

© 2009, Gius. Laterza & Figli

Prima edizione 2009

Giovanni Ragone

Classici dietro le quinte

Storie di libri
e di editori

Da Dante a Pasolini

con la collaborazione di

Donatella Capaldi

Alessio Ceccherelli

Fabio Di Pietro

Emiliano Ilardi

Fabio Tarzia

 *Editori Laterza*

I tormenti dei «Promessi sposi»

Milano, nel pomeriggio del 3 luglio 1824. Barcollando nel caldo torrido dell'estate meneghina Alessandro Manzoni esce di casa e si incammina a piedi verso lo stabilimento tipografico di Vincenzo Ferrario, vicino a via Bigli. Negli ultimi tempi sta compiendo quasi ogni giorno quel breve percorso, da via Castel Morone 1171 a via San Vittore e Quaranta Martiri 9. La rielaborazione del *Fermo e Lucia* si è riversata nel lungo manoscritto degli *Sposi promessi*, ma il lavoro di revisione sembra prendere tempi lunghi.

Il 24 aprile del 1821 è la data posta in cima al foglio della minuta del primo capitolo dell'opera, quasi subito interrotta per finire la tragedia sulla fine dei Longobardi, l'*Adelchi*, e nel luglio il *Cinque maggio*: «Ei fu. Siccome, immobile [...]». Intanto all'amico antiquario Gaetano Cattaneo aveva chiesto di cercargli i romanzi di Walter Scott: *L'abate*, *Il monastero*, *L'astrologo*. Nell'estate del 1822 il lavoro era comunque arrivato a un buon punto; pubblicato l'*Adelchi* a Milano e a Parigi, Manzoni è ormai da tempo uno scrittore affermato, sia in Italia che all'estero, con estimatori del calibro di Goethe. Il 17 settembre 1823 il *Fermo e Lucia* è terminato, ma l'avventura del romanzo si inserisce ormai in un contesto che non era prevedibile all'inizio: decine di edizioni di Walter Scott, in traduzione, sono sbarcate in Italia, dal 1821. Un diluvio che tende a stabilizzare l'immaginario storico al centro del gusto e delle aspettative dei lettori, ma che rende la sfida impervia. Dubbioso e preoccupato riguardo alla possibile riuscita dell'impresa, solo il contatto diretto con la vicenda laboriosa della rielaborazione e della faticosissima pubblicazione riesce a placare l'ansia del Manzoni.

Il suo legame con lo stampatore dura da diversi anni. Editore del «Conciliatore» e dell'*Adelchi*, Ferrario, fra tutti i librai-tipografi milanesi, anche i più noti come lo Stella, il Silvestri, il Bettoni, è forse quello di più solida e rassicurante reputazione. Giacobino in gioventù, poi funzionario delle amministrazioni napoleoniche, amico di moderati e liberali, ma prudente e con il naso fino per i gusti del pubblico. Uno che non ama buttarsi in imprese rischiose, e che alle poco remunerative edizioni dei suoi amici più esposti politicamente preferisce affiancare iniziative più sicure. È stato tra i primi a iniziare una raccolta dei romanzi di Scott, il suo tentativo con Manzoni si situa in un momento favorevole. Nell'ambiente milanese del tempo è considerato un uomo colto, qualificato e cauto, che ha il «senso della dignità del mestiere librario»¹, uno insomma di cui potersi fidare. E quest'oggi c'è la buona notizia: è arrivata la risposta alla pratica inviata al Regio Imperiale Ufficio di Censura (tre giorni prima): l'*admittitur* e l'*imprimatur* sono stati concessi, i compositori possono iniziare a impaginare. *Gli sposi promessi*, la nuova stesura ampliata e rivoluzionata rispetto al *Fermo e Lucia*, si avviano sotto i torchi. Molto lentamente.

Dal luglio all'ottobre si lavora incessantemente al primo dei tre volumi, con la speranza di pubblicare l'intera opera entro la fine dell'anno successivo. Ma non è così, e durante il 1825, col titolo ancora cambiato in *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, sono stampate solo le prime due parti. Via via che escono i fogli di stampa, il Manzoni consegna a qualche conoscente che parte per Parigi gruppi di pagine; sono per il suo amico e mentore Fauriel, che a sua volta le invia ad Auguste Trognon, un romanziere e imitatore di Scott al quale è stato chiesto di tradurle in francese, come aveva fatto per l'*Ortis* nel 1819. La terza parte uscirà in forte ritardo rispetto alle intenzioni originarie. Giulietta Manzoni scrive a Fauriel, nella primavera del 1827: «[...] spesso un capitolo gli porta via settimane, questo a causa della sua salute sempre cattiva; così dunque è quasi finito ma quando sarà proprio finito? [...]». Come data di nascita della prima edizione dei *Promessi sposi*, che riporta in copertina la data del 1825, vale uf-

ficialmente il giugno 1827. Quella che è universalmente conosciuta come la «ventisettana»: tre volumi in ottavo (di 352 pagine il primo, 368 il secondo e 416 il terzo, più le pagine non numerate) dall'aspetto semplice, senza ritratto né illustrazioni, con una copertina in brossura giallo-avana incorniciata che reca il titolo e il numero del tomò.

Quei volumi sono stati composti qualche pagina alla volta, via via che il Manzoni si è fatto vivo alla stamperia. Tecnicamente, con un autore meno tormentato e incerto, il tempo necessario per passare da un lungo manoscritto all'uscita in libreria sarebbe stato più o meno di un anno, assegnando ai *Promessi sposi* uno o due compositori: gli attrezzi per l'impaginazione dei caratteri e delle righe di stampa, nelle stamperie milanesi della Restaurazione, non sono molto cambiati dai tempi di Gutenberg e a meno di moltiplicare il numero degli addetti, anche i tempi necessari sono più o meno gli stessi. E questo del comporre le pagine a mano è ancora l'ostacolo più duro da superare per il passaggio a un'organizzazione editoriale di tipo industriale che sembra ormai maturo, sia per la dimensione quantitativa del pubblico, in continua espansione, sia per il «salto» che invece si sta realizzando nelle tecnologie della «forma», della carta e del torchio, in grande progresso fin dagli inizi del secolo e via via disponibili anche in Italia.

La novità più rilevante è la stereotipia, introdotta su larga scala nel 1805 da lord Stanhope alla Clarendon Press di Oxford; le pagine, una volta composte, vengono trasferite su matrici, passando da un calco in gesso a una lastra di metallo. E sta per essere adottata – nel 1829 – la matrice direttamente realizzata in un materiale molto meno costoso: la cartapesta. Un cambiamento rivoluzionario è in corso inoltre da quando nel 1798 nelle cartiere francesi di Essonnes è stata introdotta la produzione a macchina, che gradualmente ha soppiantato la lenta e costosa produzione a mano, con l'effetto di decuplicare la produzione europea e di dimezzare il prezzo. E infine – ma è proprio questa l'innovazione che segna la cesura più chiara tra l'*ancien régime* della tipografia e la modernità – la macchina da stampa a cilindro metallico, mossa dal vapore. Inventata in Germania da

Koenig e Bauer, adottata a Londra nel 1814 da Walter, il proprietario del «Times», tra forti contrasti con gli operai, e utilizzata a partire dal 1825 nelle tipografie inglesi anche per la stampa dei libri, la macchina da stampa permette tirature di decine di migliaia di copie, e potenzialmente di centinaia di migliaia. In Italia ancora non è arrivata; inizierà a utilizzarla Giuseppe Pompa, a Torino, nel 1834.

Milano, insomma, si trova in una particolarissima situazione: nuova capitale culturale dell'Italia che il regime napoleonico ha di fatto preconstituito come paese unitario, e che la Restaurazione non è riuscita a smontare completamente; ma senza che siano maturate in pieno le condizioni per una industria culturale moderna. Nei trent'anni fra l'arrivo delle armate di Bonaparte e l'uscita dei *Promessi sposi*, il paesaggio è infatti radicalmente cambiato rispetto ai tre secoli della supremazia veneziana. Si è stabilito un primato di Milano nella cultura politica e istituzionale, nelle lettere, nelle scienze applicate e nelle arti, su modelli centro-europei, guardando a Parigi, a Berlino e a Vienna, da cui il Lombardo-Veneto è tornato a dipendere. Numerosi letterati, e alcuni librai-editori, sono arrivati dal Veneto, come lo Stella e il Bettoni, mentre il ceto intellettuale che si è formato nella fase napoleonica trova impieghi in un tessuto vario di imprese tipografiche, iniziative editoriali, librerie e istituzioni associative di ogni genere. Al contrario, l'altro grande centro italiano, Napoli, inverte la rotta e declina. E una delle ragioni principali dell'ascesa del Nord e del declino del Sud – per i libri ma anche in generale – è l'effetto dell'istruzione elementare obbligatoria, perentoriamente imposta in tutti i dipartimenti dal governo napoleonico, ma già diffusa prima sotto gli austriaci, e poi mantenuta e migliorata sotto la Restaurazione, come anche in Toscana e in Piemonte. Al Nord, in alcune zone, si arriva al 20% di alfabetizzati (in diversi paesi europei si viaggia sopra al 50%) e si forma per la prima volta un pubblico largo per libri e giornali. La legislazione modernizzante in materia di stampa introdotta nel 1810 nei domini francesi (vale a dire in quasi tutta Italia) ha gettato le basi per un mercato nazionale, stimolando nello stesso tempo la concentrazione e il rafforza-

mento delle imprese, vincolate a tenere in attività un numero minimo di torchi; e nel periodo di pace dopo il Congresso di Vienna del 1815 una relativa abbondanza del credito ha favorito le attività imprenditoriali².

L'organizzazione del lavoro nelle botteghe o nei piccoli stabilimenti dei librai-tipografi milanesi è rimasta ancora di tipo artigiano. Non si supera la piccola dimensione, sia per le tecnologie arretrate, sia per il ritorno al frazionamento politico del mercato nazionale, con i dazi da pagare a ogni attraversamento delle frontiere tra i piccoli Stati italiani; una restrizione forzata e ormai anacronistica, accompagnata da una regressione dei meccanismi di controllo per l'apertura di nuove imprese, dal peso di una censura occhiuta e da privilegi monopolistici. Anche per questo, non emergono vere e proprie figure di editori in senso moderno: tra il libraio, il commerciante di libri, l'intellettuale-editore che organizza singole intraprese produttive, lo stampatore, il tipografo che assume funzioni più larghe di editore, i ruoli non sono così definiti. C'è stato invece qualche progresso sul versante organizzativo: le collane tematiche con la formula della «associazione», che assicura un certo capitale di investimento a medio termine (ad esempio la «Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne» del Silvestri, a Milano, dal 1813).

Ma torniamo ai tre anni della stampa dei *Promessi sposi*. In preda a una persistente insoddisfazione nei confronti del testo, che gli si mette di traverso, lo costringe a continue varianti, gli mette dentro un dubbio tenace che dura oltre la fine della tormentosa pubblicazione, Manzoni ripete innumerevoli volte la sua passeggiata da casa allo stabilimento Ferrario: assiste direttamente al lavoro, ritira, corregge, riconsegna le bozze, interrompe le operazioni, e così altri volumi si inseriscono nella fila e gli passano davanti. È ancora pratica corrente – non diversamente da come intervenivano i monaci sugli incunaboli di Subiaco – non solo smontare le pagine e rifarle per correzioni sostanziali sulla base delle bozze corrette, ma anche cambiare *in extremis* singole parole, prima che si vada definitivamente avanti. E perfino dopo che una certa quantità della tiratura è stata ir-

rimediaabilmente stampata: di qui decine di varianti, da un esemplare all'altro della stessa «ventisetтана».

In compenso, il risultato supera ogni aspettativa. Le 2000 copie comuni, a 12 lire italiane, e le poche altre in carta velina, al prezzo di 20 lire, sono completamente esaurite in meno di due mesi. A dicembre del 1827 si contano già otto diverse edizioni più o meno «pirata», uscite dai torchi di Batelli a Firenze (con 6 incisioni in rame), di Baudry a Parigi, di Pomba a Torino (due edizioni), di Pozzolini a Livorno, di Tramater a Napoli (due edizioni), di Veladini a Lugano. E questo sarà, d'ora in poi, il problema.

Il terzo volume dei *Promessi sposi* è uscito da pochi giorni, e già la decisione è di rimettere mano al romanzo. Alle sei e mezzo di mattino del 15 luglio 1827, con bauli e valigie, Manzoni sale in carrozza e parte in direzione di Porta Romana, per un lungo viaggio che lo conduce in Toscana. Come si sa, è il linguaggio il suo cruccio; occorre levigarlo, ripulirlo dei dialettismi lombardi, adeguarlo all'ideale di un idioma comune, il più possibile unitario e nazionale. Dunque, l'immersione nella pura lingua toscana, progettata del resto già da qualche anno, convinto che la soluzione sia lì. A viaggiare è praticamente tutta la famiglia, tranne il piccolo Filippo, di neanche un anno. Dal 16 luglio al 7 agosto i Manzoni sono a Genova, all'albergo delle Quattro Nazioni. Il 10 agosto a Livorno, per continuare la cura di bagni marini consigliata dai medici a Enrichetta Blondel, la moglie dello scrittore. Il 28 ripartono e arrivano a destinazione alle sette di sera del 29, presso la signora Steinbert, sistemazione pessima che li costringe a trasferirsi il 31 all'albergo delle Quattro Stagioni, presso il ponte di Santa Trinita. La scelta del luogo non è casuale.

Di fronte alla colonna di Santa Trinita c'è infatti Palazzo Buondelmonti, dimora di Giampietro Vieusseux e del suo Gabinetto letterario; al primo piano le sale di lettura, al secondo le abitazioni e il salotto. Manzoni sa che qui, in uno dei famosi «giovedì letterari», potrà incontrare personaggi autorevoli. Vieusseux, con la sua rivista – l'«Antologia», iniziata nel 1821 – è il regista indiscusso della vita culturale fiorentina. Programma

della rivista è rappresentare «la società italiana e i suoi morali e letterarii bisogni»; «far conoscere all'Italia i progressi [...] dell'europea civiltà; far conoscere agli stranieri l'Italia, e l'Italia a lei stessa; difendere le sue glorie, incoraggiare i suoi sforzi, senza ricorrere a vuote declamazioni [...] additare ai pensieri degli italiani uno scopo non mai municipale ma nazionale [...]». L'«Antologia» propone questioni di letteratura ma anche di politica, agricoltura, geografia, storia, come era tradizione nel solco illuminista-riformatore e poi filofrancese e liberale, promuovendo il «rinnovamento» politico e sociale. Presso Vieusseux, la nuova celebrità Manzoni ha modo di conoscere intellettuali di spicco come Pietro Giordani, Gino Capponi e, più fuggacemente, Giacomo Leopardi. Per la «sciacquatura» del romanzo si avvale dei consigli di Giovan Battista Niccolini e di Gaetano Cioni, che gli preparano lunghissime liste di sinonimi e suggerimenti di modifica a vocaboli presenti nel romanzo, discutendone in colloqui «soavissimi», in via del Campuccio o di Lungarno. In una lettera a Tommaso Grossi, suo grande amico, e testimone del contratto per la prima edizione, Manzoni scrive:

Ho trovato persone che riuniscono in sommo grado la scienza e la compiacenza; e quantunque io ne usi e ne abusi principalmente per la revisione della mia tiritera, pure ne hanno abbastanza anche per soddisfare alle mie richieste intorno alle cose generali della lingua³.

Mano a mano che gli incontri si succedono, le correzioni sono apportate direttamente su una copia della prima stesura dell'opera, rilegata in marocchino viola e ricca di fregi dorati, che verrà poi regalata al figlio Pietro. Il lavoro sembra procedere di buona lena.

Tuttavia, anche questa seconda volta ci vuole molto tempo perché venga portato a termine. Chiusa la parentesi toscana, nel via vai tra la villa di Brusuglio e l'appartamento di Milano, l'iniziale entusiasmo si attenua. Tra vari altri motivi, ci sono anche le condizioni di salute sempre più preoccupanti di Enrichetta, fino alla sua morte, il Natale del 1833, a rendere sporadica la re-

visione. In seguito passano ancora anni. Il 2 gennaio 1837 Manzoni si sposa con Teresa Borri, vedova del conte Decio Stampa. Tornano energie ed entusiasmo, ma interviene anche il caso a fornirgli un aiuto inaspettato. Massimo D'Azeglio – da qualche anno divenuto suo genero – chiama come istitutrice della piccola nipotina del «Don Lisander» una signora fiorentina di buona cultura, Emilia Luti. E nei mesi che precedono la consegna definitiva dell'edizione riveduta, le viene assegnato il ruolo di consigliera assidua e fidatissima per la correzione dei *Promessi sposi*. Lo scrittore la vuole sempre accanto, addirittura sotto stipendio: 448 lire per sette mesi di servizio. E le scrive alla fine una dedica autografa sulla copia che terrà sempre con sé: «Madamigella Emilia Luti, accetti questi cenci da lei sciacquati in Arno, che le offre, con affettuosa riconoscenza, l'autore».

La redazione è ampiamente rinnovata dopo quella lunghissima «sciacquatura in Arno», secondo gli ideali linguistici del Manzoni. Ma di certo non si tratta del solo motivo che porta alla nuova edizione. Il fatto è che all'epoca delle nozze con Teresa, quando il lavoro di riscrittura è ripreso, il diluvio delle stampe non autorizzate (dopo le più di 10.000 in due mesi della «ventisettesima») ha superato ogni possibilità di controllo e di difesa. I *Promessi sposi* sono stati riprodotti e venduti a decine e decine di migliaia di copie, quasi tutte illegali: le stime oscillano molto, fra le 60.000 e cinque volte tanto; ma è chiaro a tutti che si tratta del primo grande bestseller dell'Ottocento e della prosa italiana in generale, venduto allo stesso livello dei romanzi di Scott. Del resto, da quando Manzoni si è messo a scrivere il suo capolavoro, nel 1821, lo scenario dell'editoria italiana è molto cambiato: l'esplosione del romanzo storico, imponente in Europa ma ancor più in Italia, dove l'industria moderna del libro era ancora di là da venire, ha precostituito quello che sarà, di lì in poi, un mercato nazionale.

Nei primi anni della Restaurazione erano quasi spariti i generi di eredità settecentesca, e il romanzesco – tornato in disgrazia sotto i regimi assai più rigidi degli Stati italiani – si era ridotto alle biografie di grandi personaggi e ai resoconti e memorie di viaggi. In compenso, era in arrivo il melodramma roman-

tico di argomento storico: tutta Italia, negli anni '20, impazzisce per Rossini, e poi Bellini e Donizetti. L'immaginario dell'opera lirica, che si riversa ben presto nel romanzo (e viceversa), più il gusto romantico che passa per altri rivoli, più la tecnica editoriale della collana in associazione, sono la miscela magica che trova l'innescò nelle traduzioni di Walter Scott, e nello stesso successo dei *Promessi sposi*, determinando una grande fortuna di stampatori e librerie per un quarto di secolo, fino alla metà degli anni '40. La prima collana conosciuta è quella milanese di Batelli e Bonfanti, che tra il 1817 e il 1824 fanno uscire una «Scelta raccolta di romanzi», composta di dieci titoli di vario genere. Il primo Walter Scott a Milano è pubblicato nel 1821 proprio dal Ferrario, in una collana di «Opere» (copiata quasi subito da altri); e altre cento edizioni scottiane si contano fino al 1835, quasi un quarto della produzione di romanzi in generale, che è esplosa: dagli 8 pubblicati nel 1821 (5 a Milano) si passa ai 19 del successivo 1822 (18 a Milano), e poi non ci si ferma più, il ritmo aumenta fino ai 60 del 1829 e resta elevato lungo tutti gli anni '30. Complessivamente, sono uscite 400 edizioni milanesi di romanzi tra il 1820 e il 1840, altre 161 a Napoli, altre 102 tra Firenze, Torino, Venezia e Roma. A Scott si affiancano Bulwer, Dumas, Cooper e i loro epigoni italiani, oggi quasi tutti dimenticati, come Battaglia, Colleoni, Rosini, De Boni.

Il «romanzo per tutti» del Manzoni si è così iscritto di impulso come contraltare del grande modello scottiano – e per entrambi il passato funziona come paesaggio in cui si prefigura il presente; mentre i tentativi degli imitatori italiani, pur riprendendone continuamente la «maniera», non riescono all'altezza del respiro ideale dei due archetipi, amalgamandoli con un collante di stampo moralistico, e trasformando l'impegno civile in un didascalico manicheismo. Questo vale per il più fedele «scottiano» degli italiani, Carlo Varese, dalla *Sibilla Odaleta* del 1827 a *I prigionieri di Pizzighettone* del 1829, ma anche per gli esperimenti «manzoniani» del genero Massimo D'Azeglio (*Ettore Fieramosca*, 1833), di Tommaso Grossi (*Marco Visconti*, 1834), per *La battaglia di Benevento* del Guerrazzi (1828), e per la vendutissima *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù (1838).

Proprio il successo del Cantù sembra un buon viatico per il rilancio dei *Promessi sposi*, nel 1840. Ma in realtà il clima sta cambiando. Già dal 1836 il romanzo storico e anche Scott – che comunque resta al centro delle passioni del pubblico, tradotto in collane integrali o quasi concorrenti tra loro – declinano un poco nella produzione milanese, rimpiazzata da tipografi napoletani e veneziani; la gigantesca fortuna dello scrittore scozzese è al tramonto, con l'emergere delle collane di «letteratura amena» (vale a dire di consumo) o di «letteratura romantica» (vale a dire per lo più parigina): sull'onda della nuova centralità della narrativa, arrivano Sand, Sue, Hugo e molti altri, soprattutto Balzac. Al romanzo storico (che rappresenta comunque tre quarti del totale) si affiancano altre tendenze, patetico-sentimentali, romantiche e «gotiche». Sull'onda, Milano continua a crescere, ed è ormai vera e propria capitale dell'editoria.

In questo effervescente panorama, si offre una discreta opportunità di rinnovare il successo del romanzo manzoniano con una nuova edizione in grado di mettere fuori gioco tutte le precedenti (sulle quali l'autore non avrebbe comunque guadagnato più nulla). La faccenda è abbastanza chiara: dalla grande fortuna del capolavoro non è derivato quasi nessun beneficio economico. Perfino a Milano i librai, vista la richiesta costante del pubblico, hanno inserito nei loro cataloghi nuove ristampe dei *Promessi sposi* effettuate al di fuori del Lombardo-Veneto. Molte volte Manzoni ha chiesto l'intervento della polizia, sempre più preoccupato del diluvio delle vendite non autorizzate. Oltre i confini, poi, non valgono nemmeno i diritti. Non bastasse, il confronto con la situazione francese – che per il Nostro dura da una vita – è amaro: sono gli anni in cui la figura e le fortune dell'autore che riesce a diventare popolare, a Parigi stanno cambiando sostanzialmente.

Guadagnare con le lettere, insomma, è possibile. I quotidiani e i romanzi – pubblicati il più delle volte in appendice ai giornali, ma anche a dispense, o ancora in collane a grande tiratura, come il «Florilegio romantico» stampato da Borroni e Scotti, la serie più importante fino alla metà degli anni '50, con traduzioni dei più celebri scrittori dell'epoca – sono i vettori di un nuo-

vo pubblico, che implica anche un cambiamento del rapporto tra autore ed editore. Nasce, di fatto, un mestiere di editore in parte nuovo, assai presto incarnato, sull'esempio delle metropoli europee, da giornalisti-editori alla continua ricerca di zone dell'immaginario collettivo (letterario, giornalistico e della vita sociale): saranno loro a indicare o negoziare con una nuova leva di giornalisti-novellieri e romanzieri le linee di evoluzione del consumo di carta stampata delle classi istruite. L'investimento si dirige su stampe economiche a più larga tiratura, e diviene molto più rischioso; iniziano le prime forme di pubblicità dei libri, sia sui giornali che sui cartelloni a muro. Così tutto l'ambiente intellettuale si impratichisce in una più attenta valutazione della situazione effettiva del mercato e in azioni di tutela della proprietà intellettuale dell'autore.

Dato che il numero delle edizioni abusive del testo della «ventisettana» è complessivamente di gran lunga maggiore rispetto a quello delle legittime, e che le azioni giudiziarie sono costose e danno poco affidamento, una soluzione per i *Promessi sposi* deve essere trovata su un altro piano. Non basta, per essere sicuri, aver riscritto il testo (e averlo reso più toscano, nelle intenzioni: più italiano e più comprensibile a chi lo ascoltasse nella lettura ad alta voce, da caminetto). Il solo modo di rimediare sembra quello di pubblicare un'edizione riccamente illustrata, e quindi difficilmente riproducibile, secondo la nuova tendenza parigina che si sta affermando anche a Torino e a Milano. Le sollecitazioni, in quel senso, non mancano: quando si viene a sapere che Manzoni vuole finalmente licenziare la nuova edizione del romanzo, un libraio di Parigi gli fa pervenire una offerta di 30.000 lire per un'edizione illustrata con doppio testo, italiano e francese. Ma il genero Massimo D'Azeglio e l'amico Tommaso Grossi intervengono per convincerlo a non accettare; sembra più vantaggioso prendersi cura direttamente della pubblicazione, divenire insomma editore di se stesso. E si trova anche la tecnica per impedire che si possa ripetere il disastro del 1827, quando ancora prima dell'uscita del romanzo erano già pronte a Napoli centinaia di copie contraffatte. In una lettera al

cugino Giacomo Beccaria, lo stesso Manzoni spiega in questo modo le ragioni dell'edizione, illustrata e a dispense:

Della prima edizione posso credere che siano state fatte quaranta edizioni, delle quali una da me di mille esemplari; le altre posso credere che abbian sommato a 59.000; il che vuol dire ch'io non ho avuto che la sessantesima parte dei compratori. Vero è che avrei potuto crescerne alcuni, facendo io tosto una ristampa; ma come competere coi contraffattori che vendevan le loro a prezzi bassissimi? Avrei potuto far valere il mio diritto di escludere le copie forestiere; non so però, né credo, che sarei stato più potente contro libri di quel che i governi lo siano contro altre merci [...]. Ora è cosa chiara che, facendo una edizione semplice, io mi pongo di nuovo nella stessa condizione. Colla edizione a vignette, invece, io mi costituisco *di fatto* unico venditore, per tutto il tempo che la distribuzione dura, cioè per un anno; giacché il contraffattore non può dar fuori quinterneti così nudi d'ogni ornato, e contraffare i miei sarebbe non una speculazione, ma una pazzia: bisogna dunque che aspetti l'opera intera. [...] In Milano soltanto si vede quanti esemplari di edizioni illustrate francesi si vendano; mentre le opere medesime in edizioni comuni non avevano a grandissima pezza quello spaccio. Scommetterei che di quelli che hanno comperato da Dumolard e da Molinari dei *Gil Blas*, dei *Don Quichotte*, dei *Gulliver*, dei *Lafontaine* illustrati, la ventesima parte non pensava ad acquistar le opere medesime, che pur si trovavano già presso i librai⁴.

Inizialmente, le illustrazioni vengono affidate al famoso pittore Francesco Hayez, intimo della famiglia di Teresa, ma le prime prove non riscuotono il gradimento di Manzoni. Dopo una lunga ricerca, la scelta finale cade su Francesco Gonin, un pittore torinese che realizza circa 350 dei 450 disegni presenti nell'edizione definitiva. Gli altri sono opera di Paolo e Luigi Riccardi, Massimo D'Azeglio, Giuseppe Sogni, Luigi Bisi e Federico Moia. I disegni vanno trasferiti in xilografie, ma in Italia buoni incisori su legno non si trovano; è ancora assente la figura professionale che si affermerà con la successiva fioritura delle riviste illustrate. Perciò vengono chiamati i francesi Bernard, Pollet e Loiseau, e l'inglese Sheeres; a coordinarli provvede Luigi Sacchi, che per l'occasione impianta una piccola officina a Milano. Infine, la scelta dello stampatore cade su una coppia di tipografi, Guglielmini

e Redaelli. Nel contratto, firmato il 13 giugno del 1840, Manzoni si riserva il diritto «d'eseguire sulle prove di stampa tutte le correzioni che crederà convenienti», diritto che poi sfrutta ampiamente, anche pagina per pagina.

È interessante la corrispondenza tra una situazione nuova ed effervescente del mercato e l'operazione innovativa che Manzoni cerca di condurre: le immagini sono scelte, indicate da lui stesso, dirette nella loro composizione passo passo. L'impaginato era deciso dall'autore, che determinava con quale parola iniziava e con quale finiva la gabbia delle due pagine affiancate, e così la disposizione delle figure; spesso cambiava in funzione dell'interazione con le illustrazioni anche il testo. Soprattutto, l'uscita a dispense lo porta a scegliere, per la chiusura di ogni fascicolo, una strategia testuale a suspense o a riepilogo e richiamo di episodi precedenti. Si tratta, praticamente, di un lavoro di sceneggiatura e di un'interazione tra autore delle parole e autori delle immagini che anticipa le tecniche dell'industria culturale di là da venire, anche se l'organizzazione è ancora artigianale e priva del contesto che a Londra o a Parigi permette a un romanzo un lancio efficace. A Milano e in Italia non è ancora veramente partito il flusso della stampa quotidiana e delle riviste popolari.

Manzoni, comunque, tiene moltissimo a questa impresa, che egli stesso definisce uno «speculatorone». Lo dimostrano la cura con cui seleziona personalmente i caratteri da stampa e la carta, la scrupolosa supervisione delle bozze, il controllo della tiratura. Fino a forme di feticismo, o di turcheria: arriva a sottrarre alla consueta distruzione dei tipografi i fogli usati per il taccheggio di una forma, cioè quel blocco di carte sovrapposte che serve a rendere più morbido il contatto fra il foglio che viene stampato e la pagina composta, consentendo per mezzo di diminuzioni o aggiunte di livellare le inevitabili disuguaglianze dei caratteri e delle incisioni.

Stipulato il contratto, il romanzo passa il vaglio della censura e si vara il manifesto di pubblicazione dell'opera. La nuova edizione dei *Promessi sposi* reca in appendice l'inedita *Storia della colonna infame*, che con le sue invettive contro un potere allo

stesso tempo disumano, ignorante e cinico lascia assai perplessa la polizia. Inoltre è giunta una falsa informazione, secondo cui la stampa sarebbe stata in realtà effettuata a Parigi. Tuttavia, il 16 luglio del 1840, il censore Mauro Colonnetti scrive di non aver «trovato nulla che meriti dalla Censura un giudizio non favorevole, o sia direttamente o sia indirettamente riguardo ai sani principj della morale religiosa e politica».

L'edizione viene così avviata intorno alla metà di novembre dello stesso anno: la «quarantana», quella che da allora gli italiani hanno letto. Escono le prime sei dispense illustrate, raccolte a due a due in una copertina giallo-avana e vendute a ottanta centesimi di lira italiana (il prezzo nominale per i due numeri), ma l'opera è pubblicata col sistema della sottoscrizione: ci si abbona preventivamente, pagando 37,80 lire, e si ritirano o si ricevono in spedizione dal libraio commissionario le 108 dispense. Nonostante la cifra sia notevole, all'inizio la diffusione procede bene, e in pochi mesi vengono vendute oltre 4000 delle 10.000 copie di tiratura. Ma l'impresa, a conti fatti, è un fallimento. Il numero degli abbonamenti cala bruscamente e quando, nel novembre del 1842, termina l'uscita delle dispense (da rilegare in un volume di 864 pagine) le sottoscrizioni sono ferme a 4600, e Manzoni, che ha anticipato le spese, riesce a rientrare solo per poco più della metà delle 80.000 lire investite.

Non bastasse, ancora prima che ci si accorga del disastro, ricomincia la giostra delle edizioni pirata. Il Nobile, uno stampatore-libraio napoletano che dal 1829 se ne era uscito con l'«Ape romanziera, o raccolta de' migliori romanzi inediti» (tra i quali *La sventurata di Monza* del Rosini), promette, con un manifesto pubblico, di ristampare le dispense e di venderle a un prezzo molto più basso dell'originale. Serio pericolo, dato che il Regno delle Due Sicilie resiste a ogni accordo sul diritto d'autore: a Manzoni resta solo la carta di una sua richiesta personale al ministro dell'Interno, a Napoli, perché intervenga direttamente. La cosa, fortunatamente, va in porto. Intanto però un altro fronte si apre a Parigi, dove il Baudry annuncia che raccoglierà il nuovo testo in volume e lo stamperà. Lì una legge sul diritto d'autore esiste, e una contromossa si trova: sarebbe sufficiente

pubblicare in Francia anche un solo capitolo (il XXXV) dei *Promessi sposi* e uno della *Colonna infame* come opera a se stante, protetta e non riproducibile, per costringere il Baudry a lasciar perdere, a meno di non stampare un testo monco. Ma il nemico non si arrende facilmente, e riesce intanto a iniziare la stampa del romanzo in un'edizione «ordinaire à bas prix», garantendosi legalmente il diritto di portare a compimento almeno quella. Manzoni, messo alle corde, deve così accettare un compromesso, firmato il 26 dicembre 1842, in cui consente a Baudry la pubblicazione e il diritto esclusivo per la Francia fino al 1° ottobre 1846. In cambio, l'editore parigino si impegna ad acquistare 200 copie delle dispense originali e a non introdurre in Italia l'edizione stampata da lui.

Si arriva all'inizio del 1843, e anche se la guerra contro i «pirati» sembra vinta, resta il problema della forte somma anticipata di tasca sua, per non dire del fallimento dello «speculatore», del guadagno che non c'è stato. Non va in porto il tentativo di cedere i diritti delle illustrazioni ad editori stranieri. E la situazione si aggrava per la rottura tra Manzoni e il Guglielmini, per il mancato rispetto di alcune clausole del contratto: questi, che nel frattempo si è separato da Redaelli assumendo la titolarità della ditta, si rifiuta di acquistare in blocco le copie rimaste della «quarantana». I rapporti sono invece rimasti buoni con l'ex socio, e sul finire del 1844 Manzoni stipula con lui un accordo per la pubblicazione di un suo volume di *Opere varie*, che dovrebbe affiancare i *Promessi sposi* nelle edizioni successive. Il progetto è di farne otto o nove fascicoli, da pubblicare uno al mese ad un prezzo piuttosto vantaggioso (3,50 lire); ma per una serie di ragioni, la pubblicazione avverrà solo dieci anni dopo, nel 1854.

Le vicende precedenti hanno lasciato il segno, come mostrano le tante precauzioni, e soprattutto la cura per la promozione, che ora è molto maggiore; oltre al manifesto «volante», che si spedisce per posta, ogni singolo fascicolo delle *Opere varie* viene annunciato da un grande manifesto murale a colori. La pubblicazione è accompagnata da questa nota del Manzoni:

L'autore non avrebbe certamente pensato da sé a raccogliere in un volume questi scritti, già quasi tutti da lui pubblicati separatamente, in tempi diversi. Ché, mentre le prime edizioni giacevano, in gran parte, e alcune da qualche anno, e sparse e dimenticate presso i librai, o ammontate in casa sua, gli sarebbe parso un pensiero troppo strano quello di offrire al pubblico tutt'in una volta tanti lavori che, a uno a uno, il pubblico aveva voluti. Ma vedendo che ai *contraffattori*, gente, per dir la verità, più abile e più fortunata, la cosa era riuscita, ha creduto che non sarebbe temerità il tentare se potesse riuscire anche a una edizione riconosciuta da lui.

Le cose, in effetti, stanno cambiando, nel mondo dei libri come nella situazione politica. L'industria editoriale è una realtà e sta assestando le sue regole. La produzione milanese aumenta in modo impressionante (di sei volte tra il 1845 e il 1865), fatta soprattutto di romanzi, di giornali e di libretti d'opera; e in quote molto minori, aumenta anche altrove. Ma nonostante le novità del romanzo, delle riviste e del mercato «popolare» desideroso di istruzione e buone letture, la strozzatura di un tessuto produttivo delle imprese editoriali che cresce più in orizzontale che in verticale non si risolve ancora, nemmeno nella capitale del libro, dove pure si moltiplica il numero degli editori-tipografi-librai: accanto alle ditte più grandi (Stella, Silvestri) e ad alcune nate nel tardo Settecento e destinate a una lunga durata (Agnelli, Pirola, Sönzogno, Vallardi), tante altre ne fioriscono puntando spesso sui nuovi generi (Bonfanti, Borroni e Scotti, Ferrario, Pirotta, Truffi). Sono avviate spesso da titolari cresciuti come garzoni di bottega, a volte quasi illetterati, professionalmente più librai che stampatori in proprio, secondo la tradizione settecentesca che privilegia il fiuto, l'ampiezza del catalogo di vendita, la capacità promozionale e innovativa sul piano commerciale.

Saranno le tecnologie della stampa a larga tiratura e il veloce conseguente passaggio a un vero mercato nazionale a innescare una nuova situazione, che implica novità anche sul piano legale, in materia di diritti. Il libro non è più un bene di lusso, e si avvia a diventare un consumo popolare: lo sviluppo tecnico va di pari passo con iniziative editoriali che hanno un retroterra ur-

bano e, nei limiti dell'epoca, di massa. In questo senso, sono stati i Pomba di Torino – che nel 1834 hanno importato una macchina Koenig in grado di stampare contemporaneamente e in modo semiautomatico entrambi i lati dei fogli – i pionieri dell'innovazione. Capaci di rivolgersi per primi a un pubblico largo, di artigiani e studenti, con giornali illustrati e con una «Biblioteca popolare» di classici a prezzi molto bassi in associazione, diffusa in tutta Italia, arrivando a tirature eccezionali per l'epoca (10.000 copie), negli anni '40 i Pomba sperimentavano il «salto» dalla tipografia all'editoria vera e propria: con il primo torchio a motore, nel 1847, con le prime illustrazioni a colori e anche con l'impegno sul fronte del rapporto con le autorità – insieme a letterati e ad altri tipografi-editori – in favore della costituzione di un unico mercato nazionale italiano, e per la definizione di regole comuni sui diritti.

Proprio nelle aule dei tribunali si svolge l'ultimo atto della storia editoriale dei *Promessi sposi*. La legge cisalpina del 19 fiorile anno IX (9 maggio 1801), ricalcando quella francese del 24 luglio 1793, aveva riconosciuto agli autori «il diritto esclusivo di vendere, far vendere, distribuire le loro opere nel Territorio Cisalpino, e di cederne la proprietà in tutto o in parte», stabilendo sanzioni contro i contraffattori e permettendo di agire contro di loro, a condizione che gli autori avessero depositato due copie dell'opera in questione alla Biblioteca Nazionale. Ma quella legislazione aveva avuto vita breve, almeno in alcuni degli Stati ricostituiti dopo la caduta di Napoleone. Nel 1835, se a Milano e a Torino la percentuale di copie non autorizzate rispetto al totale della produzione libraria era del 3,1% e del 4%, a Napoli essa saliva a un ottimistico 9%, e a Firenze addirittura al 16%⁵. Nel Regno di Napoli e nel Granducato di Toscana mancava anzi del tutto una normativa sulla proprietà letteraria ed era legittimo, e privo di oneri, stampare opere altrui, sia per il mercato interno che per l'esportazione. Su impulso degli editori piemontesi e lombardi, il 22 maggio 1840 si era arrivati a una Convenzione tra l'Impero austriaco e il Regno di Sardegna per il «diritto di proprietà delle opere letterarie e artistiche negli Stati ri-

spettivi». Via via, tutti gli Stati italiani con l'eccezione del Regno di Napoli avevano aderito. E proprio la censura e le politiche di chiusura doganale e di alti dazi frenavano la modernizzazione nello Stato Pontificio e nel Regno delle Due Sicilie, spaccando definitivamente l'Italia tra Nord e Sud. A Napoli, la più grande città italiana, si esaurisce così la tradizionale attitudine allo scambio culturale, particolarmente forte ed europeizzante nella tradizione settecentesca. Un altissimo numero di stamperie vi rimane attivo, ma in una logica artigianale e di sopravvivenza, basata sui vecchi generi professionali ed ecclesiastici e sulla ristampa spesso illegale dei romanzi «milanesi», che sfrutta il mercato depresso delle altre città del Meridione.

Torniamo alla Convenzione del 1840, promossa da un vasto fronte patriottico di intellettuali ed editori (Pomba, Vieusseux, Tommaseo, Mele e molti altri); analoghi o più avanzati accordi si stavano stipulando nel frattempo fra gli Stati europei, sulla spinta della crescente rilevanza dell'editoria sul piano commerciale; mentre nelle sedi dei congressi nazionali degli scienziati, e attraverso alcune iniziative bibliografiche o commerciali, maturava gradualmente un orientamento politico liberale, nazionale ed europeo del mondo della carta stampata. L'articolo 1 definisce il principio generale:

le opere, o produzioni dell'ingegno o dell'arte pubblicati negli stati rispettivi, costituiscono una proprietà che a quelli che ne sono gli Autori per goderne o disporne durante tutta la loro vita: eglino solo i loro aventi causa hanno diritto di autorizzarne la pubblicazione.

Nella nostra storia manzoniana rientrano, a questo punto, un editore che abbiamo già incontrato, e il terzo centro fondamentale – dopo Milano e Torino – della nascente editoria ottocentesca: Firenze. Felice Le Monnier, francese di nascita, giunge lì per caso nel 1834, mentre si sposta verso Atene per prendere parte ai moti rivoluzionari. Ma ha con sé due lettere di raccomandazione: una per Giampietro Vieusseux e l'altra per David Passigli, lo stampatore delle commedie di Goldoni. Rilevata l'azienda di Passigli, il giovane Le Monnier decide di intrapren-

dere l'arte tipografica, coniugandola con una ispirazione esplicitamente politica, di sostegno alle idee risorgimentali; l'intuito, il senso degli affari, la capacità organizzativa e di relazione gli procurano rapidamente la fama di editore moderno, impegnato anche dal punto di vista intellettuale.

Il triplice ruolo dell'editore, come proprietario e imprenditore della stamperia, come titolare di progetti di collane e libri che richiedono investimento e rischio di capitale insieme alla capacità di prevedere la risposta del pubblico, e come organizzatore di reti commerciali e di promozione, non è una novità, risale ai tempi dei Manuzio. Ma lo stesso uso del termine «editore» inizia a diffondersi veramente solo nel primo Ottocento, sebbene con un significato ancora parziale, legato al tradizionale «dare alle stampe l'opere altrui». Solo alla fine del Risorgimento la denominazione si stabilizza in senso più moderno. L'editore gestisce un ciclo più complesso, abbandona il bancone della libreria e la cura diretta dei torchi, si occupa soprattutto dei rapporti con autori, commercianti-distributori, pubblico, autorità e giornali, e per ingrandire l'azienda investe in macchine, cerca di ottenere capitali. La sua figura tende ad assumere più peso nei confronti dei singoli letterati, così come il medium editoria e il mercato editoriale assumono più forza relativa rispetto alla singola opera. Proprio negli anni '40 quel nuovo ruolo si consolida collegandosi ai circuiti e al fascino intellettuale dei letterati-patrioti. Firenze, che già contava sotto la Restaurazione librai-stampatori importanti come il Passigli e il Batelli, profitta di una crisi (passeggera) delle imprese milanesi dopo il 1848 e diventa il polo più attivo di una produzione editoriale attiva sul fronte delle scienze, lettere e arti e su quello pedagogico e politico, insieme a Torino (Piemonte e Toscana stampano intorno al 30% del totale delle pubblicazioni in Italia). Intorno a Giampietro Vieusseux e al suo Gabinetto di lettura scientifico-letterario si svolge il movimento non solo culturale ma anche tipografico degli intellettuali liberal-moderati dell'«Antologia», favorito dal clima di tolleranza del governo granducale toscano, e già in parte mirato all'educazione popolare, con esperimenti di almanacchi ad alta tiratura. Si consolidano in seguito imprese come quel-

la di Gaspero Barbera, che si sposta a Firenze da Torino, e come appunto la Le Monnier, che continua l'opera iniziata da Vieusseux con l'«Antologia», creando la più rilevante collana di libri dei più famosi letterati-patrioti italiani: la «Biblioteca Nazionale». L'autorità granducale tollera, e i testi di Tommaseo, Giusti, Balbo, D'Azeglio, Mamiani e tanti altri possono andar liberi per l'Italia.

Non poteva mancare il Manzoni. Ma i rapporti fra Le Monnier e Manzoni sono agitati: nel 1843, l'editore cerca di inserire nel *Fiore dei tragici italiani antichi e moderni* le due tragedie: *Adelchi* e *Il Conte di Carmagnola*: «Debbo necessariamente comprendere nella mia raccolta le opere tragiche di V.S. Chiarissima», gli scrive il 9 gennaio di quell'anno. Ma questi nega con veemenza la propria autorizzazione alla ristampa delle sue opere, chiamando in causa la recente Convenzione tra Austria e Regno di Sardegna. Le Monnier deve desistere, comprendendo tardi l'errore di essersi rivolto direttamente allo scrittore, invece di metterlo di fronte al fatto compiuto. Cosa che fa con i *Promessi sposi*, con la scusa di aver utilizzato un testo esente da ogni tutela: l'edizione è «condotta su quella fatta nel 1832, dai tipografi David Passigli e Soci», precedente cioè alla Convenzione tra Austria e Sardegna, che esclude l'applicazione della proprietà intellettuale alle opere pubblicate prima del 1840.

Manzoni gli fa comunque causa davanti al Tribunale di Firenze, che il 3 agosto 1846 dichiara illecita la pubblicazione e condanna genericamente al risarcimento dei danni l'editore Le Monnier. La disputa legale ha termine ben sedici anni dopo, quando dopo la sentenza d'appello anche la Corte di Cassazione dell'Italia ormai unita conferma la sentenza di primo grado. Il risarcimento sarà di 34.000 lire.

«Cuore»: un titolo in cerca di un libro

Edmondo De Amicis a Emilio Treves, nel febbraio 1886: «Non ho più altro pensiero, altro affetto che il mio *Cuore*: i capitoli succedono ai capitoli; metà del lavoro è fatta; fatta tra le lagrime e gli scatti di gioia»¹. Il *sciur Emili* può finalmente gioire: ecco, finalmente, lo ha capito che su quel libro, concepito quasi dieci anni prima, era ora di chiudere! Quante volte ne avevano discusso, arrivando quasi alla rottura. Eppure sul *Cuore* si erano concentrate molte delle aspettative della casa editrice.

Su De Amicis Treves aveva puntato sin dai suoi esordi. Certo, possedeva un temperamento un po' umorale, facile agli scoramenti. Ma era capace di catturare i lettori con uno stile scorrevole, distante dagli sperimentalismi della Scapigliatura e dal dotto classicismo di un Carducci. Una scrittura media e accessibile, volutamente ispirata al Manzoni, che Edmondo era riuscito persino a incontrare, poco più che ventenne, nel 1866; e risciacquata in Arno, a Firenze, dove il giovane aspirante scrittore, ufficiale di fanteria, era stato accolto nel famoso salotto letterario di Ubaldino e di Emilia Peruzzi, con la quale scattò una amicizia durevole e affettuosa. Emilio Treves aveva pubblicato nel 1868 *La vita militare*, una serie di brevi bozzetti di De Amicis, usciti l'anno prima a puntate nella rivista dello Stato Maggiore («L'Italia militare»). E la casa editrice milanese in quello stesso anno aveva dato inizio alla sua espansione con l'acquisto di una tipografia²: una decisione strategica, che rese possibile negli anni '70 la sua affermazione sul terreno del romanzo, con la «Biblioteca amena».

Treves era triestino, e di famiglia rabbinica. Per le sue attività patriottiche e antiaustriache era riparato nel 1854 a Parigi,

Varchi, Benedetto, 41.
 Varese, Carlo, 185.
 Vasari, Giorgio, 124.
 Vassal Holland, Henry, 174.
 Vavassori, Giovanni Andrea, 110.
 Veladini, Francesco, 182.
 Vellutello, Alessandro, 27.
 Venier, Lorenzo, 113.
 Verga, Giovanni, 200, 205-206, 213, 216, 220, 228, 231-233, 236, 238, 277.
 Verino, Ugolino, 78.
 Verne, Jules, 204.
 Veronesi, Colombino, 21.
 Vespasiano da Bisticci, 80.
 Vico, Giambattista, 282.
 Vieusseux, Giampietro, 182-183, 194-196.
 Vigneau, Philippe, 321.
 Vigny, Alfred de, 198.
 Villoresi, Marco, 330.
 Vincenzo di Paolo, 97.
 Vindelino da Spira, 12, 21, 29-31, 33, 38, 47.
 Virgilio Marone, Publio, IX, 15, 25, 37, 73, 302.
 Virno, Paolo, 342.
 Visconti, Francesco Maria (duca), 18, 31-32.
 Visconti, Gaspare, 34.
 Vitelli, Francesco, 132-134, 137-145, 334.
 Vittoria, Albertina, 339.
 Vittorini, Elio, 269-274, 276-279, 281-285, 288-289, 291, 294, 296, 316.
 Vittorino da Feltre, VIII.
 Volpi, Guglielmo, 327.
 Volponi, Paolo, 303, 316.
 Ximenes, Edoardo, 201, 216.
 Walch, Georg, 78.
 Wallace, Edgar, 273.
 Walter, John, 180.
 Wilbraham, Roger, 174.
 Wilder, Thornton, 276.
 Wilkins, Ernest Hatch, 326, 328.
 Woolf, Virginia, 276.
 Zambelli, Bono, 95.
 Zamboni, Luigi, 163.
 Zanetti, Girolamo, 156.
 Zanichelli (editori), 243, 279.
 Zarotto, Antonio, 9, 30.
 Zatta (stampatori), 149-150, 167.
 Zavattini, Cesare, 276-277, 289.
 Zeno, Apostolo, 156.
 Zola, Émile, 204, 216, 235, 252.
 Zoppino (Niccolò d'Aristotile de' Rossi detto), 85, 96-97, 104, 119.
 Zorzi, Marino, 326.
 Zweig, Stefan, 276.
 Zwink, Benedetto (frate), V-VI.

Indice del volume

Introduzione <i>di Giovanni Ragone</i>	v
1. La «Commedia» del padre Dante, dal manoscritto alla tipografia	3
2. Il «Canzoniere», Manuzio e il mercato del libro	29
3. Un gigante sotto inchiesta: il «Morgante» del Pulci	55
4. Cavalieri sotto torchio: l'«Innamorato» e il «Furioso»	87
5. I «Ragionamenti» di Pietro Aretino e di Francesco Marcolini	111
6. «Il corriere svaligiato»: quel libro vituperoso del Pallavicino	127
7. I «Viaggi» editoriali di Zaccaria Seriman	147
8. Il testo in esilio: «Le ultime lettere di Jacopo Ortis»	161
9. I tormenti dei «Promessi sposi»	177
10. «Cuore»: un titolo in cerca di un libro	197
11. «Éditer» un autore e/o lanciare un bestseller: la storia del «Piacere»	227

12. Il romanzo degli editori giovani: «La Voce» e Piero Gobetti	247
13. «Americana»: Vittorini e i censori	269
14. Tra due mondi editoriali: «La cognizione del dolore» di Gadda	285
15. I «Ragazzi di vita» di Pasolini e «La vita agra» di Bianciardi	299
Note	325
Bibliografia	343
Indice dei nomi	361