

Rassegne

GIORGIO PINOTTI

ANATOMIA DEL LIBRO

A PROPOSITO DI UN RECENTE CONTRIBUTO SULLA STORIA DEI PARATESTI

📖 Dennis Duncan and Adam Smyth (eds.), *Book parts*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 320, £ 30.00, ISBN: 978-0-19-881246-3

Agli occhi di uno straniero, pur se non ignaro di meccanismi editoriali, i libri dell'ultima *rentrée* francese riservano non poche sorprese. È certo una *fascetta* la banda rossa che avvolge il terzo inferiore della copertina dell'ultimo romanzo di Laurent Binet, *Civilizations* (Grasset, 2019 <https://www.grasset.fr/livres/civilizations-9782246813095>): lo prova il familiare messaggio che veicola: «Grand Prix du roman de l'Académie Française». Messaggio sobriamente pubblicitario, come usa anche da noi, magari in versione più caduca e aggressiva: «Due edizioni in una settimana» (così proclama la gialla banda di *Cercami* di André Aciman, Guanda, 2019); per non parlare del fragoroso «Il libro di cui tutto il mondo parla» di cui si fregia *I testamenti* di Margaret Atwood (Ponte alle Grazie, 2019). E si può in fondo considerare una fascetta quella che dota di indubbia visibilità il romanzo di Françoise Sagan, *Les quatre coins du coeur* (Plon, 2019 <https://www.lisez.com/livre-grand-format/les-quatre-coins-du-coeur/9782259278799>), segnalando, sullo sfondo di un ritratto dell'autrice, che si tratta di un «roman inédit», così come quella che amplifica il nome dell'autrice di *La Mer à l'envers*, Marie Darrieussecq (P.O.L., 2019 <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4806-1>). Ma siamo decisamente più spiazzati di fronte a supporti peritestuali che, rinunciando alla loro funzione promozionale – si pensi ai settantasei racconti di Didier Daeninckx, *Le roman noir de l'Histoire* (Verdier, 2019 <https://editions-verdier.fr/nouveautes/>), o a Jérôme Garcin, *Le dernier hiver du Cid* (Gallimard, 2019 <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Le-dernier-hiver-du-Cid>) –, offrono semplicemente un'immagine (di copertina). C'è di più. Nel caso della collana di fiction straniera *Du monde entier*, la storica copertina avorio con i titoli in

rosso «NRF/Gallimard» appare avvolta per due terzi da un involucro che non possiamo più definire ‘fascetta’: perché vi figura, insieme al titolo e al nome dell’autore, un’immagine (<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Du-monde-entier/Le-coeur-de-l-Angleterre>), ma soprattutto perché può essere a sua volta circondata da una vera fascetta: «Prix du livre européen 2019» ci comunica quella di *Le coeur de l'Angleterre* di Jonathan Coe. Che cosa sono, in definitiva? Una sorta di rastremazione della sopraccoperta cui ricorrono editori ancorati all’austera tradizione aniconica delle loro collane ma al tempo stesso ansiosi di distinguersi nella slavina di libri che ogni anno – a partire dalla fine di agosto – si abbatte sulle librerie francesi? È plausibile. Ma questi ambigui, effimeri peritesti (ci si libera di una fascetta ancor più rapidamente che di una sopraccoperta) sono davvero capaci di manipolare l’attenzione del potenziale acquirente prolungando la sua sosta davanti al banco sovraffollato di *vient de paraître*? E dobbiamo considerarli parti integranti del libro o puramente accessori? Infine: quale rapporto intrattiene con il testo l’immagine? Sarà il frutto di quell’«arte dell’ecfrasi a rovescio» di cui parla Roberto Calasso (*L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013, p. 21), del lavoro di routine di navigati art director o di una precisa volontà dell’autore?

Sono domande che, da quando lo sguardo degli studiosi ha cominciato a spingersi sino alle *frange* del libro, abbiamo imparato a porci: a tutto vantaggio anche dell’interpretazione dei testi. Non è certo irrilevante che sin dal suo primo libro, le *Favole della dittatura* (1950), Sciascia abbia mostrato una spiccata, caparbia propensione a occuparsi di ogni aspetto del libro, dall’impaginazione, al tipo di carta, alla copertina: «Va benissimo per quel che mi dici riguardo alle favole:» scriveva a Mario Dell’Arco «carta a mano Fabriano, una per ogni pagina»; e ancora: «gli ‘a capo’ eliminati avevano una ragione visiva: di lasciar integro il blocchetto di ogni favola, e tipograficamente sarebbe più elegante. Se puoi concedermi anche questo, autorizzami con una cartolina» (Leonardo Sciascia, *Opere*, vol. I, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012, pp. 1706-1707). E non è certo casuale che abbia dovuto spesso fare i conti con le resistenze degli editori: nel 1977 l’Einaudi adotta sì l’immagine (un’incisione di Picasso, *El circo*) da lui proposta per *Candido*, ma non può non meravigliare il fatto che fosse il primo suggerimento andato a segno dal 1961, cioè dalla pubblicazione degli *Zii di Sicilia* (ivi, p. 1903). «Esiste una copertina tremenda di un mio certo libro che suscita in me una reazione quasi violenta» confessa Jhumpa Lahiri. «Ogni volta che devo autografare quell’edizione mi viene l’im-

pulso di strapparla via dal libro» (*Il vestito dei libri*, Milano, Guanda, 2017, p. 20). È il senso di smarrimento, di perdita di controllo che non di rado gli scrittori vivono di fronte a copertine che del testo dovrebbero rappresentare l'«eco ottica» (come un critico definiva, riprendendo Henry James, quelle disegnate da Vanessa Bell per Virginia Woolf). Con distanza ironica ed elegante, ma in fondo con lo stesso disagio, Jean Echenoz mi ha confidato tempo fa che trovava la copertina serba di *Lampi* «en très bonne place pour remporter, à mon avis, l'oscar de la couverture la plus hideuse depuis l'invention de la couverture». Non a caso, attraverso gli agenti gli scrittori tendono ora sempre di più a controllare, anche all'estero, la «traduzione visiva» dei loro testi, talora imponendone un'immagine sterilizzata e globalizzata: e a patire il disagio di un esproprio perentoriamente diramato da Londra o New York saranno allora gli editori (si veda Giovanni Baule, «La traduzione visiva. Forme dell'accesso peritextuale», in *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, a cura di Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Effigie, 2009, pp. 77-94). La riflessione sulla periferia del testo ha dunque avuto un altro merito non meno grande: quello di gettare luce sull'intreccio di collaborazioni, saperi e convenzioni da cui ogni libro prende vita – dall'Ufficio diritti che vigila sui copyright al redattore che si sobbarca ai più ingrati indici analitici, alla direzione marketing che sovrintende ai 'copertinari', all'editor estensore del *blurb*, al graphic designer che costruisce la copertina (a quest'ultima, trascurata categoria è in fondo dedicato il *Diario dell'occhio* di Marco Belpoliti, Firenze, Le Lettere, 2008). Paratesti che prescindono dall'autore (non senza conflitti, come s'è visto) e che sono destinati, oltre che al lettore comune, a tecnici della catena del libro come librai, legatori o agenti.

Book Parts, che raduna ventidue contributi di studiosi anglosassoni su altrettanti paratesti, va esattamente in questa direzione, giacché si propone di considerare il libro, anziché come un'entità compatta e inscalfibile, come un insieme di componenti – dalla sopraccoperta al risvolto – di cui è possibile indagare e ricostruire la vicenda storica, il rapporto con il testo principale, la funzione. Storia del libro «as anatomy», insomma, o «as a teeming collection of atoms» (p. 4); il che è tanto più prezioso in un'epoca come la nostra, in cui la vita di molti di questi sembra messa a repentaglio dalla rivoluzione digitale.

Ricordavo poco fa il caso delle fascette, di cui l'editoria francese contribuisce a mettere in luce lo sfuggente statuto, e osservavo che la frequente presenza di immagini le rende ormai simili a sopraccoperte

di misura (lievemente) ridotta. Ebbene, leggendo il contributo di Gill Partington (*Dust jackets*, pp. 13-23), scopriamo che l'ambivalenza è appunto il tratto distintivo delle *dust jackets*, dapprima involucri che rivestivano interamente il volume (tanto da essere sigillati con la cera: si veda quello del *Friendship's Offering* del 1829 conservato alla Bodleian Library: <https://theconveyor.wordpress.com/2012/08/16/earliest-known-book-wrapper-or-dust-jacket/>), poi, alla fine dell'Ottocento, veri e propri spazi pubblicitari, poi ancora, allorché le illustrazioni cominciano a invaderlo, 'doppio' *cheap* e protettivo della copertina, finché fra le due guerre il rapporto si inverte ed è la sopraccoperta a farsi preziosa e appariscente, una provincia – lamentava Hemingway, indispettito dalle soluzioni adottate per *The Sun Also Rises* e *A Farewell to Arms* – della direzione marketing più che degli scrittori. Non è un caso che sino agli anni Settanta la Bodleian Library le abbia eliminate e che ancor oggi molte auguste istituzioni, come la British Library, le conservino separatamente, quasi che per recuperare la sua dignità il libro debba spogliarsi di accessori tanto triviali e vistosi. Con una scelta ancor più esplicita, la Cambridge University Library le rimuove dai libri 'di studio', consentendo invece a quelli non accademici di restare addobbati delle loro deplorable lusinghe. A questo puritanesimo paiono invece del tutto estranei i collezionisti: nel 1998 un esemplare del *Mastino dei Baskerville* con sopraccoperta è stato pagato 72.000 sterline, cento volte di più di quanto lo sarebbe stato se ne fosse stato privo. Ed è comprensibile: che cosa capiremmo, oggi, dell'operazione condotta nel 1957 da Livio Garzanti con il *Pasticciaccio* – lo spregiudicato tentativo di trasformare l'impervio Gadda in uno scrittore 'popolare' – se avessimo sotto gli occhi soltanto la copertina in tela rossa della prima edizione, dove non campeggia in lettere dorate che il nome dell'autore, e non la sopraccoperta progettata da Fulvio Bianconi, che lo stesso Garzanti non si perita dal definire «scioccante»? (Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 206; <http://fulviobianconi.com/graphics-covers/>). Ha comunque ragione Gill Partington quando sottolinea che, a dispetto delle qualità di *artwork* che spesso la caratterizzano, la sopraccoperta conserva qualcosa della sua perturbante estraneità al libro stesso: il che vale tanto più per le abnormi, caduche 'fascette' d'Oltralpe da cui ho preso le mosse.

Paratesto fra i più tecnici e delicati, la 'pagina del copyright' irradia il suo fascino *glacé* dal verso del frontespizio (collocazione divenuta usuale alla fine dell'Ottocento), mietendo vittime solo in un ristretto pubblico di addetti ai lavori. E non senza ragione: sotto la spinta di agenti e

case editrici soprattutto anglosassoni e statunitensi, la negoziazione dei diritti si va facendo sempre più complessa, spinosa e intricata, e a questa dark lady dei paratesti editor e responsabili dei diritti esteri dedicano una crescente, spasmodica attenzione. Tanto più che nella 'pagina del copyright' confluisce una pluralità di informazioni e menzioni legali: dal titolo originale dell'opera a *disclaimers* di varia natura (del tipo «Per le immagini contenute nel volume, l'editore rimane a disposizione degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile individuare e contattare») alla segnalazione di sovvenzioni alla pubblicazione e ausili alla traduzione (del benemerito Seps-Segretariato europeo per le pubblicazioni scientifiche, ad esempio) o anche di collaboratori che hanno operato dietro le quinte (revisori chiamati a sanare traduzioni inaffidabili, curatori succedanei di quello ufficiale, accorsi per rimettere in sesto testi e apparati indigenti), al copyright vero e proprio, a sua volta folto di precisazioni che dischiudono orizzonti inattesi e, per chi sappia apprezzarli, intriganti. Quello di *Compulsion* di Meyer Levin (Adelphi, 2017 e 2019) reca ad esempio, in aggiunta a «© 1956 MEYER LEVIN», «© RENEWED 1984 TERESA LEVIN», con allusione a un fenomeno giuridico tipicamente statunitense, il Renewal of Copyright. In base alla legge del 1909, infatti, il tempestivo rinnovo alla scadenza del primo dei due periodi in cui la tutela era suddivisa era condizione indispensabile per assicurarne la durata complessiva. La nuova legge del 1978 ha confermato il meccanismo per le opere *copyrighted* prima di quella data e previsto, dopo una prima protezione di 28 anni, la possibilità di una seconda di 47, per un totale di 75 (ma anche che in caso di mancato rinnovo le opere *copyrighted* prima del 1964 vedano sfumare la possibilità di un prolungamento dopo il ventottesimo anno). Donde la necessità, per gli eredi di Meyer Levin, di rinnovare nel 1984 un copyright del 1956. Gli orizzonti possono tuttavia essere più grigi ed esondanti di cautele: per la traduzione italiana di *Massa* di Jim Baggott (pubblicata da Adelphi nel 2017), Oxford University Press ha inflitto il seguente copyright, in due lingue a scanso di incresciose incomprensioni: «*Massa* è uscito originariamente in inglese nel 2017. Questa traduzione è pubblicata in accordo con Oxford University Press. Adelphi Edizioni è la sola responsabile della traduzione dell'opera originale e Oxford University Press declina ogni responsabilità per eventuali errori, omissioni e inesattezze o ambiguità in essa contenuti e per ogni perdita che ne derivasse». Viene dunque a colmare un vuoto l'analisi del neozelandese Shef Rogers (*Imprints, imprimaturs, and copyright pages*, pp. 53-64), grazie al quale ripercorriamo sinteticamente una storia poco nota: ideato nel

Settecento, il copyright è stato reso automatico dalla Convenzione di Berna del 1886, data a partire dalla quale autori ed editori hanno potuto esimersi dal registrare le loro opere presso autorità quali la Stationers' Company in Gran Bretagna o l'US Copyright Office. Risalgono invece al 1909 il simbolo ©, introdotto in origine negli Stati Uniti per la protezione di dipinti o sculture e poi esteso nel 1954 a ogni tipo di opera, e al 1965 il codice SBN, divenuto due anni dopo ISBN, cioè internazionale. Ricacciato alla fine del testo per concedere più spazio alla registrazione dei complessi accordi richiesti dai *digital media*, il copyright dei libri elettronici segna oggi un paradossale ritorno agli antichi colophon. Ma quale destino si profila per le restrizioni previste dal copyright di fronte al costante aumento di materiale reso pubblico ma non pubblicato attraverso i canali tradizionali? In effetti, alcuni modelli sono stati giustamente rimessi in discussione: per quale ragione, ad esempio, uno studioso dovrebbe cedere a titolo gratuito il proprio contributo a una rivista che le biblioteche saranno poi costrette ad acquistare non di rado a un prezzo esorbitante? Come ci ricorda Shef Rogers, nel 2001 è nata negli Stati Uniti una organizzazione non-profit, la Creative Commons, che ha formulato una licenza ormai giunta alla quarta versione, con lo scopo di fornire all'open access una cornice giuridica minima di riferimento – e il cui arguto motto è «some rights reserved».

Contiguo alla pagina del copyright è l'indice (nel senso di *table of contents*), di cui Joseph A. Howley, docente di Classics alla Columbia University, ricostruisce la storia più remota (*Tables of contents*, pp. 67-79), rivelandoci che sono certamente d'autore gli indici della *Naturalis historia* di Plinio, delle *Compositiones* di Scribonio Largo, del *De re rustica* di Columella, delle più tarde *Noctes atticae* di Aulo Gellio. Ancora agli albori della stampa, difatti, l'indice dei classici latini era percepito come parte del testo tradito più che come un'aggiunta dello stampatore: la vera innovazione editoriale introdotta agli inizi del Cinquecento (e autorizzata dalla foliazione) sarà semmai l'indice alfabetico (*index*), che rimpiazza una chiave d'accesso sequenziale – legata dunque alla fisicità del volume – con una affatto diversa, che tale sequenzialità nega, incoraggiando una lettura più libera. Benché si installi nei libri occidentali come un elemento convenzionale, l'indice (*table of contents*) sembra dunque abdicare al suo ruolo di strumento di navigazione, mentre sopravvive quello di «advertisement, not only of the book's contents, but of the hierarchies, structure, and intent of the author's project» (p. 78). O del progetto dell'editor, verrebbe da precisare, vista l'alta frequenza con la quale la materia del libro viene ristrutturata e riorganizzata in

casa editrice. O del curatore: basti pensare a quella particolare categoria di libri postumi che Mariarosa Bricchi ha chiamato «libri involontari» (un esempio per tutti: *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2019), che sono qualcosa di meno e al tempo stesso di più di una raccolta di scritti dispersi («Meno, perché non ambiscono a filologica completezza, fondandosi piuttosto sui principi di selezione e combinazione. Più, perché la voce d'autore deve suonare più vera del vero») e che poggiano su un'architettura inventata, appunto, dal curatore: «non l'unica possibile, ma tale da giustificare nei fatti la sua necessità» (Mariarosa Bricchi, Giorgio Pinotti, Raffaella Poletti, Domenico Scarpa, *L'invenzione editoriale. Storie di libri latenti, resuscitati, traditi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2018, pp. 17 e 19). Della struttura del libro – risalga essa all'autore, all'editor o al curatore – l'indice è certo l'*advertisement*, come sottolinea Howley, ma, si badi bene, passato attraverso il filtro della rigida grammatica della casa editrice, dove ogni spazio, ogni rientro, ogni alternanza di maiuscolo e maiuscoletto, tondo e corsivo 'significa'. In questo senso l'indice è peritesto bicefalo: rispecchia il testo principale e insieme i codici e lo stile della casa editrice. Dell'indice d'autore capace di additare la via e al tempo stesso guidare l'interpretazione, tuttavia, non mancano tracce: le ritroviamo ad esempio nell'estuoso ingresso al *Porto di Toledo* di Annamaria Ortese, dove nei titoli delle due sezioni principali («MURA APASE O MARINE / IL PRIMO MONDO», «SECONDI RICORDI DI TOLEDO / SPEZZATI DAL RUMORE DEL MARE-TEMPO CHE SI AVVICINA») e poi dei capitoli (il primo dei quali suona «Descrive la sua casa nella città borbonica, e la sua solitudine in detta casa che era situata davanti ai cancelli del porto. Apa e Mamota. Primi interrogativi della mente che sogna») ci è dato cogliere la sfida che ha generato il romanzo: quella di chi «vedeva, nella normalità, solo menzogna» ed esigeva «pura violenza e nuovo orizzonte» (*Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, p. 14).

La dedica che figura nella prima edizione delle *Meraviglie d'Italia* (1939) – osserva Claudio Vela – è la sola di Gadda che non sia stata conservata nella successiva edizione pubblicata con il suo controllo (*Le meraviglie d'Italia-Gli anni*, Einaudi, 1964), e resta dunque confinata nelle 405 copie di quell'edizione *confidentielle*: «Alla memoria | di mia madre» (la si può leggere nell'AIDI, Archivio informatico della dedica italiana dell'Università di Basilea, <http://www.margini.unibas.ch/aidi/dokAnzeige.do?action=dokAnzeigen&dokId=775>). La ragione, chiarisce Vela, sta nel suo «carattere espiatorio»: nel 1931 Gadda aveva infatti (polemicamente)

dedicato alla madre del cugino Piero Gadda Conti, Tilde – dunque «a una sorta di *Ersatz* della madre [...] dal canto suo avversa all'impegno letterario del figlio» – il suo primo libro, *La Madonna dei Filosofi*. Ma nel 1964, uscita ormai da un anno la *Cognizione del dolore*, i conti erano ormai stati saldati e quel risarcimento postumo non aveva più senso (si veda la voce *Dediche* della *Pocket Gadda Encyclopedia*, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dedichevela.php#Anchor-46384>). Microgenere 'obbligativo' per eccellenza – in *A dedication to a great man, concerning dedications* (1718) Thomas Gordon affermava schiettamente: «This Practice being general, it is a very easy Matter to guess, by the Size of the Panegyrick, how wealthy the Patron may be, or how hungry the Author» –, solo nel Novecento, sottolinea Helen Smith cui si deve il capitolo *Acknowledgements and dedications* (pp. 97-107), la dedica è lambita dal sentimento (la citazione da Gordon è a p. 106). Quel che è certo è che si assottiglia (con sublimi eccezioni come *A Raffaele Mattioli dedicando queste pagine*, che occupa le pp. 11-13 di *Verso la Certosa*, Milano, Adelphi, 2013), al punto che la sua funzione minaccia di sovrapporsi a quella dell'epigrafe: dopo vari ripensamenti, sulle bozze di *Orlando*, Virginia Woolf scrive semplicemente «V. Sackville West» (p. 106). In realtà, sostiene Helen Smith, «The truly intimate dedication is the hand-written addition» (p. 104): rilievo sottile, ma difficilmente condivisibile. Penso non solo alle centinaia di «hand-written additions» destinate a critici e giornalisti che gli autori appongono in serie, sino al crampo dello scrivano, sugli esemplari di ogni nuovo libro, ma soprattutto al rito del cosiddetto 'firmacopie', dove la dedica diventa traccia tangibile di un fugace incontro con la celebrità letteraria. Sempre che non sia rimpiazzata dal selfie che le webstar dominatrici delle classifiche concedono alle loro straripanti *communities* nel corso dei tumultuosi eventi (per lo più in centri commerciali) che consentono alla casa editrice di vendere il 40% della tiratura. Tiratura composta non già di libri ma, verrebbe da dire, di gadget o feticci o talismani – in ogni caso di metonimie divoranti dell'amato idolo.

Il sistema che usiamo per muoverci all'interno dei libri ci sembra ovvio e scontato, ma come ci ricorda Daniel Sawyer, autore di *Page numbers, signatures, and catchwords* (pp. 139-149), la paginazione ha faticato non poco per affermarsi: ha dovuto soppiantare richiami e segnature – marche effimere e destinate agli artefici del libro – e poi la foliazione. Entro la fine del Cinquecento diventa ad ogni modo una pratica convenzionale, forse perché «its greater granularity attracted humanists printers and readers, who found that precision useful when handling text in

the more challenging language of Greek» (p. 148), ed è affascinante che abbia finito per prevalere il paratesto meno legato alla fisicità del libro: via via che la stampa si fa più affidabile e standardizzata, del resto, «books became less and less explicitly physical» (p. 149). Fa bene a ricordarcelo, Daniel Sawyer: quasi senza rendercene conto ci stiamo abituando a forme di testualità sempre più incorporee – e che da questo strumento di navigazione prescindono totalmente. Mi riferisco alle pagine web che leggiamo su Internet, e agli *e-readers*, che ci consentono sì di procedere pagina per pagina, ma adattando la porzione di testo visualizzata alle nostre esigenze, un po' come accadeva prima della stampa, allorché la mano del copista assegnava a ogni esemplare manoscritto una sua irripetibile foliazione. Senza contare i social media, che ben più delle pagine web e degli e-book monopolizzano i tempi di lettura.

Come uno tsunami, la digitalizzazione dei testi minaccia di travolgere anche le epigrafi, che spesso confondono il software preposto alla scansione ottica e risultano illeggibili. Allorché apre un libro digitale di Amazon, d'altro canto, il lettore vede immediatamente la prima pagina del testo principale, dal momento che «the device is programmed to skip the cover and copyright page, and other important material the author has included as front matter such as the table of contents, dedication and epigraph» (Ellen McCracken, *Paratests and Performance in the Novels of Junot Díaz and Sandra Cisneros*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2016, p. 175). E anche ammesso che resista alla riproduzione digitale, l'epigrafe rischia di soccombere a una forma di lettura, come sappiamo, sempre più incline a saltare o a far scorrere rapidamente il testo. Eppure, nella ricostruzione di Rachel Sagner Buurma (*Epigraphs*, pp. 167-175), la sua storia nel mondo anglosassone è appassionante anche per un non specialista, soprattutto quando entrano in gioco Jane Austen e la *fictionalization* da lei operata. Benché sprovvisi di epigrafi, i suoi romanzi ci mostrano infatti 'come funzionano': la produzione poetica che Catherine Morland, l'eroina di *Northanger Abbey*, legge (vale a dire Pope, Thomson, Gray, Shakespeare) proviene non solo da antologie o raccolte di uno specifico autore, ma anche dal mondo epigrafico del romanzo gotico, di Ann Radcliffe, per esempio: agli occhi della Austen, dunque, quelle epigrafi acquistano tutto il valore di «evidence of the possible expression of a heroine's thoughts» (p. 172), manifestazioni della mente delle eroine di quei romanzi.

Nel catalogo delle specie paratestuali a rischio di estinzione non vanno poi dimenticati le note al piede, l'errata corrige e gli indici (*indexes*). È sul finire del Seicento – ci ricorda Jenny Davidson (*Footnotes*, pp. 239-

249) – che la documentazione prende la via della parte inferiore della pagina, e subito tende a proliferare, tanto che nel *Dictionnaire Historique et Critique* di Pierre Bayle (1697) ogni pagina si è trasformata in un vero e proprio viluppo di commenti. Di qui alla parodia e al reimpiego in *improperium* il passo è breve: basti pensare a *Tale of a Tub* di Swift (1710), e a *The Dunciad Variorum* (1729) di Pope, dove le note minacciano di inghiottire il testo e dove il bersaglio è Lewis Theobald, che aveva aspramente criticato l'inadeguatezza dei principi editoriali applicati a Shakespeare dallo stesso Pope. Agli apparati delle opere erudite si ispira *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), mentre Fielding, in *The History of Tom Jones* (1748), ricorre alle note per incrementare i paralleli fra il mondo del romanzo e la vita autentica che fa da tela di fondo. Non siamo lontani dagli estri di Gadda, che nella prima redazione del *Pasticciaccio* (apparsa su *Letteratura*, in cinque 'tratti', nel 1946) così chiosava una battuta della portinaia Manuela Pettacchioni («A Santo Stefano der Cacco emo de capità... Brutti posti!»): «Viuzza sghemba rispetto al Collegio Romano, lambisce da dietro gli edifici un po' catapecchiosi della Questura Centrale: che ne introita i casi suoi mediante uscioli di secondo rango. L'ingresso d'onore a piazza del Collegio Romano» («Letteratura», gennaio-febbraio 1946, a. VIII, n. 1, p. 73). Chiosa sacrificata, nell'edizione in volume del 1957, sull'altare delle superiori esigenze editoriali, vale a dire la 'normalizzazione' del giallo – non senza un profondo rammarico, come rivela una lettera a Livio Garzanti: «Già ho accolto il suo suggerimento di omettere le note e di diminuire il tenore di romanesco» («Lettere a Livio Garzanti (1953-1969)» a cura di Giorgio Pinotti, in *I quaderni dell'Ingegnere*, n.s. 4 (2006), pp. 71-183: 97. Si veda anche Clelia Martignoni, «Sul sistema delle note in Gadda: lavori in corso», in *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dell'autore*, a cura di Monica Marchi e Claudio Vela, Ospedaletto, Pacini, 2014, pp. 115-136).

La possibilità di aggiornare continuamente i testi, e di correggere senza lasciare traccia, sembra non lasciare più spazio neppure all'errata corrige. D'altro canto – sottolinea Adam Smyth (*Errata lists*, pp. 253-261) – è probabile che, anteponendo alle ingrate fatiche della correzione vantaggi come la rapidità, l'accessibilità e la distribuzione, l'*online publishing* consideri ormai l'errore come un increscioso ma tollerabile danno collaterale del nuovo ordine. Sempre che il lavoro di correzione non sia destinato a ricadere su «anonymous users possessed of varying literacies and expertise, a reliance (to put it positively) on what Clay Shirky calls the cognitive surplus of the web, or (to put it negatively) a worrying gamble on the capacities and commitments of the

crowd» (p. 261). Ma, al di là delle assai incerte prospettive future, l'intervento di Smyth offre, a chi non disdegni l'editoria cartacea, interessanti suggestioni: costretti negli spazi rimasti liberi o incollati in alcuni esemplari del libro oppure ancora acclusi come un inserto separato, gli elenchi di errori proiettano l'immagine di un ripensamento, di un arrivo fuori tempo massimo, di un brano dall'incerto statuto. Sono una parte del testo o vivono al di fuori di questo? La domanda ha implicazioni anche sotto il profilo ecdotico. L'errata corrige di *Hesperides*, di Robert Herrick (1648), segnala ad esempio, precedute da quattro versi, sedici emendazioni che sono tuttavia ben lungi dall'esaurire gli errori (sessantanove nel complesso): come dovrà comportarsi il curatore di un'edizione scientifica? Operare le sedici modifiche e riprodurre un ormai inefficace elenco degli errori (con indicazioni, fra l'altro, che non coincidono con l'attuale paginazione) come hanno fatto i curatori dell'edizione del 2013, Tom Cain e Ruth Connolly? Riportare in maniera speditiva i quattro versi omettendo la lista di refusi, come ha fatto F.W. Moorman nel 1921? Omettere tanto i versi quanto l'errata corrige, come ha fatto nel 1965 L.C. Martin (il quale però ha accolto nell'indice degli incipit anche il riferimento al testo poetico)? È un problema che Paola Italia ed io abbiamo affrontato nel proporre, in appendice alla versione originale di *Eros e Priapo* (Adelphi, 2016), la riscrittura del cap. I, *Il bugiardone*, che Gadda inviò a Enrico Falqui, direttore di *Prosa*, il 10 luglio 1946, facendo seguire, due giorni dopo, una lista di cinque correzioni e aggiunte («Lettere a Enrico Falqui e Gianna Manzini (1944-1957)» a cura di Alessandro Mastropasqua, in *I quaderni dell'Ingegnere*, n.s. 5 (2014), pp. 95-186: 130-131), fra cui, ad esempio, una citazione da Leopardi. Respinto in quanto «intollerabilmente osceno» e rimasto inedito, il manoscritto è stato da noi scrupolosamente riprodotto: a p. 256 il lettore non troverà dunque il passo dei *Pensieri* («Te t'hai a legger di Giacomo, dico del gran conte Liopardo, a' *Pensieri*, I, verso i' ffine: l < >»), ma il simbolo marginale che rinvia a una postilla («[Citazione di 4÷5 righe dai "Pensieri" del Leopardi, n. 1, sulla fine.] [Farò seguire per lettera]») (p. 425) e, nella *Nota al testo*, il passo della lettera in modo da integrare idealmente aggiunte e correzioni.

Interrogabili anche in assenza di paginazione, i testi digitali paiono respingere nel limbo dell'obsolescenza gli indici, la cui vertiginosa storia (Dennis Duncan, *Indexes*, pp. 265-274) ci proietta sino alle tre versioni della concordanza della Bibbia allestite nel Duecento. Se la prima versione, di formato tascabile (ms. Canon. Pat. Lat. 7 della Bodleian Library di Oxford), elenca in ordine alfabetico circa 10.000 lemmi rinviando a


libri e capitoli, la seconda aggiunge a ogni lemma il passo che lo contestualizza, il cosiddetto *keyword-in-context*, qualcosa di simile alla *snippet view* di Google Books, con lo svantaggio di accrescere notevolmente la mole di questo strumento (ms. Lat. misc. b. 18, sempre della Bodleian Library): sarà la terza, del 1286, a risolvere il problema riducendo la citazione (da due a cinque parole). Intanto, a Oxford, nel 1230, Robert Grosseteste aveva ideato una *Tabula* – antesignana dell'indice delle materie – organizzata in nove categorie a loro volta ripartite in un numero variabile di sottocategorie o argomenti (Lione, Bibliothèque Municipale, ms. 414). Formidabili strumenti (tutti, si noti, esterni al libro cui si riferiscono), di cui già gli stampatori di incunaboli non mancheranno di cogliere l'importanza e la funzione propulsiva, anche sotto il profilo delle vendite. Ben più recalcitranti sono invece gli editori di oggi, sempre più preoccupati di gravare con una voce particolarmente onerosa i costi di produzione: e non senza ragione, posto che gli indici sono tanto più essenziali nei libri destinati allo studio e alla consultazione, e dunque a un pubblico di nicchia.

Una rassegna – sia pure non esaustiva – come questa non può che essere suggerita dall'incontrastata star dei paratesti: la quarta di copertina (Abigail Williams, *Blurbs*, pp. 289-299). Benché si possano considerare suoi nobili antenati il frontespizio (come quello, deliziosamente provocatorio, di *Moll Flanders*, 1721; si vedano le pp. 295-296), la dedica e la prefazione, è solo a partire dagli anni novanta dell'Ottocento, sottolinea la Williams, che i commenti intesi a promuovere il libro trovano la via della sopraccoperta. La diffusione è poi così rapida che nell'arco di un paio di decenni questo vero e proprio microgenere diventa oggetto di satira; e la citazione da Stephen King che figura sulla copertina di *My Absolute Darling* di Gabriel Tallent («The word “masterpiece” has been cheapened by too many blurbs, but *My Absolute Darling* absolutely is one», pp. 290-291) mostra come le strategie di parodia e autoderisione siano tuttora largamente in uso. Sono contemporanei – e certo meno aristocratici – *proto-blurbs* i testi che figurano, insieme alle 'motivazioni vendita', nei 'copertinari' cartacei e digitali, dove le case editrici presentano, con alcuni mesi di anticipo rispetto alla data di pubblicazione, le novità dell'anno raggruppate in 'giri': veri 'paratesti anteriori', hanno come esclusivi lettori la rete di vendita e i librai e meriterebbero una specifica indagine, che ovviamente esorbita dalle dimensioni di questa recensione.

Spericolatamente sospeso fra invito all'acquisto e guida all'interpretazione, multiforme (la Williams distingue fra *endorsement blurb* e *présis blurb*) e plurivocale (a seconda che prevalga un'attitudine 'mimetica' o

‘annessionistica’), opera di scrittori-editori (T.S. Eliot, ad esempio, e in Italia Vittorini, Calvino, Manganelli, Sciascia, Garboli, Calasso), scrittori tout court (Arbasino, ad esempio, che amava scrivere da sé quelli dei propri libri), editor e traduttori, il risvolto impone i lacci di un’«angusta gabbia retorica» e della difficile «arte della lode precisa», ma regala in compenso il piacere che si prova «quando si presenta un amico a un amico» superando «quel lieve imbarazzo che c’è in tutte le presentazioni, anche e soprattutto fra amici. Oltre che rispettando le regole della buona educazione, che impongono di non sottolineare i difetti dell’amico presentato» (Roberto Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Milano, Adelphi, 2003, p. 22).

SARA FAZION

 *The Life of Texts. Evidence in Textual Production, Transmission and Reception*, edited by Carlo Caruso, London-New York, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 272, ISBN HB 978-1-3500-3905-6, ePDF 978-1-3500-3906-3, eBook 978-1-3500-3907-0

Il libro si compone di una raccolta di saggi incentrati su una *issue* filologica comune declinata secondo prospettive d’indagine differenti. Nell’inverno 2014, l’Istituto di Studi Avanzati della Durham University designò come argomento generale di ricerca il tema “Evidence”, sul quale i membri della Facoltà di Arts and Humanities rifletterono nel corso di alcuni seminari pubblici organizzati presso la Palace Green Library. Lo scambio reciproco e gli stimoli di riflessione emersi persuasero i partecipanti a trasformare tali conversazioni in una trattazione che portasse il titolo del ciclo di letture, ossia *The Life of Texts. Evidence in Textual Production, Transmission and Reception*.

‘What is a text?’ is a philosophical question which ... has implicitly been given the pragmatic answer that it is, in essence, what one finds in a society’s books. ... texts can indeed be seen to live – breeding, procreating, aging, sometimes even dying and being reborn – subject to manifold forces, internal and external.¹

Il volume si apre all’insegna di queste osservazioni, che animano il contributo di Richard Gameson, *Introduction: Conceiving the Life of Texts*, posto a pieno titolo nell’*incipit* della raccolta. Oltre a concepire i testi

¹ *The Life of Texts. Evidence in Textual Production, Transmission and Reception*, edited by C. Caruso, London-New York, Bloomsbury Academic, 2018, p. 27.

come organismi viventi analizzabili in ottica sociologica, l'autore rileva – tramite, si potrebbe dire, un'etica del “nondimanco” di machiavelliana memoria – anche la collisione tra fenomeni di trasmissione testuale consolidati e processi di segno contrario emersi assieme alle nuove tecnologie, di cui peraltro si evidenziano i limiti in controcanto alle acquisizioni. Esemplare è in tal senso la vicenda di *For the Fallen* di Laurence Binyon, classico della cultura anglosassone di cui il lettore medio di solito ricorda solo i versi 13-16 citandoli in modo impreciso, per di più ignaro della storia compositiva della poesia, corredata sul manoscritto autografo di un'eco a Shakespeare (*Antony and Cleopatra*, Act 2, scene 2) poi occultata sotto ai veli della revisione testuale. Sulla scorta di questo caso di studio, Gameson ricorda che i testi possono influenzarsi a vicenda, subire smembramenti che determinano la diffusione solo di alcune loro sezioni, modificarsi a seconda delle tendenze della ricezione, conoscere diversa fortuna in rapporto al “contesto”, categoria nella quale è inclusa, com'è ovvio, l'influenza delle circostanze storiche sul variare, nel tempo, dell'orizzonte d'attesa di uno scritto. Si pensi, a tal proposito, al successo riscosso in tempi recenti da opere classiche quasi sconosciute nell'epoca antica e, per converso, alla notorietà oggi acquisibile in poche ore grazie ai *mass media*; d'altra parte, come avvenne per l'*Iliade*, l'*Odissea* e *Beowulf*, incertezze di ricostruzione del contesto redazionale di un'opera si risolsero comunque in un'estesa ricezione. Quesiti sul contesto compositivo di uno scritto possono poi chiamare in causa persino l'identità dell'autore: se alle volte i grandi nomi attraggono scritti spuri, come nel caso degli apocrifi di Virgilio o – aggiungerei – dei testi pseudo-senecani (*Remedia fortuitorum*, *De quattuor virtutibus* o *Formula vitae honestae*) e delle rime disperse di Francesco Petrarca, in altre occasioni è necessario confrontarsi con *noms de plume* che occultano la vera fisionomia di scrittori e scrittrici come Charlotte, Emily, Anne Brontë (Currer, Ellis, Acton Bell) o Tristan Tzara (Samy Rosenstock). Oltre alla contingenza cronologica – ricorda Gameson – il “contesto” comprende altresì gli intermediari tra opera e lettore, primi tra tutti gli aspetti paratestuali, come il formato di distribuzione di uno scritto, cui è riconducibile la maggiore fortuna delle edizioni tascabili rispetto alle eleganti emissioni in Folio. L'estetica del paratesto, centrale per progetti come quello della Kelmscott Press di William Morris, può inoltre subordinare le sorti di un'opera alla sontuosità della legatura (si rammenti il caso estremo dei *Codices Aurei* o *Argentei*), all'icasticità, sul modello della *Biblia pauperum*, delle miniature e delle illustrazioni (come quelle della *Commedia* dantesca realizzate, nei secoli, da Giovanni di Paolo,

Sandro Botticelli, William Blake e Gustave Doré) e, all'attrattività, per i libri oggi in commercio, delle copertine, di frequente debitrice al linguaggio visuale dell'universo cinematografico. All'ambito paratestuale afferisce, *ab origine*, pure la forma-libro, che, secondo Gameson, coadiuvò gli autori a prendere coscienza della facilità con la quale le opere potessero sfuggire al loro controllo anche in forma incompleta o errata, secondo *itinera* che, dalle riflessioni di Symmachus (*Epist.* I 31, 2: «Cum semel a te profectum carmen est, ius omne posuisti. Oratio publicata res libera est»), giungono alla canonizzazione degli errori dei copisti medievali e, ai giorni nostri, alla diffusione in rete o in formato cartaceo di versioni non approvate dall'autore. Trattando delle ultime volontà dello scrittore, Gameson non si esime dal ripercorrere le *vexatae quaestiones* che si assiepano nella mente degli esecutori testamentari al momento dell'edizione di testi incompiuti, come il dubbio di procedere o meno a una revisione generale o alla stessa pubblicazione dell'opera. In tale prospettiva, la notizia del desiderio di distruggere l'*Eneide* espresso da Publio Virgilio Marone in punto di morte invita a domandarsi in quale misura Lucio Vario Rufo e Plozio Tucca, depositari del poema, abbiano contribuito all'opera come oggi la conosciamo; il medesimo quesito è applicabile, oltre alle opere inconcluse di J.R.R. Tolkien, contrario alla loro divulgazione, pure ai *Canterbury Tales*, i cui manoscritti più antichi, sebbene redatti da uno stesso copista, presentano i racconti in ordine differente. Qualora si disponesse dei materiali di lavoro dell'autore, si potrebbe d'altra parte tentare di ricostruire la veste autentica di un testo, eliminando gli interventi spuri e riportando alla luce quel percorso correttorio orientato, direbbe Gianfranco Contini, verso una «perenne approssimazione al 'valore'»;² una simile operazione – osserva Gameson – non è tuttavia perseguibile nell'era digitale, poiché le modifiche apportate ai testi attraverso i programmi di scrittura elettronica si sostituiscono alle precedenti versioni. Si tratta di uno degli aspetti svantaggiosi della «rivoluzione digitale», di cui Gameson non esita a cogliere, oltre alle conquiste, pure le lacune irrisolte, come la mancanza di affidabilità dei testi disponibili in rete. Limiti analoghi si erano d'altronde manifestati durante l'epoca della «rivoluzione» della stampa, la quale, pur assicurando tempi di divulgazione delle opere più rapidi (ma confrontabili con quelli del sistema della *pecia*), di fatto non garantì una maggiore accuratezza delle stesse.

² G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Meridiano di Roma*, poi confluito in Id., *Esercizi di lettura...*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 247-257: p. 248.

A seguito di questa magistrale introduzione, nel secondo contributo del volume, *Editing Homer*, Barbara Graziosi si misura con uno dei più antichi casi di studio della *textual scholarship* rimasti irrisolti. La validità del paradigma «Editing the Homeric poems is a demanding task»³ è difatti ancora oggi rivendicata dal numero dei papiri e dei codici mai esaminati, oltre che dall'ardua definizione di un metodo valido a comprendere la genesi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. A tal proposito, la Graziosi ricorda la questione dell'*authorship*: se nelle prime fonti che lo menzionano, risalenti al VI secolo a.C., Omero è definito solo come poeta antico importante, tra i secoli VI e V a.C. egli è designato come autore di tutte le saghe epiche (ciclo troiano, tebano e *La presa di Ecalia*) e di molti inni religiosi. Della distinzione alessandrina tra materiali autentici e spuri, condotta grazie alla collazione delle fonti e all'analisi di dizione e grammatica, è invece rimasta solo un'eco negli *scholia* dei primi manoscritti completi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, risalenti all'epoca bizantina. Se s'intende poi affrontare il problema dell'*iter* compositivo dei poemi, sulle orme della Graziosi è opportuno sottoporre a giudizio critico l'ipotesi di Milman Parry e Albert Lord, che sostennero l'origine orale dell'*Iliade* e dell'*Odissea* sulla base delle analogie tra la loro natura formulare e quella dell'epica cantata in area bosniaca.⁴ Nulla difatti rassicura sull'esistenza di affinità tra la situazione culturale dell'antica Grecia e lo scenario della Bosnia: se, in assenza di testimonianze scritte, sembra difficile identificare due poemi monumentali come prime attestazioni della letteratura greca, d'altra parte indubbia è la maggiore complessità delle opere omeriche rispetto alle *performances* bosniache, magari comparabili alla recitazione canora che allietava i banchetti così come descritti nell'*Odissea*. L'esecuzione dei poemi omerici deve quindi essere ricondotta a un ambito più consono, come quello delle Grandi Panatenee, durante le quali, per volere di Pisistrato, sembra fossero rappresentate solo le opere di Omero. Anche in questo caso – avverte la Graziosi – è però necessario soppesare le fonti con cautela, soprattutto alla luce di testimonianze fantasiose come quella di un anonimo commentatore di Dionisio Trace, secondo il quale le prime «edizioni critiche» dei poemi omerici furono redatte ad Atene sotto Pisistrato, per mano di settanta-

³ *The Life of Texts*, p. 28.

⁴ Cfr. M. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, edited by A. Parry, Oxford, Oxford University Press, 1971; A. Lord, *The Singer of Tales*, edited by S. Mitchell, G. Nagy, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000.

due “filologi” che, remunerati in proporzione al numero dei versi analizzati, ne aggiunsero alcuni, poi riconosciuti ed espunti dai filologi alessandrini.⁵ Le incertezze sul contesto compositivo e sulla forma testuale dei poemi omerici impongono dunque a qualsiasi editore di misurarsi anzitutto con la possibile aleatorietà dei metodi da seguire e dei risultati acquisibili. Non sorprende ad esempio che le maggiori edizioni dell’*Iliade* del xx secolo, quella di Helmut van Thiel e quella di Martin West, si pongano scopi opposti e si appellino a fonti differenti:⁶ considerando le varianti riportate negli *scholia* come semplici suggerimenti «towards the improvement of the text»,⁷ van Thiel si prefigge di rappresentare al meglio la *vulgata* medievale; all’opposto, dando credito alle testimonianze antiche, West intende ricostruire le parole autentiche di Omero anche attraverso interventi radicali. In questo panorama multiprospettico – conclude la Graziosi – è pertanto auspicabile una nuova edizione critica che, soppesando con cura le varianti tra *vulgata* medievale e citazioni antiche, consideri in un tempo la ricezione e la trasmissione del testo.

All’indagine sulle prime forme di diffusione della Bibbia è invece dedicato il saggio *The Canon and the Codex: On the Material Form of the Christian Bible* di Francis Watson, che nell’*incipit* riporta le parole rivolte da san Paolo, prigioniero a Roma e in fin di vita, al discepolo Timoteo: «Venendo, portami il mantello, che ho lasciato a Tròade in casa di Carpo, e i libri (*ta biblia*), soprattutto le pergamene (*tas membranas*)» (2 *Timoteo*, 4, 13). Almeno due interpretazioni sono state avanzate riguardo a quest’ultima distinzione: se Teodoreto di Cirro identificò il termine *membrana* come prestito latino riferito ai rotoli scritturali ebraici,⁸ Colin Henderson Roberts e Theodore Cressy Skeat ipotizzano che Paolo abbia voluto distinguere i *codices* in pergamena da altri *biblia* in rotolo.⁹ In tal senso – osserva Watson – san Paolo prediligerebbe il formato del *codex* in parallelo alle tendenze di diffusione dei testi cristiani durante i primi secoli. I vantaggi della forma-codice erano del resto già noti all’epoca di Quintiliano e Marziale: il primo, in *Institutio oratoria*

⁵ Schol. Dionysius Thrax, 29, 16-30, 17 ed. Hilgard.

⁶ Cfr. *Homeri Ilias*, recognovit H. van Thiel, Hildesheim, Olms, 1996; *Homeri Ilias*, recensuit, testimonia conguessit M.L. West, Stutgardiae et Lipsiae.

⁷ *The Life of Texts*, p. 41.

⁸ Teodoreto di Cirro, *Commentarius in omnes sancti Pauli epistolas*, in *Patrologia Graeca* 82, 853.

⁹ C.H. Roberts, T.C. Skeats, *The Birth of the Codex*, London, OUP for the British Academy, 1987, pp. 15-23.

10, 3, 31-32, aveva elogiato le *cerae*, *membranae*, *tabellae* poiché garanti dell'accesso immediato a specifiche sezioni di uno scritto; il secondo, in 1, 2 e 14, 190, aveva definito il suo libro di epigrammi come *codex* portatile in una sola mano. Il formato del codice – riflette Watson – rivelò però anche un importante valore ermeneutico, poiché consentì di leggere la parola di Dio sia in ordine lineare, sia istituendo collegamenti a distanza tra luoghi diversi: «text is no longer a purely temporal entity, it is also a space, a container for the play of intertextual connections and significances». ¹⁰ Inoltre, fu proprio la forma-codice a permettere l'inclusione, durante il IV secolo, di tutte le Sacre Scritture in un unico supporto, come testimoniano il *Codex Vaticanus* e il *Codex Sinaiticus*. In tale contesto gli estensori della Bibbia inserirono certi scritti escludendone altri e stabilirono un loro ordinamento complessivo tramite suddivisioni, sezioni numerate e titolate. Dunque, una dimostrazione concreta del fatto che – conclude Watson – «‘The Bible’ as we know it is the result not just of authorial activity, divinely inspired or otherwise, but also of evolving techniques of book production». ¹¹

Ad apertura del quarto contributo, *Wandering Nights: Shahrazād's Mutations*, Daniel L. Newman introduce il lettore nello studio della tradizione di una delle raccolte di novelle più affascinante della cultura orientale narrando una storia realmente accaduta dai contorni quasi favolosi. Nel 1766 lo scriba di Aleppo Ḥannā Diyāb incontrò, durante un viaggio a Parigi, un uomo che stava traducendo dall'arabo *Le mille e una notte*. Rammaricato per la mancanza di alcune novelle, egli chiese a Diyāb di raccontargli altre storie, così da poter arricchire il suo libro. Lo straniero acconsentì di buon grado alla richiesta dell'attento collezionista di testi, dietro al cui volto si celava Antoine Galland, famoso orientalista noto per aver divulgato i racconti di Shahrazād in lingua francese. Delle narrazioni di Diyāb sopravvissero solo gli appunti trascritti da Galland nei suoi diari: si tratta di sedici racconti (tra i quali figurano *Aladdin e la lampada magica* e *Alì Babà e i quaranta ladroni*) definiti “orfani” poiché del tutto privi di fonti documentarie. D'altronde, anche la situazione testuale dell'intera opera versa in uno stato di profonda incertezza:

There are a large number of stories for which no Arabic original has survived, or may reasonably be assumed to have been accessible to Galland, or even exi-

¹⁰ *The Life of Texts*, p. 56.

¹¹ *Ivi*, p. 61.

sted for that matter. Some are based on – now lost – manuscript versions provided by Ḥannā Diyāb, or on oral transmission.¹²

Per converso, già durante il XVIII secolo si susseguirono numerose edizioni-traduzioni della raccolta, fondate, com'è intuibile, su testimonianze tutt'altro che ineccepibili. La traduzione dello stesso Galland, pubblicata nel 1704, si appella a criteri opinabili: oltre a inserire le vicende di *Sindbad il marinaio* sebbene «to this day, no authentic Arabic manuscript of the 1001 Nights containing the story of Sindbad has ever been found»,¹³ egli ignorò un volume in nove libri della traduzione turca dell'opera (1636) che circolava a Parigi dal 1660, servendosi invece di un manoscritto arabo in tre libri latore di sole trentacinque storie (giunto a lui nel 1701 dalla Siria) e di un quarto codice ignoto che egli avrebbe acquisito nel 1702. La ricerca, da parte di Galland, di nuovi racconti – incentivata, com'è evidente, da sottaciuti interessi economici connessi al successo dell'opera – si concluse con l'incontro con Ḥannā Diyāb, il quale, invece di riferirsi a una tradizione fededegna, incluse nei suoi racconti dettagli della propria vita attestati pure nella sua autobiografia (ms. Biblioteca Apostolica Vaticana, Sbath 254), come la visita a una misteriosa tomba in una caverna ai piedi di una montagna che molto ricorda la *fabula* di Aladdin (ff. 9r-v). A fronte di una così complessa tradizione, è dunque lecito chiedersi, assieme a Newman: «what is actually known about the composition of the earliest texts of the 1001 Nights? Where and when did they originate? Where should they be situated within Arabic literature?». ¹⁴ La menzione, nell'enciclopedia *Murūj aldhahab* (prima metà del X secolo), di un libro persiano costituito da mille racconti poi tradotto in arabo, assieme ai frammenti del ms. Chicago University Oriental Institute, MS E 17618 (metà del IX secolo), permette anzitutto di collocare il nucleo originario dell'opera in una zona della Persia esposta a influenze indiane. Tradotte in arabo, incrementate con materiali di questa cultura (IX secolo) e con racconti egiziani (secoli XIII e XVI), le novelle subirono poi innumerevoli trasformazioni, la cui entità fu compresa solo durante il XIX secolo. A quest'epoca risale difatti la scoperta di una collezione completa dell'opera nell'attuale codice Bibliothèque nationale de France, MS arabe 4678-4679, datato Baghdad, 21 ottobre 1703 e appartenuto all'espatriato siriano Michel Sabbagh; discostandosi

¹² Ivi, p. 68.

¹³ Ivi, p. 65.

¹⁴ Ivi, p. 71.

dall'“edizione” di Galland per alcune novelle aggiuntive e per l'assenza dei cicli di Sindbad e Ali Babà, l'esemplare rappresenta il collegamento mancante tra almeno due diverse tradizioni. Manoscritti completi latori di altre differenze furono in seguito rinvenuti in Egitto, dove si era diffusa un'altra branca delle *Notti*. Tenendo conto di quest'estrema eterogeneità testuale, le future indagini dovranno quindi misurarsi non solo con la storia della formazione dell'ipotesto, ma – conclude Newman – anche con le vicende redazionali di ogni racconto, sempre nella coscienza che, con ogni probabilità, «...a 'canonical' text never existed, and that different compilations were in circulation at any given time. Indeed, the title, itself, may be hyperbolic, implying an 'open-ended' set of stories».¹⁵

Apripista della sezione “italiana” del volume è il saggio *A Text in Exile: Dante's 'Divine Comedy'*, nel quale Annalisa Cipollone ripercorre la tradizione dell'opera maggiore dell'Alighieri, definendola, al pari del suo autore, «as a text in exile».¹⁶ La *Commedia*, raffigurata assieme al vate in esilio già nell'affresco di Domenico di Michelino in Santa Maria del Fiore, circolò del resto in singole sezioni anzitutto fuori Firenze, come testimoniano le miniature dell'*Officium* di Francesco da Barberino, il riferimento all'opera nei suoi *Documenti d'amore* e i tre versi dell'*Inferno* trascritti nel 1317 da Ser Pieri degli Useppi da San Gimignano nei *Memoriali bolognesi*. Se del tutto scomparsi sono, assieme agli originali, i manoscritti redatti vivente Dante o poco dopo la sua morte, pure il testimone più antico dell'intero poema (ms. Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini-Landi, 190), risalente al 1336, conferma che l'iniziale diffusione dell'opera avvenne fuori dal territorio di Firenze. A dispetto di tale situazione, innumerevoli edizioni (dall'aldina del 1502 a quelle di Petrocchi e Lanza) hanno privilegiato, soprattutto per ragioni linguistiche, codici fiorentini, primo tra tutti il manoscritto Trivulziano 1080; in questi casi – osserva la Cipollone – a essere restituito è di fatto un testo “ibrido”, ottenuto tramite processi di contaminazione volti a risolvere i casi di *varia lectio*.¹⁷ Per converso, fondando la sua edizione sul mano-

¹⁵ Ivi, p. 75.

¹⁶ Ivi, p. 94.

¹⁷ Cfr. D. Alighieri, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967; Id., *La Divina Commedia*, a cura di C. Salinari, S. Romagnoli, A. Lanza, Roma, Editori riuniti, 1980; G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi* (20-27 aprile 1965), I, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 1-78; P. Trovato, *Everything*

scritto non fiorentino Vat. Urb. 366, Federico Sanguineti si è proposto di ricostruire il testo del poema riferendosi alla sua tradizione “d’esilio”.¹⁸ Redatto in Romagna nel 1352 da un copista locale che conferì alla *Commedia* una coloritura romagnola, l’Urbinate è altresì identificato da Sanguineti come discendente diretto dell’archetipo. Del resto, non solo il territorio di provenienza dell’esemplare coincide con la terra d’esilio di Dante e con il luogo che, assieme all’area bolognese, accolse i primi commenti alla *Commedia*; il codice tramanda pure vocaboli fiorentini assenti negli esemplari toscani, che sarebbero dunque apografi di testimoni prodotti dall’altro lato degli Appennini. Secondo la Cipollone, l’importanza di un’indagine di questo tipo potrebbe essere confermata anche dalla scelta del titolo dell’opera, allusivo sì al significato medievale di “commedia” tradito da Isidoro di Siviglia e Uguccone da Pisa, ma, forse, pure all’accezione antica del lemma, testimoniata da Aristotele in *Poet.* 1448a35. In questo luogo la rivalità tra ateniesi e megaresi nella rivendicazione delle origini del genere comico si stempera nel comune riferimento all’usanza degli attori di viaggiare attraverso i *komai* poiché scacciati dalle città. In simili figure Dante potrebbe dunque essersi identificato fino a rispecchiare la sua condizione d’esiliato nel titolo del suo capolavoro: affascinante ipotesi tutta da verificarsi ricercando prove della lettura, da parte dell’Alighieri, della *Poetica* aristotelica, anche nella traduzione latina del 1278 di William di Moerbeke.

Agli scritti di un altro intellettuale italiano che si distinse per il suo genio nel corso di numerose peregrinazioni è dedicato il saggio di Carlo Vecce, *Textual Metamorphosis: The Manuscripts of Leonardo da Vinci*. Esaminando il *corpus* dei manoscritti e dei disegni dell’artista, costituito da centinaia di carte prodotte, in forma sciolta o in quaderni di appunti di diverso formato, dai primi anni Settanta del Quattrocento fino alla morte (1519), Vecce evidenzia anzitutto la disparità tra i cinquanta libri registrati nella lista del Codice Madrid II e i venti testimoni sopravvissuti. Seppur in numero ridotto, questi testi, costantemente revisionati dall’autore, non hanno ancora conosciuto un’edizione soddisfacente; le opere di Leonardo, veri “ipertesti senza fine”, sono del resto scevre di un’organizzazione gerarchica degli argomenti, che costituiscono un *network* di riferimenti a direzioni molteplici:

You Always Wanted to Know about Lachmann’s Method, Padova, Libreria universitaria, 2014, pp. 299-314.

¹⁸ *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di F. Sanguineti, Tavarnuzze (Firenze), Edizioni del Galluzzo, 2001.

In other words, the classic book format does not enable modern readers to approximate the processes that characterize Leonardo's 'mental discourse' and its deeper significance ... In many respects, Leonardo's textuality has a better chance of being understood in our digital age than ever before.¹⁹

Pur assumendo la prospettiva multidirezionale delle reti digitali, l'edizione dei libri di Leonardo dovrebbe comunque rispettare l'ordine temporale della loro redazione, utile a mostrare le diverse fasi della formazione del Da Vinci come scienziato, artista, letterato e pensatore. A tal fine, Vecce descrive con puntualità la cronologia e i contenuti dei manoscritti di Leonardo, la cui ricchezza tematica e compositiva riflette appieno le idee dell'artista, le sue letture, i suoi progetti e i metodi da lui seguiti per acquisire, in veste di autodidatta, maggiori conoscenze nei più disparati campi del sapere: dallo studio dei cadaveri nell'ospedale di Santa Maria Nuova per la comprensione del corpo umano, agli elenchi di parole latine per l'assimilazione di un lessico adeguato a trattare ogni disciplina. In questo senso, oltre ai fogli del Codice Atlantico e del Codice Arundel del 263 risalenti al periodo dell'apprendistato fiorentino, degno di nota è il manoscritto B della biblioteca dell'Institut de France di Parigi, dove, accanto ai testi e ai disegni di architettura bellica e urbanistica intesi a provare le sue competenze al duca di Milano, Leonardo include liste di parole latine, poi riproposte in grande quantità (più di ottomila voci) nel Codice Trivulziano 2162. Un metodo, quello dell'elenco, che l'artista concepiva come strumento di conoscenza immediato, secondo una logica che – aggiungerei – avrebbe trovato accoglimento, a molti secoli di distanza, nella riflessione semiologica di Umberto Eco:

Il sogno di ogni filosofia e ogni scienza sin dalle origini greche è stato quello di conoscere e definire le cose *per essenza*, e sin da Aristotele la definizione per essenza è stata quella capace di definire una data cosa come individuo di una data specie e questa a sua volta come elemento di un dato genere. ... Se ci pensiamo bene questo è lo stesso procedimento che segue la tassonomia moderna quando definisce la tigre o l'ornitorinco. ... D'altra parte se un bambino chiede alla mamma che cosa e come sia una tigre, la mamma difficilmente risponderebbe che è un mammifero dei placentalia o un carnivoro fissipede, ma direbbe piuttosto che è una bestia feroce che sembra un gatto ma è più grosso, è agilissima, gialla e striata di nero, vive nella giungla, all'occorrenza è mangiatrice d'uomini, e così via. ... La realtà è che noi non diamo, se non raramente, definizioni per essenza, ma più sovente per lista di proprietà. Ed ecco che pertanto

¹⁹ *The Life of Texts*, p. 118.

tutti gli elenchi che definiscono qualcosa attraverso una serie non finita di proprietà, anche se apparentemente vertiginosi, sembrano approssimarsi maggiormente al modo in cui nella vita quotidiana (e non nei dipartimenti scientifici) definiamo e riconosciamo le cose.²⁰

Il carattere spontaneo e contingente della scrittura di Leonardo è del resto testimoniato dai codici Forster I-1 e III (taccuini compilati durante lavori architettonici e d'ingegneria), dal manoscritto H dell'Institut de France (tre quaderni redatti durante i viaggi del 1494 da Milano a Vigevano) e dall'esemplare L (composto in occasione dei pellegrinaggi successivi alla conquista di Milano nel 1499). Tratto caratteristico dei manoscritti di Leonardo è poi l'inscindibile legame tra disegni e testi: si pensi al Codice Forster II, dove le prove per *L'ultima cena*, in corso d'opera nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, sono inframmezzate a citazioni della *Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni et Proportionalità* di Luca Pacioli. Testimone ancor più diretto delle letture leonardesche è d'altra parte il Codice Madrid III, nel quale figurano, oltre alle note relative ai doveri assolti per la signoria di Firenze, trascrizioni del trattato sull'architettura di Francesco di Giorgio Martini, che l'artista consultò e postillò anche nella versione dell'attuale ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 36. Costante è, in ogni caso, la natura zibaldonica della scrittura di Leonardo, *modus operandi* a volte mitigato nel riordino dei materiali attorno a un tema comune (come lo studio dell'occhio umano nel manoscritto D dell'Institut de France) ma mai abbandonato. Sull'esempio delle miscellanee umanistiche, dei "libri di ricordi" e dei "libri aperti" di Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Lorenzo e Buonaccorso Ghiberti, l'artista difatti continuò fino alla fine dei suoi giorni a compilare fogli sciolti, oggi confluiti nella Raccolta Windsor oltre che nei Codici Atlantico e Arundel.

L'assenza di un progetto di scrittura prestabilito a privilegio del flusso ininterrotto delle idee accomuna le opere di Leonardo da Vinci agli *Essais* di Michel de Montaigne, che John O'Brien, nel contributo *Montaigne, The Life and After-Life of an Unfinished Text*, a ragione definisce «a complex artefact». ²¹ Pubblicati in due libri nel 1580 e ristampati con alcune modifiche nel 1582 e nel 1587, gli *Essais* furono incrementati con un terzo libro nel 1588 e, fino alla morte (1592), furono rielaborati da Montaigne in vista di un'edizione poi divulgata nel 1595 a

²⁰ U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 217-221.

²¹ *The Life of Texts*, p. 133.

cura di Marie de Gournay, sua *filles d'alliance*. O'Brien confronta questa pubblicazione postuma con l'*Exemplaire de Bordeaux* (EB), copia dell'edizione a stampa del 1588 sulla quale Montaigne appose un ingente *corpus* di postille. Depositato dalla figlia Lénor presso il monastero che aveva accolto le spoglie del padre e riscoperto nel 1772, il testimone fu incluso nelle edizioni degli *Essais* dall'inizio del XIX secolo, rivestendo un ruolo di assoluta centralità durante il XX secolo, *in primis* nell'edizione municipale di Strowski-Gébelin-Villey.²² Tuttavia, a causa delle notevoli discrepanze con la pubblicazione del 1595, dalla fine del Novecento s'iniziò a relativizzare lo *status* di EB, preferendo ipotizzare l'esistenza di un'altra copia annotata da Montaigne e seguita dalla Gournay piuttosto che riflettere sui metodi da lei seguiti nell'edizione *post mortem*. Consapevole della possibile distorsione delle ultime volontà dell'autore da parte dell'esecutrice – *quaestio* trasversale a molti casi filologici, come quello, estremo, del *Diario postumo* di Montale – O'Brien rintraccia alcuni luoghi degli *Essais* del 1595 testimoni non solo dell'impiego di EB da parte della Gournay, ma anche di certi suoi interventi sulla copia postillata dall'autore, come quelli al capitolo II 17 *De la Præsumption*, dove l'editrice modifica l'ordine d'interi passi aggiungendone uno assente in EB. Il rimaneggiamento dei materiali d'autore fu del resto confessato per via implicita dalla stessa Gournay nella prefazione alla sua edizione del 1625, laddove, anziché dichiarare l'intento di seguire *in toto* il volere di Montaigne come nel 1595, ella evidenzia il valore del suo lavoro editoriale, equiparabile a un percorso di formazione scrittoria. Evitando d'insistere troppo sul carattere arbitrario di quest'operazione, O'Brien non solo tenta di rintracciarne una controparte nell'abitudine di Montaigne a reimpiegare la voce dei classici per parlare di se stesso, ma interpreta anche la forma non-finita degli *Essais* come invito al lettore a continuare il progetto dell'opera in altri testi. L'afflato "creativo" della scrittura, spesso fondata sull'*imitatio* in prospettiva originale, è tuttavia differente dall'inclinazione "scientifica" richiesta a un'edizione postuma, laddove – come lo stesso O'Brien evidenzia – qualsiasi intervento personale sul testo sarebbe da escludersi.

Com'è noto, testimonianze certe di revisioni d'autore non sussistono invece per le opere di William Shakespeare. «No play by Shakespeare exists in an authorial manuscript. No play by Shakespeare exists

²² *Les 'Essais' de Michel de Montaigne, publiés d'après l'Exemplaire de Bordeaux, avec les variantes manuscrites & les leçons des plus anciennes impressions, des notes, des notices et un lexique* par F. Strowski, F. Gebelin, P. Villey, Bordeaux, Imp. Pech, 1906-1933.

in a contemporary manuscript of any kind. For our knowledge of what Shakespeare wrote we are dependent entirely on contemporary printed texts».²³ Sulla scorta di quest'introduzione, nel contributo *Rescuing Shakespeare: 'King Lear' in Its Textual Contexts* David Fuller espone le differenze tra le maggiori edizioni a stampa delle opere del drammaturgo di Stratford-upon-Avon, ossia il Folio del 1623, che tramanda il testo di metà dei suoi lavori, e i Quarti pubblicati durante i trent'anni precedenti. Se, per la loro veste formale abbastanza accurata, alcune di queste ultime edizioni sembrano derivare da manoscritti di copisti di professione o dai *prompt books* delle compagnie teatrali, d'altra parte le difficoltà testuali dei "Bad Quartos", ossia l'inserimento di brani spuri e l'inconsistenza della trama e dei dialoghi, paiono qualificarli come resoconti di spettatori o ricostruzioni mnemoniche degli attori. D'altronde – osserva Fuller – l'ipotetica interpretazione dei "Bad Quartos" come testimoni di più fasi correttive di Shakespeare si scontra con l'assenza di prove utili a ricondurre le differenze tra le edizioni a stampa a effettive riscritture d'autore, avvenute a distanza d'anni dalla messa in scena. Si pensi ad esempio alla polimorfia testuale di *King Lear*, tradito dal Quarto del 1608 e dal Folio del 1623: la prima edizione contiene circa trecento versi in più della seconda, la quale tramanda invece quasi cento versi assenti in Q1. Da quest'edizione fu poi stampato un secondo quarto (Q2), latore di nuovi errori e correzioni. Qualsiasi tentativo di conciliazione tra questi testi "multipli" si è risolto in congetture: da un lato, si potrebbe pensare che l'antigrafo di Q1 sia un manoscritto di Shakespeare o un codice composto sotto dettatura o tramite ricostruzione mnemonica; d'altra parte, F potrebbe derivare da una copia di Q1, corretta forse grazie a Q2 o a un manoscritto di una *playhouse* copiato da uno scriba professionista. Arbitraria sembra d'altronde anche la scelta, fondata sulla presenza in F di correzioni degli errori di Q1, della versione del Folio come testo base di *King Lear*, da integrare con i versi traditi solo in Q1: le due edizioni, inconciliabili per la trama e il ruolo conferito a certi personaggi, abbisognano difatti di correzioni reciproche. Pare dunque impossibile ricostruire una forma ideale per questa e per le altre opere shakespeariane, che – ricorda Fuller – erano del resto note al pubblico elisabettiano non in veste scritta, ma udita. Sarà dunque utile orientarsi, in futuro, piuttosto verso l'edizione di ogni singola versione del testo: «the consolidated text of *King Lear*, which theatrical practise shows persuades of itself, should continue to be published, read and

²³ *The Life of Texts*, p. 156.

serve as the basis for performance. Scholarship and criticism will rediscover this when ... the cultural conditions for their doing so are again favourable».²⁴

L'eterogeneità delle opere di Shakespeare, generatasi anzitutto dalla loro divulgazione in contesti uditivi, introduce il lettore di *The Life of Texts* nella riflessione sul rapporto tra testo e dimensione musicale presente nel saggio *Textual Evidence and Musical Analysis: Once More on the First Movement of Beethoven's 'Tempest' Sonata, Op. 31, No. 2* di Julian Horton. Alla domanda «What is Musical Textuality?»,²⁵ Horton risponde ricordando che ogni opera musicale, prima di rivelarsi come momento sonoro, di solito nasce in veste di documento scritto; inoltre, sebbene le recenti tecnologie stiano mettendo in discussione la composizione scritta, riflessioni sulla musica a livello testuale possono essere comunque affrontate qualora la s'interpreti «not as document as such, but as a text that stimulates discourse», ossia come «text and act»,²⁶ composizione e *performance* poste sul medesimo piano. Se alcuni musicologi come Christopher Small o Nicholas Cook prediligono il momento dell'esecuzione,²⁷ altri esponenti della *musical scholarship* contemporanea come Horton evidenziano infatti l'importanza di un'indagine incentrata anche sulla composizione scritta, espressione della fase ideativa precedente l'«azione». In tal senso, legittima si rivela pure l'analisi dei discorsi interpretativi sulla musica, poiché «music history becomes the history not of musical texts, but of texts about music».²⁸ Sulla scorta di queste osservazioni, Horton esamina il caso dell'Op. 31, No. 2 composta nel 1802 da Ludwig van Beethoven e conosciuta come *La Tempesta*. In questa sonata per pianoforte Adolph Bernhard Marx individuò nel 1863 un «enigma» concernente la possibilità d'interpretare le prime ventuno battute sia come tema principale, sia come introduzione.²⁹ Per chiarire al lettore gli estremi del problema, Horton compara le battute 1-21 de *La Tempesta* con l'*incipit* della sonata Op. 10, No. 1 composta nel 1798. Qui, seguendo un modello dei temi musicali della seconda metà del XVIII secolo, Beethoven assegnò una precisa funzione a ogni elemento. Così,

²⁴ Ivi, p. 175.

²⁵ Ivi, p. 176.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. N. Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2013; C. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CN, Wesleyan University Press, 1998.

²⁸ *The Life of Texts*, p. 178.

²⁹ A.B. Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 122.

le battute 1-4 costituiscono l'*idea principale*, ripetuta in forma variata in 5-8; le battute 9-16 compongono lo *sviluppo* che estende 1-8, mentre le battute 17-22 completano il tema; infine, le battute 22-31 rinforzano l'armonia tonica, costituendo la *codetta*. L'Op. 31, No. 2 non è invece suddivisibile con eguale logica e immediatezza. Anzitutto, le battute 1-2, che paiono avere un motivo che le identifica (l'arpeggio ascendente), presentano un tempo lento (*Largo*) e armonia dominante: non la tonica Re minore, ma un rivolto di La maggiore. Le battute 2-5 rispondono alle prime insinuando il Re minore con un tempo più veloce (*Allegro*), che, già dalla battuta 6, torna a rallentare (*Adagio*). Il ritmo disomogeneo di questa sezione è riproposto nelle battute 7-21: in particolare, dopo 7-8, analoghe a 1-2, la sezione si rivela ancora più instabile di 1-6; la *climax* generata alla battuta 13 è incentrata sul recupero nel basso della dominante di Re minore, e il passaggio finisce con una risoluzione in cadenza nella posizione fondamentale di Re minore nel battere della battuta 21. Se a quest'altezza prendesse avvio un tema, sarebbe possibile interpretare 1-21 come introduzione; tuttavia, poiché la battuta 21 dà inizio a un passaggio che sancisce l'allontanamento dal Re minore ponendosi come transizione *in progress* verso un tema subordinato, le battute 1-21, a dispetto della loro instabilità, dovranno essere riconosciute come tema principale. Attorno a quest'insolita struttura – ricorda Horton – si avvicendarono numerose interpretazioni. Carl Dahlhaus ha ad esempio affermato che le battute 1-21 esemplificano *in nuce* una caratteristica del nuovo percorso artistico di Beethoven, ossia il collasso della funzione tradizionale del tema principale in nome della dialettica musicale post-classica: in questo senso, la sezione 1-21 sarebbe sia un'introduzione basata sull'improvvisazione, sia una sequenza transitoria.³⁰ Janet Schmalfeldt estese la nozione di dialettica a paradigma ermeneutico dell'intera produzione di Beethoven, che, attraverso *La Tempesta*, volle comporre "una sonata sull'idea di sonata", esprimendo il concetto idealistico di musica "assoluta", incentrata sulla riflessione su se stessa e libera dai vincoli del libretto, oltre che, a livello sociologico, dalla sottomissione all'autorità monarchico-aristocratica.³¹ In controcanto a queste posizioni, intese a evidenziare le novità de *La Tempesta*, William E. Caplin e James Hepo-

³⁰ C. Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson, Berkley-Los Angeles, CA, University of California Press, 1989, pp. 9-10.

³¹ Cfr. J. Schmalfeldt, «Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the 'Tempest' Sonata», *Beethoven Forum*, IV (1995), pp. 37-71; Ead., *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2011.

koski si sono invece soffermati sulle caratteristiche ancora debitorie alla tradizione musicale dell'epoca.³² Poiché – osserva Horton – questi studi, sebbene diversi, non pongono mai in discussione la dimensione scritta della sonata, viene di fatto confermato il valore della testualità musicale: *La Tempesta* desta cioè incognite non riguardo alla sua forma scritta, che rimane anzi vitale, ma in quanto teoria, significato, idea.

Un analogo caso di allontanamento dagli schemi comunicativi tradizionali è, sul piano verbale e letterario, *The Waste Land* di T.S. Eliot, la cui complessa vicenda redazionale è descritta con puntualità nel saggio di Jason Harding, *Fragments Shored against Ruin: Reassembling 'The Waste Land'*. Com'è noto, dopo aver composto il poema tra Londra e Losanna nel 1921-1922, Eliot inviò le sue bozze all'amico Ezra Pound, il quale, per la solerzia e la pertinenza dei suoi interventi di revisione al testo, nella dedica dell'opera fu fregiato dell'appellativo de «il miglior fabbro» modellato su *Purg.* 26, 117. I testimoni del lavoro creativo di Eliot e della sua collaborazione poetica con Pound si compongono di cinquantaquattro fogli divisi in due gruppi, comprendenti circa ventisei documenti stilati durante le fasi pre-pubblicatorie; si contano sei manoscritti e cinque dattiloscritti di bozze inerenti la pubblicazione del poema, nonché appunti miscellanei. Nel 1922 Eliot regalò questi materiali a John Quinn, avvocato di New York collezionista d'arte, perdendone poi ogni traccia. Lasciati in eredità da Quinn alla sorella Julia e, nel 1934, a sua figlia Mary Conroy, le bozze furono da lei riscoperte solo nel 1958, quando la donna le vendette alla Berg Collection della New York Public Library senza informare Eliot, che morì nel 1965 ignaro del luogo in cui si trovassero. Ragguagliata della compravendita, Valerie Eliot, vedova del poeta, approntò un'edizione in facsimile dei materiali, pubblicata nel 1971 a seguito dell'uscita, nel 1968, della biografia *The Man from New York: John Quinn and his Friends*.³³ L'edizione fornì agli studiosi prova del sodalizio tra Eliot e Pound, ma – osserva Harding – evidenziò anche l'urgenza di stabilire l'effettiva cronologia redazionale del testo, che oggi s'ipotizza essere stato composto in ordine seriale. Oltre a ricostruire il percorso compositivo dell'opera in

³² Cfr. *Beethoven's Tempest sonata: perspectives of analysis and performance*, edited by P. Bergé, J. D'Hoe, W.E. Caplin, Leuven, Peeters, 2009; «Music Theory Online», XVI, 2 (2010), 16.2.6, 16.2.7 (<http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.2/toc.16.2.html>).

³³ B.L. Reid, *The Man of New York: John Quinn and his Friends*, New York, Oxford University Press, 1968; T.S. Eliot, *The waste land: a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*, edited by V. Eliot, London-Boston, Faber and Faber, 1971.

parallelo ai materiali di lavoro, le indagini sul testo di *The Waste Land* devono misurarsi anche con i suoi diversi esiti a stampa. L'opera fu anzitutto pubblicata negli Stati Uniti nel 1922, sia sul giornale *The Dial*, sia in forma di libro presso Boni & Liveright, che inclusero note redatte da Eliot su loro richiesta per aumentare l'estensione del poema. In Gran Bretagna, dopo essere apparso nel numero del 16 ottobre 1922 di *The Criterion*, *The Waste Land* fu edito in forma di libro il 12 settembre 1923 a cura di Virginia Woolf per la Hogarth Press. Poiché non sorvegliate *in toto* dall'autore – avverte Harding –, queste apparizioni del poema rivelano forti difformità grafiche (come l'uso del *font*, la spaziatura e i rientri) e testuali; sebbene soddisfatto della prova del libro di Boni & Liveright (in effetti fedele al dattiloscritto finale), Eliot ad esempio non s'avvide di un certo numero di omissioni e corruzioni testuali qui presenti, oltre che delle interferenze sul ritmo causate dal *layout*; più attrattiva fu giudicata la grafica dell'edizione Hogarth realizzata dalla Woolf, la quale commise però errori di composizione che s'aggiunsero a quelli dell'edizione Boni & Liveright utilizzata come testo base. Pur considerando le difficoltà di rappresentazione in veste unitaria di una siffatta instabilità testuale, ancora passibile di perfezionamenti sembra essere la recente edizione di Christopher Ricks e Jim McCue. Invece di rappresentare specifiche fasi della composizione dell'opera (o della sua storia di pubblicazione), gli editori hanno difatti attinto, per il testo delle bozze, dai manoscritti e dai dattiloscritti senza riferirsi a uno stadio compositivo particolare, nell'intento di rappresentare di fatto solo la differenza tra materia grezza e forma finale.³⁴ Riguardo all'edizione in facsimile, un sovrappiù d'attenzione dovrebbe poi essere tributato alle procedure di selezione e interpretazione messe in atto – ancora una volta – da un'editrice postuma come Valerie Eliot. Oltre a includere il verso «The ivory men make company between us»,³⁵ la donna difatti ricondusse la composizione dell'opera a un periodo d'angoscia personale dell'autore ricostruito in modo falsato. Poiché Eliot aveva affermato che alla sua prima moglie, Vivienne, il loro matrimonio non aveva portato felicità, mentre a lui aveva arrecato uno stato d'animo attorno al quale era nato *The*

³⁴ *The poems of T.S. Eliot*, edited by C. Ricks, J. McCue, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 2015.

³⁵ Sebbene Eliot avesse restaurato tra parentesi questo verso in una copia manoscritta approntata nel 1960 per la London Library, nell'edizione Faber del 1963 dei *Collected Poems* (l'ultima pubblicata vivente l'autore) egli non lo incorporò tra le modifiche all'edizione del 1961 (cfr. T.S. Eliot, *The waste Land*, London, Faber and Faber, 1961; Id., *Collected poems 1909-1962*, London, Faber and Faber, 1963).

Waste Land,³⁶ Valerie si sentì autorizzata a distorcere il ruolo “editoriale” rivestito dalla prima moglie di Eliot, la quale fu, in parallelo a Pound, una valida commentatrice delle bozze.

La ricchezza di questa e delle precedenti indagini connota *The Life of Texts* come volume imprescindibile per la comprensione dei metodi di ricerca, delle questioni portanti e dei problemi a volte rimasti irrisolti nel campo della *textual scholarship* di ogni tempo. L’opera dimostra difatti che i testi, in tutte le loro forme, dalle bozze a lungo compulsate agli scritti approvati dall’autore o rimaneggiati, sono concepibili come entità viventi che, modificandosi in rapporto al tempo, ai fruitori e ai mezzi di trasmissione, istituiscono dialoghi sinergici tra autori e destinatari, pervadendo, con la loro linfa intellettuale, non solo la nostra indagine critica, ma anche la nostra esistenza, così come osservava, *in limine* della nascente disciplina filologica, Francesco Petrarca:

Libri medullitus delectant, colloquuntur, consulunt et viva quadam nobis atque arguta familiaritate iunguntur, neque solum se se lectoribus quisque suis insinuat, sed et aliorum nomen ingerit et alter alterius desiderium facit. ... Nemo ergo mirabitur ... vehementer eis animos inflammari atque configi, quorum singula suas scintillas suosque aculeos palam habent aliosque clanculum in sinu gestant quos sibi invicem subministrant.³⁷

ELIZABETH TREVIÑO

📖 Ingo Berensmeyer, Gert Buelens and Marysa Demoor (eds.), *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 491, € 129,77, ISBN 978-1-107-16865-7

La preocupación por el autor – en tanto participante creativo y en tanto fenómeno – dista mucho de ser propia de nuestros tiempos. Han sido objeto de estudio desde su definición, su esencia y hasta el mero concepto de su existencia; ha generado apasionados debates sobre atribuciones, discursos teóricos y patrones de estilo; ha incitado complejas reflexiones sobre la función social de la literatura y, más allá, del arte mismo. No obstante, podemos considerar reciente – ¿acaso desde que Barthes y Foucault cuestionaron su *muerte*? ¿acaso hemos superado a ambos en esta manía? –

³⁶ *The Letters of T.S. Eliot*, I, edited by V. Eliot, London, Faber and Faber, 2009, p. xix.

³⁷ F. Petrarca, *Fam.* III 18, 3-8: cfr. F. Petrarca, *Le familiari*, I, edizione critica per cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1933, pp. 143-144.

que la instancia autorial sea analizada también como un fenómeno social, que va más allá de lo artístico. En esto se concentra *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, un volumen que reúne las reflexiones de 27 especialistas en torno a la noción de la autoría literaria.

Este manual, siguiendo la línea de la colección de *handbooks* de la Universidad de Cambridge, busca ser una obra de referencia fundamental al hablar del autor y la influencia de este en muy distintos niveles, razón por la cual abarca desde el punto de vista de la producción hasta la recepción, pasando también por un análisis de su rol como un agente más dentro del circuito del mercado editorial.

Berensmeyer, Buelens y Demoor, editores del monográfico, atinadamente hacen hincapié en que son muchos los aspectos involucrados al hablar sobre la *autoría* y, más específicamente, la literaria. Creen conveniente precisar, esto pues, de restarle el adjetivo, hablar de la autoría a secas tendría un alcance mucho más amplio y, por tanto, polémico: «the term “authorship” would have a much wider remit, a conceptual horizon – or conceptual baggage – that is frequently evoked in discussions of literary authorship but that would have led us too far away from our principal interest in literature» (p. 4). La idea de la autoría literaria, según señalan en la introducción, puede ser entendida de muy diversas maneras, que van desde su apreciación como una mera práctica de la escritura literaria, valga la perogrullada, hasta considerarla una actividad que trasciende el plano creativo y que consiste en «shaping not only words but also turning the author’s life into an artistic experiment that (re-)shapes both life and work, style and man» (p. 2).

Organizado en tres grandes bloques, en el volumen el tema es abordado desde tres perspectivas: la histórica, la sistémica y la práctica. Las tres, en conjunto, gracias a la exposición de cada uno de los involucrados, ponen de manifiesto que la relevancia de la autoría va mucho más allá de la sola creación, sin obviar, claro, que la mayoría de los autores han intentado, como Sísifo, controlar sus textos (así en forma como en contenido, como apuntan Badura y Möller, p. 66).

El objetivo del primer apartado es, en palabras de los editores, «to map something akin to a global cultural history of the conditions that, in different circumstances, determine how writers become – or are turned into – authors; how this origin of textuality, the “zero point” of literary communication, has been envisaged, understood, and constrained throughout history». Así, en la primera parte, la más copiosa, pues prácticamente conforma la mitad del volumen, los colaboradores reflexionan sobre las raíces históricas de la conceptualización de la autoría literaria, comen-

zando por la literatura cuneiforme, el antiguo Egipto, la Grecia y Roma clásicas y las culturas judías tempranas. El repaso histórico también contempla las manifestaciones literarias medievales y renacentistas; la época moderna, la posmoderna y hasta la era digital, un ambicioso rango cronológico que, sería pertinente puntualizar, se ve representado con ejemplos que han sido tomados de la tradición anglosajona mayoritariamente.

Es fácil distinguir, entre los obvios hilos que conectan la revisión histórica de la Parte I, ejes sólidos. Llama la atención especialmente la insistencia en reparar en las formas de transmisión literaria y, particularmente, en las instituciones involucradas en los procesos de transmisión y cuestiones determinantes como la materialidad, todas estas razones por las cuales el volumen será de especial provecho para los interesados en la historia del libro, los estudios de bibliografía material y la sociología literaria. Varios de los autores incluidos en este primer apartado del volumen insisten a este respecto. Por ejemplo, Badura y Möller, tomando como base la producción literaria de la Roma Clásica, subrayan que: «Although the term of the literary author thus derives from legal discourse, Roman *auctores* embodied only a weak form of the author in legal and institutional terms» (p. 65).

Y resulta interesante la reflexión a la que llega Scodel al hablar del caso de la Antigua Grecia: «Even a superficial study of Greek literature demonstrates how much modern concepts of authorship depend on particular institutions – the publishing business, copyright, libraries – that archaic and even classical Greek completely lacked» (p. 49). Scodel insiste asimismo en recalcar cómo gran parte de la literatura se transmitía a través del *performance*, fuera de manera formal o informal, por lo que considera que hablar de la autoría debería implicar el reconocimiento de una «red de transmisión» (p. 61), aspecto que debe ser atendido con igual ahínco. Y a una conclusión similar llega Kraebel, en su exposición sobre los modos de la autoría en la literatura medieval inglesa, pues considera crucial que los estudios literarios atiendan la intersección entre la actividad del autor literario y la figura del escribano: «If much medieval literature originated in authorial acts of writing (in a physical sense), then we must be attentive to the ways in which the resulting compositions could be constrained both by the material page and by more abstract scribal conventions» (p. 109).

La segunda parte de volumen, centrada en las implicaciones sistémicas que la noción del autor ha tenido tanto para la teoría como para la crítica literarias, abarca, en solo cinco capítulos, un universo de indudable complejidad. El estudio de Dunn se centra en la autoría literaria

a la luz de la retórica y la poética, desde la Antigüedad hasta llegar al Romanticismo, y cómo estas sirvieron para que emergiera la crítica literaria; en su visión, el receptor es una suerte de común denominador, como una de las principales preocupaciones de la crítica literaria de todos los tiempos: «it may seem strange to align Cicero and the contemporary critic, but rhetoric has in a sense returned to the advocacy of the Forum, even if in a vastly different form and context» (p. 250). Casi como tangente, Phelan analiza la relación entre autores, géneros literarios y audiencias desde un enfoque retórico, concluyendo que los segundos son determinantes en la triada, al traer a la ecuación un marco que permite construir y reconstruir la comunicación literaria (p. 253). En sus palabras: «Authors and audiences rely on genres because they provide fundamental systems of intelligibility, ways of relating the diverse particulars of individual works to larger structures of meaning and feeling. At the same time, genres are not rigid systems that confine and constrain authors and audiences. Instead, they leave room for maneuver, and skillful authors often do innovative things with that room, and perceptive audiences adapt to those innovations» (p. 267).

El artículo de Banerjee, aunque focalizado en la autoría poscolonial e indígena, también pone de relieve la relación entre los géneros literarios, primeramente vistos como sistemas de los cuales el genio creativo logra escapar, y su vinculación con la audiencia y la crítica literaria: «[a]s literature continues to evolve, then, so does literary criticism. This necessary symbiosis between creation and reception is especially important for our attempts at continuing to define and redefine the notion of authorship» (p. 320). Los dos textos restantes que componen este segundo e intrincado bloque, giran alrededor de la figura del autor según la teoría literaria. Stougaard-Nielsen (p. 270 y ss.) presenta un completo e interesante balance al respecto, también atendiendo a la teoría postcolonial, como hace Banerjee, mas cree pertinente sumar a esta la teoría feminista debido al valor disruptivo que comparten; y Zabuz (p. 288 y ss.) reflexiona sobre las maneras en las que las nociones de género y sexualidad han marcado aquello que entendemos por *autor*.

En general, los contados cinco capítulos que conforman la Parte II de este manual sin duda dejarán al lector deseoso de más, pero, por lo mismo, sabemos que darán pie a que la conversación continúe en otros espacios. Si acaso habría que aprovechar esta oportunidad para acen-
tuar que, aunque breve, este apartado dedicado a abordar el tema desde una perspectiva sistémica, resultará de gran apoyo para aquellos que se acerquen al tema con nuevos bríos pues también puede ser visto como

un glosario gracias a la amplia variedad terminológica y la claridad con la cual los conceptos – para muchos de nosotros, nuevos – son explicados (véanse particularmente Phelan, p. 253 y ss.; y la intervención del recién citado Stougaard-Nielsen).

La perspectiva práctica es la que rige la tercera parte de este manual de Cambridge de reciente publicación. Las colaboraciones que la componen se vislumbran desde los horizontes de producción y recepción, y evidencian que la autoría literaria «may well be a key category in literary creation, but it also plays – or assumptions about it play – a central role in the fields of production and reception, from antiquity to the present and, it is safe to say, the future» (p. 8). Por ejemplo, Burrows y Craig se concentran en cuestiones de atribución autorial; Griffin ahonda en los conceptos de anonimato y pseudónimo; Lynch se adentra en las aguas del plagio y la falsificación; van Hulle en los intersticios entre el autor y el editor en textos académicos; Cook nos brinda un panorama del *copyright* y la propiedad literaria; Ross se concentra en el papel de la censura; y King y Puskar, cada uno por su cuenta, analizan el papel de las instituciones en los procesos de creación, recepción, publicación y comercialización del material literario.

Sobresale positivamente del volumen la evidencia de que, sin considerar la perspectiva en la que se inserten, es fácil encontrar contrapuntos entre las reflexiones de los autores. Para ilustrar esto, y aprovechando la reciente mención de las instituciones, bien podemos partir de que, como mencionan Badura y Möller, «in creative terms, most authors tried to control their texts both in form and content» (p. 66)... La palabra clave aquí es *tried*, *intentaron*, pues los genios creativos nunca estuvieron solos: incluso cuando las instituciones aún no existían propiamente, estas fueron determinantes en la cultura literaria, y es por ello que podemos hablar de un «copyright *avant la lettre*» (Scodel, p. 61), así en Grecia (en el mismo texto de Scodel, p. 61); en la Roma Clásica, según documentan Badura y Möller (p. 64 y ss.); en el siglo XVIII, acorde a Schellenberg (capítulo 9); en el XIX, como expone Easley (capítulo 10); en la era de la imprenta industrializada, tal como explica Latham (capítulo 11); o, bien, naturalmente al hablar de la *autoría postmoderna* (Bertens, capítulo 12) y esta noción en la época contemporánea (Cook, capítulo 24) y la era digital (van der Weel, capítulo 14). Todo esto rematado con las aportaciones, afincadas en los siglos XX y XXI, por parte de Puskar (capítulo 27), y específicamente el análisis del rol de las instituciones en el ámbito editorial y de la mercadotecnia por parte de King (capítulo 26); aunque ambos, desde sus respectivas trincheras, dejan entrever la relevancia de quién o cómo se legitima un autor acorde a su tiempo.

Otro aspecto que podemos apreciar como una constante en los diálogos internos y asincrónicos que se dan en el monográfico publicado por la Universidad de Cambridge corresponde a otra “institución”, entrecomillada ya que, puesto que no lo es de manera tácita, pudiéramos considerarla informal: la sociedad. Así lo pone de manifiesto Foster, al estudiar la noción autorial en la tradición literaria cuneiforme, pues observa que muchos de los originales sumerios fueron adaptados acorde a lo esperado por el receptor (p. 22); también Ezell, al analizar el panorama de la cultura manuscrita e impresa de 1500 a 1700, recalca que la escritura y el intercambio literario eran medios comunes para consolidar lazos sociales que trascendían las paredes monásticas (p. 119); o Easley, al explicar los mecanismos que cimentaban al periodismo inglés de finales del XVIII que, al dirigirse a una audiencia masiva, se valía de concursos y premios (p. 151).

A guisa de conclusión, *The Cambridge Handbook of Literary Authorship* es un esmerado compendio que, por un lado, nos recuerda la complejidad que engloba el concepto de autoría, hoy como ayer, pero también arroja luz sobre posibles vías para acercarse al mismo y tratar de descifrarlo y comprenderlo, aprehenderlo sobre la marcha. Con certeza, será de utilidad tanto para estudiantes como para estudiosos de la literatura – y demás inclinados hacia la historia del libro y la lectura – de nuestros tiempos y de años venideros también; empero, quizá su principal valía residirá en las preguntas que atinadamente plantea y los debates que del mismo, vaticinamos, se desprenderán.

CRISTINA URCHUEGUÍA

📖 Paul Eggert, *The Work and the Reader in Literary Studies. Scholarly Editing and Book History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 242, € 83,04, ISBN 978-1-108-48574-6, DOI: 10-1017/9781108641012

La cita que preludia el libro de Paul Eggert – «Let us now be told no more of the dull duty of an editor.» «Ya no permitamos que nos cuenten más cosas sobre la tediosa labor del editor.» – tomada a su vez del prefacio que el editor Samuel Johnson antepuso en el siglo XVIII a su edición de las obras de Shakespeare, no podría estar mejor elegida para caracterizar el libro objeto de esta reseña y la postura que adopta su autor. Por una parte, el enunciado de la cita conmina a no abundar en diatribas ecdóticas que dificultan el acceso al texto mismo, por otra, es obvio que con

este understatement Johnson y por extensión Eggert nos guían un ojo dando a entender que la proverbial ausencia de glamour intelectual, el «tedio» que asociamos a la labor del editor, no son más que aparentes.

Lo que sigue son 200 páginas de brillante discurso metaeditorial impregnado de una leve nostalgia y de una elegante auto-ironía. También la contradicción entre el motto y el libro es pura coquetería, puesto que ya el título promete, que el lector hallará alimento intelectual para saciar su apetito sobre todos y cada uno de los parámetros relevantes para la edición: la obra, el lector, la filología, la edición crítica y los estudios del libro, verbrigracia sobre lo «divino y lo humano» en términos editoriales. Eggert tiene en su haber gracias a su prolongada y rica trayectoria editorial recursos de sobra para diseñar esta compilación de capítulos acerca de los más variopintos temas y obras. El libro constituye una retrospectiva panorámica hacia su larga y amplia actividad en los diferentes campos en que ha contribuido como editor, profesor universitario y crítico de la labor editorial o bien con ediciones o bien con reflexión metaeditorial al discurso ecdótico internacional.

Enmarcan este ramillete de capítulos heterogéneos y básicamente independientes, que en ningún caso evidencian voluntad alguna de síntesis o de coherencia por parte de su autor, su introducción en la que Eggert pasa revista a conceptos básicos del trabajo y la crítica editorial y a las experiencias, encuentros y estímulos que han guiado su devenir como editor y las conclusiones en que se cristaliza su credo editorial y su mensaje a la generación de editores actual.

Estos últimos son probablemente los textos más jóvenes de la compilación y amén de parecer haber sido escritos ex profeso para esta colección, son aquellos en los que el autor se permiten adquirir una perspectiva a la vez más personal y más abstracta hacia el tema, mientras los capítulos centrales dan la impresión de ser el resultado de incursiones críticas concretas y anteriores que el autor ha sabido engarzar en el conjunto con acertadas referencias al marco conceptual del libro.

La función del marco consiste en dotar a la colección de un «vector» de pensamiento ecdótico propio consistente en una crítica al distanciamiento del concepto de obra que ha prevalecido en la práctica editorial desde los años 70. La reconciliación con el concepto de obra como categoría tanto editorial como crítica tiene lugar de forma indirecta y no restaurativa, haciendo uso principalmente de dos conceptos complementario, la «agency» como fuerza generativa no circunscrita al autor en sentido enfático y el lector y la lectura a los que Eggert integra en el proceso generativo en tanto momento imprescindible del mismo. La

figura del lector y el acto de la lectura respectivamente se convierten en sujeto y función preponderantes a la hora de crear vínculos hermenéuticos entre actividades ecdóticas que sobre todo en el mundo anglosajón tienen lugar de forma fragmentada con consecuencias desintegradoras: bibliography, book history y literary studies es decir lo que vendría en llamarse ecdótica, historia del libro y crítica literaria.

El lector deja de ser únicamente el «consumidor» de la edición para convertirse en creador de la misma, una recontextualización que debería, y este es el núcleo de la argumentación, reflejarse de modo concreto y tangible en la conceptualización y el diseño del proceso editorial: «Readers must therefore be built into the work-concept; they lend the work power.» – «Los lectores deben ser incorporados en el concepto de obra; ellos le confieren a la obra su poder.»

Los capítulos centrales están dedicados a obras, autores o problemas que han vertebrado el quehacer de Eggert durante su larga trayectoria académica articulados alrededor de diferentes binomios: algunos formados por un corpus literario y un problema de método o de técnica editorial, así combina la vasta trayectoria editorial de *Hamlet* con la problemática de la edición digital (cap. 3), la historia de Ned Kelly con la problemática de las adaptaciones literarias (cap. 9), o la relación entre historia del libro y crítica literaria tomando las obra de Joseph Konrad y D.H. Lawrence como ejemplo (cap. 8).

Otros en cambio exploran nuevos paradigmas y problemas relacionados con la edición sin ser propiamente ediciones como pueda ser la relación de la edición crítica con los lectores (cap. 4) o la edición digital como combinación de inquietudes archivísticas y ecdóticas (cap. 5).

El capítulo segundo se resiste a participar del reparto de tareas arriba descrito. En cierto modo este capítulo puede considerarse el más ambicioso y a la vez el nexo teórico con su celebrado libro *Securing the Past* (2009) en el que Eggert recurría a tipos de objetos y artefactos diferentes al material de un editor literario pero pertenecientes igualmente al patrimonio cultural, como son edificios, obras de arte o música. Comparando literatura con estos otros objetos culturales Eggert reivindicaba la relevancia del concepto de obra como eje hermenéutico y enfatizaba la relación complementaria del autor, sus «ayudantes» u obstáculos en la transmisión y el receptor en la cadena de su creación. Con este planteamiento contrapone los usos y costumbre de la crítica literaria con planteamientos que necesariamente han de ser diferentes debido a la propia naturaleza de los objetos. La dependencia de edificios y obras de arte de su soporte material por una parte, y la performatividad de la práctica y

recepción musical obligan a pensar su restauración o su uso de forma totalmente distinta a textos literarios e inspiran al autor a reflexionar radicalmente sobre la materialidad del texto y el carácter performativo de su recepción.

Sin que las ideas o las propuestas del libro sean particularmente nuevas, el libro resume una vida dedicada a la edición condensándola en propuestas dirigidas tanto a editores como a lectores: no olvidéis que los textos que tratáis tienen algo que trasciende las letras que lo componen, son, queramos o no llamarlo así, «obras de arte», que nos imponen una especial carga de responsabilidad. Eggert nos ofrece un libro que esconde debajo de su succulenta superficie textual este aviso a navegantes.

ANDREA SEVERI

📖 *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria*, a cura di G. Montinaro, Firenze, Olschki («Piccola biblioteca umanistica», I) 2019, pp. 110, € 14,00, ISBN 978-88-222-6635-4

Nel novero elevatissimo di iniziative che il cinquecentesimo anniversario della morte di Aldo Manuzio (2015) ha portato con sé, va incluso anche il numero inaugurale della collana di studi “Piccola biblioteca umanistica”, promossa dalla Fondazione Biblioteca di via Senato ed edita per i tipi di Leo S. Olschki. Era inevitabile che questo primo numero fosse dedicato al padre della moderna editoria, dal momento che, come spiega nella sua introduzione il direttore della collana, Gianluca Montinaro, la biblioteca milanese di via Senato possiede ben 215 edizioni aldine, e tra queste vanta anche una copia di uno dei libri (aldini) più belli e amati di sempre, vale a dire la mitica *Hypnerotomachia Poliphili*. La venerazione per questo incunabolo rasenta il feticismo e l'edizione, da sola, è stata in grado di irretire a lungo «lo studio della ben più articolata stagione del libro italiano illustrato del Rinascimento» (Petrella, p. 17). Se il capolavoro umanistico aldino del 1499 è indubbiamente il libro che, senza bisogno di essere letto, risulta l'oggetto più suggestivo, conturbante, «irregolare, torbido e allucinato» (Giuseppe Billanovich) che sia mai stato stampato, lo deve soprattutto al suo formato, ai suoi caratteri e a quelle 147 silografie ‘magiche’ che non solo dialogano, ma diventano parte costitutiva del testo, intarsiato con un latino-italiano «bizzarro e confuso nelle invenzioni, arduo nel lessico, intricato nella sintassi» (Giovanni Pozzi) partorito dalla mente di Francesco

Colonna. La capacità di penetrazione di questo magnifico prodotto editoriale, sogno di ogni bibliofilo, prima nel bagaglio culturale di una persona di media cultura e poi nell'immaginario collettivo è stata sancita, o confermata, dal *Topolino* del 2016, ove si leggono le gesta di *Papyrus Picuzio* (i.e. Aldo Manuzio), intento a stampare una «*Anatromachia Paperophili* "o qualcosa di simile"». Ci rende edotti di questo omaggio a Manuzio del più noto dei *graphic novel* della Disney Massimo Gatta, che nel suo contributo di chiusura del volume («L'altro Aldo Manuzio. La figura e l'opera dalla narrativa al fumetto») ci guida in una «passeggiata nei boschi narrativi» (U. Eco) in compagnia dello stampatore e della sua fama 'anche' letteraria: dal suo contributo apprendiamo che l'anniversario manuziano ha indotto diversi narratori a mettere al centro delle proprie trame il geniale umanista-stampatore di Bassiano: dal *graphic novel* di Andrea Aprile e Gaspard Njock (*Aldo Manuzio*, Latina, Tunuè, 2015) al romanzo *Lo stampatore di Venezia* di Javier Azpeitia (Milano, Guanda, 2018), incentrato sulla vita intima di Aldo, con l'ingombrante figura del suocero Andrea Torresani e l'intelligente ma discreta e sacrificata figlia Maria, poi moglie di Aldo; ancora, da *Il sogno di Aldo Manuzio* di Angelo Dolce (Zermeghedo, Edizioni Saecula, 2015), in cui è Aldo, passeggiando per le calli della città lagunare, a narrare la propria vita a Francesco Colonna, fino al fresco di stampa *Polvere d'agosto* di Hans Tuzzi (Torino, Bollati Boringhieri, 2019), in cui il protagonista Melis, ignaro dell'importante copia aldina della *Commedia* collazionata nel Cinquecento da Luca Martini con un autorevole codice trecentesco, scambia l'indicazione «Aldina Martini» per il nome di una ragazza...

Del resto la portata dell'intrapresa aldina, legata alla sua capacità di tenere unita una raffinata erudizione e delle capacità pratiche e operative, colpì sin da subito la sfera immaginativa di chi ebbe la fortuna di frequentare Aldo, qualora non di esserne vero e proprio amico o corrispondente; basti pensare a Thomas More e alla sua isola di Utopia, come ricorda in apertura di volume Montinaro (p. 1), i cui abitanti possiedono e leggono solo le opere degli autori greci, «nei caratteri minuscoli di Aldo», e «dei grammatici hanno soltanto il Lascaris», vale a dire la proto-stampa Aldina del 1495, la cui celebre lettera di dedica («Lo stato e la condizione dei tempi attuali e le grandi guerre che ora infestano tutta l'Italia...») è oggi leggibile, assieme alle altre prefatorie aldine ad edizioni greche, nella versione italiana fornita da Claudio Bevegni (*Lettere prefatorie a edizioni greche*, Milano, Adelphi, 2017). I cultori di Erasmo rimasero forse stupiti nel vedere il sogno aldino confinato entro le spiagge dell'isola d'Utopia: quando nell'*Elogio della follia* Erasmo scherza sulla

pazzia dei *Grammatici* (cap. XLIX), egli ricorda, è vero, «il mio amico Aldo Manuzio», che di grammatiche ne aveva pubblicate ben cinque; tuttavia nell'elogio 'serio', vale a dire l'adagio II, 1, 1 "Festina lente", l'umanista di Rotterdam, come è noto, elogia l'amico Aldo proprio per il carattere sconfinato e illimitato della sua intrapresa: «Anche se la sua biblioteca è chiusa dalle anguste pareti della casa, Aldo ha intenzione di costruire una biblioteca la quale non abbia altro confine che il mondo stesso». Era il sogno nutrito fino al 1492 anche da Lorenzo de' Medici, che sul letto di morte si lamentava con Pico della Mirandola e Poliziano proprio perché non avrebbe visto la fine di quella biblioteca 'universale' che stava patrocinando con tanto entusiasmo. Ma a differenziare le biblioteche che Lorenzo prima e Aldo poi ebbero in mente vi fu l'*ars artificialiter scribendi*, di cui il secondo fu interprete sommo, stravolgendo il mondo editoriale, proiettandolo verso il futuro e rendendo «l'oggetto libro quello che è sostanzialmente rimasto sino a ora» (Montinaro, p. 6).

Se noi oggi prendiamo un libro in mano e ci fermiamo a riflettere su tutti quegli elementi paratestuali che ci aiutano a leggere il testo ivi contenuto con comodità e a fruirne agilmente, questi ci riconducono tutti, fatalmente, ad una invenzione aldina: l'indice, i segni diacritici (quel «bosco dei titoli» contro il quale inveiva il veneziano Antonio da Canal, a ricordarci che ogni novità trova sempre, inizialmente, i suoi detrattori...), la numerazione delle pagine (che Aldo inaugura con l'edizione della *Cornu copiae* di Niccolò Perotti, nel luglio del 1499). Per non parlare, ovviamente, del "segno" aldino che rimane «una pietra miliare nella storia secolare della tipografia» (Petrella, a p. 19), e che oggi entra nella nostra quotidianità soprattutto quando dobbiamo redigere un testo: parlo ovviamente del corsivo. Tutti sappiamo ormai che il corsivo non fu un'invenzione di Aldo, bensì di un incisore di grandi capacità ed esperienza – dalle mani "dedalee", come Aldo stesso testimonia nei versi latini scritti in sua lode – cioè Francesco Griffo, un bolognese che dagli anni ottanta aveva lavorato per i tipografi padovani e qui probabilmente era entrato in contatto con i manoscritti del calligrafo Bartolomeo Sanvito, amico dei Bembo; sta di fatto che senza Aldo questa scrittura corrente «sensualissima» (ancora Petrella, p. 19) non avrebbe trovato applicazione su larga scala. Ciò avviene a partire, in via sperimentale, dalle *Epistole* di Santa Caterina da Siena (1500), e quindi il corsivo viene promosso a carattere di testo nel celebre – per questo motivo – Virgilio del 1501 (proprio per sottolineare il carattere rivoluzionario di questa edizione il *graphic novel* sopra citato di Aprile e Njock si conclude con Aldo che recita i primi versi delle *Bucoliche* virgiliane).

Altrettanto si può dire dell'altra grande 'applicazione' di Aldo, di cui spesso, erroneamente, gli è stata attribuita l'invenzione (si veda per esempio la voce di 'Aldo Manuzio' su Wikipedia), vale a dire il formato dell'*enchiridion*, il libro tascabile in ottavo o in sedicesimo: il formato, infatti, era già in uso per i manoscritti devozionali (libri d'ore) e i volumi grammaticali, ma l'idea geniale di Aldo fu quella di mutuare questo formato per i classici, trattando dunque Virgilio, Cicerone, Petrarca e Dante alla stregua di libri di preghiere; in questo modo egli moltiplicò i luoghi deputati alla lettura, prima esclusivo appannaggio della sacertà dello studiolo, provvisto di leggi dove posare i pesanti volumi in-folio. Ci fu chi inizialmente storse il naso di fronte a questa «rivoluzione estetica e culturale» (p. 21), ma è innegabile che senza questa innovazione editoriale Machiavelli non avrebbe potuto 'disacerbare' la propria sofferenza di confinato passeggiando e al contempo sfogliando volumi di poesia nella campagna di San Casciano, come racconta nella celeberrima lettera al Vettori del 10 dicembre 1513 («Partitomi dal bosco, io me ne vo a una fonte; e di quivi in un mio uccellare. Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o uno di questi poeti minori come Tibullo, Ovidio e simili»).

È ormai riconosciuto unanimemente che Aldo ebbe doti imprenditoriali molto spiccate, che si manifestarono prima nella creazione, come ricorda Piero Scapecchi («Aldo Manuzio e la cultura del suo tempo»), della società editoriale destinata a imperitura gloria, e poi a difendere i prodotti innovativi frutto di quella «societas» dal fenomeno subito molto diffuso – soprattutto oltralpe, e segnatamente a Lione – delle contraffazioni. Per quanto riguarda il primo aspetto, è ben noto che, mancando dei capitali di partenza, egli si appoggiò su quelli degli altri due membri della «societas impressionis librorum», Andrea Torresani e il patrizio Pier Francesco Barbarigo, avocando però a sé la direzione artistica dell'impresa. Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, bisogna ricordare che sin dai primissimi anni del Cinquecento egli dovette lottare col Senato di Venezia per farsi riconoscere le peculiarità innovative dei suoi prodotti, fino a ottenere che un privilegio del 23 marzo 1501 – data davvero importante per la storia della tipografia – proteggesse, per quello che allora si poteva fare, non il testo criticamente fissato (per cui dovremmo arrivare sino ai nostri giorni), bensì il formato portatile e il carattere. Il marchio di fabbrica dei prodotti manuziani fu la celeberrima marca «Festina lente», associata all'immagine del delfino che si attorciglia attorno ad un'ancora, apparsa per la prima volta nella stampa dei *Poetae christiani veteres* (giugno 1502) e riproposta orgogliosamente, prima che in tutte le successive stampe, alla fine del *Monitum*

in *Lugdunenses typographos* (16 marzo 1503), in cui Aldo denuncia in maniera risentita gli errori degli stampatori-contraffattori lionesi. Nel suo breve ma puntuale intervento Antonio Castronuovo fa una storia del «delfinario di Aldo», analizzando la metamorfosi in cinque tappe di questa impresa, la più nota della tipografia italiana.

Ma come furono considerati Aldo e suo figlio Paolo dai contemporanei? Ugo Rozzo, nel suo contributo «Aldo e Paolo Manuzio nell'elogio di Lodovico Domenichi», ripercorre i brani salienti di un'opera purtroppo oggi molto poco letta, quella del piacentino Ludovico Domenichi (1515-1564) – che nacque proprio l'anno in cui Aldo Manuzio morì – e in particolare del *Discorso della stampa* (1562). Domenichi non è un sostenitore incondizionato della stampa; anzi, nel suo dialogo emergono parecchie riserve per un'arte che non ha arricchito gli autori dei testi, i letterati, ma spesso solo ««ciabattini di stampe... che stampano ogni baia». Per questo sono ancora più significative le altissime lodi che in quest'opera si innalzano, per bocca di Francesco Coccio, uno dei tre interlocutori, tanto verso Aldo Manuzio, esaltato anche, tra gli altri meriti, come talent scout e organizzatore di cultura («Quando egli cominciò a imprimere libri, oltre il bellissimo carattere simile agli scritti a mano, che egli ritrovò, o almeno prima s'argomentò di porre in uso, non aveva sì gran numero, né di così valenti huomini, che in un medesimo esercitio concorressero seco»), quanto verso il figlio Paolo, che, come molti figli di padri tanto grandi, ha subito ingiustamente negli anni «l'inatteso oblio della storia»,¹ ma che nel giudizio del Domenichi aveva superato il padre in «giudicio e dottrina», mantenendo inalterate – impresa non facile – la quantità e qualità dell'impresa tipografica (con 170 volumi stampati tra 1540 e 1562).

Completa il volume uno studio del curatore, Gianluca Montinaro, sulla monumentale edizione aldina degli *Scriptores astronomici veteres*, uscita lo stesso anno del *Poliphilo* (1499), e che con la più illustre edizione condivide il dedicatario, Guidubaldo da Montefeltro, oltre ad alcuni legni delle xilografie, dietro le quali sta probabilmente un comune artigiano.

In circa un ventennio Aldo stampò qualcosa come 146 (secondo SBN: Sistema Bibliotecario Nazionale Italiano) o 157 volumi (Massimo Danzi), ma soprattutto riuscì ad ottenere per il libro stampato la definitiva patente di rispettabilità. La stampa non si era solo ormai elevata al rango

¹ T. Sterza, «Paolo Manuzio editore a Venezia (1533-1561)», *Acme*, 61, 2 (2008), pp. 123-167: 123.

del manoscritto, ma grazie all'operato indefesso dell'umanista di Bassiano l'aveva piano piano soppiantata anche nei canoni estetici delle classi aristocratiche.

FABIO JERMINI

📖 *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 312, € 28, ISBN 978-88-6680-211-2

Si pubblicano in questo volume gli atti del convegno che ha riunito all'Università di Friburgo nel giugno del 2016 studiosi di diversa età e provenienza al fine di confrontarsi e verificare – questo il preciso intento degli organizzatori – l'integrazione dei diversi metodi e strumenti e il loro concorso nella definizione di un quadro unitario relativo alla poesia primo-rinascimentale: la «stagione più feconda e sperimentale del petrarchismo lirico italiano», racchiusa tra gli estremi cronologici 'dionisottiani' 1494-1530: tra la discesa di Carlo VIII in Italia e l'incoronazione imperiale di Carlo V d'Asburgo a Bologna; tra la morte di Boiardo, Poliziano e Pico della Mirandola e la «pubblica conferma e l'esemplificazione» del «rigoroso petrarchismo» nella stampa delle rime di Bembo e Sannazaro.

Nell'*Introduzione* (pp. 7-24), i curatori ripercorrono le tappe fondamentali dell'ultimo quarto di secolo di studi sulla poesia primo-rinascimentale: dai libri di Albonico (*Il ruginoso stile*, 1990), Fedi (*La memoria della poesia*, 1990) e Quondam (*Il naso di Laura*, 1991) al primo fascicolo di *Italique*, rivista fondata da Gorni (1998); dal volume ricciardiano dei *Poeti italiani del Cinquecento* (2001) ai recenti studi che rinnovano l'immagine di Bembo (gli *Scritti sul Bembo* [Vela 2002], le *Indagini sulle rime di Pietro Bembo* [Zanato 2002], l'edizione critica delle *Stanze* [Gnocchi 2003] e delle *Rime* [Donnini 2008]), fino allo straordinario strumento di conoscenza del petrarchismo quattrocentesco costituito dall'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (coordinato da Zanato e Comboni, 2017).

Il denso volume concatena interventi di analisi lessicale e metrico-sintattica, di ecdotica e di critica storiografica. Ai primi due approcci metodologici appartengono i contributi di Tiziano Zanato, Amelia Juri e Giovanna Zoccarato, che indagano, da punti di vista diversi, il rap-

porto con il modello dei *Fragmenta*: Zanato (pp. 25-71) verifica la lessicalizzazione di Petrarca (la «riduzione della complessa esperienza petrarchesca a tasselli linguistici, a lacerti di immagini, a spunti situazionali variamente combinabili») in Giusto de' Conti e Matteo Maria Boiardo. Dall'esame tanto delle maggiori frequenze (di sostantivi, aggettivi e verbi) attestate nei tre macrotesti, quanto di quelle minime o nulle – che li differenziano in maniera più sostanziale –, emerge un dato fondamentale, grazie al quale Zanato può, in ultima istanza, smentire che la lessicalizzazione significhi l'adesione *in toto* al modello dei *Fragmenta*. Si manifesta infatti secondo due modalità simmetriche: la dilatazione delle occorrenze dei termini più consueti – i termini-simbolo della lirica amorosa –, a evidenziare un uso tendenzialmente manieristico, e l'immissione di una consistente percentuale di vocaboli nuovi. Juri (pp. 173-196) confronta le scelte metrico-stilistiche dei due autori 'fondatori' del petrarchismo cinquecentesco, Sannazaro e Bembo, evidenziando i fenomeni ritmici più significativi, pertinenti sia la configurazione dell'endecasillabo, sia la curva ritmica del sonetto (come la promozione del gruppo giambo, la tendenziale espunzione del ritmo dattilico, il consolidamento degli endecasillabi di 6a-7a o la preferenza, accordata da Sannazaro, al modulo a base anapestica). Il confronto di tali scelte offre risultati molto indicativi: l'inclinazione a mantenere la linea intonativa del verso unita o bipartita in modo netto e la ricerca di fluidità di Sannazaro; la grande varietà della tessitura ritmica e l'uso sapiente dell'inarcatura di Bembo, il quale, per converso, persegue mobilità organizzativa e ambiguità intonativa. Zoccarato (pp. 275-299) – che, come Juri, si rifà ai fondamentali studi di Marco Praloran e Arnaldo Soldani (*Metrica e tecnica del verso* [Praloran 2001]; *Teoria e modelli di scansione* [Praloran-Soldani 2003]; *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento* [Soldani 2009]) – analizza la configurazione sintattica dei sonetti monoperiodali presenti nei tre libri degli *Amori* di Bernardo Tasso (1531-1537 – una minima e più che legittima infrazione al limite cronologico del volume); una particolare forma di organizzazione testuale, la cui frequenza è notevolmente incrementata rispetto al modello petrarchesco (dall'1,26% dei *Fragmenta* all'8,46% degli *Amori*) e la cui presenza aumenta costantemente nel complesso delle tre raccolte (5,93% nel Libro I, 9,88% nel Libro II e 12,50% nel Libro III). Dall'analisi sintattica risulta che la maggior parte dei sonetti monoperiodali è costruita con prolessi della subordinata e solo in minor numero con organizzazioni sintattiche alternative (connessione interstrofiche e forme più elaborate di *mise en texte*), non diversamente da alcuni poeti precedenti: sono portati come esempio

sonetti continui di Giusto de' Conti, dell'anonimo del *Canzoniere Costabili*, di Boiardo, di Augurello e due disperse petrarchesche – la XCIX e la CX [ed. Solerti], che tra l'altro ora si leggono con sostanziali miglioramenti in Leporatti, «I sonetti attribuiti a Petrarca del codice Riccardiano 1103», *Studi di filologia italiana*, LXXIV (2017), pp. 121-123 e 192-194 – il primo con l'attribuzione favorevole al nome di Petrarca e il secondo attribuito a Iacopo del Pecora.

Incrociano filologia, analisi tematica e contestualizzazione i contributi di Andrea Comboni, Giacomo Vagni, Nicoletta Marcelli e Rosangela Fanara: Comboni (pp. 101-123) affronta due questioni attributive relative ad altrettante raccolte a cavallo tra '400 e '500. La prima, destinata a rimanere aperta, è quella relativa al canzoniere (di 200 sonetti) testimoniato dal ms. 585 della Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University. Comboni ne offre una descrizione, che riprende in parte – elaborandone i dati – la scheda dedicata a «Iacomo Ariani (?)» nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (pp. 69-76): copista, *incipit* e *explicit*, sequenze, strutture intermedie, tempo della storia, «io» poetico e «tu», donna amata, testi di pentimento religioso, forme metriche. La seconda questione, «fortunatamente risolta», riguarda la raccolta di egloghe, testimoniata dal ms. α.M.9.3 (It. 1367) della Biblioteca Estense di Modena, attribuita a Lidio Catto. Vagni (pp. 125-150) offre alcune anticipazioni dell'edizione critica e commentata delle *Rime* di Giuliano de' Medici (come il testo critico del sonetto *Se fussi el passo mio così veloce*, seguito da un'analisi attenta all'impalcatura retorica, metrica e lessicale) e suggerisce l'esistenza nel cod. Palatino 210 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – che reca specialmente poesie dei primi anni dell'esilio – di «un primo nucleo ordinato e in sé concluso», «una sorta di silloge assemblata con qualche cura». Vagni richiama inoltre al vaglio le didascalie introduttive, le quali potrebbero contribuire a sfatare il «mito storiografico di Giuliano quale elegante gentiluomo dedito soltanto a lettere e arti», mettendo in evidenza una forma di intreccio tra scrittura lirica e implicazioni politico-strategiche. Parimenti, Marcelli (pp. 249-273) presenta i primi risultati di un lavoro relativo all'edizione delle *Egloghe* di Luigi Alamanni, che permetterà l'analisi delle componenti «storico-politiche alla luce delle vicende biografiche dell'autore» e di quelle più specificamente letterarie, come la propensione all'*ars combinatoria* giocata finemente sul triplice versante greco, latino e volgare». Marcelli studia le caratteristiche della tradizione e la cronologia compositiva, nel tentativo di ricostruirne, per quanto possibile, le fasi; confronta le due redazioni delle *Egloghe* (la

prima testimoniata dal ms. Magliabechiano VII 1089, la seconda dalle *Opere toscane*, stampate a Lione nel 1532) e rileva il capillare *labor limae* stilistico e linguistico a cui Alamanni sottopose l'opera, con i «numerosissimi interventi volti a conferire maggior musicalità ed eleganza e congruenza al senso». Fanara (pp. 151-172) propone invece alcune considerazioni sul sistema e sulle dinamiche di costruzione della raccolta *Sonetti et canzoni* di Iacopo Sannazaro, segnalando tracce di una diacronia del macrotesto. Analizza il cod. Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma (ascrivibile agli ultimi anni del '400), evidenziando che la successione dei componimenti ivi testimoniata pare mostrare *in nuce* quella approdata alla *princeps* (stampata nel 1530), con le medesime *positiones* alfa e omega e con simili indizi di dinamiche diacroniche «di stretta osservanza petrarchesca». Fanara ritiene essere operante nel Sessoriano la stessa volontà macrotestuale della *princeps*, nella quale rileva le tracce della «predisposizione di un assetto studiato e onnicomprensivo, frutto di calibrate inserzioni entro un'armatura già in parte esperita negli anni '90»: una precisa strategia cronologica volta inoltre a retrodatare, a ridosso delle *Prose* bembesche, l'esercizio lirico volgare con l'immissione di agganci al biennio 1494-95.

Di taglio più storico-critico gli interventi di Simone Albonico e Giovanni Ferroni: Albonico (pp. 73-100) attira l'attenzione su un «tabù critico» che espone «i nostri limiti e la nostra cattiva postura», ossia quello relativo alla componente (auto)biografica delle *Rime* bembiane, e propone di partire da «ciò che dicono» i testi – solitamente considerati soltanto per la *species* paradigmatica della forma o per i meri rapporti intertestuali. Infatti «i veri e propri *canzonieri* sono molto spesso uno spazio nel quale l'autore proietta la propria figura e si rappresenta» e anche nelle rime di Bembo, «senza mescolare arbitrariamente o ingenuamente letteratura e vita, autore storico e figura del poeta», è facile riconoscere uno schema biografico e un soggetto poetico molto vicino a quello storico. Albonico offre infine alcune analisi di testi («che mi auguro possano risultare autoesplicative») che prestano attenzione alla lettera, all'argomentazione e alla catena logica e tematica. Ferroni (pp. 197-247) si concentra invece sulla ricostruzione storico-critica della figura di Marcantonio Flaminio, proponendo un attraversamento puntuale della sua prima stagione poetica e della sua formazione umana e intellettuale. Ragionare sugli interessi, le relazioni e le opere fra il 1515 e il 1529 significa «provare a decostruire quella storia di conversione – recuperando il momento in cui vennero a formarsi atteggiamenti letterari e culturali». Un programma di lavoro del quale

Ferroni tratteggia qui alcune parti: dalla riflessione sul *Carminum libellus* (1515), che offre l'immagine forte di un poeta umanista, disinvolto e spregiudicato, a quella sullo «sguardo retrospettivo e autobiografico dei *Carmina quinque illustrium poetarum* (1548), grazie al quale il Flaminio maturo ci riconduce alla sua giovinezza, al tempo della sua formazione e dei suoi più illustri mentori».

Il volume mette bene in luce problemi e peculiarità della poesia primorinascimentale e offre un'apprezzabile visione d'insieme, nonostante manchino alcuni tasselli, inizialmente programmati: l'approfondimento di Italo Pantani sulla Roma di Alessandro VI (che fu presentato in forma orale in occasione del convegno) e i sondaggi di Gabriele Baldassari sulle rime dell'Ariosto e di Carlo Vecce sui *Naufragi d'autore nei libri di rime di primo Cinquecento*. Naturalmente non è il compito di un singolo convegno quello di esaurire tutte le possibilità di ricerca. Importante è offrire, come offrono questi Atti, risultati interessanti e spunti stimolanti, che potranno essere raccolti da chi troverà in essi un'ottima base di partenza.

FELIPE VALENCIA

📖 Albert Lloret, Miguel Martínez (eds.), *Poesía y materialidad* (núm. monográfico de *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 23/2, 2018, pp. 7-233), ISSN 1084-1490

En la «Introducción» (pp. 7-19) a *Poesía y materialidad*, número monográfico de *Calíope*, la revista de la Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, Albert Lloret y Miguel Martínez proponen una exploración del papel constitutivo de la materialidad en los textos poéticos en español de los siglos XVI y XVII para así comprender qué significaban según sus distintos contextos, cómo circulaban y cómo se usaban, devolviéndolos a «las determinaciones y contingencias de su existencia material» (p. 7). Su intervención crítica participa de tres giros que se han dado en el estudio de la poesía áurea en los últimos años. El primero es el que ellos mismos llaman el «giro material» (p. 10). De él reseñan tres obras escritas en la academia norteamericana: *Textual Agencies: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century Spain* (University of Toronto Press, 2013) de Ana María Gómez-Bravo; *Printing Ausiàs March: Material Culture and Renaissance Poetics* (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013) del propio Lloret; y *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe* (University of Toronto

Press, 2014) de Mary E. Barnard. Las tres arrojan luz sobre los condicionantes materiales de la poesía renacentista hispánica en los siglos xv y xvi: la aparición de una clase de letrados, las prácticas de lectura y escritura generadas por la imprenta, la gama de transformaciones que efectuaban en los textos los agentes involucrados en el proceso de su impresión, y la atención de la poesía misma por los objetos materiales cuyo redescubrimiento o producción, estudio y consumo constituyeron uno de los proyectos señeros del humanismo.

Dos de estos tres estudiosos son también medievalistas, lo cual no resulta una mera coincidencia. Como señalan Lloret y Martínez, «el medievalismo, seguramente por el peso de la codicología y de los estudios manuscritos, ha prestado históricamente más atención a la dimensión material de la creación lírica» (pp. 8-9). Pero a la nómina de monografías que han desbrozado una senda necesaria en los estudios de la poesía áurea debemos añadir por lo menos dos más escritas en España y que se enfocan más bien en el aprovechamiento de las posibilidades del impreso por parte de los poetas. Se trata de *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (Calambur, 2009) de Ignacio García Aguilar y *La rúbrica del poeta: La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora* (Ediciones Universidad de Valladolid, 2009) de Pedro Ruiz Pérez, quienes no por casualidad contribuyen sendos artículos a *Poesía y materialidad*.

Estos dos libros participan también del otro giro al que aluden los editores de *Poesía y materialidad*: hacia una crítica al prejuicio lírico que ha imperado en los estudios de poesía áurea. Ya en los años 90 Elias L. Rivers y Begoña López Bueno advirtieron que el concepto moderno de lírica no era el mismo que manejaban lectores y autores en el Siglo de Oro; más aún, muchos en aquella época no reconocerían como líricas todas las formas que nosotros no dudamos en considerar como tales. Según concluyeron por sendas distintas Virginia Jackson y Ángel Luis Luján Atienza en el decenio del 2000, el prejuicio lírico comporta una serie de supuestos y hábitos hermenéuticos que pueden deformar severamente la lectura de los textos poéticos. Desde la aparición de *Teorías de la lírica* (Fondo de Cultura Económica, 1998) de Gustavo Guerrero, una renovada atención a las ideas sobre la lírica en la Italia y España de los siglos xvi y xvii ha llevado a interpretaciones más juiciosas de varios poetas, además de a un mayor interés por los asedios más recientes al género en el terreno de la teoría literaria. De ahí que Lloret y Martínez manejen una obra como *Theory of the Lyric* (Harvard University Press, 2015) de Jonathan Culler. Los editores también citan *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading* (Princeton University Press, 2005), en el que

la mencionada Jackson llama a no prestarle tanta atención al «pathos del sujeto», uno de los supuestos centrales en el concepto imperante de lírica, heredado del Romanticismo, sino más bien a recuperar el «pathos de la transmisión» (p. 11).

Cabe señalar que, en nuestro campo, el cambio de actitud hacia la lírica debe mucho a otro de los giros más saludables en el estudio de la poesía áurea en las dos últimas décadas: el giro épico. Las muchas monografías y colectáneas que han aparecido en los últimos veinte años sobre la épica hispánica de los siglos xvi y xvii, amén de ediciones de los poemas épicos de Lope, entre otros, han derrumbado la creencia de que la única poesía válida del Siglo de Oro es la lírica, mientras que la épica o no tenía mucha importancia o no era poesía sino más bien historiografía. Y es que el giro épico deriva del reconocimiento de una realidad material: la mayoría de impresos de poesía en España a partir del último tercio del siglo xvi consistieron en épica. El propio Martínez ha realizado una importante contribución al giro épico. De ahí que decepcione un poco que ninguno de los artículos recogidos en este número monográfico esté dedicado a un *corpus* de poesía épica.

No obstante, *Poesía y materialidad* consigue con creces su objetivo de inyectar en el análisis de la poesía áurea la debida atención a los condicionantes materiales de la concepción, la producción, la circulación y el consumo. Los autores de los artículos se toman en serio el marco propuesto por los editores y lo abordan desde diversas metodologías, sensibilidades críticas y niveles de experiencia. Escriben desde Canadá, Colombia, España, Estados Unidos y México sobre textos en castellano y algunos en portugués en España, el Nuevo Reino de Granada, Portugal, la Nueva España e incluso Dinamarca y Francia, que van desde los albores del siglo xvi hasta las postrimerías del xvii. Esta notable amplitud impide que dos artículos traten de la misma cosa.

Los estudios están organizados según el orden cronológico de sus fuentes primarias. El monográfico por tanto arranca con un artículo de Ana María Gómez-Bravo titulado «Material Poetry and the Compiler's Textual Self: Compilation and Textual Agency in Hernando del Castillo and García de Resende» (pp. 21-43), el cual aborda la forja de lo que la autora denomina una *supra-autoría* en el *Cancionero general* (1511) y el *Cancioneiro geral* (1516). La *supra-autoría* consiste en una serie de estrategias discursivas por parte de los compiladores mediante las cuales se presentan como los principales agentes textuales en sus respectivos cancioneros. Tanto Resende como Castillo proyectan una imagen de sí mismos como expertos conocedores de poesía, hábiles escritores, com-

piladores exhaustivos, y poseedores de un tremendo grado de acceso a los textos originales y de control sobre los que han seleccionado (p. 23). Seguimos en la tradición cancioneril con el artículo de Magdalena Altamirano, «El *Cancionero de romances* (Amberes: Martín Nucio, 1550) de la Hispanic Society of America: Confluencia de prácticas impresas y manuscritas» (pp. 45-67), esta vez mediante un recorrido minucioso por un ejemplar de una obra decisiva. Está guardado en Nueva York y perteneció a un francés, Gautier o «Guttierre», quien hacia 1556 consignó en márgenes y guardas una serie de citas latinas y de poemas en castellano y francés. Estas adiciones revelan la tendencia innata de los cancioneros renacentistas al «crecimiento orgánico» y la percepción que había de ellos en el Siglo de Oro «como obras abiertas, susceptibles de enriquecerse con la composición escuchada aquí o leída allá» (p. 47). La descripción y análisis de la superposición de dos cancioneros, uno impreso y otro manuscrito, permite a Altamirano reflexionar sobre los condicionantes materiales que dieron forma a uno y otro, y sobre confluencias de lecturas tan variadas como los libros de caballerías, la poesía pastoril y la lírica de tipo patrimonial.

Los siguientes dos trabajos nos conducen a la ladera italianista en el último cuarto del siglo XVI. En «Fashioning Fame: Fernando de Herrera's *Anotaciones* as a Space of Knowledge» (pp. 69-92), el historiador Guy Lazure analiza el empeño de Herrera por poner a Sevilla en el centro de la república de las letras hispánicas, configurar en torno a sí un «espacio de conocimiento» y establecer su propia autoridad como eminente poeta y émulo de Garcilaso mediante sus *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, impresas por Alonso de la Barrera en 1580. A su vez, las *Anotaciones* le sirven a Lazure para entender cómo operaban las comunidades eruditas en el Siglo de Oro y cómo construían sus identidades. Frente a la categoría de academia, que ha sido abusada por parte de la historiografía cultural, Lazure plantea la de *espacio de conocimiento*: sitios textuales o sociales donde convergían productores y consumidores de conocimiento y en los cuales forjaban sus identidades individuales y de grupo y generaban discursos (p. 72). Además de esta útil categoría y otras precisiones sobre la historia cultural del siglo XVI, Lazure ofrece un análisis de las respuestas que provocaron las *Anotaciones* por parte de Francisco Sánchez de las Brozas en 1580 y del llamado «Prete Jacopín», autor de las *Observaciones* (h. 1582) contra Herrera. Ignacio García Aguilar remata el díptico dedicado a la tradición italianista del siglo XVI con «Tres versiones de Petrarca: Modelos poéticos y modelos editoriales en el Siglo de Oro español» (pp. 93-118), en el que describe y analiza las tres traducciones del

Canzoniere de Petrarca al castellano hechas en el Siglo de Oro. Se trata de la traducción de la parte *in vita* por el portugués Salomón Usque Hebreo, impresa en Ferrara en 1567; la traducción completa por parte del también portugués Enrique Garcés, venido del Perú e impresa en Madrid en 1591; y la traducción comentada, que en 1595 se quedó a escasos pasos de la imprenta y cuyo manuscrito nos ha llegado mutilado, de Francisco Trenado de Ayllón como complemento de su *Arte muy curiosa* (1596) para el aprendizaje del italiano. García Aguilar aprovecha el examen de cada uno de estos libros para reflexionar sobre las diversas estrategias de construcción de la imagen del autor y el significado de la poesía vernácula de Petrarca en España a finales del siglo xvi.

Pasamos al siglo xvii con «Flores de adulterada elocuencia: Poesía, predicación y materialidad en el Barroco» (pp. 119-141), donde Juan Vitulli defiende que las ideas en torno a la materialidad del púlpito desarrolladas en *Avisos para predicadores* (1596) de fray Agustín Salucio y el *Orador católico* (1658) de Andrés Ferrer de Valdecebro se parecen mucho y hasta confunden con «las ideas rectoras que debaten sobre la licitud, características y efectividad del lenguaje poético en la predicación» (p. 125). La exploración de la materialidad que condiciona y posibilita la prédica sagrada abre en el siglo xvii un intrigante capítulo en las discusiones de teoría poética, según demuestra Vitulli. La atención a la configuración y afirmación de nuevos espacios discursivos continúa con «Dictiones inacabadas: Los manuscritos de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*» (pp. 143-163) de María Piedad Quevedo Alvarado. La autora compara los dos testimonios manuscritos de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, un prosimetro que inserta en la historia alegórica de una montería por las inmediaciones de Santafé de Bogotá una variedad notable de registros discursivos, sobre todo poesía, y que fue compuesto hacia 1650 en el Nuevo Reino de Granada por Pedro de Solís y Valenzuela y sus dos hermanos. La comparación de los dos manuscritos revela los posibles significados del texto que surgen en cada uno, la manera en que el texto mismo aprovecha el medio manuscrito y reflexiona sobre él, y la poética novomundial que la obra propone y que es indisociable de las determinaciones de su soporte material.

Los dos siguientes artículos arrojan luz sobre la relación entre poesía y política según las distintas posibilidades de construcción de significado que permitían el formato impreso por un lado y el manuscrito por el otro. En «Rebolledo, un poeta ante la imprenta» (pp. 165-187), Pedro Ruiz Pérez desentraña las claves del «programa sistemático de construcción de una obra literaria, de su fijación y de su proyección» (p. 172) en

los tres tomos de *Obras poéticas* que Bernardino de Rebolledo, durante muchos años embajador de la Monarquía Hispánica ante Dinamarca, imprimió en Amberes en 1660-61: los *Ocios*, la *Selva militar y política* y las *Rimas sacras*. El uso que hizo Rebolledo de la materia paratextual propia del impreso y su elección de obras para divulgar por ese medio ha de situarse dentro de su labor como militar y diplomático en el norte de Europa, su condición de poeta noble y por tanto no profesional, y su búsqueda del mecenazgo de grandes príncipes. En «Porno blando, crítica dura: los *Cadernos de curiosidades* de Catarina de Bragança» (pp. 189-215), José Miguel Martínez Torrejón ofrece un recorrido por el código 589 de la Biblioteca Nacional de Portugal, facticio pero de una misma mano y que contiene una miscelánea prosimétrica con motivo de las bodas entre el rey Carlos II de Inglaterra y la infanta portuguesa Catalina de Braganza en 1662. Según la propuesta de Martínez Torrejón, los dispares contenidos del código giran en torno a dos núcleos: el epitalámico por la boda que sellaba una importante alianza, y que incluye versos eróticos en castellano, poemas provenientes de justas, cartas de casuística amorosa y hasta instrucciones para adornar arcos triunfales; y el político que aglutina sátiras en verso, poemas fúnebres, cartas y documentos judiciales. El acercamiento al código portugués ofrece una ventana apasionante a la imbricación de la poesía en otras prácticas discursivas y sociales del siglo xvii.

Poesía y materialidad concluye con un artículo que recrea las prisas y oportunismos, contingencias y accidentes de las que dependía el acceso que los lectores españoles a algunas obras de sor Juana. En «Un impresor seducido por sor Juana: Los textos de las sueltas novohispanas publicados por José Llopis en *Poemas* (1692)» (pp. 217-233), David Galicia Lechuga y Jorge Gutiérrez Reyna esclarecen los motivos y la manera en que los villancicos a la Concepción, la Navidad y san José, más el auto sacramental *El divino Narciso*, que se imprimieron en sueltas en México y Puebla en 1689-90, dieron a templar en la reedición pirata de los *Poemas* (1691) de sor Juana Inés de la Cruz que el impresor José Llopis sacó en Barcelona en 1692.

La concisión y pertinencia de los parámetros planteados por Lloret y Martínez, la buena calidad de los artículos y el amplio alcance de textos abordados y metodologías empleadas hacen de *Poesía y materialidad* una aportación valiosa a los estudios de la poesía áurea. La colectánea merece ser leída íntegra. Depara así una especie de historia de la poesía hispánica de lo siglos xvi y xvii. En tanto que historia literaria, resulta un tanto irreverente: incompleta, a saltos, con nombres tenidos por imprescindibles.

bles apenas mencionados. Pero también presenta dos ventajas. Primero, pone en el centro a los lectores de la época, a los hombres y las mujeres de los siglos XVI y XVII que amaban el verso en castellano; que lo leían o escuchaban, y procedían entonces a enriquecerlo, apropiárselo y transformarlo en maneras que nos revelan mucho sobre la mentalidad de la época y, más aún, sobre el significado de los textos mismos. Y segundo, la historia dibujada en *Poesía y materialidad* nos abre un paraje en el que se atenúa un poco la imagen de la poesía áurea como un progreso lineal – el octosilábico medieval, 1543, el petrarquismo, los cinco o seis poetas hipercanónicos, el Barroco que todo lo explica – y que en su lugar vislumbremos un panorama más confuso, más sujeto a las limitaciones de la materia, pero por eso también más movido y sorprendente.

MARIUS RUSU

📖 Lodovica Braida, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2019 («Quadrante Laterza», 217), pp. XIX+200, € 22,00, ISBN 978-88-581-3618-8

L'incertezza di attribuire la paternità di un'opera è una scintilla capace di incendiare la mente del lettore, portandolo su un terreno dove anonimato e significato si intersecano. Se i motivi di questa scelta (spesso concertata con l'editore) possono a un primo sguardo apparire nebulosi, è sufficiente seguire le tracce per trovarsi faccia a faccia con una pratica che a tutti gli effetti fa parte dell'armamentario autoriale (J. Mullan, *Anonymity. A Secret History of English Literature*, Princeton, University Press, 2007, pp. 6-7). Il tema della maschera, che può nascondere sia l'autore sia l'autenticità dell'opera, è già stato recentemente affrontato in un volume che abbiamo avuto modo di recensire su queste pagine nel n.14 (*Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze e C. Viola, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017).

Il contributo di Lodovica Braida qui in esame scava un solco tematico inedito, allineando l'orizzonte di ricerca italiano a quelli anglo-francesi, dove il "silenzio dell'autore" è oggetto di scandaglio da più di una dozzina di anni. Come esplicitato alla fine dell'introduzione, il volume è frutto di un lavoro d'indagine e ricerca portato avanti dall'autrice fin dal 2010, attraverso articoli e una puntigliosa ricerca sulla censura e sulla questione del diritto d'autore nel Settecento.

L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento racchiude l'ampiezza della sua trattazione in cinque capitoli: I. Le ambiguità della «funzione autore»; II. L'anonimato nei libri di viaggio; III. Giuseppe Parini: tra anonimato e ritorno dell'autorialità; IV. Carlo Goldoni e la costruzione dell'autorialità; V. Romanzi: libri da leggere e da dimenticare. Condivisibile la scelta di questa ripartizione, che vincola i capitoli tematici a quelli monografici, offrendo così al lettore un ancoraggio sicuro nel magma dell'anonimato: Parini e Goldoni sono quegli esempi eccellenti di autori che a un dato momento, per i motivi più disparati, hanno scelto di eclissare la loro figura autoriale. Il Settecento illuminista è lo sfondo scelto dall'autrice, epoca storica testimone di una progressiva maturità dell'autore. Il mercato editoriale e librario è finalmente pronto ad assorbire la produzione dei Lumi, anche di coloro che erano condannati a rimanere dietro le quinte (paradigmatico il *Le Senne* in R. Darnton, *L'intellettuale clandestino. Il mondo dei libri nella Francia dell'Illuminismo*, Milano, Garzanti, 1990, cap. III). Parafrasando Pietro Verri, il pubblico brama oltremodo letture che rispondano ai criteri dell'originalità e della chiarezza, e qualunque autore consapevole si cimenti nella prova della scrittura è sicuro di ottenere, a un dato momento, una forma di riconoscimento (pp. 5-6).

Il primo capitolo, «Le ambiguità della "funzione autore"» (pp. 3-46) è un atto d'accusa agli attuali studi di storia culturale, colpevoli secondo l'autrice di aver troppo a lungo trascurato la figura dell'autore a favore di quella dell'editore-libraio. Quest'ultimo è una sorta di Giano Bifronte, nel quale i ruoli si mescolano e confondono: l'autore deve sottostare spesso ai suoi capricci e accontentarsi di una remunerazione che raramente andava oltre le copie omaggio. Era compito dell'autore, allora, procedere allo smercio e tentare di rientrare delle spese (M.C. Napoli, *Giuseppe Maria Galanti. Letterato ed editore nel secolo dei lumi*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 110-111). Questa tirannia nei confronti dell'autore si potrebbe evitare, a patto di uscire dai confini dell'Italia e veleggiare altrove: sul Tamigi Edward Gibbon riceve cinquemila sterline in cambio della sua *Storia della decadenza dell'impero romano* (p. 73-74); senza scadere nell'anglofilia, questa è la prova che una realtà diversa da quella italiana è possibile e preferibile.

Emerge nelle prime pagine del volume la riflessione dello storico Carlo Denina; nella sua *Bibliopea*, pubblicata a Torino nel 1776, il canonico dimostra un'invidiabile raffinatezza critica quando commenta il mercato editoriale e le strategie che l'autore può adottare per imporsi al pubblico. Lodovica Braidà mette in evidenza come lo sguardo di Denina e le sue intuizioni, prima di tutto una privativa concertata con librai e

stampatori, colgano lo spirito mutevole del mercato settecentesco (p. 23). Non bastava un allargamento del pubblico a smantellare le logiche del mecenatismo e la convinzione alfieriana che soltanto l'autore dotato di agio economico fosse "libero" nelle sue idee. L'autrice sostiene, basandosi sulle traduzioni italiane di Lucca e Livorno dell'*Encyclopédie*, che il pensiero illuminista venisse filtrato nella nostra penisola, per adattarlo alla situazione politica: «si tratta di una storia editoriale fatta di mediazioni e compromessi» (p. 33). Alla luce delle affermazioni illuminanti che Ludovica Braidà fa intorno a Giuseppe Bencivenni Pelli, censore del Granducato, non possiamo che trovarci d'accordo. I Lumi francesi e quelli italiani non sono intercambiabili; eludere la censura era un'operazione fondante dello spirito illuminista d'Oltralpe. Voltaire e d'Holbach sono avvezzi alle tecniche necessarie per stuzzicare l'immaginario del pubblico, e sanno quando è il momento di celare il proprio nome oppure quando è meglio contraffarlo sotto il mantello di uno pseudonimo (T. Munck, *Conflict and Enlightenment. Print and Political Culture in Europe, 1635-1795*, Cambridge, University Press, 2019, p. 188). Il libro era una delle "piazze" dove esercitare la libera discussione, e l'anonimato una garanzia di ragionare senza maglie costrittive (M. Infelise, *I libri proibiti da Gutenberg all'Encyclopédie*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2013, p. 119).

L'odeporica è al centro del secondo capitolo, "L'anonimato nei libri di viaggio" (pp. 47-74). La letteratura di viaggio diventa tipica di un secolo "itinerante", con un profluvio di diari, memorie, resoconti naturalistici, relazioni geografiche (F. Sabba, *Viaggi tra i libri. Le biblioteche italiane nella letteratura del Grand Tour*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018). L'autrice pone un quesito tutt'altro che secondario: in che misura il passaggio del testo dalla dimensione di manoscritto a quella di libro incide sulla «funzione autore» (p. 51)? Il ricorso all'anonimato può essere dettato dall'esigenza di esprimere liberamente giudizi e opinioni sullo stato politico e sociale delle località visitate: una qualità attribuibile ai narratori che erano anche "filosofi morali". Gli esempi di «viaggiatori senza nome» che Lodovica Braidà presenta sono significativi: Francesco Algarotti, Gian Lodovico Bianconi, Norberto Caimo e Luigi Angiolini. I quattro sono uniti da un filo tematico ibrido; la necessità di camuffare quelle che potevano sembrare critiche indirette al sistema di potere ecclesiastico (Bianconi), celare la propria identità e la carica che si ricopriva (il religioso Caimo), una finzione letteraria che voleva la letteratura di viaggio spontanea e di conseguenza veritiera.

Con il terzo capitolo, "Giuseppe Parini: tra anonimato e ritorno dell'autorialità" (pp. 75-117), entriamo a contatto con un modello più arte-

fatto. Pur celando la sua firma, i circoli intellettuali milanesi erano consapevoli da quale penna fossero scaturiti il *Mattino* e il *Mezzogiorno*. Ripercorrendo la storia editoriale della *Sera*, il vagheggiato seguito che Parini avrebbe voluto dare alle stampe nella primavera del 1767, ci ritroviamo in una situazione paradossale: Lodovica Braidà ricostruisce il plagio operato da Giovanni Battista Muttinelli (p. 85), che «brucia» il Parini e lo costringe ad accantonare il suo progetto. Riecheggia nelle pagine la celebre vicenda di Cervantes e del perfido profittatore Avelaneda, la cui identità rimane ancora un mistero. Ma quello che risalta maggiormente è l'analisi puntuale delle edizioni che, in totale spregio della volontà dell'autore, hanno proposto al pubblico il trittico *Mattino-Mezzogiorno-Sera*, dando così vita a una chimera editoriale. L'autrice dimostra totale padronanza della letteratura specialistica che ha indagato il fenomeno, in particolare i lavori di Dante Isella, Edoardo Espósito e Giovanni Biancardi. Se fino a questo punto eravamo stati abituati ad autori che, consapevolmente, occultavano la propria presenza, con Parini siamo di fronte a un caso di «autorialità negata ... un gioco di confusione derivante dall'affiancamento silenzioso (tutto era all'insegna dell'anonimato) di testi scritti da due autori diversi» (p. 91).

Il penultimo capitolo, «Carlo Goldoni e la costruzione dell'autorialità» (pp. 118-159), mette in scena un'inversione di ruoli. In un volume dove i letterati si prodigano per tenere il proprio nome lontano dai riflettori, eccone uno pronto a «urlare al mondo» (p. 120). L'incongruenza è presto spiegata; Lodovica Braidà individua in Goldoni il paradigma di un autore che non è disposto ad arrendersi al ruolo subordinato che il mercato delle lettere gli assegna. Senza entrare nella sterminata arena degli studi goldoniani, con il rischio di travalicare gli obiettivi del volume, l'autrice sottolinea lo spirito indomito di Goldoni attraverso la rigorosa analisi di tre edizioni: Bettinelli 1750, Paperini 1753-1755 e Pasquali 1761-1780. L'esame delle tre edizioni mette in luce un singolare Goldoni nell'orizzonte letterario dell'Antico Regime Tipografico; polemico, combattivo e pronto a rivendicare le sue prerogative pur di affrancarsi dal giogo impostogli dal binomio capocomico-editore.

È convincente la decisione dell'autrice di chiudere il volume con un capitolo dedicato al grande genere letterario in ascesa, «Romanzi: libri da leggere e da dimenticare» (pp. 160-188). Il capitolo si concentra sul ruolo della censura, ecclesiastica e statale, e sui metodi che essa impiegava per contrastare la produzione illuministica e, nello specifico, il genere romanzo (S. Juratic, «Commerce et réseaux du livre clandestin à Paris au XVIII siècle», *La Lettre Clandestine*, n. 6 (1997), pp. 230-231). Arche-

tipi degli autori di romanzi settecenteschi vengono scelti Pietro Chiari e Antonio Piazza, entrambi bersaglio del pregiudizio che interessò ai principi questo genere letterario in Italia. Mentre all'estero i romanzi venivano pubblicati anonimi o con false indicazioni di data e luogo, in Italia si fingeva che opere originali fossero spacciate per traduzioni (è il caso di Piazza). Nucleo del capitolo è il ruolo giocato dagli stampatori napoletani, che contraffacevano edizioni e assemblavano sotto il nome di Chiari volumi del tutto estranei alla sua penna. Gli editori veneziani, d'altro canto, in nome del profitto si sobbarcavano l'incarico di giostrare l'evidente successo del romanzo con l'opinione negativa della Chiesa, e pubblicavano prefazioni auto-assolutorie che hanno il sapore del paradosso (p. 182). In questi frangenti percepiamo come la dimensione auto-riflessiva influisca sulla scelta del silenzio dell'autore, spazio nel quale confluiscono soggetto e allegoria (*The Faces of Anonymity. Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, edited by R.J. Griffin, New York, Palgrave-MacMillan, 2003, p. 13).

Dal punto di vista tipografico, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento* non è affatto all'altezza dei contenuti. L'elegante grafica della collana non riesce a far passare in secondo piano la mediocrità della carta utilizzata per la copertina; il difetto sarebbe accettabile laddove limitato alle pagine interne, poiché oggi le motivazioni di responsabilità ambientale sono sovrane, ma esteso alla copertina intacca l'integrità complessiva dell'opera.

Per concludere, nell'introduzione l'autrice ha specificato come il volume qui in esame non sia una panoramica storica, ma più una sorta di "incursione" intorno a un fenomeno attualmente poco considerato in Italia (p. xiv). La scelta di circoscrivere l'arco temporale al Settecento non è limitante, bensì agevola un processo di scoperta del "silenzio dell'autore". Questo silenzio è il punto d'arrivo di un percorso molteplice, dove le variabili si armonizzano per interagire in modi inediti (E.L. Eisenstein, *Le rivoluzioni del libro*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 12). Il problema dell'attribuzione è tanto più significativo se consideriamo come la produzione anonima passi sotto i radar dei classici repertori a cui facciamo riferimento: Melzi, Passano, Barbier, Quérard o Halkett-Laing. A questi possiamo aggiungere il dizionario firmato da Marino Parenti sui luoghi di stampa falsi, inventati o supposti.

Lodovica Braidà ha voluto attribuire al titolo del suo contributo la caratteristica di "provocatorio"; pensiamo che il termine più pertinente sia "ambizioso", vista la mole di riflessioni e spunti che quest'opera mette in gioco. L'autrice, docente di Storia della stampa e dell'edito-

ria presso l'Università degli Studi di Milano e presidente del centro APICE che si occupa di valorizzare gli archivi di autori e editori italiani, ha il merito di essersi cimentata nell'esplorazione di un territorio vergine, mutuando strumenti metodologici e di indagine da altri orizzonti (come quello anglosassone). Alla luce del valore che questa incursione dimostra, auspichiamo al più presto una *Storia editoriale dell'anonimato in Italia*.

PERE MOLAS RIBALTA

📖 Albert Corbeto, *Minerva de doctos. La Real Biblioteca y los hombres de letras del Siglo de las Luces al servicio del Estado y del beneficio público*, Mérida, Editora Regional de Extremadura («XXI Premio de Investigación Bibliográfica “Bartolomé José Gallardo”»), 2019, pp. 564, € 16, ISBN 978-84-9852-607-3

Albert Corbeto es un autor conocido por sus aportaciones al estudio de la historia de la tipografía y la imprenta en España y América. Véase al respecto *Tipos de imprenta en España* (Campgràfic, 2011) o *Historia de la tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales* (con Marina Garone, Milenio, 2015). No es de extrañar por tanto que este estudio de la Real Biblioteca en el siglo XVIII conceda una especial importancia al estudio de los elementos materiales de la producción del libro. Porque nos hallamos ante un estudio de la Real Biblioteca no como lugar de custodia y consulta de libros (buena parte de ellos procedentes de confiscaciones a personalidades austriacistas como consecuencia de la Guerra de Sucesión), sino sobre todo como centro de difusión de cultura a través de la publicación de libros. De estos libros era importante el contenido, puesto que se trataba de presentar al mundo la riqueza de la cultura española, por medio de la publicación de manuscritos. Pero también interesaba el continente. Unas obras que debían ofrecer una muestra del nivel de la cultura española, y de la acción de sus gobernantes en este ámbito debían ser pulcramente impresas y editadas. De ahí el interés de los directores de la Biblioteca por disponer de una imprenta apropiada, pero también de fabricantes de tipos de imprenta, una habilidad técnica en la que España había sido ampliamente deficitaria y dependiente de la producción exterior. Era uno de los aspectos de la crítica que desde el extranjero se hacía del atraso cultural de España, y contra el cual intentaron reaccionar los dirigentes de la Real Biblioteca.

El mismo título del libro, *Minerva de doctos*, alude al papel de protectora del arte de la imprenta que se atribuía a la diosa.

El libro de Corbeto integra diversos niveles de análisis. El de los políticos, los ministros de la monarquía, más o menos interesados en la difusión de la cultura, aunque sí por el prestigio de España en el extranjero. El de los directores que se sucedieron al frente de la institución, todos los cuales son objeto de un análisis agudo, en especial el largo mandato de Juan de Santander, impulsor de un amplio plan editorial, sin olvidar a sus antecesores y sucesores (entre ellos Gabriel Álvarez de Toledo, Francisco Pérez Bayer, Pedro Luis Blanco). El del personal de la biblioteca, con personajes tan interesantes como los valencianos Gregorio Mayans y Francisco Cerdá y Rico, y en especial el maronita libanés Miguel Casiri, indispensable para la edición de los manuscritos árabes de El Escorial y autor de la *Bibliotheca arabico-hispana*. Los impresores, los libreros y los grabadores y fabricantes de punzones, entre los que destaca el catalán Eudald Pradell, natural de Ripoll, establecido en Madrid hasta su muerte, y Jerónimo Antonio Gil, grabador formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y destinado en misión técnica a la Casa de la Moneda de México. Naturalmente aparecen los grandes impresores madrileños, Ibarra y Sancha. También el papel fabricado en la población catalana de Capellades, junto al río Anoia, recibe debida atención.

Como destaca Corbeto, la Real Biblioteca, que abrió sus puertas al público en 1712, tiene primacía cronológica, aunque escasa, sobre otra gran institución cultural fundada por Felipe V en la primera etapa de su reinado, la Real Academia Española. Durante buena parte del siglo, hasta el reinado de Carlos III, la Biblioteca constituía uno de los campos de acción del confesor real, el cual actuaba en cierto modo como ministro de cultura. Por tanto hay que interesarse por las figuras de los confesores jesuitas del monarca, la mayor parte de ellos extranjeros, Daubenton, Clarke, Fevre, hasta llegar a Rávago, el que tuvo una visión más amplia del papel cultural de la Biblioteca.

La institución es estudiada por Corbeto desde distintos planos. Comenzando por el más elemental, el del espacio físico en el que debía situarse, en un pasadizo anejo al Palacio real, los problemas de seguridad (por ejemplo el peligro de incendio) y la siempre insuficiente dotación económica, para hacer frente tanto al funcionamiento ordinaria como al programa de publicaciones, con frecuencia costosas. El núcleo de la obra corresponde al juego entre el mencionado programa de publicaciones, las influencias de política cultural y la dificultad técnica de conseguir una edición de calidad desde el punto de vista mate-

rial. En general el programa de publicaciones se orientaba hacia la difusión de textos eruditos del siglo xvi, junto con las obras de Historia que probasen la importancia de la cultura hispánica. De ahí el interés dedicado a las ediciones de la *Historia general de España* del Padre Mariana o a la *Bibliotheca Hispana* de Nicolás Antonio, una muestra de la que había sido la realidad de la cultura española y también de la excelencia de su capacidad editorial en el último tercio del siglo xviii. Especial valor se dio a la traducción de obras árabes, y aquí encontramos el indispensable papel de Casiri, y a la edición de la colección de antiguos concilios hispanos, una vieja aspiración del regalismo español en su pugna con la curia pontificia. Se trataba de obras de lenta preparación y coste elevado, en parte por la utilización de caracteres griegos y árabigos.

En el tablero de la política cultural cobró un importante papel la censura y prohibición de obras consideradas enemigas de la Iglesia y del Estado. El tema de libros prohibidos, el papel de la Inquisición y la lucha por impedir la difusión de obras «peligrosas» es conocido en líneas generales para el siglo xviii español. Sobre esta cuestión se hacen en el libro que reseñamos aportaciones importantes. El lector puede apreciar el *crescendo* de la tensión en este ámbito en los últimos años del siglo, al filo del desarrollo o de la Revolución Francesa. Pero este momento había sido precedido por el enfrentamiento entre los «apologistas» de España frente a las críticas extranjeras, el más virulento de los cuales era Juan Pablo Forner y los sectores más avanzados, reunidos en torno al *Censor*. Es especialmente interesante el análisis que hace Corbeto de la compleja figura de Pedro Luis Blanco, inquisidor y director de la Real Biblioteca y posteriormente obispo de León, personaje conservador, pero no reñido por el conocimiento de la cultura contemporánea, muestra también del clientelismo de Godoy, como su sucesor Vargas Laguna (ambos eran extremeños).

La obra de Albert Corbeto se basa en documentación y en una amplia bibliografía. Incluye una significativa relación de obras editadas, impresas o patrocinadas por la Biblioteca y que muestran de manera palmaria la realidad de la política cultural de la Real Biblioteca. Asimismo las dieciséis láminas nos ofrecen una imagen visual de la calidad técnicas de las obras impulsadas por la institución.