (dico il libro effettivamente pubblicato, non quello – inesistente – che egli ha tagliuzzato e assemblato sbrigativamente ai fini della mia caricaturizzazione?).

5. Al di là delle strategie che ho sopra riassunto ed esemplificato, la lettura di Bonafin contiene imprecisioni di varia natura, che inficiano il discorso generale che egli tenta di imbastire. A partire dalla frase nella quale egli sostiene che io «ridurrei» tutta la filologia all'ecdotica. A parte il verbo usato con un po' di leggerezza, almeno per la sede in cui il saggio viene pubblicato (una rivista per la quale l'ecdotica non è mera tecnica critico-testuale ma riflessione sui problemi generali del testo),⁹ e a parte la correzione del sintagma, da me spesso citato, di «filologismo

⁹ Come dimostra da un lato il fatto che l'articolo in cui io esposi per la prima volta in modo organico alcune idee sull'etnofilologia fu pubblicato proprio su *Ecdotica* nel 2007 (pp. 208-230), e dall'altro il fatto che una delle presentazioni del libro è stata organizzata proprio all'interno del «Foro di Ecdotica», il 2 maggio del 2011.

caricaturale» in «filologismo degli stenterelli» (correzione che sembra ignorare ciò che io davo erroneamente per scontato, e cioè che il mio reiterato uso di quel sintagma è motivato dal fatto che esso non è mio, ma è una brillante invenzione di Gianfranco Contini), non capisco la sua osservazione che «solo i più estremisti sosterrebbero» questa identificazione tra filologia e critica del testo. Ma io – e *come sempre*, se mi è concessa l'osservazione su un modo antidissimulativo che rivendico come peculiare dei miei studi – cito tutti i nomi dei filologi che identificano la filologia con la critica del testo, includendovi anche, oltre ad altri «minori», Cesare Segre e lo stesso Contini, due autori che, per ragioni diverse, immagino Bonafin non identifichi con due «estremisti».

In un altro punto Bonafin afferma che non va «sottaciuto il carattere spesso tutt'altro che progressivo dei canti tradizionali che Benozzo cita: si veda l'esplicito tono misogino del testo riportato a p. 228 (*A sun sta*)». Se gli fa piacere, non sottacerò questo carattere. Resterò però in attesa che mi spieghi il senso di questa precisazione: ho mai scritto nel libro che i canti tradizionali hanno caratteri progressivi? O forse Bonafin vuole sottintendere che a me piacciono quei canti perché non sono progressivi? Non capisco. Trovo che quella precisazione sia uno dei punti più inquietanti e preoccupanti del suo scritto: lo sarebbe senz'altro se non fosse superato, nell'allarme che suscita in me (come, immagino, in qualche altro lettore), dall'esempio che sto per citare.

Mi riferisco a quando egli afferma che nel mio libro «riemerge ... una prospettiva retroflessa» che, animata da una mia ansia di «negazione della storia *tout court*», fa sospettare una mia, «forse inconscia, svalutazione di ogni idea di progresso scientifico». E la conferma di questa impressione Bonafin dove la trova? La trova «leggendo frasi come questa (sottolineo io il modo indicativo dei verbi): “strofinarsi contro le pietre non era solo efficace per propiziare la fertilità: le pietre megalitiche *potevano* anche essere usate per recuperare le forze e per guarire da certi mali”». Lascio da parte di parlare di ciò che egli tra l'altro conosce (e che mi fa sospettare che questa frase, che mi dipinge sostanzialmente come un reazionario, non sia nient'altro, da parte sua, che una provocazione bell'e buona), vale a dire la mia non celata adesione alle idee dell'individualismo anarchico. E gli rispondo semplicemente (alquanto stupito e sinceramente deluso nel rendermi conto della sua scarsa familiarità con una letteratura demo-antropologica di cui ritenevo che fosse uno dei pochi filologi romanzi esperti) che, sulla base degli argomenti che egli schiera a sostegno della sua affermazione – e cioè le frasi incriminate nelle quali ho lasciato il verbo all'indicativo, facendo capire che

io aderisco più volentieri alle credenze di cui parlo che non a quelle conquistate dal progresso scientifico –, dovremmo concludere che alla schiera degli studiosi reazionari appartengono anche, insieme a dozzine di altri, Claude Lévi-Strauss (che in *Tristi Tropicci* afferma a un certo punto: «Pungere l'avambraccio del malato con denti di sucuri, serpente boa ... e tracciare sul suolo una croce con polvere da sparo, *lo faceva guarire*»¹⁰), Luigi Lombardi Satriani («Il passaggio [del morto lungo il Ponte di San Giacomo] *avviene a mezzanotte*»¹¹), Carlo Ginzburg («Ma il termine *strix* veniva riferito anche alle donne che, come le maghe scite menzionate da Ovidio, *erano in grado di trasformarsi in uccelli*»¹²) o il Paolo Toschi cortesemente ricordatomi da Bonafin precedentemente («Raccontando che una certa divinità guarì una persona in un determinato modo, anche l'ammalato *guariva* dallo stesso male»¹³).

6. Direi in conclusione che l'intervento di Bonafin non rappresenta alcun contributo ad alcun dibattito, non soltanto perché il suo unico fine è quello di segnalare con la penna rossa e blu i marchiani errori, le colpevoli omissioni, le clamorose ingenuità, le indecenti posizioni reazionarie del sottoscritto, ma soprattutto perché evita accuratamente di affrontare l'argomento principale del libro: argomento che non è affatto riducibile a un incrocio di metodi filologici ed etnologici, e che riguarda, semmai, l'esigenza di recuperare quella vocazione libertaria ed eversiva da cui la filologia era nata, e dalla quale mi pare di dover constatare, una volta di più, che si è ormai allontanata senza ritegno.

¹⁰ C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 167.

¹¹ L. Lombardi Satriani, *Tratti della topografia ultraterrena nella cultura folklorica*, in S.M. Barillari (a cura di), *L'aldilà. Maschere, segni, itinerari visibili e invisibili*. Atti del Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 27-28 settembre 1997), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 267-283: 279.

¹² C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1995, p. 281.

¹³ P. Toschi, *Il folklore. Tradizioni, vita e arti popolari*, Milano, Touring Club Italiano, 1967, p. 88.

Rassegne

INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ

📖 Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 231, € 18,50, ISBN 978-88-15-13822-4

El mismo título del libro revela hasta qué punto se han removido las aguas de la edición crítica en la filología románica en los últimos veinte años. No se encabeza con títulos asertivos, como los de sus parejos y antecesores *Principi di critica testuale* (d'A.S. Avalle, 1972), *Manual de crítica textual* (A. Blecua, 1983), *L'edizione critica dei testi volgari* (F. Brambilla Ageno, 1984) o *Fondamenti di critica testuale* (A. Stussi, 1998), sino con una pregunta que, si bien de carácter retórico, es reveladora de la necesidad creciente de argumentar y justificar una teoría y un método que antes se solían dar por supuestos, válidos de antemano.

El *libriccino*, como su autor lo denomina en algún momento, es una excelente exposición, clara y metódica, de los principios de la crítica textual seguidos mayoritariamente por la escuela filológica italiana a la hora de afrontar una edición crítica – sin que Beltrami descuide la existencia de otras orientaciones teóricas y metodológicas –, que sobresale tanto por la detallada casuística expuesta como por la pormenorizada ejemplificación de la misma. Nacido de un curso impartido en la Universidad de Siena en 2005, el libro se estructura en cinco secciones. La primera e introductoria reivindica la vigencia de la filología, la crítica textual o la ecdótica como un hábito mental imprescindible para cualquier investigador que parta de los textos como fuente de sus datos. Si el crítico no se plantea el problema de en qué medida el texto que lee es el que escribió el autor, o si ese texto está condicionado por los mecanismos y agentes que intervinieron en su transmisión, cualquier interpretación estará viciada de partida. Se defiende con toda razón la necesidad

de un enfoque panrománico a la hora de estudiar y editar la literatura en época medieval, se plantea el problema de la transmisión, oral o manuscrita de los textos, y la variación connatural al proceso, del que resultan la variación lingüística, los errores y las variantes que se encuentran en los diversos testimonios. En el primer capítulo, «La tradición», aprendemos sobre los varios tipos de testimonios que pueden componer la tradición textual de una obra, manuscritos e impresos (antiguos y modernos), de carácter facticio, misceláneo o no, así como sobre los tipos de tradición, directa e indirecta, real y conservada, y el problema de la contaminación o manejo simultáneo o sucesivo de otros testimonios o textos por parte del copista o editor de un texto, con variadas tipologías. El segundo capítulo se dedica al análisis de la tradición y nos instruye en los métodos de la colación o comparación de los varios testimonios para obtener las lecciones, y de la *recensio* o análisis de las mismas a fin de determinar su carácter de errores o variantes. De esa valoración surge el estema, cuya pretensión primaria es racionalizar los datos de que se disponen de forma que pueda reconstruirse la historia de la tradición textual, y no su aplicación mecánica en el establecimiento del texto crítico. Ya en el tercer capítulo se ilustran diversos tipos de ediciones, que pueden dividirse en dos grandes grupos: las orientadas al manuscrito y las orientadas al texto o ediciones reconstructivas. Las primeras se basan en un único manuscrito que, como objeto histórico, da fe de un estado de lengua y del texto tal como se leyó en un momento determinado, con gran resistencia a la enmienda. No es extraño que, en este tipo de ediciones, puedan llegar a editarse varios manuscritos de un mismo texto. Se trata de ediciones que practican los investigadores de la historia de la lengua y que parecen estar bastante generalizadas entre los estudiosos franceses, en esencia fieles a la postura antirreconstructiva de Joseph Bédier, la cual, según muestra el autor, practican de forma aleatoria y algo veleidosa. Frente a las ediciones orientadas al manuscrito, las ediciones orientadas al texto o reconstructivas, sea basadas en uno, dos o varios testimonios, tienen como objeto fundamental no reconstruir el original, o un estado previo de la tradición, sino presentar de forma razonada y ordenada por grados de probabilidad la variación encontrada en los diversos testimonios, de modo que de ella emane una interpretación. Como afirma Beltrami glosando a Contini: «Il testo critico non è un dato certo, ma, in quanto frutto di elaborazione e responsabilità intellettuale, è vero della verità probabile della conoscenza storica, necessariamente provvisoria e revocabile in dubbio» (p. 124). En la última sección del libro se exponen los aspectos pertinentes a la prepa-

ración del testimonio base (separación de palabras, puntuación, grafía), los criterios de corrección (bien por conjetura, bien por la *selectio* de las varias lecciones para eliminar los errores e introducir las adiaforas), las diversas posibilidades de aparato crítico (exhaustivo o no, positivo o negativo) y el tratamiento que se debe dar a las variantes de lengua.

Si algo me ha sorprendido positivamente de este tratado sobre crítica textual es la variedad de los casos tratados y su abundante ejemplificación. Hay ejemplos de textos en prosa, en especial, del *Tresor* de Brunetto Latini, y de textos en verso, sobre todo, de la lírica trovadoresca y de los primeros siglos de poesía italiana, casuística en que el autor revela conocer a fondo la problemática textual, métrica y lingüística de muchas obras esenciales de la literatura romance medieval. Pero además encuentro desglosadas, dentro de conceptos generales, categorías que repetidamente he echado de menos en otros tratados. Por ejemplo, cuando se exponen los tipos posibles de testimonios, la casuística se enriquece con ejemplos de copias modernas de manuscritos hoy perdidos, sean ediciones *vulgatae* o novecentistas, transcripciones de humanistas o de eruditos de los siglos XVIII o XIX, o incluso anotaciones basadas en manuscritos perdidos de los que son actualmente único testimonio. O, al discutir sobre la tipología de la tradición, Beltrami se revela al tanto del estado de la cuestión – recuerdo en especial los importantes trabajos de Vàrvaro (1999, 2001) –, que pone de relieve el hecho de que la mayor parte de los textos medievales en prosa se nos han transmitido en códices misceláneos, que contienen más de un texto, normalmente de autores diversos, tipología que tradicionalmente se mencionaba exclusivamente para el caso de los cancioneros. O, cuando se exponen las formas posibles de contaminación, se distingue entre la contaminación que combina simultáneamente dos modelos a lo largo de un texto de aquella que resulta de copiar sucesivamente dos testimonios para dos secciones independientes. También se contempla la contaminación que tiene lugar al desglosar más de un modelo en fascículos para hacerlos transcribir simultáneamente por varios copistas en un taller, o la que se produce cuando se copia un texto incorporando las anotaciones marginales procedentes de otro testimonio: la nueva copia combinará lecciones derivadas de dos modelos sin que sea fácil detectarlo. Encuentro brillante la observación de que el grado máximo de contaminación es el que practicaron los responsables de ediciones antiguas, cuando declaran que han seleccionado variantes (y corregido el texto) libremente. Finalmente, sobresale de forma prominente la extensa ejemplificación aportada en la sección dedicada a las *lectiones difficiliores* y la difracción.

Toda esta amplia muestra de variados ejemplos indica el poso dejado por la praxis ecdótica a lo largo de años de dedicación, práctica que destila conocimiento, saber hacer y ponderación.

Si algo puede echarse de menos en este completo tratado, es una mayor ejemplificación con textos romances procedentes de la Península Ibérica. Es cierto que la ilustración de ejemplos y el hallazgo de la casuística varia depende, como es lógico, de la propia formación e interés del autor, mayor en la literatura galorromance e italiana que ibérica, pero, al tiempo, algunos de los ejemplos podrían haberse enriquecido al incorporar casos ibéricos. Por ejemplo, se menciona el códice *degli abbozzi* que contiene el *Canzoniere* de Petrarca como caso ilustre de autógrafo que fue progresivamente modificado por el autor en estados sucesivos. Quizá sería interesante añadir a este caso la existencia de algún autógrafo-borrador de la literatura castellana, como el de la *Crónica de Juan II* de Álvaro García de Santa María (1420-34), o de autógrafo en copia caligráfica, como el del *Comento a las Crónicas o tiempos de Eusebio* de Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado (h. 1450-55). Como tampoco estaría de más indicar que entre los códices perdidos y conservados en copias antiguas está, por ejemplo, el caso de uno de los manuscritos de Gonzalo de Berceo, que hoy solo conocemos por su copia del siglo XVIII. O que las distintas versiones de la *Estoria de España* (h. 1270-1283) de Alfonso X el Sabio ofrecen un buen ejemplo de varias versiones de autor (sin tener que recurrir al manido y problemático caso del *Libro de Buen Amor*). O que el *Libro de Alexandre* ofrece un ejemplo paradigmático y complejo de establecimiento de texto crítico a partir de dos manuscritos, tardíos, fragmentarios y muy diversos lingüísticamente. *E così via*. De ayuda para tal cometido creo que sería la consulta del *Diccionario filológico de la literatura castellana medieval* (2002), del monográfico de *La corónica* (2002) dedicado a la edición de los textos castellanos medievales, o del volumen colectivo *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas e interpretación* dirigido por P. Cátedra (2009).

Aunque este libro es una exposición impecable de la filología reconstructiva practicada en Italia sobre textos romances, también presta notable atención y discusión teórica a las ventajas y los problemas que surgen en las ediciones orientadas al manuscrito, defendidas encarnizadamente en ámbito francés y anglosajón. Así se exponen y refutan muchas de las críticas de esa orientación hacia las ediciones reconstructivas, como la negación del concepto de original o el carácter supuestamente «contaminado» de los textos críticos, al tiempo que se ponen de manifiesto sus contradicciones: la imposibilidad de identificar el *bon manuscrit* si no se

ha llevado a cabo la *recensio*, o la existencia de enmiendas que, después de todo, no dejan de practicarse y, además, sin un método claramente explicitado. Todo ello muestra el conocimiento de otras opciones editoriales y el esfuerzo por hacer una valoración ponderada de sus méritos e inconvenientes. Indica la voluntad de debate socrático que subyace al carácter interrogativo del título con que se encabeza el libro.

Aun así, he de reconocer que hay dos aspectos del libro en los que me entristece constatar que la filología italiana ha cambiado muy poco desde hace veinticinco años (cuando por primera vez empecé a frecuentar y aprender de sus tratados de crítica textual). Por un lado, el método sigue basándose en el error como único criterio de reconstrucción de las relaciones estemáticas. Ni siquiera se mencionan como posibilidad los métodos informatizados que prescinden de evaluar todas las variantes, clasificándolas o no como errores. Por ejemplo, la escuela holandesa fundada por Anthonij Dees que ha creado, en colaboración con matemáticos y a imitación del método empleado para la sistematización de la evolución biológica (la cladística), programas que establecen tres niveles diferentes de análisis: la estructura profunda no enraizada de una tradición textual, la estructura subyacente intermedia y la estructura orientada enraizada. La estructura profunda no enraizada se crea a partir del procesamiento de las variantes de «contenido», léxicas, prescindiendo de la variación gráfica, fonológica y morfológica. Surge de ella un árbol en el que se identifican unas cuantas variantes, las situadas en los nudos que agrupan testimonios, como genealógicamente significativas. Será cometido del filólogo orientar correctamente el árbol de acuerdo con la valoración concedida a esas pocas variantes para obtener la estructura orientada enraizada (*i.e.*, el estema). Esta escuela defiende, pues, que la *collatio* informatizada y la aplicación a ella de esos programas taxonómicos permite determinar con objetividad la estructura no enraizada de las relaciones textuales y limitar la aplicación del *iudicium* filológico a la valoración de esas pocas variantes significativas para enraizar la estructura (véase *Studies in Stemmatology*, 1996, 2004).

Por otro lado, la filología italiana permanece fiel a los límites entre sustancia y forma lingüística que son propios de la filología románica de hace más de un siglo, sin hacerse cargo de los progresos habidos en la disciplina. De este modo, la variación lingüística, no utilizable en la *recensio* para construir el estema (ni para establecer el texto crítico), se limita a la variación gráfica, fonética y morfológica. El léxico y la sintaxis se consideran, en cambio, parte de la «sustancia» y, en consecuencia, pueden ser objeto de elección textual e interpreta-

ción. Sin embargo, el editor de principios del siglo XXI debería incorporar en su análisis todos los avances alcanzados por la lingüística sobre la competencia gramatical de los hablantes, progresos que han revelado que una importantísima parte de las variantes sintácticas y muchas de las léxicas consideradas tradicionalmente textuales (y generalmente adiaforas) no son sino variantes lingüísticas que puede introducir cualquier hablante-copista como poseedor de competencia gramatical en su propia lengua. Fenómenos como la elipsis, la cuantificación, la topicalización (sea rematización o tematización), la sintaxis de la negación, la deixis, la determinación u otros no reciben adecuado tratamiento en el análisis lingüístico propio del siglo XIX en que parece haberse estancado la crítica textual. Aunque estos fenómenos suelen integrarse tradicionalmente dentro de la variación textual, hoy, sin embargo, es obvio para cualquier lingüista que esos fenómenos pertenecen a la capacidad gramatical de los hablantes y que ese tipo de variantes no se comportan de forma diferente que las fonéticas y morfológicas, por lo que deben ser descartadas de antemano a la hora de reconstruir las relaciones textuales de una tradición (y probablemente también del establecimiento del texto crítico, al menos en las obras en prosa). Véanse a estos propósitos las contribuciones de I. Fernández-Ordóñez en *La corónica*, 2002, J. Rodríguez Molina y Á. Octavio de Toledo en L. Pons, ed., *Historia de la lengua y crítica textual*, 2006, o P. Sánchez-Prieto en R. Santiago *et al.*, edd., *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*, 2006.

MADDALENA SIGNORINI

📖 *Textual Cultures in Medieval Italy*, edited by William Robins, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2011, pp. 320, \$ 80, ISBN 9781442642720

Il volume raccoglie le relazioni presentate al convegno *Textual Cultures of Medieval Italy: Editorial and Other Approches*, tenutosi all'Università di Toronto tra il 6 e l'8 novembre 2008: esse sono raccordate da una densa introduzione del curatore William Robins, che risulta importante per comprendere sia le motivazioni critiche e scientifiche che hanno portato all'organizzazione del convegno, sia la particolare strutturazione per argomenti scelta nella pubblicazione degli atti.

Come Robins infatti sottolinea «there was a feeling ... that the time had come to broaden that field beyond the culture of printed book (and

beyond schematic opposition between “print culture” and “scribal culture”), to work out a less deterministic set of proposition about how texts influence behaviour, and to announce our interest in a much messier plurality of textual forms and their cultural effects» (p. 3); e dunque l’incontro si proponeva anche l’ambizioso – ma senz’altro opportuno – traguardo di avvicinare «the relatively abstract analyses of textual theory, intellectual history, and the study of ideologies on the one hand, and the more concretely inflected specialties of editing, palaeography, codicology, and material philology on the other» (pp. 3-4). Allo stesso modo il convegno si proponeva come un momento di confronto tra studiosi di differenti nazionalità e formazione allo scopo di comprendere e (di)mostrare come uno svariato campione di testi medievali prodotti in Italia avesse servito da luogo di formazione culturale e come oggi risulti inappropriato «to speak of textuality (not even of pre-modern textuality) as something uniform, but rather to illuminate specific textual habits: to gauge how ideological and conceptual formations may have intersected with ... the techniques through which particular sorts of texts were produced, transmitted, and interpreted» (p. 4).

Tale ricchezza multidisciplinare viene ricomposta negli atti tramite una presentazione binaria degli interventi suddivisa su quattro gruppi, ciascuno dei quali basilarmente deriva da un diverso orientamento di studio relativo alle svariate forme testuali riscontrabili nell’Italia medievale, comprendendo dentro quest’ultimo, vasto aggettivo, un arco cronologico che va dal ix al xv secolo; una varietà linguistica che interessa il latino così come le diverse possibilità espressive nell’uso della «lingua italiana»; ambienti di produzione e ricezione sociale molto diversi (dalle scuole cattedrali alle università di diritto, dalle pubbliche piazze ai fori mercantili); livelli di consapevolezza o abilità grafico-testuali assai diversificati (mercanti e notai, santi e poeti, legulei e maestri di retorica).

Troviamo così nel primo gruppo, *Forms of Textual Exchange*, gli interventi di Ronald Witt, «Rhetoric and Reform during the Eleventh and Twelfth Centuries» (pp. 53-79) e di Christopher Kleinhenz, «Adventures in Textuality: Lyric Poetry, the *Tenzone*, and Cino da Pistoia» (pp. 81-111), dove specifiche forme testuali – le *artes dictamini* e le *tenzoni* – sono poste in relazione con una forte esigenza di comunicazione derivata da vasti mutamenti di carattere politico (riforma della Chiesa) così come socio-culturali (decadenza delle scuole di grammatica cattedrali, espansione di una produzione poetica in volgare).

Nel secondo gruppo, *Materials of Textual Communication*, sono raccolti, come indica già il titolo, due studi che affrontano la testualità da

una prospettiva più attenta al modo in cui l'aspetto «materiale» possa influire sulla produzione e recezione dei testi. In questa sezione sono riuniti, infatti, i lavori di Linda Safran, «Public Textual Cultures: A Case Study in Southern Italy» (pp. 115-144) e di Maria Bendinelli Predelli, «The Textualization of Early Italian *Cantari*» (pp. 145-164), dove, in entrambi, l'accento è posto sulle contingenze materiali di realizzazione delle forme testuali (qualità e dimensioni del supporto, della tipologia grafica, disposizione del testo, relazione con l'arredo decorativo circostante) e su come queste influiscano sulla fruizione del testo stesso.

Il terzo gruppo, *Administrative Textual Cultures*, si concentra invece – grazie agli esempi, molto diversi tra loro, offerti da Nicholas Everett, «Paulinus of Aquileia's *Sponsio episcoporum*: Written Oaths and Ecclesiastic Discipline in Carolingian Italy» (pp. 167-216) e da Luca Boschetto, «Writing the Vernacular at the Merchant Court of Florence» (pp. 217-262) – su come alcune particolari azioni giuridiche, ecclesiastiche o laiche, possano aver influito sulla creazione di testi e, nel secondo caso, anche su come questi siano a loro volta divenuti il veicolo di diffusione della cultura linguistica fiorentina.

Nel quarto gruppo, infine, identificato dal titolo *Collaborative Textual Cultures*, sono affrontati i due contributi di Dominique Poirel, «The Death of Angela of Foligno and the Genesis of the *Liber Angelae*» (pp. 265-293) e di Susanne Lepsius, «Editing Legal Texts from the Late Middle Ages» (pp. 295-324), accomunati dal fatto di riflettere su esempi nei quali la produzione del testo non è derivata dalla sola volontà autoriale, ma si configura come il risultato finale di una manipolazione e di un adattamento operato da interventi diversi e successivi, e sulle conseguenze che tali interventi possono riflettere sulla edizione dei testi stessi.

Sebbene l'interesse per ciascun contributo possa naturalmente variare a seconda del coinvolgimento specifico dei singoli lettori, non c'è dubbio che il volume porti in luce la complessità della nozione di «testo» sia in relazione al suo portato di messaggio documentale, sia ai modi materiali scelti per la sua presentazione, sia ai diversi ambienti che sono in grado, o semplicemente interessati, a recepire quel messaggio in quella specifica forma. Una complessità che se da un lato è intrinseca al concetto stesso di «testo», al medesimo tempo contenuto e contenente, pensiero ed estrinsecazione grafico-linguistica, dall'altro si sviluppa in maniera particolare proprio nell'Italia medievale dove resta irrisolto, e lo resterà ancora per lungo tempo, quel nodo che, seppure in modi diversi, lega alla mancanza di una unità politica quella di una lingua comune. Non è dunque un caso se in Italia le «testualità» possibili non solo sono molto nume-

rose, ma in qualche caso del tutto specifiche e locali in quanto legate ad ambienti sociali, e alle culture da questi derivate, che sono espressione di tale specificità politica. Mi riferisco, per esempio, al particolare peso che la cultura giuridica ha avuto anche nella diffusione di veri e propri generi letterari quali le *artes dictamini* (Ronald Witt), o nella affermazione di una nuova lingua volgare grazie a quella fusione virtuosa nella figura del notaio – figura specificamente italiana – di appartenente alle *élites* politiche alla guida dei comuni centro-settentrionali e di attore in prima persona nella diffusione di testi lirici e prosastici (Christopher Kleinhenz). O, ancora, mi riferisco al ruolo giocato dai mercanti, un ceto, anche questo, che si connota come prettamente italiano nei modi in cui ha saputo sostenere e imporre al di fuori dei normali canali di istruzione (scuole, università) tipologie letterarie esclusivamente in volgare, utilizzando specifiche forme materiali di immediata derivazione dalla strumentazione tecnica e dal corredo librario adoperati per l'esercizio della loro professione: la scrittura mercantesca, cioè, e i libri contabili (Luca Boschetto). O, infine, agli espedienti trovati per esprimere materialmente la differenza nella destinazione d'uso dei cantari trecenteschi a seconda che siano dedicati alla lettura oppure alla recitazione orale (Maria Bendinelli Predelli).

Complessità, numerosità, specificità delle varie culture testuali dell'Italia medievale che sono d'altra parte presentate e discusse nel primo capitolo dove lo stesso curatore William Robbins, nel saggio «The Study of Medieval Italian Textual Cultures» (pp. 11-49), ci presenta una panoramica ragionata delle fonti scritte che è possibile incontrare nell'Italia medievale; dei principali filoni di ricerca che si sono creati nello studio di tali numerose e diversificate tipologie di fonti primarie – dalla catalogazione alla paleografia, dall'etnografia alla sociologia, dalla bibliografia testuale agli studi sull'alfabetismo – e delle correlate scelte e finalità adottate nella loro edizione, così da poter concludere che «cultural historians have tended to be highly sensitive to the specifics of geography, period, and social class, producing a body of work that is highly articulated, and making the study of medieval Italian textuality a pluri-disciplinary affair» (p. 21).

Il volume in definitiva si connota come la presentazione delle variegate possibilità di approcci metodologici quale ulteriore evidenziazione della molteplicità di *textual cultures* presenti nel nostro paese per tutto il lungo periodo medievale. E se tali metodologie ancora non si incontrano e mescolano nella pratica della ricerca – e certo questa resta una speranza difficilmente realizzabile – è senz'altro positivo per tutte le

discipline che ruotano intorno al «testo» essere state invitate a una discussione, a una riflessione intorno a un tavolo comune. Manca in questa efficace messa a confronto di più punti di vista – ma questa è una osservazione viziata dai miei particolari interessi – la voce paleografica, anche se continuamente richiamata nei contributi e la cui rilevanza per questo tipo di studi è ben chiarita nel saggio introduttivo di William Robins.

NICOLÒ MALDINA

📖 Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, volume primo (*Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*), a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2011, pp. CCXLVIII+1690, € 65, ISBN 9788804594208

Apparirebbe senz'altro significativa a chi, bibliografie alla mano, provasse a tracciare un quadro delle edizioni commentate delle opere di Dante degli ultimi due decenni la battuta d'arresto subita in area italiana dalle edizioni commentate della *Commedia* dopo la composizione, tra gli anni Settanta e i Novanta, degli importanti commenti di Bosco-Reggio (1979), Pasquini-Quaglio (1982-86) e Chiavacci Leonardi (1991-97), soprattutto alla luce del fatto che, nel medesimo torno d'anni hanno visto la luce, in area anglosassone, ben due commenti di altrettanta ambizione e importanza a opera, rispettivamente, di Durling-Martinez (1997-2011) e di Robert Hollander (2011). Un quadro d'insieme che deve sin da subito essere lenito dal ricordo tanto del rinnovato fervore filologico sul testo del poema suscitato dalla dibattuta edizione Sanguineti (2001), quanto della presenza di almeno due grandi cantieri esegetici solo in parte approdati a una definitiva sistemazione editoriale, ossia l'edizione Inglese in corso di stampa presso Carocci (2007, *Inferno*; 2011, *Purgatorio*) e quella a cura di Saverio Bellomo annunciata per i *Classici Italiani Annotati Einaudi*. Un quadro ben diverso si aprirebbe, di contro, a chi intendesse spostare l'attenzione dal poema alle cosiddette opere minori di Dante. Almeno per le *Rime* e per la *Vita nova*, infatti, l'ultimo decennio è stato scandito, a tacere di pur innovative edizioni quali quella Barolini-Gragnolati delle *Rime giovanili* e della *Vita nuova* (2009), soprattutto dal serrato succedersi di imprescindibili acquisizioni critiche e filologiche della dantistica italiana, dall'edizione, critica e commentata, delle *Rime* a cura di Domenico De Robertis (2002 e 2005), sino al sostan-

ziale superamento dell'edizione Barbi della *Vita nova* (1921) a opera di Guglielmo Gorni (1996), ora ulteriormente discusso da Stefano Carrai (2009). Il volume che qui si presenta si pone in un certo senso al culmine di una simile trafila editoriale, raccogliendo i primi risultati dell'ambizioso progetto di edizione commentata di tutte le opere «minori» di Dante, coordinato da Marco Santagata e svolto da una nutrita *équipe* di specialisti. A invitare ad ascrivere questo primo volume di *Opere* nel più ampio contesto della storia delle edizioni dantesche degli ultimi decenni è, sin dai *limina* del testo, la sua stessa collocazione editoriale, la medesima che ospitava ormai più di un decennio fa il commento Chiavacci Leonardi alla *Commedia* e che ora si fa promotrice di un progetto che mira a definire, riagganciandosi e integrando l'opera della Chiavacci, un'ipotesi di edizione degli *opera omnia* di Dante che andrebbe a fare il paio con quella, coordinata da Enrico Malato, in preparazione per i tipi della Salerno sotto gli auspici del Centro Pio Rajna.

L'iniziativa mondadoriana si inserisce, dunque, nel vivo non solo della notevole attività editoriale che negli ultimi anni ha interessato il Dante «minore», ma anche nel più ampio contesto delle iniziative ecdotiche più attuali e promettenti. Ne è, del resto, perfettamente consapevole lo stesso Santagata quando, nella *Nota all'edizione*, informa che la duplice ambizione del volume coincide, da un lato, con il tentativo di «arricchire di novità fattuali e interpretative» un panorama critico «in continua evoluzione» e, dall'altro, con la volontà di «fornire anche ai non specialisti un'immagine aggiornata di Dante» (p. CLIII), assommando, dunque, alla sistemazione delle più recenti acquisizioni critiche presupposta a questo secondo intento, la significativa serie di innovative proposte esegetiche annunciate nel primo. Se, da un lato, è la stessa congiuntura editoriale che impone al lavoro coordinato da Santagata di concentrarsi, in linea con un rinnovato interesse della critica dantesca, sul cosiddetto Dante «minore», dall'altro le peculiari novità del progetto appaiono ben evidenti sin dalla ripartizione delle opere dantesche nei tre volumi preventivati: a questo primo dedicato a *Rime, Vita nova e De vulgari eloquentia* ne farà seguito un secondo occupato dal solo *Convivio* e un terzo, più eterogeneo, destinato a raccogliere *Epistole, Monarchia, Egloge, Questio de aqua et terra, Fiore e Detto d'amore*.

Colpisce, innanzi tutto, proprio l'ordinamento dei testi, improntato non alla consueta distinzione tra opere in latino e opere in volgare, ma a un innovativo criterio cronologico che mira dichiaratamente a sovvertire un accorpamento linguistico che finisce per far fare «coppia fissa» a «testi del tutto difforni come le *Epistole* e le *Egloge*» per favo-

rire una ripartizione delle opere «più aderente alla dinamica reale della produzione dantesca» (p. CLIV). Una scelta dalle ricadute tutt'altro che estrinseche e, anzi, destinate a influenzare profondamente la struttura e i contenuti propri di ciascun volume. Limitando il discorso a questo primo tomo, infatti, essa determina l'accostamento del consueto binomio *Rime-Vita nova*, reso tuttavia meno scontato dall'inversione della sequenza vulgata *Vita nova-Rime*, al *De vulgari*, ossia al trattato latino che, pur aprendo il discorso linguistico e poetico a implicazioni di portata filosoficamente più universali, costituisce il supremo consuntivo teorico della stagione lirica dantesca. Una suddivisione che, se nella sua ispirazione cronologica appare senz'altro pacifica, si rivela ben altrimenti connotata qualora si consideri, prima ancora del carattere dei singoli commenti, che in questo modo, come avverte lo stesso Santagata, «potremmo intitolare questo volume “Poesie e riflessioni sulla poesia volgare”» (p. CLV). Una titolazione alternativa che, specificando ulteriormente la neutra designazione del frontespizio, permette di mettere a fuoco un aspetto di capitale importanza per valutare a pieno il tono generale della presente edizione, la sua collocazione nell'attuale panorama critico e il suo apporto agli studi danteschi contemporanei.

Ciò che va subito osservato, infatti, è che, in quest'ottica, il volume si colloca nel solco del recente rinnovamento dell'interesse filologico e critico per la produzione lirica di Dante, offrendo un importante contributo a questo settore di studi non nelle forme canoniche della monografia, ma in quelle, articolate e composite, della chiosa e degli apparati esegetici, i cui contenuti, alla luce del carattere sostanzialmente non filologico dell'iniziativa, offrono uno sterminato patrimonio di *lecturae* e interpretazioni storico-critiche delle opere presentate. Pur vagliandone criticamente gli esiti nelle altrettanto meditate escussioni dello *status quaestionis* filologico premesse all'edizione dei singoli testi, nessuno dei curatori mette infatti in seria discussione i testi fissati da De Robertis per le *Rime*, Gorni per la *Vita nova* e Mengaldo per il *De vulgari* (1968), con la parziale eccezione di talune lievi modifiche, alcune delle quali tutt'altro che irrilevanti. Basti pensare, ad esempio, al notevole spostamento semantico che, nel *De vulgari* di Tavoni, comporta la sostituzione della lezione «venusta» alla vulgata «vetusta» in II, iii, 4 («...cum quicquid versificamur sit cantio, sole cantiones hoc vocabulum sibi sortite sunt, quod nunquam sine venusta provisione processit»), oppure a come l'adozione incrociata nelle *Rime* di Giunta del testo De Robertis e dell'ordinamento fissato a suo tempo da Barbi e messo in discussione più volte dagli editori successivi dia luogo a una formulazione,

linguistica e strutturale, della lirica dantesca sostanzialmente inedita. Si tratta, tuttavia, di rettifiche che, nel complesso, non inficiano il carattere eminentemente storico-critico del commento, nel corso del quale un'impressionante mole di materiale viene chiamato ad argomentare una ben precisa idea di Dante e della sua produzione poetica. Una ricchezza di contenuti che, pur conseguendo necessariamente all'intrinseca complessità linguistica e concettuale dei testi stessi, all'atto pratico ripropone la medesima sproporzione quantitativa tra testo e commento dell'edizione Ricciardi delle opere minori di Dante (1979-88) e, se da un lato invita a considerare l'ampia introduzione generale firmata da Santagata e quelle, parimenti corpose, premesse ai singoli testi dai rispettivi curatori alla stregua di vere e proprie piccole monografie, dall'altro influisce notevolmente sul problema, solo apparentemente estrinseco, della veste editoriale dell'opera. Infatti, nel caso della *Vita nova* e del *De vulgari*, in cui testo e note di commento occupano il medesimo foglio, un così fitto apparato di note determina, talvolta, una frammentazione del dettato dantesco tale da renderne difficoltosa non solo la lettura continua ma anche la consultazione sinottica di testo e note. Mentre in quello delle *Rime*, in cui il commento si pone in coda a ciascun componimento, prevale l'impressione che ci si trovi di fronte a una sorta di minuziosissime *lecturae* di singoli componimenti separate le une dalle altre, se non fosse la costante attenzione prestata non solo a gruppi di rime, come le petrose, inscindibili nel pur franto procedere del *corpus*, ma anche ai numerosi nessi tematici e strutturali che avvincono talune rime alle altre ad assicurare della compatta solidità dell'attenzione votata da Giunta alle rime dantesche nel loro, eterogeneo, insieme.

D'altronde, è proprio nella chiave di lettura qui offerta delle opere dantesche e nelle non poche novità, d'impostazione e di contenuto, presenti negli apparati esegetici che sembra opportuno rintracciare l'apporto più significativo del presente volume agli studi danteschi. Già l'introduzione generale firmata da Marco Santagata si offre quale chiave di lettura dell'opera dantesca in generale, traducendosi, di fatto, in un'interpretazione di Dante funzionale ad avviare l'impresa editoriale nel complesso, piuttosto che questo primo volume nello specifico. Il portato più innovativo dell'introduzione non sembra tanto coincidere né con un'impostazione di lettura radicalmente nuova né con taluni, pur presenti, particolari inediti (si pensi, ad esempio, alla notevole segnalazione della definizione dell'*Eneide* come «Sacrum poema» a opera di Macrobio a raffronto della definizione paradisiaca della *Commedia* come «poema sacro»/«sacrato poema»), quanto piuttosto con il quadro

d'insieme che emerge dall'intelligente *summa* delle acquisizioni più fertili della dantistica più recente, che, lungi dal risultare dal loro accostamento paratattico, ne organizza gli esiti a formare un'«idea di Dante» articolata attorno a talune idee forti. Queste permettono al discorso di dipanarsi trasversalmente prestando particolare attenzione agli elementi di continuità che, variamente declinati, percorrono l'opera dantesca nel suo complesso. Non pochi lumi traggono, per non fare che un esempio, le ben note cifre profetiche sulla falsariga delle quali Dante costruisce la propria identità di personaggio-autore della *Commedia* dal discorso di Santagata sulle peculiarità dell'autobiografismo dantesco, in particolare su quel costante «protagonismo dell'«io»» (p. XLIII) che, lungi dall'esaurirsi nella volontà dantesca di porre sé stesso al centro delle proprie opere, comporta l'attribuzione alla propria esperienza di un manto di eccezionalità destinato a non poche ricadute sulla costruzione di quel «Dante arci-personaggio» (p. CXIX) che costituisce uno dei *trait d'union* più forti tra quelli qui addotti a documentare, pur non dimenticandone il procedere palinodico, la sostanziale coerenza del percorso letterario dell'Alighieri.

Allo stesso modo, anche le introduzioni ai singoli testi offrono un'ampia e articolata lettura delle opere in questione, esponendo, nelle maglie chiuse di un'argomentazione coerente e autosufficiente, le fila di un'interpretazione che, giovandosi in particolare della ricca messe di documenti addotti nelle note ai testi, sembra con questi intrattenere un fecondo dialogo in cui, se questi offrono puntuali riscontri al discorso generale, quest'ultimo introduce e orienta, giustificandone le scelte, la lettura dell'apparato esegetico vero e proprio. Si tratta in entrambi i casi di impostazioni originali e innovative, gravide di nuove e fertili acquisizioni per gli studi danteschi. Delle tre edizioni presenti nel volume, infatti, solamente quella di Gorni della *Vita nova* non presenta particolari novità rispetto alla già ricca e pregevole edizione curata dallo stesso studioso nel 1996 per Einaudi, se si eccettua la revisione di due *loci* (4, 2 e il v. 42 di *Donna pietosa*), la correzione di taluni refusi nel commento (così, ad esempio, nel commento a 21, 1 all'erronea dicitura «dei figli di Manetto Portinari...» si sostituisce quella, corretta, «Dei figli di Folco Portinari...») e taluni doverosi aggiornamenti bibliografici, che nell'insieme contribuiscono a rinnovare e ulteriormente approfondire le capitali acquisizioni dello stesso Gorni allo studio del testo e dei contenuti del libello. Del tutto inediti, invece, sono i commenti di Giunta alle *Rime* e di Tavoni al *De vulgari*, entrambi frutto della lunga dedizione dei curatori, oltre che agli studi danteschi, rispettivamente alla tradizione lirica duecente-

sca e trecentesca e alla linguistica storica, che, riversandosi assieme a rilevanti innovazioni nelle introduzioni e nelle note ai testi, garantisce al presente volume un apparato a tal punto articolato, complesso e ricco da scoraggiare a ripercorrerne, se non per sommi capi, i contenuti specifici. Basterebbe, infatti, una veloce scorsa ai puntuali indici che chiudono il volume, curati da Gabriele Baldassari, e, in particolare, a quelli che raccolgono i luoghi di Dante e degli altri autori citati negli apparati (pp., rispettivamente, 1559-1606 e 1607-79) per rendersi agevolmente conto dell'ampiezza di riscontri adottati nei commenti a documentare e indagare la fitta serie di rimandi interna al *corpus* dantesco, da un lato, e la sorprendente ricchezza dei modelli e dei testi chiamati in causa per interpretarne il senso, dall'altro.

Di là dalle puntuali osservazioni che, nel commento di Tavoni, accompagnano con costante ampiezza di riflessioni e riferimenti il procedere del trattato dantesco, importa qui piuttosto rimarcare come queste siano innanzi tutto funzionali a tracciare un quadro interpretativo organico del *De vulgari*, ampiamente esposto in quello che si potrebbe definire un «commento narrativo», ossia un'esegesi che si traduce non in un accumulo schematico di riferimenti e precisazioni ma in una lettura continua del testo che, occupando il margine inferiore della pagina, procede quasi parallelamente al ragionamento dantesco. Ne emerge un'interpretazione del trattato in cui l'esautistica escussione dei modelli, filosofici e letterari, che costituiscono il *background* delle teorie e dell'approccio linguistico di Dante risulta funzionale a promuovere un'idea ben precisa della loro collocazione nel contesto sia della coeva riflessione filosofica e linguistica sia della produzione dantesca dei primi anni dell'esilio. Così, ad esempio, nel commento al brano in cui si riconduce la confusione delle lingue alla costruzione della torre di Babele (I, vii) l'accoglienza dell'equazione Babele-Comune permette di argomentarne il portato non solo nel rapporto distonico con l'anticipazione della *confusio linguarum* messa in bocca all'Adamo di *Paradiso* XXVI, 124-38, ma nel suo offrirsi, sulla scorta di un'esegesi agostiniana, quale emblema della devianza di una città terrena che Dante identifica con i comuni linguisticamente franti dell'Italia due-trecentesca. Una notazione solo apparentemente isolata e in realtà rivelatrice della tendenza a mettere in evidenza, anche attraverso l'attenzione prestata alla realtà cittadina e comunale, l'importanza per il *De vulgari* di una dimensione politica a cui ora Tavoni riconosce e documenta ampiamente la centralità e che permette non solo di mettere meglio a fuoco gli intenti del trattato dantesco, ma anche di collocarne le posizioni nel più ampio contesto del suo

pensiero filosofico, oltre che della sua produzione poetica, e dell'immediata contingenza di quei primi anni dell'esilio nei quali fu scritto. Un approccio che si rivela particolarmente proficuo anche in quanto permette allo studioso di meglio inquadrare il problema del rapporto tra il *De vulgari* e una città di capitale importanza per la cultura dantesca come Bologna. Tanto la geografia linguistica e i giudizi di valore espressi nel primo libro sui diversi volgari italiani, funzionali secondo Tavoni a rimarcare la centralità e l'eccellenza del volgare felsineo rispetto agli altri volgari italiani, quanto i notevoli appunti dello studioso circa la bolognesità del canone lirico tracciato nel secondo libro permettono, infatti, di spostare il problema dalla difficilmente dimostrabile questione del luogo di composizione del trattato verso una valutazione geografica dei suoi intenti fondamentali: «Più che indizi del fatto che il trattato sia stato scritto a Bologna, io vedo in esso indizi che sia stato scritto per Bologna» (p. 1115, corsivi nel testo).

Analogamente, il commento di Claudio Giunta alle *Rime* offre, complice la sua articolazione nei due momenti della *lectura* del singolo componimento e delle note relative praticamente a ciascun verso, una vertiginosa serie di interpretazioni particolari che, lette di concerto, assommano al valore della lettura analitica di ogni singola lirica quello di un'interpretazione complessiva delle stravaganti dantesche. Tuttavia, quel che pare l'elemento di maggiore innovazione del presente commento sembra essere l'attenzione, tanto nell'introduzione quanto nelle note a testo, per i due aspetti, distinti ma complementari, della medievalità della lirica dantesca e del suo rapporto con una cultura, in particolare poetica, specificamente medievale, che si traduce nella duplice necessità di restituire, continianamente, il dettato delle rime dantesche alla semantica che gli compete e di misurarne il valore nel più ampio contesto dell'evolversi diacronico della lirica tardo-medievale. Già nel primo di questi due ambiti il commento presenta, aggiornando l'interpretazione di taluni *loci* specifici, non poche novità degne di nota, solo in parte presentate e discusse sin dallo stesso Giunta in un articolo del 2009 («Un nuovo commento alle Rime di Dante», in *Paragone Letteratura*, 81-82-83, pp. 3-26). Si pensi, per non fare che un esempio tra quelli qui adottati, come le rettifiche a margine dell'interpretazione del v. 19 della ballata *Voi che savete ragionar d'amore* («a guisa retta donna face»), pur non risolvendo definitivamente la questione, mettano in crisi la solidità della tradizionale interpretazione di «retta» come aggettivo riferito a «donna» e, proponendo di scorgervi un sostantivo da riferire al verbo «face» nell'accezione di «difesa», «riparo», modifichino nella

sostanza la lettura del passo. Tuttavia, l'aspetto forse più interessante e innovativo del commento è da ricercarsi nello spostamento dell'attenzione da un orizzonte intertestuale in senso stretto, volto cioè a rintracciare singoli e dirimenti vincoli testuali di ciascuna lirica dantesca, verso un tentativo di valutare e collocare le rime di Dante nel più ampio contesto del codice poetico tardo-medievale in un'ottica che, se non si può definire propriamente interdiscorsiva, esercita però il proprio zelo nella ricerca di schemi e modelli lirici di riferimento, assecondando un'attenzione per il contesto storico e letterario entro il quale le rime si collocano che non di rado estende il campo dei riscontri fuori dal cerchio stretto della tradizione lirica romanza. Un'impostazione destinata a influire notevolmente tanto sulla natura dei riferimenti addotti nelle note ai testi quanto sul loro effettivo valore: da un lato, pur non trascurando possibili antecedenti diretti, gli stessi riscontri lirici trovano accoglienza soprattutto in quanto documenti di una tradizione che travalica i confini geografici e cronologici della cultura dantesca (di qui il senso del riferimento nel commento a documenti apparentemente eterodossi perché post-danteschi o sicuramente ignoti a Dante), dall'altro a questi ultimi si affianca il costante rimando a tessere estratte da documenti extra-lirici, da testi di natura filosofica o esegetica sino alle cronache, gli statuti e gli ordinamenti comunali.

Di là dalle, pur notevoli, implicazioni che una simile impostazione comporta nell'esegesi puntuale delle singole rime, importa piuttosto osservare, su di un piano più generale, come è proprio considerando le peculiarità della lirica dantesca dalla specola privilegiata del suo rapporto con una simile molteplicità di modelli, che non solo si allarga notevolmente la complessità allusiva e referenziale della poesia di Dante, ma trova anche spazio una lettura complessiva delle rime incline a riconoscerci un principio d'unità proprio nelle peculiarità della declinazione dantesca degli schemi e dei modelli lirici vulgati. Un principio d'unità che, lungi dall'assecondare un'anacronistica lettura delle rime dantesche come un canzoniere vero e proprio, permette tuttavia di guardare a questa raccolta di stravaganti enfatizzandone l'intima coerenza e, conseguentemente, di valutarne a pieno il ruolo tanto nell'ampio contesto della storia della tradizione lirica italiana ed europea – particolarmente notevoli in quest'ottica le osservazioni di Giunta circa quell'«ideale di decoro» che «chiude la stagione della gratuita sperimentazione sul metro e sul linguaggio» della tradizione poetica precedente per aprire a uno «sperimentalismo moderato e motivato ... che noi tendiamo a identificare con il classicismo petrarchesco [...e che...] sarà norma anche per la

lirica successiva» (p. 46) – quanto, più nello specifico, nel suo complesso rapporto con le altre opere di Dante, scommettendo sull'«unità della cultura di Dante» con un'intuizione che porta ad accogliere, specie nel commento delle rime filosofico-morali, «le fonti, le letture che si riconoscono nella trama» di opere come il *Convivio* o la *Commedia* stessa.

CLIVE GRIFFIN

📖 Lotte Hellinga, *William Caxton and early printing in England*, London, The British Library, 2010, pp. xi+212, £ 30, ISBN 9780712350884

Già «Deputy keeper» della British Library, Lotte Hellinga è una rinomata esperta della stampa del xv secolo. Ella è stata co-autrice del III volume (1400-1557) de *The Cambridge History of the Book in Britain* (1999) e ha pubblicato molto su William Caxton, il fondatore della prima tipografia in Inghilterra. I suoi precedenti studi erano indirizzati a un pubblico accademico. Per questo *William Caxton and early printing in England* è per lei un nuovo inizio: derivando dalle ricerche condotte per il volume XI del *Catalogue of books printed in the xvth century now in the British Library* (2007), che costa oltre 1.000 sterline, questo volume rende i frutti di quella ricerca accessibili a un buon prezzo e in una forma attraente per il lettore profano.

Riassumendo le conoscenze già acquisite e presentando nuove scoperte, molte delle quali fatte dall'autrice stessa, quel che ne vien fuori è una storia: l'avvincente narrazione dei prototipografi in Inghilterra, in diciotto brevi capitoli che seguono la carriera di Caxton, facendo anche la storia del libro in Inghilterra prima di lui e seguendo la seconda generazione di tipografi in Inghilterra – Richard Pynson e Wynkyn de Worde – fino alla morte di quest'ultimo nel 1535, data giusta perché l'anno precedente la legislazione aveva ridotto l'attività degli stranieri che avevano avuto un ruolo preminente nel commercio dei libri in Inghilterra. Lo studio della Hellinga non è dunque prettamente bibliografico, ma colloca Caxton, i suoi colleghi e i loro libri nel loro contesto storico e culturale, mostrando come questo influenzò le loro decisioni sui testi da stampare e sul come stamparli. E quel contesto è europeo, non solo angustamente inglese.

Commerciante proveniente dalla Contea di Kent, Caxton era stato mercante a Bruges per trent'anni, giungendo a ricoprire là il ruolo di Governatore della nazione inglese, prima di avventurarsi nella stampa.

L'atmosfera culturale della città fiamminga avrebbe avuto una profonda influenza sulle sue scelte di stampa. Bruges era un centro importante nella produzione di preziosi manoscritti miniati destinati alla corte Borgognone, dove si parlava francese. Caxton conosceva bene quella lingua, pur parlando anche il fiammingo delle strade, e sapeva tradurre da entrambe le lingue. La sua prima patrona fu Margherita di York, Duchessa di Borgogna, sorella sia di Edoardo IV che di Riccardo III d'Inghilterra, e moglie di Carlo il Temerario. Caxton si muoveva nella cerchia di diplomatici inglesi che stringevano quell'alleanza e che sarebbero più tardi diventati i suoi patroni. I Duchi di Borgogna rintracciavano le loro antiche origini negli eroi degli antichi Greci e la traduzione in inglese da parte di Caxton delle *Raccolte di storie di Troia* di Raoul Lefevre rappresentò un atto di diplomazia probabilmente compiuto per spiegare i miti borgognoni alla corte inglese.

Durante la guerra civile inglese nota come la «Guerra delle Due Rose», Caxton perse il governatorato della nazione inglese e si ritrovò a Colonia, il primo posto in cui visse dove venivano stampati libri. Qui fu testimone del coinvolgimento dei mercanti nel finanziamento di edizioni e fece stampare egli stesso alcuni libri. Al suo ritorno nelle Fiandre nel 1473 si organizzò per stampare la sua *Raccolta*. Attraverso uno studio meticoloso dei caratteri di stampa, di cui è un'esperta senza rivali, Hellinga arguisce in maniera convincente che questa fu probabilmente stampata a Ghent nel 1473. Esso fu il primo libro a essere stampato in inglese nella lingua usata da mercanti come Caxton stesso. Sempre imprenditore, egli unì le sue prime esperienze a Bruges, dove il patronato era vitale per il mercato del libro manoscritto (la sua *Raccolta* contiene una illustrazione che lo raffigura mentre offre deferentemente il lavoro a Margherita di York, ed egli avrebbe cercato sempre nobili patroni per le sue prime edizioni), con quello che aveva imparato a Colonia circa la creazione, da parte degli editori, di un mercato dedicato al libro stampato a fini di lucro. Infatti, uno degli interessi della Hellinga è il modo in cui la vendita dei manoscritti e quella dei libri stampati corsero a lungo parallelamente. Non avendo probabilmente mai visto un libro stampato in una lingua vernacola, la grande idea di Caxton fu quella di creare un pubblico di lettori di testi letterari in inglese, dunque creare una domanda che egli avrebbe poi potuto soddisfare. Hellinga fornisce una nuova cronologia relativa alle prime edizioni di Caxton in inglese, francese e latino, nessuna delle quali contiene una data o un luogo di stampa nelle Fiandre. Ella puntualmente le attribuisce, sulla base della loro carta e dei loro caratteri, ora a Ghent, ora a Bruges.

Nel 1475/76 William Caxton attraversò la Manica e si stabilì a Westminster, che allora non faceva parte di Londra. Fu una scelta in qualche modo eccentrica, dato che il commercio librario era già ben avviato nella City di Londra. Tuttavia pare che Caxton sia entrato in stretta relazione con l'Abbazia di Westminster, nelle cui vicinanze aprì la sua stamperia presso la corte. Lì avrebbe imparato a trovare l'equilibrio tra edizioni finanziate da un mecenate e opere pubblicate in modo indipendente. Subito dopo il suo ritorno in Inghilterra compì il passo più coraggioso, quello per cui è più conosciuto nella storia della letteratura inglese: nel 1476/77 fece stampare *The Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, rendendo fruibile a una cerchia più ampia di lettori un'opera già popolare in forma manoscritta. Da allora fino alla sua morte (1492) guidò la stamperia più produttiva di tutta l'Inghilterra, avendo come ambiti privilegiati la storia – o pseudostoria – e i romanzi cavallereschi. Metà della sua produzione riguardava grandi autori come Lydgate, Gower e Malory, mentre l'altra metà consisteva nelle sue proprie opere, dato che egli stesso era un traduttore, curatore e autore che aggiungeva prologhi affascinanti ad alcune delle edizioni che pubblicava (si è stimato che scrisse circa tre milioni di parole cercando di tenere il passo con i suoi compositori; fra i suoi contemporanei era più noto come autore che non come stampatore). Aveva anche pubblicazioni straniere che importava in Inghilterra.

Caxton visse in un'epoca turbolenta: sotto Edoardo IV, durante il breve e turbolento regno di Riccardo III e sotto Enrico VII. Hellinga indica due periodi distinti nella sua carriera come proprietario di una stamperia inglese: il primo, fino al 1486, influenzato da re Edoardo; il secondo, dal 1489 fino alla morte, influenzato da re Enrico. Sotto Edoardo pubblicò libri legati al programma educativo del conte Rivers per il futuro Edoardo V, così come traduzioni dello stesso Rivers. In questo primo periodo pubblicò la sua magnifica edizione della *Leggenda Aurea* (*The Golden Legend*, 1483-84), adattando l'originale di Iacopo da Varagine per il mercato inglese con l'aggiunta di resoconti delle vite dei santi inglesi.

Dopo tre capitoli dedicati alle contemporanee stamperie di Oxford, Londra e St Alban's, che ebbero breve vita – l'ultima delle quali probabilmente legata in qualche modo all'operazione compiuta da Caxton a Westminster – Hellinga torna a descrivere il secondo periodo della carriera di Caxton, che iniziò dopo un temporaneo calo nella produzione, durante la metà degli anni ottanta, quando Caxton potrebbe avere pensato di spostare i suoi principali sforzi sull'importazione di libri dal-

l'estero. Il suo famoso marchio fu usato per la prima volta nelle edizioni liturgiche che egli commissionò a Parigi per il mercato inglese, poiché in Inghilterra c'era carenza di artigiani specializzati capaci di stampare con gli inchiostri nero e rosso, indispensabili per i libri liturgici. Importò da Parigi anche i caratteri di stampa *parisiaci*, che per ben oltre un secolo avrebbero fornito il modello per gli inglesi *black-letter*. Enrico VII sfruttò a pieno il potenziale politico della stampa e commissionò a Caxton la produzione di opere utili per il suo regno. Nello stesso periodo la madre di Enrico, la pia Lady Margaret Beaufort, promosse la pubblicazione di letteratura devota in inglese.

Inventore e innovatore finché visse, il principale successo di Caxton fu la creazione di una comunità di lettori che comprendeva mercanti, grandi proprietari terrieri, avvocati e l'*élite* urbana. Nell'Inghilterra del secolo xv c'era una percentuale di edizioni in vernacolo più alta che in ogni altro paese, e Caxton forgiò un inglese piano, adatto a quella nuova comunità di lettori. Come afferma Hellinga: «L'influsso di Caxton sulle generazioni future va al di là del considerevole corpus dei 111 titoli che pubblicò a stampa e delle ventiquattro opere che tradusse. Caxton ha trasmesso alle generazioni future anche qualcosa di più astratto, l'idea che la lingua inglese poteva essere adattata al nuovo mezzo, destinato a raggiungere un pubblico sempre più largo. Lo sviluppo dell'inglese continuò per mezzo della stampa» (p. 113).

Quando Caxton morì, passò del tempo prima che la sua tipografia a Westminster fosse rilevata da Wynkyn de Worde, che potrebbe essere stato il suo assistente e proveniva probabilmente da Woerden in Olanda (tale associazione è suggerita dall'analisi di Hellinga dei caratteri e di altro materiale di stampa di de Worde). In tal modo, un nuovo stampatore di Londra, l'imprenditore Richard Pynson, per un breve periodo rimase l'unico proprietario di una tipografia in Inghilterra. Nel 1500 de Worde spostò la sua attività da Westminster a Londra, dove divenne vicino di Pynson; le due tipografie lavorarono in sintonia per diversi decenni: Pynson († 1529) pubblicò circa 400 edizioni e de Worde circa 750. Hellinga ripercorre la storia di queste due imprese, la cura con cui hanno diversificato la loro produzione e la loro crescente dipendenza dalla stampa scolastica, dai libri di diritto e dalle piccole pubblicazioni occasionali, e come le importazioni in Inghilterra abbiano assorbito gran parte del mercato latino. Essi parteciparono pure a questo commercio di importazione. Hellinga completa il suo studio con un capitolo sulla stampa dei testi devozionali in Inghilterra, su cui Margaret di Beaufort esercitò un'influenza fondamentale, e un altro sugli altri stam-

patori in Inghilterra prima del 1535, alcuni dei quali erano ex dipendenti di Pynson e de Worde, e, infine, una sezione molto utile di letture consigliate.

William Caxton and early printing in England offre molto di più che una storia erudita e aggiornata su Caxton; è un libro ricco di digressioni affascinanti ed è in gran parte una lettura illuminante per specialisti i cui interessi si rivolgono alla storia della stampa in Europa. Personalmente, ad esempio, sono stato molto colpito dalle somiglianze tra Spagna e Inghilterra, entrambe alla periferia del mondo del libro stampato (per esempio, la data delle origine della stampa in entrambi i paesi; il predominio delle importazioni del «libro internazionale» che ha lasciato alle tipografie inglesi o spagnole la possibilità di rifornire solo alcune aree dei loro mercati nazionali, soprattutto quella dei libri in volgare, e le ha incoraggiate a diversificare la produzione per sopravvivere; le incursioni compiute anche in tale mercato, ad esempio le tipografie di Anversa che hanno prodotto libri in inglese o in spagnolo per l'esportazione; la formazione di tipografi e poi il rifornimento del mercato per taluni tipi di testi letterari in volgare; l'incarico affidato a specialisti all'estero per edizioni liturgiche; la stampa delle traduzioni di opere letterarie stesse dal francese o italiano ecc.). Ci sono, ovviamente, notevoli differenze: ad esempio, la città di Londra poté godere a lungo di un monopolio virtuale sulla stampa in Inghilterra, mentre il ruolo degli stranieri nel commercio librario fu alla fine gravemente limitato in quel paese.

Il testo di Hellinga è chiaro e leggibile, con occasionali sprazzi di ironica arguzia con cui l'autrice demolisce i «castelli di carta». Lei stessa riconosce sempre i casi in cui le prove mancano e i casi in cui fonda le proprie ipotesi solo su congetture, benché circostanziate. Questo, insieme alla sua profonda conoscenza di ogni aspetto del soggetto trattato, rende i lettori consapevoli di essere in buone mani. *William Caxton and early printing in England* è un libro ben progettato e riccamente illustrato, contenente oltre 100 riproduzioni di manoscritti e libri a stampa (molte a colori e la maggior parte tratte da magnifiche collezioni della British Library) che, con le loro ricche e precise didascalie, avallano sempre le tesi dell'autrice. Particolarmente suggestive le riproduzioni dei manoscritti utilizzati dagli stampatori come copie di lavoro e marcati nelle tipografie. Tutto ciò, insieme all'autorevolezza di Hellinga, rende il libro interessante per il lettore comune, ma assai istruttivo anche per gli specialisti.

GIUSEPPE DI STEFANO

📖 Mario Garvin, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 327, € 15, ISBN 9788484893073

Il sottotitolo del volume dichiara due limiti del suo contenuto: dell'edizione critica si esporranno i preliminari ed essa avrà per oggetto soltanto i testi del *romancero* pervenutici a stampa. Chi conosce questo ramo iberoico della un tempo rigogliosa ballata popolare europea, e le peculiarità di circolazione e forse anche di formazione dei suoi testi, con le problematiche annesse, si sarebbe aspettato un limite ulteriore, quello indicato magari mettendo tra apici il termine 'critica'. La mancanza non è casuale ed è connessa al secondo dei due limiti anzidetti. Infatti Garvin intende consolidare e rendere quasi assoluto il convincimento che la trasmissione testuale a stampa abbia avuto una propria autonomia; pur non mancando di varianti, e più frequenti di quanto non si creda, essa si sarebbe sostanzialmente autoriprodotta, partendo da propri modelli testuali identificabili o intuibili; modelli soprattutto ricostruibili, perché «existe la posibilidad de explicar casi todas las variantes del romancero impreso mediante procedimientos ecdóticos» diretti a identificare quelle varianti come deviazioni da un originale, che va restituito al suo profilo iniziale tramite il pieno esercizio di tutti gli strumenti della critica del testo (p. 98). Tale originale non è certamente il testo primitivo del *romance*; e nemmeno è una sua casuale versione orale, raccolta dall'editore di un foglio volante o di un *Cancionero* o *Romancero* e divulgata anche a stampa, non sempre fedelmente, da una tipografia all'altra, di anno in anno, come ritiene la critica di ispirazione tradizionalista che fa capo a teoria e ricerche di Ramón Menéndez Pidal. Per Garvin l'originale è il modello di cui dicevo prima, ossia «un texto lo más cercano posible al que emplearon los impresores de los primeros testimonios»; è quello che si suole definire l'originale di tipografia, comprensivo degli eventuali interventi in loco anche in corso di composizione e che viene passato alla stampa. Questo testo giustamente va edito «dejando constancia de todas las variantes que se dan sobre él en el transcurso de su transmisión impresa» (p. 283). Ribadendo quanto illusoria ed errata sia l'idea che «los romances conocidos son restos de un universo poético perdido», magari da integrare con quanto ancora oggi sopravvive nella tradizione orale (p. 283), si denuncia il permanere di un tale equivoco negli studi

e nelle antologie. Incalzano, quindi, certezze e avvisi quali: «Los testimonios impresos conservados son un producto de los talleres quinientistas» (p. 283), «las diferentes versiones de un romance, tradicionalmente irreductibles a un único texto precedente ... no son sino construcciones llevadas a cabo sobre el papel» (p. 281); come assicurano i procedimenti messi a frutto, «las modificaciones que tienen lugar a lo largo de esa transmisión no responden a influencias de la tradición oral» (p. 97 e anche p. 280), giacché «los romances no son “recogidos” por la imprenta sino creados por y para ella» (p. 280); anzi, si può ben dire che «la imprenta, por razones comerciales, económicas e incluso ideológicas, creó un género: el romancero» (p. 96); del resto, «no es exagerado afirmar que la literatura del siglo XVI existió gracias a la imprenta» (p. 279). Suonerebbe proprio a *boutade* quest'ultimo asserto, ben più di quelli che lo precedono, se non volessimo supporre che Garvin gli dia un senso affine a quel che intendiamo quando si attribuisce l'esistenza dell'*Encyclopédie* di d'Alembert e Diderot ai suoi editori e stampatori, cioè alla loro difesa dei cospicui interessi finanziari in quel caso messi a rischio dalla censura. Lascia realmente perplessi, invece, nell'indagine sulla possibile provenienza dei singoli testi stampati o delle varianti, l'esclusione troppo frequente di un ruolo della tradizione orale, che sappiamo connaturata al genere poetico in questione e senza dubbio familiare a più d'uno degli operatori nelle tipografie. Oltretutto, viene sottovalutato l'avvertimento del fiammingo Martín Nucio, editore della prima compilazione in volume dei nostri testi, il *Cancionero de romances* stampato ad Anversa tra il 1547 e il 1548 e riedito con aggiunte e restauri nel 1550: egli lamenta la forzata imperfezione di alcuni dei testi offerti, dovuta sì a «los exemplares de donde los saqué, que estavan muy corruptos» ma anche «a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente», ossia che conoscevano e trasmettevano *romances* per la via più corrente e peculiare del genere. Garvin può così concludere il suo dettagliato esame delle due edizioni del *Cancionero* stabilendo che «la mayor colección de romances que hasta entonces había conocido el siglo es, en gran parte, obra del propio Nucio. Con ella se han sentado las bases definitivas que guiarán el resto de colecciones romancísticas a lo largo de la centuria» (p. 232). L'elogio è chiaro, oltre che meritato; ma non meno evidente è, nell'accentuare la responsabilità dell'editore, l'implicita censura dell'affidarsi da parte degli studiosi a una raccolta di testi più che manipolati, e alle sue fortunate e non meno attive riprese, quale specchio delle sopravvivenze tardo-quattrocentesche e cinquecentesche del *romancero* tradizionale.

C'è del giusto, e molto, nel puntare i riflettori su una certa dose di lavoro dentro i testi da parte dei tipografi-editori; ma quei riflettori vanno orientati senza che affiori il dubbio sulla correttezza della visione fornita. È singolare, peraltro, che nella perentoria messa in rilievo del ruolo «creativo» degli stampatori e nella conseguente e non meno estrema svalutazione del valore diciamo pure «archeologico» nonché genuinamente artistico dei *romances* a stampa, e quindi in ultima istanza delle fondamenta di uno dei capitoli più suggestivi e fertili della civiltà letteraria spagnola ed europea, Garvin coincida senza volere con i suoi antagonisti, gli studiosi di indirizzo tradizionale-oralista, e anzi li superi direi ampiamente. Quando entrambi mettono sotto accusa spinte commerciali e a volte ideologiche, l'uno abbandona le nostalgie di quel che è andato perduto e intende liberare dei loro riverberi i testi puntando a quella che afferma essere la visione corretta – e disincantata, aggiungerei – di un *romancero* a stampa del Cinquecento e delle sue vicende testuali nella stampa del Cinquecento; gli altri continuano a ben coltivarle quelle nostalgie ma cogliendone i riverberi meno sui testi a stampa e assai più nei rari e casuali testi manoscritti e ancor più su quelli ancora sopravvivenuti nella tradizione orale attuale. Riconosciamo, tuttavia, che la migliore indagine tradizionale-oralista ha ottenuto indubbi successi nei casi in cui ha fondato le proprie diffidenze verso i testi a stampa su una documentazione oggettiva difficilmente eccepibile; pecca, semmai, quando eleva quella diffidenza a principio assoluto e quindi condizionante la valutazione dei documenti, quasi un atto di fede. Dal versante suo peculiare, purtroppo, suonano come veri e propri atti di fede quelli che Garvin sembra chiedere al lettore per aderire alle conclusioni su singoli testi, in tante delle sue pagine; conclusioni che per il momento non ci danno l'edizione critica di *romances* ma profilano provenienza e natura delle loro attestazioni, ovviamente a stampa: l'*hacia* del sottotitolo del libro. È un percorso che si snoda lungo la gran parte del volume, dai primi fogli volanti (in ottavo, di quattro pagine), vagliati in via eccezionale fin quasi in fondo al secolo, ai tre tomi o parti della *Silva de varios romances*, pubblicata tra Saragozza e Barcellona dal 1550 al 1552, data limite dei testimoni in volume escussi; nessuno di questi prodotti è trascurato, dal monumentale *Cancionero general* del 1511 al prezioso frammento di foglio volante, giovandosi dei frutti pluridecennali dell'eccellente scuola bibliografica spagnola. È un percorso paziente e appassionato, denso di analisi e di indicazioni di rapporti tra i documenti, un impegno di ricerca esemplare che ancor più rende spiacevole il non aver goduto di un pari sostegno tipografico: la frequenza dei

refusi fa vacillare la fiducia del lettore nei tanti dati che doverosamente affollano le pagine. È un percorso lastricato di variazioni sul tema «las variantes del texto se deben a la mano del editor» (p. 171), «fruto de la inventiva del impresor» (p. 231) ecc.; le cementa la convinzione personale dell'autore che si basa troppo spesso su valutazioni dei luoghi testuali piuttosto soggettive, e quindi esposte al dubbio del lettore, nutrito anche dalla certezza di quanto è andato perso nella documentazione a stampa del *romancero*, in volume e ancor più in fogli volanti. Ma qui risiede uno degli stimoli più attraenti delle disamine di Garvin, nell'implicito impulso a riflettere su aspetti dei testi su cui si suole sorvolare; e altresì a porsi una problematica editoriale non certo secondaria, e nemmeno impropria del genere poetico in questione se consona al suo peculiare statuto.

Veniamo allora alle pagine che espongono più da vicino i principi dell'attività editoriale, o quantomeno ne indicano alcuni punti di riferimento. Nella zona d'esordio del volume, una volta premesso che si dimostrerà come le variazioni nella vita a stampa di un *romance* siano da ricondurre in grandissima parte a iniziative all'interno del circuito tipografico (e cfr. anche p. 53), Garvin dichiara applicabili di conseguenza «todas las técnicas de la crítica textual y la bibliografía textual» (p. 27, corsivo dell'autore). A chiusura della vasta rassegna analitica di compilazioni e testi, una ribalta su cui sono sfilate ragioni commerciali e di politica editoriale anche in rapporto ai gusti del pubblico, esigenze a loro modo letterarie ed estetiche, necessità tecniche nella preparazione materiale della stampa, insomma le incombenze di un buon tipografo-editore d'ogni tempo ma nel primo secolo della nuova arte più cogenti e forse anche meno caute, ancor più con un genere come il nostro, a chiusura di siffatta rassegna Garvin riafferma l'adozione di un «método ecdótico que vaya más allá de los horizontes de la crítica neolachmaniana [al fondarsi anche] en la ratio typographica» (p. 283). È quella *ratio* che la filologia spagnola, predisposta da eccellenti ricerche su tipografia e libro tra Cinque e Seicento, ha visto sagacemente applicata – con punte di virtuosismo – soprattutto negli studi di Francisco Rico sui testi della *Celestina*, del *Lazarillo*, del *Quijote*.

Messi in atto questi filtri, «será posible analizar la manera en que vivió el romancero a lo largo del Quinientos y, al mismo tiempo, acercarse finalmente a ese universo perdido al que hacíamos referencia» (p. 283). L'obiettivo è di tutto rispetto e certamente vale l'impegno profuso, anche se abbiamo avvertito qualcosa di eccessivo in tante pagine pervase di umori polemicici e qualcosa di improprio in altre punteggiate di

annunci di novità. Ma faremmo torto ai meriti indubbi del giovane studioso se non pensassimo che certamente è da aggiungere ai tanti refusi, già lamentati, la caduta dell'aggettivo «impreso» a fianco di «romancero» nella frase appena trascritta, dato che quella studiata da Garvin è soltanto una delle modalità di vita del *romancero* nel Cinquecento. Vi è infatti quell'altra vita, che da bocca a orecchio ha traversato sette o otto secoli nei cinque continenti e risuona ancora oggi, del cui passato ci restano rare tracce sulla carta, spesso casuali e frammentarie, le più cospicue delle quali – e sia pure problematiche, ma non si ecceda – sono in alcuni manoscritti poetici di fine Quattrocento e soprattutto nelle stampe cinquecentesche. Non penserei che sia questa seconda vita l'«universo perduto» al quale ha appena alluso Garvin, per altro piuttosto nebuloso, perché i risultati delle sue procedure vogliono essere funzionali alla conoscenza della prima delle due vite, e perché ha collocato la seconda, l'orale, troppo al margine del suo percorso in maniera direi programmata, come a sgombrarlo di un intralcio (significative in part. le pp. 83 e 98). E tale in effetti è considerato nella critica del testo, al pari della contaminazione, l'affacciarsi di una possibile circolazione orale dell'opera studiata, un calar del sipario sulla scena della ricostruzione.

Voglio addurre un esempio, minimo per ragioni di spazio ma emblematico, dell'orientamento di Garvin e delle sue operazioni testuali, legittime nelle intenzioni e anche utili purché si abbia un controllo costante della loro congruenza con le caratteristiche dei materiali in esame; perché non può essere eluso il fatto che il versante del *romancero* oggetto della ricerca, pur differendo da quello più proprio della natura del genere per tanti e ovvi aspetti, non ne è al di fuori per niente. Già nel tardo Quattrocento era popolare un *romance*, d'origine erudita e forse un po' sornione, sulla efferata impassibilità di Nerone dinanzi a Roma che brucia. Inizia con i versi «Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía». Il primo di essi, in un qualche momento della trasmissione orale e in ambiente non ben informato, divenne «Marinero de Tarpeya»: lo documenta una versione raccolta in Andalusia nel secolo scorso durante una delle tante benemerite campagne di indagine della tradizione orale ancora oggi condotte nella penisola iberica. Orbene, Garvin sostiene con coerenza che se per avventura noi trovassimo la lezione «Marinero» in una delle antiche stampe, dovremmo espungerla quale errore, dedicandogli tutt'al più una nota di commento, e insediare al suo posto la lezione «corretta», da congetturare qualora non fosse anch'essa tradita, come in effetti lo è «Mira Nero» (p. 99). Nella critica del testo lachmanniana, infatti, la deviazione da un originale documentato o ben presu-

mibile è un errore e non una variante, ancor più se si tratta di una corbelleria. Siamo arrivati al punto. La reiterata nettezza con cui Garvin ribadisce il principio dell'errore potrebbe essere comprensibile in quanto reazione all'opposto principio del *romancero* quale «poesia que vive en variantes»; principio non meno insistito dagli oralisti ed esaltato al punto da portare – si è detto già – a una svalutazione degli antichi testi a stampa, quasi smorte sembianze come di lepidotteri bloccati nel loro sfarfalleggiare dallo spillo che le inchioda alla teca dell'entomologo. Ma, a parte il fatto che l'antidoto più efficace a un eccesso quasi mai è l'eccesso di segno contrario, per chi si occupa di *romancero* vi è un principio, inderogabile perché oggettivo, ed è quello insito nello statuto del genere e più di una volta qui evocato, aggiunto a una certezza: al pari del romanzo cavalleresco, il *romancero* a stampa fu una delle letture individuali e collettive più diffuse nel XVI secolo, una delle componenti più aggreganti della cultura dell'epoca. Lo fu, ovviamente, insieme a quello orale, sussidio a questo a volte e da questo qualche volta soccorso; fu veicolo di un'immagine dei testi e del genere alla cui esegesi non giova né l'elogio dispersivo della variante né l'arroccamento sull'errore. L'errore ha legittimità assai scarsa in poesia tradizionale, dove le corbellerie non scarseggiano ma non di rado hanno un potere di suggestione che può anche stimolare un lavoro ri-creativo nel testo, come è accaduto una volta insediatosi il «Marinero» di poc'anzi in una parte della tradizione; e poesia tradizionale sono i *romances* stampati, perché da essa in grande misura provengono, con essa circolano, come una sua parte sono consumati, mettendo sotto gli occhi di mille e mille fruitori, e senza che si conosca alcun ravvedimento, anche degli spropositi: tale è quel personaggio di ascendenza carolingia che in un famoso *romance* esordisce abbracciando con un unico sguardo la Francia, Parigi e le acque del fiume Duero. Poesia tradizionale, dunque, il *romancero* a stampa, con i limiti che Garvin ben si adopera a illustrare, sia pure non risparmiandosi più di un eccesso; lo è, per esempio, l'affiancarlo ai *romances* d'autore in quanto creazione dei tipografi e quindi «nuovo» (pp. 280-282), quasi ubbidendo a un impulso inconscio a volergli forgiare una sorta di volontà d'autore che ancor meglio lo situò nell'ecdotica proposta, in sostanza quella canonica *tout court*. Vanno tenuti da parte questi testi d'autore, noti o meno che siano, esplicitamente prodotti sulla scia delle fortune del *romancero* tradizionale in ambiti colti più o meno elevati, dai lirici del secondo Quattrocento ai *romancistas* del secolo seguente, che qualche successo nel canto tradizionale pur lo conobbero (e cfr. pp. 59-82 e 95-96).

Attingere i possibili archetipi testuali mettendo in opera gli strumenti della critica del testo e i sussidi della *ratio typographica*, anche se non è un'impresa del tutto nuova, come del resto Garvin documenta, certamente è un'esigenza più che opportuna. Le divergenze significative tra i testimoni (non chiamiamole varianti né errori) sono guide essenziali sulle tracce degli archetipi, secondo la buona ecdotica; si indaghi la materialità della preparazione del testo per la stampa, senza farne euforicamente un nuovo vangelo che induca a dire che in essa «se encuentra la razón de ser de la mayoría de variantes» (p. 23); e si giunga a un risultato dove ogni divergenza che in qualche modo conta, magari gerarchizzata ove possibile, sia mostrata e percepita in quanto legittima responsabile di testo e di senso, collaborazione al testo, e non espunta come adulterazione, come ciò che è stato chiamato – correttamente dalla filologia d'autore – «fallimento del rapporto» (Greg), ossia danno che sopravviene nello svolgersi della trasmissione e che è da sanare. Si abbia presente, infatti, che per il fruitore corrente il testo a lui noto di un *romance*, ossia la versione letta e/o udita e forse memorizzata, era ed è *il romance*; e se qualcuno degli elementi distintivi di quel testo risale al «correttore» di tipografia (virgolette d'obbligo, nel nostro ambito), divulgazione, assimilazione e trasmissione continue plurime e variate, tipiche dello statuto del genere, hanno equiparato quell'elemento alle altre componenti testuali sulla natura della cui genesi nulla ci è dato sapere o congetturare. Tuttavia, la viscosità del percorso che può condurci – meglio se senza averlo programmato – a carta e penna del «correttore» di tipografia, impone cautele. Nelle stampe le dichiarazioni di emendamenti o aggiunte a un testo o a una raccolta non abbondano, sono a volte soltanto reclamistiche e quasi sempre generiche; è il testo stesso che può fornire delle spie, da Garvin perseguite con tenacia ma sulla cui qualità tende a largheggiare. Un buon avvertimento viene innanzi tutto da un linguaggio e uno stile che fanno divergere chiaramente versi o ampi brani dal resto del testo; ancor più sono segni di rimaneggiamento a tavolino versi qua e là aggiunti o tolti o modificati, sempre con adeguata cura formale e una spiccata coerenza nel mutare in tutto o in parte la semantica del testo: sono le «alterazioni sistematiche» sottolineate da Pasquali; le sottrazioni di versi sparse lungo il testo, tali da non incidere sul senso ma prive di una motivazione loro interna che le comuni, possono attribuirsi all'accorciamento di un testo da collocare, per esempio, in un foglio volante cui si aggiunge una illustrazione o nel quale si impiegano caratteri sovradimensionati, quelli gotici in particolare, adoprati ancora ben avanzato il Cinquecento da qualche tipografia

per le stampe popolari; sono rari i casi, magari con un solo testimone, di unione di testi di norma circolanti separati, che troviamo raccordati con versi di congiunzione in odor di bottega; l'ambito dell'emendamento metrico non lo riterrei particolarmente affidabile: natura e provenienza dei nostri testi rendono in buona misura una *fictio* l'equiparare la loro tradizione a stampa a quella di qualsiasi altro testo poetico, e quindi non conviene cercare sostegno in regolarizzazioni o meno. Dalla *fictio* predetta traiamo con cautela i servigi già da tempo sperimentati e ora integrati ed estesi da Garvin, ma senza perdere di vista che di *fictio* si tratta, come accade purtroppo in più d'una pagina del libro. Non è un caso se una dimostrazione, in Appendice, di compiuta messa in opera delle procedure di analisi sperimentate in precedenza fino a giungere allo stemma, ha per oggetto il *romance* sul Giudizio di Paride, ossia una composizione non peculiarmente tradizionale e di radice tematica colta al pari del suo assetto formale.

Le Appendici successive sono ottimi sussidi. Vi troviamo un elenco dei *romances* del *Cancionero general* del 1511 accolti nei fogli volanti e in alcune piccole compilazioni in volume; e una lunga lista dei fogli volanti editi tra il 1511 e il 1552 contenenti *romances*, in gran numero corredati di data e nota tipografica congetture in buona parte anche dal medesimo Garvin nelle pagine precedenti, fornendo così agli specialisti un utile strumento per valutare stampe spesso prive di tali indicazioni. È l'ultimo ma non il minore dei contributi offerti dalla laboriosità dell'autore in questo stimolante volume, dedicato con coraggio a una classe di testi la cui estrema disponibilità – o apertura, per dirla con gli oralisti – ha reso le vicende della loro trasmissione molto affini a quelle di certe opere definite di recente, con spirito, «di tradizione dissoluta» (Cherchi).

FRANCISCO RICO

📖 Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 400, € 15,90, ISBN 978-2-07-012387-2

La domanda «Cos'è un classico?» ha ricevuto dal Parnaso un'infinità di risposte di seducente profondità. Io preferisco proporre un paio di modeste. Un classico è un'opera che è ancora presente nelle buone librerie trascorsi settanta anni, come minimo, dalla morte dell'autore. È anche un'opera che si conosce senza averla letta per forza, perché perdura prin-

cipalmente nelle versioni che derivano da quella originale: traduzioni, rimaneggiamenti, apparizioni in altri testi, quadri, opere liriche, trasposizioni cinematografiche, fumetti... Niente potrebbe descriverlo meglio dell'ultimo libro di Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*.

Il nucleo della grande indagine di Chartier è un testo che oggi non esiste: una tragicommedia, *Cardenio* (o forse *Cardenna*, o probabilmente *The History of Cardenio*), rappresentata nel 1613 e ispirata da alcuni capitoli del *Don Chisciotte*, che alla metà del secolo si diceva composta «by M[aster] [John] Fletcher & Shakespeare». Non esiste oggi, appunto, né a rigore potrebbe esistere il testo di *Cardenio*. Un'opera di teatro di età elisabettiana (o del Secolo d'Oro) nasceva con frequenza da una fortuita collaborazione tra vari ingegni, i quali davano per scontato che avrebbe subito i controlli della censura, sarebbe stata ritoccata dal direttore della compagnia, adattata al pubblico di ogni spettacolo, alle attitudini di ciascun attore..., per diventare alla fine di tutti e di nessuno. Invano ci illudiamo pensando a un unico testo: a cominciare dal titolo, un'opera drammatica di quel tempo è una moltitudine di testi, e quando si pubblica, specialmente se lo fa l'autore, forse ha già smesso di essere *drammatica*.

Le storie di Cardenio e Lucinda, di Dorotea e Fernando, si raccontano nel *Don Chisciotte* (I, 24-36) intercalate con le avventure del protagonista nella Sierra Morena. Non sorprende che abbiano attirato Shakespeare e Flechter (o coloro che commissionarono il lavoro), perché contengono tutti gli ingredienti che entrambi conoscevano alla perfezione: passioni sublimi, seduzioni, nozze combinate, incontri e fallimenti di incontri, e alla fine il trionfo dell'amore e della nobiltà, con doppi matrimoni. Era un modello impeccabile per una *romantic comedy*, un'opera di genere.

Il genere non è tra i preferiti ai nostri giorni, tuttavia i lettori di epoche passate ammiravano l'arte di Cervantes nell'introdurre prospettive e sfumature singolari all'interno di schemi convenzionali, e nel *Don Chisciotte* ricercavano le narrazioni e novelle intercalate con pari o maggior piacere che gli avvenimenti del cavaliere e del suo scudiero. Mentre adesso noi siamo attratti maggiormente dalle trame che intessono tutto l'insieme, loro all'epoca erano più portati a vedere un repertorio di narrazioni diverse. Comprendiamo bene perché i primi due elementi del *Don Chisciotte* a essere messi in scena furono quei racconti un po' estranei all'azione principale: quello del «curioso impertinente» grazie a Thomas Middleton, e quello di Cardenio e compagnia a opera di Guillén de Castro, Flechter & Shakespeare e «Sieur Pichou».

L'attenzione di Chartier è incentrata sul *Cardenno* inglese, di cui studia le trasformazioni dal 20 maggio 1613 al 6 ottobre 2011 (sì) e fino a un futuro festival di Almagro. In uno studio magistrale, scritto con l'immensa erudizione, la limpidezza di stile e il talento per la sintesi con cui è conosciuto, l'autore segue la pista dell'«opera smarrita» dall'esordio a Londra con i *King's men*.

Il percorso ha tappe e immagini di grande interesse come i drammi composti da Flechter & Shakespeare insieme o le motivazioni per cui *Cardenno* non è mai arrivato alle stampe. Affascina il capitolo su Lewis Theobald, che nel 1728 pubblicò quella che affermò essere la versione originale dell'opera, da lui restaurata, e sulla sua successiva fortuna, per arrivare allo stupendo sforzo di Gary Taylor di ricostruire e allo stesso tempo creare su quella base il testo primitivo. Altrettanto interessanti sono le notizie sul presunto ritrovamento del manoscritto di Shakespeare nella realtà, nel romanzo e sulla scena. Tuttavia, queste e molte altre pagine non si limitano strettamente ai temi presi in considerazione, bensì si ampliano sistematicamente in cerchi concentrici o vanno a fondo nel dettaglio per mostrare le circostanze e le peculiarità di ciascun caso e offrire, in definitiva, una stupenda immagine dei percorsi del *Don Chisciotte*: l'unico libro europeo che è un *best seller* da 400 anni.

Alle tante cose che si devono a Roger Chartier, adesso dobbiamo aggiungere questa splendida dimostrazione che un classico non è l'opera immutabile che spesso immaginiamo, ma che è invece, al contrario, un testo plastico, mutevole, che vive «in varianti» (per dirla come Menéndez Pidal) o, se si vuole, che ha più vite di un gatto.

JONATHAN THACKER

📖 Fernando Bouza, *Hétérographies: Formes de l'Écrit au Siècle d'Or Espagnol*, traduit par Jean-Marie Saint-Lu, préface de Roger Chartier. Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 138, € 11, ISBN 9788496820456

The invention and evolution of printing in the early-modern period produced such fundamental shifts in the nature of culture – not least in the development of the idea of an author and the creation and nurturing of a readership –, that its importance can put into the shade the sometimes surprising heterogeneity of writing and reading practices characteristic of the era. In four studies, originally delivered as lectures at the Collège de France in 2008 and now translated into French by Jean-Marie

Saint-Lu, Fernando Bouza aims to explore this hinterland of authorship and consumption, and especially «montrer les formes plurielles d'appropriation de l'écrit» (p. xx). Without intending to deny printing its sacrosanct place in cultural history, Bouza aims to remind his reader that the process of becoming a «civilisation écrite» (p. xx) was not achieved in Golden Age Spain through the country's inhabitants simply learning to read and then rationally understand printed texts. The picture is much messier and much more interesting than that.

Bouza's first chapter «Pour les sens: toucher, goûter, voir et écouter l'écrit» explores some of the ways in which the writer's expectations of a piece of writing and the potential reader's response to it do not necessarily match. This is a period in which the written word is still quite close to the word as spoken and its use often «dépassait la simple exposition ou transmission de la pensée» (p. 15). The author provides a rich and fascinating array of examples from his wide reading in texts of all descriptions from the period: the love letter drunk by Leriano in the *Cárcel de amor* is not the only text to be literally consumed; an illiterate infantryman might carry a war hero's testament close to his skin; written prayers snow down on a congregation in Seville cathedral or are swallowed by expectant mothers; words are expunged by censors of books anxious that naming might be a step towards believing; saints' writings took on the aura of the relic; *cédulas* are used superstitiously. Even the metaphors to describe reading Biblical and classical texts frequently depend upon the areas of ingestion and consumption. Bouza here takes his reader (assuming he or she has chosen to consume his offering in the now traditional way) on an enlightening journey into the minds of Golden-Age Spaniards, into the cultural world of the mainly hand-written word.

In «De main en main: le manuscrit comme forme de publication», the author picks up one of the favourite themes of his earlier work in emphasising the counter-intuitive importance of the manuscript during the early decades of printing. Here he stresses three points which can often be forgotten by specialists understandably swift to prioritise print culture: manuscripts permitted flexibility of content as well as different forms of writing; all writers wrote by hand and kept commonplace books; and manuscripts themselves could be part of a «stratégie culturelle» (p. 43). Manuscripts were even considered, in the period when printed books came to predominate, to be more expressive, more personal and more truthful than printed matter. Their diffusion could even be more rapid than the printed word's. It was for this reason that such a large writing and copying industry existed in Spanish cities. The services

were frequently used by women with «offices» often manned by impecunious students, able to produce a variety of products at different prices. The surviving account of the investigation of a libel written to attack the Duke of Lerma in 1608 provides Bouza with a fine case on which to base his illustration of the extent of this «marché public de l'écriture» (p. 62).

«Livres sans auteur: le biblioclaste avisé et les lecteurs» is perhaps the most surprising and most novel chapter in *Hétérographies*. «Biblioclasme» is a word used, the author explains, «pour désigner l'attitude qui recommande la réduction de la production et de la circulation de livres» (p. 81) and stems in this period, he argues, not so much from an ideological objection to books and writing *per se* but from a concern that it is socially and economically counter-productive for there to be so many readers and so much to read. There may have been a hostility to the changes that (what might be termed) the democratisation of the book brought with it, and the Quevedos of the period, all over Europe, deplored the resulting chaos, but the main biblioclast featured in Bouza's chapter, Diego Hurtado de Mendoza y Vergara, viscount of La Corzana, was concerned principally with the fact that so many people were becoming lettered that there was nobody to pick up a sword or a scythe. Hurtado de Mendoza was one of the authors, around the period of the Junta de Reformación, who called, *inter alia*, for a drastic limit to be applied to the numbers of books published, for students not to take notes at classes and for practical experience to be recognised as superior to book learning. This brave new world would mean books without dedications, far fewer works for the Inquisition censors to read and anonymity for authors, who would not thus be seduced by their names up in ink. Although Bouza's detective work (the author's manuscript annotation of the work) confirms Hurtado de Mendoza as the author of the *memorial*, *Por el agricultura*, in which these views are expressed, he himself wisely declined to be named in print as its author.

In the final chapter, «Plus auteur que l'auteur: traduire comme exercice royal et aristocratique», Bouza turns to the subject of translation in early-modern Spain. After a wide-ranging discussion of the multi-lingual nature of the Spanish court and Empire, the relative prestige of the various languages used in writing and speech and the importance and practices of translators of the period, including a view of the translator as an example of almost neostoic «autocontrôle des passions individuelles», the author turns to Philip IV and his library. The monarch's collection at the Torre Alta del Alcázar in Madrid contained numerous works in French and Italian and he himself described his reading mate-

rial in these tongues as being to help him govern better (as would his learning to read his subjects' native languages). Indeed Philip saw translation (for example in his own rendering of the *Storia* of Guicciardini) as a way of reading a useful text effectively in spite of the criticisms some levelled at him for wasting his time with the project.

This slim volume is a treasury of examples which illuminate the reading and writing practices of the Golden Age. Fernando Bouza is a consummate guide, fascinated by details many of which are carefully chosen from archival materials, as yet unedited, but many more of which are easily found (if not so easily interpreted) in the world reflected in *Don Quijote* and the *Persiles*, as well as drama and poetry of the period. However, the rich offerings of each chapter are not presented as mere curiosities of an age, but read cogently as expressions of shifting cultural attitudes to reading and writing in the Spanish Golden Age which are persuasive, far-reaching and enlightening.

MARTA LATORRE PEÑA

📖 Trevor J. Dadson, *Historia de la impresión de las «Rimas» de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Colección Estudios, 2010, pp. 141, € 12, ISBN 978-84-9911-082-0

«If there is a Golden-Age Spanish book the matter of whose printing is still complicated and difficult to resolve, that book has to be the *Rimas* of the brothers Lupericio (1559-1613) and Bartolomé (1562-1631) Leonardo de Argensola», thus begins Dadson in his Introduction to *Historia de la impresión de las «Rimas» de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, and, yet, he then proceeds to offer a highly detailed study and a series of perfectly coherent solutions to the enigmas raised by the printing of the *Rimas*. There have of course been previous studies of the work of the Argensolas, such as those by J.M. Blecua and O.H. Green, in addition to a good number of critics who have published their works in more recent years. Nonetheless, such a full textual bibliographical study as this one was lacking, especially one that gives us access to such a quantity of copies and information.

The complexity of the matter begins with the supposed existence, to judge by the documentation that has come down to us, of four editions of the *Rimas* – all carried out by Gabriel Leonardo de Albión, the

son and nephew of the two poets —: in the first place, the apparently lost edition of Zaragoza, 1633; followed, a few months later, by Madrid, 1634, also disappeared; and then the two known editions both printed in Zaragoza in 1634. These two editions are the only ones which critics have taken into consideration until now. A multitude of copies of them exists, whose preliminaries vary not only in the order of the different parts but also in their number. These variants are not only due to the later manipulation of the copies but, in the majority of the cases, to errata and corrections carried out in the very process of the printing of the book. The exhaustive collation that Dadson has carried out reveals, moreover, different states of correction in the text of each edition, including the preliminaries.

Dealing with such a quantity of information as one tries to explain the ideas put forward in the book, together with the necessary mention of hypotheses that have not yet been discounted, means that Dadson's study is at times difficult to follow. He manages, however, to clarify the whole process of the printing of the *Rimas*, from the earliest bureaucratic dealings of Gabriel Leonardo de Albi6n, the son and nephew of the Argensola brothers, up until the printing of the second Zaragoza edition of 1634. This has undoubtedly been a long and arduous study, but the attention to detail and the methodological rigour shown by Dadson are without doubt the key to the success of the enterprise.

The book begins with a prologue of a personal character which narrates the history of the study itself, and then an Introduction which, broadly speaking, describes the problems that critics such as Salvá, Lucas de Torre and Foulché-Delbosc found as they tried to describe the two known editions. This section also includes the circumstances which led Gabriel Leonardo de Albi6n to collect together and have printed the poetical works of his father (Leonardo) and uncle (Bartolomé) after the death of the latter. The most relevant sections are to be found in chapters II, *La edici6n «princeps» de Zaragoza 1633*, and III, *De la edici6n «princeps» a la madrileña de 1634 y luego a la primera impresi6n zaragozana de 1634*. Dadson's principal thesis at this point is that the Zaragoza 1633 edition, whose existence had never previously been posited by critics since no copy of it had ever been found, was indeed printed that year and was, therefore, the *princeps*. Throughout the chapter Dadson proves its existence through the documents relative to its printing, such as the licence to print dated September 1633 in Zaragoza; the approbations and royal privilege for the kingdom of Aragon dated in October of the same year; and the donation, the same month, on the part of Gabriel

Leonardo of the licence to print to the Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, to whose print shop he had entrusted the printing of the book. At the same time, the existence of this edition can be found in the new approbations for Castile sought by Gabriel Leonardo in 1634, in which it is clear that the scribes had in front of them printed copies of the book.

Dadson's hypothesis, which is not clarified and demonstrated until the next chapter, consists in the fact that this first edition has not been hitherto identified because, before it went on sale, Gabriel Leonardo obtained a licence and privilege for a Castilian edition, and he added these new preliminaries to the printed copies which he had prepared originally for Aragon. In this way, the editions of Zaragoza 1633, Madrid 1634 and that generally known as the first Zaragoza 1634 edition were one and the same. The differences in the preliminaries were principally due to the confusion of the machinists and binders, who made numerous corrections in press as well as different attempts to order the gatherings in the correct way.

In his study, however, Dadson chooses to leave these disquisitions until later and presents us with the Zaragoza edition of 1633. This edition would have had, after the engraved frontispiece, the title page (which has only been found with the date of 1634, but not that of 1633), a gathering of one and half signed ¶, the title page for the poems of Lupercio Leonardo de Argensola, the index of these poems, and the gathering ¶¶. All these elements appear in different copies, although in all cases mixed up with preliminaries that belong to Madrid 1634. The Zaragoza preliminaries present two states, caused by corrections in press, which Dadson describes briefly but in detail, in the same chapter.

Another mystery which the author tries to resolve is why the section of the *Rimas* of Bartolomé Leonardo has its index in a gathering signed †1-6 and begins, immediately afterwards, in a gathering signed Aa instead of continuing with the order of the previous signatures (the section of poems of Lupercio Leonardo ends on gathering K; as a result, the poetry of his brother ought to begin on folio K7 or perhaps L). All this can be explained if the print house of the Hospital de Nuestra Señora de Gracia had two presses working simultaneously on the book, one printing the *Rimas* of Lupercio Leonardo (beginning on gathering A) and another those of Bartolomé Leonardo (from gathering Aa onwards), as was so often the case. The indices of each section, which are unnumbered, were undoubtedly printed afterwards. This solution would also make it easier to finish printing the book before the end of 1633. But then we face the

following problem: the last page of Lupercio's section is page number 156, whilst gathering Aa1r is page number 157. After agreeing that it is just possible that the printers could have cast off the original perfectly and, with no margin for error, got the number of pages needed for Lupercio's section absolutely right, Dadson opts for another explanation: that the printers counted on a certain margin of error to be able to finish the number of pages that they had been allotted. In support of this hypothesis is the fact that the title page of the works of Bartolomé Leonardo and the *Elegía* by Francisco Diego de Sayas come at the end of the section dedicated to Lupercio, when they could have been printed, if necessary, together with the index of Bartolomé's works on the unnumbered gathering †.

According to Dadson's theory, after this printing, Gabriel Leonardo de Albión left the print run unsold or had it removed from sale after selling just a few copies, almost certainly for fear of pirated editions appearing in Castile. In the summer of 1634, as already noted, he proceeded to seek the requisite approbations and licence for this kingdom. But he did not print the book again in Madrid; rather, he added the new preliminaries to the gatherings already prepared in Zaragoza. These preliminaries also present varying states: four, to be precise. This, together with the variants between copies with regards to the order of the preliminaries, for both those printed in 1633 and those printed in 1634, creates the confusion of editions that Dadson manages to explain at the end of chapter III.

In the fourth chapter, *La segunda edición zaragozana de 1634*, Dadson relates how Gabriel Leonardo de Albión decided to print a second run of the book, also in Zaragoza by the print shop of the Hospital de Nuestra Señora de Gracia, and also in 1634. To explain the reasons behind this second Zaragoza edition, Dadson calls upon the observations of Blecua and Green in terms of the criticism that the first edition had received from friends of the two poets.

This second edition presents difficulties even in its immediate identification: to begin with, the *princeps* has the engraved frontispiece while the second edition does not; however, both the existence of the frontispiece and its order in the book with regards to the title page can vary in copies of the first edition, and one can even find the said frontispiece appearing in copies of the second edition, that had probably belonged originally to copies of the first. Dadson dedicates part of this chapter to detailing the differences between the two editions, such as the suppression of the two poems by Francisco Diego de Sayas (a sonnet to the brothers Argensola on gathering ¶3v and the elegy written on the

death of Bartolomé Leonardo on pages 149-155). He also shows that the second edition is not a line by line, page by page copy of the first, as a number of critics have argued. The final pages of this chapter detail the correction of errata in the page numbering of both editions, which shows at the end of the day the great care taken by the print shop and the publisher of the first edition, and the use of corrected gatherings for the greater part of the composition of the second edition.

According to Dadson, there is not a single gathering that has not suffered changes from one edition to the other, even though «some copies of the second printing seem to be an accurate copy of the first, since they used gatherings that had been left over from the first edition, as is the case with gatherings A and B». It is also usual to find in this second printing the copying of errata belonging to the earliest states of the *princeps*, which are later corrected in press. For these reasons, Dadson devotes the short chapter V, *El texto de las Rimas*, to analysing in detail the changes and corrections from one edition to the other, separating out the true corrections and the significant variants from other changes, such as spelling and punctuation variants and simple errata. He points out, moreover, that this second edition, in spite of retaining the legal apparatus of the first, must have finished printing in 1635 and not 1634.

The conclusion of the book gives over a few pages to the history of the *Rimas* up until the present day, and above all else vindicates the role of Gabriel Leonardo as a publisher. It proposes, for future critical editions of the work of the Argensolas, the study of the variants in the different stages of each gathering, in order to try to follow the road marked out by the latest corrections in press. After this exhortation come various appendices: the first contains references to all the copies cited, consulted or merely located. The second tracks all former owners of some of these copies, who are listed next to the current owners. These are followed by the bibliography of works cited and an index of proper names. Finally there comes a series of illustrated plates, which are very useful as one reads the book and which illustrate many of the most relevant variants, the majority belonging to the preliminaries of the first and second editions.

Generally speaking, this is an excellent bibliographical study, methodologically impeccable and which illustrates the usefulness of textual bibliography for philological studies. It is a real pity that all this mass of information has not been put to use yet in the preparation of a truly critical edition of the *Rimas*, but we hope that this study by Dadson will be the starting point for new works in this field.

HANS WALTER GABLER

📖 Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, pp. 202, € 21, ISBN 978-84-9911-082-0

Daniel Ferrer's monograph *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique* is a fascinating book for textual scholars and literary critics alike, and should be so equally for theorists of literature and of text. That it should be written in French is natural because, firstly, for all that Daniel Ferrer is well known to write and speak English with high competence and ease, his native tongue is French; and secondly, because *critique génétique* is a facet of literary criticism designed in France and in French contexts of methodology and theory. It translates into English only at a risk as «genetic criticism».

The risk of by the term «genetic criticism» diverging from the concept and implications of *critique génétique* lies in missing that *critique génétique* is firmly grounded in the materiality of documents of textual composition and transmission, and concomitantly in the analysis of the writing processes and their dynamics evidenced in these documents: namely, the *brouillons* of French usage, which dictionaries tell us should be understood as «authorial drafts». In fact, though, the span of denotation of *brouillons* reaches beyond strictly the drafting stage, or stages, of textual composition in progress. Moreover, Daniel Ferrer's title suggests that there should be a «logic» to *brouillons*, a property which perhaps does not come most readily to mind with respect to drafts. The problem we here encounter, though, seems to be one of reference cross-purposes between languages. The «draft» clearly implies the materiality of the document in question and its inscription, as does *brouillon*. Yet «genetic criticism» as practiced, if practiced at all, on the English side of the language divide, is predominantly directed at texts essentially extrapolated from their material carriers. Here, we are only slowly learning the modes of perception of the French practitioner of *critique génétique*, whose practice and discourse keep the materiality of document and writing of and in the *brouillons* always firmly in sight. Yet with this distinction understood, title and subtitle together of the book under review suggest that, by way of conceiving and designing models for the exercise of *critique génétique*, the goal is to uncover the logic of *brouillons*. The book, in other words, is about critical paths towards imposing orders of analysis and understanding on the mate-

rial supports and traces of composition. It lays out multiple models for the pursuit of *critique génétique*, and it offers as well propositions of method and even of theory for such pursuit.

If this is a book to concern textual scholars and literary critics alike, each of these groups within the larger realm of literary studies and scholarship should of course be clear about just how it concerns their endeavours – and in particular also where it either doesn't chime in with, or else opens up fresh perspectives onto their several traditional fields of expertise. Textual scholars, be it of the Anglo-American or the German persuasion, might seek support for their editorial labours. Yet they should be clear that *critique génétique*/genetic criticism decidedly does not focus on editing, and even less provides guidance in terms of editorial methodology. What textual scholars stand to gain from this study instead is an enlarged appreciation of the materials from which they commonly derive texts, an appreciation that in due course might result in innovative procedures of scholarly editing. The literary critic, by contrast, stands to learn from the varieties of literary critical discourse that the practitioners of *critique génétique* apply to these materials. For the literary critic, *Logiques du brouillon: Modèles pour une critique génétique* has a potential to change dramatically the methodological and theoretical courses of literary criticism. This is so because procedures critically to encompass and to comprehend texts over and across their entire material and temporal extension, if taken to their logical conclusion, should guide literary criticism to recognising that to postulate, in terms of theory, the «open text» must also lead to accepting such entire material and temporal textual extensions of any given works as the foundation on which to build analyses, interpretations, or any other manner of critical discourse responding to those works.

Such are perspectives that Daniel Ferrer's monograph should help to open up. They do not ostensibly structure its disposition of matter, or its over-all argument. The book itself proceeds in often brief chapters, succinctly written with great rhetorical virtuosity and incisive development of thought. In ascending complexity, it guides us through a broad spectrum of pragmatic situations, in terms both of manuscript characteristics and of authorial habits, that the genetician will habitually encounter. Describing and analysing these leads to constructing the models of perception for the genetic critic of which the book's sub-title speaks. Initially, these build upon useful oppositions, whether they be metaphorical in their derivation from titles of works of literature (such as «The Gold Bug» vs. «The Raven»), or terminological, such as «repetition» vs. «inven-

tion», by which the focus of *la philologie* (the collective designation in French for the modes of application of «textual scholarship») is distinguished from that of *critique génétique*.

That these oppositions cut right through to essentials is best perhaps illustrated by the pairing of «variant» vs. «variation». The variant is what meets the eye at the material level of documents and the traces of writing they carry. But, in terms of the creative energy and process, just what does the variant imply? Deriving text from a manuscript, an editor's main or only concern may be how to «dispose» of variants. In editorial terms, these are overwritten or alternative *readings*, and what needs to be decided is in which apparatus mode (footnote, textual note, or whatever) to register and record them. As likely as not, the editor reflects only fleetingly, if at all, on what «happens» to *meanings* overwritten. To discern the property of «variation» in the variant gives a clue. The literary critic engaging with variants materially evidenced in documents of composition and revision (broadly, *brouillons*) reads and interprets them, and so realises that what is at stake with variants, whether occurring singly or in patterns, is variation. Daniel Ferrer capitalises on the term's musical implications purposefully. What the critic witnesses and explores in the property of variation in variants manifests an activity at the production level that mirrors, or rather pre-figures, the activity he or she as critic engages in at the level of reception. Variants result from acts of reading interwoven into the process of composition. They are at the same time variations on, and over, progressive constellations of meaning of the text in progress. Exploring variants critically as variation therefore means engaging in an archaeology of meaning. Such awareness should lead to recognising that reception is always already a dimension of production, and therefore to conceiving of «production theory» as in important ways mirroring «reception theory». Such interpretative reading of the variant would define it as a function, on the textual level, of the variation at the level of meaning. Again, this is an extrapolation making explicit consequences for critical theory of what the book's analytical survey of the potential of *critique génétique* implicitly argues.

The oppositions such as these exemplified serve to distinguish, at the level of terminology, perspectives of *critique génétique* from points of view not specific to the discipline. At levels of conception, they lead to the constructing of models of analytic approach to, and of theory of, *critique génétique* itself. Developing this line of thought forms the main stage in the book's over-all progression. The conceptual opposition of «variant» vs. «variation» provides one instance of focussing the atten-

tion given by *critique génétique* to manifold dialogicities in *brouillons*, to the extent that «dialogicity» as such should be understood to constitute a main mode of their «logic»: «dialogicity» in terms of intertextuality, of genres, or of art forms, where music, painting or cinema come into play as dialogue partners. Over-all, the book endeavours to situate *critique génétique* comprehensively in the fields of literary study, the sister fields of music and fine arts and, beyond, of cultural studies at large. To this end, it invokes positions of philosophy from Leibniz to Barthes, as well as to the 20th-century cross-overs between philosophical theories of «possible worlds» and narratology. Ultimately, it claims for *critique génétique* the power to discerningly trace from the labours of writing the arts of worldmaking that the creative imagination is capable of. Thanks to the grounding in the material evidence of processes of writing that *critique génétique* always holds on to firmly, such sweeps of thought and argument and at times of imaginative fancy are, even when speculative, always stimulating and never dissolve into nebulosities.

Daniel Ferrer's *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique* highly deserves attention beyond the franco-phone world. Were it translated, however, say into English, or German, a serious snag were to be overcome: not one due to any short-comings on the part of the author or his handling of his theme, which is supreme, but due rather to the original theoretical design of *critique génétique* itself. The fault-line lies in the conceptualisation in French of *texte* and *avant-texte*. Ferrer's book perpetuates unquestioned *critique génétique*'s predication on these its main pillars. Thereby it lives with a contradiction, even though it appears to do so happily and with ease. For at the same time, it widens significantly the intellectual and critical domains of *critique génétique* beyond (in my reading experience) most, if not all, previous reflections on, and representations of the discipline. It is in fact this paradox, as I see it, that allows us to recognise and define the problem inherent in the seminal concepts as such.

The French *texte*, as I derive its meaning and implications from Ferrer's unproblematised usage, refers to the synchronous, linear, fully finished body of writing that results from a process of composition. It is *achevé* – accomplished – and in all likelihood published. For all practical purposes – but I suspect even for all theoretical purposes, whether acknowledged or not – *texte* so conceived is considered co-equal, even co-terminous, with the *oeuvre*, the work (meaning here the given individual work). The *texte* is, as it seems (and if the language barrier does not deceive me), regarded as the stabilised, set, and closed work. In terms

of theory alone (and notably, moreover, in view of the ascendancy in literary and text theory of the notion of the open work of art, as advocated since at least Umberto Eco's *Opera aperta* of 1962), this is an astonishing position to adhere to. What is particularly amazing in terms of the book under discussion is that Daniel Ferrer can so convincingly explore the diachronic dynamics of compositional writing, serenely against the discipline's predominantly static notion of *texte* (no doubt significantly inherited as such from structuralism).

However, those diachronic dynamics are of course wholly played out in the *avant-texte* only, materially the body of documents constituting the *brouillons*, whose logic Ferrer explores and defines. On the one hand, it is by understanding the dimensions and limitations of the definition of *texte* in French that the systematic logic of *avant-texte* (at long last, for me) stands clear. Yet at the same time, the very concept of *avant-texte* appears to me now less tenable than ever. It is one thing, maybe, to create a term to designate the extant body of materials antedating the result, or even just the temporal end, of an author's compositional labours on a given work; and if the term for that result or temporal end be *texte*, then to call the body of antedating materials *avant-texte*. This portemanteau term is thereby coined out of a pragmatic convenience. But it is another thing to elevate the term, and with it the materials it by designation encompasses, to (as it seems) the one and only area of the cultural heritage of literature to be legitimately subjected to genetic study through methods of *critique génétique*. Under concepts of the openness of the work of art, and of the work of art in language in particular, the dialogic dynamism of writing and reading intertwined, and certainly the dialogicity constituted in all acts of reading, never cease. Temporal ends to writing, and/or acts of publication, may pragmatically intervene. Yet in no way do they establish essential barriers to that dynamism. Therefore, so as to recognise and acknowledge its full and over-arching potential as well as responsibility, it is incumbent on *critique génétique*, I feel, that it seriously scrutinise the legitimacy in theory and practice of the foundations of (French) *texte* and *avant-texte* it still rests upon.

In sum: Daniel Ferrer's *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique* motivates superbly to investigate the very foundations on which literary criticism and theory as well as textual scholarship presently rest, and from which they may derive incentives for a joint future.

ALBERTO MONTANER FRUTOS

📖 G. Thomas Tanselle, *Bibliographical Analysis: A Historical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 167, € 20,11, ISBN 978-0-521-75762-1

La obra objeto de las presentes líneas se articula de modo tripartito, encabezada por una *Introduction* (pp. 1-5), en tres capítulos, uno de tipo general y dos consagrados a sendas orientaciones distintas del análisis bibliográfico (situadas, respectivamente, bajo la égida de Fredson Bowers y de D.F. McKenzie),¹ la que tiene que ver con la manufactura del impreso y la que se enfrenta a los aspectos del diseño y al modo en que, de una manera u otra, condicionan la lectura. El primero de tales capítulos, titulado *Foundations* (pp. 6-30), explora la historia misma del análisis bibliográfico, con especial énfasis en los planteamientos y logros de la «New Bibliography», y se subdivide, a su vez, en cuatro apartados sin numerar, correspondientes a otros tantos períodos en la evolución de la disciplina: «To 1908» (pp. 6-14), «1908-1945» (pp. 14-22), «1945-1969» (pp. 22-25) y «Since 1969» (pp. 25-30). El segundo, bajo la rúbrica *Analysis of manufacturing clues* (pp. 31-60), expone la evolución de las herramientas de análisis empleadas para determinar el proceso de impresión, desde los vestigios materiales que ofrecen los impresos mismos, y se organiza a su vez en cuatro apartados de desigual extensión: «Compositors study of sixteenth- and seventeenth-century books» (pp. 31-42), «Presswork study of sixteenth- and seventeenth-century books» (pp. 43-47), «Study of fifteenth-century books» (pp. 48-52) y «Study of eighteenth-, nineteenth-, and twentieth-century books» (pp. 52-60). El segundo, con el epígrafe de *Analysis of design features* (pp. 61-88), aborda, tras unas «Basic considerations» (pp. 61-69), su «Psychological study» (pp. 69-75), su «Cultural study» (pp. 75-81) y su «Aesthetic study» (pp. 81-88). Siguen, según la incómoda tradición tipográfica anglosajona, las *Notes* a los tres capítulos previos (pp. 89-

¹ Sirvan de hitos algunas de sus obras capitales: Fredson Bowers, *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists*, Philadelphia, University of Pennsylvania Library, for the Rosenbach Foundation (Rosenbach Lectures 1954), 1955, y *Bibliography and Textual Criticism*, Cambridge-Oxford, Clarendon Press (Lyell Lectures 1959), 1964; D.F. McKenzie, *The Cambridge University Press, 1696-1712: A Bibliographical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, 2 voll.; *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

116) y un útil apartado de *Further reading: works cited* (pp. 117-160), que abarca tanto las obras mencionadas expresamente a lo largo de la exposición como las ofrecidas a título de ampliación informativa. El primero de sus tres apartados, «Alphabetical list» (pp. 117-147), recoge la relación bibliográfica completa por autores; el segundo, «Chronological index» (pp. 147-151), relaciona todas las obras del primer apartado por su año de publicación, y el tercero, «Subject guide» (pp. 151-160), las ofrece, mediante el sistema de citas por autor y año, clasificadas de modo temático, siguiendo básicamente la misma disposición de los tres capítulos que integran el cuerpo del texto. Finalmente, un detallado *Index* de autores y conceptos (pp. 161-167) cierra la obra. El librito está editado en octavo y encuadernado en rústica, y no presenta ilustraciones, lo que, dado el tema que aborda, ya da idea de que su orientación última es más abstracta que concreta y que los casos aducidos se abordan a título de ejemplo de los conceptos o procedimientos aludidos y no se analizan en detalle.

El autor de la obra reseñada es bien conocido en los medios textuales y especialmente entre los *textual scholars* angloamericanos por ser uno de los máximos propugnadores del llamado método de Greg-Bowers o, incluyéndolo a él, de Greg-Bowers-Tanselle, que sustancialmente consiste en la elaboración de ediciones eclécticas, basadas, no en la filiación de testimonios (como en el método stemmatico o neolachmanniano), sino en la selección razonada de variantes en virtud de su adecuación a la intención del autor (por lo que el método se ha denominado a veces *intentionalism*). En la práctica, este modelo supone partir de un testimonio privilegiado, aquel que mejor se supone representar las intenciones últimas del autor, y enmendarlo únicamente en los casos en que aparezcan errores en los aspectos sustanciales del texto, entendiendo por tales «the significant, or as I shall call them “substantive”, readings of the text, those namely that affect the author’s meaning or the essence of his expression», en oposición a los accidentales: «Others, such in general as spelling, punctuation, word-division, and the like, affecting mainly its formal presentation, which may be regarded as the accidents, or as I shall call them “accidentals”, of the text» (W.W. Greg, «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, 3 (1950-1951), pp. 19-36; la cita en p. 21). La aplicación práctica de este planteamiento parte de una aceptación crítica del concepto de *copy-text* introducido por McKerrow como una aplicación adaptada a los condicionantes de la transmisión impresa del *codex optimus* o, más particularmente, del *bon manuscrit* de Bédier. En consecuencia:

The true theory is, I contend, that the copy-text should govern (generally) in the matter of accidentals, but that the choice between substantive readings belongs to the general theory of textual criticism and lies altogether beyond the narrow principle of the copy-text. Thus it may happen that in a critical edition the text rightly chosen as copy may not by any means be the one that supplies most substantive readings in cases of variation. The failure to make this distinction and to apply this principle has naturally led to too close and too general a reliance upon the text chosen as basis for an edition, and there has arisen what may be called the tyranny of the copy-text, a tyranny that has, in my opinion, vitiated much of the best editorial works of the past generation (Greg, «The Rationale of Copy-Text», cit., p. 26).

No es este el lugar para glosar ni los fundamentos y problemática de este método ecdótico ni las aportaciones de Tanselle relacionadas con el mismo (vid. sólo N. Harris, en *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 82-115), pero si he subrayado estos aspectos es porque resultan relevantes para comprender la orientación y alcance de la obra reseñada. En efecto, el capítulo segundo expone una serie de técnicas de análisis bibliográfico que derivan en línea recta de las elaboradas por McKerrow para establecer el modo de impresión del libro antiguo y contribuir así a la determinación del *copy-text* que debía servir de base a la edición del texto.² Por su parte, el hincapié en el factor intencional resulta fundamental en el capítulo tercero de la obra reseñada.

Ésta se presenta a sí misma, desde el título, como una introducción histórica al análisis bibliográfico. Sin embargo, la cuarta de portada y la p. [i] incluyen un *abstract* (debido seguramente a la editorial) que resulta un tanto engañoso: «This concise and accessible introduction to analytical bibliography in its historical context explains in clear, non-specialist language how to find and analyze clues about a book's manufacture and how to examine the significance of a book's design». Ciertamente, el librito de Tanselle es una exposición de índole general y de clara redacción, pero no transmite al lector las claves para efectuar por sí mismo el análisis bibliográfico, porque no es un manual (*introduction*), sino un manual histórico (*historical introduction*). En efecto, desde aspectos tan básicos como el folio explicativo o título de cabecera (*running headline*, *running title*) hasta los procesos más complejos, como la cuenta

² Vid. Ronald B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Clarendon Press, 1927; ed. corr. 1928; reimp. con introd. de David McKitterick, Winchester, St Paul's Bibliographies; New Castle (Del.), Oak Knoll Press, 1994; vers. esp. basada en esta última edición, *Introducción a la bibliografía material*, introd. David McKitterick, Madrid, Arco/Libros (Instrumenta bibliológica: Serie A), 1998.

del original (*casting off copies*) para la composición discontinua (*non-sequential typesetting*) o la imposición de las formas (*imposing, imposition of forms*), la terminología tipográfica se emplea sin apenas definirla o explicarla y, sobre todo, sin proporcionar una descripción completa del proceso de impresión que permita situar rápida y fácilmente cada fase u operación en el lugar y momento que le corresponde. Por consiguiente, quien se acerque a este libro sin un conocimiento previo, aunque sea básico, del proceso de elaboración de un impreso manual y de su nomenclatura, tendrá problemas para avanzar fluidamente en la lectura. (La mejor exposición de conjunto sigue siendo, hasta donde se me alcanza, el clásico libro de Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1979. Para muchos puntos debe ahora utilizarse el excelente libro de Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Prolegómenos a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona-Valladolid, Destino-CECE, 2005. Una síntesis suficiente para enfrentarse al libro de Tanselle puede verse en mi *Prontuario de bibliografía: Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*, Gijón, Trea, 1999, § 2.D.)

En este sentido, más que una *historical introduction* cabría considerar la aportación de Tanselle como un *historical survey*, una visión de conjunto de la historia del análisis bibliográfico, articulada básicamente en dos niveles: en el primer capítulo, *Foundations*, se ofrece una historia teórica o de los principios, mientras que en el segundo, *Analysis of manufacturing clues*, se expone una historia metodológica o de los procedimientos. En cambio, el capítulo tercero, *Analysis of design features*, se acerca más a una presentación sistemática, aun sin perder el básico énfasis en el desarrollo histórico de los tres enfoques estudiados (psicológico, cultural y estético), pero prestando más atención a la exposición de sus fundamentos conceptuales y de las posibilidades de análisis que brindan. Es, por otra parte, el más problemático, no tanto por su carácter menos positivista (en el sentido de que se vincula menos al registro factual, es decir, a un estado de la cuestión en diacronía) o por la relativa provisionalidad de sus conclusiones (debida, como señala el propio autor, al carácter aún reciente de tales líneas de investigación), sino por sus propias bases conceptuales (la intención y el sentido). A este respecto, es muy reveladora la caracterización de dicho capítulo hecha en la introducción, según la cual lo anima «a concern with recovering the historical meanings embedded in the design features of books» (p. 1). Esta declaración se sitúa netamente en la línea del New Historicism y de los Material Culture Studies y, como en tales corrientes, suscita la cuestión básica de qué cabe entender por *historical meanings*.

La cuestión se ha planteado también desde el estudio de los códices, en el marco de la llamada «New Philology», resultando en el postulado de que «texts only exist in precise physical forms, whose design, script, and accompanying apparatus are all integral parts of the texts' meaning» (Andrew Taylor, *Textual Situations: Three Medieval Manuscripts and Their Readers*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 2). Sin duda, los aspectos materiales influyen de algún modo en la percepción y consiguientemente en la reacción del lector ante el texto leído, pero de ahí a dar por sentado que eso no solo afecta al sentido, sino que forma parte integral del mismo hay bastante distancia. De hecho, lo que sabemos de la transmisión oral, es decir, la difusión de textos sin diseño y escritura, tanto en la Edad Media como en buena parte de la Edad Moderna (la que corresponde al concepto historiográfico anglosajón de *Early Modern*), permite desestimar dicha relación, al menos planteada en términos absolutos. Lo mismo sucede con la experiencia cotidiana de cualquier lector moderno, pues, hasta donde me consta, nadie considera que leer una obra dada en una edición de bolsillo o en una de lujo le haya suscitado lecturas significativamente distintas de la obra. Aunque la formulación de Tanselle es mucho más matizada y se sitúa más en la línea de la *reader response theory* (la adaptación angloamericana de la Estética de la Recepción de H.R. Jauss y W. Iser), creo que, en último término, adolece del mismo maximalismo hermenéutico. Paradójicamente en un autor que conoce tan bien los problemas de la materialidad de la producción libraria, no hay, por ejemplo, una distinción entre el *intended effect* del uso de una determinada fuente tipográfica y su empleo por mera carencia de otros materiales (tan habitual, por ejemplo, en las pobres prensas inglesas de la era isabelina o en las españolas del Siglo de Oro). A este respecto, además de tener en cuenta estos condicionantes meramente manufactureros, creo que el análisis del diseño bibliográfico se beneficiaría de los «new and alternative ways, above all noninterpretative ways, of dealing with cultural objects» propugnados por H.U. Gumbrecht (*The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2003, p. 8), a partir, sobre todo, del concepto de *presence effects* frente a *meaning effects* (*Production of Presence: What Meaning cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004), mediante el cual parece poderse analizar de forma más fructífera el modo en que los diversos niveles de la presentación libraria (tipo de papel, formato, interlínea, tipografía, ilustraciones, maquetación, etc.) afectan al lector, sin interferir necesariamente con su interpretación (es decir, con la descodificación y comprensión) del texto.

Todo lo anterior no ha de entenderse como una descalificación del librito de Tanselle, sino como una llamada de atención hacia el verdadero alcance del mismo y a la utilidad que puede reportarle al lector. Abordado como lo que realmente es, una visión de conjunto del desarrollo de los métodos de análisis bibliográfico y de sus respectivos logros y limitaciones, se trata de una obra de elegante factura (y no solo en lo material), repleta de observaciones agudas (discutibles a veces, pero siempre interesantes) y que proporciona a quien se adentre en dicha disciplina claves y enfoques para comprenderla desde dentro, algo que, lógicamente, se escapa a la exposición sistemática de teorías, modelos e instrumentos propia de una obra de orientación manualística. Desde este punto de vista, la obra reseñada ofrece un excelente complemento de otros trabajos de conjunto y será de utilidad para cualquiera que desee profundizar en este apasionante y aún no suficientemente difundido campo de estudio.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1ª edizione, aprile 2012
© copyright 2012 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2012
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-6450-2

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso
interno o didattico.

