

Il ruolo dell'editing nell'elaborazione dell'antigrafo

The role of editing in creating the antigraph

Gabriele Baldassari

RICEVUTO: 03/10/2023

PUBBLICATO: 18/12/2023

Abstract ITA – A partire da alcune esperienze sul campo, il presente contributo mette in luce le difficoltà di ricostruire il passaggio dall'originale all'antigrafo di testi che hanno subito un processo editoriale moderno, entro il quale sono spesso coinvolte varie figure, talvolta numerose e parecchio diverse l'una dall'altra. In un tale contesto, infatti, è necessario considerare anche gli scambi tra l'autore, il redattore e le altre persone coinvolte, molti dei quali tuttavia, non sono documentabili. Dunque, anche per opere recentissime, come è normale in filologia, ciò a cui si può giungere è quasi sempre, se non sempre, solo un'approssimazione o un'ipotesi.

Keywords ITA – editing, antigrafo, pratiche editoriali, filologia d'autore

Abstract ENG – Taking its cue from some relevant experiences within the field, this contribution highlights the difficulties in reconstructing the transition from the original to the antigraph of texts that have undergone a modern editorial process. This usually involves various figures, sometimes quite different from each other. In such a context, it is necessary to consider the exchanges between the author, the editor, and individuals, many of which, however, are not always documented. Therefore, even for works that have been very recently published, as is usual in philology, what can be achieved is almost always, if not always, only an approximation or a hypothesis.

Keywords ENG – editing, antigraph, publishing practices, author philology

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

gabriele.baldassari@unimi.it

Insegna Letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli studi di Milano.

Il ruolo dell'editing nell'elaborazione dell'antigrafo

Gabriele Baldassari

Questo contributo nasce dalla mia passata esperienza nel mondo editoriale. Ho lavorato infatti per qualche anno, con continuità dal 2008 al 2014, per le collane della narrativa italiana di Mondadori, collaborando in particolare con Antonio Franchini e Giulia Ichino. In quegli anni ho svolto diverse mansioni editoriali: ho fatto il correttore di bozze, il lettore di inediti, l'estensore di alette e quarte, e soprattutto quello che viene chiamato forse un po' impropriamente "redattore", intendendo con questo termine – nel mio caso – non una figura interna alla casa editrice, ma un collaboratore esterno di volta in volta incaricato di seguire un libro. Non saprei dire esattamente quanti titoli ho portato alla pubblicazione in questa veste per Mondadori; certamente si è trattato di un'esperienza che è stata piuttosto varia, innanzitutto per il genere e il livello letterario delle opere narrative di cui mi sono occupato. Per esempio, il primissimo libro che mi è stato affidato era una sorta di reportage del giornalista Gian Luca Favetto, *Italia, provincia del Giro. Storie di eroi, strade e inutili fughe*, che raccontava, con un linguaggio tra il giornalistico, il narrativo, l'epico-lirico, le vicende del Giro d'Italia del 2005. Uno dei miei ultimi e più impegnativi com-

piti editoriali ha riguardato invece l'ultimo romanzo di Enzo Bettiza, *La distrazione*, un romanzo imponente, di impianto molto classico, con una scrittura letterariamente sostenuta e una cornice storica estremamente dettagliata. Forse il lavoro più delicato, anche sul piano umano, è stato quello sulla raccolta di brevi scritti (non propriamente di racconti) di Vincenzo Consolo, *La mia isola è Las Vegas*, la cui lavorazione redazionale cominciò pochi giorni prima che Consolo morisse e che continuò per mesi insieme alla vedova, Caterina, e a Nicolò Messina, che curava il volume. In questo caso si trattava di un lavoro quasi filologico, che consisteva soprattutto nel decidere come comportarsi di fronte a punti del testo che sollevavano rilevanti dubbi, anche a causa delle note peculiarità della scrittura di Consolo. Come si può immaginare, qui il mio editing fu pressoché nullo: ciò a cui si mirava non era assolutamente modificare il testo, adeguandolo a esigenze editoriali (che, possiamo dire almeno in prima istanza, è l'obiettivo dell'editing), ma accertarsi che corrispondesse alle intenzioni di un autore che ormai non c'era più. All'altro capo rispetto a questa esperienza posso collocare quella su un romanzo scritto a quattro mani, dal cantautore e regista Federico Zampaglione, noto come leader dei Tiromancino, e da Giacomo Gensini, il quale è autore di alcuni libri (ne ha pubblicati altri due per Mondadori, nella collana "Strade blu") e sceneggiatore dei film dello stesso Zampaglione. Poiché avevo già lavorato precedentemente a un suo romanzo, Gensini mi ha coinvolto da subito nel progetto di questo libro, che ho proposto io stesso al responsabile editoriale di Mondadori (a capo della Narrativa italiana era subentrato Carlo Carabba), e ho seguito poi via via nella sua elaborazione. I due autori mi inviavano di volta in volta i capitoli che avevano scritto; io intervenivo direttamente nel file apportando alcuni ritocchi (in genere stilistici, comunque solitamente circoscritti e mirati: tengo a dire che non ho fatto assolutamente il ghost writer, non ce n'era bisogno) o sollevavo eventuali dubbi, e a quel punto inviavo i capitoli agli autori, che leggevano e approvavano o disapprovavano le mie proposte. Il libro ha preso forma via via così; ma oltre a questo lavoro svolto direttamente sul testo, di capitolo in capitolo, ce n'è stato un altro che consisteva nel rileggere blocchi di capitoli, nella riflessione su quanto era stato fatto fino a quel momento, ma anche su quello che sarebbe stato fatto poi: c'era cioè spesso una discussione comune e non di rado impegnativa su come sviluppare la storia o i singoli personaggi, che partiva dai due autori, ma

coinvolgeva anche me (specie nei momenti di disaccordo tra i due). Oltretutto, una volta che il romanzo è giunto a conclusione attraverso questa sorta di lavoro di équipe, è stato sottoposto a un ulteriore processo redazionale in casa editrice, cosicché quanto è risultato dal mio editing ha subito a sua volta dei ritocchi e delle modifiche. E si può aggiungere che la storia del libro non è finita nemmeno qui, perché successivamente il romanzo è stato trasposto in un film, che – devo confessare – non ho ancora visto: è probabile, se non certo, che diversi elementi narrativi siano stati cambiati ancora.

Quest'ultimo esempio rappresenta sicuramente un caso eccezionale. Di solito l'iter seguito dai libri veniva messo in moto dalla casa editrice e non richiedeva un mio intervento mentre il romanzo era ancora *in fieri*. I responsabili della narrativa italiana mi inoltravano un file word con quello che veniva considerato il testo *originale* dell'autore; dopo una sua prima ripulitura (doppi spazi, spazi prima della punteggiatura, applicazione di norme redazionale di base...), il testo veniva impaginato e stampato. Il primo risultato era cioè una prima bozza ancora piuttosto "sporca" dal punto di vista redazionale, che a quel punto ospitava il mio editing. Dopo avere stampato il file, vi annotavo infatti dubbi e proposte di intervento da sottoporre all'autore, insieme a correzioni a penna per errori di battitura e simili. Spesso questa bozza veniva fotocopiata, in modo tale che una copia venisse inviata all'autore e una rimanesse a me. Da qui cominciava un confronto che oltre che sulle bozze si svolgeva solitamente via telefono, più raramente di persona (non si usava ancora, come mi sono accorto ricercando materiali, la pratica del commento nei file). Se ad esempio posso ricordare di avere lavorato, a volte per lunghi pomeriggi, con Enzo Bettiza nell'ufficio che aveva non distante da qui, ci sono stati non pochi casi in cui non ho mai incontrato l'autore, nonostante attraverso il dialogo per posta elettronica e per telefono si instaurasse a volte un rapporto di simpatia umana che andava oltre il lavoro sul testo. Così è successo con Ugo Riccarelli, un autore che mi piace ricordare qui anche perché oggi forse è un po' dimenticato: il suo libro più celebre, *Il dolore perfetto*, aveva vinto lo Strega nel 2004, e l'ultimo romanzo a cui abbiamo lavorato insieme, *L'amore graffia il mondo*, vinse un Campiello purtroppo postumo nel 2013, perché purtroppo Riccarelli, la cui salute era molto fragile (è stato il primo

cittadino italiano ad avere subito un trapianto sia di cuore sia di polmoni), morì non molto dopo la stampa del libro.

Tornando sul processo redazionale, dopo l'inserimento dell'editing, si aveva una seconda bozza; questa veniva quindi di nuovo letta da me e dall'autore e sottoposta in genere a una coppia di correttori di bozze. Non di rado questi ultimi segnalavano problemi o facevano proposte sul testo, per cui di nuovo c'erano passaggi e scambi tra me e l'autore per decidere ulteriori limature o modifiche magari più sostanziali. A tutto ciò si aggiunge che le figure interne alla casa editrice, e cioè propriamente responsabili editoriali e redattori (intendendo ora con il termine coloro i quali sono impiegati stabilmente all'interno della casa editrice), non restavano certamente silenti durante il processo di lavorazione: dagli editor venivano spesso indicazioni iniziali sull'impostazione da dare al libro; poteva accadere che chiedessero conto in corso d'opera di quanto veniva fatto (specialmente per libri su cui esisteva un cospicuo investimento: io mi sono occupato ad esempio di un romanzo la cui prima tiratura è stata di 180.000 copie) e che rilegessero il libro alla fine; mentre a livello più propriamente redazionale, prima della chiusura del testo, il redattore interno svolgeva una rilettura parziale, specie delle prime pagine, e sfogliava l'ultima bozza, per verificare in particolare la conformità alle norme redazionali, ma anche per chiedere conto di alcuni aspetti che potevano balzare all'occhio, come l'uso di certe parole o espressioni o la correttezza di determinate grafie. Un'altra figura che non può essere passata sotto silenzio è quella dell'agente letterario: almeno in un paio di occasioni il mio lavoro è partito da un incontro con l'autore, i funzionari della casa editrice e l'agente, il quale si esprimeva sulle linee guida della revisione del testo e anche su aspetti più puntuali.

Si capisce da ciò che ho detto quante figure e per quanto tempo siano coinvolte nell'elaborazione del testo dell'autore, dal momento a cui arriva alla casa editrice, in genere in formato word, al momento in cui si trasforma in un pdf *ne varietur*, che viene inviato alla tipografia per la stampa delle copie: insomma, dall'originale all'antigrafo. La figura del redattore che si occupa dell'editing, per la mia esperienza (non so dire se le cose siano oggi un po' diverse, ma non credo), appare piuttosto singolare: è quella di un collaboratore esterno alla casa editrice, che viene investito di un ruolo non poco delicato, che lo pone al centro di una rete di relazioni, per cui (come si intuisce facilmente) deve essere anche, se non soprattutto, un

bravo mediatore, in grado sia di guadagnarsi la fiducia di buona parte delle figure coinvolte (l'autore in primis, ma anche i funzionari della casa editrice ed eventualmente l'agente letterario) sia di guidare il lavoro di altre persone (in particolare, il redattore esterno coordina i correttori di bozze, a cui può chiedere di svolgere un lavoro specifico sul testo, e a volte incarica dei veri e propri "consulenti", che possono essere coinvolti in base a competenze utili, ad esempio quella in una lingua o un dialetto, in un periodo storico, in una disciplina...).

Un altro aspetto da prendere in considerazione è la varietà dei livelli che sono coinvolti dall'editing. Prima ho detto che si può definire l'editing come l'adeguamento del testo a esigenze editoriali, una formula che in realtà comprende in sé una pluralità di aspetti e di mansioni: dal lavoro fatto per rendere un testo conforme alle norme redazionali e per assicurarsi via via che l'impaginato rispetti alcuni requisiti della casa editrice (nel caso di un editore come Mondadori non manca ad esempio l'attenzione per pagine troppo vuote o per i cosiddetti "righini") a tutto ciò che agisce sul testo con l'idea, o la presunzione, di migliorarlo. Devo dire che nella mia esperienza, comunque limitata, raramente le esigenze editoriali sono state chiaramente, esplicitamente esigenze di carattere commerciale: in certi casi si poteva ragionare su elementi della trama anche in questo senso, ma direi che di solito la dimensione commerciale diventava preminente soprattutto quando si ragionava su aspetti come il titolo (che non di rado cambiava in corso d'opera), l'immagine di copertina, la foto dell'autore, il testo del risvolto, tutti aspetti su cui sono stato quasi sempre coinvolto, anche solo per esprimere un parere o per fare da tramite con l'autore.

Prendiamo in considerazione quella parte del lavoro che mi sembra coincidere più propriamente con l'editing. Per semplificare diciamo che ci sono un macroediting e un microediting, che possono corrispondere anche a fasi diverse dell'elaborazione del testo: c'è cioè un lavoro che riguarda la trama e la struttura di un romanzo, gli episodi che lo compongono, i personaggi, i loro tratti caratteriali e le loro azioni, e c'è un lavoro che riguarda la lingua, lo stile, la punteggiatura. Anche se non è detto che le due fasi siano distinte, è normale, e comprensibile, che nella definizione del testo e nel confronto tra autore e responsabile dell'editing l'attenzione sia rivolta primariamente agli aspetti di portata più generale. Nel caso del romanzo di Bettiza che ho menzionato prima, parte del lavoro consisté nel ridurre

l'opera, operando dei tagli e, ovviamente, delle ricuciture. Per fare un altro esempio, ricordo che quando lavorai a un romanzo di Alessandro Zaccuri, *Dopo il miracolo*, convinsi l'autore a spostare più avanti un episodio, se non sbaglio un intero capitolo, che originariamente si trovava all'inizio del romanzo e che a me sembrava arrivare troppo presto.

Un aspetto a cui in genere nel processo di editing si dedica molta attenzione, ben oltre, credo, quello che si immagina comunemente, è la cronologia della *fabula*. Nel lavorare su opere narrative è normale evidenziare i riferimenti temporali interni e crearsi una sorta di schema dei tempi della storia. Può sembrare strano, ma in base alla mia personale esperienza, gli autori incappano spesso in errori nel gestire le relazioni cronologiche interne, gli intervalli tra gli eventi, le età dei personaggi. Si tratta di un fenomeno molto interessante, che si può spiegare a volte con banali distrazioni, ma in altri casi, credo, con una percezione interiore degli eventi che non corrisponde alla loro scansione logica e cronologica.

Per restare sempre su aspetti di macroediting ma che richiedono di scendere più in profondità nel testo, accade abbastanza frequentemente che nel lavoro si senta l'esigenza di definire in maniera più precisa la figura di un personaggio o che magari si discuta della coerenza psicologica dei suoi comportamenti: si tratta di punti naturalmente molto delicati, che comportano un confronto tra sensibilità necessariamente diverse. Qui si tocca un fattore cruciale nel rapporto tra redattore e autore e che investe livelli ulteriori. Il responsabile dell'editing è prima di tutto un lettore, ma un lettore particolare, a cui viene assegnato un ruolo da parte della casa editrice, sulla base delle sue competenze, che naturalmente gli devono essere riconosciute anche dall'autore. Oggi, quando abbiamo piattaforme su cui, a quanto ne so, chi vuole può pubblicare via via ciò che scrive e creare un'interazione con una comunità di lettori, che dicono la loro e possono indurre l'autore ad apportare modifiche, in tempi cioè di socializzazione della produzione narrativa (non dirò letteraria), non è irrilevante sottolineare l'importanza che nel processo editoriale assume una figura come quella del responsabile dell'editing. È come se l'autore si confrontasse materialmente, concretamente, con un lettore particolarmente qualificato, nel quale si intrecciano e si sovrappongono dimensioni diverse: quel lettore è al contempo rappresentante della comunità dei lettori futuri (qualcuno che cerca di intuirne le reazioni e le esigenze), ma nel fare questo si fa anche

interprete, almeno in parte, delle esigenze della casa editrice; però è anche, naturalmente, un individuo singolare, dotato di gusti, conoscenze letterarie (che sono sempre, per forza di cose, parziali), idiosincrasie, ossessioni. Io credo di aver sempre cercato di non imporre la mia personalità all'autore, di avere sempre cercato (il che non vuol dire che sempre ci sia riuscito) di interpretarne lo stile, anche quando non mi corrispondeva: tentavo di smussare magari dei tratti troppo pronunciati della sua personalità, di limitare degli eccessi, ma non di snaturarla. Tutti noi abbiamo in mente il caso celebre di Raymond Carver, la cui scrittura estremamente sintetica, secca, che nell'immaginario collettivo è divenuta la sua cifra stilistica, sarebbe l'esito, come abbiamo appreso, dell'operato del suo editor, Gordon Lish. Posso dire di non aver mai fatto nulla di simile, anche, ovviamente, per importanza degli esiti. Tuttavia, è inevitabile, il lavoro di editing (quindi anche il mio lo faceva) incide sul testo, lo modifica, portandolo da ciò che l'autore aveva pensato e voluto (magari non da solo, magari già tramite un confronto con la moglie, il marito, l'agente) a qualcosa di diverso, che non corrisponde più solo alla sua volontà.

Ovviamente si registrano atteggiamenti differenti da parte degli autori: c'è chi è molto aperto all'intervento altrui e chi invece è più geloso di quanto ha scritto. Non voglio fare graduatorie di merito, perché non è questo il punto. In apparenza l'autore che dà più spazio ai suggerimenti di editing sembra meno sicuro e consapevole della propria scrittura; ma non è sempre così: ricordo ad esempio che Riccarelli mi raccontava di avere appreso a scrivere stando quasi a bottega da Antonio Tabucchi e che da questa esperienza aveva tratto l'idea che un testo possa progredire tramite il confronto e la collaborazione. Il suo atteggiamento aperto era dunque frutto di una scelta pienamente consapevole, il che faceva sì che sapesse anche discriminare che cosa accettare e che cosa rifiutare. Altri autori sono ovviamente meno disponibili ad accogliere interventi, il che però, per mia esperienza, non implica mai una preclusione totale (ricordo solo una telefonata con un celebre scrittore, il quale a ogni mia domanda su un suo testo, che in realtà era una traduzione, reagiva con un lungo silenzio che terminava immancabilmente con un "no", ma si è trattato di un caso unico). Appartiene al secondo versante una delle esperienze che ricordo con più piacere, anche per la qualità, davvero alta, dell'opera, quella sul libro di Edoardo Albinati *Vita e morte di un ingegnere* (2012). Si tratta di un testo

dalla storia particolare: Albinati l'aveva scritto parecchi anni prima, ma l'aveva lasciato in un cassetto, data la delicatezza della pubblicazione; nel libro parlava infatti di suo padre (senza nulla di scabroso ma ovviamente con alcuni dettagli personali intimi) e aveva atteso la morte della madre per decidere di darlo alle stampe. Il *mémoire* era a tratti straniante, perché la voce che parlava al presente faceva riferimento a particolari, penso a quelli di natura tecnologica, che ormai risultavano inattuali, ma Albinati voleva conservare il più possibile il testo nella sua integrità e non si fece problemi a cassare parecchie mie proposte, anche se ne accolse altre, in particolare qualche taglio (sono costretto però ad andare a memoria, perché non ho a disposizione più alcun materiale, né ve ne sono alla Fondazione Mondadori, come ho appreso preparando questa relazione). Cito qui un esempio che apparentemente non è sostanziale, visto che è di natura ortografica, ma che attesta l'atteggiamento dell'autore. Nel libro si ha sempre la forma grafica "soprattutto", con una sola *t* dopo *sopra*. Mentre scrivevo questa relazione e dunque quest'ultima frase al computer, il correttore automatico di Word ha cambiato la parola non a caso in "soprattutto". Albinati difese tenacemente la grafia con la scempia, "soprattutto", che a me francamente appariva solo un vezzo. Ma questa difesa rientrava nella generale attitudine di un autore molto consapevole di sé, naturalmente portato a rifiutare qualunque standardizzazione e normalizzazione.

Approfitto dell'esempio proprio per toccare un punto importante: non c'è dubbio che il processo editoriale tenda, quasi inevitabilmente, a "normalizzare" un testo. La correzione stessa di alcuni errori può essere vista in questo senso. Prima ho parlato della frequenza con cui gli autori incappano in incoerenze nella cronologia della *fabula*. È naturale che chi si occupa dell'editing sia portato a chiedere all'autore di correggerle. Non è detto che lo scrittore acconsenta a farlo: da miei scambi via mail ho recuperato il caso di un romanzo giallo, i cui autori hanno preferito mantenere una cronologia che non appariva del tutto verosimile. Hanno compiuto questa scelta, rifiutando proposte di modifica, per conservare l'atmosfera a cui avevano pensato ambientando un evento in un determinato momento dell'anno. L'effetto a cui miravano era più importante del rigore nella successione cronologica degli avvenimenti, a cui siamo portati ad attribuire un peso specifico forte in un romanzo giallo. Questo è interessante, anche perché chiunque si occupi di opere letterarie, specie antiche, sa quanto le contrad-

dizioni di un autore possano essere significative. Prendo un esempio dal genere di testi di cui mi occupo come studioso. Sappiamo tutti che Dante nel X canto dell'*Inferno* fa dire a Virgilio che Beatrice, in paradiso, fornirà la spiegazione delle parole oscure che Farinata ha pronunciato riguardo all'arte di tornare a Firenze; sappiamo benissimo che poi non sarà Beatrice (a cui questo ruolo è assegnato anche nel canto XV dell'*Inferno*) a sciogliere l'enigma delle profezie sull'esilio, ma Cacciaguida. Questo è stato interpretato come il segno di una divulgazione della *Commedia* per blocchi o canti: Dante non sarebbe tornato su quel punto dell'*Inferno* perché ormai era stato pubblicato in quella forma. In realtà può essere che a Dante premesse conservare quella contraddizione, che non volesse togliere quel riferimento a Beatrice in un canto in cui, qualche terzina prima, proprio a Beatrice si faceva probabilmente riferimento nello scambio con Cavalcante Cavalcanti a proposito di Guido e del suo celeberrimo *disdegno*: se Guido aveva rifiutato Beatrice, nel senso che aveva rifiutato il ruolo che Dante le aveva assegnato, di strumento, diciamo, di elevazione spirituale, era logicamente sensato che Virgilio subito dopo parlasse di Beatrice come colei "il cui bell'occhio tutto vede" e da cui Dante personaggio avrebbe saputo "di sua vita il viaggio".

La tendenza dell'editing a produrre una normalizzazione del testo ha luogo a diversi livelli. Un altro fenomeno tipico del processo redazionale consiste nel controllo e nella correzione delle citazioni presenti in un testo: anche in questo caso noi sappiamo bene quanto l'inesattezza in una citazione fatta a memoria da un autore possa essere significativa e rivelatrice; l'errore ci dice qualcosa ovviamente della cultura dell'autore o, se si preferisce, della sua mancanza di cultura, ma, meno maliziosamente, ci può aiutare a comprendere intenzioni che sono sottese al testo in quel particolare punto.

Veniamo a un piano più propriamente stilistico e linguistico. Nelle redazioni è pressoché scontato procedere all'uniformazione del testo: una parola deve essere scritta sempre allo stesso modo; questo può apparire ovvio, ma lo è meno quando si parla di forme concorrenti tra loro in italiano che in realtà sono perfettamente equivalenti. Mi spiace non avere a portata di mano esempi concreti da portare; ma posso dire con una buona dose di certezza che se un redattore trova in un testo la forma "devono" e qualche pagina dopo "debbono", è portato a chiedere all'autore di scegliere tra una delle due. Anche in questo caso chiunque sa che la difformità è pressoché

naturale nelle opere letterarie: nessuno si sognerebbe di fare l'edizione critica di un testo annullando oscillazioni che sono viste come una ricchezza linguistica. Il lavoro di editing invece tende a livellare queste oscillazioni. Un fenomeno analogo e inverso è quello che riguarda invece le ripetizioni: sappiamo come nella nostra tradizione scolastica sia forte la ripugnanza nei loro confronti. Su questo le singole sensibilità possono essere anche molto lontane. Ammetto che ad esempio la mia al riguardo non è molto spiccata. Per fare un esempio, ricordo che all'inizio del lavoro su un libro un agente letterario mi invitò a cercare di ridurre le occorrenze un po' troppo insistenti di alcuni termini lungo il romanzo, anche a diverse pagine di distanza, idea che mi trovò un po' forzatamente consenziente. È chiaro che un intervento di questo tipo, mentre accresce la varietà del lessico, rischia anche di togliere qualcosa al libro.

Ho detto sopra che l'editing trasforma un testo, portandolo da ciò che l'autore aveva pensato e voluto a qualcosa di diverso, che non corrisponde più solo alla sua unica volontà, per quanto non ci sia dubbio che il processo editoriale, almeno quello che ho in mente io, avvenga sempre con pieno ed esplicito consenso dell'autore. Non esiste la possibilità che un intervento venga fatto senza essere visibile e senza che sia reversibile, senza cioè che l'autore possa ripristinare l'originale. Un buon editing non dà in realtà nulla per scontato. Farò solo un esempio banalissimo che mi si è impresso nella memoria. Tra i libri su cui ho lavorato ce n'è uno di un autore italiano, Piero Meldini, il quale avrebbe meritato a mio avviso maggiore notorietà (è famoso soprattutto il suo romanzo d'esordio, *L'avvocata delle vertigini*, pubblicato da Adelphi), in una collana che è durata poco, le "Libellule" di Mondadori. Il libro di Meldini, *Italia. Una storia d'amore*, era ambientato alla fine dell'Ottocento. A un certo punto i due protagonisti pranzano in un ristorante sul mare e mangiano del pesce, accompagnandolo con del vino rosso. Da incompetente io segnalai a Meldini che il vino non era ben abbinato al piatto; lui mi riprese amabilmente dicendo che all'epoca quell'abbinamento era tutt'altro che stonato e inconsueto, per cui abbiamo mantenuto il pesce con il vino rosso, nonostante magari qualche lettore possa avere pensato poi: "ma guarda che ignorante questo autore, che non sa neanche che non si beve il vino rosso con il pesce".

L'antigrafo dunque corrisponde, in linea di principio, a quanto l'autore ha approvato perché venga stampato e pubblicato. Tuttavia questo non to-

glie, come è ovvio, che tornare all'originale e ricostruire il processo che ha portato da questo all'antigrafo sia degno di interesse, e in particolare qualora si tratti di opere di valore letterario, di interesse propriamente filologico. Per le ragioni che ho indicato, l'originale ci dice molto, anzi di più, delle abitudini stilistiche e linguistiche di un autore: nel caso di un autore di cui l'editing riduca la ripetitività nell'uso di certe parole, una ricerca sull'uso di quei vocaboli nell'antigrafo sarà quasi sicuramente fuorviante, o richiederà quantomeno una verifica sull'originale, che ci fornirà indicazioni molto più chiare riguardo alle consuetudini, o se vogliamo ai tic dell'autore. Lo stesso può valere per l'uso di certe forme linguistiche: il livellamento delle oscillazioni attraverso l'editing toglie ovviamente qualcosa alla nostra conoscenza della lingua di un autore. Allo stesso modo *lapsus* ed errori a diversi livelli, come si diceva, possono ricoprire un significato per aiutarci a cogliere elementi del testo che l'editing, nella sua opera di levigatura, tende a occultare. Risalendo verso la dimensione "macro", è ancora più ovvio quanto possa essere importante recuperare parti del testo che sono state tagliate, ritornare alla disposizione primitiva degli avvenimenti, ritrovare la fisionomia originaria di un personaggio e così via.

Il punto è che il rapporto tra originale e antigrafo solleva ovviamente qualche questione nella prospettiva filologica del privilegio dato al testo che rappresenta appunto l'ultima volontà dell'autore, dal momento che l'originale, che in genere è esito di un iter compositivo, magari anche tormentato, rappresenta lo stato del testo che l'autore ha ritenuto, o potuto ritenere, definitivo. Certo, uno scrittore consapevole di come funziona l'editoria sa benissimo che il suo testo passerà attraverso un processo che probabilmente lo modificherà, ma ciò che ha consegnato all'editore corrisponde alla forma del libro che lui poteva arrivare a immaginare. Con questo non intendo affatto sminuire i potenziali effetti positivi dell'editing, che nelle circostanze migliori arriva anzi a svolgere una funzione per così dire maieutica. È però innegabile che l'antigrafo, il file in pdf da cui deriveranno le copie a stampa, è l'esito di un insieme di mediazioni, che agiscono sul testo di partenza modificando, magari scalfendo la volontà dell'autore incarnata dall'originale. Qui si pone un ultimo punto degno di interesse, prima di chiudere, almeno provvisoriamente, queste riflessioni. Come ho spiegato all'inizio, il processo di elaborazione di un testo fino alla stampa è lungo e complesso e coinvolge varie figure, spesso non poco

numerose e parecchio diverse l'una dall'altra. Naturalmente ricostruire il passaggio dall'originale all'antigrafo è interessante di per sé, ma perché questo passaggio possa essere compreso davvero, è necessario, o sarebbe necessario, riuscire a distinguere le diverse fasi e le diverse figure che hanno prodotto la trasformazione del testo, nel tentativo soprattutto di meglio comprendere le motivazioni soggiacenti a tali trasformazioni. Questo però è, credo, tutt'altro che semplice e richiede un'opera ricostruttiva complessa che comprende anche gli scambi tra l'autore, il redattore e le altre persone coinvolte. Naturalmente molti degli scambi però non sono documentabili. Dunque, come è pressoché normale in filologia, ciò a cui si può giungere è quasi sempre, se non sempre, solo un'approssimazione o un'ipotesi. Che ci fa capire quanto labili siano certi confini e quanto incerti alcuni capisaldi della filologia, come la nozione di volontà d'autore.