

Antigrafo e varianti d'autore: osservazioni dalle carte d'archivio di Elio Vittorini

Antigraph and author's variants: observations from Elio Vittorini's archive papers

Virna Brigatti

RICEVUTO: 20/10/2023

PUBBLICATO: 18/12/2023

Abstract ITA – Obiettivo di questo intervento è presentare quello che ormai si definisce abitualmente un 'caso di studio', scelto tra le carte dell'Archivio personale di Elio Vittorini, conservato presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, dove sono conservati alcuni documenti che senza dubbio alcuno possono essere considerati i materiali che sono stati consegnati in tipografia per la composizione dei volumi a stampa di alcune opere dell'autore. Inoltre, sono conservati anche altri documenti che si pongono in diretta relazione con questo preciso momento del lavoro sul testo letterario, cioè appunto le fasi che precedono il 'visto si stampi'. L'osservazione di queste carte consente di misurare empiricamente alcune definizioni di antigrafo, ricavandone considerazioni utili per potere sostenere la loro efficacia in termini non tanto descrittivi, quanto piuttosto interpretativi, quando è possibile introdurre di fronte ai documenti conservati una lettura che si inserisca nel quadro della critica delle varianti e della filologia d'autore.

Keywords ITA – antigrafo, Elio Vittorini, varianti d'editore, filologia editoriale, edizioni d'autore

Abstract ENG – The aim of this paper is to present what is now usually referred to as a 'case study', chosen from the papers in Elio Vittorini's personal archives, kept at the APICE Centre of the University of Milan, where a number of documents are preserved that can undoubtedly be considered the materials that were delivered to the printing house for the composition of the printed volumes of some of the author's works. In addition, other documents conserved are in direct relation to this precise moment in the work on the literary text, namely the phases preceding the 'approved, let's print'. The observation of these papers makes it possible to empirically measure certain definitions of the antigraph, deriving useful considerations to be able to support their effectiveness in terms that are not so much descriptive as interpretative, when it is possible to introduce an interpretation in front of the preserved documents that fits into the framework of variant criticism and author philology.

Keywords ENG – antigraph, Elio Vittorini, publisher's variants, editorial philology, author's editions

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

virna.brigatti@unimi.it

Insegna Letteratura italiana contemporanea e Filologia editoriale presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano.

Copyright © 2023 VIRNA BRIGATTI

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

*Antigrafo e varianti d'autore:
osservazioni dalle carte d'archivio di Elio Vittorini*
Virna Brigatti

Obiettivo di questo mio intervento è presentare quello che ormai si definisce abitualmente un 'caso di studio', scelto tra le carte dell'Archivio personale di Elio Vittorini, conservato presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano,¹ dove sono conservati alcuni documenti che senza dubbio alcuno possono essere considerati i materiali che sono stati consegnati in tipografia per la composizione dei volumi a stampa di alcune opere dell'autore. Inoltre, sono conservati anche altri documenti che si pongono in diretta relazione con questo preciso momento del lavoro sul testo letterario, cioè appunto le fasi che precedono il 'visto si stampi'.

L'osservazione di queste carte consente di misurare empiricamente alcune definizioni di *antigrafo* che fin qui sono state richiamate e problematizzate, ricavandone considerazioni utili per potere sostenere la loro efficacia in termini non tanto descrittivi, quanto piuttosto interpretativi, quando è possibile introdurre di fronte ai documenti conservati una lettura che si inserisca nel quadro della critica delle varianti e della filologia d'autore.

L'opera di Vittorini intorno a cui conduco il discorso è *Uomini e no*, romanzo di cui è necessario richiamare sinteticamente la storia editoriale, al fine di potere comprendere la successiva descrizione dei materiali d'archivio e poi la loro analisi.²

Riassumendo schematicamente, la situazione delle edizioni di *Uomini e no* vivente l'autore è la seguente:

1. Bompiani, collana Letteraria (I serie), finito di stampare 21 giugno 1945, seguita da una nuova impressione del tutto identica alla prima (finito di stampare il 13 ottobre 1945);
2. Bompiani, collana Letteraria (I serie), finito di stampare del 30 settembre 1949;
3. Bompiani, collana I Delfini, finito di stampare del 20 giugno 1960, seguita da una nuova impressione, del tutto identica alla precedente, nella stessa collana (finito di stampare 20 ottobre 1962);
4. Mondadori, Oscar, ottobre 1965: è l'edizione che trasmette il testo *ne varietur*, che viene riprodotto in tutte le edizioni Mondadori successive a partire da quella del maggio 1966, nella collana i Narratori italiani. È il testo preso come riferimento dalla critica e l'unico da quel momento ristampato.

Di edizione in edizione il testo ha dunque subito profonde modifiche, riassunte da una tabella che – riprodotta qui di seguito – è stata allestita da Raffaella Rodondi per l'edizione del 1974 delle *Opere narrative* di Vittorini, edite nella collana Meridiani Mondadori, a cura di Maria Corti.³

² Mi permetto di segnalare qui che all'indagine sulla storia filologica e editoriale del romanzo e alla sua conseguente lettura critico-interpretativa è stata dedicata la seguente monografia: Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016; inoltre, una sintetica ma puntuale descrizione dello stato del testo in rapporto alla sua trasmissione è anche in Elio Vittorini, *Uomini e no*, a cura di Virna Brigatti, Milano, Mondadori, Oscar Moderni Cult, 2022, *Nota al testo*, pp. XXXVII-XLII.

³ Elio Vittorini, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, 1974, 2 voll.; le note ai testi sono tutte redatte da Raffaella Rodondi e quella relativa a *Uomini e no* si trova nel vol. I, alle pp. 1210-1226. Ho già avuto modo di segnalare (cfr. Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 19-20) che «La tabella e, con essa, il discorso critico condotto da Raffaella Rodondi, considerano le edizioni sulla base delle indicazioni poste sui loro frontespizi [...]. Tale rappresentazione falsifica la reale situazione testuale, che emerge chiaramente operando una collazione tra le edizioni e ricostruendo con maggiore

B ₁ B ₂ (giugno e ottobre 1945)	B ₃ (1949)	B ₄ B ₅ (1960 e 1962)	M (1965, 1966, 1972)
I-XVII	I-XVIII	I-XVIII	I-XVII
<i>XVIII-XXII</i>	-	-	<i>XVIII-XXII</i>
XXIII-XXVI	XVIII-XXI	XVIII-XXI	XXIII-XXVI
<i>XXVII-XXIX</i>	-	-	<i>XXVII-XXIX</i>
XXX-XXXIX	XXII-XXXI	XXII-XXXI	XXX-XXXIX
<i>XL-XLII</i>	-	-	-
XLIII-LVI	XXXII-XLV	XXXII-XLV	XL-LIII
<i>LVII-LXI</i>	-	-	<i>LIV-LVIII</i>
LXII-LXXVIII	XLVI-LXII	XLVI-LXII	LIX-LXXV
<i>LXXIX-LXXXI</i>	-	LXIII-LXV	<i>LXXXI-LXXXVIII</i>
LXXXII-LXXXVII	LXIII-LXVIII	LXVI-LXXI	LXXXI-LXXXIV
<i>LXXXVIII-LXXXIX</i>	-	-	-
XC-CVIII	LXIX-LXXXVIII	LXXII-XC	LXXXV-CIII
<i>CIX</i>	LXXXIX	XCI	<i>CIV</i>
<i>CX-CXI</i>	-	-	-
<i>CXII-CXIV</i>	LXXXIX-XCI	XCV-XCIV	<i>CV-CVII</i>
CXV-CXXXV	XCII-CXII	XCV-CXV	CVIII-CXXVIII
<i>CXXXVI-CXXXVIII</i>	-	-	<i>CXXXIX-CXXXI</i>
CXXXIX-CXLIII	CXIII-CXVII	CXVI-CXX	CXXXII-CXXXVI
<i>Nota</i>	-	-	-

chiarezza quanto implicitamente dichiarato dalla tabella, dove sono unificate tra loro le due emissioni del 1945, così come quella del 1960 a quella del 1962. Infatti, la seconda pubblicazione del 1945 non è che una ristampa della *princeps* a cui è posta in frontespizio (secondo l'uso editoriale) l'indicazione II edizione: il testo da essa testimoniato è del tutto identico a quello della prima edizione, trattandosi della stessa composizione, e, di conseguenza, anche l'impaginazione è invariata. Si tratta, dunque, per i volumi stampati nell'ottobre del 1945 di una nuova impressione. Ne consegue che la seconda edizione dal punto di vista filologico è quella del 1949, la quale mostra, anche solo sfogliata rapidamente, dei profondi cambiamenti: in particolare non ci sono più i brani in corsivo che caratterizzano la *princeps* e il numero di capitoli è nettamente minore. Seguendo il criterio di numerazione basato su dati filologici, dunque, la pubblicazione Bompiani del 1960 è la terza edizione e quella del 1962 la sua reimpressione: per quest'ultima edizione – lo si evince anche solo dall'accostamento visivo dei numeri romani indicanti i capitoli, proposto nella tabella della Rodondi a cui ancora si rimanda – il romanzo ha subito un ulteriore intervento. La quarta edizione (e l'ultima approvata dall'autore in vita) è infine la prima edizione Oscar Mondadori, che testimonia un'altra fase di importante revisione testuale, che viene poi accolta da tutte le successive nuove edizioni Mondadori a partire da quella nei Narratori italiani del 1966 fino a quelle oggi correnti».

Per potere indagare in quale modo l'autore ha lavorato per dare alle stampe queste edizioni e quindi comprendere l'elaborazione del testo che ne consegue, gli archivi di APICE forniscono un punto privilegiato di indagine, in particolare le carte del fascicolo del fondo personale di Vittorini, dove si conservano i materiali relativi alle diverse edizioni di *Uomini e no*.⁴

Schematizzo quanto lì posseduto:

- Prima edizione giugno 1945 (Bompiani): carte manoscritte del romanzo (non manoscritto, al singolare, ma carte che attestano momenti diversi di scrittura, le quali – insieme – trasmettono una porzione di testo non completa e in una redazione in parte diversa e antecedente a quella poi edita);
- Seconda edizione 1949 (Bompiani): nessun documento;
- Terza edizione 1960 (Bompiani): due gruppi di fogli dattiloscritti (2 + 3 fogli) con due differenti stesure dello stesso capitoletto presente (in corsivo) nella prima edizione, espunto nel 1949 e reintrodotta nel 1960 (in tondo);
- Quarta edizione 1965 (Oscar Mondadori): volume dell'edizione del 1949, spaginato e postillato dall'autore, al cui interno sono inserite fotocopie di pagine dell'edizione del 1945; queste ultime a loro volta trasmettono correzioni d'autore (autografe sulle pagine originali, ricalcate a penna da un'altra mano sulle fotocopie); su tutte queste carte – pagine del libro del '49 e fotocopie delle pagine del libro del '45 – sono presenti evidenti segni redazionali e indicazioni per la composizione del testo: si tratta a tutti gli effetti del supporto materiale che è stato consegnato in tipografia. Inoltre, dell'edizione Oscar Mondadori 1965 sono conservate le bozze, prive però di qualsiasi correzione o segno manoscritto: il testo che portano è del tutto identico a quello della stampa poi emessa.

In relazione con questi documenti possono essere posti quelli presenti in un altro fondo del Centro APICE, cioè l'Archivio personale Valentino Bompiani, nel quale sono conservate le prime bozze in colonna della prima edizione del 1945, ampiamente postillate da Vittorini e attestanti dun-

⁴ Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Fondo Elio Vittorini; serie 5: "Testi letterari e saggistici"; fascicolo: "Uomini e no" (https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNI-MI-ST0019-000001_vittorini-elio/).

que varianti d'autore.⁵ Altri materiali che possano testimoniare il lavoro di scrittura condotto per il romanzo *Uomini e no* attualmente non sono stati rinvenuti, nemmeno controllando nel Fondo della Casa editrice Bompiani, conservato presso la Fondazione Rizzoli Corriere della Sera e nemmeno presso gli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.⁶

Preciso che sto volutamente aspettando ad utilizzare il termine *antigrafò*, proprio per dare innanzitutto conto dell'identità dei documenti considerati in termini di descrizione, mettendone in risalto dunque la *funzione* che è possibile riconoscere e attribuire loro.

Si proceda in ordine cronologico.

Il documento che è andato in tipografia per la stampa della *princeps* del 1945 non è conservato; che sia esistito è necessariamente ovvio, ma forse vale la pena indagare all'interno di questa ovvietà, partendo, come dichiarato, dalla descrizione di quanto è posseduto dagli archivi e aggiungendo alcune osservazioni in merito alle pratiche di scrittura e di produzione dei libri nei decenni centrali del Novecento.

Innanzitutto occorre segnalare che l'insieme delle carte manoscritte conservate è incompleto e complessivamente la grafia di Vittorini su di esse è difficilmente decifrabile se non dopo lunga consuetudine con le abitudini grafiche dell'autore: evidentemente quindi quei fogli sono stati un materiale di stretto uso personale, appartenente alle prime fasi di elaborazione del testo, cioè ancora al momento propriamente genetico/creativo del laboratorio dello scrittore.

La conoscenza delle comuni prassi scrittorie e di lavorazione editoriale dell'epoca che stiamo considerando porta a ritenere che una redazione manoscritta, una volta considerata soddisfacente, fosse trascritta con la macchina da scrivere, dall'autore stesso o da un dattilografo; questo insieme di fogli dattiloscritti aveva innanzitutto l'evidente vantaggio della leggibilità

⁵ Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio personale Valentino Bompiani; subfondo: "Carte personali della casa editrice, 1923-1991; serie: "Manoscritti e bozze: 1945-1991"; sottoserie: "Manoscritti e lavorazioni editoriali 1945"; fascicolo: "bozze Uomini e no" (<https://archivi.unimi.it/oggetti/?id=IT-UNIMI-ST0003-000001>).

⁶ <https://www.fondazionecorriere.corriere.it/archivio-storico/archivio-rcs-libri/> e <https://www.fondazionemondadori.it/introduzione-ai-fondi/arnoldo-mondadori-editoriale/>.

e sostituiva di fatto nel corso del XX secolo la cosiddetta bella copia a mano, o copia in pulito, e attestava un momento, per quanto provvisorio, di stabilità del testo; sul dattiloscritto, poi, l'autore in genere operava un controllo a seguito del quale questo poteva tornare ad essere una tappa del laboratorio creativo, oppure – pur eventualmente trasmettendo ancora qualche correzione o qualche vera e propria variante stilistica o diegetica – otteneva un '*visto, vada in redazione*'. Anche nel caso di *Uomini e no*, dunque, è certa la composizione di un dattiloscritto che abbia contenuto il testo completo del romanzo.

Attuando poi una collazione tra i documenti conservati, in particolare tra le carte manoscritte e le prime bozze in colonna, si pone in evidenza il fatto che *almeno una* tappa intermedia di revisione del testo *deve necessariamente* esserci stata, altrimenti, non si potrebbe giustificare, a partire dal testo manoscritto, la lezione presente nelle bozze. Che questa fase intermedia di elaborazione del testo sia stata una sola, o più d'una, che abbia comportato una ulteriore fase di scrittura manoscritta (pratica per nulla infrequente) e *almeno una* ancora successiva dattiloscritta; oppure si sia svolta direttamente su dattiloscritto e a questo possa esserne succeduto un altro, non è dato stabilirlo con certezza: unica certezza è che *almeno un dattiloscritto* deve esserci stato e che è questo che deve essere stato consegnato alla redazione. A seconda poi di quanto accaduto prima di questo momento, sarà stato un dattiloscritto molto pulito o un dattiloscritto carico di correzioni e varianti (pur contenute però – dato empirico inevitabile – nei margini della leggibilità).⁷

⁷ Tale dattiloscritto è stato probabilmente allestito in due momenti distinti, poiché l'indagine condotta sulle carte manoscritte (e soprattutto il fatto che tra queste siano inseriti alcuni fogli dattiloscritti) porta a ritenere che ci sia stato un primo dattiloscritto completo di una prima redazione, la quale poi è stata rivista e profondamente modificata, in particolare per la parte corrispondente all'ultimo terzo del romanzo. In seguito, un altro insieme di fogli dattiloscritti ha recepito la nuova stesura ed è stato unito al precedente insieme di fogli con il testo già approvato. In merito si rimanda a Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 23-65: «Che questa operazione sia avvenuta è non solo probabile ma anche indispensabile al conseguimento di una adeguata lavorazione redazionale e tipografica del testo e, inoltre, prova della sua esistenza sono tutte quelle varianti tra carte manoscritte e bozze in colonna, la cui introduzione è senz'altro avvenuta in una fase di lavorazione testuale intermedia [...] L'insieme dei fogli dattiloscritti prodotti in due

In redazione questo materiale è stato poi rivisto e corretto e preparato per essere consegnato in tipografia e, sempre in redazione, dunque, viene ‘costruito’ *l’antigrafo* (a questo punto occorre e si deve usare il termine), cioè il documento a partire dal quale, successivamente, in fase di composizione, si copierà il testo. Ma l’antigrafo non trasmette solo il testo: su quei fogli sono inserite anche istruzioni per l’impaginazione e gli stili tipografici da adottare.

In tipografia quindi il testo viene composto in piombo, in questi anni con una linotype, e vengono prodotte le prime bozze in colonna, non ancora impaginate, proprio perché si sa che su di esse gli interventi d’autore avrebbero potuto essere ancora corposi e dunque, per ragioni di tempi e costi, non valeva la pena impostare già la suddivisione delle righe di piombo in rapporto alla gabbia delle pagine del formato del volume.

Le bozze in colonna dell’edizione del 1945 sono conservate, come dicevamo, e le cartelline che le contengono riportano una indicazione precisa, un dato storico certo: «*Per Vittorini | altra copia con originale a un nostro correttore*». ⁸ «Altra copia» è un’altra copia delle prime bozze, mentre «originale» è l’antigrafo che non possediamo, cioè quell’insieme delle carte che sono state preparate dal redattore affinché ottenessero il ‘*visto si componga*’ e fossero quindi mandate in tipografia.

È di rilievo fermarsi a considerare l’uso del termine «originale», il quale, grazie alla sua aproblematica diffusione nel comune gergo editoriale come sinonimo di ‘dell’autore’, lascia intendere che un passaggio ‘ontologico’ sia avvenuto per quanto riguarda il testo: la composizione a stampa delle prime bozze risulta infatti essere la prima fase della separazione del testo dal proprio autore. Il testo cioè, una volta composto in piombo e impresso con inchiostro su carta, anche solo per la preparazione delle bozze, appartiene un po’ meno di prima alla sola giurisdizione autoriale, quella cioè che si amministra sugli autografi e sugli idiografi battuti a macchina. ⁹

momenti di battitura differenti costituirebbe dunque – secondo quest’ipotesi macchinosa nella descrizione ma economica e ragionevole nella sua esecuzione – il dattiloscritto sulla base del quale sono state composte le bozze» (ivi, p. 65).

⁸ Anche in questo caso per una descrizione più analitica dei materiali d’archivio relativi alle bozze si rimanda a Brigatti, *diacronia di un romanzo*, cit., pp. 66-73; alle pp. 477-497 è fornita anche una appendice iconografica esemplificativa dello stato delle carte.

⁹ A queste considerazioni può ricondursi quanto Paola Italia afferma in rapporto alla «*ricostruzione della storia del testo*», la quale andrebbe distinta in «*Storia interna* (la

Le bozze sono quindi il primo supporto a stampa in cui si trascrive il testo e tale insieme di fogli stampati, anche se controllato dall'autore (che appunto corregge le bozze), sembra essere percepito, innanzitutto dagli attori coinvolti nelle operazioni pratiche del mestiere, come un momento 'disgiuntivo', cioè sulla base del fatto che non è più l'autore (e nemmeno il dattilografo 'al suo servizio') ad avere copiato il testo su un nuovo supporto cartaceo.

Questa è forse una prima questione empirica che può essere evidenziata, in attesa di una riflessione più articolata: 'originale' in questo contesto pragmatico non si riferisce al testo, ma, secondo le consuetudini del gergo della casa editrice, al dattiloscritto dell'autore con interventi del redattore, cioè all'antigrafo, inteso innanzitutto nella sua materialità. In questo caso occorre infatti riconoscere che l'insieme di carte mandato dall'autore *in redazione*, pur essendo poi sottoposto a un processo di correzione redazionale, non subisce, quanto meno non necessariamente, una riduzione o menomazione della propria *originalità*¹⁰ – la quale si conserva, in termini complessivi, cioè «sostanzialmente».¹¹ Su questo però torneremo ancora, perché chiaramente deve essere problematizzato in rapporto a un altro concetto, cioè quello della volontà dell'autore.¹²

ricostruzione di tutti i passaggi dalla prima idea e dal primo abbozzo fino al momento in cui il testo viene inviato all'editore ed entra nel processo di produzione industriale) e *Storia esterna* (la ricostruzione delle varie fasi della filiera editoriale, dal manoscritto/dattiloscritto inviato all'editor, fino alla correzione delle bozze e alle successive riedizioni)» (Paola Italia, *Il doppio sguardo. Introduzione a Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 9-14: 12).

¹⁰ «Dal punto di vista della condizione testuale, l'originale dell'autore' è molte volte solo un'espressione astratta. Il testo che arriva al lettore, in particolare nel corso dei secoli XIX e XX qui presi in esame, può essere infatti il risultato di interventi editoriali di vario grado, messi in opera già in occasione dell'ideazione e nel corso della scrittura» (Alberto Cadioli, *L'originale' tra autore e editore*, in *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, pp. 87-113: 113).

¹¹ Si utilizza l'avverbio «sostanzialmente», secondo le implicazioni concettuali introdotte da Conor Fahy nel capitolo *Edizione, impressione, emissione, stato*, in *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Editrice Antenore, 1988, pp. 65-88: 69.

¹² Alle spalle di queste osservazioni empiriche sulla questione dell'originale nel contesto della produzione dei testi letterari del Novecento, ci sono complesse stratificazioni di riflessioni che coinvolgono la pratica filologica nella sua molteplice applicazione a periodi storici (e tecnologici diversi); qui ci si limita a segnalare che è stato segnalato «come il criterio dell'ultima volontà dell'autore derivi dalla filologia classica, volta alla ricostruzione

Ad ogni modo stando a quanto affermato fin qui dalle carte d'archivio, sembrerebbe possibile individuare due indicazioni di originalità:

- una del testo – e in questo caso l'*originalità* prosegue fino alla *princeps*, se si accerta una approvazione della stampa da parte dell'autore. Infatti, la *princeps* e anche altre edizioni, quando sorvegliate dall'autore – è questa una consapevolezza comune – pur essendo *dal punto di vista materiale* copie di un originale, cioè a loro volta apografe, hanno valore di autografo (oltre al fatto che nelle pratiche di lettura e di interpretazione le si *usa* come un originale);
- una del documento, inteso come originale perché *prodotto* dall'autore (o da una figura considerata a lui 'consustanziale', cioè la persona che ha dattilografato il testo e che ha prodotto quindi un idiografo). I materiali a stampa realizzati attraverso un procedimento tipografico non sono invece più considerati (in quel contesto pragmatico) 'originali'.¹³

Tornando ai materiali d'archivio, in particolare a quelli relativi all'edizione del 1949, come si diceva, non si conserva nulla. Per l'edizione del 1960,

dell'originale perduto', impropriamente estesa alla filologia moderna, dove l'originale è, al contrario, spesso posseduto in diverse redazioni, e la *princeps* è seguita da diverse ristampe sorvegliate dall'autore» (Italia, *Editing Novecento*, cit., p. 31, dove si rimanda a Alfredo Stussi, *Varianti d'autore e filologia d'autore*, in *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 194).

¹³ In epoca di trasmissione a stampa, la condizione materiale potrebbe essere il discriminante per stabilire la terminologia stessa di *antigrafo*, il quale sarebbe definito tale in senso distintivo e non genericamente descrittivo, cioè non una qualsiasi copia da cui deriva un'altra copia, ma precisamente la copia da cui derivano le pagine prodotte dalla tipografia, poi da rilegare in libro. Inoltre, la definizione di *originale*, che è implicata nella pratica d'uso dei supporti testuali, pare sostenere questa ipotesi per ora solo provvisoriamente introdotta, poiché il concetto di originale sembra mettere in tensione la relazione tra testo e supporto. In proposito mi limito ad alcune delle più diffuse e accreditate definizioni manualistiche: «Nel senso di *testo autentico* corrispondente alla volontà dell'autore, l'*originale*, *materialmente inteso*, può essere scritto dall'autore stesso (autografo) o sotto sua sorveglianza (idiografo), oppure può essere un'edizione a stampa da lui controllata e approvata» (Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015 [I. ed. 1994], p. 85, corsivi miei). Ancora: «l'originale ha di per sé uno statuto incerto. Anzitutto è sempre una prima copia e come tale può contenere errori, per cui anche quando si conservi non è detto che rappresenti integralmente la volontà dell'autore. Ma ciò che complica il quadro teorico è che la volontà dell'autore, ciò che l'originale *fisicamente* rappresenta, è un riferimento dinamico non statico [...]

invece, sono conservati due dattiloscritti dell'autore (2 fogli + 3 fogli), relativi alla minima porzione di testo che viene aggiunta nel 1960 rispetto al testo dell'edizione del 1949. Prima di descrivere questi dattiloscritti, occorre capire come ha lavorato l'autore per l'edizione del 1960.¹⁴

In merito abbiamo un dato certo, confermato dalla corrispondenza:¹⁵ un volume dell'edizione del 1949 è stato utilizzato come punto di riferimento per il testo; all'interno delle pagine di questo volume sono stati poi inseriti (materialmente o idealmente) alcuni fogli dattiloscritti – corretti dal redattore – recanti il testo dei capitoletti da aggiungere.

L'insieme del volume del 1949 con i dattiloscritti costituisce l'antigrafo *non* conservato.

uno stesso testo può avere non uno ma più originali» (Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, p. 42, l'affermazione citata è inserita nel capitolo "Filologia del manoscritto", ma si fa riferimento anche alle stampe). Ancora «El original constituye la versión que se ofrece al impresor como propuesta de edición» (Sonia Garza Merinos, *El "original" de imprenta. El diseño del libro impreso antiguo según su autor*, in «Ecdótica» n. 3, 2006, pp. 153-174: 174). Si rimanda poi al capitolo *La fenomenologia dell'originale* in D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, pp. 33-43.

¹⁴ L'operazione di ricomposizione del testo per questa edizione è certa, perché è evidente la diversa impaginazione rispetto alle edizioni degli anni Quaranta: diversa è la spaziatura dei paragrafi, la disposizione degli 'a capo' e sono utilizzate differenti virgolette; ciò anche perché il romanzo passa dalla collana Bompiani Letteraria alla collana Bompiani I Delfini, la quale si presenta come 'tascabile' benché conservi lo stesso formato e la stessa gabbia di pagina dell'altra. Inoltre ci sono minime differenze di natura tipicamente redazionale, giustificabili da un controllo sul testo allo scopo di uniformarlo a nuove norme, in coerenza con lo stabilizzarsi di diverse abitudini ortografiche. Ad esempio tutti gli «appiè» sono sostituiti con «ai piedi» e gli accenti sono stati uniformati, per cui i vari «perché» e «né», ecc. hanno l'accento acuto e non grave, e «qual è» è scritto senza apostrofo, diversamente da come invece si legge nelle edizioni degli anni Quaranta. Queste differenze non ci sono già nei dattiloscritti e ciò prova come sia intervenuta una uniformazione redazionale.

¹⁵ «Caro Elio, / non uno, ma due solleciti ti mando con questa lettera: il primo è il mio e il secondo è della segreteria, dove le ragazze impallidiscono ogni giorno per il timore di perdere la copia di *Uomini e no*. Rimandami perciò il volume con le correzioni» (Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 26 gennaio 1960, copia ds, in Archivio Storico della Casa Editrice Valentino Bompiani presso la Fondazione Rizzoli Corriere della Sera, Area 1. Area editoriale, Serie 1. Corrispondenza con gli autori, Sottoserie 1. Carteggio con gli autori italiani fino al 1972, fascicolo 1.1.1 "Vittorini Elio" – segnatura 315ACEB (19/04/1938-25/09/1984).).

Ma, quindi, che cosa abbiamo? Abbiamo cinque fogli che trasmettono il testo di quei capitoletti recuperati dalla redazione del 1945 e reintrodotti per questa nuova edizione del 1960 – come avevamo visto all’inizio nella tabella che riassumeva sinteticamente le principali differenze testuali tra le edizioni.

È proprio sul recupero di questi capitoletti dal testo del 1945 che occorre soffermarsi: si tratta dei capitoli in corsivo *LXXIX-LXXXI* (pp. 147-151) che, nella terza edizione del 1960, sono numerati LXIII-LXV (pp. 117-120) e portati in tondo.

Guardiamo le prime righe di testo, da vicino:

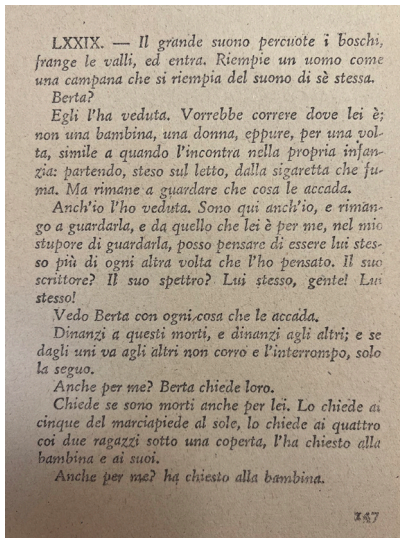


FIGURA 1.
Elio Vittorini, *Uomini e no*, I edizione Bompiani 1945, p. 147

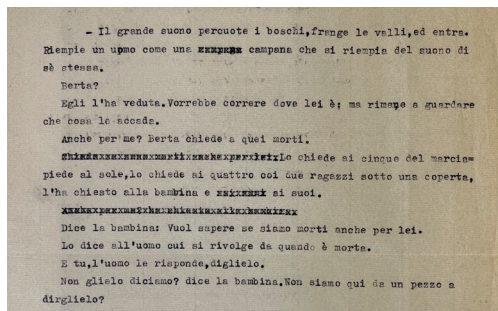


FIGURA 2.
Università degli Studi di Milano, Centro APICE, Fondo Elio Vittorini; Serie 5: “Testi letterari e saggistici”; fascicolo 3: “Uomini e no” – dattiloscritto 1 di 2 (primo gruppo di fogli)

Il primo dattiloscritto (figura 2), rispetto alla redazione del 1945 (figura 1) è già una prima riscrittura.

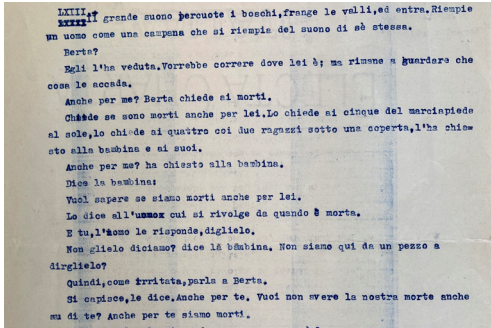


FIGURA 3.
Università degli Studi di Milano, Centro APICE, Fondo Elio Vittorini; Serie 5: "Testi letterari e saggistici"; fascicolo 3: "Uomini e no" – dattiloscritto 1 di 3 (secondo gruppo di fogli)

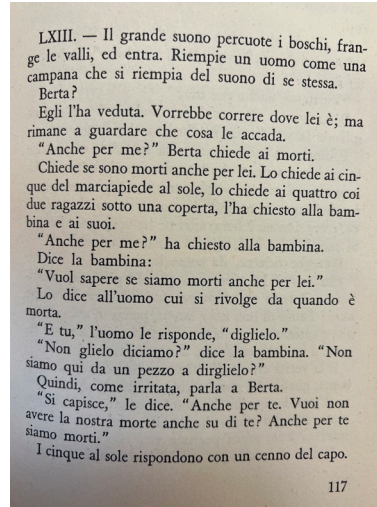


FIGURA 4.
Elio Vittorini, *Uomini e no*, III edizione Bompiani 1960, p. 117

Il secondo (figura 3) testimonia poi una ulteriore rielaborazione, confermata dall'introduzione dei numeri esatti di capitolo, in rapporto alla numerazione dell'edizione del 1949, cioè innanzitutto allo scopo di indicare il punto in cui inserire quei brani ed è poi anche la numerazione di capitolo corretta, mantenuta nell'edizione del 1960 (figura 4).

I dattiloscritti danno dunque conto di due stesure dello stesso brano. La loro relazione cronologica è facilmente decifrabile, poiché il primo riprende il testo del 1945, introducendo – in fase di battitura – alcune significative correzioni,¹⁶ il secondo è una successiva stesura, in cui si registra un'altra serie di varianti, le quali però a questo punto coincidono con il testo della stampa del 1960.¹⁷

¹⁶ Questo brano è quindi ripreso e portato in tondo, ma con numerose varianti, tra le quali la più significativa è l'eliminazione delle frasi in cui compare l'io narrante, in coerenza con il fatto che, avendo l'autore – nel 1960 – recuperato interamente il testo del 1949, la voce narrante che diceva io in prima persona non era più così pervasiva come nella prima edizione del 1945.

¹⁷ Tra le altre cose, questi documenti consentono di riconoscere una direzione correttoria precisa, per altro coerente con il criterio di revisione applicato complessivamente nel corso del tempo da Vittorini a *Uomini e no*, e sono dunque una testimonianza importante; altrettanto importante su un piano più generale, è comprendere che il valore diegetico di

E su questo occorre soffermarsi: la coincidenza riguarda infatti le parole, ma non la punteggiatura cosiddetta di servizio.

Come è evidente nelle immagini, nell'edizione a stampa compaiono le virgolette che 'circondano' i dialoghi, mentre, nel dattiloscritto rimasto tra le carte dell'autore, non ci sono. E non c'erano nemmeno nella prima edizione del 1945.

Occorre necessariamente spiegare almeno le coordinate essenziali della struttura diegetica e locutoria di questo brano, affinché quanto sto per dire sia comprensibile.

Questo brano apparteneva nella redazione testuale del 1945 a quei capitoli composti tipograficamente in corsivo e tale espediente tipografico indicava al lettore il fatto di collocarsi in una dimensione di confine, in cui le abituali strutture referenziali relative ai dati di realtà vengono meno; si sconfinava infatti in una messa in scena – con mezzi di rappresentazione teatrale – dei pensieri o delle fantasticherie di alcuni personaggi, cui il narratore ha accesso. Sempre in corsivo si trovano poi altri brani in cui il narratore stesso commenta o disserta sui fatti accaduti nel mondo di finzione, dandone una interpretazione morale, oppure li osserva ponendosi interrogativi di natura metaletteraria. Sono sempre luoghi in cui l'intrusività dell'*io* narrante – per altro caricato di profonde risposdenze autoriali – è dominante: giocando con la terminologia narratologica più che una rappresentazione dell'autore implicito è spesso un 'autore esplicito'.

Nella parte di testo che stiamo qui considerando, quindi, il narratore accede alla mente della protagonista femminile Berta in un momento apicale della *fabula* e dà conto di quello che potrebbe essere un monologo interiore, se non fosse contraddetto dalla presenza dei *verba dicendi*. Tale costruito era stato da me definito, a suo tempo, in termini didascalici, 'dialogo muto con i morti', perché grammaticalmente e sintatticamente è un discorso diretto pensato, ma tipograficamente è un monologo interiore, in coerenza per altro con il fatto che tale dialogo non potrebbe collocarsi su un piano di realtà (nemmeno romanzesca), salvo ammettere lo scarto nel surreale o nel fantastico.

Vittorini trova un capzioso espediente tipografico-redazionale per conservare intatta la dimensione dell'interiorità del personaggio e però allo

quel momento narrativo venga riabilitato dall'autore, ciò nel quadro di un rafforzamento di posizioni critico-interpretative che coinvolgono l'opera nel suo insieme.

stesso tempo rappresentare un processo di acquisizione di nuove consapevolezze in termini di *actio* verbale – di *conversazione*, introducendo un termine caro all'autore –, non appunto di monologo interiore, fra sé e sé, quanto piuttosto di dialogo, componente costitutiva della poetica autoriale. Indubabilmente un po' una forzatura.

E per testimoniare la difficoltà di tale costruzione stilistica è molto istruttivo osservare cosa si deduce sia accaduto nel momento in cui questa parte di testo è stata consegnata a un redattore che ha preparato il testo per il tipografo.

Il redattore ha ricevuto la prima copia del dattiloscritto conservato (quello della figura 3, infatti, è l'esito di una battitura su carta carbone, è cioè una seconda copia, dato che è in blu e ci sono le tipiche 'strisciate' di inchiostro) e nel rileggerlo, per darlo poi in tipografia insieme al volume del 1949 tra le cui pagine doveva essere integrato, ha indubbiamente inserito le virgolette per quelli che di fatto sono dialoghi, considerando ingenuamente, ma ragionevolmente, che si fosse trattato di una svista dell'autore (o del dattilografo). Il redattore introduce quindi una serie di «varianti d'editore»¹⁸ e a testo, nel volume a stampa, entrerà «l'ultima volontà del curatore»,¹⁹ inteso, in questo contesto, come redattore.

Di fronte a questa situazione, si ha l'evidenza – in controtelaio potremmo dire – del fatto che l'antigrafo rappresenta la fase di lavoro sul testo in cui un intervento di tipo redazionale, si somma alla volontà dell'autore eventualmente alterandola. E occorre allora tornare su quanto si diceva rispetto al fatto che l'antigrafo possa essere considerato un documento che attesta una doppia originalità: quella della sua materialità e quella del testo, colto nell'esatto momento in cui 'entra' in redazione; il redattore infatti può alterare la volontà dell'autore, senza che questo trasformi – sostanzialmen-

¹⁸ Alberto Cadioli, *Il costituirsi del libro letterario*, «Igitur», n. 2, luglio-dicembre 1993, pp. 7-33; ora in Alberto Cadioli, *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di Virna Brigatti e Isotta Piazza, premessa di Gian Carlo Ferretti, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 59-79: 69.

¹⁹ Paola Italia, *L'ultima volontà del curatore. Considerazioni sulle edizioni dei testi del Novecento*, in «Per leggere», a. V, 2005, n. 8, pp. 191-224 e n. 9, pp. 169-198, e anche Paola Italia, *Le 'penultime volontà' dell'autore. Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento*, in «Ecdotica», a. III, 2006, n. 3, pp. 174-186; poi, aggiornati e rivisti, in Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013, pp. 15-37 e pp. 53-107.

te – l’originalità complessiva del testo. E proprio perché si conserva l’originalità del testo diventa determinante distinguere la volontà dell’autore dall’intervento di un redattore, soprattutto se questo interferisce con i suoi significati e le sue forme stilistico-diegetiche, come nel caso che stiamo considerando.

Le conseguenze critiche di queste situazioni testuali non sono di poco conto ed è utile riconoscere un mio errore di ‘attribuzione di autorialità’, compiuto tempo fa su questo punto del testo. Avendo osservato i materiali da una prospettiva diversa da quella di ora, ho dato una certa interpretazione critica a quella che ho considerato una variante d’autore, perché la consideravo *contemporanea* alla scelta di trasporre in tondo questo brano. Ho cioè saltato un passaggio del lavoro sul testo e della produzione del libro, precisamente quello dell’allestimento dell’antigrafo, con il risultato di avere ‘schiacciato’ tutte le differenze testuali trasmesse dai documenti conservati nel quadro di una operazione autoriale. Così infatti sostenevo:

l’introduzione delle virgolette nei dialoghi, ed è questa la variante che sembra essere notevole sul piano critico, [...] crea uno spostamento del piano di realtà in cui si svolge questo dialogo il quale, da “muto”, diventa “pronunciato”. In questo modo il piano di realtà in cui è posto il dialogo di Berta con i morti è speculare a quello in cui si svolge il dialogo con i vecchi del parco: non è più una drammatizzazione di ciò che accade nell’animo della donna prodotta dall’io narrante – che infatti è sparito –, ma diventa la messa in scena dell’alterazione emotiva di Berta, che – semplificando – “parla da sola” e “sente le voci”, in un momento di completa distorsione percettiva di ciò che le accade intorno. Questi dialoghi, che nemmeno nella prima redazione non virgolettata potevano essere confusi con l’indiretto libero, portano il discorso narrativo fuori dall’intimismo costruito per convenzione dai corsivi: il passaggio del brano in tondo, provoca quindi un radicale cambio di natura della situazione.²⁰

Tornando ora, per uno scopo diverso, su quegli stessi materiali d’archivio, emerge con evidenza l’importanza di considerare anche in una prospettiva critico-interpretativa quanto sostenuto in apertura da Alberto Cadioli, cioè la definizione secondo cui l’antigrafo è «il testo d’autore + gli interventi re-

²⁰ Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 431-432.

dazionali». L'antigrafo infatti problematizza il proprio statuto di originale e, come già detto, pur testimoniando un testo 'sostanzialmente originale', non è però testimone della sola volontà dell'autore; resta invece senza dubbio 'originale' in termini di materialità, in confronto alle prime bozze di stampa.

Occorre poi nuovamente ribadire che il testo emesso con la prima stampa 'diventa' un originale d'autore, del tutto equivalente a un autografo, quando approvato, rendendo ancora più insidiosa la ricerca delle «varianti d'editore», soprattutto in mancanza di documentazione per quanto riguarda le fasi di lavoro precedenti.

Arrivando all'ultima edizione controllata da Elio Vittorini. Per l'edizione Oscar Mondadori del 1965, si possiede il documento che trasmette il testo stabilito dall'autore perché sia consegnato in tipografia.

Tale documento è costituito ancora da un esemplare della seconda edizione del 1949, spaginato e postillato dall'autore, su cui sono introdotte molte innovazioni e all'interno del quale sono inserite fotocopie dei capitoli corsivi dell'edizione 1945 a loro volta annotati e recanti alcune correzioni, per lo più cassature (figure 5 e 6).

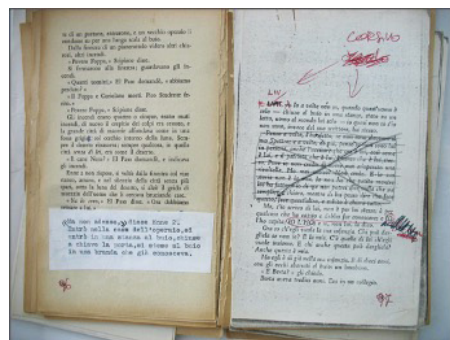
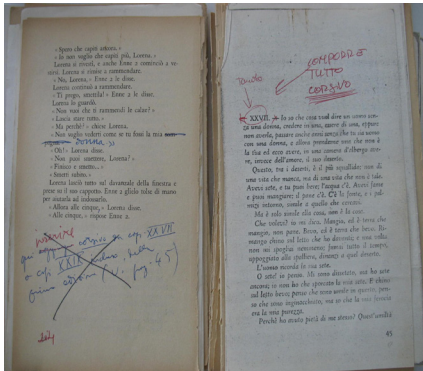


Figure 5 e 6. Università degli Studi di Milano, Centro APICE, Fondo Elio Vittorini; Serie 5: "Testi letterari e saggistici"; fascicolo 3: "Uomini e no".

Su questo documento si osservano diverse linee correttive. Una è condotta da Vittorini con penna a sfera blu sui capitoli in tondo appartenenti al volume preso come punto di riferimento per il testo base; la seconda è condotta, con una penna a sfera nera (o a matita grigia), sulle fotocopie dei

capitoli in corsivo fatte dalla prima edizione del 1945 ed è anch'essa riconducibile all'autore: entrambe infatti intervengono nel merito dei contenuti del testo, ma mentre con la penna a sfera blu si alternano semplici righe di cassatura a postille di sicura grafia autoriale, nel caso delle correzioni a penna nera sono indispensabili alcune precisazioni.

Chi materialmente ha tracciato le linee nere a penna nera che cancellano diverse righe o frasi del testo, non è infatti Vittorini stesso quanto piuttosto un redattore o curatore responsabile dell'operazione editoriale, il quale, avendo ricevuto le fotocopie di quei capitoli, ha ritenuto necessario ripassare le correzioni che erano presenti sulle pagine di cui esse sono la riproduzione. Le pochissime postille manoscritte presenti su queste fotocopie, infatti, non si riconducono alla grafia di Vittorini.²¹

Specificando meglio la questione, quanto cancellato su quei capitoli è indubbiamente ascrivibile alla volontà autoriale, poiché evidente è la coerenza con le altre correzioni autografe inserite a penna blu sulle pagine dell'esemplare del 1949 postillato e, osservando le pagine fotocopiate, si nota come sotto le linee a penna nera ce ne siano di precedenti che erano state tracciate sulle pagine dell'edizione del 1945 prima che le fotocopie fossero fatte; queste poi sulle fotocopie restano scolorite e dunque il redattore ritiene opportuno ripassarle per renderle inequivocabili dai compositori in tipografia. Difficile ragionare in termini di cronologia tra queste due distinte fasi di intervento, che si mostrano tra loro compatte e riconducibili a un unico sistema correttivo: l'ipotesi più probabile (e meno dispendiosa) è che Vittorini abbia lavorato contemporaneamente su due volumi, uno del 1949, quello che è posseduto in archivio, spaginato, e un altro del 1945 (non conservato) dal quale in redazione sono state tratte le fotocopie da inserire nel primo, allo scopo di ridurre la potenziale dispersività dei supporti materiali e costruire – di fatto – un oggetto fisico funzionale al lavoro di tipografia.

Alle due serie di modifiche già commentate se ne affiancano poi altre effettuate con due diversi inchiostri di penne rosse; queste possono essere

²¹ Si vedano ad esempio le fotocopie delle pagine 102, 110 e 111 del volume del 1945; sopra numerate 98, 106, 107. A riprova del fatto che siano proprio di un redattore, basti indicare che su quelle pagine è ancora sistematicamente corretto appiè > a piedi: questo tipo di interventi, identici per le edizioni Bompiani e per quella Mondadori, potrebbero anche attestare una evoluzione della lingua d'uso.

definite di tipo 'tecnico', poiché segnano tutte le variazioni nell'impaginazione, come la riduzione delle righe bianche tra capitoletto e capitoletto e l'aggiornamento dei numeri di pagina, nonché l'aggiornamento della numerazione dei capitoli in rapporto all'inserimento delle parti di testo del 1945, precisando o correggendo quanto già fatto da Vittorini: in particolare nella pagina 196 del volume antigrafo (numero aggiornato a 224), il secondo inchiostro rosso, più chiaro e brillante, interviene per la prima volta per segnalare un salto di numerazione di capitolo (accanto alla quale c'è una breve didascalia a matita di una grafia la cui paternità non è riconoscibile). Da qui in poi, con questo inchiostro rosso più chiaro sono corretti tutti i numeri di capitolo, mentre con l'inchiostro rosso più scuro, fin dall'inizio lungo tutte le pagine, sia quelle dell'edizione del 1949, sia sulle fotocopie, sono aggiornati i numeri di pagina e inserite alcune piccole correzioni grafiche, eliminando i trattini dopo il numero del capitolo, lasciando dunque solo il punto; in rosso, infine, si dà anche un'ulteriore indicazione di comporre in corsivo le parti opportune. Infine, sulla prima pagina del romanzo ci sono due frasi di natura 'tecnica', una scritta con lo stesso rosso scuro di cui si è detto fin qui («comporre senza nessun capoverso»), l'altra in nero («tutte le divisioni (o trattini) vanno composte sul quadratino»): le due grafie si somigliano, ma non possono dirsi con certezza identiche. Ad ogni modo la scritta in nero conferma come le correzioni fatte con lo stesso inchiostro sulle fotocopie dei capitoli in corsivo siano state effettuate da persona diversa dall'autore. Inoltre sono ben evidenti numerosi foglietti dattiloscritti incollati sopra parti di testo autografe, allo scopo di rendere comprensibile quanto scritto a mano dall'autore (cfr. figura 6).

Ancora una volta dunque l'antigrafo è stato costruito sia per quanto riguarda il testo, sia in parte, in questo caso, anche dal punto di vista materiale, dal redattore ed è il risultato della somma di due distinte operazioni: quella autoriale, prettamente variantistica, e quella editoriale, volta principalmente all'uniformazione ma sempre in grado di interferire con la precedente con «varianti d'editore». Eppure non per questo abbiamo di fronte un testo 'non originale', anche perché spesso, come per questa edizione del 1965, non abbiamo un conflitto con la volontà dell'autore.²²

²² L'unico aspetto che contraddice la volontà d'autore è la *mise en page* del volume Oscar; in merito si rimanda a Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 442: «Per allestire il nuovo testo del 1965-66, quindi, Vittorini riprende dall'antigrafo innanzitutto

Inoltre, nonostante l'interferenza del lavoro del redattore, questo oggetto testimonia nella propria materialità l'operazione variantistica e stilistica, ma anche poetica (nel senso di messa in pratica di una idea di letteratura), che è stata compiuta dall'autore per l'allestimento del nuovo testo.²³

Per chiudere l'analisi di questi materiali d'archivio, è utile riprendere la questione del 'dialogo muto'.

Riconsiderando, infatti, i materiali di cui è costituito l'antigrafo per l'Oscar, è evidente come l'aver 'saltato' il testo dell'edizione del 1960 non ha alcuna conseguenza per quanto riguarda la redazione dei capitoli in tondo – poiché il testo del 1960 recuperava senza modifiche quello del 1949 – ma ne ha invece per quei capitoletti che erano stati inseriti nel 1960, quelli appunto del 'dialogo mentale' di Berta con i morti: le trasformazioni minute subite da questo brano nel 1960 sono, infatti, del tutto ignorate durante la lavorazione per l'Oscar, poiché le varianti lì introdotte erano coerenti con l'assetto testuale della pubblicazione nei Delfini Bompiani, ma non lo sono più con la nuova e ultima redazione preparata per Mondadori. Il nuovo testo di queste parti, infatti, è decisamente diverso da quello del 1960, ma si distanzia molto anche dal testo del 1945.

Innanzitutto consideriamo il fatto che sono espunte le virgolette che nel 1960 marcavano il dialogo coi morti come pronunciato; certo, questo era stato da me interpretato in coerenza con il fatto che il brano nel 1965 torna ad essere composto in corsivo e dunque si ricolloca in quella dimensione ambigua, tra la fantasticheria e il monologo interiore ma, più propriamente e verosimilmente, Vittorini corregge l'errore del redattore, anzi, lo rimuove totalmente, non considerando affatto quel momento della storia testuale dei brani.

le scansioni narrative in scene cronologicamente e topograficamente autonome: sul volume spaginato del 1949, infatti, sono conteggiate nella nuova numerazione di pagina sovrapposta a penna a quella tipografica originale, anche le pagine bianche. Questo è l'unico elemento della volontà autoriale che è ignorato sia dall'edizione Oscar, che propone un testo tutto continuo, composto sempre di seguito, senza che mai si vada a pagina nuova; sia dall'edizione Narratori, in cui invece si va a pagina nuova, nel passaggio da un blocco narrativo ad un altro, ma non necessariamente a pagina dispari». *Ibidem* ulteriori osservazioni.

²³ Si veda in proposito il paragrafo *Storia d'amore?*, *ivi*, pp. 458-474.

Ripropongo quindi la seguente tabella che mette a confronto il testo del 1960 con quello presente sull'antigrafo del 1965 e con quello delle ultime edizioni Mondadori: quanto dicevo si vede immediatamente e in questa sede non vado oltre nel commentarlo.²⁴

Edizione 1960: p. 117	Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 147	Oscar 1965: p. 115 – I Narratori 1966: p. 139
<p>LXIII – Il grande suono percuote i boschi, frange le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempia del suono di se stessa.</p> <p>Berta?</p> <p>Egli l'ha veduta. Vorrebbe correre dove lei è; ma rimane a guardare che cosa le accada. "Anche per me?" Berta chiede ai morti.</p> <p>Chiede se sono morti anche per lei. Lo chiede ai morti del marciapiede al sole, lo chiede ai quattro coi due ragazzi sotto una coperta, l'ha chiesto alla bambina e ai suoi.</p> <p>"Anche per me?" ha chiesto alla bambina.</p>	<p>LXXI^{LXXVI} – Il grande suono percuote i boschi, frange rompe le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempia del suono di sé stessa.</p> <p>Berta?</p> <p>Egli l'ha veduta. Vorrebbe correre dove lei è: non una bambina, una donna, eppure, per una volta, simile a quando l'incontra nella propria infanzia: partendo, steso sul letto, dalla sigaretta che fuma. Ma rimane a guardare che cosa le accada. Anch'io l'ho veduta. Sono qui anch'io e rimango a guardarla, e da quello che lei è per me, nel mio stupore di guardarla, posso pensare di essere lui stesso più di ogni altra volta che l'ho pensato. Il suo scrittore? Il suo spettro? Lui stesso, gente! Lui stesso!</p> <p>Vedo Berta con ogni cosa che le accada.</p> <p>Dinanzi a questi morti, e dinanzi agli altri; e se dagli uni va agli altri non corro e l'interrompo, solo la seguo. Anche per me? Berta chiede loro.</p>	<p>LXXVI. Il grande suono percuote i boschi, rompe le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempie del suono di se stessa.</p> <p>Berta?</p> <p>Vedo Berta con ogni cosa che le accada.</p> <p>Dinanzi a questi morti, e dinanzi agli altri; e se dagli uni va agli altri non corro e l'interrompo, solo la seguo. Anche per me? Berta chiede loro.</p>

²⁴ Per un approfondimento si può ancora rimandare a Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 452-458 (a p. 453, la tabella sopra riprodotta).

A questo punto pongo alcune osservazioni, che possono essere dedotte – almeno provvisoriamente – da quanto ricostruito fin qui.

Occorre innanzitutto sottolineare come, nel caso specifico della trasmissione del testo a stampa, sia necessario identificare con il termine *antigrafo* solo quell'insieme di carte che viene preparato appositamente per la tipografia e non quelle inviate dall'autore alla redazione.

Antigrafo cioè è il documento che si ottiene *a seguito* di un lavoro redazionale sul testo, un lavoro che lo allontana dalla giurisdizione autoriale anche se condotto su supporti materiali prodotti dall'autore. È cioè necessario dare uno statuto 'identitario' preciso a quel particolare documento che porta il testo da una dimensione privata a una dimensione non ancora del tutto pubblica e nemmeno più però sotto il solo controllo diretto dell'autore. E questo è esattamente lo spazio in cui si svolge il lavoro e la mediazione editoriale.

Si può quindi sostenere senza dubbio l'osservazione di tipo *funzionale e situazionale* che già è stata avanzata, cioè che – almeno per la trasmissione a stampa e in particolare per il sistema editoriale novecentesco – si considera *antigrafo* solo quel documento che viene *allestito da un redattore* per essere consegnato al tipografo, per essere *copiato*, cioè composto per la stampa, *all'interno della tipografia*.

Antigrafo, ancora, è solo quel materiale da cui si producono copie del testo – le bozze – che sono la prima tappa della produzione a stampa del libro, e che però ancora non avviano la vera e propria trasmissione del testo. Questa infatti inizia solo con la fase di impressione, cioè in rapporto a quel gesto editoriale implicito nel consueto e gergale 'visto si stampi', che fa innanzitutto partire la stampa dell'intera tiratura e che coinvolge subito dopo l'emissione e quindi la distribuzione e la messa in vendita dei libri.

Il passaggio da una fase di lavoro 'privato' a una di lavoro 'condiviso' con l'editore (non ancora però una messa in pubblico del risultato di tale lavoro) non significa quindi affatto che ci sia una cesura netta nei processi di elaborazione del testo. Le bozze infatti sono quasi sempre sede di ripensamenti e correzioni; non è su quei materiali che si interrompe la possibilità di intervento sul proprio testo da parte di un autore, come già ampiamente riconosciuto dalle indagini di filologia d'autore e, per altro, come evidente anche nel nostro caso di studio, ogni edizione può tornare eventualmente ad essere una tappa del laboratorio creativo dell'autore.

E tuttavia inizia a insinuarsi sull'antigrafo una interferenza con un soggetto secondo, che si affianca (o sovrappone) alla volontà dell'autore, a volte modificandola. L'antigrafo quindi è un documento in questo senso prezioso, su cui è possibile misurare concretamente questa interferenza e misurare anche l'azione via via sempre maggiore che assume la redazione, soprattutto nel corso del Novecento, come luogo in cui il testo assume una forma stabile diffusa poi attraverso un numero ampio di esemplari – almeno per un certo periodo.²⁵

Infine, più ampiamente, l'espressione ultimamente affermatasi di 'filologia editoriale' – intesa come specifica metodologia critica per gli studi di contemporaneistica – deve la sua necessità al fatto che riesce efficacemente a mettere in evidenza proprio tale aspetto. La filologia editoriale cioè è in continuità assoluta con i metodi filologici applicati allo studio dei testi prodotti in altri secoli, ma tra i filologi studiosi dell'età contemporanea si è sentita l'esigenza di mettere a fuoco, attraverso una aggettivazione, in parte – lo si può ammettere – pleonastica, quanto è peculiare dei modi in cui i libri sono prodotti e pubblicati tra Ottocento e Novecento, fino al presente.

Posto che l'attribuzione della definizione di *antigrafo* a un determinato documento, per quanto riguardi tutta l'età della stampa, è indissolubilmente legata all'utilizzo di quel documento come modello per una composizione e una impressione tipografica, distinguere però filologia dei testi a stampa da filologia editoriale vuole suggerire che, nell'epoca contemporanea, il testo dell'autore entra in contatto con una struttura professionale e produttiva diversa da quella dell'antico regime tipografico e che il mestiere di editore – e *il termine stesso 'editore'* – hanno raggiunto la loro piena maturazione all'interno di un sistema di pubblicazione dei testi che ha specificità sue proprie, tra le quali è determinante il consolidarsi del ruolo della redazione e dei redattori.²⁶

²⁵ Con la lavorazione in digitale la redazione su di sé anche il compito di impaginare il testo, sostituendosi del tutto alla tipografia che resta ora solo il luogo in cui si stampa un documento già impostato (il file pdf).

²⁶ Cfr. Italia, *Premessa* in *Editing Novecento*, cit., p. 7 e anche in *La produzione del romanzo: editori, consulenti, editor*, in *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 303-320 (qui, dal punto di vista terminologico, il termine editor è associabile, per quanto non sovrapponibile, nella sua funzione a quello del redattore).