

Ecdotica

*Fondata da Francisco Rico,
con Gian Mario Anselmi
ed Emilio Pasquini*



Ecdotica

21
(2024)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

 **Carocci editore**

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo (University of Saskatchewan), Loredana Chines (Università di Bologna), Paola Italia (Università di Bologna), Andrea Severi (Università di Bologna)

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri (Università Cattolica del Sacro Cuore), Francesco Bausi (Università della Calabria), Dario Brancato (Concordia University), Pedro M. Cátedra (Universitat Autònoma de Barcelona), Roger Chartier (College de France), Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid), Domenico Fiorimonte (Università di Roma Tre), Francesca Florimbii (Università di Bologna), Hans-Walter Gabler (Ludwig-Maximilians-Universität München), Neil Harris (Università di Udine), Lotte Hellinga (British Library), Mario Mancini (Università di Bologna), Marco Presotto (Università di Trento), Roland Reuß (Universität Heidelberg), Peter Robinson (University of Saskatchewan), Antonio Sorella (Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara), Pasquale Stoppelli (Università di Roma La Sapienza), Alfredo Stussi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Maria Gioia Tavoni (Università di Bologna), Paolo Tinti (Università di Bologna), Paolo Trovato (Università di Ferrara), Marco Veglia (Università di Bologna)

Responsabili di redazione

Roberta Priore (Università di Bologna)
Giacomo Ventura (Università di Bologna)

Redazione

Veronica Bernardi (Università di Bologna), Ilaria Burattini (Università di Pavia), Federico Della Corte (Università ECampus), Marcello Dani (Università di Bologna), Sara Fazion (Università di Bologna), Rosamaria Laruccia (Università di Bologna), Alessandra Mantovani (Università di Bologna), Beatrice Nava (Università di Vienna), Jacopo Pesaresi (Università di Bologna), Stefano Scioli (Università di Bologna), Alessandro Vuozzo (Università di Padova)

Redazione web

Dante Antonelli (Università di Bologna)

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

Anvur: A

Ecdotica garantisce e risponde del valore e del rigore dei contributi che si pubblicano sulla rivista, pur non condividendone sempre e necessariamente prospettive e punti di vista.

Online: <https://site.unibo.it/ecdotica/it>



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DEPARTMENT
OF CLASSICAL PHILOLOGY
AND ITALIAN STUDIES

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
filclit.ecdotica@unibo.it

Iniziativa dipartimenti di Eccellenza MUR (2023-2027)



Carocci editore · Viale di Villa Massimo, 47 00161 Roma · tel. 06.42818417

INDICE

LOREDANA CHINES, PAOLA ITALIA, «Rigore e audacia» di un maestro. <i>Francisco Rico a Bologna</i>	9
BARBARA BORDALEJO, <i>A humble account and little homage for Paco</i>	24
Saggi / Essays. Filologia italiana e digital culture. A cura di Igor Candido / <i>Italian philology and digital culture. Edited by Igor Candido.</i>	
IGOR CANDIDO, <i>Rethinking Italian Philology: Textual Criticism and Digital Practice</i>	27
NADIA CANNATA, <i>Memory and loss: digital tools and the writing of history. A few considerations</i>	37
ATTILIO CICCHELLA, <i>Browsing through the search engines and digital archives of Accademia della Crusca: chapters of the history of indirect tradition</i>	51
GAIA TOMAZZOLI, <i>Digital resources for Dante studies: a critical survey</i>	77
IGOR CANDIDO, <i>Notes Serving the Critical Edition of Petrarch's De vita solitaria</i>	113
ISABELLA MAGNI, <i>From Codex to <Code>: Digital Perspectives in the Study of the Materiality of Medieval Texts</i>	159
WAYNE STOREY, <i>The Bifolium, the Fascicle, Petrarch's «Rerum Vulgarium Fragmenta» and the «Petrarchive»'s Fascicler</i>	187
BRENDAN O'CONNELL, <i>The Afterlives of Adam Scriveyn: Chaucer's Scribe in Dantes's Inferno</i>	231
Foro / Meeting. Postille d'autore. Tipologie e criteri di edizione / <i>Authorial annotations. Types and editorial criteria.</i>	
MAURIZIO FIORILLA, <i>Il sistema di annotazione di Boccaccio: tipologie di glosse e questioni ecdotiche (con una proposta per il Decameron) / On Boccaccio's marginalia: glossing procedures and ecdotic issues (with a proposal for the Decameron)</i>	247
ERMINIA ARDISSINO, <i>Le postille del Tasso a Plotino: tipologia e struttura / Tasso's annotations to Plotinus: types and structure</i>	269

CHRISTIAN DEL VENTO, Per una tassonomia delle postille: il caso di Alfieri / *For a taxonomy of authorial annotations: the case of Alfieri* 299

PAOLO D'IORIO, L'edizione della biblioteca e delle letture di Nietzsche / *The edition of Nietzsche's library and readings* 336

Questioni / Issues

BEATRICE NAVA, Edizioni a sistema? Il percorso editoriale dei *Promessi sposi* dal progetto di Isella all'orizzonte digitale / *Editions as a System? The Editorial Journey of I Promessi Sposi from Isella's Project to the Digital Horizon* 363

Rassegne / Reviews

Elena Gatti, *Francesco Zambrini tra filologia e bibliografia* (A. ANTONELLI), p. 383 · Robert Darnton, *Editori e pirati* (F. FORMIGARI), p. 387 · Maria Gioia Tavoni, «Libri all'antica». *Le Edizioni dell'Elefante nel panorama dell'editoria italiana (1964-2011)* (M. ZACCARELLO), p. 397 · Pasquale Stoppelli, *L'arte del filologo* (V. BRIGATTI), p. 402 · Alberto Cadioli, *Il testo in tipografia. Lo studio filologico delle edizioni a stampa* (P. STOPPELLI), p. 410 · Anne Baillot, *From Handwriting to Footprinting. Text and Heritage in the Age of Climate Crisis* (R. PRIORE), p. 412 · Dirk Van Hulle & Mark Nixon (ed.), *Write, cut, rewrite. The cutting-room Floor of Modern Literature* (P. ITALIA), p. 420 · Ilaria Burattini, *Il copialettere di Francesco Guicciardini. Una fonte per la «Storia d'Italia»* (M. FANTACCI), p. 428 · Dirk Van Hulle (ed.), *Genetic Narratology: Analysing Narrative across Versions* (E. SPADINI), p. 434 · Nathalie Ferrand, *Dans l'atelier de Jean-Jacques Rousseau. Genèse et interprétation* (M. MORSELLI), p. 437

Cronache / Chronicles

JESSICA TASSELLI, Textkritik, Metrik, und Paläographie im Leben und Werk von Paul Maas (Georg-August-Universität Göttingen, 19 novembre 2024) 441

FILIPPO PELACCI, Genesis Bologna 2024: Costants and Variants in Genetic Criticism (University of Bologna-Ariosteia Library, Ferrara, 9-11 May 2024) 444

LUCIA GIAGNOLINI, MARIANGELA GIGLIO, Il Futuro della Memoria: Dove, Come, Cosa Salvare (Milano, 5 novembre 2024) 458

Rassegne

ARMANDO ANTONELLI

📖 Elena Gatti, *Francesco Zambrini tra filologia e bibliografia*, Vicenza, Ronzani Editore (Storia e culture del libro. Historica, 5), 2023, pp. 237, € 22, ISBN: 9791259971036.

Prima di inoltrarmi nel tessuto connettivo di questo libro che ha il merito, lo si anticipa immediatamente, di indagare in maniera originale e ampia un aspetto poco, troppo poco, studiato dell'attività scientifica di Francesco Zambrini (Faenza 1810 - Bologna 1887), intenderei indugiare brevissimamente sull'aspetto estetico del libro, allestito con una copertina piacevolissima al tatto e gradevolissima alla vista, grazie a un progetto grafico elegante, esteticamente davvero ben riuscito, che consentono, insieme al formato di una brossura duttile e al contempo resistente, la lettura *agréable* di questo saggio. La novità, cui facevo cenno, rappresentata dal libro della Gatti, riguarda l'attenzione rivolta dalla studiosa bolognese al *côté* bibliografico del faentino, noto soprattutto per essere stato presidente tenace della Commissione per i Testi di Lingua per diversi decenni ed editore di testi in volgare duecenteschi e, prevalentemente, trecenteschi.

Andranno in via preliminare aggiunte alcune altre informazioni. La pubblicazione della Gatti si giova del sostegno finanziario del PRIN 2017 *The Down of Italian Publishing. Technology, Texts and Books in Central and Northern Italy in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Il volume fa parte della Collana dell'editore vicentino Ronzani *Storia e cultura del libro*, che si articola a sua volta in *Typographica*, *Documenta* e *Historica*, in cui, quest'ultima, s'inserisce come quinto della serie il libro della Gatti. La collana risulta presieduta da un comitato scientifico di ricono-

sciuto valore e di primissimo piano: Edoardo Barbieri, Lodovica Braida, Virna Brigatti, Alberto Cadioli, Elisa Marazzi, Luca Rivali.

Ad arricchire i contenuti della ricerca inedita di Elena Gatti contribuisce in fine un saggio di Giuseppe Frasso.

Venendo all'organizzazione che l'autrice ha dato alla sua materia si dirà che essa si articola in una *Introduzione*, in due parti ben bilanciate tra loro e in una *Appendice* assai ben costruita.

Nell'introduzione (pp. 9-17) la studiosa chiarisce adeguatamente lo scopo, il fine della sua ricerca, quali fonti ha utilizzato e di quali strumenti si sia avvalsa nel procedere alla valutazione del "merito bibliografico" di Zambrini, infine quale sia stato il metodo assunto nel procedere della ricerca, che, come illustra l'autrice, si appunta, prevalentemente, sulla disamina del repertorio bibliografico zambriniano *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*. L'oggetto della ricerca è quindi l'opera editoriale che Zambrini centrò essenzialmente su un progetto di censimento delle pubblicazioni a stampa di opere in volgare del Duecento e del Trecento, che veniva così ad affiancare, corroborandola, l'attività filologica di editore di testi della letteratura italiana delle Origini e a consolidare, dandovi respiro nazionale, l'azione di coordinamento, durante il periodo bolognese, della Commissione per i Testi di Lingua. Gatti ha il merito di squadrare sin dal principio del suo libro quale sia il campo privilegiato della sua indagine. La studiosa bolognese si pone l'obiettivo di porre sotto la lente di ingrandimento il *modus operandi* dello Zambrini bibliografo, esaminandone in prevalenza il repertorio bibliografico nella sua redazione del 1884: Francesco Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, quarta edizione con Appendice, Bologna, Zanichelli, 1884. In verità si tratta della quinta edizione – come fa notare giustamente Gatti – rispetto a una vicenda che prende le mosse dall'embrionale repertorio stampato nel 1857 per i tipi petroniani di Carlo Ramazzotti, e il cui viatico finale, a distanza di non poco tempo, è stata la stampa di un supplemento cui molti di noi hanno fatto ricorso nelle loro ricerche per svariati decenni: Salomone Morpurgo, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e dei soggetti*, Bologna, Zanichelli, 1929.

Alla *Introduzione* che propone le finalità euristiche e le modalità epistemologiche della ricerca, segue poi il grosso del lavoro, suddiviso in due parti, e alcuni strumenti di corredo utilissimi. Nella prima parte intitolata *Francesco Zambrini e il suo contesto: politica e cultura a cavallo dell'Unità* (pp. 21-94), Gatti ricostruisce efficacemente, facendo ricorso alla biblio-

grafia pregressa ma impiegando abbondantemente anche fonti inedite, il profilo biografico ed esistenziale di Francesco Zambrini, calandolo nella congerie culturale del tempo e nel contesto politico romagnolo prima e poi felsineo, che caratterizzarono i luoghi di vita e di lavoro del faentino, offrendo uno spaccato ben riuscito delle posizioni personali assunte di volta in volta dallo Zambrini, e che risultarono non di rado attardate e isolate (scomode a tal punto da apparire quasi sempre marginali e minoritarie) rispetto alle linee di tendenza generali. Si tratta di una biografia essenziale per comprendere il lavoro bibliografico del faentino e per stilare un bilancio del suo *modus operandi* così come emerge a conclusione della seconda parte della ricerca della Gatti. Questa si appunta proprio sull'analisi delle modalità di censimento bibliografico che Zambrini riserva nelle sue descrizioni del suo repertorio del 1884 alle pubblicazioni a stampa di opere in volgare del Duecento e del Trecento, dopo oltre trent'anni di esperienza nel settore.

Questa parte della ricerca è senza dubbio quella più originale, del tutto inedita e interessantissima perché offre un quadro puntuale ed informato sul metodo bibliografico di Zambrini in diacronia (rispetto alla sua genesi ed evoluzione) e in sincronia, ampliando il campo di azione dell'indagine, grazie a un allargamento dell'orizzonte di osservazione che Gatti opera efficacemente in questa seconda parte del volume, estendendo il suo sguardo comparativo all'ambito nazionale. Non a caso questa seconda parte del libro si intitola: *Nel cantiere de* Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV (pp. 97-182). Ciò che va sottolineato favorevolmente della ricerca della Gatti e dei risultati cui essa giunge al termine di questa seconda parte del libro, è che essi non si basano esclusivamente su uno studio filologico del *modus operandi* di Zambrini nel corso della sua vita, né si accontentano di un confronto con quanto andava evolvendosi a livello nazionale, contestualizzazioni che Gatti, comunque, svolge con grande scrupolo ma che poggiano sulla concreta vivisezione di un numero cospicuo di schede bibliografiche del repertorio bibliografico zambriniano (pp. 129-178), che consentono alla studiosa di fare un bilancio complessivo del lavoro bibliografico del faentino. Va detto che la valutazione della Gatti si offre al lettore anche quale personale parere sulla personalità di Francesco Zambrini, forse sbilanciandosi un po' troppo in un giudizio a-storico, che avrebbe probabilmente dovuto essere sfumato:

Il bilancio, però, resta in chiaro-scuro. Da un lato Zambrini ha dato vita a uno strumento (completato poi dal supplemento di Morpurgo) ancora utile oggi per

le indagini sulla tradizione della letteratura antica anche se, una volta entrate in repertorio, assai raramente le schede cambiano. Dall'altro lato, come bibliografo, pur avendo competenze elevate per l'epoca, mostra tutta la sua approssimazione [...] Insomma, per chiudere davvero, questo dilettante serio ed entusiasta, a conti fatti lo si perdona volentieri, anche se, sostanzialmente, la sua guida (*Le opere*) rimane un'opera assolutamente meritevole ma enumerativa ed elencatoria, non avendo mai conquistato la postura adeguata per affacciarsi a una qualche forma di bibliografia davvero analitica. Al netto del carattere, ruvido e per più di un verso anche sgradevole – la volgarità di certe invettive è francamente indigesta, così come lo sono le tirate misogine – va comunque detto che la sua ansia di scoperte e messa a fuoco di nuovi strumenti utili (sempre e comunque al servizio dell'investitura ministeriale, la *mission* autentica della sua vita) non fu supportata da un metodo adeguato. In parte per 'colpa' di Zambrini stesso, in parte a causa del frangente politico-culturale in cui ebbe sorte di vivere (pp. 181-182).

Completano positivamente per il lettore la sua pubblicazione un apparato di strumenti che la studiosa presenta nell'*Appendice* (pp. 185-201). Si tratta di chiavi di accesso che agevolano il lettore nella comprensione del lavoro bibliografico di Zambrini. Nel primo caso Gatti ci mette a disposizione in forma tabellare le fonti cui si rivolse il faentino nel confezionare le voci del suo repertorio (pp. 185-190). Nel secondo caso si pubblicano sempre in forma di tabella tutte le edizioni risalenti ai secc. xv-xvi presenti nella biblioteca di Francesco Zambrini e che certamente furono tra i ferri del mestiere da lui più impiegati (pp. 191-201).

Questo volume di Elena Gatti, ponderoso nella mole della fonte esperita e notevole nei risultati portati alla luce, colma un vuoto della ricerca, un aspetto rimasto celato nei non pochi saggi che negli ultimi anni hanno rivitalizzato lo studio della Commissione per i Testi di Lingua di Bologna e l'esperienza del suo primo e più resistente presidente. Non possiamo che essere grati al lavoro approfondito e comparativo di Elena Gatti che fa emergere a dovere sotto l'aspetto bibliografico ciò che non si conosceva dell'attività esperita intorno alla letteratura italiana delle Origini dallo studioso romagnolo.

Questo libro, lo si dovrà sottolineare in chiusura di questa recensione, contribuisce a non disperdere una lunghissima vicenda culturale nazionale, per quanto controversa e da valutare storicamente, ancora oggi vitale. Non a caso a due altri presidenti della Commissione, Raffaele Spongano ed Emilio Pasquini, va dato il merito di avere, nel corso del secolo trascorso, coltivato un'eredità che ha dato e continua dare lustro alla letteratura nazionale, seguendo rigore scientifico e interesse cultu-

rare, come ci ricorda nelle prime pagine della sua *Postfazione* (pp. 205-223) Giuseppe Frasso.

Frasso ricorda, appunto, a noi tutti l'importanza che questa istituzione ha rappresentato nell'ambito degli studi filologici e letterari a partire dalla sua creazione (1860) e per l'intero Novecento. L'autore va oltre nel suo saggio poiché coglie la necessità di vagliare storicamente, nel percorso conoscitivo dei passati metodi delle discipline umanistiche, il nesso che vincola le fonti a stampa e le fonti d'archivio, essenziali entrambe nel riannodare il dipanarsi del dibattito, anche acceso, che ha contraddistinto, come Frasso ci mostra limpidamente nel solco di Zambrini – consolidando il lavoro della Gatti – nel momento in cui racconta, ricostruendola, una polemica dal sapore “tutto ottocentesco”. Così facendo Frasso ci restituisce l'essenziale dell'eredità zambriana, così finemente sviscerata da Gatti nel suo studio. Scrive, infatti, Frasso:

Il *Supplemento*, curato, da Morpurgo, spingeva ormai nell'ombra gli scontri tra Zambrini, Monaci, il giovane Molteni, i dissensi tra D'Ancona e Monaci; gli studi potevano, grazie alla dottrina e alla intelligente fatica di Salomone Morpurgo, che aveva saputo fare tesoro, arricchire e perfezionare il lavoro di Francesco Zambrini, disporre di uno strumento fondamentale la cui utilità è, per quel che mi riguarda, anche oggi indiscutibile (p. 223).

FRANCESCO FORMIGARI

📖 Robert Darnton, *Editori e pirati*, Milano, Adelphi («Saggi. Nuova serie», 86), 2023, € 38,00, pp. 491, ISBN 9788845937804.

Publicato da Oxford University Press nel 2021 e immesso nel panorama editoriale italiano da Adelphi nel 2023 con la traduzione di Svevo D'Onofrio, *Editori e pirati* si propone come l'ennesimo, consistente tassello degli studi che Robert Darnton, docente emerito della Harvard University, rivolge ormai da decenni al Settecento francese e ai suoi fatti storico-letterari.¹ Come riconosciuto dallo stesso autore nei *Ringraziamenti* (p. 375), *Editori e pirati* rappresenta il complemento delle indagini esposte in *A Literary Tour de France: The World of Books on the Eve of the French Revolution*, risalente al 2018 ed elaborato attraverso l'impiego delle stesse

¹ A *Editori e pirati* ha fatto seguito R. Darnton, *The Revolutionary Temper: Paris, 1748-1789*, New York, W.W. Norton, 2023, volume non ancora tradotto in italiano.

fonti utilizzate per il volume più recente.² Se in *A Literary Tour de France* la disamina si struttura intorno a figure e questioni quali il calcolo della domanda di libri, le caratteristiche del commercio librario, l'attività svolta dai rappresentanti e alcuni problemi di trasporto e contrabbando di libri, in *Editori e pirati* il centro di gravità della trattazione è costituito dall'industria editoriale francese all'altezza della seconda metà del XVIII secolo: una realtà di cui Darnton sonda, più che l'elitario circolo dei potenti librai parigini, la vivace periferia solcata dai pirati – ossia editori dediti alla stampa di *contrefaçons* (pp. 378-379, n. 7), volumi per i quali non detenevano il *privilège* necessario ad autorizzarne la pubblicazione. Sebbene il rapporto tra Adelphi e l'autore persista dal 1994, anno in cui fu dato alle stampe *Il bacio di Lamourette*, proprio i temi che animano *Editori e pirati* convalidano ulteriormente, e più marcatamente, tale binomio. Si ricordino, in questo senso, le idee espresse in relazione alla figura dell'editore da Roberto Calasso, convinto che la storia dell'editoria coincidesse con la storia di un 'genere letterario' teso primariamente alla costruzione di una 'forma':

In primo luogo la forma è decisiva nella scelta e nella sequenza dei titoli da pubblicare. Ma la forma riguarda anche i testi che accompagnano i libri, nonché il modo in cui il libro si presenta in quanto oggetto. Perciò include la copertina, la grafica, l'impaginazione, i caratteri, la carta. Aldo [Manuzio] medesimo era solito scrivere sotto forma di lettere o *epistulae* quei brevi testi introduttivi che sono i precursori non solo di tutte le moderne introduzioni, pre- e postfazioni, ma anche di tutti i risvolti di copertina [...]. Fu quello il primo accenno al fatto che tutti i libri pubblicati da un certo editore potevano essere visti come anelli di un'unica catena, o segmenti di un serpente di libri [...].³

Ripercorrendo simili considerazioni, non risulta difficile comprendere il legame tra Darnton e Adelphi, nonché la rilevanza dell'operazione compiuta in *Editori e pirati*. Il volume, suddiviso in tre sezioni composte complessivamente da dodici capitoli, si configura come un percorso che muove da constatazioni di ampio respiro – quelle illustrate nella prima parte (pp. 23-110), dedicata alle 'regole del gioco' in vigore tra Parigi e la 'Mezzaluna Fertile' – e giunge infine a una meticolosa esplorazione dei materiali d'archivio legati a una determinata casa edi-

² R. Darnton, *A Literary Tour de France: The World of Books on the Eve of the French Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 2018. Anche in questo caso, il volume non risulta ancora tradotto in italiano.

³ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 81-82.

trice, la Société Typographique de Neuchâtel (STN) – a quest'ultima è rivolta soprattutto la terza parte, *Dentro una casa editrice svizzera* (pp. 245-363). A occupare lo spazio centrale della trattazione è una sezione riguardante i principali aspetti della pirateria (pp. 111-244): dalle pratiche necessarie a piratare un libro a una sequenza di ritratti concernenti alcuni pirati del tempo, dalla polimorfa realtà delle confederazioni piratesche alla guerra editoriale che insorse intorno alle opere dei due maggiori esponenti della congerie illuminista, Rousseau e Voltaire.

Sul piano metodologico, l'approccio scelto da Darnton manifesta un profilo bifronte. Da una parte, laddove risulta maggiormente opportuno uno sguardo capace di restituire visioni d'insieme, l'autore si avvale di un solido apparato di riferimenti bibliografici, talvolta schierandosi in favore di testi risalenti ormai a più di un secolo fa: è il caso, ad esempio, di una monografia del 1911 di Maurice Pellisson giudicata «ancor oggi la panoramica migliore» sulla posizione socioeconomica degli scrittori nel Settecento (p. 452, n. 8).⁴ Dall'altra parte, Darnton dispiega tutta la propria capillare conoscenza degli archivi francesi e svizzeri, dai più noti ai meno noti: le ricerche esposte, intraprese già nel 1965 (p. 375), derivano da lunghi periodi di lavoro trascorsi in luoghi quali la Bibliothèque de l' Arsenal, la Bibliothèque historique de la ville de Paris, la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel e gli Archives de l'État de Neuchâtel. Non si tratta di linee operative disgiunte: spesso l'autore affianca alla ricostruzione di vasti scenari il ricorso a confronti ravvicinati con preziosi materiali d'archivio, pratica che consente di osservare una volta di più il rapporto osmotico che intercorre tra macro e microstoria: la prima acquisisce concretezza e articolazione dalla seconda, la seconda trova rilevanza e stabilità nella prima.

La sezione iniziale, *Editoria*, ospita una dettagliata storia del contesto in cui fiorirono e talvolta fallirono le molteplici imprese degli editori parigini e dei pirati della 'Mezzaluna Fertile' (ben rappresentata nella carta geografica riprodotta a p. 84), ossia l'area esterna ai confini del regno di Francia in cui si producevano libri in francese destinati a essere commerciati illegalmente: da Amsterdam a L'Aia, passando per Bruxelles e Maastricht, fino ai liberi principati della Svizzera – in particolare, Neuchâtel, Berna, Losanna e Ginevra. Se le vie di collegamento tra i centri della Mezzaluna e le maggiori città francesi fungono da campo di gioco, altri sono gli elementi che compongono le intricate regole della partita che vedeva opposti gli interessi della potente Corporazione dei

⁴ M. Pellisson, *Les Hommes de lettres au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1911.

librai di Parigi, sovente appoggiata dalla Corona nel tentativo di perseguire finalità lucrative e censorie, e quelli della fazione composta da editori di provincia e pirati, accomunati per ragioni diverse dalla necessità di operare al di là della legge. Il perno della contesa, vero e proprio nucleo dell'assetto sociale vigente sotto l'Ancien Régime, risiedeva nell'istituto del *privilège* e nelle implicazioni promananti dallo stesso: di un privilegio concesso dalla Corona necessitavano i libri da pubblicare, di un privilegio erano depositari i pochi editori ammessi regolarmente al commercio librario (un editto del 1686, poi convalidato nel 1723 e nel 1744, limitava a 36 il numero delle tipografie parigine), di un privilegio godevano le impenetrabili corporazioni dei librai, alle quali erano concesse esenzioni fiscali, nomine di funzionari e poteri di polizia (si pensi al diritto di ispezionare i pieghi di libri provenienti dall'estero). Si tratta di un quadro complesso, segnato sia da un fitto susseguirsi di vicende istituzionali sia da processi storico-culturali che all'epoca si stavano diffondendo secondo velocità diverse in molteplici aree d'Europa: è opportuno rammentare, infatti, che il periodo in esame è quello animato dai grandi dibattiti relativi al diritto d'autore e al *copyright*, nonché l'arco di tempo in cui la figura dell'editore acquistò una fisionomia sempre più definita (p. 378, n. 5).⁵

Tra i capitoli della prima parte, come accade anche nelle sezioni successive, si agita una densa nebulosa di personaggi, tutti emblematici delle tensioni che contribuirono a sostanziare l'atmosfera e i fatti del periodo. Si pensi alla figura di Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, a capo della potente Direction de la librairie – l'organo cancelleresco preposto all'amministrazione del commercio librario – tra il 1750 e il 1763. Riconoscendo che il «sistema era divenuto radicalmente disfunzionale», poiché oppresso dall'esclusività dei *privilèges* e dalla circolazione sempre più ampia di *contrefaçons* realizzate dai pirati e vendute dai librai di provincia, Malesherbes sostenne il ricorso ai 'permessi taciti' (cioè permessi rilasciati da un censore senza che venisse concesso ufficialmente un *privilège* di stampa e a patto che sul frontespizio venisse riportato un luogo

⁵ Per una schematica panoramica sul contesto inglese, nel quale giocarono un ruolo cruciale la London Stationers' Company e lo *Statue of Anne* del 1710, e su quello italiano, caratterizzato dalle notevoli imprese di Bodoni e dei Remondini ma anche da peculiari ritardi, cfr. F. Formiga, *L'invenzione perfetta. Storia del libro*, Bari-Roma, Laterza, 2021, pp. 98-110, 139-157. Per un'agile ricostruzione incentrata sulle evoluzioni della censura, tra autorità ecclesiastica, statalizzazione ed espedienti editoriali presenti anche nella realtà francese, cfr. M. Infelise, *I libri proibiti. Da Gutenberg all'Encyclopédie*, Bari-Roma, Laterza, 2013, pp. 89-120.

di edizione esterno ai confini francesi), appoggiò le attività dei *philosophes* favorendo Diderot nella pubblicazione degli ultimi dieci volumi dell'*Encyclopédie* (il cui *privilège* era stato revocato dal Consiglio del re dopo il settimo tomo) e tentò di attenuare il monopolio della Corporazione intuendone gli effetti dannosi: primo tra tutti, il trasferimento oltre confine di un importante segmento dell'industria editoriale – quello costituito dalle edizioni a basso costo, in quanto prive di *luxe typographique*, prodotte dai provinciali e dai pirati (pp. 37-39).

Sul versante della Corporazione, pare rilevante l'ossessione per il ricorso alle perquisizioni di polizia. La ferrea vedova Desaint, che aveva assunto il controllo dell'impresa del marito secondo una consuetudine invalsa all'interno della Corporazione, guidò personalmente la squadra di ufficiali giudiziari e agenti di polizia cui aveva segnalato i traffici illegali che avvenivano a Lione, fondamentale snodo per le attività piratesche (p. 44). Testimonianza notevole, inoltre, è quella contenuta nei rapporti di Joseph d'Hémery, scrupoloso *inspecteur de la librairie* che dal 1° gennaio 1749 diede avvio alla compilazione di un censimento di tutti i librai e gli stampatori di Parigi, riuscendo a schedare un totale di 261 maestri (pp. 68-72). Ligio al proprio dovere, inquietato più dai testi di carattere giansenista che dai libri dei *philosophes*, l'ispettore d'Hémery rappresenta un'inestimabile via d'accesso alla comprensione del *modus cogitandi* all'epoca dominante nel mondo editoriale: i suoi rapidi bozzetti, infatti, insistono sulle abilità professionali e sulle qualità personali dei maestri, accordando particolare importanza a queste ultime. Essere un *honnête homme*, per un editore settecentesco, significava detenere una reputazione imprescindibile per l'esercizio della propria professione. Nella posizione opposta si situavano coloro ai quali d'Hémery riserva velenose stilette: di un certo Bauche scrive che è «un cavallo privo di cultura e buone maniere», mentre di un tale Poilly dice che corrisponde a un «bue senza cervello» (p. 70). Di particolare interesse, poi, risultano le considerazioni con le quali Darnton illustra i funzionamenti interni della Corporazione (pp. 72-81): accedendovi si acquisiva una *qualité*, uno status ufficiale che garantiva il diritto di vendere e stampare libri, ma i profitti non erano assicurati. Di qui l'esistenza di una ragguardevole molteplicità di condizioni: dalle ricche dinastie di librai che potevano vivere di rendita alle vedove prossime alla miseria e pronte a sposare un artigiano che assumesse il controllo dell'attività, passando per giovani disposti a matrimoni d'interesse e librai decaduti costretti alla clandestinità pur di scampare al fallimento. André-François Le Breton, editore dell'*Encyclopédie*, rappresenta un caso eccezionale:

membro della Corporazione e imprenditore brillante, riuscì a coniugare imprese fortunatissime e vendite costanti anche a costo di tradire la fiducia di intellettuali come Diderot (pp. 74-75).

Diversa è la fazione dei pirati, di cui l'autore presenta alcuni protagonisti, tutti rappresentativi delle numerose contraddizioni legate a tale professione. Si pensi al caso dell'audace Jean-Louis Boubers, che spostandosi tra Liegi, Bruxelles e Neuchâtel tentò di stringere accordi con la STN, entrò in possesso delle lettere di Rousseau alla sua prima amante, provò a rivaleggiare con la Société Typographique de Genève e infine si diede alla macchia con un debito di oltre 300.000 lire di Tours, la più grande bancarotta del tempo (pp. 89-91). Oppure si guardi alla vicenda di Marc-Michel Rey, le cui attività avevano sede ad Amsterdam: benché «celebrato come il più importante editore dell'illuminismo», fu un uomo «tenacemente intento a fare soldi», preservò sempre il proprio ruolo di membro della Chiesa protestante vallona, pubblicò un'edizione della Bibbia e piratò perlopiù testi «inoffensivi per le autorità olandesi e francesi» (pp. 93-95).

Ad opporre la parte dei pirati a quella degli editori parigini, d'altro canto, furono due eventi di carattere istituzionale ai quali Darnton riconosce determinante rilevanza. Gli editti promulgati il 30 agosto 1777 segnarono un tentativo di conciliazione tra le due fazioni: pur non ponendo in discussione istituti come il *privilège* e pur rafforzando i sistemi di controllo sul commercio, tali provvedimenti introdussero norme orientate al sostegno della concorrenza e alla riduzione dei monopoli – il sesto editto, ad esempio, «legalizzava tutti i libri piratati in tutte le librerie di Francia, a patto che fossero seguite certe procedure»: una sorta di amnistia (pp. 52-55). Ne derivò un fittissimo ginepraio di polemiche e azioni legali da parte della Corporazione (pp. 56-64) dal quale emersero ben pochi risultati. Prima del crollo sistematico avvenuto in corrispondenza del 1789, tuttavia, l'editto di Vergennes del 1783 assestò un colpo violento ai pirati imponendo che tutti i carichi di libri provenienti dall'estero fossero obbligatoriamente ispezionati presso la *chambre syndicale* di Parigi, fatto che strozzò gli scambi con gli editori stranieri e acuì la crisi che in quel torno d'anni cominciava a danneggiare l'intera industria editoriale: «ne uscirono tutti sconfitti», in realtà (pp. 105-110).

La seconda parte, *Pirateria*, è scandita dall'alternarsi di capitoli incentrati sulle pratiche editoriali dei pirati con capitoli in cui predomina l'erudito affastellarsi dei dati archivistici. È a cominciare da questa sezione che la trattazione assume come principale punto d'osservazione, diretto o indiretto, il monumentale *corpus* di documenti attestanti le vicende

della STN: circa 50.000 lettere, decine e decine di dossier, corposi libri contabili e persino il manoscritto di un manuale riguardante l'esercizio di una carica pubblica scritto da Frédéric-Samuel Ostervald, alla guida della STN dal 1769. Proprio la corrispondenza della STN, integrata con lo studio di altri materiali, è ciò che consente a Darnton di sviluppare l'articolata sequenza di profili biografico-professionali che si snoda nei capitoli *Ritratti di pirati* (pp. 126-157) e *Ginevra sotterranea* (pp. 158-178). Le numerose ricostruzioni elaborate dall'autore, dedicate a pirati che operarono soprattutto a Neuchâtel, Losanna e Ginevra, non corrispondono certo a una mera esibizione di puntigliosità; si tratta, piuttosto, del poderoso esito del lavoro di ricognizione e analisi che ha permesso a Darnton di restituire un'accurata fisionomia agli editori di tale contesto, ricavandone così gli elementi utili a individuare costanti e particolarità della pirateria: la microstoria, quindi, in funzione della macrostoria. Non è vacua erudizione nemmeno l'esposizione contenuta nel capitolo *La gara per piratare Rousseau e Voltaire* (pp. 215-243), a tratti ritmato dall'appassionante incedere di un romanzo: la nota competizione, divampata alla morte dei due *philosophes* (avvenuta nello stesso anno, il fatidico 1778), fu caratterizzata da corposi interessi economici, dalla presenza di potenti editori parigini come Charles-Joseph Panckoucke, da imprese tanto colossali quanto stravaganti come l'edizione Kehl delle opere complete di Voltaire capitanata dall'astuto Beaumarchais (la cui speciale tattica di neutralizzazione degli avversari è raccontata alle pp. 238-239) e da una successione incessante di accordi, contratti, minacce e fenomeni di auto-pirateria (p. 224). Anche in questo caso, dunque, una vicenda utile a illuminare induttivamente le prassi tipiche di un intero cosmo.

La mole e il carattere dei dati condensati da Darnton nella seconda sezione produce l'impressione di avere tra le mani un'incontestabile guida per editori francesi del XVIII secolo, un volume che con buona probabilità avrebbe fatto la fortuna di qualsiasi libraio settecentesco dedito all'incremento dei propri profitti – non casualmente Abram David Mercier, contabile della STN, in una lettera indirizzata a Ostervald scrisse che «l'unico obiettivo che deve assorbire tutta la nostra attenzione è, prima di stampare qualcosa, assicurarci che renda moneta sonante» (p. 133). Fondata la STN nel 1769, infatti, Ostervald non tardò ad avviare una corrispondenza con uno dei più influenti librai dell'Aia, Pierre-Frédéric Gosse Junior, per apprendere i segreti del mestiere. Quali, allora, i fattori più importanti nell'agone dell'editoria? Tempo e informazioni (pp. 114-119). Allestire l'edizione di un testo richiedeva un'accorta organizzazione dei tempi di ogni fase di lavoro: dall'acquisto della carta, costosa e soggetta a pro-

blemi di spedizione, a quello dell'invio dei colli, che poteva determinare il successo commerciale ipotizzato oppure una perdita gravosa. Acquisire informazioni da un'estesa rete di esperti, invece, era fondamentale al fine di comprendere l'andamento e i gusti del mercato, in forma non troppo dissimile da ciò che accade anche oggi: testi già in corso di edizione, libri non più in voga, campagne di sottoscrizione, rischiose *nouveautés* appena apparse e volumi di grandi dimensioni dalle vendite sicure erano fonte di costante discussione all'interno di una casa editrice. Ulteriore componente del mondo piratesco era rappresentata dall'istituzione di confederazioni, ossia forme di accordo tra editori diversi che potevano implicare obblighi più o meno stringenti. Gli archivi della STN risultano funzionali anche allo studio di queste alleanze, come dimostrato da Darnton nel capitolo *Una confederazione di pirati* (pp. 179-214). Per far fronte alle numerose incognite del mercato editoriale – dalla copertura di eventuali fiaschi alla necessità di offrire alle librerie un catalogo variegato – non era inusuale che più pirati decidessero di unire le forze. Le modalità attraverso le quali si concretizzavano simili accordi erano essenzialmente tre: dal commercio di scambio, volto ad aumentare la varietà dei testi disponibili nel proprio deposito, alle edizioni congiunte, fino alla definizione di vere e proprie associazioni. Quest'ultimo è il caso del *Traité de Berne* stipulato nel 1777: tale accordo sancì la nascita ufficiale della confederazione in cui, oltre alla STN, furono coinvolte la Société Typographique de Lausanne (STL) fondata da Jean-Pierre Heubach e la Société Typographique de Berne (STB) guidata da Pfaehler, un libraio di Heidelberg. Il trattato in questione è prova di quanto le alleanze tra pirati potessero rendersi vincolanti: le tre case editrici si impegnarono a decidere in forma unanime quali libri pubblicare, a stampare un terzo di edizione ciascuna, a rimborsarsi vicendevolmente, a ripartire equamente i profitti e a tenere in rigoroso ordine i propri conti comuni (pp. 186-188). Pur conducendo a compimento trentuno edizioni congiunte, soprattutto testi di ordine saggistico, la Confederazione si risolse in un fallimento e venne archiviata nel 1785. Sorta per contrastare le difficoltà del panorama editoriale, negli anni della propria attività l'alleanza aveva palesato svariate criticità: di là dagli interminabili dibattiti epistolari relativi alle opere da pubblicare – chi parteggiava per la letteratura leggera di M.me Riccoboni e chi per l'*Histoire du règne de Philippe II* di Robert Watson, chi scorgeva occasioni di guadagno in resoconti di viaggio come il *Voyage en Arabie et en d'autres pays de l'Orient* di Carsten Niebuhr e chi nel *Dictionnaire de la chimie* di Pierre-Joseph Macquer –, la vita della Confederazione era stata soffocata da debiti reciproci sempre più gra-

vosi e da ambiguità a causa delle quali erano sfumate imprese potenzialmente redditizie. Emblematico, in questo senso, il doppio gioco della STN intorno al 1779. Fu quello, infatti, il periodo in cui Ostervald prese parte autonomamente all'edizione in quarto dell'*Encyclopédie* voluta dal potente Panckoucke e ricevette dai soci della Confederazione la proposta di avviarne la *contrefaçon* in ottavo, economica e certamente destinata – come accaduto con le precedenti edizioni del testo più rappresentativo dell'età dei lumi – a un vasto successo. Tensioni e sospetti, in tale occasione, non distrussero la Confederazione e non impedirono lautí guadagni: lo stesso Panckoucke si dimostrò interessato a investire nella *contrefaçon* della propria edizione. Tuttavia, la storia della Confederazione rivela che «l'onore tra pirati era un fondamento malfermo» (p. 214).

L'autentico vertice della trattazione è rappresentato dalla terza sezione: le porte della STN vengono spalancate e Darnton, sfruttandone pienamente gli archivi, intreccia una notevole ricostruzione del lavoro di Ostervald e dei suoi collaboratori. Il grado di accuratezza raggiunto dall'autore, unito a una prosa dall'andatura accattivante, restituisce la sensazione di assistere alle romanzesche vicissitudini di un imprenditore come il fascinioso Jacques Arnoux dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert, tra atmosfere che a tratti ricordano il mondo settecentesco raccontato nel *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick. Se capitoli come *Ordinaria amministrazione* (pp. 247-275) e *Fare e perdere soldi* (pp. 333-376) consentono di comprendere a fondo alcuni degli aspetti tecnici del lavoro editoriale dell'epoca, dai tempi di circolazione delle lettere al caotico sistema delle cambiali, *Il nostro uomo a Parigi* (pp. 276-303) e *I rapporti con gli autori* (pp. 304-332) costituiscono capitoli in cui la disamina di ambiti come la riscossione dei debiti e l'atteggiamento degli autori con i quali la STN avviò una corrispondenza viene spesso abbinata a una sapida andatura narrativa.

Le lettere, a noi giunte tramite registri chiamati *Copies de lettres*, erano legate al problema dell'affrancatura: nella Francia del XVIII secolo, infatti, tale addebito era a carico del destinatario. Per evitare le proteste dei librai cui venivano spediti prospetti e cataloghi la STN ricorreva a vari espedienti, come quello costituito dall'unire più lettere utilizzando il pan bagnato (p. 249). Proprio i cataloghi e i prospetti che viaggiavano da un angolo all'altro della Francia e della Mezzaluna costituivano uno strumento di concorrenza dotato di particolare importanza: spargere la falsa voce di essere in procinto di dare alle stampe una certa edizione, infatti, poteva servire a far desistere i propri *competitors*. La generale doppiezza della realtà editoriale, diffusa al punto che «una parte importante del

lavoro di un editore consisteva nell'individuare le trappole annidate in ogni aspetto delle sue operazioni» (p. 246), poteva dare luogo a episodi di auto-pirateria: «gli editori [...] a volte speculavano su un'edizione taroccata [...], di solito accordandosi in segreto con un'altra casa editrice». Di qui, per capovolgimento, il ruolo cruciale riconosciuto alla *confiance*, «il grado di fiducia attribuibile a un certo editore, e alla *signature*», cioè la firma da apporre in calce alle lettere: spendere il nome della società significava metterne in gioco l'onore. Intorno al tema della fiducia ruotava una quantità consistente di lettere: prima di avviare definitivamente uno scambio o un'impresa editori come Ostervald erano chiamati a reperire il maggior numero di informazioni possibili sulle figure con cui erano entrati in contatto. In questo senso, era cruciale il lavoro svolto da personaggi quali Batilliot, banchiere parigino della STN: nel suo dossier Darnton ha scovato decine e decine di profili riguardanti librai e commercianti di ogni tipo, tutti descritti con tratti netti e inequivocabili. Alla questione della fiducia e del recupero di denaro, poi, è legata la parabola di un altro collaboratore della STN, ossia Nicolas-Guillaume Quandet de Lachenal (pp. 279-303). Divenuto gradualmente l'*homme de confiance* a Parigi necessario alla STN, si rese protagonista di numerose vicende: stanò debitori incalliti, stabili rapporti con autori come d'Alembert e Mercier, procurò alla Società un deposito segreto nel castello di Versailles. La pericolosità intrinseca al contesto editoriale, tuttavia, lo costrinse a una rovinosa caduta: bandito da Parigi, morì nell'oscurità e sommerso dai debiti.

In merito alle opere e agli autori Darnton sottolinea che Ostervald, al pari di molti altri pirati, non appartenne mai alla cerchia degli editori disposti a pubblicare, spesso per sete di rapidi guadagni, opere proibite dalla censura – scritti polemici, atei, libertini, pornografici, etc. Buona parte dei pirati, infatti, preferiva investire in testi sicuri e di grandi dimensioni, affinché tutti i torchi e i lavoratori assunti potessero essere impiegati in forma completa. Ostervald, inoltre, tentò di ottenere o ricevette dei manoscritti originali: se i rapporti con Louis-Sébastien Mercier, autore del fortunato *Tableau de Paris*, furono ottimi e duraturi, quelli intrecciati con altri autori ebbero esiti negativi. Ambizione e desiderio di denaro, infatti, non erano estranei agli scrittori della Francia illuminista, spesso ridotti in condizioni prossime alla miseria. Si pensi al caso di Joseph-Marie Servan de Gerbey, autore di un irrilevante trattato (*Le Soldat Citoyen*) nonché ufficiale militare di nobile famiglia: non solo contrasse debiti consistenti pur di far pubblicare il proprio testo, ma venne anche disconosciuto dai familiari. Sul retro dell'ultima lettera di Servan giunta alla STN Ostervald scrisse: «Nessuna risposta, costui è pazzo» (p. 330).

Il cosmo rievocato nelle pagine di Darnton giunse a un violento tracollo sul finire del XVIII secolo: la fragilità del sistema delle cambiali, il critico bilancio del Regno, la Guerra d'indipendenza nelle Americhe, una dannosa sovrapproduzione interna al mercato editoriale e – non da ultimo – lo scoppio della Rivoluzione spinsero molti pirati verso la bancarotta. La complessa bellezza della stagione piratesca del secondo Settecento francese, tuttavia, risplende perfettamente nelle circostanziate pagine di *Editori e pirati*. Benché si avverta la mancanza di un'appendice fotografica che consenta di ammirare i tanti ambienti e i tanti libri menzionati, con il proprio volume Darnton consegna ai lettori un saggio fondamentale per la storia del nesso che avvince la letteratura all'editoria. Al termine della lettura, insorge quasi un romantico senso di malinconia. La distanza che intercorre tra una contemporaneità in cui, come notava sarcasticamente Luciano Bianciardi,⁶ «ascoltare i discorsi altrui» è preferibile alla lettura e un mondo nel quale, pur di rifornire un pubblico sempre più ampio, era necessario celare i libri tra i barili di zucchero è incolmabile.

MICHELANGELO ZACCARELLO

📖 Maria Gioia Tavoni, «*Libri all'antica*». *Le Edizioni dell'Elefante nel panorama dell'editoria italiana (1964-2011)*, con il catalogo storico a cura di Federica Rossi, premessa di Alberto Cadioli, Bologna, Pendragon, 2024, pp. 240, € 20,00, ISBN 978-88-3364-671-8.*

Profonda conoscitrice del libro tipografico, Maria Gioia Tavoni dedica quest'ultima sua ricerca all'attività di una piccola casa editrice romana del secondo Novecento, le Edizioni dell'Elefante fondate da Enzo Crea (1927-2007) e proseguite fino al 2011 dal figlio Alessio. In precedenti volumi, Maria Gioia Tavoni ha esplorato lo stretto legame che opera fra la dimensione ideale, contenutistica del libro e la sua realizzazione materiale e tecnologica: durante l'*ancien regime typographique* (defini-

⁶ L. Bianciardi, *Non leggete i libri, fateveli raccontare*, Vicenza, Neri Pozza, 2022, pp. 51-52.

* Esimia studiosa di storia del libro dell'Università di Bologna, e membra del comitato scientifico della nostra rivista sin dalla sua fondazione nel 2004, Maria Gioia Tavoni è mancata il 26 febbraio 2025, proprio poche settimane dopo che la nostra redazione aveva ricevuto questa recensione al suo ultimo volume. Il comitato direttivo e la redazione partecipano al dolore dei familiari, degli allievi e della comunità scientifica tutta per la perdita di una studiosa di prima grandezza che, con i suoi contributi e consigli, ha aiutato la nostra rivista a crescere.

zione di Roger Chartier) le tecniche si evolvono ma non viene mai meno il vincolo strettissimo fra semantica verbale e contesto materiale del libro, spesso oggetto di estrema cura tipografica ed estetica. Nelle sue 240 pagine, il libro rispecchia questa doppia prospettiva che unisce il dettaglio della produzione editoriale al contesto storico del gusto letterario e collezionistico del tempo, a partire dal secondo Dopoguerra quando la *United States Information Agency* (USIA) comincia a sovvenzionare l'editoria europea in funzione antisovietica (1953, p. 26). Il ritratto di un raffinato intellettuale ed editore diventa così spunto per una panoramica estesa – nel tempo e nello spazio – sull'editoria italiana dal secondo Novecento (cap. I). La nascita della casa editrice romana viene così messa in relazione al sorgere di una diffusa “febbre editoriale”, che dà origine di nuovi soggetti editoriali (Marsilio, Bulzoni) o all'allargamento di quelli esistenti (Mondadori, Zanichelli).¹

All'attenzione per il prodotto intellettuale, in Italia si abbina la grande tradizione del libro artigianale, che per tutto il Novecento produce – a tiratura limitata – libri d'artista e raffinate plaquettes. Gli anni Sessanta, caratterizzati da una produzione ancora prevalentemente artigianale (ben rappresentata dall'uso prevalente della Monotype) ma già partecipi del nuovo fermento, diventano così il decennio cardine per questa editoria di qualità, e le Edizioni dell'Elefante – che avviano la loro produzione nel 1964 – possono essere ritenute rappresentative di quella vibrante temperie, anche se – non producendo del tutto in proprio – la definizione di *private press* appare inadatta per descriverne l'impresa editoriale.

Caratteristica saliente delle Edizioni dell'Elefante è il raffinato equilibrio della pagina, che riflette lo studio e la frequentazione delle stampe bodoniane, e la cura nell'abbinamento di testi e immagini, che riflette connessioni talora sottili ma sempre significative. Specchio di tale attenzione all'aspetto visuale è l'eleganza materiale della veste tipografica, caratterizzata da una parallela ricerca: i caratteri Bembo monotype, i materiali (carta Amalfi, cartoncino Fedrigoni, legatura a filo), l'esecuzione tipografica affidata al torchio Heidelberg. La varietà e vastità delle soluzioni esperite emerge con chiarezza dall'utilissimo catalogo storico delle edizioni curato – sulla base di una documentazione di non facile assemblamento – da Federica Rossi (pp. 165-222).

Gli anni Settanta e Ottanta portano da un lato al all'industrializzazione dell'editoria con conseguente progressiva eclissi tanto dei lettera-

¹ A p. 21 si registra un refuso: V. Bompiani muore – quasi centenario, era nato nel 1898 – nel 1992 non nel 1971.

ti-editori che tanto hanno significato nella cultura italiana quanto delle piccole imprese di nicchia, votate alla produzione di fascia alta sul piano estetico e qualitativo. Dall'altro, aumentano esponenzialmente i volumi dell'editoria scolastica e universitaria, orientata prevalentemente ad ambiti scientifici e tecnologici. Come ben coglie l'autrice, si tratta di evoluzioni che aprono la strada all'ingresso «nel contesto editoriale [di] investitori e figure aziendali – o modelli aziendali a cui gli editori sono costretti ad adeguarsi per restare nel mercato – a scapito proprio dei letterati editori che avevano costruito nel tempo una metodologia e un certo modo di fare editoria» (pp. 33-34).

Tuttavia, *Graecia capta ferum victorem cepit*: perfino imprenditori estranei al mondo del libro avvertono il fascino della produzione artigianale e da collezione. Così va inteso l'ingresso di Silvio Berlusconi, ormai padrone della Mondadori, in produzioni di nicchia come la Biblioteca dell'Utopia, caratterizzata dal pregio estetico, ma anche dalla collaborazione di studiosi molto affermati nei singoli campi del sapere cui si rivolgono tali produzioni (p. 36). Arrivato al successo grazie alle stratosferiche tirature degli orari ferroviari dell'editore Pozzo, anche l'artista Ezio Gribaudo (1929-2022) associa quest'ultimo al libro d'arte, collaborando anche con una casa editrice "industriale" e trasversale come la F.lli Fabbri editore.

Come per molte imprese tipografiche di pregio e d'arte, all'insegna dell'Elefante si sviluppa una produzione non esigua (il Catalogo storico censisce 174 edizioni dal 1964 al 2010) a conduzione strettamente familiare: per anni il fondatore Enzo Crea – solo inizialmente affiancato dal coetaneo pittore siciliano Bruno Caruso (1927-2018) – conduce la casa editrice da solo, con l'unica collaborazione della moglie Grazia (poi della seconda, Benedetta, e dal figlio Alessio, che gli succede alla guida dell'impresa a partire dal 1997, e fino alla chiusura nel 2011. La dimensione familiare si fa interprete anche delle origini del calabrese Crea, con la Magna Grecia spesso evocata come ingrediente della sua ispirazione classicistica, complementare alla romanità:² in quest'ottica va inquadrata non solo la mostra di edizioni dell'Elefante tenutasi ad Atene (1987), il cui saggio introduttivo si intitola appunto *Enzo Crea, il suo Elefante e la nostra Magna Grecia* (p. 145), ma anche altri analoghi eventi organizzati all'estero (Oxford, Barcellona).

Ferme restando le coordinate di gusto e cultura, Maria Gioia Tavoni distingue correttamente nella produzione dell'Elefante un filone "militante" e originale da uno celebrativo e d'occasione, spesso alimentato

² Così ad esempio Marc Fumaroli (1932-2020), nella prefazione al catalogo che celebra i trent'anni dell'Elefante (1994): v. pp. 131-132.

da specifiche commesse da parte di istituti di credito, ma anche soggetti importanti nel mondo del libro e della cultura (ad es., l'Istituto Storico per il Medio Evo, p. 137, ma anche la sede romana dell'Académie de France). Occorre inquadrare in questo secondo filone la produzione di cataloghi di mostre, che davano a Crea la possibilità di operare nella sua originaria veste di fotografo d'arte: si veda ad esempio il n. 37 del *Catalogo storico* (mostra personale di André Derain, svoltasi al Grand Palais di Parigi nella primavera del 1977, con catalogo commissionato a Crea dall'Accademia di Francia a Roma, che a sua volta ne aveva ospitata poco prima una dedicata a Nicolas Poussin: n. 35 del catalogo).

Intorno ad Enzo Crea, le iniziative editoriali dell'Elefante sono sostenute da una fitta rete di autorevoli collaborazioni, importanti amicizie e prestigiose committenze: del tutto naturale appare dunque l'interessante parallelo sviluppato dall'autrice alle pp. 116ss., con la figura di Vanni Scheiwiller (1934-1999), assoluto protagonista della vita culturale e del dibattito letterario del secondo Novecento. Se Scheiwiller è indubbiamente fra i suoi primi riferimenti personali e professionali, insieme ad Alberto Tallone (1898-1968) e a imprese come il Polifilo di Alberto Vigevani, Crea si distingue per aver dialogato in modo continuato e proficuo con il mondo accademico propriamente detto, come si vede dalla intensa collaborazione con Armando Petrucci (1932-2018), che è uno dei fili conduttori del libro.³

Al centro di questi fermenti, negli anni Sessanta e Settanta, è Roma, con la sua vocazione a produrre cultura in varie direzioni e a vari livelli, ma sempre su di un palcoscenico di grande evidenza, anche per le molte pubblicazioni di carattere politico che vi uscivano, e con una eco fortemente trasversale fra le classi sociali (pp. 55-56, anche la premessa di Alberto Cadioli mette in rilievo – a vari livelli – la centralità di Roma). A partire da questo contesto si può intendere il posizionamento dell'Elefante, che sotto l'insegna della statua del Bernini in piazza della Minerva, pubblica a tiratura limitata titoli scelti abbinati a raffinate incisioni. Piccola impresa editoriale caratterizzata da un maniacale controllo delle varie componenti qualitative, l'Elefante dà occasione a Maria Gioia Tavoni di tracciare una breve storia del fenomeno, collegato ma non coincidente con l'editoria di qualità illustrata nel precedente capitolo, a partire dal fondatore ottocentesco di queste raffinate officine, l'inglese William Morris (1834-1896).

³ Tale familiarità, cominciata col padre di quest'ultimo, Alfredo, è ripercorsa a partire da p. 126.

Con la sua capacità di associare testo e immagini in modo creativo e originale, celebrandone il connubio con materiali scelti e il fido torchio Heidelberg, Enzo Crea e la moglie Grazia attirano presto l'attenzione di vari soggetti editoriali, che ne ricercano la consulenza e/o la collaborazione. Attivo anche come fotografo d'arte, Crea impiega artisti moderni con una impostazione antica, ben simboleggiata dall'elefante del Bernini e da opere illustrate come i *Marmora romana* di Raniero Gnoli, che Crea pubblica per ben due volte (1971, 1988). L'Elemento archeologico «classico e/o decorativo» (p. 88) diventa così una cifra caratterizzante della produzione di Crea, e ne adorna spesso anche gli splendidi cataloghi, che diventano un'ulteriore cifra caratterizzante la produzione dell'Elefante. L'ispirazione classicistica unisce così elementi verbali e figurativi, attraverso un'affascinante ricerca che va anche in direzione calligrafica, grazie alla prestigiosa consulenza di Armando Petrucci: ne è efficace testimonianza l'*Alphabeto Romano* di Mauro Zennaro (1988), in cui ogni lettera è racchiusa in un monumento dell'Urbe.

Anche nell'ispirazione estetica e culturale, Roma diventa così il punto focale della ricerca estetica di Crea, con strade, luoghi, persone spesso collegati da un "percorso enigmistico" (p. 91), che trova di volta in volta esiti reali o figurati, dal *Teatro di Marcello* ai geroglifici di Valeriano Pierio (1967), sempre grazie alle autorevoli consulenze di studiosi che talvolta all'Elefante affidano i propri inediti, come Eugenio Garin o Salvatore Settis. Percorsi cultissimi che si tingono talora di esoterismo, come per gli *Iconismi e Mirabilia* di Atanasius Kircher, pubblicati nel 1999 a cura di Eugenio Lo Sardo con un'introduzione di Umberto Eco (n. 143 del *Catalogo storico*).

D'altro canto, in quegli anni ancora resisteva quella che Lucio Gambetti ha chiamato la "microeditoria" (tracciandone un interessante profilo: Gambetti 2021) e che ha continuato a rifiutare orgogliosamente le logiche e gli standard di mercato: un discriminante simbolo è l'ISBN, oggi richiesto per molti motivi di distribuzione e catalogazione, cui continuano a sottrarsi i libri d'artista e da collezione, ben riconoscibili in base a diversi parametri estetici e qualitativi (assai interessante in tal senso la testimonianza di Enrico Tallone a p. 45 n. 30). A Crea spetta di aver trovato un equilibrio virtuoso fra oggetti in sé elitari e un "micro-collezionismo" all'epoca fiorente: le tirature non troppo esigue e i prezzi di copertina non esorbitanti erano atti ad alimentare il fenomeno e ad intrecciare un dialogo non episodico con le relative istanze culturali (con tirature di mille copie «esaurite in un batter d'occhio», p. 154). È interessante come la "ricetta" di Crea abbia resistito – più di analoghe

private presses – alla polarizzazione del mercato del libro da collezione, in gran parte dominato dagli stampati originali di secoli passati e da prestigiosi facsimili di codici famosi (p. 158).

In conclusione, l'attività quasi cinquantennale di un "microeditore" di confine (non propriamente *private printer*, non stampatore di lusso, né editore *mainstream*) dà occasione a una grande esperta come Maria Gioia Tavoni di ripercorrere in un profilo – conciso quanto variopinto – l'editoria italiana del secondo Novecento, che ha saputo raggiungere risultati di elevato valore qualitativo e culturale anche al di fuori della nicchia del collezionismo istituzionale. La figura dei Crea, padre e figlio, è simbolo efficace della capacità di dialogare con soggetti di diversa estrazione (politica, economia, cultura, università), sempre all'insegna di standard qualitativi elevati e di una missione di arricchimento culturale che, almeno in principio, si voleva aperta a tutti i lettori colti.

Opere citate

Gambetti, Lucio (2021). *Libri Memorabili. Una storia della microeditoria italiana del Novecento*, Milano, Biblion.

VIRNA BRIGATTI

📖 Pasquale Stoppelli, *L'arte del filologo*, a cura di Anna Carocci e Valeria Guarna, Roma, Viella, 2024, pp. 153, € 20,00, ISBN 9791254695517.

Il volume, pur nella sua leggerezza di paginazione e formato, trasmette una rigorosa essenzialità di contenuti: in undici brevi capitoli, Pasquale Stoppelli ci dà conto di quella che egli stesso – nell'ultimo di questi da cui è ricavato il titolo – definisce «l'arte del filologo», un filologo che nello scritto di presentazione firmato dalle curatrici Anna Carocci e Valeria Guarna è proposto in qualità di «artigiano». Il campo semantico racchiuso concettualmente nelle parole *arte* e *artigiano* indica già di per sé un orientamento metodologico che è esposto e chiarito in più luoghi del libro e che progressivamente, in modo sempre più esplicito, manifesta la stretta interdipendenza tra la dimensione della ricerca e la dimensione didattica. In mezzo, come imprescindibile collante, la dimensione morale.

Ciascuno dei capitoli corrisponde a un saggio, contributo o intervento già precedentemente pubblicato o presentato dall'autore in diversa

sede,¹ ma la disposizione di questi materiali non rispetta in modo rigoroso l'ordine cronologico della loro prima apparizione pubblica, elemento che induce quindi a riflettere su quale sia stata la volontà dell'autore nel proporre al lettore questo stesso ordinamento.

Il libro infatti, benché curato – come dichiara Stoppelli stesso nella sua *Premessa* – dalle «carissime ex-allieve ora docenti universitarie, Anna Carocci e Valeria Guarna, alle quali si devono l'iniziativa e la curatela» (p. 17), reca evidenti tracce dell'intervento dello stesso autore.

La sequenza delle parti, innanzitutto, come dicevamo, ma soprattutto i vari tagli e modifiche che alcuni dei contributi hanno subito rispetto alla loro precedente versione edita: il lettore è avvertito di volta in volta, nella prima nota a piè di pagina in cui è dato il riferimento bibliografico. In particolare, degli undici contributi proposti sono i primi quattro a subire una revisione e su alcune di queste correzioni si tornerà, poiché interagiscono con la struttura complessiva del volume e si potrebbe dire che, tra loro, fanno sistema consentendo una interpretazione precisa dell'intera operazione editoriale. Quanto meno vista da fuori, e con lo sguardo di chi orienta la propria ricerca sui testi del Novecento.

L'arte del filologo non è quindi affatto solo una retrospettiva sul lavoro di uno studioso che è stato e continua ad essere un punto di riferimento per varie generazioni di studenti e ricercatori e docenti universitari che sono cresciuti o hanno a un certo punto imparato a crescere nel contatto con le sue lezioni o i suoi scritti, è soprattutto un invito a continuare a credere e a lavorare per una visione filologica della letteratura. Questo obiettivo è raggiunto innanzitutto in conseguenza della disposizione delle sue parti e per altro – occorre anticipare questo aspetto – le varianti testuali non coinvolgono i testi più datati, ma quelli che danno conto di aspetti metodologici che interagiscono con la maturazione e gli sviluppi della filologia applicata alle stampe e ai documenti d'autore. Ci torniamo in chiusura.

Il primo capitolo-contributo, *La filologia dei testi a stampa*, ripropone l'introduzione all'omonimo volume che nel 1987 (Bologna, Il Mulino) portò la traduzione «dei più importanti e fondativi saggi della *Textual bibliography*, facendo conoscere per la prima volta in Italia i principali principi e metodi della scuola filologica di impostazione angloa-

¹ La lettera aperta a Paolo Trovato (pp. 79-84), «inedita su carta», è stata infatti presentata nel marzo 2015 su academia.edu e il contributo *La filologia a scuola. Per una didattica filologica della letteratura* (pp. 115-127), pur essendo inedito perché mai pubblicato, è però il testo di una conferenza tenuta da Paquale Stoppelli nell'ambito del Festival della Scienza del 2023.

mericana» (p. 9). Tale volume ebbe una riedizione nel 2008 e anche in quel caso, non solo in questa riproposta del 2024, il testo subisce alcune modifiche.

La seconda parte, *Storia di LIZ (Letteratura Italiana Zanichelli)*, propone (con modifiche) un testo del 2005, edito sulla rivista *Ecdotica*, in cui si dà conto del progetto di ricerca applicata che, nel corso degli anni Novanta del secolo scorso, aveva consentito agli studiosi della letteratura italiana di rapportarsi con una base informatica di dati testuali fino a quel momento inimmaginabile, precisando che «LIZ non ha mai aspirato ad essere una biblioteca digitale [...] LIZ altro non era che un sistema di concordanze elettroniche intratestuali e intertestuali» (p. 41). Stoppelli è stato infatti un pioniere di quella che sarebbe poi stata definita l'informatica umanistica («Quanto descritto in questo capitolo appartiene alla preistoria delle *Digital Humanities*», p. 54). In merito al progetto lo studioso crea una ricostruzione narrativa che «ha inizio in un pomeriggio della primavera del 1984 in un'aula della facoltà di Lettere della Sapienza di Roma» (p. 39), in cui l'elemento umano è al centro, sia nella valorizzazione del lavoro delle tante persone coinvolte, sia nella dichiarazione dei limiti connessi e nella conseguente assunzione di responsabilità che è implicata nella scelta di fare emergere «un criterio di pragmaticità»: «di fronte al fare rispettando con assoluto rigore i crismi dell'operare filologico o al non fare, si è preferito comunque fare come meglio si poteva» (p. 43). La chiusura sulla *Fortuna e fine di LIZ*, ci porta alla condizione presente, che deve ormai tenere conto della rapidissima obsolescenza dei prodotti informatici, ma soprattutto «di una trasformazione epocale» in cui si rintraccia «un gigantesco ma anche caotico proliferare di iniziative». «Siamo alla fase dell'accumulo», avverte Stoppelli, di fronte al quale «non perdere di vista i fondamenti della disciplina [filologica] dovrebbe continuare ad essere un imperativo, l'alternativa è uscire dai suoi paradigmi» (p. 55).

Forse proprio grazie alla *Storia di LIZ* si riconosce di pagina in pagina una componente narrativa che soggiace e unisce con un filo i diversi scritti.

Il terzo è del 2016, uscito in un numero monografico di «La rassegna della letteratura italiana» curato da Giulio Ferroni e dedicato alla *Situazione degli studi sulla letteratura italiana*, si intitola *Filologia, edizione dei testi* e a sua volta presenta alcuni tagli e minute correzioni terminologiche rispetto alla prima redazione, come ad esempio la sostituzione del termine *metodi* con quello di *criteri*, in riferimento al «passaggio attualmente in corso dall'editoria cartacea all'editoria digitale» e i conseguenti cambiamenti nella lavorazione dei testi (p. 58). Senza volere scivo-

lare in una sovrainterpretazione della variante, si può quanto meno ipotizzare che in questo modo è posta in maggiore risalto la componente normativa o anche la formalizzazione di regole codificate relative all'operazione editoriale digitale, rispetto a una prima fase di osservazione delle sue modalità empiriche. In coerenza con quella che sembra essere una maggiore consapevolezza delle problematicità del sistema editoriale strettamente contemporaneo è l'ampio taglio sulle possibili conseguenze del *self-publishing*,² il quale effettivamente, a poco meno di dieci anni di distanza dalla prima pubblicazione del contributo di Stoppelli, non pare avere avuto un effetto così dirompente, quanto piuttosto essere stato riassorbito dal sistema della produzione libraria delle case editrici.

Ma è piuttosto un'altra la correzione (se ne sta facendo in ogni caso una disamina selettiva) che può valere di più sul piano storico e concettuale: nel momento in cui sono introdotti i nomi di Gianfranco Contini, Giuseppe De Robertis e Dante Isella e si porta l'attenzione alla critica delle varianti e alla filologia d'autore, «la filologia cioè esercitata sulle carte dell'autore» (p. 60), Stoppelli afferma che

Ciò ha determinato il recupero degli autori moderni e contemporanei agli studi filologici, e abbattuto due pregiudizi: che la sensibilità filologica sia qualcosa da mettere in campo esclusivamente in relazione agli autori dei secoli più lontani e che oggetto dell'attenzione filologica debbano essere solo le carte manoscritte (*ibidem*).

Nel 2016, invece la chiusa era: «che oggetto di attenzione filologica debbano essere solo gli antichi manoscritti».³ Questa prima redazione di fatto ribadiva la questione già espressa nella prima parte dell'enunciato, cioè la prospettiva diacronica (anche gli autori più recenti devono essere filologicamente indagati); con la nuova variante invece si introduce implicitamente uno dei principi cardine della filologia delle stampe, cioè che – per l'antico regime tipografico – tra gli esemplari di una stessa edizione occorre cercare le varianti di stato, mentre – per il contemporaneo sistema editoriale – è fondamentale indagare tutte le diverse edizioni e ristampe volute o approvate dall'autore.

² «Ciò che promette di sconvolgere il tradizionale rapporto autore-editore-lettore è il fatto che l'autore, grazie alla rete, può raggiungere direttamente i suoi lettori, saltando la mediazione editoriale. In Italia il fenomeno è ancora marginale, riguarda pressoché esclusivamente autori da *vanity press*, ma lo strumento è lì pronto per essere impiegato anche da autori di best seller, come già negli Stati Uniti sta avvenendo» («La rassegna della letteratura italiana», a. 120, serie IX, n. 1-2, gennaio-dicembre 2016, pp. 44-54: 53.

³ Ivi, p. 46.

Questa sfumatura è determinante e rende più coerente l'intero scritto, che infatti si chiude con il paragrafo *Entrando nel Novecento*, in cui si afferma che «cambiano anche talune modalità tecniche di produzione dei libri» (p. 65), pur permanendo l'assunto secondo il quale «il lavoro filologico sui testi consiste [...] nel mettere ordine nella loro storia» (p. 66). Ed è qui, due paragrafi più avanti, dopo avere indicato i problemi della trasmissione digitale, che si trova un avvertimento sulla possibile dissolvenza della «sensibilità filologica» (p. 67).

Sembra questo un apice narrativo, un momento in cui si è creata una tensione e occorre ora proporre una risoluzione.

Continuando a seguire l'indice del volume, a questo punto si incontrano sei capitoli-contributi dedicati in modo più esplicito a casi di studio cari (anche affettivamente) all'autore: *Appunti di un editore delle commedie di Machiavelli* (2018); *A Paolo Trovato, in risposta a "l'uovo o la gallina", ossia la Favola di Machiavelli e il Belfagor di Brevio* (2015); *L'edizione autorevole* (2008); *L'interpunzione fra quies e sensus* (2016); *Ricordo di Conor Fahy (1928-2009), con un'ipotesi sul Furioso del 1532* (2018); *Se i filologi non credono nella filologia. Sugli abbozzi de L'infinito* (2022).⁴

In questa parte centrale del volume Stoppelli dà spazio alle ricerche che più hanno caratterizzato il suo percorso, per avere contezza del quale, per altro, le curatrici hanno allestito l'elenco delle sue pubblicazioni, dal 1970 al 2024 (pp. 141-150).

Anche in questo caso le lezioni di metodo sono veicolate dalla chiara esposizione dei fatti storici, documentari e testuali, consentendo anche a chi non è specialista di quegli ambiti o tradizioni di comprenderne il valore interrogativo e concettuale, da conservare e trasferire – con tutta la delicatezza necessaria – sui propri oggetti di indagine.

Ancora, in questi scritti è al centro la componente relazionale: con gli altri studiosi, con la comunità scientifica, con i destinatari di un lavoro di divulgazione e formazione, con i lettori comuni, con gli studenti. La complessità e la specificità di ciascuna tipologia di interlocutori è una dimensione che viene posta in dialogo esplicito con l'attività di ricerca, ma soprattutto con la fase della restituzione ad altri dei risultati del proprio lavoro. Infatti la riflessione sulla forma delle edizioni dei testi è un altro dei centri nevralgici dell'*Arte del filologo*; come spiega Stoppelli,

⁴ Si segnala che ben quattro di questi sei scritti sono stati pubblicati per la prima volta sulla rivista *Ecdotica*, a dimostrazione evidente di quanto questa sede sia valsa negli ultimi anni, a partire dalla sua fondazione nel 2004, come luogo importante di confronto e sistemazione di diverse posizioni metodologiche.

l'«autorevolezza di un'edizione non si fonda solo sulla qualità del testo: dipende anche dai modi della sua presentazione, dalla capacità del curatore di comunicare efficacemente i contenuti; in altri termini non è questione esclusivamente filologica, tocca anche aspetti di semiologia culturale» (p. 85).

E ancora in un altro punto del libro, il discorso filologico si innalza a insegnamento etico: «se conoscessimo tutto questo [il come, il quando, il dove e il perché delle cose] non ci sarebbe bisogno della filologia» (p. 113).

È a questo punto che il volume affronta per via diretta il rapporto con l'insegnamento della letteratura nelle scuole (ma anche implicitamente all'università). Si riparte da un dato di base, cioè dal fatto che i testi sono «entità immateriali che si fissano di volta in volta su un supporto» (p. 115) e, a partire da questa osservazione di per sé storicizzante, si affrontano tutte le dimensioni della testualità letteraria, mettendo in risalto, ad esempio che «educare alla letteratura» – non semplicemente *insegnare la letteratura* – «è prima di tutto rendere partecipi delle sue tecniche»: «In letteratura insegnare la tecnica altro non significa che disporsi nei suoi confronti filologicamente» (p. 118) e infine

studiare filologicamente la letteratura porta a rendere intellettuale il piacere del testo, a scoprire in esso (soprattutto nei grandi testi) una perfezione in grado di suscitare una reazione emotiva molto più profonda e coinvolgente di quella che nasce da una adesione puramente sentimentale (pp. 126-127).

Un altro antidoto che la filologia, come ci spiega Stoppelli, può opporre alle derive di un superficiale sentimentalismo del tempo presente, invitando a riscoprire forme di soddisfazione e gratificazione più sofisticate ma consapevoli e durature.

Ed è a questo punto che la narrazione si compie, nel momento in cui si dà conto della possibilità della formazione di una coscienza filologica, che possa diventare anche coscienza della «mediazione filologica» (p. 129). Stoppelli nell'ultimo contributo recupera infatti un pentadecologo che aveva proposto a un seminario per dottorandi nel 2018, edito poi nel 2022 su «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria»: qui si picchettano i centri nevralgici del lavoro portato avanti negli anni, non solo – ancora insistiamo – dal punto di vista dell'affinamento dei metodi di lavoro sui documenti che da momenti diversi del passato trasmettono i testi degli autori, ma anche se non soprattutto nell'orizzonte della trasmissione della conoscenza nelle due direzioni cui un filologo ha accesso: la pubblicazione dei testi, dunque la prassi ecdotica, e la formazione degli studenti.

Carocci e Guarna mettono bene in evidenza questo aspetto, affermando che «è corretto parlare di obbligo che il filologo ha nei confronti del lettore a cui propone – ma anche sottopone – l'edizione di un testo», in quanto «mediatore tra l'autore e il pubblico», e al contempo rilevando la necessità di sostenere una identità professionale in cui l'«inclinazione e declinazione del filologo studioso» deve spendersi anche nella volontà di essere un «filologo pedagogo» (tutte le citazioni a p. 13).

L'arte del filologo propone appunto una narrazione, che si sviluppa anche sotto questo punto di vista, avvertendo di quella che in modo condivisibile viene ritenuta una urgenza: conservare, difendere, preservare predisposizioni mentali, intrise di una profonda eticità, che l'attitudine filologica riesce a sintetizzare e sostenere in modo efficace e funzionale.

Il richiamo al tempo presente e alla necessità di contrastare le sue storture legate alla fretta e alla superficialità, alla mancanza di concentrazione prolungata, alla incapacità di costruire strutture logico-argomentative rigorose, è quasi un grido di allarme che attraversa le pagine di Stoppelli ed è giustamente messo immediatamente in primo piano dalle curatrici, le quali, nel loro scritto *Il filologo artigiano*, recuperano e valorizzano i principi della lentezza, dell'accuratezza, della misura. Principi che purtroppo possono apparire oramai anacronistici e estranei rispetto ai ritmi attuali non solo del mondo *là fuori*, ma anche dello stesso ambiente accademico, nei tempi e nei modi in cui oggi si strozza tutta l'attività, dalla ricerca alla didattica. Nella «frenetica produttività istituzionalizzata» (p. 7) di cui si avverte e si condivide l'angoscia, anche per Carocci e Guarna sembrerebbe impossibile conservare una attitudine filologica.

Proprio per questo dunque il monito di Stoppelli risuona con tanta forza: perché mentre viene spiegato il metodo da applicare allo studio della trasmissione dei testi attraverso le stampe, viene dato conto del contesto da cui è emerso, l'importanza degli incontri umani, della determinazione, della scommessa. *L'arte del filologo*, cioè, pur fornendo in termini chiari e sintetici i principi base della filologia dei testi a stampa, attraversando con interrogativi e questioni tutta l'epoca della trasmissione tipografica fino al presente digitale, non è un manuale della disciplina, quanto piuttosto un breviario di meditazioni per chi intende farsi ulteriore anello nella diffusione e applicazione di queste competenze, ma soprattutto testimone di questo *habitus* mentale e morale.

E infatti, anche le due curatrici portano l'attenzione sulla frase finale del terzo contributo-capitolo *Filologia, edizione dei testi*, che già si richiama, ma che ora è necessario citare estesamente: «la sensibilità filologica

non è qualcosa che appartiene alla natura delle cose, è un portato storico, dunque come è sorta può anche progressivamente scomparire» (p. 67).

È il senso stesso del valore della storicità dei fenomeni, dei fatti, delle cose e dei testi a dovere essere salvaguardato e insegnato: un punto su cui occorre attivare una consapevole volontà di resistenza.

Proprio ascoltando questo invito è possibile provare a leggere il volume cercando le tracce della storicità dei suoi contenuti, le stratificazioni che lo attraversano, per provare a comprendere meglio le indicazioni che ci sono consegnate in eredità.

Su una di queste si può concludere la ricognizione, riportando l'attenzione sullo scritto di apertura e sull'atto fondativo della filologia dei testi a stampa.

Si è detto che l'introduzione al volume miscelaneo del 1987 è stata rivista da Stoppelli sia nella presente pubblicazione, sia nella precedente edizione del 2008. In particolare la frase finale è stata cambiata in modo significativo ogni volta, come segue: nella prima edizione si leggeva (corsivo mio) «La bibliografia testuale resta uno dei riferimenti metodologici obbligati, anche se in relazione all'edizione dei testi degli ultimi tre secoli manca ancora nella nostra tradizione di studi una prassi consolidata di *filologia degli autori moderni* su base bibliografica»; nel 2008 si dice invece che «manca ancora nella nostra tradizione di studi una prassi consolidata di *filologia editoriale* su base bibliografica»;⁵ ora ne *L'arte del filologo* 2024, Stoppelli chiude la sua introduzione con queste parole: «La bibliografia testuale si è oggi imposta come un riferimento imprescindibile nello studio dei testi trasmessi dalle stampe, andando sempre più ad intrecciare le sue metodologie con quelle della filologia d'autore» (p. 38).

Da questa sequenza di cambiamenti si può evincere che dopo poco meno di quarant'anni il metodo di indagine filologica proposto da Stoppelli attraverso i saggi di Walter W. Greg, Philip Gaskell, G. Thomas Tanselle e Fredson Bowers, si sia effettivamente radicato nella prassi di lavoro, studio e formazione dei filologi italiani, ma abbia anche maturato via via una specificità che le ha consentito di precisare le continuità e le discontinuità che attraversano tutta l'epoca della stampa tipografica, dall'antico regime al sistema editoriale della contemporaneità, avendo ulteriormente reso ormai stabile l'ineludibile compresenza delle questioni, dei principi e dei criteri della filologia d'autore.

⁵ Osservazioni critiche su questa prima variante si trovano anche in Alberto Cadioli, *Il testo in tipografia. Lo studio filologico delle edizioni a stampa*, Dueville (VI), Ronzani Editore, 2024, pp. 31-32.

Nonostante la necessità, anche didattica, di denominare con accezioni autonome alcune componenti dei metodi filologici di indagine dei testi, Stoppelli sembra però volerci indicare l'importanza di una visione ampia, dialogante e accogliente, che sappia conservare quella *sensibilità* che non possiamo permetterci di perdere.

PASQUALE STOPPELLI

📖 Alberto Cadioli, *Il testo in tipografia. Lo studio filologico delle edizioni a stampa*, Dueville (VI), Ronzani («Storia e cultura del libro. Typographica»), 2023, pp. 272, € 22,00, ISBN 9791259971968.

In un libro di Alberto Cadioli del 2012, *Le pagine diverse, Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore* (Milano, il Saggiatore) la quarta di copertina reca una sorta di aforisma: «Ogni libro ha dentro di sé una miniera di storie». Qui per libro si intende sia l'oggetto materiale fatto di pagine di carta sulle quali hanno lasciato il segno dei caratteri inchiostrati, sia il testo come portatore di significati, di per sé un'entità immateriale. Le "miniere di storie" che ogni libro racchiuderebbe sono il campo di applicazione di una specifica branca della filologia che solo da quattro decenni ha guadagnato nell'ambito degli studi letterari italiani una presenza riconoscibile, con l'abbattimento di due pregiudizi: il primo, che siano degni di attenzioni filologiche solo i testi antichi; il secondo, che esista solo una filologia dei manoscritti. Acquisizione culturale ancora più recente è che un'attenzione filologica vada rivolta non solo ai testi a stampa dell'*ancien régime* tipografico (la stampa a caratteri mobili), coi casi paradigmatici di Sannazaro, Bembo, Ariosto, Castiglione ecc. fino a Manzoni, ma anche agli autori dagli ultimi anni dell'Ottocento a tutto il Novecento, anni di cambiamenti radicali nelle tecniche tipografiche, dalla linotype e la monotype fino all'attuale stampa digitale.

Le pagine diverse di Cadioli è il libro che, unitamente a *Editing Novecento* di Paola Italia (Roma, Salerno Editrice 2013), ha dato luogo a una trattazione sistematica riguardante la filologia degli autori contemporanei. I due lavori hanno gettato le fondamenta di una nuova area di ricerca che nel libro che qui si recensisce diventa a sua volta oggetto di divulgazione manualistica. Vengo alla descrizione del volume.

Dopo una premessa di carattere generale sulla filologia dei testi trasmessi da stampe e la definizione di alcuni concetti base a essa pertinenti (importante la distinzione fra edizione e impressione), il volume

consiste di due sezioni. La prima intitolata *Nell'antico regime tipografico* (sec. xv-xix), la seconda *Nell'editoria moderna* (sec. xix-xx). Non mi soffermerò sugli argomenti della prima sezione perché godono ormai di descrizione anche nei manuali generali di filologia. Meno nota la seconda parte, che si riferisce sostanzialmente a tutta la letteratura di fine Ottocento e di tutto il Novecento.

Comincerò dalla formula che è al centro della trattazione di Cadioli: 'filologia editoriale'. È la filologia che nasce all'interno delle case editrici con la finalità di conciliare al livello più alto la salvaguardia dell'originalità, esigenza propria del filologo, con la presentazione del libro in una forma che incontri le aspettative del lettore. Ha scritto Virna Brigatti a questo proposito: «Il punto dunque non è che gli editori si trasformino in filologi, ma che coinvolgano i filologi quando vogliono pubblicare un testo di un passato più o meno recente il cui autore è morto» («Lettori e filologi: alcune considerazioni intorno alla filologia editoriale», in *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, n. 1, 2016, pp. 47-64, p. 60). E se l'autore è vivo? In questo caso la filologia editoriale è questione che riguarda l'editore (o chi per lui: il direttore editoriale, l'editor, il redattore) e direttamente l'autore. La pubblicazione delle opere letterarie dalla fine dell'Ottocento a tutto il Novecento, vivente l'autore, è determinata proprio dalle dinamiche che coinvolgono le due figure.

Le situazioni che possono determinarsi nei rapporti fra autore ed editore in relazione alla pubblicazione di un libro (soprattutto se si tratta di romanzo) possono andare dalla modifica del titolo proposto dall'autore, come nel caso di *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano, pescato dall'editor all'interno del testo e portato in copertina in sostituzione di quello d'autore (*Dentro e fuori dall'acqua*), fino alla riscrittura dell'originale di *Eros e Priapo*, realizzata da Gadda in collaborazione con Enzo Siciliano per volontà dell'editore Garzanti. Gli interventi della casa editrice sul testo originale possono riguardare (mi attengo in parte all'indice del libro di Cadioli) la sua uniformazione; gli interventi redazionali sulla struttura, lo stile, il lessico; la correzione delle prove di stampa; il ritorno dell'autore sul testo nel caso di nuove impressioni o nuove edizioni; le innovazioni d'autore riguardanti la forma stessa dell'opera e altro ancora.

All'interno di questa casistica il filologo ha il compito di far ordine su quanto è accaduto al testo da quando è stato licenziato dall'autore fino alla sua uscita a stampa, di stabilire quali mani siano intervenute nel passaggio, di portare alla luce quanto sia stato suggerito o imposto dall'editore con o contro la volontà dell'autore. Da qui la ricostruzione e il

ripristino della sua presumibile volontà nel caso di una nuova edizione filologica. Rendere tutto questo oggetto di una trattazione manualistica comporta l'impegno a raccontare una quantità di casi che rappresentino adeguatamente la varietà innumerevole delle situazioni possibili. Di fatto la ricchezza degli esempi dispiegati da Cadioli documenta in abbondanza quanto complesso e variegato possa essere il percorso di un testo prima che approdi alla stampa.

Gli autori chiamati in causa sono Carducci, d'Annunzio, Saba, Montale, Luzi per la poesia; per la prosa Verga, De Marchi, Bontempelli, Pea, Vittorini, Gadda, Testori, Morante, Moravia, Calvino, Mari ecc. Ma la lista degli autori e delle opere interessati da dinamiche di filologia editoriale è incrementabile da chiunque si applichi in ricerche filologiche su opere letterarie novecentesche. I documenti su cui lavorare sono in primo luogo i libri, se l'opera ha avuto più edizioni, ma ad andare più a fondo soccorre il confronto dei manoscritti o dei dattiloscritti consegnati dall'autore, le prove di stampa, i carteggi intercorsi fra autore ed editore. Gli archivi degli autori e quelli delle case editrici sono i luoghi in cui materiali di questo tipo in genere si conservano. Tuttavia, da quando l'autore invia all'editore non più un manoscritto o un dattiloscritto ma un testo digitale, da quando le bozze si correggono su pdf e non più su carta e le mail hanno sostituito gli scambi cartacei, molta parte delle informazioni che riguardano l'andirivieni del testo tra autore ed editore va perduta. Ne consegue che i filologi del futuro, se ancora ce ne saranno, avranno molti meno materiali su cui lavorare. Per intanto, la ricerca in questo ambito promette ancora di riservare sorprese interessanti a chi vi si avventuri. In questa prospettiva il lavoro di Cadioli costituisce uno stimolo a considerare la nostra letteratura novecentesca un campo di applicazioni filologiche altrettanto interessante di quella dei secoli precedenti.

ROBERTA PRIORE

📖 Anne Baillet, *From Handwriting to Footprinting. Text and Heritage in the Age of Climate Crisis*, Open Book Publisher, 2023, pp. 179, ISBN 9781805110897, <https://doi.org/10.11647/OBP.0355>.

Il divertente gioco di parole che dà il titolo a questo libro può essere fuorviante. Chi legge, infatti, troverà il tema dell'impatto ambientale dei testi solo nell'ultimo capitolo, il terzo («What the climate crisis does to

text»). Prima, invece, il libro parla di come i testi si sono conservati e come si conservano, di come nascono e come si pubblicano.

In ogni caso, un titolo del genere non può che incuriosire i lettori, che potranno sfogliare (digitalmente) un libro molto sobrio, dal momento che, come spiega la stessa autrice, rispecchia il tentativo di farne un esempio di «an environmental lightweight» (p. 134). Baillot pone così – in anni di emergenza climatica – sotto gli occhi della comunità scientifica una problematica che nell’ambito degli studi testuali è piuttosto trascurata.

Prima di andare avanti, qualche dato di contesto: Anne Baillot ha una formazione filologica, con un focus sulla letteratura tedesca del Settecento e dell’Ottocento, che ha declinato, poi, nell’ambito delle Digital Humanities. È da questa prospettiva che scrive il libro, tenendo coesa l’attenzione per i testi e per le novità epistemologiche che le Digital Humanities hanno imposto. Open Book Publisher è la meritoria casa editrice inglese fondata nel 2008 e che pubblica completamente in open access. La casa editrice, come dichiara Baillot, ha una «exceptional transparency and a reliable technical quality assessment process» (p. 143), fatto non eccezionale per i lavori accademici, e le pubblicazioni online sono «minimal in terms of design, so that download time, and hence the energy required for download, is curtailed» (p. 144), qualità che ne facilita la sostenibilità.

Vorrei partire, ora, dalle conclusioni che l’autrice traccia alla fine del suo libro, nelle quali si spende in giustificazioni teoretiche ma anche personali sulle ragioni di questo lavoro: ho scelto di partire da qui perché durante la lettura si ha spesso la sensazione che Baillot non dia mai per scontato niente, dedicando ad esempio un intero sottocapitolo, «1.2. From writing to reading to archiving: becoming text», a dimostrare come un testo sia un organismo complesso e non fisso, questioni che per chi lavora con i testi non sono una novità. Credo che questo sia giustificato da quello che l’autrice dichiara nelle ultime pagine come uno degli obiettivi del suo libro, «reaching new readers and opening new transmission chains» (p. 151). Perciò il lettore esperto, abituato a lavorare con i testi, sarà forse un po’ annoiato quando Baillot descrive nel dettaglio come un testo si forma, attraverso quelli che Baillot definisce le diverse mani e i diversi occhi che lo plasmano, e cioè gli editori, eventualmente i copisti, i primi lettori. Invece, quando i problemi dei testi saranno letti attraverso il filtro del loro impatto ambientale, il lettore esperto sarà un po’ più stupito.

Ma andiamo con ordine.

Il libro si articola in tre capitoli. Nei primi due, *Archiving text e Publishing, editing and their digital transformation*, Baillot ripercorre le vicende, usando il punto di vista della letteratura moderna, di un testo che diventa libro e di un libro che diventa opera, attraverso le pratiche di scrittura, pubblicazione e archiviazione.

Al terzo capitolo, *What the climate crisis does to text*, si approda dopo aver preso in esame lo spazio e il tempo dei testi, la loro «geografia» e «storia», per riprendere concetti elaborati dalla stessa autrice (e che al lettore italiano non possono che far venire in mente Carlo Dionisotti, a cui però Baillot non fa riferimento), ovvero, rispettivamente, come i segni sono disposti sulla pagina e come vi si stratificano nel tempo. Questi processi sono riletti alla luce del loro impatto ambientale, nel tentativo di elaborare nuove pratiche per continuare a scrivere, pubblicare e conservare testi anche in anni di emergenza climatica.

Entrando più nel dettaglio, il primo capitolo parte dalla pratica degli archivi di documenti analogici e digitali: l'autrice conserverà questo doppio sguardo lungo tutto il corso del libro. Baillot comincia a raccontare la storia dall'inizio, dal primo archivio, modello di tutti gli archivi delle moderne società europee, il Metrôon, fondato nell'antica Grecia per consentire l'accessibilità e la consultazione delle leggi da parte dei cittadini ateniesi.

Da lì l'autrice porta il lettore attraverso gli archivi moderni europei, le loro pratiche di archiviazione e le loro regole; e lo fa ponendo domande molto pratiche, come quale debba essere il migliore processo di archiviazione per i diversi documenti posseduti, ma anche questioni culturali, tenendo insieme, non sempre agevolmente, una casistica disparata, come l'archiviazione di libri cartacei, manoscritti, ma anche libri digitali e digitalizzati e gli archivi di persona.

Penso, per esempio, a come nel libro si affronti la gestione dell'archiviazione dell'opera di un autore nella costruzione dell'immagine di quell'autore e, in generale, sulla sua ricezione. È il caso, racconta l'autrice, di Goethe che, sul finire della sua vita, si dedica – con un investimento di energie di cui si lamenterà continuamente nell'epistolario – all'organizzazione dell'archivio di tutte le sue opere. La giustificazione di tale operazione, lo si legge ancora una volta nelle lettere, è civile, lo scopo è il bene della nazione. Aver gestito in prima persona un'operazione di questo tipo e con questi fini, ha dato all'autore tedesco la possibilità di mantenere un controllo della sua opera anche post-mortem: naturalmente questa, fa notare Baillot, non è un'operazione neutra, il rischio può essere quello di costruire un'immagine di sé ideale, non corrispondente alla realtà.

Archiviare significa ordinare, preservare, ma tale pratica nasconde una discordanza, con cui si deve fare i conti: archiviare vuol dire anche accettare l'inevitabile deperibilità degli oggetti che si conservano.

E per quanto l'avvento del digitale può darci l'illusione di risolvere quella contraddizione, in realtà, sorprendentemente, la porta all'exasperazione. Infatti, per le tecnologie informatiche dieci anni sono un tempo molto lungo, in quanto i sistemi e i linguaggi diventano obsoleti molto più velocemente. Per questa ragione nel libro viene insistentemente sottolineata l'importanza non solo di conservare i dati, ma soprattutto i metadati e, nel farlo, di utilizzare standard condivisi, come per esempio XML/TEI.

Si può notare subito come l'autrice, nell'attraversare la storia di come si è consentito l'accesso ai documenti e ai testi nel tempo (ma continuerà a farlo anche per i capitoli successivi), metta continuamente in luce i limiti e i problemi di alcune prassi, sia sul piano culturale che su quello più tecnico e pratico, svelandone le contraddizioni.

Dopo aver preso in esame in termini generali le differenze tra processi di archiviazione analogici e digitali, Baillot sostiene che una differenza fondamentale sta sul tipo di testo che si deve archiviare e sul mezzo sul quale i testi sono trasmessi. Questo permette di rispondere a due questioni pratiche sui modi di archiviazione e cioè: quali testi dovremo conservare e in che modo dovremo farlo per rendere quei testi accessibili.

Attraverso queste domande l'autrice riflette sulle già citate «geografia» e «storia» dei testi (p. 37) e dunque su come il testo si forma, non solo attraverso la penna dell'autore, ma con l'intervento di altri potenziali attori: «this complexity – scrive l'autrice – is reflected in archival systematics, but it also leaves room for interpretation on the archivist's side. What copy is the authorial one? What hand is that of the author? These are the questions archivists too have to answer, and that serve as a basis for our access to text» (p. 44). Questi, però, sono temi sui quali chi lavora con i manoscritti riflette da sempre: basti pensare che le schede di catalogazione devono riportare la responsabilità di chi le compila e che la filologia d'autore italiana studia proprio la mano dell'autore e le stratiografie che si accumulano sulla pagina.

Porsi queste domande sui testi significa ragionare sulla natura dei documenti che li contengono, che l'autrice arriva a considerare come non più che frammenti, «traces of the past in the present»: qui la scrittura si fa più teorica. Baillot, attraverso filosofi come Paul Ricoeur e Derrida, riflette su come in realtà parlare di «tracce» significhi aver perso l'origine di un documento; questo spinge l'autrice ancora più

oltre, verso i confini della conoscibilità, ai limiti stessi dell'idea di archiviazione, dato che non solo anche di quelle tracce non riusciamo a conservare tutto, ma quello che conserviamo è, contemporaneamente, sottoposto a inevitabile distruzione. Tutto questo permette però di gettare luce su come l'accesso ai documenti attraverso gli archivi sia un privilegio garantito grazie (e nonostante) tutte le necessità pratiche richieste dalla conservazione e le sfide epistemologiche poste dall'inevitabile decadenza a cui l'oggetto materiale è soggetto.

Un rischio dell'idea esposta in questo paragrafo sulla genesi dei testi è quello che, accettando l'inconoscibilità del passato, non si possa ipotizzare niente sulla natura di quel documento in rapporto al suo autore: Baillot auspica che il testo venga dissociato «from the speculation on the author's intention» (p. 39), e piuttosto che la testualità venga considerata, a prescindere dalla sua creazione, attraverso le molteplici letture ancorate a diversi contesti culturali.

Mi sia consentita una piccola nota di disaccordo su questo punto: legare il testo alle intenzioni del proprio autore è tutt'altro che una speculazione. Il lavoro del filologo, per riprendere un breve contributo metodologico di Paolo Cherchi, *Edizioni in condizioni critiche*, è una ricostruzione storica, di cui porta tutti i limiti: fare un'edizione non significa attingere a «una conoscenza perfetta del passato», è *piuttosto un lavoro basato sulla nozione di probabilità e non su quella di verità*, è piuttosto un'ipotesi – per tornare a Contini – circa le modalità di lavoro dell'autore, che non può essere disgiunta dalla/dalle «hand(s) that wrote» (p. 40), come invece suggerisce Baillot.

Considerare il testo rispetto alle diverse letture, piuttosto che alla 'volontà dell'autore', potrebbe portare ad alcune distorsioni, e basterà citare il caso della ricezione in chiave nazista dell'opera di Nietzsche – per rimanere in ambito germanofono – per ricordare a chi legge quanto possa essere deformante un approccio ai testi come quello proposto in questa sezione del libro.

Se l'archiviazione rende disponibili i testi attraverso l'unicità degli oggetti culturali, un altro modo per consentire l'accesso ai testi è quello di pubblicarli. Pubblicare pone nuove questioni al discorso fatto finora, chiama in causa ulteriori attori e aggiunge altri processi alla genesi dei testi.

Stampare un testo è sempre una negoziazione almeno tra due figure, lo scrittore e l'editore (senza considerare il ruolo che nel Novecento hanno avuto l'editor e il curatore), che naturalmente implica fattori economici e fattori culturali, considerando che un libro rappresenta il suo autore, ma anche la sua casa editrice.

Il secondo capitolo, dunque, racconta criticamente come un testo diventa un libro, descrivendo tutti le diverse fasi della pubblicazione, dalla creazione alla disseminazione, dove la produzione intellettuale è legata indissolubilmente a questioni finanziarie. Ma per quanto un contratto possa essere formalizzato, un rapporto di questo tipo in realtà spesso va ben oltre gli “affari”.

Nel tentare di descrivere le dinamiche talvolta ambigue che sottendono questi rapporti, l'autrice si serve di due scrittori tedeschi, Goethe e Ludwing Tieck, che rivelano due strategie differenti nel negoziare con i loro editori, ma che mostrano, entrambi, l'importanza della fiducia, «the most fragile device» (p. 75), tra autore e editore e come attraverso questa fiducia (o la sua mancanza) l'opera venga definita. Ricostruire sistematicamente la storia di questi rapporti getterebbe una luce singolare sulla letteratura: i manoscritti d'autore, ma anche certe scelte, si capiscono meglio se valutati nel contesto dei primi lettori e del rapporto con l'editore: sono, sostanzialmente, tutte le mani che trasformano il «text» in «work» (p. 76).

Cosa succede a tutto questo processo quando i testi vengono pubblicati online? E come devono essere pubblicati i testi digitali? Quali caratteristiche devono avere per essere testi di qualità? A queste domande prova a dare una risposta la seconda parte del capitolo, *Text quality from scan to digital edition*, dedicando però, a mio avviso, molto (forse troppo) spazio agli step necessari a costruire un testo digitale, tanto da confondere chi legge su chi sia il destinatario di queste pagine: talvolta sembra di trovarsi davanti a un manuale, altre davanti a una trattazione teorica. Se fosse vero il primo caso, questa sezione sarebbe troppo generica; mentre se l'intento fosse quello di trattare teoricamente la questione, Baillot dà informazioni non necessarie e più utili per chi intende pubblicare un testo digitale che per chi ne usufruisce criticamente, presentando gli step per la costruzione di un'edizione digitale a partire dalle riproduzioni dei manoscritti (ma tralasciando, ad esempio, la fase della metadattazione).

Il discorso si fa più interessante, invece, quando sono approfonditi gli aspetti economici dei progetti di edizioni digitali, che spesso non hanno fondi per sopravvivere a medio e lungo termine: spesso la parte finanziaria dei progetti di edizioni digitali è trascurata. Infatti, mentre l'Open Access sembra rimuovere i costi da parte del lettore, non elimina completamente le spese, gravando su chi produce quelle edizioni.

L'abbattimento dei costi, insieme alla possibilità di una metadattazione dei testi per renderli davvero leggibili, consente un accesso massivo alle risorse: questo significa trovarsi davanti a un potenziale momento di

riscrittura del canone. Ma non tutto questo materiale a libero accesso è realmente accessibile a tutte e tutti nella stessa misura, in qualsiasi parte del mondo.

Attraverso la problematizzazione dell'Open Access e dell'illusione di un accesso indiscriminato alle risorse, si approda al tema che il titolo promette: tutto quello che sottende la produzione dei libri, analogici e digitali, guardandolo al microscopio, nei suoi anche più collaterali processi (persino ascoltare la musica mentre si scrive), ha un impatto ambientale, in termini di costi o di consumo di energia, che difficilmente si tende a (ed è possibile) tenere in conto. In quest'ultimo capitolo Baillot prova a immaginare, insieme al lettore, le strategie di conservazione, registrazione e diffusione del futuro, in un contesto di maggiore rispetto per le limitate risorse naturali, temperando l'idea di un accesso universale, ma senza rinunciarvi.

Molte delle tecnologie che usiamo per progetti ed edizioni digitali in occidente, per fare un esempio, non facilitano i paesi con meno risorse, con computer più vecchi e con una scarsa connessione internet, perciò «considering enviromental cost means trying to shift perspectives from a northern-western point of view to a global one too. Who has access to what exactly, and at what cost?» (p. 115). Questa è la domanda che pone in luce tutte le contraddizioni nascoste nell'idea di Open Access e a cui l'autrice comincia a dare delle risposte in questo capitolo del libro. Dico 'comincia' non a caso, perché trovo che questo libro possa essere considerato un punto di inizio di una riflessione sull'impatto della nostra produzione, delle nostre azioni come accademiche e accademici e come scrittrici e scrittori di libri; ma anche un punto di partenza per riflettere su come utilizziamo il digitale in maniera inconsapevole, come se il nostro lavoro non gravasse sulle risorse naturali: l'autrice del libro in questo capitolo parla al singolare di alcune pratiche ingenuie nell'uso del digitale, come l'impiego di tecnologie troppo complesse che non possono essere supportate da vecchi computer o da una scarsa connessione internet o alla produzione di scansioni ad alta risoluzione, banner colorati e animazioni che richiedono molto più impiego di energia. Una risposta, che l'autrice non menziona, ad esempio, potrebbe venire dall'utilizzo del IIIF, uno standard aperto che consente la condivisione e l'interoperabilità delle immagini digitali tra le diverse piattaforme e applicazioni, indipendentemente dal formato originale dell'immagine o dal sistema utilizzato per archivarla, ma che soprattutto permette di utilizzare un'unica immagine per diverse finalità, senza la necessità di creare copie multiple dell'immagine in formati diversi.

Insomma, l'autrice prende in considerazione tutti i processi che ha analizzato nella prima parte del libro e prova a immaginare nuove e più sostenibili pratiche: partendo dall'esempio delle pratiche di 'reading circles' del XVIII secolo, l'autrice propone ai lettori di ridurre l'impatto ambientale beneficiando più persone di un solo artefatto: «sharing is key, and there are ways to make sharing better than it is» (p. 127). L'autrice menziona come esempi di condivisione il prestito dei libri (digitali e non) tra conoscenti o dalle biblioteche; è necessario, a mio parere, individuare iniziative basate su questa idea di condivisione e che le buone pratiche non siano delegate alla discrezione dei singoli lettori: penso, ad esempio, al progetto *Biblioteca italiana*, una biblioteca digitale di testi rappresentativi della tradizione culturale e letteraria italiana dal Medioevo al Novecento, che conta nel proprio catalogo più di 3500 titoli. I testi, contenuti in edizione integrale, fondati su edizioni scientifiche di riferimento, sono qui codificati in XML/TEI e tutti liberamente accessibili, scaricabili e interrogabili.

Baillet, però, si concentra non tanto su chi legge, quanto su chi produce, conserva e pubblica i testi, gli archivisti, gli editori, le case editrici, proponendo il minor impatto possibile per più beni culturali possibili: ad esempio, per l'aspetto della produzione, fornendo informazioni sulle componenti delle macchine e le infrastrutture di trasmissioni delle informazioni in modo da avere lunghe garanzie, incoraggiare la riparabilità e fornire pezzi di ricambio e riparazioni; oppure, per la distribuzione dei libri cartacei, privilegiando la stampa su richiesta in modo da evitare sprechi; e ancora, per quanto riguarda il digitale, per esempio, l'approccio più sobrio possibile proposto dall'autrice è quello del riuso delle infrastrutture: «The more institutions and actors share infrastructures, the less environmentally costly they are» (p. 131). Queste sono solo alcune delle buone pratiche proposte, ma Baillet prova anche a fare il primo passo praticamente, attraverso il racconto di come ha reso questo suo libro un «environmental lightweight» (§3.2).

Da quest'ultimo capitolo appare chiaro che una maggiore consapevolezza nei confronti dell'impatto ambientale nel nostro lavoro comporta dei compromessi e delle rinunce, ma per concludere con le parole dell'autrice, non penso che questi compromessi «would be worse that the loss we would be faced with when we need to save electricity, and datacentres have to be turned off» (p. 132).

PAOLA ITALIA

📖 *Write, cut, rewrite. The cutting-room Floor of Modern Literature*, ed. by Dirk Van Hulle & Mark Nixon, Oxford, Bodleian Library Publishing, 2024, pp. 192, 40 £, 65 \$, ISBN 9781851246182.

«In writing, you must kill your darlings». «Quando scrivi, fai fuori tutto ciò che ti piace di più». La citazione, molto famosa nel mondo anglosassone, è attribuita a Stephen King – e da uno stilista come lui non si potrebbe chiedere di meno – ma anche, alternativamente, a Oscar Wilde, Eudora Welty, G.K. Chesterton, Anton Checov, William Faulkner. Probabilmente, come spesso accade, è poligenetica. Sappiamo per certo che nel delizioso *On the art of Writing*, pubblicato dopo una lezione tenuta all'Università di Cambridge il 28 gennaio 1914, l'autore molto british Sir Arthur Quiller-Couch aveva adottato la massima come epitome di una raccomandazione molto antinarcissica: «Appena senti l'impulso ad accanirti a volere realizzare un tuo pezzo di bravura, seguilo incondizionatamente, ma dopo taglia senza pietà prima di andare in stampa. Devi far fuori ciò che ami». E King – che intitola un suo manuale di scrittura, *On Writing: A Memoir of the Craft* – si ricorda di Quiller-Couche, e diventa così l'autore della massima.

Se gli scrittori avessero seguito alla lettera Quiller-Couche non avremmo “scrittura”, modelli, in una parola “stile”, ma sappiamo anche che tutta la letteratura è frutto di tagli, correzioni, riscritture. Ogni atto di scrittura è il risultato di un'arte del levare, prima che dell'aggiungere. Tagliare è un'operazione consueta, che accompagna ogni gesto di scrittura, da Petrarca a Beckett, e nell'ultimo secolo ha visto nascere una speciale attenzione a questi testi tagliati, sotterranei, potenziali, frammentari, che sono giunti fino a noi perché gli autori stessi hanno deciso di conservarli, di non darli alle fiamme. Il gesto rivoluzionario con cui Petrarca, primo fra tutti, decide di conservare la ventina di “scartafacci” del suo *Canzoniere* per testimoniare la fatica di quel *labor limae* su cui aveva costruito il suo stile e fondava la sua fama: «non illorum dignitati, sed me labori consulens» («non per il loro valore in sé, ma perché testimoniano la mia fatica», *Ep.*, I, 10) fa scuola, e dopo di lui la “volontà di archivio” diviene la chiave (una delle chiavi) del successo. Lo si è documentato, con casi celebri, nel volume intitolato appunto *Volontà di archivio*, che ha fatto séguito all'omonimo convegno, tenutosi nel 2022 all'Università di Padova, i cui atti sono stati pubblicati da Viella nel 2023 (e si veda anche il sito del progetto: <https://volontadarchivio.disll.unipd>).

it/progetto/). Da Petrarca a Manzoni, passando per Boccaccio e gli umanisti, Sannazaro e Machiavelli, Ariosto e Guicciardini, Castiglione e Bembo, Trissino e Aretino, Della Casa, Rucellai e Varchi, Borghini, Tasso, Tassoni Galilei e Vico, Metastasio, Verri, Pelli Bencivenni, Alfieri, Monti e Leopardi, la serie di autori (e archivisti) di scartafacci mostra con evidenza la peculiarità del caso italiano, del tutto eccezionale nel panorama europeo. Una peculiarità che tanto più balza in evidenza, quanto più si assume una prospettiva comparatistica (come nel recente volume, curato da Dirk Van Hulle e Olga Beloborodova, *A Comparative History of Literary Draft in Europe*, John Benjamin, 2024, disponibile in OA <https://benjamins.com/catalog/chlel.35>).

Dagli anni Settanta, tuttavia, la critique génétique ha diffuso in tutto il mondo un metodo di studio che ha cambiato il concetto di testo, considerato sia un “prodotto” che un “processo”, e da più di cinquant’anni l’ITEM promuove studi, ricerche, pubblicazioni sugli scartafacci d’autore, con una convergenza – solo di recente ricostituita – con la nostrana “filologia d’autore” e la “critica delle varianti” (sul convegno annuale dell’ITEM, *Genesis*, tenutosi quest’anno a Bologna, dal 9 all’11 maggio, che ha visto la partecipazione del fondatore della critica genetica, Louis Hay e più di cento studiosi di carte d’autore, si veda la *Cronaca* di Filippo Pelacci, qui alle pp. 444-458). Con la digitalizzazione del patrimonio manoscritto, gli scartafacci hanno cominciato a interessare anche il grande pubblico, per quel processo di identificazione per cui, ognuno di noi, nel suo “rapporto di scrittura” scrive, taglia, riscrive. E per la consapevolezza che abbiamo, ogni volta che clicchiamo *delete* sulla tastiera, che solo ciò che scriviamo sulla carta dà garanzia di sopravvivenza (sul tema del *Futuro della memoria* si veda la *Cronaca* di Lucia Giagnolini e Mariangela Giglio su questo numero, alle pp. 459-462).

È all’insegna di questo rinnovato interesse per i manoscritti d’autore che, dal 25 febbraio 2024 al 5 gennaio 2025, presso la storica Biblioteca Bodleiana di Oxford, è stata allestita una spettacolare mostra di “scartafacci”, curata da Dirk Van Hulle e Marc Nixon – due tra i maggiori esperti di Samuel Beckett, molti dei cui manoscritti, provenienti dal Fondo dell’Università di Reading (ma visibili on line nel progetto *Samuel Beckett Digital Manuscript Project* <https://www.beckettarchive.org/>) sono esposti in mostra – accompagnata da un catalogo che è un capolavoro di grafica, si legge come un romanzo e meriterebbe una traduzione italiana da parte di un editore illuminato. La mostra è anche un’occasione per scoprire i molti tesori della Bodleiana, il cui direttore, Richard Ovendon, presenta nella sua missione culturale: dal momento che i testi

tagliati (per ragioni di stile, ma spesso anche per ragioni esterne, di vera e propria censura) sono stati espunti dalle opere pubblicate, le biblioteche e gli archivi sono gli unici luoghi in cui è possibile esplorarli, in un percorso avventuroso “dietro le scene”, immaginando di potere stare, per un momento, dietro le spalle dei nostri scrittori preferiti, e di seguirli nel percorso creativo delle loro opere.

L'esplorazione attraverso «scritture, tagli e riscritture» – *Write, cut and rewrite* è il titolo dato sia alla mostra che al catalogo – sceglie di mettere in primo piano il momento del “taglio”, e di focalizzare l'attenzione del visitatore/lettore sull'assenza, che non ha meno effetto («agency») della presenza: «Libraries such as the Bodleian keep hundreds of things that have been cut and therefore never made it into a book publication. They are absent in literature. You do not notice them, but if you know about them their cutting can sometimes feel like an almost palpable absence (or presence)» (p. 3). Tagli che diventano “present absence”: «assenze presenti». Significativamente, i curatori hanno scelto di non procedere in ordine cronologico, ma di rappresentare in dieci stazioni della mostra/capitoli del catalogo, altrettanti modi di scrivere, tagliare e riscrivere i propri testi, declinando le varie modalità della correzione – quasi “tipi psicologici” – ben oltre i quattro movimenti definiti da Quintiliano di *adiectio, detractio, immutatio, transmutatio* (*Institutio Oratoria* I, 5, 6), dal taglio fisico, con forbici e colla (*Author's cut*, capitolo 1), a quello digitale, per i testi progettati, scritti e “tagliati” a computer (*Cuts in the born-digital works*, capitolo 10).

Il primo capitolo del catalogo – *Author's cut* – rivela una vera e propria sorpresa. Non tanto nel primo documento presentato, *The Ormulum*, un commento della Bibbia del XII secolo, documento interessante, da tempo identificato come il primo manoscritto autografo scritto in inglese antico (dal monaco Orm, da cui il nome): una copia in pulito con correzioni tardive, tagli, riscritture (come appare dalla riproduzione del Catalogo, a p. 6), ma non proprio uno “scartafaccio”, ma nell'autografo di Alexandre Pope. La Biblioteca Bodleiana, infatti, conserva il manoscritto del celebre *Essay on Criticism* (MS Eng. Poet. C. 1 Fol. 2v), con una correzione d'autore, la cancellazione dell'espressione «Damned to Fame» – rivolta alla fama di Perrault – che avrebbe ispirato il titolo della più celebre biografia di Samuel Beckett, pubblicata da James Knowlson nel 1996. Che relazione hanno Milton e Beckett? Nella biblioteca di Beckett si conserva un esemplare del saggio di Milton, con una nota apposta proprio al passo censurato: «Nonsense». Niente di più beckettiano... Sono molti i manoscritti di Beckett utilizzati per esemplificare le diverse modalità della

revisione. Il capitolo sui tagli d'autore mostra come spesso porzioni di testo rimosse provochino sussulti tellurici sulla superficie del testo. Non sempre l'autore/l'autrice se ne accorge, riuscendo a suturare il taglio, e a volte il testo finale "non conclude", allude a qualcosa che è stato tagliato e che si può conoscere solo dai materiali genetici. In piena era postmoderna è l'autore stesso a utilizzare in forma creativa i sentieri della creazione. Beckett, ancora, intitola un suo scritto: *From an Abandoned Work*, alludendo, sin dal titolo, a quanto la componente genetica fosse entrata nella progettazione del lavoro e come, per questa ragione, dovesse essere considerato incompiuto, provvisorio.

Non meno interessanti sono gli esempi opposti di riscrittura, trattati nel secondo capitolo, *Revising*: «in literary drafts, a cut is often compensated by a substitution. If a deleted passage is a form of impasse, the act of crossing out is less negative than it may look» (p. 31). Il punto sta nel capire le ragioni dell'*impasse*. Due casi esemplari sono portati a esempio: Wittgenstein e Kafka. Sulla prima redazione del *Tractatus Logico-Philosophicus* di Wittgenstein, custodita proprio alla Bodleiana (MS. German d. 6), l'ordine interno delle proposizioni – che il filosofo organizzerà definitivamente in senso progressivo: 6.1, 6.2, 6.3, 6.4 – ha sottodivisioni introdotte a lapis per modificare "l'ordine degli addendi" senza riscrivere il testo, aggiungendo una gerarchizzazione inferiore grazie all'aggiunta di livelli inferiori: la prima proposizione del paragrafo 6, ad esempio, viene sotto-gerarchizzata aggiungendo: 1.2.1.1.2, in una complessa riorganizzazione che fa pensare alla prima redazione come una impalcatura esterna, passibile di successive aggiunte e implementazioni: «the draft [...] could be considered more like a bare-bone skeleton of the *Tractatus*» (p. 39). Particolarmente efficace l'ultima pagina della copia carbone del dattiloscritto del *Tractatus*, che, dopo la celebre asserzione: «Wovon man nicht sprechen kann, drüber mus man schweigen» (p. 39), «su ciò di cui non si può parlare si dovrebbe tacere», conclude con un enfatico: «Schluss!», «Fine!». L'altro esempio, accompagnato da splendide riproduzioni, non è meno efficace. Cosa sarebbe successo se Kafka, a partire dalla pagina 25 del manoscritto del *Castello* (sempre alla Bodleiana, Ms Kafka 34, fol. 25r), non avesse deciso di cominciare a scrivere in terza persona, sostituendo sistematicamente a ritroso «Ich» con «K.»? «In a past-tense third-person narrative it is easier to create the illusion of immediacy and efface the narrator. [...] With a third person narrative it is easier for a writer to leave things in a limbo and convey the typically Kafkaesque sense of estrangement and uncertainty» (p. 43). Come dire che Kafka diventa 'kafkaiano' solo dopo pagina 25...

Con *Vestigial notes* (capitolo 3) i curatori delineano una categoria speciale, quella delle note che, come in biologia i “vestigial organs”, non hanno alcuna funzione, ma indicano solo la persistenza di una funzione che avevano originariamente, in antenati genetici o in fase embrionale. La metafora naturale, utilizzata dalla critica genetica a partire dalla sua denominazione, porta alla definizione di quei casi di documenti di avanzamento non direttamente legati a un’opera particolare, ma disponibili per utilizzi successivi, a volte inaspettati. Una modalità di composizione che trova particolare applicazione nelle carte joyciane: «Joyce himself saw this as a process of ‘decomposition’ for the purpose of ‘ricombination’: the original context was decomposed and the snatched notes [così viene chiamata questa particolare tipologia di appunti: *notesnatching*] were ricombined into a new text» (p. 51). Sono tali i titoli che Raymond Chandler dattiloscritte su una pagina di block notes, appuntando a margine quali siano poi stati utilizzati o meno, oppure redigendo una lista di «Similes»: «Similitudini»: «as rare as a fat mailman», «as shallow as a cafeteria tray», «as meaningless as cheap laquer», e ancora: «as dull as a football interview». Tutti segnati a lapis, indicando i titoli dei romanzi in cui erano già stati utilizzati: un’auto analisi stilistica d’uso...

Nelle sale si susseguono innumerevoli esempi della letteratura del “What if”. Cosa sarebbe successo se il *Corvo* di Poe fosse stato, come nella primitiva stesura, un pappagallo? Nel quarto capitolo: *Replacement and late substitutes*, questo è l’esempio più disturbante. Non solo perché *The Raven* è uno dei racconti più celebri di Poe, ma perché, come giustamente fanno notare i curatori, anche se si è trattato di una prima idea, subito dismessa, una volta che dalla finestra è stato fatto entrare il «colourful parrot», la «dark, gloomy atmosphere» del poema è cambiata, e non si può fare a meno di sentire in sottofondo il verso finale della stanza che ripete insistentemente: «Disse il Corvo/Pappagallo: mai non più»...

Le correzioni intervenute nelle ultime fasi di sviluppo di un testo definiscono la parabola che, in filologia d’autore, chiamiamo “evolutiva”. Il caso più peculiare è rappresentato dalle varianti “transmediali” di Philip Pulmann: nella registrazione dell’audio book *Lyra’s Oxford*, l’autore si rende conto di una ripetizione – l’ossessione degli stilisti, anche nella sua *facies* contraria – e decide di eliminarla proprio durante l’esecuzione orale. L’ultimo taglio – «the final cut» – si materializza quindi solo con il confronto tra la versione audio e quella scritta.

Il quinto capitolo del catalogo è dedicato proprio all’utilità dei tagli e – citando un’altra celebre massima dell’architetto Mies Van der Rohe (ma forse era Coco Chanel...), si intitola: *Less is more*. Mantra di Beckett, che,

avendo aiutato Joyce, alla fine degli anni Trenta, con *Finnenang's Wake*, sapeva bene di cosa parlava quando definiva l'arte "additiva" dell'amico un «tentativo enciclopedico di conoscere sempre di più» (p. 81). Il suo mantra, invece, era, ovviamente, la "lessness" (ma alcuni manoscritti – come quello, delizioso, di *Human wishes* – sono fitti di ghirigori decorativi, piccolissime figure simili a geroglifici su vasi Maya, pentagrammi che sconfinano in microscopici *ex voto*).

È un peccato che il capitolo sesto non abbia potuto prendere in esame qualche caso letterario nostrano. Il Ventesimo secolo, teatro della censura più feroce, dalle leggi contro la libertà di stampa del 1926 alla Liberazione, testimonia svariati casi di «scritture, tagli e riscritture» imposte dal Regime, per ragioni politiche, religiose, morali. Come quelle in cui incorre Beckett con il «bigoted team of censors» che pretendono di tagliare gli insulti con cui, in *Waiting for Godot*, Estragon si rivolge a Vladimir chiamandolo con i nomi dei «microbes of gonorrhoea and syphilis»: «Gonococcus, Spirochaete» (p. 107). Un interessante caso di censura, che, per l'eterogenesi dei fini, conduce direttamente a Gadda, che nel manoscritto originario del 1944 di *Eros e Priapo* (ma la prima stampa francese di *Aspettando Godot* è del 1952) non si perita di rivolgere i medesimi insulti al «kùce verga»: il «Pirgopolinice spirochetato», e nell'edizione a stampa del 1967 si autocensura. Come mostra molto bene il caso di Stephan Spender – vittima della propria autocensura per non incorrere nel *Sexual Offence Act* del 1967, fino a convertire il proprio personaggio maschile in una protagonista femminile: Catherine Crawleigh – la paura della censura innesca altrettanti casi di autocensure, per quel meccanismo, così perverso e diffuso, per cui l'atmosfera censoria muove una sorta di azione precauzionale, una sindrome dell'impostore, un asservimento preventivo. Che solo il «bottomless pit» dove «all our stuff is buried» (p. 113) delle carte sopravvissute permette di recuperare alla memoria, e alla coscienza.

La letteratura contemporanea presta numerosi esempi della sezione forse più originale della mostra, documentata nel settimo capitolo, e dedicata a *Difficult beginnings* e *Alternative endings*: i punti estremi del testo, le sue tematizzazioni, i luoghi in cui l'autore è costretto a scendere a patti con la realtà, con quel taglio netto che il testo traccia nella storia. Il caso di studio, su cui Van Hulle e Nixon allestiscono un vero e proprio saggio di critica delle varianti, è l'avventurosissimo incipit di *Tinker Taylor Soldiers Spy* di John Le Carré, riscritto innumerevoli volte, a forza di forbici e colla, per più di sei mesi di seguito. Al contrario, il finale di *Persuasion* di Jane Austen mostra, grazie agli autografi conservati alla

British Library e ora visibili nel progetto – curato da Elena Pierazzo e Kathrin Sutherland: janeausten.ac.uk – un doppio finale. Cade quello più “convenient” e Austen ne scrive un secondo, in cui la relazione tra i due protagonisti è ostacolata, dilazionata nel tempo, e la cui soluzione è affidata alla potenza di una lettera rivelatrice: «the ending of *Persuasion* is persuasive. So to speak thanks to the cancelled chapters» (p. 133).

Non sempre dei tagli sono responsabili gli autori, o le autrici. Nel caso di Mary Shelley, la creatrice di *Frankenstein*, il manoscritto depositato alla Bodleiana (Abinger, c. 56) rivela numerosi interventi del fratello Percy Bysshe. E non in un passaggio qualsiasi, ma nel previsto punto in cui Victor Frankenstein descrive la nascita della sua “creatura”: «His limbs were in proportion and I had selectd his features as handsome. Handsome, Great God!». Percy suggerisce a Mary di sostituire «handsome» – che rimandava all’aspetto fisico, concreto – con una «more abstract allegory of creation», «beautiful». *Beauty*, il concetto chiave della poesia romantica, che John Keats, un anno dopo la pubblicazione di *Frankenstein*, fisserà nella celebre definizione: «Beauty is truth, truth is beauty» (p. 137).

E non sempre la funzione autore è attribuibile a un solo individuo. Il nono capitolo, *Repurposing*, mostra alcuni casi di fiumi carsici, dove «part of the genesis of a work can be found in the work of another author» (p. 151), con un meccanismo che Van Hulle ha definito di *allogenesi* (ovviamente, per il secondo autore). È ancora Percy Shelley il protagonista di un caso di multiautorialità letteraria: studiandone i manoscritti genetici, Charles E. Robinson ha riconosciuto che un passo di *Frankenstein* è letteralmente preso dal diario di Percy del 23 giugno 1816, in cui il poeta dava una descrizione del Monte Bianco. Nello stesso capitolo, è proposto un caso di *Repurposing* relativo a una *postcard* acquistata da Philip Larkin al *bookshop* della biblioteca Bodleiana. Nei primi anni Ottanta vengono messe in commercio alcune cartoline illustrate riprodotte manoscritti medievali della biblioteca, tra cui un *Libro di Ore* (Ms. Auct. D.inf.) contenente segni zodiacali associati ai lavori dei mesi. Larkin acquista dodici cartoline, su cui avrebbe scritto altrettante poesie da inviare alla sua compagna, Monica Jones. Difficile non associare la poesia, conservata sul *verso* della cartolina, alla sua immagine, dove sono riprodotti un contadino in un campo di grano sotto il solleone (a sinistra) e un Leone (a destra): «Lon lion days / Start with white haze. / By midday you meet / A hammer of heat – / Whatever was sown / Now fully grown: / Whatever conceived / Now fully lived. / Abounding, ablaze – / O long lion days!» (p. 157). Dove il «hammer of heat» non deve essere

collegato a una memoria “marziale” dell’*Imperial High Noon*, come si legge nell’edizione annotata delle poesie di Larkin pubblicata nel 2018 a cura di Archie Burnett da Faber & Faber, bensì alla sua lettura ironica, se non addirittura antifrastica, spiegata dalla firma sulla *postcard*: «Ted». Un indizio che Monica Jones non poteva non riconoscere come una parodia di Ted Hughes, il compagno di Sylvia Plath, poeta della natura feroce e crudele.

Con il decimo capitolo si entra nella nuova era digitale – *Cuts in born digital works* – dove la sopravvivenza è affidata alle tecniche di informatica forense e la tradizione del testo torna, incredibilmente, alla molteplicità delle copie manoscritte degli amanuensi digitali, dove esiste una sola regola: «the more a work is copied, the higher its chances of survival» (p. 167). Qui si tocca con mano la differenza tra la critica genetica, in cui le sequenze delle diverse versioni vengono giustapposte come se fossero frame di uno *storytelling*, «in a topographic way» (pp. 168-69) e la filologia d’autore, il cui scopo è invece quello di ricostruire la diacronia delle fasi delle correzioni, un metodo che viene definito «linearized way» (anche se è più simile a una struttura “a grafo” che a una “linearizzata”). I casi di ricostruzione della genesi del poema di Puskin, *The bronze horseman*, presentano molte affinità tra la testologia russa e la filologia d’autore italiana. Più inquietanti, anche perché più intrusivi con la vita dell’autore, e vischiosamente implicati con una forma di auto riflessività espressiva, sono gli esperimenti di *digital forensics*, svolti con il *keystroke logging software* con cui Craig M. Taylor, in collaborazione con la British Library, ha documentato per quattro anni la genesi del suo romanzo: *Staying On* (2018, p. 171). Il processo di genesi del testo si fonde indistricabilmente con il testo stesso, come mostra anche un innovativo progetto realizzato dal 2019 da Annelyse Gelman e Jason Gillis-Grier, che, nella rivista on line *Midst* (www.midst.press), offrono la possibilità di condividere un ambiente di produzione poetica «in the form of interactive time-lapses»: si può vedere il testo poetico nella sua versione finale, ma poi riavvolgere la moviola e tornare al punto di partenza, dalla pagina bianca fino all’ultima versione corretta, attraverso tutte le versioni intermedie, rappresentate dinamicamente a video, includendo nella rappresentazione anche il fattore tempo, i minuti esatti in cui il testo è stato corretto, modificato, lasciato “riposare”. Una prospettiva vertiginosa, dove finanche il titolo del testo su cui viene condotto questo esperimento di “critica delle varianti di tastiera”: *Cuttings*, di Fanny Choi (pp. 172-74), lascia al lettore l’impressione di una forma di autorappresentazione, un *time-lapse* di selfie che, come le fotografie freneticamente scattate dallo smar-

phone nella vita quotidiana, restano nella memoria del telefono fino a quando, con lo scadere dell'abbonamento *cloud*, o all'acquisto di un nuovo telefono, non ci si libera di questo eccesso di memoria, sollevati dalla fatica di doverci prendere cura di questa entropia digitale, rimpiangendo i tempi in cui si dovevano sviluppare solo poche decine di foto cartacee. Se la critica delle varianti ha lo scopo di individuare le costanti, i "contorni fissi" di una scrittura d'autore, e se ciò può essere fatto confrontando "redazioni" fra loro, questo metodo di parcellizzazione della scrittura sembra ancora troppo "granulare" per raccogliere poco più che dati quantitativi, e troppo poco "sistemico" per ricavare da questi dati una descrizione caratterizzante, e trasformare la quantità in qualità.

E per concludere nello spirito del libro e della mostra, che fa della sobrietà e della rinuncia una questione di stile e di eleganza, l'ultima sala della mostra presenta la *Cutting-room floor*, con un pavimento interamente coperto da frammenti di pellicola non utilizzati... ricordando che di fronte alla sopravvivenza dei "tagli" dobbiamo pensare a ciò che si è perso, ma anche fare uno sforzo di immaginazione: «la storia della genesi non è mai oggettiva, è sempre una ricostruzione narrativa» (p. 177). E, come ogni narrativa, deve seguire la massima di Faulkner/King: «Kill your darlings». O, nella versione più pragmatica di Ford Madox Ford: «When in doubt, cut».

MICHELA FANTACCI

📖 Ilaria Burattini, *Il copialettere di Francesco Guicciardini. Una fonte per la Storia d'Italia*, Milano, BIT&S, (Testi e Studi, 11), 2024, pp. 667, € 79,00, ISBN: 9791280391223.

Nel suo volume *Il copialettere di Francesco Guicciardini. Una fonte per la Storia d'Italia*, Ilaria Burattini presenta l'imponente ricerca condotta su un corpus epistolare di grande interesse nell'ambito della storiografia rinascimentale. Pubblicata nella collana Testi e Studi di BIT&S, l'opera è caratterizzata da un approccio metodologico che combina filologia, critica testuale e riflessione storica. Attraverso lo studio approfondito, comprensivo di edizione critica, delle oltre duecento lettere raccolte da Guicciardini durante il periodo in cui fu luogotenente dell'esercito pontificio, l'autrice non solo restituisce valore documentario al copialettere, ma ne svela l'importanza come laboratorio e strumento per la produzione storiografica.

A livello strutturale, il volume si compone di due macro-sezioni: la prima riguarda l'*Introduzione* al lavoro (pp. 1-105), la seconda l'edizione dei testi de *Il copialettere di Francesco Guicciardini*, cui fa da corollario un'*Appendice* (pp. 107-636).

Sin dalle prime pagine, Burattini chiarisce la centralità del copialettere per la comprensione del metodo storiografico guicciardiniano. Il materiale, conservato grazie alla meticolosa cura di Roberto Ridolfi negli anni Trenta del Novecento (*L'Archivio della famiglia Guicciardini*, Firenze, Olschki, 1931), non è un semplice insieme di lettere, bensì una raccolta organizzata in maniera sistematica, pensata per essere consultata e per agevolare la futura narrazione storica. Il lavoro di selezione e di ordinamento dei documenti che sottende alla costituzione della silloge, oltre ai dettagli materiali che la caratterizzano, rivela una progettualità che va oltre la mera funzione archivistica. L'autrice mette in luce la rilevanza del copialettere nel processo creativo che porterà alla stesura della *Storia d'Italia*, descrivendo il corpus non solo – e non tanto – come un «documento di servizio destinato ad arricchire la memoria d'archivio» (p. 20), ma come una base di riflessione critica che Guicciardini utilizza per analizzare il ruolo del potere, le dinamiche della politica italiana e le fragilità delle alleanze del suo tempo in un momento di profonda confusione, in cui preme l'urgenza di «scongiurare una 'ruina'» (p. 17). Burattini mostra come le lettere selezionate siano state sottoposte a un processo di riscrittura mirato, evidenziando le varianti testuali che trasformano il documento grezzo in un testo compiuto e stilisticamente controllato; un processo che rappresenta, di fatto, una chiave di accesso privilegiata al pensiero storico-politico di Guicciardini.

Il primo capitolo, *Per «capitolare» e «fermare il punto»* (pp. 9-21), si concentra innanzitutto sulla definizione del copialettere di Guicciardini, «un corpus collaterale al carteggio vero e proprio» (p. 10). Dando mostra di una approfondita conoscenza dello stato dell'arte, lo statuto e le caratteristiche materiali del copialettere sono analizzate e studiate da Burattini a partire dagli ultimi importanti contributi critici sul tema (in particolare, quelli del già citato Ridolfi e di Paola Moreno). L'autrice esamina l'organizzazione interna della silloge, trådita da un codice composito che contiene 258 copie apografe di documenti epistolari inviati e ricevuti dal luogotenente nel biennio 1526-1527, cui si aggiungono una serie di tessere di carteggi tra altri destinatari. Le lettere sono distribuite su 150 carte e ordinate cronologicamente, rispondendo a un preciso disegno che non può essere se non autoriale. Il rigido ordinamento interno e l'attenzione nei confronti dei dettagli materiali – come l'omogeneità

della carta, la calligrafia regolare e i margini ampi – rivelano l'intento di Guicciardini di creare uno strumento di lavoro pratico ma anche durevole, e permettono di riconoscere nel copialettere una «cronaca» epistolare, «ordinata *per lettera*» (p. 12) e concepita per preservare e interpretare gli eventi. La struttura e il contenuto, legato ai concitati mesi che precedettero il sacco di Roma, sembrano riflettere una visione storica che anticipa i grandi temi della *Storia d'Italia*. Proprio in virtù di questo, l'autrice definisce il copialettere «un prodotto pronto a integrare la scrittura storiografica» (p. 21). Un paragrafo del capitolo è poi dedicato alla necessaria contestualizzazione storica delle missive, in cui Burattini, privilegiando la prospettiva guicciardiniana, ripercorre per sommi capi gli eventi salienti del biennio in cui furono redatte, segnato dall'imperversare della guerra tra le truppe imperiali di Carlo V e la Lega di Cognac. Tale sintesi è necessaria anche per giustificare e descrivere il cambio di atteggiamento del Guicciardini storico e storiografo, che da attore e osservatore razionale, fedele al «principio della prudenza e della discrezione», diviene «confuso, per non dire cieco» (p. 17) e incapace di prevenire il futuro. Obligato a lasciare il dovuto spazio a nuovi fattori che agiscono su una realtà di fatto incontrollabile, Guicciardini deve quindi limitare «la comprensione del reale e delle sue relazioni causali» (p. 18) e relegare il margine d'azione dell'uomo «savio» in un tempo successivo ai fatti, quello cioè della scrittura storica, in cui sarà possibile realizzare, tramite «processo analitico», «un sistema organico composto [...] da molteplicità irriducibili a unità» (p. 19).

Il secondo capitolo, *Dalla lettera alla storia. Per un nuovo racconto della luogotenenza* (pp. 23-70), affronta la questione del rapporto tra le minute e il copialettere, analizzando nel dettaglio il processo di selezione, revisione e riscrittura operato da Guicciardini sui suoi documenti epistolari. Nel farlo, Burattini prende le mosse degli studi di André Otetea prima (*François Guichardin. Sa vie publique et sa pensée politique*, Paris, Picart, 1926) e di Paola Moreno poi (*Come lavorava Guicciardini*, Bologna, Carocci, 2020), meritevoli di aver confutato l'idea di Ridolfi secondo cui il copialettere dovesse considerarsi una mera copia fedele delle minute, realizzata pressappoco nello stesso torno d'anni. Sulla scia dei fondamentali studi che hanno preceduto il suo lavoro, Burattini dimostra invece come il luogotenente utilizzi questo strumento per affinare il proprio stile e per trasformare le lettere in materiali adatti a una narrazione storiografica matura. La natura delle varianti rilevate tra minute e copie e tra minute, originali e copie, tendenzialmente orientate a «rordinare meglio, completare o correggere la narrazione degli eventi acca-

duti» (p. 27), porterebbe addirittura a supporre «come ha sostenuto Paola Moreno, l'esistenza di un testimone intermedio (M_1), ad oggi però irreperto» (p. 24). Uno degli esempi più significativi di questo processo è dato dalla lettera indirizzata a Gian Matteo Giberti il 4 luglio 1526, che presenta nella minuta correzioni interlineari assenti nell'originale, ma integrate nella copia, a sua volta «inserita nel copialettere previa un'ulteriore revisione del testo» (p. 25). Notevoli, d'altro canto, sono anche le considerazioni di Burattini a proposito dell'inserimento nel sistema-copialettere dei documenti epistolari in entrata e dei tasselli di corrispondenze tra terzi; questo avviene «non secondo una cronologia 'reale' [...] ma una cronologia 'percepita'» (p. 37, nota 20), che pare corrispondere alla data presunta della ricezione: «un montaggio di materiale supplementare» (p. 38) che ha il chiaro scopo di mettere a disposizione un «organismo epistolare» (p. 37) tutto nuovo, in grado di fornire una ricostruzione storica quanto più possibile esaustiva.

Le varianti emerse in fase di *collatio*, talvolta sostanziali, sono spie di una attitudine correttoria che va nella direzione del «principio di oggettività e veridicità storica» (p. 26) e che pone questi documenti in stretta relazione con lo scrittoio storiografico *stricto sensu*, mostrando come il corpus epistolare, e nello specifico il copialettere, acquisisca la funzione di «prezioso materiale di lavoro» per la costruzione della *Storia d'Italia* e debba considerarsi «uno dei momenti chiave della sua genesi redazionale» (p. 27).

In particolare, lo studio dell'operazione di selezione e di riscrittura realizzata da Guicciardini per l'innesto di tasselli della propria corrispondenza nel copialettere, in cui è compresa un'attenta analisi sintattica (pp. 44-49), morfologica (pp. 50-52), lessicale (pp. 52-54) e grafico-linguistica (pp. 54-56) delle dinamiche di revisione testuale da lui messe in atto, dimostra, soprattutto in ottica macro-strutturale, l'intenzione di costruire – attraverso accorpamenti, riduzioni e rimandi – una narrazione coerente e articolata che ambisce alla transcodifica del materiale epistolare in narrazione storiografica. Entro il perimetro di tale metamorfosi si collocano precisi interventi correttori, funzionali a ottenere un testo depurato da ogni contatto con il «contesto epistolare e il suo gergo di servizio» e, tratto ancor più interessante, a smorzare l'elemento soggettivo a vantaggio della «oggettività del dato esperienziale» (p. 69).

Il terzo capitolo, intitolato *Un copialettere sul tavolo di lavoro della Storia d'Italia* (pp. 71-98), approfondisce il ruolo del copialettere nella genesi dell'*opus magnum*. Alla luce dei risultati di uno studio sistematico dell'itinerario storiografico guicciardiniano a partire dall'espe-

rienza dei *Commentari della luogotenenza* (1535ca.), individuati già da Ridolfi come primo e propedeutico esperimento, poi abbandonato, di resoconto di quei mesi, e attraverso un esame dettagliato della struttura e del contenuto della silloge, in particolare in rapporto al libro X della redazione D della *Storia* (databile attorno alla metà del 1537), Burattini dimostra come essa rappresenti «un canovaccio» che, «da semplice cronaca testimoniata», diviene uno strumento «utile a supportare la narrazione di una storia documentata» (p. 71). La tesi di Burattini poggia su evidenze filologiche ancora prima che critiche; essa è infatti basata sugli esiti di una «operazione di collazione più ampia» (p. 71, nota 2), che ha coinvolto le tre redazioni dei *Commentari* e le prime due redazioni del libro XVII della *Storia d'Italia* e che porta ragionevolmente a collocare l'allestimento del copialettere «proprio nel momento di passaggio da un tavolo di lavoro all'altro – dai *Commentari* alla *Storia*» (p. 74), un periodo di tempo piuttosto breve, da collocarsi grossomodo nel 1537. In virtù di questo, il «confronto serrato» tra la prima redazione della *Storia* e il copialettere è in grado di «dimostrare la stretta relazione, nonché la dipendenza, tra i due corpora» (p. 75). Tra gli esempi che dimostrano con più evidenza la presenza del copialettere sullo scrittoio guicciardiniano della *Storia* e, insieme, la composizione stratificata dell'opera, è particolarmente significativo il racconto dei momenti che subito seguirono la conquista della città di Lodi. Lì, il modello dei *Commentari* manifesta la propria inadeguatezza sul piano documentario e retorico, costringendo Guicciardini a integrare nel nuovo sistema cospicui ritagli di materiale epistolare. In linea generale, lo storico pare lavorare alla costruzione dell'edificio storiografico attingendo direttamente dal copialettere, «senza escludere del tutto il sostrato delle lettere minute, spesso veicolato dalla trama dei *Commentari*» (pp. 89-90). Inoltre, l'analisi testuale, svolta da Burattini con acribia, mette in luce una direzione comune delle tendenze correttive e di riscrittura e rielaborazione che riguardano, da un lato, il passaggio dall'ultima redazione dei *Commentari* alla prima della *Storia* e, dall'altro, la stesura del copialettere a partire da minute e originali; in sostanza, si riscontra un processo di montaggio di «atomiche tessere» per la costruzione di un «nuovo mosaico» (p. 97).

Sulla scorta del rigoroso esame testuale e filologico appena descritto, l'ultimo capitolo dell'*Introduzione* si concentra proprio su L'«itinerario storiografico» di Francesco Guicciardini (pp. 99-105), osservando la parabola evolutiva del suo pensiero in rapporto alla storia della luogotenenza e ponendo al centro della trattazione il legame tra esperienza per-

sonale, azione politica e riflessione storica, nonché il faticoso tentativo di coniugare l'esigenza di razionalità e concretezza della scrittura («il significativo») con un reale che risulta ai suoi occhi confuso e opaco («il significativo»). Burattini esplora, innanzitutto, il «progresso di metodo» guicciardiniano, «che rimane in corso d'opera ugualmente perfettibile», e cerca di fare chiarezza una volta per tutte, individuando nel copialettere, «singola tessera di un mosaico testuale in continuo movimento» (p. 104), un elemento costitutivo imprescindibile della tensione a offrire «al lettore un esempio di esperienza, oggettiva e soggettiva, della storia» (p. 103). Al copialettere viene dunque attribuita una funzione di ponte tra la soggettività dell'azione immediata e l'oggettività della narrazione storica, dove a livello retorico-formale possono riconoscersi in nuce alcuni dei tratti che saranno propri dello «stile imponente della *Storia d'Italia*». Nel fitto lavoro che caratterizza il copialettere, così come gli altri testi preparatori e la stessa *Storia*, Burattini rintraccia gli elementi di «un *ductus* proprio della mente guicciardiniana» (p. 102) e, dunque, le peculiarità di «un metodo di lavoro sistematico e tenace» (p. 104).

Il volume si distingue non solo per la raffinata analisi critica e storiografica, ma anche per l'attenzione filologica riservata ai testi proposti in edizione, sempre corredati da un puntuale apparato critico. Come chiarito nella *Nota al testo* (pp. 109-129), in cui si esaminano gli aspetti materiali dei testimoni, il copialettere, trådito da un codice unico oggi smembrato, è trascritto sulla base di tre diversi fasci di lettere conservati nell'Archivio Guicciardini (AGF XXI e AGF XXII) e nell'Archivio di Stato di Firenze (ASF I 130), seguendo criteri moderatamente conservativi. Si tratta di un codice apografo in pulito che, copiato probabilmente da un segretario di Guicciardini, presenta quattro interventi autografi relativi all'aggiunta del luogo d'invio e pare mancare dell'ultima revisione d'autore, come testimoniato dalla permanenza di «alcuni refusi o lacune» e di «tracce di indicazioni di servizio» (p. 111).

Conclude il volume, precedendo la *Bibliografia* (pp. 637-641) e gli utili indici (*Indice delle lettere*, pp. 643-649, e *Indice dei nomi*, pp. 651-667), una *Appendice* (pp. 633-636), che contiene la trascrizione di due minute autografe inviate il 20 novembre 1526, la prima a Gian Matteo Giberti (a), la seconda a Iacopo Salviati (b).

In definitiva, il lavoro di Burattini coniuga rigore filologico e sensibilità interpretativa, contribuendo in modo significativo alla valorizzazione del copialettere come strumento indispensabile per lo studio della storiografia italiana del Rinascimento. La cura riservata al versante ecdotico, unita alla profondità dell'analisi critica, restituisce al lettore un quadro com-

pleto e dettagliato di questa straordinaria fonte documentaria e rende il volume un punto di riferimento tanto per gli studi su Guicciardini, quanto per approfondire il fenomeno incredibilmente produttivo dei contatti «tra i brani epistolari e i loro analoghi storici» (p. 87) che, lungi dal potersi considerare esaurito, continua a celare risvolti sorprendenti.

ELENA SPADINI

📖 *Genetic Narratology: Analysing Narrative across Versions*, edited by Dirk Van Hulle, Open Book Publishers, 2024, pp. 320, € 34,00 (paperback), ISBN: 9781805113997, DOI: 10.11647/obp.0426.

Genetic Narratology, edited by Dirk Van Hulle, is an Open Access volume from Open Book Publishers. Many of the papers collected here were presented at the international colloquium ‘Genetic Narratology’ held in Oxford in 2023.¹ The editor’s introduction to this rich and inspiring volume aims to explore the two faces of genetic narratology: «In combination with ‘narratology’, the adjective ‘genetic’ refers on the one hand to the genesis of narratives [...], but on the other hand also to narratives of this kind of genesis» (p. 2). Narratologists, despite some notable exceptions, have tended to focus on reception rather than production, and on the final product rather than the process. A genetic-narratological approach broadens the object of study to include the analysis of narratives across versions (endo- and epigenesis), as well as in exogenetic materials.

The two contributions of narratology to genetic criticism (and vice versa) are vocabulary and conceptual frameworks. Framework indicates here, for example, the triad story, narrative and narration; and endogenesis, epigenesis and exogenesis, to which the volume adds metagenesis in chapter 2 («the ways in which a text reflects on its own making»), megagenesis in chapters 4, 10 and 13 (when the object of analysis is not only a single work), and nanogenesis in chapter 15 (including the «enhanced temporal dimension» made visible by the keystroke logging).

Genetic narratology is also concerned with the narratives of geneses, the second of its two faces for Van Hulle. This proposal is developed in several contributions in the volume: «genetic narratology has a role in

¹ The volume brings together contributions by Lamyk Bekius, Lars Bernaerts, Matthias Grüne, Luc Herman, Josefine Hilfling, John M. Krafft, Karin Kukkonen, Jane Loughman, Charles Mascia, Rüdiger Nutt-Kofoth, Joshua Phillips, Claire Qu, Kaia Sherry, Pim Verhulst, Joris Žiliukas.

analysing and demystifying the genetic narrative itself» by providing «the tools to debunk the myth [...] told by authors, publishers, critics, fans and scholars» (Bernaerts, pp. 236-237). Van Hulle pleads for a heightened awareness that makes room for the acceptance of the 'unnarrated' by scholars: «while retracing the writing process will always involve a certain form of narrativisation, we can enhance our awareness of this mechanism and try to pinpoint moments of unnarratability rather than cover up or smooth out the strangeness of creative processes» (p. 14).

The rapprochement between reception and production, first mentioned in the introduction, finds echoes throughout the volume in the mirroring of author and reader: narratological concepts used to analyse the process of reception are in some cases used here to examine the process of creation. Grüne (Chapter 2) explains that the presence of unnecessary details about the daily housekeeping activities of the protagonist have a «reality-creating character: that is, it helps to develop a mental image of a concrete world» in the writing process, for the author, as well as in the published text, for the reader (p. 45). Hilfling (Chapter 3) studies a change from homodiegetic to heterodiegetic narrative: the fact that an eminent scholar, as a reader, overlooked the homodiegetic narrator in the first version, so small is the signal of his presence, makes it possible to ask whether the author himself overlooked the narrator (p. 66). Bekius (Chapter 15) refers to the «principle of minimal departure», which is generally applied to the readers who «project their knowledge of the real world onto the world represented by the text, unless the text dictates otherwise»; here the principle is used instead «as a framework for understanding authorial decisions» (p. 262).

Another recurring element in the volume is the engagement with the materiality of the textual documents. The manuscripts of Charlotte Brontë (Chapter 2), the «ragged edges» of Melville's drafts of *Billy Budd* (Chapter 5) and the ordering of Joyce's sections of 'Ithaca' (Chapter 7) offer some examples. Charlotte Brontë is said to have written with her eyes closed. But the evidence of the manuscripts rules out this possibility because the lines, though not straight, are aligned. Moreover, the regularity of the lines allows Brontë to use her quill to cut out passages and to open windows into the lines of the next folio (Chapter 2). In the case of Melville, the manuscript «was a sort of collage of leaves from different phases of composition», combining «starkly different versions of the story and its characters», which naturally led to the emergence of inconsistencies that were eventually integrated in the text (p. 85). In the case of 'Ithaca', Joyce rearranges the sections between

the draft and the fair copy: «While the entire draft appears chaotic, it is no surprise that some blocks naturally inspired others and therefore they maintain their ordering» (p. 122); the non-sequentiality of the draft thus turns into a sequential structure, using what is immediately available to the eye on the physical document. Paying attention to what Van Hulle called «vestigial bones» is particularly fitting here (p. 126): some material is left out in order to establish the structure, and can be reintegrated when this is done. Understanding the purpose of each draft allows for fine analysis.

In the following, I'll briefly touch on the chapters not yet mentioned. Qu (Chapter 6) examines a posthumous co-authorship, «discussing the development of story, setting, narrative and characterisation» across the manuscript and the publication (p. 92). Phillips's essay (Chapter 8) presents the writing and rewriting of Woolf's narrativisation of the origins of English literature, a process of «narratological negotiation» across versions (p. 145).

Verhulst (Chapter 9) aims to «demonstrate that genetic narratology can be applied not just to the 'endogenesis', but also the 'exogenesis' and 'epigenesis' of a literary work» (p. 151), by analysing Beckett's *Cascando*: the abandoned openings, the transmedial shift to sound recording and the ending. The last two are in fact linked, as the recording can be played over and over again, «indefinitely postponing narrative closure» (p. 162).

Herman and Krafft (Chapter 11) analyse the final chapter of *V.* by Thomas Pynchon. A letter from Pynchon to his publisher states that this chapter is there «for irony»: indeed, it can be interpreted as an ironic exercise in historical realism, to which the author does not subscribe. The narratological analysis is supported by genetic evidence: the majestic and convoluted elements at the beginning of the chapter bring a certain tension to the realist form and have an echo in the genesis of the work.

Neyt (Chapter 12) applies a genetic approach to the study of suspense in King's *IT*. He finds four patterns of revision across versions, all of which are used by King to give more space to the characters: as the King quote used in the chapter title says, «you don't get scared of monsters; you get scared for people». Thus, the revisions put the reader «more directly in touch with the harrowing experiences of his protagonists» (p. 217). The relatively broad state of the art on the topics of characterisation, pacing and narrative focus will be appreciated here.

Sherry (Chapter 14) concentrates on Helen DeWitt's *The Last Samurai*. By examining the digital drafts and revisions, Sherry reveals how DeWitt uses formal ruptures, such as fragmented sentences, the addition

of realistic unnecessary details and transmedial references to both represent and resist the limitations imposed by social and economic forces.

Nutt-Kofoth (Chapter 16) argues for a closer relationship between scholarly editing, genetic criticism and narratology. While historical-critical editing has increasingly included a detailed account of the genesis of the work, literary interpreters often overlook this extensive material. Nutt-Kofoth suggests that literary interpreters should pay more attention to genetic representations of textual works, and that editors should demonstrate the value of genesis and variants for interpretation (e.g. the ‘identifying’ and ‘differentiating’ function of variants), for example in deciding between alternative meanings. Narratological considerations can be used to address textual problems concerning the ordering of the sections (in the case of Kafka’s *Der Process*), the emendation of a single passage (in examples from Annette von Droste-Hülshoff’s oeuvre), or the version(s) to be presented to the public (in the case of Goethe’s *Die Leiden des jungen Werther*). This chapter resonates with practices in medieval philology, where narratology is often used to study dynamic textual transmissions, to analyse the different authorial or scribal versions (fr: *rédactions*, de: *Fassungen*, it: *redazioni*) and their relationships.

MICHELE MORSELLI

📖 Nathalie Ferrand, *Dans l’atelier de Jean-Jacques Rousseau. Genèse et interprétation*, Paris, Hermann Éditeurs, 2022, pp. 222, € 19,00, ISBN 9791037008572.

Dalla sua recente inaugurazione, la collana *Dans l’atelier de...* di Hermann Éditions riporta l’attenzione critica sulla dimensione manoscritta del testo, all’intersezione tra genetica testuale, confronto storico-letterario con i paratesti e studi socioculturali sulla biblioteca dell’autore.

Direttrice dell’Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS/ENS Paris) e responsabile dell’équipe Écritures des Lumières..., Nathalie Ferrand dedica uno studio ai manoscritti di Jean-Jacques Rousseau, dopo aver dato alle stampe un’edizione dei racconti brevi di Rousseau (*Trois contes*, 2021) e il saggio *Écrire en Europe de Leibniz à Foscolo* (CNRS Éditions, 2019).

Nello studio di Ferrand, la questione genetica viene riletta alla luce dell’«atelier» dello scrittore, spazio “artigianale” di composizione testuale,

dell'«archive», deposito eterogeneo di manoscritti costruito nel tempo, e della «bibliothèque», repertorio letterario e culturale di riferimento per l'autore. L'introduzione, *Pousser la porte, ouvrir l'armoire* (pp. 5-14), ricorda come i numerosi spostamenti, tra la partenza per l'Ermitage (1756) al ritorno a Parigi (1774), siano stati per Rousseau un'occasione per rimettere mano ai propri manoscritti, per la maggior parte conservati gelosamente, e sempre trasportati con sé o consegnati a persone di fiducia.

Se la pratica della scrittura è legata talvolta a specifici luoghi (Montbard per Buffon), fino a diventare un tema letterario (Ferney in Voltaire), il primo capitolo, *Figures d'atelier* (pp. 15-48) sottolinea la natura itinerante, mobile dell'atelier di Rousseau. La precarietà dei luoghi (Rousseau non possederà mai una casa) contrasta infatti con la cura per i testi che vi sono stati redatti. Nelle opere autobiografiche e nelle *Correspondances*, Rousseau si osserva e si mostra allo scrittoio. Il luogo della scrittura diventa così metafora della condizione del *philosophe*, che Rousseau metterà in scena tramite l'atelier di Pigmaliione dell'omonima pièce (*Pygmalion*, 1762): uno spazio dove compiere il proprio destino intellettuale e, al contempo, una prigionia. Ferrand ripercorre poi i diversi atelier che hanno albergato le ambizioni e le frustrazioni di Rousseau, dalle stanze parigine degli esordi all'Ermitage di M^{me} d'Épinay, dal Donjon di Mont-Louis fino al periodo di Môtiers, Wootton e il ritorno a Parigi, in rue Plâtière. La sezione è corredata da due incisioni di Rousseau chino sugli scrittoi di Ferney (1764) e Môtiers (1765) (fig. 2-3).

Il secondo capitolo, *Brouillons à l'oeuvre* (pp. 49-80), mette dapprima in scena la varietà dei manoscritti di Rousseau: non solo corrispondenze, scritti autobiografici, manoscritti di opere filosofiche o narrative, ma anche annotazioni di segreteria e perfino copie di opere altrui. Dopodiché, l'autrice presenta lo stato dei manoscritti delle opere principali di Rousseau (pp. 62-72) e si interroga sui rapporti tra questi e la corrispondenza, intesa come «cantiere di genetica testuale» e osservatorio sulla scrittura (pp. 73-80). Il capitolo presenta immagini di manoscritti della *Nouvelle Héloïse*, dell'*Émile* e della *Lettera a Voltaire del 18 agosto 1756* (fig. 4-6).

La conservazione dei manoscritti, sostiene Ferrand, è selettiva per Rousseau: vengono distrutti gli abbozzi e abbandonato un manoscritto del *Contrat social*, mentre si conserva tutto quanto riguarda *La Nouvelle Héloïse* e gran parte dei manoscritti di *Émile*. Ferrand insiste sull'eterogeneità dei documenti, da frammenti scribacchiati a quaderni in calligrafia, con eleganti riquadri in inchiostro rosso, poi vistosamente cor-

retti. Vera rarità per il XVIII secolo, tra i manoscritti si trovano anche le «mises au net» per l'editore, permettendoci di seguire il *labor limae* di Rousseau fino alle soglie del testo pubblicato.

Tra questi documenti, si trovano anche le prove e il manoscritto della *Nouvelle Héloïse*, le cui specifiche genetiche costituiscono l'oggetto del terzo capitolo, *Étude d'un cas particulier: les manuscrits de 'Julie', ou 'La Nouvelle Héloïse' (1761)* (pp. 81-150). Ferrand si dedica a una disamina generale dei manoscritti (pp. 82-111), definiti un «teatro della creazione, preservato per miracolo», per concentrarsi poi sul caso della lettera 3 della IV parte del romanzo: qui St. Preux, appena rientrato a Clarens, racconta il suo periglioso viaggio attorno al mondo, lontano dall'amata (pp. 112-150). L'analisi si rivolge ai meccanismi profondi dell'immaginazione di Rousseau, all'originalità nel reimpiego della sua cultura letteraria e filosofica, al rimaneggiamento dei nomi propri per celarne il valore simbolico. Il terzo capitolo è impreziosito da numerose immagini (fig. 7-16) dei manoscritti o delle prove con annotazioni della *Nouvelle Héloïse*.

Il quarto capitolo, *Rousseau et ses livres: la question de la bibliothèque* (pp. 151-208), recupera e sviluppa il ruolo della formazione culturale di Rousseau nell'elaborazione del testo. Il *philosophe* ginevrino non dedica alla sua biblioteca la stessa cura che riserva ai manoscritti, e al momento della morte viene accertata solo la presenza di alcuni classici da lui posseduti: Plutarco, Buffon, gli *Essais* di Montaigne, la *Liberata...* L'analisi storica permette così di ricostruire, a partire dalla corrispondenza sulla svendita inglese del 1767, «Les bibliothèques de Rousseau» (pp. 151-157). Dopo aver recuperando i testi appartenuti al ginevrino, Ferrand analizza le numerose note a margine nei volumi (*Rousseau dans les marges des autres*, pp. 158-180), mettendo in luce lo spirito polemico della lettura del *philosophe*. Vengono presentate le annotazioni a Platone (in particolare *Phedon*), Montaigne (*Essais*), Helvétius (*De l'esprit*), Voltaire (*Dictionnaire philosophique*). In particolare, si presenta il caso della rottura con Diderot, alla luce delle note nella copia della *Lettre à D'Alembert* posseduta da Rousseau. L'ultima parte del capitolo, *Quand Rousseau annote Jean-Jacques* (pp. 181-208), è dedicata invece alle annotazioni che Rousseau riserva ai propri testi già pubblicati, come nel caso del *Contrat social* o del *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Il *philosophe* ingaggia così un dibattito acceso con i suoi detrattori o, talvolta, lascia trapelare qualche aporia sul suo stesso pensiero. Il capitolo presenta diverse immagini degli autografi in discussione (fig. 17-21).

La *Conclusion* (pp. 209-213) ritorna sulla frammentazione dei fondi manoscritti di Rousseau, da quello creato dal Comitato di istruzione pub-

blica (1794) durante la Rivoluzione a quelli della biblioteca di Ginevra, passando per i possedimenti della biblioteca di Neûchatel. Infine, si rivendica come l'approccio genetico non abbia solo concorso a dimostrare la gestazione di concetti noti sull'opera dell'autore, ma abbia permesso di mettere in luce aspetti altrimenti impossibili da cogliere, specie per quanto riguarda *La Nouvelle Héloïse*.

Il volume è completato da una *Liste des abréviations* (pp. 213-214) e da un *Index* (pp. 215-220) delle personalità e delle opere citate nel testo.

Norme editoriali

Sin dalla sua fondazione Ecdotica, proponendosi come punto di incontro di culture e sensibilità filologiche differenti, ha sempre lasciato libertà agli autori di indicare i riferimenti bibliografici secondo la modalità **italiana o anglosassone**. È fondamentale, tuttavia, che vi sia omogeneità di citazione all'interno del contributo.

I testi vanno consegnati, con la minor formattazione possibile (dunque anche senza rientri di paragrafo), in formato Times New Roman, punti 12, interlinea singola. Le citazioni più lunghe di 3 righe vanno in carattere 10, sempre in interlinea singola, separate dal corpo del testo da uno spazio bianco prima e dopo la citazione (nessun rientro).

Il richiamo alla nota è da collocarsi dopo l'eventuale segno di interpunzione (es: sollevò la bocca dal fiero pasto.³). Le note, numerate progressivamente, vanno poste a piè di pagina, e non alla fine dell'articolo.

Le citazioni inferiori alle 3 righe vanno dentro al corpo del testo tra virgolette basse a caporale «...». Eventuali citazioni dentro citazione vanno tra virgolette alte ad apici doppi: "...". Queste ultime o gli apici semplici ('...') potranno essere utilizzati per le parole e le frasi da evidenziare, le espressioni enfatiche, le parafrasi, le traduzioni di parole straniere. Si eviti quanto più possibile il *corsivo*, da utilizzare solo per i titoli di opere e di riviste (es: *Geografia e storia della letteratura italiana*; *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*; *Griseldaonline*) e per parole straniere non ancora entrate nell'uso in italiano.

N.B: Per le sezioni *Saggi*, *Foro* e *Questioni* gli autori\le autrici, in apertura del contributo, segneranno titolo, titolo in inglese, abstract in lingua inglese, 5 parole chiave in lingua inglese.

Si chiede inoltre, agli autori e alle autrici, di inserire alla fine del contributo indirizzo e-mail istituzionale e affiliazione.

Per la sezione *Rassegne*: occorre inserire, in principio, la stringa bibliografica del libro, compresa di collana, numero complessivo di pagine, costo, ISBN.

Indicare, preferibilmente, le pagine e i riferimenti a testo tra parentesi e non in nota.

Nel caso l'autore adotti il **sistema citazionale all'italiana** le norme da seguire sono le seguenti.

La **citazione bibliografica di un volume o di un contributo in volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l'iniziale del nome puntato;
- **Titolo dell'intero volume** in corsivo; **titolo di un saggio all'interno del volume** (o in catalogo di mostra) tra virgolette basse «...» seguito da "in" e dal titolo del volume in corsivo (se contiene a sua volta un titolo di un'opera, questo va in corsivo);

- eventuale numero del volume (se l'opera è composta da più tomi) in cifra romana;
- eventuale curatore (iniziale del nome puntata, cognome per esteso), in tondo, preceduto dalla dizione 'a cura di';
- luogo di edizione, casa editrice, anno;
- eventuali numeri di pagina, in cifre arabe e/o romane tonde, da indicare con 'p.' o 'pp.', in tondo minuscolo. L'eventuale intervallo di pp. oggetto di particolare attenzione va indicato dopo i due punti (es.: pp. 12-34: 13-15)

In **seconda citazione** si indichino solo il cognome dell'autore, il titolo abbreviato dell'opera seguito, dopo una virgola, dal numero delle pp. interessate (senza "cit.", "op. cit.", "ed. cit." etc...); nei casi in cui si debba ripetere di seguito la citazione della medesima opera, variata in qualche suo elemento – ad esempio con l'aggiunta dei numeri di pagina –, si usi 'ivi' (in tondo); si usi *ibidem* (in corsivo), in forma non abbreviata, quando la citazione è invece ripetuta in maniera identica subito dopo.

Esempi:

A. Montecvecchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Patron, 2016.

A. Benassi, «La teoria e la prassi dell'emblema e dell'impresa», in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma, Carocci, 2019.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, IV, Berlino-New York, de Gruyter, 2000⁵, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

La citazione bibliografica di un **articolo pubblicato su un periodico** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l'iniziale del nome puntato
- Titolo dell'articolo in tondo tra virgolette basse («...»)
- Titolo della rivista in corsivo
- Eventuale numero di serie in cifra romana tonda;
- Eventuale numero di annata in cifre romane tonde;
- Eventuale numero di fascicolo in cifre arabe o romane tonde, a seconda dell'indicazione fornita sulla copertina della rivista;
- Anno di edizione, in cifre arabe tonde e fra parentesi;
- Intervallo di pp. dell'articolo, eventualmente seguite da due punti e la p. o le pp.

Esempi:

C. De Cesare, «Una corrispondenza corale. Alcune integrazioni al corpus epistolare ariostesco a partire del carteggio del suo luogotenente», *Bollettino di italianistica*, n.s., a. XIX, 2 (2022), pp. 121-134.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

Nel caso che i **nomi degli autori**, curatori, prefatori, traduttori, ecc. siano più di uno, essi si separano con una virgola (ad es.: G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti) e non con il lineato breve unito.

I **numeri delle pagine** e degli anni vanno indicati per esteso (ad es.: pp. 112-146 e non 112-46; 113-118 e non 113-8; 1953-1964 e non 1953-964 o 1953-64 o 1953-4).

I **siti Internet** vanno citati in tondo minuscolo senza virgolette (« » o < >) qualora si specifichi l'intero indirizzo elettronico (es.: www.griseldaonline.it). Se invece si indica solo il nome, essi vanno in corsivo senza virgolette al pari del titolo di un'opera (es.: *Griseldaonline*).

Se è necessario usare il termine *Idem* per indicare un autore, scriverlo per esteso.

I **rientri di paragrafo** vanno fatti con un TAB; non vanno fatti nel paragrafo iniziale del contributo.

Nel caso in cui si scelgano **criteri citazionali all'anglosassone**, è possibile rendere sinteticamente le note a piè di pagina con sola indicazione del cognome dell'autore in tondo, data ed, eventualmente, indicazione della pagina da cui proviene la citazione, senza specificare né il volume né il periodico di riferimento, ugualmente si può inserire la fonte direttamente nel corpo del contributo.

La bibliografia finale, da posizionarsi necessariamente al termine di ciascun contributo dovrà essere, invece, compilata per esteso; per i criteri della stessa si rimanda alle indicazioni fornite per il sistema citazionale all'italiana.

Esempi:

• Nel corpo del testo o in nota, valido per ciascun esempio seguente: (Craig 2004).

Nella bibliografia finale: Craig 2004: H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», in *A companion to Digital Humanities*, a cura di S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford 2004.

• Adams, Barker 1993: T.R. Adams, N. Barker, «A new model for the study of the book» in *A potencie of life. Books in society: The Clark lectures 1986-1987*, London, British Library 1993.

• Avellini et al. 2009: *Prospettive degli Studi culturali*, a cura di L. Avellini et al., Bologna, I Libri di Emil, 2009, pp. 190-19.

• Carriero et al 2020: V.A. Carriero, M. Daquino, A. Gangemi, A.G. Nuzzolese, S. Peroni, V. Presutti, F. Tomasi, «The Landscape of Ontology Reuse Approaches», in *Applications and Practices in Ontology Design, Extraction, and Reasoning*, Amsterdam, IOS Press, 2020, pp. 21-38.

Se si fa riferimento ad una citazione specifica di un'opera, è necessario inserire la pagina:

- (Eggert 1990, pp. 19-40) (nel testo o in nota).

In bibliografia finale: Eggert 1990: Eggert P. «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing» in *Editing in Australia*, Sydney, University of New South Wales Press 1990, pp. 19-40.

- In caso di omonimia nel riferimento a testo o in nota specificare l'iniziale del nome dell'autore o autrice.

Referaggio

Tutti i contributi presenti in rivista sono sottoposti preventivamente a processo di *double-blind peer review* (processo di doppio referaggio cieco) e sono, pertanto, esaminati e valutati da revisori anonimi così come anonimo è anche l'autore del saggio in analisi, al fine di rendere limpido e coerente il risultato finale.

Editorial rules

Since its very beginning *Ecdotica*, intending to favour different philological sensibilities and methods, enables authors to choose between different referencing styles, the Italian and ‘Harvard’ ones. However, it is fundamental to coherence when choosing one of them.

All the papers must be delivered with the formatting to a minimum (no paragraph indent is permitted), typed in Times New Roman 12 point, single-spaces. All the quotes exceeding 3 lines must be in font size 10, single spaces, separated with a blank space from the text (no paragraph indent). Each footnote number has to be put after the punctuation. All the footnotes will be collocated at the bottom of the page instead of at the end of the article.

All the quotes lesser than 3 lines must be collocated in the body text between quotation marks «...». If there is a quote inside a quote, it has to be written between double quotes “...”. The latter or single quotation marks (‘.’) may be used for words or sentences to be highlighted, emphatic expressions, phrases, and translations. Please keep formatting such as italics to a minimum (to be used just for work and journal titles, e.g. *Contemporary German editorial theory*, *A companion to Digital Humanities*, and for foreign words).

N.B: For all the sections named *Saggi*, *Foro* and *Questioni*, the authors are required, at the beginning of the article, to put the paper’s title, an abstract, and 5 keywords, and, at the end of the article, institutional mail address and academic membership.

For the section named *Rassegne*: reviews should begin with the reviewed volume’s bibliographic information organized by:

Author (last name in small caps), first name. Date. *Title* (in italics). Place of publication: publisher. ISBN 13. # of pages (and, where appropriate, illustrations/figures/musical examples). Hardcover or softcover. Price (preferably in dollars and/or euros).

In case the author(s) chooses the Italian quoting system, he/she has to respect the following rules.

The bibliographic quotation of a book or of an essay in a book must be composed by:

- Author in Roman type, with the name initial;
- The volume’s title in Italics type; the paper’s title between quotation marks «...» followed by “in” and the title of the volume (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The number of the volume, if any, in Roman numbers;
- The name of the editor must be indicated with the name initial and full surname, in Roman type, preceded by ‘edited by’;
- Place of publishing, name of publisher, year;

- Number of pages in Arab or Roman number preceded by ‘p.’ or ‘pp.’, in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

If the quotes are repeated after the first time, please indicate just the surname of the author, a short title of the work after a comma, the number of the pages (no “cit.”; “op. cit.”; “ed. cit.” etc.).

Use ‘ivi’ (Roman type) when citing the same work as previously, but changing the range of pages; use *ibidem* (Italics), in full, when citing the same quotation shortly after.

Examples:

A. Montevercchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.

A. Benassi, «La teoria e la prassi dell’emblema e dell’impresa», in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma, Carocci, 2019.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, ivi, Berlino-New York, de Gruyter, 20005, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

The bibliographic quotation of an article published in a journal or book must be composed by

- Author in Roman type, with the name initial;
- The article’s title in Roman type between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The title of the journal or the book in Italics type;
- The number of the volume, if any, in Roman numbers;
- The year of the journal in Roman number;
- Issue number (if any), in Arabic numbers;
- Year of publication in Arabic number between brackets;
- Number of pages in Arab or Roman number preceded by ‘p.’ or ‘pp.’, in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

Examples:

C. De Cesare, «Una corrispondenza corale. Alcune integrazioni al corpus epistolare ariostesco a partire del carteggio del suo luogotenente», *Bollettino di italianistica*, n.s., a. XIX, 2 (2022), pp. 121-134.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

When authors, editors, prefaces, translators, etc., are more than one, they should be separated by a comma (e.g. G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti) and not by a hyphen. Page and year numbers should be written in full (e.g. pp. 112-146, not 112-46; 113-118, not 113-8; 1953-1964, not 1953-964 or 1953-64 or 1953-4). Internet sites should be cited in lowercase without quotation marks (« » or <>) if specifying the full web address (e.g. www.griseldaonline.it). If only the name is provided, it should be italicized without quotation marks like a title of a work (e.g. *Griseldaonline*).

If necessary to use the term “Idem” to indicate an author, write it out in full.

Paragraph indentation should be done with a TAB; no indentation should be made in the initial paragraph of the contribution.

In case the Anglo-Saxon citation criteria are chosen, it is possible to make footnotes more concise with only the author’s surname in round brackets, date, and possibly the page number from which the citation is taken, without specifying the volume or periodical reference. Similarly, the source can be directly inserted into the body of the contribution. However, the final bibliography, to be positioned necessarily at the end of each contribution, must be compiled in full; for its criteria, reference is made to the instructions provided for the Italian citation system.

Examples:

- In the body of the text or in a note, valid for each following example: (Craig 2004).

In the final bibliography: Craig 2004: H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», in *A companion to Digital Humanities*, edited by S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford 2004.

- Adams, Barker 1993: T.R. Adams, N. Barker, «A new model for the study of the book», in *A potencie of life. Books in society: The Clark lectures 1986-1987*, London, British Library, 1993.

- Avellini et al. 2009: *Prospettive degli Studi culturali*, edited by L. Avellini et al., Bologna, I Libri di Emil, 2009, pp. 190-19.

- Carriero et al 2020: V.A. Carriero, M. Daquino, A. Gangemi, A.G. Nuzzolese, S. Peroni, V. Presutti, F. Tomasi, «The Landscape of Ontology Reuse Approaches», in *Applications and Practices in Ontology Design, Extraction, and Reasoning*, Amsterdam, IOS Press, 2020, pp. 21-38.

If referring to a specific citation from a work, it is necessary to include the page number:

- (Eggert 1990, pp. 19-40) (in the text or in a note)

In the final bibliography: Eggert 1990: Eggert P., «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing», in *Editing in Australia*, Sydney, University of New South Wales Press 1990, pp. 19-40.

In case of homonymy in reference to a text or in a note, specify the initial of the author's name.

Peer review

All contributions to the journal undergo a double-blind peer review process, whereby they are examined and evaluated by anonymous reviewers, as is the author of the essay under analysis, to ensure clarity and coherence in the final outcome.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel

1ª edizione, aprile 2025
© copyright 2025 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2025
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-290-2876-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso
interno e didattico.

Il periodico ECDOTICA è stato iscritto
al n. 8591 R.St. in data 06/09/2022 sul registro
stampa periodica del tribunale di Bologna.