

Maria Antonietta Grignani

ARCHIVI DI PERSONA DEL NOVECENTO: INTERSEZIONI DISCIPLINARI E METODOLOGICHE

Gli archivi di persona di scrittori del Novecento sono insiemi complessi, ibridi e eterogenei, perché si collocano tra sfera pubblica e sfera privata e, per essere interrogati e descritti, richiedono collaborazione tra diverse competenze, filologiche, storiche, codicologiche, archivistiche, oggi anche informatiche. Ma difficili da interrogare lo sono anche per il fatto che gli autori mostrano diversi atteggiamenti verso le proprie carte. Taluni le sistemano e ripensano in vista del futuro, operando con maniacalità autoarchivistica tra *self narrative* e monumentalizzazione della propria figura (in Italia per esempio è il caso dello scrittore Luigi Meneghello). Tal'altra, invece, è proprio l'autore a scongiurare questa autoarchiviazione in forma di narrazione di sé, per evitare future intrusioni, violazioni della *privacy*: lo fa bruciando carte su carte, lasciando volontà testamentarie intimidatorie. È ben raro tuttavia che l'operazione di repulisti riesca del tutto e in tal caso i silenzi parlano tanto quanto le presenze. Saranno gli eredi a tradirne di frequente la volontà di non lasciare certe testimonianze e ad allestirne, con inclusioni e esclusioni spesso intenzionali, l'immagine postuma.¹

Famosi i tradimenti di amici devoti e di biografi pronti a andare contro la volontà dell'autore: Kafka e Max Brod, Hemingway e il biografo Jeffrey Meyers. I vivi subentrano a far violenza ai morti e la memoria autoriale diventa memoria-fonte per i posteri.

Paul Valéry, considerato precursore della *critique génétique*, nei *Cahiers* parla della collaborazione di stati diversi, di incidenti interni e esterni per l'autore, i cui effetti si combinano nella materia fluida dell'opera, potenzialmente oggetto

¹ Catherine Hobbs, in "Archiviaria", n. 52 (2001); Myriam Trevisan, *Archivi letterari*, Carocci, Roma 2009; Ead. *Autoritratti all'inchiostrato*, in *L'autore e il suo archivio*, a cura di Simone Albonico e Nicolò Scaffai, Atti del Convegno di Losanna del 2013, Officina Libraria, Milano 2015, pp. 9-20.

di un lavoro infinibile.² Dunque pone il problema di superare la nozione teleologica di Testo come attività che intenzionalmente sia rivolta a un preciso e definitivo assetto. Ma come pubblicare e mettere in relazione certi avantesti (diari, lettere, appunti, brogliacci, stesure incomplete) che in un'edizione critica di tipo tradizionale, cioè lineare e dunque assertivo, sono relegati in certe zone di un apparato, spesso esoterico, che non lascia capire i movimenti del testo? Se si vuole offrire a un lettore nuovo (forse utopistico) il piacere della scoperta della scrittura nel suo farsi, occorre uscire dal mito del Testo finale e dalla linearità della resa filologica, dare movimento ai "sistemi" che si rintracciano negli archivi degli scrittori e al lavoro interpretativo che intende seguirne i percorsi. La più recente filologia d'autore italiana, ormai convertita a edizioni critiche digitali,³ e la *critique génétique* francese hanno questo scopo in comune, per quanto la scuola filologica italiana sia tuttora più rivolta all'elaborazione stilistica commisurata al testo finale e quindi orientata sulla lettura di un testo sicuro, mentre quella francese è più interessata alla virtualità e al processo della scrittura nel suo farsi.

Per dar conto dei brogliacci, dei nuclei che migrano in opere diverse o delle *paperoles* per dirla con gli studiosi di Proust, delle prime sinopie di poesie nascoste in lettere familiari o agli amici, insomma dei sentieri dell'invenzione reperibili materialmente nelle carte, bisogna sottrarsi agli allettamenti di certo strutturalismo, che con Roland Barthes aveva decretato la "morte dell'autore" per una apologia dell'autosufficienza del Testo in quanto tale. Invece un cantiere letterario prevede nuclei germinativi, in corso d'opera contraddetti o mutati di prospettiva. Questi nuclei racchiudono un dialogo interno all'autore, ma sono anche i documenti dell'interazione tra l'autore e il suo tempo e non di rado tra l'autore e chi è addetto all'*editing*; indicano soluzioni possibili che si svilupperanno o cadranno o entreranno in conflitto per condizionamenti esterni.

Dato che il testo è una sorta di oggetto geologico, con strati e faglie e ricadute di materiali, nei documenti di lavoro (abbozzi, note costruttive, appunti di lettura) convergono elementi disparati, fonti poi occultate o perfino negate;

² Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Le Livre, Paris 1926, pp. 107-108, citato in Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Seuil, Paris 2011, p. 77. Si veda anche Judith Robinson-Valéry, *Valéry précurseur de la génétique*, in "Genesis", n. 5 (1994).

³ *Edizioni critiche digitali / Digital Critical Editions*, a cura di Paola Italia e Claudia Bonsi, Sapienza Università Editrice, Roma 2016, collana "Convegni", n. 34. Qui confluiscono contributi di ricercatori italiani e inglesi, con notizie sulla piattaforma *Wiki-Gadda*, sul *versioning* delle due edizioni dei *Promessi sposi*, sulla piattaforma *Ecdosis* di Edinburgo.

donde l'utilità di un ulteriore incontro e scambio di apporti tra studio di un *dosier* genetico e intertestualità.

Mi limito a un paio di esempi per i quali sarebbe bene mettere a disposizione gli avantesti accanto ai testi senza gerarchie lesive della genesi.

Eugenio Montale ha distrutto, a quanto ne sappiamo, tutte le missive delle varie donne della sua vita, da Clizia (l'americana Irma Brandeis) e Volpe (la poetessa italiana Maria Luisa Spaziani) a Mosca (la compagna e poi consorte, Drusilla Tanzi), ma le destinatarie non hanno fatto altrettanto. Scrive il poeta in *Per finire*, breve testo che chiude la raccolta *Diario del '71 e del '72*, "Raccomando ai miei posteri / (se ne saranno) in sede letteraria, / il che resta improbabile, di fare / un bel falò di tutto che riguarda / la mia vita, i miei fatti, i miei nonfatti. (...). Vissi al cinque per cento, non aumentate / la dose. Invece piove / sul bagnato".

Tuttavia, a partire dal '69 aveva già donato e continuerà a donare al Centro Manoscritti di Pavia le poesie che veniva pubblicando, insieme a materiali ripescati dall'alluvione di Firenze del 1966. Dopo la sua scomparsa la governante ha continuato a conferire ciò che a lei avevano affidato Montale stesso o la moglie Drusilla Tanzi detta Mosca.

Le lettere di Montale, conservate da Maria Luisa Spaziani (la donna chiamata Volpe nella *Buferà*) e ora al Centro di Pavia, spiegano le occasioni di certe poesie della *Buferà* e permettono l'attribuzione alla sua figura (non solo nella sezione *Madrigali privati* come era noto ma anche insospettabilmente per quanto se ne sapeva prima in quella denominata *Flashes e dediche*), offrono le datazioni effettive di testi, dissimulate dall'autore per discrezione verso la compagna Drusilla, consentono l'interpretazione di altre, come dimostra questa poesia del 1950: "Nubi color magenta s'addensavano / sulla grotta di Fingal d'oltrecosta / quando dissi: «pedala, / angelo mio!» e con un salto / il tandem si staccò dal fango, sciolse / il volo dalle bacche del rialto". Che Montale non fosse per nulla uno sportivo è risaputo e quella pedalata in tandem sembrava inventata, tanto più con la cosiddetta grotta di Fingal dell'isola di Staffa in Scozia (Montale l'aveva vista molti anni prima nell'*Argyll Tour*, ricordandosi tra l'altro dell'ouverture di Mendelssohn *Fingal's Cave*); ma una lettera alla giovane poetessa ricorda una gita in tandem a Cervia, sull'Adriatico, dove Maria Luisa era stata da lui raggiunta mentre lì trascorreva le vacanze: "Aiutami, tesoro mio, io non pedalo all'indietro, solo ho cercato di pedalare in una via laterale, la sola che oggi mi fosse possibile".

Nonostante i roghi distruttivi, proprio i diari più privati, le lettere più gelosamente recapitate o conservate dai destinatari contengono frasi che sem-

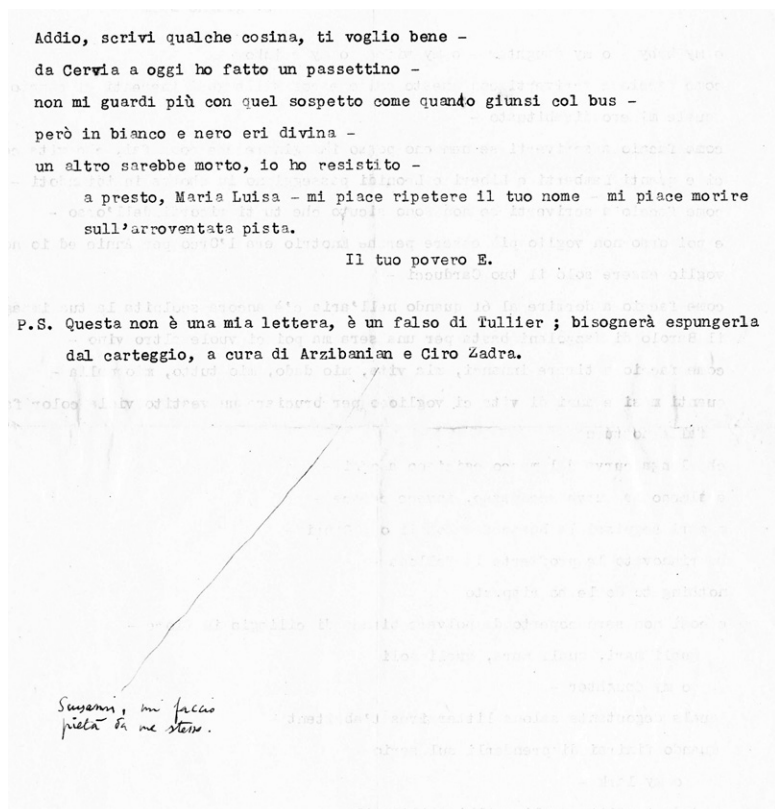


figura 1

brano scritte a futura memoria, quasi che il "privato" fosse pensato più o meno consciamente con un occhio al futuro e in prospettiva postuma.⁴ Conosciuta nel gennaio 1949, Volpe è stata oggetto di una infatuazione tutta terrena da parte di Montale uomo maturo; le lettere a lei sono piene di vocativi in inglese ("o my baby - o my daughter - o my wife - o my rainbow"). Montale - come sempre dotato di autoironia - paragona sé stesso al maturo Carducci innamorato della giovane Annie Vivanti, chiamandolo Enotrio (perché si sa che beveva molto) o

⁴ M. Antonietta Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998, soprattutto il cap. III. Preceduto da *Metamorfosi di un epistolario: il caso di Montale*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI congresso AISLLI, University of California, Los Angeles, 6-9 ottobre 1997, a cura di Luigi Ballerini et alii, Fiesole, Cadmo 2000, vol. II, pp. 877-885.

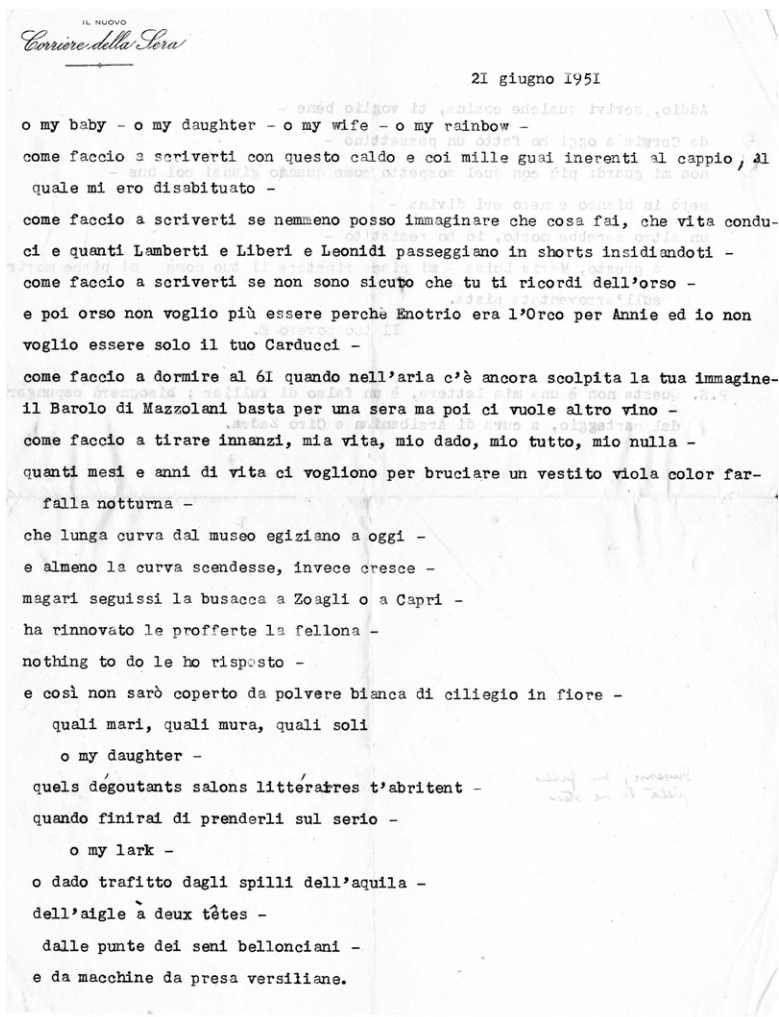


figura 2

Orco: "e poi orso non voglio più essere perché Enotrio era l'Orco per Annie ed io non voglio essere solo il tuo Carducci"; ma poi scherzando sui futuri editori del carteggio (lettera del 26 maggio 1951, cfr. *figura 1-2*) aggiungerà in un post-scritto: "Elimina questa lettera dal nostro futuro epistolario, a cura di A. Tullier, Z. Arzibanian, edizioni Cardazzo. Dobbiamo morire in bellezza!! Ma ho paura che il Guglielminetto sarò io". Noto di sfuggita qui, con rinvio ai miei lavori citati

alla n. 4, che Tullier e Arzibanian erano bibliotecari esperti di carteggi, Carlo Cardazzo era critico d'arte e collezionista. Tra l'altro quell'anno era appena uscito il carteggio tra Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti, che Montale segnalerà a breve in una recensione tra altre cose gozzaniane.

Dare le lettere in connessione con le relative poesie senza relegarle a piccoli brani nelle note sarebbe buona impresa, da farsi meglio con il supporto informatico che l'era digitale ci offre. Servirebbe a verificare luoghi comuni dell'interpretazione che talora non rispondono alla verità, ad approfondire il rapporto, spesso conflittuale, tra l'autore e il contesto (familiare, sociale, politico, culturale) del suo tempo, a superare l'idea di un'autonomia totale dell'opera rispetto alla biografia dell'artista.

Un esempio diverso, di pressione incrociata dell'azienda e dell'editoria, è quello di Ottiero Ottieri (1924–2002), che lavorò nei pieni anni Cinquanta all'Olivetti di Ivrea, e si trasferì per molti mesi nel 1955 nella nuova modernissima fabbrica di Pozzuoli. Come selezionatore del personale doveva somministrare test psicotecnici e tenere colloqui con migliaia di disoccupati a fronte di pochi posti disponibili di operai. Ottieri scopre nel sud di Pozzuoli una civiltà ben diversa da quella razionale del capitalismo del Nord d'Italia. Si legge al cap. XI di *Donnarumma all'assalto*:⁵ "In questa zona industriale, l'industria vive arroccata, goccia nel mare o nella sabbia di una civiltà di pescatori senza barca e di contadini senza terra". Ottieri è noto all'interno della letteratura d'industria appunto per i libri *Tempi stretti* (Einaudi, collana "I gettoni", 1957) e *Donnarumma all'assalto* (Bompiani, 1959). Ma il laboratorio da cui sono nati questi due libri non voleva avere un taglio romanzesco, bensì un carattere testimoniale diretto e contemporaneamente saggistico e partiva da annotazioni diaristiche su cui si registravano episodi, visite in fabbrica, casi umani, si incollavano ritagli di giornale con notizie di scioperi, si citavano brani di letture sulla civiltà industriale (tra cui *La condition ouvrière* di Simone Weil, tradotto in italiano da Franco Fortini per le edizioni di Comunità nel 1952).

L'editoria (in questo caso la casa editrice Einaudi) non era pronta: Italo Calvino rifiuta nel 1954 la prima versione di *Tempi stretti* nella forma di diario; non risponde alla proposta di una prima parte di quello che sarà *Donnarumma*, che era pensato nella forma di "saggio narrativo". Alla fine *Tempi stretti* perde la forma

⁵ O. Ottieri, *Opere scelte*, a cura di Giuseppe Montesanto, Note sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Mondadori, Milano 2009, a p. 134.

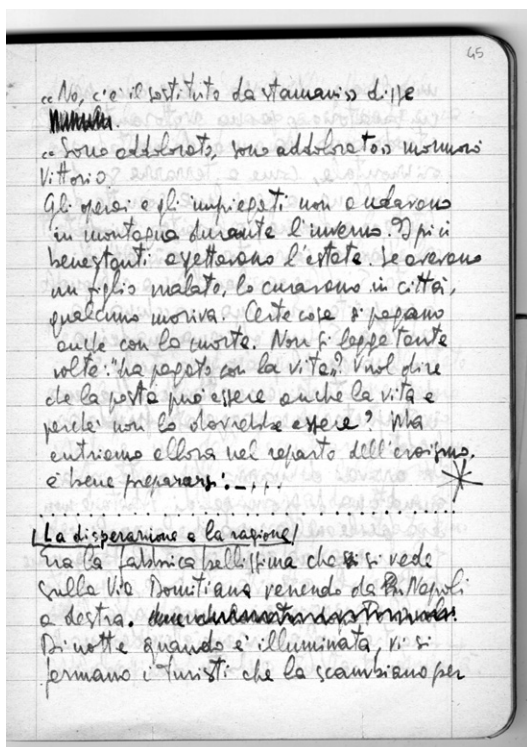


figura 3

diario ed esce nella colana "I gettoni" con il favore di Elio Vittorini.⁶

Anche per *Donnarumma all'assalto* Ottieri pensa a un saggio narrativo sulle differenze industriali tra nord e sud dell'Italia, tra la ragione del nord e la disperazione del sud. Sottopone la prima parte elaborata ai dirigenti dell'azienda Olivetti e a Calvino per l'Einaudi (che non risponde nemmeno), ma riceve l'accusa di eccessiva presenza autobiografica. Dirigenti e proprietà in realtà temono danni all'immagine della fabbrica.

Allora riscrive questa prima parte, prova titoli come *Parole per vivere* e ridimensiona il ruolo del narratore in prima persona; cambia i nomi propri delle persone e si rivolge a Bompiani. Fatta questa revisione il libro si intitola a un certo punto *Dal / Il Diario di Pozzuoli*. Poi, temendo i veti aziendali, toglie anche tutti i nomi dei luoghi e delle fabbriche, per convincere tutti che non renderà riconoscibile la fabbrica Olivetti.

Nei diari, all'inizio dell'avventura di Pozzuoli, si trova ancora questa descrizione ammirata della bella fabbrica progettata dall'architetto Luigi Cosenza,

⁶ Vittorini solo con il 1960 accoglierà il *Taccuino industriale*, quando era alla ricerca di materiali sul tema letteratura e industria per il n. 4 del "Menabò" 1961. L'editor fa una scelta entro i quaderni del periodo 1954-57, cuce insieme, cancella per prudenza i riferimenti alla Olivetti, a Ivrea, ad altre fabbriche, elimina le osservazioni negative sulla realtà del centro di Milano e mette insieme il *Taccuino industriale*. Poi aiuta Ottieri a sistemare *Le linee gotiche: taccuino 1948-1958*, dove residua nel titolo a stampa la parola "taccuino".

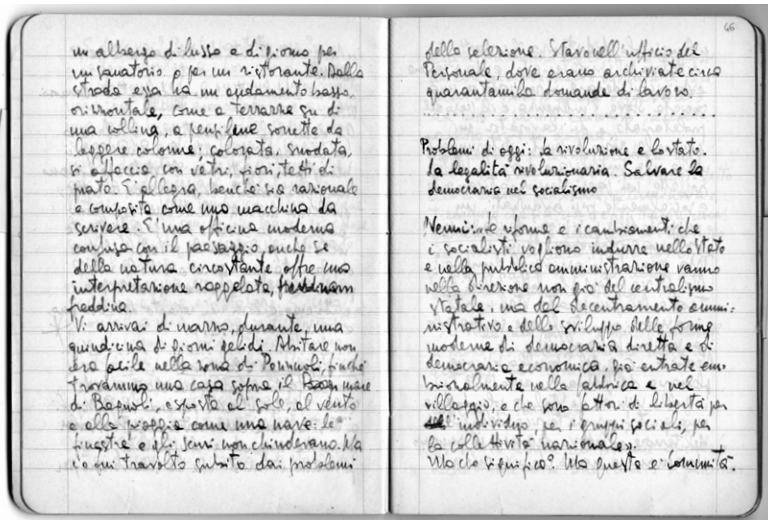


figura 4

un emblema della contraddizione tra schiavitù e libertà, che nella versione finale del libro si sbriciolerà in immagini parziali, prive dei nomi di luoghi e sempre inframmezzate da note in controcanto: nell'autore erano subentrate critiche sul fascino esercitato dalla razionale funzione civilizzatrice dell'imprenditoria illuminata del nord, il cui simbolo era la costruzione stessa (figure 3 e 4):

Era la fabbrica bellissima che si vede sulla via Domitiana venendo da Napoli a destra. Di notte quando è illuminata, vi si fermano i turisti che la scambiano per un albergo di lusso e di giorno per un sanatorio o per un ristorante. Dalla strada essa ha un andamento basso, orizzontale, come a terrazze su di una collina, a pensiline sorrette da leggere colonne; colorata, snodata, si affaccia con vetri, fiori, tetti di prato. È allegra, benché sia razionale e composita come una macchina da scrivere. È una officina moderna confusa con il paesaggio, anche se della natura circostante offre una interpretazione rappellata, freddina.

Nelle varie riscritture del diario restano l'io narrante e le intestazioni con i semplici giorni della settimana, ma è chiara la decolorazione, la manipolazione narrativa e prospettica. Offro un esempio di modificazione narrativizzata e di ampliamento. Il diario manoscritto della primavera-estate 1955 registra due colloqui con un assicuratore dalla parlantina anche troppo loquace e con un precedente candidato:

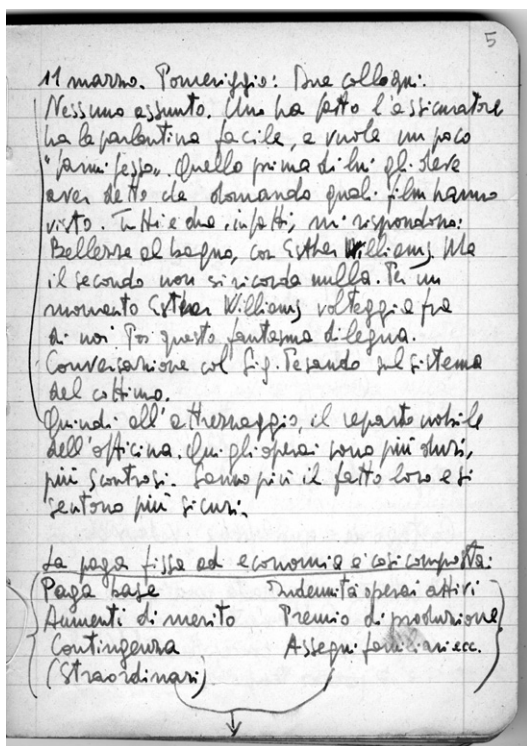


figura 5

sodio ma lo amplia con descrizioni ironiche dei due tipi (l'assicuratore e il candidato ingenuo prima di lui, cfr. nell'edizione il cap. III), il loro modo di porsi, il dialogato suasivo e ingannevole dell'assicuratore che si è informato sulle domande dal precedente aspirante al posto (cfr. immagini delle pagine manoscritte e dattiloscritte figure 5-7). Tra l'altro tra le correzioni a penna nel dattiloscritto intermedio tra le tre immagini riprodotte qui, il toponimo vero *Pozzuoli* è mutato in *Santa Maria*, nome di pura invenzione.

Nel frontespizio di due stesure dattiloscritte il titolo pure dattiloscritto che appare cassato fittamente, è *Dal diario di Pozzuoli*, segno di un desiderio di veridicità (il diario!) e adesione ai luoghi reali (figura 8-9). La cancellatura si spiega con la nota riquadrata sotto il vecchio titolo: "Cambiare tutti i nomi propri veri, compresi Eternit e Rotary", segno delle pressioni negative dei dirigenti dell'Olivetti, che risultano anche dall'epistolario, con il consiglio di personalizzare per non far riconoscere e danneggiare l'azienda.

11 marzo. Pome-
 riggio: Due colloqui.
 Nessuno assunto. Uno
 ha fatto l'assicuratore
 ha la parlantina facile,
 e vuole un poco "far-
 mi fesso". Quello pri-
 ma di lui gli deve aver
 detto che domando
 quali film hanno visto.
 Tutti e due, infatti, mi
 rispondono: Bellezze
 al bagno, con Esther
 Williams. Ma il secon-
 do non si ricorda nulla.
 Per un momento Es-
 ther Williams volteggia
 fra di noi. Poi que-
 sto fantasma dilegua
 (Diario).

Il dattiloscritto,
 naturalmente succes-
 sivo, tiene fermo l'epi-

III.

Mercoledì.

Da un'ultima coda di esami sono filtrati tre soli. Nessun assunto.

Il secondo candidato, vestito di blu ^{scuro} i capelli densi e schiacciati dalla brillantina, fa l'assicuratore sulla vita. Nessuna paura perchè qui si trasformano in classe operaia pescatori, baristi, bagnini, ^{aguzzini.} ~~questi e i resti delle altre categorie.~~

Ma questo aveva la parlantina troppo facile e voleva farmi fesso; forse mi aveva preso per un cliente.

Prima di lui ho intervistato un ingegno di ~~scuola~~ ^{S. Maria;} gli ho chiesto che film aveva visto per ultimo. "Bellezze al bagno, con Esther Williams". Si vede che nel salottino di attesa si sono parlati. ^{si vedeva}

L'assicuratore ~~era~~ ^{era} tutto disinvolto e chic. Per lui rispondere, chiacchierare, è un gioco. Si girava l'anello al dito. Parlava del più e del meno, da signori, ci intendeva. ^{ha chiesto} Sullo slancio di questa brillante conversazione "E ha visto qualche bel film ultimamente?" gli ~~domando~~.

"Uh, bellissimo, dottore. 'Bellezze al bagno' con Esther Williams"

"Ah, le è piaciuta la protagonista? Ricorda come si chiamava?"

"No, dottore, francamente non ricordo; Sa, io vado al cinema, qualche volta solo, qualche volta in compagnia, ma bado più ~~al~~ ~~cinema~~ al romanzo, che agli attori; i divi, dottore, tutto questo divismo moderno, stelle, stelline, stelloni. Oggi vanno

figura 6

Le altre molte ipotesi di titolo, manoscritte nel frontespizio riprodotto qui nella figura 8, indicano non solo la necessità di travestire il vero togliendo Pozzuoli e l'indicazione del genere diario, ma anche una presa di coscienza delle responsabilità dell'ufficio psicotecnico per la scelta dei pochi tra tanti disoccupati: *Una fabbrica sul mare* rimanda ai luoghi, *La sibilla*, *Parole per vivere*, *Colloqui*, *La scelta* e *L'imbuto* sono tutte allusioni al tormento di quei colloqui del selezionatore Ottieri per l'ingaggio di pochi posti ma alle prese con tanti aspiranti; titoli che insistono sulla tragica ristrettezza delle possibilità di lavoro. Infine Ottie-

51

al cinema solo per vedere l'attrice..."

"Ha ragione. La protagonista è appunto Esther Williams".

"Sì, sì, dottore, Esther Williams, bella, formosa, non dico..."

"E poi come andava vestita? ~~ad~~"

"Ah, elegante assai, gran signora. Una eleganza, però, se mi permette, molto ~~molto~~ ricca, sfarzosa. Un tipo di eleganza..."

faceva una boccuccia. "Vede, noi italiani..."

"Non le piace quel tipo di eleganza?" Il suo volto mobile e morbido si alzava interrogativo, aiutato ^{dalle sopracciglia e} dalla mano.

"Quello sfarzo, quegli abiti da sera, quelle americanate, dottore. Noi italiani abbiamo gusti più semplici, ~~semplici~~ ~~che~~ ci piace più ~~che~~ la sostanza, ~~anche~~ ~~che~~."

"Perchè, la sostanza non c'era? Secondo lei andava troppo vestita da sera?"

"Eh, già, dottore, sempre vestiti ~~molto~~ lunghissimi, pellicce, ~~molto~~ gioielli".

"Mai un po'...."

"Mi ha capito, dottore". ~~Il dottore è un uomo molto~~ ~~che~~ ~~che~~.

"Eppure, guardi, faceva spesso il bagno". Ho chiuso il colloquio. Per quanto l'attrice mi servisse psicologicamente, si esagerava con Esther Williams. ~~che~~ ~~che~~. L'ho salutato, mettendomi subito ~~che~~ ad osservare il mare, che la luce riflessa già velava nel pieno della mattina.

figura 7

ri prende a spunto una rubrica telefonica della Puglia: Pozzuoli diventa *Santa Maria*, Napoli diventa *la città*, la Domitiana sfuma nella *Statale Alta*, l'Illa di Bagnoli si fa *Acciaieria di Castello*; L'Eternit si cambia in un anonimo *Cementificio*, i calcolatori dell'Olivetti diventano delle generiche *macchine*; il Rotary Club è indicato con perifrasi ("la grande associazione centro-meridionale").

Sarebbe dunque interessante, non solo e non tanto per gli addetti allo studio stilistico quanto per gli storici degli anni del boom industriale, avere a disposizione i diari con gli appunti, le riflessioni e le citazioni di letture che andava

UNA FABBRICA SUL MARE

Preparazione e dispersione
 Una fabbrica sul mare
 La Sibilla...
 Una fabbrica al mare
 Una fabbrica sul mare
 Un porto al sole
 Un porto al sole
 Colloqui
 Parole
 per vivere
 la scelta degli uomini

Dispersione e rapione

~~_____~~

(~~_____~~)

Cambiare tutti i nomi propri Vari, compresi Sternit e Postary

Una fabbrica al sole
 faccenda dell'esp
 d'imbuto
 Un porto all'istante
 - Anziché in capitoli -
 - ampliare: qualche personaggio ✓
 la presenza ✓
 la voce sola ✓
 le due essenziali ✓
 il Postary ✓
 De T. Lippo ✓
 - togliere le numerose lettere ✓
 - aggiungere informazioni più precise ✓
 - rendere con meno parole di ✓
 estensione e facendo capire meglio ✓
 mettere una prefazione -
 amore - interesse

OTTIERI
 Colloqui ~~_____~~
 Colloqui ~~_____~~
 Conversazione per vivere
~~_____~~

figura 8

facendo sul tema Ottiero Ottieri e con i rinvii all'opera come risultato finale di un pesante compromesso.

Se, con Jean Starobinski de *La Perfection. Le chemin. L'origine* (1997), "tout oeuvre est chemin" grande è l'apporto che può dare al cammino di un'opera una nuova filologia, non aggrappata e infeudata al Testo a stampa, soprattutto con l'aiuto dei mezzi di informatica umanistica e di équipes di varia competenza. Certo occorre prefigurare un tipo di lettore nuovo, meno pigro fruitore da

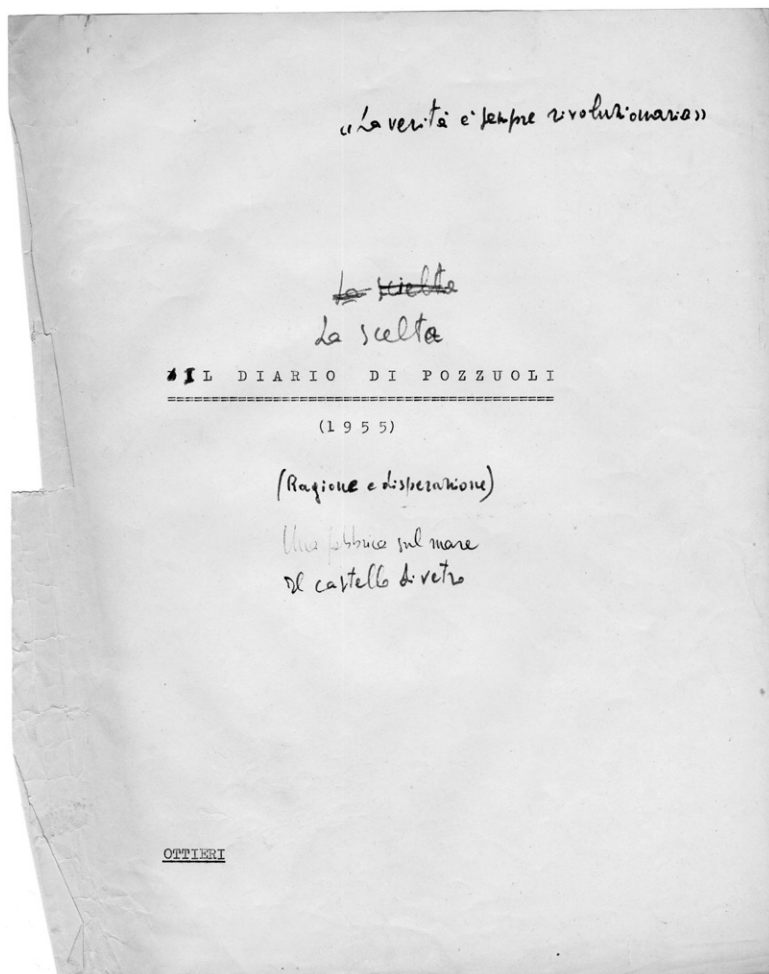


figura 9

tenere tranquillo nella lettura pacificante del Testo, ma più sensibile alle dinamiche individuali e contestuali della storia.⁷

⁷ Per una discussione molto interessante su alcuni aspetti del rapporto tra diari e opere stampate, anche di Ottieri, rinvio al recentissimo lavoro di Margherita Quaglino, *Forme uniche della continuità nel tempo: percorsi tra i diari d'autore*, in "Autografo", XXV, n. 57 (2017), numero monografico *Sistemi in movimento*, pp. 83-111.

Non c'è dubbio che i media elettronici abbiano alterato la percezione della testualità e che si stia verificando una situazione per certi versi paradossale.⁸ Da una parte la rappresentazione non più lineare ma radiale di un *dossier* genetico rende possibile mettere a disposizione i percorsi della creazione e il contributo che la parte nascosta di un testo può dare anche alla ricostruzione della sua storia interna e a quella del contesto in cui è stato concepito, condotto e eventualmente emendato. Dall'altra questi stessi mezzi fanno scomparire molte tracce di tale processo, se l'autore si affida al computer, come ormai fanno molti prosatori. Nell'era dei media gli studiosi possono dare informazioni molto più complete sui percorsi testuali, usando anche la resa cromatica delle pagine di abbozzi e aiutando chi consulta l'edizione digitale con rinvii da uno ad altro stadio, ma si rivolgeranno perlopiù al passato, in una sorta di archeologia del sapere, data la volatilità del mezzo stesso, ormai quasi generalmente adottato da chi scrive.

⁸ Per la *script act theory* cfr. Peter Shillingsburg, *From Gutenberg to Google. Electronic Representations of Literary Texts*, Cambridge University Press, 2006.