

STRUMENTI

FILOLOGIA
DEI TESTI A STAMPA

Nuova edizione aggiornata

a cura di
Pasquale Stoppelli

STRUMENTI / 6

Coordinamento editoriale
CUEC / CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI

ISBN: 978-88-8467-453-1
FILOLOGIA DEI TESTI A STAMPA

© 2008 CUEC editrice
prima edizione giugno 2008

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI
Via Bottego, 7 - 09125 Cagliari
Tel. 070344042 - Fax 0703459844
www.filologiasarda.eu
info@centrostudifilologici.it

CUEC
via Is Mirrionis 1, 09123 Cagliari
Tel/fax 070271573 - 070291201
www.cuec.eu
e-mail: info@cuec.eu

Senza il permesso scritto dell'Editore è vietata la
riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Realizzazione editoriale: CUEC
Copertina: *Biplano snc*, Cagliari
Stampa: *Solter*, Cagliari

Indice

Premessa alla nuova edizione	7
Introduzione	9
Il criterio del testo-base	39
di <i>Walter W. Greg</i>	
La trasmissione del testo	59
di <i>Philip Gaskell</i>	
Il concetto di esemplare ideale	79
di <i>G. Thomas Tanselle</i>	
L'autorità multipla. Nuovi problemi e concetti del testo-base	115
di <i>Fredson Bowers</i>	
Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore	157
di <i>G. Thomas Tanselle</i>	
Indicazioni bibliografiche per ulteriori approfondimenti	205
Postfazione del 2008	215
Indice dei nomi	223

Le traduzioni dall'inglese sono di Katia Lysy.

Premessa alla nuova edizione

Questo volume mette nuovamente in circolazione, dopo alcuni anni d'assenza, quanto già uscì con lo stesso titolo nel 1987 presso la casa editrice il Mulino. Allora gli studi filologici italiani cominciavano ad aprirsi ai metodi della bibliografia testuale angloamericana. L'impegno evangelizzatore che già da qualche anno veniva approfondendo Conor Fahy, professore di letteratura italiana al Birkbeck College dell'Università di Londra, cominciava a dare i suoi frutti. Di lì a poco Fahy avrebbe pubblicato due volumi di importanza decisiva per il radicamento presso di noi della disciplina: *Saggi di bibliografia testuale* (Padova, 1988) e *L'«Orlando furioso» del 1532* (Milano, 1989). Un contributo di altro tipo, ma orientato nella stessa direzione, era intanto venuto proprio da *Filologia dei testi a stampa*, che metteva insieme alcuni dei saggi teorici più importanti della filologia volgare inglese. Il titolo intendeva richiamare l'attenzione sulla specificità del metodo filologico quando i testi sono trasmessi da stampe o da stampe e manoscritti indipendenti. Dati i miei prevalenti interessi di studio, lo sguardo si era appuntato soprattutto sui testi rinascimentali. Quel titolo non era comunque, come qualcuno osserverà anni dopo, un doppione un po' enfatico di "bibliografia testuale", settore della bibliografia analitica che, considerando il testo a stampa nella sua materialità (cioè, non in quanto portatore di significati), può fornire informazioni determinanti per le scelte testuali. Con "Filologia dei testi a stampa" intendevo includere sotto un'unica etichetta da un lato la bibliografia testuale, dall'altro le indagini critiche sui condizionamenti che il testo subisce nel momento in cui viene messo a punto per la stampa: sua riorganizzazione, revisioni linguistiche, interventi censori, aggiunte paratestuali, insomma tutta la fase di pre-produzione del libro. La questione terminologica avrebbe interessato problematualmente un convegno svoltosi a Udine nel 1997 (*Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*), mentre sembra aver trovato soluzione in un successivo incontro pescarese del 2003 (*Filologia dei testi a stampa: area iberica*).

A distanza di più di venti anni il vuoto di interesse e di studi lamentato da Fahy nel saggio che chiudeva il *reading* del Mulino (*Sguardo da un altro pianeta. Bibliografia testuale ed edizione di testi italiani del XVI secolo*) è stato in buona parte colmato. Oggi gli editori più avvertiti, per lo meno di testi rinascimentali, hanno consapevolezza dei problemi che si pongono nell'esercizio della critica testuale quando le fonti sono libri a stampa e non manoscritti; il fenomeno dei correttori editoriali è stato studiato in profondità; il rilievo dell'esemplare ideale ha incontrato da parte di alcuni la necessaria attenzione. Bisogna anche aggiungere che la situazione catalografica del sistema bibliotecario italiano, anche grazie alla rete, è intanto considerevolmente migliorata: la ricerca bibliografica non può infatti prescindere da un sistema catalografico efficiente. Le cose sono talmente cambiate che quel saggio di Fahy, allora così stimolante, risulta oggi non più attuale. È per questa ragione che esso non compare più in questa riedizione. Ma la gratitudine degli studi bibliografici e filologici italiani nei confronti di Conor Fahy resta sempre molto viva. Senza i suoi insegnamenti neppure il libro che qui si ripropone sarebbe mai esistito.

I saggi di Greg, Gaskell, Bowers e Tanselle pubblicati in traduzione conservano ancora oggi il loro interesse metodologico. Si spera che ricevano una qualche attenzione da parte degli editori di testi italiani sette-ottocenteschi (ma anche novecenteschi), finora in generale poco reattivi verso gli indirizzi della bibliografia testuale. L'*Introduzione* è stata ritoccata qua e là con tagli, aggiunte e aggiornamenti bibliografici fra parentesi quadre. La *Postfazione* vorrebbe fare un bilancio dello stato attuale degli studi nel settore della filologia delle stampe.

Ringrazio il Centro di Studi Filologici Sardi per l'invito a ripubblicare il volume nelle sue edizioni, esprimendo particolare gratitudine al suo direttore, il collega prof. Giuseppe Marci, per l'amichevole e discreta sollecitazione.

P. S.

Introduzione

1. Nella prefazione a *Storia della tradizione e critica del testo* Giorgio Pasquali, per giustificare agli occhi dei suoi lettori, soprattutto classicisti, il fatto di aver considerato nel corso dell'opera anche talune tradizioni volgari medievali, così commentava: «Qui, in particolare, vale la considerazione che le condizioni di propagazione dei testi non sono essenzialmente mutate dalla tarda antichità per tutto il Medioevo sino alla diffusione dell'arte della stampa»¹. La continuità dei modi della trasmissione manoscritta era autorevolmente affermata. Il metodo filologico restava identico a sé stesso indipendentemente dalla lingua dei testi e dall'epoca a cui essi risalivano. Le condizioni non mutavano nel passaggio dalle tradizioni classiche alle tradizioni romanze, semmai – così lasciava intendere il Pasquali – mutavano fra tradizioni manoscritte e tradizione a stampa.

All'interno di *Storia della tradizione* si colgono altre osservazioni sui testi trasmessi da stampe. Per esempio, nel capitolo dedicato alle varianti d'autore, il Pasquali nota come la correzione delle bozze costituisca normalmente un'occasione di reintervento sul testo da parte dell'autore, e dunque in termini filologici dell'introduzione di varianti. In passato i ripensamenti dell'autore raggiunsero le forme di stampa anche a tiratura già avviata. L'edizione del 1532 dell'*Orlando furioso* e la quarantana dei *Promessi sposi* denunciano la presenza dell'autore in tipografia, la cui ultima volontà si spinge appunto fin oltre i primi colpi del torchio sulla carta². In realtà

¹ G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, 1952³, p. XIV.

² Ivi, p. 398, n. 1. Sulla presenza di varianti di stampa nell'ed. 1532 dell'*Orlando furioso*, cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di S. Debenedetti, III, Bari, 1928, pp. 397-426. [L'esame accurato dell'edizione attraverso la collazione di tutti gli esemplari noti è ora in C. FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532*, Milano, 1989.] La scoperta di varianti nell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*, risalente al 1891, si deve a Michele Barbi, di cui si veda *Il testo dei «Promessi sposi»* (1934), in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, 1938, pp. 195-227; inoltre, F. GHISALBERTI, *Per*

questi due casi, tutt'altro che essere isolati, sono rappresentativi di un fenomeno generalissimo. All'epoca della stampa manuale la presenza di varianti all'interno di copie appartenenti alla stessa edizione è la condizione normale, non quella patologica dei testi³. Fin

l'edizione critica dei «Promessi sposi», «Annali Manzoni», I (1939), pp. 241-282, e A. MANZONI, Tutte le opere, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, II, t. I, I Promessi sposi: testo critico dalla edizione definitiva del 1840, Milano, 1954, pp. 789-812. Da integrare e parzialmente correggere con C. FAHY, Per la stampa dell'edizione definitiva dei «Promessi sposi», «Aevum», LVI (1982), pp. 377-394 [il contributo è stato ristampato con aggiunta di altri materiali in C. FAHY, Saggi di bibliografia testuale, Padova, 1988, pp. 213-244].

³ In relazione a edizioni italiane quattro-cinquecentesche si può dire che, ogni qual volta siano stati collazionati più esemplari della stessa edizione, il risultato è stato sempre positivo. La più antica indicazione di varianti che conosco, segnalatami da Paolo Procaccioli, è di Antonio Panizzi e si riferisce all'edizione della *Divina Commedia* di Foligno (1472), in *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampate*, per cura di G. G. Warren Lord Vernon, Londra, 1858, pp. VII-VIII. L'elenco di edizioni cinquecentesche all'interno delle quali sono state riscontrate varianti di stampa è già oggi abbastanza lungo. Ai casi ricordati in C. FAHY, *Correzioni ed errori avvenuti durante la tiratura secondo uno stampatore del Cinquecento: contributo alla storia della tecnica tipografica in Italia*, «Lettere italiane», XXVII (1975), p. 190, n. 8 [ora anche in C. FAHY, *Saggi*, cit., pp. 155-168], si possono aggiungere quelli dell'ed. di Londra [1584] della *Cena delle ceneri* di G. Bruno (cfr. G. AQUILECCHIA, *La lezione definitiva della «Cena delle ceneri» di G. Bruno*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», Memorie. Classe di scienze morali ecc., s. 8, III, 1950, pp. 209-243); dell'ed. Torrentino (Firenze, 1550) e dell'ed. Giunta (Firenze, 1568) delle *Vite* del Vasari (cfr. la *Premessa* di Rosanna Bettarini a G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, I, Firenze, 1966, pp. XXX-XL); dell'ed. Torrentino (Firenze, 1549) delle *Prose* del Bembo (cfr. P. BONGRANI, *Appunti sulle «Prose della volgar lingua». In margine a una recente edizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLIX, 1982, pp. 271-290); dell'ed. Ianicolo (Vicenza, 1529) della traduzione trissiniana del *De vulgari eloquentia* (cfr. J. R. TURNER, *The printing of Trissino's «De la volgare eloquentia»*, «The Library», s. 6, IV, 1982, pp. 307-313); ecc. [Sarebbe lunghissimo e sostanzialmente inutile allungare oggi la lista di tutti gli studi in cui negli ultimi due decenni, in riferimento a testi di età rinascimentale, sia stata data notizia della presenza di varianti all'interno di copie appartenenti alla stessa edizione. Naturalmente ci si imbatte anche in edizioni le cui pagine non documentano varianti di stato, anche se è difficile stabilire se questo non dipenda dal controllo di un numero insufficiente di copie. Antonio Sorella segnala per esempio il *Commento di ser Agresto ecc.* di Annibal Caro, stampato a Roma da Antonio Blado nel 1539 (A. S., *L'autore sotto il torchio*, in *Filologia dei testi a stampa: area iberica*, a cura di P. Botta, Modena, 2005, pp. 518-519); stesse caratteristiche sembra si debbano riconoscere alla princeps delle *Prose* del Bembo (Venezia, presso Giovan Tacuino, 1525). In entrambi i casi l'assenza di varianti sarebbe da imputare non a fretta nell'esecuzione della tiratura,

dal 1927, in un'opera oggi considerata classica come *An Introduction to Bibliography for Literary Students* di R. B. McKerrow, quest'aspetto era stato esaurientemente descritto.

La riproduzione manoscritta è affare che riguarda un unico soggetto e dà luogo a un'unica copia. La riproduzione a stampa comporta una lavorazione di tipo industriale, impegna contemporaneamente più soggetti, richiede una strumentazione incomparabilmente più complessa di quella della scrittura manuale, riproduce il testo in un numero elevato di copie. Procedimenti radicalmente diversi che gli studi storici hanno demandato all'indagine di diverse discipline. Per rendere nel modo più rapido possibile il senso di questa differenza si può far riferimento a due opere che rappresentano in modo esemplare i risultati conseguiti nei due specifici settori di ricerca: da un lato A. Dain *Les Manuscrits* (1949, e successive edizioni), un testo che fin dalla sua pubblicazione è entrato nella routine dell'apprendistato filologico; dall'altro il più aggiornato manuale inglese di bibliografia, Ph. Gaskell *A New Introduction to Bibliography* (1972, e successive edizioni), che in quella routine ancora non è entrato. Il primo, fondato su una lunga tradizione di studi codicologici e paleografici. Il secondo, volto a descrivere, sul fondamento delle più recenti acquisizioni degli studi bibliografici anglo-americani, tutti i particolari della produzione del libro a stampa, dai materiali, gli strumenti, le procedure, l'organizzazione del lavoro tipografico fino ai metodi dell'analisi e della descrizione bibliografica.

Per chi ha conoscenza dell'altissimo livello di specializzazione conseguito dagli studi bibliografici in ambito anglosassone può apparire finanche troppo banale leggere qui di seguito che questa tradizione costituisce ormai, e non solo in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, un indirizzo solidissimo della ricerca storica. In Inghilterra la disciplina, nata sul fondamento delle indagini degli incunabolisti ottocenteschi, ha ricevuto impulso particolare dalla necessità di creare il necessario supporto scientifico allo studio critico soprat-

ma alla cura degli autori a non lasciare avviare la tiratura se non quando le matrici erano state completamente corrette.]

tutto dei testi shakespeariani. La filologia volgare inglese ha affinato dunque i suoi strumenti in relazione ai problemi posti dai testi dell'autore più rappresentativo della sua tradizione, così come la filologia volgare italiana ha affinato i propri soprattutto in relazione ai problemi posti dal testo dantesco, la cui tradizione significativa (è superfluo ricordarlo) è costituita da manoscritti e non, come per Shakespeare, da stampe. Dante e Shakespeare sono l'uno al di là l'altro al di qua dello spartiacque gutenberghiano. Ma la tradizione letteraria italiana conta i suoi autori più significativi tanto al di là quanto al di qua di quel discrimine: di là Dante, Petrarca, Boccaccio; di qua Ariosto, Machiavelli, Tasso e tutti gli altri. Per molti di questi ultimi, assenti o solo parzialmente significative le attestazioni manoscritte, l'indagine accurata della tradizione delle loro opere non può prescindere dall'applicazione del metodo bibliografico, e in special modo di quel particolare settore della ricerca bibliografica che in inglese va sotto il nome di *textual bibliography* e che in italiano non fa alcuna difficoltà chiamare «bibliografia testuale»⁴.

In che cosa consista di fatto il metodo della bibliografia testuale e quale importanza abbia rispetto alla critica dei testi a stampa mi auguro che possa risultare adeguatamente dai saggi raccolti nella presente antologia. I fondamenti della disciplina il lettore italiano li ha conosciuti per la prima volta da un articolo pubblicato nel 1980 da Conor Fahy⁵. In quella occasione Fahy esprimeva l'augurio che i filologi italiani si aprissero a un metodo che occupava quasi per intero, e non da poco, il panorama della critica testuale degli autori in lingua inglese.

2. Ciò che l'introduzione della stampa ha rappresentato nella storia della cultura, nella classificazione del sapere, nei meccanismi dell'apprendimento, negli stessi procedimenti dell'alfabetizzazione

⁴ Una difesa dell'uso di questo calco in G. AQUILECCHIA, «Redazioni a stampa» originarie e seriori, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984, Roma, 1985, p. 70.

⁵ *Introduzione alla bibliografia testuale*, «La Bibliofilia», LXXXII (1980), pp. 151-181 [ora riportato in C. FAHY, *Saggi*, cit., pp. 33-63].

è oggetto di una bibliografia internazionale vastissima⁶. Nel campo degli studi letterari, soprattutto nella seconda metà del Novecento, si è avvertito un certo vuoto di interesse, quasi che non fosse stata proprio l'arte della stampa ad aver orientato la nostra letteratura nelle forme in cui noi oggi la conosciamo. Non mi riferisco a contributi di singoli studiosi, che pure vi sono e di qualità⁷, ma alla coscienza diffusa dell'importanza del fenomeno, quale risulta – o meglio non risulta – dalle storie letterarie. Da questo punto di vista il saggio di Amedeo Quondam *La letteratura in tipografia*, presente

⁶ Uno dei principali nodi problematici è quello della continuità o della frattura fra età del libro manoscritto ed età del libro a stampa, su cui, per una prima informazione, ci si può riferire alle pagine iniziali del saggio di Amedeo Quondam, *La letteratura in tipografia*, citato poco più avanti nel testo. Riferimenti bibliografici essenziali sono: L. FEBVRE - H. J. MARTIN, *L'apparition du livre*, Paris, 1958 (trad. it.: *La nascita del libro*, 2 voll., Roma-Bari, 1977, con un'importante introduzione di A. Petrucci, *Per una nuova storia del libro*); R. HIRSCH, *Printing, Selling and Reading*, Wiesbaden, 1967; E. L. EISENSTEIN, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge-London, 1979 (trad. it.: *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, 1986). In Italia va riconosciuto ad Armando Petrucci il merito di aver operato più di chiunque altro per la diffusione di questi temi di ricerca. Oltre alla prefazione della traduzione italiana dell'opera di Febvre-Martin, di Petrucci bisogna almeno ricordare la cura delle due antologie laterziane: *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Roma-Bari, 1977; e *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, Roma-Bari, 1979. Altro saggio italiano da menzionare quello di L. Perini, *Editori e potere dalla fine del XV secolo all'Unità*, in *Storia d'Italia*. Annali, 4. *Intelletuali e potere*, Torino, 1981, pp. 763-853. [A integrazione della precedente bibliografia può essere utile consultare periodicamente il catalogo delle Edizioni Sylvestre Bonnard di Milano, casa editrice specializzata nella pubblicazione di opere che riguardano il libro a stampa in tutti i suoi aspetti. In relazione agli argomenti di questa nota si segnalano in particolare, pubblicati da Sylvestre Bonnard: S. FÜSSEL, *Gutenberg. Il mondo cambiato*, 2001 (ed. orig.: Frankfurt am Main-Leipzig, 1999); D. F. MCKENZIE, *Stampatori della mente e altri saggi*, 2003, volume che riunisce saggi pubblicati dal 1969 al 1992.]

⁷ Cito ad esempio saggi di tipo diverso, come: TH. ELWERT, *L'importanza letteraria di Venezia*, in *Studi di letteratura veneziana*, Venezia, 1958, pp. 1-52; G. AQUILECCHIA, *Lo stampatore londinese di Giordano Bruno e altre note per l'edizione della «Cena»*, «Studi di filologia italiana», XVIII (1960), pp. 101-162; C. DIONISOTTI, *Aldo Manuzio Umanista*, «Lettere italiane», XII (1960), pp. 375-400; ID., *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, 1967, pp. 183-204; A. QUONDAM, *Mercanzia d'onore / Mercanzia d'utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori*, cit., pp. 51-104; ID., *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), pp. 75-116.

nel secondo volume della *Letteratura italiana* Einaudi⁸, costituisce una confortante novità. Di fatto il modo in cui Quondam indaga i rapporti fra storia della stampa e storia letteraria, soprattutto in età rinascimentale, apre prospettive di ricerca straordinariamente fertili.

Se dunque la critica testuale italiana non ha posto con sufficiente determinazione il problema della specificità della filologia delle stampe rispetto alla filologia dei manoscritti, ciò è dipeso sì dal fatto che le sue prove più impegnative le ha sostenute in relazione agli scrittori dell'era pre-tipografica e che i risultati di quelle prove hanno finito per essere assunte come modello generale, ma in parte anche perché da noi gli orientamenti generali della ricerca letteraria non sono mai stati particolarmente favorevoli a un diverso indirizzo. Vi sono poi delle ragioni, per così dire, strutturali che, se non hanno impedito, certo non hanno incoraggiato una maggiore attenzione verso il mezzo tipografico. Mi riferisco allo stato della catalogazione e dell'informazione bibliografica in Italia. Qualsiasi indagine su materiali a stampa non può prescindere dall'efficienza del sistema bibliografico⁹.

Riportando l'attenzione ai problemi strettamente filologici connessi con la tradizione a stampa dei testi, e dunque al metodo della bibliografia testuale, osserviamo che il fine a cui mira questa disciplina è la valutazione degli effetti prodotti da un processo di stampa sulla completezza e la correttezza del testo. Non siamo ancora nei

⁸ *Letteratura italiana*, Direzione di A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, 1983, pp. 555-686.

⁹ [La rete ha potenziato in maniera esponenziale l'accesso all'informazione sul libro antico. Il più ricco repertorio incunabolistico oggi esistente è l'*Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC) della British Library, consultabile all'indirizzo web <<http://www.bl.uk/catalogues/istc/>>. Per le cinquecentine delle biblioteche italiane la serie dei cataloghi a stampa *Le edizioni italiane del XVI secolo. Censimento nazionale* (Roma, 1985-), della quale nel 2007 è uscito il quinto volume (lettera D), è alimentata da un data base consultabile fin da ora integralmente all'indirizzo web <<http://edit16.iccu.sbn.it/>>. Ma non sono da trascurare gli OPAC delle maggiori biblioteche del mondo o i vari progetti in corso, come quello della Biblioteca Nazionale di Parigi (progetto «Gallica»), di pubblicazione in rete del proprio patrimonio librario in formato immagine. Oltre il XVI secolo, merita di essere ricordato per l'oggettivo rilievo: *CLIO - Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900)*, in 19 volumi (Milano, 1991), disponibile anche in cd-rom.]

territori della critica testuale ma sicuramente ai suoi confini. Di fatto la bibliografia testuale è un settore della bibliografia analitica¹⁰. Rispetto alla critica del testo rappresenta un metodo per raccogliere dagli oggetti materiali che trasmettono il testo, cioè i libri a stampa, il massimo dell'informazione (sul testo) che essi sono in grado di fornire. Tuttavia essa non esaurisce la sua funzione in termini puramente strumentali: rivelando la specificità delle trasmissioni a stampa, condiziona in modo sostanziale anche le procedure editoriali. Facendo ricorso a una terminologia tradizionale, potremmo dire che la bibliografia testuale è una tecnica di *recensio* quando i testimoni sono stampe e non manoscritti, ma come la *recensio* non sempre è distinguibile dall'*examinatio* e dall'*emendatio*, così la bibliografia testuale finisce talvolta per coincidere di fatto con la stessa critica del testo.

Si è già detto che all'epoca della stampa manuale la presenza di varianti fra le copie appartenenti a una stessa edizione costituisce la norma non l'eccezione. Ma se ne traessimo la conseguenza che ognuna di quelle copie va considerata come un testimone indipendente, non faremmo che ricondurre, e impropriamente, il fenomeno delle varianti di stampa all'interno della problematica delle trasmissioni manoscritte. Intanto, in relazione alle varianti di stampa, l'unità filologica da prendere in considerazione non è la copia e non sono neppure i singoli fascicoli che costituiscono le copie, ma quella parte di testo che è stampata dalla stessa forma tipografica, cioè ciascuno dei due lati del foglio di stampa. Poi, quelle varianti, per poter essere adeguatamente catalogate e interpretate, devono essere assoggettate a una specifica tecnica d'analisi che ha il suo punto d'arrivo nella definizione dell'esemplare ideale (*ideal copy*), un concetto fondamentale della bibliografia analitica che è materialmente inapplicabile alle trasmissioni manoscritte, dove ogni elemento costituisce un individuo. Al concetto di esemplare ideale è dedicato il primo dei saggi di Tanselle pubblicati in questo volume. Dalla sua lettura ci si potrà rendere facilmente conto che,

¹⁰ Per la definizione e la descrizione dei diversi settori in cui si articola la scienza bibliografica, si veda, di F. T. BOWERS, l'articolo *Bibliography* nel III vol. dell'*Encyclopaedia Britannica*, Chicago-London, 1971.

soprattutto in relazione a un'opera rappresentata sostanzialmente da un'unica edizione, la definizione dell'esemplare ideale di quell'edizione finisce pressappoco per coincidere con la stessa definizione del testo critico dell'opera. Ma l'esemplare ideale è e resta un concetto bibliografico, non filologico.

L'esistenza di varianti di stampa modifica anche i termini in cui va considerata l'edizione all'interno dello stemma. In queste condizioni ciò che noi consideriamo tradizionalmente come testimone non può essere il singolo esemplare, ma teoricamente l'insieme di tutti gli esemplari sopravvissuti di quell'edizione¹¹, in termini bibliografici appunto il suo esemplare ideale. Se però noi consideriamo quella stessa edizione in uscita, ossia in quanto genera una successiva edizione, non è più l'esemplare ideale a dover essere valutato ma la copia particolare usata dal tipografo per la nuova composizione. E poiché non è affatto detto che tutte le copie conosciute di un'edizione documentino tutte le varianti attestate negli esemplari dell'edizione al momento in cui essi hanno lasciato la tipografia, potrebbe darsi che l'edizione successiva riproduca talune lezioni appartenute all'edizione originale ma non documentate da nessun suo esemplare conosciuto, per cui per quelle lezioni una ristampa che in termini tradizionali saremmo portati a considerare come *descripta*, di fatto potrebbe non esserlo interamente. Una situazione del genere è ovviamente inimmaginabile nelle tradizioni manoscritte.

Ma il passare in rassegna le differenze che corrono fra tradizioni manoscritte e tradizioni a stampa richiede di riferire anzitutto degli aspetti più macroscopicamente distintivi. Per esempio, che nelle trasmissioni manoscritte il testo si riproduce per lo più per linee radiali, nelle trasmissioni a stampa in modo tendenzialmente lineare. Questa caratteristica è di gran lunga prevalente nella stampa delle origini. Se il testo è già stampato, a meno di ragioni particolari

¹¹ Nella realtà non sempre è possibile raggiungere tutti gli esemplari sopravvissuti di un'edizione. Secondo un calcolo statistico su un'edizione tirata in mille esemplari è necessario collazionarne almeno trenta per avere un campione sufficientemente rappresentativo dell'edizione nella sua interezza. Cfr. D. SHAW, *A Sampling Theory for Bibliographical Research*, «The Library», s. 5, XXVII (1972), pp. 310-319.

nessun tipografo preferirà adottare per la nuova composizione un testo manoscritto. Quando i tipografi ne hanno la possibilità preferiscono addirittura seguire pedissequamente la precedente edizione, stampando il testo esattamente nello stesso modo dell'edizione precedente, riga per riga e pagina per pagina. Questo procedimento non solo garantiva una maggior correttezza nella composizione (i salti di una o più parole venivano individuati nel momento stesso in cui si producevano), ma rendeva più agevole la distribuzione del lavoro fra più compositori contemporaneamente. La composizione del testo riga per riga e pagina per pagina rappresenta per il filologo una prova in più per valutare la *descriptio*.

Il criterio che una copia stampata venga utilizzata come base per una nuova edizione vale in genere anche nel caso in cui l'autore intenda revisionare il testo già pubblicato. Normalmente, e se l'entità della revisione lo consente, lo farà annotando una copia dell'edizione precedente¹². La stessa cosa avverrà quando una persona diversa dall'autore corregga il testo già stampato introducendo delle varianti desunte da un manoscritto d'autore che rappresenta una successiva redazione. In casi come questi il testo dell'edizione successiva sarà più autorevole riguardo alle lezioni sostanziali, presumendosi che l'autore o chi per lui le abbia tutte controllate, meno autorevole riguardo agli aspetti che, ricalcando la terminologia inglese, potremmo definire «accidentali» (grafia, interpunzione, uso di maiuscole e minuscole, ecc.), dovendosi ancora presumere che non siano stati allo stesso modo adeguatamente riscontrati. La situazione così descritta rappresenta naturalmente solo un modello astratto, passibile di essere complicato fino all'inverosimile nella realtà. Ma, in linea di principio, come ci comporteremmo? Riconosceremmo il testo dell'edizione successiva come un secondo originale, accettando *in toto* la sua autorità, o combineremmo le lezioni sostanziali della seconda edizione con la tessitura degli accidentali della prima? La scelta dipenderà da caso a caso: però, in relazione a questi problemi, la filologia anglo-americana ha discusso

¹² La revisione dell'*Orlando furioso* in vista dell'edizione del 1532 fu condotta su un esemplare di quella del 1521; anche il Manzoni, per la quarantana, consegnò in tipografia una copia corretta della ventisettesima.

ininterrottamente per molti decenni e ancora continua a farlo sul fondamento del saggio di Greg che apre la presente antologia. Il concetto che fa da fulcro alla questione è quello di testo-base (*copy-text*), nodo cruciale della filologia delle stampe, la cui sostanza attiene al problema altrettanto cruciale dell'ultima volontà dell'autore, e che si pone sia in relazione a Shakespeare sia in relazione a un qualsiasi romanziere americano del XX secolo. Da noi l'impostazione prevalentemente lachmanniana della pratica editoriale, e direi anche l'orientamento operativo determinatosi per effetto della generalizzazione dei particolari problemi posti dalla tradizione delle opere di Dante, ha portato in generale all'ammodernamento della grafia nell'edizione dei testi antichi, e con questo si è evitata qualsiasi discussione sul problema del testo-base¹³. Nel caso di edizione fondata su più testimoni indipendenti, l'applicazione del criterio del testo-base potrebbe talvolta anche essere considerata un'interessante mediazione tra metodo lachmanniano e metodo bedieriano.

Queste osservazioni contribuiscono già a dare il senso di come la bibliografia testuale non esaurisca il suo compito nell'analisi bibliografica, ma condizioni di fatto anche la prassi editoriale. Bis-

¹³ Conor Fahy (*Sguardo da un altro pianeta: bibliografia testuale ed edizione dei testi italiani del XVI secolo*, in C. FAHY, *Saggi*, cit., pp. 21-22) sostiene che, dato il carattere fonetico della grafia dell'italiano, la teoria del testo-base, così come formulata da Greg, sia inapplicabile all'edizione dei testi rinascimentali italiani. Sull'argomento mi permetto di dissentire dall'opinione di Fahy, anche se non ritengo che questa sede sia la più idonea a discutere a fondo la questione. Dirò soltanto che, a mio avviso, il nodo del problema consiste esclusivamente nell'opportunità di produrre edizioni in grafia originale, non ammodernata, ma la cosa di per sé non è solo praticabile ma sarebbe, nelle edizioni scientifiche, addirittura auspicabile, proprio per la natura tendenzialmente fonetica della grafia dell'italiano. A questo proposito non ho che da far riferimento a un saggio di A. CASTELLANI, *Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica*, in *La critica del testo*, cit., pp. 229-254. Per l'altra osservazione di Fahy secondo cui la grafia e la lingua dei testi messi a stampa nel Rinascimento sarebbero il risultato dell'intervento di più soggetti diversi dall'autore, ognuno dei quali possibile portatore di particolari usi grafici e linguistici, per cui una prassi conservativa non garantirebbe affatto la fedeltà all'originale, obietterei che ogni qual volta si edita un testo sul fondamento di un testimone non autografo, non solo la grafia ma anche le stesse parole potrebbero non essere dell'autore, e che comunque è sempre preferibile riprodurre qualche elemento linguistico e grafico non originale piuttosto che, per evitare di correre questo rischio, cancellarne molti altri che sicuramente lo sono.

gna naturalmente far conto delle peculiarità proprie di ogni epoca e ogni area geografica. L'internazionalità che contraddistingue fin dalle sue origini l'arte della stampa garantisce comunque l'esistenza di margini comuni al di là delle barriere linguistiche e dei confini nazionali. Un dato che, per esempio, sembra generale è che il passaggio del testo da manoscritto a stampa rappresenta sempre un momento molto critico della sua storia. Anche nelle trasmissioni manoscritte in pratica non esiste copia assolutamente fedele al suo antigrafo, ma le modifiche rispondono per lo più ad accidenti casuali o a iniziative dettate da ragioni individuali. Nelle trasmissioni a stampa le modifiche del testo più rilevanti dipendono da strategie d'intervento rispondenti a indirizzi che trascendono i singoli operatori, essendo in un certo senso pertinenti alla natura stessa del mezzo: i libri a stampa sono stati fin dalla loro origine dei prodotti industriali, i manoscritti mai. Gli effetti che ne conseguono assumono in talune epoche le caratteristiche di un fenomeno massiccio, in altre riguardano aspetti del tutto marginali.

3. Entrare in un'antica stamperia con l'occhio attento agli effetti filologici prodotti dal passaggio del testo in officina è impresa resa difficile dalla scarsità della documentazione disponibile. Per l'Italia non esiste nulla di simile alle *Ordinanze* del Plantin¹⁴ o ai documenti della Cambridge University Press studiati dal McKenzie¹⁵. Mancano registri di tipografi o manuali tipografici; i manoscritti volgari serviti per la stampa attualmente conosciuti e studiati si contano sulle dita di una sola mano¹⁶. Le testimonianze specifiche

¹⁴ Per il funzionamento dell'officina cinquecentesca di Christophe Plantin ad Anversa, cfr. L. VOET, *The Golden Compasses: a History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*. II. *The Management of a Printing-house in Renaissance and Baroque*, Amsterdam, 1972.

¹⁵ D. F. MCKENZIE, *The Cambridge University Press 1696-1712: a Bibliographical Study*, 2 voll., Cambridge, 1966.

¹⁶ Uno di questi, il più sicuro, si conserva solo perché l'edizione preventivata non fu mai eseguita: si tratta del ms. H 64 della Biblioteca Augusta di Perugia, che contiene il canzoniere di Lorenzo Spirito, poeta perugino del XV secolo. Il manoscritto è autografo e fu completato nel 1461; ma una seconda mano vi apportò più tardi, nel 1526, una fitta serie di correzioni, aggiungendo la seguente nota: «Per fin qui debbasi stampare e

rese dagli autori all'interno delle opere non sono numerose¹⁷. Forse una lettura sistematica degli epistolari e delle prefazioni editoriali potrebbe arricchire il quadro delle nostre conoscenze. Nelle attuali condizioni i modi del funzionamento delle antiche officine tipografiche italiane si desumono da quelli accertati per la stampa in altri paesi. Il brano di Gaskell qui riprodotto assolve appunto il compito di illustrare i modi del passaggio del testo in tipografia. Rispetto alle trasmissioni manoscritte la responsabilità del lavoro passa da uno a più soggetti. Su ognuna delle parole di cui è costituito il testo si riflette una responsabilità collettiva. Anzitutto lo stampatore, che coordina le attività dell'intera officina, poi il correttore-revisore, i compositori, i torcolieri. Ognuna di queste figure professionali contribuisce per la sua parte alla resa finale. Finanche i torcolieri, che svolgono la parte più umile del lavoro tipografico, possono condizionare la correttezza del testo. L'inchiostrazione poco accurata della forma può lasciare in bianco qualcuno dei caratteri, un colpo troppo forte della leva che fa scendere il piano del torchio può danneggiare la forma. Ma in tipografia il lavorante che da un punto di vista materiale ha ereditato più direttamente le funzioni proprie dello scriba è il compositore.

Sui compositori, in relazione ai primi secoli della stampa italia-

non oltre». Questo caso è stato scoperto e descritto da I. BALDELLI, *Correzioni cinquecentesche ai versi di Lorenzo Spirito*, «Studi di filologia Italiana», IX (1951), pp. 39-112; poi in *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, 1971, pp. 419-517. Un altro caso è quello del cod. Laurenziano-Ashburnhamiano 409 del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, utilizzato per l'aldina del 1528, di cui si dirà più avanti. In relazione a un testo latino: C. FROVA - M. MIGLIO, *Dal ms. Sublancense XLII all'editio princeps del «De Civitate Dei» di sant'Agostino (Hain 2046)*, in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, a cura di C. Bianca, P. Farenga, G. Lombardi, A. G. Luciani e M. Miglio, Città del Vaticano, 1980, pp. 245-273. [Su questa tipologia di manoscritti vd. P. TROVATO, *Per un censimento di manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, 1989, pp. 43-82, con abbondante documentazione fotografica; ora col titolo *Manoscritti volgari in tipografia* anche in P. TROVATO, *L'ordine*, cit., pp. 175-196.]

¹⁷ I casi noti si riferiscono a due stampe di Girolamo Ruscelli, sulle quali hanno richiamato l'attenzione C. FAHY, *Correzioni ed errori*, cit., e A. QUONDAM, *La letteratura*, cit., pp. 664-665. Naturalmente ben più numerose sono le testimonianze degli scrittori rinascimentali sull'arte della stampa in generale: un gruppo di esse sono raccolte e ordinate in A. QUONDAM, *La letteratura*, cit., pp. 566-573, 623-631.

na, conosciamo molto poco. Soprattutto ignoriamo quale sia la loro formazione culturale, come avvenga il loro apprendistato¹⁸. Rispetto agli scribi hanno sicuramente una formazione meno «letterata», anche se devono comunque saper leggere il latino e in qualche caso anche il greco. Al loro mestiere è connaturato un aspetto «meccanico», sconosciuto a chi copiava con la penna. Intanto non possono esistere «compositori per passione». L'esercizio di questa attività non conosce una dimensione privata o dilettantesca. Estendendo delle categorie che hanno corso in relazione alle trasmissioni manoscritte si potrebbe dire che il compositore era sostanzialmente «estraneo» al testo che componeva. In età incunabolistica, in cui la grande maggioranza dei libri stampati è in latino¹⁹, il più delle volte egli avrà acquisito proprio in relazione a questa lingua il suo mestiere, una lingua che normalmente non comprendeva. Questo accentua il suo distacco dai contenuti del testo che viene componendo. La tradizione di studi bibliografici si è molto impegnata nella identificazione delle mani dei vari compositori, soprattutto di quelli che lavorarono alle prime edizioni in-quarto e al *First Folio* delle opere di Shakespeare. Il problema fondamentale è quello di valutare la natura delle modificazioni introdotte dai compositori. Modificazioni volontarie o involontarie? Certamente più involontarie che volontarie, o tutt'al più indotte dalla necessità di giustificare il testo nelle righe di stampa. I compositori assolvevano a una funzione essenzialmente meccanica e la correzione delle bozze rappresentava uno strumento abbastanza efficace di controllo. Ancora una volta, dunque, il riferimento alle trasmissioni manoscritte può rivelarsi fuorviante. E tuttavia, in relazione agli errori di trasmissione, il confronto con il modo di operare degli scribi è forse possibile.

Rispetto alla fenomenologia dell'errore di copia così come la si descrive in relazione alle trasmissioni manoscritte, le trasmissioni a stampa non presentano alcuna novità dal punto di vista tipologico:

¹⁸ A questi argomenti sono dedicate alcune pagine da L. FEBVRE - H. J. MARTIN, *La nascita del libro*, cit., pp. 156-166.

¹⁹ Gli incunaboli in volgare schedati dall'I.G.I. rappresentano il 20,1% dei libri stampati in Italia nel corso del Quattrocento. Desumo questo dato da A. QUONDAM, *La letteratura*, cit., p. 588.

ma la distribuzione degli errori è la stessa nei due casi? Quando nelle stampe parliamo di errori facciamo, com'è ovvio, riferimento a quelli che hanno superato indenni il filtro della correzione delle bozze. Se questa operazione veniva effettuata senza riscontrare l'originale ma con una semplice lettura, talora fatta addirittura ad alta voce da altra persona, quali errori avevano maggior probabilità di sopravvivere nella pagina stampata? Inutile dire che la valutazione di questi aspetti è di importanza primaria per la critica del testo, anche se gli interrogativi posti, allo stato attuale degli studi, molto difficilmente possono venire soddisfatti. Tutt'al più ci si potrà limitare a qualche considerazione di ordine assolutamente generale.

Facendo riferimento alle operazioni fondamentali che è possibile distinguere nell'atto della copia (lettura del modello, memorizzazione, dettato interno, esecuzione materiale)²⁰, a parte l'esecuzione, la differenza sostanziale che corre tra il modo di operare dello scriba e quello del compositore riguarda anzitutto la velocità di esecuzione del lavoro. La scrittura a mano è molto più rapida della composizione tipografica a caratteri mobili. Lo scriba è portato a leggere e a memorizzare delle pericopi di una certa ampiezza, il compositore non può leggere più di poche parole per volta. Rispetto alla trascrizione manoscritta ciò sembrerebbe dover ridurre la possibilità di errori di lettura o di memoria, e quindi dell'introduzione di banalizzazioni. Ma, nello stesso tempo, essendo il compositore tenuto a ritornare con gli occhi sulla copia molte più volte di quanto lo scriba non avrebbe fatto, dovrebbero aumentare le possibilità sia di caduta di singole parole sia di *sauts du même au même*. Vi sono poi anche errori caratteristici della composizione tipografica, dovuti alla cattiva selezione dei caratteri nella cassa, dei quali parla Gaskell nel brano avanti riprodotto. Ed è anche possibile che, mentre si eseguivano le correzioni indicate sulle bozze, altri errori potessero essere introdotti nelle forme. Il nodo del problema resta però il modo in cui nelle antiche officine tipografiche veniva eseguita la correzione delle bozze, se di norma venivano corrette completamente prima che iniziasse la tiratura o se, intanto che

²⁰ Cfr. A. DAIN, *Les manuscrits*, Paris, 1975³, pp. 41-46.

la correzione venisse ultimata, si cominciavano a tirare le prime copie²¹. La scarsa disponibilità di caratteri, che contraddistinse in misura maggiore o minore tutto il periodo della stampa manuale, richiedeva di ridurre al minimo i tempi della loro immobilizzazione nelle forme già composte. Certamente vi sono edizioni cinquecentine le cui bozze di stampa o sono state corrette molto superficialmente o non sono state addirittura mai corrette²².

Nell'assenza di testimonianze dirette, l'unica strada percorribile dal metodo della bibliografia testuale, e in particolare per giungere a una definizione di queste procedure è costituita dalla ricostruzione degli esemplari ideali delle edizioni, purché non ci si lasci scoraggiare dall'onere delle collazioni, che, nell'impossibilità di poter disporre di macchine collazionatrici di uso pratico, può essere solo alleviato dal metodo artigianale delle fotocopie trasparenti²³.

²¹ Per il periodo rinascimentale si può addurre a questo proposito una testimonianza del Ruscelli che depono per l'abitudine degli stampatori a iniziare la tiratura dei fogli prima ancora che fosse stata eseguita la correzione delle bozze: «un'altra virtù è in molti degli stampatori, che mandano a correggere il foglio il qual s'ha da tirare, e fra tanto essi tirano e lavorano, e quando poi viene il foglio indietro corretto dal correttore o dall'autor proprio, si truova restarci da tirare alcuni fogli e quei pochi si correggono» (G. RUSCELLI, *I fiori delle rime de' poeti illustri*, Venezia, Sessa, 1558; citazione da A. QUONDAM, *La letteratura*, cit., p. 665).

²² Per esempio, l'esemplare a stampa della *Cazzaria* di Antonio Vignali (Arsiccio Intro-nato), custodito alla Biblioteca Nazionale di Parigi sotto la segnatura Enfer 566, dimostra scarsissima cura nella correzione delle bozze. E una cura altrettanto scarsa si nota nell'esemplare dei *Sonetti lussuriosi* dell'Aretino le cui pagine sono state riprodotte in *I Modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino e Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck*, a cura di L. Lawner, Milano, 1984, pp. 77-97. Trattandosi di testi osceni la scarsa cura editoriale sembra essere una conseguenza del carattere clandestino o semiclandestino di queste pubblicazioni.

²³ Il procedimento è descritto da Fahy (*Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione*, in C. FAHY, *Saggi*, cit., pp. 105-111). Consiste nel fotocopiare su lucidi le pagine di un esemplare e nell'usare le fotocopie così ottenute per collazionare, in sovrapposizione, le pagine di tutti gli altri, con risparmio consistente di tempo e una minore possibilità di errore rispetto alla collazione di testi giustapposti. Ma esistono anche delle macchine collazionatrici basate su principi ottici (Hinman Collating Machine, Lindstrom Comparator), che presentano però lo svantaggio di poter lavorare solo su originali, cosa che richiede la presenza di almeno due esemplari della stessa edizione nello stesso luogo, il che, nelle condizioni italiane di disseminazione del patrimonio librario in un gran numero di biblioteche, per i libri antichi non si dà frequentemente.

4. In Italia, nel periodo compreso all'incirca tra il 1480 e i primi decenni del Seicento, i testi volgari subiscono nel momento in cui vengono messi a stampa una forte sollecitazione, le cui ragioni non hanno nulla a che vedere con i modi materiali della produzione tipografica. Il fenomeno non potrebbe essere presentato in termini più chiari di come lo abbia fatto il Migliorini:

...finché il libro è manoscritto, è destinato a una o a pochissime persone: quando gli editori cominciano a produrre centinaia o migliaia d'esemplari a stampa, si preoccupano di essere compresi dal loro pubblico, e di non urtarne il gusto. Da principio, il tipografo non fa che affidare al compositore un manoscritto che gli capita fra mano; ma poi si manifesta necessaria l'opera dei correttori, e quest'opera assumerà tanto maggiore importanza quanto più il gusto generale prenderà forme precise. Il correttore di tipografia, piuttosto che curare che il libro a stampa riesca conforme al volere dell'autore (preoccupazione che solo modernamente si è affermata), pensa a presentarlo con un aspetto grammaticale corretto e coerente, e con parole largamente intelligibili. Un manoscritto può magari presentarsi con grafie singolari e parole un po' strane: non così un libro che si voglia vendere largamente. Questa è la via per cui l'industria del libro promosse fortemente l'accettazione di una norma comune, sia nella grammatica che nel lessico. Non basterà, naturalmente, la generazione dell'ultimo trentennio del secolo a produrre effetti radicali; ma se prendiamo in considerazione lo svolgimento dell'italiano comune anche nelle due generazioni seguenti, fin verso la metà del secolo XVI, vedremo che la stampa ha portato un contributo decisivo a una maggiore stabilità e uniformità della lingua²⁴.

Il fenomeno è di importanza cruciale per l'edizione dei testi rinascimentali, anche se le sue implicazioni sul piano del metodo editoriale non sono sempre valutate fino in fondo. Le parole del Migliorini si potrebbero intanto commentare dicendo che nelle stamperie, già in età quattrocentesca, matura la consapevolezza che produrre meccanicamente un numero elevato di copie dello stesso libro non è continuare a fare quello che già si faceva con il libro manoscritto in altro modo e con diversi mezzi. La stampa, nuovo

²⁴ B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1960, pp. 250-251. [A questo argomento è dedicata la sezione «La stampa e la fissazione dell'italiano» in P. TROVATO, *L'ordine*, cit., pp. 131-171.]

mezzo di comunicazione, rivoluziona i termini stessi della comunicazione. Secondo McLuhan la sua introduzione determinerebbe addirittura l'insorgere di una nuova specie umana: l'*homo typographicus*²⁵. L'uomo tipografico leggerebbe in modo diverso dal passato. L'uniformità, la regolarità dei caratteri farebbero abbandonare una lettura per l'orecchio (sonora) e indurrebbero a una lettura per l'occhio (visiva). Il principio dell'uniformità e della regolarità si impone in relazione alla tipologia fisica del libro non meno che in relazione alla sua tipologia linguistica. Come il libro a stampa non conserverà molto a lungo nel formato e in altri aspetti esterni le caratteristiche del libro manoscritto²⁶, così non potrà farlo neppure dal punto di vista del suo testo. La creazione di un mercato nazionale del libro non poteva prescindere dall'esistenza di una lingua comune²⁷. Nelle stamperie quattro-cinquecentesche la figura professionale che porta le maggiori responsabilità dell'abbandono progressivo del plurilinguismo dialettale e del consolidamento di una tendenza unitaria è il correttore editoriale.

Sui correttori, in relazione all'importanza che essi rivestono nella storia della nostra lingua e nella tradizione dei testi, neppure possiamo dire di conoscere abbastanza. Non che manchino studi approfonditi su singoli correttori, anzi ve ne sono di ottimi²⁸, ma rispetto

²⁵ M. MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, 1962 (trad. it.: *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, 1976).

²⁶ Sul rapporto tra la tipologia del libro manoscritto e quella del libro a stampa, ci si può riferire, in italiano, ad A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Libri, scrittura*, cit., pp. 137-156; già in «Italia medioevale e umanistica», XII (1969), pp. 295-313. Si veda lì anche per ulteriore bibliografia. [A riferimento più recente si può prendere D. MCKITTERICK, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, 2005 (ed. orig.: Cambridge, 2003).]

²⁷ Per un quadro articolato del problema, si veda A. QUONDAM, *La letteratura*, cit., pp. 654 ss.

²⁸ Per esempio, quello di Ignazio Baldelli citato alla n. 16. Un correttore molto studiato è Gerolamo Claricio, editore, tra l'altro, dell'*Ameto* (1520) e dell'*Amorosa visione* (1521), su cui si veda V. PERNICONE, *Gerolamo Claricio collaboratore del Boccaccio*, «Belfagor», I (1946), pp. 474-486; E. RAIMONDI, *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*, «Convivium», XVII (1948), pp. 108-134, 258-311, 436-459; I. BALDELLI, *G. Claricio editore della «Celestina»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXVII (1950), pp. 111-116. Per Tizzone Gaetano, un altro correttore dei più studiati, si veda

alla diffusione del fenomeno sono ancora troppo pochi²⁹. A parte le primissime origini della stampa, si può dire che i manoscritti volgari che vanno in composizione senza alcuna revisione editoriale costituiscono l'eccezione non la norma, siano di autori antichi o di epoca appena precedente, siano di autori viventi. Il fenomeno ha il suo centro a Venezia³⁰, ma non conosce distinzioni geografiche né di livello culturale. Le condizioni migliori per valutare l'operato dei correttori si danno solo quando si possiede la copia materiale su cui la correzione è stata effettuata, ma la documentazione di questo tipo, come si è già detto, non è abbondante. Il caso costituito dal manoscritto del canzoniere di Lorenzo Spirito è uno dei più felici³¹. Lo stesso Laurenziano-Ashburnhamiano 409, che contiene la redazione definitiva del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, e che inviato dal Castiglione, allora a Madrid, a Venezia perché venisse impresso nella stamperia di Aldo subì prima di andare in tipografia una revisione linguistica in senso bembesco da parte di Giovan Francesco Valerio, si presenta con caratteri di minor trasparenza. E si è reso necessario tutto l'impegno del Ghinassi per individuare fra le varie mani che agirono sul codice quella che vi annotò le ultime revisioni³². Ma anche questo caso è tra i più privile-

no le referenze bibliografiche alla n. 33.

²⁹ In generale, però, sembra che in questi ultimi anni sia andata maturando una maggior consapevolezza dell'importanza di tale fenomeno. In A. QUONDAM, *La letteratura*, cit., pp. 654-676, sono segnalati vari casi precedentemente sconosciuti. Un altro caso in F. PETRUCCI NARDELLI, *Notarelle bibliografiche in margine a un'edizione*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», LIII (1985), pp. 74-78; qui molto opportunamente l'autrice pone il problema dello studio delle correzioni editoriali alla luce dei principi della bibliografia testuale. [Gli anni Novanta hanno fatto registrare un'accensione di interesse per i correttori editoriali. I contributi più significativi sono venuti da P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna, 1991; e B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, 2004 (ed. orig.: Cambridge, 1994).]

³⁰ Sul ruolo di Venezia come centro di espansione dell'italiano letterario si veda C. DIONISOTTI, *La lingua italiana da Venezia all'Europa*, in *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze, 1967, pp. 1-10.

³¹ Cfr. la n. 16.

³² GH. GHINASSI, *L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», XXV (1967), pp. 217-264. [La storia complessa del testo del *Cortegiano* è ora ricostruita analiticamente in A. QUONDAM, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*,

giati. Se si volessero indagare più largamente la natura e la portata delle correzioni editoriali in edizioni quattro-cinquecentesche, lo si potrebbe fare solo in relazione a quelle edizioni per le quali si abbia la certezza di un'avvenuta revisione e il cui testo si riconosca con altrettanta certezza esser derivato da un'edizione precedente. In questo caso i dati da valutare non sarebbero offerti da un unico documento, ma andrebbero ricostruiti dal confronto di due testi. La loro attendibilità non sarebbe assoluta come in un manoscritto di tipografia, ma i margini di sicurezza comunque sufficienti. Utilizzando una documentazione di questo tipo il Ghinassi ha illustrato i criteri linguistici con cui un correttore cinquecentesco, Tizzone Gaetano da Pofi, revisionò nel 1526 il testo delle *Stanze* del Poliziano, nel 1528 quello del *Teseida* di Boccaccio³³. Entrambe le edizioni sono veneziane.

Ma chi sono i correttori editoriali, qual è il loro identikit culturale? Così risponde il Ghinassi: «Nell'ufficio di "correttore" [...] troviamo talora un vero e proprio filologo che assiste l'illuminato editore in modo dignitosamente distaccato, talora troviamo il piccolo letterato e grammatico orecchiante, restauratore di testi per mestiere, talaltra il semplice revisore di bozze»³⁴. Ne risulta una prassi correttoria differenziata nei particolari da caso a caso, ma sostanzialmente unitaria nell'indirizzo generale. Nel correttore-filologo le scelte editoriali sono il riflesso di ben precise posizioni retorico-grammaticali; nel correttore-mestierante il lavoro di revisione avviene nella scia di una pratica corrente, priva di coerenza teorica e incline a soluzioni semplicistiche. Tra i correttori del primo tipo si annoverano figure importanti della cultura italiana cin-

Roma, 2000.]

³³ GH. GHINASSI, *Correzioni editoriali di un grammatico cinquecentesco*, «Studi di filologia italiana», XIX (1961), pp. 33-93. Precedentemente a questo lavoro, per Tizzone si veda V. PERNICONE, *L'edizione tizzoniana delle «Stanze» del Poliziano*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIII (1956), pp. 226-236.

³⁴ GH. GHINASSI, *Correzioni*, cit., p. 34. L'unico tentativo finora espletato di redigere un elenco di correttori editoriali mi risulta essere quello dell'erudito settecentesco Domenico Maria Manni, per cui si veda *Sui correttori di stampe. Notizie inedite raccolte da Domenico Maria Manni*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», XI (1900), pp. 104-112.

quecentesca: oltre al Bembo, che collaborò saltuariamente con Manuzio, il Betussi, il Doni, il Domenichi, il Lando, il Ruscelli, il Sansovino, veri e propri professionisti di questa attività, ora revisori ora rimaneggiatori ora traduttori ora ciò che noi chiameremmo direttori editoriali. Il catalogo delle opere curate da Ludovico Domenichi conta almeno 93 edizioni, senza calcolare le ristampe: tutto questo tra il 1543 e il 1568. Alcuni autori provvedevano in proprio a preparare il testo per la stampa; in qualche caso, come l'Ariosto per l'edizione del 1532 del *Furioso*, facendosi addirittura correttori di sé stessi. Naturalmente nel Cinquecento esistono anche capitoli di filologia editoriale di altro genere. Per esempio l'attività dei Giunti di Firenze nel terzo decennio del secolo è volta dichiaratamente a restituire ai testi il loro volto originario, come dimostra il caso della cosiddetta «Giuntina di rime antiche», che tra le edizioni prodotte dai Giunti in questi anni è forse quella più approfonditamente studiata³⁵.

Tuttavia, se dal punto di vista storico-linguistico lo studio delle revisioni editoriali ha un interesse evidente, da quello filologico-testuale sembra riguardare più la storia della tradizione che non la critica del testo. Eppure, se la pratica della revisione editoriale era diffusissima, molti testi che si pubblicano sul fondamento della loro prima edizione potrebbero di fatto essere stati manomessi. Ma come individuare la mano o le mani che vi hanno lavorato? A questo proposito scrive Quondam:

Il libro che esce dall'officina è il frutto di un lavoro di più *mani* che si sovrappongono: quella dell'autore, quella del compositore, quella del correttore-revisore (che agisce prima e dopo le bozze), ciascuno con la sua competenza, il suo codice culturale. Un percorso ad alto indice d'interferenza e di rischio: dell'errore come – all'opposto – dell'ipercorrettismo. Soprattutto nella fase (anche lunga) di assestamento del sistema linguistico volgare in una grammatica forte e omologante. È

³⁵ *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, Firenze, eredi di Filippo Giunta, 1527. Sui criteri con cui fu condotta quest'edizione si veda l'Introduzione di D. DE ROBERTIS alla ristampa anastatica (Firenze, 1977). In precedenza sullo stesso argomento: S. DEBENEDETTI, *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, Appendice A, *Come i Giunti pubblicavano i testi antichi*, «Giornale storico della letteratura italiana», L (1907), pp. 320-333.

possibile un'archeologia che consenta di definire questa stratigrafia del testo-libro cinquecentesco? Di individuare il gioco delle parti tra quelle tante, diverse, mani? Di misurare il grado di interferenza di ciascuna sulle altre? Non è soltanto questione di estendere gli scavi, per inventariare un maggior numero di reperti: ma di assumere una metodologia che consideri il libro a stampa (edito in questa fase) prima che come costituito come processo di costituzione, a più mani, e di ben diversa forza culturale e peso specifico³⁶.

Una risposta parziale può venire dal caso dell'*Arcadia* del Sannazaro. La sua editio princeps vide la luce a Napoli nel 1504 per le cure di Pietro Summonte. Il testo, preparato dal Sannazaro intorno al 1490, rappresenta una redazione successiva rispetto a quella manoscritta³⁷. La differenza tra la Summontina e il testo dei manoscritti della prima redazione riguarda sia i contenuti sia la veste linguistica. La prima redazione è contraddistinta da forme di koinè quattrocentesca napoletana, la seconda tende al toscano letterario³⁸. Potrebbe il Summonte avere qualche responsabilità nel toscanizzamento che risulta dalla princeps del testo? Già Ghinassi esprimeva dei dubbi in questo senso³⁹. Ebbene, da quello che risulta dalla ricognizione bibliografica, le copie della Summontina presentano una nutrita serie di varianti, molte delle quali proprio di ordine linguistico. E siccome queste varianti si ordinano nella direzione forma di koinè meridionale/forma toscana, significa che la toscanizzazione della lingua dell'*Arcadia*, com'è documentata dall'edizione curata dal Summonte, continuò ad avvenire anche a tiratura già avviata⁴⁰. Di queste ultime correzioni sarebbe ovviamente responsa-

³⁶ A. QUONDAM, *La letteratura*, cit., p. 674.

³⁷ Sui tempi di composizione dell'*Arcadia*, vd. G. VELLI, *Sannazaro e le «Partheniae Myricae»: forma e significato dell'«Arcadia»*, in *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, 1983, spec. alle pp. 14-18 e 33-41. [Indaga la tradizione dell'*Arcadia* anche G. VILLANI, *Per l'edizione dell'«Arcadia» del Sannazaro*, Roma, 1989.]

³⁸ La lingua dell'*Arcadia*, secondo la Summontina, è stata studiata da G. FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» di I. Sannazaro*, Firenze, 1952.

³⁹ Vd. la sua recensione a I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, 1961, in «Lingua nostra», XXII (1961), pp. 135-137.

⁴⁰ [Questa ipotesi risulta confermata dall'analisi bibliografica della Summontina condotta in A. C. MARCONI, *La nascita di una vulgata: L'«Arcadia» del 1504*, Manziana, 1997.]

bile il Summonte non il Sannazaro. Ma una volta accertata questa circostanza, come si fa a non ritenere che il Summonte sia intervenuto già sul manoscritto dell'autore? Data la rilevanza dell'*Arcadia*, sarebbe difficile trovare un esempio più efficace a evidenziare da un lato il ruolo cruciale che può avere il curatore editoriale nella trasmissione di un testo tra Quattro e Cinquecento, dall'altro l'importanza della bibliografia testuale proprio come archeologia del libro antico.

In generale, se un testo è tramandato solo da stampe e, come spesso avviene, la princeps descrive tutte le successive, a meno che non siano state effettuate delle correzioni in corso di stampa la cui responsabilità non può essere attribuita all'autore, l'eventuale presenza di un correttore editoriale non può essere scoperta. All'editore non resta altro che pubblicare quel testo, salvo emendarne gli errori. Ma i problemi si fanno più complessi nel momento in cui si abbia una tradizione a più testimoni, in parte stampe in parte manoscritti, oppure, caso non comune, più stampe indipendenti, e pur esistendo delle varianti considerevoli fra i manoscritti e le stampe, o nelle stampe fra loro, non si disponga di alcuna informazione interna o esterna che accerti in queste o in una di queste l'avvenuta revisione editoriale. Qui il rischio che si corre è di individuare varianti d'autore o addirittura seconde redazioni anche dove la responsabilità delle innovazioni è da ascrivere non all'autore ma a un correttore editoriale. È vero che la valutazione delle varianti spetta comunque al filologo, ma è anche vero che un correttore potrebbe agire seguendo una logica che nelle tradizioni manoscritte sarebbe difficile non attribuire all'autore. Bisogna anche aggiungere che, se un testo entra scorretto in tipografia, è raro che ne esca nelle stesse condizioni. Nel procedimento della stampa l'individuazione di un guasto pone *ipso facto* l'esigenza della sua correzione. E non è detto che quelli che sono individuati come guasti siano sempre realmente tali; potrebbero anche essere forme arcaiche, desuete, particolari. Lo scriba invece può riprodurre un manoscritto nell'esatto modo in cui lo legge, anche se non capisce o addirittura individua un errore nella copia. Ma altro è duplicare un testo, altro è diffonderlo in un numero elevato di esemplari. L'aggiustamento risulterà per lo più una banalizzazione; se però il curatore opera con destrezza, l'individuazione della lezione spuria

potrebbe essere non agevole, e in qualche caso il criterio della *lectio difficilior* addirittura portare fuori strada.

Va da sé che queste ipotesi intendono solo richiamare l'attenzione su casi possibili, non proporre una chiave d'interpretazione generale. Di fatto però, in età rinascimentale, la presenza del correttore editoriale caratterizza la trasmissione del testo in una maniera che non ha esatti equivalenti né nelle tradizioni manoscritte né nelle tradizioni a stampa in altre epoche, cosa di cui è necessario tener conto nella critica del testo. Porterò due esempi.

[L'*Amorosa Visione* di Boccaccio è trasmessa da una tradizione manoscritta riconducibile a tre famiglie. La prima edizione a stampa è del 1521, curata da Girolamo Claricio per conto di Andrea Calvo presso lo stampatore milanese Zanotto Castiglione. Di Boccaccio già nel 1520 Claricio aveva revisionato per la stampa il testo dell'*Ameto*. Vittore Branca ha prodotto ben quattro edizioni dell'*Amorosa Visione*: nel 1939 nella laterziana «Scrittori d'Italia»; nel 1944 nelle edizioni dell'Accademia della Crusca; nel 1974 nel terzo volume Mondadori di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*; infine nel 2000 nella serie degli «Oscar» della stessa casa editrice. Tesi mai abbandonata dall'illustre editore è che la stampa del 1521 documenterebbe una seconda redazione d'autore, ascrivibile approssimativamente al decennio 1355-65, e siccome questa redazione B ne rappresenterebbe l'ultima volontà, è a essa piuttosto che alla redazione A dei manoscritti che il lettore dovrebbe fare principale riferimento.

Questa opinione fu contestata da Vincenzo Pernicone qualche anno dopo l'uscita dell'edizione del 1944⁴¹: quella che era stata interpretata come una redazione d'autore altro non era, secondo il recensore, che il risultato delle revisioni del Claricio, il quale del resto aveva già dispiegato cure analoghe sull'*Ameto*. Ma Branca raccolse anche opinioni a favore, seppure in genere problematiche. Sull'argomento si sono appassionati nel tempo i più autorevoli filologi italiani. La disputa, addirittura sessantennale, si è appuntata su differenze lessicali (parole aggiunte o cambiate), varianti metri-

⁴¹ V. PERNICONE, *Gerolamo Claricio*, cit.

co-prosodiche, sul rapporto coi *Trionfi* del Petrarca, sulla collocazione del testo del 1521 nella tradizione manoscritta, ecc. Di tutto ciò è stata fatta una ricostruzione equilibrata da Francesco Colussi⁴². L'opinione personale di questo studioso, esplicitata nella seconda parte del saggio, è favorevole alla seconda redazione d'autore, che egli rincalza con ulteriori prove. Tuttavia così lo studio si conclude: «La sostanziale autenticità della seconda redazione d'autore dell'*A[morosa] V[isione]* deve dunque essere accolta in via definitiva, pur nella consapevolezza che il testo riveduto dall'autore sia velato da una patina linguistica non genuina, il cui spessore non è tuttavia facilmente accertabile».

Questa chiusa, dettata da prudenza scientifica, mina in realtà alle fondamenta la tesi sostenuta. È proprio il riconoscimento della difficoltà di accertare l'entità dello "spessore" degli interventi di Claricio che mette fuori gioco l'eventualità della revisione d'autore. Naturalmente non si può escludere in via teorica che sotto le incrostazioni di Claricio vi sia una seconda mano del Boccaccio, ma in assenza di qualsiasi riscontro oggettivo e in presenza di tutto ciò che conosciamo in generale sui processi di stampa nel Cinquecento e su Claricio in particolare⁴³, quel testo non ha di fatto alcun valore rispetto a Boccaccio. La domanda di metodo da porsi in un caso come questo è se la ricostruzione storica debba fondarsi sul possibile o sul probabile; e poiché tutto è possibile, scegliere la via di ciò che potrebbe essere e non di ciò che più probabilmente è, significa far prevalere il pre-giudizio sul giudizio. Peraltro, quando il gioco dei pro e dei contro si fonda solo su sottigliezze di lingua e di stile, l'argomentazione può far rotta verso qualsiasi direzione, e purtroppo anche essere sospinta dal vento dell'autorevolezza accademica del campione di questa o quella tesi.

Ma nel momento in cui su una disputa di questo tipo cala l'oggettività del dato, tutti i discorsi fatti si vanificano. L'*Amorosa Visione* è un testo trecentesco sul quale il passaggio in tipografia potrebbe aver lasciato segni non percepibili da occhi assuefatti esclu-

⁴² F. COLUSSI, *Sulla seconda redazione dell'«Amorosa Visione»*, «Studi sul Boccaccio», XXVI (1998), pp. 187-263.

⁴³ E. RAIMONDI, *Il Claricio*, cit.

sivamente alle pagine dei manoscritti. Ebbene, i risultati delle indagini condotte secondo i protocolli della bibliografia testuale da Lida Maria Gonelli⁴⁴ evidenziano nella maggioranza delle copie un mezzo foglio ricomposto (*cancellans*) con varianti di tipo B che in altre copie il mezzo foglio originario (*cancellandum*) ha invece di tipo A. Come nel caso dell'*Arcadia*, quelle revisioni avvennero dunque in tipografia: averlo accertato oggettivamente si spera sia sufficiente a chiudere per sempre il caso. La questione generale è che i correttori cinquecenteschi intervengono sui testi con una logica che nella tradizioni manoscritte porterebbe direttamente all'autore. Insomma, non è superfluo ripeterlo ancora, confondere una rassettatura di tipografia per variante d'autore è un incidente in cui si può incorrere facilmente se non si tengono nel conto dovute le criticità che in età rinascimentale (e non solo) erano connesse col trasferimento del testo dal manoscritto alla stampa.]

Il secondo esempio riguarda la *Trappolaria* di Giambattista Della Porta. La tradizione testuale di questa commedia dimostra come le tendenze revisorie sono di fatto attive ancora alla fine del Cinquecento e si spingono anche oltre la svolta del secolo nel caso di uno scrittore linguisticamente «irregolare». I testimoni della commedia utili alla definizione del suo testo critico sono tre edizioni: una bergamasca del 1596 (= B), una veneziana del 1597 (= V), una ferrarese del 1615 (= F)⁴⁵. B è indipendente dalle altre due; F segue nella composizione tipografica il modello di V ma registra anche delle lezioni proprie di B. Dal punto di vista della lingua e dello stile il testo di V è quello che risponde più compiutamente agli usi dell'aportiani: la sua menda più grave è costituita da una serie di tagli di censura, eseguiti a dire il vero in modo piuttosto brutale e che si arrestano alla scena III dell'atto IV. Censure che F con-

⁴⁴ L. M. GONELLI, *Esercizi di bibliografia testuale sulla princeps dell'«Amorosa Visione»*, «Filologia italiana», 2 (2005), pp. 147-160.

⁴⁵ Mi attengo all'informazione fornita nella «Nota ai testi» di G. B. DELLA PORTA, *Teatro*, a cura di R. Sirri, vol. II, *Le Commedie (primo gruppo)*, Napoli, 1980. Il testo della *Trappolaria* è alle pp. 247-344, la nota al testo alle pp. 585-624. [Ora, per lo stesso curatore, anche nella serie delle Edizioni Nazionali: G. B. DELLA PORTA, *Teatro. Secondo tomo. Commedie*, Napoli, 2002, pp. 213-332.]

divide e che anzi estende al resto della commedia, aggiungendone anche altre nella parte che già in V era stata censurata. Il testo di B è invece integro in relazione alle parti che in V e F risultano tagliate, ma rispetto a V risulta rimaneggiato sul piano linguistico nella direzione consueta. Anche F, oltre all'ulteriore mano di censura, subisce un analogo trattamento linguistico, ovviamente indipendente da B. Nella tradizione non si riscontrano indizi sufficienti ad accertare la presenza di varianti d'autore. L'editore critico della *Trappolaria*, non orientandosi con sicurezza in questo intrico, ha proceduto piuttosto casualmente nella scelta delle varianti, accordando una certa preferenza a B. Un altro editore, tenendo in maggior considerazione il ruolo dei correttori editoriali, potrebbe riconoscere la maggiore autorità a V, una volta che questa edizione fosse compensata attraverso B delle parti asportate dal censore.

L'esempio della *Trappolaria* è interessante anche per documentare un caso di doppio controllo sul testo, linguistico e ideologico. Ma per i testi che si pubblicano in età controriformistica anche questa è piuttosto la norma che non l'eccezione⁴⁶. In questo quadro taluni episodi possono a noi risultare curiosi. L'edizione decameroniana dei Deputati «secondo l'ordine del Sacro Concilio di Trento», diretta dal Borghini, fu condotta con criteri di rigorosa ricostruzione grammaticale, ma senza eccessive preoccupazioni per

⁴⁶ Se si escludono gli studi sulle rassetture del *Decameron*, mancano delle indagini volte a rilevare le specifiche modalità degli interventi di censura sui testi letterari in età controriformistica. Per i rapporti fra stampa e censura in quest'epoca si vedano: A. SORRENTINO, *La letteratura italiana e il Sant'Uffizio*, Napoli, 1935; G. PESENTI, *Libri censurati a Venezia nei secoli XVI-XVII*, «La Bibliofilia», LVIII (1956), pp. 15-30; C. DE FREDE, *Tipografi, editori, librai italiani del Cinquecento coinvolti in processi di eresia*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XXIII (1969), pp. 21-53; A. ROTONDÒ, *La censura ecclesiastica e la cultura*, in *Storia d'Italia*, V, t. II, Torino, 1973, pp. 1397-1492; P. F. GRENDLER, *The Roman Inquisition and the Venetian Press*, Princeton, 1977; N. LONGO, *La letteratura proibita*, in *Letteratura italiana*, Direzione di A. Asor Rosa, vol. V., *Le questioni*, Torino, 1986, pp. 965-999. Per Della Porta in particolare: G. AQUILECCHIA, G. B. DELLA PORTA e *l'Inquisizione*, in *Schede in Italianistica*, Torino, 1976, pp. 219-254. [Sull'argomento in generale oggi si può leggere U. ROZZO, *La letteratura italiana negli "Indici" del Cinquecento*, Udine, 2005, monografia ricchissima di informazioni; dello stesso autore, in precedenza: *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Udine, 1997. Di autori vari, costruito per schede disposte in ordine alfabetico, *Libro e censure*, a cura di F. Barbierato, introduzione di M. Infelise, Milano, 2002.]

l'integrità del testo originale; lo stesso fece qualche anno più tardi il Salviati, arrivando addirittura a manipolare i contenuti delle novelle⁴⁷. Come si vede i procedimenti editoriali messi in opera nell'edizione dei testi volgari in età rinascimentale sono estremamente variegati.

5. Inoltrandoci nel XVII secolo e poi successivamente, i problemi mutano radicalmente. Le crisi della nostra lingua non si intrecceranno più in maniera così sostanziale con la storia della stampa. Il mezzo tipografico acquisterà progressivamente un carattere di maggior neutralità. I condizionamenti subiti dal testo riguarderanno soprattutto i suoi aspetti più esterni (grafia, interpunzione, uso delle maiuscole). L'autore tenderà a controllare sempre di più i procedimenti editoriali. Nel corso del XIX secolo saranno introdotte le macchine di stampa. Il problema centrale della critica del testo diventa in età moderna quello della definizione dell'ultima volontà dell'autore. Il secondo dei saggi di Tanselle riprodotti in questo volume ne dimostra la straordinaria complessità teorica. Al saggio di Bowers invece il compito di dimostrare quanto sia importante nei testi moderni l'analisi bibliografica, anche per definire l'ultima volontà dell'autore. Le tradizioni testuali non sono più corsi d'acqua tumultuosi che ora scorrono in superficie ora s'inabissano, e che il filologo deve cercare di

⁴⁷ Su queste due edizioni si vedano soprattutto: P. M. BROWN, *I veri promotori della rassettatura del Decameron del 1582*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIV (1957), pp. 314-332; ID., *Aims and Methods of the Second «Rassettatura» of the Decameron*, «Studi secenteschi», VIII (1967), pp. 3-40; R. MORDENTI, *Le due censure: la collazione dei testi del «Decameron» «rassettati» di Vincenzio Borghini e Lionardo Salviati*, in *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle* (Actes du Colloque international organisé par le Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance italienne, Aix-en-Provence, Marseille 14-16 mai 1981), Paris, 1982, pp. 253-273; ID., *Per un'analisi dei testi censurati: strategia testuale e impianto ecdotico della «rassettatura» di Lionardo Salviati*, in «Annali 1/1982», Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università degli studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, pp. 7-51. [A questa bibliografia è da aggiungere: G. BERTOLI, *La prime due edizioni della seconda «Rassettatura» del «Decameron»*, in *Dalla «textual bibliography» alla filologia dei testi italiani a stampa*, a cura di A. Sorella, Pescara, 1998, pp. 135-156; G. CHIECCHI, *Borghini e la rassettatura del Decameron*, in AA.VV., *Fra lo «Spedale» e il Principe*, a cura di G. Bertoli e R. Drusi, Padova, 2005, pp. 159-176.]

risalire nel tentativo sempre incerto di attingere l'acqua della fonte; ora sono canali ben protetti e interamente navigabili: il problema sta solo nel decidere a quale altezza del loro corso e in che modo l'acqua vada attinta. La bibliografia testuale resta uno dei riferimenti metodologici obbligati, anche se in relazione all'edizione dei testi degli ultimi tre secoli manca ancora nella nostra tradizione di studi una prassi consolidata di filologia editoriale su base bibliografica.

Roma, 1987/2008.

Avvertenza

Nella lettura dei saggi che compongono il volume è opportuno tener presente l'esatto significato dei concetti di edizione, impressione, emissione e stato. Si intende per *edizione* l'insieme di tutti gli esemplari di un libro stampati sostanzialmente dalla stessa composizione tipografica. Tutti gli esemplari di un'edizione appartenenti alla stessa tiratura costituiscono invece un'*impressione*. All'epoca della stampa manuale, poiché la penuria di caratteri escludeva la conservazione delle forme tipografiche per eventuali successive impressioni, ogni edizione constava solitamente di un'unica impressione. Dall'introduzione della stereotipia in poi è invece comune l'esistenza di più impressioni di una stessa edizione. Un'ulteriore distinzione all'interno dell'edizione, o anche dell'impressione, è introdotta dal concetto di emissione. L'*emissione* è data dall'insieme di tutti gli esemplari di un'edizione o di un'impressione che si configurano come uno specifico e distinto sottoinsieme, destinato al momento stesso della tiratura a un particolare mercato o presentato più tardi sul mercato con veste rinnovata rispetto a una precedente diffusione di altri esemplari. Le differenze che configurano questo sottoinsieme riguardano per lo più il frontespizio, il colofone e altre parti accessorie del volume (dediche, premesse, tavole extra-testo ecc.). Per *stato* si intende, infine, ognuna delle composizioni tipografiche in cui si è presentata ciascuna forma di stampa nel corso della tiratura, e di conseguenza l'insieme di tutti i fogli stampati da una stessa forma in ognuno dei suoi stati.

Il criterio del testo-base

di *Walter W. Greg*

WALTER WILSON GREG (1875-1959) è considerato, con R. B. McKerrow, il fondatore dei moderni studi bibliografici. Esordì nel 1906 con una ricerca di storia letteraria sul genere pastorale inglese (*Pastoral Poetry and Pastoral Drama*). Bibliotecario del Trinity College (Cambridge) dal 1907 al 1913, a partire da questi anni e per tutto il resto della vita dedicherà molte delle sue energie di studioso alle attività della Malone Society, l'istituzione fondata a Londra su iniziativa di A. W. Pollard per la pubblicazione di testi e documenti della letteratura drammatica inglese fino al 1640. Alcune delle opere pubblicate da Greg negli anni tra le due guerre sono indicative di un interesse che contempla critica testuale e ricerca documentaria e bibliografica (*The Calculus of Variants*, Oxford, 1927; *Dramatic Documents from the Elisabethan Playhouses: Stage Plots, Actors' Parts Prompt Books*, Oxford, 1931; *English Literary Autographs, 1550-1650*, Oxford, 1925-32; *The Editorial Problem in Shakespeare*, Oxford, 1942). Editore del *Doctor Faustus* di Marlowe nel 1950, pubblicherà qualche anno più tardi una delle opere fondamentali della filologia shakespeariana: *The Shakespeare First Folio. Its Bibliographical and Textual History*, Oxford, 1955. I saggi più importanti di Greg sono raccolti nel volume postumo *Collected Papers*, a cura di J. C. Maxwell, Oxford, 1966.

Il saggio che qui si riproduce, pubblicato in "Studies in Bibliography" (III, 1950-1951, pp. 19-36) con il titolo di *The Rationale of Copy-Text* (poi anche in *Collected Papers*, cit., pp. 374-391), costituisce per giudizio unanime il contributo metodologico più importante della critica testuale inglese del XX secolo.

Quando McKerrow, nella sua edizione di Nashe, coniò il termine «testo-base», non fece altro che dar nome a un concetto già noto, usandolo in senso generale per indicare quel precedente testo di un'opera che un editore sceglie a fondamento del proprio lavoro. Più tardi, come vedremo, McKerrow diede a questo termine un significato alquanto diverso e più limitato. È proprio questo mutamento del concetto di testo-base e le relative implicazioni che mi accingo ad esaminare.

L'idea di trattare un particolare testo, di solito ovviamente un manoscritto, come dotato di maggiore autorità nacque tra gli studiosi classici, sebbene qualcosa di simile possa certamente essere rintracciato anche tra gli esegeti biblici. Finché prevalsero metodi puramente eclettici, la scelta di un manoscritto piuttosto che di un altro, seppure la si dichiarava, era del tutto arbitraria; ma quando, verso la metà del secolo scorso, Lachmann e altri introdussero come regola della critica testuale la classificazione genealogica dei manoscritti, il concetto di testo più autorevole sembrò per lo meno ricevere un certo fondamento scientifico. Il metodo genealogico segnò il più importante passo in avanti mai fatto nel campo della critica testuale, ma la sua applicazione non fu scevra di errori. Infatti, nelle mani di filologi poco perspicaci, questo metodo portò per mancanza di approfondimento analitico al tentativo di ridurre la critica testuale a un codice di regole meccaniche. È vero che il metodo genealogico permetteva di spazzar via una gran quantità di materiale inutile, ma ciò che i suoi sostenitori più ortodossi non riuscivano a capire, o in ogni caso a non tenere sufficientemente in conto, era che l'autorevolezza di un testimone non può mai essere assoluta, ma solo relativa. Nacque così, soprattutto in Germania, una scuola che insegnava che se può essere dimostrata la maggior correttezza di un manoscritto rispetto a tutti gli altri e la sua discendenza dall'archetipo indipendente dalle altre vie di trasmissione, è «scientifico» seguire le lezioni di questo manoscritto a meno che esse non siano manifestamente impossibili. Ma l'erroneità di questo ragionamento fu denunciata con pesante sarcasmo da Housman. Gli fu sufficiente far notare che «né il caso né l'andamento naturale delle cose possono far sì che le lezioni di un manoscritto siano giuste se sono possibili e impossibili se sono errate»¹. Quella scuola si basava sul tacito e del tutto ingiustificato presupposto che se un copista compie un errore, dà luogo inevitabilmente a delle lezioni prive di senso², assunto che incon-

¹ Introduzione a Manilio, 1903, p. XXXII.

² Quanto è meno colto il copista, tanto più aumentano le possibilità che questo assunto sia vero; quanto più è colto, tanto più diminuiscono. Senza dubbio è questo il motivo per cui i filologi di questa scuola tendono a scartare il manoscritto «più corretto ma meno schietto» a favore di quello «più corrotto ma meno interpolato», come è stato

tra l'immediata approvazione di coloro che si considerano in grado di distinguere ciò che ha senso da ciò che non ne ha, ma che sanno di essere incapaci di distinguere ciò ch'è originale da ciò ch'è spurio. Sfortunatamente le attrattive di un metodo meccanico sviarono molti studiosi che avrebbero potuto conseguire risultati migliori.

Vi è un aspetto importante rispetto a cui l'edizione dei testi classici si differenzia da quella dei testi inglesi. Nei primi, per motivi abbastanza ovvii, si usa normalizzare la grafia, per cui la funzione dell'editore è limitata (a parte l'*emendatio*) alla scelta tra lezioni manoscritte che presentano varianti significative. In inglese, invece, la norma attuale è di conservare la grafia del testo più antico o di quello specificamente prescelto. È chiaro quindi che il modo in cui l'editore di testi classici concepisce il «testo-base» non è propriamente lo stesso di quello dell'editore di testi inglesi; anzi, se è giusto quello che mi accingo ad esporre, la teoria classica del manoscritto «migliore» o «più autorevole», sia essa sostenuta in modo ragionevole o in modo evidentemente erroneo, non ha in realtà nulla a che vedere con la teoria inglese del «testo-base».

Non voglio discutere il problema della scelta tra grafia antica e grafia moderna: accetto l'opinione prevalente tra gli studiosi inglesi. Ma non posso evitare un accenno alle ragioni su cui si basa la prassi odierna, dal momento che ciò è strettamente connesso con le mie idee sul testo-base. Gli editori in genere non usano più modernizzare la grafia dei testi inglesi, essendo la grafia ormai riconosciuta come una caratteristica essenziale dell'autore, o per lo meno della sua epoca e della località di cui è originario. Per quanto ne sappia la possibilità di normalizzarla non è stata seriamente esplorata, ma è evidente che solleva notevoli difficoltà di ordine filologico³. Non sono in grado di dire se un giorno, grazie ai progressi della linguistica, sarà possibile definire una grafia standard per ogni

osservato altrove da Housman (*The Application of Thought to Textual Criticism*, «Proceedings of the Classical Association», XVIII, 1921, p. 75). Tuttavia ogni filologo di giudizio preferisce il lavoro di un copista poco colto a quello di uno più colto, anche se può non necessariamente giudicarlo «migliore».

³ Credo che un tentativo sia stato fatto in relazione a taluni testi dell'antico e medio inglese, ma non sono in grado di giudicare con quanta uniformità e successo. In ogni caso mi riferisco qui soprattutto a opere del XVI e XVII secolo.

particolare periodo, area geografica o autore, oppure se le circostanze storiche in cui si è sviluppata la nostra lingua impediranno sempre un tentativo del genere (che comunque sarà possibile solo per testi relativamente recenti); ma sono d'accordo con quella che sembra essere l'opinione generale, ossia che un simile tentativo può portare oggi solo a confusione e travisamenti. È per questo che nella moderna pratica editoriale si sceglie quel testo che sembra riportare più fedelmente ciò che l'autore scrisse e lo si segue modificandolo il meno possibile. Ma a questo punto dobbiamo distinguere tra lezioni significative del testo o, come le chiamerò, «sostanziali», quelle cioè che mettono in gioco il significato o la sostanzialità dell'espressione originaria, e le altre, come in genere la grafia, l'interpunzione, la divisione delle parole e simili, che concernono soprattutto l'aspetto formale del testo e che possono essere considerate dei suoi accidenti, o come le chiamerò «accidentali»⁴. Questa distinzione non è arbitraria o solo teorica, ma incide direttamente nell'esercizio della critica testuale, perché i copisti (o i compositori) potrebbero in generale reagire, e di fatto noi sappiamo che essi generalmente reagiscono, in modo differente rispetto ai due tipi. Per quanto riguarda le lezioni sostanziali possiamo presumere che il loro scopo sia quello di riprodurre con esattezza le lezioni della loro copia, anche se è probabile che a volte se ne allontanino involontariamente e persino, per un motivo o per un altro, volontariamente. Invece, per quanto riguarda gli accidentali, copisti e compositori tenderanno a seguire le abitudini o l'inclinazione che è loro propria, anche se, per varie ragioni e in diversa misura, possono subire l'influenza dell'esemplare che utilizzano. In questo modo un manoscritto dell'epoca dell'autore conserverà almeno la grafia allora corrente, e potrebbe persino mantenere degli elementi propri dell'autore, ma nello stesso tempo potrebbe allon-

⁴ Sicuramente si potrebbe obiettare che l'interpunzione «incide» talvolta notevolmente sul significato; tuttavia essa rimane propriamente un dato esterno, com'è per la grafia, nonostante la sua utilità nel distinguere gli omofoni. La distinzione che sto cercando di definire è di ordine pratico non filosofico. È anche vero che tra lezioni sostanziali e varianti grafiche esiste una categoria intermedia di varianti morfologiche, sulla cui classificazione si possono avere opinioni divergenti e che andrebbero trattate differenzialmente a seconda del modo di lavorare dei singoli copisti.

tanarsi frequentemente dall'espressione originaria. D'altro canto una trascrizione più tarda dello stesso originale potrebbe riprodurre con accuratezza la sostanza del testo, modernizzando però del tutto la grafia. Quindi, poiché è solo per ragioni di convenienza, e a causa o di «ignoranza» filologica o di circostanze linguistiche, che noi scegliamo un particolare testo come testo-base, ritengo che, entro limiti ragionevoli, siamo tenuti a seguire il testo-base solo per quanto riguarda gli accidentali, mentre in relazione alle varianti sostanziali abbiamo esattamente la stessa libertà (e obbligo) di scelta che avrebbe un editore classico o che noi stessi avremmo se stessimo preparando un testo modernizzato⁵. Ma questa distinzione non è generalmente ammessa e, a quanto mi risulta, non è stata mai fatta esplicitamente⁶. Questo non deve sorprendere. La battaglia fra «grafia antica» e «grafia moderna» fu combattuta in relazione a opere scritte per la maggior parte tra il 1550 e il 1650, i cui originali erano quindi in genere delle edizioni a stampa. Le edizioni a stampa costituiscono di solito delle serie a cascata, nelle quali ognuna è derivata dal suo immediato antecedente; mentre i manoscritti sopravvissuti di un'opera sono legati per lo più solo da rapporti collaterali di parentela, in quanto ciascuno deriva dall'originale indipendentemente (o più o meno indipendentemente) dagli altri. Di conseguenza, nel caso di libri a stampa, e in mancanza di una successiva edizione revisionata dall'autore, normalmente solo la prima edizione si attesta come autorevole, e questa autorevolezza si estende naturalmente in ugual misura alle lezioni sostanziali e a quelle accidentali. Per questo motivo gli editori di opere del XVI e XVII secolo non notarono la distinzione e pare che non abbiano mai

⁵ Nel fare la distinzione ho sottolineato, per amor di chiarezza, l'autonomia di copisti e compositori rispetto alle varianti accidentali del testo: nello stesso tempo, quando l'editore sceglie il testo-base, spera naturalmente che questo conservi almeno in piccola parte l'aspetto dell'originale. Tuttavia l'esperienza dimostra che mentre la distribuzione delle varianti sostanziali corrisponde in genere al rapporto genetico dei testi, quella degli accidentali è relativamente casuale.

⁶ Un riferimento a quest'argomento è contenuto nei Prolegomena alle mie lezioni su *The Editorial Problem in Shakespeare* (1942), nella *Note on Accidental Characteristics of the Text* (pp. L-LV), particolarmente nel capoverso alle pp. LIII-LIV, e nota 1. Ma allora ero ancora lontano dal formulare una teoria organica del testo-base.

pensato che potesse essere necessario un profondo mutamento del metodo editoriale nei rari casi in cui una edizione più tarda fosse stata revisionata dall'autore o in cui esistesse più di un'edizione «sostanziale» di pari autorevolezza⁷. Se avessero avuto più familiarità con opere trasmesse da manoscritti, forse sarebbero stati indotti a riesaminare i loro metodi e a definire la distinzione che sto qui suggerendo. Infatti, malgrado i principi basilari della critica testuale siano gli stessi per opere trasmesse da manoscritti o da stampe, le circostanze particolari variano, e taluni aspetti di questi principi comuni possono emergere più chiaramente in un caso che in un altro. Ad ogni modo, poiché il concetto di testo-base è nato ed è stato per lo più applicato in riferimento all'edizione di testi a stampa, sono proprio questi che io prenderò in considerazione e nelle pagine che seguono va inteso che mi riferirò esclusivamente ad essi, a meno che non faccia esplicita menzione di manoscritti.

Quando McKerrow pubblicò nel 1904 il secondo volume della sua edizione delle opere di Thomas Nashe, che includeva *The Unfortunate Traveller*, egli non aveva presente con chiarezza la distinzione che sto proponendo tra lezioni sostanziali e accidentali, o in ogni caso non ne aveva valutato la rilevanza rispetto alla questione del testo-base. La collazione delle più antiche edizioni del romanzo lo portò alla conclusione che la seconda di queste, presentata nel frontespizio come «Nuovamente corretta e ampliata», era stata di fatto revisionata dall'autore, ma che nello stesso tempo non tutte le modifiche potevano essere con sicurezza attribuite a lui⁸. Ciononostante McKerrow enunciò la legge che «se un editore ha ragione

⁷ «Edizione sostanziale» è espressione usata da McKerrow per indicare un'edizione che non è ristampa di nessun'altra. Userò l'espressione in questo significato, perché non credo che ci sia pericolo di confusione tra «edizioni sostanziali» e «lezioni sostanziali». Non ho preso prima in considerazione l'abitudine di alcuni editori stravaganti di prendere come testo-base di un'opera l'ultima edizione pubblicata mentre l'autore era ancora in vita, dando presumibilmente per scontato che l'autore rivedesse ogni edizione al momento della sua pubblicazione. Naturalmente gli esiti testuali sono stati deplorabili.

⁸ McKerrow riteneva, o almeno aveva forti sospetti, che alcune modifiche fossero dovute all'esigenza del tipografo di guadagnare spazio e che altre fossero «opera di qualcuno che non aveva ben compreso il senso del passo che aveva modificato» (II, 195).

di ritenere che un certo testo contiene correzioni successive rispetto a un altro testo, e se nello stesso tempo non ha motivo per non credere che quelle correzioni, *o almeno alcune di esse*, siano dovute all'autore, non ha altra scelta che adottare quel testo come base della sua ristampa»⁹. Il corsivo è mio¹⁰. Ciò significa attenersi fin troppo rigidamente a quella che una volta definii, condividendola, «la norma che permette di conservare l'integrità del testo-base». Tuttavia bisogna far notare che di fatto sono implicati nella questione due principi ben distinti. Il primo, espresso nella forma più generale, è che, se nel complesso viene accordata la preferenza a un testimone, l'editore è obbligato ad accoglierne tutte le lezioni sostanziali (a meno che non siano manifestamente impossibili). Questo è il vecchio pregiudizio del «testo migliore», che oggi viene universalmente rifiutato. L'altro principio, espresso anch'esso in forma generale, è che quale che sia il testimone a cui si accorda la preferenza, sia perché revisionato dall'autore sia perché ha conservato le lezioni sostanziali più fedelmente di qualsiasi altro, esso deve essere adottato come testo-base, vale a dire che va seguito anche per quanto riguarda gli accidentali. Per il momento è questo il principio che ci interessa e che lo stesso McKerrow arrivò, almeno in parte, a mettere in discussione.

Nel 1939 McKerrow pubblicò i suoi *Prolegomena for the Oxford Shakespeare*, e non sarebbe stato quel grande filologo che era se le sue opinioni non avessero subito dei ripensamenti nel corso di trentacinque anni. Uno di questi ripensamenti riguardò il problema della revisione d'autore. Egli era venuto alla conclusione che adottare una ristampa, anche se revisionata, come testo-base non era sostenibile. Quale che fosse il grado di rispondenza di una determinata edizione sostanziale al manoscritto dell'autore (ammesso

⁹ Nashe II, 197. La parola «ristampa» implica in effetti una petizione di principio. Se l'editore mira solo a una ristampa puntuale, sceglierà ovviamente una delle prime edizioni, in base a ragioni che giudicherà pertinenti, e la riprodurrà così com'è. Ma McKerrow emenda il suo testo-base dov'è necessario. È significativo che egli non distinse tra edizione critica e ristampa.

¹⁰ Senza la frase in corsivo quest'enunciazione appare probabilmente molto più plausibile (sebbene a me sembri ancora erronea, e così fu più tardi per lo stesso McKerrow), ma non riuscirebbe a giustificare il procedimento adottato.

che vi fosse realmente un legame di trascrizione) era evidente che il rapporto di quel manoscritto con una ristampa di quella edizione era di necessità più remoto. Allora, mettendo completamente da parte il problema della revisione, se una particolare edizione sostanziale mostra caratteristiche tali da farsi preferire alle altre come testo-base, il sostituirla con una ristampa, revisionata o no dall'autore, significa, per quanto concerne la forma generale del testo, allontanarsi di almeno un grado dall'originale¹¹. McKerrow doveva aver fatto più o meno considerazioni di questo tipo quando scrisse (*Prolegomena*, pp. 17-18): «Comunque, anche se riuscissimo a esser sicuri... che certe correzioni rinvenute in un'edizione successiva di un testo shakespeariano fossero di mano dell'autore, non dovrebbe affatto seguirne l'uso di quell'edizione come testo-base della ristampa¹². Sarebbe senza dubbio necessario inglobare quelle correzioni nel nostro testo, ma... appare evidente che... questa edizione più tarda (eccetto che per le correzioni) si allontanerà più della prima dal manoscritto originale dell'autore... Così la massima approssimazione possibile al nostro ideale la otterremo usando la prima "buona" stampa come testo-base, inserendovi, attingendole alla prima edizione che le contiene, quelle correzioni che giudichiamo essere d'autore». In questa chiara enunciazione della sua posizione McKerrow stabilisce proprio la distinzione tra lezioni sostanziali (sotto forma di correzioni) e accidentali (o tessitura generale del testo), su cui sto insistendo. Ma nel trattare delle lezioni sostanziali egli cade nuovamente in errore. Avendo espresso, come si è visto, la necessità di inserire «quelle correzioni che giudichiamo essere d'autore», sembra poi preso dal timore di aver concesso troppo spazio all'ecllettismo, e così continua: «Non dobbiamo valutare la bontà di una lezione in sé e per sé o considerare se essa attiri o meno la nostra sensibilità estetica; dobbiamo invece esaminare se una particolare edizione *nell'insieme* presenta, rispetto all'edizione da cui fu stampata, delle varianti che non possono essere at-

¹¹ Questa, in ogni caso, può essere data come una regola generale, le cui possibili eccezioni si considereranno più avanti.

¹² McKerrow parla ancora di «ristampa», quando egli intendeva evidentemente un'edizione critica di tipo tradizionale.

tribuite ragionevolmente a un comune correttore di bozze, ma che per lo stile, la pertinenza e ciò che potremmo definire l'armonia con lo spirito dell'opera appaiono verosimilmente essere d'autore: una volta stabilito questo in modo per noi soddisfacente, dobbiamo accettare tutte le modifiche di quell'edizione, salvo gli errori evidenti e i refusi». È abbastanza chiaro quello che McKerrow intendeva: gli interventi correttori (sotto la cui specie egli presumibilmente considerava anche il lavoro di revisione) vanno considerati *nel loro insieme*; ma egli non aggiungeva una condizione ugualmente importante, e cioè che le modifiche, prima di poter essere accettate *tutte*, devono rispondere anche a un criterio di organicità, e non essere come in *The Unfortunate Traveller* di origine manifestamente disparata. Così come fu formulata, la regola proposta da McKerrow presta il fianco alle stesse obiezioni che si possono rivolgere, nell'edizione di testi classici, alla teoria del manoscritto più autorevole.

McKerrow, dunque, nel suo lavoro più tardo fu sicuramente consapevole della differenza fra lezioni sostanziali e accidentali, almeno per quanto riguarda il problema della revisione d'autore. Ma non applicò mai questo punto di vista nei casi in cui si hanno a disposizione più testi sostanziali, come in *Hamlet* e forse in *Henry IV* (parte II), *Troilus and Cressida* e *Othello*. Presumibilmente McKerrow avrebbe risposto che, avendo stabilito che uno dei criteri per determinare la scelta del testo-base è la fedeltà alla sostanza del dettato dell'autore, era suo dovere accoglierne le lezioni sostanziali riducendo al minimo le interferenze.

Possiamo dare per certo che né McKerrow né gli altri editori della scuola tradizionale s'illudevano, operando in questo modo, di riuscire sempre a stabilire il testo proprio dell'originale; ma, poiché questo modo di procedere sostituiva un criterio soggettivo di valutazione con uno oggettivo, ritenevano che fosse assai meno dannoso di una scelta individuale delle varianti. Questo mi pare discutibile. Non è possibile escludere il giudizio dalla pratica editoriale: esso agisce necessariamente nel problema importantissimo della scelta del testo-base e in quello secondario di stabilire quali lezioni sono possibili e quali no. Perché, allora, sottrarre alla competenza dell'editore la scelta fra le lezioni possibili? Un'uniformità di risultato, conseguibile indipendentemente dagli editori che operano,

vale ben poco se significa solo uniformità nell'errore; e forse non è troppo ottimistico credere che il giudizio di un editore, per quanto fallibile, possa probabilmente portare più vicino a quello che l'autore scrisse che non l'applicazione di una regola arbitraria.

Mi pare che la soluzione giusta sia che il testo-base eserciti (in generale) una prevalenza nella scelta degli accidentali, ma che la scelta delle lezioni sostanziali appartenga alla teoria generale della critica del testo, ad di là dell'angusto principio del testo-base. Così può accadere che in un'edizione critica il testo scelto giustamente a fondamento del lavoro non sia affatto quello che in caso di varianti fornisca il maggior numero di lezioni sostanziali. Il non aver fatto questa distinzione e il non aver applicato questa regola hanno portato ovviamente a fare un assegnamento troppo rigido e assoluto sul testo prescelto a fondamento dell'edizione, ed è nata quella che potrebbe essere definita la tirannia del testo-base, una tirannia che, a mio parere, ha nuociuto a molto del miglior lavoro editoriale dei filologi della passata generazione.

Per meglio chiarire quello che intendo dire porterò un paio di esempi riscontrati nel corso del mio lavoro. Sono tanto più adatti a illustrare la mia teoria in quanto si ritrovano in testi editi da studiosi di riconosciuta autorevolezza, nessuno dei quali particolarmente soggetto alla tirannia in questione. Il primo esempio è derivato dall'edizione di F. S. Boas del *Doctor Faustus* di Marlowe (1932). L'editore, giustamente a mio parere, prese a base del suo lavoro il cosiddetto testo B (1616), correggendolo dove necessario mediante un confronto con il testo A (1604)¹³. Ora c'è un famoso verso nel soliloquio iniziale di Faustus che l'edizione del 1604 riporta così:

Bid *Oncaymaeon* farewell, *Galen* come
mentre in quella del 1616 si legge:

Bid *Oeconomy* farewell; and *Galen* come...

Oggi sappiamo che *Oncaymaeon* sta in realtà per *on cay mae on*, ossia ὄν καὶ μὴ ὄν: ma all'epoca questo non fu capito, e le ristampe

¹³ In realtà il testo di Boas è modernizzato, per cui la mia teoria del testo-base non potrebbe a rigor di termini essere applicata; ma poiché egli accetta proprio il testo B come sua fonte, il principio è lo stesso.

del testo A fatte nel 1609 e nel 1611 portano la lezione *Oeconomy*, che sarà poi adottata dal testo B. Ma questo mutamento rendeva il verso piuttosto zoppicante e, per accomodarlo metricamente, nel 1616 fu introdotta *and*. Nella prima metà del verso Boas ripristinò opportunamente la lezione di A; ma nella seconda metà, per rispettare il testo-base, conservò l'*and* che aveva l'unico scopo di rendere plausibile la lezione che egli aveva scartato nella prima metà. Sarebbe difficile trovare un esempio migliore delle contraddizioni in cui si può incorrere seguendo meccanicamente il testo-base¹⁴.

L'altro esempio è ripreso da *The Gipsies Metamorphosed*, nell'edizione curata nel 1941 da Percy Simpson tra i *masques* di Ben Jonson. Egli adottò come testo-base il manoscritto Huntington, e personalmente condivido a pieno la sua scelta. In questo manoscritto e nell'edizione Simpson, un verso della scurrile ballata di Cock Loren compare in questa forma:

All wth he blewe away with a fart

mentre altre fonti riportano *flirted* al posto di *blewe*. Oggi il significato di *flirted* non è immediatamente chiaro, perché mancano riscontri della stessa parola il cui senso sia appropriato a questo contesto. È registrato tuttavia un uso raro del sostantivo *flirt* per indicare una improvvisa raffica di vento, ed è impossibile mettere in dubbio che era proprio questo che Jonson scriveva, dal momento che nessun copista o compositore avrebbe potuto inventare la lezione *flirted*. Ne consegue che nel manoscritto *blewe* altro non è che la congettura di un copista che non aveva capito l'originale da cui trascriveva: solo l'influenza mesmerica del testo-base poteva impedire di vedere un fatto così ovvio¹⁵.

¹⁴ Oppure si considerino le seguenti lezioni: *Consissylogismes* 1604, 1609; *subtile syllogismes* 1611; *subtle Sillogismes* 1616. In questo caso *subtile*, una congettura avventata del tipografo dell'edizione del 1611 per una parola che non aveva capito, passò in quella del 1616. La lezione corretta è naturalmente *concise syllogisms*. Il rifiuto di Boas di tener conto dell'esemplare usato per l'edizione del 1616 lo portò, qui e altrove, a perpetuare alcuni errori evidenti di questa edizione. Nell'esempio addotto egli sembra ignorare la lezione del 1611.

¹⁵ In un altro luogo due versi si leggono nel manoscritto in ordine innaturale. Il rapporto genetico dei testi prova che l'inversione costituisce un errore. Ma sembra che Simpson lo ignorasse. Egli si accontentò, ancora una volta, di affidarsi al testo-base.

Do questi esempi con il solo scopo di illustrare un tipo di errore che, nelle moderne edizioni di testi inglesi, è dovuto a un indebito rispetto del testo-base. Una siffatta fiducia accordata a un particolare testimone nasce dal desiderio di una teoria oggettiva della ricostruzione testuale e dalla sfiducia, spesso ingiustificata, nell'esercizio del giudizio individuale. Storicamente questo atteggiamento si spiega come una reazione naturale e in gran parte salutare contro i metodi dei precedenti editori. Insoddisfatti dei risultati prodotti da una libertà eclettica e dal confidare sul gusto personale, i filologi cercarono di definire una sorta di procedimento meccanico con il quale affrontare i problemi testuali, in modo da conseguire risultati uniformi indipendentemente da colui che operava. I loro sforzi furono in parte premiati. Un risultato fu il riconoscimento, in linea di massima, dell'inutilità delle ristampe. E anche nel campo più complesso della trasmissione manoscritta è vero che l'applicazione di regole formali può essere di grande aiuto: serve per lo meno a sgombrare il terreno. Proprio questo intendevo dimostrare nel mio saggio *The Calculus of Variants* (1927); ma nel corso della ricerca risultò con chiarezza che l'ambito entro cui si possono applicare delle regole formali ha dei confini limitati. Non esiste regola che permetta di decidere tra lezioni di pari autorità estrinseca, dal momento che esse, per loro natura, sono attinenti solo a delle relazioni estrinseche. La scelta spetta necessariamente al giudizio dell'editore, e un editore che rifiuta o è incapace di esercitare il suo giudizio, e ripiega su un criterio arbitrario, come l'autorità del testo-base, abdica di fatto alla funzione editoriale. Eppure questo modo di procedere è stato spesso approvato come «scientifico» – *streng wissenschaftlich* è l'espressione più usata –, e il risultato è che molti non hanno prodotto affatto edizioni delle opere dei loro autori, ma solo di particolari testimoni di quelle opere, una via che è in sé perfettamente legittima, ma che non è quella che avevano dichiarato di seguire.

Questo più o meno a titolo di digressione. A rischio di ripetermi vorrei ricapitolare le mie opinioni sulla funzione del testo-base nel procedimento editoriale. La mia tesi è che le circostanze storiche della lingua inglese rendono necessaria l'adozione di un testo particolare per quanto attiene all'aspetto formale. Se i vari testimoni di un'opera sono legati da un rapporto di successiva filiazione, la

scelta cadrà naturalmente sul più antico; e poiché questo non solo si avvicinerà più di qualsiasi altro all'originale dell'autore in relazione agli accidentali, ma sarà anche (non considerando la possibilità di una revisione d'autore) quello che conserverà più fedelmente delle lezioni corrette, qualora ci si trovi di fronte a varianti sostanziali, tutto è semplice, ed è giustificato un trattamento tradizionale del testo-base. Ma quando esistono più testi sostanziali che hanno all'incirca la stessa autorità, anche se sarà sempre necessario sceglierne uno come testo-base e seguirlo per le varianti accidentali, a questo testo-base non si potrà riconoscere un'autorità assoluta e nemmeno preponderante rispetto alle lezioni sostanziali¹⁶. In caso di varianti di questo tipo, la loro scelta sarà determinata in parte dall'opinione che l'editore è riuscito a farsi circa la natura degli esemplari utilizzati per la stampa di ognuna delle edizioni sostanziali, il che è una questione di autorità esterna; in parte dalla qualità intrinseca dei vari testi, valutata sulla base degli errori evidenti che essi contengono; in parte dal giudizio sul diritto intrinseco delle singole lezioni a essere riconosciute come originali, in altre parole il loro merito intrinseco, purché intendiamo per «merito» la probabilità che esse rispondano a ciò che l'autore scrisse e non rispondano invece al gusto personale dell'editore.

Questa è, a mio modo di vedere, la teoria generale del testo-base. Ma resta in sospeso una serie di problemi secondari che può valere la pena di discutere. Uno di questi è il grado di fedeltà con cui va riprodotto il testo-base. Poiché l'adozione del testo-base è un fatto di comodo non di principio – in quanto esso ci viene imposto o da circostanze linguistiche o da «ignoranza» filologica – ne consegue che non c'è motivo per ritenerlo qualcosa di sacrosanto, anche indipendentemente dal problema delle varianti sostanziali. Ogni editore che miri a un'edizione critica correggerà ovviamente gli errori dei copisti e dei compositori. Egli farà anche delle correzioni conformemente all'*errata* incluso nell'edizione adottata come testo-base. Non vedo perché non dovrebbe modificare parole che

¹⁶ Questa aggiunta si inserisce per rispondere al caso dei cosiddetti *bad quartos* shakespeariani e degli altri autori elisabettiani, e all'intero gruppo dei testi «riportati» [cioè, trascritti da una tradizione orale, *N.d.C.*], la cui importanza è in genere trascurabile.

presentano una grafia fuorviante o stravagante se è convinto che è dovuta al copista o al compositore e non all'autore. Se l'interpunzione è persistentemente sbagliata o difettosa, l'editore potrebbe voler rinunciarvi del tutto e adottarne una propria. Ritengo che sia libero di farlo, purché nel fissare la propria interpunzione egli tenga nel debito conto quella originale e segnali la modifica quando il significato ne è sensibilmente interessato. Lo stesso si dica per l'uso delle maiuscole e del corsivo. Finché si registrano ambiguità e anomalie darei la preferenza allo scioglimento delle abbreviazioni (eccetto forse quando si ha a che fare con un manoscritto autografo). Un'edizione critica non mi sembra il luogo adatto per segnalare le peculiarità grafiche di testi particolari¹⁷, e da questo punto di vista il testo-base è solo un testo tra gli altri. Questi, ad ogni modo, sono aspetti che vanno lasciati alla discrezione dell'editore. A me interessa solo difendere la sua libertà di giudizio.

Alcuni problemi secondari si pongono quando bisogna sostituire una lezione del testo-base con un'altra derivata da una fonte diversa. Non credo che sia necessario trascriverla nella forma esatta in cui appare nell'altro testo. Supponiamo che il testo-base segua per l'uso di *u* e *v* la consuetudine più antica e che la fonte da cui è tratta la lezione segua quella più recente. Naturalmente nel trasferire la lezione dalla fonte al testo-base essa dovrebbe essere resa conforme alla consuetudine più antica. Direi di più. Supponiamo che il testo-base legga *hazard*, ma che abbiamo ragione di credere che la lezione corretta sia *venture*; supponiamo inoltre che nel testo-base questa parola appaia sempre nella forma *venter*: ritengo allora che dobbiamo adottare la forma *venter*. Allo stesso modo gli emendamenti dell'editore dovrebbero essere fatti in modo da risultare conformi alla grafia abituale del testo-base.

Ma nel caso di edizioni sostanziali concorrenti la scelta tra lezioni sostanziali avviene in genere, come ho già spiegato, indipendentemente dal testo-base. Forse una concessione andrebbe fatta. Supponiamo che due lezioni, la prima del testo-base e la seconda in

¹⁷ Certamente non nel testo, e probabilmente neanche in apparato: possono invece costituire un'apposita appendice.

un altro testimone, si mostrino esattamente equivalenti: cosa deve fare l'editore? In un caso come questo, pur non essendovi una ragione logica per preferire la lezione del testo-base, in pratica, se non vi è neppure una ragione per rifiutarla, la soluzione ovvia sarà quella di conservarla nel testo¹⁸.

Molto più importanti e complessi sono i problemi connessi con la revisione d'autore. Mi sembra che McKerrow parli solo di correzione, ma penso che egli intendesse comprendere in questa anche la revisione, almeno fino al punto in cui essa non diventa una riscrittura completa: in ogni caso il principio è lo stesso. Ho già preso in considerazione il criterio da lui sostenuto – vale a dire che un editore dovrebbe adottare l'edizione originale come testo-base e introdurvi tutte le varianti sostanziali della ristampa revisionata, esclusi gli errori evidenti – e ho spiegato che lo considero troppo radicale e meccanico. La rettifica che ho proposto credo che sia sufficientemente fondata dal punto di vista teorico, ma che da un punto di vista pratico manchi di precisione. Qualora il testo sia stato revisionato o corretto, l'andamento normale delle cose vorrebbe che l'autore mandasse al tipografo o un elenco delle correzioni da apportare oppure la copia corretta di una precedente edizione. Possiamo supporre che nell'allestire la nuova edizione il tipografo vi includesse le modifiche così indicate dall'autore; ma possiamo presumere che egli vi introducesse di sua iniziativa anche una certa quantità di varianti non autorizza-

¹⁸ Questo è il modo di procedere che raccomandavo nei Prolegomena a *The Editorial Problem in Shakespeare* (p. XXIX), aggiungendo che così «almeno ci è risparmiato il disturbo di fare a testa e croce». In realtà quello che scrivevo nel 1942 era che «in circostanze del genere un editore conserva naturalmente la lezione del testo-base, essendo questo il testo che egli ha già deciso *prima facie* essere quello più corretto». Ciò comporta che uno dei criteri su cui si fonda la scelta del testo-base è la sua correttezza riguardo alle lezioni sostanziali; e infatti riprendevo le opinioni di McKerrow, asserendo che un editore avrebbe dovuto adottare come testo-base quello che «sembrava essersi allontanato meno dal manoscritto dell'autore rispetto all'enunciato, alla grafia e all'interpunzione». Nei miei Prolegomena vi sono molte cose che oggi formulerei diversamente, e su questo punto particolare ho definitivamente cambiato opinione. Oggi direi che la scelta del testo-base dipende esclusivamente dalle sue caratteristiche formali (accidentali), e che è irrilevante la sua fedeltà riguardo alle lezioni sostanziali, anche se fortunatamente nove volte su dieci la scelta sarà la stessa qualunque sia la regola adottata.

te¹⁹. Il problema che ha dinanzi a sé l'editore è quello di distinguere tra le due categorie. Personalmente, propongo il seguente procedimento, di tipo decisamente soggettivo. Ammettendo che sia stata dimostrata l'esistenza della revisione (o della correzione), di fronte a ogni variante un editore dovrebbe sempre chiedersi: 1) se la lezione originaria è tale da poter essere ragionevolmente attribuita all'autore; 2) se la lezione successiva è tale da poter essere stata sostituita dall'autore a quella precedente. Se la risposta alla prima domanda è negativa, la lezione successiva dovrebbe essere accolta almeno in vista della possibilità che sia una correzione autorevole (a meno che, ovviamente, non sia impossibile in sé). Se la risposta alla prima domanda è affermativa e quella alla seconda negativa, la lezione originaria va conservata. Se le risposte ad entrambe le domande sono affermative, allora la lezione più tarda va considerata come risultato di una revisione e accolta nel testo, sia che l'editore la consideri un miglioramento sia che non la consideri tale. Si osserverà che questo modo di procedere implica che una variante più tarda, del tutto indifferente o manifestamente inferiore, o per la cui introduzione non si riescono a dare spiegazioni, vada considerata fortuita ed esclusa dal testo, con scandalo dei seguaci fedeli di McKerrow. Naturalmente non ho la pretesa che il mio procedimento porti a risultati omogeneamente corretti, ma credo che questi risultati, sebbene non uniformi, saranno nell'insieme preferibili a quelli ottenuti seguendo una qualsiasi regola meccanica. Senza dubbio presuppongo la presenza di un editore di una certa competenza; ma se un editore è veramente incapace, credo che non faccia molta differenza il metodo che adotta: è vero che può fare meno danni con l'uno piuttosto che con l'altro, comunque sia egli non raggiungerà mai buoni risultati. In ogni caso, ritengo che sarebbe disastroso limitare la libertà di editori capaci nella speranza di impedire agli incapaci di comportarsi come tali.

Illustrerò l'applicazione pratica di questo procedimento con un esempio tratto ancora dal *Masque of Gipsies* di Jonson, un'opera di cui si sa che è stata ampiamente revisionata dall'autore in vista di

¹⁹ Intendo quelle varianti sostanziali che ricorrono in quasi tutte le ristampe, eccetto quelle più fedeli.

una successiva rappresentazione. A un certo punto del testo nella versione originaria si legge:

a wise Gypsie... is as politicke a piece of Flesh, as most Iustice in the County where he maunds

mentre i testimoni della versione riveduta sostituiscono *maunds* con *stalkes*. Ebbene, *maund* è un ben noto termine gergale che significa «chiedere l'elemosina», e non vi è il minimo dubbio che questo è quello che Jonson originariamente scrisse. Inoltre, si potrebbe facilmente dimostrare che è meno verosimile che egli, rivedendo il testo, abbia sostituito questo termine con un altro relativamente banale, piuttosto che un copista non abbia alterato una parola un po' insolita di cui non aveva colto il significato, proprio come sappiamo che, in un verso già citato (p. 49), un copista cambiò *flirted* in *blewe*. Inclinerai io stesso contro questa opinione se non fosse che in un altro punto del testo Jonson aggiunse, durante la revisione, questi versi:

And then ye may stalke
The Gypsies walke

dove *stalk*, nel senso di «procedere furtivamente», ha quasi il valore di un termine tecnico. Considerato questo fatto, non credo che sia irragionevole ipotizzare che Jonson sostituì egli stesso *maunds* con *stalkes*, volendo evitare l'insinuazione che i suoi aristocratici zingari fossero dei mendicanti; ritengo in conclusione che questa lezione (almeno in termini possibilistici) vada considerata come una correzione d'autore, anche se nessun filologo giudizioso potrebbe preferirla a quella originaria.

Sul fatto che in tutti i normali casi di correzione o di revisione l'edizione originale debba essere adottata come testo-base, mi trovo pienamente d'accordo con McKerrow. Ma non tutti i casi sono normali, come lo stesso McKerrow ammetteva. Nel passo già citato (p. 39), nello stesso momento in cui egli consigliava di adottare come testo-base la prima «buona» edizione e di assumervi le successive correzioni, aggiungeva questa condizione: «a meno che non possiamo dimostrare che l'edizione revisionata (o l'esemplare da cui essa è stata stampata) sia stata riesaminata e corretta *dal principio alla fine*» dall'autore (il corsivo è mio). In realtà questa condizione non è chiarissima, ma ciò implica evidentemente che vi sono (o possono esser-

vi) dei casi in cui un editore sarebbe giustificato nel prendere una ristampa riveduta come testo-base; e allora può essere utile chiedersi quali sono questi possibili casi. Se un'opera è stata interamente riscritta ed è stampata da un nuovo manoscritto, il problema non si pone, perché l'edizione revisionata rappresenterà un'edizione sostanziale e come tale verrà presumibilmente scelta dall'editore come testo-base. Ma, escludendo questa possibilità, un autore, desiderando correggere o modificare la sua opera, può anche non limitarsi a consegnare al tipografo una copia revisionata di un'edizione precedente, ma egli stesso può sorvegliare la tiratura della nuova edizione e correggere le bozze mentre i fogli sono in stampa. In tale caso si può sostenere che, anche se l'edizione più antica conserva più fedelmente le caratteristiche peculiari dell'autore (se è stata stampata dal suo manoscritto originale), questi nondimeno si sarà assunto rispetto alla più recente non solo la responsabilità delle lezioni sostanziali ma anche quella degli accidentali, e che quindi è la ristampa riveduta che va adottata come testo-base.

Un esempio classico ci viene offerto dall'in-folio del 1616 delle opere teatrali di Ben Jonson. In esso risulta che anche il testo largamente rimaneggiato di *Every Man in his Humour* fu composto non da un manoscritto indipendente ma da un esemplare molto ritoccato del volume in-quarto del 1601. Che Jonson abbia corretto le bozze dell'in-folio è stato, a dire il vero, oggetto di discussione, ma l'opinione di Simpson che ciò sia avvenuto è molto verosimile, ed egli fu quasi certamente responsabile delle numerose correzioni fatte mentre i fogli erano in stampa. La conseguente decisione di Simpson di adottare l'in-folio come testo-base per le opere teatrali in esso contenute incontrerà senza dubbio l'approvazione degli studiosi. Io, almeno, non ho alcuna intenzione di contestarla²⁰. Vorrei solo far notare – e in questo credo che lo stesso Simpson sarebbe d'accordo con me – che anche in questo caso il procedimento adottato comporta un certo sacrificio di elementi peculiari. Per esempio, ho notato che nel testo del *Sejanus* da lui curato vi sono

²⁰ È molto più discutibile il fatto che Simpson adotti l'edizione in-folio del 1616 come testo-base della maggior parte dei *masques* ivi contenuti, sebbene riconosca che nel loro caso non si può pensare che Jonson abbia sorvegliato la tiratura.

ventotto casi di apostrofo jonsoniani (un apostrofo che indica l'elisione di una vocale che è tuttavia conservata nel testo), ma che di questi solo la metà compaiono nell'in-folio; gli altri sono ripresi dall'edizione in-quarto. Questo equivale ad ammettere che, almeno da certi punti di vista, il volume in-quarto rispetta l'aspetto formale dell'originale dell'autore più fedelmente dell'in-folio.

Il problema è che i casi di revisione differiscono a tal punto per circostanze e per carattere che sembra impossibile fissare una regola rigida e sbrigativa che stabilisca quando l'editore deve adottare come testo-base l'edizione originale e quando la ristampa riveduta. Ci si può solo limitare a dire che se la scelta cade sull'edizione originale, allora le correzioni dell'autore vanno assunte nel testo; se la scelta cade invece sulla ristampa, la lezione originale deve essere ripristinata quando quella della ristampa è dovuta a un intervento non approvato dall'autore. Così l'editore non può sfuggire all'obbligo di distinguere quanto meglio può tra i due tipi. Nessun gioco di prestigio con il testo-base riuscirà a sottrarre l'editore al dovere e alla necessità di esercitare il suo giudizio.

Prima di concludere vorrei esaminare più partitamente il problema della revisione e del testo-base. In un'opera come *Sejanus*, in cui il lavoro di revisione o di correzione è scarso, è ovvio che sarebbe possibile adottare l'in-quarto come testo-base, introducendovi tutte le varianti autorevoli offerte dall'in-folio; anzi, nel caso che l'opera venisse edita a sé, questa sarebbe la via naturale da seguire. Ma un testo come *Every Man in his Humour* presenta un problema completamente diverso. Nell'in-folio revisione e rifacimento si fondono a tal punto che sarebbe impossibile districare le varianti intenzionali da quelle che potrebbero essere fortuite, e sarebbe avventato esperirne il tentativo. L'editore della versione riveduta non ha altra scelta se non quella di adottare l'in-folio come testo-base. Potrebbe dunque sembrare che nei fatti una ristampa si imponga all'editore come testo-base per la natura stessa della revisione che ha subito, indipendentemente dal fatto che l'autore ne abbia o no sorvegliato la tiratura.

Ciò chiama in causa un'altra categoria di testi, quelli in cui una ristampa sia stata revisionata non dall'autore ma attraverso il confronto con un manoscritto più autorevole. Prendiamo ad esempio *Richard III* e *King Lear* di Shakespeare. Per entrambi il testo di gran

lunga migliore è l'in-folio del 1623; questo però non rappresenta un'edizione sostanziale, essendo stato ripreso da un esemplare di una precedente edizione in-quarto che era stato largamente corretto per collazione con un manoscritto conservato nel teatro. L'opera di revisione appare così vasta e dettagliata che sarebbe un compito quasi impossibile distinguere tra varianti dovute al correttore e varianti dovute al compositore²¹, e l'editore non ha altra scelta che adottare l'in-folio come testo-base. In verità, egli vi sarebbe in ogni caso obbligato per un'altra ragione; infatti il testo dell'in-folio risulta trascritto in alcune parti direttamente dal manoscritto dell'autore, mentre l'in-quarto contiene solo testi «ripportati», le cui caratteristiche accidentali sono prive di qualsiasi autorità. Nello stesso tempo, l'analogia con *Every Man in his Humour* fa pensare che, se anche le edizioni in-quarto di *Richard III* e *King Lear* possedessero maggior autorità di quanta in effetti non ne hanno, la scelta del testo-base sarebbe stata comunque la stessa.

Ho iniziato questo discorso nella speranza di chiarire a me stesso, oltre che agli altri, un aspetto non ben definito ma non per questo privo di importanza della pratica editoriale. Per quanto mi riguarda sono riuscito in parte a riordinare le mie idee; sta agli altri giudicare se ho fatto altrettanto per loro. Se essi non concordano col mio punto di vista, sta a loro sostenerne uno diverso. Il mio intento è di provocare un dibattito non di formulare una legge.

²¹ Alcune di esse sono certamente dovute ad errori del tipografo dell'in-folio, ed è evidente che spetta all'editore individuarle e correggerle come meglio può.

La trasmissione del testo

di *Philip Gaskell*

PHILIP GASKELL (1926-2001) è stato bibliotecario del Trinity College (Cambridge) dal 1967 al 1986 e successivamente professore di letteratura inglese presso il California Institute of Technology. È autore del manuale di bibliografia tuttora di riferimento negli studi internazionali: *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, 1972, con numerose ristampe. Nel campo specifico dei metodi della critica testuale ha pubblicato *From Writer to Reader. Studies in Editorial Method*, Oxford, 1978.

Il saggio che qui si riproduce è desunto da *A New Introduction*, cit., 1978³, pp. 343-357.

Nell'edizione di un testo la scelta delle varianti e l'emendamento delle corrottele può avvenire o sul fondamento di ragioni bibliografiche o sul fondamento di ragioni letterarie, o delle une e delle altre insieme. L'esercizio della critica letteraria esula qui dal nostro interesse; la critica bibliografica invece è il fine a cui si indirizza in ultima analisi la conoscenza dei processi di produzione del libro. Nei fatti, l'applicazione delle tecniche della bibliografia testuale ai singoli problemi della critica del testo richiede una valutazione degli effetti che quei processi (in particolare, la composizione, la correzione e le altre fasi successive di lavorazione, compresa la preparazione delle lastre) possono esercitare sul trasferimento del testo dal manoscritto alla stampa.

1. La composizione

Il compositore aveva un ruolo decisivo nella trasmissione a stampa del testo, perché era lui – e di solito lui solo – ad effettuarne la completa trascrizione. La sua figura ha quindi delle analogie con quella dell'amanuense o dello scriba e, sebbene non sia il caso di spingere troppo avanti il paragone (gli errori compiuti con una penna che può tracciare qualsiasi segno possono essere di tipo di-

verso da quelli che si determinano nel maneggiare caratteri preesistenti), di fatto molti aspetti delle trasmissioni manoscritte si ritrovano nei procedimenti tipografici.

Un compositore avrà la possibilità di riprodurre con grande precisione un esemplare a stampa, ma è raro che il testo di un manoscritto possa essere da lui riportato in caratteri di stampa senza che subisca delle modifiche nel corso del procedimento. Queste modifiche dipendono nella maggior parte dei casi o da interventi volontari volti a migliorare la presentazione del testo nei suoi dettagli, oppure da errori involontari, che potranno o no essere individuati e corretti più tardi. La quantità di varianti introdotte nel corso della composizione è stata diversa a seconda delle epoche, dei luoghi, degli atteggiamenti e delle capacità tecniche sia degli autori, sia dei tipografi, ma è stata quasi sempre molto elevata, anche se non tutte le varianti hanno avuto sempre lo stesso rilievo testuale.

La trattazione che segue si riferirà soprattutto all'epoca della stampa manuale, perché allora si manifestò maggiormente questa tendenza al cambiamento. Ma nell'epoca della stampa meccanica la situazione fu diversa solo per quantità non per qualità. La composizione tipografica continuò ad essere manuale per la maggior parte del XIX secolo e, malgrado si raggiungessero standard di precisione più elevati che nel passato e scomparissero quasi del tutto le oscillazioni grafiche, gli effetti prodotti nella trascrizione dal compositore restarono sostanzialmente identici a prima. Nel corso del nostro secolo si è manifestata sempre più largamente la tendenza a revisionare in sede editoriale il manoscritto dal punto di vista grafico-formale, prima di mandarlo in composizione, ma anche oggi questo non sempre viene fatto, e le modifiche che vengono introdotte nel testo nel momento della sua composizione meccanica sono per altri aspetti molto simili a quelle che si verificavano quando la composizione era manuale. Chi opera con una tastiera, allo stesso modo di chi compone manualmente, trasferisce il testo da un manoscritto o da un dattiloscritto in un insieme di segni da tradurre in stampa, e il suo lavoro è caratterizzato allo stesso modo da modifiche volontarie ed errori involontari.

Coloro che compongono manualmente e coloro che operano su una tastiera, lavorando con testi inediti, hanno due compiti da rispettare: il primo, di comporre le parole del loro esemplare nel

modo più accurato possibile, senza nulla aggiungere od omettere (oppure, come si potrebbe dire, di rispettare gli aspetti sostanziali del testo); il secondo, di badare che lo «stile» tipografico del prodotto (grafia, uso delle maiuscole, interpunzione, uso del corsivo e delle abbreviazioni, ciò che noi definiamo aspetti accidentali) risponda agli usi dell'epoca e del luogo. All'epoca della stampa manuale le convenzioni tipografiche erano abbastanza uniformi all'interno delle industrie tipografiche nazionali, ma il diciannovesimo secolo vide lo sviluppo in singoli tipografi di un particolare stile personale, che poi nel corso di questo secolo ha sempre più ceduto il posto allo stile particolare dell'editore; in ogni caso questi stili individuali non si sono allontanati di molto dalle convenzioni nazionali, facendo riferimento per lo più a un ristretto numero di varianti grafiche in parole come *connection* o *connexion*, *judgement* o *judgment* ecc., oppure a cose come l'uso delle maiuscole nei titoli dei libri, il modo di punteggiare le abbreviazioni e le citazioni.

È un fatto notissimo che la grafia degli scrittori inglesi durante il sedicesimo secolo e all'inizio del diciassettesimo fosse estremamente varia¹. Ciò nonostante, sebbene non si possa dire che esistesse in quest'epoca una grafia standard, la gamma di possibilità comunemente accettate era ristretta; alcune varianti o gruppi di varianti grafiche venivano usati raramente e quindi erano, in un certo senso, «sbagliati», pur essendo a volte dal punto di vista fonetico altrettanto ragionevoli di quelli «corretti». (Va sottolineato che per «corretta» si intende una grafia accettata, non necessariamente quella divenuta standard successivamente).

Presso le case tipografiche vigevo una situazione analoga. I compositori consideravano alcune grafie accettabili e altre no, e si adoperavano sistematicamente per rendere la grafia dell'autore conforme a quella che da loro era ritenuta corretta (a meno che, come talvolta avveniva, l'autore non insistesse sul mantenimento della propria grafia). Questo non significa che esistesse un'ortografia codificata o persino standardizzata dei tipografi – non c'è prova di qualcosa del genere –, ma è anche vero che i compositori

¹ T. H. HILL, *Spelling and the Bibliographer*, «The Library», s. 3, XVIII (1963), pp. 1-28.

apprendevano il mestiere l'uno dall'altro e che cambiavano spesso posto di lavoro, per cui non c'è da meravigliarsi se si può riscontrare una maggiore uniformità degli usi grafici all'interno delle tipografie che non al di fuori di esse.

Fino alla metà del XVII secolo una certa oscillazione era, entro certi limiti, una caratteristica permessa e usuale dell'ortografia dei compositori. Cosicché un qualsiasi compositore, operando nel 1600, poteva sentirsi in diritto di comporre la parola «do» come *do* o *doe*, ma avrebbe avvertito come errata la forma *doo*. Tuttavia, pur apparendogli ugualmente corretti *do* e *doe*, è probabile che preferisse o avesse l'abitudine di comporre o l'una o l'altra di queste due forme. Lo stesso vale per altre varianti molto diffuse; a parità di condizioni egli preferirà particolari forme o gruppi di forme.

Ma non si danno sempre parità di condizioni. Fintanto che nella stampa fu accettata la presenza di questo tipo di varianti grafiche, i compositori se ne servirono per giustificare le righe. Così il nostro compositore potrebbe comporre *doe* secondo la sua pratica abituale e poi, scoprendo che la sua riga eccede la giustezza per un quarto di quadratone, cambiare il *doe* in *do*, lasciando cadere la *e*, piuttosto che intraprendere il lavoro assai più faticoso di togliere via gli spazi e trovarne di più sottili. Anche la grafia del manoscritto poteva esercitare la sua influenza se differiva, entro limiti accettabili, dalle sue preferenze abituali.

Nel periodo più antico della stampa manuale il compositore «correggeva» analogamente l'uso delle maiuscole e del corsivo nella copia, aggiungeva almeno un certo numero di segni di interpunzione (i manoscritti dell'età elisabettiana e dell'età di Giacomo I erano punteggiati solo saltuariamente, seppure lo erano), e si serviva di un numero limitato e sempre più in diminuzione di contrazioni e di abbreviazioni, come ulteriore aiuto per giustificare le righe. Si tendeva sempre di più a una riduzione del numero delle varianti consentite al compositore, fino a che la variante ortografica virtualmente scomparve come caratteristica dello stile tipografico inglese nel 1683, quando Moxon scrisse:

È necessario che un compositore sia per lo meno un buon conoscitore della lingua inglese; e che egli padroneggi la grafia attualmente in uso di tutte le parole inglesi, e che possieda tanto senno e discernimento da punteggiare correttamente

le sue frasi; che sappia quando far iniziare una parola con una lettera maiuscola, quando (per rendere più intellegibile al lettore il senso dell'autore) comporre alcune parole o alcune frasi in corsivo o in gotico².

Moxon tuttavia chiarisce che questa redazione degli accidentali (come noi li chiameremmo) doveva limitarsi alle opere in lingua inglese; una copia in altra lingua doveva essere seguita pedissequamente dai compositori inglesi. Nel corso del XVIII secolo lo stile tipografico inglese divenne un po' più semplice, ma in linea di massima le istruzioni di Moxon conservarono la loro validità per tutto il tempo che sopravvisse la stampa manuale.

È più facile fare delle generalizzazioni circa le abitudini dei compositori in Inghilterra (dato che le imprese tipografiche restarono concentrate a Londra fino a quando era già finita l'epoca delle oscillazioni grafiche) piuttosto che nell'Europa continentale, dove l'attività di stampa fu sempre molto disseminata e in genere diede corso ad abitudini locali particolari. Ciò nonostante si può affermare che i tipografi tedeschi, la cui grafia era in ogni caso fortemente influenzata dalle differenze di dialetto, disponevano di una grande libertà d'azione per giustificare le righe, grazie all'uso di varianti grafiche accettate (come le forme vocaliche *û* e *ue* ecc., e i suffissi *-n* ed *-en*), e continuarono a servirsene a questo scopo fino all'inizio del XVIII secolo. D'altra parte, la grafia francese, spagnola e italiana non si avvicinava neppure lontanamente alla varietà presentata dall'inglese e dal tedesco nel XVI e XVII secolo, ma i tipografi di queste lingue mantennero la consuetudine quattrocentesca di usare abbreviazioni convenzionali per giustificare le righe fino alla metà del XVII secolo (specialmente tildi sopra le vocali per segnalare l'omissione di lettere)³.

I mutamenti rispetto all'esemplare manoscritto che dipendono non da modifiche intenzionali ma da errori involontari possono essere ricondotti o a una cattiva lettura della copia da parte del compositore o al fatto che egli componesse qualcosa di non corri-

² J. MOXON, *Mechanick Exercises*, a cura di H. Davis e H. Carter, Oxford, 1962², p. 193.

³ Non vi sono studi d'insieme sulla grafia dei compositori nei paesi dell'Europa continentale; cfr. W. G. HELLINGA, *Copy and Print in Netherlands*, Amsterdam, 1962, pp. 100-103.

spondente a ciò che avrebbe voluto. I fraintendimenti della copia manoscritta erano quasi sempre causati o da una scrittura di qualità così scadente che neppure il compositore, che per mestiere aveva familiarità con scritture di ogni tipo, riusciva a decifrarla, o da aggiunte e correzioni eseguite malamente sulla copia. Naturalmente quando si prende in considerazione il tipo di errore che il compositore avrebbe potuto commettere leggendo, bisogna avere una certa pratica della grafia in cui il manoscritto era probabilmente compilato. Per esempio in Inghilterra, all'incirca fino al 1630, i manoscritti volgari furono generalmente vergati nella versione inglese della gotica corsiva, una scrittura detta *secretary*, mentre gli esemplari latini erano più spesso scritti in umanistica, la scrittura ancora oggi in uso, che fu introdotta in Inghilterra alla metà del XVI secolo e che in seguito soppiantò la gotica corsiva inglese in tutti i campi. Vale la pena di ricordare che, quando un autore usava la gotica corsiva inglese, probabilmente non lo faceva peggio che usando l'umanistica, e che un compositore di quell'epoca, abituato in egual misura sia all'una che all'altra, non considerava la *secretary* particolarmente difficile da leggere. Per noi, comunque, la *secretary* resta una scrittura difficile; e già da tempo è stata sottolineata la necessità, per coloro che si dedicano alla critica del testo, di acquisire una completa padronanza, se possibile pratica, delle scritture delle regioni e delle epoche di cui si occupano.

Le intenzioni dell'autore potrebbero anche essere state fraintese se il manoscritto presentava delle lacune evidenti o degli errori grammaticali. Il compositore avrebbe potuto tentare di emendarli, con il rischio, così facendo, di introdurne di nuovi; ma di solito il compositore non era tenuto a correggere gli errori dell'autore e potrebbe dunque aver preferito non intervenire. In ogni caso, la composizione era un processo in larga misura meccanico; il compositore, man mano che procedeva, afferrava il senso di ogni frase (questo era necessario per punteggiare correttamente), ma è estremamente improbabile che comprendesse il senso generale del capitolo o finanche del paragrafo che stava componendo.

Gli errori dipendenti dal fatto che il compositore realizzava nella composizione qualcosa di diverso da quello che avrebbe voluto sono anch'essi riconducibili a due tipi: errori di lapsus, dovuti al compositore, ed errori prodotti da una cassa inquinata, una cassa

cioè in cui alcuni caratteri erano finiti negli scomparti sbagliati. Naturalmente i lapsus del compositore potevano essere di vari tipi, ma di essi solo tre erano veramente diffusi. In primo luogo, poteva sostituire inconsciamente una parola con un'altra all'interno della frase o del gruppo di parole da lui memorizzate e che stava componendo; di solito la parola sostituita ha un legame semantico con quella originaria e le assomiglia nella forma e nel suono. In secondo luogo, poteva saltare o scrivere due volte un tratto di testo, errore dovuto a una ripresa dell'esemplare di copia in un punto sbagliato; era particolarmente facile, ad esempio, se la stessa parola ricorreva in righe successive della copia, comporre una frase che terminava nel primo punto in cui essa compariva e poi riprendere a comporre partendo dalla stessa parola posta nella riga successiva, in modo che tutto ciò che era nel mezzo veniva omissso. In terzo luogo, il compositore poteva involontariamente attingere il carattere in uno scomparto sbagliato della cassa, proprio come accade quando un dattilografo stanco scrive *hwen* al posto di *when*. Da una verifica tuttavia risulta che ogni compositore aveva la tendenza a commettere degli errori suoi caratteristici di questo tipo e che la semplice inversione è soltanto una delle tante possibilità⁴.

Senza dubbio sarebbe stato difficile trovare, in qualsiasi casa tipografica, una cassa che non contenesse alcun carattere nello scomparto sbagliato, ma alcune casse erano più inquinate di altre. Se una cassa per trascuratezza veniva riempita eccessivamente poteva facilmente accadere che i caratteri si rovesciassero da uno scomparto in un altro, di solito in quello immediatamente sottostante. Ma anche la normale redistribuzione dei caratteri dalle forme già utilizzate poteva far sì che essi finissero negli scomparti sbagliati, o perché il compositore aveva compiuto un errore all'inizio della parola che stava scomponendo, e così tutte le lettere successive erano cadute nel posto sbagliato, o perché si era lasciato cadere nella cassa un carattere dalle linee che teneva sospese nella mano sinistra. Una cassa inquinata determinava inevitabilmente un certo

⁴ PH. GASKELL, *The First Two Years of the Water Lane Press*, «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society», II (1954-58), pp. 178-180.

numero di errori nel compositoio, per il fatto che i compositori non leggevano l'occhio del carattere quando lo raccoglievano; tuttavia chi aveva una certa esperienza riusciva a valutare al tatto lo spessore dei caratteri e, se aveva raccolto una lettera anche solo un poco più spessa o più sottile di quello che avrebbe dovuto essere, se ne rendeva conto immediatamente.

Tuttavia, è il caso di ricordare che i compositori che lavoravano a cottimo (non così gli apprendisti) erano tenuti a correggere a loro spese gli errori, e che per loro era molto più rapido – e quindi più proficuo – leggere e correggere ogni riga nel compositoio non appena era stata composta, piuttosto che attendere e correggerle tutte insieme più tardi quando la forma era stata completata. Per esempio, una grave omissione o duplicazione di un tratto di testo in una pagina di prosa poteva rendere necessario il rimaneggiamento e il rifacimento della giustezza di dozzine di righe, mentre se lo sbaglio fosse stato individuato nel compositoio lo si sarebbe potuto correggere nel giro di pochi secondi.

Diamo dunque uno sguardo a un vero compositore al lavoro, l'uomo che si trovava alle dipendenze di Jaggard intorno al 1620, – conosciuto oggi come il «compositore B», del primo in-folio shakespeariano (e, a dire il vero, il suo nome era forse John Shakespeare)⁵. Il compositore B si distingue dai suoi compagni per certe abitudini grafiche ben radicate: tra le altre cose preferisce comporre *do*, *go* e *heere*, mentre, ad esempio, il compositore A preferisce *doe*, *goe* e *here*. L'esame dei testi composti da B dimostra che il suo lavoro è caratterizzato da un intreccio di ingegnosa ma applicata, tendenza deliberata al cambiamento e semplice negligenza, cosa che ne fa un esempio interessante per dimostrare fino a qual punto un compositore poteva giungere nel modificare, intenzionalmente e non, il suo esemplare durante il procedimento della composizione: sebbene vada detto che B sembra essersi spinto un buon tratto più avanti di gran parte dei suoi colleghi.

⁵ D. F. MCKENZIE, *Compositor B's Role in «The Merchant of Venice»* Q₂ (1619), «Studies in Bibliography», XII (1959), pp. 75-90.

Nel 1619 B compose dieci nuove edizioni in-quarto di opere teatrali shakespeariane e pseudo-shakespeariane, basandosi su stampe precedenti. Questi testi, molti dei quali portavano date false, furono pubblicati da Jaggard ad istanza del libraio Thomas Pavier. Il confronto di una di esse, *The Merchant of Venice*, con la sua copia (l'edizione originale del 1600) rivela chiaramente il genere di mutamenti effettuato da B. Benché avesse a disposizione più o meno lo stesso tipo di carattere e usasse la stessa misura e lunghezza di pagina del suo collega che l'aveva preceduto nel 1600, B non compose la ristampa seguendo la copia riga per riga, e neanche pagina per pagina, e la ristampa risulta di fatto quattro pagine più lunga dell'originale. Quale che fosse la ragione di questo modo di procedere, esso dava a B l'opportunità di comporre il libro nel modo in cui preferiva.

Naturalmente, la prima domanda che ci poniamo è se la copia specifica del primo in-quarto utilizzata da B fu revisionata da qualcun altro prima che egli iniziasse la composizione. Il libro non è sopravvissuto e quindi non possiamo essere sicuri della risposta, ma dalla natura delle modifiche appare improbabile che vi fosse coinvolto un altro revisore: la maggior parte dei cambiamenti sono maldestri, superflui o semplicemente sbagliati, e può ben essere che quelle poche rettifiche che hanno l'aria di essere genuine rappresentino gli sporadici «successi» di B. Infatti, appare probabile che B, il quale «corresse» abbastanza opportunamente la grafia e l'interpunzione e utilizzò le varianti grafiche per giustificare le righe, si assunse anche, ma meno opportunamente, il compito di correggere quelle che gli apparivano come corruzioni tipografiche, errori e persino improprietà del testo. (A questo proposito è allarmante sapere che questo stesso compositore fu personalmente responsabile anche della composizione di più della metà del primo in-folio, la nostra unica fonte per gran parte dell'opera shakespeariana).

Se consideriamo le modifiche legittime introdotte da B, la sua applicazione di uno «stile» tipografico, osserviamo che egli alterava regolarmente la grafia in conformità con le sue preferenze personali, sebbene non in modo assolutamente costante. In 103 occasioni compose *do* (la sua forma preferita), in 11 *doe*; in 41 *go* (forma preferita), in 16 *goe*; in 62 *heere* (forma preferita), in 15 *here*. Non compose mai *doe* se non quando anche la sua copia leggeva *doe*; in

una sola occasione compose *goe* mentre la copia aveva *go*; ma compose *here* in sette casi in cui la copia portava la forma da lui normalmente preferita *heere*. Quindi alcune delle preferenze ortografiche di B erano più forti di altre; la sua preferenza per *do* piuttosto che *doe* era più marcata della sua preferenza per *heere* invece di *here*.

Quando B seguì la consueta prassi di giustificare le righe utilizzando le possibilità offerte dalle oscillazioni grafiche, egli mostrò chiaramente che a questo scopo preferiva contrarre le parole (269 casi probabili) piuttosto che scioglierle (96 casi probabili). Inoltre effettuò non meno di 715 modifiche nell'interpunzione, di cui quasi la metà consistenti nell'aggiunta di virgole.

Le modifiche illegittime (almeno, dal nostro punto di vista) attuate da B includono sia errori involontari sia correzioni intenzionali. Naturalmente, non sempre è chiaro se una determinata modifica fu volontaria oppure no. Ad esempio, a III.i.40 (per usare il moderno sistema di riferimento) la copia legge «I say my daughter is my flesh and my blood», ma B omise il terzo *my*. Forse perché lo considerò superfluo? Perché cercava di trasformare la riga in un verso (pur trattandosi di una parte in prosa)? Perché era influenzato dall'espressione comune *flesh and blood*? O la caduta fu accidentale? Non possiamo dirlo.

In verità, la maggioranza delle 30 omissioni, 16 aggiunte e 13 trasposizioni si presentano come errori involontari piuttosto che come tentativi di correzione. Più difficile è classificare con certezza le sostituzioni (36 di singole parole, 4 di frasi), ma ancora una volta molte di esse appaiono come errori. Ad esempio, quando egli compose «Ile pay it presently with all my heart» invece di «Ile pay it instantly with all my hart» (IV.i.281), aveva probabilmente compiuto un errore involontario. D'altro canto la sua più importante sostituzione di frase a I.iii.65-6 («are you resolu'd, How much he would haue?» invece di «is hee yet possess How much ye would?») è evidentemente intenzionale e del tutto in linea con lo stile di B, essendo questa la soluzione inutile di un problema testuale inesistente. Il gruppo più consistente di modifiche volontarie è costituito da 27 correzioni relativamente secondarie, in maggioranza sbagliate; tipico è quanto compose a IV.i.349, dove mutò *an* in *any* nella frase «if it be proued against an alien», guastando il verso senza migliorare il

senso. In tutto, nel comporre le 2.648 righe dell'opera, B compì in media un errore significativo ogni 23 righe.

Quest'esempio mette in evidenza il valore potenziale che ha per l'editore la conoscenza di chi ha composto le varie parti di un testo stampato, ma per essere efficace l'analisi della grafia deve andare oltre la semplice individuazione di due o tre tratti caratteristici di ogni presunto compositore e il computo del numero delle volte in cui essi ricorrono. Sebbene abitualmente A componeva *doe, goe e here*, mentre B preferiva *do, go e heere*, ciò non esclude che, accanto ad A e B, ci fossero altri compositori coinvolti nella composizione del testo, le cui preferenze grafiche in relazione a queste parole potevano coincidere casualmente con quelle di A o di B (o essere una mescolanza delle une e delle altre), le abitudini dei quali perciò dovrebbero essere identificate rispetto ad altre parole. Quindi è essenziale includere in un'analisi grafica *tutte* le parole del testo, e non semplicemente un campione di esse, poiché la struttura grafica complessiva di un testo sarà inevitabilmente una complessa mescolanza delle grafie tipiche dell'epoca con le abitudini individuali dell'autore, del copista (se c'è), dei compositori e del correttore. Solo con un'analisi completa si può sperare di separare le varie componenti, e anche allora sarà probabilmente necessario confrontare il risultato con la grafia degli altri testi usciti dalla stessa casa tipografica⁶.

Esiste un altro modo per identificare l'opera dei singoli compositori. Hinman, mettendo in relazione il modo di operare dei compositori (riconoscibile sulla base di test grafici) con l'apparire di particolari serie di caratteri danneggiati o identificabili per altri aspetti, è stato in grado di dimostrare che, all'epoca in cui fu stampato il primo in-folio shakespeariano, ognuno dei compositori impiegati da Jaggard lavorava di solito con uno specifico paio di casse, nelle quali, a tiratura avvenuta, ridistribuiva i caratteri delle forme che lui stesso prima aveva composto⁷. In questo modo, nella stampa inglese del primo Seicento, può accadere che determinati com-

⁶ Cfr. T. H. HILL, *Spelling and the Bibliographer*, cit.

⁷ C. HINMAN, *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, 1963.

positori utilizzino e riutilizzino un blocco specifico e identificabile di una stessa serie di caratteri.

Dopo il XVII secolo queste tecniche di analisi delle abitudini grafiche e di identificazione dei caratteri serviranno a ben poco; a questo punto le oscillazioni grafiche saranno virtualmente scomparse e non ci sono prove che nelle case tipografiche del XVIII secolo i compositori avessero le loro casse personali (certamente non sarà così nel XIX secolo). Ciò nonostante gli effetti prodotti dai compositori dei secoli XVIII e XIX sulla trasmissione dei testi continuò ad essere di grande importanza; a parte il fatto che continuavano a commettere errori, essi esercitavano un controllo piuttosto marcato sull'interpunzione e, come sempre, differivano l'uno dall'altro per competenza e abitudini tipografiche. Le prove per identificarli sono raramente disponibili, ma in qualche caso si sono conservati dei registri molto dettagliati di tipografi da cui si ricostruiscono le parti assegnate a ognuno; in altri casi è sopravvissuta la copia di tipografia, su cui sono indicate le assegnazioni ai compositori.

Un tempo si riteneva che la distribuzione delle gabbie nelle varie forme di un libro del XVI o del XVII secolo⁸ potesse fornire delle informazioni utili sulla sua produzione: per esempio, che il lavorare con un'unica gabbia implicasse la presenza di un solo compositore, che l'uso di più di due gabbie indicasse urgenza, che l'apparire di una nuova serie di gabbie rivelasse un'interruzione della lavorazione tipografica, e così via. Studi recenti di registri tipografici hanno però dimostrato che la distribuzione delle gabbie possono essere delle guide pochissimo affidabili e che non è necessariamente vero – anzi, neanche probabile – che possano dirci molto sulla complessa tipologia della composizione e della stampa nel caso che si fosse proceduto con una lavorazione in parallelo. Tutt'al più si può dire che può esservi una qualche relazione tra certe gabbie e l'attività di determinati compositori; ma anche questo rapporto potrebbe cambiare nel corso della stampa.

⁸ Propriamente parlando, l'assetto delle parti *tipografiche* della gabbia (righe di testa, filetti ecc.), che potevano staccarsi facilmente dal resto della gabbia (telaio, marginature, serraforme).

2. La correzione delle bozze

La procedura di correzione delle bozze che fu probabilmente stabilita entro la fine del XVI secolo continuò a essere attuata con pochi mutamenti fino a tutto il XIX. Anzitutto il correttore si faceva leggere la copia ad alta voce, generalmente da un ragazzo, mentre esaminava una prima bozza di ogni nuova forma composta, per correggere eventuali errori sostanziali e controllare la normalizzazione degli accidentali effettuata dal compositore; quindi poteva accadere che una seconda bozza, tirata dopo aver eseguito le correzioni, venisse confrontata con la prima annotata per controllare se le istruzioni del correttore erano state eseguite (se necessario, si potevano tirare altre bozze). In un secondo tempo, una bozza pulita del foglio – cioè di entrambe le forme – veniva in genere mostrata all'autore per ottenerne l'approvazione e (se il tipografo era sfortunato) per registrarne i ripensamenti; se le correzioni e le modifiche richieste dall'autore erano molto estese, potevano seguire delle nuove bozze. Infine le forme o i fogli ricevevano un'ultima lettura immediatamente prima di dar corso alla stampa e venivano apportate le ultime correzioni, delle volte anche a tiratura già avviata; si potevano avere ancora delle bozze.

Se per prima cosa ci riferiamo alle correzioni eseguite dal tipografo, osserviamo che egli ordinariamente teneva conto della copia manoscritta solo per la lettura della prima bozza, e neppure allora veniva eseguito un riscontro diretto tra essa e le prime bozze. Leggere ad alta voce la copia comportava che il correttore poteva accorgersi solo della presenza di varianti sostanziali tra la copia e le prime bozze; in questo modo non poteva rendersi conto dei particolari della normalizzazione degli accidentali effettuata dal compositore, ma controllava semplicemente che l'interpunzione ecc. fosse ragionevole e lo stile tipografico corretto. A meno che il correttore non si facesse carico di una funzione editoriale, la correzione delle prime bozze tendeva ad avvicinare il testo stampato al manoscritto riguardo alle lezioni sostanziali, ma ad aumentarne la differenza rispetto agli accidentali. Ancora nel 1899 era possibile scrivere: «Un

argomento molto discusso è fino a che punto il lettore [cioè il correttore] sia autorizzato a modificare la grafia e la grammatica dell'autore»⁹.

Inoltre c'era la possibilità che in questa fase venissero introdotti nuovi errori sostanziali, per effetto di una difettosa trasmissione orale della copia; se il ragazzo leggeva male o il correttore non intendeva bene o fraintendeva la sua lettura, una parola sbagliata poteva essere introdotta nella bozza come correzione, indipendentemente dal fatto che il compositore in quel punto avesse operato o no correttamente. Errori che sembrano riconducibili a una difettosa trasmissione orale sono conosciuti in testi a stampa¹⁰, e se è vero che potrebbero essere conseguenza di una dettatura avvenuta al momento della compilazione del manoscritto – o forse anche all'atto della composizione tipografica – potrebbe anche darsi che siano stati introdotti durante la correzione delle bozze.

È probabile che la revisione delle prime bozze corrette desse luogo all'introduzione o all'eliminazione di varianti testuali; di solito le seconde bozze non venivano confrontate con l'esemplare di copia, e il loro scopo era solo di garantire che le istruzioni del correttore fossero state opportunamente eseguite.

Naturalmente la correzione d'autore di una bozza pulita poteva dar luogo a cambiamenti di qualsiasi natura ed entità, sia in relazione agli accidentali, sia in relazione ai sostanziali. Già nel primo periodo della stampa manuale non era insolito che gli autori controllassero le bozze, procedura che dal XVIII secolo diventò consuetudine. Tuttavia, fino alla fine del XIX secolo, non sembra che l'autore con le bozze riavesse indietro anche gli originali; e anche quando questo avveniva, non era detto che l'autore facesse un confronto fra i due testi. Per giunta la correzione delle bozze effettuata dall'autore poteva essere disuguale, con un'attenzione maggiore

⁹ J. SOUTHWARD, *Modern Printing*, II, London, 1899, p. 187.

¹⁰ Tre interessanti esempi sono registrati da MCKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, 1928, pp. 241-243. Si veda anche *Encyclopédie*, V, Paris, 1755, p. 212, alla voce *ébarber* in relazione al significato concernente la fusione dei caratteri, dove la frase «*qu'il ha séparé le jet de la lettre*» si legge «*qu'il ha assez paré le jet de la lettre*» (comunicato da Jacques Rychner).

dedicata ad alcune parti e minore ad altre. Dalla fine del XVIII secolo potrà accadere che agli autori siano mostrate delle seconde bozze con le loro correzioni eseguite, ma sembra, come del resto anche ora, che dovessero farne richiesta esplicita; così scrisse Boswell nel 1791: «Sono molto soddisfatto del foglio com'è ora sistemato. Siccome ho da aggiungere una piccola modifica che si limiterà ad accorciare una nota pressappoco di una riga, mi faccia avere presso sir Joshua Reynold in Liecester Square, dove pranzerò, un'altra bozza, e verrà subito restituita»¹¹.

Infine, le bozze venivano ordinariamente rilette e corrette in tipografia al momento di dare inizio alla tiratura. A dire il vero, intorno al 1600 nelle case tipografiche inglesi poteva aver luogo una ulteriore lettura quando la stampa era già in corso; mentre proseguiva la tiratura, uno dei primi fogli impressi veniva estratto dalla pila e letto (senza alcun riscontro con l'originale). Quindi si fermava il torchio e si eseguiva la correzione; più tardi le copie del libro venivano composte con fogli stampati da forme sia nello stato anteriore sia in quello posteriore. Non è ben definito quanto a lungo sia durato questo modo di procedere, ma probabilmente dalla fine del XVII secolo fu più usuale completare l'ultima correzione prima di dare inizio alla tiratura; così fu certamente dall'inizio della stampa meccanica. Tuttavia, dopo di allora, sarà sempre possibile fermare la stampa per eseguire delle correzioni qualora si evidenziassero delle imperfezioni nei caratteri o nelle lastre, o anche per cancellare delle lezioni indesiderate.

A partire dal tardo Ottocento il metodo di correzione delle bozze ha subito tre mutamenti sostanziali. In primo luogo divenne usuale, sia nella stampa dei libri sia in quella dei giornali (a Londra intorno al 1880), tirare delle prime bozze in colonna prima dell'impaginazione, e talvolta, ma non sempre, mandarle all'autore in anticipo rispetto alle bozze impaginate, con i piccoli refusi già corretti. In secondo luogo fu sempre più comune far eseguire una revisione degli accidentali della copia a redattori di professione prima della composizione; e allora sia il compositore sia il corretto-

¹¹ J. BOSWELL, *Life of Jonson*, a cura di G. B. Hill e L. F. Powell, Oxford, 1934, p. 25.

re erano tenuti a seguire il più fedelmente possibile la copia, tanto negli accidentali quanto nei sostanziali. Infine, intorno al 1900, scomparve dalle tipografie inglesi l'uso di far leggere il testo originale a un ragazzo: sarà il correttore ad effettuare un diretto confronto oculare tra la copia (probabilmente preparata per la stampa) e le prime bozze. La correzione delle bozze mediante lettura ad alta voce continuerà in molte tipografie americane e alcune inglesi, ma gli accidentali saranno specificati nel corso della lettura; si suppone così che il testo originale e quello della bozza concordino in maniera dettagliata.

3. Le fasi successive della produzione

La trasmissione di un testo può anche essere interessata da varianti introdotte nell'edizione dopo il completamento delle fasi di composizione e di correzione delle bozze. In genere possiamo distinguere tre categorie di queste varianti: la prima, costituita dalle modifiche apportate ai caratteri o alle lastre durante la tiratura di un'impressione; la seconda, dalle modifiche apportate ai caratteri o alle lastre tra un'impressione e un'altra; la terza, data dai cambiamenti effettuati nella preparazione di duplicati delle lastre, che potrebbero poi essere stati stampati sia simultaneamente sia consecutivamente. Per tutt'e tre le categorie si tratterà di norma – ma non in modo assoluto – di varianti sostanziali introdotte intenzionalmente, e l'editore dovrà occuparsene in conformità con la teoria del testo-base.

Ci siamo già imbattuti in un esempio di variante del primo tipo, nella stampa all'epoca di Giacomo I, dovuta alla correzione di bozze tarde già a tiratura avviata; e vi è l'ulteriore possibilità di dover correggere a tiratura avviata caratteri o lastre danneggiate durante la stessa tiratura, e di dover modificare o cancellare, sempre nel corso della tiratura, dei passi particolari (in questo caso, modifiche intenzionali del testo, piuttosto che correzioni di errori). Di regola, nel periodo della stampa manuale, e spesso anche in seguito, per comporre le copie di un libro venivano utilizzati indifferentemente sia fogli nel loro stato originario sia fogli negli stati modificati; e se, come a volte accadeva, entrambe le forme di un foglio venivano

modificate durante la tiratura, forse anche più di una volta, si possono trovare fogli che presentano su ciascun lato una varietà di stati differenti. Ma poiché l'ordine con cui i fogli erano accumulati poteva, durante o dopo ogni tiratura, essere per varie ragioni casualmente modificato, in un foglio il rapporto tra i diversi stati delle due forme che lo compongono non ha necessariamente un rilievo testuale; ciò che può essere importante è l'ordine e la natura delle varianti all'interno dell'unità bibliografica fondamentale, cioè la forma.

Le varianti del primo tipo sono state frequenti in ogni epoca, ed è raro che la collazione dettagliata di più copie di edizioni anche di libri del XIX e XX secolo stampati su lastre non riveli un certo numero di varianti, sebbene di minima entità. Nel periodo della stampa a mano le differenze furono spesso sostanziali. Così le dodici copie che conosciamo del primo in-quarto di *King Lear* (1608) mostrano otto forme varianti in sette dei dieci fogli, includendo quasi 150 modifiche sostanziali, che sembrano essere state effettuate per correggere bozze tarde a tiratura già avviata¹². Nella composizione delle copie l'unione dei fogli avveniva a caso; nessun esemplare contiene solo forme corrette o solo forme scorrette, e solo due paia di essi sono composti allo stesso modo. Uno dei fogli contiene varianti in entrambe le forme, ma – sebbene in questo caso le varianti siano testualmente interdipendenti – una delle copie le possiede in stati differenti, dunque incompatibili.

I cambiamenti del secondo tipo, cioè le modifiche apportate ai caratteri o alle lastre tra un'impressione e l'altra, rispondono in genere a un principio di coerenza (sebbene lo stesso testo possa contenere anche correzioni effettuate nel corso della tiratura). La loro presenza va sospettata quando esistono prove che sia avvenuta una ristampa, per esempio differenze nel frontespizio o nei segni tipografici, nella numerazione delle pagine, nelle righe di testa o di piede, nella carta utilizzata, nella posizione delle pagine nella forma e in quella delle righe nella pagina. Modifiche di questo tipo erano insolite prima del XVIII secolo solo perché a quell'epoca non esi-

¹² W. W. GREG, *The Variants in the First Quarto of «King Lear»*, London, 1940.

stevano le lastre e accadeva raramente che i libri venissero conservati in composizione; ma si incontreranno con frequenza quando le forme verranno conservate per dar luogo a successive tirature. Per esempio, il *Testamento* siriano di Luchtmans e Müller (4°, Leyden 1708, ecc.) mostra una variante sostanziale nel testo latino su D1 recto (p. 25), che fu introdotta fra la prima impressione (1708, altra emissione nel 1709) e la seconda (1717)¹³. I cambiamenti del terzo tipo, cioè quelli collegati alla duplicazione delle lastre, possono o no avere un'importanza testuale. Quando un tipografo disponeva di due serie di lastre e stampava simultaneamente da entrambe – possibilmente sulla stessa macchina –, la differenza tra le due serie potrebbe essere praticamente indistinguibile. D'altra parte, potrebbero esistere varianti intenzionali e sostanziali tra serie «identiche» di lastre stampate in diversi luoghi o in tempi diversi, o sulle due sponde dell'Atlantico. Il rapporto tra i primi testi di *The Portrait of a Lady* di Henry James rivela una complessità che è tipica dei testi pubblicati nella sua epoca¹⁴. Il manoscritto dell'autore fu utilizzato per pubblicare il testo a puntate sul «MacMillan's Magazine» (1880-81), e una raccolta leggermente riveduta delle puntate inglesi fu inviata in America come copia per la pubblicazione dell'opera, ancora a puntate, sull'«Atlantic Monthly» (1880-81). Un'altra raccolta delle puntate inglesi, con maggiori e diverse revisioni, fu mandata a Clay, a Suffolk, come copia per l'edizione del testo in volume, che fu composto nuovamente in carattere Long Primer. Furono subito preparate matrici in stereotipia delle pagine tipografiche e una serie di lastre fu inviata in America per la stampa del libro in un unico volume (Boston 1882, e successive impressioni). In seguito lo stesso carattere fu interlineato in modo da rassomigliare al pica (avendosi così pagine meno fitte e in numero più elevato), con modifiche del testo sia involontarie sia intenzionali, e utilizzato

¹³ Sembra probabile che la prima impressione sia stata stampata in caratteri, la seconda da lastre preparate (a parte le pagine con le varianti) prima che la prima impressione andasse in macchina (*Novum testamentum Syriacum*, a cura di J. Leusden e C. Schaaf, Lugd. Bat., 1708, 1709; 1717).

¹⁴ S. NOWELL-SMITH, *Texts of «The Portrait of a Lady» 1881-2: the Bibliographical Evidence*, «Papers of the Bibliographical Society of America», LXIII (1969), pp. 304-310.

per stampare un'edizione inglese in tre tomi (Londra 1881, e un'altra impressione, ancora in tre tomi, Londra 1882). Infine fu preparata una seconda serie di lastre dalle matrici originali a pagina intera, le quali furono ulteriormente corrette in alcuni luoghi con rattoppi di altro metallo e usate per stampare l'emissione inglese in un solo volume (Londra, 1882). Cosicché vi sono tre emissioni principali della prima edizione in volume di *The Portrait*, due in un unico tomo e l'altro, dall'aspetto molto diverso, in tre tomi, ognuno dei quali ha le sue proprie distinguibili varianti testuali¹⁵.

Un altro esempio: per *Babbit* di Sinclair Lewis furono preparate due serie di lastre, una delle quali fu usata e man mano revisionata nel corso delle prime impressioni (Harcourt, Brace, 1922-24); ma nel 1941-42 queste lastre revisionate, essendo logore, furono scartate e le successive impressioni furono tirate dall'altra serie, non revisionata¹⁶.

Va sottolineato che, fino a tempi molto recenti, le versioni inglesi e americana di un libro venivano di solito stampate da differenti composizioni di caratteri, e che in genere tra il testo inglese e quello americano vi erano delle varianti considerevoli, sia volontarie sia involontarie. Le ristampe americane non autorizzate di libri inglesi, precedentemente alla legge americana sul diritto d'autore del 1891, furono sempre ricomposte; lo stesso vale per le ristampe autorizzate, sebbene, come nel caso di *The Portrait of a Lady*, serie di lastre viaggiassero talora da un capo all'altro dell'Atlantico. E durante lo stesso periodo gli editori inglesi di libri americani preferivano ricomporre le lastre o i fogli piuttosto che importarli. Nel periodo che va dalla legislazione sul diritto d'autore del 1891 a quella del 1957, la ricomposizione restò la prassi consueta su ambedue le sponde dell'Oceano; in ogni caso i libri inglesi pubblicati in America dovevano essere composti lì per essere tutelati dal diritto d'autore, particolare che non veniva disatteso se si potevano prevedere delle considerevoli vendite americane.

¹⁵ Tutto questo non ha naturalmente a che vedere con la più estesa revisione del testo fatta da James per l'edizione di New York del 1907. Il lettore cerchi di immaginare in che modo debba porsi il problema del testo-base per un'edizione critica.

¹⁶ M. J. BRUCCOLI, *Textual Variants in Sinclair Lewis's Babbit*, «Studies in Bibliography», XI (1958), pp. 263-268.

Le varianti involontarie introdotte nei testi per effetto della ricomposizione in America concernevano i soliti errori di poco conto che si insinuano in ogni trascrizione, ma le modifiche intenzionali erano di natura del tutto diversa, e spesso si trattava di varianti sostanziali¹⁷. A parte i tagli grossolani e altro, di cui si rendevano responsabili occasionalmente gli editori di stampe non autorizzate (che di questo non dovevano rispondere a nessuno), delle modifiche intenzionali venivano apportate ai testi o perché la copia per un'edizione era in uno stato di revisione diverso da quella per un'altra (come avveniva spesso prima del 1891, quando le bozze non rivedute venivano inviate frettolosamente in America per prevenire la pirateria), oppure perché l'editore della ristampa aveva deliberatamente riveduto la copia, sostituendo l'ortografia inglese con quella americana e viceversa, e cambiando il testo se giudicava che potesse sconcertare o urtare i suoi acquirenti.

Sono ben note le vicissitudini dei romanzi inglesi dell'Ottocento in America. Tutt'e trenta le edizioni di *The Woodlanders* di Hardy pubblicate fino al 1926 furono derivate da fogli inviati in anticipo rispetto alla pubblicazione a puntate del romanzo nel «MacMillan's Magazine», e nessuna di esse registrò le importanti revisioni effettuate dall'autore per la prima e seconda edizione inglese in volume del 1887 o i successivi ritocchi del 1895 e del 1912¹⁸. La maggioranza degli editori inglesi di romanzi americani è giunta a risultati altrettanto discutibili: in diversi libri di Faulkner il dialetto fu normalizzato a presunto beneficio dei lettori inglesi, ma a scapito della qualità letteraria; mentre «com'era prevedibile, la storia dei testi inglesi di Ernest Hemingway è una cronaca di linee, cancellature, asterischi e stelletta»¹⁹. Sarebbe inutile allungare la lista: è facile rinvenire ristampe realizzate oltreoceano che hanno subito modifiche importanti, generalmente non dichiarate, ed è sicuramente difficile scoprirne una che non riveli almeno qualche cambiamento secondario.

¹⁷ M. J. BRUCCOLI, *Some Transatlantic Texts: West to East*, in *Bibliography and Textual Criticism*, a cura di O. M. Brack e W. Barnes, Chicago, 1969, pp. 244-255.

¹⁸ C. J. WEBER, *American Editions of English Authors*, in *Nineteenth-Century Books*, Urbana, 1952, pp. 42-43.

¹⁹ M. J. BRUCCOLI, *Some Transatlantic Texts*, cit., pp. 245, 247.

Il concetto di esemplare ideale

di G. Thomas Tanselle

GEORGE THOMAS TANSSELLE (1934), «adjunct professor» alla Columbia University e già vicepresidente della J. S. Guggenheim Foundation di New York, è nell'attuale quadro della bibliografia anglo-americana lo studioso che è venuto sviluppando in maniera più consequenziale i presupposti dell'insegnamento di Fredson Bowers, al quale peraltro è succeduto nella presidenza della prestigiosa Bibliographical Society of the University of Virginia. Editore di Melville, ha pubblicato una serie numerosissima di saggi, alcuni dei quali raccolti nei volumi *Selected Studies in Bibliography* (1979), *Textual Criticism since Greg* (1987), *Textual Criticism and Scholarly Editing* (1990). Un suo volume più recente, *Literature and artifacts* (Charlottesville, 1998), è stato tradotto in italiano (*Letteratura e manufatti*, Firenze, 2004) con prefazione di Neil Harris. Dello stesso Harris si può leggere su Tanselle: *Riflettendo su letteratura e manufatti: profilo di George Thomas Tanselle*, «Ecdotica», I (2004), pp. 82-115.

Il saggio che qui si riproduce è comparso, con il titolo di *The Concept of Ideal Copy*, in «Studies in Bibliography», XXXIII (1980), pp. 18-53. Nella traduzione sono state soppresse alcune righe alla p. 21 e tutta la parte finale (pp. 47-53), i cui argomenti sono estranei all'interesse di questa antologia. Le note del testo originale sono state ridotte all'informazione bibliografica essenziale.

Ogni qual volta degli oggetti materiali sono prodotti in un numero di esemplari che si suppongono identici, un esame accurato rivelerà inevitabilmente delle differenze tra loro. Se tali differenze sono per qualche ragione significative è un problema relativo, che dipende dal grado di precisione richiesto per un determinato scopo. Alcuni oggetti sono costruiti con tale precisione che è necessaria una strumentazione elaborata per scoprirne le differenze, mentre altri oggetti possono rispondere bene alla loro funzione ed essere considerati «identici» anche se talune differenze sono facilmente visibili a occhio nudo. Le copie dei libri che gli editori presentano al pubblico come identiche possono di fatto differenziarsi tra loro per tanti aspetti, e uno dei compiti primari della bibliografia analitica consiste proprio

nello stabilire quale tipo di differenza in un particolare caso è potenzialmente significativo. Delle differenze nella tessitura della tela utilizzata per la rilegatura o delle differenze nell'intensità dell'inchiostrazione delle pagine di stampa potrebbero dimostrarsi insignificanti, ma la presenza in alcune copie di una tela del tutto diversa o una discordanza nel testo stampato in un certo luogo meriterebbe di essere registrata e analizzata dal bibliografo. Un dato fondamentale che riguarda ogni singolo aspetto del lavoro del bibliografo è che i libri non si considerano degli esemplari unici, anche se vengono di solito stampati in serie di copie che apparentemente si presentano tutte l'una identica all'altra. I manoscritti per loro natura sono unici e chiunque si pone ad analizzare i dettagli materiali di un manoscritto ha un solo oggetto da esaminare. Ma chi voglia descrivere da un punto di vista materiale un'edizione o una tiratura particolare, non può mai accontentarsi di esaminare una sola copia, dal momento che non si può sapere se essa corrisponde o no alle altre copie. La totalità della documentazione è costituita dall'insieme di tutte le copie. Sebbene di frequente si sia costretti a formulare delle generalizzazioni senza osservare tutte le copie una per una, queste generalizzazioni potranno andare incontro a delle correzioni non appena ulteriori copie saranno esaminate. Comunque sia, l'analisi bibliografica ha sempre davanti a sé il problema che l'insieme può non essere rappresentato da nessuno degli elementi che lo compongono.

Questo aspetto è naturalmente noto ormai da lungo tempo, almeno da quando gli incunabolisti del XIX secolo cominciarono a occuparsi in modo scientifico dell'analisi materiale dei libri a stampa; ed è stato ripetutamente dibattuto agli inizi del secolo da Pollard, Greg, McKerrow nella loro pionieristica impresa di saldare la bibliografia analitica con lo studio del testo. Pollard, ad esempio, occupandosi nel 1907 di bibliografia descrittiva, affermava che uno degli scopi della descrizione è di fornire un tipo di informazione che «possa essere usata per accertare se altre copie sono complete e in perfetto stato»¹. Pressappoco negli stessi anni lui stesso e Greg, in

¹ *The Objects and Methods of Bibliographical Collations and Descriptions*, «The Library», s. 2, VIII (1907), pp. 193-217 (la citazione è a p. 210).

un altro fondamentale contributo di bibliografia descrittiva, notavano che «una delle prime cose che l'apprendista bibliografo impara è che gli esemplari che costituiscono un'edizione per lo più non sono identici»², e passavano successivamente a spiegare come nelle copie dei libri dell'età elisabettiana potevano risultare svariate combinazioni di forme di stampa corrette e scorrette. Greg, nei «Malone Society Reprints» (1907-35) e McKerrow, nell'edizione di Nashe (1904-10), segnarono alcune differenze nelle copie di una stessa edizione, e McKerrow dedicò un'intera sezione delle sue autorevoli *Notes on Bibliographical Evidence* del 1913³ alla trattazione di questo problema; questo scritto fu poi ampliato in *An Introduction to Bibliography* (1927). Sebbene il termine di *esemplare ideale* non sia stato introdotto in queste discussioni come modo di definire l'oggetto della descrizione bibliografica, è evidente che la differenza tra la descrizione di una singola copia e la descrizione standard di un'edizione, fondata sull'esame di più copie, era perfettamente percepita. Già nel 1934 Greg parlò di «esemplare idealmente perfetto»⁴, e il suo lavoro pluridecennale volto a completare la grande *Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration* (1939-59) dimostra la sua abitudine a descrivere esemplari «ideali», anche se fu solo nel 1959, nell'introduzione, che apparve l'esplicita dichiarazione che ognuna delle descrizioni da lui effettuate rappresentava «un esemplare standard o ideale» (IV, cxlviii). Nel frattempo Fredson Bowers aveva messo a fuoco il problema in un articolo del 1947⁵ e poi nei suoi *Principles of Bibliographical Description* (1949), che presentano la prima analisi dettagliata del concetto di *esemplare ideale*.

Per questo, come per tutti gli altri aspetti, il libro di Bowers chiariva principi e procedimenti che si erano andati sviluppando

² *Some Points in Bibliographical Descriptions*, «Transactions of the Bibliographical Society», IX (1906-8), pp. 31-51 (p. 41).

³ «Transactions of the Bibliographical Society», XII (1911-13), pp. 213-318 (pp. 282-289).

⁴ *A Formulary of Collation*, «The Library», s. 4, XIV (1933-34), pp. 365-382 (p. 381); poi in *Collected Papers*, a cura di J. C. Maxwell, Oxford, 1966, pp. 298-313 (p. 303).

⁵ *Criteria for Classifying Hand-printed Books as Issues and States*, «Papers of the Bibliographical Society of America», XLI (1947), pp. 271-292 (specialmente a p. 290).

nei cinquanta e più anni precedenti; il concetto di *esemplare ideale* non era nuovo, ma egli ne elaborò una formulazione pratica che d'allora in poi è stata comunemente accettata. Che le descrizioni bibliografiche debbano mirare a stabilire in che consista di volta in volta l'*esemplare ideale* sembra oggi tanto largamente accettato da non doverci spendere altre parole. E sembrerebbe anche andar da sé che questo concetto è di importanza ugualmente decisiva per chi cura scientificamente l'edizione di un testo: se una descrizione bibliografica dell'opera da editare non esiste già, il curatore deve in pratica fornirne una, preliminarmente al lavoro di costituzione del testo. Eppure, stranamente, alcune bibliografie continuano ancora a basarsi sull'esame di una o al massimo due copie della stessa serie (in qualche caso seguendo l'assunto sbagliato che un'indagine a più largo raggio non è necessaria per i libri stampati nel XX secolo). E, in maniera non dissimile, alcuni studiosi cercano ancora di preparare dei testi senza impegnarsi nella collazione di un gran numero di copie della stessa edizione, quando addirittura non ne confrontano nessuna. Il termine *esemplare ideale* si presta probabilmente a dei fraintendimenti, dal momento che non si riferisce necessariamente a una copia priva di errori; ma l'incomprensione del concetto non può essere giustificata dal fatto che il termine impiegato per definirlo non è felice.

Forse il più patente travisamento recente del concetto si coglie in un articolo di Lorene Pouncey, che dalla parola «ideale» è indotta a credere che l'*esemplare ideale* rappresenti una meta inattinabile, che non può che continuare a sfuggirci dal momento che la nostra concezione di ideale è in continua evoluzione. La Pouncey giunge all'incredibile conclusione che l'*esemplare ideale* è «una nozione assurda dei bibliografi... riconoscibile come un aspetto dell'aspirazione umana alla perfezione»⁶. Sebbene la sua confusione non sia in genere condivisa nel mondo dei bibliografi, credo che vi siano alcuni aspetti di questo concetto che richiedono realmente delle spiegazioni. Quello che qui sto per dire va considerato come una postilla alla fondamentale trattazione contenuta nei *Principles*

⁶ *The Fallacy of the Ideal Copy*, «The Library», s. 5, XXXIII (1978), pp. 108-118.

di Bowers (pp. 113-123, 404-406). Ma dato che Bowers affronta questo argomento soprattutto nell'ambito della bibliografia descrittiva, vi è qualche aspetto da mettere esplicitamente in rilievo ai fini della critica testuale. Di fatto non c'è modo migliore per rendersi conto dell'interdipendenza che esiste tra bibliografia descrittiva e lavoro editoriale che il fermare l'attenzione sul concetto di *esemplare ideale*. Che usiamo o no questo termine non è importante; ma la definizione del concetto e la valutazione delle sue implicazioni sono essenziali, perché ciò concerne il punto centrale della scienza bibliografica. [...]

1. Nella bibliografia descrittiva il concetto di *esemplare ideale* occupa un posto di primissimo piano, consistendo proprio in ciò l'elemento che distingue la descrizione dalla catalogazione bibliografica: mentre una scheda di catalogo, a parte il fatto di essere più o meno dettagliata, assolve il compito di registrare una copia particolare, la descrizione bibliografica mira a fornire un modello su cui le singole copie possono essere confrontate⁷. La scheda di catalogo è legata, di conseguenza, agli aspetti materiali di una determinata copia, anche se qualcuno di questi aspetti è rappresentato da imperfezioni determinatesi in quella copia successivamente alla sua pubblicazione. La descrizione bibliografica, invece, deve prescindere dalle imperfezioni delle copie individuali; essa dunque non può che fondarsi su un esame della documentazione il più ampio possibile (cioè del maggior numero di copie possibili), dal momento che non vi è modo di dire dall'esame di una, due o tre copie, senza controllare una campionatura considerevolmente più larga di quell'edizione, come esse si rapportino all'edizione nel suo insieme. Talvolta un accurato catalogo di biblioteca fa riferimento ad altre copie che non fanno parte della collezione che descrive, ma così facendo va oltre la funzione che è propria di un catalogo. Certo, un catalogo di questo tipo è particolarmente utile, proprio per il fatto che una bibliografia descrittiva, essendo fondata su una documen-

⁷ Si veda G. T. TANSELLE, *Descriptive Bibliography and Library Cataloguing*, «Studies in Bibliography», XXX (1977), pp. 1-56.

tazione più ampia di quella che una singola collezione può offrire, ha un'utilità più generale di quella di un catalogo. La descrizione bibliografica va al di là dei confini ristretti di una singola copia, registrando ciò che risulta essere comune dopo l'esame di un elevato numero di copie.

Fino a questo punto l'argomento è largamente accettato e risulta addirittura elementare. La difficoltà nasce nel momento in cui si cerca di definire con più precisione il criterio con cui stabilire ciò che è particolare o manchevole in una determinata copia e ciò che non lo è. Alcuni difetti appaiono evidenti, come quando un foglio presente in molte copie manca in un'altra. Ma raramente i problemi sono così semplici come possono sembrare a prima vista. E se il foglio non fosse mancante e in alcune copie si trovasse invece per sbaglio? E non potrebbe darsi che quel foglio dovesse essere rimpiazzato da un altro non presente nelle copie esaminate fino a quel punto? Le risposte a questi interrogativi possono venire in alcuni casi dall'esame dei contenuti di questo foglio e di quelli che lo precedono e lo seguono. Ma, senza dubbio, la prova decisiva può venire solo dall'esame di un numero ancora più elevato di copie. E se non esistono altre copie, delle risposte definitive forse non si potranno mai dare. Come sempre avviene quando un'indagine è condotta in modo induttivo, ciò che in una determinata fase appare certo può rivelarsi non più vero quando aumentano i casi presi in considerazione. Inoltre, se tra le copie esistessero numerose differenze, potrebbe darsi che nessuna delle copie sopravvissute fosse esente da quelli che al bibliografo appaiono come difetti. Di conseguenza, l'*esemplare ideale* descritto dal bibliografo potrebbe risultare un'astrazione, non coincidente con nessuna delle copie di cui si conosce l'esistenza. La descrizione è una ricostruzione storica, fondata sulla testimonianza delle copie esistenti; in quanto tale, essa è un'ipotesi che nasce dal giudizio del bibliografo. Ma dicendo questo si sollevano molti più problemi di quanti se ne risolvano, problemi su cui occorre fermare l'attenzione se si vuol capire come si avvia una descrizione bibliografica.

Il miglior modo per cominciare la nostra discussione è far riferimento all'«intenzione» che il concetto di *esemplare ideale* si ritiene in genere concernere: stabilire che alcune copie contengono delle anomalie viene considerato equivalente allo stabilire che quelle co-

pie non corrispondono alle intenzioni di chi ha prodotto l'edizione. Greg, nella sua *Bibliography*, definendo lo scopo che la descrizione bibliografica si propone, scrive: «quello che io ho in mente non è nessuna copia particolare, che può avere le sue imperfezioni o le sue anomalie, ma una copia standard o ideale così come il suo produttore l'aveva concepita e se l'era prefissa» (IV, cxlviii). Se di un'edizione esiste solo una copia imperfetta, egli aggiunge, «do il registro di questo libro nella forma più ampia deducibile dalla documentazione esistente, naturalmente con la dovuta avvertenza del suo carattere presumibilmente ipotetico». Che obbiettivo della descrizione fosse per Greg la forma del libro così come era stata concepita, è confermato dal chiarimento che le sue formule di collazione rappresentano dei «registri di emissione» (secondo l'ordine in cui i fogli furono pubblicati) piuttosto che dei «registri di stampa» (secondo l'ordine in cui furono stampati). Egli è stato ancora più esplicito in *A Formulary of Collation*, dove identifica la «formula di emissione» col registro delle segnature, che definisce «la composizione del libro... secondo il modo in cui lo si intendeva pubblicare» (p. 371). Così, quando un tipografo usa l'ultimo foglio dell'ultimo fascicolo per il titolo, con l'intenzione che quel foglio sarà collocato per primo nel libro, il bibliografo è tenuto a registrare il foglio al posto in cui lo si intendeva collocare. (Naturalmente per i libri che erano venduti in fogli di stampa e più tardi rilegati su richiesta, «registro di legatura» sarebbe in qualche caso termine più appropriato di «registro di emissione»). Anche se tutte le copie esaminate dal bibliografo avessero presentato il foglio alla fine, nella sua posizione originaria, Greg sosteneva che nella descrizione si sarebbe dovuto collocare all'inizio, perché era evidentemente quella la posizione prevista, dandosi il caso che le copie esaminate fossero tutte anomale.

Anche Bowers, nel formulare una definizione generale dell'*esemplare ideale*, considera ugualmente l'intenzione del tipografo come il fattore determinante:

un *esemplare ideale* è un libro completo di tutti i suoi fogli, nelle condizioni di integrità in cui è uscito da ultimo dalla tipografia e nello stato di completezza che il tipografo riteneva dovesse rappresentare lo stato definitivo e più perfetto del libro (*Principles*, p. 113).

Nella successiva elaborazione di questa definizione, egli fa di nuovo riferimento all'intenzione di colui che produce il libro:

un *esemplare ideale* contiene non solo tutti i fogli bianchi progettati per uscire come parti integranti dei fascicoli, ma anche tutti quelli eliminati e sostituiti, o quelli inseriti, che configurano il libro nella sua condizione definitiva e più perfetta, così come il tipografo o l'editore intendeva pubblicarlo nell'emissione descritta.

Qui si pone l'accento sulla forma materiale del libro, sull'ordine e la completezza dei fogli e non sul loro contenuto. Come Bowers fa notare, l'*esemplare ideale* non implica l'assenza di errori testuali, di refusi, di varianti di stampa, e in nessun caso si riferisce alla qualità del testo come giudizio critico sul risultato finale ottenuto dal tipografo. Ciò nonostante, le considerazioni testuali non sono proprio irrilevanti. Una correzione testuale che dà luogo alla sostituzione di un foglio incide senza dubbio sulla struttura materiale del libro; ma possono esistere differenze testuali che non danno luogo a modifiche dell'assetto dei fascicoli. Le correzioni effettuate nel corso della tiratura possono produrre (ed è ciò che accade regolarmente nei primi due secoli e mezzo della storia della stampa) fogli di stampa contenenti diverse combinazioni di forme corrette e non, e i libri possono essere composti di varie combinazioni di questi fogli; così nessuna anomalia materiale richiamerà l'attenzione sulle differenze testuali, che potranno essere individuate solo mediante la collazione. Eppure anche le correzioni o le revisioni di questo tipo rientrano nel concetto di *esemplare ideale*. Secondo Bowers, sebbene «l'*esemplare ideale* nel senso vero e proprio della sua costituzione materiale non sia chiamato in causa», nondimeno «i particolari della forma corretta andrebbero trascritti o segnalati nella descrizione come forma "ideale", mentre l'altra forma andrebbe classificata come variante» (p. 114); le norme dell'*esemplare ideale* riguardano non solo la formula di collazione ma anche la sezione che descrive i contenuti, «che dovrebbero essere registrati nel loro stato più perfetto», e così se vi sono delle varianti nei richiami, ecc. In altre parole Bowers intende dire che la correttezza del testo rappresenta un aspetto dell'*esemplare ideale* limitatamente alle correzioni effettuate nel corso dell'emissione; ma gli errori non corretti non impediscono alle copie che li contengono di essere esemplari ideali.

Una delle difficoltà principali nel definire l'*esemplare ideale* ha dunque a che vedere proprio con il problema dell'intenzione, poiché non è ragionevole pensare che l'intenzione di un tipografo o di un editore sia di produrre errori, e tuttavia la presenza di errori – non corretti in nessuna fase della produzione del libro – è compatibile con il concetto di *esemplare ideale*. Può tornare utile stabilire un paragone con l'edizione critica di un testo. Bowers, come Greg, fa notare che l'*esemplare ideale* potrebbe essere «una ricostruzione puramente ipotetica» (p. 117). Si potrebbe dunque cogliere una somiglianza tra il concetto di esemplare ideale proprio della bibliografia descrittiva – un esemplare che corrisponde alle intenzioni dell'editore tipografico più di qualsiasi copia esistente – e il concetto di testo critico dell'editore scientifico – un testo che riflette le intenzioni dell'autore con più esattezza di qualsiasi testo particolare esistente. Vi è però un'importante differenza. Finalità dell'editore critico è di correggere gli errori in un testo, siano stati o no già corretti in un'edizione precedente; il materiale della critica testuale è costituito da testi, che sono delle combinazioni di parole e segni interpuntivi che hanno preso concretamente corpo in forma di edizioni stampate. Il fine che la bibliografia descrittiva si propone consiste invece nel rendere conto dei dati storici concernenti un'edizione, non nel perfezionare o modificare il testo al di là dell'ultimo stadio a cui sono pervenuti i responsabili della sua produzione; i materiali del bibliografo non sono i testi stessi, ma la loro forma concreta. Per cui, se tutte le copie di un'edizione contengono un errore testuale evidente, quest'errore fa parte dell'esemplare ideale; ma se alcune copie non contengono l'errore – o perché fu corretto mentre l'edizione era in corso di stampa o perché un foglio o l'intero foglio di stampa fu eliminato e rimpiazzato con un altro corretto una volta completata la tiratura – la descrizione dell'esemplare ideale dovrebbe indicare che è avvenuta una correzione. Per l'editore critico, invece, non costituisce impedimento il fatto che non sia documentata la correzione di un errore, purché il suo esser tale possa essere in qualche modo dimostrato. Sia il bibliografo che l'editore critico producono delle ricostruzioni storiche, ma al centro dell'interesse del bibliografo è un oggetto materiale, mentre l'editore critico concentra la sua attenzione su un'astrazione. Gli editori critici devono far conto dei dati materiali, che tuttavia non

interessano loro di per sé, ma solo in quanto possono rivelare il valore di determinate lezioni.

Si può vedere, dunque, che l'introduzione del concetto di intenzione nella definizione di *esemplare ideale* non avviene senza difficoltà. È facile capire come questo sia avvenuto: quando manca un foglio o una tavola è fuori posto, o un foglio soppresso permane accanto a quello che lo sostituisce, viene spontaneo di dire che questi esiti non erano voluti e che essi perciò costituiscono la caratteristica di copie aberranti o difettose. Ma il riconoscere che un risultato è involontario non basta evidentemente a dimostrare che esiste (o che un tempo sia esistita) anche la forma voluta. Se una determinata pagina nella copia di un libro presenta un testo evidentemente guasto, non se ne dovrebbe inferire che il testo corretto è documentato da altre copie; si potrebbe invece dire che tutto ciò non ha nulla a che vedere con la determinazione dell'*esemplare ideale*. Ma se individuiamo un'altra copia in cui il guasto è stato sanato mediante la sostituzione di un foglio, questo riguarda sicuramente l'*esemplare ideale*, perché nella descrizione dell'*esemplare ideale* si deve necessariamente far riferimento al foglio introdotto. È da aggiungere che le cose non cambierebbero se la correzione fosse stata eseguita nel corso della tiratura, anche se in questo caso non vi sarebbe più la sostituzione del foglio ad attirare l'attenzione sulla modifica testuale. In entrambi i casi vi è una differenza materiale tra le copie di una stessa edizione: nell'uno essa riguarda solo i caratteri tipografici impressi, nell'altro si aggiunge un cambiamento nella struttura materiale di un fascicolo. Considerare uno solo di questi aspetti come elemento che contribuisce alla definizione dell'*esemplare ideale*, escludendo l'altro, significherebbe dar luogo a una distinzione fittizia e quindi banalizzare il concetto di *esemplare ideale*. Come viene riconosciuto da Bowers, le modifiche testuali effettuate nel corso della tiratura riguardano l'*esemplare ideale*; ma il dire «ideale» senza escludere la presenza di errori testuali non significa che i problemi testuali debbano essere ignorati. Se il tipografo corregge un errore, o interrompendo la tiratura o con la sostituzione di un foglio, ma nel far questo egli si lascia sfuggire un altro errore nella stessa pagina, l'errore che resta fa senza dubbio parte dell'*esemplare ideale*; ma dove il cambiamento è stato di fatto effettuato, nel determinare le caratteristiche dell'*esemplare*

ideale la forma modificata deve essere considerata. È vero che la correttezza testuale non ha a che vedere con l'esemplare ideale, ma quando tra le copie di un'emissione di fatto esistono delle differenze testuali, per descrivere l'esemplare ideale è necessario stabilire quali siano le lezioni sostitutive (rappresentino o meno delle «correzioni»). La volontà dell'autore è fuori gioco. Non si tratta di stabilire se la modifica del tipografo ha reso il testo più conforme alla volontà dell'autore, ma solo di determinare quale lezione il tipografo ha adottato in sostituzione di un'altra. Quindi, l'intenzione rientra nel concetto di *esemplare ideale* solo in quanto le alternative tra cui scegliere esistono materialmente nell'emissione considerata nel suo insieme. Spetta al bibliografo valutare quale delle due varianti, nelle intenzioni del tipografo, doveva essere quella sostitutiva. Ma se la lezione è unica, il problema dell'intenzione non si pone, anche se per taluni aspetti questa lezione non rappresenta di fatto quello che il tipografo avrebbe voluto.

Se talune differenze fra le copie si devono all'intervento di singoli possessori o ad altre cause intervenute quando le copie stesse avevano lasciato la tipografia, si avrebbe ragione di affermare che queste differenze non erano nelle intenzioni di chi le aveva prodotte. Tuttavia, potrebbe anche darsi che alcune di queste differenze realizzino di fatto l'intenzione del produttore. Non v'è dubbio che, se per effetto del cattivo trattamento subito dal libro nel corso degli anni un foglio va perduto, questa assenza non è voluta dal tipografo; ma se un possessore riporta un foglio mal collocato nella giusta posizione, egli realizza con questo l'intenzione del tipografo. Eppure, per il bibliografo la cosa è ugualmente irrilevante, perché non si tratta di un momento della storia della produzione del libro. Di conseguenza, l'intenzione del tipografo non è in realtà il termine di riferimento più soddisfacente per affrontare la questione dell'*esemplare ideale*. Il punto decisivo – o per lo meno il primo punto decisivo – consiste nel distinguere le differenze fra le copie che sono attribuibili a chi ha prodotto il libro da quelle che non gli sono attribuibili. Il fine principale a cui mira la definizione del concetto di *esemplare ideale* è, dopo tutto, quello di distinguere le particolarità di un libro verificatesi durante la sua produzione da quelle determinatesi più tardi. Il concetto suggerisce anche ulteriori considerazioni, ma la sua funzione fondamentale consiste nel per-

metterci di stabilire quali tra le caratteristiche di una determinata copia di un libro erano già presenti quando essa fu messa in circolazione o posta in vendita e quali invece si determinarono in un momento successivo. L'intenzione del tipografo o dell'editore del libro non è affatto in gioco: caratteristiche non intenzionali possono essere presenti nelle copie quando vengono messe in circolazione, e caratteristiche intenzionali possono essere messe in opera più tardi. Ma il bibliografo, in quanto storico della produzione del libro, deve rivolgere la sua attenzione alle prime e trascurare le seconde.

In altre parole, il bibliografo deve decidere quali differenze tra le copie costituiscono degli *stati* e quali invece sono una conseguenza della storia delle singole copie una volta licenziate dal tipografo o dall'editore. Nella terminologia bibliografica si dice *stato* qualsiasi parte di una copia di un libro che, al momento in cui lascia la tipografia, si differenzia dall'elemento corrispondente delle altre copie appartenenti alla stessa emissione o impressione, in conseguenza di un errore o della correzione di un errore, o per qualsiasi altro motivo che non sia in relazione con la volontà dell'editore di diversificare l'iniziativa editoriale. Stato può essere ognuna delle forme in cui compare un foglio di stampa o in cui si presenta la copertina di un libro al momento della distribuzione delle singole copie sul mercato; ma non è detto che si tratti necessariamente di una forma intenzionale. È vero che spesso gli stati sono originati dal tentativo dell'editore o del tipografo di correggere un errore individuato in copie già stampate ma non ancora diffuse, e infatti questi stati corretti sono intenzionali. Ma allo stesso modo degli stati possono essere originati da errori verificatisi durante il processo di produzione, il che fa sì che stati successivi siano meno corretti di quelli precedenti. È evidente che un fascicolo omesso o duplicato, oppure una pagina che presenta dei guasti gravi di stampa lungo un margine non può rappresentare una caratteristica intenzionale di un libro; ma una copia apparsa sul mercato in queste condizioni non può essere ignorata dal bibliografo, essendo questa caratteristica parte del processo di produzione di quella copia. Il numero delle copie interessate non può d'altro canto costituire un termine di valutazione, come non lo costituisce l'intenzionalità. Anche se, al momento della vendita, una sola copia manca di un fascicolo o

manifesta danni di stampa, questa rappresenta nondimeno uno degli stati in cui il libro è stato prodotto; ma se per caso da venti copie di un libro sono stati tolti gli stessi identici fogli dopo la loro apparizione sul mercato, questa curiosa coincidenza non ha nulla a che vedere con la produzione del libro, e quelle copie non rappresentano uno stato. Naturalmente non è sempre facile interpretare la testimonianza offerta da una sola copia (o da un numero esiguo di copie): in base a una documentazione ristretta si potrebbe arrivare alla conclusione che una determinata caratteristica non era presente nel momento in cui la copia fu distribuita, e poi essere smentiti se mai venissero localizzate altre copie con la stessa caratteristica. Se, tuttavia, la natura della documentazione ci dà la sicurezza, anche sulla base di un'unica copia, che una data caratteristica era di fatto presente al momento dell'uscita della copia dalla tipografia, siamo tenuti in qualche modo a prenderla in considerazione, anche solo per sottolinearne la scarsa importanza. Ciò che va messo in evidenza è che il numero delle copie che mostrano una determinata caratteristica non indica di per sé che quella caratteristica va considerata nella descrizione generale. Quindi il bibliografo si trova anzitutto a dover decidere se una certa caratteristica di un libro è un prodotto della sua storia tipografica ed editoriale oppure no. La decisione non è semplice: infatti, poiché l'intenzione e le cifre percentuali non costituiscono qui dei fattori determinanti, un particolare evidentemente non intenzionale osservato in una singola copia non può essere automaticamente scartato in quanto non rappresenta uno stato.

Il concetto di *esemplare ideale* di un'emissione – sebbene il termine è espresso comunemente al singolare – deve includere tutti gli stati di quell'emissione. Senza dubbio nessuna singola copia conterrà tutti gli stati di un'emissione, ma essi devono entrare tutti a far parte della sua descrizione. La nozione che per la descrizione dell'esemplare ideale si debba procedere come per la descrizione di una singola copia trae senza dubbio origine dalla necessità pratica di prescegliere determinate forme attestate – un particolare frontespizio, una particolare formula di collazione, una particolare classificazione dei contenuti e così via – che occuperanno poi nella descrizione un posto di importanza primaria. Tuttavia, se di uno stesso elemento esistono due distinte versioni, è necessario solo

descrivere una delle due per prima, anche se non vi è alcun motivo per ritenere che quella presentata per prima sia anche la «prima» in senso qualitativo. Di fatto, quando uno stesso elemento esiste in due stati diversi, il fine storico della descrizione verrà meglio adempiuto se si riporta prima il primo stato e poi il secondo. È vero che così facendo in taluni casi si finisce per riportare per primo lo stato meno corretto, ma non sempre è così, perché non sempre il primo stato è meno «corretto» di quello successivo, dal momento che uno stato può essere la conseguenza di un intervento volontario ma può anche determinarsi accidentalmente. In ogni caso, la presenza di uno stato meno corretto di un determinato foglio di stampa nella copia di un libro non fa sì che quella copia sia meno «ideale», perché essa costituisce comunque una delle forme in cui il libro fu presentato al pubblico. Uno stato, per definizione, si riferisce solo a una parte del libro, come un foglio di stampa, e non al libro nel suo insieme; quando alcuni fogli di stampa sono prodotti in più stati, può darsi che una particolare copia sia composta dei primi stati di alcuni e degli stati successivi di altri. Di conseguenza, la descrizione degli stati differenti rientra nella descrizione di un'emissione o di un'impressione, e l'«ideale» che si rappresenta è comprensivo di una serie di alternative. Sebbene le modifiche nei frontespizi di norma diano luogo a nuove emissioni, in quanto sono il segno di una diversificazione dell'iniziativa editoriale, a volte esse producono solamente degli stati; in tali casi la descrizione deve riportare entrambi i frontespizi, classificando uno come «primo» e l'altro come «secondo stato». Quando stati differenti concernono la formula di collazione o l'indice, si possono dare resoconti distinti dell'elemento in questione; e così quando delle correzioni effettuate in corso di stampa danno luogo a forme tipografiche diverse, le alternative possono essere sommariamente descritte. L'importante è riconoscere che la descrizione standard di un'emissione, o *esemplare ideale*, deve tener conto delle varianti che si presentano come stati. A emissioni diverse corrispondono esemplari ideali diversi, ma, data una qualsiasi emissione, l'*esemplare ideale* abbraccerà probabilmente una serie di alternative.

Ne viene, dunque, che il problema più difficile non è quello meccanico di compilare una descrizione che comprenda stati differenti, ma quello preliminare di decidere quali varianti rappresenta-

no stati veri e propri e quali invece costituiscono delle modificazioni subite dalla copia dopo la sua pubblicazione. Nella descrizione queste ultime vanno naturalmente registrate nello spazio riservato alla presentazione delle copie esaminate: questa sezione costituisce la documentazione di base su cui si fonda la descrizione, ed è proprio qui che si devono elencare le peculiarità delle copie singole, in modo che i lettori possano conoscere su quali materiali il bibliografo ha lavorato. Invece quelle varianti che sono classificabili come stati – quelle cioè che si sono ingenerate durante il processo di produzione – entreranno a far parte della descrizione vera e propria. Infatti il concetto di *esemplare ideale* ha lo scopo di sollecitare il bibliografo a considerare questa distinzione. Per dirla in breve *l'esemplare ideale riguarda quelle differenze all'interno di un'emissione che si possono considerare come stati*. Ne consegue, per ritornare su due punti non sempre correttamente intesi, che le differenze testuali devono essere incluse tra le varianti materiali che interessano l'esemplare ideale, e che l'intenzione di colui che produce l'emissione ha rilievo solo nel caso in cui delle differenze tra le copie esistevano di fatto già al momento della loro pubblicazione, e in questo caso solo in quanto potrebbe essere utile per valutare l'ordine di successione di quelle differenze.

Tutti questi aspetti conducono inevitabilmente al cuore del problema: come si fa ad acquisire la necessaria documentazione materiale per stabilire se esistono delle differenze tra le copie di un'emissione, e poi per decidere quali di esse si verificarono nel corso della loro produzione e quali in un periodo successivo? Naturalmente si comincia con l'esaminare un buon numero di copie, se esistono. Anche se il numero delle copie che presentano un determinato particolare non è necessariamente un criterio per classificare questo come uno stato, di fatto, se una determinata caratteristica ricorre troppe volte, si arriva frequentemente alla conclusione che essa non può essere dovuta all'azione indipendente dei singoli possessori. E senza dubbio l'esame di molte copie è necessario proprio per scoprire quali sono gli elementi che variano. Ma questo modo di procedere implica dei problemi di difficile soluzione. Come si fa a sapere se tutte le differenze esistenti sono state individuate? Quante copie costituiscono un campione sufficiente? Non potrebbe accadere che tutte le copie sopravvissute, anche se numerose, non rap-

presentino una percentuale sufficientemente elevata dell'intera edizione per costituire un campione attendibile? Se non è possibile esaminare tutte le copie di un'emissione (e in genere è così, o perché non tutte sono sopravvissute o perché sono troppo numerose per poter essere tutte rintracciate), è giustificato il tentativo di fare delle generalizzazioni sull'intera emissione⁸? La prima risposta da dare è che questi interrogativi potrebbero essere posti in relazione a qualsiasi indagine di tipo induttivo; che l'esperienza acquisita nel corso dell'indagine mette in condizione di esprimere un giudizio competente sulla quantità di documentazione necessaria o sulla sufficienza di quella disponibile; che una generalizzazione prudente, basata sull'uso attento e responsabile dei dati individuati, ha comunque il suo valore, anche se più tardi si potrà dimostrare per certi versi sbagliata. Questi argomenti attengono naturalmente alla ricerca bibliografica; ma poiché la bibliografia descrittiva non sempre viene ritenuta una disciplina storica, come di fatto è, sarà il caso di spendere qualche altra parola per tentare di chiarire qual è la natura delle descrizioni bibliografiche.

Facciamo il caso di quattro copie di un libro, tutte con il foglio di dedica posto alla fine dell'ultimo fascicolo, presumibilmente con l'intenzione che quel foglio dovesse essere ritagliato e inserito tra gli altri preliminari nel primo fascicolo. Ma l'apparente ovvietà di questa intenzione giustifica una formula di collazione per la copia ideale che indichi l'inserimento del foglio nel primo fascicolo?

Come si può essere certi del punto esatto del fascicolo in cui andrebbe fatta l'inserzione? Se sul foglio si riscontrasse una speciale segnatura o una numerazione, o qualche altro indizio che rivelasse la sua posizione, l'ipotesi del suo inserimento tra i preliminari sarebbe rafforzata? Se si potessero esaminare venticinque o cinquanta copie del libro, e in tutte le copie il foglio di dedica fosse posto alla

⁸ Per la disamina delle probabilità che il ricavare delle conclusioni da un numero limitato di copie comporta, si veda D. SHAW, *A Sampling Theory for Bibliographical Research*, «The Library», s. 5, XXVII (1972), pp. 310-319. I problemi connessi con l'interpretazione della documentazione bibliografica, compresi quelli che derivano dall'esistenza di forme varianti, sono trattati esaustivamente da Fredson Bowers in *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, 1964.

fine, dovremmo rivedere la nostra opinione? E dovremmo avere opinione diversa se il libro fosse uscito con una copertina editoriale o se, trattandosi di un libro antico, fosse stato fatto legare dai singoli possessori secondo il proprio gusto? Questi interrogativi mettono bene in evidenza perché è necessario chiedersi se gli scopi a cui mira la descrizione bibliografica richiedono che l'intenzione del tipografo o dell'editore debba avere la precedenza sul dato storico materiale. Supponiamo ancora che questo ipotetico libro risalga all'epoca in cui sono gli editori a curare le legature, e che l'intera emissione a cui esso appartiene risulti legata con il foglio di dedica alla fine: il bibliografo non avrebbe nessun diritto di alterarne la posizione nella descrizione dell'esemplare ideale, anche se di fatto questa posizione non era quella voluta. Se invece il libro appartenesse all'epoca in cui non vigeva la pratica della legatura editoriale (o, pur essendo più tardi, fosse stato distribuito in fogli), il problema dell'intenzione avrebbe un peso ben più rilevante, dato che chi ha prodotto i fogli di stampa non necessariamente avrà esercitato il controllo sulla legatura di qualche copia. Anche in questo caso, se tutte le copie fossero legate con il foglio di dedica alla fine, si avrebbe poca ragione di presentare una descrizione generale che differisse dal modo in cui tutte le copie si presentano, a meno che non ci fossero prove sicure per dimostrare che tutti i legatori non avessero tenuto conto delle istruzioni dell'editore. Nella realtà è ovviamente molto difficile che ci si trovi nelle condizioni di conoscere assolutamente tutto riguardo all'intera emissione. Ma il prendere in considerazione un'eventualità così remota ha il vantaggio di chiarire il quadro complessivo entro cui si devono considerare i casi concreti. La descrizione standard di un libro è una generalizzazione storica che va oltre la conformazione particolare delle singole copie, ma che resiste alla tentazione di sostituire ciò che avrebbe dovuto accadere con ciò che realmente accadde. Forse non ci sarebbe bisogno di insistere tanto su questo aspetto se il termine universalmente adottato di *esemplare ideale* non contenesse proprio l'aggettivo «ideale».

Nel casi concreti, le maggiori difficoltà nel distinguere tra ciò che è dovuto a chi ha prodotto il libro e ciò che è dovuto ai successivi possessori derivano dall'impossibilità di disporre dell'intera documentazione. Anche avendo la possibilità di esaminare tutte le

copie esistenti di un libro, il numero di copie dell'emissione che non sono sopravvissute potrebbe essere considerevole; fare quindi delle generalizzazioni circa l'emissione nella sua interezza può portare a delle inesattezze. Nella grande maggioranza dei casi una ricostruzione storica non può giovare della totalità della documentazione, e dunque il peso da attribuire alle testimonianze disponibili dipende dal giudizio dello storico. Può accadere naturalmente che storici diversi giungano a conclusioni diverse e che possano legittimamente esistere più ipotesi ricostruttive contemporaneamente. Chi appronta una bibliografia descrittiva deve prendere numerose decisioni quando interpreta i dati forniti dalle singole copie, per giungere attraverso di essi alla definizione del quadro complessivo. Gli elementi che si devono tenere in considerazione sono molteplici, come i modi di stampare, di legare e di distribuire propri di una certa epoca, qualsiasi testimonianza esterna attinente a ciò di cui ci si occupa, la quantità e la qualità delle copie superstiti. Ne consegue che la preparazione e il giudizio del bibliografo hanno un peso tale che sarebbe inutile cercare di compilare una serie di regole dettagliate sull'*esemplare ideale*. È importante, invece, che si abbia ben chiaro il criterio su cui tutte le decisioni particolari devono essere fondate. Sicuramente tale criterio deve muovere dal presupposto che, per quanto la compilazione di una descrizione standard sia un atto creativo, nessuno degli elementi che vi concorrono può essere inventato. Ogni altra considerazione dipende da questa. Se risulta la mancanza di un foglio o si riscontra un evidente errore tipografico in tutte le copie che si sono esaminate (o che sono conosciute), non è possibile inventarsi uno stato corretto. Ma se esistono delle prove materiali che depongono in modo diverso, allora ci si trova legittimamente a dover considerare delle alternative. A questo punto si cominciano a soppesare le caratteristiche del caso specifico: la pratica editoriale dell'epoca, il numero delle copie esaminate, e così via. Se un foglio di dedica fosse collocato in modo uniforme alla fine di tutte le copie conosciute di un libro, se si avesse ragione di credere che tutte le copie conosciute rappresentassero dei casi particolari, si potrebbe anche decidere di annotarlo, nella descrizione, nella posizione usuale: per esempio, se poche fossero sopravvissute, se fossero state legate dai singoli possessori. In altre circostanze – se avessimo, per esempio, esaminato

un gran numero di copie, tutte legate dall'editore – potremmo invece decidere di lasciare nella descrizione il foglio alla fine. Ma in nessuno dei due casi si sarebbe inventata la prova: il foglio di dedica esiste. Nel primo caso non la si sarebbe neppure falsificata, perché la descrizione standard può anche non corrispondere a nessuna delle copie considerate. Nell'assegnare al foglio di dedica la sua posizione usuale si esprime di fatto un'opinione culturalmente ponderata, secondo cui la documentazione comproverebbe che il foglio sarebbe stato sicuramente incluso fra i preliminari se l'editore avesse potuto dirigere l'operazione di legatura. L'intenzione del tipografo può dunque avere la sua importanza per i libri pubblicati senza legatura e senza copertina, ma solo quando esistono prove cogenti che l'ordine delle carte così come sono state legate non è quello che il tipografo avrebbe voluto. Anche in questo caso è importante che la descrizione indichi sia l'ordine in cui i fogli sono stati stampati sia quello che nell'emissione si sarebbe voluto. Per il resto l'intenzione dell'editore non conta, dal momento che intenzione ed esecuzione non necessariamente coincidono. Ricostruire ciò che di fatto fu l'emissione nel suo insieme non è la stessa cosa che ricostruire ciò che di essa si intendeva fare. Entrambe queste attività sono interessanti, ma il bibliografo deve avere chiara la distinzione e capire quale delle due sia determinante nella descrizione del cosiddetto esemplare «ideale». (Nel fare questa distinzione, bisogna, in altre parole, tener presente che dei fogli stampati intenzionalmente in un luogo per essere poi inseriti in un altro costituiscono un caso particolare: nei libri pubblicati in fascicoli sciolti, la loro presenza nella posizione originaria al momento dell'emissione non rappresenta un errore, come invece sarebbe in libri pubblicati con copertina editoriale, e così la decisione del bibliografo di registrare sia la collocazione esatta sia quella originaria di questi fogli non rappresenta la correzione di un errore ma solo il modo di illustrare la natura dell'emissione).

Talvolta, naturalmente, accade che intenzione e realtà coincidano; ma se i bibliografi hanno un'idea chiara di qual è il loro compito, saranno anche in grado di affrontare dei casi in cui questa coincidenza non si verifica. Tutte le decisioni che riguardano l'*esemplare ideale* devono essere una per una ponderate, non possono mai essere automatiche o meccaniche.

Se si fosse compreso meglio che la bibliografia descrittiva ha uno statuto di disciplina storica, probabilmente non sarebbero sorti tanti fraintendimenti sul concetto di *esemplare ideale*. Ogni qual volta si abbandona il terreno concreto della descrizione di singole copie e si tenta di fornire una descrizione standard in cui possano rientrare non solo tutte le copie esaminate, ma anche quelle non esaminate, ci si avventura nella creatività dell'interpretazione storica. Una ricostruzione storica responsabile non si discosta dai fatti, ma è qualcosa di più dell'accostamento di singoli fatti; essa organizza i fatti in modo che possa emergere un significato o un ordine loro propri, ma non *il* significato o *l'*ordine, perché i fatti potrebbero prestarsi, e probabilmente si presteranno, ad altre interpretazioni. Una ricostruzione di questo tipo è dunque necessariamente ipotetica, ma per quanto manchi di certezza segna un importante passo in avanti nella conoscenza; anche più ipotesi ricostruttive in conflitto tra loro (purché avanzate responsabilmente) forniscono maggiore informazione di un ammasso confuso di dati. In altre parole, la descrizione di un esemplare standard o ideale di un libro è «più vera» della descrizione di un'unica copia, sebbene essa poggi in maggior grado su un giudizio soggettivo. Delle buone bibliografie descrittive sono normalmente più utili dei cataloghi, per il fatto che sono fondate sulla valutazione dei dati che riguardano l'edizione o l'emissione in quanto fatto materiale, espressa in modo ragionato da persona competente.

Una volta messo a fuoco che una descrizione bibliografica rappresenta un frammento di conoscenza storica, è facile anche rendersi conto che l'esemplare o gli esemplari standard descritti possono anche non coincidere con l'esemplare che rappresenta la volontà del produttore, e tanto meno con quello che rappresenta la volontà dell'autore. Una descrizione standard è «ideale» solo nel senso che registra gli elementi (o le loro variazioni) che si ritengono aver caratterizzato le singole copie al momento in cui lasciarono la tipografia. Qualsiasi altro modo di intendere la parola «ideale» o il concetto di *esemplare ideale* sarebbe in conflitto con gli intendimenti storici che il termine «descrizione» implica, e servirebbe a confondere, piuttosto che a chiarire, il delineamento ordinato di fatti del passato.

2. L'*esemplare ideale*, come questa discussione si prefigge di mettere in evidenza, non può essere separato da considerazioni di ordine testuale. Il fatto che la bibliografia descrittiva si occupa di dettagli materiali ha ingenerato un certo malinteso circa questo aspetto. Alcuni ne hanno dedotto che l'*esemplare ideale* non ha alcuna relazione con i problemi testuali, e di conseguenza con la critica del testo. Naturalmente l'*esemplare ideale* si riferisce alle caratteristiche materiali del libro, ma i segni lasciati dai caratteri inchiostrati che trasmettono il testo sono elementi materiali, e le differenze testuali fra le copie sono differenze materiali. La correttezza testuale è ovviamente altra cosa, che non riguarda la bibliografia descrittiva; ma le differenze testuali tra le copie non possono essere trascurate nella bibliografia descrittiva, ossia nel concetto di *esemplare ideale*. L'idea che la bibliografia analitica – che è alla base sia della bibliografia descrittiva sia della critica testuale – non richieda la conoscenza del significato del testo stampato nei libri presi in esame è stata spesso sostenuta in modo eccessivo, soprattutto in conseguenza di alcune esagerazioni di Greg (formulate nel tentativo di spiegare gli scopi di una disciplina che allora era relativamente nuova). Naturalmente è vero che chi si occupa di bibliografia analitica non è interessato al significato dei testi allo stesso modo in cui lo è un editore critico; ma la conoscenza della particolare lingua dei testi è sempre d'aiuto al bibliografo, e talvolta può rivelarsi indispensabile (come nel riconoscere delle varianti grafiche nello studio dei compositori). Nella bibliografia analitica e descrittiva, il non prendere nota delle differenze testuali mentre si rilevano le differenze materiali esistenti tra le copie, significherebbe il più delle volte lasciare il lavoro incompiuto.

La relazione che corre tra l'interesse testuale di chi pratica la bibliografia descrittiva e quello di chi è editore di testi può essere in un certo qual senso messo in luce attraverso delle considerazioni sull'uso che gli editori di testi, sia che li pubblichino sia che non li pubblichino criticamente, potrebbero fare delle descrizioni bibliografiche. La cosa più ovvia è cominciare dalle edizioni non critiche [le edizioni in facsimile o diplomatiche, *N.d.C.*] dal momento che un'edizione non critica mira a riprodurre con esattezza un particolare manoscritto o testo stampato, senza cioè far ricorso al giudizio critico dell'editore per effettuarvi emendamenti. Poiché un mano-

scritto è un unicum, per l'edizione non critica di un manoscritto non si pone il problema di quale copia seguire; ci si può porre naturalmente il problema di quale, fra i vari manoscritti di una data opera, sia il migliore da riprodurre, ma una volta che si è pervenuti a una decisione non vi sono ulteriori scelte da compiere tra le copie. La situazione è diversa quando si tratta di testi stampati. Infatti, anche dopo aver scelto quale edizione – o impressione o emissione – riprodurre, si deve ancora affrontare il problema di quale copia seguire, dal momento che non si può ovviamente presumere – e ciò vale per i libri di qualsiasi epoca – che tutte le copie siano identiche. L'edizione non critica, sia essa una riproduzione fotografica o comporti una nuova composizione tipografica, conterrà il testo nella forma riportata dalla copia prescelta, non dovendosi effettuare emendamenti; perciò la copia va scelta con cura. Naturalmente nell'edizione non critica deve essere specificato quale copia si è adottata, e alcuni curatori potrebbero sostenere che la scelta della copia non è un fatto di grande importanza, purché i lettori conoscano esattamente con che cosa hanno a che fare (basta che sappiano che un'edizione non critica segue il testo di un particolare esemplare e che essa si limita perciò a riportare la testimonianza propria di quell'esemplare). Ma nella maggioranza dei casi sarebbe sicuramente assurdo riprodurre una copia che avesse subito delle alterazioni nel corso degli anni, qualora esistesse un'altra copia più vicina alla forma (o a una delle forme) in cui il libro originariamente apparve. Dunque anche per chi cura edizioni non critiche è fondamentale il confronto fra le copie esistenti, se vorrà egli essere in condizione di determinare quali aspetti delle singole copie sono il risultato di mutamenti verificatisi dopo la messa in circolazione di quelle copie. In più costui può scoprire che le copie di una determinata emissione si diversificano tra loro contenendo stati differenti del testo, e allora ha il problema di scegliere – perfino tra copie che non hanno subito modificazioni da parte dei singoli possessori – quella copia che dal punto di vista testuale appare migliore. Alcuni curatori di edizioni non critiche hanno riconosciuto da tempo l'utilità di segnalare le differenze testuali tra la copia riprodotta e altri esemplari. Anche quando l'editore ritiene che non sia possibile fornire l'intera lista delle varianti, egli ha l'obbligo di riferire, oltre che sull'identità della copia impiegata, sull'emissione nel

suo insieme a cui essa appartiene e sul modo in cui la copia si rapporta all'emissione. Il fatto che gli editori di testi non critici non sono costretti ad effettuare delle scelte tra le singole varianti non è motivo sufficiente per esimerli dalla responsabilità di conoscere quali varianti esistono all'interno dell'edizione di cui si occupano; il decidere quale copia riprodurre è già di per sé una scelta critica e dovrebbe essere il più possibile fondata. Quando una bibliografia descrittiva ha individuato i vari stati che comprendono l'esemplare ideale di un'emissione (o forse sarebbe meglio dire gli esemplari ideali), queste informazioni possono essere di grande profitto per il curatore di un'edizione non critica. Ma quando questo lavoro bibliografico non è stato effettuato, l'editore coscienzioso non può fare altro che sobbarcarvisi lui stesso. Curare un'edizione, sia pure non critica, non può prescindere dalla bibliografia descrittiva e dal concetto di *esemplare ideale*.

Il *Norton Facsimile* (1968) del primo in-folio shakespeariano, curato da Charlton Hinman, rappresenta il riferimento naturale per una discussione su questo argomento⁹. La collezione Folger di ottanta esemplari dell'in-folio ha permesso a Hinman di studiare dettagliatamente il procedimento di stampa del volume, mettendolo in condizione di acquisire una profonda conoscenza delle varie mescolanze di forme corrette e non corrette presenti nelle diverse copie. Poiché ognuna delle copie contiene un miscuglio di stati anteriori e posteriori del testo di quelle pagine di cui esistono diversi stati, la riproduzione fotografica di una qualsiasi copia – seppure utile per mostrare una delle forme in cui il libro apparve – non avrebbe rappresentato altro che la combinazione casuale dei fogli di stampa presenti in quella copia. Hinman concepì l'idea di fotografare l'ultimo stato del testo di ogni pagina, quali che fossero le copie contenenti questi stati, e di mettere insieme le fotografie così scelte; ne risulta non il facsimile di una copia esistente, ma un insieme di facsimili delle singole pagine. Alla fine Hinman si rese conto di dover utilizzare trenta copie come fonti fotografiche, e re-

⁹ La trattazione è ovviamente molto più ampia in C. HINMAN, *The Printing and Proof-Reading of the Folio of Shakespeare*, Oxford, 1963.

gistrò accuratamente la copia usata per ogni pagina. Il *Norton Facsimile* non è un'edizione critica perché Hinman non ha apportato degli emendamenti editoriali al testo dell'in-folio; ma poiché non esiste qualcosa che può definirsi il testo dell'in-folio, egli ha esercitato il suo giudizio di editore nel decidere quale dei testi di ciascuna pagina dell'in-folio dovesse entrare a far parte del suo facsimile. Questo procedimento è il logico risultato di un'indagine volta alla ricerca della copia più adatta a esser riprodotta.

Se ciò che ne risulta rappresenta o no un esemplare ideale è stato argomento di discussione. Lo stesso Hinman, dopo aver descritto il criterio su cui ha basato la scelta delle pagine, definisce il suo facsimile il primo che si proponga di riprodurre «un esemplare così "ideale" del primo in-folio» (p. XXIV). Coloro che ritengono non appropriato l'uso del termine in questo caso, sono evidentemente vittime del malinteso che il concetto di *esemplare ideale* non abbia nulla a che vedere con le varianti testuali. In realtà, la ragione per cui si potrebbe criticare la formulazione di Hinman è un'altra. In primo luogo, se questo insieme di pagine venisse presentato come *l'esemplare ideale*, si potrebbe obiettare che il libro venne alla luce in diverse combinazioni di fogli e che il concetto bibliografico di *esemplare ideale* deve comprendere tutte le forme esistite; questa combinazione di pagine potrebbe effettivamente essere *un* esemplare ideale o una delle forme dell'*esemplare ideale*, ma non può essere *l'esemplare ideale*. In secondo luogo, per essere un esemplare ideale è necessario che si presenti in una forma in cui è possibile che il libro sia stato materialmente licenziato dal tipografo. Ovviamente, nel curare un testo in facsimile non è possibile scegliere tra lezioni di una stessa pagina, in modo da combinare una lezione presente in una copia con una lezione riportata in un'altra copia in un punto diverso della stessa pagina, a meno che non esista la testimonianza materiale della compresenza di queste due lezioni sulla medesima pagina. Ma, supposto che fosse materialmente possibile che fogli di stampa di prime forme nel loro ultimo stato fossero perfezionati con fogli di stampa di seconde forme nel loro ultimo stato, e si continuasse così con tutti i fogli uno dopo l'altro fino a costituire singole copie complete del volume, si può legittimamente postulare che questa combinazione di forme «corrette» rientra nell'ambito delle copie rappresentate dall'*esemplare ideale*. Il fatto che una si-

mile copia nella realtà non esista non è di per sé un impedimento alla classificazione, dato che le copie esistenti sono il frutto di una combinazione fortuita e che anche le combinazioni dei fogli di stampa dipendono dal caso. Ma il grado di probabilità che una simile copia sia mai esistita, se pure è possibile valutarlo, può davvero costituire un ostacolo. Se si fossero potute controllare tutte le copie al momento della loro emissione e si fosse constatato che nessuna di esse conteneva tutte le forme corrette, la nostra copia non potrebbe essere considerata un esemplare ideale, anche se ciò sarebbe tecnicamente possibile, dato che l'*esemplare ideale* è un concetto storico che si riferisce alle copie di un libro al momento della loro pubblicazione. Ma quando non si dispone della documentazione completa, ciò che è possibile diventa meno facile da escludere.

In ogni caso, interrogarsi se il *Norton Facsimile* possa essere considerato un esemplare ideale, più che avere uno scopo pratico, è un esercizio utile a valutare le implicazioni del concetto di *esemplare ideale*. Dopo tutto, un'esauriente descrizione bibliografica registra sempre i vari stati di ogni forma tipografica (e, nell'apparato, le combinazioni presenti nelle copie esaminate), anche se di norma non accorda la preferenza a combinazioni particolari di quegli stati, a meno che non vi sia la prova che certi stati dipendono gli uni dagli altri. E il facsimile di Hinman – pur essendo forse, come egli afferma, «una riproduzione di ciò che gli stessi tipografi dell'edizione originale avrebbero considerato un esemplare ideale» (p. XXII) – non va perciò definito «esemplare ideale», se non nel senso che presenta una delle diverse possibilità che l'*esemplare ideale* di questo libro comprende. Per essere più precisi, questo facsimile adempie al compito di individuare, tra le varie forme in cui il libro apparve, o si può ritenere che apparisse, quella che, secondo Hinman, ha più senso riprodurre ai fini della critica del testo. A questo scopo il problema storico se una copia di questo tipo possa essere o sia effettivamente esistita diventa secondario rispetto all'importanza di un materiale di consultazione di siffatta specie. Tuttavia è bene ricordare che gli editori e gli altri studiosi non possono limitare la loro indagine solo alle forme «corrette», che spesso sono meno corrette – almeno per quanto ri-

guarda le varianti accidentali – delle forme «scorrette»¹⁰. Essi, dovendo avere una completa conoscenza di tutti i diversi stati del testo, sono tenuti a utilizzare l'informazione che una descrizione bibliografica fornisce, o se manca a fornirla loro stessi.

Ciò che Hinman ha fatto utilizzando delle fotografie, alcuni collezionisti lo hanno fatto utilizzando degli originali: cioè, di inserire in una copia del materiale ripreso da un'altra copia. Naturalmente, Hinman poteva spostare singole pagine, mentre coloro che ricombinano degli originali possono solo mutare la posizione di un singolo foglio (contenente una pagina stampata da una forma interna e un'altra stampata da una forma esterna). L'uso di completare delle copie con l'inserimento di fogli che sostituiscono quelli mancanti è stato molto discusso, e anche con una certa animazione. Un illustre esempio di questo modo di procedere è costituito dalla copia Scheide della *Bibbia* di Gutenberg, nella quale diversi fogli mancanti sono stati sostituiti dopo che l'esemplare entrò a far parte della collezione Scheide. Scrivendo di questa copia in *The Scheide Library* (1947), Julian Boyd fa presente che a questo riguardo esistono due tendenze. Secondo alcuni la copia si sarebbe dovuta conservare esattamente nella forma in cui era entrata a far parte della collezione; altri, egli crede, sarebbero dell'idea che

non vi fosse un ordine imprescrittibile e inviolabile secondo cui i fogli di un determinato libro venivano raccolti dal tipografo o dal legatore. Anzi, con l'aiuto di semplici equazioni fondate sul calcolo delle probabilità si potrebbe dimostrare matematicamente l'impossibilità virtuale che un libro sia composto interamente di fogli di stampa disposti rispettando lo stesso ordine della loro uscita dai torchi. Se un tipografo, e soprattutto un legatore, nel momento in cui il libro viaggiando verso la posterità passava tra le loro mani, aveva la possibilità di sostituire un foglio danneggiato o strappato o andato perduto con uno nuovo, e se il suo diritto di «modificare lo stato» del libro viene accettato da tutti senza discussione, perché il collezionista non dovrebbe poter fare la stessa cosa? A che punto, cioè, della storia

¹⁰ Per questa ragione Bowers per le edizioni in facsimile raccomanda la scelta di forme scorrette (e sono proprio queste le forme che normalmente sarebbero utilizzate dagli editori critici come testo-base). Questo argomento e i relativi problemi concernenti le varianti di stampa sono accuratamente indagati nel suo articolo *The Problem of the Variant Forme in a Facsimile Edition*, «The Library», s. 5, VII (1952), pp. 262-272.

del libro inizia l'obbligo della sua conservazione?... Che cosa significò l'invenzione della stampa a caratteri mobili se non l'intercambiabilità dei fogli, con la sola eccezione delle miniature, che non appartenevano propriamente alla stampa, ma erano ancora un residuo dell'arte degli amanuensi? (pp. 85-86).

Questo passo, che rivela evidentemente l'intenzione di difendere la pratica di completare le copie mutile, in realtà non costituisce una difesa tanto efficace come avrebbe potuto essere, e tradisce nel corso dell'argomentazione certe confusioni che un'attenta considerazione del concetto di *esemplare ideale* avrebbe potuto evitare. Naturalmente è vero che un gran numero di variabili determina la particolare combinazione dei fogli di stampa riuniti a formare ciascuna copia di un libro, e che non ci si può aspettare che le singole copie siano costituite interamente una con tutti i fogli di stampa usciti dal torchio per primi, un'altra con quelli usciti per secondi, un'altra ancora con quelli usciti per terzi e così via (in ogni caso l'ordine di uscita può riferirsi solo alla stampa delle seconde forme di ogni foglio: l'ordine in cui si stampava il foglio in bianca era molto spesso diverso da quello con cui si stampava in volta). Ma questo non significa che qualsiasi mescolamento di fogli debba essere considerato sempre alla stessa stregua, indipendentemente dal momento della storia di una copia in cui esso è avvenuto. Il momento in cui ha inizio la «conservazione» di una copia, se vogliamo porre la questione in questi termini, è quello in cui la copia esce dal controllo di colui che l'ha prodotta. Anche se i fogli di stampa di quella copia sono mischiati (o addirittura mancanti), la loro combinazione e disposizione rappresentano una delle forme in cui il libro affiorò dal processo di produzione; a partire da questo momento qualsiasi modifica materiale, anche se avvicina la copia alla forma che il tipografo intendeva darle, viola l'integrità della documentazione storica.

Dire poi che la modifica dello stato del libro da parte dei legatori viene accettata «senza discussione» significa confondere il problema da vari punti di vista. Anzitutto è compito del legatore, quando opera su un libro pubblicato senza una copertina editoriale, spostare certi fogli all'interno della copia, come specificamente richiesto dallo stampatore (per es., spostare l'occhiello dalla fine all'inizio). Per il legatore questo è ben altro che proporsi di rimediare a dei presunti difetti della copia inserendovi pagine che in origine non ne

facevano parte. Se i legatori spesso hanno ritenuto che questo modo di procedere facesse parte della routine del proprio lavoro, e se i loro clienti hanno accettato talvolta questa pratica «senza discussione», ciò né la giustifica né può costituire un precedente che autorizzi i possessori a continuare sulla stessa strada. Integrare delle copie mutile, sia stata opera dei primi legatori o sia dovuto a più tardi collezionisti, rappresenta comunque la manomissione del documento. Oltretutto non si tratta del fatto puro e semplice di continuare a mescolare i fogli di stampa nel modo in cui lo si faceva originariamente; ciò che viene inserito più tardi non è quasi mai un foglio di stampa (cioè un pezzo intero di carta piegato secondo il formato) ma un semplice foglio, di modo che una parte di un foglio di stampa viene mischiata con un'altra o con le altre residue di un altro foglio. Ovviamente chi fa la critica del testo deve poter accertare l'ordine di qualsiasi modifica verificatasi nel corso della tiratura, ed avere quindi l'esatta cognizione di che cosa era in stampa in qualsiasi momento. Ma non si può mai sapere se il testo dei fogli inseriti è identico a quello dei fogli mancanti, e di conseguenza se i fogli inseriti possono costituire dei sostituti soddisfacenti degli originali. Naturalmente si è quasi sempre in grado di individuare questi fogli, che vanno perciò considerati con particolare scetticismo; ma, sia ai fini della critica testuale sia più in generale ai fini della conoscenza della qualità della documentazione conservata, è necessario anche accertare se si tratta di fogli sostituiti originariamente o invece di più tardi inserimenti. Resta, infine, l'argomento della «intercambiabilità» dei fogli stampati a caratteri mobili. È evidente che l'invenzione dei caratteri mobili non ha nulla a che vedere con la questione, considerato che altri modi di preparare le matrici da imprimere (come quello usato per i libri silografici) miravano anch'essi ad ottenere delle copie identiche. Ad ogni modo, il punto fondamentale è che l'intenzione di produrre delle copie identiche non può avere per lo storico il valore di un dato; non è affatto scontato che tutte le copie di una pagina fossero realmente identiche e che la documentazione mancante possa essere sostituita in maniera pura e semplice con ciò che si suppone sia il suo duplicato.

Per tutti questi motivi bibliografi ed editori sono molto attenti nell'indagare la possibilità che non siano state apportate modifiche al libro nel corso della legatura o più tardi da parte dei singoli pos-

essori. I libri pubblicati senza legatura o copertina editoriale, come quelli che più tardi sono stati nuovamente rilegati, vanno sempre esaminati con particolare rigore; e in alcuni casi si rimane talmente insoddisfatti da eliminare completamente tali copie dalle fonti di documentazione. Certamente sarà il caso di non accordare alcuna fiducia a copie di libri del XIX e XX secolo in legatura non originale, se sopravvive un gran numero di copie che hanno le copertine originali (sebbene le si dovranno esaminare nell'eventualità che contengano delle varianti testuali altrimenti sconosciute). Non esiste un criterio che permetta di completare delle copie in modo da riconoscere ad esse lo stesso status di quelle non manomesse. La *Bibbia* Scheide si poteva difendere meglio e più semplicemente dicendo che, poiché essa mancava di alcuni fogli, rimpiazzandoli, e fornendo con chiarezza tutte le informazioni possedute sui fogli inseriti, in modo da evitare qualsiasi equivoco circa la natura della documentazione, non si arrecava un ulteriore danno alla copia. Forse non è una difesa solidissima, ma almeno in questo modo si afferma che l'inserimento di fogli, se fatto nella maniera giusta, non causa seri danni, sebbene neppure porti grandi benefici. Questa affermazione vale naturalmente solo nel caso che i fogli usati per la sostituzione fossero già sciolti e che un'altra copia del libro, per quanto imperfetta, non sia stata distrutta per farne scorta. La perdita di documentazione che può risultare dallo smembramento di una copia imperfetta non è compensata da alcun importante guadagno quando se ne utilizzano i fogli per fare il maquillage a un'altra copia. John Carter, discutendo in *ABC for Book Collectors* (V ed., 1974) di copie composite, mette in guardia i suoi lettori contro copie contenenti fogli provenienti da edizioni totalmente diverse (il che è frutto, egli dice, di una «contraffazione»). Ma mentre questo «reato bibliografico», così egli lo definisce, è ingenuo e facile da scoprire, la pratica di inserire fogli ripresi dalla stessa edizione è ugualmente un reato, dà luogo anch'essa a dei falsi, ma è più sottile. Il tipo di argomentazione addotto a difesa della *Bibbia* Scheide non è certo un caso isolato nel suo genere, ma costituisce un esempio opportuno a mostrare perché i curatori di edizioni non critiche hanno a che fare con il concetto di esemplare ideale e perché il loro lavoro non è separabile dalla bibliografia descrittiva.

Ciò che è vero per i curatori di edizioni non critiche è altret-

tanto vero per i curatori di edizioni critiche. Vale la pena chiedersene brevemente il perché, dal momento che a tutta prima si potrebbe pensare che per l'editore critico sia meno importante stabilire le forme dell'esemplare ideale, visto che il suo scopo non è quello di produrre un facsimile o la rappresentazione esatta di un singolo documento. Il fine a cui tende l'editore critico è la costruzione di un testo il più possibile conforme a uno standard particolare, che è di solito, nelle edizioni scientifiche, la volontà dell'autore. Può accadere che nessuno dei testi documentati risponda a questo standard e che il testo critico ricostruito dall'editore sia diverso da tutti quelli che hanno avuto corso in precedenza. In altre parole, gli editori critici non devono attenersi alle lezioni stampate in una determinata edizione: possono mettere insieme lezioni di edizioni diverse ed effettuare correzioni di propria iniziativa (correzioni che non appartengono a nessuna precedente edizione), solo che reputino responsabilmente che la documentazione di cui dispongono giustifichi degli emendamenti, nel senso che questi avvicinano il testo alla volontà dell'autore. Ma per potersi avvalere in modo responsabile della loro libertà editoriale, essi devono avere una conoscenza completa di tutti i documenti attinenti al loro oggetto, tra i quali sono anzitutto le testimonianze fisiche del testo. Anche quando hanno la certezza che una determinata lezione vada corretta in un certo modo, il loro convincimento non può fare a meno di fondarsi sulla conoscenza di tutte le lezioni attestate in quel luogo nelle edizioni autorizzate. Se essi non effettueranno una ricerca tra le copie della stessa impressione o emissione – possano o no giovare di una bibliografia descrittiva – non potranno sapere se la correzione da loro proposta non sia già presente di fatto in uno stato di uno dei fogli di stampa del libro. La differenza che corre tra il lavoro dell'editore critico e quello di chi redige una bibliografia descrittiva può essere illustrata facendo riferimento al caso in cui un tipografo effettua una correzione nel corso della tiratura, ma che malauguratamente introduce nello stesso momento un errore nella riga successiva. L'editore sceglierà le due lezioni corrette, desumendole ciascuna da uno stato diverso; il bibliografo registrerà i due stati come forme alternative dell'esemplare ideale, ma non prenderà in considerazione unitamente le due lezioni corrette, non essendovi alcuna prova materiale che esse siano mai esistite insieme sulla

stessa pagina. Malgrado l'uso diverso dei dati che raccolgono, sia l'editore sia il bibliografo, per acquisire la documentazione necessaria, devono compiere la stessa ricerca: di fatto entrambi devono definire l'*esemplare ideale*, perché ad entrambi è necessario conoscere tutti gli stati in cui un'emissione si presenta.

Che gli stati siano originati da modifiche tanto intenzionali quanto involontarie e che gli ultimi stati non sono sempre più corretti dei primi viene confermato continuamente nel lavoro di edizione dei testi. Ad esempio, un progressivo deterioramento dei caratteri o delle differenze nell'inchiostrazione verificatesi nel corso di un'impressione possono dar luogo, in ogni epoca, a degli apparenti errori testuali. Molti editori di *The Tempest* hanno pubblicato un verso nella forma «So rare a wondred Father, and a wise», nella ferma convinzione – avendo anche confrontato alcune copie dell'in-folio – che l'ultima parola fosse proprio *wise* (stampato naturalmente con *s* lunga). Ma Jeanne Addison Roberts¹¹, dopo aver esaminato un numero molto più alto di copie, ha scoperto che la lezione originale è *wife* e che in un gran numero di casi l'asticella trasversale della *f* mostra stadi differenti di deterioramento, rendendo così la lettera simile a *s* lunga. La morale che ne devono trarre gli editori è chiara. Allo stesso modo, nelle stampe originali dell'opera di Melville si registrano molti casi di lettere o di segni di interpunzione che non risultano impressi: esistono gli spazi, ma nelle copie finora esaminate restano sempre bianchi. In *The Piazza* la frase «this weariness and wakefulness together» non è seguita da alcun segno d'interpunzione e la parola successiva *Brother* sembra dare inizio a un'altra frase: presumibilmente manca un punto, anche se è possibile che il segno fosse un punto esclamativo (si tratta di un discorso diretto). In *Moby-Dick* la parola *almanack*, alla fine della prima parte di una frase del cap. 99, è seguita da una spaziatura insolitamente larga; un editore tenderà ad inserirvi un punto e virgola, perché l'edizione inglese (composta sulle bozze di quella americana) riporta un punto e virgola. Ma una virgola andrebbe

¹¹ «*Wife*» or «*Wise*». «*The Tempest*» I. 1786, «*Studies in Bibliography*», XXXI (1978), pp. 203-208.

ugualmente bene, e non c'è modo di appurare qual era il segno che il compositore inserì in quel punto, a meno che non venga alla luce una copia con impresso quel segno. Anche quando non può esservi dubbio sull'elemento mancante – per es. in *Mardi* si legge «crossing his wooden eg» – se l'editore non ha individuato neppure una copia che riporta la lettera mancante, dovrà registrare la forma corretta tra gli emendamenti. Nell'edizione inglese di *White-Jacket* la parola *very* nella frase «very industriously» (cap. 54) non compare, sebbene resti lo spazio che avrebbe dovuto contenerla. Poiché il testo base è rappresentato dall'edizione americana, l'editore non deve riportare *very* come emendamento, ma registrare la sua assenza dall'edizione inglese nelle varianti delle due edizioni. Se tuttavia si riuscisse a trovare una copia in cui *very* fosse stampato – ed è certamente possibile perché il libro fu stampato in caratteri non in lastre – la situazione verrebbe descritta diversamente. Questi pochi esempi sono sufficienti a indicare le ragioni per cui un editore critico non può prescindere dai dati che emergono nel corso della ricerca sui vari stati che definiscono l'*esemplare ideale* di una data edizione. Gli editori critici possono sempre emendare il testo nel modo in cui ritengono necessario, ma la gamma delle loro scelte può essere condizionata dagli stati individuati nell'esame approfondito di un alto numero di copie, e questo può avere un riflesso nella classificazione di una lezione come emendamento o come variante. Insomma, non si può fare a meno di concludere che il concetto di *esemplare ideale* è fondamentale sia per l'editore sia per il bibliografo. Anche se gli editori considerano i testi come costruzioni intellettuali, devono pur riconoscere che la conoscenza più completa possibile dei mezzi della loro trasmissione materiale è essenziale al loro lavoro.

Le differenze fra le copie di un'emissione, dipendano da interventi intenzionali o da fattori accidentali, determinino un miglioramento o un peggioramento del prodotto – purché siano state presenti nelle copie nel momento in cui lasciarono la tipografia –, per il bibliografo sono da considerare degli stati, per l'editore uno specifico materiale testuale da sottoporre ad esame. I bibliografi, come anche i teorici della bibliografia descrittiva, nel passato sono apparsi riluttanti a riconoscere come essenziale la presenza di documentazione testuale nelle bibliografie. Si è tentati di dire che è

l'edizione il luogo deputato per questa sorta di informazione e che la produzione di bibliografie descrittive non va scoraggiata con il mettere avanti ulteriori difficoltà. Ma nello stesso tempo è difficile non essere d'accordo con chi ritiene che le differenze testuali sono differenze materiali e che gli stati di un'emissione o di un'impressione non possono essere classificati in maniera soddisfacente senza tener conto delle varianti testuali. L'idea che la bibliografia descrittiva debba limitarsi a riportare i dettagli necessari all'identificazione, invece di fornire una più completa documentazione storica, è oggi in ribasso. Ma comunque sia, è impossibile acquisire tutti gli elementi necessari all'identificazione – e addirittura rendersi conto di quanti siano gli stati identificabili – senza avere un'informazione la più ampia possibile su tutte le differenze esistenti fra le copie, incluse quelle testuali. Negli ultimi tempi un certo numero di bibliografie ha riportato i risultati della collazione testuale. Ma dove l'interdipendenza tra descrizione e studio testuale è stata particolarmente avvertita è nelle numerose serie di edizioni pubblicate in collaborazione o seguendo le direttive del Center for Editions of American Authors e del Center for Scholarly Editions che gli è succeduto¹². Esistevano per gli autori già pubblicati bibliografie di varia natura, ma nessuna forniva in modo del tutto soddisfacente quel tipo di storia editoriale di cui il curatore di testi critici ha bisogno. Questi curatori, perciò, assunsero su di sé, facendone parte della loro ricerca, molto del lavoro richiesto dall'approntamento di una bibliografia descrittiva, e di conseguenza, per la maggior parte di queste edizioni, i dati raccolti ai fini dell'edizione del testo rappresentano l'informazione bibliografica più completa di cui disponiamo per le opere in questione. In alcuni casi sono state progettate delle vere e proprie bibliografie per accompagnare a tempo debito queste edizioni, e una tale soluzione – una bibliografia e un'edizione che nascono dalla stessa ricerca – è la migliore che si possa immaginare. In ogni caso un'edizione deve stabilire in dettaglio la storia tipografica ed editoriale di un'opera e distinguere nel frattempo

¹² Un elenco adeguato di queste edizioni appare in *The Center for Scholarly Editions: An Introductory Statement* (1977), pubblicato dalla Modern Language Association; anche in «Publications of Modern Languages of America», XCII (1977), pp. 586-597.

tra impressioni, emissioni e stati. E bisognerebbe anche riconoscere che una bibliografia descrittiva non può registrare adeguatamente la storia tipografica ed editoriale di un'opera senza utilizzare le informazioni che provengono ad essa dalla collazione testuale.

3. Queste considerazioni possono forse trovare una migliore ricapitolazione sotto forma di una nuova definizione:

– L'*esemplare standard* o «*ideale*», che è ciò a cui si riferisce una descrizione bibliografica, è una ricostruzione storica della forma o delle forme delle copie di un'impressione o di un'emissione così come furono distribuite al pubblico dal loro produttore. Una ricostruzione di questo tipo comprende quindi tutti gli stati di un'impressione o di un'emissione, siano intenzionali siano dovuti al caso, ed esclude le modifiche verificatesi nelle singole copie quando esse non erano sotto il controllo del tipografo o dell'editore.

Un'ulteriore definizione può rendere più esplicito il legame fra legatura ed esemplare ideale, anche se quanto verrà detto è già implicito nella definizione precedente:

– Quando i fogli di stampa di un libro vengono pubblicati sciolti, la legatura di ciascuna copia fa parte non della storia della produzione del libro ma della storia delle singole copie, e l'*esemplare ideale* esclude qualsiasi modifica effettuata dal legatore che non risulti specificamente richiesta dalla documentazione dei fogli stessi. Quando invece il tipografo o l'editore ha provveduto a legare e a fornire di copertina i fogli prima della loro pubblicazione, il processo di legatura o di copertura è parte della storia di produzione di quel libro; e l'*esemplare ideale* include qualsiasi modifica determinatasi nei fogli durante questo processo, comprendendo di conseguenza anche la legatura o la copertina stessa.

Questo approccio al concetto di *esemplare ideale* si discosta alquanto dai punti di vista espressi precedentemente da altri su questo argomento, anche se ritengo che risponda allo spirito delle migliori di quelle interpretazioni.

In particolare, questo approccio si allontana dal concetto corrente di *un* esemplare ideale, proponendo di considerare lo standard da descrivere non come un'unica forma da preferire a tutte le altre ma come una gamma di alternative che abbraccia tutti gli stati di ogni foglio di stampa così come furono pubblicati. Non sembra

logico distinguere tra quelle differenze che concernono la disposizione materiale dei fogli ripiegati (e di conseguenza la formula di collazione) e quelle che concernono solo il testo stampato sui fogli, e poi limitare il concetto di *esemplare ideale* all'uno o all'altro di questi tipi. Entrambe queste differenze sono di ordine materiale, e possono risultare sia da un'intenzione consapevole sia essere frutto del caso; o tutt'e due le cose contemporaneamente, come quando nuovi errori vengono compiuti mentre si effettuano delle correzioni. E perciò non sembra ragionevole limitare l'*esemplare ideale* a un singolo stato o a un unico insieme di stati: non c'è motivo di riconoscere uno stato o l'altro come standard, visto che non è detto che uno dei due si avvicini più dell'altro allo standard cui «mirava» il produttore. Una bibliografia si occuperà, con più profitto, di costruire un accurato resoconto storico delle varie forme di un'emissione che fu immessa sul mercato; il fatto che una delle forme di un'emissione sia più «corretta», nella disposizione delle pagine come nella qualità del testo, non ne fa lo standard per quell'emissione, poiché copie che attestano altri stati possono anch'esse rappresentare autenticamente l'emissione nel suo insieme. Chi cura un'edizione in facsimile sceglierà di riprodurre un unico stato di ogni pagina (e può preferire lo stato «non corretto», in quanto più vicino alla volontà dell'autore); ma il bibliografo non è costretto a scegliere e anzi, se subordina alcuni stati a un unico *esemplare ideale*, rischia di delineare un quadro storico ingannevole. Il compito del bibliografo, come quello dell'editore, richiede attenta valutazione e dottrina storica. Ma l'una e l'altra vanno anzitutto finalizzati alla distinzione di ciò che è accaduto alle copie dei libri una volta messe in circolazione e ciò che è accaduto ad esse prima di quel momento. Questa concezione sostanzialmente semplice di *esemplare ideale* – o in qualsiasi altro modo vogliamo definire il concetto – mette l'accento sulla distinzione che deve restare fondamentale nello studio storico dei libri. E, mentre il concetto può essere semplice, le decisioni da prendere per determinare la natura di talune caratteristiche proprie delle singole copie dei libri spesso sono tutt'altro che semplici.

L'autorità multipla. Nuovi problemi e concetti del testo-base

di Fredson Bowers

FREDSON BOWERS (1905-1991) è riconosciuto essere la massima autorità del secondo Novecento nel campo degli studi bibliografici. Autore di opere considerate classiche (*Principles of Bibliographical Description*, Princeton, 1949; *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, 1964), ha diretto o curato personalmente importanti edizioni di autori in lingua inglese dal XVI al XX secolo: Shakespeare, Marlowe, Beaumont e Fletcher, Dryden, Fielding, Hawthorne, James, Crane. Ha fondato e diretto «*Studies in Bibliography*», la prestigiosa rivista internazionale pubblicata dalla Bibliographical Society dell'Università della Virginia. I saggi più importanti di Bowers sono raccolti nel volume *Essays in Bibliography, Text and Editing*, Charlottesville, 1975.

Il titolo originale dell'articolo che qui si riproduce è *Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-Text*, pubblicato in *Essays in Bibliography*, cit., pp. 447-487 (già in «*The Library*», s.5, XXVII, 1972, pp. 81-115). L'apparato di note dell'originale è stato ridotto alle segnalazioni bibliografiche essenziali.

La critica del testo può essere definita come il tentativo di ricostruire ciò che l'autore ha realmente scritto. In ultima istanza questo tentativo si risolve in un'analisi del testo parola per parola, onde verificarne l'autorevolezza fino al punto in cui la documentazione lo permette. Ma prima di aver la possibilità di intraprendere un'analisi di questo tipo è necessario risolvere una quantità di problemi di più ampia portata che concernono sia il valore specifico che quello generale di tutti i documenti conservati. Sebbene un documento letterario non sia nulla di più della somma di tutte le parole che lo compongono, incluso il tessuto degli accidentali di cui queste parole si rivestono, tuttavia l'insieme è di fatto più grande della somma delle sue parti. Così è inutile tentare di definire l'autorevolezza del testo in sé, prima di aver definito in generale l'autorevolezza dei documenti da cui il testo è tramandato. E, come

Walter Greg ha insegnato, l'autorevolezza in generale di questi documenti può differire sia rispetto alle parole e agli accidentali che ad esse danno corpo, cioè la grafia, l'uso delle maiuscole, la loro separazione o unione, l'uso saltuario del corsivo, sia rispetto all'interpunzione che circonda le parole stesse, stabilendone le relazioni reciproche e il significato.

In considerazione dell'epoca in cui furono pubblicati, i *Prolegomena for the Oxford Shakespeare* di McKerrow costituiscono un documento di straordinario valore, che ha avuto un'influenza importante e duratura sulla teoria e la pratica testuale; e in verità si tratta di un lavoro a cui si può ancora attingere con profitto per chiarezza di pensiero e profondità di intuizioni, le quali sono state lasciate cadere persino troppo presto nella nostra memoria. Ancora oggi, una lettura attenta dei *Prolegomena* è un'esperienza salutare; il loro impatto nel 1939 fu, come posso testimoniare, memorabile. Tuttavia, per quanto riguarda il testo-base, i *Prolegomena* tradiscono nello stesso tempo indeterminatezza nella definizione del concetto generale ed eccessiva ristrettezza nella sua applicazione, difetto che si può attribuire al fatto che McKerrow, nel momento in cui pubblicava il suo approccio teorico, non era ancora abbastanza avanti nel lavoro di edizione delle opere teatrali più complesse. Per quanto riguarda la definizione di testo-base – termine creato nel 1904 nel corso dell'edizione di Thomas Nashe – McKerrow non è passato di moda. Questo termine straordinariamente pratico si riferisce in maniera pura e semplice a quel testo precedente che l'editore, a seconda delle circostanze, sceglie come base di quello che va a pubblicare. Oggigiorno editori sprovveduti ne inficiano l'utilità riferendolo alla copia materiale che il tipografo, nel preparare una qualsiasi edizione, utilizza come base per eseguire il suo lavoro, come potrebbe essere in un enunciato di questo tipo, ovviamente scorretto: «il testo-base della seconda edizione di *Tom Jones* fu la prima edizione». Ma costoro non sanno quel che fanno e non è mia intenzione di invocarne il perdono.

La confusione di fondo che McKerrow faceva nell'applicare il concetto di testo-base ad esempi concreti, e quindi nell'usare questa formula nell'ambito della critica testuale, giaceva nella identificazione quasi totale del termine con ciò che egli definiva l'edizione «più autorevole». Nei casi più semplici McKerrow poggiava su un

terreno solido. Quando si dà una situazione in cui esiste un'unica edizione autorevole, stampata da un manoscritto, e tutte le successive edizioni derivano da questa come semplici ristampe, McKerrow giustamente respingeva il feticcio dell'«ultima-edizione-stampata-durante-la-vita-dell'autore», e sceglieva senza esitazione come testo-base l'unica edizione originale, come «quella che si avvicinava il più possibile a ciò che l'autore aveva scritto». Anche se un'edizione più tarda era stata corretta saltuariamente dall'autore, la sua opinione su quale dovesse essere il testo-base non cambiava. Questo resta ancora un criterio ineccepibile. D'altra parte, dal momento che egli non riscontrava il problema in Shakespeare (o per lo meno non ne faceva menzione), il suo punto di vista sulla scelta del testo-base tra due o più edizioni indipendenti (eccetto che per i *bad quartos*) era formulato in modo convenzionale e troppo semplicistico per poter costituire un sicuro precetto di teoria testuale e di pratica editoriale. Per esempio, se venisse stabilito con certezza assoluta che l'*Hamlet* dell'in-folio fosse stato in realtà composto da un manoscritto e non (come sembra più probabile) da una copia annotata del secondo in-quarto, risulterebbe discutibile la prescrizione di McKerrow «che un editore deve scegliere il testo che incontra maggiormente il favore del suo giudizio, e questo, a sua volta, sarà di norma la copia più accurata dell'originale e quella meno inficiata da errori evidenti».

Questo criterio nella scelta del testo-base fra testimoni indipendenti concorrenti – potremmo definirli testi «radiali» – mette bene in evidenza le gravi manchevolezze su cui più tardi avrebbe richiamato l'attenzione Walter Greg. McKerrow, in altri termini, sembra concepire il testo-base come qualcosa che debba identificarsi in ogni caso con il testo che nel suo insieme è più autorevole; ossia «il testo tra quelli più antichi che, considerati i rapporti genetici, appare aver probabilmente deviato meno in ordine alla sostanza delle parole, alla grafia e all'interpunzione» (pp. 7-8). Questo significa avere un concetto di autorità che di fatto è inapplicabile a molti testi. Esso è certamente adeguato al caso di un'unica edizione eseguita da un manoscritto, alla quale si riconduca una serie di ristampe più tarde. È anche applicabile, almeno in teoria, a testi radiali, in cui gli esemplari conservati si trovino a distanze differenti dall'archetipo perduto, come sembra essere il caso del *Beggars Bush*

di Beaumont, Flechter e Massinger: qui le ricerche dimostrano che il superstite manoscritto di dedica fu esemplato da una copia di suggeritore, che a sua volta era stata trascritta dallo stesso manoscritto che più tardi sarà utilizzato come copia di tipografia per l'edizione in-folio del 1647. Nella redazione di questo testo teatrale per il terzo volume dell'edizione di Cambridge di Beaumont e Flechter, la scelta dell'in-folio come testo-base fu dettata da ragioni non solo teoriche ma anche di convenienza; tuttavia, dal momento che i due maldestri compositori dell'in-folio fanno pesare le loro abitudini e la loro trascuratezza sugli accidentali del testo, resta aperta la questione se gli accidentali dell'in-folio siano in realtà più vicini all'autografo perduto di quanto non avvenga della più distante e più antica copia manoscritta di dedica. A dire il vero, non essendo conservati materiali autografi di Beaumont e Flechter, non disponiamo di riscontri sicuri per verificare fino a qual punto i due testi rispecchino le caratteristiche generali di questi autori. È da aggiungere che i guasti introdotti nel testo dell'in-folio al momento della composizione, anche in relazione agli aspetti sostanziali, sono talmente evidenti che sarebbe pericoloso preferirne automaticamente le lezioni in tutti i casi dubbi in cui il manoscritto se ne differenzia, in base alla presunta autorità che deriverebbe all'in-folio dall'essere geneticamente più vicino all'autografo.

In verità, il criterio proposto da McKerrow è troppo ristretto per confarsi a buon diritto anche ai problemi dei testi dell'in-quarto e dell'in-folio di *Othello* o di *Troilus and Cressida*, per non parlare di *Hamlet*. Sembra accertato che la copia manoscritta dell'*Indian Emperour* di Dryden, per quanto riguarda la grafia e l'interpunzione sia più fedele all'autografo perduto, da cui fu esemplato, di quanto non lo sia l'edizione a stampa composta da un manoscritto revisionato dall'autore e ora perduto, sebbene il testo più tardo sia degno di maggior fiducia riguardo ad altri aspetti degli accidentali e registri senza dubbio con maggior fedeltà i ripensamenti di Dryden attinenti alla sostanza del testo stesso. A dire il vero McKerrow ha scritto: «Se avessimo delle prove esterne che il testo particolare di una certa opera fosse stato revisionato interamente dall'autore, un tale testo dovrebbe indubbiamente costituire la base di un'edizione moderna», dovrebbe cioè diventare il suo testo-base. Ma se su questo fondamento venisse scelta la prima edizione di *The Indian Em-*

perour, pur avendo essa i requisiti necessari per quanto riguarda la sostanza delle parole, si violerebbe la condizione per cui il testo-base deve essere quello che «si presenta come la copia più accurata del proprio originale» e che «appare di aver probabilmente deviato meno in ordine... alla grafia e all'interpunzione».

Quindi, allorché la situazione si presenta complessa, l'opinione di McKerrow, secondo cui il testo-base deve mostrarsi autorevole sotto ogni aspetto, dimostra irrimediabilmente la sua insufficienza; e poiché tutto il ragionamento di McKerrow tende a privilegiare nella scelta del testo-base l'aspetto sostanziale, qualora si desse un'edizione derivata da un'altra edizione, il cui testo però fosse stato revisionato piuttosto casualmente dall'autore, egli sarebbe pronto ad accettarla come testo-base al posto di una originale non revisionata, esponendosi in questo modo sicuramente ad accuse di incoerenza e persino di contraddizione.

La sostanziale fragilità della posizione di McKerrow, che in molti casi aveva determinato la «tirannia del testo-base», fu sanata in un sol colpo, dieci anni più tardi, dal genio di Walter Greg in *The Rationale of Copy-Text*¹. Greg, con l'istinto che gli era proprio nell'individuare il punto debole di un ragionamento, avvertì la difficoltà di mettere in pratica l'ipotesi del «testo più autorevole» (un testo considerato globalmente), quando l'autore, o un curatore utilizzando una fonte autorevole, nell'approntare una copia di tipografia per un nuovo testo revisionato, fosse intervenuto a modificare il testo dell'edizione esistente. Greg distinse l'autorevolezza concernente la sostanza delle parole, o i sostanziali, da quella propria degli accidentali del testo, ossia del tessuto che riveste le parole, cioè la grafia, l'interpunzione, il modo in cui le parole sono divise, l'uso delle maiuscole. Quando esiste una sola edizione originale, questa imporrà la sua autorità su entrambi gli aspetti considerati. Ma se un autore avesse preso per comodità una copia, poniamo, della prima edizione o di un'altra edizione originale ed avesse eseguito sopra di essa correzioni e rifacimenti, la grande maggioranza di questi interventi interesserebbe normalmente solo i sostanziali, non

¹ [Qui tradotto alle pp. 39-58].

gli accidentali. Questi ultimi si trasmetterebbero con poca o nessuna autorevolezza dal testo originale all'edizione revisionata, come avviene in una qualsiasi ristampa, cosa che, riguardo agli accidentali, l'edizione riveduta di fatto è.

Va quindi tenuta in considerazione una duplice autorità. Gli accidentali dell'edizione revisionata, essendo stati ripassati in conformità allo stile della casa tipografica, si sarebbero allontanati di un ulteriore grado dalla loro conformazione originaria. Invece i sostanziali, cioè le parole, essendo stati corretti e revisionati, sarebbero qui nel complesso più autorevoli che non nell'edizione precedente. Greg sosteneva di conseguenza che questa distinzione di autorità richiedesse un comportamento diversificato in relazione ai due aspetti. La scelta del testo-base deve essere dettata dall'autorità degli accidentali, non da quella dei sostanziali. Dunque il testo-base va identificato con quel testimone che nell'albero genealogico risulta più vicino al manoscritto perduto, poiché solo questo documento, avendo subito nella misura minima possibile l'interferenza di tipografi o di amanuensi, conserva gli accidentali nella forma attestata che è la più vicina a quella del manoscritto dell'autore. In seguito il testo di questo testimone sarà di necessità ritoccato con l'introduzione di quelle lezioni derivate dall'edizione revisionata o modificata che, a giudizio dell'editore, rappresentano delle varianti d'autore rispetto alle lezioni del testo-base. Il risultato consisterà in un testo eclettico che combina l'edizione contenente gli accidentali più autorevoli con quella contenente i più autorevoli sostanziali. Dal momento che questo modo di procedere è finalizzato a eliminare dal testo la maggior parte dei cambiamenti tipografici illegittimi, di qualsiasi natura essi siano, che sono inevitabili in ogni ristampa, pur custodendo essa le lezioni sostanziali revisionate secondo l'ultima volontà dell'autore, il testo critico che ne risulta, in relazione all'uno e all'altro aspetto, avrà necessariamente maggiore autorità di quello della stessa edizione revisionata.

Nei casi meno complicati questo procedimento ricostruisce il testo così come si presentava nella copia di tipografia per l'edizione revisionata. Per esempio, oggi si sa con certezza che il testo dell'*Othello* dell'in-folio fu composto da una copia del primo quarto che era stata revisionata per collazione su un manoscritto da essa indipendente, e che le varianti sostanziali furono segnate in

marginale o tra le righe, secondo come risultava più comodo². Un testo eclettico dell'*Othello* edito secondo i criteri di Greg dovrebbe scegliere i più autorevoli accidentali dell'in-quarto, dal momento che questi derivano da un manoscritto e quelli dell'in-folio derivano dall'in-quarto. Ma accettando l'editore le varianti sostanziali dell'in-folio, la riproduzione di queste all'interno della tessitura costituita dagli accidentali dell'in-quarto altro non rappresenta che la ristampa critica della specifica copia di tipografia annotata dell'in-quarto, come se fosse stata conservata. Questo è il miglior modo di procedere, e secondo la mia esperienza si è dimostrato nelle sue applicazioni il criterio editoriale più pratico che finora sia stato concepito per produrre un testo critico autorevole nel massimo dei suoi particolari, sia l'autore Shakespeare, Dryden, Fielding, Nathaniel Hawthorne o Stephen Crane. Il criterio è valido per qualsiasi epoca letteraria. Il fatto che Greg fosse uno studioso dei testi dell'età elisabettiana e non avesse una particolare conoscenza dei problemi testuali che si pongono in epoca vittoriana non intacca il fatto sostanziale che la sua teoria è adattabile a situazioni estremamente diverse.

Qualche piccola e ovvia correzione si potrà facilmente apportare. Fielding, per fornire al tipografo la copia su cui eseguire la quarta edizione di *Tom Jones*, annotò la terza edizione, tranne che per una parte dell'episodio del "Man of the Hill" che riprende la prima edizione. Poiché la terza edizione fu composta sulla prima, i suoi accidentali distano di uno stadio dall'autorità di base superstita, mentre la quarta edizione si trova naturalmente a due stadi da essa. Scegliendo gli accidentali della prima edizione ma la maggioranza delle varianti sostanziali della quarta, si ricostruisce non la copia materiale annotata della terza edizione, che sarebbe spuria riguardo agli accidentali, ma ciò che il testo della quarta edizione sarebbe stato se fosse stato desunto da un esemplare annotato della più autorevole prima edizione. Il documento materiale così ricostruito non è mai esistito, ma questo non ha alcuna importanza. Se

² Si veda A. WALKER, *The 1602 Quarto and the First Folio of «Othello»*, «Shakespeare Survey», 5 (1952), pp. 16-24; ID., *Textual Problems of the First Folio*, Cambridge, 1953, pp. 153-156.

l'editore non avesse voluto che la quarta edizione ripettesse esattamente l'impaginazione della terza, avrebbe potuto ben dare a Fielding una copia della prima da utilizzare come base per la revisione. L'uso della terza edizione è invece un fatto storico accidentale e sarebbe estremamente pedante insistere su una ricostruzione letterale della copia della terza edizione annotata, piuttosto che su una ricostruzione della copia ideale della prima annotata. La legittimità di questo punto di vista può essere dimostrata con l'esempio del *Joseph Andrews* di Fielding. La seconda, terza e quarta edizione sono ristampe derivate ciascuna dal suo immediato precedente, ma ciascuna sottoposta a revisione sostanziale da parte di Fielding. Arrivati alla quarta edizione revisionata, per la quale la copia di tipografia fu la terza revisionata, rispetto al procedimento standard di Greg (che richiede che si inseriscano nel tessuto degli accidentali più autorevoli della prima edizione quelle lezioni derivate dalla quarta che sono frutto dell'ultima revisione, con l'aggiunta di quelle della seconda e della terza che riuscissero a superare il vaglio critico, il tutto emendato delle corrottele della composizione e così vicino a una bella copia d'autore con le ultime revisioni quanto la documentazione conservata lo permette), ha ben poca importanza chiedersi quale delle copie passate in tipografia si stia ricostruendo nel moderno testo critico.

Il criterio proposto da Greg è efficace anche in riferimento a talune situazioni moderne che difficilmente potrebbero essere concepite in età elisabettiana. Quando il manoscritto è conservato, l'autorità che di solito si riconosce alla prima edizione viene spostata indietro a questo testo, che rappresenta con più esattezza le intenzioni dell'autore soprattutto in relazione agli accidentali, di modo che il manoscritto e non la prima edizione diventa l'unico testo-base legittimo. Naturalmente, non potrebbe esistere una situazione testuale più desiderabile. Il problema allora si pone rispetto ai dettagli di questa prima edizione stampata da quel manoscritto o da una qualche sua trascrizione o addirittura da una sua copia revisionata. Quando è proprio il manoscritto conservato a essere stato utilizzato come copia di tipografia, come è accaduto in *House of the Seven Gables* o per *Blithedale Romance* o per *Marble Faun* di Nathaniel Hawthorne, la duttilità e la sostanziale correttezza del punto di vista di Greg possono essere ulteriormente dimo-

strate. L'editore di uno qualsiasi di questi testi trova circa un centinaio di varianti sostanziali in ognuna delle rispettive prime edizioni, dislocate fra tre o quattromila differenze accidentali, che sono il risultato della revisione redazionale del manoscritto di Hawthorne. Un certo numero di varianti sostanziali rappresenta le modificazioni apportate da Hawthorne nelle bozze impaginate ora perdute, ma queste sono mescolate con una quantità tale di corruzioni tipografiche che è difficile pensare che Hawthorne non le abbia notate nelle bozze. Utilizzando vari strumenti di ordine bibliografico e critico un editore può sperare di sceverare con una certa precisione ciò che è autorevole e ciò che è erroneo. Ma non esistono strumenti per un'analogha distinzione tra le diverse migliaia di varianti tipografiche e gli interventi relativamente poco numerosi sugli accidentali che Hawthorne potrebbe aver effettuato sulle bozze. Estendendo in maniera consequenziale al rapporto fra manoscritto e prima edizione il principio di McKerrow dell'autorità indivisibile del testo, si costringerebbe un editore a ristampare in toto la prima edizione, così nei sostanziali come negli accidentali, dal momento che è evidente che la revisione delle bozze compiuta da Hawthorne fa sì che i sostanziali risultino più autorevoli nella prima edizione. Ma non si può certo dire lo stesso rispetto agli accidentali, perché nessuno potrebbe sognarsi di ritenere che Hawthorne ne cambiò diverse migliaia nelle bozze, la maggior parte dei quali in contrasto con le abitudini che gli si riconoscono dall'insieme dei manoscritti conservati. Ristampare gli accidentali del testo di Hawthorne nella forma in cui sono documentati nella prima edizione, equivale a rifiutare le sue preferenze, che sono note e mai contraddette, assolutamente caratteristiche del suo stile, a favore di quelle proprie di una stamperia della sua epoca.

L'ipotesi che io avanzo è che la situazione all'interno di una prima edizione composta da un manoscritto conosciuto o da un documento relativamente vicino a questo, e poi corretta e revisionata in bozze prima della tiratura, è logicamente identica a quella che si stabilisce tra una prima edizione ed una più tarda edizione revisionata. Nessun argomento, fondato o sul principio dell'integrità del testo sostenuto da McKerrow o sulla presunta correzione di taluni degli accidentali da parte di Hawthorne, potrebbe giustificare la scelta di una prima edizione di Hawthorne come testo-base

quando è disponibile il manoscritto. La distinzione di Greg tra autorevolezza dei sostanziali e autorevolezza degli accidentali ci permette di conservare l'autorità fondamentale del manoscritto in relazione all'interpunzione, la grafia, la divisione delle parole, l'uso delle maiuscole, e di includere nello stesso tempo tra le lezioni sostanziali le modifiche apportate da Hawthorne nella revisione delle bozze. Allo stesso modo, nessun argomento sarà in grado di giustificare il fatto che in un'edizione revisionata si adotti il tessuto degli accidentali imposto dalla casa tipografica, solo per assicurare una corrispondenza formale con le lezioni revisionate dall'autore nella stessa edizione.

Il problema non è sostanzialmente differente – anche se potrebbe farsi più complesso – quando si danno degli intermediari perduti tra la più antica redazione del testo, manoscritta o dattiloscritta, e la prima edizione. Il criterio con cui si opera su un'edizione revisionata in rapporto al primo testo originale conservato si impiega altrettanto utilmente per rintracciare nella più antica edizione a stampa una serie di alterazioni verificatesi precedentemente ad essa. Per la letteratura vittoriana e quella dell'età successiva, si sono sollevati dei dubbi circa il valore del testo-base manoscritto rispetto alla presunta maggiore autorevolezza (evidentemente nei termini di McKerrow) della prima edizione o persino di un'edizione successiva revisionata³. Devo confessare che a me sembra contraddittorio che i critici dell'età elisabettiana perseguano i metodi più rigorosamente selettivi per recuperare un testo che sia il più vicino possibile al manoscritto perduto, solo per avere poi editori di testi del diciannovesimo secolo che in pratica perseverano nell'errore di attribuire autorità assoluta a una prima edizione o a un'edizione revisionata, chiamata a far da testo-base, rifiutando l'autorità degli accidentali del manoscritto sul fondamento non dimostrato dell'«approvazione» da parte dell'autore delle modifiche redazionali apportate dalla casa tipografica al manoscritto

³ Due esempi sono J. M. ROBSON, *Principles and Methods in the Collected Edition of John Stuart Mill*, in *Editing Nineteenth Century Texts*, a cura di J. M. Robson, Toronto, 1967, pp. 96-122; e S. NOWELL-SMITH, *Editing Dickens: For which Reader? From which Text?*, «Times Literary Supplement», 4 giugno 1970, p. 615.

stesso. I critici che trascurano il principio di Greg della distinzione delle autorità e conferiscono al testo a stampa un rilievo maggiore del manoscritto si espongono all'accusa di scarsa sensibilità circa l'importanza degli accidentali di un autore come parte integrante del suo modo di esprimersi, rispetto alla blanda uniformità, e conformità, dello stile redazionale di una casa tipografica.

Parlo di questo argomento con un certo fervore. Per me è stata un'esperienza nuova e corroborante leggere il romanzo di Stephen Crane *The O'Ruddy* con la rada interpunzione del suo manoscritto, che conferisce un'andatura rapida al suo stile, contro l'effetto di goffaggine determinato dall'interpunzione della prima edizione postuma. D'altro canto, se un autore calcola accuratamente i ritmi e punteggia il periodo come fa Hawthorne, è illuminante leggerlo facendo le stesse pause che egli sentiva nel suo orecchio mentre componeva il manoscritto. Mi ha sempre colpito la testimonianza del compianto professor William Charvat in una lettera a me indirizzata, che esprimeva lo stupore provato nel leggere i testi di Hawthorne pubblicati dai manoscritti, e il modo in cui questo primo contatto con le particolari caratteristiche dei manoscritti di Hawthorne avesse del tutto modificato in lui, che era un illustre studioso di Hawthorne, l'opinione che aveva dello stile dell'autore. Egli riusciva ad apprezzare per la prima volta — così scriveva — la complessità degli incisi e delle corrispondenze di significato rivelata dall'interpunzione abitualmente carica di Hawthorne, una volta che il testo era stato restituito alla forma originaria mondato dalla più leggera patina editoriale, che aveva oscurato queste intenzionali simmetrie. A dire il vero, mi permetto di credere che negli scritti di McKerrow vi siano dei segnali che rivelano che egli avrebbe abbracciato la teoria di Greg se fosse vissuto abbastanza a lungo da vederne la formulazione. L'impronta fortemente conservativa che caratterizza i *Prolegomena* deriva per stessa ammissione di McKerrow dalla sua preoccupazione per la nostra ignoranza di molti dettagli essenziali concernenti i testi elisabettiani e la loro trasmissione. Tra le cose sconosciute egli avrebbe certamente contato il problema della modificazione degli accidentali che si può verificare in un'edizione revisionata. Prima di Greg l'unica risposta possibile era quella conservativa, in parte suggerita dalla disperazione. Se l'autorevolezza di un'edizione revisionata è accertata da un certo

punto di vista ma ignota da un altro, quanto si presume per ciò che è conosciuto – così McKerrow intendeva – deve servire da guida nel trattamento di ciò che è sconosciuto. È questo il principio fondamentale che Greg attaccò con tanto successo, offrendo un'alternativa che in precedenza era stata concepita solo in senso ristretto. Il concetto di Greg del testo eclettico, definito da criteri determinati bibliograficamente, si è dimostrato il grande contributo di questo secolo alla critica testuale. Il conservativismo di McKerrow fu una reazione contro l'impressionismo avventuroso delle edizioni ottocentesche che avevano guadagnato una cattiva fama all'eclettismo. Il risultato più importante della teoria di Greg del testo-base e della metodologia che ne scaturisce sta nel fatto che essa ha restituito dignità all'eclettismo, quando sia regolato da criteri scientifici che possono essere definiti ed applicati a una serie di situazioni diverse in modo da riscuotere la generale approvazione.

È opportuno esaminare anche alcune situazioni alle quali la teoria non può essere adattata. Greg stesso ne indicò una. Procedendo alla radicale riscrittura di quella che sarà la redazione in-folio di *Every Man in his Humour*, Jonson annotò così minuziosamente un in-quarto che è quasi impossibile districare ciò che nell'in-folio è dovuto al compositore da ciò che è di Jonson. In queste condizioni l'editore non ha altra scelta se non di accettare gli accidentali della minuziosa revisione come complessivamente più autorevoli di quelli della prima edizione, e di adottare quindi l'in-folio come testo base. Naturalmente si danno alcune eccezioni, come nei casi in cui l'apostrofo jonsonianò non fu per errore trasferito nell'in-folio; ma queste rimangono delle eccezioni. Nella fattispecie, naturalmente, è infinitamente più semplice registrare gli emendamenti al testo-base dell'in-folio tratto dall'in-quarto, che sono relativamente pochi, piuttosto che, se l'in-quarto fosse stato scelto come testo-base, rovesciare il procedimento, con un apparato pressoché illeggibile che tentasse di registrare le modificazioni indispensabili desunte dall'in-folio. La revisione accurata che Walt Whitman in tempi più recenti operò sui più piccoli particolari degli accidentali mentre apportava importanti e continue modifiche alla stesura e alla disposizione interna di *Leaves of the Grass*, rendono logica l'adozione di ogni edizione successivamente revisionata come l'ultima autorità sotto ogni punto di vista, fino alla cosiddetta «edizione

in punto di morte», anche se questa deve essere emendata dalle corrotte della trasmissione. Vale la pena di osservare che queste modifiche di Whitman non sono ipotetiche, ma dimostrabili, perché in alcuni casi si conserva l'esemplare revisionato con tutte le annotazioni dettagliate. Yeats è un altro poeta le cui continue rielaborazioni producono un testo finale così distante da quello iniziale che la distinzione di Greg sulle due autorità potrebbe avere scarsa importanza rispetto al problema delle differenti edizioni, a meno che dei guasti presenti in edizioni non revisionate usate come copie venissero perpetuati, nel qual caso potrebbero essere isolati e rimossi. Sebbene il problema non sia stato accuratamente studiato in condizioni di verificabilità, potrebbe ben essere che, data l'abituale accuratezza di Henry James e la totale riscrittura di alcune delle prime opere, un editore non debba guardare più indietro dell'edizione di New York per i testi-base di alcune di queste versioni revisionate. Forse si potrebbe dare una situazione diversa per altre opere ritoccate solo in modo saltuario in questa edizione. In James i critici del testo hanno affrontato i singoli problemi separatamente, non hanno mai affrontato il testo come insieme, insieme che noi oggi accettiamo passivamente. Qualche verifica effettuata sulle opere di T. S. Eliot suggerisce che in alcuni casi potrebbe essere rischioso accettare l'ultima edizione revisionata come testo-base⁴.

Qualcosa di simile al caso di *Every Man in his Humour* di Jonson può accadere anche in epoca moderna, quando l'unico manoscritto conservato rappresenta una stesura che è stata così modificata nella redazione perduta su cui si fonda la stampa, che è impossibile che quel manoscritto possa costituire il testo-base. Un esempio di questo tipo è offerto dal bozzetto di Stephen Crane *A Detail*, pubblicato la prima volta nel 1896, la cui stesura originaria è molto diversa dai testi poi pubblicati. Un altro caso è rappresentato da un dattiloscritto preparato dopo la morte dell'autore da una redazione originale manoscritta (ora perduta) di un bozzetto pubblicato nel

⁴ Si veda, per esempio, W. H. MARSHALL, *The Text of T. S. Eliot's «Gerontion»*, «Studies in Bibliography», IV (1951-52), pp. 213-217; ma particolarmente R. L. BEARE, *Notes on the Text of T. S. Eliot: Variants from Russel Square*, «Studies in Bibliography», IX (1957), pp. 21-49.

1892 in una forma considerevolmente modificata con il titolo di *The Octopush*. Naturalmente, in situazioni come queste, l'intera gamma delle sfumature e delle differenze, apparirà chiara. Alla fine la decisione è forse eminentemente pratica. Quando la revisione ha talmente modificato la sintassi e la stesura originaria da rendere in larga misura intrasferibile l'interpunzione del manoscritto al testo revisionato, dovrebbe risultare evidente a un editore che il fatto di elencare come correzioni del testo-base manoscritto tutte le varianti accolte dal testo revisionato, siano accidentali siano sostanziali, darebbe luogo a un apparato talmente ampio da venir meno al suo scopo, che è quello di fornire al lettore i mezzi per ricostruire entrambe le forme del testo. Come per motivi pratici si sceglie l'in-folio di *Every Man in his Humour* come testo-base ma lo si emenda con l'in-quarto, allo stesso modo in casi estremi come *Detail* e *Octopush* di Crane è solo per buon senso che si sposta alla versione completamente revisionata il testo-base e si offre separatamente al lettore il testo della prima redazione. Tuttavia, quando le due redazioni sono sufficientemente prossime perché gli accidentali maggiormente autorevoli del manoscritto originario possano essere adattati al testo revisionato, un editore di Crane, come un editore di Jonson, dovrebbe essere avvertito di non stampare pedissequamente il testo a stampa revisionato, ma piuttosto di correggerlo sulla base del testo precedente più autorevole. Procedendo in questo modo le correzioni registrate in apparato non risulterebbero eccessive e si otterrebbe un testo critico della massima autorevolezza, che rimuoverebbe dalla stampa più tarda tutti i possibili guasti del processo di trasmissione, fino al punto in cui la documentazione esistente lo permette.

È necessario far rilevare che gli esempi summenzionati non mettono in discussione la validità della teoria di Greg, dal momento che è solo per ragioni pratiche che si opera una sostituzione nella scelta del testo-base. Fintanto che l'editore, sia di Jonson sia di Crane, riconosce autorità di testo-base a un'edizione revisionata ma derivata solo se *a)* gli accidentali dell'autorità geneticamente più importante non sono trasferibili ai sostanziali revisionati, o *b)* esiste una specifica ragione per credere che in qualche luogo particolare, dove i sostanziali grosso modo corrispondono e gli accidentali differiscono, la revisione dei sostanziali sia stata estesa an-

che agli accidentali, l'effettivo testo critico che ne risulta conserva ancora la massima autorità sotto entrambi gli aspetti. Questo è molto diverso dall'accettare in blocco gli accidentali dell'edizione revisionata, escludendo l'autorità degli stessi nella forma più antica del testo, il che sarebbe altrettanto errato nel caso di Jonson o di Crane quanto nel caso dell'*Othello* dell'in-folio o della quarta edizione di *Tom Jones* o di *Joseph Andrews*.

La distinzione da fare sembra essere questa. Per *Othello* e *Tom Jones* viene scelto come testo-base il più antico documento esistente e ai suoi accidentali viene attribuita nel complesso massima autorevolezza, dato che l'ipotesi di lavoro suggerita dalla documentazione è che l'amanuense in un caso e l'autore nell'altro non modificarono in modo significativo gli accidentali mentre introducevano in una copia di questa edizione delle varianti sostanziali. In questo modo se un editore avvertisse che gli accidentali del suo testo-base sono manchevoli in qualche luogo, per *Othello* dovrebbe far ricorso al primo in-folio per verificare l'esistenza di un'alternativa soddisfacente, e nel caso non dovesse trovarla dovrebbe ricercare nel secondo, nel terzo e nel quarto in-folio. Se rinvenisse un emendamento soddisfacente nel primo in-folio, egli lo considererebbe propriamente come una correzione dell'in-quarto (non come una revisione che avesse una qualche autorevolezza), per il semplice fatto che gli accidentali dell'in-folio derivano da quelli dell'in-quarto. In *Tom Jones* un editore che volesse correggere la forma di un accidentale nella prima edizione, ricorrerebbe all'edizione che dal punto di vista genetico è la più vicina ad essa, cioè la non autorevole seconda, e si accontenterebbe di questa, senza far riferimento alla lezione contenuta nella quarta edizione revisionata, a meno che non avesse motivo di sospettare che la lezione ancora più divergente di quest'ultima non riflettesse un effettivo intervento di Fielding. Vale a dire che la seconda e la terza edizione, seppure semplicemente derivate e non revisionate, potrebbero costituire delle utili fonti di correzione, così come la quarta revisionata, laddove le sue lezioni non fossero state modificate; o, se fossero state modificate, dove la variante non sembrasse riflettere una caratteristica peculiare dello stile di Fielding, nel qual caso sarebbe riconosciuta come autorevole.

Il criterio che viene definendosi è il seguente: secondo la teoria

di Greg, nella ricerca dell'autorità i sostanziali di un'edizione revisionata vengono valutati criticamente in rapporto a quelli del testo-base della prima edizione; ma gli accidentali della prima edizione non vengono valutati altrettanto criticamente rispetto agli accidentali del testo revisionato; sono soltanto corretti, quando occorre, dalla fonte più conveniente. Poiché si tratta solo di correzione, non di revisione, l'autorità della fonte da cui la correzione è desunta è di poca o nessuna importanza. Questo principio è verificabile quando un'edizione ancora esistente sia stata annotata per essere utilizzata come copia di tipografia per la composizione di un testo revisionato, e così esiste una relazione diretta e contigua tra i due documenti. In realtà, in quale misura minima un testo revisionato nel modo suddetto è probabile che produca una nuova autorità rispetto agli accidentali può essere dimostrato quando l'edizione annotata usata come copia di tipografia non sia stata la prima edizione. È un dato di fatto che gli accidentali della quarta edizione di *Tom Jones*, la quale era stata composta da una copia annotata della terza, non autorevole, sono notevolmente più vicini a quelli della terza che non a quelli della prima, a cui si riconosce la fondamentale autorità. Il progressivo discostarsi dei compositori dall'autorità dei precedenti accidentali in rapporto inverso alla crescita di autorevolezza dei sostanziali può essere colto in *Joseph Andrews*, la cui seconda edizione revisionata fu composta dalla prima annotata, la terza revisionata dalla seconda annotata e, finalmente, la quarta revisionata dalla terza annotata.

D'altra parte, nel caso di *Every Man in his Humour*, o di *Detail* di Crane, la revisione sostanziale è talmente estesa da generare di per sé un nuovo sistema di accidentali. Ma va fatto notare che l'autorità riconosciuta a questi, resa evidente dalla scelta del testo revisionato come testo-base, si estende solo a quegli accidentali che costituiscono parte integrante della revisione sostanziale e non hanno equivalenti nel testo precedente. Gli accidentali così integrati vanno accolti in quanto rappresentano la più antica autorità superstita, in base allo stesso principio per cui vengono accettati gli accidentali di una prima edizione che derivano da un manoscritto perduto. Comunque, ogni volta che i due testi corrono abbastanza parallelamente da rendere pertinente un raffronto degli accidentali, le varianti dell'edizione revisionata potrebbero oppure no aver

avuto origine da annotazioni di Jonson o, nel caso di *Detail* di Crane, derivare dal manoscritto revisionato e ora perduto usato come copia di tipografia per il testo stampato. In queste circostanze un editore ha la possibilità o di desumere quasi automaticamente le forme degli accidentali dalla fonte più antica, applicando il criterio di Greg alle condizioni che sono praticabili all'interno dei due testi; oppure, se sente di possedere un giudizio sufficientemente sicuro, può tentare di sottoporre gli accidentali dell'edizione revisionata allo stesso vaglio critico dei sostanziali. Vale a dire che egli può saggiare ogni variante alla luce delle sue conoscenze delle caratteristiche dell'autore, e accettare o respingere le forme dell'edizione revisionata a seconda che ha motivo di credere che anch'esse furono revisionate oppure che il loro cambiamento è dovuto solo alle abitudini di composizione del tipografo. Ciò che egli non deve fare – mi permetto di suggerire – è soggiacere alla tirannia del testo-base alla maniera di McKerrow e riconoscere per intero l'autorità dell'edizione revisionata in circostanze in cui, in realtà, le probabilità depongono a favore del testo precedente. Infine, se considera queste circostanze criticamente ed è disposto a compilare un testo eclettico, sia che abbia scelto come testo-base un'edizione revisionata, sia che abbia scelto un'edizione originale, in condizioni ideali egli potrebbe arrivare a risultati analoghi indipendentemente dalla scelta del testo-base. Il testo edito non sarebbe differente in nulla; differirebbe solo l'apparato. In questo modo ritorno alla mia prima proposta, e cioè che la scelta del testo-base nel caso di edizioni revisionate deve di fatto esser motivata dalla convenienza pratica, non da considerazioni di ordine teorico.

Ad ogni modo, se si vorrà che i risultati siano più o meno simili, l'editore deve resistere alla forte spinta conservativa che il testo-base sempre esercita su di lui, e che gli concede solo un minimo di sostituzioni criticamente vagliate, soprattutto in relazione agli accidentali. Un qualsiasi cedimento di questo tipo produrrà un testo moderno la cui autorità non sarà omogenea rispetto all'uno e all'altro dei suoi aspetti. Quindi, oltre ai problemi dell'apparato e della comodità della sua consultazione per il lettore, la scelta del testo-base finisce quasi obbligatoriamente per avere per l'editore un rilievo determinante, nel bene o nel male. In termini pratici, quindi, la scelta del testo-base fatta secondo il criterio di Greg resta im-

portante, perché solo in una realtà ideale i risultati *saranno* identici; e un editore troverà una guida più sicura per il suo giudizio nel dover individuare la linea di tendenza della revisione, e nel dover giustificare le modificazioni che apporterà al testo-base nei limiti in cui si può presumere che l'autore abbia annotato la copia di tipografia, piuttosto che aver di fronte un testo già definito e limitarsi a una ricerca delle corruzioni che in esso potrebbero annidarsi. Per queste ragioni un editore farebbe bene a prestare orecchio al consiglio di Greg di scegliere un'edizione revisionata derivata da un'altra edizione solo nei casi di più grave necessità, quando prescegliere un più antico testimone significherebbe accumulare una lista di correzioni di proporzioni sorprendenti.

Questi mi sembrano essere i principali problemi del testo-base, a cui la teoria di Greg fornisce delle soluzioni. Possiamo ora rivolgere la nostra attenzione a una serie di situazioni testuali per le quale il criterio di Greg non è applicabile, o lo è solo parzialmente a seconda delle specifiche circostanze. Di queste situazioni non si è mai discusso in relazione al problema del testo-base, almeno rispetto a libri a stampa, e dunque è necessario che si venga ad un approfondimento. I problemi pratici concernenti il testo di Shakespeare sono connessi quasi esclusivamente con edizioni a stampa in rapporti di derivazione lineare tra loro. Sulla storia pre-tipografica dei manoscritti che sono alla base delle edizioni shakespeariane esistenti si è molto speculato, come sul problema dei due manoscritti di *Hamlet* o di *Othello* e dell'autorità propria di ognuno di essi in relazione alle vicende supposte della loro trasmissione. Per i cosiddetti *bad quartos*, come quelli di *Richard III*, *Romeo and Juliet* o *King Lear*, tramite la ricostruzione della tradizione precedente alla stampa, sono stati raggiunti risultati del tutto rivoluzionari; e persino per i testi "buoni" come l'*Hamlet* e il *Troilus and Cressida* del secondo in-quarto e dell'in-folio, un editore non è adeguatamente preparato ad affrontare il suo compito se non è in possesso di un'ipotesi di lavoro che riguardi la rispettiva autorità di ciascuna delle due tradizioni manoscritte sostanziali, o generalmente autorevoli, che furono date alle stampe. D'altro canto, molti problemi della ricostruzione critica di questi testi finiscono per convergere nel dato di fatto decisivo che nei testi "buoni" – con la possibile eccezione del secondo *Henry IV* – il rapporto genetico è di derivazio-

ne materiale. Vale a dire che i testi modificati nell'in-folio di opere come *Othello* e *Troilus and Cressida* derivano direttamente dall'in-quarto, nel senso che per preparare la copia di tipografia fu annotata una copia dell'in-quarto, in modo da renderla generalmente conforme a un manoscritto appartenente a un ramo della tradizione diverso da quello a cui apparteneva l'in-quarto. La derivazione materiale può essere un dato importante per la valutazione degli errori comuni, come in *Hamlet* le "cruces" *good kissing carrion* o *pious bonds*. Se un errore contenuto nell'edizione dell'in-folio revisionato viene ad esso da un guasto dell'in-quarto che ha costituito la sua copia, è un caso assai differente da quello di un errore comune presente in due testi che discendono materialmente da manoscritti diversi, come per la "crux" *minutes rest* in *The Merry Wives of Windsor*, che deve essere stato un guasto presente nella copia del suggeritore.

Affrontando il problema in senso più ristretto, il criterio del testo-base di Greg appare fondato sull'assunto di una relazione lineare fra testo di partenza e testo revisionato: sarebbe difficilmente dimostrabile che gli accidentali – che determinano la scelta del testo-base – sono in gran parte privi di autorità nella ristampa revisionata se la loro forma originaria non fosse stata presente nell'antecedente copia di tipografia. Dunque i punti di vista sia di McKerrow sia di Greg furono condizionati dalla natura generalmente derivata dei testi shakespeariani, e non tennero conto dei problemi che si pongono quando non è possibile scegliere come testo-base l'edizione esistente che è in rapporto genetico di maggior vicinanza col manoscritto perduto. Questa situazione si avrà nella maggioranza dei casi in cui due testimoni non sono legati geneticamente l'uno all'altro da discendenza lineare, ma discendono invece direttamente da due documenti indipendenti perduti e quindi si irradiano in qualche modo dall'archetipo anch'esso perduto.

Naturalmente è vero che di fatto tradizioni di tipo radiale sono molto rare nel teatro elisabettiano e, di conseguenza, sia McKerrow sia Greg non le ritennero degne di particolare attenzione. Non li si può certo criticare per questo. Tuttavia, quando più ci si avvicina all'epoca moderna e all'invenzione della macchina per scrivere, aumentano sempre di più le difficoltà nell'avere a che fare con testi in tradizione radiale e diventa sempre più essenziale determinare

fino a che punto si può applicare il criterio del testo-base di Greg oppure se è necessario modificarlo o addirittura sostituirlo con una nuova teoria.

Il problema di fondo è il seguente: nella sua applicazione il criterio di Greg finisce semplicemente per affermare che nelle edizioni revisionate dall'autore o da altri ritoccate, l'autorità delle varianti sostanziali viene determinata criticamente, mentre l'autorità degli accidentali si stabilisce esclusivamente in base alla loro vicinanza col manoscritto perduto. Finché i testi sono legati da rapporti di tipo lineare la teoria di Greg è efficace ed ugualmente praticabile qualunque sia l'epoca letteraria. Ma quando due o più testi sostanziali si irradiano da un originale perduto, essi nella loro trasmissione o sono in modo dimostrabile a un'eguale distanza da quell'originale o si collocano a una distanza diseguale congeturalmente definita. E per alcuni testi non è sempre possibile definire se siano legati da un rapporto di tipo lineare o di tipo radiale. Cosicché la valutazione di ordine genetico, in base a cui Greg definisce l'autorevolezza degli accidentali, o viene meno completamente o richiede considerevoli modifiche quando i testi sono trasmessi radialmente. Il problema è con che cosa sostituirla. Spero che alcune risposte possano emergere dai seguenti esempi tratti dagli scritti di Stephen Crane. Nell'ottobre del 1895 il racconto *A Grey Sleeve* di Crane fu venduto tramite agenzia a un certo numero di giornali americani, ognuno dei quali stampò il testo da un'unica composizione tipografica, distribuita in bozze dall'agenzia Bachelier. È evidente che da un punto di vista teorico ognuna delle otto versioni dei giornali considerate ha la stessa autorità di una qualsiasi altra, dato che sono tutte a una distanza identica dalla stessa copia. McKerrow e Greg insistono a ragione che all'interno di un sistema di testi a derivazione lineare la sola vera autorità è quella formale o genealogica. Tuttavia, secondo quel criterio, noi disponiamo in questo caso di otto autorità che dal punto di vista genealogico sono tutte sullo stesso piano. È evidente, mi pare, che il testo-base non può essere determinato su basi genetiche, nei termini di Greg, come quel testimone che presenta gli accidentali in forma più autorevole. Naturalmente, dal momento che si conservano tanti materiali autografi di Crane, un editore può farsi un'idea abbastanza precisa circa certi particolari della sua grafia e della sua

interpunzione, cosicché egli ha a disposizione dei sicuri riferimenti critici per scegliere quello che ai fini di un'edizione moderna si rivelerà il testo-base più conveniente. Di fatto, è tutto ciò di cui dispone: non può confermare le sue conclusioni critiche dislocando i testimoni a diversa altezza nell'albero genealogico. Quindi la maggior differenza nel modo di regolare l'autorità di testi revisionati, ma geneticamente derivati, e quella di testi in trasmissione radiale consiste nel fatto che delle prove di ordine critico (indirizzate da un criterio di probabilità bibliografica) devono sostituirsi alla prova delle relazioni genealogiche.

Greg ha sempre sostenuto la necessità di esercitare il giudizio nel valutare i sostanziali di edizioni revisionate; ma nel caso di testi radiali lo stesso giudizio deve essere applicato a tutti gli accidentali. Essendo l'indice di variabilità di questi molto più elevato che non quello dei sostanziali, e variando in modo così marcato nei due casi i mezzi per distinguere l'autorità, ne risulta un serio problema editoriale. Un editore può cavarsela applicando dei criteri di ordine letterario nella scelta delle varianti sostanziali, anche di quelle relativamente indifferenti, e nutrire la ragionevole speranza di conseguire un risultato generalmente positivo. Per quanto mi riguarda, io sono pronto a credere che le migliori edizioni moderne di *Otello* rappresentino le intenzioni di Shakespeare meglio di quanto non facciano sia l'in-quarto sia l'in-folio presi singolarmente. D'altra parte le verifiche critiche che si possono mettere in atto rispetto al significato e al particolare uso delle parole sono decisamente più difficili da applicare ai problemi degli accidentali, soprattutto quando le differenze sono così numerose come nelle otto autorevoli redazioni di *A Grey Sleeve*.

In questa particolare situazione un tipo di bibliografia può fornire una documentazione di base. Sebbene i compositori degli otto giornali modificassero frequentemente gli accidentali della loro copia in base alle loro abitudini e alle loro interpretazioni, ragioni probabilistiche vogliono che, se rispetto a un dato caso la grande maggioranza ha composto il testo nella stessa forma, la minoranza non ha presumibilmente alcuna autorevolezza. Indubbiamente, quando uno degli otto giornali presenta da solo un accidentale in una certa forma, possiamo congetturare con sicurezza – come avverrebbe per una variante sostanziale – che questa singola testimo-

nianza costituisce un errore di trasmissione. Utilizzando questo approccio statistico come modo generale di procedere, un editore può realizzare delle progressive eliminazioni, ma solo fino a un certo punto e sempre tenendo presenti le due possibili fonti di errore che insidiano le sue conclusioni. Vale a dire che, siccome lo stile dei compositori tende alla convenzionalità, la maggioranza di essi, nel momento in cui si imbatte in un accidentale inusuale, potrebbe in qualche caso optare per la sua normalizzazione, facendo sì che la lezione autentica dell'autore verrebbe a essere conservata solo dai pochi compositori puntigliosi o disinteressati.

Dunque i risultati statistici devono essere interpretati alla luce della particolare conoscenza che l'editore ha delle caratteristiche degli accidentali dell'autore, dal momento che talvolta per motivi critici sarà necessario adottare delle lezioni minoritarie. Ne consegue che il dato quantitativo non è sempre sufficiente e che il dato qualitativo, cioè la reale natura della variante, deve essere necessariamente considerato. Questa «reale natura» è per lo più meno evidente per gli accidentali che per i sostanziali. Inoltre varia a seconda della data del documento di cui l'editore si occupa. Nel 1894 poteva e non poteva accadere che Crane inserisse una virgola tra due aggettivi coordinati seguiti da un sostantivo. Nel 1898 una virgola di questo tipo sarebbe davvero rarissima, com'è dimostrato dai manoscritti.

Un ulteriore avvertimento sarebbe necessario. In termini generali McKerrow ha senza dubbio ragione nell'insistere che l'ideale per un editore è la ricostruzione di ciò che sarebbe una bella copia d'autore, fino al punto in cui la documentazione conservata lo permette. In relazione ai casi concreti, questa aspirazione deve sempre essere mitigata dalla consapevolezza realistica di ciò che i documenti conservati in realtà permettono. Come ho già osservato, quando in testi in derivazione lineare Greg propone che un editore inserisca i sostanziali autorevoli di un'edizione revisionata nella tessitura degli accidentali dell'edizione originale, ciò che l'editore effettivamente riproduce è un testo che, per quanto può, è il più vicino alla copia di tipografia della prima edizione, su cui erano materialmente annotate le revisioni dell'autore o i ritocchi apportati da qualcun altro sulla scorta di un documento autorevole. L'editore deve accettare che, sulla base di tale documentazione, in nessun

modo ha la possibilità di riprodurre il manoscritto dell'autore, a meno che i particolari di quel manoscritto non siano stati trasferiti nella prima edizione. Egli non può risalire più indietro di questa prima edizione tranne che nel correggere congetturalmente gli errori, sia che riguardino i sostanziali sia che riguardino gli accidentali. McKerrow non può essere criticato nel suo punto di vista assolutamente logico di che cosa costituisca l'autorità di un documento. Ne consegue che l'editore di un'opera trasmessa solo da un'edizione originale e da una serie di ristampe da essa derivate non può far nulla di più che offrire un testo di quell'edizione ripulita congetturalmente dei suoi errori. Questo è per lui l'unico obiettivo realizzabile, dato che non dispone di alcun'altra fonte che possa permettergli di andare oltre le lezioni del documento rappresentato dalla copia di tipografia di questa prima edizione.

Analogamente, un editore di *Tom Jones* può accogliere i sostanziali revisionati della quarta edizione, che fu composta dalla terza, e in questo modo egli può dar corpo alle più tarde intenzioni di Fielding; ma per il resto, quando questi sostanziali non si giudicano utili a correggere la prima edizione, e a ripristinare così la lezione del manoscritto che nella prima è guasta, egli – nonostante la molteplicità dei testi – non potrà disporre di alcun dato documentario che gli permetta di spingersi oltre le lezioni della prima edizione, salvo il farlo congetturalmente.

Il fatto che la situazione si modifichi in presenza di testi trasmessi radialmente non è stato in genere osservato. In *A Grey Sleeve* di Crane esistono altri testimoni che hanno sufficiente autorità (se questa può essere valutata) per indicare quali fossero le lezioni delle bozze di stampa perdute da cui il testo pubblicato in ognuno dei giornali fu indipendentemente composto. Il testo-base, dunque, non è l'unico documento originale oltre il quale l'editore non può andare se non per congettura. Al contrario esso è solo uno degli otto testimoni di uguale importanza, la cui autorità non è presumibilmente più grande di quella degli altri sette. Questo vale sia per gli accidentali sia per i sostanziali.

Ne seguono due principi fra loro connessi. In una situazione come quella di *A Grey Sleeve*, con otto testi radiali tutti equidistanti dalle bozze perdute, l'editore in realtà può andare di un grado oltre la documentazione esistente e muovendo dalla molteplicità dei dati

di cui dispone ricostruire abbastanza dettagliatamente la copia perduta, che possiederà un'autorità superiore a quella di qualsiasi singolo documento conservato. Qualsiasi sia la distanza a cui si collocano rispetto alla massima autorità rappresentata dall'autografo di Crane, queste bozze vendute tramite agenzia sono comunque geneticamente più autorevoli, nel senso di Greg, di ognuno degli otto testi dei giornali; e, dato un numero sufficiente di testimoni, possono essere ricostruite con una fedeltà del cento per cento riguardo ai sostanziali e di oltre il novanta per cento per gli accidentali. Per quanto ne sappia, gli editori non hanno considerato questo principio o, se l'hanno considerato, non l'hanno applicato. Ad esempio, ogni testo di Crane così moltiplicato, e ce ne sono molti, è stato sempre edito come se il singolo esemplare scelto come testo-base impedisse qualsiasi accesso all'autorità antecedente, come effettivamente sarebbe se esso fosse il capostipite di una trasmissione lineare e non uno dei membri di un gruppo dotato di autorità multipla in senso radiale.

Questo è il primo principio. Connesso ad esso, sebbene in via accessoria, è il problema di interesse specifico in questo discorso: quello del testo-base. Fondandomi sull'esperienza che ho con documenti multipli di questo tipo posso affermare che è probabile che nessuno di essi sia dall'inizio alla fine superiore a uno qualsiasi degli altri, sia rispetto agli accidentali sia rispetto ai sostanziali, sebbene alcuni possono essere stati ritoccati meno pesantemente di altri, e di conseguenza essere dei testimoni generalmente più affidabili. Tuttavia, poiché tutti questi documenti sono dotati teoricamente della stessa autorità, non possono essere distinti sulla base di alcun criterio sicuro, come sarebbe quello del rapporto genetico. In linea di principio la scelta del testo-base è allora spesso indifferente, tranne che in certe situazioni bitestimoniali, in cui il dato qualitativo potrebbe costituire un riferimento poco affidabile se non fosse sostenuto da quello quantitativo. Questi casi particolari si determinano con maggior probabilità quando gli unici due testimoni superstiti irradiano non direttamente dal manoscritto dell'autore ma da una sua trascrizione perduta, per cui si pone il problema che l'entità dei ritocchi non può essere valutata.

Ne consegue che dal punto di vista teorico la scelta è indifferente, perché la sola funzione che ha il testo-base in una situazione

come questa è di servire da base materiale non per una ristampa emendata in forma di moderna edizione, bensì per la ricostruzione dell'antecedente copia di tipografia perduta, nel quale procedimento offriranno il loro contributo tutti i documenti conservati. Sebbene in via ipotetica è vero che un testo moderno edito con tale criterio si può dire che adotti la bozza ricostruita come testo-base, nondimeno il problema di quale forma dovrebbe prendere un apparato che si riferisca a un tale testo-base non conservato è serio; ed è solo per ragioni di economia che si sceglie qualcuno dei documenti che per gli accidentali, nell'insieme, si avvicina di più alla bozza ricostruita, e lo si usa come testo-base, ovvero come termine di riferimento per gli emendamenti che daranno corpo alla ricostruzione. In realtà, poiché in questa situazione l'editore sceglie il testo-base solo dopo che ha ricostruito la comune copia di tipografia perduta, quale documento si debba usare è in larga misura un problema di convenienza. Quel documento che richiede una minor quantità di apparato per registrare le necessarie modifiche (è difficile chiamarli emendamenti) rappresenta la soluzione più economica dal punto di vista dei costi tipografici e certamente anche quella più pratica per la consultazione dell'apparato da parte del lettore.

È letteralmente vero che il testo moderno edito sulla base di un elevato numero di testimoni sarebbe esattamente lo stesso indipendentemente da quale di essi sia stato impiegato materialmente come testo-base. Anche nel caso in cui gli otto testimoni si dividessero in due gruppi di quattro e quattro, di solito non vi è nulla in alcun testo-base che indirizzerebbe un editore a decidere a favore di un gruppo piuttosto che dell'altro. Bisogna riconoscere che man mano che decresce il numero dei testimoni può via via divenire più importante scegliere il testo-base sul fondamento di ragioni qualitative. Quando i documenti disponibili sono relativamente pochi, il valore del dato maggioritario diminuisce e nel caso di risultanze contrastanti l'editore dovrà rifarsi sempre di più al suo giudizio. In una situazione di questo genere può facilmente accadere che l'opinione complessiva che egli si è fatto in generale sulla fedeltà degli accidentali del suo testo-base possa influenzare sostanzialmente il suo giudizio nei casi di dubbio reale. Tuttavia un editore, prima di riconoscere l'autorità di una lezione perché attestata dal testo-base, dovrebbe averla analizzata nel modo più approfondito

che sa dal punto di vista qualitativo (tenendo conto nello stesso tempo degli aspetti quantitativi). La fedeltà complessivamente accertata potrebbe essere difficilmente estesa a casi particolari. Ad esempio, può sembrare che un compositore segua un manoscritto di Crane quando egli omette sistematicamente i segni di interpunzione tra gli incisi di un periodo complesso, ma potrebbe avere delle idee sue proprie che egli fa prevalere sulla messa in evidenza di un'inversione o di un inciso, o sul punteggiare una serie di tre elementi con due virgole invece che con una.

Quando un editore è coinvolto nel problema dell'autorità multipla, è importante che egli si renda conto con precisione di quale sia il documento che sta ricostruendo, perché l'obbiettivo di McKerrow di avvicinarsi il più possibile a una bella copia d'autore – per quanto in sé sia corretto – deve essere delimitato rigidamente dal suo successivo avvertimento che il successo dell'operazione è condizionato dalle caratteristiche dei documenti conservati. Nel racconto di Crane *A Grey Sleeve* la testimonianza di questi documenti consente all'editore di recuperare non qualcosa che rassomiglia a una bella copia d'autore, bensì uno stato del testo intermedio tra il manoscritto e i testi esistenti dei giornali, rappresentato materialmente dalle bozze d'agenzia perdute. Dal momento che queste distano di almeno uno stadio dal manoscritto autografo, l'editore deve sempre tener presente che esse rappresentano ciò che un tipografo ha realizzato della sua copia, che non sarà certamente una trascrizione esatta del manoscritto ma una versione di quello conforme allo stile della casa tipografica. Gli otto testi pubblicati dai giornali consentono all'editore di mettere a raffronto la distribuzione statistica delle varianti con la sua personale convinzione che alcune di esse presentano delle caratteristiche che sono proprie degli accidentali di Crane (ammesso che queste caratteristiche si siano trasmesse fedelmente nelle bozze) e, esercitando egli il giudizio, gli permettono di arrivare a qualcosa che si avvicina agli accidentali (oltre che ai sostanziali) che dovevano essere propri delle bozze d'agenzia, ogni decisione essendo basata sull'autorità dei documenti. A ogni modo, se nella loro forma ricostruita queste bozze concordano oppure no con le abitudini interpuntive, grafiche ecc. di Crane non è cosa che lo riguarda; e a dire il vero, quando il risultato bibliografico della distribuzione delle varianti indica chia-

ramente che la bozza si è allontanata dalle abitudini di Crane, non è compito dell'editore stampare la lezione nella forma in cui egli ha la certezza che sia vissuta nel manoscritto, qualora la documentazione indichi in maniera decisa che la bozza ricostruita legge altrimenti. La legge dello specifico testo che si sta ricostruendo e la coerenza del dato documentario, che ha valore in relazione a qualsiasi testo, debbono prevalere.

Questo punto è di particolare importanza, perché un editore di documenti multipli non sempre si trova nella condizione privilegiata di lavorare con un numero di testi tale che può permettergli di ottenere qualcosa che, come nel caso di *A Gray Sleeve*, si avvicini di molto all'esatta ricostruzione dell'autorità immediatamente precedente. Prendiamo l'esempio del bozzetto di Crane *A Yellow Under-sized Dog*, di cui si sa che nell'agosto del 1896 fu venduto a tre soli giornali, i cui testi furono composti da bozze di stampa, ora perdute, fornite dall'agenzia McClure. Le varianti sostanziali non presentano gravi problemi di scelta, in quanto una lezione singolare sarà quasi certamente sbagliata, a meno che non sia evidente che gli altri due testimoni non stampino una lezione che costituisca il rassettamento di un errore o di un salto conservatosi intatto nel terzo testo. Il caso degli accidentali non è altrettanto semplice. In questo racconto quando due giornali concordano contro il terzo nella lettura di un accidentale che si riconosca come caratteristico dello stile di Crane, l'editore può tranquillamente accettare il dato offerto dalla maggioranza. Ma qui gli stessi due giornali, in un periodo composto, segnano talvolta una virgola prima di *and*, in una maniera decisamente estranea a Crane, e resta impossibile definire se questi due compositori operarono allo stesso modo indipendentemente l'uno dall'altro, oppure se al contrario seguirono con maggior fedeltà del terzo compositore lo stile del manoscritto, così come documentato dai fogli delle bozze. In un caso del genere un editore che tende a conservare può scegliere di seguire l'attestazione maggioritaria, qualunque sia l'esito a cui lo porti, oppure, se decide di assumersene la responsabilità, credo che egli potrebbe arrivare al convincimento che in realtà le bozze leggessero questo particolare senza le virgole, come nel terzo esemplare. Faccio riferimento a questo specifico caso solo perché ci introduce in un altro tipo di trasmissione puramente radiale, quando solo due documenti sono conservati.

Qui, per quanto riguarda la questione del testo-base e il modo di trattarlo, le carte sono veramente scoperte. Poiché i due documenti sono della stessa autorità, direi che sarebbe un caso patente di rinuncia alla responsabilità editoriale e di tirannia del testo-base se l'editore trattasse il documento da lui prescelto come testo-base nella maniera convenzionale, come se possedesse un'autorità intrinseca maggiore di quella dell'altro. L'autorità multipla crea inevitabilmente un testo eclettico e al testo-base non può essere accordato lo stesso rispetto che si accorderebbe a un documento originale, unico, che fosse il fondamento di una serie di testi in discendenza lineare; o, per meglio dire, non se l'editore sta di fatto tentando di recuperare, attraverso i documenti superstiti, delle lezioni il più possibile fedeli all'originale, sia nei sostanziali sia negli accidentali. In alcuni casi la scelta di uno dei testi come testo-base può essere più significativa che in altri, com'è per il racconto di Crane sulla guerra ispano-americana, *The Price of the Harness*, che egli compose all'Avana nel 1898 e inviò manoscritto al suo agente di New York Paul Reynolds. A quanto pare Reynolds lo fece dattiloscrittare in due copie, usando la carta carbone, copie che vendé una al «Cosmopolitan» negli Stati Uniti e l'altra, come Crane aveva suggerito, al «Blackwood's» in Gran Bretagna, con cui già precedentemente aveva un contratto di opzione. Entrambe furono stampate in dicembre, con una certa rapidità. Sebbene tutt'e due le versioni abbiano identica autorità, essendo due copie dello stesso dattiloscritto, senza che l'autore abbia avuto alcuna possibilità di effettuare modifiche in bozze, è evidente che il testo del «Cosmopolitan», con i suoi accidentali americani, è più vicino al dattiloscritto, e che debba essere preferito quasi automaticamente come testo-base, nonostante che nella sua tessitura vadano introdotte alcune lezioni tratte dal «Blackwood's», compresi alcuni accidentali apparentemente più autorevoli.

È più complicato il caso del racconto di Crane sulla guerra civile, *An Indiana Campaign*, a quanto risulta distribuito da Bachelier nel maggio del 1896 a sei giornali e pubblicato poi in settembre nel suo «Pocket Magazine». Le prove interne suggeriscono che le bozze diffuse da Bachelier e il testo della rivista derivano da due copie dello stesso dattiloscritto, sebbene non sia da escludere del tutto una derivazione dallo stesso manoscritto. Qui abbiamo dunque

sette autorità in diramazione radiale, ma non è un caso semplice come *The Price of Harness* o *The Bride Comes to Yellow Sky*, giacché fra i due rami si stabilisce una relazione genetica di ordine diverso. Cioè, il testo di ognuno dei sei giornali fu composto da una copia delle bozze comuni, cosicché ognuno di questi testi è nella linea di trasmissione a due stadi dal dattiloscritto, mentre quello del «Pocket Magazine» è a un solo stadio. Naturalmente ogni giornale resta ancora un testo sostanziale, ma il rapporto che sul piano genetico ognuno dei due rami stabilisce con il testo originario è differente, dal che deriva che il «Pocket Magazine» – che è più vicino di un passaggio al manoscritto perduto – è per principio un testo-base superiore. Tuttavia, dall'analisi dei sei testimoni è possibile recuperare con tanto successo le lezioni degli accidentali delle bozze comuni, che questo testo ricostruito può essere posto quasi alla pari con quello della rivista, può essere cioè considerato come situato a un solo stadio di distanza dal dattiloscritto, nonostante che ciascuno dei sei testi, sulla cui base è ricostruito, si trovi a una distanza doppia da esso.

Ma permangono ancora alcune zone di dubbio nella scelta degli accidentali, e in questo caso il «Pocket Magazine» fornisce un testo-base tecnicamente più solido perché, in meglio o in peggio, sappiamo con sicurezza quali sono queste lezioni. Naturalmente qui non si vuole dar luogo a una tirannia, ma solo a una notevole flessibilità. Solo nei casi in cui vi è incertezza nella scelta, il testo ricostruito dai giornali è inferiore per autorità a quello della rivista. Laddove i due rami concordano si può avere l'assoluta certezza che il dattiloscritto è reso nella sua integrità, di modo che il testo ricostruito dai giornali diventa un elemento decisivo a confermare le lezioni della rivista. Laddove esiste tra i giornali una divergenza significativa, il fatto che la rivista concordi con la maggioranza o persino con la minoranza, spesso può servire a conferire alla lezione la maggiore autorità che la documentazione sia in grado di fornire. Quando invece si registra un'evidente discordanza tra una lezione accertata dei giornali e una della rivista, ciò significa che o il compositore della bozza o quello della rivista non ha rispettato fedelmente il dattiloscritto, e quindi si rientra di nuovo nel caso di due testi radiali, per cui è possibile solo una soluzione congetturale che tenga conto della qualità delle lezioni stesse. Anche ora, in

questi casi di evidente disaccordo, qualora non vi sia dubbio su che cosa le bozze leggessero, l'autorità geneticamente superiore della rivista non è determinante nell'individuazione del ramo che porta l'errore. L'unico vero vantaggio nella scelta della rivista come testo-base (a parte le ragioni di ordine pratico) consiste nel poter far affidamento sull'autorità che le deriva dalla maggior vicinanza al testo originale nel caso in cui la lezione divergente della bozza sia dubbia. Tuttavia questo principio in alcuni casi può essere controbilanciato dall'assunto dell'editore che, nel complesso, ciò che è possibile recuperare dalla bozza è superiore qualitativamente alla rivista, nel qual caso egli ha la facoltà di mettere in pratica le sue convinzioni, dato che la rivista non può certamente essere perfetta. Forse è solo quando non ha convinzioni (e non dovrebbe averne) che la debole scusante della parziale autorità, in senso genetico, della rivista può mettere a tacere la sua coscienza per il fatto di seguire il testo-base solo perché è il testo-base. Facciamo riferimento a una realtà mutevole, non ideale, e in quasi tutte le situazioni di tipo radiale, specialmente se i testi sono due, attraverso una documentazione che dal punto di visto qualitativo è considerata dall'editore sufficientemente affidabile, non si può per ogni accidentale arrivare sempre a recuperare la vera autorità. È in queste situazioni, e solo in queste, che l'editore non disponendo di un criterio migliore può aver ragione di seguire automaticamente il testo-base, sperando che la probabilità giochi a suo favore. In queste strettoie, nella critica testuale non vi può esser miglior giustificazione del classico consiglio del vecchio Bill nel caso di un'alternativa irresolubile: «Well, if you knows of a better 'ole, go to it».

Quand'anche siano solo due i documenti superstiti che s'irradiano da un testo perduto, con una scelta accurata degli accidentali – quale che sia il testo prescelto come testo-base – è possibile operare concretamente per recuperare il documento da cui entrambi i testi derivano indipendentemente. Quanto maggiormente si contrae il numero dei testimoni, tanto più è necessario far affidamento su ciò che si può definire il dato qualitativo; ossia, la scelta di quelle varianti dei due documenti che appaiono più caratteristiche delle abitudini dell'autore. Naturalmente la natura del testo perduto che si deve ricostruire, sia manoscritto o dattiloscritto, ha una certa importanza. Se si tratta di un testo dattiloscritto in due copie, le le-

zioni comuni rappresenteranno solamente l'autorità di quel testo, che non sarà sempre necessariamente nello stile dell'autore; cosicché il selezionare in maniera eclettica le caratteristiche tipiche dell'autore secondo un criterio qualitativo, in casi come *The Price of the Harness* e *An Indiana Campaign*, presupporrebbe che in quei luoghi il dattiloscritto avesse seguito il manoscritto. Questo può essere in parte un assunto ottimistico, ma in ogni caso da un punto di vista probabilistico tale metodo favorisce un recupero del testo originario migliore di quel che sarebbe se si seguisse rigorosamente come testo-base solo uno dei due documenti derivati. Quanto maggiore è il numero dei testimoni radiali conservati, tanto più i dati quantitativi possono sostenere e persino correggere quelli qualitativi nello sceverare le effettive lezioni di un intermediario perduto, nei casi in cui potrebbe essersi discostato dal manoscritto originario, oltre naturalmente a individuare quelle lezioni per cui è verosimile supporre che l'intermediario concordava in realtà con il manoscritto originale. Si tratta di un processo editoriale complesso, ma vale la pena di tentarlo, considerati i risultati di gran lunga superiori che ne derivano ai fini del recupero – sotto tutti gli aspetti – di ciò che scrisse l'autore, in confronto con quello che si potrebbe ottenere fidando ciecamente nell'autorità di un unico testo-base, trascurando così l'equivalente autorità di un altro o di più documenti.

Negli esempi da me forniti sul modo in cui un critico può recuperare il testo di un documento perduto attraverso gli esemplari ancora esistenti che si irradiano da esso, il documento era un intermediario tra il manoscritto e i testi pubblicati, come la bozza tipografica d'agenzia o le due copie di un dattiloscritto. Poiché, nel caso di irradiazione da un solo documento (le due copie dattiloscritte contano per una singola unità), muovendo dalle redazioni conservate possiamo sempre andare indietro di un passo nel ricostruire l'autorità precedente, ne consegue che se è lo stesso manoscritto originale la fonte da cui si irradiano due o più documenti, allora si può ricostruire l'autorità suprema di questo manoscritto. Casi di questo tipo sono ovviamente molto rari, ma possono determinarsi. Il racconto di Crane *The Snake* ne è una prova. Crane vendette il manoscritto a Bachelier, che lo usò direttamente come copia per le bozze che nel giugno del 1896 furono inviate ai giornali per essere pubblicate, e forse contemporaneamente e nella stessa

tipografia quello stesso manoscritto fu anche ricomposto per essere pubblicato nel «Pocket Magazine» d'agosto. Questo lo sappiamo perché è conservato il manoscritto che servì di copia al tipografo. Naturalmente i dati non possono essere certi quando il manoscritto non è conservato. Possiamo sospettare che il brevissimo racconto intitolato *A Detail*, per il quale possediamo solo un abbozzo manoscritto che non può rappresentare l'autografo finale, costituisca un caso analogo a *The Snake*, dato che Bacheller lo vendette ai giornali nell'agosto del 1896 e lo pubblicò nel «Pocket Magazine» a novembre. L'estensione del testo non è sufficiente a fornire una documentazione utile, ma un editore può essere abbastanza certo che, quando ricostruirà attraverso i quattro giornali esaminati la bozza tipografica, fondendo poi questo testo con il testo-base del «Pocket Magazine», avrà recuperato sostanzialmente l'autorità del manoscritto rielaborato di *A Detail*, ora perduto.

Tuttavia esistono delle situazioni in cui il manoscritto perduto può essere recuperato da testi stampati, anche quando questi furono composti da intermediari perduti. Il principio su cui ci si fonda è che si può sempre andare di un passo indietro rispetto a due testi radiali, esistano ancora entrambi o siano entrambi ricostruiti, oppure uno conservato e l'altro ricostruito. Un esempio che è in parte di questo tipo si trova nel racconto navale di Crane sulla guerra ispano-americana, *The Revenge of the «Adolphus»*, che ha una trama complicata e divertente. Questo racconto fu pubblicato negli Stati Uniti nell'ottobre del 1899 nel «Collier's Weekly» e a dicembre in Inghilterra nello «Strand Magazine». Le copie utilizzate dai tipografi per queste due edizioni devono essere appartenute allo stesso dattiloscritto. Tuttavia, dopo che la copia era stata inviata in America, Crane consultò l'addetto navale americano a Londra sull'uso che egli aveva fatto dei termini navali. Si conserva la lettera con cui l'addetto rivolse parecchi appunti non solo alla terminologia impropria di Crane ma anche al modo di sviluppare taluni episodi, che sarebbero stati contrari alla condotta e al codice navale. Crane riportò la maggioranza di queste correzioni nella copia per lo «Strand», ma non si preoccupò di trasmetterle al «Collier's» o di registrarle nel proprio manoscritto. Più tardi, quando dovette preparare una copia per la raccolta *Wounds in the Rain*, si accorse di avere in suo possesso solo il manoscritto originale non corretto. Da

questo fece preparare un nuovo dattiloscritto, ma aveva smarrito la lettera dell'addetto navale e ricordava la maggior parte delle osservazioni solo vagamente. Comunque, inserì quello che ricordava in questa stesura definitiva del racconto, naturalmente spesso in una forma differente; senza accorgersene egli omise un numero considerevole delle precedenti correzioni e, con un piccolo numero di modifiche stilistiche e un paio di errori dattiloscritti rimasti non corretti, inviò la copia all'editore negli Stati Uniti.

Ma la storia non finisce qui. L'editore scoprì che il dattiloscritto di Crane che aveva ricevuto era incompleto e, disperando di aver soddisfazione dall'autore, ordinò al suo tipografo di completare il racconto attingendo a una copia dello «Strand» che egli era riuscito finalmente a rintracciare a New York. Ciò ha un effetto determinante sulla chiusura del racconto, che nel testo dell'americano «Collier's Weekly» differisce da quello dello «Strand» e, di conseguenza, da quello del volume. Qual era l'intenzione di Crane? In ogni altro luogo l'accordo dello «Strand» e del volume – che derivano entrambi dal manoscritto tramite due dattiloscritti indipendenti –, contro le varianti del «Collier's», stabilisce l'autorità della lezione. Ma quando verso la fine il volume deriva dallo «Strand», cessa l'autorità indipendente del suo testo e noi disponiamo soltanto della documentazione del semplice irradiarsi dello stesso dattiloscritto nello «Strand» e nel «Collier's». Per spiegare il problema della differenza dei due testi si deve osservare che lo «Strand» riporta sull'ultima pagina una grande illustrazione e che la conclusione si adatta perfettamente a questa pagina, con in fondo un finalino sulla riga di piede. È evidente che la parte terminale più lunga riportata nel «Collier's» (anche se alla maggioranza dei critici non piace) è l'unica a essere autorevole, dal momento che l'editore della rivista inglese deve aver tagliato il testo per poterlo adattare all'ultima pagina, senza né dover chiedere una riduzione del fregio già preparato né far traboccare il racconto di una mezza dozzina di righe nella pagina successiva. Il volume segue il finale abbreviato dello «Strand», dato che in questo punto non fu composto dal manoscritto. Sebbene la versione finale stampata nel libro sia, per vari motivi connessi con la superiorità dei suoi accidentali, il testo-base più adatto, il suo testo ha un'assoluta necessità di essere riveduto, perché contiene un finale che non fu scritto da Crane e perché dal

principio alla fine i suoi sostanziali rappresentano una redazione imperfetta della precedente e più autorevole revisione (attestata nello «Strand») della redazione originaria documentata dal «Collier's». A dire il vero, nelle lezioni sostanziali, l'edizione in volume si presenta come il testo meno soddisfacente dei tre, pur rappresentando – rispetto agli accidentali – il miglior testo-base.

Ad ogni modo il nostro compito è quello di recuperare il manoscritto perduto. L'editore attraverso i testi dello «Strand» e del «Collier's» può riuscire a recuperare con esattezza una discreta quantità di particolari del dattiloscritto sottostante ad entrambi. Fino al punto in cui la redazione in volume, composta da un dattiloscritto indipendente, rappresenta la sua copia perduta, essa costituisce un altro ramo del testo che si irradia dal manoscritto insieme al primo dattiloscritto. Confrontando il testo palesemente incompleto del volume, fino al punto in cui deriva dallo «Strand», con quello parzialmente recuperato del dattiloscritto che è alla base delle due riviste, l'editore può circoscrivere essenzialmente il problema ai due dattiloscritti irradiati dal manoscritto. Quindi, poiché da due documenti radiali è sempre possibile risalire indietro di un grado, l'editore può essere relativamente certo della ricostruzione dell'autorità del manoscritto in relazione a tutto ciò che si presenta uniformemente, sia negli accidentali sia nei sostanziali. Quando questa conformità viene a mancare, basandosi sulla sua conoscenza dello stile di Crane, può tentare di definire congetturalmente se è probabile che l'una o l'altra lezione rappresenti l'autorità del manoscritto. Con i sostanziali e gli accidentali in considerevole misura così stabiliti, l'editore può affrontare il problema distinto delle varianti sostanziali, e può ricostruire un testo che, salvo eccezioni relativamente poco numerose, rappresenta ciò che Crane avrebbe scritto in una bella copia revisionata, avendo davanti la lettera dell'addetto navale e ricordando gli aggiustamenti stilistici definitivi nella forma in cui compaiono nel volume.

Ciò che rende il recupero del manoscritto non del tutto soddisfacente è il fatto che un ramo dell'albero genealogico è rappresentato solo dalla redazione in volume, il che comporta che questo testo non permette la ricostruzione del suo dattiloscritto con la stessa fedeltà con cui il testo recuperato attraverso le riviste si può dire che riproduca la copia del primo dattiloscritto.

L'ultimo esempio che addurrò sanerà questa parziale manchevolezza, in quanto presenta quattro testi che si irradiano a coppie da due dattiloscritti indipendenti e di conseguenza determinano le condizioni per un recupero veramente esemplare del manoscritto, fin nei particolari più minuti, in una forma che è incomparabilmente superiore alla documentazione di ogni singolo testimone. Tale situazione si riscontra nel racconto di Crane *The Wise Men*, ma l'esempio che darò è il più importante racconto sulla battaglia di Velestino durante la guerra greco-turca, *Death and the Child*.

Death and the Child fu pubblicato la prima volta in due puntate nella rivista inglese «Black and White», il 5 e il 12 marzo 1898; due settimane dopo fu pubblicato negli Stati Uniti in «Harper's Weekly». In quello stesso anno entrò a far parte della raccolta *The Open Boat*, pubblicata da Heinemann in Inghilterra in una forma e da Doubleday McClure in un'altra, sulla base di una differente composizione tipografica e una diversa impaginazione dei materiali. Il riscontro delle lezioni non permette di nutrire dubbi: i testi inglesi di «Black and White» e di *Open Boat* di Heinemann derivano radialmente da due copie dello stesso dattiloscritto, derivato a sua volta dal manoscritto originale. Allo stesso modo, il ramo americano rappresentato da «Harper's Weekly» e da *Open Boat* di Doubleday McClure deriva da due copie di un altro dattiloscritto, ripreso indipendentemente e in un altro momento dallo stesso manoscritto. Sebbene le lezioni sostanziali abbiano poco o nulla a che vedere con la scelta del testo-base, accennare brevemente al problema editoriale può essere interessante. Dato questo albero genealogico, l'editore può scartare immediatamente qualsiasi variante sostanziale singolare, purché si sia assicurato che – come in questo caso – l'autore non abbia corretto le bozze di nessuna redazione. Perciò tredici lezioni sostanziali singolari di *Open Boat* di Heinemann, otto di «Black and White», cinque di «Harper's Weekly» e addirittura ventuno nell'americano *Open Boat*, per un totale di quarantasette varianti sostanziali presenti nelle quattro autorità, possono essere escluse da ogni seria considerazione. Una volta effettuata questa operazione e sgombrato il terreno in una maniera che sarebbe stata impossibile se l'editore non avesse prima stabilito l'albero genealogico di questi quattro testi, si colgono solo dieci lezioni sostanziali in cui i due rappresentanti del ramo inglese con-

cordano contro i due rappresentanti del ramo americano. Evidentemente queste sono alterazioni del manoscritto verificatesi nell'uno o nell'altro dei due dattiloscritti. Con una tradizione di questo tipo l'editore può essere rassicurato del fatto di non aver a che fare con una questione di autorità relativa, come quando dispone di lezioni di una prima edizione e di una successiva edizione revisionata; invece, per queste dieci lezioni, in ogni caso una è scorretta e una è corretta: il problema è molto più semplice e tale che, almeno per quanto riguarda la maggioranza delle varianti, si può sperare di risolverlo correttamente impiegando il giudizio critico. La riduzione di cinquantasette varianti sostanziali a dieci casi isolati testimonia dell'utilità dell'analisi bibliografica nello sgombrare il terreno per la decisiva indagine critica.

Tuttavia la questione del testo-base poggia sugli accidentali, ed è su questo piano che il critico si trova a dover affrontare una situazione che è molto più complessa. Si può prevedere che per alcuni aspetti vi sarà una concordanza all'interno di ciascun ramo della tradizione, allorché entrambi i compositori hanno reso allo stesso modo la copia dattiloscritta, ma ci si può anche attendere un notevole disaccordo, dovuto al differente stile delle case editrici, anche all'interno dello stesso paese. Un'approssimativa indagine statistica conferma questa previsione. Per esempio, solo per quanto riguarda l'interpunzione, i due testi del ramo inglese concordano contro quelli del ramo americano circa cinquanta volte. D'altra parte, «Black and White» riporta per lo meno cinquantadue varianti di interpunzione che sono solo sue particolari, l'edizione di Heinemann ne presenta quarantuno, lo «Harper's Weekly» ne ha solo ventinove e l'*Open Boat* di Doubleday raggiunge addirittura il numero di ottantatré. Quindi, qualcosa come più di duecento particolari di interpunzione sono presenti in una sola autorità, mentre gli altri tre concordano, contro circa cinquanta casi in cui si stabilisce una differenza fra i due rami. D'altronde, per mostrare come il caso può influire rispetto a ciò che rientra nello stile della composizione, le due riviste «Black and White» e «Harper's Weekly», appartenenti a rami diversi, nelle varianti interpuntive concordano tra loro diciotto volte contro le due redazioni in volume, e «Black and White» e il volume americano concordano anch'essi diciotto volte contro «Harper's» e il testo di Heinemann. In sostanza, seb-

bene non si possa assolutamente affermare che le statistiche forniscano sempre una risposta accettabile, è vero che, solo per quanto riguarda l'interpunzione, le 285 varianti presenti nei quattro documenti si possono ridurre a poco più di cinquanta, sui quali può poi lavorare l'analisi qualitativa. I problemi che si pongono circa gli altri accidentali che non sono i segni d'interpunzione possono subire un'analoga semplificazione.

Dopo aver effettuato l'analisi dei luoghi critici del testo, che ha permesso di stabilire i rapporti genetici, ossia l'albero genealogico, delle quattro autorità, l'editore procede, per quanto la documentazione glielo consente, al recupero dei particolari del dattiloscritto perduto sul quale poggiano «Black and White» e *Open Boat* di Heinemann, e poi dei particolari del dattiloscritto perduto sul quale si basano lo «Harper's» e l'*Open Boat* americano. Naturalmente, un recupero di questo tipo si fonda sulle coincidenze, sia degli accidentali sia dei sostanziali, all'interno dei componenti di ciascun ramo dell'albero genealogico. Quando la rivista e il libro inglesi, oppure la rivista e il libro americani, sono in disaccordo tra loro, la variante viene confrontata con le due autorità dell'altro ramo; e, in tutti i 200 casi in cui queste concordano con l'una o l'altra variante, viene scartata la lezione singolare, e la variante all'interno del ramo che si accorda con le due lezioni dell'altro ramo viene ascritta all'autorità del dattiloscritto ricostruito. In questo modo il recupero di ciascun dattiloscritto viene costruito nei suoi particolari su quella che si può definire una base bibliografica. Rimangono ancora due zone rispetto a cui bisogna pervenire a una decisione. La prima, quando un accidentale costituisce una variante all'interno di un ramo, e un rappresentante di ogni ramo concorda in questa variante con un esponente dell'altro ramo. Vale a dire che in «Black and White» e nell'*Open Boat* di Doubleday potrebbe comparire un punto e virgola, contro una virgola riportata dall'*Open Boat* di Heinemann e dallo «Harper's Weekly». L'analisi delle varianti di questo tipo, che sono circa trentasei, indica che la modifica è dovuta allo stile dei compositori e solo in minima parte, se non addirittura per nulla, a modificazioni verificatesi all'interno dei dattiloscritti di base. Stando così le cose, l'analisi qualitativa ne ricava un notevole aiuto, perché è possibile apprendere qualcosa circa le abitudini dei compositori che realizzarono i quattro testi e, soprattutto in rela-

zione alle loro varianti singolari, osservare i modi particolari in cui è probabile che si discostino dalla copia. Questi casi, dunque, possono per lo più essere risolti congettzionalmente ma con discreta sicurezza, e la lezione recuperata di ciascun ramo può essere aggiunta all'insieme delle altre lezioni coincidenti. In questo modo si possono ricostruire altri particolari di ciascun dattiloscritto, fino a giungere alle varianti accidentali in cui i due rami concordano al loro interno ciascuno contro l'altro, come accade per le cinquanta varianti d'interpunzione che rientrano in questa categoria. Poiché queste varianti separate non sono imputabili al processo di stampa se non per il fatto presumibile che sono originate dal rispetto fedele della copia da parte dei quattro compositori, si può ritenere che esse rappresentino le varianti di ciascun dattiloscritto. L'analisi bibliografica, dopo aver raggiunto questo punto, non può procedere oltre, e spetta all'editore impiegare il suo giudizio critico nello scegliere tra queste varianti (senza riguardo per il testo-base) quelle coppie da lui ritenute effettivamente lezioni del manoscritto. In questo caso, ovviamente, la lezione del dattiloscritto che mostra più stretta vicinanza con l'*usus scribendi* di Crane sarà quella che riprodurrà con più probabilità il manoscritto.

Dovrebbe apparire evidente che il processo di ricostruzione di ogni dattiloscritto dipende da tre circostanze: anzitutto, la coincidenza dei due testi che da esso sono derivati tra loro; in secondo luogo, la coincidenza di uno di questi testi con entrambi quelli del ramo opposto (queste due circostanze esistendo realmente); e, in terzo luogo, la scelta di varianti all'interno delle sottodirezioni dell'uno o dell'altro ramo, come quello che rappresenta più fedelmente il suo dattiloscritto. Solo queste varianti minori all'interno dello stesso ramo (di solito risolubili senza troppe difficoltà) impediscono la ricostruzione perfetta e dimostrabile dei documenti antecedenti – i dattiloscritti – sui quali si basano da un lato i testi di «Black and White» e della raccolta di Heinemann, e dall'altro quelli dello «Harper's» e delle raccolte di Doubleday McClure. Una volta che questi due documenti vivono nelle loro forme ricostruite, possono a loro volta essere confrontati l'uno con l'altro e il processo di ricostruzione può risalire indietro ancora di uno stadio, il che conduce al manoscritto stesso. Tutti i particolari comuni ai due dattiloscritti possono essere considerati come caratteristici del ma-

noscritto; questi saranno in maggioranza. Solo un piccolo gruppo di elementi discordanti (che rappresenta una piccola parte dell'insieme) necessita dell'applicazione del giudizio critico, in modo che, esercitando l'analisi sulle differenze qualitative, si completi il processo sulla base di congetture fondate.

Quello che verrà stampato nell'edizione moderna sarà il manoscritto ricostruito solo in piccola parte in modo congetturale. Naturalmente questo testo sarà del tutto eclettico, essendo tratto variamente da ciascuno dei quattro documenti, a seconda della loro specifica autorità in relazione a ogni singolo particolare in discussione. Il prodotto finale, sia negli accidentali sia nei sostanziali, non potrà non rispettare le intenzioni dell'autore più fedelmente di quanto non le rispetti uno qualsiasi dei quattro testimoni. Dovrebbe anche essere evidente che il testo redatto in questo modo viene ricostruito senza fare alcun conto delle problematiche del testo-base: nessun singolo documento potrebbe servire in modo appropriato come punto di partenza per il recupero operativo del manoscritto. In maniera sconosciuta ai testi legati da rapporti di derivazione lineare, che trasmettono quindi attendibilmente le sole lezioni sostanziali, l'analisi della trasmissione radiale elimina il testo-base come fondamento del testo critico all'inizio del processo di ricostruzione testuale, e lo recupera come scelta finale indifferente nel momento in cui si tratta di redigere l'apparato, che non può evitare di far riferimento a un testo-base.

Dunque, la scelta del testo-base non è parte costitutiva della critica del testo che si esercita su documenti radiali, eccetto, in misura minima, quando si collocano a differente distanza dal manoscritto. Il testo moderno che ne risulta non si fonda su uno specifico testo-base nella forma di un documento esistente, eccetto che per comodità di preparazione dell'apparato. Il testo viene invece formulato realmente sulla base del documento ricostruito che nella catena di trasmissione precede di uno stadio il più antico documento che di quella catena si conserva. Questo testo recuperato può rappresentare un documento intermedio quando, come in *A Grey Sleeve* e *The Bride Comes to Yellow Sky*, la derivazione non è dal manoscritto stesso. D'altra parte, quando i due testi conservati discendono da due documenti andati perduti che derivano a loro volta radialmente dal manoscritto originale, l'originale da cui entrambi deri-

vano si può recuperare nella misura in cui è possibile ricostruire questi testi intermedi scomparsi, in maniera imperfetta in *The Revenge of the «Adolphus»*, ma con un'approssimazione quasi assoluta in *Death and the Child* e *The Wise Men*. Di conseguenza il rapporto di derivazione lineare dei testi non è decisivo per la scelta del testo-base, come in edizioni ancora conservate che derivano l'una dall'altra; è vero, anzi, che la scelta del testo-base non ha relazione con la metodologia editoriale e il criterio del testo più autorevole. La scelta è indifferente ed è determinata soprattutto dalla considerazione di quale sia il testo-base in grado di produrre l'apparato più conciso e pratico perché il lettore possa ricostruire i particolari dei documenti radiali.

La teoria del testo-base di Greg resta solidissima, e rilevante l'importanza che essa ha come elemento determinante nell'edizione di testi conservati in rapporto di derivazione lineare, e soprattutto in relazione a testi nei quali un'edizione più tarda derivata è stata revisionata dall'autore, come in *Tom Jones*. La sua autorevolezza è anche totale per quanto riguarda quei testi in cui l'irradiamento ha provocato revisioni o modifiche nella fase non documentata precedente la stampa; ma in cui è stata confezionata una copia di tipografia revisionata, mediante la modifica di un documento conservato, secondo l'altra autorità, come per *Othello* e *Troilus and Cressida*, in cui è possibile riconoscere un rapporto di derivazione tra l'edizione originale e l'edizione modificata superstite. Inoltre, quali che siano le circostanze, la rivoluzionaria insistenza di Greg sulla necessità di trattare separatamente l'autorità specifica e del tutto distinta dei sostanziali e degli accidentali di un testo, è sempre assolutamente valida, salvo casi particolari come quelli rappresentati da *Every Man in his Humour*, o da Walt Whitman, o forse da alcuni testi di Henry James.

In questo contesto è stata mia intenzione di suggerire che in tempi moderni, e specialmente dopo l'invenzione della macchina per scrivere, molti testi si irradiarono senza che vi sia un rapporto di derivazione tra le loro redazioni superstiti. In queste mutate condizioni, quando esse siano state identificate – ed è questo il compito del critico del testo – sarebbe improprio tentare di applicare la teoria di Greg, che si riferisce a una derivazione di tipo lineare. Una procedura di questo tipo instaurerebbe una vera e pro-

pria tirannia del testo-base e renderebbe impraticabile il recupero sia degli accidentali sia dei sostanziali dell'originale perduto, distante di uno e a volte persino di due stadi dai testi superstiti, un principio e una metodologia che oserei affermare rappresentano uno dei contributi originali (sebbene ancora in larga misura inutilizzato) della critica testuale moderna.

Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore

di G. Thomas Tanselle

Il saggio qui riprodotto, il cui titolo originale è *The Editorial Problem of Final Authorial Intention*, è stato pubblicato in «*Studies in Bibliography*», XXIX (1976), pp. 167-211, e poi ripreso in *Selected Studies in Bibliography*, Charlottesville, 1979, pp. 309-353. Nella traduzione italiana le note del testo originale sono state ridotte all'informazione bibliografica essenziale.

Gli editori scientifici possono essere in disaccordo su molte questioni, ma sul fatto che il fine a cui tende il loro lavoro sia di scoprire esattamente quello che un autore scrisse e di stabilire in quale forma egli desiderava che la sua opera venisse presentata al pubblico si trovano tutti più o meno d'accordo. Possono esservi delle divergenze circa il modo migliore di ottenere questo fine, ma se l'edizione si propone di essere un'opera scientifica – una ricostruzione storica – il fine stesso deve implicare necessariamente la «volontà» dell'autore. La centralità che ha questo concetto nell'edizione scientifica dei testi può essere illustrata attraverso *The Rationale of Copy-Text* di W. W. Greg¹, che da quando è apparso nel 1950 si è confermato come il documento più autorevole della teoria editoriale moderna. Quello che Greg riuscì a compiere fu la messa a punto di un criterio per selezionare e poi emendare un testo in quei casi in cui la scelta, in base alla documentazione storica, biografica, bibliografica e linguistica disponibile non fosse di per sé ovvia. In tali casi l'editore ha bisogno di un principio guida per mezzo del quale poter elevare al massimo grado la probabilità di adottare all'interno del proprio testo ciò che l'autore realmente scrisse e ridurre al minimo quella di inglobarvi lezioni spurie. La soluzione

¹ [Qui tradotto alle pp. 39-58].

ora celebre di Greg poggia sull'assunto che, se non è stato conservato il manoscritto definitivo di un testo, il testo-base per un'edizione scientifica dovrebbe normalmente essere quello della più antica edizione a stampa, fondata sul manoscritto perduto, in quanto ci si può attendere che essa riproduca in maggior quantità le caratteristiche proprie del manoscritto di quanto non faccia qualsiasi altra edizione più lontana da esso; a quel punto si potranno inserire nel testo-base le varianti delle edizioni successive che si riuscirà a dimostrare in modo convincente che rappresentano delle revisioni d'autore. Poiché revisionando le loro opere gli autori non sempre dedicano tanta attenzione a quelli che Greg definisce «accidentali» (i fatti grafici, l'interpunzione) quanta ne dedicano ai «sostanziali» (cioè le parole stesse) – e dato che tale attenzione è molto difficile da determinare – usualmente il testo-base rimane l'autorità che governa gli accidentali; e se un editore riconosce come dovute all'autore certe varianti sostanziali presenti in un'edizione successiva, non è necessario che adotti tutte le altre varianti presenti in quell'edizione. Se segue questo schema l'editore dispone di un sistema per decidere tra varianti indifferenti (conserva le lezioni del testo-base) e il testo critico che ne risulta dovrebbe avvicinarsi alla volontà dell'autore più di qualsiasi altra sua forma superstita.

Sebbene Greg non si proponesse il problema di una definizione precisa della «volontà dell'autore», risulta chiaro dal modo in cui ho riassunto la sua opinione che egli considerava lo scopo di un'edizione – e parlava di «edizione critica in grafia antica» – la ricostruzione di un testo che rappresentasse l'ultima volontà dell'autore circa la forma in cui l'opera doveva essere presentata al pubblico. Per dirla con Fredson Bowers, si tratta di «avvicinarsi il più possibile a una bella copia d'autore induttivamente ricostruita o a un altro documento della massima autorevolezza»²; o, come affermò in un'altra occasione, seguendo la teoria di Greg, produrre «l'approssimazione più vicina sotto tutti gli aspetti all'ultima volontà dell'autore»³. Se si può dimostrare che un autore, ai fini di

² F. BOWERS, *Textual Criticism*, in *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, a cura di J. Thorpe, New York, 1970, p. 120.

³ F. BOWERS, *Some Principles for Scholarly Editions of Nineteenth - Century American*

produrre un'edizione revisionata, ha riguardato la sua opera con cura scrupolosa, esaminando gli accidentali allo stesso modo dei sostanziali, l'edizione revisionata (in quanto è l'edizione che più si avvicina a un documento «della massima autorevolezza») diventerà il testo-base. Nella maggioranza dei casi non si presenta una situazione di questo tipo, ma Greg ne riconobbe l'importanza. «Il problema», egli scrisse, «è che i casi di revisione differiscono a tal punto per circostanze e per carattere che sembra impossibile fissare una regola rigida e sbrigativa che stabilisca quando l'editore deve adottare come testo-base l'edizione originale e quando la ristampa riveduta»⁴. In altre parole, un editore non può evitare di formulare dei giudizi sulla volontà dell'autore sulla base della documentazione disponibile; la validità di questi giudizi dipenderà a sua volta dalle conoscenze storiche e dalla sensibilità letteraria di cui egli è dotato. Il lavoro dell'editore scientifico può dunque essere definito come un esercizio critico nel tentativo di stabilire l'ultima volontà di un autore nei confronti di un determinato testo.

Tuttavia, non è mai stato chiarito interamente che cosa si intende per «ultima volontà dell'autore», anche se il concetto a tutta prima può apparire così evidente da non richiedere una definizione di ordine formale. Il suo impiego in relazione alla critica testuale lascia intendere che compito dell'editore non è di «migliorare» le decisioni di un autore, anche quando ritiene che l'autore ha effettuato una revisione poco accorta, e che il giudizio dell'editore è volto al recupero di ciò che l'autore ha scritto, non alla valutazione dell'efficacia delle sue revisioni. Inoltre il concetto, in quanto costituisce il fine della critica testuale, sembrerebbe implicare in modo evidente che, quando l'editore ha validi motivi per attribuire all'autore una certa modifica, riconoscerà quella modifica come «definitiva» in base al fatto che, essendo successiva, rappresenta il giudizio ponderato e più maturo dell'autore. Greg sostiene che questo modo di procedere è ugualmente valido quando ci si occupa di una revisione su vasta scala, scrivendo: «Se un'opera è stata inte-

Authors, «*Studies in Bibliography*», XVII (1964), p. 227.

⁴ Vd. qui a p. 57.

ramente riscritta ed è stampata da un nuovo manoscritto... l'edizione revisionata rappresenterà un'edizione sostanziale, e come tale verrà presumibilmente scelta dall'editore come testo-base»⁵.

È vero che in molti casi la più ovvia interpretazione di «ultima volontà», intesa come quella volontà che si riflette nelle ultime modifiche che l'autore ha effettuato o che si prefiggeva di effettuare, è sufficiente per affrontare il lavoro e non dà luogo ad alcuna incertezza circa il procedimento editoriale. Malgrado ciò, un'interpretazione siffatta non risponde a certi quesiti teorici che possono assumere un rilievo concreto in altri casi. Due tipi fondamentali di situazioni richiedono in particolare ulteriore considerazione: i casi in cui l'editore deve distinguere le modifiche d'autore da quelle effettuate da altri e deve decidere che cosa costituisca in questi punti la «volontà dell'autore»; e i casi in cui l'editore si trova di fronte a modifiche indiscutibilmente effettuate dall'autore ma deve decidere quali lezioni rappresentano la sua «ultima volontà». Nelle prossime pagine fornirò in via preliminare delle osservazioni su queste situazioni. Ma è necessario cominciare con almeno una breve considerazione sul significato che a questo proposito ha «volontà» e con una disamina delle implicazioni critiche connesse con il tentativo di scoprire una «volontà d'autore».

1. Il problema di che cosa significhi «volontà», sia in termini generali sia in relazione a opere d'arte, coinvolge molte complesse questioni filosofiche ed è stato ampiamente dibattuto. Probabilmente la trattazione più conosciuta e più autorevole su questo argomento in relazione a opere letterarie è il saggio di W. K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley del 1946, *The Intentional Fallacy*, il cui punto di vista è che la volontà dell'autore non ha alcuna incidenza sul processo dell'interpretazione e della valutazione critica⁶. Sebbene il saggio non sia così chiaro come avrebbe potuto essere nel distinguere fra tipi di volontà, è diventato un'enunciazione classica della tesi secondo cui il critico, nell'esame dell'opera letteraria, non

⁵ Vd. qui a p. 56.

⁶ In «Sewanee Review», LIV (1946), pp. 468-488.

dovrebbe essere influenzato da alcuna informazione su ciò che l'autore credeva di esprimere in quell'opera. Altri critici hanno sostenuto il punto di vista opposto: in particolar modo E. D. Hirsch Jr., il cui *Validity in Interpretation*⁷ difende la posizione secondo cui il significato di un'opera sarebbe quello attribuitogli dall'autore. Trattazioni di questo tipo, tuttavia, presumono abitualmente un testo già fissato e si concentrano sull'attività del critico in quanto affronta quel testo; non sollevano la questione dell'autorità del testo stesso, dando per scontato, a quanto pare, che in ogni caso il testo è così come l'autore voleva che fosse. Naturalmente un testo corrotto potrebbe essere ugualmente bene oggetto di analisi letteraria, ma il problema dell'incidenza della volontà dell'autore sull'interpretazione difficilmente si porrebbe se non si presupponesse che il testo corrispondesse a ciò che l'autore intendeva.

Quindi si potrebbe in un primo momento concludere che queste discussioni sulla volontà non hanno pertinenza col lavoro editoriale, concepito come qualcosa che opera in uno stato anteriore e che fornisce al critico il materiale da analizzare. In altre parole, se si potesse asserire che il compito dell'editore non comporta decisioni critiche ma solo un recupero di informazione materiale su quale parola o quale segno d'interpunzione l'autore desiderava che vi fosse in ogni punto del suo testo, si potrebbe affermare che qualsiasi sforzo di comprendere e valutare il «significato» del testo è una questione del tutto distinta e che la possibilità di un'*intentional fallacy* si riferisce solo a questa attività di interpretazione e di valutazione. Tuttavia, appare immediatamente evidente che il lavoro dell'editore non può essere considerato in questo modo. Se lo scopo dell'editore è di fissare il testo nella forma in cui l'autore desiderava che fosse presentato al pubblico (e lasceremo in secondo piano qualsiasi considerazione degli altri possibili scopi editoriali), egli non si può distaccare dal suo «significato», perché, per quanto sia abbondante la documentazione da lui posseduta, non ne avrà mai a sufficienza per esimersi dalla necessità di vagliare il testo critica-

⁷ New Haven, 1967 (trad. it.: *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, 1983²).

mente. Supponiamo, ad esempio, che l'unico testo superstite di un'opera sia un manoscritto in bella copia di mano dell'autore. L'editore in un caso del genere non può semplicemente riprodurre il testo in modo meccanico, senza riflettere sul suo significato: resta sempre la possibilità che l'autore, per una svista o per un *lapsus calami*, non abbia scritto ciò che intendeva scrivere, e l'editore che sta esercitando una lettura critica può essere in grado di individuare e correggere tali errori, o per lo meno alcuni di essi. Per un editore è un atto di critica, per quanto elementare, riconoscere che laddove l'autore scrisse *the the* intendeva in realtà *to the*. In altri casi può apparire ugualmente evidente che l'autore non poteva avere intenzione di scrivere ciò che scrisse, eppure potrebbe essere impossibile indicare con certezza quale delle varie correzioni possibili corrisponda a ciò che egli aveva in mente. Tuttavia l'editore troverà probabilmente necessario effettuare una correzione, dato che la lezione del manoscritto è evidentemente errata. Quando esistono due o più testi di un'opera e vi sono delle differenze tra loro, può darsi che non vi sia alcuna prova decisiva che mostri quali di quelle differenze siano il risultato di revisioni effettuate dall'autore e quali no. Eppure l'editore deve decidere quale lezione accogliere in ogni punto che presenta delle varianti. Queste decisioni si basano sulla documentazione esterna disponibile sia sul giudizio dell'editore su come l'autore si è potuto più probabilmente esprimere in un determinato punto. A sua volta questo giudizio si basa sulla familiarità e la sensibilità che l'editore ha nei confronti dell'intero corpus delle opere dell'autore e sulla comprensione della singola opera in questione.

Può darsi che egli si occupi particolarmente soltanto del significato che l'autore intendeva dare a un periodo, o persino a una frase, ma l'interpretazione di quel periodo o di quella frase potrebbe dipendere dal significato che l'autore intendeva dare all'opera nel suo insieme.

Appare evidente, dunque, che non appena si inizia a parlare di «volontà» bisogna far distinzione fra vari tipi di volontà, e molte delle recenti discussioni sul concetto di volontà in letteratura tentano effettivamente di fare delle distinzioni. Così T. M. Gang distingue tra «volontà pratica» (quella di «ottenere un determinato risultato») e «volontà letteraria» (quella di trasmettere «un deter-

minato significato»⁸; John Kemp distingue tra «volontà diretta» (ciò che «si intende o ci si propone di fare») e «volontà ulteriore» (ciò che «si intende o si spera di conseguire come risultato del fare nel modo in cui si è fatto»)⁹; Morse Peckham fa differenza tra «volontà mediata» («un'affermazione o un'altra indicazione») e «volontà immediata» («l'estensione metaforica della volontà mediata nell'area della "mente"»¹⁰); e Quentin Skinner, prendendo a prestito termini da J. L. Austin in *How to Do Things with Words* (1962), parla di «volontà illocutiva» («ciò che lo scrittore può aver avuto l'intenzione di fare *nello* scrivere quello che ha scritto») e di «volontà perlocutiva» («ciò che può aver avuto l'intenzione di fare *con* lo scrivere in una determinata maniera»), oltre che della «volontà di fare», (ossia «il programma o progetto di creare un determinato tipo di opera»)¹¹.

Fra queste classificazioni di volontà una delle più chiare e utili è stata esposta da Michael Hancher¹². Secondo la sua opinione si possono distinguere tre tipi di «volontà d'autore»: 1) una «volontà programmatica»: «la volontà dell'autore di fare una cosa o un'altra»; 2) una «volontà attiva»: «la volontà dell'autore di essere (considerato come) uno che agisce in un modo o in un altro»; 3) una «volontà finale»: «la volontà dell'autore di far accadere una certa cosa o un'altra». Il primo tipo fa riferimento al progetto generale dell'autore di scrivere, ad esempio, un sonetto o un romanzo realistico; il terzo allude alla speranza dell'autore che la sua opera possa, per esempio, far cambiare il punto di vista del lettore, oppure che possa assicurare a lui stesso la ricchezza. Il secondo tipo è quello che riguarda i significati racchiusi nell'opera: «Delle volontà attive caratterizzano le azioni che l'autore, nel momento in cui

⁸ T. M. GANG, *Intention*, «Essays in Criticism», VII (1957), pp. 175-186.

⁹ J. KEMP, *The Work of Art and the Artist's Intentions*, «British Journal of Aesthetics», IV (1964), pp. 146-154.

¹⁰ M. PECKHAM, *Reflections on the Foundations of Modern Textual Editing*, «Proof», I (1971), pp. 122-155.

¹¹ Q. SKINNER, *Motives, Intentions and the Interpretation of Texts*, «New Literary History», III (1971-72), pp. 393-408.

¹² M. HANCHER, *Three Kinds of Intention*, «Modern Language Notes», LXXXVII (1972), pp. 827-851.

porta a termine il suo testo, ritiene di star eseguendo in quel testo»¹³. Hancher ritiene che il primo e il terzo tipo di volontà – quella programmatica e quella finale – non hanno di fatto alcun riflesso sull’interpretazione (e la valutazione) di un’opera letteraria, ma che a questo fine bisogna tener conto del secondo tipo, l’intenzione attiva.

Prima di svolgere le implicazioni di questo ragionamento, dobbiamo fermarci il tempo che basta a notare che ciò a cui gli editori che seguono la tradizione di Greg danno il nome di «ultima volontà» non corrisponde a quello che qui viene definito da Hancher come «volontà finale». La volontà a cui sono interessati gli editori è piuttosto la «volontà attiva» di Hancher, la volontà che l’opera «significhi (e che sia considerata significare) una cosa o un’altra»¹⁴. Il fatto che un editore, come ho suggerito brevemente prima, debba esaminare sia la volontà dell’autore di usare una particolare parola sia la sua volontà di dire qualcosa di specifico nell’intera opera – di fatto deve prendere delle decisioni sulla prima alla luce della seconda – trova un’adeguata collocazione nel concetto di «volontà attiva» di Hancher. L’illustrazione iniziale del concetto fatta da Hancher comprende un’osservazione sia sulla volontà di Hopkins di usare *buckle* in *The Windhover* sia sulla sua volontà in relazione al significato dell’«intera azione di quella poesia». Poiché può accadere che una volontà riguardante il significato complessivo di un’opera non sempre appaia distinta da una volontà programmatica, in seguito Hancher riconosce che una volontà programmatica «può implicare una sorta di volontà attiva»¹⁵, ma distingue tra tale «volontà attiva *mirata*» e la «volontà attiva che stabilisce definitivamente il significato del testo una volta finito»¹⁶. Quindi «volontà attiva», così come egli la definisce, comprende effettivamente quella volontà dell’autore con cui un editore ha a che fare. Di conseguenza, quando parlo di «volontà», salvo contraria indicazione, mi riferisco al tipo di volontà che è compreso nel concetto di Hancher di

¹³ Ivi, p. 830.

¹⁴ Ivi, p. 831.

¹⁵ Ivi, p. 836.

¹⁶ Ivi, p. 837.

«volontà attiva»; anche quando uso il termine «ultima volontà», conformemente alla prassi comune degli editori, la parola «volontà» si riferisce sempre allo stesso concetto (e non a ciò che Hancher definisce «volontà finale»), sebbene rimanga poi da esaminare che cosa esattamente significhi «ultima» in quella espressione.

Da quel che ho detto circa la conclusione di Hancher è facile arguire che egli non appartiene a quel gruppo di critici che crede nell'«autonomia semantica» (per usare l'espressione di Hirsch), vale a dire nell'idea che una costruzione verbale trasmetta un proprio determinato significato a essa inerente, indipendentemente dal significato che l'autore intendeva assegnarle. Per citare Beardsley: «i testi acquisiscono un determinato significato in virtù dell'azione reciproca delle loro parole senza l'intervento della volontà di un autore»¹⁷. L'argomento di Hancher circa la pertinenza dell'intenzione attiva con l'interpretazione letteraria dimostra che egli definisce *il* significato di un'opera come il significato proposto dall'autore. È difficile confutare un argomento di questo tipo senza assumere il punto di vista che il linguaggio di un'opera letteraria operi in modo diverso da quello del discorso ordinario; tuttavia è impossibile sposare in maniera convinta questa opinione fintanto che non si riesca a tracciare una linea ben definita che divida le opere letterarie da quelle che non sono tali. Dopo tutto, il linguaggio è composto di simboli che per significare qualcosa devono essere rivestiti di significati. Nello stesso tempo, un lettore non può accedere alla mente dell'autore e quindi, se coglie nel testo un qualche significato, si tratta (almeno all'inizio) del risultato di certe convenzioni linguistiche seguite da entrambi. Tuttavia non è necessario che i testi (o gli enunciati) siano complessi perché le convenzioni implicate siano suscettibili di più di un'interpretazione. Vi è quindi la possibilità che il significato o i significati che un lettore riscontra in un testo non corrispondano al significato o ai significati che l'autore aveva in mente. Disconoscere «l'autonomia semantica» (o «significato immanente») non significa negare che i testi siano suscettibili di molteplici interpretazioni. Anzi, proprio il fatto che sia-

¹⁷ M. C. BEARDSLEY, *The Possibility of Criticism*, Detroit, 1970, p. 30.

no possibili molteplici interpretazioni è una confutazione dell'idea che un testo racchiuda un significato determinato.

Ma allora come si può scoprire il significato che aveva in mente l'autore? Nel rispondere a questo interrogativo si è ricondotti inevitabilmente all'opera stessa, in quanto rappresenta il documento più affidabile per scoprire le intenzioni dell'autore. Se questi non ha espresso alcuna dichiarazione sulla sua volontà, non vi è null'altro a cui ricorrere per una prova diretta (anche se, naturalmente, si possono prendere in considerazione varie circostanze storiche e biografiche); e seppure egli avesse espresso qualche dichiarazione, tale dichiarazione potrebbe per un gran numero di motivi non essere rispondente a verità.

Come Morse Peckham ha messo in evidenza, qualsiasi tentativo di spiegare l'intenzione di un'opera («un'espressione linguistica»), sia da parte dell'autore sia da parte di altri, costituisce un'inferenza circa un evento che ha avuto luogo nel passato; la dichiarazione dell'autore è di maggiore importanza «solo perché è probabile che egli posseda più informazioni per dar forma alla sua ricostruzione storica, *non* perché è stato lui a pronunciare il giudizio»¹⁸. Inoltre, come ha notato William H. Capitan, «ciò che l'artista ci dà come sua volontà è condizionato dai suoi limiti nel mettere in parole quella volontà»¹⁹. Questa condizione è stata ben definita da Quentin Skinner:

Il non tener conto delle affermazioni di un autore non significa che, nel tentativo di interpretare le sue parole, noi abbiamo perduto interesse a ottenere una specifica dichiarazione. Equivale semplicemente ad affermare (il che forse è piuttosto sorprendente ma certamente possibile) che l'autore stesso si sia ingannato nel riconoscere la sua volontà oppure che può essere incapace di esporla. E questo sembra essere perennemente possibile in rapporto a qualsiasi azione umana complessa²⁰.

Hirsch che non riconosce come «significati» altri significati al di fuori di quelli d'autore, stabilisce ciò che Wordsworth «probabil-

¹⁸ M. PECKHAM, *The Intentional? Fallacy?*, «New Orleans Review», I (1968-69), p. 441.

¹⁹ W. H. CAPITAN, *The Artist's Intention*, «Revue internationale de philosophie», XVIII (1964), p. 328.

²⁰ Q. SKINNER, cit., p. 405.

mente» intendeva in *A slumber did my spirit seal* facendo ricorso a «tutto quello che conosciamo degli atteggiamenti tipici di Wordsworth durante il periodo in cui compose la poesia»²¹. Naturalmente delle dichiarazioni coeve riguardanti questi atteggiamenti possono essere utili, ma non sono forse le poesie di Wordsworth la principale fonte di informazione sui suoi atteggiamenti? E se un determinato corpo di scritti può fornire una siffatta documentazione, non è possibile che un corpo più piccolo, addirittura un singolo componimento, possa fare altrettanto? Hirsch ammette che gli «atteggiamenti tipici di un poeta non si manifestano sempre in un componimento particolare»²²; invece si è costretti a ritornare inevitabilmente al componimento particolare. Non credo che per illustrare il mio punto di vista sia necessario passare in rassegna in queste pagine i vari argomenti pro o contro «l'autonomia semantica»: mi limito a suggerire che un rifiuto del concetto di «autonomia semantica» non è incompatibile con l'idea che l'opera stessa ci offre la migliore testimonianza del significato che l'autore intendeva darle.

Il riferimento che queste idee hanno con il compito dell'editore è bene che sia esplicitato. L'editore, definendo in partenza il fine a cui aspira, ha risolto un'importante problema: egli è interessato a fissare il testo nella forma in cui l'autore intendeva e quindi non ha dubbi sull'importanza che la volontà dell'autore ha rispetto al suo impegno. Ma poi si accorge che la fonte d'informazione più attendibile riguardo alla volontà dell'autore in una data opera è quella stessa opera. Prenderà in considerazione anche dell'altra documentazione, ma egli alla fine dovrà sempre confrontarla con lo stesso testo che è il soggetto della sua ricerca. In un primo momento l'editore potrà avvertire che il suo compito si differenzia da quello del critico in quanto egli è interessato a stabilire le *parole* che l'autore intendeva scrivere e non a spiegare il *significato* che l'autore voleva esprimere. Vale a dire che egli può credere (per usare la terminologia di Austin) di avere a che fare solo con l'atto locutivo

²¹ E. D. HIRSCH, cit., p. 239.

²² Ivi, p. 240.

dell'autore e non con il suo atto illocutivo. Ma ben presto si accorge che la scoperta di errori testuali o la scelta fra varianti implica la comprensione del significato che l'autore intendeva dare al testo. Perché, se in un dato luogo del testo due parole alternative danno entrambe un senso, è evidente che la determinazione di quale delle due l'autore intendesse usare è qualcosa che va oltre il suo atto locutivo. Il criterio di Greg dice all'editore quello che egli deve fare quando si trova in un'*impasse*, ma non elimina la necessità di esprimere dei giudizi; anzi, fa assegnamento su di essi. Così, dopo tutto, l'editore si trova nella posizione del critico. Per il fatto che egli ha già deciso che ciò che costituisce il suo interesse è l'intenzione dell'autore, non significa che il problema dell'«autonomia semantica» gli sia estraneo, dato che anch'egli si rivolgerà al testo come al suo principale documento.

La chiave per l'uso dell'opera come documento della volontà dell'autore deve trovarsi nel metodo che il critico (editore) adotta. Vi può essere un critico che ritiene di aver trovato all'interno dell'opera stessa la sua interpretazione più soddisfacente e non è interessato a sapere se questo significato poggia o no sulla volontà dell'autore. Un altro critico, che desidera scoprire il significato che l'autore intendeva dare all'opera, la leggerà alla luce di tutta la documentazione storica e biografica che è riuscito a individuare e potrà così eliminare certi significati in quanto non corrispondenti a ciò che l'autore avrebbe potuto volere; in questo modo la sua interpretazione del testo è limitata da talune informazioni esterne, ma le prove positive vengono ancora dal testo stesso. Se butto giù frettolosamente un messaggio per qualcuno e il destinatario lo trova ambiguo, egli cercherà di escludere certi significati sulla base di ciò che sa di me e delle circostanze che hanno dato luogo al messaggio; tuttavia, la sua conclusione definitiva riguardo al significato che intendevo esprimere non potrà basarsi esclusivamente su quello che, secondo le testimonianze esterne, è più probabile che io abbia detto in quella situazione, ma deve essere fondata sulle parole che ho realmente usato. Inoltre, se per sbaglio ho scritto una parola mentre intendevo scriverne un'altra, può darsi che la testimonianza esterna faccia nascere un dubbio sull'uso che io ho fatto di quella parola, ma qualsiasi correzione dell'errore dovrebbe essere giustificata dal contesto. L'opera stessa è il fattore di verifica delle afferma-

zioni espresse sul suo significato, si propongano esse o no di mettere in luce il significato che l'autore aveva in mente.

L'editore scientifico si trova nella stessa posizione del critico che si occupa del significato concepito dall'autore. Indifferente a quanti significati sono riscontrabili nel testo, l'editore scientifico effettua correzioni ed emendamenti sulla base di quel significato che egli giudica corrispondere più probabilmente al significato che l'autore intendeva. Hancher parla di una *scienza* dell'interpretazione, in cui lo scopo del critico è di determinare il significato «autorizzato», o conforme alla volontà dell'autore, e un'*arte* dell'interpretazione, in cui il critico mira a scoprire il significato più soddisfacente secondo le proprie «norme di valutazione»²³. Alcuni critici potrebbero obiettare che tutti i significati fanno parte di una complessa e intenzionale combinazione di significati, nel senso che l'autore, consciamente o inconsciamente, ha creato una struttura in cui essi possono essere scoperti. Ma questo appello all'«intenzione subconscia» implica, come ha dimostrato T. M. Gang²⁴, una serie universale di relazioni tra modelli prodotti consciamente e le loro origini subconscie; relazioni che, se sono sempre attive, possono non corrispondere a una specifica intenzionalità, e sono sempre disponibili per essere percepite da chiunque. Non è necessario negare che sia possibile trovare in un'opera significati di questo tipo e che essi possano esserci utili (e offrirci informazioni rivelatrici sulla personalità e le motivazioni di un autore), per credere che «volontà» non possa essere un concetto utile se viene allargato fino al punto da ricoprire tutti i significati potenzialmente scopribili. È certamente vero che né l'autore né chiunque altro può fornire una parafrasi esplicativa che sia l'esatto equivalente dell'opera stessa, ma non ne consegue che i significati *voluti* dell'opera siano inesauribili.

Naturalmente un editore potrebbe emendare un testo in maniera tale da farne, secondo il suo punto di vista, un'espressione meglio riuscita del significato più importante che vi trova, ma la sua attività non avrebbe nulla a che vedere con l'autore. Nelle parole di

²³ M. HANCHER, *The Science of Interpretation and the Art of Interpretation*, in «Modern Language Notes», LXXXV (1970), pp. 791-802.

²⁴ T. M. GANG, cit., pp. 184-186.

Hancher egli si starebbe impegnando nell'«arte» dell'interpretazione, o piuttosto in un esercizio editoriale fondato su quel tipo di interpretazione. Un editore scientifico si pone come fine la ricostruzione del testo secondo la volontà dell'autore. Hancher direbbe che egli è impegnato nella «scienza», e non nell'arte dell'interpretazione: ma si tratta sempre di *interpretazione* e richiede l'impiego del pensiero critico. Il suo particolare approccio determina l'uso che egli fa di ciò che trova nell'opera. Vi troverà probabilmente più significati, ma le sue conoscenze specialistiche lo collocano in una posizione privilegiata per valutare quale di essi può ragionevolmente essere attribuito all'autore. Il testo che egli produce può, come qualsiasi altro testo, essere oggetto di indagine critica da parte di coloro che non sono interessati alla volontà dell'autore, ma può anche soddisfare le necessità di quei critici che si occupano dell'opera come prodotto di una volontà particolare. Se poi l'interpretazione di qualcuno di quelli risulterà a molti lettori più soddisfacente di quella elaborata da qualcuno di questi, ciò non ha alcuna attinenza con l'importanza o la convenienza del compito che l'editore scientifico si è assunto.

Queste riflessioni lasciano intendere in primo luogo che l'edizione dei testi è un'attività critica e che l'editore scientifico non può evitare di fare i conti con il problema critico della volontà dell'autore. In secondo luogo, all'interno del concetto ampio di «volontà» vi è un aspetto specifico e ben definito che concerne propriamente l'editore scientifico: la volontà dell'autore che il suo testo sia costituito di particolari parole e segni d'interpunzione e che un tale testo trasmetta un particolare o particolari significati. Infine, l'editore scientifico dovrà accumulare tutte le testimonianze che può trovare attinenti a ogni decisione testuale, ma ogni volta che la documentazione materiale non è del tutto incontrovertibile, il suo giudizio su ciascun elemento si baserà in definitiva sulla sua interpretazione del significato rispondente alla volontà dell'autore, così come gli si rivela nell'insieme del testo stesso. La libertà d'interpretazione dell'editore è contenuta dal limite che egli stesso si è imposto: il suo interesse è volto solo a quella volontà che la conoscenza che ha dell'autore e della sua epoca gli consente di attribuire all'autore.

2. Un editore che abbia dedicato una certa attenzione a siffatte questioni preliminari sta per lo meno cominciando a comprendere il problema della «volontà dell'autore». Ma si pongono numerosi altri problemi quando egli tenta di formulare dei giudizi alla luce di questo concetto di volontà. Forse la situazione editoriale più comune è quella in cui l'editore deve decidere se una determinata variante è una revisione d'autore o una modifica (volontaria o involontaria) di qualcun altro. In questi casi manca almeno uno stadio intermedio della documentazione e l'editore, utilizzando il materiale superstite, deve cercare di individuare quali modifiche l'autore abbia potuto effettuare nel documento ora perduto. Deve anche chiedersi se è possibile pensare a delle modifiche non effettuate dall'autore che tuttavia adempiono o contribuiscono ad adempiere la volontà dell'autore.

I termini essenziali di questa situazione possono essere illustrati con *A Story Teller's Story* di Sherwood Anderson (1924). L'unico testo di quest'opera sopravvissuto di quelli precedenti la pubblicazione è la copia dattiloscritta di tipografia, che reca revisioni dovute a tre distinte mani: Anderson stesso, Paul Rosenfeld ed E. T. Booth, redattore editoriale. Possediamo dunque una testimonianza diretta che ci permette di attribuire la responsabilità di ciascuna di queste modifiche; ma la prima stampa del libro (Huebsch, 1924) contiene ulteriori cambiamenti, non annotati sul dattiloscritto superstite e che presumibilmente furono eseguiti sulle bozze ora perdute. Nel curare l'edizione di questo libro il compito principale consiste nel decidere quali di queste modifiche furono effettuate da Anderson. Ciò che all'editore spetta di fare è di familiarizzarsi con tutta la documentazione utile disponibile: bibliografica, storica, biografica. Può accadere allora che egli trovi in essa qualcosa di tanto convincente da imporre certe decisioni. Per esempio, il 28 aprile 1924 (o poco prima) Anderson scrisse a Rosenfeld spiegandogli perché aveva eliminato del materiale concernente Waldo Frank²⁵. Poiché diversi capoversi su Frank compaiono nel dattiloscritto ma non nella

²⁵ Si veda la recensione di W. B. RIDEOUT all'edizione White di *A Story Teller's Story*, in «English Language Notes», VII (1969-70), pp. 70-73.

prima impressione, se ne può desumere che sia questa l'eliminazione a cui si fa riferimento e che fu effettuata da Anderson nelle bozze. Ma per la maggior parte delle modifiche presenti nella prima impressione non esistono prove così sicure: la maggioranza delle decisioni dell'editore devono alla fine essere prese criticamente, valutando i documenti disponibili, avendo conoscenza delle abitudini revisorie di Anderson, avendo familiarità e sensibilità nei confronti del suo stile e delle sue idee. Persino il brano eliminato su Waldo Frank induce l'editore a un giudizio relativo, perché questa eliminazione è solo una parte di una soppressione notevolmente più ampia effettuata nella prima impressione. Poiché l'intero brano riferisce dei giudizi di Anderson nei confronti di diversi scrittori, ne possiamo dedurre che probabilmente fu egli a eliminarlo tutto, e non soltanto la parte riguardante Frank, di cui ebbe occasione di riferire a Rosenfeld. Ma questa conclusione rappresenta un giudizio, sostenuto da un argomento critico non da fatti verificabili.

Le stesse osservazioni possono essere fatte rispetto a situazioni in cui si riscontrano delle varianti nelle edizioni a stampa. In questi casi i documenti mancanti sono la copia della precedente edizione annotata dall'autore (o le sue bozze, o qualunque cosa sia servita come copia di tipografia per l'edizione successivamente composta) e le bozze annotate dell'edizione successiva. Se non sopravvive alcun documento che sia precedente alle bozze della prima composizione del testo, allora ovviamente si ha a che fare con testi che sono stati già sottoposti alla routine tipografica o editoriale. Quindi la differenza sostanziale tra questa situazione e quella descritta in precedenza è che in questo caso l'editore lavora a una maggior distanza dal manoscritto o dal dattiloscritto in bella copia dell'autore; ma il suo modo di affrontare il problema rimane lo stesso. Ad esempio, non sono stati conservati né il manoscritto di *The Rise of Silas Lapham* né le bozze composte da esso; e la storia dei primi testi stampati, che variano l'uno dall'altro in maniera sostanziale in molti punti, è tale che un testo potrebbe avere lezioni posteriori in una parte del libro mentre un altro testo potrebbe averle in una parte differente. Perciò, per qualsiasi variante data, l'editore deve prima cercare di stabilire l'ordine delle lezioni, e poi decidere se quella posteriore possa essere una revisione d'autore o una correzione d'altra mano. A un certo punto del cap. 19 la carnagione di

Irene viene descritta come *snow-white* nel testo pubblicato a puntate in rivista e come *colourless* nella prima edizione in volume (composta dalle bozze del testo della rivista). Poiché i tempi di pubblicazione del volume rendevano estremamente improbabile che la lettura dell'ultima parte delle bozze (capp. 19-27) potesse esser fatta da qualcuno esterno alla tipografia o alla casa editrice, e poiché invece vi fu la possibilità che questa parte delle seconde bozze della rivista fosse portata fuori più tardi, si può ragionevolmente concludere (escludendo l'improbabile possibilità che *colourless* sia semplicemente un errore di composizione o che il redattore editoriale s'impegnasse in questo tipo di revisione) che la lezione *snow-white* della rivista è qui la lezione successiva. Decidere di attribuire questa modifica a Howells comporta ovviamente l'espressione di un giudizio, ma di un giudizio formulato nei limiti consentiti dalla documentazione esistente²⁶. Nel caso di *Moby-Dick* questi limiti sono più ampi, perché è noto che il redattore dell'edizione inglese attuò svariate modifiche sostanziali e che anche Melville ebbe occasione di effettuare revisioni per quell'edizione; la distinzione dei due ordini di cambiamenti può avvenire solo su base critica, valutando quali di essi siano stati probabilmente effettuati da un redattore un po' pedante interessato a purgare il testo e quali invece siano più caratteristici di Melville²⁷. Fredson Bowers fa lo stesso punto in relazione ai *Miscellanies* di Fielding, dove alcune parti della prima edizione furono composte da copie annotate (non conservate) di testi stampati in periodici: «Questo è un procedimento quasi esclusivamente critico, che può essere indirizzato solo occasionalmente da riferimenti bibliografici, nel quale l'editore si assume la responsabilità sua propria nel distinguere le modifiche volute dall'autore dai guasti che inevitabilmente accompagnano la trasmissione di un testo»²⁸. A volte un'analisi statistica degli ele-

²⁶ Per ulteriori dettagli si veda *The Rise of Silas Lapham*, a cura di W. J. Meserve e D. J. Nordloh (*Selected Edition of William Dean Howells*, 1971), pp. 373-388.

²⁷ La relazione fra le lezioni delle edizioni inglese e americana è studiata nei particolari nella nota al testo del recente volume *Moby-Dick* della Northwestern-Newberry Edition di *The Writings of Herman Melville*.

²⁸ F. BOWERS, *Textual Introduction*, in *Miscellanies by Henry Fielding, Esq; Volume One*,

menti interni può fornire un aiuto sostanziale nella scelta critica tra le varianti: nei testi di Shakespeare, catalogare la sequenza di grafie inusuali o altri aspetti può contribuire a determinare quali caratteristiche di quei testi derivano dalle abitudini dei compositori e quali dalla stessa copia di tipografia²⁹; oppure esaminare ogni variante presente nei racconti e nelle corrispondenze di Crane venduti tramite agenzia alla luce dei dati quantitativi (quante volte ogni lezione ricorre), può essere d'aiuto nello stabilire la lezione delle bozze-matrici. Tali dati vanno poi sottoposti ad esame critico: il fatto che uno solo dei sei testi pubblicati in giornali di *The Pace of Youth* di Crane legga *clinched* in un luogo in cui tutti gli altri riportano *clenched* non impone ipso facto *clenched* come lezione d'autore, perché Crane scriveva invariabilmente *clinched*³⁰. Una volta che l'editore abbia elaborato i suoi giudizi in relazione alle varianti attribuibili all'autore e a quelle da assegnare ad altri, egli deve considerare la precisa natura di quelle di quest'ultimo gruppo. Tutte le varianti di cui sia responsabile chiunque altro non sia l'autore vanno rigettate senza appello, oppure è concepibile che la volontà dell'autore possa talvolta essere adempiuta da terzi? Non solo è concepibile, ma è indiscutibilmente vero che altri possono correggere, e talvolta lo hanno fatto, lo scritto di un autore e con questo rendere compiuta la sua volontà. Può accadere che un autore scriva una parola pensandone un'altra, oppure nella lettura delle bozze può omettere di correggere un refuso che produce una nuova parola. Quando queste parole errate sono compatibili con il contesto in cui vivono può darsi che nessuno mai le riconosca come erranee; ma quando una di esse non dà senso e la correzione è ovvia, chiunque effettui questa correzione sta eseguendo la volontà dell'autore. Accade frequentemente che un editore ritenga che una determinata

a cura di H. Knight Miller, Middletown, Conn., 1972, pp. LII-LIII.

²⁹ La maggior parte di queste tecniche di analisi bibliografica è adeguatamente illustrata in C. HINMAN, *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, 1963; i principi su cui si fonda l'uso di tali tecniche sono indagati in F. BOWERS, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, 1964.

³⁰ Quest'esempio è discusso da F. BOWERS nella sua edizione dei *Tales of Adventure* di Crane (*The Works of Stephen Crane*, Charlottesville, 1970). [Si veda anche il saggio di Bowers riprodotto in questo volume.]

parola non corrisponda alla volontà dell'autore ma non è certo di quale potrebbe essere quella da lui voluta: solo attraverso una valutazione critica dell'intero contesto egli potrà decidere se in questo caso è preferibile conservare la parola sospetta, richiamando con una nota l'attenzione sul problema, oppure sostituirla con una parola che colga il senso presuntivamente voluto (naturalmente, anche questa volta con una spiegazione), anche se quella parola può non corrispondere esattamente a quella che l'autore intendeva. Quindi, nel dattiloscritto di *A Story Teller's Story* le modifiche eseguite da E. T. Booth non possono semplicemente essere accantonate; esse devono essere esaminate con cura, perché Booth potrebbe aver notato dei punti in cui la lezione del dattiloscritto certamente (o quasi certamente) non poteva essere quella voluta da Anderson, e si dà sempre l'eventualità che un editore potrebbe mancare di scoprirne qualcuna.

Ma un esame delle revisioni di Booth introduce un problema più complesso. Dal momento che Booth era il redattore editoriale e Anderson si attendeva che il suo libro passasse per gli uffici della casa editrice, possiamo sostenere che le modifiche introdotte da Booth diventano parte della stesura voluta da Anderson? Oppure, per porre la domanda in termini più generali: possiamo sostenere che modifiche effettuate dall'editore tipografico (o ad esso attribuite) e approvate (o presumibilmente approvate) in bozze dall'autore costituiscano dei cambiamenti voluti dall'autore? Questa domanda è molto diversa da quella riguardante la modificazione di lezioni evidentemente erranee da parte di un editore scientifico. La correzione di una lezione che un autore non può aver voluto equivale a un restauro di ciò che egli aveva in mente ma che non aveva messo per iscritto, o di ciò che era nel manoscritto ora perduto ma non è nella stampa. Questo non comporta nessuna modificazione rispetto alla volontà dell'autore. Ma le revisioni, al contrario delle correzioni di errori evidenti, non rientrano preventivamente nelle intenzioni dell'autore; se poi l'autore le approva esplicitamente, modifica la sua volontà. Egli è ovviamente libero di farlo, allo stesso modo in cui può aver mutato la sua volontà parecchie volte prima che il manoscritto sia uscito dalle sue mani. Ciò che si discute, tuttavia, è se egli può delegare qualcun altro a eseguire la sua volontà o parte di essa. Se egli dice di aspettarsi che delle modifiche o certi ti-

più di modifiche vengano effettuate negli uffici redazionali, i risultati possono essere considerati rappresentare la sua volontà, senza che si modifichi la definizione di «volontà»? Ad esempio, potremmo sostenere che Anderson – consapevole di una certa insufficienza della sua grafia, dell'interpunzione o della struttura della frase rispetto agli standard convenzionali – non «volesse» che i suoi scritti fossero pubblicati nel modo esatto in cui li aveva composti, ma «volesse» che essi fossero conformati agli usi convenzionali. Ma, d'altra parte, si potrebbe anche sostenere che lo scritto di Anderson, così come lui lo ha steso, ne rifletta la volontà con più precisione di quanto non avvenga dopo la standardizzazione redazionale, e che qualsiasi volontà egli abbia potuto esprimere circa le modifiche redazionali essa va ricondotta solo alla consapevolezza realistica di ciò che si dovesse fare per avere i propri scritti pubblicati (e così nel testo non ha luogo la sua volontà attiva).

L'importanza, per la prassi editoriale, di risolvere questa questione in termini generali è evidente. Quando un editore si trova a dover scegliere il testo-base tra un manoscritto in bella copia (o una sua copia di tipografia) e una prima impressione, in mancanza di una documentazione convincente, ha bisogno di una linea di condotta generale a cui ricorrere, basata sulle probabilità connesse con situazioni di questo tipo. Ovviamente, se l'editore dispone di prove persuasive – non solo affermazioni dell'autore, ma anche informazioni dettagliate circa il modo in cui l'autore stesso rivedeva le bozze – può prendere una decisione su questa base. Ma se, come accade più frequentemente, i dati non sono sufficienti a prendere una decisione adeguata, l'editore deve seguire una diversa procedura. Il criterio di Greg, richiamando l'attenzione sull'abituale deterioramento di un testo (particolarmente nei suoi accidentali) nel passaggio da un manoscritto o un'edizione a un'altra, riconduce l'editore al manoscritto in bella copia o al primo testo superstite che lo riprende. Tuttavia questa opinione ha suscitato un certo dissenso, basato sull'idea che la volontà dell'autore comprende le attività che hanno luogo nel passaggio dal manoscritto (o dal dattiloscritto) alla stampa e che la volontà non è «definitiva» finché il testo non è conforme ai criteri che lo rendevano pubblicabile. Philip Gaskell conclude che «nella maggioranza dei casi l'editore sceglierà come testo-base una delle prime edizioni a stampa e non il

manoscritto», affermando che «l'autore stesso sarebbe stato pronto, o avrebbe preferito, scartare» gli accidentali del manoscritto³¹. James Thorpe concorda con lui:

In molti casi, forse nella maggioranza, egli [l'autore] si attendeva che il tipografo perfezionasse i suoi accidentali; quindi è giusto ritenere che le modifiche introdotte dal tipografo portino a compimento le intenzioni dello scrittore. In questi casi ritornare agli accidentali del manoscritto dell'autore equivarrebbe al recupero puristico di un testo che l'autore stesso considerava incompleto o non perfezionato: di conseguenza, seguendo il suo manoscritto, si finirebbe per rovesciare le sue intenzioni³².

A sostegno della sua opinione Thorpe presenta esempi di un certo numero di scrittori di diversi periodi che hanno manifestato la loro indifferenza a questioni di grafia e d'interpunzione, oppure hanno chiesto aiuto perché la loro grafia e interpunzione fossero ricondotte a uno standard accettabile.

Ragionamenti di questo tipo per accordare la preferenza alla prima edizione invece che al manoscritto mi sembrano fuorvianti. Se è vero che molti autori esprimono la volontà di essere pubblicati, una tale volontà è di ordine diverso da quella di includere nel loro testo certe parole e una certa interpunzione che danno luogo a un certo significato. La volontà di scrivere qualcosa che possa essere pubblicato è ciò che Hancher definirebbe una «volontà programmatica»; ciò di cui l'editore deve propriamente occuparsi è, come abbiamo visto, la «volontà attiva» dell'autore che si manifesta nell'opera. Non vi è alcun motivo per cui, in alcuni casi, la volontà attiva dell'autore non possa essere in conflitto con la sua volontà programmatica. Il fatto che un autore possa accettare le varie modifiche imposte da una casa editrice, in quanto questa è una procedura consueta nel corso di una pubblicazione, non significa che egli ha mutato la sua volontà attiva rispetto a ciò in cui deve consistere il suo scritto. Dire che egli «si attende» o che è disposto a subire delle modifiche da parte del tipografo o dell'editore non è la stessa cosa di dire che egli le preferisce o le desidera. Se consideriamo la

³¹ PH. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, 1972, pp. 339-340.

³² J. THORPE, *Principles of Textual Criticism*, San Marino (California), 1972, p. 175.

sua approvazione implicita nelle bozze (o nella copia di tipografia), come un segno che egli è ora più soddisfatto del suo testo, ignoriamo i molteplici fattori esterni («Tempo, Forza, Denaro e Pazienza», dice Melville) che in questa fase potrebbero impedirgli di ripristinare delle lezioni che egli attivamente desiderava. Non è di grande utilità prendere in considerazione quanto è stato dichiarato in passato dagli scrittori sulle modifiche grafiche e di interpunzione introdotte dagli editori, anche se ci fosse un valido fondamento statistico per concludere, come fa Thorpe, che la maggioranza di essi è «di opinione indifferente»³³. L'essere indifferenti è cosa ben diversa dall'esprimere una volontà; e in ogni singolo caso bisognerebbe esaminare il motivo dell'indifferenza per aver cognizione di come interpretare quanto è stato affermato. Ma se non possiamo di fatto generalizzare sugli atteggiamenti degli scrittori in relazione a questo problema, possiamo farlo riguardo alle opinioni e alle consuetudini di tipografi ed editori. Dopotutto i manuali tipografici costituiscono un insieme di norme e prescrizioni che offrono una base di gran lunga più affidabile di quanto non siano le dichiarazioni dei singoli autori sui loro personali atteggiamenti. Thorpe stesso, dopo aver citato diversi manuali, riconosce che, per gran parte del periodo di cui egli si occupa, «sono stati in primo luogo i tipografi (soprattutto compositori e correttori di bozze) a esercitare un controllo sul testo nel processo della sua trasmissione»³⁴. E Gaskell ammette che «i tipografi raramente lasciavano agli autori una grande possibilità di scelta»³⁵. Se possiamo presumere come regola generale che tipografi ed editori hanno effettuato delle modifiche negli accidentali dei testi che sono passati attraverso le loro mani, e se gli atteggiamenti degli autori rispetto a queste modifiche sono stati complessi e incerti, sembrerebbe che in mancanza di prove ulteriori il manoscritto dell'autore possa essere adottato come una guida più sicura del testo stampato per rivelare le intenzioni dell'autore circa gli accidentali.

³³ Ivi, p. 151.

³⁴ Ivi, p. 152.

³⁵ PH. GASKELL, cit., p. 339.

Se in un determinato caso la documentazione sia sufficiente a giustificare l'adozione della prima edizione come testo-base, invece del manoscritto, è qualcosa che va deciso. Ciò che l'editore deve cercare di valutare è se l'autore preferisse realmente le modifiche redazionali o se si limitasse ad acconsentirvi. In effetti, l'idea che un autore possa volere di proposito che la sua opera sia assoggettata alla revisione di qualcun altro dipende di fatto da quanto i due possano essere considerati dei collaboratori volontari. Poiché la collaborazione implica una divisione di responsabilità, in un'opera collettiva la «volontà dell'autore» deriva dalla fusione delle diverse volontà dei singoli autori; in questo modo il risultato finale corrisponde alla volontà di ognuno degli autori. Naturalmente non è necessario che un'opera rechi la firma di più nomi perché sia una collaborazione. Non è neanche necessario che gli autori in questione eseguano parti eguali dell'opera; anzi, due persone possono collaborare solo a certi aspetti dell'opera, e la loro volontà congiunta si applicherebbe solo alle parole o agli elementi interessati. L'edizione in facsimile del manoscritto-dattiloscritto revisionato di *The Waste Land* di T.S. Eliot offre la rara occasione di osservare una collaborazione parziale che può essere alla base di una grande opera. In certi passi le revisioni di Pound (come *demobbed* del verso 139) o le sue cancellature (come in *Death by Water*) sono effettivamente frutto di collaborazione, sebbene vi siano altri luoghi in cui Eliot respinge i suggerimenti di Pound (come nei versi su Saint Mary Woolnoth, 67-68). Che l'opera sia per certi aspetti il risultato di una collaborazione risulta implicitamente dalle osservazioni di Valerie Eliot, quando, descrivendo il criterio editoriale da lui seguito, commenta che «è stato difficile decidere chi ha soppresso determinati versi, soprattutto quando Eliot e Pound vi hanno lavorato insieme»³⁶. Lo studio di questo facsimile non suggerisce che un editore dovrebbe inserire nel testo del poema i versi rifiutati da Pound che Eliot non ripristinò; possiamo sostenere che in certi luoghi la volontà di Eliot si amalgamò con quella di Pound, anche se sono le annotazioni di

³⁶ T. S. ELIOT, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, a cura di V. Eliot, New York, 1971, p. XXXII.

Pound a sopravvivere sulla carta. Il fatto che Pound abbia riveduto il poema come amico e non come redattore editoriale non modifica l'aspetto sostanziale del problema: nell'uno e nell'altro caso è possibile che qualcuno che non sia l'«autore» introduca delle modifiche che coincidono con la volontà dell'«autore», purché il rapporto sia improntato a spirito di collaborazione.

Alla domanda posta in precedenza, ossia se ha senso credere che un autore possa chiedere a qualcun altro di eseguire la sua volontà per certi aspetti, possiamo ora rispondere negativamente. Per definizione la volontà attiva dell'autore non può contemplare né un trasferimento dell'attività né un'attività su cui egli non eserciti un controllo. L'esempio limite di delega della propria volontà nello scrivere si avrebbe se qualcuno chiedesse a un'altra persona di scrivere per lui un'intera opera; se poi annunciasse che ciò rappresenta la sua «volontà», egli intenderebbe solo la sua volontà di scrivere un certo tipo di opera (la sua volontà programmatica), per il fatto che la sua volontà attiva non sarebbe coinvolta. Questo è vero indipendentemente da quale parte o aspetto dell'opera sia in questione, fintanto che il contributo fornito da qualcun altro che non è l'autore possa essere descritto con espressioni del tipo «è ciò che l'autore si attendeva che venisse fatto», oppure «è ciò che l'autore avrebbe fatto se ne avesse avuto il tempo». Tuttavia, se un autore accetta gli interventi di un terzo con spirito non di acquiescenza ma di collaborazione attiva, il risultato rappresenta effettivamente la sua volontà attiva. Dato che l'editore scientifico nello stabilire un testo è interessato alla volontà attiva dell'autore in quel testo, egli può accogliere nel testo ciò che sa (o sospetta fortemente) essere in origine dovuto a qualcun altro solo quando può considerarlo come qualcosa che è stato accettato dall'autore principale come frutto di una vera collaborazione. Questo modo di affrontare il problema non intacca il ruolo fondamentale che il giudizio dell'editore gioca nella valutazione dei dati, ma può fornire un'utile cornice entro cui questi dati possono essere collocati. Suggerisce anche che sono relativamente rare le situazioni in cui le modificazioni dell'editore tipografico possano essere accolte in luogo dei modi propri dell'autore attestati in uno stadio del testo anteriore alla sua pubblicazione.

3. L'editore, una volta che abbia distinto le modifiche introdotte dall'autore da quelle introdotte da altri, e dopo aver deciso in che modo comportarsi con queste ultime, deve ancora affrontare il problema del senso in cui intendere il termine «ultimo» rispetto alle varianti d'autore. Normalmente, quando in un dato punto vi sono due lezioni d'autore e la loro successione può essere stabilita, quella posteriore, com'è ovvio, viene considerata rappresentare la sua «ultima volontà». Tuttavia, esistono in linea generale due tipi di situazioni in cui questa concezione dell'«ultima volontà» si rivela insoddisfacente: 1) quando la natura o l'entità della revisione è tale da far apparire il risultato come una nuova opera, piuttosto che come la «stesura finale» di un'opera già esistente; 2) quando l'autore fa vivere nel suo manoscritto varie lezioni alternative oppure è incerto circa la loro scelta in edizioni successive. Nel primo caso possiamo dire che vi è più di un'ultima volontà; nel secondo che non ve n'è nessuna.

In tutt'e due i casi il problema editoriale si riduce usualmente a una questione quantitativa: quando le varianti d'autore sono poche, se l'editore sceglie un gruppo di lezioni come «ultime» e le include nel suo testo ciò non comporta in pratica una grande differenza, dato che il lettore riuscirà senza molta difficoltà ad analizzare da sé le varianti e a giungere a delle proprie conclusioni sul modo in cui esse alterano l'effetto complessivo dell'opera. Ma quando esiste un gran numero di varianti il sistema di presentare un testo finale, riportando in nota le lezioni divergenti, appare meno soddisfacente e l'unica soluzione pratica consiste nel produrre più testi (possibilmente su colonne parallele), ciascuno dei quali rappresenta una diversa «volontà». Ma il fatto che un editore sia costretto a legittimare più testi di una determinata opera per l'esigenza pratica di registrarne le varianti, non dovrebbe far dimenticare che il problema teorico della definizione dell'«ultima» volontà dell'autore non è necessariamente connesso alla quantità delle varianti.

Volgendo l'attenzione al primo dei due tipi individuati – quello in cui le revisioni d'autore producono, per così dire, una nuova opera – possiamo scoprirne diverse varietà. Quella più nettamente profilata riguarda le situazioni in cui le revisioni d'autore riflettono delle motivazioni che rendono impossibile per l'editore accettare la versione posteriore della sua opera come veramente corrispondente

alla sua volontà, anche se, in termini temporali, questa versione è quella «ultima». Se, ad esempio, un autore cancella dei brani allo scopo di condensare il testo oppure semplifica il linguaggio per rendere l'opera adatta a un pubblico più giovane, le particolari motivazioni che in ciascun caso dettano la revisione impediscono che la si possa considerare definitiva. In questi casi la versione revisionata non rappresenta un miglioramento dell'opera precedentemente «completata», ma una nuova opera ideata per un fine differente; se la nuova versione ha un suo valore, costituisce un'opera autonoma e va redatta separatamente. Con questo non si vuol negare che l'autore nel corso del procedimento non possa effettuare delle modifiche che un editore dovrebbe accogliere come emendamenti del suo testo-base, ma per essere tali non dovrebbero avere alcuna connessione con l'intento di condensare o di semplificare. In altre parole è necessario distinguere due tipi di revisione: quello che mira a modificare il fine, l'indirizzo o il carattere di un'opera, tentando così di farne qualcosa di altro genere, e quello che cerca di rendere più pregnante, di rifinire o migliorare l'opera come allora è concepita (sia che ciò riesca sia che non riesca), modificandone così la qualità non il carattere. Se si potesse pensare a un'opera nei termini di una metafora spaziale, potremmo classificare il primo tipo come «revisione verticale», in quanto trasferisce l'opera su un piano diverso, e il secondo tipo come «revisione orizzontale», perché concerne delle modifiche all'interno dello stesso piano. Entrambi producono delle modificazioni locali della volontà attiva, ma le revisioni del primo tipo si presentano come l'adempimento di una volontà programmatica mutata ovvero come il riflesso di una volontà attiva mutata rispetto all'opera nel suo insieme, mentre non si può dire altrettanto delle revisioni del secondo tipo.

Una situazione simile si presenta quando un autore effettua delle revisioni non di sua spontanea volontà ma perché ne viene richiesto o vi è costretto. Herman Melville, dopo la pubblicazione di *Typee* (1846), ricevette dal suo editore americano, Wiley & Putnam, la richiesta di mitigare, in una nuova edizione revisionata, la sua critica dei missionari dei Mari del Sud, e nel 1846 accondiscese a questa richiesta eliminando circa trentasei pagine di materiale e revisionando altri brani. Queste modifiche alterano il tono del libro e non sono in armonia con lo spirito della versione originale. Non vi

è dubbio che Melville sia responsabile di queste modifiche e che in questo senso siano «ultime», ma esse rappresentano non tanto la sua volontà quanto la sua acquiescenza. In queste circostanze un editore è giustificato a rigettare le revisioni e ad adottare le lezioni originali, in quanto sono queste che riflettono meglio l'«ultima volontà» dell'autore; di fatto, accettando le lezioni che sono ultime da un punto di vista cronologico, si verrebbe a travisare quella volontà. Ma ancora una volta i due tipi di revisione devono essere separati, perché nel luglio del 1846 Melville effettuò delle modifiche che non avevano nulla a che fare con l'espunzione di riferimenti politici, religiosi e sessuali, e queste modifiche un editore dovrebbe adottarle. In altre parole, le revisioni «verticali» vengono rigettate, mentre quelle «orizzontali» vengono accettate³⁷. Allo stesso modo in cui, secondo la teoria di Greg, gli accidentali e le varianti sostanziali devono essere considerati separatamente, così le revisioni d'autore accertate vanno distinte, ai fini di una decisione editoriale, in due tipi, a seconda delle motivazioni e degli intendimenti che esse riflettono.

Un ulteriore problema connesso con il precedente – il peso che va dato a una dichiarazione dell'autore circa le sue revisioni – può anch'esso essere illustrato dal caso di *Typee*. Dopo aver espunto dall'edizione americana i brani sui missionari, Melville così scrisse a John Murray, il suo editore inglese: «Questi brani sono del tutto estranei alla storia, e sebbene possano essere *ora* di interesse attuale per qualcuno, la loro esclusione recherà certamente un giovamento alla popolarità ampia e duratura dell'opera». Potremmo sostenere che Melville stia semplicemente cercando di fare buon viso a cattivo gioco, che stia tentando di farsi una ragione dei cambiamenti e di convincersi che essi vadano per il meglio. D'altra parte, potremmo dire che qui abbiamo una dichiarazione decisa dell'autore circa la sua «volontà» e che i desideri dell'autore, così formulati, vanno rispettati. Tuttavia, come un autore può effettuare delle revisioni che non riflettono le intenzioni ultime rispetto alla sua opera, può

³⁷ Per una discussione più dettagliata su questo tipo di interventi e sui problemi editoriali che essi pongono, si veda H. MELVILLE, *Typee*, a cura di H. Hayford, H. Parker e G. T. Tanselle, Evanston, Ill., 1968, pp. 288-291, 315-318.

anche fare delle dichiarazioni che per varie ragioni non sono del tutto sincere. In fin dei conti, non possiamo accettare automaticamente queste dichiarazioni per quello che dicono; come avviene in qualsiasi indagine storica, delle affermazioni possono essere interpretate solo all'interno del loro contesto, ricostruendo nella maniera più completa possibile la successione dei fatti che le hanno indotte. Nel caso di *Typee* fu l'editore e non l'autore a promuovere queste modifiche, e non vi sono prove, interne o esterne, che lasciano intendere che Melville avrebbe effettuato questa sorta di modifiche senza la sollecitazione di qualcun altro. La sua affermazione implica anche che l'opera revisionata è in un certo senso un'opera differente, che ha origine da un diverso insieme di volontà programmatiche, volte a creare un'opera dalla popolarità duratura, non datata da discussioni su problemi d'attualità. Una volta fatte queste considerazioni, l'editore può anche ritenere che la dichiarazione di Melville non indebolisca le ragioni che depongono per un rifiuto delle espunzioni. Dichiarazioni di questo tipo da parte degli autori vanno valutate con cura, come avviene per qualsiasi altra testimonianza, ma non possono essere considerate vincolanti per l'editore. Soltanto le particolari circostanze di ogni caso possono stabilire l'importanza da accordare a queste dichiarazioni, così come le revisioni di mano dell'autore non possono essere adottate indiscriminatamente senza far riferimento all'intera situazione storica che le comprende.

Questo modo di considerare le dichiarazioni degli autori comporta successive implicazioni. Detto in parole povere, il problema sostanziale è se un editore può presumere di invalidare la decisione dell'autore. Anche se Melville non intendeva revisionare *Typee*, resta il fatto che egli non solo lo fece, ma affermò anche decisamente che il risultato rappresentava un miglioramento. Non è forse prerogativa dell'autore di stabilire la forma definitiva della sua opera? Supponiamo che Melville intendesse proprio ciò che diceva e che, pur se senza un'influenza esterna non avrebbe effettuato le revisioni, egli fosse sinceramente convinto di aver agito giustamente. La maggior parte degli editori sarebbe in disaccordo con lui, ma essi direbbero anche che non è compito di un editore stabilire cosa *avrebbe* dovuto fare l'autore. Se l'autore ha una caduta di gusto – il ragionamento è questo – quella caduta è un fatto storico che la ri-

cerca scientifica non può impegnarsi a riparare. Naturalmente non c'è risposta a questo argomento fintanto che si è certi che la revisione fu un tentativo di miglioramento dell'opera rispetto alla sua concezione originale (revisione orizzontale). Ma quando la revisione intacca quella concezione e in tal modo crea un'opera diversa (revisione verticale), l'editore può solo confondere le acque presentando la versione revisionata come testo fondamentale: se ritiene che la versione originale costituisca la rappresentazione più fedele della visione dell'autore, pubblicando quella versione nei termini suoi propri come opera a sé (e includendo nelle note le varianti dell'edizione revisionata), egli non abdica alla sua responsabilità scientifica in favore di una soggettività incontrollata. Una cosa è per un editore imporre il suo gusto su un'opera d'autore scegliendo tra varianti solo in base all'attrattiva che esercitano su di lui, e altra cosa è porre quel gusto al servizio dell'interpretazione storica, impiegandolo come guida nel distinguere tra i livelli di revisione d'autore e le varie concezioni artistiche che essi rappresentano.

La situazione più consueta in cui possiamo dire che esiste più di un'«ultima» volontà, si ha quando un autore, in una fase avanzata della sua carriera, revisiona ampiamente un'opera portata a termine anni prima: non perché vi è costretto, né perché vuole riassumerla o ampliarla o adattarla a un pubblico diverso, ma perché egli ritiene di poterla migliorare artisticamente. L'esempio classico di una revisione di questo tipo è costituito dall'edizione di New York di Henry James (1907-1909). Sembra che si sia generalmente d'accordo che un tentativo di registrare in note testuali le varianti tra la versione originale e quella revisionata dei romanzi e dei racconti compresi in quell'edizione sarebbe di dubbia utilità, dato che le revisioni sono talmente estese da creare delle opere sostanzialmente nuove. Entrambe le versioni di una determinata opera meritano di essere lette per la loro propria qualità, e un saggio che descriva in termini generali e classifichi le differenze tra di quelle può essere più utile di una lista di varianti aggiunta a uno dei testi. Molti saggi di questo tipo sono apparsi e uno di questi, abbastanza recente, su *Pandora*, riassume così la situazione: «il risultato complessivo non è né un notevole miglioramento, né un decisivo peggioramento. La narrazione risulta migliore per alcuni aspetti e peggiora per altri».

giore per altri. Ma è diversa: non si può dire che le modifiche di fatto non approdino a nulla»³⁸. La versione revisionata, in quanto è sostanzialmente «differente», rivela un'«ultima volontà finale» che non sostituisce l'«ultima volontà» della versione precedente. La revisione non può invalidare i meriti intrinseci della versione originale semplicemente perché ha avuto luogo alla fine di una lunga carriera, quando presumibilmente l'arte di James era più matura. Si tratta di due opere distinte.

Se questo punto di vista è stato facilmente accolto nei casi estremi di revisione, è stato scarsamente tenuto in considerazione nei casi di revisione limitata. Ma perché la *quantità* delle modifiche dovrebbe avere incidenza sul punto di vista teorico? Se un testo ampiamente revisionato viene trattato come un'opera a sé stante perché la difficoltà di organizzare le varianti in qualsiasi altro modo è insormontabile, mentre un'opera revisionata in modo meno esteso viene edita come testo unico con note perché è possibile far questo, diventa discutibile la base teorica dell'intera operazione. Si dice spesso che l'idea che una versione revisionata possa essere considerata come un'opera a sé stante si basi sul concetto della forma organica, ossia che in un'opera d'arte forma e contenuto si integrino a tal punto che una qualsiasi modifica crea una nuova entità. Naturalmente non è necessario introdurre questo concetto per sostenere l'argomento: se modifichiamo una parola di qualsiasi espressione abbiamo come risultato, tecnicamente parlando, un'espressione differente. Sebbene il cambio di una parola in un romanzo produca minori conseguenze pratiche del cambio di una parola in una poesia breve, a rigor di termini ciascuna versione (sia del romanzo sia della poesia) è «un'opera a sé stante». Osservando questo punto di vista le edizioni scientifiche quasi non avrebbero fine, perché gli editori continuerebbero ad avere il compito di scoprire le lezioni non d'autore (emendamenti dei redattori editoriali, errori dei compositori e simili) e di depurare il testo da esse; ma non potrebbero scegliere tra varianti d'autore, perché, per ogni

³⁸ C. VANDERSEE, *James's «Pandora»: The Mixed Consequences of Revision*, «Studies in Bibliography», XXI (1968), pp. 93-108.

successiva impressione o edizione, dovrebbero considerare ogni gruppo di varianti come dante luogo a una nuova opera da redigere separatamente. È chiaro che una situazione del genere sarebbe intollerabile da un punto di vista pratico; nella maggioranza dei casi la scelta tra le varianti d'autore, effettuata dall'editore, non priva il lettore dell'opportunità di ricostruire altre forme del testo in base al materiale presentato in apparato, e una lista di varianti ha il vantaggio concreto di mettere insieme la documentazione fornita dalle varie versioni in una forma comodamente consultabile.

Se, in pratica, degli editori decidono di non considerare ciascuna versione come un'opera necessariamente a sé stante, bisogna allora disporre di un criterio che distingua quei casi di revisione che devono essere redatti come opere a sé stanti da quelli che non lo devono. Non sarebbe logico applicare una discriminante quantitativa: sarebbe impossibile stabilire un numero definito di revisioni, o di parole coinvolte nel processo di revisione, come prova per definire un'opera indipendente in questo senso. La natura delle revisioni è più significativa della loro estensione. Ad esempio, un autore potrebbe effettuare 3.000 modifiche nella scelta di aggettivi e avverbii – e forse migliorare il suo libro stilisticamente – senza mutare affatto la concezione originale dell'opera; un altro potrebbe effettuare solo dieci revisioni nei punti fondamentali e cambiare così tutto l'indirizzo del libro. Che due versioni di un libro siano trattate o no dall'editore come opere autonome dovrebbe essere subordinato a una distinzione qualitativa non quantitativa. Se le revisioni non hanno origine dalla stessa concezione organica d'insieme, così come è manifestata dalla versione originale (quelle che io ho definito revisioni verticali), esse danno allora luogo a una nuova opera, anche se il numero effettivo delle nuove lezioni è basso; se le revisioni mirano a sviluppare e perfezionare la concezione originale (quelle che ho definito revisioni orizzontali), allora non creano agli effetti pratici un'opera autonoma, quale che sia il numero delle modifiche effettuato. Generalmente a una concezione o a una volontà programmatica mutata segue un gran numero di modifiche, ma il punto è che tra i due aspetti non vi è alcun legame necessario.

Nel prendere delle decisioni sulla volontà dell'autore, un editore può essere propenso a tener conto di un fattore relativo, cioè i tempi delle modifiche. Quando un autore compie in età avanzata delle

revisioni su un'opera scritta in un passato lontano, si può prevedere che il risultato sarà quasi di sicuro un'opera effettivamente diversa, perché è improbabile che l'autore possa avere in mente la stessa concezione che aveva durante la sua composizione originale. Le revisioni di James sono un esempio che cade a proposito, ma il ragionamento può essere applicato ad altri casi in cui né l'estensione delle modifiche né la diversità di intenti sono così pronunciati. Quando nel 1892 Arthur Stedman curò l'edizione di *Typee*, sostiene di aver effettuato delle modifiche «in base a istruzioni scritte dell'autore» (che era morto nel 1891). L'unica prova che oggi conosciamo di una qualche direttiva dell'autore è un biglietto di mano della signora Melville che elenca quattro modifiche richieste da suo marito³⁹. Anche ammettendo che questo biglietto rappresenti con esattezza le ultime volontà di Melville, che peso bisogna dare a poche modifiche isolate proposte quasi cinquant'anni dopo la composizione originale dell'opera? Due delle modifiche sono dello stesso tenore delle espunzioni di cui Melville fu richiesto per la precedente edizione revisionata e non sono in armonia con lo spirito dell'opera. Queste revisioni differiscono da quelle di James non solo per quantità, ma anche perché non fanno parte di un tentativo prolungato e omogeneo di dare nuova forma a una vecchia opera. Invece, sono solo degli esempi di interferenza sporadica; una tale interferenza, quando ha luogo durante o poco dopo la composizione di un'opera, ci si può attendere che si accordi con lo spirito e il tono generale dell'insieme, ma quando ha luogo molto più tardi il risultato può apparire facilmente fuori luogo. Un'opera sistematica di revisione, anche se non porta a molte modifiche, può avere una propria coerenza, ma delle modifiche isolate spesso sono in disaccordo con il contesto più ampio. Ciò nonostante, è evidente che degli autori possono effettuare revisioni saltuarie coerenti anche in età avanzata, e che quindi i tempi della revisione non costituiscono di per sé la chiave del problema. Come misurare una revisione in senso quantitativo non è utile a distinguere quali versioni vanno

³⁹ Per una discussione più esauriente di questo documento e delle sue implicazioni editoriali, si veda H. MELVILLE, *Typee*, cit., pp. 312-313.

edite come opere autonome, così sarebbe ugualmente improduttivo definire un limite di tempo: non è possibile affermare che tutte le revisioni effettuate entro una settimana o un mese o un anno dalla composizione originale vanno accettate in quanto facenti parte della stessa concezione, mentre quelle effettuate oltre quei limiti o danno luogo a opere differenti o rappresentano delle intenzioni casuali che non rispondono a un progetto coerente. Ancora una volta, ciò che è decisivo è la natura delle modifiche, e nessuna regola meccanica – sia riferita alla loro estensione sia riferita alla loro collocazione nel tempo – può produrre delle distinzioni significative in relazione alle concezioni o ai motivi che sono alla loro base.

Il ruolo che queste considerazioni giocano nell'attività editoriale e la natura critica delle decisioni che esse comportano sono efficacemente illustrate nell'edizione curata da Bowers di *Maggie* di Stephen Crane⁴⁰. Il libro di Crane fu stampato la prima volta a spese dell'autore nel 1893; tre anni più tardi, per assicurarsene la pubblicazione da parte di D. Appleton & Co., Crane accettò di effettuare delle revisioni e in particolar modo di eliminare gli aspetti blasfemi del testo. Ma, come fa notare Bowers, le modifiche di Crane non si limitarono a purgare il testo: «Da molti esempi risulta evidente che egli colse l'opportunità per effettuare sia revisioni stilistiche sia miglioramenti letterari»⁴¹. Come nel caso di *Typee*, un editore respingerà i tagli imposti e accoglierà invece le revisioni stilistiche contemporaneamente effettuate. Ma *Maggie* offre in più delle difficili situazioni intermedie: la soppressione di vari particolari sordidi culmina nella cancellazione di un capoverso di 96 parole in cui si descrive un enorme uomo grasso, che nell'edizione del 1893 era apparso in un punto strategico, poco prima della morte di Maggie alla fine del capitolo 17. La prima questione critica che si pone è ovviamente quella di decidere se queste modifiche furono tra quelle imposte a Crane oppure se egli le effettuò liberamente, considerandole dei miglioramenti sul piano artistico. Rispondere a questo in-

⁴⁰ S. CRANE, *Bowery Tales*, a cura di F. Bowers, Charlottesville, 1969.

⁴¹ Ivi, p. LXVIII.

terrogativo comporta, come Bowers riconosce, un giudizio di ordine letterario, ed egli svolge un lungo discorso interpretativo⁴² su ciò che la soppressione di quel capoverso implica, giungendo alla conclusione che Crane lo eliminò per motivi artistici. Una volta presa questa decisione, va affrontata una seconda questione: questa revisione (e quelle minori simili sparse nel libro) dà luogo a un'opera sostanzialmente diversa? Bowers ne affaccia esplicitamente la possibilità:

È generalmente riconosciuto che in talune opere letterarie una revisione può essere talmente estesa – ossia talmente motivata dal principio alla fine dalle mutate concezioni politiche, sociali o artistiche dell'autore – da dover essere accettata completamente nei termini suoi propri come l'ultima volontà sotto tutti gli aspetti, sia per gli accidentali sia per i sostanziali... In queste condizioni non rimane altro da fare che trattare il testo precedente e quello successivo come unità del tutto indipendenti e stabilire ciascuno separatamente, se possibile in parallelo, senza tentare di fonderli in base al principio della distinzione dell'autorità degli accidentali e dei sostanziali. Non esiste una distinzione di autorità e non si dà alcun testo che possa sintetizzare le precedenti e le successive edizioni, proprio come per *Every Man in his Humour* di Jonson, *Prelude* di Wordsworth, *Leaves of Grass* di Whitman⁴³.

Bowers giunge poi alla conclusione che «*Maggie* non può reggere il confronto con questi esempi», sostenendo che Crane «agiva sulla base della forte convinzione letteraria dell'integrità del testo una volta scritto e pubblicato»⁴⁴. È possibile dunque, inserendo le revisioni del 1896 che Crane «effettuò per fini e soddisfazione suoi propri»⁴⁵, produrre un unico testo “ideale” di *Maggie* in quanto realtà letteraria, non un testo “ideale” limitato all'edizione del 1893 o a quella del 1896»⁴⁶. Naturalmente si approda a questa conclusione attraverso un'analisi critica, e un altro editore potrebbe analizzare la situazione diversamente e giungere a un punto di vista

⁴² Ivi, pp. LXXVII-XCI.

⁴³ Ivi, pp. XCIII-XCIV.

⁴⁴ Ivi, p. XCV.

⁴⁵ Ivi, p. XCVII.

⁴⁶ Ivi, p. XCV.

opposto: che esistono due distinti testi di *Maggie* che sarebbe sbagliato fondere in uno⁴⁷. Su un problema di questo tipo, la cui soluzione dipende da un giudizio, non ci si attende una risposta irrefutabile; ma ogni editore nel corso del lavoro deve riconoscere che il problema esiste e cercare di formulare una risposta⁴⁸.

Con alcuni autori la possibilità di avere molteplici «ultime» volontà è considerevolmente più elevata. Invece di effettuare una revisione sistematica dell'opera a un certo punto, quando sono avanti negli anni, essi la rivedono continuamente nel corso di tutta la loro carriera. Un esempio estremo di questo procedimento, al quale Bowers si riferiva nel brano sopracitato, è *Leaves of Grass* di Whitman, che fu ampiamente revisionato per otto volte tra il 1855 e il 1892. Quando un autore lavora in questo modo, delle edizioni successive costituiscono la registrazione stampata di un pensiero in sviluppo. Il fatto che Whitman abbia detto dell'ultima edizione (1891-1892), cosiddetta «in punto di morte», che qualsiasi edizione futura avrebbe dovuto essere «una copia, anzi un facsimile del testo di queste... pagine», non significa che critici e studiosi debbano respingere tutte le edizioni precedenti come opere indipendenti⁴⁹. Anche se Whitman arrivò a considerare quelle edizioni come stesure preliminari della versione finale, ciascuna di esse fu pubblicata e rappresentò al momento della sua pubblicazione l'ultima versione che egli era disposto a offrire al pubblico, dunque la sua ultima volontà in quel momento. Se si decide che ad ogni stadio le revisioni sono del tipo di quelle che nascono da una mutata concezione dell'insieme, si può sostenere che ciascuna edizione di *Leaves* è

⁴⁷ Ho discusso questo caso in relazione alla teoria di Greg alle pp. 221-223 di *The New Editions of Hawthorne and Crane*, «Book Collector», XXIII (1974), pp. 214-229.

⁴⁸ Bowers ha trattato ampiamente le relazioni tra edizioni che presentano testi eclettici e quelle che presentano testi in particolari fasi di revisione in *Remarks on Eclectic Texts*, «Proof», IV (1974), pp. 31-76.

⁴⁹ Alcune di queste precedenti versioni sono state edite separatamente: si veda, per esempio, *Whitman's Manuscripts: Leaves of Grass (1860)*, a cura di F. Bowers, Chicago, 1955, che stampa in parallelo le versioni manoscritte di alcune poesie e le loro prime versioni pubblicate (nel 1860); e *Leaves of Grass: The First (1855) Edition*, a cura di M. Cowley, New York, 1959. Cfr. F. BOWERS, *The Walt Whitman Manuscripts of «Leaves of Grass» (1860)*, in *Textual and Literary Criticism*, Cambridge, 1959, pp. 35-65.

un'opera a sé stante con una sua propria ultima volontà. (La situazione differirebbe da quella di Henry James solo per un maggior numero di stadi di revisione.) In questo caso, l'ultimo testo di Whitman – rispetto alla volontà dell'autore – non è più «definitivo» dei suoi testi precedenti; è semplicemente posteriore. Per chi sostiene questa opinione il giudizio di Whitman non dovrebbe risultare imbarazzante; si tratta solo di una dichiarazione critica sulla sua opera, e non di un elemento interno all'opera.

Questi problemi si presentano in forma esasperata nell'opera poetica di W. H. Auden. In *The Making of the Auden Canon*, Joseph Warren Beach descrive molto dettagliatamente il modo in cui Auden ometteva o revisionava continuamente dei brani per adeguare le sue poesie alle preoccupazioni ideologiche che sul momento lo agitavano. Ad esempio, nel 1945 diede alle poesie tratte da *In Time of War* «un'impronta – per dirla con Beach – più marcatamente religiosa di quella che avevano quando furono per la prima volta scritte nel 1938 e pubblicate nel 1939»⁵⁰. Durante tutta la sua carriera Auden rivelò, secondo Beach, la capacità di «adeguare allo stato d'animo che in un certo momento lo dominava un'opera concepita in una condizione spirituale del tutto diversa»⁵¹. Nel preparare una raccolta delle sue opere non solo revisionò le poesie per «rendersele bene accette in un momento in cui si preoccupava che la sua opera fosse tanto spiritualmente edificante quanto immaginativamente accattivante»⁵²; le dispose anche in ordine alfabetico, in modo da offuscare i loro legami con i volumi precedenti o con particolari momenti della sua carriera. La situazione ricorda la preparazione da parte di Whitman di un'edizione finale autorizzata, ma nel caso di Auden l'accento è posto con più evidenza sul contenuto ideologico che non sulla forma artistica. Come avviene per Whitman, il testo definitivo di Auden va considerato semplicemente come un altro testo, che riflette una diversa concezione della sua opera.

⁵⁰ J. W. BEACH, *The Making of the Auden Canon*, Minneapolis, 1957, p. 10.

⁵¹ Ivi, p. 15.

⁵² Ivi, p. 242.

L'analisi di Beach presenta di fatto l'apparato per un'edizione critica in forma di saggio, un metodo che per un autore di questo tipo è forse più utile di una lista di varianti, poiché una lista del genere tende a suggerire che le versioni messe a confronto costituiscono sostanzialmente la stessa opera. Al termine del suo libro Beach riprende – in una delle poche discussioni pubblicate su questo argomento – alcune implicazioni editoriali della volontà multipla dell'autore. Possiamo convenire con il suo senso di insoddisfazione riguardo al testo della raccolta di Auden, pur riscontrando nella sua conclusione una logica curiosa:

L'alternativa [per Auden] sarebbe stata quella di disporre le poesie in ordine cronologico e conservarle, fintanto che fossero ancora coerenti con i suoi criteri artistici, così come erano state originariamente composte. Saremmo stati allora in grado di leggerle nel loro contesto originale e di seguire il percorso di un interessante pensiero nel suo procedere attraverso fasi successive alla ricerca della verità. Questa maniera di presentare i testi avrebbe reso maggiore giustizia a molte belle poesie, in quanto creazioni intelleggibili e organiche di arte poetica. Avrebbe comportato, da parte dell'autore, il riconoscimento sincero di essere stato soggetto, alla luce dei suoi principi di allora, a errori e confusioni. Ma una tale sincerità non avrebbe fatto altro che rendere onore al poeta e alla fin fine non avrebbe recato alcun pregiudizio alla verità così come egli successivamente la concepì⁵³.

Beach spiega in queste osservazioni ciò che vorrebbe che Auden avesse fatto, ma facendo così confonde i ruoli dell'autore e dell'editore scientifico. La particolare revisione e disposizione che Auden stabilì di mettere in opera nel raccogliere le poesie rappresentano in sé stesse una delle «fasi successive» nel «percorso di un interessante pensiero». Il fatto che egli non disponesse le sue poesie in ordine cronologico né le lasciasse inalterate, non impedisce all'editore di rendere disponibili i testi precedenti. Molte delle decisioni di Auden possono non piacere a un editore, ma, quali che esse siano, costituiscono l'unico materiale su cui l'editore è chiamato a lavorare. Si possono criticare gli errori di un autore, ma non ci si può aspettare che tratti la sua opera come se fosse un editore scientifico.

⁵³ Ivi, p. 243.

Cercando di definire la natura dell'«identità» di Auden, Beach si chiede giustamente: «E come... possiamo mettere in discussione il diritto di un autore di giudicare da sé l'intenzione di un suo scritto, oppure quello di rielaborarlo per imprimergli un nuovo indirizzo?»⁵⁴. Questo è, dopo tutto, il problema di fondo. Ma la risposta, ancora una volta, si dimostra confusa: «Ciò che suggerisco è che un rifacimento di questo tipo di un'opera letteraria non si compirà eliminando alcuni brani sconvenienti o collocando puramente l'opera in un contesto diverso in compagnia di scritti diversi; e che è inutile supporre che ora significhi qualcosa di sostanzialmente diverso da quello che significava prima». In altre parole, così egli prosegue, un'opera d'arte avrebbe «un'unitarietà, o integralità, sottostante a tutti gli elementi dissimili e persino contraddittori»⁵⁵. Tuttavia, è proprio per questa «integralità» che qualsiasi rettifica apportata a un'opera d'arte può trasformarla in un'opera diversa, anche se non meno integrale. Dire che l'ultima versione di un'opera di un autore ha lo stesso significato della prima equivale a rinunciare a ogni esercizio critico; ma scoprire che una versione successiva non ha preso il posto di una precedente non è negare il diritto dell'autore di fare ciò che vuole della propria opera. Insomma, quando vi sono revisioni d'autore, l'editore non adempie alle sue responsabilità nei confronti dell'opera se non valuta la natura di quelle revisioni per stabilire se veramente ha a che fare soltanto con una sola opera.

Prima di prendere in considerazione l'argomento secondo cui questo approccio all'attività editoriale lascerebbe troppa libertà all'ecllettismo di chi opera, volgiamoci alla seconda importante situazione in cui l'«ultima volontà» costituisce un problema: quei casi in cui non vi è letteralmente alcuna ultima volontà, o perché l'autore non preparò mai il suo manoscritto per la pubblicazione oppure perché manifestò delle incertezze nella revisione di ristampe successive. Gli esempi forse più comuni di questa situazione si incontrano nel curare l'edizione di lettere. Sebbene delle lettere, ge-

⁵⁴ Ivi, p. 251.

⁵⁵ Ivi, p. 253.

neralmente piene di abbreviazioni e osservazioni ellittiche, possano essere descritte come manoscritti non preparati per la pubblicazione, hanno una caratteristica particolare: esse (nella maggioranza dei casi) non erano destinate a essere pubblicate. Tuttavia, qualunque sia la forma del manoscritto, se la lettera fu spedita essa rappresenta l'«ultima volontà»; la spedizione di una lettera è l'equivalente della pubblicazione di un'opera letteraria, in quanto ciascuna di queste operazioni serve come mezzo attraverso cui un particolare tipo di comunicazione è indirizzato al suo uditorio. Quando delle lettere vengono pubblicate entrano automaticamente a far parte di un genere diverso, soggetto a diverse convenzioni, oppure la loro volontà è travisata se non vengono riprodotte esattamente come sono giunte nelle mani del destinatario? Se l'autore prepara le proprie lettere per la pubblicazione, quasi certamente le modificherà (almeno per quanto riguarda gli accidentali, e forse anche nei sostanziali), e probabilmente si aspetterà che esse vengano sottoposte agli stessi procedimenti di revisione e uniformazione editoriale come per qualsiasi altra opera. Ma quando delle lettere sono pubblicate postume, il fatto che l'autore si sarebbe aspettato che fossero conformate alle convenzioni editoriali giustifica il tentativo di un editore di realizzare questi aggiustamenti? Evidentemente no, perché, come abbiamo visto, quello che un autore si attende è diverso da quello che attivamente intende. In ogni caso, un editore non può assolutamente calarsi nella conformazione mentale di un revisore editoriale del passato e, per quanto perspicace egli possa essere, i cambiamenti che introdurrebbe non avrebbero alcuna autorità. Per di più, le abbreviazioni e gli altri tratti non convenzionali di una lettera possono essere le sue caratteristiche più rivelatrici; se essi vengono rimossi o normalizzati, l'essenza della lettera e le sfumature che comunicava al destinatario possono essere offuscate, se non sostanzialmente modificate. Naturalmente alcuni aggiustamenti sono inevitabili, poiché una totale fedeltà all'originale significherebbe una riproduzione fotografica sulla stessa qualità di carta. Ma delle modifiche – persino in relazione ad errori ortografici – dovrebbero essere effettuate con estrema cautela, se si vuole che la lettera conservi il suo tenore di documento privato. Questo procedimento ci porta più vicini alla volontà dell'autore così come si rivela nel testo compiuto di ciascuna lettera, che non il seguire

eventuali istruzioni pronunciate dall'autore quando egli pensava alle sue lettere più in termini di proprietà letteraria che di espressione privata⁵⁶.

Una situazione analoga si ha con diari, appunti e altre carte personali, salvo il fatto che per materiali di questo tipo non esiste neppure quel grado di finalità garantito alla lettera dal fatto che è stata spedita. Se l'autore non ha scelto definitivamente tra parole o frasi alternative, un editore non ha fondamento – e neppure giustificazione – per fare ciò: preparare un «testo chiaro» che scorra senza difficoltà equivale a modificare la natura sostanziale del documento. Tali opere, sebbene possano entrare a far parte del patrimonio letterario, costituiscono un genere speciale per il quale non è richiesta una scelta definitiva (che invece, nel caso di opere pubblicate, viene imposta all'autore dall'atto del pubblicarle). Da un punto di vista pratico alcune di queste opere traggono poco vantaggio dalla conservazione della loro struttura formale, e può accadere che quei lettori che si rivolgeranno a un determinato documento possano trovare che valga la pena sacrificare questa fedeltà per ottenere un testo comodamente leggibile. Il grado di compromesso tollerabile sarà stabilito in ogni caso dalla natura del documento e dagli usi che se ne potranno fare. In alcuni casi una trascrizione completa può essere accompagnata da un «testo leggibile» separato⁵⁷. Ma il problema teorico resta: il modificare delle carte private per adeguarle ai criteri convenzionali di pubblicazione crea delle opere diverse da quelle, e in questo modo il loro significato è destinato a essere travisato.

⁵⁶ Per un approfondimento di questi problemi (con conclusioni alquanto differenti) si veda R. HALSBAND, *Editing the Letters of Letter-Writers*, «Studies in Bibliography», XI (1958), pp. 25-37; e S. NOWELL-SMITH, *Authors, Editors, and Publishers*, in *Editor, Author, and Publisher*, a cura di W. J. Howard, 1969, specialmente alle pp. 16-27.

⁵⁷ Un buon esempio di questo metodo è l'edizione di *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, a cura di W. H. Gilman e altri, Cambridge, Mass., 1960. Per la discussione di taluni problemi riguardanti la pubblicazione di diari, si veda W. H. Gilman, *How Should Journals Be Edited?*, «Early American Literature», VI (1971), pp. 73-83. Cfr. anche G. T. TANSELLE, *Some Principles for Editorial Apparatus*, «Studies in Bibliography», XXV (1972), pp. 41-88; e E. D. KEWER, *Case Histories in the Craft of the Publisher's Editor, Culminating in a Justification of Barbed Wire*, in *Editor, Author, and Publisher*, cit., pp. 65-73.

Quando gli scrittori lasciano incompiute, o non preparate per la pubblicazione, delle opere letterarie appartenenti ad altri generi – quelli che di regola vengono diffusi in forma stampata – il problema è alquanto diverso. In questo caso le lezioni rifiutate, i ripensamenti, le varianti cancellate sono interessanti in quanto rivelano il modo di lavorare, l'evoluzione stilistica dello scrittore, proprio come accade quando siffatti materiali vengono rintracciati nei manoscritti superstiti di un'opera pubblicata: ma essi non riflettono la natura essenziale dell'opera stessa, come avviene in una lettera o in un diario. Un editore che completa il lavoro di un autore preparando tali opere per una pubblicazione di tipo convenzionale (correggendo errori, scegliendo fra le varianti non cancellate e così via) non oscura l'effetto o il significato finale dell'opera ma piuttosto lo chiarisce. Quando una poesia conservata in un manoscritto viene pubblicata postuma sotto forma di una rigorosa trascrizione, è trattata come un documento storico; quando invece viene pubblicata come un testo chiaramente leggibile è trattata come un'opera letteraria. Entrambe le forme possono essere utili, ma solo la seconda può rappresentare (o tentare di rappresentare) la volontà dell'autore.

Le poesie di Emily Dickinson presentano una situazione particolare: sono evidentemente delle poesie (non annotazioni di diario o lettere) ma non erano destinate alla pubblicazione. Contengono sia una punteggiatura eccentrica (spesso impossibile da riprodurre tipograficamente) sia lezioni alternative non cancellate. Se un editore decide di pubblicare delle trascrizioni le più esatte possibili di queste poesie (o addirittura delle fotografie dei manoscritti), fa ciò che di norma costituisce la procedura più sensata per opere non destinate alla pubblicazione. Ma in questo modo egli non renderebbe piena giustizia al materiale, che appartiene a un genere diffuso tradizionalmente in un certo tipo di pubblicazione e con la scelta già effettuata delle varianti. Il fatto che Emily Dickinson non se ne «proponeva» la pubblicazione non modifica la natura fondamentale del materiale e non trasforma automaticamente in annotazioni di taccuino ciò che si sarebbe definita poesia se fosse stata pubblicata. La diffidenza dell'autrice a pubblicare le sue poesie non obbliga l'editore a lasciarle inedite (oppure a redigerle come se si trattasse di scritti privati) più di quanto un'edizione «in punto di

morte» di un autore non lo costringa a considerarne superate le edizioni precedenti. In entrambi i casi l'opera esiste indipendentemente dalle intenzioni (espresse o implicite) di colui che l'ha creata, e una «volontà» che riguarda la pubblicazione è altra cosa dalla volontà attiva racchiusa nell'opera. Se i manoscritti di Emily Dickinson fossero o no destinati in modo specifico alla pubblicazione è cosa che di fatto esula dalla questione; il fatto importante è che sono manoscritti di poesie non preparati per la pubblicazione. Ancorché un editore avvertisse giustamente l'obbligo di presentare nella maniera più completa possibile i dati offerti da quei manoscritti (in quanto documenti della storia della letteratura americana), dovrebbe sentirsi ugualmente obbligato a scegliere tra le varianti d'autore e a produrre un testo chiaro delle poesie (in quanto opere letterarie)⁵⁸. Un editore che «porti a compimento» in questo modo delle poesie incompiute non agisce con presunzione, ma affronta semplicemente le sue responsabilità. La scelta delle varianti effettuata da un editore può naturalmente differire da quella di un altro, ma la superiore qualità di un'edizione critica – sia essa basata su manoscritti provvisori oppure no – è direttamente legata alle capacità critiche del suo editore.

4. Alcune delle implicazioni poste dal caso Dickinson ai fini della teoria editoriale sono discusse da R. W. Franklin in conclusione al suo importante libro *The Editing of Emily Dickinson: A Reconsideration*. Franklin afferma giustamente che «fra diverse belle copie di un'unica poesia noi dobbiamo scegliere quella migliore»⁵⁹ e si oppone a qualsiasi criterio non letterario o meccanico di selezione di versioni alternative di manoscritti provvisori, in quanto il risultato consisterebbe soltanto in «una copia di lavoro che non conterrebbe tutte le fasi del lavoro»⁶⁰. Poiché un manoscritto incompleto manca, com'è ovvio, di compiutezza, egli conclude che

⁵⁸ Cfr. T. H. JOHNSON, *Establishing a Text: The Emily Dickinson Papers*, «Studies in Bibliography», V (1952-53), pp. 21-32.

⁵⁹ R. W. FRANKLIN, *The Editing of Emily Dickinson: A Reconsideration*, Madison, 1967, p. 133.

⁶⁰ Ivi, p. 134.

«il principio editoriale secondo cui un testo deve rappresentare con esattezza l'intenzione dell'autore è insufficiente». Chiede quindi «un nuovo metodo editoriale per quel materiale che l'autore non ha preparato per la pubblicazione», un metodo che dovrebbe rappresentare «un compromesso tra le esigenze della volontà dell'autore e le esigenze delle poesie»⁶¹. Si potrebbe, tuttavia, spostare un grado più avanti il ragionamento e osservare che, dal momento che la volontà dell'autore è accertabile in definitiva soltanto tramite le sue poesie, non è necessario alcun compromesso, se non nel senso che potrebbe essere consigliabile avere due tipi di edizione piuttosto che uno solo: vale a dire una trascrizione completa, rispettosa delle esigenze del documento, e un testo da leggere (o più di uno), rispettoso delle esigenze dell'opera d'arte.

Facendo delle considerazioni generali a partire dalla specifica situazione, Franklin mette in evidenza «i presupposti contrastanti dell'attività critica e di quella editoriale», contrastanti perché il moderno atteggiamento critico sosterebbe «un'attività critica indipendente dalla volontà dell'autore». Vi è una contraddizione, egli si chiede, nella disciplina degli studi letterari se un testo, presentato al critico per essere analizzato alla luce di una serie di principi, gli viene preparato da un editore in base a un'altra serie di principi? L'ultima volontà dell'autore, egli crede,

è come un archetipo platonico, immutabile, compiuto e perfetto in sé, rispetto al quale qualsiasi sua manifestazione stampata può essere corretta. Sfortunatamente, le intenzioni dell'autore non sono necessariamente eterne e possono avere una vita così precaria come è per ognuna delle loro manifestazioni: la distruzione di un manoscritto distrugge ogni traccia di volontà. Per di più, le diverse manifestazioni, anche in quanto presentano una poesia in forma modificata, hanno un'esistenza reale al pari di quella dell'archetipo⁶².

I lettori delle opere letterarie, egli afferma, non sono abituati ad avere a che fare con lezioni multiple in un testo finale e neppure con una paternità composita. Eppure una «poesia» della Dickinson, *Those fair-fictitious People* ha ventisei varianti che si adattano a un-

⁶¹ Ivi, pp. 142-143.

⁶² Ivi, p. 142.

dici luoghi, per un totale di 7.860 possibili poesie; e altre poesie, così come vengono tradizionalmente stampate e studiate, dovrebbero essere attribuite a Dickinson-Todd-Higginson, dal momento che alcune delle parole sono dovute agli editori. Alla fine, osserva Franklin, «il fatto che non siamo preparati a discutere di una poesia alterata come di una poesia dimostra in che parte minima il soggetto della nostra ricerca sia la poesia»⁶³.

Queste considerazioni sottintendono due problemi che sono fondamentali per ogni sorta di attività editoriale, o che il testo-base sia un manoscritto incompiuto o che sia un'edizione a stampa: 1) qual è il significato di «volontà» e quando la si può dire ultima? 2) è veramente importante che le parole dell'*autore* siano recuperate, specialmente se gli emendamenti altrui rappresentano dei miglioramenti? Tali interrogativi richiedono che si definiscano queste tre parole «ultima volontà dell'autore» e che se ne giustifichi il loro uso come espressione che riassume il fine dell'attività editoriale. Spero che quanto ho finora detto abbia fornito alcune soluzioni e che possa servire da sfondo per le brevi risposte che seguiranno, indirizzate specificamente alle conclusioni di Franklin.

È più facile rispondere alla seconda domanda che non alla prima. Presumibilmente nessuno negherebbe che una qualsiasi modifica in un'opera letteraria potrebbe essere considerata nel senso che dà luogo a una diversa opera e che la nuova opera potrebbe essere oggetto di un'analisi critica. Allo stesso modo, nessuno negherebbe che delle revisioni non effettuate dall'autore potrebbero produrre un'opera superiore all'originale e maggiormente meritevole di studio. Ciò nonostante, se un editore si è prefisso di redigere il testo delle opere di un determinato scrittore, egli si sobbarcherà un compito di ricerca storica e il suo fine dovrà essere necessariamente il recupero delle parole che l'autore ha effettivamente scritto. Che la maggior parte dell'attività editoriale sia stata di questo tipo non implica che tutti i critici la debbano trovare rispondente ai loro propositi, oppure che non sia lecita alcun'altra modalità di approccio. Per esempio, un critico potrebbe prendere in esame una serie

⁶³ Ivi, p. 141.

di poesie sulla morte piuttosto che una serie di poesie di Milton, Shelley, Tennyson e Dickinson. Fintanto che agisce al di fuori di un quadro storico e non fa riferimento agli autori o alla loro epoca, non è necessario che si preoccupi di avere le parole precise di un particolare autore, ma soltanto di disporre della «migliore» versione di ogni poesia da un punto di vista estetico. Allo stesso modo, un editore potrebbe redigere una raccolta di poesie sulla morte, lasciandosi guidare dal suo giudizio estetico nel tentativo di migliorare la versione precedentemente conosciuta di ogni poesia; così l'editore diventerebbe un collaboratore autoinvitatosi dell'autore originale e il processo editoriale sarebbe orientato creativamente piuttosto che storicamente. Quest'ultima pratica ricorre regolarmente nelle case editrici e molti libri normalmente attribuiti a un unico autore sono, già al momento della loro prima pubblicazione, opera di più persone (vengono subito in mente le fatiche editoriali di Maxwell Perkins presso Scribner)⁶⁴. Il punto decisivo è nel fatto che non appena il critico fa riferimento a due poesie *in quanto sono opera dello stesso autore* ha introdotto una considerazione estrinseca alle poesie, e d'allora in poi egli è tenuto ad occuparsi delle parole che l'autore ha scritto. Studiare delle poesie di particolari autori oppure rappresentative di particolari periodi storici richiede quindi una conoscenza di quello che gli autori stessi scrissero; studiare invece delle poesie in base al tema o al genere, senza riguardo per il contesto biografico e storico, richiede soltanto delle poesie, e il numero di mani attraverso cui una poesia è passata per raggiungere il suo migliore stato non è un aspetto rilevante. Di solito i dipartimenti accademici sono organizzati per studiare la letteratura nel suo sviluppo storico, e non è sorprendente che degli studiosi in questi dipartimenti producano delle edizioni che tentano di recuperare l'espressione genuina dell'autore. Il fatto che agiscano in questo modo, tuttavia, non denota una scissione tra teoria editoriale e teoria critica.

⁶⁴ Si veda A. W. LITZ, *Maxwell Perkins: The Editor as Critic*, in *Editor, Author, and Publisher*, cit., pp. 96-112.

L'altro problema – il significato di «volontà» – è una questione filosofica troppo complessa per poter essere risolta in queste pagine. Ma possiamo per lo meno convenire che la volontà dell'autore in letteratura non può semplicemente essere identificata con una dichiarazione esplicita dell'autore che spieghi motivi, intendimenti, scopi, desideri e significati, perché senza dubbio la volontà esiste anche se tali dichiarazioni non sono state fatte o non si sono conservate, e perché le dichiarazioni di cui disponiamo possono essere inadeguate o fuorvianti. L'unica prova immediata che garantisce su ciò che ha in mente l'autore non è quello che egli dice, ma quello che noi troviamo nella sua opera. Solo attraverso l'analisi e la comprensione del significato dell'opera, alla luce della conoscenza dell'autore e della sua epoca, l'editore sarà in grado di tenere in considerazione la volontà attiva dell'autore come base delle scelte editoriali. Vale a dire che, tra i significati che l'editore coglie in un'opera, soppesando tutta l'informazione a sua disposizione, egli determinerà quello che con più verosimiglianza gli appare essere stato dell'autore; e questa determinazione influenzerà le sue decisioni circa le varianti. A sua volta, il riconoscimento del carattere «ultimo» di una volontà poggia sulla sua capacità di distinguere quelle revisioni che sviluppano una volontà nella stessa direzione da quelle che la spingono in un'altra: le prime rappresentano l'ultima volontà, le seconde indicano una nuova volontà. Che l'editore respinga questa «nuova» volontà oppure che rediga un testo separato in cui essa venga inglobata, varierà da caso a caso. Ma fintanto che sta producendo un'edizione degli scritti di un'autore, egli deve scegliere tra varianti non cancellate e revisioni pubblicate di quell'autore, alla luce della comprensione complessiva dell'opera e dell'autore.

Se si obietta che questa concezione del procedimento editoriale dà all'editore una libertà eccessiva e fa sì che a una disciplina rigorosa si sostituisca il soggettivismo, due risposte sono possibili. In primo luogo l'editore scientifico (a differenza di quello «creativo») è comunque impegnato a stampare soltanto le parole dell'autore. Egli può scegliere delle lezioni sulla base del suo personale giudizio letterario solo quando le alternative costituiscono delle varianti d'autore; quando sceglie una lezione d'autore precedente all'ultima fissata (o almeno a quella che egli ritiene sia l'ultima) può giustifi-

carsi dicendo che, secondo la sua visione dell'opera come un tutto organico, quella lezione è l'«ultima», e che la lezione posteriore crea una nuova opera, oppure che si tratta di una modifica isolata in contrasto con lo spirito dell'opera. Oltre a questo si può osservare che la sensibilità critica è necessariamente un fattore decisivo rispetto a qualsiasi atto di ricostruzione storica, alla valutazione di qualsiasi documento, e quindi rispetto a qualsiasi edizione che si dica «critica»; perciò, come dice Greg, «sarebbe disastroso limitare la libertà di editori capaci nella speranza di impedire agli incapaci di comportarsi come tali»⁶⁵. Forse la principale causa di difficoltà sta nel ritenere che le funzioni editoriali e quelle critiche siano sostanzialmente separate. Quando si riconosce che si può rendere giustizia a un autore soltanto rendendo giustizia al suo testo, si comprende anche che l'editore e il critico non possono non essere tutt'uno.

⁶⁵ Vd. qui a p. 54.

Indicazioni bibliografiche per ulteriori approfondimenti

Per un'introduzione al concetto generale di Bibliografia e l'illustrazione dei settori in cui essa si articola, si veda la voce *Bibliography* di F. T. BOWERS nell'*Encyclopaedia Britannica*, III, Chicago-London, 1971. In italiano: A. SERRAI, *Che cos'è la bibliografia*, «Annali della Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma», XV-XVI (1975-76), pp. 5-22.

Un'utile rassegna degli studi bibliografici italiani dal 1945 al 1984 è costituita da M. SANTORO, *Studi bibliologici italiani dal dopoguerra a oggi*, «Esperienze letterarie», IX (1984), pp. 15-46. Per i primi secoli dell'arte della stampa in Italia sono anche da segnalare i due volumetti pubblicati dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico ecc.: *Arte tipografica del sec. XVI in Italia. Bibliografia italiana (1800-1983)*, a cura di L. Sereni, Roma, 1984; *Arte tipografica del sec. XVII in Italia. Bibliografia italiana (1800-1981)*, a cura di S. De Vincentiis e G. Sgambati Liberti, Roma, 1981.

Le riviste

Le principali riviste internazionali di Bibliografia sono: «The Library» (1899-), pubblicata dalla Bibliographical Society di Londra; «Studies in Bibliography» [=SB], organo della Bibliographical Society dell'Università della Virginia (1948-); «Papers of the Bibliographical Society of America» [=PBSA], pubblicata a New York (1909-). Di minore importanza: «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society» (1949-); «The Book Collector», pubblicata a Londra (1952-).

Nell'Europa continentale sono dedicate allo studio del libro antico: in Germania, «Gutenberg Jahrbuch» (Mainz, 1926-); nei Paesi Bassi, «Quaerendo» (Amsterdam, 1971-); in Belgio, «Den gulden passer» (Antwerp, 1923-); in Francia, «Revue française d'histoire du livre» (Bordeaux, 1971-); in Italia, «La Bibliofilia» (Firenze, 1899-).

Opere di carattere generale

La nascita della moderna Bibliografia come scienza del libro antico è segnata dai saggi di W.W. Greg, *What is Bibliography?* e R. B. MCKERROW, *Notes on Bibliographical Evidence for Literary Students and Editors*, entrambi in «Transactions of the Bibliographical Society», XII (1914), rispettivamente alle pp. 39-53 e 217-318. Dalla rielaborazione del secondo articolo avrà origine il primo manuale di Bibliografia: R. B. MCKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, 1927 (1928²). Altre descrizioni sistematiche in lingua inglese: F. BOWERS, *Principles of Bibliographical Description*, Princeton, 1949; PH. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, 1978³. In relazione agli incunaboli: K. HAEBLER, *Handbuch der Inkunabelkunde*, Leipzig, 1925 (trad. ingl. *The Study of Incunabula*, New York, 1933); C. F. BÜHLER, *The Fifteenth Century Book. The scribes. The Printer. The Decorators*, Philadelphia, 1960. D'interesse specifico per la descrizione e la catalogazione bibliografica: A. ESDAILE, *A Student's Manual of Bibliography*, revisione a cura di R. Stokes, London, 1954³; J. D. COWLEY, *Bibliographical Description and Cataloguing*, London, 1939; C. F. BÜHLER - J. G. MCMANAWAY - L. C. WROTH, *Standards of Bibliographical Descriptions*, Philadelphia, 1949; P. S. DUNKIN, *How to Catalog a Rare Book*, Chicago, [1970]; G. TH. TANSELLE, *The Arrangement of Descriptive Bibliographies*, SB, XXXVII (1984), pp. 1-38; ID., *Title-Page Transcription and Signature Collation Reconsidered*, SB, XXXVIII (1985), pp. 45-81. Di grande interesse nel loro insieme, anche se non costituiscono delle trattazioni organiche, le seguenti raccolte: W. W. GREG, *Collected Papers*, a cura di J. C. Maxwell, Oxford, 1966; F. BOWERS, *Essays in Bibliography, Text and Editing*, Charlottesville, 1975; G. TH. TANSELLE, *Selected Studies in Bibliography*, Charlottesville, 1979. Un saggio importante sui problemi generali di metodo della ricerca bibliografica è D. F. MCKENZIE, *Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printinghouse Practices*, SB, XXII (1969), pp. 1-75.

In italiano opere di carattere generale dedicate al libro a stampa sono: G. FUMAGALLI, *Bibliografia*, Milano, 1935; D. FAVA, *Manuale degli incunabuli*, Milano, 1939; F. BARBERI, *Il libro a stampa. Editoria, tipografia, illustrazione*, Roma, 1965; ID., *Profilo storico del libro*,

Roma, 1973; L. BALDACCHINI, *Il libro antico*, Roma, 1982. Di carattere molto composito l'antologia *Il libro a stampa. I primordi*, a cura di M. Santoro, Napoli, 1979. Molte voci di interesse bibliografico sono anche contenute nell'*Enciclopedia della stampa*, Torino, Istituto di Scienze e Arti Grafiche del Politecnico, 1969.

Il lavoro in tipografia

L'opera più classica sulle origini del libro a stampa, anche se per qualche aspetto superata, è L. FEBVRE - H. J. MARTIN, *L'apparition du livre*, Paris, 1958 (trad. it.: *La nascita del libro*, a cura di A. Petrucci, 2 voll., Roma-Bari, 1977). Ricostruiscono l'attività di particolari imprese tipografiche nel periodo della stampa manuale: L. VOET, *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, I. *Christophe Plantin and the Moretuses: their lives and their world* II. *The Management of a Printing and Publishing House in Renaissance and Baroque*, Amsterdam, 1969-72; D. F. MCKENZIE, *The Cambridge University Press 1696-1712: a Bibliographical Study*, 2 voll., Cambridge, 1966. Altri studi: W. G. HELLINGA, *Copy and Print in the Netherlands: an Atlas of Historical Bibliography*, Amsterdam, 1962; K. POVEY, *Working to Rule. 1600-1800: A Study of Pressmen's Practice*, «The Library», s. 5, XX (1965), pp. 13-54; H. G. CARTER, *A View of Early Typography up to about 1600*, Oxford, 1969; L. HELLINGA, *Problems about Technique and Methods in a Fifteenth Century Printing House*, in *Villes d'imprimerie et moulins à papier du XIV^e au XVI^e siècle. Aspects économiques et sociaux, Actes du 8^e Colloque international organisé par le Comité d'Histoire du Centre culturel du Credit comunal de Belgique*, Bruxelles, 1976; A. PARENT, *Les métiers du livre a Paris au XVI^e siècle*, Genève, 1974; M. A. SHAABER, *Notes on some Printing-house Practices in the Sixteenth Century*, «The Library Chronicle», XL (1974-76), pp. 124-139; J. RYCHNER, *Running a Printing house in Eighteenth-Century Switzerland: the Workshop of the Société Typographique de Neuchâtel*, «The Library», s. 6, I (1979), pp. 1-24; J.-F. GILMONT, *Printers by the Rules*, «The Library», s. 6, II (1980), pp. 129-155. Un'analisi comparata degli studi sul libro antico in Francia e in Inghilterra in J.

FEATHER, *Cross-Channel Currents: historical bibliography and l'histoire du livre*, ivi, s. 6, II (1980), pp. 1-15.

Sul lavoro dei compositori in particolare: PH. GASKELL, *The Lay of the Case*, SB, XXVIII (1975), pp. 125-142; R. A. SAYCE, *Compositorial Practices and the Localization of Printed Books 1530-1800*, Oxford, 1979²; D. F. MCKENZIE, *Stretching a Point: Or, The Case of the Spaced-out Comps*, SB, XXXVII (1984), pp. 106-121; W. KIRSOP, *Les habitudes des compositeurs: une technique d'analyse au service de l'édition critique et de l'histoire des idées*, in *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno*, a cura di G. Crapulli, Roma, 1985, pp. 17-47.

Sui procedimenti di correzione delle bozze: P. SIMPSON, *Proof-Reading in the Sixteenth Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, 1935; F. BOWERS, *An Examination of the Method of Proof Correction in «King Lear» Q*, «The Library», s. 5, II (1947), pp. 20-44, ora anche in *Essays in Bibliography*, cit., pp. 212-239; C. HINMAN, *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, 2 voll., Oxford, 1963.

In relazione a tipografie italiane: G. DONDI, *Apprendisti librai e operai tipografi in tre officine piemontesi del secolo XVI*, in AA.VV., *Contributi alla storia del libro italiano. Miscellanea in onore di Lamberto Donati*, Firenze, 1969, pp. 107-118; C. FAHY, *Correzioni ed errori avvenuti durante la tiratura secondo uno stampatore del Cinquecento: contributo alla storia della tecnica tipografica in Italia*, «Lettere italiane», XXVII (1975), pp. 184-192; ID., *Per la stampa dell'edizione definitiva dei Promessi sposi*, «Aevum», LVI (1982), pp. 377-394; F. DUPUIGRENET DESROUSSILLES, *Au delà des variantes. Note sur les corrections d'atelier dans les textes imprimés en Italie au XVI^e siècle*, «Reécritures 2», dicembre 1984, pp. 228-245. Sul lessico tipografico cinquecentesco italiano: C. FAHY, *Descrizioni cinquecentesche della fabbricazione dei caratteri e del processo tipografico*, «La Bibliofilia», LXXXVIII (1986), pp. 47-86.

Delle importanti fonti d'informazione sul lavoro tipografico sono rappresentate dai manuali di tipografia. Un censimento ragionato di questi strumenti dall'origine della stampa alla metà del XIX secolo, in relazione a vari paesi europei, si trova in PH. GASKELL - G. BARBER - G. WARRILOW, *An Annotated List of Printers' Manuals to 1850*, «Journal of the Printing Historical Society», IV (1968), pp.

11-32; tra i manuali di tipografia ha particolare importanza quello di J. MOXON, *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing (1683-84)*, a cura di H. Davis e H. Carter, Oxford, 1962². Nel censimento di Gaskell e altri non compare alcuna voce italiana. Il primo manuale tipografico italiano stampato è G. POZZOLI, *Manuale di tipografia*, Milano, 1861.

L'analisi bibliografica

Alle trattazioni presenti nei manuali bibliografici e nelle altre opere di carattere generale già segnalate si aggiungano i seguenti articoli, che fanno riferimento ad aspetti particolari del libro a stampa assumibili come elementi di valutazione nell'analisi bibliografica: F. BOWERS, *Notes on Running-Titles as Bibliographical Evidence*, «The Library», s. 4, XIX (1939), pp. 315-338; ID., *The Headline in Early Books*, «The English Institute Annual, 1941», 1942, pp. 185-205, e *Bibliographical Evidence from the Printer's Measure*, SB, II (1949-50), pp. 153-167, ora entrambi in *Essays in Bibliography*, cit., rispettivamente alle pp. 199-211 e 258-268; C. HINMAN, *New Uses for Headlines as Bibliographical Evidence*, «The English Institute Annual, 1941», 1942, pp. 207-222; W. B. TODD, *Observations on the Incidence and Interpretation of Press-Figures*, SB, III (1950-51), pp. 171-205; R. K. TURNER, *Reappearing Types as Bibliographical Evidence*, SB, XIX (1966), pp. 198-209; G. TH. TANSELLE, *The Identification of Type Faces in Bibliographical Description*, PBSA, LX (1966), pp. 185-202; ID., *The Recording of Press-Figures*, «The Library», s. 3, XXI (1966), pp. 318-325; ID., *The Use of Type Damage as Evidence in Bibliographical Description*, «The Library», s. 3, XXIII (1968), pp. 328-351; C. J. MITCHELL, *Quotation Marks, National Compositorial Habits and False Imprints*, «The Library», s. 6, V (1983), pp. 359-384.

Sui concetti di edizione, emissione e stato: F. BOWERS, *Criteria for Classifying Hand-Printed Books as Issues and States*, PBSA, XLI (1947), pp. 271-292; P. S. DUNKIN, *The State of the Issue*, PBSA, XLII (1948), pp. 239-255; G. TH. TANSELLE, *The Bibliographical Concept of «Issue» and «State»*, PBSA, LXIX (1975), pp. 17-66; C. FAHY, *Edizione, impressione, emissione, stato*, in *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, 1988, pp. 65-88.

Sul concetto di esemplare ideale si può far riferimento, in italiano, a M. COCHETTI, *La «copia ideale»: un concetto chiave della bibliografia analitica*, «Il Bibliotecario», n. 2 (1984), pp. 13-21; C. FAHY, *Saggi*, cit., pp. 89-103. Un esempio in italiano di descrizione dell'esemplare ideale in G. CRAPULLI, *La prima edizione delle «Meditationes de prima philosophia» di Descartes e il suo «esemplare ideale»*, «Studia Cartesiana», I (1979), pp. 37-90.

Bibliografia e critica del testo

L'importanza che hanno avuto gli studi sulle prime edizioni delle opere di Shakespeare per la nascita e gli sviluppi della Bibliografia testuale consiglia che se ne elenchino preliminarmente quelli di maggior rilievo: A. W. POLLARD, *Shakespeare Folios and Quartos (1594-1685)*, London, 1909; W. W. GREG, *Principles of Emendation in Shakespeare*, London, 1928; R. B. MCKERROW, *Prolegomena for the Oxford Shakespeare. A Study in Editorial Method*, Oxford, 1939; W. W. GREG, *The Variants in the First Quarto of King Lear. A Bibliographical and Critical Inquiry*, London, 1940; W. W. GREG, *The Editorial Problem in Shakespeare*, Oxford, 1942; A. WALKER, *Textual Problems of the First Folio. Richard III, King Lear, Troilus & Cressida, Henry IV, Hamlet, Othello*, Cambridge, 1953; W. W. GREG, *The Shakespeare First Folio. Its Bibliographical and Textual History*, Oxford, 1955; F. BOWERS, *On Editing Shakespeare*, Charlottesville, 1966; J. K. WALTON, *The Quarto Copy for the First Folio of Shakespeare*, Dublin, 1971.

Contemporaneamente allo sviluppo degli studi bibliografici e critici sulle prime edizioni shakespeariane venivano anche precisandosi, in ambito anglosassone, i principi generali dell'edizione dei testi su base bibliografica. Per questo argomento è necessario riferirsi ancora una volta ai manuali generali di Bibliografia, oltre che a molti degli studi raccolti in GREG, *Collected Papers*, cit.; BOWERS, *Essays in Bibliography*, cit.; TANSALLE, *Selected Studies*, cit. Altre pubblicazioni di carattere manualistico o di interesse generale: F. BOWERS, *Textual and Literary Criticism*, Oxford, 1959; W. A. JACKSON, *Bibliography and Literary Studies*, Berkeley, 1962; F. BOWERS, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, 1964; *Biblio-*

graphy and Textual Criticism. English and American Literature, 1700 to Present, a cura di O. M. Brack & W. Barnes, Chicago-London, 1969; J. THORPE, *Principles of Textual Criticism*, S. Marino (California), 1972; M. L. WEST, *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart, 1973; E. J. KENNEY, *The Classical Text: Aspects of Editing in the Age of Printed Book*, Berkeley, 1974; PH. GASKELL, *From Writer to Reader. Studies in Editorial Method*, Oxford, 1978; J. MCGANN, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago-London, 1983. Altri studi: W. B. TODD, *Bibliography and the Editorial Problem in the Eighteenth Century*, SB, IV (1951-52), pp. 41-55; V. A. DEARING, *Some Routines for Textual Criticism*, «The Library», s. 5, XXI (1966), pp. 309-317; C. HINMAN - F. BOWERS, *Two lectures on Editing*, Columbus, 1969; G. TH. TANSSELLE, *Textual study and Literary Judgement*, PBSA, LXV (1971), pp. 109-122; H. ZELLER, *A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts*, SB, XXVIII (1975), pp. 231-264; G. TH. TANSSELLE, *Classical, Biblical and Medieval Textual Criticism and Modern Editing*, SB, XXXVI (1983), pp. 21-68.

In tedesco: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, a cura di G. Martens e H. Zeller, München, 1971; M. BOGHARDT, *Analytische Druckforschung: ein methodischer Beitrag zu Buchkunde und Textkritik*, Hamburg, 1977.

In francese: R. LAUFER, *La Bibliographie matérielle dans ses rapports avec la critique textuelle, l'histoire littéraire et la formalisation*, «Revue d'histoire littéraire de la France», X (1970), pp. 776-783; W. KIRSOP, *Bibliographie matérielle et critique textuelle: vers une collaboration*, Paris, 1970; R. LAUFER, *Introduction à la textologie*, Paris, 1972.

In Italia sta dedicando attenzione ai problemi della trasmissione dei testi nel periodo della stampa manuale il Lessico Intellettuale Europeo, che ha già organizzato, su iniziativa di Giovanni Crapulli, due seminari internazionali [vd. i riferimenti bibliografici a p. 216 n]. Dello stesso CRAPULLI, *Contributi della bibliografia materiale alla critica testuale*, in AA.VV., *Le edizioni dei testi filosofici e scientifici del '500 e del '600*, Milano, 1986, pp. 57-71.

Il testo-base

La teoria del testo-base, il cui fondamento è nel saggio di Greg con cui si apre questo volume, è forse l'argomento su cui, nell'ambito degli studi della moderna critica testuale anglo-americana, ha avuto luogo la più lunga discussione. Per gli autori moderni la scelta del testo-base è intimamente connessa con la definizione dell'ultima volontà dell'autore. Negli Stati Uniti questo nodo problematico è stato al centro del dibattito teorico prodottosi in seno al Center for Editions of American Authors (CEAA), poi Center for Scholarly Editions (CSE). Questi i riferimenti bibliografici essenziali: F. BOWERS, *Current Theories of Copy-Text, with an Illustration from Dryden*, «Modern Philology», XLVIII (1950), pp. 19-36, poi in *Essays in Bibliography*, cit., pp. 277-288; P. BAENDER, *The Meaning of Copy-Text*, SB, XXII (1969), pp. 311-319; G. TH. TANSELLE, *Greg's Theory of Copy-Text and the Editing of American Literature*, SB, XXII (1969), pp. 167-229; J. FREEHAFER, «*The Marble Faun*» and *the Editing of Nineteenth Century Books*, «Studies in the Novel», II (1970), pp. 487-503; D. J. NORDLOH, *Substantive and Accidentals vs. New Evidence: Another Strike in the Game of Distinctions*, «CEEA Newsletters», N. 3, giugno 1970; V. A. DEARING, *Concepts of Copy-Text Old and New*, «The Library», s. 5, XXVIII (1973), pp. 281-293; H. PARKER, *Regularizing Accidentals: The Latest Form of Infidelity*, «Proof», III (1973), pp. 1-20; F. BOWERS, *Remarks on Eclectic Texts*, in *Essays in Bibliography*, cit., pp. 488-528; J. FREEHAFER, *Greg's Theory of Copy-Text and Textual Criticism in the CEAA Editions*, «Studies in the Novel», VII (1975), pp. 375-388; G. TH. TANSELLE, *Problems and Accomplishments in the Editing of the Novel*, ivi, pp. 323-360; ID., *Greg's Theory of Copy-Text and the Editing of American Literature*, SB, XXVIII (1975), pp. 167-229; F. BOWERS, *Greg's «Rationale of Copy-Text» Revisited*, SB, XXXI (1978), pp. 90-161; ID., *McKerrow, Greg and «Substantive Edition»*, «The Library», s. 5, XXXIII (1978), pp. 83-107.

Sull'ultima volontà dell'autore, ai riferimenti bibliografici contenuti nel saggio di Tanselle qui riprodotto, si aggiungano: *On Literary Intention*, a cura di D. Newton-de Molina, Edinburgh, 1976; J. McLAVERTY, *The Concept of Authorial Intention in Textual Criticism*, «The Library», s. 6, VI (1984), pp. 121-138.

Saggi italiani pertinenti al problema della volontà finale dell'autore: L. FIRPO, *Correzioni d'autore coatte*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione dei testi di lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, 1961, pp. 143-157; D. ISELLA, *Le testimonianze autografe plurime*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984, Roma, 1985, pp. 45-65; G. AQUILECCHIA, «*Redazioni a stampa*» *originarie e seriori* (*Considerazioni di un editore di testi cinquecenteschi*), *ivi*, pp. 67-80; M. SCOTTI, *L'edizione delle opere non pervenute all'ultima volontà dell'autore* (*Considerazioni in margine a un caso esemplare*), *ivi*, pp. 81-96.

Postfazione del 2008

Nella «Cecil Oldman Memorial Lecture in Bibliography and Textual Criticism» tenuta il 26 ottobre 1976 all'Università di Leeds, Conor Fahy spiegava a bibliografi e critici testuali britannici che la *textual bibliography*, come settore della bibliografia analitica applicato alla critica del testo, nell'ambito degli studi filologici italiani semplicemente non esisteva¹. Che le tradizioni fossero manoscritte o a stampa, per chi in Italia operava su testi del XVI secolo questa differenza era irrilevante. Fahy non faceva riferimento ai secoli successivi, ma la situazione in ogni caso non cambiava. L'unico manuale di filologia italiana allora esistente risolveva la questione della filologia delle stampe in una nota a piè di pagina:

In generale, tutte le copie di una stampa valgono come un unico testimone. Ma L. O[lschki], *Esemplari sconosciuti delle opere di Giordano Bruno nella Biblioteca Universitaria di Heidelberg*, in «La Bibliofilia» XXVI (1924-25), pp. 372-374, alla p. 372 osserva che i rari esemplari delle stampe curate dal Nolano in Inghilterra, conservano le tracce di mutamenti apportati al testo durante la tiratura, e hanno quindi ciascuno il valore di vero e proprio codice. Si veda W. Kirsop, *Bibliographie matérielle et critique textuelle: verse une collaboration*, Paris, Lettres modernes, 1970².

Il titolo del libro di Kirsop citato nella nota prometteva una collaborazione che in realtà era in corso da più di un cinquantennio oltremontana, dicendo molto sulla separatezza tra mondo dei filologi

¹ La conferenza sarebbe stata pubblicata con il titolo *The View from another Planet: Textual Bibliography and the Editing of Sixteenth-Century Italian Texts*, «Italian Studies», XXIV (1979), pp. 71-92. Poi in traduzione italiana in C. FAHY, *Saggi*, cit., pp. 3-32.

² F. BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, 1975, p. 18 n. 7. La nota non sarebbe cambiata nella «Seconda edizione riveduta e ampliata» del 1984 (p. 20, n. 8).

romanzi e quello dei filologi anglosassoni. Eppure in Francia e in Italia da circa un secolo erano attive importanti scuole di filologia volgare. In Italia studiosi della qualità di Michele Barbi e Santorre Debenedetti avevano affrontato il problema delle varianti di stampa armati solo del loro acume, quando nel 1927 R. B. McKerrow aveva già pubblicato *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, opera decisiva per l'applicazione del metodo bibliografico alla critica del testo.

L'incomunicabilità non è stata tuttavia a senso unico. Leggendo anche soltanto i saggi di Greg e Bowers pubblicati in questo volume, desta ugualmente sorpresa che laddove i due critici toccano concetti come "edizione eclettica" o "testo-base" o indichino dei metodi per la scelta delle lezioni da stampe indipendenti non mettano mai a confronto le loro procedure con i principi e le tecniche elaborate nell'ambito della filologia dei manoscritti, formulando ipotesi teoriche già da tempo sperimentate in ambito classico e romanzo. Bisogna attendere George Thomas Tanselle per incontrare un bibliografo testuale che dimostri una conoscenza approfondita anche dell'altro versante della critica del testo. Anche per questa ragione l'ultimo libro di Tanselle, *Literature and artifacts* (trad. it.: *Letteratura e manufatti*, con introduzione di N. Harris, Firenze, 2004), dovrebbe entrare di diritto nel canone delle letture obbligate di qualsiasi apprendistato filologico.

Comunque sia, tornando al nostro argomento, l'altro pianeta raccontato da Fahy nella *lecture* citata in apertura oggi non presenta più la stessa faccia³. Nella cultura filologica italiana la bibliografia testuale ha messo ormai definitivamente radici, e non solo perché si sono determinate condizioni più favorevoli al suo esercizio, come il miglioramento dello stato della catalogazione bibliografica o l'accresciuta attenzione al libro antico sia come oggetto materiale

³ La prima reazione alle constatazioni di Fahy si ebbe con due seminari promossi da Giovanni Crapulli nel marzo del 1983 e nel giugno del 1985, i cui atti furono pubblicati nelle edizioni del «Lessico intellettuale europeo»: *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno: 1. seminario internazionale: Roma, 23-26 marzo 1983*, Roma 1985; *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno: 2. seminario internazionale: Roma-Viterbo, 27-29 giugno 1985*, Roma, 1987.

sia come elemento storicamente determinante nei processi di trasformazione socio-culturale. A partire dalla fine degli anni '70 del Novecento si sono moltiplicate presso le nostre università gli insegnamenti di Filologia italiana, il che ha permesso di riconoscere autonomia e quindi dare sviluppo a una disciplina che in precedenza era vissuta di vita piuttosto stentata nelle pieghe di discipline madri come la Letteratura italiana e la Filologia romanza. I migliori manuali di filologia italiana oggi in uso riconoscono infatti la peculiarità della filologia dei testi a stampa e ne descrivono seppure sommariamente tecniche d'analisi e procedure.

Intanto anche gli studi sul libro a stampa antico e moderno hanno prodotto negli ultimi decenni strumenti di base essenziali per qualsiasi ricerca di tipo filologico: M. Santoro, *Storia del libro italiano: libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano, 1994; G. Zappella, *Il libro antico a stampa: strutture, tecniche, tipologia, evoluzione*, Milano, 2001-2004; V. Romani, *Bibliologia: avviamento allo studio del libro tipografico*, Milano, 2004 (II ed.); ma anche lavori di maggiore agilità come L. Baldacchini, *Il libro antico*, Roma, 2001, e Id., *Aspettando il frontespizio*, Milano, 2004. Al confine tra bibliologia e filologia sono le indagini recenti sul paratesto: *Il paratesto*, a cura di C. Demaria e R. Fedriga, Milano, 2001; dal 2005 si pubblica un periodico annuale dedicato all'argomento: «Paratesto», diretto da M. Santoro e M. G. Tavoni.

Nel campo della bibliografia descrittiva gli anni intercorsi fra la prima e la seconda edizione di questo libro hanno fatto registrare un generale miglioramento degli standard qualitativi nella descrizione delle stampe antiche nelle note al testo delle edizioni. L'analisi bibliografica, anche quando non finalizzata a esiti filologico-editoriali, ha prodotto talora ricadute molto positive sul piano della critica testuale. Per citare il caso più significativo, la monografia N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»* (Modena, 1988) ha svolto un servizio importante a favore della successiva edizione critica di quell'opera (M. M. Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, a cura di A. Benvenuti Tisconi e C. Montagnani, Milano-Napoli, 1999). Meritano di essere ricordate in quest'ottica anche le descrizioni bibliografiche delle cinquecentine dei libri di lettere dell'Aretino realizzate da Fabio Massimo Bertolo nei volumi dell'Edizione Nazionale (Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di P. Pro-

caccioli, Roma, 1997-2002); poi raccolte in F.M.B., *Aretino e la stampa*, Roma, 2003. Tuttavia la prima edizione italiana che pone la definizione dell'esemplare ideale a premessa della ricostruzione critica, e dunque indirizza i metodi della bibliografia testuale direttamente al restauro filologico, è L. Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di M. Dorigatti con la collaborazione di G. Stimato, Firenze, 2006. Questo lavoro è stato promosso dall'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, già attivo nei decenni precedenti sotto la direzione di Amedeo Quondam nel promuovere indagini sugli intrecci fra storia letteraria e libro a stampa in quanto manufatto: si ricordano i due volumi di autori vari, *I libri di Orlando Innamorato* (Modena, 1987) e *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam (Modena, 1989). Sul libro di poesia fra Quattro e Cinquecento Nadia Cannata avrebbe pubblicato più tardi un'indagine di filologia materiale: N. C., *Il canzoniere a stampa (1470-1530) tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, 1996.

Oggi lo studioso più autorevole in Italia nel campo degli studi di bibliografia testuale è Neil Harris, già allievo di Fahy e ora docente all'Università di Udine. Si deve alla sua cura la pubblicazione degli atti di un Convegno di studi in onore di Conor Fahy (Udine, 24-26 febbraio 1997), *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*, Udine 1999; di Harris si può anche leggere *Filologia dei testi a stampa*, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Bologna, 1998, pp. 301-326.

Altro studioso impegnato nell'ultimo decennio in ricerche di filologia su base bibliografica è Antonio Sorella dell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. Sorella ha promosso e curato il volume collettivo *Dalla "textual bibliography" alla filologia dei testi italiani a stampa*, Pescara, 1998; e ha all'attivo, di suo, *L'autore sotto il torchio. Saggi di tipofilologia*, Pescara, 2004. Il termine, forse un po' equivoco, "tipofilologia", coniato da Sorella per definire la filologia delle stampe, viene attribuito anche a una rivista annunciata di prossima pubblicazione. Intanto, ancora dall'Università "G. D'Annunzio" è venuto il volume *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, a cura di P. Botta, Modena, 2005, che pubblica gli atti di un convegno di studi svoltosi a Pescara dal 20 al 22 novembre del 2003, e che contiene anche una sezione relativa a testi italiani.

Per concludere questa sommaria rassegna si segnala che le riviste italiane che dimostrano oggi maggiore attenzione verso la filologia delle stampe sono «Ecdotica» (2004-) e «Filologia italiana» (2004-), entrambe a periodicità annuale.

Nell'Introduzione del 1987 mi meravigliavo che quello che i bibliografi e filologi inglesi riconoscevano essere stato il maggior contributo teorico del Novecento alla critica testuale, cioè il criterio del testo-base (*copy-text*) di Greg, non avesse prodotto alcuna eco nell'ambito della filologia italiana. Lo straordinario riconoscimento è proprio nel saggio di Bowers riportato in questo volume (p. 126), nel seguito del quale tuttavia il critico americano mette in guardia gli studiosi da possibili sue applicazioni meccaniche. Articolandone i principi essenziali in una serie di casi particolari, Tanselle avrebbe ulteriormente richiamato l'attenzione sul pericolo di trasformare in tirannia un criterio praticabile solo in tradizioni con caratteristiche molto specifiche. Queste puntualizzazioni restrittive possono anche essere ricondotte alla tensione sempre esistente nel pensiero filologico tra l'aspirazione a definire una metodologia che limiti al massimo la soggettività delle scelte e il riconoscimento che comunque è sempre al giudizio del filologo che bisogna riconoscere l'ultima istanza.

Il criterio del testo-base – come ormai è ben noto a chi ha letto i saggi raccolti in questo volume – è stato definito da Greg in relazione al passaggio nel 1623 dei primi in-quarto al *First Folio* shakespeareano. Per realizzare il testo dell'in-folio andarono in tipografia gli in-quarto corretti a penna sulla base di manoscritti che registravano nuove lezioni d'autore. Ma siccome i curatori dell'in-folio non avevano certamente adeguato gli accidentali degli in-quarto a quelli dei successivi manoscritti, il *First Folio* doveva essere considerato più autorevole, secondo Greg, per le lezioni sostanziali, meno per gli accidentali, discostandosi dagli originali un passaggio in più rispetto agli in-quarto. Ancora nell'Introduzione del 1987 mettevo in evidenza come del criterio del testo-base, a cui la filologia volgare inglese annetteva tanta importanza, negli studi italiani non si fosse mai ragionato e attribuivo questo disinteresse alla no-

stra abitudine ad ammodernare la grafia dei testi antichi, circostanza che rende di fatto inutile qualsiasi discussione circa il trattamento degli accidentali. Oggi aggiungerei che i presupposti teorici generali a fondamento della teoria del testo-base (e cioè, la produzione di un testo contaminato – *eclectic* scrivono i critici angloamericani – non rispondente ad alcuna fonte materiale, ma ricostruito con un procedimento tendenzialmente “oggettivo” che ne garantirebbe una maggior vicinanza alla volontà dell’autore) sono già nel procedimento lachmanniano, che resta ancora oggi la metodologia di base in uso in ambito filologico italiano. Peraltro i due casi più noti assimilabili formalmente alla tipologia della prima tradizione shakespeariana (una stampa che rappresenta un seconda redazione d’autore realizzata mandando in tipografia l’esemplare a stampa della precedente corretto a penna), cioè quelli dell’*Orlando furioso* del 1532 e della quarantana dei *Promessi Sposi*, se ne differenziano per il fatto sostanziale che sia Ariosto sia Manzoni curarono di persona meticolosamente la realizzazione di quelle stampe, stabilendo quindi la loro volontà anche sugli accidentali del testo revisionato.

Eppure il criterio del testo-base, così come Greg lo ha formulato, a guardarlo dal punto di vista degli studi italiani contiene, a mio avviso, un’indicazione di metodo forse addirittura più importante della distinzione fra accidentali e sostanziali, che riassumerei in questo modo: quando un testo è trasmesso da una serie di stampe in derivazione lineare o radiale, alcune delle quali rappresentano un testo revisionato dall’autore, non si può prescindere dall’analizzare accuratamente tutte le edizioni esistenti (siano o no d’autore), dall’individuare il testo di copia impiegato per ogni nuova composizione, dall’indagare le modalità dei singoli passaggi in tipografia, valutando di conseguenza la parte personalmente avuta dall’autore (se l’ha avuta) in ognuno di essi. I risultati di questa indagine, che di per sé è bibliografica, possono condizionare in maniera sostanziale la ricostruzione testuale.

Venendo a un caso concreto, è noto che nel quadro articolato delle edizioni settecentesche delle commedie di Goldoni, la Bettinelli a parte, due soltanto si considerano d’autore: la fiorentina Paperini, messa a stampa dal 1753 al 1757, e la veneziana Pasquali uscita in 17 tomi dal 1761 al 1778. Una delle commedie più fortu-

nate, *La locandiera*, rappresentata la prima volta nel carnevale del 1753, trovò collocazione a stampa per la prima volta nel secondo tomo della Paperini. Della *Locandiera* seguirono varie ristampe in edizioni non sottoscritte dall'autore, fino alla successiva Pasquali, che nel quarto tomo del 1761 stampò di nuovo la commedia. Alla Pasquali seguirono altre edizioni non ufficiali, segno della straordinaria fortuna settecentesca del teatro goldoniano sulla carta oltre che sulla scena. Nel 2007 il testo della *Locandiera* è stato pubblicato criticamente in un volume della serie dell'«Edizione Nazionale delle opere di Goldoni»⁴. La curatrice del testo, Teresa Megale, definisce le varie edizioni non d'autore “prive di valore ecdotico”, riconoscendo autorità solo alla Paperini e alla Pasquali, come se queste fossero manoscritti autografi e quelle tradizione ininfluente. Un caso di filologia delle stampe viene in altri termini affrontato con il punto di vista della filologia dei manoscritti. Nella fattispecie mettiamo pure da parte l'opportunità di collazionare un numero sufficiente di copie della Pasquali alla ricerca di varianti di stato o della presenza eventuale e ben più significativa di uno o più fogli ricomposti. Sta di fatto che in una delle edizioni intermedie scartate, quella realizzata nel 1756 dagli stampatori torinesi Fantino e Olzati, condotta facsimilarmente sulla Paperini, si riscontrano varianti sia sostanziali sia accidentali rispetto alla fonte che ritornano identiche nella Pasquali. Come mai? La risposta più ovvia è che sia stata la Fantino e Olzati e non la Paperini a fare da copia di tipografia per la Pasquali e che l'abbia di conseguenza influenzata. Un buon numero di queste varianti che accomunano la Pasquali alla Fantino e Olzati si configurano come tagli rispetto alla Paperini, alcuni dei quali peraltro mettono finanche in discussione la compiutezza del testo. Goldoni, correggendo a vista il testo della stampa utilizzata come base per la nuova edizione, potrebbe non essersi accorto delle sue manchevolezze e dunque averle avallate, per così dire, involontariamente. Le verifiche sono comunque tutte da fare e le scelte conseguenti richiedono assunzione di responsabilità da parte del critico.

⁴ C. GOLDONI, *La locandiera*, a cura di S. Mamone e T. Megale, Venezia, 2007.

Non basta comunque l'etichetta di stampa d'autore a garantirne, a prescindere da qualsiasi verifica, in tutto e per tutto l'autorità. Sono tanti i fattori che incidono sul processo di produzione di un libro a stampa. A Goldoni, d'altronde, autore di più di centocinquanta tra commedie, tragicommedie, melodrammi giocosi, drammi per musica è difficile far credito di aver lavorato come l'Ariosto per l'*Orlando* del 1532 o come farà Manzoni per la quarantana dei *Promessi Sposi*. Tornando alla *Locandiera*, l'edizione Paperini potrebbe conservare lezioni che, seppure apparentemente superate, lo sarebbero solo per disattenzione dell'autore, non rispondenti dunque a un'effettiva sua intenzione. In questo caso sarebbe insomma da valutare se e fin dove riconoscere una parziale autorità anche alla prima edizione autorizzata, temperandola con quella espressa dall'edizione definitiva. Consiste del resto in questo l'essenza del criterio del testo-base di Greg.

Indice dei nomi

A

Alighieri Dante, 12, 18.
Anderson Sherwood, 171, 172, 175, 176.
Appleton Daniel, 189.
Aquilecchia Giovanni, 10n, 12n, 13n, 34n, 213.
Ariosto Ludovico, 9n, 12, 28, 218, 220.
Arsiccio Intronato, vd. Vignali Antonio.
Asor Rosa Alberto, 14n, 34n.
Auden Wystan H., 192-194.
Austin John L., 163, 168.

B

Bacheller Irving, 134, 142, 145, 146.
Baender Paul, 212.
Baldacchini Lorenzo, 207, 217.
Baldelli Ignazio, 20n, 25n.
Barber Giles, 208.
Barberi Francesco, 206.
Barbi Michele, 9n., 216.
Barbierato Federico, 34n.
Barnes Warner, 78n, 211.
Barocchi Paola, 10n.
Beach Joseph W., 192, 192n, 193, 194.
Beardsley Monroe C., 160, 165, 165n.
Beare Robert L., 127n.
Beaumont Francis, 115, 118.
Bembo Pietro, 10n, 28.
Benvenuti Tissoni Antonia, 217.
Bertoli Gustavo, 35n.
Bertolo Fabio Massimo, 217.
Bettarini Rosanna, 10n.
Bianca Concetta, 20n.
Blado Antonio, 10n.
Boas Frederick S., 48, 48n, 49, 49n.
Boccaccio Giovanni, 12, 27, 31, 32.

Boghardt Martin, 211.
Boiardo Matteo Maria, 217.
Bongrani Paolo, 10n.
Booth Edward T., 171, 175.
Borghini Vincenzo, 35.
Boswell James, 73, 73n.
Botta Patrizia, 10n, 218.
Bowers Fredson, 5, 8, 15n, 35, 79, 81, 83, 85-88, 94n, 104n, 115, 158, 158n, 173, 173n, 174n, 189, 189n, 190, 191, 191n, 205, 206, 208, 209-212, 000, 000, 000, 000, 000n.

Boyd Julian, 104.
Brack O. M., 78n, 211.
Brambilla Ageno Franca, 215n.
Branca Vittore, 26n, 31.
Brown Peter M., 35n.
Brucoli Matthew Joseph, 77n, 78n.
Bruno Giordano, 10n.
Bühler Curt F., 206.

C

Calvo Andrea, 31.
Cannata Nadia, 218.
Capitan William H., 166, 166n.
Caro Annibal, 10n.
Carter Harry G., 63n, 207, 209.
Carter John, 107.
Castellani Arrigo, 18n.
Castiglione Baldassarre, 20n, 26.
Castiglione Zanotto, 31.
Charvat William, 125.
Chiari Alberto, 10n.
Chiecchi Giuseppe, 35n.
Claricio Gerolamo, 25n, 31, 31n, 32.
Clay Richard, 76.
Cochetti Maria, 210.
Colussi Francesco, 32n.

Cowley John D., 206.
 Cowley Malcom, 191n.
 Crane Stephen, 115, 121, 125, 127-130,
 134, 136-138, 140-142, 145-149,
 152, 174, 174n, 189, 189n, 190.
 Crapulli Giovanni, 208, 210, 211, 216n.

D

Dain Alphonse, 11, 22n.
 Dante, vd. Alighieri Dante.
 Davis Herbert, 63n, 209.
 Dearing Vinton A., 211, 212.
 Debenedetti Santorre, 9n, 28n, 216.
 De Frede Carlo, 34n.
 Della Porta Giovambattista, 33, 33n,
 34n.
 Demaria Cristina, 217.
 De Robertis Domenico, 28n.
 De Vincentiis Silvia, 205.
 Dickinson Emily, 197, 198, 198n, 199-
 201.
 Dionisotti Carlo, 13n, 26n.
 Dondi Giuseppe, 208.
 Dorigatti Marco, 218.
 Doubleday Frank, 149-152.
 Drusi Riccardo, 35n.
 Dryden John, 115, 118, 121.
 Dunkin Paul S., 206, 209.
 Dupuigrenet Desroussilles François,
 208.

E

Eisenstein Elizabeth L., 13n.
 Eliot Thomas Stearns, 127, 179, 179n.
 Eliot Valerie, 179, 179n.
 Elwert Wilhelm T., 13n.
 Esdaile Arundell, 206.

F

Fahy Conor, 7, 8, 9n, 10n, 12, 12n, 18n,
 20n, 23n, 208-210, 215, 216, 216n,
 218.
 Fantino Rocco, 221.
 Farenga Paola, 20n.
 Fava Domenico, 206.

Feather John, 208.
 Febvre Lucien, 13n, 21n, 207.
 Fedriga Riccardo, 217.
 Fielding Henry, 115, 121, 122, 129, 137,
 173.
 Firpo Luigi, 213.
 Fletcher John, 115.
 Folena Gianfranco, 29n.
 Frank Waldo, 171, 172.
 Franklin Ralph W., 198, 198n, 199,
 200.
 Freehafer John, 212.
 Frova Carla, 20.
 Fumagalli Giuseppe, 206.
 Füssel Stephan, 13.

G

Gang T. M., 162, 163n, 169n.
 Gaskell Philip, 5, 8, 11, 20, 22, 59, 65n,
 176, 177n, 178, 178n, 206, 208,
 209, 211.
 Ghinassi Ghino, 26, 26n, 27, 27n, 29.
 Ghisalberti Fausto, 9n, 10n.
 Giacomo I re d'Inghilterra, 62, 74.
 Gilman William H., 196n.
 Gilmont Jean-Francois, 207.
 Giunti (Giunta) Filippo, 28n
 Giunti (Giunta) stampatori fiorentini,
 10n, 28.
 Goldoni Carlo, 220-222.
 Gonelli Lida Maria, 33n.
 Greg Walter W., 5, 8, 18, 18n, 39, 75n,
 79, 80, 81, 85, 87, 99, 116, 117,
 119-122, 124-128, 130-136, 138,
 154, 157-159, 164, 168, 176, 183,
 191n, 203, 206, 210, 212, 216, 219,
 220, 222.
 Grendler Paul F., 34n.
 Gutenberg Johann, 104.

H

Haebler Konrad, 206.
 Halsband Robert, 196n.
 Hancher Michael, 163n, 164, 165, 169,
 169n, 170, 177.

Hardy Thomas, 78.
 Harris Neil, 79, 216-218.
 Hawthorne Nathaniel, 115, 121-125.
 Hayford Harrison, 183n.
 Heinemann William, 149-152.
 Hellinga Lotte, 207.
 Hellinga Wytze G., 63n, 207.
 Higginson Thomas W., 200.
 Hill George B., 73n.
 Hill T. H., 61n, 69n.
 Hinman Charlton, 23n, 69, 69n, 101,
 101n, 102-104, 174n, 208, 209, 211.
 Hirsch Eric D., 161, 165, 167, 167n.
 Hirsch Rudolf, 13n.
 Hopkins Gerard M., 164.
 Housman Alfred E., 40, 41n.
 Howard William J., 196n.
 Howells William D., 173.

I

Ianicolo Tolomeo, 10n.
 Infelise Mario, 34n.
 Isella Dante, 213.

J

Jackson William A., 210.
 Jaggard Isaac, 66, 67, 69.
 James Henry, 76, 77n, 115, 127, 154,
 185, 186, 188, 192.
 Johnson Thomas H., 198n.
 Jonson Ben, 49, 54, 55, 56, 56n, 126-
 129, 131, 190.

K

Kemp John, 163, 163n.
 Kenney Edwin J., 211.
 Kewer Eleanor D., 196n.
 Kirsop Wallace, 208, 211, 215.

L

Laufer Roger, 211.
 Lawner Lynne, 23n.
 Leusden Jan, 76n.
 Lewis Sinclair, 77.
 Litz A. Walton, 201n.
 Lombardi Giuseppe, 20n.

Luchtmans Jordaan, 76.
 Luciani Antonio G., 20n.

M

Machiavelli Niccolò, 12.
 Mamone Sara, 221n.
 Manzoni Alessandro, 10n, 17n, 220,
 222.
 Marci Giuseppe, 8.
 Marconi Augusta Charis, 29n.
 Marlowe Christopher, 39, 48, 115.
 Marshall William H., 127n.
 Martens Gunter, 211.
 Martin Henri-Jean, 13n, 21n, 207.
 Massinger Philip, 118.
 Mauro Alfredo, 29n.
 Maxwuell James C., 39, 81n, 206.
 McClure Samuel S., 141, 149, 152.
 McGann Jerome, 211.
 McKenzie Donald F., 13n, 19n, 66n,
 206-208.
 McKerrow Ronald B., 11, 39, 44, 44n,
 45, 45n, 46, 46n, 47, 53, 53n, 54,
 55, 72n, 80, 81, 116-119, 123-126,
 131, 133, 134, 136, 137, 140, 206,
 210, 216.
 McKitterick David, 25n.
 McLaverty James, 212.
 McLuhan Marshall, 25, 25n.
 McManaway James G., 206.
 Megale Teresa, 221, 221n.
 Melville Herman, 79, 109, 173, 178,
 182, 183, 183n, 184, 188, 188n.
 Melville Shaw Elizabeth, 188.
 Meserve Walter J., 173n.
 Miglio Massimo, 20n.
 Migliorini Bruno, 24, 24n.
 Miller Henry K., 174n.
 Milton John, 201.
 Mitchell C. J., 209.
 Montagnani Cristina, 217.
 Mordenti Raul, 35n.
 Moxon Joseph, 62, 63, 63n, 209.
 Müller Salomon, 76.
 Murray John, 183.

N

Nashe Thomas, 39, 44, 45n, 81, 116.
 Newton-De Molina David, 212.
 Nordloh David J., 173n, 212.
 Nowell-Smith Simon, 76n.

O

Olschki Leo, 215.
 Olzati Agostino, 221.

P

Panizzi Antonio, 10n.
 Paperini eredi (stampatori fiorentini),
 221, 222.
 Parent Annie, 207.
 Parker Hershel, 183n, 212.
 Pasquali Giambattista, 220, 221.
 Pasquali Giorgio, 9, 9n.
 Pavier Thomas, 67.
 Peckham Morse, 163, 163n, 166, 166n.
 Perini Leandro, 13n.
 Perkins Maxwell E., 201.
 Pernicone Vincenzo, 25n, 27n, 31, 31n.
 Petrarca Francesco, 12, 32.
 Petrucci Armando, 13n, 25n, 207.
 Petrucci Nardelli Franca, 26n.
 Pietro Aretino, 217.
 Plantin Christophe, 19n, 207.
 Pollard Alfred W., 39, 80, 210.
 Pouncey Lorene, 82.
 Pound Ezra, 179, 180.
 Povey Kenneth, 207.
 Powell Lawrence F., 73n.
 Pozzoli Giulio, 209.
 Procaccioli Paolo, 10n, 218.
 Putnam George P., 182.

Q

Quondam Amedeo, 13, 13n, 14, 20n,
 21n, 23n, 25n, 26n, 28, 29n, 218.

R

Raimondi Ezio, 25n, 32n.
 Reynold Joshua, 73.
 Reynolds Paul, 142.
 Richardson Brian, 26n.

Rideout Walter B., 171n.
 Roberts Jeanne A., 109, 109n.
 Robson John M., 124n.
 Romani Valentino, 217.
 Rosenfeld Paul, 171, 172.
 Rotondò Antonio, 34n.
 Rozzo Ugo, 34n.
 Ruscelli Girolamo, 20n, 23n, 28.
 Rychner Jacques, 72n, 207.

S

Sannazaro Iacopo, 29, 29n, 30.
 Santagata Marco, 20n, 218.
 Santoro Marco, 205, 207, 217.
 Sayce Richard A., 208.
 Schaaf Carl, 76n.
 Scotti Mario, 213.
 Scribner Charles, 201.
 Sereni Lelia, 205.
 Serrai Alfredo, 205.
 Sessa fratelli (stampatori veneziani),
 23.
 Sgambati Liberti Giuliana, 205.
 Shaaber Matthias A., 207.
 Shakespeare John, 66.
 Shakespeare William, 12, 18, 21, 57,
 115, 117, 121, 132, 135, 174, 210.
 Shaw David, 16n, 94n.
 Shelley Percy B., 201.
 Simpson Percy, 49, 49n, 56, 56n, 208.
 Sirri Raffaele, 33n.
 Skinner Quentin, 163, 163n, 166, 166n.
 Sorella Antonio, 10n, 35n, 218.
 Sorrentino Andrea, 34n.
 Southward John, 72n.
 Spirito Lorenzo, 19n, 26.
 Stedman Arthur, 188.
 Stimato Gerarda, 218.
 Stokes Roy, 206.
 Stussi Alfredo, 218.
 Summonte Pietro, 29, 30.

T

Tacuino Giovanni, 10n.
 Tanselle G. Thomas, 5, 8, 15, 35, 79,

83n, 157, 183n, 196n, 206, 209-212, 216, 219.
 Tasso Torquato, 12.
 Tavoni Maria Gioia, 217.
 Tennyson Alfred, 201.
 Thorpe James, 158n, 177, 177n, 178, 211.
 Tizzone Gaetano, 25n, 27, 27n.
 Todd Mabel L., 200.
 Todd William B., 209, 211.
 Torrentino Lorenzo, 10n.
 Trovato Paolo, 20n, 24n, 26n.
 Turner John R., 10n.
 Turner Robert K., 209.

V

Vandersee Charles, 186n.
 Velli Giuseppe, 29n.
 Vignali Antonio, 23n.
 Villani Giovanni, 29n.
 Voet Léon, 207.

W

Walker Alice, 121n, 210.
 Walton Jacobus K., 210.
 Warren George J. (lord Vernon), 10n.
 Warrilow Georgina, 208.
 Weber Carl J., 78n.
 West Martin L., 211.
 White Ray L., 171.
 Whitman Walt, 126, 127, 154, 191, 192.
 Wiley John, 182.
 Wimsatt William K., 160.
 Wordsworth William, 167, 190.
 Wroth Lawrence C., 206.

Y

Yeats William B., 127.

Z

Zappella Giuseppina, 217.
 Zeller Hans, 211.

Volumi già pubblicati in questa collana

Medioevo latino e volgare in Sardegna

di PAOLO MANINCHEDDA

In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda

di GIUSEPPE MARCI

Appunti di filologia romanza

di PAOLO MANINCHEDDA

Introduzione alla letteratura

di NICOLA TANDA e DINO MANCA