

Filologia editoriale e canone.
*Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale*¹
Paola Italia

Collane e Opere in raccolta nell'editoria cartacea

Recenti riflessioni hanno individuato nella categoria di 'filologia editoriale' una branca della filologia moderna, e in particolare della Filologia del Novecento, che trova in questo convegno una delle sue possibili declinazioni. Con questi strumenti proporrò una riflessione sui rapporti tra Testi, Collane e Opere in raccolta, nel passaggio dal testo cartaceo a quello digitale.

È nel Novecento, infatti, che il rapporto tra autore, editore e curatore si concretizza nelle forme che il testo assume nella dimensione della 'Collana' (le collane storiche sono innumerevoli, e forse potrebbero essere oggetto di un convegno apposito) e delle *Opere in raccolta*, che sono i pilastri della cultura italiana dell'ultimo secolo: Meridiani, Classici Bompiani, Classici

¹ Questo intervento, tenuto il 21 marzo 2017 durante il convegno «Pubblicare i 'classici' del Novecento», è stato accompagnato da una presentazione Power Point e conserva la sua forma colloquiale.

Rizzoli, Classici UTET, Classici della “Fondazione Bembo” di Guanda, la Nave Argo di Adelphi, ecc. Una dimensione che trascende la volontà dell'autore, sovrapponendo ad essa quella dell'editore con cui viene progettata la pubblicazione del testo, e del redattore/curatore che ne segue la realizzazione editoriale. Per gli autori maggiori, oltre alla scelta delle varie collane in cui pubblicare, volta a volta, la propria opera, si impone anche una scelta più complessa, che riguarda l'immagine in cui non già il singolo testo, ma l'opera completa troverà realizzazione, influenzando fortemente il canone letterario in cui l'autore stesso verrà inserito.

Questa situazione non si verifica solo per ragioni di opportunità editoriale, ma è un vero momento di autocoscienza, che viene innescato dal rapporto tra l'autore e il proprio editore. Ovviamente, ciò è maggiormente significativo per quegli autori che hanno trovato in un solo editore un interlocutore unico per le loro opere, interlocutore che li ha condotti, maieuticamente, a una visione complessiva del proprio lavoro, fino a contribuire a quell'immagine di sé affidata al canone, che diventa un fattore essenziale anche nella ricezione critica della propria opera. Il 'caso Moravia', 'auctor unius editoris', si contrappone facilmente al suo polo opposto, il 'caso Gadda', protagonista di proverbiali psicodrammi editoriali, che hanno fatto dell'immagine del piccolo Bacco sbranato dalle 'menadi/editori' una metafora dello strapotere del mondo editoriale sull'autocoscienza letteraria, fino a provocare, alla fine, casi di 'varianti coatte d'autore'. Gadda ha dato una forma definitiva alla propria opera, ha concordato cioè un 'piano generale dell'opera', nei primi anni Cinquanta, con Einaudi, l'editore della *Cognizione*, che però non sarebbe diventato il suo punto di riferimento editoriale, come invece Garzanti, l'editore del *Pasticciaccio* e dei *Racconti*, con cui non venne fatto alcun piano generale della sua opera, dispersa e frammentata tra mille rivoli di inadempienze, risarcimenti, giustificazioni. Il diagramma editoriale di un autore è un buon indice di misurazione delle sue nevrosi (e di quelle dei suoi curatori).

Se quindi la *Collana* ha un peso determinante per la ricezione del testo presso il grande pubblico, la fisionomia delle *Opere in raccolta* ha un peso determinante per la ricezione del testo presso i lettori forti, e, successivamente, per la canonizzazione del lettore.

Gli esempi sono innumerevoli. Basta sfogliare la *Storia dell'editoria letteraria italiana* di Gian Carlo Ferretti o *Le diverse pagine* di Alberto Cadioli,

per individuare, per ogni autore del Novecento, almeno un'opera il cui destino è stato segnato, nel bene o nel male, dal valore aggiunto dato dalla Collana in cui l'opera era stata pubblicata. Faccio due esempi. Il primo è meno noto, per marcare proprio su un testo più marginale il peso specifico della Collana, sia nella produzione che nella ricezione. Si tratta del romanzo di Mario Tobino, *La brace dei Biassoli*, uscito nel 1956 nei Coralli Einaudi. La fisionomia del testo, infatti, viene fortemente influenzata dall'inserimento nella celebre collana di Einaudi diretta da Vittorini, raffinata ed elitaria, dove l'autore può permettersi di dare una sterzata lyricizzante, costruito, come i materiali preparatori dichiarano espressamente, come un moderno prosimetro, ma nata con un impianto narrativo – poi abbandonato – molto più robusto. Il secondo esempio è forse il più celebre caso editoriale del dopoguerra: il rifiuto da parte di Vittorini del *Gattopardo*, che – dopo le indagini di Ferretti – si è scoperto essere dovuto a una irriducibilità alle caratteristiche sperimentali e innovative dei “Gettoni”, collana che non avrebbe mai potuto accogliere quel tipo di romanzo (caldeggiato, invece, dallo stesso Vittorini, in veste di consulente Mondadori...).

Per sintetizzare e schematizzare, potremmo riassumere in un triplice movimento il processo di costruzione del testo e dell'identità autoriale. Un primo momento di riflessione dell'autore sul suo testo; un secondo momento di interazione con i redattori/curatori editoriali per l'inserimento del testo in una Collana adatta, interazione che può essere anche molto polemica, e che può anche portare a un rifiuto, uno snaturamento oppure una riflessione sul proprio operato, e un terzo momento-sintesi di compromesso o imposizione che porta la serie dei testi di un autore alle *Opere in raccolta*, conducendo contemporaneamente al progetto di canonizzazione risultante dall'interazione con l'editore.

L'editore ha una parte determinante, quindi, non solo per come leggiamo i classici del Novecento, prima o ultima volontà dell'autore, ma per quali classici leggiamo, cosa l'autore decide di canonizzare, cosa elimina, a quali censure o modifiche formali sottopone i testi e, di conseguenza, quale deve essere l'atteggiamento dei curatori: conservativo di una volontà d'autore, magari ricavata dagli archivi editoriali o affidata alle documentazioni epistolari, o interventista di una volontà di editore che si è imposta su quella dell'autore, condizionando inevitabilmente la ricezione? In entrambi i casi, l'oscillazione tra i due poli segna il XX, come il secolo in cui

il *canone letterario* è stato maggiormente influenzato da quella che Roberto Calasso ha chiamato l'«impronta dell'editore». Tali forze interagiscono tra loro in modo tale da permettere, a mio avviso, di individuare un *vettore di normalizzazione* dell'opera, sotto tre aspetti:

1. *Ordine cronologico*

La prima normalizzazione è costituita dalla presentazione delle opere di un autore in ordine cronologico, ma con vistose eccezioni. A volte è stato conservato il progetto di organizzazione della propria opera che l'autore aveva elaborato in un certo momento della sua fortuna editoriale (progetto che aveva spinto gli editori a varare le 'opere in raccolta' nel momento della sua canonizzazione), ma il curatore postumo è stato costretto a modificare l'assetto cronologico, essendo intervenuti, tra quel progetto e la scomparsa dell'autore, altre opere, nuove (che non sovvertono l'ordine cronologico generale), oppure recuperate dal passato, e che necessitavano un inserimento nel piano complessivo. Con l'inevitabile (ma poco razionale) conseguenza di avere tutte le opere non postume in ordine cronologico, e quelle successive a quel momento fondativo del 'piano dell'opera', sincronizzate invece al momento della loro stesura. In altri casi, come quello celebre dei "Meridiani" di Pasolini, la normalizzazione imposta dalla prassi ecdotica cronologica, porta a un sovvertimento del progetto d'autore, che viene sostituito dal progetto del curatore, poiché nell'ordine cronologico vengono disposti tutti i testi, sia editi che inediti, sia compiuti che in forma abbozzata, quando non del tutto preparatoria.

2. *Veste testuale sincronica*

Nella pubblicazione dei Classici del Novecento, se la struttura è – con eccezioni – diacronica, la lezione – giusta la prevalenza dell'ultima volontà dell'autore – è sincronizzata sulla ultima stampa, con una forte discrasia tuttavia tra struttura e forma, come ho avuto modo di verificare in *Editing Novecento*: mentre i testi seguono l'ordine cronologico delle *principes*, la loro lezione corrisponde alla versione dell'ultima volontà, creando inevitabili spostamenti di prospettiva, soprattutto di fronte a quei testi in cui l'intervento dell'autore è stato più consistente.

3. Prevalenza del progetto sul documento

In questa scelta, a volta non facile e delicata, l'atteggiamento di curatori ed editori è stato più lachmanniano che bedieriano. Vale a dire che si è privilegiato più il progetto astratto del singolo documento, la ricostruzione di una struttura d'autore piuttosto che la realtà storica delle edizioni realmente pubblicate, con la naturale conseguenza di sacrificare, nel piano dell'opera, le prime edizioni, rispetto alle ultime, salvo riprenderle magari nelle versioni paperback, o in iniziative editoriali parallele (come, per le opere di Gadda, quella Adelphi rispetto a quella Garzanti).

Collane e Opere in raccolta nell'editoria digitale

Ma cosa succede con il passaggio al testo digitale? O meglio, cosa è già successo, visto che siamo alla fine del secondo decennio di questa rivoluzione?

Per una sorta di contrappasso, l'era digitale ha visto una progressiva frammentazione di tutti i poli del triangolo della comunicazione editoriale: autore, editore, curatore. L'autore, parcellizzato in un'autorialità molteplice e frammentata nella dimensione collaborativa e partecipativa dei testi digitali, oppure nascosto dietro la virtualità di una possibile, continua modifica del testo. L'editore, in posizione di retroguardia rispetto alle sperimentazioni del nuovo mezzo, che quasi tutti gli editori hanno visto come un terreno sconfinato dove però muoversi circospetti, in recinti sicuri e delimitati, di sicura remunerazione: qualche doppio canale cartaceo/e-book, qualche *reader* per legare all'impresa il nuovo concetto di libro e i dispositivi su cui leggerlo, ma – stante anche la crisi del settore, resa esponenziale dalla più generale crisi economica – nulla di veramente innovativo e sperimentale.

Il risultato è che la progressiva concentrazione editoriale, la scomparsa di un'editoria scientifica non strettamente legata alle adozioni universitarie, l'assenza (qui è necessaria un'autocritica forte da parte dell'università) di un'editoria accademica – la sola sovvenzionata dalle commesse statali – che non sia un mero passaggio da Word Times New Roman a In-design, anche il terzo attore, il redattore/curatore co-protagonista della filologia editoriale del Novecento, è entrato in crisi, fino a perdere completamente di visibilità, annichilito dalla mancanza di un protocollo per le edizioni

critiche digitali, che proliferano in rete senza parametri di valutazione e senza controllo.

Del resto, se la rete è il regno del testo fluido, non c'è più alcun bisogno di un redattore/curatore, di chi si faccia garante, come prima, della veste editoriale del libro digitale (non esiste una piattaforma di validazione scientifica con parametri precisi da rispettare), della sua correttezza (se il testo è mutevole e lo stesso autore vi può intervenire quando e come vuole, non ha senso che una terza figura si occupi di verificarne la corrispondenza a inesistenti parametri) e della conservazione di questa veste per i futuri lettori (che perdono progressivamente la percezione del diritto/dovere a leggere testi affidabili e, come per la musica, non si peritano di leggere testi 'pirata', senza alcuna provenienza né certificazione, portatori sani di un virus di analfabetismo regressivo).

Le conseguenze sono paradossali: in rete proliferano testi 'non curati' degli stessi autori di cui ci si prende cura in veste cartacea, e fuori dalla rete vi sono autori che non si prendono cura dei propri testi e che non riflettono sulla forma con cui consegneranno la loro opera nel futuro, che non hanno più quel momento autoriflessivo, che veniva innescato dall'editore, così importante per la consapevolezza della propria opera.

In un panorama che sembra decisamente impoverito delle feconde relazioni che hanno costituito la base della filologia editoriale italiana, dal Cinquecento al Novecento, l'unica ricchezza che la rete offre è quella dello spazio virtuale per la pubblicazione dei testi. La carta costa, la rete costa molto meno. E mentre sulla carta, per risparmiare spazio, i testi dovevano essere ridotti ai loro rapporti di variazione, raccolti e rappresentati da un apparato il più sintetico e abbreviato possibile, nella rete i testi possono essere pubblicati senza risparmio. E i numerosi progetti di digitalizzazione del decennio passato, hanno popolato il web di testi: manoscritti e a stampa. Con una netta prevalenza del 'documento' sul testo, fino a trasformare le edizioni critiche in edizioni cosiddette 'documentarie', ancora poco praticate in Italia, ma largamente diffuse nel mondo anglosassone. Tanto che le due piattaforme più utilizzate per la pubblicazione di edizioni critiche digitali discendono da Istituti e Associazioni dedicati ai Documenti, e non alle Edizioni:

1. *Portale tedesco: EDS Institut für Dokumentologie und Editorik*
<http://ride.i-d-e.de/reviewers/call-for-reviews/special-issue-text-collections/>
<http://www.i-d-e.de/publikationen/weitereschriften/criteri-versione-1-1/>

2. *Portale anglosassone: DSE (Digital Scholarly Editing)*, rivista che dal 2012 pubblica edizioni critiche e documentarie (<http://scholarlyediting.org/se.index.editions.html>), e che nasce come pubblicazione ufficiale della *Association for Documentary Edition*, la Società per le edizioni Documentarie. “Veritas in Document” è il loro motto.

Ma che cosa sono le ‘edizioni documentarie’? Per la filologia italiana, che non le contempla (ancora) nei manuali, sono edizioni iperdiplomatiche in cui il rapporto con il documento trascritto, che può essere manoscritto o a stampa, è così stretto da non consentire all’editore – che infatti non si chiama editore ma *transcriber* – alcun margine di intervento. Una modalità molto adatta alle discipline storiche, che hanno a che fare, per l’appunto, con documenti, molto meno per quelle letterarie, che non lavorano con documenti, ma con testi. Quello che – con una espressione di De Robertis (che forse non avrebbe mai immaginato di potere fornire un quadro di riferimento per tali edizioni) – potremmo definire il «prestigio storico» del documento, ‘prestigio’ dato in realtà dalla riproducibilità, facile e qualitativamente elevata, del formato digitale, ha finito per prevalere sul valore del *testo*, con forti contraccolpi sulla metodologia tradizionale, fino a promuovere edizioni che vengono definite ‘critiche’, ma che non sono altro che trascrizioni di documenti irrelati fra loro, senza alcuna indicazione dei reciproci rapporti interni, e che hanno come elemento caratterizzante il fatto di essere esattamente uguali all’originale, di riprodurlo in modo fedele e, per l’appunto, ‘documentario’. Un atteggiamento che toglie all’editore qualsiasi responsabilità di fronte al testo trascritto perché la fedeltà al documento è l’unico criterio che deve essere seguito.

Gli esempi di *scholarly editions*, pubblicate nel portale anglosassone DSE, che seguono il principio delle edizioni documentarie, non sono molto convincenti. Nella maggior parte dei casi si tratta di testi moderni, con plurime attestazioni a stampa, di cui vengono date trascrizioni puntuali del singolo testimone, senza fornire alcuna indicazione sui rapporti reciproci tra i testimoni, anche se le varianti riportate (tutte estesamente, senza nem-

meno ricorrere alle sigle per i singoli testimoni) fanno intendere a prima vista quali copie potrebbero essere escluse dalla *recensio* perché *descripte*, o quali potrebbe essere isolate per la presenza di correzioni redazionali, per non parlare delle riproduzioni digitali, a volte imbarazzanti (<http://scholarlyediting.org/2016/editions/youngidea/pages/fullsize/TYI0010.jpg>). Si veda come caso esemplare la “Digital Critical Edition” della *Capanna dello Zio Tom* di Beecher Stowe (<http://scholarlyediting.org/2012/editions/intro.utctopsy.html>), in cui non è possibile individuare nemmeno l’edizione ‘a testo’, parcellizzata dalla rappresentazione dei singoli stadi testuali (<http://scholarlyediting.org/2012/editions/utctopsy/Era.html>).

Tale quadro di riferimento: frammentazione degli attori del percorso, fluidità del testo e proliferazione dei documenti, ha notevoli conseguenze anche sul canone. Non mi riferisco a quello contemporaneo, ma proprio a quello di cui abbiamo analizzato prima le dinamiche, il canone del Novecento. Che viene fortemente influenzato da una prospettiva documentaria, proprio per la progressiva mancanza della cosiddetta ‘impronta dell’editore’ e per il fatto che la fruizione di moltissimi testi in formato digitale cambia la prospettiva da cui guardare ai fatti editoriali che fanno parte del nostro lavoro. Anche nei testi a stampa.

Faccio un minimo esempio, ma ne potrei portare altri e innumerevoli, di come la presenza di fonti digitali imponga una nuova considerazione delle nostre abitudini filologiche. Una prassi ecdotica fondamentale nell’allestimento di un’edizione critica è quella, in fase di *recensio*, di riportare il frontespizio delle opere prese in esame. Perché il frontespizio deve essere riprodotto rispettando gli a capo e le lettere maiuscole/minuscole e in maiuscoletto? La ragione è (era) squisitamente pratica. Solo riportando il frontespizio, così come viene offerto dall’esemplare che abbiamo consultato, possiamo essere sicuri, e renderne certo il lettore, della corrispondenza tra la nostra indicazione bibliografica e l’originale (che dovrà, ovviamente, essere provvisto di segnatura per potere essere rintracciato nella biblioteca in cui è conservato), invece di essere, per esempio, una ristampa tirata nel medesimo anno, dalla medesima tipografia, ma con minime varianti. Questa indicazione, indispensabile nell’era analogica, diventa superflua in quella digitale perché – e qui si misura il ‘prestigio storico’ del testimone documentario – con una semplice ricerca su Google Books abbiamo la

possibilità di verificare esattamente, *de visu*, l'esemplare indicato, guardandolo direttamente in tutte le sue caratteristiche materiali e formali.

Se nell'era analogica avevamo individuato un vettore di normalizzazione, ora siamo in presenza di un *vettore* opposto, di *differenziazione*, che può avere alcuni vantaggi, ma che rischia di far perdere di vista, come diceva Gadda, il «nesso unitario». Mi riferisco ovviamente al panorama anglosassone, perché la pubblicazione di edizioni di *classici in rete* da noi è ancora fortemente minoritaria. Ma se non sappiamo ancora quando inizieremo a utilizzare piattaforme digitali, sappiamo per certo che lo faremo secondo modelli anglosassoni, anche per il predominio dei sistemi operativi, dei browser, dei motori di ricerca angloamericani.

La prima conseguenza delle edizioni digitali è costituita dal fatto che il filologo, che prima ricostruiva/sceglieva un'edizione, ora è sempre meno spinto a ricostruire/scegliere, preferendo la presentazione di *tutti i testimoni* piuttosto che una loro selezione, e preferendo la fisicità dell'edizione documentaria, in parallelo con la sua riproduzione, piuttosto che l'astrattezza di un testo storicamente mai esistito. Una posizione sempre più bedieriana e sempre meno lachmanniana. Se l'apparato nasce per ragioni di spazio, perché era fisicamente impossibile pubblicare tutte le lezioni di tutti i testimoni, ora che i testimoni si trovano spesso già in rete, oppure possono essere pubblicati – ovvero visualizzati – con relativa facilità, l'apparato sembra divenuto non più necessario. Non si tratta, in questa sede, di dare un giudizio di valore, ma di individuare le linee di tendenza nelle prassi ecdotiche, per – eventualmente – correggerle. Le prassi ecdotiche non sono i peccati ecdotici e le ragioni dell'apparato non sono la piattaforma sindacale su cui si misura la sopravvivenza della categoria dei filologi, perché, prima della sparizione dell'apparato, bisognerebbe preoccuparsi del fatto che quello che rischia di venire cancellato è il testo critico. Un testo rispetto a cui esista uno studioso che si assuma la responsabilità della sua veste strutturale e formale.

Vediamo i tre elementi prima considerati come fattori di normalizzazione, e che, nell'era digitale, diventano *fattori di differenziazione*:

1. Ordine cronologico

L'ordine cronologico delle opere viene mantenuto, e anzi enfatizzato dalla possibilità di riprodurre tutti i documenti, nella fattispecie tutte le edizioni

a stampa, che prima venivano presentate solo nelle varianti rispetto alla lezione scelta, a ciò che si decideva di mettere a testo, e ora invece possono essere riprodotte individualmente, privilegiando le prime edizioni rispetto al progetto delle opere in raccolta.

2. Veste testuale diacronica

Se il filologo non deve più scegliere perché può pubblicare tutte le edizioni, anche la veste testuale diventa non più sincronica, ma diacronica, perché viene offerta al lettore la gamma completa delle variazioni testuali che il testo ha subito nelle sue diverse forme a stampa. Ciò ha un indubbio vantaggio, nella possibilità di rendersi conto direttamente dell'evoluzione della lingua dell'autore, ma porta alla presenza, accanto all'ultima volontà dell'autore, delle prime, seconde, terze, ed enne volontà: un altro elemento di differenziazione.

3. Prevalenza del documento sul progetto

Va da sé che la possibilità di pubblicare in rete tutti i testimoni del percorso di un testo, dalla prima stampa all'ultima volontà dell'autore, rende il progetto meno cogente, e meno praticabile di una presentazione di tutti i livelli del testo, con le relative varianti. Con la differenza che, mentre prima le varianti erano correlate a una lezione, che il filologo sceglieva e sulla base della quale costruiva il testo critico, ora le varianti stesse dei diversi documenti *sono* l'edizione. Una linea di tendenza difficilmente arginabile, che rischia di uniformare le operazioni ecdotiche alla prassi in uso con i documenti, e a perdere la specificità del testo letterario.

Editing Google

Nei prossimi cinque anni Google digitalizzerà tutto il patrimonio librario non coperto da copyright, e la quantità di documenti in rete cambierà decisamente la prospettiva ecdotica, anche perché metterà in circolazione una quantità mai vista prima di testi e permetterà di potere accedere agevolmente alle prime, seconde, terze, ed enne edizioni. I due vettori, di *normalizzazione* e di *differenziazione* sono in contraddizione fra loro? Entreranno in conflitto?

La risposta dipenderà dall'incrocio tra il *close reading* dei singoli testi (prime, seconde, terze, enne edizioni) e il *distant reading* delle opere in raccolta, per la realizzazione di edizioni digitali che permettano di visualizzare il testo nel tempo, senza però venire meno alla prima responsabilità del filologo, quella di dare una risposta alla domanda che ciascun lettore dovrebbe farsi prima di leggere un libro, di carta o digitale: quale testo sto leggendo? Edizioni che non dimentichino il patrimonio di conoscenza e valorizzazione culturale rappresentato dalla storia dell'editoria, delle *Collane*, delle *Opere in raccolta*, nelle cui redazioni sono già state sperimentate e messe alla prova buone pratiche ecdotiche cartacee.

Una prima proposta operativa potrebbe venire dal doppio binario: opere in raccolta/paperback, utilizzato per i Meridiani Mondadori, una sorta di *lettura multifocale*:

1. *Opere in raccolta*, che testimonino l'immagine che l'autore voleva lasciare ai suoi futuri lettori, e che rechino in sé la traccia del fecondo rapporto con l'editore;
2. *Paperback*, in cui si abbia la possibilità di vedere il testo dall'altra prospettiva, quella genetica, recuperando alla lettura tutte le *prime* (e nelle versioni digitali, seconde, terze, enne...) *edizioni* con cui il testo è stato conosciuto e ha iniziato la sua circolazione.

Una seconda proposta operativa per valorizzare il patrimonio di conoscenze realizzato nel corso del Novecento è una raccolta delle *Note al testo*, un Archivio di questo straordinario patrimonio della tradizione culturale del Novecento, che reca tesori spesso sconosciuti, stralci epistolari, interpretazioni critiche passate sotto silenzio, perché confinate nella zona del testo letta ancor meno dell'indice dei nomi.

E in attesa che anche le edizioni critiche italiane possano avere un protocollo di autenticazione, di validazione scientifica, in modo da costituire un ambiente digitale simile a quello che accoglie le *Canterbury Tales* (CantApp <http://caxton.dmu.ac.uk/>), per evitare che la spinta commerciale porti le edizioni dei nostri classici nella direzione americanizzante degli Iclassics (<https://iclassicseducation.wordpress.com/>), forse può essere di stimolo il progetto www.bitesonline.it, realizzato da un gruppo di filologi di quindici

università italiane con le “Edizioni di Storia e Letteratura”, che, oltre a fornire un modello di editoria sostenibile – ogni testo è a catalogo in edizione cartacea, ma può essere anche letto on line in versione PDF –, presenta un lettore di testo, note filologiche e note di commento in un ambiente digitale: *philoreader*, facile e pratico da usare, che consente di mettere in sicurezza i tesori della nostra tradizione letteraria, adeguandoli alle esigenze dei lettori di domani, che, in controtendenza, continuano a trarre dal libro cartaceo, universi di possibilità e strade di libertà dell’immaginazione.

paola.italia@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Editori e Filologi. Per una filologia editoriale, «Studi (e testi) italiani», Semestrale del Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali, 33, 2014, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Roma, Bulzoni, 2014, e in particolare i saggi ivi raccolti di Elisabetta Risari, *Haute couture e prêt-à-porter. Cassola e altri scrittori italiani del secondo Novecento tra Meridiani e Oscar* e Pasquale Stoppelli, *Tradurre i nostri classici in italiano di oggi, tra filologia ed editoria*.

Filologia editoriale, Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico, «Ecdotica», 10, 2013, pp. 179-202.

Barbara Bordalejo, *Caxton's Editing of the "Canterbury Tales"*, «PBSA», 108:1, 2014, pp. 41-60, web, ultimo accesso: 24 luglio 2017, <http://caxton.dmu.ac.uk/>

Alberto Cadioli, *Le diverse pagine, Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia (1945-2003)*, Torino, Einaudi, 2004.

Giancarlo Ferretti e Stefano Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce, 2011.

Elena Pierazzo, *Digital Documentary Editions, and the others*, «Scholarly Editing», 35, 2014, web, ultimo accesso: 24 luglio 2017, <http://scholarlyediting.org/2014/essays/essay.pierazzo.html>

Mario Tobino, *Opere scelte*, a cura di Paola Italia, introduzione di Giacomo Magrini, Milano, Mondadori, 2008.