

RIFLETTENDO SU LETTERATURA E MANUFATTI: PROFILO DI GEORGE THOMAS TANSELLE

NEIL HARRIS

Denominata alla sua comparsa poco meno di un secolo fa, spesso da chi non la guardava con buon occhio, la *New bibliography*, ossia lo studio e l'analisi del manufatto tipografico come oggetto materiale con lo scopo di ricostruirne il processo fabbricativo, rappresenta un modo di fare filologia intrinseco al mondo anglosassone, a cui da tempo altri paesi e altre filologie guardano con interesse. Dopo gli albori inglesi con gli studi di Alfred William Pollard (1859-1944), Ronald Brunlees McKerrow (1872-1940), e Walter Wilson Greg (1875-1959), e il successivo passaggio all'altra sponda dell'Atlantico rappresentato dal grande magistero di Fredson Bowers (1905-1991), oggi il massimo rappresentante di questa tradizione filologica è senza dubbio George Thomas Tanselle. Da un canto egli è considerato l'erede diretto di Bowers, nonché il difensore più autorevole della disciplina, e dall'altro è visto come un innovatore significativo della stessa, soprattutto per quanto riguarda il rapporto con altre materie intellettuali. La pubblicazione nel 2004 della prima traduzione completa italiana di una raccolta dei suoi saggi, apparsa nel 1998 negli Stati Uniti con il titolo *Literature and artifacts*, ha fornito lo spunto per questa riflessione sulla figura dello studioso e sul contributo che ha dato allo sviluppo del pensiero filologico ed ecdotico, soprattutto sul piano teorico, nell'ultimo quarto del Novecento¹.

¹ G. Thomas Tanselle, *Literature and artifacts*, Charlottesville, the Bibliographical Society of the University of Virginia, 1998, pp. xvii + 356. Il volume contiene i seguenti saggi con la data originale di pubblicazione riportata fra parentesi tonde: «Libraries, museums and reading» (1991), pp. 3-23; «Bibliographers and the library» (1977), pp. 24-40; «The history of books as a field of study» (1981), pp. 41-55; «Reproductions and scholarship» (1989), pp. 59-88; «The latest forms of book-burning» (1993), pp. 89-95; «The future of primary records» (1996), pp. 96-123; «A description of descriptive bibliography» (1992), pp. 127-57; «The recording of American books and the British bibliographical tradition» (1985), pp. 157-85; «Enumerative bibliography and the physical book» (1993), pp. 186-99;

Mentre la bibliografia di Tanselle è enorme, per molti versi la biografia è semplice. Egli è nato nel 1934 a Lebanon, una piccola città oggi sobborgo di Indianapolis. Il padre era un commerciante di discendenza francese; la famiglia della madre era di origine mista, tedesca ed inglese, mentre uno zio e due zie erano insegnanti di scuola, il che in qualche modo spiega la passione per i libri che egli ebbe fin da giovane. Dopo una prima laurea all'Università di Yale (B.A.), conseguì un Master (M.A.)

«Textual criticism and deconstruction» (1990), pp. 203-35; «Editing without a copy-text» (1994), pp. 236-57; «Critical editions, hypertexts, and genetic criticism» (1995), pp. 258-71; «Books, canons and the nature of dispute» (1992), pp. 275-90; «Analytical bibliography and printing history» (1981), pp. 291-306; «Printing history and other history» (1995), pp. 307-27. Sono seguiti da un'appendice che riporta due documenti di cui Tanselle è stato l'estensore principale, cioè lo «Statement on the role of books and manuscripts in the electronic age, delivered at the fiftieth-anniversary symposium of the Houghton Library, 11 September 1992», pp. 331-4, e lo «Statement on the significance of primary records, adopted by the Executive council of the Modern Language Association of America, 19 May 1995», pp. 335-37. Per le principali recensioni al volume, si vedano Robin Alston in *The Library*, 21 (1999), pp. 394-6; Patrick Cadell in *Bulletin du bibliophile*, 1999, pp. 419-21; Bennett Gilbert in *The Library Quarterly*, 70 (2000), pp. 504-6; Patricia Fleming in *Papers of the Bibliographical Society of Canada*, 38 (2000), pp. 118-20; David McKitterick in *TLS*, n. 5004 (26 February 1999), p. 32; Peter L. Shillingsburg in *Papers of the Bibliographical Society of America*, 94 (2000), pp. 159-61; H.R. Woudhuysen in *The review of English studies*, n.s., 51 (2000), pp. 258-60. Per la traduzione italiana, si veda *Letteratura e manufatti*, trad. di Luigi Crocetti, Firenze, Le lettere, 2004. Avvertiamo che il testo pubblicato in questa sede è una versione, opportunamente modificata per tenere conto dell'indirizzo filologico della rivista, dell'introduzione a questa stessa traduzione (dove ha il titolo *La bibliografia e il palinsesto della storia*). Per quanto riguarda la storia generale dei rapporti fra gli studi filologici italiani e la bibliografia di matrice angloamericana, chi ha svolto con tenacia e intelligenza il ruolo di *trait d'union* è stato Conor Fahy, professore emerito d'italiano all'Università di Londra, di cui si ricordano la raccolta *Studi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, e la magistrale ricerca sulla stampa dell'edizione definitiva del poema dell'Ariosto: *L'«Orlando furioso» del 1532: profilo di una edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989. La produzione scientifica di Fahy fino al 1998 è riportata nel mio contributo: «Conor Fahy: profilo di un bibliografo», in *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Convegno di studi in onore di Conor Fahy. Udine, 24-25-26 febbraio 1997*, a cura di N. Harris, Udine, Forum, 1999, pp. 311-44. Per il lettore che volesse notizie più ampie riguardanti la storia e le applicazioni in ambito italiano della bibliografia di matrice anglosassone, segnaliamo, oltre all'utile *Introduzione* di Pasquale Stoppelli in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987, il mio lavoro con lo stesso titolo in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 301-26, che anticipa alcune considerazioni elaborate in questa sede, e la raccolta *Dalla «textual bibliography» alla filologia dei testi italiani a stampa*, a cura di A. Sorella, Pescara, Libreria dell'università editrice, 1998. Per una storia *diversa* della disciplina, mi permetto in fine di segnalare il testo elettronico di chi scrive *Analytical bibliography An alternative prospectus*, reperibile sul sito dell'Institut d'Histoire du Livre di Lione.

e un dottorato (PH.D.) presso la Northwestern University di Evanston nell'Illinois, con ricerche riguardanti Melville e la letteratura americana moderna. In termini di curriculum questo elemento lo discosta dai bibliografi precedenti, tutti specialisti di Shakespeare e della letteratura teatrale inglese del Rinascimento, con la parziale eccezione di Bowers che ha lavorato anche su romanzieri come Nathaniel Hawthorne e Stephen Crane e su pensatori come William James e John Dewey. In comune con molti studiosi di bibliografia, Tanselle scopre tardivamente la disciplina, cioè solamente negli anni in cui svolge il ruolo di *Instructor* di letteratura inglese, poi quello di professore associato, presso l'Università del Wisconsin. Nel 1978 si è trasferito a New York per lavorare presso la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, dove ancora copre il ruolo di vice-presidente. Collabora inoltre, con il ruolo di *Adjunct Professor*, con il Dipartimento di Inglese della Columbia University e mantiene forti legami con l'Università della Virginia, sia attraverso i corsi che tiene presso la Rare Book School diretta da Terry Belanger, sia attraverso la Bibliographical Society della stessa università, di cui attualmente è presidente.

La grande e meritata reputazione di Tanselle fra chi studia la storia del libro e la bibliografia deriva non solo dalla qualità limpida del pensiero, ma anche da un primato straordinario: a partire dal volume XVI del 1963, ogni anno scrive un articolo per *Studies in Bibliography*. Anzi, in questi quarant'anni di rapporto ininterrotto, spesso il contributo di Tanselle ha aperto questa prestigiosa raccolta annuale con il tono di un vero e proprio editoriale. *Stricto sensu*, egli non è un autore di libri. La forma che gli è congeniale è proprio il saggio lungo e denso, oscillante in generale fra le 20 e le 40 pagine, in cui individua ed affronta sul piano metodologico qualche tema che gli sta a cuore. In quattro occasioni nuclei di saggi o di lezioni sono stati raggruppati per costituire pubblicazioni prestigiose in forma di volume, di cui tre sono apparse sotto l'egida della Bibliographical Society of the University of Virginia. Nel 1979 i *Selected studies in bibliography* riunivano undici articoli usciti nell'organo della società fra il 1967 e lo stesso 1979²; nel 1987 *Textual criticism since*

² G. Thomas Tanselle, *Selected studies in bibliography*, Charlottesville, published for the Bibliographical Society of the University of Virginia by the University Press of Virginia, 1979. Tutti i saggi della raccolta sono apparsi precedentemente in *Studies in bibliography*. Contiene: «Bibliography and science» (1974), pp. 1-35; «Descriptive bibliography and library cataloguing» (1977), pp. 37-92; «Copyright records and the bibliographer» (1969), pp. 93-138; «A system of color identification for bibliographical description» (1967), pp. 139-70; «The bibliographical description of patterns» (1970), pp. 171-202;

Greg, nel 1989 il testo delle «Rosenbach Lectures», edite con il titolo *A rationale of textual criticism*, e nel 1990 *Textual criticism and scholarly editing* hanno radunato le sue riflessioni riguardanti le procedure ecdotiche della tradizione angloamericana³; e nel 1998 è apparsa l'ultima collezione

«The bibliographical description of paper» (1971), pp. 203-43; «Greg's theory of copy-text and the editing of American literature» (1975), pp. 245-307; «The editorial problem of final authorial intention» (1976), pp. 309-53; «External fact as an editorial problem» (1979), pp. 355-401; «Some principles for editorial apparatus» (1972), pp. 403-50; «The editing of historical documents» (1978), pp. 451-506. Il saggio del 1976 è disponibile in traduzione italiana con il titolo «Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore» nella raccolta a cura di Stoppelli, pp. 147-89 (si veda n. 1). Il curatore ha avuto il merito di includere un altro saggio importante «The concept of ideal copy» (trad. it. «Il concetto di esemplare ideale», pp. 73-105) apparso in *Studies in bibliography*, 33 (1980), pp. 18-53, che finora non è stato raccolto dall'autore stesso.

³ Si vedano G. Thomas Tanselle, *Textual criticism since Greg: A chronicle 1950-1985*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1987. Contiene: «Greg's theory of copy-text and the editing of American literature, 1950-74» (1975), pp. 1-63; «Recent editorial discussion and the central questions of editing, 1974-79» (1981), pp. 65-107; «Historicism and critical editing, 1979-85» (1986), pp. 109-54; Id., *A rationale of textual criticism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989. Il testo riproduce il contenuto delle «Rosenbach Lectures» tenute nella primavera del 1987 presso l'Università della Pennsylvania e si divide in tre capitoli (*The nature of texts*, pp. 11-38; *Reproducing the texts of documents*, pp. 39-66; *Reconstructing the texts of works*, pp. 67-93), seguiti da un *Postscript*, pp. 95-7; Id., *Textual criticism and scholarly editing*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990. Contiene: «Texts of documents and texts of works» (1981), pp. 3-23; «The editorial problem of final authorial intention» (1976), pp. 27-71; «External fact as an editorial problem» (1979), pp. 72-118; «Some principles for editorial apparatus» (1972), pp. 119-76; «Problems and accomplishments in the editing of the novel» (1975), pp. 179-217; «The editing of historical documents» (1978), pp. 218-73; «Classical, biblical, and medieval textual criticism and modern editing» (1983), pp. 274-321; «Textual study and literary judgment» (1971), pp. 325-37. Pare opportuno comunicare che Tanselle sta allestendo una nuova raccolta, che avrà il titolo *Textual criticism since Greg: A chronicle, 1950-2000*, comprendente sei saggi, la cui pubblicazione presso la University of Virginia Press è prevista per l'autunno del 2004. Segnalo in fine due pubblicazioni con titoli poco promettenti, che spiegano forse la loro scarsa fortuna nelle biblioteche europee. Si tratta delle bibliografie enumerative originariamente concepite per gli studenti iscritti ai corsi che Tanselle ogni anno tiene presso la Columbia University, ma le cui dimensioni sono ormai giunte ad essere libri veri e propri. La *Introduction to bibliography: Seminar syllabus*, giunta nel 2002 alla 19ª «revision» (pp. 370), è una guida straordinariamente preziosa alle discipline bibliografiche, soprattutto in chiave analitica e descrittiva; la *Introduction to scholarly editing: Seminar syllabus*, sempre nel 2002 arrivata alla 18ª «revision» (pp. 257), svolge un compito analogo dal punto di vista della filologia e della critica del testo, soprattutto in ambito angloamericano. Entrambe sono pubblicate dalla Book Arts Press della Rare Book School dell'Università della Virginia e per chi le conosce rappresentano strumenti indispensabili di lavoro.

ne, *Literature and artifacts*, oggetto della discussione che propongo in questa sede.

Nei quindici saggi che formano questo volume importante, Tanselle presenta una meditazione organica sul rapporto tra scrittura e società, tra fabbricazione e conservazione, tra selezione e distruzione. La pubblicazione di una traduzione italiana di un'opera talvolta complessa e difficile, per quanto sia notizia da salutare con piacere, rappresenta necessariamente l'inizio di un processo lento di interpretazione, spiegazione e assimilazione. Come dice il magnifico *epicedion* di Auden per la scomparsa di un altro poeta, ogni testo diffuso e letto viene giudicato «con un codice di coscienza straniero»⁴, per cui le osservazioni di Tanselle dirette alla situazione che conosce di prima mano, quella degli autori moderni americani e delle grandi biblioteche statunitensi, vanno aggiustate per abbracciare un'impostazione culturale infinitamente più antica e complicata come quella italiana. Tratto costante del suo pensiero, espresso ripetutamente, è il desiderio di comunicare la percezione centrale della propria tradizione – cioè che il libro è un oggetto materiale testimone di un processo fabbricativo che ha influito sia sul testo in esso veicolato sia sulla ricezione di quel testo – fuori dall'ambito della filologia e della critica testuale anglosassone in cui tale percezione è nata.

I lettori che avranno voglia di affrontare *Literature and artifacts* nella versione italiana saranno in gran parte bibliotecari, storici e filologi, ossia tre gruppi di utenti forti del libro, inteso sia come oggetto fisico che come opera immateriale, i quali vivono fra loro un rapporto non tanto di reciproca vicinanza quanto di reciproca distanza. In qualche modo, come in un *tableau* allegorico medievale, li immagino come tre *stati* differenti: i filologi come gli aristocratici del mondo dell'informazione, quelli che ne conoscono più intimamente forme e dettagli, seppure talvolta con difficoltà a percepire la visione d'insieme; gli storici come i guerrieri, che mirano ad isolare blocchi di notizie e a trasformarli in feudi con tanto di castello al centro; e i bibliotecari come i villani, nel senso che conservano e lavorano i documenti per conto altrui, ma non si trovano chiamati a partecipare alla discussione critica.

Prima che i bibliotecari insorgano rabbiosamente alla lettura di questa pagina, ricordo come il concetto di *bibliografia* prevalso in ambito angloamericano sia fondato proprio sulla trasmissione dei testi e pertanto sullo studio di documenti che solitamente possiedono una pater-

⁴ W.H. Auden, «In memory of W.B. Yeats» (1939): «Now he is scattered among a hundred cities / And wholly given over to unfamiliar affections, / To find his happiness in another kind of wood / And be punished under a foreign code of conscience».

nità intellettuale, seppure qualche volta anonima. Si tratta dell'assunto ed anche dell'errore tipici delle discipline umanistiche, in cui l'informazione raramente ha carattere neutro, appunto perché si tratta generalmente dell'espressione di una opinione o di un punto di vista. Negli scritti di questa scuola raramente si trovano riferimenti all'altra informazione, quella astratta caratteristica delle scienze pure e talvolta applicate, priva di paternità, che nel relativo ambito si denomina documentazione. Provate a chiedere ad un bibliografo di matrice anglosassone come si costruiscano soggettari oppure thesauri, o quali siano i principi che governano una classificazione, e, nel caso che non sia un bibliografo che per caso è anche un bibliotecario, la risposta sarà il silenzio. È necessario quindi partire dalla constatazione che entrambe le parti in causa credono erroneamente di sapere svolgere il mestiere dell'altra.

L'avvertimento, quindi, che rivolgo al bibliotecario che affronta una lettura di Tanselle è perciò che si tratta di un'ottima occasione per conoscere un nemico penetrante, insidioso e a volte cattivo. Sembra una posizione estrema, ma, per un momento almeno, accettiamo che l'amore fraterno sia spesso finto e che un nemico palese sia meglio di un amico falso. L'ostilità che divide bibliotecari e bibliografi è di antica data, si svolge nell'agone dove i libri si conservano e si usano, ed è peggiorata dalla distanza crescente fra la professione dell'uno e la ricerca dell'altro. Il bibliografo considera il bibliotecario custode improprio e geloso di tesori di cui non conosce il significato né il valore, e d'altronde può additare numerose prove di mancanza di preparazione e di ignoranza in materia (per esempio, l'eliminazione di *duplicati*). Per uno studioso del libro come manufatto una vera biblioteca di ricerca è caratterizzata da una politica di accumulazione di copie plurime delle edizioni più importanti, che facilita il confronto fra esemplari e spesso fornisce la dimostrazione concreta che di *duplicato* non si può affatto parlare. Dal canto suo il bibliotecario considera il bibliografo, quando lo incontra, come un vandalo scomodo e sgradevole, uno che si comporta in modo strano e sa troppe cose. Qualche tempo fa un bibliotecario mi ha descritto una scena avvenuta davanti ai suoi occhi in una sala di libri rari: un utente, con in mano un volume antico e pregevole, che incurante della legatura lo alzava, lo portava alla finestra, lo girava in un senso poi in un altro, lo piegava, lo rovesciava, insomma faceva tutto fuorché leggerlo. Dal racconto ho riconosciuto un bibliografo famoso del ramo analitico.

Il primo grande tema che viene esplorato in *Literature and artifacts* riguarda la biblioteca come luogo di conservazione e in particolare le po-

litiche relative alla gestione, alla conservazione e alla riproduzione del patrimonio delle grandi biblioteche americane, al cui interno si svolge un dibattito annoso e spesso polemico fra protezione ed eliminazione. Nella discussione si notano eufemismi pseudomilitari: come nel linguaggio del Pentagono la *neutralization* di un nemico vuol dire che qualcuno è stato ammazzato, così in quello della biblioteca il *withdrawal* di un libro significa distruzione. Con lo scopo di creare spazio sugli scaffali, in tempi recenti una quantità ingente di volumi è stata *neutralizzata* attraverso l'invio diretto al macero, la cessione ad altre biblioteche, oppure la vendita al pubblico. La curiosità di Tanselle si indirizza ai criteri, secondo i quali alcuni pezzi etichettati *rari* o *pregevoli* sono separati per essere conservati in apposite sezioni, mentre altri rimangono liberamente a disposizione dell'utente e pertanto possono essere mandati al macero dalla biblioteca stessa. Non solo egli denuncia il carattere casuale e velleitario di tali criteri, ma insiste sulla necessità di considerare la biblioteca nella sua interezza come museo del libro vivente.

L'esempio più preoccupante di questi fasulli criteri di conservazione è rappresentato dallo scandalo dei giornali scoppiato dopo la pubblicazione di *Literature and artifacts* negli Stati Uniti, ma in qualche modo anticipato nelle sue pagine. Chi in anni recenti ha scorso un quotidiano americano o inglese avrà senz'altro visto le inserzioni di aziende che propongono l'acquisto di numeri di vecchi giornali – in particolare quello con la data di nascita – come dono a una persona amata. Tale proposta sfrutta la nostra curiosità di carpire il legame fra la storia generale dell'umanità e quella particolare che riguarda soltanto ognuno di noi. Le stesse aziende propongono inoltre, a un prezzo più alto, i numeri degli stessi quotidiani che descrivono qualche evento memorabile: dalle battaglie della Seconda guerra mondiale alla morte di Kennedy, dalla vittoria dell'Inghilterra nella coppa del mondo allo sbarco sulla luna. Da dove provengono queste scorte di quotidiani? Sono i volumi ceduti dalle biblioteche, acquistati dai *journal-breakers* (rottamatori di giornali) e riciclati in questo commercio redditizio. Quali sono le ragioni che inducono le biblioteche, anche quelle importanti con una esplicita funzione di conservazione come la British Library, ad eliminare questi documenti? Il fatto che essi sono scomodi. Le biblioteche infatti non hanno mai amato i quotidiani che prendono molto spazio in magazzino, sono difficili da maneggiare e, per il fatto che sono stampati su carta povera, sono problematici da conservare. Per liberare spazio nei depositi, chilometri e chilometri di quotidiani sono stati eliminati dopo la microfilmatura (anzi il processo di distruzione spesso è cominciato con la ri-

produzione, poiché, con lo scopo di riprendere una superficie piana, il dorso della legatura viene rimosso con un colpo di ghigliottina).

Questa prassi non solo è stata largamente seguita, ma è anche stata segnalata come un buon esempio di gestione bibliotecaria, benché questa politica in generale sia stata attuata senza alcuna verifica dell'effettiva rarità di quanto veniva distrutto. Un quotidiano stampato in milioni di esemplari, invece, dopo pochi anni sopravvive solamente in decine di copie e dopo molti anni una serie importante di un giornale ha buone possibilità di contenere alcuni pezzi addirittura unici. Come il diavolo dantesco, Tanselle mette il dito nella piaga affermando che non si può «pentere e volere insieme»: in altre parole non è possibile distruggere raccolte centenarie e simultaneamente eseguirne la riproduzione in microfilm «per la contraddizione che nol consente». La distruzione di un originale raro e forse unico in quanto scomodo e ingombrante è palesemente indifendibile. Nel caso in cui questo principio pericoloso fosse applicato all'ambito familiare, quanti suoceri e quante suocere andrebbero al macero? Quanti oggetti nei musei sono fragili, voluminosi e difficili da conservare, ma vengono amorevolmente custoditi esattamente per queste ragioni? Ai colpi di piccone dati in questo volume contro tale distruzione dei documenti cartacei – argomenti con i quali credo che i lettori italiani concorderanno pienamente – aggiungo quello relativo alla durevolezza dei supporti plastici. Quando ricordiamo la storia dei materiali librari, dalla tavoletta di argilla al rotolo di pergamena, dalla carta fatta con stracci di lino a quella di cellulosa, ci si accorge che la facilità di scrittura e di diffusione ha sempre prevalso rispetto alle esigenze di conservazione. Se epoche storiche differenti si distinguono attraverso scelte di un supporto per ricevere i loro testi, la nostra si riconosce dal suo amore per la plastica, espresso non solo nei microfilm, ma anche nei dischi, nei nastri, oppure nel polimero sulla superficie di un CD-ROM o DVD. In nessun'altra epoca il trasferimento dei testi da un supporto all'altro è stato promosso con la scusa di garantire la loro sopravvivenza. Una tavoletta d'argilla è praticamente indistruttibile, un codice pergamenaceo dura migliaia di anni, molti manoscritti e stampati cartacei hanno diversi secoli già alle spalle: ma la plastica quanto dura? Qualche decennio pare la risposta più sicura. Alla debolezza del supporto si aggiunge l'obsolescenza dei macchinari indispensabili per sfruttare alcune tecnologie: i nastri forati di carta dei primi ordinatori non si leggono più a causa dei costi troppo alti di manutenzione dei relativi strumenti.

Il secondo grande tema affrontato da Tanselle in *Literature and artifacts* è il rapporto fra oggetto e uomo, uomo e memoria, memoria e oggetto.

Tale triangolo epistemologico sta al cuore del nostro tentativo quotidiano di leggere e scrivere il passato. In *1984* Orwell immagina il passato come un palinsesto, raso e riscritto tutte le volte che sia necessario⁵; nel 2004, anche se rispettiamo maggiormente l'integrità dei documenti fisici, che non vengono distrutti e fabbricati nuovamente per essere riposti negli archivi, come nel romanzo, il passato esiste sempre come palinsesto sul quale desideriamo scrivere non solo la storia del presente ma anche quella del futuro. Molti storici infatti paiono convinti che una disciplina che ci consente di osservare analiticamente il passato ci permette anche di capire meglio il presente e predire meglio il futuro. Questo approccio semplicistico porta anche a interpretazioni fuorvianti delle finalità che governano le raccolte archivistiche e librarie. Esibendo una predilezione per le prime rispetto alle seconde, lo storico rinuncia a capire la differenza fra un *documento* e un *testo*. Lo scopo primario di un archivio è quello di dimostrare che una azione è stata compiuta, vuoi per scopo politico-amministrativo, vuoi per conservare la memoria della propria attività commerciale, sociale, epistolare, creativa o intellettuale. Per tale ragione un documento collocato in un insieme archivistico rischia di perdere in parte o del tutto il proprio significato nel caso che venga estrapolato dal contesto originale. Ai fini della ricerca storica gli archivi che contengono documenti non più d'uso vengono devoluti ad un ente, di solito statale, che ha la funzione di conservarli. Bisogna sottolineare che tali depositi, in linea di principio, sono contenitori esclusivamente di scritti *morti*, nel senso che i documenti ivi riposti non fanno più riferimento alla realtà corrente.

Una raccolta libraria, che al massimo dell'efficacia ha la forma di biblioteca, contiene testi *vivi*, nel senso che esistono per esprimere e comunicare un messaggio, la cui età e la cui provenienza originale non hanno importanza. Ognuno di questi testi è autonomo e, come opera, non ha un rapporto organico con quel luogo né con gli altri documenti ivi conservati. La percezione diffusa dell'archivio come edificio dove si conservano filze o registri manoscritti (in tempi più recenti dattiloscritti) e la biblioteca come struttura dove sono disponibili libri stampati è un'altra faccia della stessa medaglia. Nell'archivio l'autenticità del documento è garantita anche da un esemplare unico; nella biblioteca la comunicazione efficiente dipende dalla manifattura di un gran numero di esemplari provenienti dalla stessa matrice.

Intorno allo stesso problema della comunicazione dei *testi* ruota la di-

⁵ George Orwell, *Nineteen eighty-four: A novel* (1949), I, cap. 4: «All history was a palimpsest, scraped clean and reinscribed exactly as often as was necessary».

stinzione canonica fra un catalogo e una bibliografia. Il primo è una lista di scritti raggruppati da qualche fattore esterno comune, solitamente quello dell'ubicazione, che cioè si trovano nella stessa raccolta (o insieme di raccolte nel caso di un sistema esteso a più biblioteche); la seconda è una lista di scritti uniti da qualche fattore interno comune. Quest'ultimo a sua volta varia: gli scritti possono essere legati in base ad un criterio immateriale, nel caso che abbiano la stessa paternità intellettuale o creativa (per esempio, le opere di Manzoni, le edizioni dell'*Orlando Furioso*, la pittura di Michelangelo) o la stessa tematica (titoli di gastronomia, aeronautica, oreficeria, ecc.), oppure in base ad un criterio materiale, nel caso che l'elemento unificante derivi dalla fabbricazione, dalla cronologia, o dalla geografia (edizioni dei Manuzio, incunaboli fiorentini, prime impressioni litografiche, ecc.). In realtà nessuno di questi criteri, neppure la distinzione stessa fra bibliografia e catalogo, rappresenta un compartimento stagno, poiché ogni bibliografia è in parte anche un catalogo derivato dagli esemplari fisicamente esaminati dal compilatore, mentre i cataloghi – soprattutto quelli dedicati a materiali considerati antichi o pregiati – spesso cercano di arricchirsi aggiungendo informazioni esterne rispetto all'esemplare con un criterio bibliografico. Tale ibridazione non solo è inevitabile ma è anche auspicabile.

Tanselle pertanto invita chi fa il mestiere dello storico a riflettere su ciò che la bibliografia è e sul significato della comunicazione dei testi. La tesi di fondo è che troppo spesso gli storici trascurano uno strumento indispensabile per una lettura corretta del passato: una disciplina cioè che studia il meccanismo attraverso il quale lo stesso passato si esprime. La situazione operativa è resa più complessa senz'altro dalle correnti nazionali di pensiero, che tendenzialmente vedono nella bibliografia di chiave angloamericana uno strumento filologico, poco affine al metodo storiografico, e invece nell'*histoire du livre* di matrice francese una impostazione socio-economica più familiare. Tale distinzione, però, non ha base logica né intellettuale, per cui sorge il sospetto ragionevole che sia alimentata piuttosto dalle differenze esistenti fra dipartimenti universitari (oppure, per quanto riguarda l'Italia, dagli steccati concorsuali, altrettanto artificiosi e spesso assurdi).

Il disagio di chi fa storia di fronte ad una disciplina ostica come la bibliografia, soprattutto nella sua veste militante, rimane comprensibile; la determinazione spesso manifestata di relegarla a un ruolo subalterno, per la sola ragione che necessita di conoscenze tecniche e di un lessico scientifico, non è prova tanto di autonomia critica quanto di pigrizia intellettuale. La bibliografia è lo strumento concepito dalla mente umana

con lo scopo di registrare la storia delle idee che sono state rese pubbliche attraverso la moltiplicazione degli esemplari, sia manoscritta che tipografica. Tutte le volte in cui un testo viene diffuso, in qualsiasi forma e in qualsiasi epoca, la registrazione del carattere materiale assunto da quel testo è indispensabile per darci la possibilità, in altro tempo, in altro luogo, di recuperare la notizia che un tale messaggio è stato espresso attraverso tale veicolo fisico. Nel momento in cui registriamo che un testo è stato messo in circolazione, vuoi con riferimento ad un manoscritto unico, vuoi con riferimento ad esemplari plurimi rappresentanti di una edizione, stiamo facendo bibliografia. Quando si pensa, invece, alla quantità pressoché infinita degli scritti che l'umanità ha finora prodotto, ci si accorge che pochi, anzi pochissimi, hanno avuto il beneficio di un trattamento bibliografico esauriente.

Anche qui si tratta di una questione di prospettiva, poiché, quando si parla di bibliografia, viene subito da pensare ai libri. Questa idea è senz'altro sbagliata. Nel 1999 feci impostare una ricerca che consisteva nella raccolta sistematica per almeno un anno dell'intera produzione di più tipografie della provincia di Udine. Rispetto ad altre forme di indagine bibliografica, anche quelle condotte sul prodotto fisico, il lavoro raccoglieva i materiali alla fonte produttiva invece di cercarli alla foce, cioè dopo che sono stati dispersi attraverso il commercio ed altre forme di distribuzione. Il risultato è servito a chiarire la natura discutibile di un canone di registrazione fondato sul "libro". Questa pratica inveterata deve fare i conti con il fatto che il 99% degli oggetti raccolti nell'indagine udinese non aveva alcun destino di biblioteca e pertanto non sarebbe stato conservato. Abbondavano le pubblicità commerciali, le locandine politiche, i biglietti da visita, le etichette per barattoli, gli imballaggi di ogni genere, mentre i libri si distinguevano per la pressoché totale assenza. Ancora più paradossalmente, i pochi volumi raccolti erano esempi scadenti ed infelici dell'arte tipografica dei nostri tempi: stampa monocolora su carta di qualità mediocre, eseguita con scarsa attenzione, con una tiratura di qualche centinaio di esemplari. L'estremo opposto è stato rappresentato – tanto per prendere un esempio fra molti – da un pieghevole illustrativo delle linee di navigazione a Venezia durante la celebrazione del nuovo millennio, impresso in quadricromia su una robusta carta patinata, splendidamente rifinito, e tirato in decine di migliaia di esemplari. Ma quello ucciderà questo, finché non impariamo a vedere la storia della stampa come le bambole di una matrioska, in cui ciò che solitamente si definisce la *storia del libro* rappresenta solamente quella piccolissima che si trova nel cuore del giocattolo. Milioni e milioni di og-

getti sono stati e sono prodotti ogni giorno – basta girare fra gli scaffali di un supermercato per accorgersi di quanto il marchingegno di Gutenberg sia onnipresente nella società moderna –, oggetti che nel giro di qualche mese saranno scomparsi. Ma il fatto che non esistono più non vuole dire che non siano esistiti e che non si meritino un trattamento bibliografico, anche se ciò significa prendere atto della loro scomparsa totale.

È lecito chiedersi quale possa essere il rapporto fra la produzione di oggetti tipografici effimeri e la ricerca storica, che consiste solitamente nella lettura dei documenti. A mio avviso questo rapporto consiste nella consapevolezza del ruolo, spesso deformante, che può avere la conservazione nella creazione e nell'interpretazione della storia. Un esempio quasi unico di raccolta bibliografica costruita a partire dalla fonte è la Thomason collection oggi conservata presso la British Library di Londra. Si tratta di un insieme di quasi 24.000 documenti a stampa, inclusi numerosi fogli volanti, molti dei quali con la data di acquisto postillata in manoscritto, uniti fra il 1640 e il 1660 dal libraio londinese George Thomason, comprendente la produzione propagandistica politico-religiosa dell'epoca. L'esistenza di questa collezione influì fortemente sulla struttura e sull'arco cronologico affrontato dal catalogo Wing per i libri inglesi dal 1641 al 1700, il quale mostra quante volte l'esemplare Thomason è l'unico conosciuto, soprattutto qualora si tratti del materiale più minuto. Fin dall'epoca in cui giaceva presso gli eredi del libraio, la raccolta è stata considerata importante per conoscere la storia intellettuale della guerra civile inglese e il protettorato di Cromwell, mentre in tempi più recenti essa ha contribuito ad una rilettura significativa – soprattutto attraverso gli scritti di Christopher Hill – del sottomondo dei pensatori e dei dissidenti radicali⁶. Quanti però si chiedono che storia si sarebbe fatta senza quella collezione?

Non sarebbe giusto invitare lo storico ad abbandonare le ricerche d'archivio. Bisogna però ricordargli come ogni insieme documentario

⁶ Per la figura di Thomason (m. 1666) e le vicende della collezione, che fu acquistata dalla corona per la biblioteca del British Museum soltanto nel 1762, si vedano Lois Spencer, «The professional and literary connexions of George Thomason», *The library*, s. 5, 13 (1958), pp. 102-18; Id., «The politics of George Thomason», *ivi*, 14 (1959), pp. 11-27; David Stoker, «Disposing of George Thomason's intractable legacy 1664-1762», *ivi*, s. 6, 14 (1992), pp. 337-56. Per un testo di Christopher Hill (1912-2003), storico «marxista» di Oxford, che fa uso esteso dei documenti contenuti nella raccolta Thomason, si veda *The world turned upside down. Radical ideas during the English revolution*, London, Maurice Temple Smith, 1972 (trad. it. *Il mondo alla rovescia. Idee e movimenti rivoluzionari nell'Inghilterra del Seicento*, Torino, Einaudi, 1981).

rappresenti una realtà potenzialmente insidiosa. Esploriamo l'ipotesi che nel 2504 rimangano sia un nucleo di documenti corrispondenti alla produzione di una tipografia nell'anno 2004, sia i libri contabili della stessa tipografia per lo stesso anno. Quale fonte corrisponderà maggiormente alla verità storica? La risposta è nessuna delle due, poiché da entrambe emergeranno elementi concordi che sono falsi ed elementi discordanti che sono veri. Lo storico d'altronde avrà l'obbligo di chiedersi fino a che punto i libri contabili siano affidabili e, nell'eventualità che l'evasione fiscale sia stata estirpata dalla società futura, insieme auspicabilmente alle tasse, dovrà fare ricerche sulla struttura economica delle imprese commerciali all'inizio dell'attuale millennio. Di fronte ai documenti tipografici lo stesso storico dovrà, invece, porsi tre domande: perché è stato scritto? (ossia qual è la natura di questa opera immateriale?) perché è stato riprodotto? (ossia quale influsso ha avuto il processo di diffusione sul carattere dell'oggetto materiale?) e perché è stato conservato? (ossia come il destino di conservazione di tale oggetto abbia prevalso contro i processi predominanti di smercio, uso, scarto e distruzione?). E nel caso che voglia sottoporre ogni documento che incontra alla verifica di questo triangolo epistemologico, cioè creazione intellettuale, produzione materiale, sopravvivenza documentaria, allora farebbe bibliografia.

Il terzo e ultimo grande tema di *Literature and artifacts* è il rapporto fra la trasmissione dell'opera immateriale, gli effetti del veicolo fisico che la trasmette, la formazione di un canone di testi, e gli influssi della critica testuale e dell'ecdotica. Fra tutte le tradizioni filologiche europee, è difficile immaginarne altre due così in contrasto come l'italiana e l'inglese. L'intenzione qui perciò non è quella di sfoggiare spaccatorie patriottiche per dire che un *modus agendi* è superiore rispetto all'altro; è quella, al contrario, di fare un confronto necessariamente superficiale, poiché il viaggio dentro una sola di queste letterature richiederebbe più vite e qui dobbiamo parlare di tutt'e due in poche pagine.

L'eterno banco di prova della filologia anglosassone, e insieme la fucina in cui sono stati forgiati i precetti critici ed ecdotici che la rendono particolare, è il *First Folio* di William Shakespeare (1564-1616). La storia di questo libro è complessa. Mentre drammi come *Amleto* e *Re Lear* avevano avuto più edizioni nella vita dell'autore, senza che egli abbia manifestato alcun interesse per tali pubblicazioni, dopo la morte i colleghi ed amici di Shakespeare riunirono i suoi trentasei principali testi drammatici in una grande edizione collettanea (che deriva il nome dal formato),

che venne pubblicata a Londra nel 1623. Per esattamente la metà dei drammi, cioè per opere come *La tempesta* o *Dodicesima notte*, il *First Folio* è l'unica fonte che oggi possediamo e perciò esso rappresenta una pietra miliare nella storia della letteratura e della filologia inglese. Un paragone italiano è rappresentato dal manoscritto Vat. Lat. 3195: si tratta di un piccolo codice pergameneo (27 x 20 cm), in cui, per conto dell'autore, a partire dal 1366, Giovanni Malpaghini riportò le composizioni sparse di Francesco Petrarca, il quale poi continuò e ampliò la raccolta, per cui circa un terzo dei componimenti che contiene sono autografi. Nel pensiero letterario italiano il canone petrarchesco è così dominante che raramente ci si accorge di quanto sia eccezionale. Tale manoscritto non solo è servito come modello per altri esemplari posseduti da letterati importanti, come il codice oggi laurenziano copiato per Coluccio Salutati, ma è stato anche utilizzato fin dagli albori dalla tradizione a stampa, soprattutto nella redazione aldina curata da Pietro Bembo nel 1501. Su questo piccolo documento librario perciò è esemplificata una intera cultura letteraria e talvolta la stessa coscienza nazionale. Come la regina Sharazad, il poeta aretino ha avvolto la lingua italiana nelle ambagi del suo amore, girandola, rivolgendola, ritardandola, con lo scopo di rallentare il passaggio del tempo, di modo che il lessico, l'espressione, e soprattutto la pronuncia di uno scrittore toscano nato esattamente sette secoli fa risultano perfettamente comprensibili a qualsiasi cittadino italiano moderno. Qualcosa di analogo è successo in Germania con la traduzione luterana della Bibbia, due secoli più tardi, che ebbe come conseguenza la promozione della forma della Bassa Sassonia a lingua nazionale, ma si trattava per lo meno del testo sacro. In Inghilterra, invece, il modello della *Authorized Version* della Bibbia (1611) si candidò come norma, ma nel giro di un secolo la lingua quotidiana se ne discostò, lasciandone l'impiego a sette come i quaccheri, che ancora oggi utilizzano le forme intime *thou/thee* altrimenti scomparse. Come in Francia, la parlata corrente della città capitale è stata più forte e la metamorfosi è stata così veloce che le opere dello stesso Shakespeare oggi si studiano con difficoltà nelle scuole, mentre quelle di un autore medievale come Chaucer, nato circa trent'anni dopo Boccaccio, si leggono in traduzione.

Differenze talmente macroscopiche fra due culture invitano alla cautela, ma, se per ipotesi incredibile Dante, Petrarca e Boccaccio fossero stati scrittori del primo Seicento, contemporanei di Chiabrera e Marino, e se – come Shakespeare – le loro opere fossero giunte a noi solamente attraverso una tradizione a stampa, non sarebbe stata povera la filologia italiana se non avesse fatto ogni sforzo per capire quali differenze so-

stanziali e formali appartenessero agli autori e quali invece alla patina sovrapposta dal processo tipografico? Tale infatti è stato lo scopo di più generazioni di filologi inglesi ed americani, che si sono cimentati nello studio del *First Folio*, e questa tradizione di ricerca ha raggiunto l'apogeo nel noto lavoro di Charlton Hinman. Questo consiste in una analisi serrata, fascicolo dopo fascicolo, dell'operazione tipografica che produsse l'edizione del 1623. La mole della pubblicazione e la complessità della materia trattata fanno sì che la ricerca di Hinman sia più citata che letta, come d'altronde si deduce dall'ottima condizione degli esemplari conservati in molte biblioteche di ricerca, per cui mi permetto di fornire un breve riassunto delle conclusioni raggiunte. La circostanza chiave che ha reso possibile il lavoro quasi ventennale di Hinman è stata la raccolta da parte del milionario bardolatra Henry Clay Folger (1857-1930) di ottantanove oppure novanta (secondo il criterio applicato al conteggio) esemplari del *First Folio* per la biblioteca di Washington che oggi porta il suo nome. Il progetto iniziale di Hinman consisteva nel collazionare questi esemplari con lo scopo di reperirne varianti interne⁷. Ben-

⁷ Per tale compito venne ideata e costruita una macchina apposita, la Hinman Collating Machine, che impiega un principio stroboscopico in cui si individuano le differenze variando l'intensità della luce su due esemplari, le cui immagini vengono riflesse e sovrapposte su un piano di lettura; si veda l'ottima storia del progetto, che include un censimento degli esemplari ancora esistenti, di Steven Escar Smith, «'The eternal verities verified': Charlton Hinman and the roots of mechanical collation», *Studies in bibliography*, 53 (2000), pp. 129-61. Una generazione successiva di strumenti, che va sotto i nomi degli ideatori (Lindstrand, McLeod, Halley), applicano invece la stereoscopia, in cui – sempre attraverso un sistema di specchi – ciascun occhio vede la pagina in un esemplare diverso e le immagini sono sovrapposte nel cervello di chi guarda; cfr. Gordon Lindstrand, «Mechanized textual collation and recent designs», *Studies in bibliography*, 24 (1971), pp. 204-14. Un esemplare della McLeod Collating Machine, acquistato dall'Università di Udine, nel 2003 è stato impiegato da Emanuela Sartorelli per conto del Centro Nazionale di Studi Manzoni presso la Biblioteca Nazionale Braidense per collazionare sessantasette esemplari della Ventisettana dei *Promessi sposi*. In Italia l'altro metodo molto diffuso, soprattutto in seguito all'indagine di Fahy sull'*Orlando Furioso* del 1532, consiste nell'impiego di fotocopie trasparenti; cfr. Conor Fahy, «Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione», *La bibliofilia*, 87 (1985), pp. 65-8, rist. in Fahy, 1988, pp. 105-11. Sempre più numerosi sono poi i tentativi di svolgere collazioni attraverso riprese digitali. Un progetto pionieristico è descritto da P.R. Sternberg, J.M. Brayer, «Composite imaging: A new technique in bibliographic research», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 77 (1983), pp. 431-45, mentre una procedura sviluppata in Germania dalla Soft Imaging System di Münster, in collaborazione con la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, è riportata in Martin Boghardt, «Änderungen in Wort und Bild», *La bibliofilia*, 100 (1998), pp. 513-81; numero del centenario della rivista edito anche con il titolo *Anatomie bibliologiche: saggi di storia del libro per il centenario de "La Bi-*

ché in Italia la discussione critica intorno alla *bibliografia testuale* sia stata concentrata sulle varianti introdotte in corso di tiratura, bisogna dire che tali differenze – appunto perché il tempo a disposizione nelle fasi di produzione, lettura, correzione e riconsegna delle bozze e poi della stampa definitiva, era minimo – raramente sono significative e il più delle volte si limitano alla correzione di refusi. Un lavoro filologico serio tuttavia ha sempre l'obbligo di collazionare un certo numero di esemplari con uno strumento adatto, poiché, anche se non si scoprono microvarianti significative, un risultato negativo è sempre una certezza raggiunta, e simultaneamente la verifica a tappeto è il modo migliore per reperire le macrovarianti, per esempio un foglio *cancellandum* oppure *cancellans*. Nel caso del *First Folio* la collazione di cinquanta esemplari presso la Folger Library rivelò soprattutto refusi e poche varianti importanti per la costituzione del testo. Se il lavoro avesse prodotto solamente questo risultato, Hinman sarebbe rimasto con materiale sufficiente per un articolo in un periodico scientifico e tutta l'operazione rapidamente sarebbe caduta nell'oblio.

Lo scrutinio a più riprese delle pagine dell'edizione del 1623 portò, invece, frutti imprevisti e un bagaglio di nuove metodologie. In primo luogo Hinman si accorse di gruppi di caratteri danneggiati in maniera distintiva che ritornavano con una qualche regolarità. Facendone la mappa dei movimenti, che alla fine ammontavano a 615 singoli caratteri per un totale di 13.075 comparse, scoprì che la composizione non procedeva *seriatim*, cioè in ordine di lettura, ma per forme, partendo ogni volta dalla forma più interna del fascicolo⁸. Il riconoscimento di gruppi di caratteri distintivi che viaggiavano insieme per determinati periodi di tempo

bliofilia”, a cura di L. Balsamo, P. Bellettini, Firenze, Olschki, 1999. In tutti questi metodi le immagini provenienti da copie differenti sono colorate in maniera diversa (per esempio, blu e giallo) e sovrapposte sullo schermo: nel caso non ci siano varianti, tutta la pagina appare dal colore secondario (cioè verde); nel caso invece che ci sia qualche differenza, i colori primari sono visibili come elemento di disturbo. Lo svantaggio del metodo è che ogni copia collazionata deve essere ripresa digitalmente e adattata alla copia di controllo, con tutti i problemi che nascono dalla filmatura di un originale antico rilegato, non sempre in buone condizioni, eseguita ciascuna volta da un fotografo diverso, mentre le immagini sovrapposte devono essere esaminate sul computer da un operatore che ha conoscenze bibliografiche sufficienti per riconoscere una variante autentica.

⁸ Charlton Hinman, *The printing and proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963, I, p. 461. Per la figura dell'autore (1911-1977), si veda il necrologio di Fredson Bowers, «Charlton Joseph Kadio Hinman», *The book collector*, 26 (1977), pp. 389-91. Per ulteriori indicazioni bibliografiche riguardanti il metodo, si veda Neil Harris, «Per una filologia del titolo corrente: il caso dell'*Orlando furioso* del 1532», in *Bibliografia testuale*, 1999, pp. 139-204: 152-3.

portò inoltre all'identificazione di tre casse differenti (siglate *x*, *y* e *z*), di cui l'officina era dotata. La constatazione che spesse volte le due pagine di una forma risultavano eseguite con il materiale di due casse separate dimostrava come vi lavorassero altrettanti compositori, ciascuno dei quali eseguiva metà forma per volta. Nel fascicolo tipo del *First Folio*, raccolto in sei carte, l'ordine di composizione e di impressione delle forme era 3v.4r, 3r.4v, 2v.5r, 2r.5v, 1v.6r e 1r.6v⁹.

Il fatto che il *First Folio* fosse composto per forme è stata la scoperta più importante di Hinman, poiché solo in tal modo divenne possibile

⁹ In *Literature and artifacts*, 1998, pp. 299-303, Tanselle raduna osservazioni riguardanti la composizione per forme, che fu praticata nelle stamperie antiche anche qualora una officina avesse caratteri sufficienti per fare una composizione *seriatim*; cfr. la ripresa del tema in Id., «The treatment of typesetting and presswork in bibliographical description», *Studies in bibliography*, 52 (1999), pp. 1-57. A parere di chi scrive, oltre al vantaggio tipografico di non impiegare i caratteri in pagine composte che sarebbero poi rimaste sul banco in attesa del completamento della forma, tale procedura permetteva un'organizzazione più regolare della lettura e della correzione delle bozze. Ottenere una dimostrazione esauriente che questo metodo è stato impiegato per comporre e stampare un libro non è semplice e rimane esiguo il numero di edizioni in cui tale sistema è stato determinato attraverso l'analisi bibliologica. Mentre il metodo canonico per dimostrare la presenza di una composizione per forme consiste nell'identificazione dei movimenti di caratteri danneggiati, nell'*Hypnerotomachia Poliphili* aldina del 1499 l'impiego di supporti impressi in bianco tratti da pagine già stampate rivela come l'edizione fosse composta per forme a partire da quella più esterna di ciascun fascicolo; si veda Neil Harris, «The blind impressions in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)», *Gutenberg Jahrbuch* (2004), pp. 93-146. Sarebbe utile tuttavia ricevere segnalazioni più frequenti, senza procedere ad una dimostrazione completa che l'edizione è stata composta per forme, dei casi in cui il compositore visibilmente ha problemi per inserire il testo nelle pagine. Cito, a titolo esemplificativo, il caso rappresentato dal primo *Dioscoride* in italiano pubblicato a Venezia nel 1542: si tratta di un piccolo in-8°, in cui le forme esterne sono sempre eseguite in modo regolare, mentre quelle interne lasciano tracce evidenti della difficoltà incontrata nell'adattare il testo allo spazio disponibile; cfr. inoltre David J. Shaw, «Setting by formes in some early Parisian Greek books», in *Book production and letters in the Western European Renaissance: Essays in honour of Conor Fahy*, edited by A.L. Lepschy, J. Took, D.E. Rhodes, London, The Modern Humanities Research Association, 1986, pp. 284-90. In alcuni casi di manoscritti andati in tipografia e sopravvissuti, i segni lasciati dal compositore sono stati interpretati come indicazione di una procedura *seriatim* oppure per forme; si veda Gustavo Bertoli, «I segni del compositore in alcune copie di tipografia di edizioni fiorentine del XVI secolo. Un po' di casistica», *La bibliofilia*, 91 (1989), pp. 307-24, nonché la bibliografia riportata in Margaret Lane Ford, «Author's autograph and printer's copy: Werner Rolewinck's *Paradisus Conscientiae*», in *Incunabula: Studies in Fifteenth-century printed books presented to Lotte Hellinga*, edited by M. Davies, London, the British Library, 1999, pp. 109-28. Esprimo qualche riserva però di fronte ad una evidenza così labile e ambigua, soprattutto qualora non siano fornite prove parallele tratte dal prodotto stampato.

spiegare strane oscillazioni nell'utilizzo dello spazio tipografico. Il compositore che avanzava in senso di lettura a partire dalla pagina 4r, non aveva difficoltà a fare entrare tutto, perché attingeva al materiale del fascicolo successivo nel caso in cui il testo non gli bastasse, oppure spostava qualcosa in esso nel caso in cui ne avesse troppo. Il suo compagno, invece, che procedeva a ritroso, doveva far entrare in ogni pagina una quantità precisa di testo. Immaginiamo, per esempio, che si accorgesse che il materiale era troppo: cercava di stringerlo nell'atto stesso di comporre, riducendo gli spazi fra le parole, introducendo abbreviazioni, escludendo segni di punteggiatura e maiuscole, intervenendo sulla grafia delle parole, e così via. Poteva anche giocare con la distribuzione fisica, compattando righe di verso come se fossero prosa. Aveva inoltre la possibilità estrema di reimpostare le colonne, togliendo le prime righe della prima colonna per introdurle in fondo alla pagina successiva (ma, in termini dell'ordine di lettura, precedente). Nel momento, però, in cui fosse giunto alla pagina 1r, se il problema non era stato risolto, non aveva più scampo e, nel caso che il testo fosse sempre stato eccedente, qualcosa sarebbe stato tagliato. Nell'edizione del 1623 *Molto rumore per nulla* si conclude alla pagina L1r e, per mancanza di spazio, un passo è stato omesso, ma per fortuna è possibile recuperarlo dalla precedente tradizione in-quarto. Il testo di *Antonio e Cleopatra*, invece, ci è arrivato solamente attraverso l'*editio maior* e nella scena in cui la regina egizia, catturata dai soldati romani, tenta il suicidio con un pugnale, presenta una lacuna vistosa. Il passo si trova alla pagina 2z1r, dove sono visibili molti segni di angustia, per cui, anche se non è possibile recuperare il pezzo scomparso, per lo meno la genesi dell'omissione si spiega. Per il compositore la situazione opposta, in cui il materiale cioè fosse insufficiente per riempire lo spazio a disposizione, creava meno problemi, soprattutto in un testo drammatico come Shakespeare, dove non è difficile aumentare le zone bianche in una pagina. La composizione per forme nondimeno spiega utilmente anomalie dovute a questo modo di procedere, come, per esempio, brani di prosa spezzettati e disposti sulla pagina come se fossero versi per occupare più spazio.

Oltre all'identificazione dei caratteri, Hinman approfondì il riconoscimento dei singoli compositori attraverso le loro grafie idiosincratice. La questione della *compositor analysis* è tipica della filologia shakespeariana; viene guardata con sospetto, invece, non solo da altre filologie, ma anche in altri ambiti della letteratura inglese, per cui un chiarimento riguardante l'efficacia e il limite del metodo è opportuno. In primo luogo la percezione che sia possibile distinguere i compositori del *First Folio* in

base alle loro abitudini tipografiche è più antica di Hinman e risale ad una lettera di Thomas Satchell apparsa nel *Times Literary Supplement* del 1920, in cui, con riferimento al testo di *Macbeth*, fu segnalata la distinzione fra due compositori successivamente noti come “A” e “B”. Indagando in modo capillare, Hinman elaborò le ricerche eseguite nel frattempo da Edwin Willoughby e Alice Walker, giungendo a riconoscere l’opera di altri tre compositori differenti oltre alle due mani già identificate (siglati “C”, “D”, ed “E”), e a tali sigle assegnò la paternità compositoriale di rispettivamente 194, 445, 120, 35½, e 71½ pagine del *First Folio*. È significativo, a mio avviso, come nei quarant’anni successivi, nell’ambito filologico shakespeariano, altri studiosi abbiano raffinato questa metodologia senza mettere in discussione i parametri essenziali. In alcune zone dell’edizione, dove lo stesso Hinman era incerto fra il compositore A e il collega C, che lavoravano in modo simile e avevano grafie più regolari rispetto al molto distintivo compositore B, questi studi supplementari hanno proposto l’inserimento dei lavoranti a cottimo “F”, “H”, “I” e “J”, che eseguono soltanto qualche pagina¹⁰. Nella casistica le grafie fondamentali che distinguevano il compositore B dal compagno A erano *do, go, heere*, rispetto a *doe, goe, here*, a cui si aggiunsero lemmi meno comuni: per esempio *greefe, traitor, yong*, sempre di B, contro *griefe, traytor, young* di A. In tempi recenti il progresso tecnologico ha messo a disposizione la possibilità di applicare concordanze a singoli passi del testo, per cui il dizionario delle forme idiosincratiche di ciascun compositore si è arricchito. Attenzione è stata prestata anche alle abitudini di carattere psicomecanico: per esempio, la preferenza mostrata fra maiuscolo e minuscolo in lemmi come *Devill/devil* e *Heaven/heaven*, oppure, qualora il verso non sia pieno, per cui non si pone il problema della giustificazione a destra, l’inserzione del mezzo spazio prima del segno di punteggiatura che distingue il compositore C rispetto ai colleghi. Bisogna però dire che la *compositor analysis* non ha avuto conseguenze dirette sulla sostanza del testo critico di Shakespeare, benché indiscutibilmente sia servita per conoscere meglio la natura dell’interferenza sul piano formale dei lavoranti e per distinguere le forme che forse risalgo-

¹⁰ Si vedano T.H. Howard-Hill, «The compositors of Shakespeare’s Folio comedies», *Studies in bibliography*, 26 (1973), pp. 61-106; John O’Connor, «Compositors D and F of the Shakespeare First Folio», *ivi*, 28 (1975), pp. 81-117; Gary Taylor, «The shrinking compositor A of the Shakespeare First Folio», *ivi*, 35 (1981), pp. 96-117; Paul Werstine, «Cases and compositors in the Shakespeare First Folio comedies», *ivi*, 35 (1982), pp. 206-34. La proposta di un compositore “G” non è stata accolta dalla critica e, per non generare ambiguità, successivamente questa sigla non è stata impiegata.

no all'autore. Gli effetti di questa lunga fase di analisi bibliografica vanno cercati, invece, nella recente ecdotica shakespeariana, dove, rispetto all'impostazione otto e primo novecentesca incentrata sull'opera immateriale ed unitaria, consistente spesso nell'unione forzata delle versioni degli in-quarto e del *First Folio*, è emersa una insistenza sulla testimonianza fornita dal singolo oggetto materiale, come mostrano le edizioni recenti di *Amleto* e del *Re Lear* che fanno riferimento solamente all'in-quarto oppure all'in-folio, ormai considerate redazioni differenti.

Il metodo della *compositor analysis* non è risultato finora esportabile in altri ambiti letterari, in altre lingue e in altre situazioni geografiche. Le ragioni essenziali sono due: la prima, lo stato estremamente fluido della lingua inglese sullo spartiacque fra Cinque e Seicento, unito alla libertà d'azione che avevano i compositori delle officine londinesi coeve, cioè condizioni che difficilmente si riproducono in altro ambito; la seconda, la quantità incredibile di risorse intellettuali, di tempo e di fatica che la cultura angloamericana ha sempre dedicato allo scrittore maggiore della propria tradizione letteraria. Non sono emersi – con la sola eccezione del *Don Quijote* indagato in ambito spagnolo – per le officine veneziane, lionesi, parigine, o di altri grandi centri tipografici, casi in cui l'analisi bibliologica è riuscita a distinguere con sicurezza l'operato di un compositore rispetto ai colleghi¹¹. Questa mancata diffusione tuttavia

¹¹ Si vedano Wallace Kirsop, «Les habitudes de 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. I seminari internazionali. Roma, 23-26 marzo 1983*, a cura di G. Crapulli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 17-47; Lorenzo Baldacchini, «La parola e la cassa. Per una storia del compositore nella tipografia italiana», *Quaderni storici*, 72 (1989), pp. 679-98; Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991; Brian Richardson, *Print culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Ad onore del vero, nessuno di questi lavori tenta di reperire dati in uno specifico prodotto tipografico che potrebbero distinguere diversi compositori, per cui non è lecito formulare un giudizio riguardo la possibilità di successo. Segnalo tuttavia il caso italiano rappresentato dalle *Epistole* di Santa Caterina di Siena, edite come grande in-folio da Aldo Manuzio nel 1500. Nell'edizione 35½ fascicoli sono stati composti da una persona che, per indicare una pausa mediana, si serve di due punti (:) e molto occasionalmente della virgola; altri 16½ fascicoli sono stati composti da una che, invece, preferisce la virgola (,) e lascia i due punti nel cassetto. La divisione fisica, che spesso riguarda fascicoli alterni, è molto netta e può essere spiegata solamente dall'esistenza di due compositori (o gruppi di compositori) con abitudini paragrafematiche differenti, a cui venivano affidati pacchetti consistenti di materiale. Per gli studi spagnoli che identificano compositori diversi nell'opera di Cervantes, si veda Francisco Rico, «Componedores y grafías en el Quijote de 1604 (sobre un libro de R.M. Flores)», in *Actas del Tercer congreso internacional de la Asociación de Cervantistas (III-*

non invalida il metodo, poiché è ovvio che l'individuazione degli agenti che trasmettono un testo in base alle caratteristiche di ciascuno – come il paleografo identifica un copista – è sempre desiderabile, qualora sia possibile. Il tentativo di qualche volpe filologica di dire allora che l'uva è acerba e che la *compositor analysis* non funziona nasce piuttosto da una incomprensione profonda della natura empirica della disciplina. Ogni filologia lavora infatti nello spazio dell'interazione fra l'opera immateriale e la fisicità dei testimoni; ogni filologia si nutre dei difetti che nascono in tale processo, poiché, se la trasmissione avvenisse senza alcun tipo di errore, il filologo rimarrebbe disoccupato; e ogni filologia, quando è buona, segue principi generali, ma sa anche adattarsi a circostanze locali, che qualche volta conducono allo sviluppo e alla sperimentazione di soluzioni particolari.

In apertura al penultimo saggio di *Literature and artifacts*, in modo solo apparentemente casuale, Tanselle cita alcuni articoli esemplificativi del grado altamente specialistico ormai raggiunto dalla bibliografia analitica. Fra questi titoli egli include un lavoro del 1959, apparso nella rivista diretta da Bowers, che identifica l'operato del compositore B, sempre quello del *First Folio*, nella seconda edizione in-quarto del *Mercante di Venezia*, composta ed impressa nel 1619 presso la stessa officina¹². Nel caso si legga tale articolo, si tratta di un contributo scrupoloso e intelligente, ma nulla lo distingue rispetto ad altri pubblicati in quegli anni sulle pagine degli stessi *Studies in bibliography*. L'autore dell'articolo in questione è un giovane ricercatore, Donald Francis McKenzie (1931-1999), che esattamente dieci anni più tardi, nel famoso scritto *Printers of the mind*, ha scagliato l'assalto più noto contro la validità del metodo analitico rappresentato da Bowers e Hinman¹³. Neozelandese, dopo la laurea

Cindac), *Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 1999, pp. 63-83; Id., «Don Quijote, Madrid, 1604, en prensa», *Bulletin hispanique*, 101 (1999), pp. 415-34.

¹² D.F. McKenzie, «Compositor B's role in *The Merchant of Venice* Q2 (1619)», *Studies in bibliography*, 12 (1959), pp. 75-89.

¹³ D.F. McKenzie, «Printers of the mind: Some notes on bibliographical theories and printing-house practises», *Studies in bibliography*, 22 (1969), pp. 1-75, rist. in Id., *Making meaning. "Printers of the mind" and other essays*, edited by P.D. McDonald, M.F. Suarez, S.J., Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2002, pp. 13-85. Del saggio famoso del 1969 è uscita una traduzione italiana nella raccolta *Stampatori della mente e altri saggi*, che include una introduzione di Michael Suarez, pubblicata a Milano da Edizioni Sylvestre Bonnard, nel 2003. Benché la disponibilità di un testo così importante in Italia sia motivo soltanto di soddisfazione, occorre informare il lettore che, nonostante

nel paese d'origine, McKenzie si addottorò a Cambridge con una tesi sui registri della Cambridge University Press e imboccò la classica carriera del docente universitario d'anglistica impegnato nello studio dei processi gutenberghiani. Cosa lo portò a compiere quest'atto di apostasia sulla strada di Damasco? Il motivo semmai stava nel fatto che la bibliografia analitica, nata come disciplina rivoluzionaria che attaccava le certezze altrui, si era trasformata in canone. Basta scorrere infatti le annate coeve delle riviste specializzate per accorgersi che il metodo praticato non lascia apertura al dubbio, poiché il canone stesso conferisce certezza. McKenzie in qualche modo rimise il dubbio che mancava e ruppe la matrice filologica della scuola bowersiana, dichiarando che la bibliografia è storia oppure, come egli preciserà nelle «Panizzi Lectures» del 1985, sociologia dei testi.

Uscendo a distanza di vent'anni dai *Principles* di Bowers, lo scritto segnò uno spartiacque nel pensiero bibliografico coevo. Parte della forza del messaggio stava indiscutibilmente nella scelta della sede: apparve nel volume XXII di *Studies in bibliography* e così venne dal cuore stesso della bibliografia militante. All'epoca fu accolto in alcuni ambiti come se un imam musulmano avesse predicato davanti all'altare di San Pietro, benché – a mio avviso – sia più esatto vedere nell'intervento di McKenzie, al posto di un gesto di eresia o un atto di ribellione, il ripristino di una ortodossia più antica. Se il rilievo metodologico, che insiste sull'incertezza dell'incertezza (in parole semplici l'errore che rende distintivo un compositore non viene praticato con regolarità), suscitò larghi consensi, non si può dire lo stesso tuttavia del modo con cui egli presenta le proprie ar-

la forte rassomiglianza fra i titoli, tale collezione corrisponde a quella inglese solo per quanto riguarda il saggio principale. La selezione americana di McDonald e Suarez comprende undici saggi, incluso «Printers of the mind», mentre quella italiana ne contiene tre, di cui i due che accompagnano lo scritto, per così dire, bandiera mancano dalla raccolta di oltre Atlantico. Dispiace constatare che nessun avviso riguardante questa ambiguità si trova all'interno del volume italiano. Dello stesso McKenzie risultano pubblicate in italiano altre due raccolte, cioè *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1999, e *Il passato è il prologo*, ivi, 2002. Per le risposte a McKenzie, si vedano Fredson Bowers, «McKerrow revisited», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 67 (1973), pp. 109-24; 115; G. Thomas Tanselle, «Bibliography and science» cit. [su «Printers of the mind»]; Id., «Textual criticism and literary sociology», *Studies in bibliography*, 44 (1991), 84-144; 85-100 [con riferimento alle «Panizzi lectures» del 1985]; Id., «Issues in bibliographical studies since 1942», in *The book encompassed: Studies in Twentieth-century bibliography*, edited by P. Davison, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 24-36; 30, 34. Una rapida sintesi del pensiero di McKenzie adatta al lettore italiano si trova anche in Neil Harris, «Bibliografia che?», *Nuova informazione bibliografica*, 1 (2004), pp. 227-34, seguita da recensioni delle edizioni recenti dei suoi scritti.

gomentazioni. Sia in *Literature and artifacts* che in altri scritti, Tanselle ribatte queste ultime e, a quanto egli scrive, aggiungo qualche riflessione mia, a cominciare dalla necessità di leggere con molta cura il saggio del 1969 in cui McKenzie scagliò la prima pietra, poiché si tratta di un testo complesso, mentre il pensiero dell'autore, per quanto brillante e provocatorio, è intriso di contraddizioni.

Il tallone d'Achille dello studioso neozelandese sta senz'altro nella tendenza a estrapolare molto, e non sempre in modo equilibrato, dalle proprie esperienze personali: per esempio, l'importanza delle fonti d'archivio è ovvia per chi ha lavorato con i documenti ordinati e dettagliati della Cambridge University Press; se, al contrario, egli avesse dovuto fare i conti con il *Diario di Ripoli*, che ricorda molto imperfettamente l'attività di una stamperia fiorentina dal 1476 al 1484, forse sarebbe stato più cauto nei confronti dell'informazione archivistica¹⁴. In un saggio successivo del 1984 prende in disamina una tecnica già menzionata della *compositor analysis*, ossia il conteggio delle volte in cui, all'interno di un testo poetico (cosicché non esiste la necessità di giustificare a destra), un compositore inserisce uno spazio prima di un segno di punteggiatura, che qualche volta rappresenta una caratteristica identificante. Questa tecnica viene applicata all'edizione di *Psyche* di Joseph Beaumont, pubblicata a Cambridge nel 1702, e i risultati sono confrontati con le carte che registrano l'organizzazione del lavoro compositore presso l'archivio della stamperia¹⁵. I due insiemi di dati non collimano. McKenzie si serve di questo esito per porre un dubbio riguardo all'affidabilità del metodo bibliografico; ciò che non fa – si tratta di un pregiudizio che trovo sorprendente – è porre un dubbio parallelo riguardo all'affidabilità dell'evidenza archivistica. I documenti della stamperia non furono scritti con lo scopo di permettere a generazioni successive di svolgere analisi bibliologiche; ma furono redatti per determinare la paga dei compositori. Chiunque ha svolto un lavoro a cottimo, soprattutto di carattere manuale, sa però che esiste sempre una differenza fra il lavoro fatto e la registrazione dello stesso al fine di ottenere un pagamento. Nell'eventua-

¹⁴ Cfr. Melissa Conway, *The Diario of the printing press of San Jacopo di Ripoli 1476-1484. Commentary and transcription*, Firenze, Olschki, 1999, nonché le riserve espresse riguardanti i criteri di edizione da parte mia, a cui rispondono la curatrice e Nicolas Barker, in *The book collector*, 50 (2001), pp. 9-50.

¹⁵ D.F. McKenzie, «Stretching a point: Or, the case of the spaced-out comps», *Studies in bibliography*, 37 (1984), pp. 106-21, rist. in Id., *Making meaning* cit., pp. 91-106. In una recensione è stato fatto notare, invece, che nessun altro lavoro bibliografico ha proposto l'identificazione di un compositore esclusivamente in base a tale utilizzo dello spazio davanti alla virgola; cfr. T.H. Howard-Hill in *The Library*, s. 7, 4 (2003), pp. 311-3.

lità che gli operai della Cambridge University Press avessero – anche in minima parte – ridistribuito il lavoro attribuito dei documenti a ciascuno in base ad accordi privati fra loro, la fonte archivistica diventerebbe inaffidabile, almeno ai fini dell’analisi bibliologica. Ciò che McKenzie non capì o non volle capire era che il dubbio non può applicarsi ad una categoria di documenti, quelli bibliografici, e non invece ad un’altra, quelli archivistici. Il dubbio è universale e illimitato.

Al di fuori della questione dell’affidabilità, un invito a servirsi piuttosto dei documenti d’archivio deve fare i conti con la circostanza che per il 99% delle edizioni prodotte con un torchio manuale non è sopravvissuta alcuna documentazione esterna ai libri stessi. In tale circostanza, come ricorda Tanselle a più riprese, il manufatto fisico rappresentato dagli oggetti dispersi fra le biblioteche odierne è l’unica fonte d’informazioni. La difficoltà della bibliografia analitica perciò non sta nella mancanza dei dati, anzi i dati sono abbondanti quanto il numero dei libri in circolazione; semmai consiste nel fatto che l’evidenza è ambigua e spesso difficile da interpretare, ma, allo stesso tempo, all’analisi di tale evidenza non possiamo rinunciare. Offro un esempio. Da tempo gli incunabolisti sanno – nel senso che si tratta ormai di una certezza acquisita attraverso ripetuti atti di osservazione condotti sui paleotipi – che i primi libri a stampa furono impressi con un torchio “ad un colpo”, in grado di eseguire soltanto una pagina di un in-folio (oppure due pagine di un in-quarto) in una volta. Indizi al riguardo provengono dal rapporto fra impressione e controimpressione, dalla coincidenza mancata di correzioni fatte in corso di tiratura in pagine che stanno sulla stessa facciata del foglio, dalle anomalie che si spiegano solamente con riferimento a questa procedura, e, per i libri in-quarto, dalla prassi di dividere i fogli a metà prima della stampa¹⁶. Nessuna prova di ciò si trova fuori dai libri stessi, né documentaria, né iconografica, né trattatistica, poiché gli autori dei manuali pubblicati nel Sei e Settecento fanno riferimento alla tecnologia della propria epoca. Non credo, tuttavia, sia possibile negare che quel genere di torchio sia esistito e che abbia lasciato la propria traccia nei libri che sono stati fabbricati con esso. In verità, con le debite differenze, attraverso l’insistenza co-

¹⁶ Sul torchio “ad un colpo”, si veda Lotte Hellinga, «Press and text in the first decades of printing», in *Libri tipografi biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell’Istituto di Biblioteconomia e Paleografia, Università degli Studi di Parma, Firenze, Olschki, 1997, I, pp. 1-23. Un episodio curioso in cui fogli, che sono stati stampati con uno sbaglio nella prima pagina e perciò scartati, sono riciclati alla fine di una edizione è descritto da Neil Harris, «Una pagina capovolta nel *Filocolo* veneziano del 1472», *La bibliofilia*, 98 (1996), pp. 1-21, rist. in *Dalla “textual bibliography”*, cit., pp. 67-96.

mune sul carattere storico, sociale ed universale della bibliografia, i punti di vista espressi da McKenzie e Tanselle spesso coincidono. Scorrendo gli scritti ultimi del professore neozelandese non risulta d'altronde che egli abbia mai smesso di credere nell'esistenza del compositore B.

Dalla filologia è inevitabile giungere all'ecdotica. La scuola anglo-americana si distingue per l'impiego su larga scala di una prassi che può sembrare strana ad un filologo nutrito piuttosto su casi classici e romanzi. Tale prassi ha avuto una genesi precisa nel famoso saggio *The rationale of copy-text* di Greg, apparso nel 1950-51 in *Studies in bibliography*¹⁷. Sebbene Tanselle si sia dedicato a commentare e ad elaborare le implicazioni di tale proposta in altra sede, soprattutto nelle raccolte

¹⁷ W.W. Greg, «The rationale of copy-text», *Studies in bibliography*, 3 (1950-51), pp. 19-36, rist. in Id., *Collected papers*, edited by J.C. Maxwell, Oxford, at the Clarendon Press, 1966, pp. 374-91 (trad. it. «Il criterio del testo base», in *La filologia dei testi a stampa*, cit., pp. 33-51). Per l'estesissima bibliografia generata da questo articolo, rinvio alle indicazioni bibliografiche fornite dallo stesso Tanselle (si veda nota 3). Nonostante il peso avuto dal criterio di Greg in ambito angloamericano, i riferimenti ad esso da parte della filologia italiana finora sono stati minimi. Franca Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari* (1975), Padova, Antenore, 1984², lo conosce, ma lo considera estraneo all'usanza propria e lo liquida in poche parole: «[Greg] propone di adottare le varianti 'sostanziali' dell'ultima edizione curata dall'autore, ma la grafia della prima come più vicina al manoscritto autografo, mentre per noi la tecnica giusta sarebbe di dare la lezione dell'ultima edizione con le varianti delle precedenti (risolvendo secondo opportunità le questioni grafiche, del resto, dall'epoca della stampa, assai meno rilevanti...）」 (p. 188n). Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1995 [si tratta della "terza edizione" di un testo apparso con altro titolo nel 1983 e nel 1988], invece, in un passo introdotto per la prima volta nell'ultima versione del proprio manuale, offre un quadro rapido della discussione (pp. 192-93), facendo riferimento soprattutto alla silloge di testi allestita da Stoppelli. Si veda anche l'esposizione della proposta di Greg di chi scrive in «La filologia dei testi a stampa», in *Fondamenti di critica testuale*, 1998 (si veda nota 1). In questo contesto pare opportuno segnalare l'interesse recente della filologia spagnola per le lezioni offerte dalla scuola angloamericana: interesse d'altronde motivato non solo dall'appartenenza del *siglo d'oro* alla piena rivoluzione gutenberghiana, ma anche dalla coincidenza del testo più importante della propria letteratura, il *Don Quijote* scritto da Cervantes in due parti (1605 e 1615; cfr. nota 11), con il periodo per così dire *shakespeareano*. Per quanto riguarda il primo aspetto, si veda l'ottimo volume *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, estudios publicados bajo la dirección de F. Rico, al cuidado de P. Andrés y S. Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clasicos Españoles, 2000; per quanto riguarda il secondo gli ampi riferimenti bibliografici che si trovano nell'edizione critica a cura di F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, mentre lo stesso Rico discute la pertinenza del teorema di Greg alla situazione spagnola in «Nota preliminar sobre la grafia del texto crítico», in *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al prof. Fernando González Ollé*, eds. C. Saralegui Platero, M. Casado Velarde, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 1147-59. Molte notizie si trovano anche negli atti del convegno *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, Pescara,

esplicitamente dedicate alla critica testuale, all'interno del suo pensiero essa ha un posto troppo importante per non essere oggetto di riferimenti significativi anche in *Literature and artifacts*. Nonostante la disponibilità del testo di Greg in traduzione a partire dal 1987, i pochi riferimenti da parte dei filologi italiani mostrano soprattutto che il sillogismo non è stato compreso. Questa latitanza non è sorprendente, poiché, oltre alla complessità del concetto stesso, l'esposizione resa nel testo originale non sempre risulta chiara. Per il lettore che non sia studioso di lettere inglesi, per lo meno un presupposto, dato per scontato nel saggio, necessita di una spiegazione, che ora cercherò di offrire.

Come sanno ormai perfino i bambini della scuola elementare, nella lingua inglese non esiste un rapporto sicuro fra la grafia delle parole e la loro pronuncia. Trattandosi di un idioma maturato sotto più influssi lungo i secoli, mentre le grafie si sono standardizzate sul finire del Settecento, le pronunce tendenzialmente conservano il suono che aveva una determinata parola quando è entrata nella lingua per la prima volta. Se la questione del rapporto fra pronuncia e grafia si presenta complicata, quella degli aspetti formali e paragrafematici della scrittura lo è ancora di più, soprattutto per l'assenza di regolamentazione. Non solo le maiuscole oscillano, ma anche l'impiego del trattino per formare parole composte non segue regole fisse, per non parlare dell'uso sei e settecentesco di introdurre il corsivo per mettere alcuni termini in risalto. Tutto ciò risulta difficile per gli stranieri, che si chiedono come una parlata così bizzarra possa essersi conquistata il rango di lingua internazionale; addirittura gli scrittori inglesi spesso si limitano alla parte creativa del testo e delegano la responsabilità degli aspetti formali a chi ne ha competenza, cioè ai correttori e ai compositori di tipografia.

Tutte le stranezze dell'approccio angloamericano all'ecdotica vanno calate in questo contesto operativo. Come di norma, il problema viene impostato con riferimento al caso di Shakespeare, per il quale, per la metà esatta dei drammi raccolti nel *First Folio*, esistono differenze talvolta notevoli fra la versione precedente delle stampe in-quarto e quella collettanea rappresentata dal formato maggiore. Guardando la storia della filologia shakespeariana, prima del saggio di Greg, l'intuizione più importante è stata quando, nel 1932, McKerrow ha riconosciuto come lo stato straordinariamente scorretto della lezione di tante edizioni drammatiche inglesi, soprattutto in confronto agli altri generi letterari, po-

20-22 novembre 2003, a cura di P. Botta, Modena, Mucchi, in corso di stampa (al cui interno compare uno scritto di chi scrive: «Un appunto per l'identità improbabile del filologo»).

tesse essere spiegato dal fatto che il testo consegnato allo stampatore era quello del brogliaccio autografo tratto dall'archivio della compagnia teatrale che l'aveva acquistato, con lo scopo di non mettere a repentaglio l'alternativo, cioè la copia del suggeritore, indispensabile per allestire la rappresentazione e quindi di maggior valore¹⁸. Di conseguenza, nonostante le magagne testuali, e a differenza delle tradizioni manoscritte classiche e medievali, in cui l'archetipo è sempre remoto e gli aspetti formali del documento non sono riconducibili all'autore, in queste edizioni teatrali la forma del testo scaturiva direttamente dall'autografo e aveva buone possibilità di rispecchiarlo. Studiando meglio le caratteristiche dei testi contenuti nel *First Folio*, divenne evidente come i curatori dell'edizione avessero a disposizione diverse tipologie di testo-base – autografo, copia del suggeritore, edizione precedente annotata, ecc. – per cui il primo compito della filologia divenne quello di capire queste tipologie e il loro rapporto con le intenzioni dell'autore. Per la metà dei drammi ancora inediti i curatori del *First Folio* scelsero il manoscritto da consegnare al tipografo, magari confrontandolo e correggendolo con altri testimoni; per la metà che era già stata diffusa attraverso una edizione in-quarto, la prassi seguita era quella di correggere una copia dello stampato con riferimento ai manoscritti e consegnarla alla tipografia. Per quanto riguarda quest'ultima categoria, il moderno editore critico si trova perciò di fronte ad un dilemma: la prima edizione nella serie degli in-quarto è senz'altro più fedele a quanto scrisse l'autore sul piano della forma; la versione del *First Folio*, invece, è la più alterata per quanto riguarda la forma, ma nella sostanza è quella che corrisponde maggiormente alla volontà definitiva dell'autore e alla versione effettivamente rappresentata sul palco. La proposta di Greg è stata che, mentre la forma doveva sempre trarsi dal testimone più vicino all'autografo, ogni decisione riguardante la sostanza veniva affidata alla discrezione del curatore. In termini pratici tuttavia, nelle edizioni correnti di questi testi di Shakespeare, la forma dell'in-quarto si trova unita alla sostanza dell'in-folio.

Dietro insistenza di Bowers e dei suoi seguaci una prassi analoga è stata applicata all'edizione critica del romanzo britannico ed americano. Anche qui conviene sottolineare la presenza di circostanze socio-economiche molto differenti rispetto alla situazione italiana. Un romanziere di

¹⁸ R.B. McKerrow, «The Elizabethan printer and dramatic manuscripts», *The Library*, s. 4, 12 (1931-32), pp. 253-75. La validità dell'ipotesi di McKerrow è discussa da Paul Werstine, «McKerrow's 'suggestion' and Twentieth-century Shakespeare textual criticism», *Renaissance drama*, 19 (1989), pp. 149-73; Id., «Narratives about printed Shakespearean texts: 'Foul papers' and 'bad quartos'», *Shakespeare quarterly*, 41 (1990), pp. 65-86.

successo, come Scott o Dickens, aveva la possibilità di accumulare guadagni immensi, a patto però di essere sottoposto a pressioni altrettanto grandi, con precise conseguenze filologiche ed ecdotiche. Questi scrittori lavoravano in simbiosi con le loro stamperie (Scott d'altronde ne era proprietario), alle quali venivano consegnati i foglietti manoscritti recanti una interpunzione sommaria, poiché gli aspetti formali e paragrafematici sarebbero stati perfezionati in tipografia. Non solo la prima edizione ha perciò un'autorità superiore all'autografo che spesso è sopravvissuto, ma la delega al correttore/compositore da parte dell'autore era pressoché totale. Entrambi questi scrittori verso la fine della vita introdussero revisioni nei testi dei loro romanzi in vista di una edizione collettanea: si limitarono però a cambiare la sostanza, solitamente attraverso l'integrazione o la rimozione di passi, e non dimostrarono alcun interesse per la forma, appunto perché ciò era competenza della tipografia. Ancora una volta la soluzione in sede critica è consistita nell'unione fra la forma della prima edizione, le cui bozze certamente erano state lette e per così dire approvate dall'autore, e la sostanza dell'ultima riveduta dallo stesso.

Desidero innanzitutto insistere sul fatto che questa procedura non rappresenta una teoria applicabile in maniera indiscriminata. Ad essa si fa appello solamente in quei casi in cui non è lecito parlare di redazioni differenti, in cui la successione stemmatica delle edizioni è a forma di tronco, priva di ramificazioni significative, ed il filologo ha la certezza che l'autore abbia delegato ogni responsabilità per la forma agli addetti tipografici. Tale principio è stato applicato da Bowers al *Tom Jones* di Henry Fielding (1749), dove alcuni passi inseriti nella terza e nella quarta edizione sono stati inclusi in un testo critico altrimenti fondato sulla *princeps*¹⁹. Non è minimamente proponibile, invece, nel caso coevo di *Pamela* di Samuel Richardson, stampatore di mestiere, che nelle successive redazioni dell'opera modifica sistematicamente sia la sostanza che la forma, per cui il curatore si trova a scegliere *en bloc* fra la prima edizione (1741) e la finale postuma (1801), che incorporò cambiamenti annotati in un esemplare della ristampa precedente²⁰. Soprattutto per gli autori italiani non toscani, come Ariosto e Manzoni, profondamente preoccupati per gli aspetti formali delle rispettive opere, ogni soluzione del genere deve essere categoricamente esclusa. La revisione lunga e ap-

¹⁹ Henry Fielding, *The history of Tom Jones, a foundling, with an introduction and commentary* by M.C. Battestin, Middletown, Conn., Wesleyan University Press; Oxford, at the Clarendon Press, 1974.

²⁰ Si veda Philip Gaskell, *From writer to reader. Studies in editorial method*, Oxford, at the Clarendon Press, 1974, pp. 63-79.

passionata che trasformò la Ventisettesima dei *Promessi Sposi* nella Quarantana va considerata però anche nei termini del risultato fisico: sullo scaffale le 746 pagine della volontà definitiva di Manzoni occupano circa cinque centimetri; le edizioni collettanee dei romanzi di Scott e Dickens si misurano, invece, in metri. Rendersi conto di quest'ultima circostanza è forse il modo migliore per capire la differenza fondamentale fra i due *modi operandi* e le tradizioni critiche che ne derivano.

L'esito della prassi qui descritta è un testo eclettico che unisce nel giudizio di chi lo allestisce la forma più autentica alla sostanza che rappresenta la volontà finale dell'autore. Contro di essa l'obiezione usuale e senz'altro cogente è che l'ibridazione genera una versione di quel testo che storicamente non è mai esistita. Il maggiore esponente dell'approccio *sociologico* nell'ecdotica, quello cioè che insiste sulla priorità delle forme dei testi come originariamente diffusi e quindi attacca l'uso del teorema di Greg, è stato Jerome McGann, a cui risponde Tanselle in *Literature and artifacts* con una difesa della libertà di azione del curatore rispetto alla tirannia del testo base²¹. A beneficio del lettore italiano, ritengo opportuno insistere su un punto trascurato nel dibattito più recente, espresso però con chiarezza in alcuni scritti di apparato critico di Bowers, che mi pare il punto nodale di tutta la questione. Per spiegare meglio facciamo l'ipotesi che di una determinata opera siano disponibili solamente due edizioni, la *princeps* e una ristampa successiva, e che nel passaggio dall'una all'altra l'autore abbia introdotto varianti di sostanza, ma – nell'opinione di chi allestisce il relativo testo critico – non si sia interessato alla forma e non abbia partecipato attivamente alla correzione delle bozze della ristampa. In base al criterio suggerito da Greg, il curatore ha la possibilità di accogliere la forma della *princeps*, unendovi le varianti di sostanza che giudica autorevoli della seconda edizione. Ciò che in pratica viene ricostruito è il testo rappresentato dall'esemplare mandato in tipografia con le correzioni ivi vergate dall'autore. La domanda che dobbiamo porci quindi non è se quel testo è esistito, perché quel testimone fisico chiaramente è esistito benché non sia sopravvissuto al processo tipografico; la domanda d'obbligo, invece, diventa un'altra, cioè se oggi fossimo in possesso di quell'esemplare postillato deperdito, lo assumeremmo come base del nostro testo critico? La risposta è senz'altro positiva e perciò l'obiezione che “quel testo non è mai esistito” va circoscritta al fatto che non fu diffuso in quella forma all'epoca:

²¹ Oltre ai numerosi riferimenti presenti in *Literature and artifacts*, dello stesso Tanselle si veda l'ampia rassegna «Textual criticism at the millenium», *Studies in bibliography*, 54 (2001), pp. 1-80.

messa però in questi termini l'obiezione pare ridicola²². È ovvio invece che esistono situazioni più complesse, in cui l'autore non ha introdotto le proprie correzioni in un esemplare della *princeps* ma in quello di una ristampa successiva, in cui la forma risulta ormai lontana rispetto all'originale. Pubblicare il relativo testo critico in base al principio suggerito da Greg equivale perciò a spostare quello strato di correzioni manoscritte indietro nel tempo e a fingere che sia stato introdotto in un esemplare della prima edizione. Questo esemplare storicamente non è mai esistito, ma, avendo accolto il criterio illustrato qui sopra, bisogna chiedersi quanto peso possa avere tale obiezione²³.

²² Si veda la dichiarazione di metodo che precede il testo critico delle *Dramatic works* di Thomas Dekker, curato dallo stesso Bowers nel 1953: «In all cases the first editions – the only ones set from manuscript – provide my copy-text. Later editions have no authority except for two plays [...] which show revisions and corrections deriving from the author. For these two plays I use the methods of recent textual theorists [cioè Greg]. I retain the 'accidentals' – the general texture of spelling, punctuation, and capitalization – of the first edition, the only one which has a direct relationship to the 'accidentals' in the manuscript that served as printer's copy. Into this texture I introduce those revisions (chiefly 'substantive') for which, in my opinion, neither the compositor nor the printing-house editor but the author was responsible. For these two plays the critical text thus comes as nearly as possible to reproducing the copy of the first edition marked by the author for the printer of the second edition» (Cambridge, Cambridge University Press, I, p. ix); cfr. Id., «Current theories of copy-text, with an illustration from Dryden», *Modern philology*, 48 (1950), pp. 12-20, rist. in Id., *Essays in bibliography, text and editing*, Charlottesville, published for the Bibliographical Society of the University of Virginia by the University Press of Virginia, 1975, rist. 2002, pp. 277-88: 280: «Let us suppose that the author's annotated copy used for a revision had been preserved. Certainly, no editor would print his critical text from the actual revised edition which was set from this marked copy. Without question he would feel obliged to choose the earlier (especially if it were the first edition) and to substitute the author's corrections in the same way that errata lists are incorporated. Thus, when Greg's theory is applied to revisions, it is seen that the preservation of the accidentals of the first edition but the insertion of authoritative substantive alterations from the revised text does, in fact, reproduce as nearly as possible the critical text as it would be made up from a preserved printer's copy for the revision».

²³ Si veda l'*Introduzione* dello stesso Bowers in Fielding, *The history of Tom Jones*, cit., I, pp. LXX-LXXI: «By this procedure an editor of *Tom Jones* does not substantially reproduce the exact marked copy that was given to the press for the fourth edition, for this was the third edition which is at one step removed from the authority of the first-edition accidentals. Instead, by choosing the first edition as copy-text and then substituting for its substantives those revisions in the fourth edition that are considered to be authorial, not compositorial, an editor attempts to reproduce what would have been the characteristics of the marked copy if Fielding had annotated the first instead of the the third edition. That this procedure reconstructs a purely hypothetical printer's copy for the fourth

Nel confronto fra la tradizione *inglese* e quella italiana bisogna in ogni caso tenere conto delle tante occasioni in cui parametri culturali per così dire silenziosi di fatto condizionano le relative scelte filologiche e/o ecdotiche. L'esperienza gutenberghiana ubicata al cuore della metodologia angloamericana, se da un canto possiede molte virtù, dall'altro ha vizi forse meno evidenti, come lo scarso interesse relativo alla stemmatica e alla ricostruzione di un archetipo attraverso lo studio degli errori congiuntivi oppure separativi. Come d'altronde dimostra il pubblico scontro fra i fautori dell'approccio *sociologico* e quelli del testo ricostruito in base all'ultima volontà dell'autore, in ambito anglosassone è stata prestata attenzione quasi esclusivamente a testimoni che ancora oggi abbiano un'esistenza concreta, appunto perché provenienti da una tradizione a stampa. Ritengo invece sia il caso di ricordare la maggiore familiarità di tutte le filologie per così dire *romanze* con situazioni più astratte, in cui un testo viene ricostruito e presentato al lettore con riferimento a un archetipo perduto, solitamente attraverso la scelta di una versione base, al cui interno si integrano lezioni di sostanza giudicate più autentiche provenienti da altri testimoni. Tale familiarità a mio avviso potrebbe assicurare in ambito italiano una ricezione favorevole, per lo meno sul piano teorico, del carattere altrettanto astratto del principio suggerito da Greg, soprattutto qualora sia stato recepito il costrutto bowersiano esposto qui sopra.

Al di fuori della controversia annosa su che cosa storicamente è esistito oppure non è esistito, il ragionamento di Greg – sempre nel parere di chi scrive – ha il pregio di mettere al bando una sorta di ipocrisia, che vorrebbe invisibile il curatore del testo; egli deve al contrario essere come un maggiordomo, discreto, affidabile, attento, presente e collaborativo di fronte alle necessità pratiche del lettore. Senza arrampicarsi sugli specchi, bisogna riconoscere come ogni testo critico, soprattutto per le opere dell'antichità classica, si presenti oggi con una veste in cui difficilmente l'autore originale lo riconoscerebbe. Al posto del rotolo manoscritto di papiro o pergamena, il libro ha la forma di un codice tipografico (quando non si tratta di un documento elettronico), mentre la scrittura si alterna fra maiuscolo/minuscolo, le parole sono separate, e le pause sono segnate con paragrafemi sconosciuti prima del Medioevo e perfezionati solamente nel tardo Rinascimento. La sostanza rimane sempre uguale, ma la missione della bibliografia nel corso del Novecento per

edition is of no consequence in comparison to the virtues that are achieved in wedding the authority of the first-edition accidentals with the general authority of the revised fourth-edition substantives».

l'appunto è stata quella di dimostrare come la presentazione di un testo faccia parte del messaggio o, come vorrebbe McLuhan, del *massaggio*. Il fatto ineludibile è che, oltre ad essere la creazione originale di un autore, ogni nuova versione critica è opera innovativa del filologo che, insieme al tipografo e all'editore, ha assunto una propria responsabilità intellettuale per l'oggetto che teniamo in mano. Ammettendo con onestà questa circostanza, vediamo con più chiarezza lo spessore e la natura dello strato ecdotico che ci separa da ogni originale. Più i testi si avvicinano ai giorni nostri e più essi sembrano congrui alla lingua e al pensiero odierni, più la pellicola ecdotica si fa sottile: però non cessa mai di essere presente. In termini pratici adoperiamo sempre nei confronti di un testo critico una sorta di sospensione dell'incredulità, in cui rinunciamo ad una autenticità assoluta, quella che si ottiene leggendo l'originale materiale, a favore di una chiave interpretativa più amichevole. Quanti lettori del terzo millennio d'altronde sarebbero in grado di leggere il Vat. Lat. 3195 autografo di Petrarca, nel caso fosse concesso in prestito a domicilio? E quanti preferiscono leggere i *Promessi Sposi* nell'edizione del 1840, con l'apparato illustrativo corrispondente alla volontà finale di Manzoni, ma che raramente piace agli studenti moderni? Negare che una pellicola sottile di interpretazione si trova sempre fra un testo originale e la sua presentazione moderna equivale a dire che l'imperatore è nudo, quando al contrario è vestito. Anzi, negare la presenza degli indumenti diventa un negare l'imperatore stesso e in fin dei conti questa non è cosa saggia.

Ripercorrendo l'intenso dibattito ecdotico nato e ancora in corso intorno a questi problemi, non è possibile ignorare il carattere eccessivamente accademico di tutto quanto, né trascurare la sensazione che sulle alte torri d'avorio si enfatizzano problemi che giù nella pianura quotidiana paiono poco significativi. Le esigenze del lettore *comune*, ossia qualcuno che compra un libro per leggerlo a casa, in treno, in vacanza, o per qualche semplice motivo di studio, d'altronde non entrano a far parte della discussione. Ma di quale utilità sono i giocattoli elettronici, gli apparati ipertestuali o le quisquiglie filologiche per qualcuno che non ha mai letto tal libro? Non va mai dimenticato che il dovere principale del curatore è quello di fornire un testo per la lettura. Il problema invece di molta ecdotica corrente – un problema che lo stesso Tanselle percepisce ma a cui non dà nome – a mio avviso si chiama fobia della scelta. Nel momento in cui la sicurezza del curatore diventa più importante della verità dello scrittore esiste sempre il pericolo di oscurare quello che l'autore dice in nome della fedeltà documentaria. Si tratta però di una

abdicazione di responsabilità, poiché di fronte al lettore comune il filologo ha sempre l'autorità di chi conosce meglio quel testo, avendolo letto più volte, come ha letto altri scritti dello stesso autore e percorso le principali opere di quel periodo storico, come ha esplorato la vita dello scrittore e ha passato in rassegna i documenti relativi ad essa, come ha collazionato minuziosamente i testimoni, inclusi i lavori precedenti di edizione critica, come ha studiato la letteratura secondaria riguardante l'opera, e come ha acquistato un bagaglio teorico e pratico riguardante i principi applicati a un testo antico oppure moderno che si pubblica in veste attuale. Se volessimo, è paragonabile a un medico. Quando sono malato, lo consulto perché in questo campo la sua professionalità e la sua esperienza sono superiori alla mia. Se, oltre a prescrivermi una confezione d'aspirina per l'influenza, tale medico insiste a spiegarmi la composizione chimica della droga, nonché ogni suo effetto, rimango seccato, perché a me interessa solamente guarire; se il filologo, invece che darmi un testo che posso leggere, mi tormenta con i propri dubbi e le proprie indecisioni, ho lo stesso diritto di sentirmi seccato. Il progresso tecnologico degli ultimi anni, con la possibilità di allestire ipertesti e apparati virtuali, va accompagnato perciò con la consapevolezza che i parametri veri della filologia non si sono spostati di un millimetro e che il curatore di un testo che ha paura di scegliere è come un paracadutista che soffre di vertigini²⁴.

Il paradosso finale però è che tutto ciò non costituisce una professione e tanto meno una professionalità. L'ostacolo non è tanto intellettuale quanto sociale: a determinate categorie professionali – avvocato, ingegnere, medico – la società impone di acquisire determinate competenze tramite un periodo di studio e tirocinio e spesso l'iscrizione ad un albo. La ragione sta nel fatto che l'esercizio di tali professioni da parte di chi è inesperto rappresenta un pericolo per gli altri: l'avvocato incapace lede la giustizia, l'ingegnere ignorante costruisce edifici che crollano, e i pazienti del medico impreparato muoiono. Esiste una seconda fascia di impieghi, il cui esercizio è più libero – insegnante, cuoco, bibliotecario – poiché la pratica negativa non costituisce pericolo. Il docente ignorante non comunica conoscenza, il cuoco incompetente prepara cibi insipidi, il bibliotecario incapace non trova i libri, ma i loro difetti, per quanto sgradevoli, non mettono a repentaglio la vita di altre persone. In fine ci

²⁴ Si veda *Literature and artifacts*, cit., p. 269, e inoltre Greg, «Il criterio del testo base», cit., p. 43: «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».

sono i mestieri elettivi – poeta, filologo, bibliografo – che raramente o mai consentono a qualcuno di farsi uno stipendio oppure, come amaramente fece notare Auden²⁵, pagano solamente per dire come si fa invece che per fare. Da un lato la circostanza che siano mestieri elettivi, svolti per la maggior parte da chi per vivere si costruisce una nicchia in un altro sistema, preferibilmente affine, li caratterizza come profondamente dilettantistici e difficilmente controllabili; dall'altro la larghezza d'orizzonte costituisce una attrazione, poiché un numero vastissimo di persone si sente coinvolto in queste discipline, autorizzato a praticarle, e disposto a sacrificare altre cose per farlo. Riconoscere che la bibliografia, insieme alla filologia e la poesia, è mestiere elettivo e simultaneamente – come ama dire Alfredo Stussi – una «forma di alto artigianato intellettuale»²⁶, vuole anche dire che sia ancora un mestiere in cui le scelte sono libere.

²⁵ W.H. Auden, *The Dyer's Hand* (1963), foreword: «It is a sad fact about our culture that a poet can earn much more money writing or talking about his art than he can by practising it».

²⁶ A. Stussi, «Introduzione», in *Fondamenti di critica testuale*, cit., pp. 11-45: 34.