

Ecdotica

9

(2012)

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

**Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles**



Carocci editore

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra,
Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy †, Inés Fernández-Ordóñez,
Domenico Fiorimonte, Hans-Walter Gabler, Guglielmo Gorni †,
David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga, Paola Italia, Mario Mancini,
Armando Petrucci, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi, Roland Reuß,
Peter Robinson, Antonio Sorella, Pasquale Stoppelli,
Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,
Luigi Giuliani, Camilla Giunti,
Amelia de Paz, Andrea Severi, Marco Veglia

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

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.

On line:

<http://ecdótica.org>

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

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B)
Madrid 28001
cece@cece.edu.es
www.cece.edu.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna, con il contributo
della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna e della Fundación Aqualogy



INDICE

Saggi

- PETER ROBINSON, The textual tradition of Dante's *Commedia* and the «Barbi loci» 7
- ALBERTO CADIOLI, Dare una cronologia alle carte del *Giorno* di Parini. Una riflessione metodologica 39
- DOLORES TRONCOSO, Los dos textos de los *Episodios nacionales* 69
- PAUL EGGERT, Anglo-American critical editing. Concepts, terms and methodologies 113
- PAOLO CHERCHI, Filologia in pericolo. Considerazioni di un *outsider* 125

Foro. Ecdotica dell'errore. In onore di Michael Reeve

- FRANCISCO RICO, Presentazione 149
- MICHAEL REEVE, More on maps 150
- PAOLO CHIESA, Una letteratura «sbagliata». I testi mediolatini e gli errori 151
- PIETRO G. BELTRAMI, A proposito di errori nella critica del testo romanza 162
- GIULIA RABONI, Per una filologia d'autore meno bedieriana 171

Testi

- MATTEO VENIER, Francesco Robortello: *Discorso sull'arte ovvero sul metodo di correggere gli autori antichi* 183

Questioni

- PAOLA ITALIA, Libri che parlano di libri: dentro e fuori 219
- ROBERTA COLBERTALDO, *La historisch-kritische Franz Kafka-Ausgabe* 238
- ANDREA SEVERI, Se la lezione giusta è quella sbagliata
(*Love's Labour's Lost* IV, 2, 92-93) 253
- FRANCESCA TOMASI, L'edizione digitale e la rappresentazione della conoscenza. Un esempio: Vespasiano da Bisticci e le sue lettere 264

Rassegne

Érasme de Rotterdam, *Les Adages* (I. DIONIGI-F. CITTI), p. 287 · *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 50 anni della Commissione per i testi di lingua* (S. ALBONICO), p. 297 · Alberto Varvaro, *Prime lezioni di filologia* (LUCA MORLINO), p. 312 · *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale. Atti del convegno internazionale. Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, a cura di L. Leonardi (S. MARTÍ), p. 319 · Antony Grafton, *The Culture of Correction in Renaissance Europe* (G. PONTÓN), p. 325 · A. Corveto, *Tipos de imprenta en España* (D. CRUIKSHANK), p. 332 · Fernando Bouza, *Hétérographies. Formes de l'écrit au Siècle d'Or espagnol* (MARTA LATORRE), p. 336 · Maria Gioia Tavoni, *Circumnavigare il testo. Gli indici in età moderna* (ALBERTA PETTOELLO), p. 341 · François Déroche y Valentina Sagaria Rossi, *I manoscritti in caratteri arabi* (NURIA M. DE CASTILLA), p. 345 · *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts* (MASSIMO RIVA), p. 350 · *Dieci anni di «Per leggere». I generi della lettura. Atti della giornata di studio all'Università Europea di Roma. Indici della prima serie (nn. 1-20)*, a cura di I. Becherucci (M.R. TRAINA), p. 364

Questioni

LIBRI CHE PARLANO DI LIBRI: DENTRO E FUORI

PAOLA ITALIA

Se dovessimo individuare alcuni elementi peculiari alla filologia moderna secondo il «modello italiano» (che, anche in prospettiva europea, è una delle aree scientifiche più solide e vivaci, sia dal punto di vista della ricerca teorica che di quello dei «prodotti» della ricerca), rispetto alla filologia «modello anglosassone», non potremmo non partire dalla plurisecolare esperienza di edizione e studio della *tradizione manoscritta* del testo letterario, tradizione ineguagliabile, per quantità e qualità, rispetto ad altre letterature europee, da cui è scaturita una solida scuola di analisi e studio degli autografi con metodi di rappresentazione di varianti d'autore (filologia d'autore) e strumenti di studio critico (critica delle varianti) raffinati e consolidati. E non potremmo tralasciare la centralità che, nella filologia italiana, ha costituito e costituisce il momento discriminante del testo, ovvero il suo passaggio da una serie *innumerevole di «possibili»* della volontà dell'autore (dai primi progetti e abbozzi ai manoscritti/dattiloscritti/file consegnati all'editore) e nel processo di mediazione editoriale (da quei manoscritti/dattiloscritti/file all'ultima cianografica), all'*unicità, storicamente* determinata, della sua *prima stampa* (con tutti i distinguo del caso: varianti coatte, coatte d'autore, tipografiche ecc.). Un problema complesso, dalle importanti conseguenze.

La nostra tradizione di studi, infatti, proprio per la presenza di quella ricca, a tratti sovrabbondante tradizione manoscritta (un progetto FIRB dell'Università «La Sapienza» di Roma si propone il sistematico censimento, la mappatura e la messa on line della sezione autografa fino al XVI sec.: uno straordinario arricchimento di dati dalle conseguenze critiche non ancora quantificabili) e il conseguente sviluppo di una tradizione a stampa intrecciata con quella manoscritta, conferisce al momento di passaggio

dal manoscritto alla stampa del testo un'importanza speciale, un valore autoriale molto forte, per dirla con De Robertis, proporzionale al «prestigio storico del testimone». Ciò non vuol dire feticizzare la volontà dell'autore relegando il suo «valore» nella fase finale (terminale) del processo evolutivo del testo (non si parla quasi mai di una sola volontà, ma di molteplici volontà affidate alle varie forme delle stampe e ristampe), ma conoscere e storicizzare (ovvero riconoscerle nella loro dimensione storica) tutte le fasi del testo e presentare al lettore quelle che più corrispondono alle esigenze non già di un «Testo», inteso come ente astratto e ontologico, ma di un testo storicamente determinato, pensato in uno specifico progetto culturale, inserito in una determinata collana, indirizzato a un pubblico ben definito.

Da queste considerazioni discende una prassi ecdotica che, riconoscendo un forte valore autoriale alla stampa, mette il lettore di fronte a uno spartiacque tra un *prima* e un *dopo* del testo, tra la fase in cui la sua fisionomia è il risultato di una complessa interazione tra autore ed editore, ma rimane nell'ambito di plurime virtualità testuali (manoscritti, dattiloscritti e bozze di stampa corrette, che per definizione sono potenzialmente innumerevoli) a quella in cui, consegnato dall'autore il testo alla stampa, la sua fisionomia è affidata a numerate storicità testuali (le edizioni e le successive ristampe). Una cesura tanto più importante quanto più è garanzia, di fronte al lettore, della stabilità e della coerenza del testo anche in una prospettiva diacronica, della sua invarianza nel tempo. Garanzia particolarmente importante, quando non necessaria, da quando il testo si produce e si legge *on line*, per preservarlo dalla volatilità delle varianti in rete, dagli interventi di manipolazione digitale, interna ed esterna, individuale e collettiva, da un'incertezza autoriale e testuale che, giunta a un massimo di entropia e di spersonalizzazione, tende ora a muovere verso un recupero di affidabilità e credibilità, anche attraverso la sicurezza della materialità testuale.

Il proliferare degli studi sugli aspetti editoriali e materiali del libro, inteso anche come prodotto industriale (di un'industria *sui generis* come quella editoriale), proprio in questo momento storico, dove da un lato una pseudoeditoria a pagamento si propone come sostitutiva di quella storicamente data, e dall'altro dilettanti allo sbaraglio dilagano in rete su blog personali e collettivi con romanzi fluviali letti, e spesso anche recensiti (quando non celebrati) da amici e parenti stretti... (verrebbe da domandarsi perché mai ciò accada solo in questo settore culturale, quando in altri ambiti, musica e pittura ad esempio, a nessun rispettabile pianista o pittore della domenica passerebbe mai per la testa di conside-

rare una serie di esecuzioni su YouTube o una personale in rete, sostitutive di una professionale dimensione artistica), non rappresenta solo una reazione a quell'entropia, ma un inevitabile momento di autocoscienza storica del libro cartaceo di fronte alla invadenza del libro digitale, per domandarsi: da dove viene, quale è stata la sua strada e dove va il libro e le «diverse pagine» di cui è costituito.

A queste tematiche sono dedicati due volumi di fresca stampa: *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, di Alberto Cadioli, uno degli ultimi titoli usciti dalla fucina dello storico «Saggiatore», e *Book-Jackets. Their History, Forms, and Use*, di G. Thomas Tanselle.

Se è vero che «un libro», come si legge a tutto corpo in controcopertina del primo, «ha dentro di sé una miniera di storie», è altrettanto vero che per portarle in superficie ci vuole una gran fatica, e chi inizia sa di accollarsi un lavoro «sporco». Fatto di solitarie sedute in archivio e biblioteca, di lunghi percorsi paralleli in altri libri, storie della letteratura, carteggi, dizionari, in una tenace operazione di scavo e recupero di dati e informazioni, e poi, quando quelle storie affiorano in superficie, di pazienti e spesso interminabili controlli, collazioni, verifiche.

In miniera, si sa, non si discute di critica letteraria sorseggiando il thè. E non si può andare a tastoni e senza attrezzatura, ci vogliono intuito ed esperienza. Che a questa fatica si sottoponesse Alberto Cadioli – docente di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea e Filologia dei testi a stampa all'Università Statale di Milano – era quasi naturale per chi segue la sua attività, non solo bibliografica. Perché Cadioli è uno di quegli studiosi che i libri li conosce bene, e da vari punti di vista. Quello del docente e filologo, che ne studia la storia manoscritta ed editoriale e quello di chi se ne è occupato anche redazionalmente (per un decennio ha lavorato nella redazione degli Editori Riuniti, attività da cui ha derivato una profonda conoscenza della produzione, redazione e comunicazione editoriale) e negli archivi: è attualmente presidente di APICE, uno dei più importanti Archivi del Novecento, e uno dei pochi che si occupa – insieme alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – della conservazione e studio degli Archivi Editoriali (editori, scrittori, grafici, agenti letterari).

APICE, ovvero Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (<http://www.sba.unimi.it/Biblioteche/apice/1872.html>), nel 2012 ha festeggiato i primi dieci anni di attività con una serie di iniziative decisamente fuori dal comune: un libro d'arte fuori commercio in cui dieci artisti contemporanei dialogano con dieci Archivi, un conve-

gno – il 28-29 novembre 2012 – inserito nel tradizionale incontro «Testi, forme e usi del libro», significativamente dedicato a *Gli archivi editoriali tra memoria e storia* e sovratitolo proprio con la massima che si legge in contro-copertina di questo volume: «Ogni libro ha dentro di sé una miniera di storie» e una bella mostra di alcuni dei numerosissimi materiali che fanno parte del patrimonio dell'Archivio stesso (che conta materiali autografi ed editoriali da Antonio Porta a Gina Lagorio, da Alfredo Schiaffini a Alberto Vigevani, agli archivi editoriali di Bompiani, Ricciardi, Scheiwiller).

A guardare le innumerevoli iniziative di cui APICE negli anni è stato promotore o protagonista, parrebbe di trovarsi di fronte a una di quelle realtà americane spesso citate a modello di eccellenza, ovviamente private e robustamente finanziate – quando va bene – da filantropi e benefattori. E invece: Università Statale, Milano, Italia. Ogni tanto capita.

In copertina un'efficace fotografia di Sarah Mitchell (ovviamente: *Books*), dove di libri di varie dimensioni sono riprodotti i sedicesimi non ancora rilegati, o appena cuciti a filo di refe, il tutto incasellato in una scatola quadra in proiezione ortogonale. Una bella scatola degli attrezzi (e all'interno troviamo anche una serie di riproduzioni a colori dei ferri del mestiere: manoscritti, dattiloscritti e bozze di stampa «diligentemente corrette», da Palazzeschi a Moravia, da Gadda a Bacchelli). Nella quarta di copertina si precisa molto bene dove, nello spazio letterario, si situa questo volume: quel luogo della comunicazione che trasforma un'idea («un testo non pubblicato non esiste, o esiste solo per chi lo ha scritto») in un prodotto culturale, attraverso un percorso di cui vengono indagate tutte le stazioni e che ha tre protagonisti: lo scrittore, l'editore e il lettore; triangolazione necessaria perché un libro non sia un atto volontaristico o solipsistico.

In questo senso, *Le diverse pagine* era un necessario atto di storicizzazione di una dimensione fondamentale e molto spesso ignorata, non solo da parte degli studenti dei numerosissimi corsi e master di editoria che alimentano le magre finanze degli atenei (inserire «editoria» nella denominazione di un corso di laurea, fino a pochi anni fa, era garanzia di iscrizioni e, quindi, di sopravvivenza a norma MIUR), ma anche dei loro docenti e degli addetti ai lavori (quanti redattori delle miriadi di studi editoriali che a tutt'oggi seguono il lavoro redazionale dell'editoria tradizionale potrebbero dare informazioni – se non collocare correttamente nello spazio e nel tempo – su una mezza dozzina almeno dei più citati – prendo a caso: Massimo Bontempelli, Giancarlo Ferretti, Niccolò Gallo, Vittorio Sereni, Anton Fortunato Stella, Emilio Treves – nel ric-

chissimo indice dei nomi?), una dimensione necessaria perché le parole e le idee di cui sono fatti i libri potessero essere collocate all'interno di quella storia della cultura del Novecento incomprensibile senza l'opera di mediazione esercitata dall'editore. Editore, che si pone al vertice di questa triangolazione, con lo scrittore da una parte e il lettore dall'altra. Del primo – cito ancora dall'ottimo risvolto – l'editore «decide le caratteristiche della sua edizione, sceglie il titolo, trova l'illustrazione di copertina, suggerisce nel risvolto una chiave di lettura». Ma «è ancora l'editore che consiglia l'autore, che modifica la narrazione, che corregge lo stile, che fissa nel libro finito le parole ancora fluide fino alle ultime bozze. Stampato, il testo entra nel tempo, arrivando al lettore: la sua instabilità è risolta, almeno fino a quando non ci sarà una successiva edizione, con nuovi interventi, nuove copertine, nuovi risvolti, nuovi suggerimenti di lettura, nuovi lettori».

Se la verità sta nei dettagli, può essere utile cominciare dalle note (che occupano settanta delle trecento pagine di testo). Le primissime, a corredo della *Premessa* del volume, ci dicono in quale orizzonte culturale si situi l'operazione di Cadioli: Calvino (nota n. 1, dall'*incipit* citato a p. 9 di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di cui si spiega nel corso del testo la strategia editoriale) dice che il libro è costruito dentro alla storia letteraria della modernità otto-novecentesca, Contini (nota n. 2, dalla voce *Filologia* citata nel *Breviario di ecdotica*), Dionisotti (nota n. 3, da *Geografia e storia*) e Isella (nota n. 4, dalle *Carte mescolate*) dicono che questa storia va letta con le lenti della critica del testo, della storia e della geografia letteraria, e della filologia d'autore, ovvero di quegli strumenti che permettono di collocare quel triangolo nella storia della tradizione dei testi, della loro diffusione e ricezione culturale, della loro progettazione e realizzazione materiale: «La “storia delle edizioni” entra dunque direttamente nella “storia del testo” e le “carte mescolate” della filologia d'autore ... diventano le “diverse pagine” in cui si dispone un testo nel passaggio dall'autografo alla sua prima pubblicazione, e poi, nel corso della sua trasmissione nel tempo, nelle differenti forme con le quali è portato alla lettura» (p. 10).

E non mancano le sollecitazioni critiche di storici della lettura come Roger Chartier (a cui sono dedicate molte delle restanti note della *Premessa*), che richiamano costantemente l'importanza degli aspetti anche materiali, se è vero che «nessun testo esiste al di fuori delle materialità che gli permettono di essere letto o ascoltato» (p. 11). Un intreccio di punti di vista che interagiscono tra loro, offrendo lo «specifico editoriale»: «ciò che, dietro e dentro un'edizione, trasmette un testo in un

modo e non in un altro, ne favorisce una lettura e un'interpretazione e non altre, costruisce su di esso un'immagine cui se ne possono contrapporre altre» (p. 13).

Che la centralità dell'«editore» – vertice del triangolo, anche dal punto di vista dei rapporti di potere – sia imprescindibile, lo dice la struttura del volume, che dedica alla definizione stessa della parola «editore» – da distinguere da «pubblicatore», un uso dominante fino alla metà dell'Ottocento –, tutta l'*Introduzione*, con un approfondimento nuovo e originale, grazie anche ai numerosi *excursus* nella storia dell'editoria di primo Ottocento (un ambito molto conosciuto da Cadioli, editore critico di Foscolo). Se le parole sono cose, la dicotomia, riflessa dalla duplice definizione del Battaglia, tra «curatore» (un termine ancora poco utilizzato e di scarso valore, basti pensare al peso specifico quasi nullo che le «curatele» hanno nelle valutazioni scientifiche, stante l'assimilazione tra curatela e mera confezione editoriale di un volume, poniamo di atti di un convegno...) e «imprenditore editoriale», riflette non solo un'ambiguità lessicale, ma semantica, già cruciale ai tempi di Bettoni, Barbèra, Le Monnier, se lo stesso Tommaseo stigmatizzava le ragioni predaci dell'editoria imprenditoriale con perfida sagacia: «ma c'è degli editori che farebbero sospettare originato il voc. non da *Edo*, *Do*, ma da *Edo*, *Io* mangio. Quel profeta mangiava libri, questi mangiano gli autori dei libri. Può esserci de' privati editori, non per fine di lucro» (p. 21).

Ricostruire la storia dell'editoria del Novecento tenendo presente questa triangolazione, vuol dire credere in un'editoria «non per fini di lucro», non solo da intendersi come la dominante culturale (e anche politica) di una forte editoria di «catalogo» (modello Einaudi), ma come il garante di una scelta editoriale che non si appiattisca sul livello di richiesta minimale della comunità dei lettori (modello Tatò, di cui Cadioli riproduce l'ineffabile dichiarazione: «ritengo che l'editoria sia una forma di business come può essere quella dell'automobile, del frigorifero o di altri beni di consumo durevole», p. 21). Una comunità da stimolare (modello Adelphi), non da piallare – per dirla con Gadda – all'«uso-Cesira», anche perché la «prepotenza del voler canonizzare l'uso-Cesira scopre di troppo il desiderio, e quasi l'intento, della Cesira medesima: il desiderio d'aver tutti inginocchiati al livello della sua zucca» (Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, 1942).

È di altro, con buona pace del business, che ora abbiamo bisogno: un editore che si faccia interprete dei bisogni di quella comunità, ne solleciti le curiosità e le richieste, risponda alle sue domande, trasformi il mero atto di «mediazione» in un atto di «interpretazione testuale». È questo

l'argomento cruciale del primo capitolo, che sulla scorta degli studi di Spinazzola, Ferretti, Declava e delle categorizzazioni di Bourdieu (nella dinamica tra «campo letterario» e «campo editoriale»), delinea la figura dell'«editore iperlettore», ovvero l'editore che «incarna il “lettore tipo” di una comunità» (p. 47) e si fa quindi interprete dei suoi bisogni: «l'editore diventa quindi il “primo lettore” di ogni comunità cui vuole indirizzare i suoi libri: la lettura che lo porta a scegliere una pubblicazione è condotta “per conto” e “in nome” di quella comunità» (p. 48). Temi già affrontati da Cadioli nella sua ampia bibliografia, ma che in questo volume vengono impostati in forma metodologicamente nuova e stimolante, familiare a chi ha tanto a lungo lavorato sulle «diverse pagine» di autori, editori, lettori, e può quindi trarre documentazioni ed esempi da una lunga esperienza di lavoro, negli Archivi e non solo.

È questa familiarità che rende il volume decisamente differente da analoghi studi in materia, e che lo vivifica – anche nei successivi capitoli – con storie, vicende, episodi, persone, idee. Lo sapeva forse Raffaele Mattioli, scrivendo a Einaudi il 30 settembre 1941, di essere un editore iperlettore? Decisamente no, eppure si definiva, nel suo ruolo di editore, come «lettore o portavoce di una cerchia più o meno larga di lettori» (p. 49). E così Bompiani, che a Malaparte, alla fine del 1949, parlava dell'orgoglio e della responsabilità di scelta di fronte ai titoli pubblicabili, e contemporaneamente alla felicità di quella dittatura del gusto che gli faceva decidere «se pubblicare o non pubblicare un libro», una «reazione immediata e istintiva tanto più valida quanto meno razionale» (p. 50).

In questa alternanza tra teoria ed esemplificazione, si snoda il percorso editoriale del libro nei successivi capitoli, dalla «scelta del testo tra poetiche e mercato» (cap. II), alle cruciali fasi di passaggio dell'«originale tra autore ed editore» (cap. III), al momento più squisitamente editoriale del «testo in redazione» (cap. IV), alle dinamiche del paratesto, alla cui centralità già sollecitava Genette, ma che qui vengono analizzate più dettagliatamente, come atti di una consapevole ermeneutica editoriale (cap. V): «titolo, formato, collana, immagine di copertina, risvolto o quarta di copertina, frontespizio e colofone, carattere di stampa, impaginazione, tiratura, prefazione, note» (p. 182).

In ognuno di questi percorsi del testo, dal progetto dell'autore alla confezione materiale che l'editore presenta al lettore, innumerevoli sono le storie scavate in miniera da Cadioli, offerte anche editorialmente in modo nuovo, con un differente corpo tipografico che stacca la digressione dal discorso principale, e permette al lettore di seguire l'andamento generale, tornando magari in un secondo momento sull'esem-

pio, la vicenda, la citazione. Alcune già note, ma raccontate con nuovi dettagli e approfondimenti e storie affatto nuove, emerse dalle carte di archivi e biblioteche. Come quelle del capitolo II, che analizza il delicato momento di selezione del «testo» dal mare magnum di proposte editoriali, il celebre rifiuto di Vittorini del *Gattopardo*, ricostruito finalmente grazie agli studi di Giancarlo Ferretti, ma meno scandaloso se affiancato al rifiuto, più paradossale, di commercializzare un libro già accettato, stampato e pronto per essere distribuito come il *Tamburo di latta* di Günter Grass, che Bompiani gettò interamente al macero e che ora possiamo ricostruire solo grazie a una delle pochissime copie sopravvissute (ne aveva parlato Paolo Di Stefano sul *Corriere della Sera* del febbraio 2007). Nel primo, come nel secondo caso, fu il rifiuto di Bassani, editor in Feltrinelli, a legare al proprio catalogo entrambi gli autori. Nelle dinamiche editoriali, tra Einaudi, Bompiani, Feltrinelli, e nella dicotomia tra l'idea Vittorini (alias «Gettoni») e l'idea Calvino (alias «Centopagine»), si ripercorre in chiave editoriale tutta la letteratura del Novecento. Con risultati non scontati e non solo dal punto di vista editoriale, viste le conseguenze critiche di una «costruzione del canone» affidata inevitabilmente a collane e raccolte di Classici (interessantissima la ricostruzione della storia del genere, dalla collezione Volpi-Comino ai Meridiani Mondadori, alle pp. 78-86).

Non meno ricco di storie il capitolo III, dedicato alle fasi di passaggio dell'originale dall'autore all'editore. Fasi in cui spesso muta completamente la fisionomia di un'opera, nella struttura, nella forma linguistica, nelle scelte stilistiche; nessuno escluso: da Verga a Rebora, da Gadda a Umberto Eco. Con i casi limite di Vittorini/Calvino con Beppe Fenoglio e di Domenico Porzio con le poesie del *Quaderno di quattro anni* di Montale, in cui le bozze diventano «un vero e proprio diario della lavorazione per la stampa e delle riflessioni del poeta durante la correzione», (p. 101). La storia editoriale della censura di Garzanti a *Ragazzi di vita*, già parzialmente nota dopo le cure editoriali del Meridiano di Siti-De Laude, è un romanzo nel romanzo, e bene ha fatto Cadioli a dedicargli ampio spazio e De Laude ad approfondire l'argomento in uno studio in corso di pubblicazione (dal medesimo Saggiatore): «il risultato fu un altro testo, rispetto a quello già messo in lavorazione» (p. 103).

Ma accanto all'editore «primo partner dell'autore», che impone tagli e censure, con casi, come questi citati, di *varianti coatte d'autore* (con Giorgio Pinotti ne abbiamo dato un esempio qui su *Ecdotica* per l'auto/censura gaddiana di *Eros e Priapo*, cfr. n. 5, 2008, pp. 7-102), vi sono i casi più frequenti di *editing* culminato in revisioni parziali o integrali,

come documentava la signora dell'editoria italiana, Grazia Cherchi, che piace vedere ricordata anche alle generazioni più giovani, che la conoscono forse solo dalla epigrafica poesia di Stefano Benni: «Grazia ha telefonato: / “Finalmente hai mandato / un vero romanzo / asciutto e stringato”. / Grazia da mesi di dirtelo tento, / era la lettera di accompagnamento» (p. 106).

Il quarto capitolo – il più corposo (avrebbe potuto essere un libro a parte) – merita un approfondimento metodologico, per le implicazioni ecdotiche e critiche che scaturiscono dai rapporti tra autore ed editore/redattore, e le conseguenze sul testo. La nostra storia letteraria, da Leopardi a Gadda, è anche una storia di normalizzazioni editoriali e redazionali, dove il rispetto dell'ultima volontà dell'autore si intreccia con il riconoscimento di un'«ultima volontà del curatore» con la quale non è possibile non confrontarsi. E dove Cadioli riprende a questo proposito osservazioni di Cesare Segre: il «sistema del redattore» non va considerato diversamente, quanto a funzionamento e conseguenze sul testo, da quello del copista: «Ogni copista ha un proprio sistema linguistico, che viene a contatto con quello del testo nel corso della trascrizione. Se più scrupoloso, il copista cercherà di lasciare intatto il sistema del testo; ma è impossibile che il sistema del copista non s'imponga per qualche aspetto» (p. 122). A sua volta il redattore, nella fase cruciale della messa in pagina e della correzione redazionale del testo dell'autore, interferisce con il sistema del testo: «Il sistema del redattore nasce dalla combinazione dell'applicazione delle norme tipografiche proprie di ciascun editore e degli interventi sulla lingua e sullo stile dettati dalla sua competenza e dalla sua personale sensibilità, o dall'adesione a modelli linguistici presenti in vari ambiti della vita e delle istituzioni sociali e culturali».

Non è difficile vedere come dal riconoscimento del «sistema del redattore» dipenda una corretta considerazione del testo, non già e non solo per restaurare, se ce ne fosse bisogno, le reali intenzioni dell'autore, superate (quando non soffocate) da quelle del redattore/curatore, ma per valutare l'impatto con cui il testo è stato letto e recepito, ha ricostruito a suo modo una sua «tradizione», si è imposto all'attenzione del lettore secondo il sistema dell'autore o di quello del redattore. Per questo doppio ordine di ragioni: squisitamente ecdotica e specificatamente critica, di tutti i passaggi questo è il più delicato, perché lascia ampio spazio di intervento e di discrezionalità da parte del redattore (nel caso di testi di autori viventi) o del curatore (per tutti i testi postumi, editi e inediti). Con conseguenze importanti, come ben aveva visto nel 1996 Franco Gavaz-

zeni (intervenendo al conferimento della laurea *honoris causa* a Gianni Antonini, responsabile editoriale della casa editrice Ricciardi e della storica Collana dei Classici Italiani), individuando in due grandi categorie i cambiamenti che si potevano effettuare in sede redazionale, da un lato una tipologia di interventi «in solidale rapporto di collaborazione con l'autore», dall'altro una «metodica violenza», derivante dall'applicazione pedissequa e intransigente delle norme redazionali «in funzione o in ottemperanza di un ordine che pretende di trattare i testi come altrettante reclute» (p. 125).

Si tratta, come si diceva all'inizio, di temi che i lettori di *Ecdotica* hanno particolarmente a cuore, anche in una prospettiva comparata. In questo ambito, infatti, si misura la distanza tra una filologia secondo il modello italico-tedesco e una secondo il modello anglosassone. Di fronte alle posizioni di Bowers e alle ragioni della *textual bibliography*, per cui la presenza del manoscritto di un'opera inficia automaticamente il valore della stampa nel trattamento degli «accidentali», proprio la documentazione fornita da Cadioli radicalizza – pur con la cautelativa riserva di considerare le eccezioni e analizzare ogni singolo caso – la distanza con le nostre prassi ecdotiche: «la prima stampa ... dovrebbe valere come riferimento testuale anche in presenza di autografi, sempre, naturalmente, che non si riscontrino manipolazioni alle quali è estraneo l'autore» (che, aggiungeremmo, siano intervenute in palese contrasto con le sue abitudini linguistiche e stilistiche), oppure «che non ci siano errori riconoscibili nella loro evidenza» (p. 130). Non già per feticizzare una primazia della *princeps* o dell'ultima stampa – riconosciamo sempre più, come si è detto, le plurime «volontà dell'autore» – ma per dare il giusto peso al testo stampato, a quella «garanzia» per il lettore. Riconoscere l'autonomia testuale (ovvero il progetto storico-culturale) del libro delle *Canzoni* di Giacomo Leopardi, e pensare di ristamparlo in un'edizione specifica di quella stampa (e quindi i testi di B24 nella lezione corrispondente, corredati dalle imprescindibili *Annotazioni*, di cui Cadioli ricorda lo scrupolo filologico dell'autore su corpi, caratteri, *mise en page*, citazioni ecc.), non vuol dire destituire di valore la stazione finale e pensare, in una edizione tascabile dei *Canti*, di non proporre, come invece ovvio, l'ultima edizione del 1835. Edizione che nessuno penserebbe di pubblicare priva del *Tramonto della Luna* o della *Ginestra* (aggiunti, come noto, autografi e apocrifi sull'esemplare di lavoro del 1835, N35c). Così come nessuno penserebbe di reintegrare le varianti manoscritte del primo testimone autografo di ogni singolo componimento dei *Canti*, o di restaurare il sistema grafico-interpuntivo perché più vicino alla volontà

dell'autore presumibilmente inficiata da passaggi a stampa non sorvegliati e controllati (come invece sarebbe obbligatorio, seguendo i dettami del metodo Bowers, che riconosce nel manoscritto: «l'unico testo base legittimato», p. 130).

Come si vede, non si tratta solo di capziosi dettagli filologici, ma di fatti che coinvolgono le forme e le strutture del testo, e che implicano la sua fisionomia (anche materiale) e la sua interpretazione. Non è un caso che l'ultimo capitolo del volume di Cadioli non si intitoli genericamente al paratesto, quanto a un'ermeneutica dell'edizione che tenga in considerazione anche gli elementi materiali, e si faccia carico della loro conservazione; materiali deperibili e volatili (si pensi alle sovraccoperte, di cui parliamo qui appresso), «spesso dispersi, quando non eliminati dagli stessi editori per insensibilità» (p. 224) e che invece rappresentano una parte, non secondaria, della nostra storia culturale. Se era vero, con Contini, che «ogni edizione è interpretativa», è altrettanto vero che «comunque si voglia interpretare il termine editore, un editore è sempre alle spalle di ogni scelta di stampa, di ogni edizione, di ogni sua forma» (p. 225).

Un libro «necessario» quindi, ma anche un libro che, come si è detto, si legge d'un fiato e che, come tutte le storie, una volta letto si dovrebbe rileggere da capo «dal punto di vista di», incrociando la storia editoriale «grande», quella che Cadioli traccia fino a p. 225, con quella «minuta», che per altre settanta pagine si snoda lungo le note, alla fine del volume. Sarebbe forse utile osservare che le note, in un libro del genere, si sarebbero dovute pubblicare a piè di pagina, perché costituiscono un dialogo continuo con il testo e lo approfondiscono, lo valorizzano. Ma per chi conosce il mondo editoriale (o non lo conosce ancora, ma ha letto il libro di Cadioli...), sarebbe un'osservazione banale: da rivolgere non all'autore, ma all'editore che così ha progettato la collana.

Ma c'è un'altra ragione per cui quelle note, alla fine, stanno bene anche là dove sono. Che una volta lette così, solo dal punto di vista delle note (operazione impraticabile quando sono a piè di pagina, ma non impossibile in questa dislocazione compatta), le storie «minute» che raccontano in parallelo al testo, con affondi e carotaggi improvvisi e inaspettati, con fili narrativi e bibliografici che si legano tra loro da libri, a scrittori, a editor, tracciano un'altra avventurosa storia parallela, non meno interessante e utile della prima, per chi vuole capire la letteratura del Novecento.

Una storia dove quelle storie riportate alla luce dalla miniera – a proposito, la citazione, che in controcopertina è presentata come un *claim* editoriale, ha un copywriter d'eccezione, che scopriamo solo a

p. 187: Giuseppe Billanovich) – si legano in un altro plot. Una storia di cui si sente solo la mancanza di una mappa bibliografica e tematica: autori, opere, editori, archivi, perché storia e geografia, come sempre, devono procedere di pari passo. L'utile indice dei nomi, in un libro così enciclopedico, non ci basta. A meno che non pensare alle note come punti di partenza di nuovi percorsi in miniera, nuovi carotaggi e cunicoli, che si rimandano da un sito, da un link all'altro. Ma questa sarebbe allora tutta un'altra storia...

Raccontano altre storie, attraverso altre, «diverse pagine» le copertine e le sovraccoperte dei libri, i cosiddetti dintorni del testo. All'Istituto Italiano di Cultura di New York sono state esposte dal 5 al 29 ottobre 2012 come quadri mussorskijani. Ma invece di seguire i consueti percorsi ortogonali, disegnano sulle pareti enormi rami di corallo, in una ramificazione visiva spettacolare, dove la genialità di Maurizio Cilli riconduce l'universo artificioso della libreria alla naturalità di un paesaggio sottomarino, ma domestico. Chi non ha in biblioteca almeno un paio di questi preziosi «Coralli»?

La celebrazione dei cento anni dalla nascita di Giulio Einaudi è stata festeggiata così, con una mostra – *Giulio Einaudi. I Coralli - A legendary book series exhibition* –, curata da Claudio Pavese, il maggiore conoscitore e collezionista del settore, delle 312 copertine della storica collana einaudiana, dove alla direzione di Pavese, Vittorini, Calvino e Giulio Bollati, si affiancava la progettazione grafica dei fuoriclasse del settore, da Huber a Steiner a Molina, per libri che avrebbero costruito il principale canone letterario del Novecento, dall'esordio nel 1947 di Natalia Ginzburg con i racconti di *È stato così* all'ultimo del 1976, *L'incendio del Regio* di Mario Lattes (un autore più che interessante, artista, editore e didatta, recentemente riscoperto da Aragno). Carlo Fantinel, secondo curatore della mostra, si era occupato del progetto grafico: equilibrio di rigore ed eleganza, dove il monocromatismo einaudiano cedeva il passo al colore (ancor più valorizzato ora nell'ingiallimento delle pagine e delle copertine degli esemplari originari).

L'evento testimonia come, in un momento di transizione degli strumenti e dei supporti della comunicazione e di rischio di estinzione dell'oggetto libro, si assista a due fenomeni apparentemente opposti, ma in realtà in sinergia fra loro: due facce della stessa medaglia.

Da un lato infatti è sempre più vivace la valorizzazione del libro inteso nella sua materialità, nella fisicità di un supporto che si sta per abbandonare (o per utilizzare in modi e forme diverse). Ma, come in tutti i momenti di transizione, per capire dove andremo dobbiamo sapere da

dove veniamo. E in Italia, grazie anche a una tradizione editoriale e tipografica d'eccellenza, negli ultimi dieci anni si è avuta una feconda collaborazione tra istituzioni pubbliche – Biblioteche (in particolar modo le Biblioteche Nazionali e l'Associazione Italiana Biblioteche) e Università – e Fondazioni private (dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori alla Casa editrice Sylvestre Bonnard, al citato centro APICE dell'Università di Milano); tra i luoghi deputati alla conservazione, valorizzazione, studio e produzione dell'oggetto libro e quelli della promozione editoriale (e quindi economica) dello stesso. A partire da un progetto di finanziamento del MIUR (non sempre infatti le università sono macchine votate allo sperpero del denaro pubblico), dal Duemila ad oggi, molti sono stati i contributi scientifici sollecitati dal capostipite del genere, di cui nel 2012 sono ricorsi i venticinque anni dalla prima pubblicazione (G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, la traduzione italiana è del 1989, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi).

E le riflessioni sui «dintorni del testo» hanno intrecciato varie storie, quella del libro e quella editorial-tipografica, quella letteraria e grafica: la storia delle collaborazioni tra il mondo del libro e quello artistico del Novecento (basti dare un'occhiata alla deliziosa monografia *Munari i libri*, curata da Giorgio Maffei per Sylvestre Bonnard nel 2002). Chi volesse iniziare uno studio specifico sui dintorni del testo non può che partire da una mostra e un convegno ad esso dedicati: *Sulle tracce del paratesto*, rintracciato dai primordi della stampa al Novecento (catalogo a cura di Biancastella Antonino, Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Bologna, Bononia University Press, 2004) e *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005.

L'Associazione Italiana Biblioteche, dal canto suo, ha fornito due strumenti indispensabili per raccontare la storia del Novecento attraverso testi e paratesti, con due convegni ospitati entrambi nel Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali di Ferrara, del 2004 e del 2005, dedicati rispettivamente alle sovraccoperte (*Conservare il Novecento: i vestiti del libro*, 26 marzo 2004, atti a cura di Giuliana Zagra, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2005) e alle illustrazioni interne e di copertina (*Conservare il Novecento: i colori del libro*, *Convegno Nazionale*, 8 aprile 2005, atti a cura di Giuliana Zagra, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2006).

Ricorda Barbara Sghiavetta (che nel 2008 ha pubblicato uno studio accurato sulla tipologia della quarta di copertina, analizzando il modello principe del genere: *Editoria a testa alta. Le quarte di copertina de «Gli*

struzzi», Bologna, Pàtron), le conseguenze nefaste di un fatto apparentemente banale e ininfluenza come la «prassi bibliotecaria ... di spogliare il libro contemporaneo dei suoi attributi, in particolare di quelli “volanti” come sovraccoperte, fascette, avvisi dell’editore, o di rivestirlo con la famigerata “legatura da biblioteca” che eliminava impunemente la forma originaria: il libro del Novecento entrando in biblioteca ha subito per decenni una vera e propria cancellazione della propria identità» mentre si è sviluppato, nella realtà bibliotecaria, un «concetto di conservazione più ampio non esclusivamente rivolto al testo dell’opera, ma che si estende al libro nella sua integrità» (p. 15). Se ora la sensibilità è cambiata, molto resta da fare per quanto si è perso, come dichiara espressamente Paola Puglisi nella pionieristica monografia sulle *dust jackets* italiane: *Sovraccoperte*, pubblicato nel 2003 dalla Associazione Italiana Biblioteche, per la quantità di informazioni celate dagli elementi «volanti» del testo.

Un sintetico, ma acuto contributo di sistematizzazione teorica del paratesto è stato offerto da Ambrogio Borsani – *La profondità della superficie. Letture di un paratesto chiamato copertina* – nell’intervento alle giornate di studio su *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, organizzate nel 2006 dall’Università di Milano in collaborazione con la Fondazione APICE (gli atti sono a cura di Lodovica Braida e Alberto Cadioli, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 195-205) e introduce il passaggio al secondo approccio al paratesto, non meno importante di quello storico che abbiamo appena considerato.

Osserva Borsani che «a volte i valori principali di un libro sono proprio legati alla superficie, alla copertina o ad altre parti del paratesto. In questi casi assistiamo a un significante che sovrasta il significato, e il contenitore “diventa” il contenuto» (p. 196). In questi casi il termine «copertina» viene usato in modo esteso, includendo nel significato anche la sovraccoperta, «perché ci interessa considerare la “faccia” del libro», termine che rimanda all’immagine esterna di un contenuto interno, «specchio di un mondo interiore ma anche specchietto per le allodole» (p. 197). Sarebbe troppo facile però seguire l’invettiva di Borsani contro le copertine che distraggono il lettore e lo confondono in un eccesso di immagini e shock cromatici, e profonderci in anatemi sulle copertine-specchietti per le allodole dove – soprattutto nell’editoria per l’infanzia e per l’intrattenimento sentimental-erotico di pubblico successo – la grafica tricromatica disneyana si accompagna all’uso di ori e argenti in odorama e fregi barocchi da far invidia ai benemeriti circhi natalizi. La battaglia sacrosanta contro le «copertine a eccesso», che poteva avere

una dimensione etica e civile una decina di anni fa, in questo momento storico va inserita nel nuovo contesto editoriale digitale, per non diventare una battaglia di retroguardia.

Viene quindi a confermarsi l'ipotesi che, proprio nel momento in cui l'oggetto libro, vittima di un attacco senza precedenti, è costretto a riformularsi e a sperimentare nuove dimensioni, tra cui anche quella grafica, venga enfatizzato e magari anche esasperato il significante rispetto al significato. Il recupero del catalogo cartaceo della grande editoria di distribuzione può anche passare da un atto apparentemente blasfemo come «ricopertinare» l'editoria di catalogo, soppiantando grafiche eleganti ma lontane dagli interessi del pubblico, con immagini e suoni (sì, anche quelli...) di più immediata presa. Se, nelle fasce dei tascabili, ciò vuol dire recuperare alla lettura autori spariti dalle librerie, impedire al libro di scomparire può non essere il peggiore dei mali. L'importante è che i contenuti siano scientificamente verificati, i refusi eliminati, le uniformazioni controllate e verificate, il lettore informato su che testo legge quando legge quel testo. Il contenuto non si elimina, ma un paratesto accattivante può permettere all'oggetto libro di sopravvivere.

Del resto, come si accennava, in un momento in cui è l'autore stesso – e spesso autore «della domenica» – a farsi garante, facendo le veci dell'editore, del valore del suo libro (si pensi al sito www.ilmiolibro.com) non si guarisce il disvalore estetico impedendo la realizzazione di brutti libri, ma continuando a coltivare, accanto ai libri da supermercato, anche quelli che sopravviveranno alle forme anonime e volatili dei nostri *devices*. Il che non vuol dire trasformare il libro in una suppellettile da salotto, ma rifunzionalizzarne l'aspetto estetico. C'è libro e libro. C'è *ilmiolibro.com* e c'è il libro Tallone (di cui, tra l'altro, si celebra ora in una mostra il cinquantesimo del commento continiano del *Canzoniere*).

L'analisi di Borsani procede utilizzando due elementi caratterizzanti copertine e sovraccoperte: la densità dei segni e l'adesione dei segni al contenuto. Nel primo caso, vale la pena di ricordare che solo a partire dal Settecento in poi si sviluppano vere e proprie copertine. Fino ad allora «esisteva una brossura provvisoria, un foglio di protezione applicato in attesa della legatura. Le brossure erano quindi fogli muti, privi di messaggi» (p. 197). E, visto che tra stampa e legatura poteva passare molto tempo, i dati relativi al libro cominciano ad essere stampati sulle carte delle brossure, carte leggere, di colori tenui (le assoceremmo ora all'eleganza grafica e un po' *rétro* delle copertine Adelphi). Significativamente, è solo con l'Ottocento che le copertine cominciano a veicolare messaggi non solo funzionali ma interpretativi ed estetici, e vengono inventate le sovracco-

perle, che, come ricorda Puglisi, nascono per protezione dalla polvere – originariamente il termine è *dust jacket* – e finiscono per assumere tutti gli elementi testuali riportati sulla copertina. Pragmatismo ed eccellenza tipografica fanno di questi studi un ambito privilegiato per il mondo anglosassone: la prima sopraccoperta giunta fino a noi – secondo Puglisi – è quella di *The Keepsake* di Healt, edito da Longmans nel 1833.

Naturale che tali studi si siano sviluppati nel mondo anglosassone (ma, per una volta, non molto prima che da noi), e con prodotti di alta qualità anche editoriale, a partire dallo storico lavoro di Alan Powers, *Front cover: great book jackets and cover design*, London, Octopus, 2001. La grafica di copertina ha segnato la strategia comunicativa di editori storici come Penguin (che ha pubblicato una storia delle copertine 1935-2005 e a cui Sylvestre Bonnard ha dedicato una monografia nel 2003, *La forma del libro*) e Bloomsbury, e, in declinazione a stelle e strisce, anche la storia delle grandi imprese editorial-commerciali, se è vero che «Good design make good business»: «the cover is a book's first communication to the reader, a graphic representation not simply of its content, but its point in history – in the history of American design, in the history of American literature, in the history of American culture» (Drew 2005). Storia del libro e arte contemporanea si intrecciano in due saggi del 2005 dedicati alla *book jacket design*: Ned Drew e Paul Sternberger, *By its cover: modern American book cover design*, New York, Princeton Architectural Press, 2005 e una monografia sul designer tedesco George Salter, che attraverso le copertine ha rinnovato autori come Camus, Dos Passos, Jack London e Mann: Thomas S. Hansen, *Classic book jackets: the design legacy of George Salter*, New York, Princeton, Architectural Press, 2005.

In questo panorama, il volume di Tanselle costituisce una vera e propria enciclopedia, un imprescindibile strumento per chi volesse dedicarsi a questo ambito di studi. G. Thomas Tanselle non ha bisogno di presentazioni. Nella lunga carriera di studioso è celebre, a livello internazionale, come Presidente della Bibliographical Society of Virginia, dopo avere presieduto la Bibliographical Society of America e la Society of Textual Scholarship. Di lui si conoscono le edizioni critiche di Melville e i profili teorici *Textual Criticism since Greg* (2005) e, più recentemente, *Bibliographical Analysis* (2009), ma forse non tutti i suoi estimatori sapevano della sua passione, non inimmaginabile, per i dintorni del libro, e in particolare per le *dust-jackets* o *book-jackets*, di cui è uno dei principali (e certamente il maggior tra gli addetti ai lavori) collezionisti, un patrimonio che presto verrà depositato presso la Beinecke Library di Yale, riunendosi al fondo Tanselle, lì già presente, di edizioni americane.

Partiamo dalla sovraccoperta del volume. Che presenta, in bell'ordine ortogonale, una parte di questa rarissima collezione di libri ottocenteschi tutti provvisti di sovraccoperta, alcuni addirittura di copertina trasparente della sovraccoperta stessa, in un gioco di scatole cinesi. Nella scelta del titolo, *Book-Jackets* vince su *Dust-Jackets* non solo per la maggiore diffusione della prima forma sulla seconda, ma per la decisiva incongruità che avrebbe dato a tutto il volume il più raro *Dust-Jacket*. Brillantezza dei colori delle costole, e perfino degli scaffali con le modanature di legno suggeriscono tutto fuorché l'idea di una collezione di oggetti vecchi, consunti e polverosi. E invece: luminosità, raffinatezza, eleganza.

L'uso di sovraccoperte viene fatto risalire all'inizio del XIX secolo e vari erano stati gli studi di settore su alcune specifiche raccolte di copertine e sovraccoperte, ma tutti senza l'eshaustività di questo, che si può ben dire l'atto fondativo della storia del paratesto del libro, dal punto di vista anglosassone. Il sottotitolo, *Their History, Form and Use*, richiama un monumento negli studi su editoria, stampa e tipografie: *Printing Types: Their History, Forms and Use* di D.B. Updike, che nel 1922 aveva posto le basi di uno studio scientifico dell'arte tipografica in Europa. Il volume di Tanselle ricostruisce invece storia e storiografia di questo complemento indispensabile del progetto culturale che ruota intorno a un libro («a concise history both of publishers' detachable book covering ... and of the attention they have received from scholars, dealers, collectors, and librarians»), forme e strutture («the various forms and shapes they have assumes»), utilizzi e interpretazioni («their use by publishers – as a protective devices and advertising media – and their usefulness to scholars of literature, art, and book history – as sources for biography, bibliography, cultural analysis, and the development of graphic design»).

La ricostruzione storica arretra ai primi anni Venti del XIX secolo e termina all'inizio del XX, che esula dalla trattazione analitica di Tanselle, pur fornendo alcune linee generali di sviluppo del genere, come il riconoscimento del ruolo sempre più marcato, in termini di marketing, che a partire dalla seconda metà del secolo scorso gli editori affidano alle sovraccoperte e alle fascette, tanto da non potere rintracciare quei criteri generali individuabili per l'Ottocento, ma riflettendo piuttosto scelte specifiche di singoli editori, che costruiscono, anche attraverso questi strumenti formali, il loro marchio. Non sempre rispettoso di dettami di pura eleganza, ma inconfondibile agli occhi del lettore. Per riportare le parole di Calasso (pragmaticamente *market oriented*, pur nella originalità ed eleganza delle scelte): «proviamo a inventare incroci, allusioni,

rimandi o constatiamo incompatibilità. Riconoscendo un solo limite a questo gioco: l'immagine scelta alla fine dovrà attrarre un ignoto lettore a prendere in mano quel certo libro e a passare alla cassa» (da un'intervista a *Repubblica* del 17 giugno 2007). Una strategia non nuova, se Tanselle ricorda che sin dagli anni Quaranta, per i titoli di Pocket Books e Bantam «jackets with new illustration were added to resuscitate slow selling titles, or to call attention to movies, or to indicate new publishers takeovers of existing stocks» (p. 78).

La seconda parte del volume è dedicata al catalogo dei *Book Jackets* censiti da Tanselle durante un quarantennio di collezionismo, una lista che non ha pretese di completezza, ma vuole presentare «a record of those that have come to my attention during a period of more than forty years» (p. 103). I titoli vengono registrati in ordine cronologico e indicizzati alfabeticamente prima per editore, secondariamente per autore, a marcare, anche visivamente, l'uso strategico e anche commerciale di questi complementi tipografici. Dal primo documento registrato, del 1779 (*The Royal Engagement Pocket Atlas for the year MDCCLXXX*, pubblicato da Thomas Baker a Southampton), all'ultimo, del 1900 (*Lorna Doone* di R.D. Blackmore dell'editore Winston di Philadelphia), Tanselle registra non solo i documenti fisicamente censiti, ma anche quelli ipotizzati sulla base delle indicazioni di collana apparse sulle sovraccoperte stesse, indizio di probabile esistenza, ma spesso anche di progetti editoriali non realizzati. Gli indici a fine volume permettono invece un attraversamento per molteplici serie parallele, autori, editori, traduttori, collezionisti ecc. fino agli indici analitici sulle caratteristiche formali del libro, squaderando tutta la letteratura angloamericana ottocentesca (e anche qualche interessante novità: su tanti nomi saremmo quasi certi di non trovare nemmeno un autore italiano, se non fosse per la presenza, dal 1894 al 1899 di Edmondo de Amicis, la cui penna di viaggiatore incantava il pubblico inglese e americano).

La ricchezza e l'utilità di questo data-base possono far sembrare raffinata e controcorrente l'esclusiva pubblicazione cartacea. Il catalogo di Tanselle è infatti uno di quegli strumenti che troverebbero nella rete e nel lavoro collettivo e partecipativo della rete i migliori risultati. Ciò che le biblioteche non hanno conservato e che è stato irrimediabilmente perduto, anche in relazione al progetto culturale che ruota intorno al libro (si pensi al concetto ormai assodato degli «atti di scrittura» di Shillingsburg, che comprendono anche il contesto storico culturale, editoriale, tipografico, negli elementi deputati alla definizione di testo), può essere facilmente recuperato attraverso le informazioni provenienti dalla

rete, che, da questo punto di vista, funziona come un enorme bacino di raccolta della memoria collettiva.

Un bacino ancora molto poco organizzato e sistematizzato, dove si può trovare la riproduzione di una rarissima quarta di copertina nella tesina di uno studente inserita on line nel sito della scuola, o la collezione integrale delle copertine dei Coralli Einaudi della mostra di New York in un sito amatoriale, «per gentile concessione del Presidente della Fondazione Einaudi», in un atto di liberalità e di condivisione del sapere, letterario e visivo (www.federiconovaro.net).

Per la delizia dei bibliofili, il volume è provvisto di una sezione iconografica, che, a partire dalla pionieristica sovraccoperta di *The Keepsake* del 1883 (tratta dalla collezione di John Carter risalente al 1952) arriva fino ai box (cartoni per le opere in più volumi) dell'*annus felix* per gli studiosi di paratesti, il 1890, che per varie ragioni illustrate nell'ultimo capitolo si configura come uno dei più ricchi di testimonianze materiali, sia sul fronte americano (amplissima la serie di Harper in New York e Houghton Mifflin in Boston, ma anche quella di Macmillan, Longmans e Green a Londra). La collezione di Thomas Tanselle offre esemplari da otto diversi editori americani, puntualmente richiamati all'interno del catalogo. Nella stessa contropagina, a specchio, un meraviglioso esempio dell'arte tipografica inglese, con cinque romanzi di William Gilmore Simms ripubblicati in versione «tascabile» da Caxton. Dove la maneggevolezza dei volumetti si sposa perfettamente alla loro raffinatezza. Misure da *device*, eleganza da cinquecentina.

Università di Roma «La Sapienza»

A proposito di Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 290, e di G. Thomas Tanselle, *Book-Jackets. Their History, Forms, and Use*, Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2011, p. 310.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1ª edizione, maggio 2013
© copyright 2013 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2013
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-6451-9

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

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