

la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO XVIII

n. 3 – MARZO 2026



BvS

**Utopia e distopia
nei *Gulliver's Travels***
DI VITA FORTUNATI

**Frontespizi e autorità
in Defoe e Swift**
DI FEDERICO MESCHINI
E FRANCESCA SAGGINI

**Gulliver in Utopia:
da uomo a Yahoo**
DI GIANLUCA MONTINARO

***Gulliver*: le edizioni
Motte e Faulkner**
DI ANDREA SISTI

**Swift e il diritto
inglese**
DI ANTONIO SALVATORE

**Un seguito apocrifo
dei *Viaggi***
DI DOMENICO CAMMAROTA

**Swift, Gulliver e...
Formiggini**
DI ROMANO A. FIOCCHI

**Un 'altro' Gulliver:
le 'riduzioni'**
DI MARIA PANETTA

**Una vita con
Jonathan Swift**
DI ANTONIO CASTRONUOVO

**Cartografie
dell'altrove**
DI ANTONIO MUSARRA

**I dadi di Lagado
e altre macchine**
DI ANTONIO CASTRONUOVO

ISSN 2036-1394

SPECIALE III CENTENARIO "I VIAGGI DI GULLIVER" (1726-2026)



Barilla

PARMA

*Ringraziamo le Aziende che ci sostengono
con la loro comunicazione*



essencemediacom
A WPP Media Brand



MEDIAPLUS
HOUSE OF COMMUNICATION

MINDSHARE
A WPP Media Brand



Wavemaker
A WPP Media Brand

WPP Media



Biblioteca
di via Senato
FONDAZIONE

Biblioteca di via Senato

Via Senato 14 - 20121 Milano
Tel. 02 76215318
segreteria@bibliotecadiviasenato.it
www.bibliotecadiviasenato.it

Presidente
Marcello Dell'Utri

Conservatore
Federico Oneta

Segreteria
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Curatrice
Carla Maria Giacobbe

«la Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (vicedirettore)

Comitato scientifico
Gian Mario Anselmi, Francesco Bausi,
Nicola Bonazzi, Claudio Bonvecchio, Antonio
Castronuovo, Roberta Cesana, Gianfranco
Dioguardi, Piero Innocenti, Luca Marcozzi,
Giorgio Montecchi, Gianluca Montinaro,
Francesca Nepori, Giorgio Nonni, Giancarlo
Petrella, Giovanni Puglisi, Carlo Pulsoni, Ugo
Rozzo (†), Fiammetta Sabba, Piero Scapecchi,
Giuseppe Scaraffia

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Sul fondo la cartina con l'isola degli Houyhnhnm
e sopra l'inizio della terza parte di *I viaggi di*
Gulliver (Londra, Motte, 1726, prima edizione)

Stampato in Italia
© 2026 – Biblioteca di via Senato Edizioni
Tutti i diritti riservati

Reg. Trib. di Milano n. 104 del 11/03/2009

«la Biblioteca di via Senato» è rivista
scientifica Anvur per Area 11 – Scienze storiche,
filosofiche, pedagogiche e psicologiche

Abbonamento
Italia: 50 euro, annuale (undici numeri)
Esteri: 60 euro, annuale (undici numeri)

Il pagamento può essere effettuato tramite
bonifico bancario, sul conto corrente
BancoPostaImpresa
IT67G 07601 01600 00103 1448721
intestato a Fondazione Biblioteca di via Senato.
Indicare nella causale: erogazione liberale

Una volta effettuato il pagamento comunicare i
propri dati, comprensivi di indirizzo e codice
fiscale, a: segreteria@bibliotecadiviasenato.it

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali
diritti per immagini o testi di cui non sia stato possibile
reperire la fonte.

Tutti i contributi, prima di essere pubblicati, sono rivisti
in forma anonima. «la Biblioteca di via Senato»
è un mensile che adotta i principali criteri valutativi
riconosciuti dalla comunità scientifica internazionale,
a partire dalla *double-blind peer review*.

OMNICOM MEDIA

We Design Ecosystems for Growth

omd

Initiative

um

PHd



Hearts & Science

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno XVIII – n.3/180 – Milano, marzo 2026

Sommario | SPECIALE III CENTENARIO I VIAGGI DI GULLIVER (1726-2026)

- | | | | | | |
|----|--|----|---|-----|---|
| 6 | UTOPIA E DISTOPIA
NEI <i>GULLIVER'S TRAVELS</i>
<i>Il disincanto di una visione</i>
di Vita Fortunati | 42 | SWIFT E IL DIRITTO
INGLESE
<i>Una satira su leggi e usanze giuridiche</i>
di Antonio Salvatore | 78 | UNA VITA CON
JONATHAN SWIFT
<i>Le riflessioni di Gianni Celati</i>
di Antonio Castronuovo |
| 14 | FRONTESPIZI E AUTORTÀ
IN DEFOE E SWIFT
<i>Verità in posa</i>
di Federico Meschini
e Francesca Saggini | 52 | UN SEGUITO APOCRIFO
DEI <i>VIAGGI</i>
<i>Il nuovo Gulliver</i>
di Domenico Cammarota | 84 | CARTOGRAFIE
DELL'ALTROVE
<i>L'isola come alter orbis</i>
<i>dell'immaginario europeo</i>
di Antonio Musarra |
| 24 | GULLIVER IN UTOPIA:
DA UOMO A YAHOO
<i>Il metaromanzo</i>
<i>di Jonathan Swift</i>
di Gianluca Montinaro | 62 | SWIFT, GULLIVER E...
FORMIGGINI
<i>Dai libri per ragazzi alla prima</i>
<i>traduzione italiana</i>
di Romano A. Fiocchi | 96 | I DADI DI LAGADO
E ALTRE MACCHINE
<i>Scritture combinatorie</i>
di Antonio Castronuovo |
| 34 | <i>GULLIVER</i> : LE EDIZIONI
MOTTE E FAULKNER
<i>I 'primi' Viaggi</i>
di Andrea Sisti | 70 | UN 'ALTRO' GULLIVER:
LE 'RIDUZIONI'
<i>Libro per l'infanzia e film</i>
<i>per il grande pubblico</i>
di Maria Panetta | 108 | HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO |

SPECIALE III CENTENARIO I VIAGGI DI GULLIVER (1726-2026)

FRONTESPIZI E AUTORITÀ
IN DEFOE E SWIFT*Verità in posa*

di FEDERICO MESCHINI e FRANCESCA SAGGINI

Il frontespizio è molto più di una cornice: è il primo luogo in cui il libro si presenta e chiede fiducia al lettore. Tra *Robinson Crusoe* e *Gulliver's Travels* emergono due modi diversi di costruire l'autorità del racconto, già prima dell'inizio del testo. In occasione del tricentenario del capolavoro swiftiano, la rilettura delle soglie editoriali primoseccentesche riporta al momento in cui il romanzo moderno impara a giocare, consapevolmente, con verità e finzione. Questa prospettiva porta a nuove domande su come frontespizi e dispositivi di legittimazione vengano oggi riletti, modellati e trasmessi nell'ambiente digitale.

Prima di cominciare a leggere

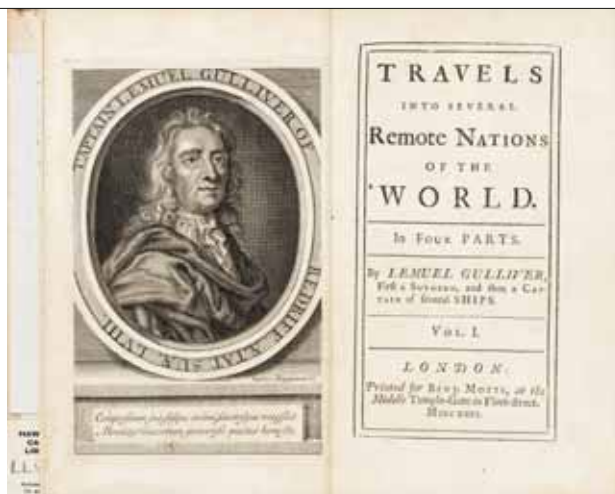
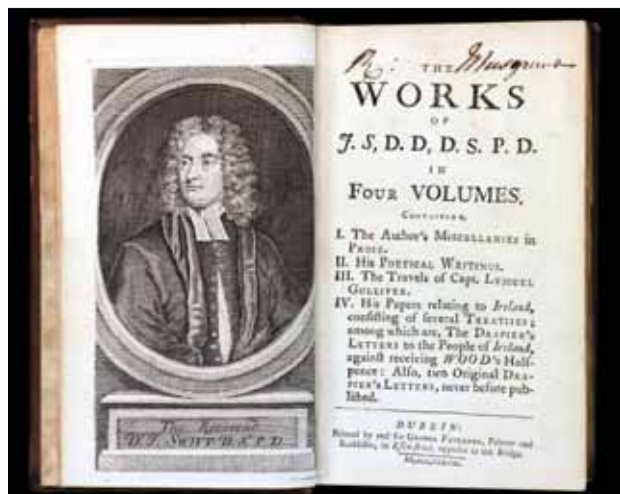
Gli studi sui paratesti hanno mostrato come la soglia del libro costituisca uno spazio decisivo di mediazione tra testo, lettore e contesto editoriale. A partire dalla teorizzazione di Gérard Genette (mi riferisco in particolare a *Soglie*, 1987, che può a buon diritto essere considerato il testo che inaugura gli studi sulla liminalità testuale), il paratesto comprende l'insieme di elementi verbali, grafici e materiali che consentono a un testo di presentarsi come 'libro' e di entrare in circolazione. In questa

prospettiva, la cultura della stampa dell'epoca 'moderna', nel senso più ampio di questo aggettivo, appare come un ecosistema di pratiche e dispositivi che operano prima e oltre il testo, incidendo in modo sostanziale sulla produzione del significato. La soglia, in altri termini, non 'illustra' semplicemente il testo: lo espone, lo qualifica e lo colloca in un sistema di aspettative, offrendo al lettore coordinate preliminari di leggibilità.

Nel contesto del romanzo inglese del primo Settecento l'attenzione critica si è concentrata prevalentemente su prefazioni, note ed epigrafi, mentre restano meno esplorate le pagine del titolo e le immagini incipitarie, siano queste relative ad autori veri o, come nel caso di cui ci stiamo occupando, verosimili. In questa sede con il termine 'frontespizio' si indica, in senso funzionale ed esteso, l'unità composta dalla pagina del titolo e, appunto, dall'eventuale immagine autoriale di soglia, considerate nella loro compresenza multimodale. Questi elementi non vanno letti separatamente, ma come un dispositivo strutturato, in cui parola e immagine cooperano nella costruzione del senso, secondo una logica iconotestuale: la pagina del titolo e l'immagine a essa associata non agiscono come due livelli distinti (uno 'informativo' e uno 'decorativo'), ma come un'unica configurazione composita, in cui parola e immagine operano congiuntamente, dando forma e riconoscibilità all'autorità del racconto.

Agli esordi del romanzo, la pagina del titolo

Nella pagina accanto: Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, antiporta figurata e frontespizio, Londra, William Taylor, 1719



Sopra da sinistra: antiporta e frontespizio di Jonathan Swift, *The Works of J. S., D.D., D.S.P.D.*, primo volume, Dublino, George Faulkner, 1735; antiporta e frontespizio della prima edizione di Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World*, Londra, Benjamin Motte, 1726; *Des Welt-berühmten Engelländers Robinson Crusoe Leben*, antiporta figurata e pagina del titolo della traduzione tedesca dell'opera di Defoe (Francoforte e Lipsia, 1754)

era spesso il risultato di scelte editoriali e commerciali, pur potendo includere interventi autoriali non sistematici. In questo contesto, il frontespizio moderno emerge come una soglia attiva del testo: uno spazio vestibolare, per così dire, capace di 'an-

ticipare' modalità di lettura, 'orientare' il giudizio del lettore e 'incidere' sulle strategie di circolazione dell'opera. Queste tre funzioni cardine di narrazione, ricezione e trasmissione non operano in successione, ma si attivano simultaneamente nel momento dell'accesso al testo. Tale simultaneità funzionale consente di cogliere come la soglia possa, nello stesso gesto, orientare il racconto, predisporre il lettore e prefigurare le modalità della circolazione editoriale.



Nel primo Settecento il frontespizio opera, dunque, come uno spazio di mediazione primaria, in cui il libro viene reso intelligibile e commercialmente appetibile prima ancora dell'ingresso effettivo del lettore nel testo. La cooperazione tra parola e immagine non risponde a una funzione puramente illustrativa, ma concorre alla costruzione parallela dell' 'autorità' del racconto e dell' 'auto-rialità' di chi racconta, incidendo sulle modalità della ricezione e circolazione dell'oggetto-libro. Il frontespizio partecipa così alla definizione del valore dell'opera, collocandola entro un orizzonte di credibilità condivisa. In questa prospettiva, la soglia non si limita a 'presentare': stabilisce un regime di veridicità, cioè un quadro di plausibilità che rende praticabile il patto di lettura.

Tale funzione, val la pena di aggiungere, non

dipende solo dall'iniziativa autoriale, ma dalle pratiche editoriali che regolano la produzione e la ripetizione delle soglie librarie. Attraverso la stabilizzazione o la variazione dei frontespizi si rafforzano modelli visivi e retorici che rendono riconoscibili i testi e ne favoriscono la trasmissione. Trasmissione che non riguarda soltanto la persistenza materiale del libro, ma la continuità (o la crisi) dei suoi dispositivi di riconoscimento: ciò che permette a un testo di essere identificato, ripreso, legittimato e rifunzionalizzato. È su questo terreno che diventa leggibile il confronto tra l'*opera maiora* di Daniel Defoe (1670-1731) e Jonathan Swift (1667-1745), all'interno dell'architetto assai popolare del viaggio immaginario, consolidato fin dalle *Verae Historiae* di Luciano di Samosata. Un confronto che interessa non solo la forma del racconto, ma anche il modo in cui il meccanismo del frontespizio può essere usato per fondare, o mettere in crisi, il regime di veridicità proprio dell'autorialità e dell'io narrante sotto il segno del cosiddetto 'realismo'. La prossimità dei tricentenari invita oggi a una lettura congiunta di *Robinson Crusoe* (1719) e *Gulliver's Travels* (1726) a partire proprio dai rispettivi frontespizi.

In questa prospettiva, la soglia testuale emerge come un osservatorio strategico, seppur non convenzionale, per avvicinarsi a Jonathan Swift, costruttore e al tempo stesso decostruttore dell'endiadi testo-immagine incipitaria propria del proteiforme romanzo delle origini. Nei *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver...*, meglio noto con il titolo sintetico, seppur leggermente fuorviante, di *Gulliver's Travels*, il frontespizio non si limita a legittimare il racconto, ma diventa il luogo in cui verità e finzione, autorità e mendacio vengono costruiti e messi in crisi già prima dell'ingresso nel testo.

Defoe e Swift alla prova della soglia

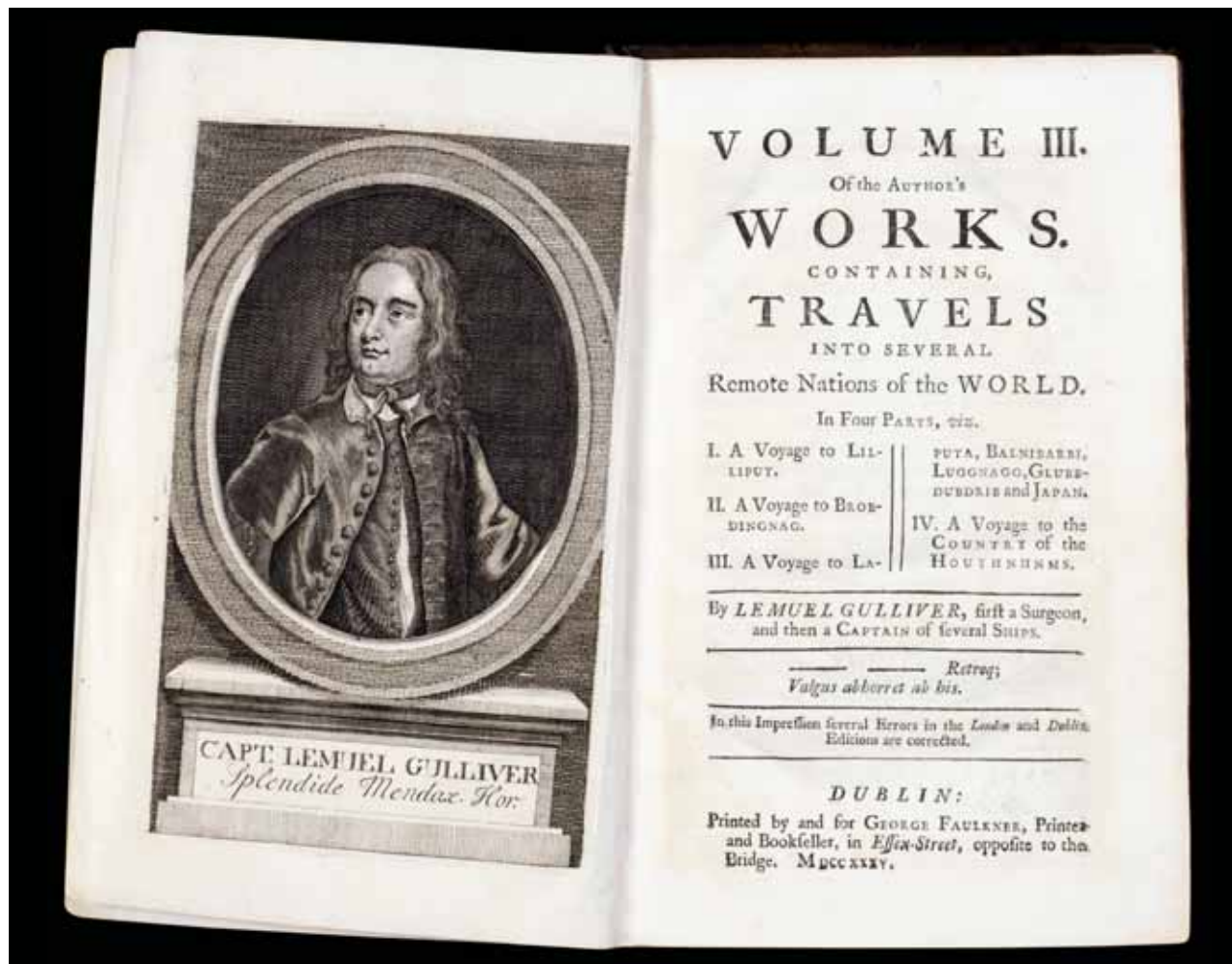
Nel confronto tra Daniel Defoe e Jonathan Swift, il frontespizio si rivela uno spazio decisivo

per comprendere come il romanzo primo-settecentesco costruisca e interroghi la propria presunta veridicità. Se in Defoe la soglia editoriale tende a consolidare un regime di credibilità, in Swift essa diventa il luogo in cui tale regime viene deliberatamente incrinato. Il dialogo tra i due scrittori non si gioca esclusivamente sul piano narrativo, ma prende forma già sulla soglia del libro, attraverso dispositivi verbo-visivi che orientano la lettura. Si tratta, quindi, di un confronto tra modi diversi di 'mettere in opera' l'autorità: Defoe tende a renderla stabile e trasferibile; Swift la espone come costruzione e, per questo, la problematizza.



Il celebre frontespizio figurato della prima edizione di *Robinson Crusoe* offre una formulazione particolarmente efficace di questa logica di continuità. L'immagine del naufrago, rappresentato sull'isola e affiancato da elementi che condensano temporalità diverse della vicenda, non raffigura un episodio puntuale, ma una traiettoria narrativa resa tramite una modalità sincretica. L'immagine organizza visivamente il racconto come parabola di perdita, sopravvivenza e dominio, anticipando il senso della storia prima ancora che il lettore inizi a leggere. In questo modo, la soglia agisce come matrice interpretativa preliminare, in cui narrazione, ricezione e trasmissione si attivano insieme. Il dispositivo è inoltre sinottico: organizza il racconto in una visione d'insieme e ne propone una lettura già orientata, trasformando l'esperienza narrata in una figura riconoscibile e memorabile, di valore iconico.

La forza di questo frontespizio non risiede solo nella sua efficacia immediata, ma anche nella capacità di funzionare come modello replicabile. La figura di Crusoe non è un ritratto di un individuo, bensì di un tipo: una configurazione visiva trasferibile, destinata a essere riprodotta, adattata e riconosciuta nelle infinite ristampe, versioni abbreviate e traduzioni che presto inondarono l'in-



Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World*, in *The Works of J. S., D.D., D.S.P.D.*, terzo volume, antiporta e pagina del titolo, Dublino, George Faulkner, 1735

tero continente. Ciò che viene trasmesso non è solamente il testo, ma una forma di credibilità iconografica che rende plausibile anche la finzione autobiografica e ne garantisce la durata culturale. *Robinson Crusoe* diventa così un nodo di stabilizzazione editoriale, in cui il frontespizio contribuisce in modo decisivo alla costruzione della veridicità della storia. In altri termini, la soglia defoiana lavora per continuità: offre un punto di riconoscimento che favorisce la serialità editoriale e rafforza l'identità dell'opera nel tempo e, per altri versi, anche nello spazio.

È su questo modello fissato in molte sue for-

me già alle origini del romanzo che Jonathan Swift interviene criticamente. Nell'edizione del 1726 dei *Travels into Several Remote Nations of the World*, il frontespizio sembra inizialmente adottare convenzioni analoghe a quelle identificate in Defoe: il ritratto del capitano Lemuel Gulliver, accompagnato da un sistema di dati apparentemente fattuali (visibili nella seconda riga dell'iscrizione sul basamento), invita il lettore a riconoscere nei *Travels* un resoconto autentico. Tuttavia, già su questa soglia emergono elementi di scarto. L'indicazione «58 anni», ad esempio, sembra riferirsi al viaggiatore-narratore, ma in realtà coincide con l'età del

vero Swift, laddove lo stesso nome «Lemuel Gulliver» oscilla tra verosimiglianza (un cognome reale) e allusione simbolica, legata all'etimo di Lemuel («devoto del Signore»). La configurazione incipitaria non consolida dunque il patto di lettura, ma lo detiene in una zona di incertezza. È una credibilità 'messa in posa': costruita con strumenti familiari, ma resa fragile da incrinature interne che ne impediscono la stabilizzazione piena.

La destabilizzazione diventa esplicita nella successiva edizione del romanzo del 1735. Nel terzo volume dei *Works* il ritratto dell'ormai ineffabile Gulliver è accompagnato dall'iscrizione «splendide mendax», che attiva una prosopopea autoironica e smaschera retrospettivamente l'illusione di autenticità costruita nel 1726. Qui l'immagine pseudo-autoriale continua a funzionare secondo i codici della legittimità visiva, ma il dettato contraddice apertamente il senso, trasformando il frontespizio in un'apologia critica del mendacio.



Nel primo volume della stessa *opera omnia*, l'identità viene ulteriormente elusa: il ritratto allude a un autore reale pur senza esplicitarlo, mentre l'autorialità è indicata solo attraverso iniziali e titoli accademici disorientanti – «J.S., D.D., D.S.P.D.» – uno pseudonimo inteso a un mascheramento trasparente dell'identità del Decano. Il ritratto non rimanda più al costruito Lemuel Gulliver, ma a una figura indiziale che rinvia (forse) a un autore reale, riconducibile (probabilmente) a Swift, ma le cui fattezze ricordano decisamente – e ironicamente – quelle del Gulliver ritratto nel terzo volume. In questa intersezione verbo-visiva lo statuto di autorialità è insieme affermato e sottratto. Il lettore è così costretto a rileggere la soglia come luogo di costruzione dell'artificio, non come garanzia di stabilità.

Considerata nel suo insieme, la sequenza dei frontespizi swiftiani costruisce una vera e propria drammaturgia della soglia. A differenza di Defoe,

che mette a regime un modello destinato a consolidarsi e a trasmettersi, Swift lavora sulla discontinuità, rendendo visibile l'artificialità dei dispositivi di legittimazione proprio nel momento in cui il genere del romanzo si sta formando. Il frontespizio non accompagna semplicemente il testo, ma diventa lo spazio in cui verità e finzione, attendibilità e inganno vengono messi in scena e problematizzati. Se Defoe tende a far dimenticare l'artificialità del dispositivo, Swift la rende percepibile: non la cancella, ma la mette bene in mostra.

A distinguere in modo netto lo statuto autoriale in Defoe e in Swift contribuisce anche il rapporto tra frontespizio e serialità editoriale. Nel caso di *Robinson Crusoe*, la forza dell'assetto incipitario si consolida attraverso la ripetizione e la variazione controllata nelle ristampe, creando continuità tra edizioni diverse e consolidando la ricezione. Swift si colloca consapevolmente in opposizione a questa logica: la sequenza dei frontespizi dei *Travels* non mira a fissare un'immagine riconoscibile e stabile, ma a produrre disallineamenti progressivi destrutturanti, in cui ogni nuova soglia rilegge retroattivamente la precedente. La trasmissione, qui, non avviene per consolidamento, ma per frattura: ciò che viene diffuso è la consapevolezza della costruzione, non una forma rassicurante.

In questo senso, *Robinson Crusoe* resta un termine funzionale imprescindibile: è il modello che rende intelligibile il gesto critico di Swift. Senza la forza stabilizzante del frontespizio defoiano, l'operazione di smascheramento parodico messa in atto nei *Travels* perderebbe gran parte della sua efficacia. Il frontespizio emerge così come un dispositivo teorico centrale per comprendere il romanzo primo-settecentesco non come macchina di verità, ma come macchina di veridicità e, talvolta, di autorevole mendacio.

Quando la soglia diventa digitale: rileggere il frontespizio oggi

Per quanto in forma concisa e basandosi su



Sopra: alcune delle edizioni successive di *Robinson Crusoe*, che riprendono tutte la prima nella struttura e nella figurazione: la terza edizione (Londra, Taylor, 1719), la seconda e la terza edizione della traduzione in francese (Amsterdam, 1721 e 1727). Nella pagina accanto: Jonathan Swift, in una incisione che adorna l'antiporta di *Remarks on the life and writing of dr. Jonathan Swift* (Londra, Millar, 1752)

casi specifici, nei due paragrafi precedenti è stato delineato uno scenario articolato, di cui sono stati enucleati gli elementi base e le loro relazioni dinamiche, che ne costituiscono la complessità. In questo paragrafo verranno ripresi i fattori già messi in campo, attraverso uno spostamento su un ambito contiguo, una ricollocazione che implica un cambio di prospettiva in quanto saranno utiliz-

zati gli strumenti teorici, metodologici e tecnologici delle *Digital Humanities*.

In questa disciplina, una delle questioni centrali riguarda la rappresentazione degli oggetti culturali e della loro complessità tramite l'utilizzo di modelli computazionali. Va da sé come ogni rappresentazione, digitale o analogica, sia in qualche modo eterogenea rispetto all'oggetto origina-

le, incompleta se si vuole, in quanto ne è un'interpretazione, seppure basata su regole logiche come quelle sottostanti lo strumento computazionale. Gli oggetti digitali cercano di colmare questo iato aggiungendo delle funzionalità derivanti dalla loro natura, come la riproducibilità o la trasmissibilità, a un livello basilare, o l'analisi automatica e i collegamenti arbitrari tra porzioni discrete e granulari, sia di uno stesso oggetto sia tra più oggetti, a un livello più avanzato. Tutto ciò va naturalmente declinato di volta in volta nel caso specifico preso in esame, dando così vita a tutta una serie di pratiche e teorie, spesso eterogenee e non isomorfe tra di loro, per quanto riconducibili a una matrice comune.



Provando a individuare gli elementi costituenti lo scenario relativo al frontespizio, è chiaro come ci siano aspetti testuali, iconografici, filologici, bibliografici e interpretativi da prendere in considerazione, che s'intrecciano continuamente in quel connubio inscindibile che esiste tra forma e sostanza. Ogni rappresentazione è per forza di cose un'interpretazione, che mette in primo piano determinati elementi e in secondo piano altri. Proprio per questo motivo diventa fondamentale enucleare di volta in volta i processi e le scelte effettuate, senza ridursi al risultato finale. Rispetto agli aspetti evidenziati in precedenza verranno presi come punti di partenza i due estremi, ossia la componente testuale da un lato e quella iconografica dall'altro.

La codifica testuale è uno dei nuclei fondamentali delle *Digital Humanities*, anche perché risale a un periodo storico in cui l'informatica era basata sul testo soprattutto a livello di utente finale e la potenza di calcolo era insufficiente per poter processare adeguatamente le immagini. L'iniziativa della *Text Encoding Initiative* (TEI), con ormai quarant'anni di storia alle spalle, si basa sui linguaggi di marcatura dichiarativi, e nello specifico



su SGML prima e successivamente su XML, per rappresentare i testi appartenenti all'ambito umanistico nelle loro caratteristiche strutturali e semantiche, tralasciando perciò l'aspetto presentazionale. In queste quattro decadi le *TEI: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, le linee guida che ne delineano l'utilizzo, sono state, e sono ancora, continuamente aggiornate ed espanse per coprire il maggior numero di casi possibili: si è passati così, nella versione a stampa, da un volume di poco più di cento pagine a uno di più di duemila. Parallelamente, a un livello implementativo, si sono succedute tecnologie e pratiche d'utilizzo per



Daniel Defoe (1660-1731), in una incisione della prima metà del Settecento

elaborare, analizzare e, soprattutto, pubblicare i testi codificati in questo formato, in cui ovviamente il *World Wide Web* è l'ambiente di pubblicazione privilegiato.

Limitandosi alla codifica e all'ambito dei 'preliminari' del testo, nelle *Guidelines* della TEI la sezione dedicata al frontespizio si trova nel paragrafo «Title Pages» del quarto capitolo, quello sulla struttura testuale dell'opera. In questa sezione sono presenti tutti gli elementi necessari per identificare le componenti del frontespizio, dal titolo e relativi sottotitoli all'autore, passando per la descrizione degli argomenti trattati, eventuali epigrafi o altre indicazioni editoriali. Naturalmente a questi oggetti preliminari è possibile aggiungere strati in-

formativi ulteriori, relativi ad esempio ai nomi di persona, oppure classificare ognuno di questi elementi in base a una tassonomia ben precisa, fondata sulle diverse finalità e campi semantici elencati nel precedente paragrafo.



Collegato a questo ultimo aspetto, e andando al tempo stesso a espanderlo, sempre nelle linee guida è presente un modulo esplicitamente pensato per aggiungere un livello interpretativo ai testi codificati. In questo modo è possibile strutturare ulteriormente ciò che è stato espresso in precedenza in forma discorsiva e collegarlo ipertestualmente al frontespizio nella sua interezza o alle porzioni che lo compongono. Infine, a un livello ulteriore, ma sempre gestibile tramite la TEI, è possibile passare dal singolo frontespizio alle relative varianti, introducendo così la componente filologica.

Per motivi sia scientifici sia contestuali, la TEI nasce con finalità di rappresentazione del testo, seppure lasciando sin dagli inizi la possibilità di inserire e collegare delle immagini digitali, naturalmente nelle possibilità offerte dalla potenza di calcolo, di memoria e di trasmissione dei dati dell'epoca. Con l'aumento di queste ultime, le dimensioni sia qualitative sia quantitative delle riproduzioni digitali sono aumentate enormemente nel corso degli anni. Di conseguenza la TEI ha progressivamente incorporato nelle sue linee guida un sempre maggior numero di elementi e attributi per inserire le immagini nella codifica e collegarle al testo, in modo da poter utilizzare questi ulteriori strati informativi nelle modalità di pubblicazione delle edizioni. Questa integrazione strutturata ha permesso di affiancare alla componente testuale una rappresentazione visiva nelle edizioni digitali.

Passando alla componente puramente iconografica, nel 2011, già diversi anni dopo la creazione della TEI, in ambito biblioteconomico è stato

sviluppato un altro *standard* di interoperabilità da diverse istituzioni, tra cui la Bibliothèque Nationale de France, la British e la Bodleian Library: l'*International Image Interoperability Framework* (IIIF). Lo scopo principale dell'IIIF è la rappresentazione, visualizzazione e condivisione di immagini digitali, prediligendo naturalmente le riproduzioni *facsimile* di testi a stampa d'interesse culturale, senza escludere però altre possibilità di utilizzo.

Le differenze tra la TEI e l'IIIF sono evidenti, così come d'altro canto le sovrapposizioni. La prima nasce all'interno di una comunità scientifica e utilizza la codifica testuale come strumento per progetti di ricerca, il secondo nel mondo delle biblioteche per poter diffondere in maniera uniforme, e soprattutto al grande pubblico, le riproduzioni digitali delle opere da loro conservate. Oltretutto la TEI tralascia volutamente le questioni implementative, laddove l'IIIF va proprio a definire un modello di alto livello e le relative interfacce di programmazione (API), tramite le quali vengono definite le sue funzionalità come sistema per la gestione delle immagini digitali.



Va da sé come tutto ciò sia reso molto più semplice dall'opacità del contenitore rispetto al contenuto, in questo caso una superficie bidimensionale identificata tramite coordinate, laddove nella codifica testuale è necessaria una consapevolezza, per quanto minima, delle strutture sottostanti. In ogni caso, proprio per questo motivo, insieme alla sempre maggiore disponibilità di immagini ad alta qualità di oggetti culturali, si è assistito a un'enorme diffusione di questo *standard* e dei relativi progetti e strumenti che lo implementano. Più precisamente, le diverse tipologie di interfacce vanno a definire aspetti specifici quali: le informazioni visive, tra cui la dimensione dell'immagine e una specifica regione, la modalità di presentazione, tramite la quale è possibile aggregare

immagini diverse, sia relative alla stessa opera sia eterogenee, le annotazioni testuali, insieme alla possibilità di effettuare delle ricerche su di esse; aspetti prettamente tecnici relativi all'autorizzazione all'accesso o al reperimento delle immagini.

L'evoluzione da parte della TEI nell'includere la componente iconografica a partire da quella testuale e il relativo percorso speculare dell'IIIF mostrano chiaramente come un'interazione tra questi due diversi *standard* sia oramai necessaria, oltre che proficua. Difatti, sono presenti da diversi anni numerose iniziative tese a individuare le migliori pratiche per coniugare le potenzialità e della TEI e di IIIF all'interno di strumenti di pubblicazione in grado di supportarle, così da avere una rappresentazione digitale il più funzionale ed esaustiva possibile. Questi due aspetti sono entrambi imprescindibili per riuscire a modellare e rappresentare adeguatamente tutti gli elementi paratestuali da noi precedentemente individuati.

Le conclusioni qui proposte non chiudono l'argomentazione, ma ne segnano il punto di rilancio, indicando nel frontespizio non un oggetto marginale, come del resto già evidente in Daniel Defoe e Jonathan Swift, bensì un osservatorio metodologico privilegiato per interrogare la forma, la circolazione e la tenuta nel tempo del romanzo primo-settecentesco, anche nello spazio digitale. Ed è comunque sulla sua soglia che il romanzo vede cambiare, di volta in volta, la propria messa in posa.

NOTE

La prima e la seconda parte dell'articolo sono a firma Francesca Saggini. L'ultima sezione è a firma Federico Meschini.

HANNO
COLLABORATO
A QUESTO
NUMERO

► DOMENICO CAMMAROTA

Domenico Cammarota è critico letterario, bibliografo e bibliofilo. È uno dei maggiori esperti di letteratura futurista, argomento su cui ha pubblicato numerose rassegne per il MART, Skira, Vallecchi, Dante & Descartes. Dirige la rivista d'avanguardia «Futura+25» e ha curato ristampe anastatiche di Marinetti, Govoni, Soffici, Crali, Volt e altri. I suoi ultimi lavori sono *Bibliografia ragionata di Francesco Cangiullo (1902-2024)*, e di Filippo Tommaso Marinetti *La Grande Napoli Tradizionale e Futurista*.

► ANTONIO CASTRONUOVO

Antonio Castronuovo è critico letterario, traduttore e bibliofilo. Scrive per il domenicale della «Gazzetta di Parma». I suoi ultimi lavori: *Dizionario del bibliomane* (Sellerio), *Il male dei fiori: Baudelaire a processo* (Rubbettino), *Formigini: vita umoristica e tragica di un editore del '900* (Pendragon), *Dizionario del grafomane* (Sellerio). Ha curato da ultimo *Ossessione bibliofila* (La nave di Teseo) e, di Alberto Savinio, *Refusi. Critici sull'errore tipografico* (Elliot).

► ROMANO AUGUSTO FIOCCHI

Romano Augusto Fiochi (Pavia, 1961) è scrittore e giornalista pubblicista, collabora con il *blog* letterario «Nazione Indiana». A cominciare dagli anni Ottanta ha pubblicato un centinaio di racconti suddivisi in varie raccolte, tra cui *Racconti da un mondo offeso* (2018), i romanzi *Il tessitore del vento* (2006, ripubblicato da Ronzani nel 2022) e *Il violinista Igor Brodskij* (Qed, 2025).

► VITA FORTUNATI

Vita Fortunati ha insegnato Letteratura inglese all'Università di Bologna dove ha diretto per molti anni il Centro Interdipartimentale dell'Utopia. Ha coordinato progetti europei sugli Studi di genere e sull'interfaccia tra scienze umane e scienze dure. Le sue più importanti linee di ricerca hanno riguardato: il modernismo, la letteratura utopica, i *women Studies*, la memoria culturale, la nostalgia, la rappresentazione del corpo femminile. Recentemente ha pubblicato saggi e volumi sulla letteratura transnazionale delle donne, sull'ecologia e il pacifismo in Aldous Huxley e su utopia e longevità.

► FEDERICO MESCHINI

Federico Meschini è professore associato di Informatica umanistica, Editoria digitale e Digital storytelling all'Università della Tuscia. Dottore di ricerca in Scienza del libro (Perugia/ENS Paris), si occupa di libri ed edizioni elettroniche, biblioteche digitali e presentazione della conoscenza. È stato *visiting scholar* a Chicago e Bergen.

► ANTONIO MUSARRA

Antonio Musarra è professore associato di Storia medievale l'università La Sapienza. Si occupa di storia politico-istituzionale e marittima del Mediterraneo, con particolare attenzione all'evoluzione degli spazi cittadini, alla cultura del mare e alle crociate. Ha pubblicato numerosi studi sulla storia di Genova, sulle reti mediterranee e sull'immaginario geografico. Tra le sue ultime pubblicazioni si segnalano: *L'isola che non c'è. Geografie immaginarie tra Mediterraneo e Atlantico* (2023); *I Magi e la Stella. Viaggio a Betlemme* (2024); *L'assedio di Gerusalemme. 1099. I crociati conquistano la Città Santa* (2025).

► MARIA PANETTA

Maria Panetta è dottoressa di ricerca in Italianistica, abilitata come professoressa associata in Letteratura italiana contemporanea, Filologia e linguistica italiana, e Critica letteraria e letterature comparate. Ha insegnato per svariati anni alla Sapienza e a Roma Tre, e ha pubblicato saggi e volumi, fra i quali: *Croce editore* (2006), *Le ossessioni di Morselli: soggettivismo, isolamento e tracotanza in Dissipatio H. G.* (2020), *Guarire il disordine del mondo. Narratori italiani dall'Ottocento a oggi* (2023). Nel 2014 ha fondato la rivista accademica «Diacritica»; dal 2022 è vicepresidente del Coordinamento delle riviste italiane di cultura.

► FRANCESCA SAGGINI

Francesca Saggini è professore ordinario di Letteratura inglese all'Università della Tuscia. È autrice di diciotto volumi, tra monografie e curatele, e di numerosi articoli scientifici. Ha ricevuto premi e prestigiose borse di ricerca internazionali a sostegno della sua attività

scientifica. I suoi interessi includono l'euristica materiale e i processi di monumentalizzazione dell'autore.

► ANTONIO SALVATORE

Antonio Salvatore è avvocato, abilitato al patrocinio davanti alle Giurisdizioni Superiori. Collaboratore, per l'insegnamento delle discipline riguardanti i rapporti tra diritto e neuroscienze, con la Scuola di Specializzazione in Neurologia della Facoltà di Medicina dell'Università di Ferrara. Docente nel Corso di Alta Formazione per l'Avvocato penalista presso l'Unione Nazionale delle Camere Penali. Autore di numerose pubblicazioni su varie riviste giuridiche e politiche, è anche collezionista di libri giuridici antichi.

► ANDREA SISTI

Andrea Sisti è editore e storico dell'editoria; ha studiato prevalentemente la storia della stampa nei secoli XVII-XVIII e l'editoria americana del secondo dopoguerra. Insegna Editoria dell'Età Contemporanea presso il Dipartimento di scienze politiche e internazionali dell'Università di Genova.

► GIANLUCA MONTINARO

Gianluca Montinaro (Milano, 1979) è docente a contratto presso l'Università IULM di Milano. Storico delle idee, si interessa ai rapporti fra pensiero politico e utopia legati alla nascita del mondo moderno. Collabora alle pagine culturali del quotidiano «il Giornale» e dirige la collana «Piccola Biblioteca Umanistica» presso l'editore Olschki. Fra le sue monografie si ricordano: *Lettere di Guidobaldo II della Rovere* (2000); *Il carteggio di Guidobaldo II della Rovere e Fabio Barignani* (2006); *L'epistolario di Ludovico Agostini* (2006); *Fra Urbino e Firenze: politica e diplomazia nel tramonto dei della Rovere* (2009); *Ludovico Agostini, lettere inedite* (2012); *Martin Lutero* (2013); *L'utopia di Polifilo* (2015); *Pesaro 1616: un duca, una città, un porto* (2016); *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria moderna* (2019); *Martin Lutero cinquecento anni dopo* (2019); *De Bibliotheca* (2020); *Peste e coronavirus 1576-2020* (2021); *Niccolò Machiavelli: storia e politica* (2021).