



RENCONTRES DE L'ARCHET



Publicato in collaborazione con Lexis
Compagnia Editoriale in Torino
prima edizione: ottobre 2020
ISBN 978-88-32028-02-7

LETTERATURA E STORIA DEL LIBRO

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 11-16 settembre 2017*

Publicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Con il sostegno di:



Fondazione
Compagnia
di San Paolo

© 2020 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

INDICE

PRESENTAZIONE	p.	7
PARTE I. LEZIONI		
<i>La letteratura dei poligrafi. Venezia 1550-1570</i> di Paolo Procaccioli	p.	9
<i>Tasso lettore e postillatore</i> di Loredana Chines	p.	18
<i>Pietro Bembo: dal Petrarca Aldino alle Prose</i> di Carlo Pulsoni	p.	38
<i>Dire quasi la stessa cosa. La strana storia editoriale di alcune prime traduzioni Italiane della letteratura dal Quattrocento al Novecento</i> di Umberto Pregliasco	p.	54
LEZIONI DISPONIBILI IN VERSIONE AUDIO		
 <i>«Labirinti dello spirito»: biblioteche franco-italiane</i> di Rosanna Gorris Camos		
 <i>Erudizione e letteratura nel Cinquecento: il caso della biblioteca Pinelli</i> di Anna Maria Raugei		
 <i>Percorsi transalpini del libro italiano nella prima età moderna</i> di Chiara Lastraioli		
 <i>«Pictor in fabula». Genesis, storia e tecniche dell'illustrazione editoriale tra Italia e Francia (XV-XX secolo)</i> di Ilaria Andreoli		
 <i>Ex Erasmi libris. La bibliothèque d'un humaniste, en train d'écrire</i> di Alexandre Vanautgaerden		
PARTE II. COMUNICAZIONI E INTERVENTI		
1. PROBLEMI CRITICI		
<i>Il libro Vita scritta da esso di Vittorio Alfieri</i> di Serena Cozzucoli	p.	80
<i>La grafica progettuale: Vittorini-Steiner e la collana "I Gettoni"</i> di Lucia Geremia	p.	83
<i>Oltre i confini del libro: la letteratura come figuralità e spazio transizionale</i> di Valentina Sturli	p.	89
<i>I registri di biblioteca come fonte per la ricostruzione di percorsi di lettura</i> di Alessandra Toschi	p.	96
2. STORIE DI LIBRI E DI LETTORI		
<i>La letteratura e l'Ars scribendi. Dai modelli tipografici alle regole di lettura</i> di Martina Pazzi	p.	100

<i>Gli incunaboli delle Tragoediae di Seneca: dal singolo al doppio commento</i> di Arianna Capirossi	p. 106
<i>Il mirabile nelle letture di Petrarca e Bembo: spie di un'evoluzione intellettuale?</i> di Flavia Sciolette	p. 115
<i>Biografie di libri. Osservazioni bibliografiche su "Lo assedio ed impresa de Firenze" di Mambrino Roseo</i> di Carlotta Francesca Maria Sticco	p. 121
<i>"A facetis enim et humanis legi cupio": la ricezione oltralpe delle Facetiae di Poggio Bracciolini</i> di Tiziana Paparella	p. 130
<i>Di libro in libro: la figura di Paolo Uccello da Vasari ad Artaud</i> di Giorgia Testa Vlahov	p. 135
<i>La biblioteca di Michele Barbi da studio del filologo a sala per esercitazioni pratiche sulla lingua e la letteratura italiana in una biblioteca di ricerca</i> di Barbara Allegranti	p. 145
<i>Paul Claudel e la biblioteca del castello di Brangues. Papa, qu'est-ce que vous lisez dans ce gros livre?</i> di Agnese Bezzera	p. 152
APPENDICE I <i>Presentazione dei partecipanti</i>	p 158
APPENDICE II <i>Bibliografie e altri materiali di approfondimento</i> -Bibliografia fornita da Alexandre Vanautgaerden	p 165

PRESENTAZIONE

Dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» organizza annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto a dottorandi di diverse università italiane, francesi e svizzere allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza quasi trentennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università ne amplia infatti le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale.

Grazie al sostegno della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne ulteriormente il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i tutor e i dottorandi ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione gli Atti del seminario, che comprendono le lezioni (in gran parte rielaborate) tenute dai docenti,* ma anche numerosi contributi dei dottorandi, presentati in occasione del seminario o scaturiti proprio dal vivace e fecondo scambio di riflessioni che caratterizza le *Rencontres* e che genera nuovi percorsi di ricerca e approfondimento, condivisi con i docenti che hanno partecipato al seminario e comunque sottoposti a una validazione da parte del nostro Comitato scientifico.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione il più possibile aperta, flessibile e dialogica, in grado di essere anche implementata nel tempo con nuovi materiali e aggiornamenti. In particolare, si sperimenta in questo volume una nuova formula: ai consueti contributi scritti si affianca infatti la registrazione di alcune lezioni orali, che potranno essere integrate in appendice da bibliografie e altri materiali di approfondimento.

Bruno Germano
Presidente della Fondazione Sapegno

* Gli interventi tenuti in occasione della Giornata Sapegno, con la quale si chiude il seminario, sono invece raccolti nella collana «Lezioni Sapegno», nella quale è di recente confluita anche la Lezione Sapegno 2017: M. JEANNERET, *Joie de vivre et gai savoir (XVI^e et XVII^e siècles)*, con interventi di J. BALSAMO e C. LASTRAIOLI, Torino, Arago, 2020.

LEZIONI

LA LETTERATURA DEI POLIGRAFI.
VENEZIA 1550-1570*

di Paolo Procaccioli

1. Per troppo tempo abbiamo letto i testi e seguito le vicende della tradizione letteraria come se si trattasse di una realtà del tutto disincarnata, come se tutto ciò che riguardava la traduzione di quella parola in oggetti e la trasmissione di quegli oggetti fosse cosa 'altra' rispetto al verbo dell'autore. Lo dimostra il destino della paleografia e delle altre discipline che di quegli aspetti si facevano carico; discipline che fino a non molti decenni fa abbiamo visto destinate a un'ancillarità che sembrava irredimibile.

La stessa filologia, che sarebbe il più naturale dei ponti tra la parola, non solo quella letteraria, e la sua incarnazione materiale, troppo a lungo si è limitata a ricorrere a quelle letture nella logica parcellizzata del caso per caso.

Due esempi su tutti: per vedere dichiarate sistematicamente le potenzialità ermeneutiche della paleografia abbiamo dovuto aspettare i contributi di Armando Petrucci accolti nella *Letteratura italiana* Einaudi, mentre per la bibliologia una funzione analoga è stata svolta dai lavori, soprattutto landiani e ariosteschi, di Conor Fahy, e da quello boiardesco di Neil Harris. Troppo tardi ci siamo accorti di quanto sia vero che «gli autori non scrivono libri: scrivono testi che diventano oggetti scritti».¹

Le conseguenze di questo approccio assoluto – *ab-solutus* prima di tutto dalla storia – sono state gravi. Vorrei metterle al centro della riflessione presente approfittando del tema scelto dalla Fondazione per il seminario di quest'anno, e soffermarmi con voi a riconsiderare la fortuna critica di un fenomeno insieme letterario, tipografico e commerciale. Mi riferisco a una breve stagione, gli anni Cinquanta e i primi Sessanta del Cinquecento, nella quale le ragioni della letteratura sono state segnate a fondo da quelle della tipografia. Non che nel secolo precedente e in quelli a seguire, fino a oggi, quelle ragioni non si dessero o non si facessero sentire, solo che negli anni qui considerati lo fecero con un'intensità e soprattutto con una consapevolezza del tutto inedite.

In Italia infatti fino a quella stagione non erano mancate figure di imprenditori del libro dalla personalità fortissima, e basti evocare Aldo Manuzio, e anche in tempi più vicini a quelli che mi riprometto di considerare un personaggio come Francesco Marcolini aveva saputo caratterizzare con forza il suo catalogo attraverso scelte nettissime. Ora però in ballo c'era altro; non si trattava solo di

* Le considerazioni che seguono presuppongono gli studi di P.F. GRENDLER, (1969) *Critics of the Italian World (1530-1560)*; Anton Francesco Doni, Niccolò Franco and Ortensio Lando, Madison, University of Wisconsin Press, 1969; A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686; C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988; P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il mulino, 1991; B. RICHARDSON, *Print culture in Renaissance Italy. The Editor and the vernacular Text 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; A. NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2013².

¹ R. CHARTIER, *L'ordine dei libri*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 24. I testi ai quali ho fatto riferimento sono A. PETRUCCI, *La scrittura del testo* (e le 40 figg. dell'inserto *Da Francesco da Barberino a Eugenio Montale*), in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. IV: *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 283-308 (ora in A.P., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 63-92); C. FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988; N. HARRIS, *Bibliografia dell'Orlando innamorato*, Modena, Panini, 1988.

indirizzi (di scegliere tra i classici e i moderni, tra il latino e il volgare, tra questo o quel tema o quel genere) o di soluzioni tecniche (formato, carattere, mise en page, illustrazioni...), c'era un *quid additus* che riguardava oltre che il testo e i suoi argomenti anche il modo di costruirlo e di leggerlo, dove alla messa a punto di quel modo concorrevano ragioni di lingua (di correttezza grammaticale) e di impianto. In quella particolarissima stagione una pattuglia agguerrita di editori si impegnò nell'offerta di un prodotto dichiaratamente militante, alla cui realizzazione la vecchia figura del redattore partecipava in una misura tutta nuova che si traduceva in una visibilità altrettanto nuova. Cosa, questa, che finiva per conferire al redattore della tradizione un ruolo inedito, di co-protagonista dell'iniziativa editoriale.

In apparenza le figure professionali in campo erano le stesse di sempre, e cioè la terna costituita dallo stampatore, dal finanziatore-editore, dal letterato presente in tipografia o nelle sue adiacenze. Quest'ultimo, come curatore, con la funzione di mediatore tra l'autore (vivo o morto che fosse) e l'editore. Tre figure che per esempio potevano anche ridursi a due quando l'editore era anche stampatore o quando il finanziatore era l'autore che fungeva da curatore (sono i casi notissimi di Ariosto e Manzoni).

A questa terna a monte ne corrispondeva un'altra a valle costituita dal venditore (il grossista, il librario, il *colporteur*...), dal lettore e dal raccoglitore/custode (il collezionista, il bibliotecario...).

La prima terna è sempre legata a un tempo, a un luogo, a una civiltà, o anche a una precisa ragione tecnica, tutti fattori che vanno recuperati per cogliere lo specifico (ideale e materiale) di ogni iniziativa; quella a valle al contrario è aperta a ogni tempo/luogo/cultura, che vanno a loro volta indagati perché determinano le ragioni della presenza e della persistenza di un testo e le modalità della sua lettura.

Nessuna ricerca sensibile alle ragioni della storia – di quella del testo e di quella delle circostanze che ne hanno consentito la proposta in tipografia – può legittimamente esimersi dalla messa a fuoco di ciascuna delle funzioni appena richiamate e delle professionalità coinvolte. In questa occasione mi riprometto di seguire in particolare il destino del curatore.

Figura che, lo ripeto, accompagna la stampa da Gutenberg in poi. Alcuni revisori sono noti e i loro nomi legati all'operosità di questa o quella bottega (Giovanni Andrea Bussi per le stampe dei prototipografi Sweynheim e Pannartz) o alla storia editoriale di testi di grande prestigio (Girolamo Squarzacico per le edizioni boccacciane o per la *Bibbia* del Malermi; Giovan Francesco Valerio per il *Cortegiano*; la serie Franco-Dolce-Domenichi-Doni per l'Aretino delle *Lettere*...), altri, i più, anche quando non sconosciuti sono rimasti sullo sfondo.

Ma negli anni che ci interessano quelle figure si guadagnarono una visibilità e un'autonomia nuove; si impegnarono in una gara e in qualche modo fecero sistema, anche se non ufficialmente. È interessante vedere in che modo.

2. Ci sono situazioni che ci appaiono oscure e problematiche per mancanza di informazioni e altre che, all'opposto, lo diventano per eccesso o confusione di notizie. Il nostro caso è del secondo tipo, ma per affrontarlo abbiamo un filo di Arianna che ci consente una ricostruzione fedele e, su quella base, una narrazione affidabile, e sono gli annali editoriali. È quella la matassa che dobbiamo dipanare.

Lo studio di questa letteratura, il recupero materiale dei suoi testi e quello storico-critico dei suoi autori, la penetrazione delle dinamiche che la attraversarono e delle priorità che la segnarono, è il modo migliore per dare pienezza di senso a un paesaggio – la letteratura del pieno Rinascimento – che non si può immaginare limitato ai pochi *cacumina* che lo dominano (e il cui dominio naturalmente nessuno metterà in discussione). Perché tre solisti non fanno un'orchestra, certo, ma anche perché, per uscire dal gioco delle metafore, non si danno nessuna lingua e nessuna letteratura che possano vivere di soli capolavori. E anche una storiografia che guarda solo o soprattutto a quelli alla fine diventa sterile e autoreferenziale.

Preliminare a tutto è una riflessione sul concetto di autore. Mi rendo conto che per quanti praticano oggi la letteratura l'identità primaria, la figura che non solo incarna ma anche esaurisce quella identità è l'autore-creatore. Che in quanto tale è depositario del diritto di proporsi sempre come custode dell'identità propria e molto spesso garante di quella altrui.

Quel concetto per come lo intendiamo noi che siamo nati nell'età del diritto d'autore e di un sistema giuridico che prevede il reato di plagio è piuttosto nitido, e si pone *naturaliter* all'inizio di una catena che comprende vari passaggi, ormai tutti codificati, comunque previsti anche se non sempre dichiarati, e che termina nel lettore, magari coinvolto nella lettura-esecuzione di un'opera che si vuole 'aperta' e per questo promovibile a co-autore.

Chi però ha un minimo di familiarità con i fatti pregressi della storia letteraria sa bene che le cose non sono state sempre così. Senza risalire a Omero e ai millenni che lo precedettero, e senza appellarsi, per analogia, alla complessità del percorso che portò al tardivo riconoscimento dell'identità d'artista, basterà ricordare che in epoca d'*ancien régime* – e delle poetiche d'*ancien régime*, che in Italia sono riconducibili per lo più ai vari svolgimenti di un classicismo di fondo – il concetto di *auctor* era molto meno rigido, e soprattutto più inclusivo, di quanto non sia oggi.

In passato concetti come, da una parte, l'onnipresenza e l'onnipotenza di una tradizione intesa come conclusa, e dunque *res nullius*, e la pratica conseguente dell'imitazione, dall'altra la consapevolezza che essendo stato scritto tutto era illusorio proporsi l'originalità sistematica – consapevolezza espressa dal Lando della *Sferza de' scrittori antichi et moderni* (1550) o dal Doni della *Lettera a coloro che non leggono* (1552), che riprendono e assolutizzano il terenziano e proverbiale «*nihil dictum quod non dictum prius*» –, contribuivano non solo a abbattere le barriere che isolavano un testo dagli altri ma a rendere d'obbligo quelle dipendenze, col risultato di ridurre le distanze tra un autore e i suoi maestri e imitatori; o, se si vuole, tra un testo e i suoi modelli da una parte e le sue riprese dall'altra.

Rispetto a un frontespizio/colophon medievale e ancora umanistico rimasto a lungo essenziale e tradotto in una formulazione quanto mai lineare – quella riassumibile nel familiare “*incipit/explicit Comoedia Dantis Alagherii florentinus*” – nel corso del Cinquecento sia il frontespizio che il paratesto si riempiono di figure ulteriori, apparentemente in posizione ancillare, di fatto intente a erodere la quota di titolarità di colui che pure ufficialmente continuava a essere presentato come *auctor*.

In un'epoca segnata dal passaggio – che non fu né rapido né omogeneo – dalla tradizione manoscritta a quella a stampa, questo percorso venne alterato da varie perturbazioni. Ricordo quelle fondamentali, procedendo dalle generalissime e arrivando alle più specifiche:

1. il processo di recupero di spezzoni sempre più ampi della tradizione classica, prima latina e poi greca, con accostamento/sovrapposizione delle figure degli scopritori a quelle degli autori;
2. la pratica della traduzione del patrimonio classico nella tradizione volgare, che richiese il recupero dei testi antichi e il loro adattamento nelle nuove forme, secondo modalità molto diverse che, magari mediate dalla serie dei repertori enciclopedici studiati da Paolo Cherchi (*Polyanthea, Officina Textoris...*), comprendevano esiti come le traduzioni vere e proprie, gli adattamenti e i plagi;
3. la necessità sempre maggiore di sottoporre i testi a adattamenti di lingua o di impianto che li rendessero progressivamente compatibili con i nuovi climi ideali o i nuovi standard formali;
4. l'enfaticizzazione di un genere come quello delle raccolte (soprattutto di rime e lettere, ma anche di orazioni, commedie, novelle...) che esalta il ruolo dei mediatori;
5. lo sviluppo di una logica di impresa che amplificò il ruolo degli editori e ne esaltò cataloghi e progetti, con un passaggio progressivo di iniziativa dall'autore stesso all'editore; passaggio che si può cogliere in particolare nella nascita della collana, cioè della pubblicazione in serie (immediatamente riconoscibile tanto per i contenuti che per il formato), che in Italia segna la storia editoriale di Manuzio e di Gabriele Giolito;
6. l'apparizione della figura dell'espurgatore in conseguenza degli interventi censori imposti dai vari *Indices* promulgati nei paesi cattolici a metà secolo; una figura che all'inizio appare come protagonista della negazione dell'autore e del suo testo e che in poco tempo arriva a sentirsi e a dichiararsi come nuovo autore;²
7. l'introduzione, nei collegi tardocinquecenteschi dei Gesuiti, delle antologie e dei manuali, col risultato che a una scuola fondata da sempre sulla lettura diretta dell' 'auctor' e della sua pagina (al punto che l'insegnante si chiamava 'lector' e l'insegnamento 'lectura') se ne sostituisce ora un'altra nella quale non solo si affianca ai precedenti un nuovo autore (l'antologista), ma col manuale si procede alla progressiva esautorazione del testo originario.

Tutto questo fece sì che in questa fase dell'età della stampa si sia proceduto alla frapposizione progressiva di una distanza inedita tra l'autore e la sua opera. Una distanza che finì per modificare talora anche profondamente natura e portata del ruolo dell'autore, e questo tanto sul versante materiale che su quello propriamente testuale.

Su quello materiale va considerata la progressiva riduzione, fino alla sostituzione totale, dell'esecuzione individuale, con perdita di tutti quei tratti di personalizzazione che erano legati alla pratica della scrittura manoscritta, d'autore o di copista che fosse (l'attenzione all'autografia è tratto che, salvo poche eccezioni, su tutte Petrarca, interesserà solo molto più tardi, e in prospettiva collezionistica); tratti che naturalmente possono essere recuperati, ma in un secondo tempo, dopo che sia chiusa la fase di messa a punto del testo, con accorgimenti che non riguardano più il testo stesso, ma il supporto (richiesta di copie in pergamena o su carte speciali), la legatura, l'apposizione di *ex libris*...

Per quanto riguarda invece il versante testuale si dovrà ricordare che sui vari interventi di allestimento/trattamento del testo incide soprattutto la sua traduzione da un sistema all'altro, cioè il passaggio da un sistema codificato e condiviso come quello che gli studi codicologici ci hanno

² U. ROZZO, *La letteratura italiana negli 'Indici' del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005.

insegnato a riconoscere a un altro nel quale le regole del primo, quantunque inizialmente replicate (il che spiega la continuità, per qualche decennio, tra il libro manoscritto e quello a stampa), vennero presto sostituite con altre del tutto inedite, più funzionali al nuovo mezzo e alle nuove pratiche da quello indotte.

Queste due transizioni, e le nuove competenze che hanno generato, comportano per noi la messa a fuoco di una serie di problemi che da una parte consentano di comprendere meglio le dinamiche in atto, e con esse le fasi che le hanno scandite, i protagonisti, le varie modalità in competizione, gli esiti, dall'altra aiutino a seguire l'evoluzione della figura dell'autore. Che non è più solo l'autore del testo, ma si allarga a comprendere, per una quota parte che può variare nel tempo e nelle varie tradizioni, figure diverse come quella dell'editore (imprenditore), del curatore, del traduttore, dell'esegeta, dell'espurgatore.

3. Nella vulgata il poligrafo è un letterato segnato dalla passività: asseconda progetti e programmi altrui – per lo più quelli degli editori, e quindi nati *pecuniae causa* – e a quelli si attiene. Questa visione però non risponde del tutto al vero. Solo che le si guardi da vicino, dietro ciascuna di quelle carriere si intravede una storia personale fatta di competenze e preferenze molto nette, quando non anche di progetti veri e propri. A volte dichiarati esplicitamente altre volte rimasti impliciti, ma mai sovrapponibili a quelli di altri. Girolamo Ruscelli per esempio mise a punto il suo e lo rese pubblico nella premessa al *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, nel settembre '58; Dolce non lo fece mai. Eppure nessun lettore del Cinquecento si sarebbe sognato di accostare i due profili, che rimanevano distinti e contrassegnavano linee e percorsi non compatibili.

Non meno interessante in sé, e in ogni caso rappresentativo dei processi in corso, il fatto che vede alcuni dei nostri poligrafi farsi emuli di Aldo e cedere alla tentazione dell'editoria in proprio. Cominciò Anton Francesco Doni, che lasciò Venezia per Firenze coll'idea, risultata presto vana, di proporsi come stampatore ducale; seguì Ruscelli, che nella sua casa veneziana per qualche anno impiantò una tipografia intestandola a un prestanome, Plinio Pietrasanta. Il più fortunato fu Francesco Sansovino: la sua impresa rimase attiva per un ventennio a partire dal 1560 e diede corpo alle ansie progettuali della categoria. A dimostrazione di un altro fatto, quello per cui nel giro di pochi anni il mercato aveva imparato a conoscere – e dunque a riconoscere e, dicono i riscontri, anche a apprezzare – il libro 'di' Doni, 'di' Ruscelli, 'di' Sansovino, così come quello di Dolce, di Domenichi, di Atanagi... Trattati evidenti, presto dichiarati nei frontespizi, che sembrarono legittimare le aspettative di cui si è detto.

4. Che quelle presenze fossero in grado di segnare a fondo il prodotto-libro recuperandolo ai dibattiti in corso e orientandone – meglio, condizionandone – la lettura è dato di fatto che può essere documentato facilmente con un indugio anche rapido sulla fortuna critica e editoriale dei classici volgari, sia delle tre corone che del classico contemporaneo, il *Furioso*. Non voglio dire che a decretare la fortuna cinquecentesca di quei testi siano stati i poligrafi, ma è innegabile che nel pieno e secondo Cinquecento fu soprattutto attraverso le chiavi di lettura dei poligrafi che quei testi vennero proposti. Ancora una volta è quanto dicono i responsi editoriali. Per quanto riguarda il *Furioso*, per esempio, il poema venne edito 15 volte tra il 1516 e il 1532, tutte senza nessun tipo di commento; 50 volte tra il 1533 e il 1556, per la metà esatta senza commento e per l'altra metà con minime giunte

esegetiche (a cominciare dall'*Apologia* di Dolce); 82 volte tra il 1556 e la fine del secolo, delle quali solo 12 senza commento. Delle 70 con commento, 23 erano curate da Ruscelli e 25 da Dolce.

In ballo non c'era solo la lettura o meno di un autore o di un'opera. Conta altrettanto il fatto che quelle edizioni condizionavano pesantemente il 'modo' di leggere quei testi. E, è quello che più conta, nonostante si trattasse di letture che finivano per incidere oltre ogni limite per noi tollerabile sul testo e sulla sua esegesi, quegli interventi erano richiestissimi (appunto, 12 *sine notis* contro 70 *cum notis*, e si trattava di annotazioni nella maggior parte dei casi tutt'altro che discrete).

E con questo forse abbiamo toccato il cuore del discorso e attinto alle ragioni del successo di quell'editoria. Del successo e dunque della sua utilità. In fondo, del suo senso; al tempo stesso, in prospettiva, dei suoi limiti. Il fatto è che su quell'editoria pesavano urgenze tutte proprie di natura tematica e linguistica. Prima di tutto infatti a quei testi si chiedeva a) di colmare il gap profondo che ancora divideva la tradizione volgare rispetto alla latina, ma consapevoli che ora a essere egemone era quella volgare; b) di recuperare i grandi modelli della stagione trecentesca celebrati da Bembo; c) di dare alla produzione letteraria contemporanea una veste acconcia, compatibile con gli indirizzi fissati nelle *Prose* (e questo nonostante l'indifferenza di Bembo per il *Furioso* e i suoi sospettissimi 'silenzi').³

È chiaro che su ciascuno di quei fronti si trattava non di intervenire da tecnici su un frammento di una tradizione passata ma di agire sul presente, in senso militante, colmando vuoti non più tollerabili. Un vuoto di cose e di regole che era fonte di incertezza, quando non di vera e propria ansia, per tutti gli scriventi.

Questa, in fondo, la missione dei poligrafi, e queste le ragioni del loro successo.

Al tempo stesso questo era, si diceva, il loro limite. La disponibilità ad assecondare la richiesta congiunta di lettori e editori portò i nostri curatori a trascurare le ragioni della storia subordinandole a quelle della grammatica (quello che decenni dopo Borghini avrebbe rimproverato a Ruscelli). Campioni di riuso, fecero incetta di materiali del passato ma li adoperarono per costruire edifici funzionali alle esigenze del presente. Questo fece sì che quando, soddisfatte quelle esigenze, le domande dei lettori mutarono, le risposte fino a quel momento osannate si rivelarono obsolete e in fondo inutili. I loro Ariosti come i loro Petrarci o Boccacci risultarono inservibili e vennero accantonati, come ogni moneta fuori corso. Con essi però, nel tempo, complici anche le nuove sensibilità e l'affinamento della strumentazione linguistica e filologica, venne meno la possibilità stessa non di condividere ma anche solo di cogliere le ragioni che avevano prodotto e giustificato quegli esiti, e i nostri autori e le loro opere vennero condannati al pubblico ludibrio.

Non a caso dopo secoli di disinteresse il discorso su quegli autori è stato riaperto solo quando si è cominciato a guardare alle vicende della letteratura da una prospettiva allargata, che prendeva in considerazione accanto a quelle della retorica, della lingua e della filologia anche le ragioni della fortuna materiale. In questa prospettiva i nostri autori si rivelarono dei campioni, e il contrasto tra la considerazione dei contemporanei e il disinteresse dei posteri si è tradotto in un problema storiografico. Quello sul quale ci stiamo interrogando e che, non ne dubito, ci consegnerà, a valle dell'inchiesta, una (un'ulteriore, certo) chiave di penetrazione della civiltà rinascimentale.

³ A proposito dei quali rinvio a E. ZANETTE, *Silenzi di Pietro Bembo*, «Nuova Antologia», 95, 1960, fasc. 1919, pp. 305-22, e P. PROCACCIOLI, *Ancora sui silenzi di Bembo. Il caso Ariosto*, in *Dentro il Cinquecento. Per Danilo Romei*, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 313-31.

5. Le perturbazioni prodottesi allora intorno al testo, e le figure che in concreto ne incarnarono modalità di attuazione e esiti, non sono né mere ipotesi di laboratorio né presupposizioni attraverso le quali il lettore dell'oggi cerca di spiegarsi le particolarità di quella tradizione, al contrario si possono desumere fondatamente da dibattiti e conflitti tutti variamente documentati. Tali sono per esempio i due momenti sui quali mi soffermerò più in dettaglio, la polemica Dolce-Ruscelli del 1552-1553 e l'apparizione degli *Indices* con l'enfatizzazione della figura dell'espurgatore.

Il primo episodio, la polemica che vide contrapposti Lodovico Dolce e Girolamo Ruscelli, toccò il suo apice nel 1553, quando il viterbese pubblicò i *Tre discorsi*⁴ per attaccare il collega veneziano nelle vesti di editore e esegeta boccacciano, di grammatico, di traduttore ovidiano. Non si trattava, come poteva sembrare, solo di uno scontro personale. I due erano i massimi rappresentanti delle nuove figure professionali alle quali a lungo si è fatto riferimento come ai 'poligrafi'; ora il termine è un po' in disuso, e nel senso limitativo e di fatto spregiativo in cui è stato vulgato tra fine Ottocento e Novecento è bene che decada del tutto, ma al di là delle discussioni terminologiche rimane che proprio in quella stagione e proprio attraverso l'operato di figure come quelle il trattamento dei testi e lo stesso lavoro editoriale raggiunsero un livello al quale si guardò dalle altre officine veneziane e da quelle sparse nel resto della penisola.

La polemica venne presto ricomposta – evidentemente le macchine editoriali che facevano capo ai contendenti erano disposte a assecondarne solo in parte i personalismi – ma al di là del caso particolare e delle ragioni dell'uno e dell'altro a vincere davvero fu il loro ruolo, che per la prima volta venne riconosciuto al punto di divenire oggetto di dibattito pubblico (quello, appunto, consegnato ai *Tre discorsi*). Le problematiche filologico-redazionali erano uscite dal chiuso dei tavoli di lavoro degli addetti e erano diventate materia di discussione pubblica in grado di appassionare, si supponeva, anche il lettore volgare.

Diverso nel merito, ma analogo nel suo collocarsi accanto all'autore primo, il ruolo dell'espurgatore, anche lui chiamato a farsi carico della correttezza del testo – una correttezza intesa non in chiave formale ma ideale e morale (meglio, ideologica e moralistica) – e come tale autorizzato a intervenire nel percorso del testo dal manoscritto alla stampa o da una stampa all'altra. Sono espurgatori i 'Deputati' alla correzione del *Decameron* che nell'edizione 1573 cercarono di resistere a ogni stravolgimento del testo, e vennero perciò a loro volta censurati e espulsi dal sistema correttorio; dopo di loro lo fu, e destinato a rimanere nel ruolo, il 'rassetto' Leonardo Salviati (1582); lo fu il Paolo Manuzio incaricato della revisione degli *Adagia* erasmiani (1575, con indici accuratissimi); lo furono soprattutto i vari Girolamo Giovannini da Capugnano e Gian Felice Astolfi, i veri campioni della nuova pratica. Che, come nel caso del Giovannini espurgatore del Franco, arrivarono a dichiarare senza scrupoli le loro aspettative:

se stimaste questa opera non esser mia, anzi vi piacerà farmi gratia di sapere, ch'era spenta et al cospetto de gli huomini l'era vietato d'apparere, havendo bando, anzi morte vera da chi giustamente gliela poteva dare. Or se la donna maritata, risorgendo dalla morte, più non ha che fare co 'l marito, a cui primieramente trovavasi legata, né anco questi Dialoghi dovriano dirsi del

⁴ *Tre discorsi di Girolamo Ruscelli, a M. Lodovico Dolce. L'uno intorno al Decamerone del Boccaccio, l'altro all'Osservationi della lingua volgare, et il terzo alla tradottione dell'Ovidio*, Venezia, Pietrasanta, 1553 (ed. anast., a cura di S. TELVE, Manziana, Vecchiarelli, 2011). Solo in Italia sono noti 93 esemplari dell'opera. Per la ricostruzione e l'analisi della vicenda si veda, sempre di S. TELVE, *Ruscelli grammatico e polemista: i "Tre discorsi a Lodovico Dolce"*, Manziana, Vecchiarelli, 2011.

Franco, ma ragionevolmente miei, havendogl'io rattivati, qual nuovo Esculapio, e con miglior sorte ancora della prima, in mano di ciascuno potendo hora ritrovarsi, il che non bastavano di fare innanti, senza rossore di chi li procacciava.⁵

Se nel caso di Dolce-Ruscelli e delle loro polemiche si può parlare di una messa in discussione dello statuto del 'curatore' e del progressivo affinamento delle sue prerogative, coll'espurgatore siamo di fronte a tutt'altra tipologia di operatore. A lui infatti le circostanze consentono, per paradossale che possa apparire, di presentarsi come *auctor alter*. Chi infatti faceva sì che un testo condannato non solo all'emarginazione e al silenzio ma alla stessa sparizione fisica potesse tornare a circolare nei luoghi naturali (libreria, biblioteca, studio), poteva a buon diritto fregiarsi di quel titolo. Come un bravo medico («qual nuovo Esculapio») chiamato a intervenire *in articulo mortis*.

Il nuovo statuto del libro, che ha reso improponibile lo schema 'naturale' autore-editore-lettore e imposto le variabili autore-editore-censore-nuovo editore-lettore (per il libro edito negli anni pre-Indice e poi riproposto) o autore (autocensore)-censore-editore-lettore (per il libro nato dopo gli Indici), ha modificato le regole e operato una cesura con la quale sono state ripensate le paternità esistenti e ne sono state rese possibili di nuove, appunto quelle rivendicate nel passo riportato.

Dunque il *donec expurgatur* degli Indici diventa un *donec renascetur*, legittimando così la comparsa di un nuovo autore destinato a affiancare il primo e renderne l'opera compatibile con il nuovo clima e con le ansie indotte da una sensibilità acuita e divenuta molto più suscettibile. Nell'Italia cattolica romana, è conclusione d'obbligo di quanto si è detto, il libro non ubbidiva più alla logica dell'assecondare (seguire, documentare, alimentare, controbattere) un dibattito in corso su una realtà da conoscere e sulla quale intervenire, ma a quella pedagogica. Cioè serviva sempre più a educare un lettore che si immaginava (si voleva) insieme pio e fragile. Con buona pace dell'identità autoriale, non è più l'*auctor* l'unico autorizzato a prendere l'iniziativa, né lui e insieme a lui l'editore le sole figure deputate a dettare o concordare tempi e modi della proposta del libro.

6. A questo punto possiamo anche tornare su un concetto richiamato sopra, quello di plagio, e prendere atto del fatto che la mancata denuncia – almeno la denuncia sistematica – dei pur numerosi plaghi accertati (di Niccolò Franco, di Anton Francesco Doni, di Ortensio Lando...) non deriva da una carenza di indagine, piuttosto da una carenza legislativa, cioè da un codice che non prevedeva quella fattispecie di reato.

E questo perché, ci dice la storia che abbiamo brevissimamente attraversato, il concetto di autore nella stagione dei primi secoli della stampa sembra essere stato fissato non solo in base alla novità del testo, ma anche in base alla novità del lettore. Un lettore nuovo (nuovo per lingua e per stratificazione sociale) sembrò per qualche tempo condizione sufficiente perché il mediatore tra un vecchio testo e il suo nuovo lettore apparisse come, appunto, un nuovo autore.

Se dimentichiamo questo contesto, e leggiamo le pratiche nate al suo interno con categorie a venire, allora ci comportiamo da notai applicati alle vicissitudini della letteratura e non da storici di quella, e nel caso di quei particolari fenomeni ci condanniamo al fraintendimento pieno.

⁵ Così il Giovannini nella dedica a Bernardo Lovaria e ai figli Brandimarte e Bartolomeo dei *Dialogi piacevoli* di Niccolò Franco (Venezia, Altobello Salicato, 1590, c. *3r; in prima edizione l'opera era stata pubblicata da Giolito nel 1539 e aveva goduto di un discreto successo). Sulla sua storia editoriale il rinvio d'obbligo è allo studio di Franco Pignatti premesso a N. FRANCO, *Dialogi piacevoli*, a cura di F.P., Manziana, Vecchiarelli, 2003.

Col risultato di continuare a rappresentarci il Cinquecento come un panorama nel quale a una manciata di giganti si affianca una pletora di nani e parassiti. Il che, è evidente, poco ha a che fare con i fatti così come ci sono raccontati dall'unico vero fondamento della storia letteraria di quello come degli altri secoli, cioè i cataloghi delle biblioteche e gli annali tipografici.

A vedere le cose in questa prospettiva un tema come 'letteratura e storia del libro' non riguarda solo cosa, quando, dove, come si pubblica, e naturalmente chi (autore, redattore, editore-stampatore), ma è anche una galassia di fenomeni di portata più ampia e di natura impersonale come è l'insieme dei flussi editoriali. Sui quali incidono massicciamente ragioni extralibrarie di natura ideale o direttamente ideologica. Una di esse è senz'altro la censura, un fenomeno storico ricorrente e giocato per lo più nell'implicito ma che a metà Cinquecento si fece manifesto e venne perseguito con una determinazione fino a quel momento ignota, almeno in Italia. Con effetti evidenti, e da subito, più che sulla quantità di libri stampati sulla loro qualità: non tanto meno libri quanto, e soprattutto, libri diversi, con una selezione nitida di autori/temi. Con ricadute nefaste come l'autocensura o come l'accettazione del concetto che nel libro tutto fosse subordinato all'argomento trattato (un argomento sempre più sottratto alle ragioni della storia e letto alla luce delle priorità ideologiche dell'attualità come dimostrano le logiche che oppongono Firenze e Roma nella dialettica sulla 'rassetatura' decameroniana). Passa cioè l'idea che sul libro si può (si deve!) intervenire per ragioni superiori. Così come passa l'idea che del libro come organismo unitario si può fare a meno e è legittimo recuperarne luoghi selezionati. Nascono la cultura dell'espurgazione, che per un protagonista acuto come Sarpi era né più né meno quella della falsificazione,⁶ e quella connessa dell'antologia; una associata agli Indici, l'altra soprattutto alle sollecitazioni della *Ratio studiorum* dei collegi gesuitici. Quello è il momento in cui si taglia il cordone ombelicale tra scuola e libro, taglio del quale subiamo ancora le conseguenze. Anche, a vedere le cose dal piccolo della prospettiva dei poligrafi, quello è il momento in cui si chiude la loro stagione. E ne sono consapevoli: «la carestia e la meschinità ordinaria de' partiti è cresciuta a modo per questo benedetto indice che è cosa incredibile».⁷

Le logiche della produzione libraria non erano più autonome. Nel decidere cosa e come stampare bisognava fare i conti con i paletti fissati a Roma e faticosamente concordati a Venezia, secondo una storia che ci ha raccontato Mario Infelise.⁸ Ma sarà una storia politica, che si giocherà nei saloni di Palazzo Ducale e vedrà in campo personaggi come Sarpi.

Per quanto riguarda i poligrafi, la conclusione della loro vicenda è mesta ma il bilancio non mi pare negativo. Ci dice che a segnare la comparsa nella Venezia di metà secolo non era tanto una specificità tecnica – che era una costante connaturata alla stampa e destinata a permanere fino a oggi – quanto una ideale, conseguente a un tasso alto di libertà. La libertà di intercettare senza troppi filtri, ora assecondandola ora invece promuovendola, la richiesta del lettore volgare, cosicché quando quella libertà venne meno vennero meno anche i presupposti per l'azione dei nostri personaggi, evidentemente non riducibili alle etichette di 'avventurieri della penna', 'scapigliati', 'irregolari', né alle pratiche conseguenti, e al contrario, credo, componente significativa della prima stagione della modernità.

⁶ Vd. M. INFELISE, *I padroni dei libri. Il controllo della stampa nella prima età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 52.

⁷ Così Dionigi Atanagi in una lettera a Bernardino Pino del 12 agosto '59 (si legge in *Lettere inedite di dotti italiani del secolo XVI*, tratte dagli autografi della Biblioteca Ambrosiana da Antonio Cerruti, Milano, Tipografia e Libreria Arcivescovile, 1867, p. 60).

⁸ Del quale oltre allo studio ricordato *supra*, nota 6, si veda almeno *I libri proibiti. Da Gutenberg all'Encyclopédie*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

TASSO LETTORE E POSTILLATORE

di Loredana Chines

Ringrazio molto gli organizzatori della Fondazione Sapegno che mi hanno gentilmente invitato in questo luogo di grande prestigio.

Vorrei prendere avvio da un quadro (*fig. 1*), reso oggetto di un saggio molto bello di George Steiner *Una lettura ben fatta*, che ci consente di entrare nel vivo del nostro discorso. La tela, oggi al



Fig. 1. Paris, Musée du Louvre, J.B. Siméon Chardin, *Le Philosophe lisant* (1734).

Louvre, fu dipinta da Chardin nel 1734 e rappresenta un filosofo che legge nel suo studiolo. Gli elementi dell'opera sono centrali per comprendere il rapporto che gli umanisti, a partire da Petrarca instaurano con il libro. Il filosofo incontra il libro in abiti eleganti, vestito di "panni curiali", come dice Machiavelli nella lettera al Vettori (1513) raccontando il suo dialogo con la corte degli antichi (che ha alle spalle una lunga tradizione, dal Petrarca della epistola metrica I, 6 al *Theogenius* di Leon Battista Alberti). Il filosofo è *cortese*, animato da una doverosa magnanimità verso l'ospite ragguardevole che è il libro. Un fascio di luce che entra da una finestra illumina, in maniera doppia, a un tempo, il volto del filosofo e libro su cui posa lo sguardo. Chi legge è a sua volta "letto" dal libro. Il libro ci rivela infatti di noi cose che non sappiamo. Sul tavolo del lettore la clessidra segna il tempo. È un tempo, per così dire doppio: il tempo del libro, che è il tempo eterno della durata dell'opera, e il tempo della lettura limitata all'atto del lettore. Nessun libro eterno, d'altra parte, vive se qualcuno non lo apre,

se un lettore non lo riporta in vita. Altro elemento essenziale del filosofo-umanista è il *calamus*, la penna, che è il lo strumento materiale di reazione del lettore che "risponde" al testo. Lettura "responsabile" è quella che porta i segni materiali di una reazione al testo, come i *notabilia*, le postille, le sottolineature, i vari segni di attenzione che, a partire dal Petrarca, si annidano nei margini dei libri; la risposta responsabile del lettore al libro è in fondo l'*etica del lettore* per usare un termine un libro famoso come nostro maestro Ezio Raimondi. Nei margini dei libri, come dice Steiner, si trovano vere e proprie "contro- biblioteche". Tutto ciò che è "ai margini" può avere, d'altra parte, un forte valore contestativo ed esercitare un intenso potere critico - quando addirittura non sovversivo - rispetto a ciò che è centrale e dominante. Con tale suggestiva e polisemica riflessione, che si addice tanto ai fenomeni della vita sociale quanto al rapporto tra testo e postilla, tra pagina piena e appunti marginali, Guglielmo Cavallo apriva il Convegno dal titolo *Talking To The Text: Marginalia From Papyri To Print*, ospitato tra il 26 settembre al 3 ottobre 1998 dal Centro di Studi Ettore Majorana, nella splendida cornice di Erice. E, passando dal discorso teorico a un *exemplum* concreto, ci occuperemo di un caso particolare, appuntando lo sguardo su un lettore d'eccezione come Tasso, alle prese con un classico, Plutarco, destinato ad affascinare letterati delle generazioni e provenienze più disparate

(da Montaigne ad Alfieri). Non si potrà, d'altra parte, mai distinguere il Tasso lettore e postillatore dal Tasso autore perché si crea una sorta di circolo virtuoso (se non vizioso), di *lusus* contrappuntato di trame nascoste in cui lo scrittoio del poeta e del letterato si nutre dei libri di un lettore rapace. Occorre subito inserire una prima distinzione: ci sono tipi di postille e di annotazioni che potremmo definire, "di servizio", autoreferenziali, che servono al lettore per un uso proprio di tipo mnemonico, per catturare ("con gli uncini della memoria" per dirla col Petrarca) elementi del testo che si evidenziano perché siano poi recuperati e ricreati in sede di elaborazione personale. Questo è quello che fa talvolta Petrarca, normalmente Tasso, con i famosi "N.ta" "N." ("Nota", "Notate"), nel Petrarca accompagnati da graffe a fiorellino o a conchiglia e/o *maniculae*, nel Tasso da meno eleganti segni di sottolineatura o di evidenziazione orizzontali e verticali. Ci sono poi annotazioni che potremmo definire di tipo "eterodiretto" cioè interventi sul testo che presuppongono un lettore altro, spesso di tipo filologico (di emendazione / integrazione del testo), oppure esegetico (fonti, loci paralleli) di utilità a lettori o studiosi coevi o futuri (in tale ambito si collocano, ad esempio, alcuni postillati del Petrarca e di Lorenzo Valla, destinati ad avere una tradizione di apografi e a volte a diventare veri e propri corredi di commento che entrano poi nelle edizioni a stampa (penso per esempio al codice di Quintiliano postillato dal Valla, il manoscritto Par. lat. 7723). I postillati tassiani (come in genere queste forme di scrittura marginale anche se riconducibili ad autori "maggiori") non hanno goduto di una particolare fortuna, anche per l'oggettiva difficoltà di pubblicare le postille in maniera "autonoma" rispetto al testo di riferimento. Qualcosa, tuttavia, è stato fatto: sono state studiate dall'amica e collega Maria Teresa Girardi le postille apposte dal Tasso ai due tra i più importanti commenti rinascimentali alla *Poetica* di Aristotele,⁹ e sempre la stessa studiosa ha lavorato sui postillati di Tasso all'*Ars poetica* di Orazio;¹⁰ l'amica Erminia Ardissino ha invece condotto questi lavori molto importanti sulle postille di Tasso a Sant'Agostino¹¹ e a Plotino e Ficino.¹² Nel medesimo convegno ferrarese in cui l'Ardissino presentava i suoi lavori sulle postille di Tasso ad Agostino, io mi occupavo dei postillati di Tasso a Plutarco, già parzialmente indagati da Bruno Basile, e poi destinati a una mia più ampia trattazione in studi successivi (vedi bibliografia). Naturalmente tutto questo si intreccia per un verso con la delicata questione della lentezza e della scarsità dei fondi destinati alle Edizioni nazionali, che si arenano per motivi diversi, e per l'altro con il dibattito teorico sui criteri di direzione per forme di scrittura così particolari come i postillati, per i quali sarebbe senz'altro auspicabile affiancare all'edizione cartacea un'edizione digitale e ipertestuale che possa restituire la complessità dinamica delle relazioni tra postille e testo, i riferimenti esegetici e gli eventuali loci delle riprese tassiane. Sembra che finalmente la vecchia guardia della filologia si stia aprendo a queste prospettive, se un'intrapresa di tal genere è quella ora in cantiere per le celebri postille del Petrarca al suo manoscritto più famoso, il Virgilio Ambrosiano.

A Tasso, dunque, non interessano i *loci paralleli*, i richiami alle altre fonti, le questioni grammaticali, né tanto meno ricorre alle postille, come spesso avevano fatto gli umanisti delle

⁹ T. TASSO, *Postille II 1-2* (P. Vettori, *Commentarii in librum Aristotelis de arte Poetarum*. A. Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*), ed. di M. VIRGILI e S. MIANO, Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, XII, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2009.

¹⁰ *In margine a un postillato tassiano dell'«Ars poetica» di Orazio*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, Milano, Vita e Pensiero, 2010.

¹¹ *Le postille del Tasso all'«Epitome» di sant'Agostino. Datazione e riscontri in Tasso e l'università*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ferrara 11-15 dicembre 1995, Firenze, Olschki, 1997.

¹² *Tasso, Plotino e Ficino: in margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

generazioni precedenti, per esprimere il proprio *iudicium* o per ri-creare in sede esegetica gli orizzonti del sapere; manca il *lusus* competitivo con il testo, sono assenti rinvii e glosse esplicative.

Egli non aspira infatti a proporsi come interprete degno di *auctoritas*, ma piuttosto a carpire silenziosamente le *auctoritates* altrui. Bisogna del resto precisare, ma è superfluo dirlo, che la lettura tassiana di Plutarco si pone come dialogo intimo a due voci (anzi a tre voci come in realtà vedremo), in cui è esclusa la presenza di un pubblico. La tipologia e la qualità delle postille plutarchee sono dunque l'espressione chiara di una lettura egocentricamente esclusiva ed autoreferenziale che non interagisce con altri sistemi, quanto piuttosto con l'enciclopedia erudita ed esistenziale del poeta.

Si direbbe quasi che alla figura dell'interprete *polymathés* che sfidava il testo cercando di carpirne i sensi nascosti e scioglierne i nodi difficili, si sia sostituito il poeta *polymathés*, che cattura il dato erudito per farsi depositario di un sapere da memorizzare e da poter riutilizzare.

Non assillato dunque da alcuna ansia filologica ed emendatoria, Tasso lesse e postillò Plutarco in un'edizione che non era certo né recente né aggiornata. Si tratta di un'edizione degli *Opuscula moralia*, editi a Venezia da Melchiorre Sessa nel 1532 (fig. 2), segnalato nell'elenco dei postillati barberiniani redatto da A.M. Carini della Biblioteca Vaticana. Tasso avrebbe potuto disporre di un Plutarco più completo e aggiornato come quello pubblicato a Basilea nel 1570, con la celebre versione dello Xylander. Nell'edizione veneziana del 1532, compaiono infatti solo 42 opuscoli morali sui 78 a quel tempo conosciuti, e neppure eccellenti sono le condizioni della stampa in cui non mancano numerosi errori e refusi.

Si deve inoltre aggiungere che Tasso dovette avere a disposizione un'altra silloge degli *opuscula* plutarchei, se è vero che nel dialogo del *Conte overo de le imprese* e nel *Mondo creato* si ravvisa la lettura del Plutarco *De Iside et Osiride* e del *De sollertia animalium* assente nella silloge barberiniana. Ma, tornando all'unico Plutarco sicuramente

tassiano di cui siamo a conoscenza, per ragioni a noi non chiare (forse il libro circolava in ambiente ferrarese, o gli fu donato o prestato da un amico) Tasso ebbe tra le mani questo volume plutarcheo e lo postillò tra il 1585 e il 1595, secondo la datazione fornita con il ricorso a criteri interni e a serrate indagini documentarie condotte da Basile. Sulla scia del diffuso interesse del secondo Cinquecento per questa corrente neostoica che segna tanto l'opera tassiana quanto gli *Essais* di Montaigne, Tasso infittisce i margini delle 536 carte che compongono il volume di numerosi richiami a se stesso (tali sono i *N.ta* [per *Nota*] che spesso pone in margine) e di postille redatte con un *ductus* certamente non calligrafico, che ben permette di distinguerle da quelle di uno sconosciuto lettore che lo ha preceduto

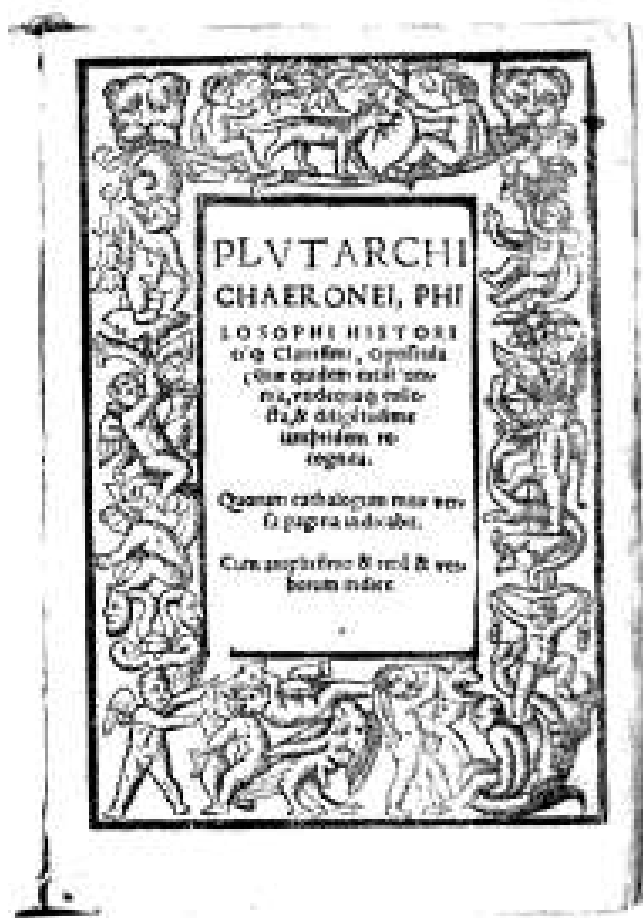


Fig. 2. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, front.

e i cui interventi, evidentemente sgraditi, sono spesso depennati dal poeta, probabilmente non la mano del padre Bernardo verso la quale sarebbe stato più deferente, forse quella dell'amico Costantini. Le versioni latine degli opuscoli sono di autori diversi per tempo, provenienza geografica e notorietà: tra i più famosi ad esempio, Guarino Veronese, Angelo Poliziano, o Guillaume Budé.

La lettura dell'*Index* iniziale del volume plutarco, in cui si affollano i nomi degli interpreti, trae tuttavia in inganno il lettore a cui sono riservate molte sorprese solo che si avventuri all'interno

Index.

Quod non oportet forecar.	188
ANGELO POLIZIANO.	
Amatoria	362
Quo pacto possis adulatorem ab amico dignoscere.	367
De virtute sapientis ab amico.	392
De tuenda bona valetudine.	399
In principe requiri doctrinam.	415
Cum principe philosophandum.	428
Verum grauior sit animi morbi q̄ corporis.	422
Num recte dictum sit, ad in amicum, id est, sic vixit ut nemo te sentiat vixisse.	423
De cupiditate dimittendam.	424
De vitiosa veracundia.	428
De cohibenda iracundia.	442
De curiositate.	453
OTTOMARO ERASMO.	
Quod docenda sit virtus.	467
Num improbitas sufficiat ad infirmitatem.	466
Nā pluri potant iter potant, ex prio Symposiaco in Pla.	469
De honestate.	471
De virtute & vitio.	475
De amicitia in multis diffusis.	477
Quatenus aut quo fructu liceat iuueni audire poetam.	482
Quo pacto si quispiam circa virtutem calidorem q̄ morum sentiat profectum.	503
De auditoris officio.	514
Præterea ne operum Plutarchi sermo turbetur, sequentia in eadem reuertimus.	
Carolus Valgulius in Plutarchi Moralem.	526
Stephanus Niger de fraterna benedictione.	535

Fig. 3. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, Index.

De discrim. adul. & amici lib. eras. rot. it. 368

amicinā non iadat, neq̄ tradat. Nā pediculi discedunt a morientibus, & corpora relinquūt, simul atq̄ sanguis exundus fuerit, quo nutem soler, alligatores autē videas nec attingere praefus res audas ac frigiditas, nobilibus ac potentibus imminet, his q̄ alius sumpta. Sed iudem rebus cōmutatis statim auolat. Veg. haud oportebit illius temporis experimentū expectare, tū quidem inutile, vel potius noxium, neq̄ periculo vacans. Graue siquidē est, in eo demū articulo sentire q̄ non sint amici, quo amicis est opus, qui non liceat incertum & insyncerū amicitia, cū certo syncero q̄ permutare. Quā magis vt nummū ita amicitia habere cōuenit, nempe probatū antequam eo sit opus, non vsū ipso deprehensum. Neq̄ enim oportet intelligere posse q̄ malū acceptū est, sed ne quid acceptamus mali experimentū adulatoris est capiendū, & animaduersio. Alioqui idem nobis accidet, quod solet his, qui le tale venenum non aliter sentiunt, nisi quū pragustauerint, suo exitio ludicantes. Neq̄ hos sane probamus neq̄ rursus illos, qui amicos honesto metentes & veritate, protinus ipsa re deprehendisse se putant assentatores esse, quorum consuetudo iurandior est, & blādiōr. Nec enim suavis res est amicus, nec incondita, neq̄ quisquis asper est & agrestis, hoc ipso amicus est q̄ leuiter, & austerus, verum ipsum amicitia dicitur, & grauitas suavis est & amabilis.

Hanc iuxta Charites q̄ & amor sedem possidere. Neq̄ enim afflicto solum dulce est, vultu intueni viri benevolentis, quemadmodū inquit Euripides, verum in vtraq̄ fortuna pressio est amicitia, non minus voluntatem & gratiam ad dēns bonis, quem malis molestiam adimens, ac desperationem. Et quemadmodū eueni sententia, condimentum potissimum est ignis ipse, sic deus qui vitę mortalium amicitiam admittit.

Fig. 4. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 368r.

del testo. Nell'*Index* d'apertura, infatti, l'opuscolo *Quo pacto possis adulatorem ab amico dignoscere* (*In che modo si possa distinguere l'adulatore dall'amico*) compare attribuito ad Angelo Poliziano (fig. 3). Ma se esaminiamo il testo all'interno (c. 367r, fig. 4), ci accorgiamo che dal titolo del capitolo (come del resto dall'*Indice*) è stato eraso il nome dell'interprete (che non è dunque il Poliziano), tuttavia ingenuamente salvato nei titoli correnti nella parte superiore della pagina, in cui compare scritto chiaramente *Eras.(mo) Rot.(erodamo) int.(erprete)*.

Il nome impronunciabile, in clima di Controriforma, è dunque quello di Erasmo, autore, come rivela l'analisi ravvicinata del testo, di ben 11 versioni latine di opuscula presenti nel volume, tutti attribuiti nell'*Indice*, come si è detto, al Poliziano a cui in realtà in questa edizione si deve una sola versione (al Poliziano si deve infatti la sola traduzione delle *Amatoriae narrationes* (cc. 362v -366r).

Alcuni esemplari esaminati della stessa edizione rivelano talvolta la medesima sorte di quello tassiano (ad esempio nei due esemplari conservati nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna il nome di Erasmo è stato cancellato con l'inchiostro, in un caso in maniera lieve solo nell'*Indice* iniziale e nel titolo interno dell'opuscolo, e in un altro depennato con forza, sì da renderlo

illeggibile, in ogni punto del testo, compresi i titoli correnti nella parte superiore della pagina¹³); altre volte invece il testo è stato lasciato integro e non sottoposto a censura, come accade al più fortunato esemplare che si trova presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma¹⁴. In ogni caso sappiamo che la tipografia di Melchiorre Sessa fu particolarmente colpita dalle misure restrittive dell'Inquisizione, se è vero che il 4 maggio del 1555 l'editore dovette eliminare dal proprio elenco 39 volumi, di cui il 60% era costituito proprio da opere erasmiane.¹⁵

Erasmus, dunque, si pone come terzo, problematico, interlocutore tanto inatteso quanto gradito tra Plutarco e Tasso; e il gioco dialogico non ha termine qui, ma si arricchisce e si moltiplica, divenendo polifonico, se esaminiamo da vicino le postille tassiane e ne seguiamo, almeno in parte, l'affascinante itinerario. Il primo opuscolo in versione erasmiana nell'edizione del Tasso, come prima si è detto, è il *Quo pacto possis adulatorem ab amico dignoscere*,¹⁶ titolo che richiama per ovvia affinità tematica il dialogo *Il Manso ovvero de l'amicitia*,¹⁷ com'è noto redatto dal Tasso nel 1592 in onore dell'amico lettore e stimatore anch'esso dell'autore greco.

E, del resto, il testo stesso del dialogo non nasconde il modello plutarco, che anzi costituisce l'espedito stesso da cui prende avvio la "situazione" mimetica e diegetica del dialogo: durante una visita del Forestiero Napolitano, com'è noto, il Manso ha in mano «le operette di Plutarco» in cui sta leggendo «De la differenza tra l'amico e l'adulatore e come l'uno da l'altro sia conosciuto».¹⁸ Ora l'analisi comparativa non solo delle postille, ma anche degli accorgimenti grafici come le sottolineature, e degli ammonimenti generici *N.ta* affiancati al testo del dialogo, rivela una dipendenza strettissima e inequivocabile de *Il Manso* dall'esemplare barberiniano. Le postille si limitano, con alcune significative eccezioni, a estrapolare dal testo un segmento di cui il poeta vuole conservare memoria, pronto a riutilizzarlo al momento opportuno. Non solo, ma Tasso non ha remore, in molti casi, a tradurre quasi alla lettera la versione latina di Erasmo.

Nelle prime battute del dialogo il Manso, rispondendo all'affermazione del Forestiero Napolitano che «il dire bugie, è lecito all'amico», dice:

A l'adulatore più tosto, il quale, essendo nemico de la verità (come dice Plutarco), è nemico di tutti gli iddii: perciocché la verità è divina cosa, da la quale, quasi da fonte, derivano tutti i beni; e quantunque l'adulatore fosse (come dicevano gli antichi filosofi) nemico d'ogni deità, repugnava particolarmente a quella di Apolline: perciocché Apolline ci conforta a conoscere noi stessi, ma l'adulatore ci priva di questa cognizione e quasi ci inserisce ne l'animo una falsa opinione, per la

¹³ Si tratta dei due esemplari che hanno rispettivamente le collocazioni 10. yy. V.17 e 16 C.VII. 40^{bis}. Il primo esemplare giunse all'Archiginnasio dalla Biblioteca del conte Rusconi; il secondo, che reca la nota di possesso *Desiderii Guidonis*, è ricco di postille marginali e di *maniculae* indicatrici.

¹⁴ La collocazione di questo esemplare è 14.2.A.34.

¹⁵ Cfr. *Index des Livres interdits*, Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrook, Librairie Droz, 1985, vol III, p. 62: «Ceux- ci durent quand même renoncer à quelques livres. Le 4 mai 1555, Tommaso Giunti livra à l'Inquisition quarante volumes répartis en six titres, et Melchiorre (ou Marchio) Sessa trente-neuf volumes concernant neuf titres. À peu près soixante pour cent de les ouvrages étaient des œuvres d'Érasme».

¹⁶ L'opuscolo occupa le cc. 367r-392r del volume. Si veda in edizione moderna Plutarco, *Come distinguere l'adulatore dall'amico*, testo critico, introduzione e commento a cura di I. GALLO ed E. PETTINE, Napoli, M. D'Auria Editore, 1988 («Corpus Plutarci Morali», 1).

¹⁷ Da noi citato d'ora in avanti nella edizione T. TASSO, *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. RAIMONDI, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1958, vol. II, t. II, pp. 843-88.

¹⁸ Ivi, pp. 842-43.

quale, ingannando noi medesimi, non conosciamo né i nostri beni né i nostri mali, ma i beni quasi tronchiamo e facciamo tronchi e imperfetti, i mali diventano incorreggibili e senza emenda.¹⁹

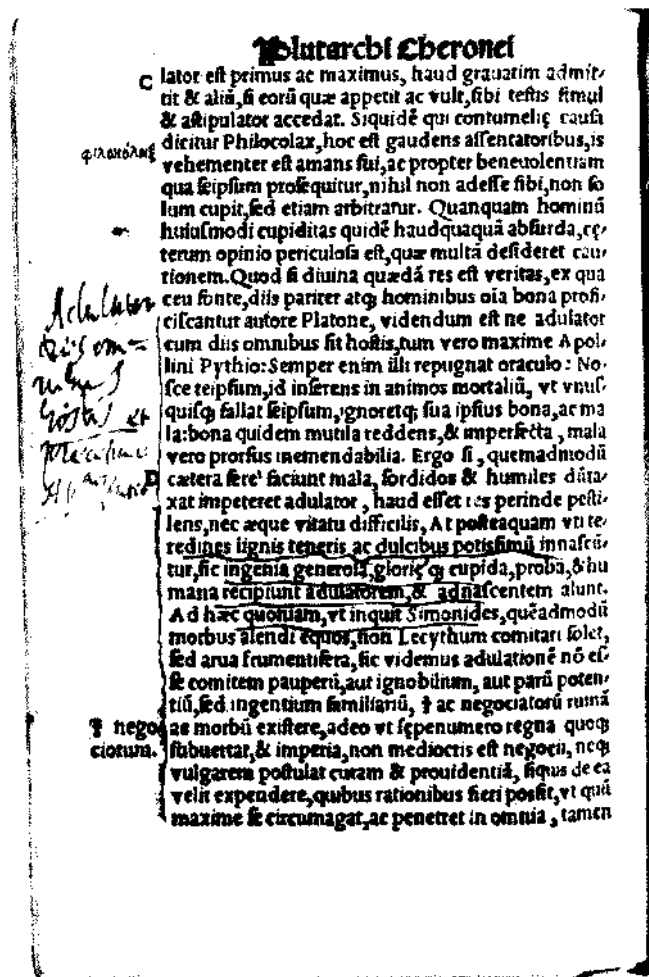


Fig. 5. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 367v.

Alla c. 367v (fig. 5) del testo Tasso annota in margine «*Adulator Diis omnibus hostis et precipue Apollini Pythio*», facilmente rintracciabile in «e quantunque l'adulatore fosse [...] nemico d'ogni deità, repugnava particolarmente a quella di Apolline», ma l'analisi del brano latino (che viene evidenziato anche con sottolineature) rivela anche una presenza ben più ampia del testo. In questo passo, che si trova proprio al principio dell'opuscolo plutarco, Erasmo traduce (c. 367v): *Quod si diuina res est veritas* («perciocché la verità è divina cosa») *ex qua ceu fonte*, («da la quale, quasi da fonte»), *diis pariter atque hominibus omnia bona proficiscantur* («derivano tutti i beni»), *auctore Platone* («come dicevano gli antichi filosofi») *videndum est ne adulator cum diis omnibus sit hostis* («quantunque l'adulatore fosse [...] nemico d'ogni deità»), *tum vero maxime Apollini Pythio* («repugnava particolarmente a quella di Apolline»). *Semper enim illi repugnat oraculo: Nosce te ipsum* («perciocché Apolline ci conforta a conoscere noi stessi» [più avanti, alla c. 395r, vi è anche una postilla a proposito del detto apollineo], *id inserens in animos mortalium, ut unusquisque fallat seipsum ignoretque, sua ipsius bona, ac mala* («e quasi ci inserisce ne l'animo una falsa opinione, per la quale,

¹⁹ Ivi, p. 845.

ingannando noi medesimi, non conosciamo né i nostri beni né i nostri mali») : *bona quidem mutila reddens, et imperfecta, mala vero prorsus inemendabilia* («ma i beni quasi tronchiamo e facciamo tronchi e imperfetti, i mali diventano incorreggibili e senza emenda»).

Pochissime, dunque, le variazioni rispetto al testo latino: 1) Tasso anticipa la considerazione sull'*adulator* come *hostis* la cui centralità per l'interesse del poeta è del resto rivelata dalla postilla; 2) posticipa la definizione di verità come «divina cosa»; 3) dissimulando, sostituisce il più preciso «*autore Platone*» con il più generico «come dicevano gli antichi filosofi»; 4) varia l'indefinito «*unusquisque*» con l'impersonalità della prima persona plurale; 5) in alcuni punti la soluzione traduttoria risulta debole o ridondante rispetto all'efficacia espressiva del testo di partenza (ad esempio «i beni quasi tronchiamo e facciamo tronchi» e «i mali [...] incorreggibili e senza emenda» presentano geminazioni e pleonasmi superflui rispetto al latino).

Nel dialogo tassiano segue poi l'inserimento di un motivo che esula dal modello plutarco e richiama con drammatica evidenza la dimensione esistenziale del poeta e il suo ruolo di tessitore di *fictiones*. Tanto l'*adulatore* quanto il poeta sono infatti creatori di menzogne. La difesa della “bugia” poetica è affidata alle battute del Forestiero Napolitano, quando afferma:

La menzogna de l'*adulatore* adunque è contraria a quella del poeta, perché l'una è cagione d'ignoranza, l'altra di scienza più tosto: però che ne l'imitazione è una falsità che insegna a conoscere la natura de le cose imitate.²⁰

E il Manso risponde: «L'imitazione è simile allo specchio: il poeta similmente mostra l'immagini de le cose» – e il Forestiero Napolitano, a sua volta – «[...] ma lo specchio rappresenta l'immagini delle cose esteriori, il poeta mostra a l'amico quella de le interiori».

Cerchiamo di indagare un po' più a fondo il senso di queste battute. Esiste un parallelismo tra *adulator* e *poëta*, perché entrambi sono artefici di una *fictio*, ma mentre l'*adulatore* è artefice di una *fictio* che è puramente *mendacium*, il poeta è artefice di una *fictio*, l'imitazione, che è *veritati similis*, in qualche modo dunque *imago veritatis*. Questo sembrerebbe dunque essere il senso, e questa distinzione così rigorosa salverebbe il poeta se non arrivasse quella battuta del Forestiero Napolitano («lo specchio rappresenta l'immagini delle cose esteriori, il poeta mostra a l'amico quella de le interiori») che ben lungi dal confortare le supposizioni dell'amico, sembra piuttosto gettare nuovamente una luce equivoca sul rapporto tra *adulatore* e poeta.

Infatti mentre le parole del Manso avevano permesso di stabilire una lucida equazione (la *fictio* poetica sta alla verità come lo specchio alle cose), il Forestiero Napolitano, emulando quasi i giochi di rifrazione dell'oggetto in questione, riprende l'immagine dello specchio e ne fa *vox ambigua*.

Lo specchio non è più *imitatio*, ovvero artificio del poeta, forse, per dirla meglio, il poeta cerca l'essenza dietro le immagini. L'impressione che esista questa ambiguità di fondo che porta il Tasso per un verso a voler difendere il ruolo di poeta, ma per un altro a identificarlo (forse soprattutto nei panni del cortigiano) con l'*adulatore* è confermata dall'esame della sua lettura del testo plutarco. Certo è innegabile che la metafora dello specchio sia *topos* fortunatissimo in tutta la tradizione classica, e destinata ad enorme fortuna nell'estetica del secondo Cinquecento e del Barocco, ma forse non sarà casuale che proprio in un punto (c. 371r, fig. 6) in cui Plutarco paragona l'*adulatore* allo specchio che non vive di vita propria, ma riflette ciò che accade all'esterno, Tasso sottolinei queste tre righe della traduzione erasmiana («*Videbis [...] illum [...] neque proprio affectu diligentem, aut odio habentem, gaudentem, aut*

²⁰ Ivi, p. 845.

dolentem, sed speculi ritu externorum affectuum, vitarum, ac motuum imagines in se recipientem [...]» e, oltre a ciò, postilla nel margine inferiore della pagina che ospita il passo sottolineato («*Adulatorem speculi ritu imagines in se recipientem*»).

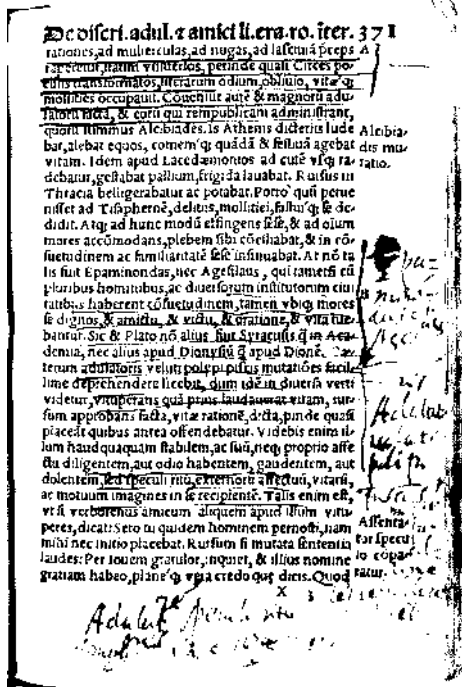


Fig. 6. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 371r.

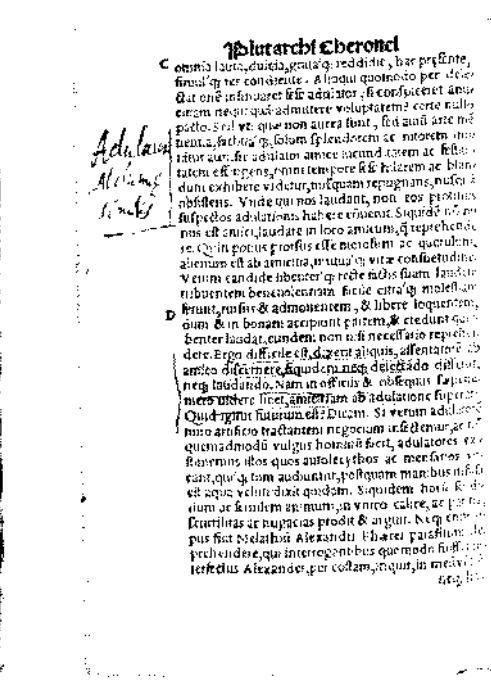


Fig. 7. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 368v.

Quella dello specchio,²¹ immagine certo seduttiva e accattivante per il gusto tardocinquecentesco, non è la sola allusiva all'artificio e all'inganno dell'adulatore che Tasso carpisce al Plutarco di Erasmo. Nel dialogo tassiano a un certo punto Manso afferma:

«Se il poeta è imitatore, è per avventura simile a l'alchimista, come per giudizio di Plutarco è l'adulatore: perché gli alchimisti non fanno le cose d'oro, ma imitano solamente lo splendore de l'oro; così l'adulatore imita solamente la piacevolezza de l'amico, non facendo mai resistenza, né contenendo in alcuna cosa, ma tacendo la verità o dicendo la bugia per compiacere».²²

Il testo plutarco di Erasmo suona così (fig. 7, c. 368v):

Sed uti quae non sunt aurea, sed autum [sic: autem] arte mentientia, factitiisque, solum splendorem ac nitorem imitantur auri, sic adulator amice iucunditatem ac festivitatem fingens, omni tempore sese hilarem ac blandum exhibere videtur, nusquam repugnans, nusquam obsistens.

²¹ Sul tema dello specchio in Tasso, cfr. B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma: vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991; e in generale per la fortunata metafora dello specchio si veda E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., pp. 372 ss.

²² TASSO, *Dialoghi*, cit., p. 845.

Come si vede, la traduzione è in molti punti quasi letterale, ma – a ben guardare – c'è in particolare una differenza, ed è carica di significato. Plutarco, e tanto meno Erasmo che lo traduce, non dice affatto, come ci vuol far credere Tasso, che l'adulatore è alchimista. Nel brano latino il soggetto sono le cose che non sono d'oro («*quae aurea non sunt*»). Tasso, dunque, forza il testo, inserendo un'analogia che ci riporta per un verso a quella enciclopedia sapienziale di gusto misterico e occultistico a lui cara, per un altro al celebre *topos* dell'*hypocrita* di dantesca memoria, non a caso accostata, già nella tradizione medio-latina all'*imago* della *simia*, come ricorda Curtius,²³ presente anche in questo opuscolo plutarco e catturata dal poeta in un'annotazione a margine dello stesso testo (fig. 8, c. 382v). Il punto di passaggio tra la lezione del testo erasmiano-plutarco e l'elaborazione che Tasso ne fa ne *Il Manso* è visibile proprio in una postilla affiancata alla traduzione di Erasmo (fig. 9, c. 368v) dove troviamo scritto «*Adulator alchimistae similis*» ormai inconfutabile prova della libera elaborazione personale del modello.

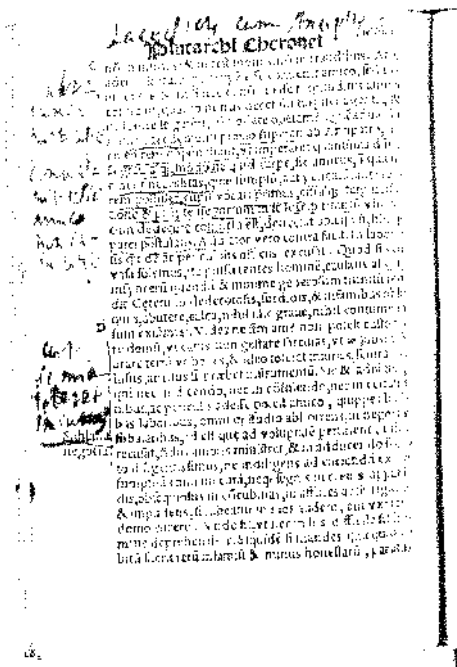


Fig. 8. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 382v.

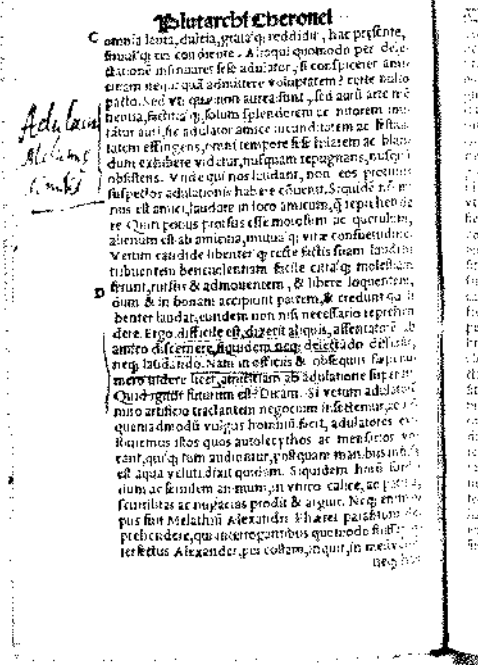


Fig. 9. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 368v.

Questa attualizzazione del testo consente peraltro al Tasso di moltiplicare in maniera ancora più ardua il gioco degli specchi e di stabilire una più ardita equazione tra poeta, alchimista e adulatore.

E non minori sorprese riserva, nel dialogo, il prosieguo del discorso pronunciato dal Manso:

E dice il medesimo Plutarco che, sì come la pittura è quasi un tragico istrione de l'amicizia: perché, si come è un'estrema ingiustizia l'essere riputato giusto, così l'adulazione nascosta nel silenzio è oltre ad ogni altra pericolosissima.²⁴

²³ Per la metafora della scimmia cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, pp. 601 ss.

²⁴ T. TASSO, *Dialoghi*, cit., pp. 845-6.

Qui Tasso accosta, contaminandoli ma traducendoli quasi letteralmente, punti diversi della traduzione erasmiana. Alla c. 376r troviamo (fig. 10): «Ad haec, sicuti quidam poetice[m] definierunt, tacentem esse picturam, sic eti[am] adulatio nonnumquam tacendo laudat [...]» («E dice il medesimo Plutarco che, sì come la pittura è una tacita poesia, così tacendo alcuna volta suole lodare l'adulatore»). Non a caso in una postilla in margine della traduzione erasmiana Tasso: «poeticem [sic] quidam definierunt tacentem esse picturam». Topos d'altra parte, questo, com'è noto, fortunatissimo e di lontana memoria.²⁵

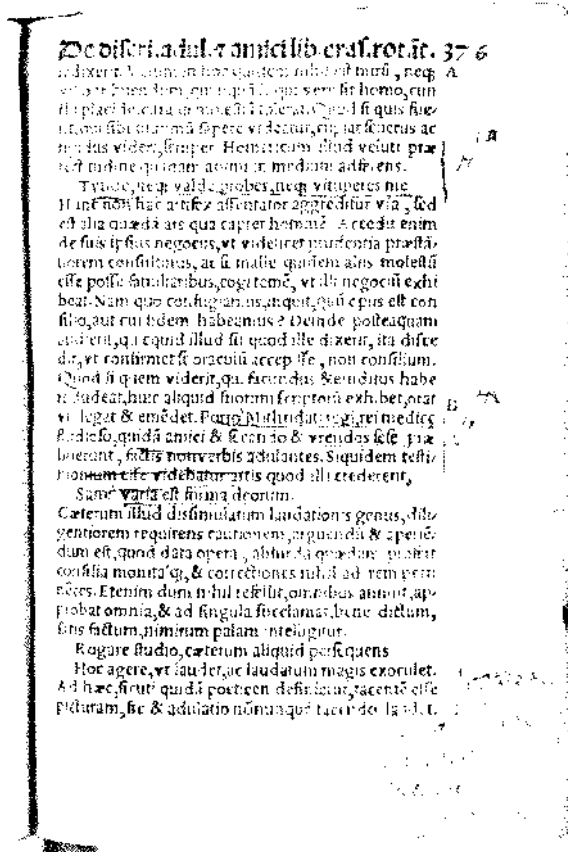


Fig. 10. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 376r.

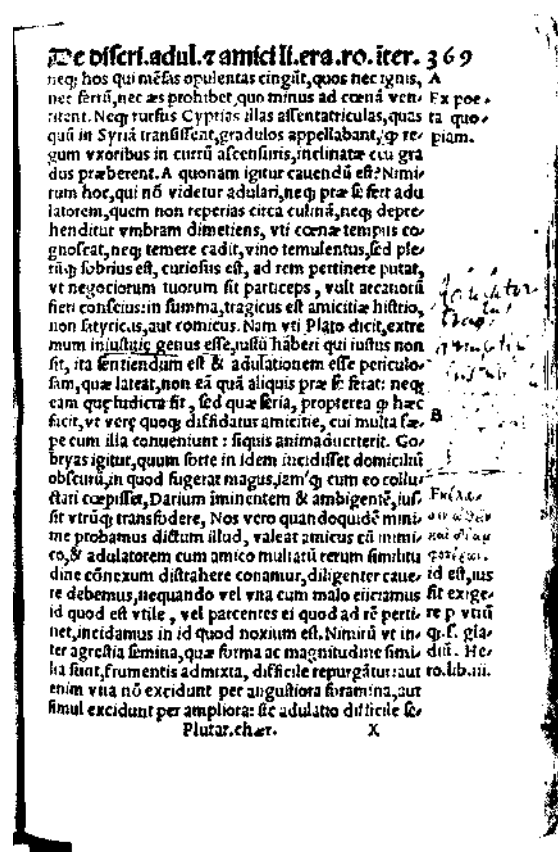


Fig. 11. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 369r.

Ma non è finita qui. La seconda parte della battuta di Manso risuonava: «[...] <ch>'è quasi un tragico istrione dell'amicizia» e dice la versione di Erasmo qualche carta dopo (369r) (fig. 11): «in summa, tragicus est amicitiae hystrio, [...]»: non a caso questo segmento testuale viene estrapolato da Tasso in una postilla in margine che ricalca il testo: «Adulator tragicus amicitiae histrio».

Così, dunque, prosegue il testo del dialogo: «[...] perché – continua il Manso – sì come è un'estrema ingiustizia l'essere riputato giusto, così l'adulazione nascosta nel silenzio è oltre ad ogni altra pericolosissima».

²⁵ Sul tema dell'Ut pictura pöesis in età rinascimentale, si vedano soprattutto: R.J. CLEMENTS, *Picta pöesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Ed. di Storia e letteratura, 1960; C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempo" e dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971; R.W. LEE, «Ut pictura pöesis». *La teoria umanistica della pittura*, trad. it. Firenze, Sansoni, 1974; G. PADOAN, «Ut pictura pöesis»: le «pitture» di Ariosto, le «poesie» di Tiziano, in *Momenti del Rinascimento Veneto*, Padova, Antenore, 1978; P.M. DALY, *Literature in the Light of the Emblems. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the 16. and 17 Centuries*, Toronto, Toronto U. P., 1979.

In questo caso il testo latino (c. 369r), che viene sottolineato dal Tasso, dice:

Nam uti Plato dicit *extremu[m]* iniustitiae genus esse, iustum haberi qui iustus non sit, ita sentiendum est et[iam] adulationem esse periculosam, quae lateat, non eam quam aliquis prae se ferat.

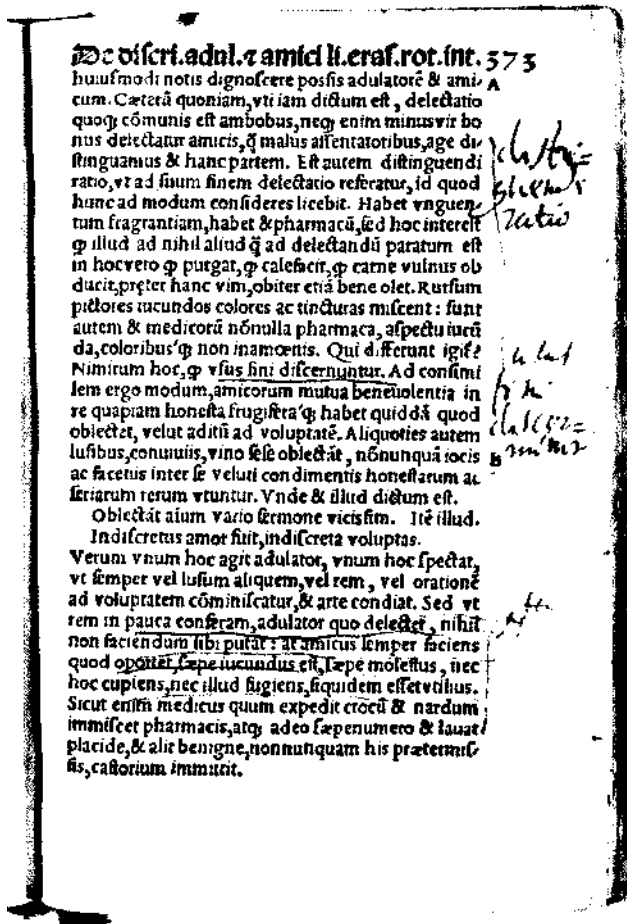


Fig. 12. . BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 373r.

Il testo del dialogo segue dunque quasi alla lettera - sebbene tralasci inspiegabilmente qualche passaggio per distrazione o mancata revisione, cosa che rende più comprensibile il senso (quel «*qui iustus non sit*») - la versione di Erasmo. Apporta solo piccole variazioni: «l'adulazione nascosta» è traduzione che sintetizza nell'uso aggettivale il perifrastico «*quae lateat*»; aggrava, nell'ottica un po' maniacale del "perseguitato di corte", i dettagli del sospetto e della circospezione: il «*periculosam*» detto dell'adulazione nascosta diventa «*periculosissima*», e non guasta l'aggiunta di un particolare *noir*, come «nel silenzio».

Seguendo ancora il testo plutarco, nel dialogo Manso fa una distinzione fra amicizia e adulazione in base al fine e all'uso: «La distinzione (come piace a Plutarco) è dal fine e da l'uso, però che 'l fine de l'amico è il giovare, de l'adulatore il compiacere».²⁶ Alla c. 373r della silloge barberiniana Tasso annota in margine due postille, estrapolandole dal testo (fig. 12): «*Distinguendi ratio*» e, poco sotto, «*usus fini discernuntur*».

E così procede il Manso nel dialogo:

Diletta nondimeno ancora l'amico; ma sì come ne' profumi e in alcuni unguenti sentiamo l'odore, ma quello apperecchiato [sic] per compiacere al senso solamente, questo purga e riscalda e copre la ferita di carne e oltre a ciò è odorifero molto, così la vicendevole benevolenza de gli amici ne le cose oneste suol dilettere, e ne' giuochi e ne gli scherzi e ne la beffa è quasi condimento de le cose oneste e de le gravi».²⁷

²⁶ T. TASSO, *Dialoghi*, cit., p. 846.

²⁷ Ivi, pp. 846-7.

Ascoltiamo adesso la traduzione di Erasmo (c. 373r):

«*Habet unguentum fragrantiam, habet etiam pharmacum*, («ma sì come ne' profumi e in alcuni unguenti sentiamo l'odore») *ad hoc interest quod illud ad nihil aliud quam ad delectandum paratum est, in hoc vero quod purgat, quod calefacit, quod carne vulnus obducit*, («ma quello apparecchiato [sic] per compiacere al senso solamente, questo purga e riscalda e copre la ferita di carne») *preter hanc vim, obiter etiam bene olet* «e oltre a ciò è odorifero molto». [...] *Ad consimilem ergo modum* («ma sì come») *amicorum mutua benevolentia* («la vicendevole benevolenza de gli amici») *in re quapiam honesta frugifera habet quiddam quod oblectet* («ne le cose oneste suol dilettere») [...]. *Aliquotiens autem lusibus* («ne' giuochi») [...] *nonnunquam iocis* (ne gli scherzi) *ac facetiis* («ne la beffa») *inter se veluti condimentis honestarum ac seriarum rerum* («è quasi condimento de le cose oneste e de le gravi»).

Molti altri sarebbero naturalmente i luoghi che rivelano gli inscindibili legami tra questo Plutarco e il dialogo tassiano sull'amicizia, in cui peraltro, com'è noto, convergono molte altre fonti più o meno erudite, secondo gli abituali costumi delle letture onnivore del Tasso (dalle più peregrine come il Teodoro Prodromo, autore della *Amicitia exulans* che il poeta leggeva acclusa all'opera di Stobeo, alle più banali come il *Lelio* ciceroniano).

Un ultimo esempio per tutti alquanto curioso perché in questo caso la *variatio* rispetto alla fonte rivela per certi versi le reticenze dell'uomo e i gusti del poeta.

L'argomento della discussione è, in questo caso, l'abilità degli adulatori nell'emulare l'amicizia anche nella libertà d'espressione, nel fingere la franchezza dell'amico. La battuta è ancora una volta di Giovan Battista Manso:

È proprio [...] de l'adulatore il parlare a voglia altrui per acquistarsi grazia e benevolenza. Ma essendo l'adulatore astutissimo, cerca d'imitarla a guisa di cuoco, il quale condisce le vivande con diversi sapori, e, acciò che la soverchia dolcezza non venga a noia, la tempera con l'agro e con l'acetoso.

Il passaggio deriva direttamente da una postilla al testo plutarco (c.378r, fig. 13): «***Adulatores qui reprehendi [sic: reprehendendi] libertate ad gratiam utuntur***».

Come si vedrà, anche la similitudine artificiosa che richiama immagini di *alchimia culinaria* viene catturata da un punto del testo plutarco, che Tasso postilla e riutilizza apportando però alcune significative modifiche. Così, dunque, si dice nella versione erasmiana (c. 379 v, fig. 14):

Ergo quemadmodum cibi nonnulli sunt, qui neque sanguini sunt adiumento, neque spiritibus, neque nervis, aut medullis vigoris aliquid addunt, sed pudenda modo permovent, aluum tumefaciunt, et carnem gignunt supputrem et flaccidam, sic assentatoribus [...].

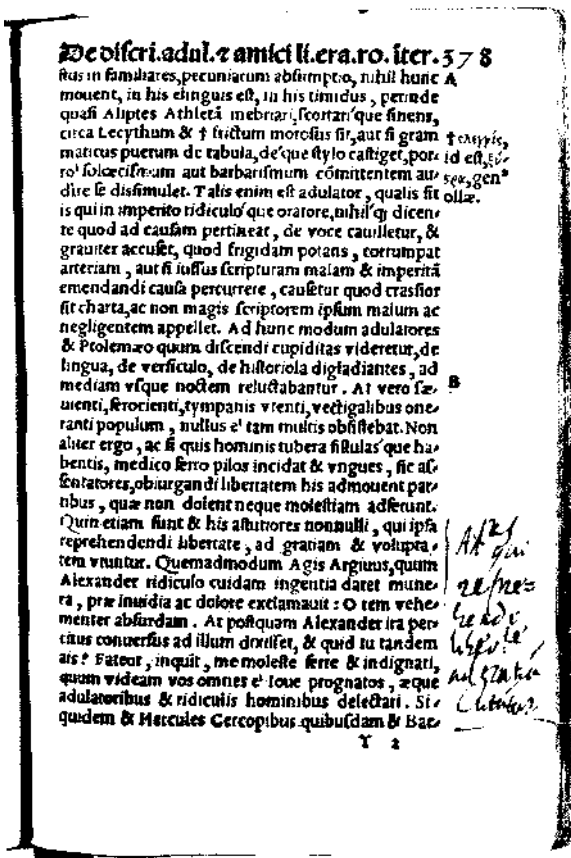


Fig. 13. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 378r.

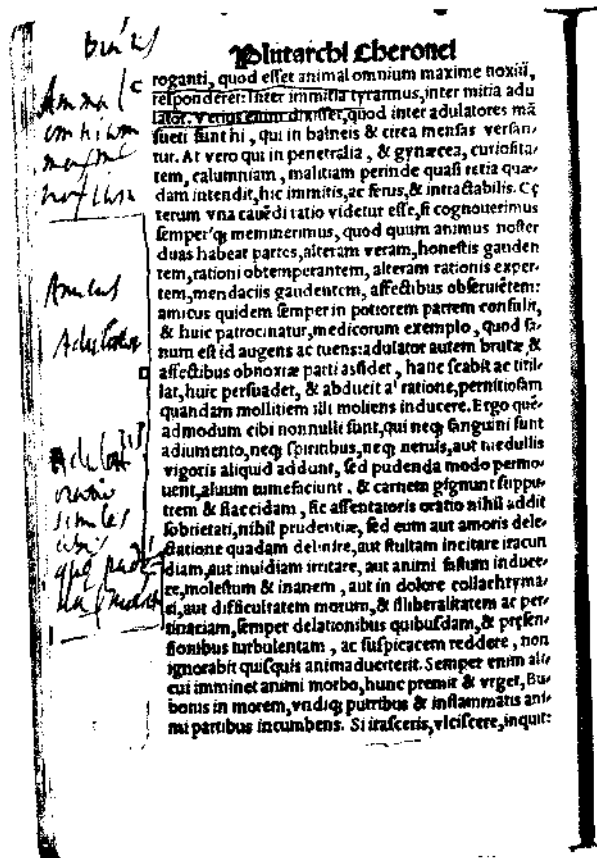


Fig. 14. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 379v.

Tasso appone sì a fianco a questo brano la postilla «*Adulatoris oratio similes [sic] cibis quae [sic] pudenda movent*», ma la elimina pudicamente, quale similitudine sconveniente, in sede di elaborazione poetica, come tralascia del resto anche i particolari fisici troppo forti ed espressionistici della versione erasmiana, sostituendoli con caratteri di più manierata grazia cortigiana non alieni al gusto del tempo.

Altre volte le postille tassiane alla versione erasmiana, di là dalla loro presenza ne *Il Manso*, rivelano semplicemente l'instancabile interesse per il dato erudito e il tassello prezioso: vengono estrapolati con minuzia i nomi di personaggi storici e mitologici, richiami a episodi aneddotici, tutto viene appuntato per il serbatoio di *images* di cui il poeta desidera disporre: Aristomene, istitutore di Antipatro, Ammonio, maestro di Plutarco, Eutto e Euleo amici del Persiano, Arcesilao, Focione e tanti altri.

Di qualche rilievo si presentano le annotazioni che riportano segmenti testuali in cui sono contenute immagini metamorfiche (e siamo di nuovo di fronte al fascino dell'artificio e della mutevolezza): l'allusione alla figura topica del polipo (tradizionalmente immagine della *metis*, dell'astuzia di Ulisse) induce Tasso a postillare (c. 371r, fig. 15): «*Adulatoris veluti polipi piscis mutationes facillime deprehendere licet*», e un "Nota" posto al margine della similitudine tra l'adulatore e il camaleonte e accompagnato da sottolineature, tradisce l'attenzione del poeta per un'altra immagine tradizionalmente simbolica del mimetismo sfuggente e imprevedibile (c. 371v, fig. 16). Talvolta, invece, come accade in altri punti dell'opuscolo, ad attrarre l'attenzione del poeta sono rappresentazioni iconografiche di una zoologia decadente: è il caso dei *pediculi*, i pidocchi, che

De discipulis adul. & amicis lib. era. ro. iter. 371
 rationes ad mulierculas, ad nugas, ad lasciviam piceps A?
 reuerentiam vniuersos, peninde quasi Circes por-
 tibus transformatos, iteratum odium obliuio, vita q
 mollities occupant. Conueniunt autē & magnitudi adu-
 latorum ista. & eorum qui rem publicam administrant,
 quem iurimus Alcibiades. is Athenis dilectus iude Alebia
 bar, alebat equos, comem q quādā & festiuā agebat dis mu-
 vitam. Idem apud Lacedæmonios ad cutē vsq; rati-
 debatur, gellabat pallium, frigidā lauabat. Rursus in
 Thracia belligerabatur ac potabat. Porto quō penes
 miser ad Tisaphernē, delictis, molitiei, saltu q se do-
 didit. Atq; ad hunc modū estingens sese, & ad oium
 mores accommodans, plebem sibi conciliabat, & in cō-
 suetudinem ac familiaritāte sese insinuabat. At nō ta-
 lis fuit Epaminondas, nec Agesilaus, qui tamen cū
 pluribus hominibus, ac diuersorum institutorum ciui-
 tatis haberet cōsuetudinem, tamen vbiq; mores
 se dignos, & amictu, & vultu, & oratione, & vitiā nō
 bantur. Sic & Plato nō alius fuit. Syracusis q in Aca-
 dena; nec alius apud Dionysiu q apud Dionē. Ter-
 terum adulatoris veluti polyptiplicis mutaciones facit
 lime deprehendere licebit, dum idē in diuersa verti
 videtur, vti sperans quā prius laudauerat vitam, rursū
 sum approbans facta, vitā ratione, dicta, pinde quasi
 placeat quibus antea offēdebatur. Videbis enim il-
 lum haudquaquam stabilem, ac suū, neq; proprio affe-
 ctu diligenter, aut odio habentem, gaudentem, aut
 dolentem, sed speculatiu, exterriti affectuū, vitariū,
 ac motuū imagines in se recipientē. Talis enim est,
 vti si verborum amicum aliquem apud illūm vitā
 peres, dicat: s ero tu quidem hominem penosi, nam
 mihi nec inuito placebat. Rursūm si mutata sententia
 laudes: Per iouem gratulator inquit, & illius nomine
 gratiam habeo, gratia q vna credo que dicit. Quod

*Adulatores non habent
 vultu, sed speculatiu
 ratur, vti in e*

*Adulatores non habent
 vultu, sed speculatiu
 ratur, vti in e*

Fig. 15. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 371r.

Plutarchi Cheronel
 si dixeris diuersum vitā genus esse suscipiendam,
 tanquam a negotiis aliis digressus ad transquil-
 lam, & a negotiis alienam vitam te velis conferre:
 iam olim inquit, nos ab his tumultibus, & inuidētis
 liberari conueniebat. Quod si rursūm ad negotia, &
 agendas causas propensius videaris, statim accipiam:
 Digna te cogitas, nam a negotiis abesse, inuidā qui-
 dem res est, sed humilis & ingloria. In hunc igitur
 protinus illud dicitur conueniet:
 Hospes nunc alius mihi q prius esse videris.
 Nil opus est amico, qui mecum mutet locum, qui me-
 cum annuat, quā doquēdē ista multo magis facit vni-
 bra, sed eo qui mecum vna loquatur, qui mecum dimi-
 cet. Atq; vna quidē adulatorē deprehendēdi ratio
 hęc est. Alterū autē discrimen quod obstruādū inter
 similitudines, hoc est: Qui verus ē amicus, si nec mi-
 tatur omnia, nec facile laudat oia, sed optima tantū.
 Nam fortis esse amicus, haud cuius solet.
 Quemadmodum inquit Sophocles. Imo per iouem,
 in recte factis, in honestarum rerum studio fortis est
 amicus, non in peccando, nec in facinoribus. Nisi hi-
 quis insciens vitium & improbitatem ex cōductu &
 familiaritate sibi contraxerit, quemadmodum oculorum
 morbus contagio script & inscribitur veniunt. Sic enim
 erunt Platonis familiares cōtractos huiusmodi expro-
 ditatem Aristoteles amicos balbutiem illius imitari
 solitos: rursus Alexandri regis familiares recuce in-
 steterunt, & in dicendo vocis asperitatem reddidisse:
 sunt enim nonnulli, qui nō sentientes ex alienis mo-
 ribus & ingentibus multa in se recipiant. Verum adu-
 latori protinus id accidit, quod solet chamæleon: Siq;
 tor chæ: Idem & ille colorum omnium exprimit similitudinem,
 male est præterquam albi. Item adulator quem esse similem
 simul. prætere nequeat in his que digna sunt studio, nihil

Fig. 16. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 371v.

abandonano, come gli adulatori, i corpi dei morenti non appena il sangue sia *extinctus*, o delle *teredines*, dei tarli, che si insinuano nei teneri legni come gli adulatori nelle nature generose. I due passi, che si trovano rispettivamente alle cc. 368r e 367v dell' esemplare barberiniano, sono evidenziati dal Tasso con sottolineature e linee verticali che li delimitano ai margini (figg. 17 e 18).

De discipulis adul. & amicis lib. era. ro. it. 368
 amicitia non laedit, neq; traducat. Nā pediculi discer-
 dunt a meretricibus, & corpora relinquunt, simul atq; Similitudo
 sanguis extinguitur, sicut quo nuntiat, adulatoris
 autē videas nec attingere prius res, et adas, ac frigidus
 das, nobilibus ac potentibus inueniunt, his q alium.
 Sed idem rebus cōmutatus statim uolat. Vt haud
 oportebit illius temporis experientia expectare, nō
 quidem inuita, vel potius noxum, neq; periculo tra-
 cans. Graue siquidē est, in eo demā articulo sentire q
 non sint amici, quo amicus est opus, qui non liceat
 incertum & inlynceis amicus, cū certis lyneis q per-
 mutare. Qui magis ut nuntius ita amicus habere co-
 uenit, neque probatū antequam eo sit opus, non vlti
 ipso deprehensum. Neq; enim oportet intelligere po-
 steq; malū acceptū est, sed ne quid accipiamus mali
 experimentū adulatoris est capien dū, & animadu-
 sio. Alioqui idem nobis accidit, quod solet his, qui le-
 tale venenum non aliter sentiunt, nisi quō præstare-
 rent, suo exito iudicantes. Neq; hos sane probamus
 neq; rursūm illos, qui amicos honesto metietes & va-
 litate, prociuis ipā re deprehendisse se putant assen-
 tiores esse, quorum consuetudo necun dior est, & bil-
 dior. Nec enim suavis res est amicus, nec incondita,
 neq; qui quis asper est & agrestis, hoc ipse amicus est
 q leuiter, & austerus, verum ipsum amicitia dicitur,
 & granitas suavis est & amabilis:
 Hanc iuxta Charites q & amor sedem possidet.
 Neq; enim afflicto solum dulce est, vultu inuiri viri
 beneuolentis, quemadmodū inquit Euripides, verum
 in vitiāq; virtutis præsto est amicitia, non minus volu-
 ptatem & gratiam addens bonis, quem malis moles-
 tiam adimens, ac desperationem. Et quemadmodū
 Euea; sententia, condimentum possimum est ignis
 ipse, sic deus qui vitā mortaliū amicitiam admiscuit,

*Adulatores non habent
 vultu, sed speculatiu
 ratur, vti in e*

Fig. 17. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 368r.

Plutarchi Cheronel
 lator est primus ac maximus, haud gratiam admittit
 & alio, si eorum que appetit ac vult, sibi testis simul
 & assulator accedat. Siquidē qui contumeliā causā
 dicitur Philocola; hoc est gaudens assentatoribus, is
 vehementer est amans sui, ac propter beneuolentiam
 qua se ipsum proficitur, nihil non adesse sibi, non so-
 lum cupit, sed etiam arbitrat. Quamquam hominū
 huiusmodi cupiditas quidē haudquaquā absurda, ce-
 terum opinio periculosa est, que multā desideret cau-
 tionem. Quod si diuina quādā res est veritas, ex qua
 ceu fonte, diis pariter atq; hominibus oia bona profi-
 ciantur auctore Platone, videndum est ne adulator
 cum diis omnibus sit hostis, num vero maxime Apol-
 lini Pythio: Semper enim illi repugnat oraculo: Ne-
 scie se ipsum, id insereus in animos mortaliū, vt vni-
 quisq; fallat se ipsum, gnoresq; sua ipsius bona, ac ma-
 la: bona quidem multa reddens, & imperfecta, mala
 vero profus inuendabilia. Ergo si, quemadmodū
 cetera fere faciunt mala, sordidos & humiles dū-
 xat imperet adulator, haud esset res perinde possi-
 lens, nec aequē vitatū difficilis, At posteaquam vti
 teredines lignis teneris, ac dulcibus possimum inuasi-
 tur, sic ingenia generosa, gloriā q cupidā, probā, & hu-
 mana recipiunt adulatorem, & adulescentem alunt.
 Ad hęc quoniam, vt inquit Simonides, quādāmodū
 morbus alendi equos, non Lecythum comitari solet,
 sed arua frumentisera, sic videmus adulationē nō es-
 se comitem pauperū, aut ignobilium, q parū poten-
 tiū, sed ingenium familiarū, q ac negotiorū iunā
 ac morbi existere, adeo vt se penumero regna quōq;
 subuertat, & imperia, non mediocri est neq; nec
 vulgarem postulat curam & prouidentia, siquis de ea
 velit expendere, quibus rationibus fieri possit, vt qui
 maxime & circumagat, ac penetret in omnia, tamē

Fig. 18. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 367v.

Il dialogo de *Il Manso* è forse tra i più suggestivi, ma certamente non il solo in cui si possa rintracciare la presenza capillare di questo Plutarco barberiniano, i cui frammenti, quasi spinti da forza centrifuga, si irradiano in molte altre opere tassiane: nel *Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine* e nel *Mondo creato* troviamo gli echi del *De placitis decretisque philosophorum naturalibus*, nella *Cavaletta overo de la poesia Toscana* sono i ricordi dell'opuscolo plutarco sulla musica; *Il Porzio overo de la virtù* reca memoria del *De tranquillitate et securitate animi*; per non parlare della *Risposta di Roma a Plutarco* in cui si riscontra la lettura del *De fortuna vel virtute Alexandri*; reminiscenze del *De virtute mulierum* plutarco sono persino nel *Dello ammogliarsi. Contesa fra i due Tassi, Ercole e Torquato*, scritto per il cugino Ercole. È però di qualche suggestione pensare come la figura del "tragico istrione" tratteggiata nell'adulatore tassiano virerà verso la maschera della commedia di Molière e di Goldoni.

Analoghi affondi, anche se di minor fascino, ma latori di altre questioni interpretative si potrebbero fare seguendo il filo del dialogo di Tasso con altri traduttori di Plutarco che si trovano nel Barberiniano, ad esempio, il fiorentino Alamanno Rinuccini, allievo di Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti e Giorgio Trebisonda, a cui si deve la versione dell'opuscolo plutarco della virtù delle donne, che comincia alla c. 72v del volume barberiniano. Di certo un notevole interesse dovette suscitare nel Tasso il *De claris mulieribus, sive de virtute mulierum*, anche per l'evidente legame con una tematica diatribica di grande fortuna umanistica, a partire dallo stesso Boccaccio.

Le reminiscenze più frequenti e significative dell'opuscolo plutarco in questione si trovano, per ovvia affinità tematica, nella lettera scritta da Torquato al cugino Ercole Tasso, che aveva deciso di prender moglie nel settembre del 1585 dopo aver composto tempo addietro, come esercizio retorico, un trattatello contro il matrimonio.

Nell'elogiare le virtù dell'intelletto femminile di pari valore rispetto a quello maschile e come tale conforme alla necessaria diversità degli elementi su cui si regge l'armonia naturale Tasso scrive:

E se l'arte de la poesia è tanto ne l'uomo quanto ne la donna, come si conobbe da' versi di Safo in comparazione di quelli d'Anacreonte, o di quelli di Bacide, o da le risposte de la Sibilla; e se la pittura e la musica è l'istessa ne l'uno e ne l'altro sesso, e tutte l'arti fioriscono in ambedue con simile eccellenza; non è sconvenevole che le virtù, paragonate insieme in quel modo che si paragonano le statue di Fidia o di Prassitele, e l'altre opere artificiose, abbiano la medesima forma e quasi l'istesso carattere: nè sia diversa la magnificenza di Sesostide e quella di Semiramis, o pur quella di Pelopida e di Timoclia. E quantunque le virtù sogliano prendere alcune differenze, e quasi colori, da coloro ne' quali son per natura, per la diversità de l'esercitazione e de la creanza; nondimeno, questo avviene così ne gli uomini verso di sé, come ne le donne; perch' in altra maniera Aiace fu valoroso e forte, in altra Achille. Né fu l'istessa prudenza di Nestore e d'Ulisse, né d'Agésilao e di Catone.²⁸

Leggiamo ora la versione latina del Rinuccini alle cc. 73r-v:

Si n(am) eandem in viro muliere(que) pingenda [sic] arte(m) esse probare volens, praeclaras ab Apelle, aut Zeusi, aut Nicomacho mulierum depictas imagines p(ro)feram, quis iure mihi succenseat, tanq(uam) voluptate(m) potius atque inane(m) gr(ati)am, q(uam) eius quod instituissem p(ro)batationem inquiringenti. Quod si poetica(m) facultatem non aliam in viris atque in mulieribus esse libeat ostendere, atque ob hoc Sapphos carmina cum Anacreontis versibus

²⁸ Cfr. T. TASSO, *Prose*, a cura di E. MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 942-43.

co(n)feram, aut Bacidis rursus atque Sibyllae responsa simul comparem, iure ne quisquam hoc demonstrandi genus accusabit, si etiam oblectatione quadam et voluptate delinitum auditorem ad credendum inducat?

Atqui non aliter magis muliebris fortitudinis, et eius quae virum decet similitudinem differentiamque internoscere quisquam poterit, quam si virorum mulierumque vitas ac res gestas, tan(quam) egregiae cuiusdam artis opera in unum collatas intueatur, eundem ne caractere(m) et formam habeat, reginae Semiramidis ac Sesostris magnificentia, aut Tanaquilis et Servi astutia, vel Porciae Brutique, aut rursus Pelopidae Timocliaeque prudentia. Nam virtutes ipsae differentias aliquas, ac veluti colores proprios quosdam ex illoru(m) quibus insunt natura sumere videntur, et eoru(n)dem corporibus adaequari, diversitatemque nonnullam pro illorum nutritione atque exercitatione suscipere: Aliter n(am) Achillem, aliter Aiacem fortes extitisse putandum est, neque ea(n)dem Nestoris et Ulyssis fuisse prudentiam, nec pari modo Agesilaum et Catonem iustos fuisse [...].²⁹

Il passo riprende quasi alla lettera la versione che l'umanista fiorentino attua del *Mulierum virtutes* 243 A-D, ma con alcune significative variazioni rispetto alla fonte. Nella fase di rielaborazione creativa la memoria selettiva del Tasso **1)** anticipa l'annotazione sui poeti -che più gli sta a cuore, mentre in Plutarco si menzionano prima gli artisti; **2)** aggiunge all'arte pittorica quella musicale (assente nel testo in questione, ma nella mente dell'autore de *La Cavaletta*, lettore e postillatore dell'opuscolo plutarco sulla musica, anch'esso presente nella silloge barberiniana); **3)** con abilità dissimulativa sostituisce ai nomi degli artisti greci menzionati da Plutarco (Apelle, Zeusi, e Nicomaco) quelli di Fidia e Prassitele tratti dalla *Naturalis historia* di Plinio;³⁰ **4)** in qualche caso semplifica gli *exempla* rispetto alla fonte (mancano gli accenni alla sapienza di Tanaquilla e Servio Tullio e all'ardimento di Porzia e di Bruto).

Basta del resto leggere le prime carte dell'opuscolo plutarco per trovare disseminate fra i margini del Barberiniano postille e continui segni grafici di attenzione per il passo plutarco di cui il sopra citato brano della lettera ad Ercole porta evidente memoria.

Parlando della capacità poetica pari nell'uomo e nella donna - dimostrato dal confronto fra le liriche di Saffo e quelle di Anacreonte - Rinuccini, traducendo Plutarco, scrive: "Quod si poetica(m) *facultatem* non aliam in viris atque in mulieribus esse libeat ostendere [...]". In realtà la versione latina riassume nel sostantivo unico *facultas* due termini ben distinti nel testo greco *ποιητικη* e *μαντικη* che alludono alla concezione platonica dell'ispirazione poetica come divino *furor* (e danno ragione del riferimento successivo ai "Bacidis rursus atque Sybillae responsa").

Nel margine inferiore della stessa carta (c. 73r, fig. 19) troviamo la postilla "eandem in viris et in mulieribus *artem* poeticam" (ulteriormente evidenziata dalla sottolineatura nel testo). Dunque, rispetto alla traduzione umanistica Tasso attua, a sua volta, nell'annotazione da lui redatta, un'ulteriore variazione a prima vista 'neutra', ma in realtà estremamente significativa.

La sostituzione del termine *facultas*, presente nel testo tradotto dal Rinuccini, con *ars* si mostra infatti di particolare interesse, vista la consuetudine del poeta di riportare quasi sempre nelle postille gli stessi termini in cui si imbatte nella lettura: il ricorso al sintagma in apparenza sinonimico *ars poetica* non può non far pensare ad un'inconscia attualizzazione di un teorico dei generi letterari a cui si affaccia alla memoria una *iunctura* tecnica di particolare utilizzo nel dibattito cinquecentesco.

²⁹ Cfr. PLUTARCO, *Mulierum virtutes*, 243 A-D.

³⁰ PLINIO, *Nat. hist.*, XXXVI 4 18.

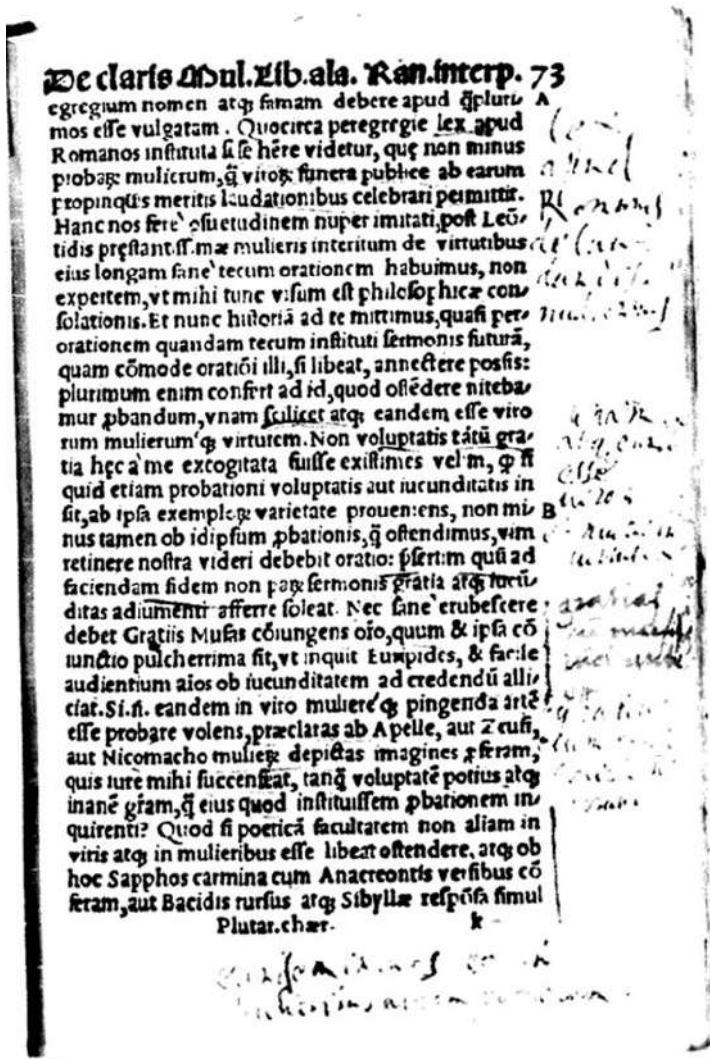


Fig. 19. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 73r.

Se dunque le postille del Tasso si limitano, per lo più, ad estrapolare dal testo e a “catturare” in margine nomi e notizie di cui si vuole conservare memoria, in alcuni casi, come quello sopra menzionato, una piccola variazione lessicale dell’annotazione marginale rispetto al testo di riferimento può configurarsi come inavvertito e involontario segnale di una lettura “interpretativa”.

Si può dunque notare come si attui, rispetto all’originale greco, una doppia ri-lettura, prima nella versione dell’umanista che semplifica la geminazione dei sostantivi (*ποιητική* e *μαντική*) in un unico termine (*facultas*) che conservi - in linea con il gusto del neoplatonismo fiorentino- l’idea della poesia come capacità di contenere ed esprimere il *furor*; poi nella ricezione del letterato cinquecentesco che, optando nella postilla e in seguito nel trattatello ad Ercole per il termine *ars*, rivisita il testo nella prospettiva e nei termini dei dibattiti teorici sulla poetica a lui coevi.

In alcuni casi, in cui la memoria tassiana non riutilizza in sede di

rielaborazione creativa i tasselli eruditi incapsulati ai margini, è tuttavia interessante cogliere cosa abbia attratto il lettore nel suo rapporto che potremmo definire “famelico” col testo. In certe annotazioni apposte alla traduzione del Rinuccini colpiscono, ad esempio, i particolari alchemici, magici o quasi *noir* di cui il poeta prende nota.

A proposito delle donne milesie, Plutarco racconta come accadde che un morbo sconosciuto le avesse indotte alla follia suicida, particolare che certo non passa inosservato alla sensibilità del Tasso il quale non manca di annotare: «**fannatica contagio milesias ad insaniam redigebat**».³¹

Allo stesso modo non gli sfuggono due episodi di avvelenamento: il primo messo in atto da Camma, moglie del galata Synorige che nel tempio di Diana porse al marito una fiala piena di veleno, dopo averne bevuto una parte (qui il Tasso correda il testo di sottolineature ed evidenziazioni grafiche verticali e si affretta ad annotare a margine (c. 90v) : “*Camma Synorigi in templo Dianae phialam*

³¹ C. 80r. Cfr. PLUTARCO, *Mulierum virtutes*, 249 B-C.

Declaratio M. S. B. A. R. M. Interp. 93

Etiam ad regē ducunt, perpetrata ab ea caedis accu-
sationem deferentes. Qui cū ex vultu atq; natura cor-
poris, tū & incessus & morum gravitate generosum
quandā in ipsa dignitate cōtēpiatur, primum quāndā
esset interrogavit. Ad quē ipsi cōstanter atq; intem-
perato vultu respondēs: Mihi, inquit, Theagenes frater fuit,
qui imperator in Charonia cōtra vos pro communi
Græcorū salute pugnans occubuit, ne nos ea, quibus
nunc premimur, mala sustineremus. Ego vero postq;
nostro genere indigna pati sum coacta, nequaquā iā
mortem abnuo: mihi enim mori longe melius est, q̄
noctem præteritū similem, nisi tu prohibeas, experiri.
His auditis adstantium plerūq; lachrymas continere
non potuerunt. At Alexander non se quidem militem
tali animo præditā mulierem inquiring, sed magis
virtutem ac prudentiam admirari, principibus multi-
tū edixit, ut cauerent, ne qua posthac ingenue do-
mū afferretur contumelia. Timocliam vero, atq; oēs
generis propinquitates sibi cōiunctos, incolumes, atq;
ab omni clade intactos servari præcepit.

ERTYXONA. XXIIII.

BArti, cognomento Eudæmonis, filius fuit. Arces-
ilaus, vir moribus haudquāq; patri similis: Nā
vivo etiam patre, quū pinas & propugna-
cula quædā circa domū suā ædificare cœpisset, a pa-
tre prohibitus, ac insuper talitē multatus est. Is itaq;
post patris mortem, quū & suapte natura ferox esset,
& Learcho sceleratissimo atq; audacissimo viro fami-
liariter vteretur, ex rege se in tyrannū permūtavit.
Verum Learchus insidias tyrānidī machinatus, opti-
mum quēque Cyrenensium civium aut morte, aut exi-
lio dānabat, eius rei culpā omnem in Arcesilaus tran-
sidisset, Learchus maritimo echino in potione tradi-

*Alcibiades
Learchus
Timoclia
Præcipuus*

plenam veneni bibendam porrexit cuius ipsa primam partem bibit"; l'altro episodio è quello relativo al feroce Laarcho (ma nel testo latino abbiamo, erroneamente, "Learchus") che, aspirando alla tirannide di Cirene uccise Arcesilao dopo avergli propinato una pozione di "maritimus echinus". Così infatti troviamo nella versione del Rinuccini (c. 93r, fig. 20): "*Tandem quum in letalem morbum Arcesilaus incidisset, Learchus maritimo echino in potione tradito ad mortem compulit*"; e così suona, obbediente, la postilla di Tasso: "*Maritimo echino in potione tradito ad mortem compulit*".

Ma in realtà qualcosa non torna nel senso. L'*echinus marinus*, ovvero il riccio di mare, com'è noto, non è affatto velenoso. Basterà allora prendere il testo originale di Plutarco per scoprire il fraintendimento filologico che ha travisato il nome di un pesce, chiamato "lepre di mare",³² dai poteri velenosi, di cui parla anche Plinio nella *Naturalis historia*, in un passo in cui si menzionano anche gli effetti *benefici* degli *echini* contro una

Fig. 20. BAV, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 93r.

pianta velenosa.³³ Una cattiva reminiscenza, o la memoria distorta del passo pliniano potrebbe essere alla base dell'errore del traduttore umanistico, di cui tuttavia il Tasso non si avvede preoccupato soltanto di incamerare nel teatro della sua memoria un altro tassello erudito. D'altra parte - per il Tasso - sembra esservi un tragico destino di errori traduttori che si accompagnano all'*echinus*. Ne *Il Conte*, il dialogo sulle imprese, infatti, si dice:

"De l'echino, detto remora perché ritarda le navi, già vidi un bello e leggiadro sonetto del signor Bernardino Rota [...]".³⁴

Anche in questo caso non è chiaro il senso (vista la mole non ciclopica dei ricci di mare) se non si pensa all'errata interpretazione che Tasso fa di un passo dei *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, il quale parlando della remora, grosso pesce dotato di ventosa noto presso gli antichi per il potere di frenare le navi, aveva scritto: "Echeneis [...] tarditatem navigationibus inferre dicitur". *Echeneis* è

³² Cfr. PLUTARCO, *Mulierum virtutes*, 260. E. 5-10.

³³ PLINIO, *Nat. hist.*, 32.58.4: «e lepore marino veneficium restingunt poti hippocampi. Contra dorycnium echini maxime prosunt, et iis, qui sucum carpathi biberint, præcipue e iure sumpti. Et cancri marini decocti ius contra dorycnium efficax habetur, peculiariter vero contra leporis marini venena».

³⁴ T. TASSO, *Il Manso: Il Conte ovvero de l'Imprese*, cit., pp. 172-73.

translitterazione da un termine greco che significa “freno delle navi”. Tasso traducendo il termine con *echino* stabilisce così l’errata equivalenza tra la remora e il riccio di mare.

Gli esempi che abbiamo analizzato potrebbero moltiplicarsi: così si potrebbe nel rapporto tra Tasso lettore e il traduttore quattrocentesco Carlo Valgulio, segretario di Cesare Borgia, la cui versione nella silloge barberiniana è quella del *De musica* pseudo-plutarco che fornisce al Tasso lettore e postillatore non poche soluzioni del dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, ultimato nel 1585, proprio in quegli anni in cui Tasso attendeva all’attività postillatoria del Plutarco dei *Moralia*.

Ancora una volta nel suo complesso gioco erudito con la fonte plutarca e con i suoi traduttori, Tasso mira ad una *summa* della sapienza letteraria in cui le voci erudite degli antichi si intreccino e si confondano con quelle della sua poesia.

Vorrei concludere questo breve contributo con un accenno al complesso problema teorico delle edizioni delle postille, che poco senso hanno se non vengono continuamente rapportate **sia** con gli altri segni grafici di attenzione che troviamo nel testo (sottolineature, evidenziazioni verticali, segni brachigrafici, come i *N.ta*); **sia** con i luoghi della produzione tassiana, in cui vengono riprese; **sia** - e questo è il caso del Plutarco- con la versione latina di continuo comparata con l’originale greco.

Per tali ragioni a noi sembra che particolarmente adatta a rappresentare la struttura logica e formale dell’archivio mnemonico del Tasso, sia una soluzione informatica ipertestuale che consenta ad un tempo la visualizzazione documento e la simultanea attivazione dei necessari apparati esegetici, in cui costante e proficuo dialogo interattivo. Non mancano in tal senso esempi che possono dare alcune indicazioni certamente perfettibili e da adattare alla singolarità dello specifico tassiano, si pensi, ad esempio ai siti su Montaigne (sito: <http://abo.annotatedbooksonline.com/#binding-5-1>) o su Galileo (sito Biblioteca nazionale di Firenze).

Per quanto concerne poi l’edizione dei postillati, come si accennava in principio, auspicabile è un’edizione digitale e ipertestuale in cui si trovino: a) la riproduzione digitale dell’immagine del testo, della postilla, con i links alle rispettive trascrizioni; b) creazioni di apparati con il riferimento a loci di autori e opere eventualmente citati o allusi e alle riprese di quelle letture in punti delle opere creative del Tasso autore. Un dinamismo editoriale difficilmente affidabile alla carta stampata. Esempi straordinari di edizioni di postillati (si prenda per tutti l’edizione delle postille di Petrarca al Virgilio Ambrosiano) sono fatalmente ‘statiche’, anche se attendiamo i lavori in corso del PRIN coordinato da Marco Petoletti, i cui esiti dovrebbero andare nella direzione auspicata. Inoltre, attraverso i linguaggi di “marcatura” si possono segnalare le varietà delle grafie, di eventuali mani diverse, e degli inchiostri, elementi che aiuterebbero anche a ricostruire la stratigrafia degli interventi.

Ma, tornando, in conclusione, all’unicità materiale e irripetibile, del Plutarco erasmiano, il postillato barberiniano diventa teatro di giochi polifonici e di luci riflesse in cui dialogano come *dramatis personae* Plutarco, Erasmo, Tasso e Manso. E questo libro dovette essere, tra le mura di S. Anna, amico silenzioso e fedele e cui consegnare meditazioni profonde, ma anche la prosa del

quotidiano, se, com'è vero, Tasso affidò alle ultime carte del volume un laconico appunto sui capi della sua biancheria (fig. 21).

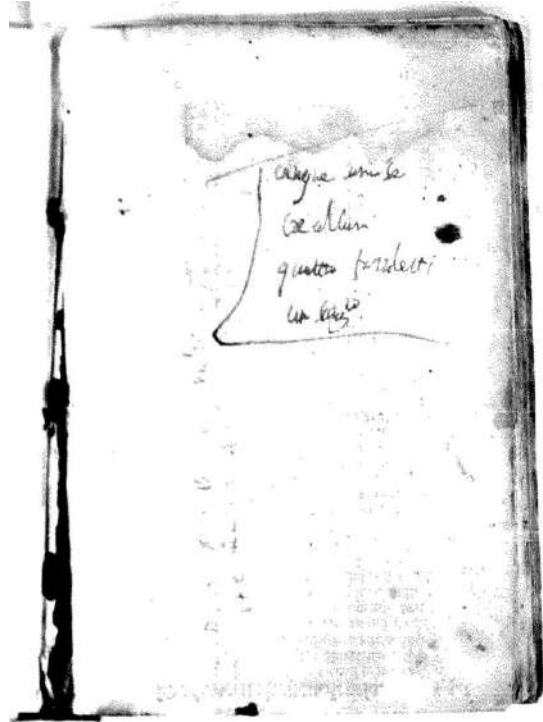


Fig. 21.

BIBLIOGRAFIA

- L. BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L'arte del leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019.
- G. BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Pico e allo Pseudo-Cipriano*, «Studi Tassiani» 36 (1988), pp. 141-67.
- B. BASILE, *Per un Plutarco del Tasso*, in *Filologia romanza e medievale*, Studi in onore di E. Melli, a cura di A. FASSÒ, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1998.
- A.M. CARINI, *I postillati "Barberiniani" del Tasso*, «Studi Tassiani» 12 (1962), p. 98.
- L. CHINES, *Parlare coi libri*, in EAD., *"Di selva in selva ratto mi trasformo". Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010, pp. 13-29.
- EAD., *Dal commento al furto: Tasso postillatore di Plutarco*, in EAD., *La parola degli antichi. Umanesimo emiliano tra scuola e poesia*, Roma, Carocci, 1998, pp. 221-33.
- EAD., *Le trame del Tasso*, in EAD., *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000, pp. 43-69.
- V. FERA, G. FERRAÙ, S. RIZZO (a cura di), *Talking to the text. Marginalia from papyri to print*, Messina, Centro di Studi Umanistici, 2002.
- A. GRAFTON, *L'umanista come lettore*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. CAVALLO e R. CHARTIER, Bari, Laterza, 1995.
- E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- E. RAIMONDI, *Le voci dei libri*. Bologna, Il Mulino, 2012.
- E. RUSSO (a cura di), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, Roma, Bulzoni, 2000.
- G. STEINER, *Una lettura ben fatta*, in *Nessuna passione spenta*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 7-27.

PIETRO BEMBO: DAL PETRARCA ALDINO ALLE PROSE

di Carlo Pulsoni

Questa relazione rappresenta una sintesi delle ricerche svolte negli ultimi decenni, e ha per oggetto l'attività filologica e letteraria di Pietro Bembo. Il punto di partenza è ovviamente la sua collaborazione con Manuzio che si concretizza nel luglio del 1501 con la pubblicazione de *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*. In realtà già sei anni prima Bembo aveva stampato da Aldo uno straordinario libriccino, il *De Aetna*, vera chicca per i bibliofili di tutto il mondo. Ricordo che quasi vent'anni fa una copia di questa edizione fu venduta da Christie's, nella persona di Fabio Massimo Bertolo, per circa 650 milioni delle vecchie lire, dopo un lungo duello a base di rilanci sempre più sostanziosi.

Come ha già evidenziato Dionisotti, l'importanza delle edizioni aldine risiede nel fatto che mai in precedenza era stata dedicata una cura filologica a un testo in volgare. Ed effettivamente sia per *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca* che per *Le terze rime* di Dante si possono seguire le fasi che hanno portato al testo a stampa. Grazie al codice autografo di Bembo, ovvero il ms. Vaticano latino 3197 della Biblioteca Apostolica Vaticana (da qui in avanti BAV).

Questo codice si rivela particolarmente significativo perché può essere analizzato sotto vari punti di vista. Nel caso dell'edizione di Petrarca sono tre:

- a) linguistico-grammaticale in vista delle considerazioni che Bembo svilupperà nelle *Prose*;
- b) fonti collazionate da Bembo per l'edizione aldina;
- c) Rapporto con l'originale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, Vaticano latino 3195.

Partiamo dal primo punto. È risaputo che per arrivare alla trattazione delle *Prose*, Bembo si immerse nello studio delle opere dei grandi autori del passato, soprattutto quelle delle tre corone trecentesche. Pare ovvio che nel caso di Petrarca e di Dante, egli sia stato "facilitato" dalle rispettive edizioni allestite per Aldo. Limitandomi a un paio di casi, segnalo le varianti a:

27, 11 *qualunque* amor legittimo scompagna chiunque

28, 31 *qualunque* alberga tra Garona e'l monte chiunque

Esse sono con ogni verosimiglianza alla base della riflessione reperibile nel capitolo 25 del III libro delle *Prose*:

E questo *Ciascuno*, che si dice ancora *Ciascheduno*, anticamente *Catuno* si disse. Ma queste due ultime un'altra volta si restringono in una sola, la quale ora è *Chiunque* e ora *Qualunque*; tra le quali questa differenza ci ha, che *Chiunque* si dà al numero solamente degli uomini e da sé si regge:

Chiunque alberga tra Garonna e 'l monte;

e *Qualunque* si dà alla qualità delle cose, delle quali si ragiona, e posta sola non si regge, ma convien che seco abbia la voce di quello di che si fa il ragionamento:

A qualunque animale alberga in terra;

o se non l'ha, vi s'intenda.

Lo stesso discorso vale per il verso 2 della sestina 22: inizialmente il Bembo scrive *Se non alquanti*, correggendolo successivamente nel margine sinistro in *Se non se alquanti*. La correzione non dovette però soddisfarlo visto che la cancella, anche se dopo la riscrive per due volte - nuovamente espunte - nel margine destro. Solo con l'arrivo dell'originale, Bembo si convince della bontà della lezione, come prova il segno di espunzione posto sopra *Se non*, che richiama la lezione *se non se* a fianco del verso. Queste oscillazioni testuali ci rimandano da un lato alle considerazioni presenti nel fascicolo B aggiunto alla fine del volume per rispondere alle critiche all'edizione; dall'altro al passo di *Prose III*, 73:

Leggesi la particella *Se non*, che si pone condizionalmente: *Se ti piace, io ne son contento: se non ti piace, e' m'incresce*. Et è spesse volte, che si dice: *Se non* in vece di dire *Eccetto*; nel qual modo alcuna volta che s'è mandata fuori con una sillaba di più; et èssi detto *Se non se* e *Se non si*:

Se non se alquanti c'hanno in odio il sole

Come che la *Se non si* si pone sempre col verbo *Essere*: *Se non si furono i tali*. Tuttavia è particella che, così pienamente detta, rade volte si vede usata e nell'un modo e nell'altro. Dicesi eziandio alcuna volta *Se non*, in luogo di dire *Solamente*: *Io non sentiva alcun suono di qualunque instrumento, quantunque io sapessi lui se non d'uno essere ammaestrato, che con gli orecchi levati io non cercassi di sapere chi fosse il sonatore*.

Queste varianti testuali ci permettono di ampliare il discorso in merito alla tradizione manoscritta utilizzata da Bembo, che non si limita ai codici menzionati nel Vat. lat. 3197, vale a dire l'Obiciano e il Thusco. Per la stesura iniziale, Bembo si basa su un codice copiato in area settentrionale, verosimilmente veneta, strettamente imparentato con un codice ben noto della tradizione degli abbozzi di Petrarca, ovvero il Casanatense 924, recentemente attribuito alla mano di Bartolomeo Sanvito da Michela Cecconi. Le analogie fra la prima redazione del Vat. lat. 3197 e il Casanatense 924 sono molteplici: oltre alle forme tipiche della zona veneta: *ganza* (58, 1), *trezze* (136, 1), essi concordano sia nel testo che nelle varianti marginali dei componimenti 27 e 28, menzionati in precedenza.

Un altro tassello utile alla ricerca ci viene fornito dalla citazione provenzale della canzone 70 *Lasso me*. Inizialmente Bembo mette a testo *Droit e raison es que ciantan demori*, verso del quale corregge l'inizio in *Drez et raison*, e la fine separando il rimante in *de mori*. Depennato questo verso, annota sul margine sinistro *Raison et drez es quieu ciant em demori*, poi *Drez et raison es quieu ciant onde mori*. Infine nella parte superiore della pagina scrive *Drez et raison es quieu ciant em demori*, sulla base dell'originale di Petrarca. Queste modifiche ci fanno capire da un lato che all'epoca Bembo è ancora ignaro della lingua provenzale (all'opposto, alla fine degli anni '20, arriverà perfino a proporre edizioni dei testi trobadorici), dall'altro ci dicono qualcosa in più sui codici da lui collazionati. La lezione intermedia *Raison et drez es quieu ciant em demori* corrisponde infatti con quella attestata nel codice Laurenziano Strozzi 178, manoscritto nel quale la citazione del verso provenzale è accompagnata dalla glossa attributiva ad "Arnaldo Danielli".

L'edizione di Petrarca risulta pertanto innovativa non solo per la cura testuale ma anche per la veste grafica adottata. All'epoca però si levarono molti dubbi sul fatto che il testo fosse stato tratto dall'originale, al punto che Aldo fu costretto ad aggiungere alla tiratura su due supporti diversi – pergameneo e cartaceo – un (avviso) *A gli lettori* (è il cosiddetto fascicolo B), per rafforzare la validità della sua edizione:

«Io mi credea per certo havere a bastanza dato fede della correptione di questo libro che io vi porgo o lettori; *havendomi una volta detto che egli è tolto dallo scritto di mano medesima del Poeta havuto da M. Piero Bembo*, istimando che non mi fusse gran fatto bisognevole alla vostra credenza meritare in quello che io vi promettea, altro che il vivo testimonio di tanto huomo. Hora io m'aveggo altrimenti essere avenuto, che io non pensava» (c. B Ir).

Più avanti Aldo dichiarava di aver visto egli stesso il codice autografo in casa di Bembo:

«Che se alle volte cosa che quivi leggono nella loro conoscenza non cape, et essi pure ne vogliono riprendere chi che sia, riprendano il Petrarca medesimo, se par loro di ben fare, il quale di sua mano così ha lasciato alle genti, che doppo lui havevano a venire, *in testo diligentissimamente da esso scritto in buona charta, il quale io appo il sopradettovi M. Piero Bembo ho veduto*; che altri libri ha di man pure del nostro Poeta, et dal quale questa forma a lettera per lettera è levata in modo» (c. B IIIr).

Allo stesso tempo Aldo provvede a far cancellare dal *colophon* degli esemplari pergamenei ancora tra le sue mani, la precisazione relativa all'intervento correttivo sull'autografo di Petrarca svolto da Bembo («et da lui, dove bisogno è stato, riveduto et riconosciuto»), proprio al fine di confermare che il testo edito corrispondeva a quello di BAV Vaticano latino 3195. Fin qui quanto si legge nella bibliografia pregressa. In realtà la questione è più complessa e ci permette di entrare nell'*atelier* di lavoro di Aldo. La lettera inviata da Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este il 20 luglio del 1501 attesta che la tiratura membranacea delle *Cose volgari* era costituita da circa 15 esemplari: «Del petrarcha ancora non è finito: è a bono termine, m'ano dito che fra X gornj sarà finiti, e non àno fato in carta bona se non cerca a 15».

Grazie agli studi di Frasso e Sorella, sappiamo che di quell'emissione sono sopravvissute quasi tutte le copie (ben 14 su 15). Come è noto, il Petrarca Aldino del 1501 si chiude con un fascicolo di quattro carte recante l'intitolazione «Aldo a gli lettori», e di seguito la lista degli *Errata*. La ricostruzione di quanto avvenne tra il 3 agosto del 1501, il giorno nel quale Lorenzo da Pavia poteva annunciare ad Isabella d'Este di avere tra le mani «el petrarcha in carta bona» appena uscito dall'officina di Aldo, e il momento in cui Bembo e Aldo decidevano da una parte di rimuovere dal *colophon* le due righe in cui si affermava il ruolo del primo come curatore dell'edizione e dall'altra di confutare quelle critiche attraverso le argomentazioni espresse nel fascicolo B, non è agevole. Rimandando a uno studio condotto di recente con Marco Cursi, qui mi limito a presentare i risultati di una verifica compiuta sui 14 esemplari membranacei delle *Cose volgari* finora identificati, segnalando se essi sono dotati o meno del fascicolo B e della rasura del *colophon*, a ripresa e integrazione dei dati contenuti nella preziosa lista messa a disposizione degli studiosi dal Frasso nel 1984:

n°	sigla	Sede di conservazione	Segnatura	Fascicolo B	rasura <i>colophon</i>
1	A	Austin, Harry Ransom Center	Uzielli 21	si	no
2	B1	Berlin, Staatsbibliothek	Ald. Ren. 28.5.2	no	no
3	B2	Berlin, Staatsbibliothek	Ebd 58/59, 117	si	si
4	C	Cambridge (Mass.), Hough. Libr.	IC. P 447 C	si	si
5	F	Firenze, Bibl. Naz. Centr.	Banco Rari 283	si	no
6	I	Ithaca (NY), Cornell Univ. Library	Petrarch PQ 4476	si	si
7	L2	London, British Library	C.4.d.5	si	si
8	L1	London, British Library	C.20.b.29	si	si
9	L3	London, British Library	G. 10714	si	si
10	M2	Manchester, John Rylands Library	Spencer 15442	si	no
11	M1	Manchester, John Rylands Library	Spencer 20957	no	si
12	N	New York, Pierpont Morgan Library	PML 17585	si	si
13	Pa	Palermo, Biblioteca Comunale	Esp. XII B 31	si	no
14	P	Paris, Bibl. Nat. del France	Vélin 2142	no	si

Grazie a una semplice lettura della tabella soprastante, posso affermare che lo stampato conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino (B1) sembra restituire un'immagine pienamente fedele a quella delle prime copie uscite dai tipi aldini, essendo privo sia dell'emendamento nel *colophon* che del Fascicolo B. Se è fondata questa ricostruzione in merito a B1, si potrebbe ipotizzare che una successiva fase sia testimoniata dagli esemplari con la rasura nel *colophon* ma sprovvisti del Fascicolo B (M1, P). Partendo proprio da M1 posseduto da Bembo, egli in procinto di redigere – o di consegnare – il testo di «Aldo a gli lettori» per sopire le critiche, avrebbe pertanto eliminato quelle righe del *colophon* in palese contraddizione con quanto si apprestava ad aggiungere a *Le cose volgari*. La stessa situazione si verificherebbe in P; in tal caso la rasura potrebbe essere un riflesso dell'intervento operato da Bembo su una copia che egli stesso fece avere ad un acquirente che la richiedeva con urgenza, sempre ammesso che non abbia ordinato lui stesso di far compiere questa operazione in tipografia, alla stregua di quanto chiederà a Cola Bruno pregandolo di correggere “altre” con “arte” in tutti gli esemplari della *princeps* delle *Prose*. Una terza fase sarebbe rappresentata dalle copie con Fascicolo B ma prive di rasura, nell'ordine F, Pa, H e M2. L'ipotesi più probabile è che si tratti di copie donate o vendute ad amici o a personaggi che erano stati in stretta relazione con Manuzio e Bembo (come ad esempio Pierfrancesco Barbarigo, socio in affari con Aldo, cui forse spettò M2, e Ercole Strozzi, in rapporti di amicizia con Bembo, probabile possessore di Pa), anche se non si può escludere che Aldo, una volta fatto rilegare il fascicolo, non si sia preso la briga di compiere l'operazione nel *colophon*, distribuendo anzitempo le copie prima di un ulteriore controllo. Infine la quarta fase, largamente maggioritaria, costituita dalle copie che presentano entrambe le caratteristiche finora documentate. Esse sono C, I, L1, L2, L3, N, e B2. Pare di poter concludere, dunque, che per comprendere meglio modi e tempi di quella straordinaria operazione editoriale realizzata all'alba del Cinquecento, occorreranno approfonditi supplementi di indagine, con la speranza di poter ottenere ancora qualche risposta che ci permetta di intendere meglio cosa abbia significato quell'impresa che vide riuniti insieme i nomi di Petrarca, Bembo e Aldo. In un'ottica filologica, ma posteriore al periodo qui trattato, aggiungo l'importanza della copia conservata nella John Rylands Library di Manchester, con la segnatura 20957, dal momento che si tratta dell'esemplare in cui Bembo torna a rivedere il testo che lui stesso aveva pubblicato, inserendovi varianti spesso inedite, annotazioni sulle fasi redazionali dei componimenti e correggendo refusi. Di particolare interesse è quanto appare a c. f5r: a margine del verso 45 della canzone 105 «Mi meni a pasco homai tra le sue gregge», egli riporta la lezione alternativa “passo” in luogo di “pasco”, facendola seguire dall'indicazione «Ita poetae manu», sulla base dell'originale del Canzoniere di Petrarca, che aveva da poco acquistato per il tramite del Quirini, come testimonia la lettera del 20 settembre 1544: «Ho avuto il Petrarca quando meno lo credea avere, vedendo la cosa essersi ridotta a Padova. Ma l'amorevole prudenza vostra ha potuto e saputo più che altri a questa volta. E quelli zecchini sono stati l'amo che ha tratto questo pesce fuori dell'acqua. Siane ringraziata Vostra Magnificenza senza fine. Non vi potrei dire quanto l'ho caro. Se l'amico mi desse ora cinquecento zecchini appresso a quelli, non gliele darei. È di mano dell'auttor suo senza nessun dubbio». Questa copia si rivela pertanto significativa non solo per la revisione testuale operata da Bembo, ma anche per il fatto che il letterato veneziano riconosce esplicitamente nel Vaticano latino 3195 l'autografo di Petrarca.

Nel 1502 Bembo pubblica le *Terze rime di Dante*. Come nell'edizione di Petrarca, anche in questo caso l'interesse bembiano è strumentale: nel momento stesso in cui fornisce un testo, egli si preoccupa di regolarizzarlo, attribuendo a Dante una lingua preumanistica, diversa dalle edizioni fino ad allora circolanti del poema. Con la stampa della *Commedia*, Bembo chiude la propria stagione come editore di testi volgari antichi.

Degno di attenzione è il fatto che svariati esemplari delle edizioni di Petrarca e Dante presentino tracce coeve di commento o di lettura. L'importanza dei postillati è un dato ormai acquisito nella tradizione degli studi; grazie ad essi, si possono infatti ottenere risultati che possono riguardare diverse discipline: la *book*

history, la critica del testo, la storia della tradizione e così via. Ricordo a tale proposito che grazie al postillato Barbadori, ho potuto ricostruire la fisionomia di un manoscritto della *Commedia*, oggi perduto, riconducibile alla tradizione del *Cento*.

Un cenno infine alle contraffazioni lionesi. Esse ci dimostrano chiaramente, secondo un evidente principio economico, che il modello vendeva moltissimo (anche oggi si fanno contraffazioni solo di *brand* vincenti). La vicenda è nota: Baldassarre Da Gabiano riceveva i libri da contraffare dallo zio Giovanni Bartolomeo, attivo libraio veneziano, particolarmente attento agli innovativi risultati tipografici raggiunti da Aldo. Il progetto editoriale dei Da Gabiano consisteva nel distribuire sul mercato lionese, particolarmente ricettivo, edizioni in tutto e per tutto simili a quelle alpine, vale a dire stesso formato e caratteri e stesso testo: esse riproducono, pagina per pagina, le edizioni veneziane, anche se i testi risultano, in genere, mediocri, meno curati degli originali; il carattere è serrato ma ha poche legature e risulta quindi più arioso e di maggiore leggibilità di quello alpine; il tratteggio presenta, nelle aste, caratteristiche della *lettre bâtarde*. Anche le edizioni contraffatte andarono presto esaurite e dovettero essere ristampate varie volte, persino più rapidamente di quelle originali. Il danno economico ma anche d'immagine che esse arrecarono allo stampatore veneziano fu abbastanza elevato se lo stesso Aldo nella prefazione alle *Omèlie di Origene* si lamentò per iscritto della cosa. Aldo ha certamente ragione nell'affermare che le contraffazioni lionesi sono di pessima qualità, anche se vanno segnalate alcune eccezioni, tra cui l'edizione di Petrarca e quella di Dante, prive entrambi di date. Dunque fra le imitazioni migliori ci sono proprio quelle dei classici italiani; è stato giustamente notato che l'abusiva ristampa di questi autori avvenne con l'incognita della loro accoglienza nel mercato, rispetto per esempio alla sicura fortuna commerciale degli autori della classicità. Eppure anche a questa operazione truffaldina, si deve un ulteriore tassello della fortuna di Dante ma soprattutto di Petrarca fuori d'Italia: a maggior ragione se si considera che eccettuate queste contraffazioni, tirate con ogni probabilità due volte, le prime edizioni 'ufficiali' di Dante e di Petrarca vedranno la luce in Francia solo nel 1545 (Petrarca) e nel 1547 (Dante).

Senza queste esperienze editoriali, assai difficilmente Bembo sarebbe stato in grado di scandagliare in modo così accurato la lingua del Trecento nelle future *Prose* (1525). Meno noto è il fatto che egli si sia cimentato anche nella collazione del capolavoro della terza corona trecentesca, ovvero il *Decameron*. I dati relativi a questa collazione si ricavano dal postillato de *Il Decamerone*, conservato in BAV con la segnatura Capponi IV 508, dove la mano del Dolce riproduce il lavoro svolto da Bembo su un manoscritto dell'opera. Come rivelano le note poste all'inizio e alla fine del postillato, egli attese a questa occupazione su una copia dell'edizione Dolfin, uscita a stampa nel 1516, tra il 26 marzo e il 4 aprile del 1527, in una fase pertanto successiva alla *princeps* delle *Prose* ma anteriore alla pubblicazione del *Decameron* fiorentino dei Giunti:

p. 1

Ex antiquissimo Bembi codice emendationes feliciter incipiunt. die XXVI Martij MDXXVII. in villula Pręcer.^{is} così diceva in un *Decameron* di quei di M. Nicolò Delphino;

p. 502

finisce la decima, et ultima <gior>nata del libro chiamato De<came>ron, cognominato Principe <Gale>otto, Die 4 aprilis. mane [...] XXVII. in villula <P>Receptoris: E <di>ceva in un *Decameron* di <quei> di M. Niccolò Delphino rin<contr>ato con l'antico scritto a <man>o del Bembo.

L'attendibilità di queste informazioni è corroborata dal fatto che nel periodo Bembo si trovava a Padova, spostandosi di frequente nella sua residenza in campagna, come provano alcune lettere coeve. Basti citare quella a Nicolò Tiepolo del 22 marzo del 1527: «Sarà bene che io intenda un giorno prima quando gliene farà bisogno, acciò che se io fossi in villa, dove vo molto spesso, possa a tempo mandare i cavalli a Padova».

A codici decameroniani rimandano anche due postille che Bembo appone sul ms. 8538 della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi:

II, 10, 38

E s'io sto ora in pechato mortaiò, io starò quando che sia in pechato pestello (c. 69r): "In imbeccato pestello. It(em) in antiquissimo"

III, Concl., 18

che fosse meglio uno buono porco che una bella cosa (c. 102r): "Tosa. In antiquo".

Le indicazioni «antiquissimo» e «antiquo» paiono alludere a un duplice modello di riferimento, pur se va ricordato che nel manoscritto autografo delle *Prose*, BAV Vat. lat. 3210, c. 18v, Bembo aveva definito il codice del *Decameron* come «molto antico», passando successivamente ad «antico». Comunque sia, il testo delle postille del codice parigino corrisponde in entrambi i casi a quello del manoscritto autografo del *Decameron*, ovvero ms. Hamilton 90 della Biblioteca di Berlino: «E se io hora sto in peccato mortaiò, io starò quando che sia *in inbeccato pestello*» (c. 31v) e «che fosse meglio un buono porco che una bella *tosa*» (c. 47v).

Nell'impossibilità di datare gli interventi sul codice parigino, si rivela provvidenziale la cronologia trasmessa dal postillato vaticano. In quest'ottica diventa di particolare interesse la lettera che Bembo invia a Carlo Gualteruzzi, priva di data, ma riconducibile per gli argomenti trattati al maggio del 1530, perché, essendo posteriore alla collazione effettuata dallo stesso letterato, si può interpretare come una sorta di esortazione ad «alcuno otioso ingegno» a svolgere *in toto* il lavoro di verifica testuale sul «Decamerone antico» da lui realizzato solo in parte: «Pure ne farò sperienza questi dì in Villa, dove anderò forse domani. Per ancora non ho potuto, ché sono stato occupato assai. Del *Decamerone* antico mi piace: sarà bene che alcuno otioso ingegno pigli fatica di correggere uno degli stampati con quello».

Non si può escludere che con questa lettera Bembo pensasse di sollecitare lo stesso Gualteruzzi a intraprendere siffatta operazione, considerato che questi si era già cimentato come editore, pubblicando qualche anno prima *Le ciento novelle antike*. Come è noto, Bembo non entrò nella cura di quest'opera, che verosimilmente aveva commissionato nell'ottica di un puro «recupero antiquario», ma vi era comunque intervenuto per correggere la lettera dedicatoria del Gualteruzzi «Al Reverendissimo Monsignor Goro Gherio», che apre il volume. Bembo torna a occuparsi di un testo volgare alla fine degli anni '30, rivedendo gli scritti di un suo giovane amico, il vicentino Luigi Da Porto, deceduto qualche anno prima. L'opera vede la luce nel 1539 con il titolo *Rime et prosa di Messere Luigi Da Porto*, presso l'editore Marcolini di Venezia.

Passo al ritrovamento forse più importante del periodo: il postillato autografo delle *Prose*. La scoperta di un autografo rappresenta certamente un evento fortunato nella ricostruzione testuale di

un'opera. Basti pensare alle vicende editoriali di due capolavori della nostra letteratura, quali i *Rerum vulgarium fragmenta* e il *Decameron*, prima del riconoscimento dei rispettivi originali ad opera di De Nolhac - Pakscher (1886) e di Branca (1962). Ma come bisogna comportarsi quando si rinviene l'autografo di un testo incompiuto che contiene rimandi e annota controlli che l'autore si riprometteva di fare, quando l'opera in questione è stata letta nel corso dei secoli in una forma conclusa, ovvero una vera e propria vulgata?

Le vicende editoriali delle *Prose* sono note: uscite per la prima volta a Venezia, presso Tacuino, nel 1525 (da qui in avanti P), furono ristampate, sempre a Venezia, nel 1538 da Marcolini (= M), con una serie di correzioni dell'autore, e infine ebbero una terza edizione, postuma, uscita a Firenze per i torchi di Torrentino nel 1549 (= T).

Quest'ultima edizione, dalle vicende redazionali alquanto complesse, presenta numerose modifiche rispetto alle precedenti e fu progettata, almeno inizialmente, dal figlio di Pietro, Torquato, e dai suoi esecutori testamentari Girolamo Querini e Carlo Gualteruzzi, come rivela la Dedicatoria del curatore Benedetto Varchi a Cosimo de' Medici, posta ad apertura di T:

Ma perché sua intentione era che ciò nella vostra inclita città di Firenze et sotto il vostro felicissimo nome far si dovesse, per gradire con questa nuova più perfetta editione, quel cielo che ha data l'origine et gli auttori alla lingua della quale nel presente libro si tratta, et insieme honorarne quel Prencipe che egli amava come figliuolo et riveriva come Signore et come vero et legittimo successore di tanti altri Prencipi suoi Signori, M. Torquato Bembo herede non meno delle sustantie che degli affetti et servitù paterne, et M. Girolamo Quirini et M. Carlo Gualteruzzi fedeli Commessarii et dell'ultima sua volontà essecutori, non potendo essi presentemente trovarsi a porgere il detto libro alla Illustrissima et Valorosissima man vostra, sì come tutti insieme et ciascuno per se harebbe desiderato trovarsi, per in questo modo almeno farsi da voi conoscere per quelli humilissimi et fedelissimi servi che essi vi sono et disiderano essere, et da voi et dal mondo conosciuti, hanno voluto che in questo medesimo volume, nella vostra medesima città di Firenze, et per mano del vostro medesimo Impressore M. Lorenzo Torrentino con molta cura et diligenza impresso, alloro nome vi porga et vi presenti. Il quale ufficio è paruto loro commettermi, sapendo essi quanto quel sempre da me riverito et dal mondo, benché non anchora a bastanza honorato Signore per sua bontà; et non per alcun merito mio, vivendo si degnò amarmi et nel numero de suoi più domestici et più famigliari tenermi (cc. A3v-4r).

È merito di Sorella quello di aver ricostruito in maniera minuziosa le fasi preparatorie di questa edizione, nonché di aver supposto che il «volume delle Prose con le correzioni» inviato il 14 luglio 1548 dal Gualteruzzi a Della Casa fosse «un esemplare a stampa corretto e arricchito dalle aggiunte dell'autore, piuttosto che una vera e propria copia di tipografia interamente manoscritta, preparata da un copista sulla base degli appunti bembiani». Questo esemplare doveva essere una copia di P sulla quale Bembo apportò «le nuove aggiunte e correzioni, ma anche tutte le varianti di sostanza che erano comparse nell'edizione marcoliniana»; del resto «la questione dell'esemplare scelto da Bembo come copia di lavoro non è secondaria, perché è importante stabilire quale delle due edizioni precedenti egli ritenesse degna di costituire il "testo base", anche per quanto riguarda gli aspetti grafici e paragrafematici». Spetta sempre a Sorella l'ipotesi che svariate lezioni di T non dipendano però da questo esemplare di P, ma siano piuttosto modifiche operate da Varchi laddove in disaccordo con il pensiero linguistico di Bembo.

Possiamo ora affermare che le intuizioni di Sorella si rivelano nel loro complesso fondate, grazie al ritrovamento della copia della *princeps* latrice degli interventi di Bembo trasmessi a stampa prima in M e poi in T. Si tratta di una copia di P (da qui in avanti P1) acquistata dallo Stato, a seguito della monografia da me redatta insieme a Marco Corsi e allo scopritore del manufatto, Fabio Massimo Bertolo.

Gli interventi ivi presenti appaiono prevalentemente sotto forma di postille negli ampi margini dei fogli. P1 rappresenta pertanto l'ultima volontà d'autore, come provano i rimandi e le verifiche che Bembo si riprometteva ancora di eseguire. P1 non va però considerata come una copia di tipografia neanche all'altezza di M: viene evidentemente percepito il valore del manufatto e il rischio a cui sarebbe andato incontro in mano agli stampatori. Le sue postille vengono pertanto trascritte su altre copie sia per M che per T, di cui non resta oggi traccia, con ogni verosimiglianza altri esemplari di P. La complessità di queste correzioni unita al fatto che Bembo continua a intervenire pesantemente nella rielaborazione di alcune integrazioni, permette di spiegare non solo una serie di sviste nella collocazione delle aggiunte di P1 nella copia di tipografia di T, ma anche l'assenza di alcune correzioni proposte da Bembo che non furono evidentemente riportate per distrazione.

Alla morte di Bembo, anche P1 - come tutte le altre opere - passò al suo fedele discepolo ed esecutore testamentario nonché aspirante curatore della sua produzione, Carlo Gualteruzzi, al quale si deve la nota posta nel *verso* della carta di guardia iniziale, relativa alla morte di Niccolò Ardinghelli, deceduto nello stesso palazzo dove qualche mese prima era morto Bembo: «A dì 21 di Agosto 1547 il Cardinal Ardinghelli / passò della presente vita con universal dolore / di tutta la corte et mio particolare. / Morì in Roma nella casa del Baldassino / nella quale era morto il Cardinal Bembo / mio patrone il Genaro avanti».

Come ho già avuto modo di osservare, P1 va considerata come una copia di lavoro e il suo ritrovamento permette di visualizzare l'opera *in fieri*. Bembo non si limita infatti a correggere i refusi di stampa presenti in P, in parte già registrati nella lista degli «Errori da glimpressori per inavvertenza fatti», apponendo una serie di *crucis* o anche sottolineando parole sulle quali intendeva evidentemente tornare, ma continua ad inserire negli interlinea e nei margini, con annessi segni di richiamo, modifiche testuali e paragrafematiche, citazioni accompagnate da rimandi numerici al modello – manoscritto o a stampa – utilizzato, e a volte riflessioni che lui stesso poi provvede a censurare.

Da qui in avanti propongo qualche esempio delle postille di P1, delle quali si rispettano tutte le caratteristiche grafico-linguistiche, inserendole nel contesto di P sulla base delle indicazioni fornite da Bembo. Il testo appare in tondo racchiuso tra parentesi quadre quando non presenta correzioni o ripensamenti, collocandosi negli ampi margini della pagina (gli interventi nell'interlinea sono segnalati con asterisco “*”; quelli in corpo testuale con asterisco doppio “**”). Utilizzo il grassetto sottolineato quando Bembo sopprime alcune parti a stampa di P, infine il corsivo sottolineato quando, in seguito a un ripensamento, cassa il testo delle sue stesse postille. Di seguito, riporto in due colonne i passi corrispondenti di M (a sinistra) e T (a destra; tra parentesi quadre le eventuali varianti di T, ovvero Tⁱ e Tⁱⁱ), evidenziando con il corsivo la ricezione a stampa della postilla.

I, 7: 1, 5-7, 14, 18, 22-25 (cc. 5v-6v = VIv-VIIr)

Tacevasi detto fin qui M. Federigo: et gli-altri affermavano che egli dicea bene ciascun di loro a queste ragioni **molte** altre prouve, et **molti** [altri*] argomenti aggiugnendo (...)

et secondo che essi vi dimorarono, et tenner pie; così ella cresc[i*]esse, et venisse in istato (...).

et nasc[i*]essene una nuova: la-quale alcuno odore et dell'una e[t*] dell'altra ritenesse (...)

Deh voglia idio [*Iddio*], a queste parole traпонendosi disse subitamente il Magnifico, che ella M. Federigo a piu che mai servil[e*]mente ragionare non si ritorni

il che a me verisimile si fa molto; il verseggiare con essa et [il] rimare a qual tempo incomincio (...)

Ma dello essersi preso da altri, bene tra se sono di cio in piato due nationi la **S**[C*]iciliana, et la Provenzale. Tuttavolta de **S**[C*]iciliani poco altro testimonio ci ha (...)

il-qual grido nacque percio; che trovandosi la corte de Napoletani Re a quelli tempi in **S**[C*]icilia, il Volgare, nel quale si scriveva, quantunque Italiano fosse, et Italiani altresì fossero per la maggior parte quelli scrittori; esso nondimeno si chiamava **S**[C*]iciliano; et **S**[C*]iciliano scrivere era detto a quella stagione lo scrivere Volgarmente: et cosi infino al tempo di Dante si disse.

<p>Tacevasi detto fin qui M. Federigo: et gli-altri affermavano che egli dicea bene ciascun di loro a queste ragioni molte altre prouve, et molti argomenti aggiugnendo (c. 7v)</p> <p>et secondo che essi vi dimorarono, et tenner pie; così ella crescesse, et venisse in istato (c. 8r)</p> <p>et nascessene una nuova: la-quale alcuno odore et dell'una e dell'altra ritenesse (c. 8r)</p> <p>Deh voglia idio, a queste parole traпонendosi disse subitamente il Magnifico, che ella M. Federigo a piu che mai <i>servilemente</i> ragionare non si ritorni (c. 8v)</p> <p>il che a me verisimile si fa molto; il verseggiare con essa et rimare a qual tempo incomincio (c. 9r)</p> <p>Ma dello essersi preso da altri, bene tra se sono di cio in piato due nationi la Siciliana, et la Provenzale. Tuttavolta de Siciliani poco altro testimonio ci ha (c. 9r)</p> <p>Il-qual grido nacque percio; che trovandosi la Corte de Napoletani Re a quelli tempi in Sicilia, il Volgare, nel quale si scriveva, quantunque Italiano fosse, et Italiani altresì fossero per la maggior parte quelli scrittori; esso nondimeno si chiamava Siciliano; et Siciliano scrivere era detto a quella stagione lo scrivere Volgarmente; et cosi infino al tempo di Dante si disse. (c. 9r)</p>	<p>Tacevasi detto fin qui M. Federigo: et gli-altri affermavano che egli dicea bene ciascun di loro a queste ragioni <i>altre</i> prove, et <i>altri</i> argomenti aggiugnendo (pp. 12-13)</p> <p>et secondo che essi vi dimorarono, et tenner piè; così ella <i>crescesse</i>, et venisse in istato (p. 13)</p> <p>et nascessene una nuova: la-quale alcuno odore et dell'una <i>et</i> dell'altra ritenesse (p. 13)</p> <p>Deh voglia idio, a queste parole traпонendosi disse subitamente il Magnifico, che ella M. Federigo a piu che mai <i>servilemente</i> ragionare non si ritorni (p. 14)</p> <p>il che a me verisimile si fa molto; il verseggiare con essa et <i>il</i> rimare a qual tempo incominciò (p. 15)</p> <p>Ma dello essersi preso da altri, bene tra se sono di cio in piato due nationi la <i>Ciciliana</i> et la Provenzale. Tuttavolta de <i>Ciciliani</i> poco altro testimonio ci ha (p. 15)</p> <p>il-qual grido nacque percio; che trovandosi la corte de Napoletani Re a quelli tempi in <i>Cicilia</i>, il Volgare, nel quale si scriveva, quantunque Italiano fosse, et Italiani altresì fossero per la maggior parte quelli scrittori; esso nondimeno si chiamava <i>Ciciliano</i>; et <i>Ciciliano</i> scrivere era detto a quella stagione lo scrivere Volgarmente, et cosi infino al tempo di Dante si disse. (pp. 15-16)</p>
---	---

Le modifiche di P1 riguardano varie tipologie. Nel primo caso Bembo cassa verosimilmente

per ragioni stilistiche gli aggettivi “molte” e “molti”, inserendo al contempo “altri” per creare un parallelismo fra le due frasi: questo duplice intervento contraddistingue solo T. Quest’ultimo si rivela depositario anche dell’inserimento superfluo di una “i” diacritica nel verbo “crescesse” > “cresciesse”. Lo stesso avrebbe dovuto verificarsi in “nasciessene”, ma la correzione non viene recepita nella stampa. L’aggiunta in questione nasce verosimilmente da un riesame dei suoi “classici”: a titolo di esempio si può osservare che nella gran parte dei casi Boccaccio trascrive in BAV Chig. L. V. 176 i testi di Petrarca con una “i” iperdiaacritica rispetto all’uso di BAV Vat. lat. 3195: 13, 4 “crescie ’l” vs. “cresce ’l”; 50, 13 “crescie” vs. “cresce”; 50, 51 “cresciendo” vs. “crescendo”; 79, 4 “crescier” vs. “crescer” ecc.; così anche per il verbo “nascere”: 7, 8 e 23, 2 “nascier” vs. “nascer”; 28, 51 “nascie” vs. “nasce”; 30, 35 “nascierà” vs. “nascerà”, ecc.

Di particolare interesse è l’intervento successivo: con l’aggiunta di una “e” nell’avverbio “servilmente” si ripristina già in M la lezione originaria di BAV Vat. lat. 3210, c. 12v, “servilemente”, prima dell’introduzione della sincope di P. In questa pericope si ha anche la correzione, poi cassata dallo stesso Bembo: “idio” > “Iddio”. Le variazioni proposte sono da un lato l’uso della geminata in luogo della scempia, dall’altro l’iniziale maiuscola. Forse è proprio quest’ultimo aspetto che comporta la mancata accettazione della proposta: Bembo potrebbe aver avvertito “Iddio” come inutile menzione della divinità, mentre “idio” lo percepiva come desemantizzato, pur se va segnalato che in BAV Vat. lat. 3210, c. 12r, egli aveva scritto “Idio”.

Chiudiamo con gli ultimi due interventi trasmessi solo da T: *in primis* l’aggiunta dell’articolo “il” per ragioni di simmetria della frase (“il verseggiare”... “il rimare”); quindi il passaggio, da qui in avanti, da “Sicilia” a “Cicilia” e relative forme aggettivali. Quest’ultima modifica potrebbe essere dipesa da una rilettura del suo “canone”: questa forma, in effetti, si trova in moltissimi scritti del Boccaccio, tra cui il *Decameron*, opera dalla quale Bembo aveva tratto già in P l’unica citazione con una “c” iniziale: «Una giovane *Ciciliana* bellissima» (III, 40: 6), una sorta di *hapax* rispetto a P. La stessa oscillazione si riscontra nelle edizioni aldine di Petrarca e di Dante: se in Petrarca si segnalano solo forme con “s-”:

Rvf 42, 4

BAV Vat. lat. 3197, c. 20r

A

L’antiquissimo fa ^b bro siciliano	L’antiquissimo fabbro siciliano
--	---------------------------------

Trionfo d’Amore II, 180:

BAV Vat. lat. 3197, c. 149r

A

Che del mar siciliano infamia fosse	Che del mar siciliano infamia fosse
-------------------------------------	-------------------------------------

Trionfo d’Amore IV, 35:

BAV Vat. lat. 3197, c. 153r

A

Honesto Bolognese; e i siciliani	Honesto Bolognese; e i siciliani
----------------------------------	----------------------------------

Trionfo della Fama I, 87:

BAV Vat. lat. 3197, c. 167r

A

Fra Sicilia et Sardigna ruppe, et sparse	Fra Sicilia et Sardigna ruppe, et sparse
--	--

Trionfo della Fama II, 160:

BAV Vat. lat. 3197, c. 170v

A

Il buon re Sicilian; ch'in alto intese	Il buon re sicilian, ch'in alto intese
--	--

Con Dante Bembo alterna le due forme, pur con qualche indecisione: A legge *Inferno* XII, 108 «Che fe *Cicilia* haver dolorosi anni» ma in BAV Vat. lat. 3197, c. 28v, la “C” iniziale risulta ripassata, frutto verosimilmente di una correzione su una “S”; in *Purgatorio* III, 116 si ha all’opposto in A «De l’honor di *Sicilia* et d’Aragona» (in BAV Vat. lat. 3197 manca il fascicolo in questione). Il passaggio verso “Cicilia” e relative forme flesse potrebbe pertanto essere il frutto non solo del tentativo di uniformare la grafia alla citazione decameroniana di III, 40, ma anche di un ripensamento a seguito della rilettura del suo canone; pensiamo da un lato alla *Cronica* del Villani, che Bembo compulsa in nel ms. 1534 della Biblioteca Riccardiana: a margine del passo «dalloro chiamata sicilia / e dannoj ytalianj cicilia» (c. 14v, b7), egli inserisce il promemoria “Cicilia” o “Ciecilia”; dall’altro all’originale dei *Rvf*, giunto nel frattempo tra le sue mani, dove in 42, 4 si segnala, diversamente da quanto aveva pubblicato in A, «l’antiquissimo fabbro *ciciliano*».

I, 20: 7, 11 (c. 18rv = XIXrv)

Ma lasciando questo da parte, se io credessi, che voi fatto chiaro di quelle cose, delle quali dite che ci addimanda[e*]reste volentieri, pensaste di scrivere alcuna volta con quella lingua, con la-quale ragionate sempre; io direi che noi o qui, o in altro luogo, dove a voi piacesse, insieme ci ritrovassimo medesimamente **domani** [domane] a questo fine (...)

Et **domani** [domane] che possiamo noi meglio fare, massimamente niuna cosa affare havendo, come non abbiamo?

Ma lasciando questo da parte, se io credessi, che voi fatto chiaro di quelle cose, delle quali dite che ci addimandereste volentieri, pensaste di scrivere alcuna volta con quella lingua, con la-quale ragionate sempre; io direi che noi o qui, o in altro luogo, dove a voi piacesse, insieme ci ritrovassimo medesimamente domani a questo fine (c. 24r) Et domani che possiamo noi meglio fare, massimamente niuna cosa affare havendo, come non abbiamo? (c. 24r)	Ma lasciando questo da parte, se io credessi, che voi fatto chiaro di quelle cose, delle quali dite che ci <i>addimandereste</i> volentieri, pensaste di scrivere alcuna volta con quella lingua, con la-quale ragionate sempre; io direi che noi o qui, o in altro luogo, dove a voi piacesse, insieme ci ritrovassimo medesimamente domani a questo fine (p. 45) Et domani che possiamo noi meglio fare, massimamente niuna cosa affare havendo, come non abbiamo? (p. 45)
--	---

Il primo intervento riguarda la forma del condizionale: Bembo sostituisce la vocale protonica “a” con “e” per adeguarsi alla normale evoluzione fiorentina di *-ar-* atono in *-er-*: questa modifica si trova, pur con un refuso, già in M, ed è reperibile anche nella revisione delle sue rime. Di seguito egli corregge per ben due volte “domani” con l’allografo “domane”. La fonte è con ogni probabilità il *Decameron*, dove “domane” è largamente maggioritario. Del resto in III, 56 Bembo riporta in P1 la seguente integrazione con annessa citazione decameroniana, dove figura proprio “domane” («Et dassi alle volte al tempo: Donna io ho havuto dallui, che egli non ci puo essere di qui *domane*»). Questa

forma è attestata comunque anche in P, più specificatamente in III, 17: 16: «Voglio che *domane* si dica delle beffe; le-quali o per amore, o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a lor mariti», passo che è a sua volta citazione decameroniana, più in particolare dalla *Conclusion* della VI giornata. In entrambi i casi la modifica non viene accolta a stampa, e resta pertanto confinata in P1 come ultima volontà autoriale.

III, 5: 2, 7-9 (c. 44^{rv} = XLV^{rv})

Di-che il Magnifico dopo altre parole sopra cio dallui et da mio Fratello dette, che il dire di M. Federigo raf[f*]ermavano, nel suo ragionar si rimise così dicendo: Nelle voci **di** [della] femina il numero del meno nella .A. o nella .E. quello del più nella .E. o nella .I. suole fornire con una cotal regola (...)

la CITTA, le CITTA: di cui sono i diritti la CITTATE, le CITTATI [*et PIE in vece di PIEDE et di PIEDI*]; che dire si sogliono alle volte nel verso. Nel qual verso anchora mutano i poeti le più volte la T, consonante loro ultima nella D, CITTADE et CITTADI dicendo. Il-che tutto adiviene medesimamente in moltissime altre voci di questa maniera: et in alquante anchora che di questa maniera non sono, et sono così del maschio, come della femina, MATRE PATRE che MADRE et PADRE si dissero; [*et PIE in vece di PIEDE et di PIEDI,*] et altre

<p>Di-che il Magnifico dopo altre parole sopra cio dallui et da mio Fratello dette, che il dire di M. Federigo rafermavano, nel suo ragionar si rimise così dicendo: Nelle voci <i>della</i> femina il numero del meno nella .A. o nella .E. quello del più nella .E. o nella .I. suole fornire con una cotal regola (c. 55^v)</p> <p>la CITTA, le CITTA: di cui sono i diritti la CITTATE, le CITTATI; che dire si sogliono alle volte nel verso. Nel qual verso anchora mutano i poeti le più volte la .T. consonante loro ultima nella D. CITTADE et CITTADI dicendo. Il-che tutto adiviene medesimamente in moltissime altre voci di questa maniera: et in alquante anchora che di questa maniera non sono, et sono così del maschio, come della femina, MATRE PATRE; che MADRE et PADRE si dissero; et altre (c. 56^r)</p>	<p>Di-che il Magnifico dopo altre parole sopra cio dallui et da mio Fratello dette, che il dire di M. Federigo <i>raffermavano</i>, nel suo ragionarsi rimise così dicendo: Nelle voci <i>della</i> femina il numero del meno nella .A. o nella .E. quello del più nella .E. o nella .I. suole fornire con una cotal regola (p. 108)</p> <p>la CITTA, le CITTA: di cui sono i diritti la CITTATE, le CITTATI; che dire si sogliono alle volte nel verso. Nel qual verso anchora mutano i poeti le più volte la T. consonante loro ultima nella D. CITTADE et CITTADI dicendo. Il-che tutto adiviene medesimamente in moltissime altre voci di questa maniera: et in alquante anchora che di questa maniera non sono, et sono così del maschio, come della femina, MATRE PATRE che MADRE et PADRE si dissero; <i>et PIE in vece di PIEDE et di PIEDI</i>, et altre. (p. 109)</p>
---	---

Nel primo passo P1 registra l’inserimento di una seconda “f”, aggiunta che caratterizza T; di seguito Bembo propone la sostituzione della preposizione “di”, sulla base della norma enunciata in III, 12. Questa modifica si trova già in M. Decisamente più interessante quanto si verifica nella seconda pericope. Nel rilevare che l’integrazione finale è in T, Dionisotti scrive: «si può sospettare che l’aggiunta fatta in margine dal Bembo al suo esemplare sia stata malamente inserita nel testo, perché pare che meglio sarebbe più su con *città* e *cittate*, come esempio di *accorciamento dell’ultima sillaba*». L’intuizione dello studioso si rivela fondata dal momento che in P1 Bembo aveva

inizialmente trascritto la postilla proprio nel punto ritenuto più consono da Dionisotti, salvo poi biffarla per riproporla identica più avanti.

III, 58: 6 (c. 80r = LXXXIr)

Il-che non solamente si serva continuo nelle prose: ma deesi fare parimente nel verso [*Ma ben ti prego chen la terza spera. In Sennuccio mio. et Il di sesto d-Aprile in l-hora prima. In Tornami a mente.*] **si come si vede sempre fatto et osservato dal Petrar.** [Si come si vede sempre fatto et osservato dal Petr. Nel quale se si legge

Ma ben ti prego, chen la terza spera
 Guitton saluti et messer Cino et Dante;
 et anchora
 Sai chen mille trecento quarantotto
 Il di sesto d-Aprile in l-hora prima
 Del corpo uscio quell-anima beata:
 è cio non correttamente scritto. Percio che deesi cosi leggere,
 Ma ben ti prego ne la terza spera
 Guitton saluti:
 et anchora
 Il di sesto d-Aprile a l-hora prima.]

<p>Il-che non solamente si serva continuo nelle prose: ma deesi fare parimente nel verso. <i>si come si vede sempre fatto et osservato dal Petrar.</i> <i>Nel quale se si legge,</i> <i>Ma ben ti prego, che-n la terza spera</i> <i>Guitton saluti et M. Cino et Dante:</i> <i>et anchora,</i> <i>Sai che-n mille trecento quarantotto</i> <i>Il di sesto d-Aprile in l-hora prima</i> <i>Del corpo uscio quell-anima beata:</i> <i>è cio non correttamente scritto: Percio che deesi cosi leggere;</i> <i>Ma ben ti prego ne la terza spera</i> <i>Guitton saluti</i> <i>et anchora</i> <i>Il di sesto d-Aprile a l-hora prima (cc. 97v-98r).</i></p>	<p>Il-che non solamente si serva come altra volta detto s'è quasi continuo nelle prose: ma deesi fare parimente nel verso [Tⁱⁱ: Il-che non solamente si serva continuo nelle prose: ma deesi fare parimente nel verso]. <i>Si come si vede sempre fatto et osservato dal Petrar.</i>[Tⁱⁱ: Petrarca,] <i>Nel-quale se si legge.</i> <i>Ma ben ti prego, che 'n la terza spera</i> <i>Guitton saluti et M. Cino et Dante</i> <i>et anchora</i> <i>Sai che 'n mille trecento quarantotto</i> <i>Il di sesto d-aprile in l-hora prima.</i> È incorrettamente scritto. Percioche deesi cosi leggere. Ma ben ti prego ne [Tⁱⁱ: “che’a”] la terza spera, Guitton saluti; et anchora Il di sesto d-aprile a l-hora prima (pp. 192-3)</p>
---	---

Si tratta di uno dei passi più studiati, a giudicare dalla bibliografia relativa. Partiamo dalla frase iniziale: essa risulta ampliata in T (e anche Tⁱ) rispetto a PM Tⁱⁱ : «Il-che non solamente si serva **come**

altra volta detto s'è quasi continuo nelle prose: ma deesi fare parimente nel verso» (in grassetto corsivo la parte in più), pur nella totale assenza di postille di P1. Si tratta pertanto di una innovazione del Varchi, come aveva giustamente supposto Sorella. Al Varchi vanno inoltre ascritte la sostituzione di «è cio non correttamente scritto» con «È incorrettamente scritto», e la soppressione del verso finale della terzina di *Rvf336*. Quest'ultima eliminazione è certamente legata a ragioni di spazio: Varchi deve infatti recuperare una riga di scrittura per avere dilatato la parte iniziale, in modo da non ricomporre il fascicolo in questione ma forse anche quello successivo (se già stampato). Qui di seguito il testo di Tⁱⁱ - T (in corsivo le differenze di T):

T ⁱⁱ	T
<p>Il-che non solamente si serva continuo nelle prose: ma deesi fare parimente nel verso. Si come si vede sempre fatto et osservato dal Petrarcha, Nel-quale se si legge.</p> <p>Ma ben ti prego, che 'n la terza spera Guitton saluti et M. Cino et Dante et anchora</p> <p>Sai che 'n mille trecento quarantotto Il di sesto d-aprile in l-hora prima. È incorrettamente scritto. Percioche deesi cosi leggere.</p> <p>Ma ben ti prego che'a la terza spera, Guitton saluti; et anchora</p> <p>Il di sesto d-aprile a l-hora prima (pp. 192-3)</p>	<p>Il-che non solamente si serva <i>come altra volta detto s'è quasi</i> continuo nelle prose: ma deesi fare parimente nel verso. Si come si vede sempre fatto et osservato dal <i>Petrar.</i> Nel-quale se si legge.</p> <p>Ma ben ti prego, che 'n la terza spera Guitton saluti et M. Cino et Dante et anchora</p> <p>Sai che 'n mille trecento quarantotto Il di sesto d-aprile in l-hora prima. È incorrettamente scritto. Percioche deesi cosi leggere.</p> <p>Ma ben ti prego <i>ne la</i> terza spera, Guitton saluti; et anchora</p> <p>Il di sesto d-aprile a l-hora prima (pp. 192-3)</p>

Nel tempo intercorso tra Tⁱⁱ e T, Varchi decide di sviluppare con proprie considerazioni il dettato bembiano: non avendo molto spazio a disposizione, sfrutta come meglio può quello che ha, utilizzando perfino la forma abbreviata per designare il poeta aretino (“Petrar.”), laddove in Tⁱⁱ il nome appare per esteso, seguito da “,” (in P1 solo Petr.). Modifica inoltre la citazione di 287, 9: «Ma ben ti prego che'a la terza spera» (Tⁱⁱ), sostituendo la lezione “che'a” con “ne la”. La lezione di T va pertanto a coincidere con P1 M.

Un cenno infine alla lezione dei versi petrarcheschi di P1: essa risulta identica, salvo qualche minima variazione, a quella di BAV Vat. Lat. 3197 e A:

<p>P1</p> <p>Ma ben ti prego, chen la terza spera Guitton saluti et messer Cino et Dante;</p>	<p>BAV Vat. lat. 3197, c. 102r</p> <p>Ma ben ti prego, che'n la terza spera Guitton saluti, et messer Cino, et Dante</p> <p>A, c. o6v</p> <p>Ma ben ti prego, che'n la terza spera Guitton saluti, et messer Cino, et Dante</p>
---	---

<p>Sai chen mille trecento quarantotto Il di sesto d-Aprile in l-hora prima, Del corpo uscio quell-anima beata</p>	<p>BAV Vat. lat. 3197, c. 129r Sai, che 'n mille trecento quarantotto Il di sesto d'aprile in l' hora prima Del corpo uscio quell'anima beata</p> <p>A, c. q7v Sai, che 'n mille trecento quarantotto Il di sesto d'aprile in l' hora prima, Del corpo uscio quell'anima beata</p>
--	--

Come giustificare la rilettura “critica” proposta da Bembo? Evidentemente nella prospettiva normativa delle *Prose*, allo studioso veneziano interessa di più l’aspetto grammaticale rispetto a quello filologico, motivo per cui arriva a correggere il suo stesso testo, anche se non si può escludere che «a ben leggere, Bembo, con funambolismi retorici assolutamente impeccabili, già nella seconda edizione diceva solo che i due versi erano scritti scorrettamente e che perciò dovevano essere letti in un altro modo, senza esplicitare che l’autore degli errori fosse lo stesso Petrarca, mentre quello delle correzioni fosse lui stesso. Insomma, Bembo non aveva mai detto una menzogna, ma aveva fatto sì che i suoi lettori pensassero che le due correzioni ai versi petrarcheschi fossero basati sull’autografo, invece di essere nient’altro che proprie mende grammaticali a “errori” commessi a suo giudizio dall’autore del *Canzoniere*» (Sorella).

Come si è potuto osservare finora, Bembo va ben oltre la semplice correzione dei refusi di stampa di P, in parte già segnalati negli *Errata* finali, ma, compie una profonda revisione testuale, modificando talvolta nel corso degli anni le sue stesse integrazioni, come testimoniano M e T. Queste edizioni a loro volta non sono esenti da imperfezioni, e nel riprodurre P1 - tramite le rispettive copie di tipografia - incorrono spesso in una serie di imprecisioni, ma anche in vere e proprie dimenticanze, al punto che in svariati casi P1 si rivela unico depositario dell’ultima volontà d’autore. In altre circostanze Bembo arriva a fornire delle spiegazioni sul testo, rimandi a controlli da effettuare o a cassare sue stesse riflessioni: si tratta di annotazioni evidentemente inedite, che proprio per via della loro natura metatestuale non possono essere accolte in T.

Alla stessa stregua di quanto avviene in BAV Vat. lat. 3210, anche in P1 si può notare che la gran parte degli interventi ha luogo nel III libro: si passa infatti dai 20 del I libro, ai 21 del II, per arrivare ai 59 del III. Si conferma pertanto l’estrema attenzione con cui Bembo rivede soprattutto quest’ultimo libro, giustamente definito da Patota come una “grammatica dell’armonia”, dove «l’esemplificazione della parola e del suo uso prevale sulla classificazione e sulle regole» (Dionisotti).

BIBLIOGRAFIA

- P. BEMBO, *Prose e rime di Pietro Bembo*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, Utet, 1966.
- F.M. BERTOLO - M. CURSI - C. PULSONI, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle Prose*, Roma, Viella, 2018.
- G. FRASSO, *Appunti sul "Petrarca" aldino del 1501*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984, I, pp. 315-35.
- G. PATOTA, *La quarta corona. Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- C. PULSONI, *Luigi Da Porto, Pietro Bembo: dal canzoniere provenzale E all'antologia trobadorica bembiana*, «Cultura neolatina», 52, 1992, pp. 323-51.
- ID., *Bembo correttore di Luigi Da Porto?*, «Aevum», LXVII, 1993, pp. 501-18.
- ID., *Pietro Bembo e la tradizione della canzone Drez et razo es qu'ieu ciant e m demori*, «Rivista di letteratura italiana», 11, 1993, pp. 283-304.
- ID., *Per la fortuna del De vulgari eloquentia nel primo Cinquecento*, «Aevum», 71, 1997, pp. 631-50.
- ID., *Pietro Bembo filologo volgare*, in *La filologia* («Anticomoderno», 3), Roma, Viella, 1997, pp. 89-102.
- ID., *Per la ricostruzione della biblioteca bembiana: 1. I libri di Dante*, «Critica del testo», 2, 1999, pp. 735-49.
- ID., *Pietro Bembo e la letteratura provenzale*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano, Cisalpino Editoriale Universitario - Monduzzi Editore, 2001, pp. 37-54.
- ID., *I classici italiani di Aldo Manuzio e le loro contraffazioni lionesi*, «Critica del testo», V, 2002, pp. 650-61.
- ID., *Un testo "antichissimo" (il perduto codice Vettori) attraverso le postille di Bartolomeo Barbadori, Jacopo Corbinelli, Vincenzio Borghini*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. TROVATO, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 467-98.
- ID., *Le straordinarie vicende di un postillato: Bembo, Dolce e un'edizione inedita del Decameron*, in *Dentro l'officina del Boccaccio: autografi della Commedia e del Decameron*, a cura di S. BERTELLI e D. CAPPI, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, pp. 327-44.
- ID., *Le fonti dell'edizione aldina di Petrarca (1501)*, in *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 733-37.
- C. PULSONI - G. BELLONI, *Bembo e l'autografo di Petrarca. Ancora sulla storia dell'originale del Canzoniere*, «Studi petrarcheschi», 19, 2006, pp. 149-84.
- C. PULSONI - M. CURSI, *Bembo correttore di sé stesso. Postillati petrarcheschi veri e falsi*, «Studi petrarcheschi», XXX, 2017, pp. 7-38.
- C. PULSONI - M. CURSI, *Pietro Bembo lettore e postillatore del Decameron*, «Autografo», 63, 2020, pp. 85-106.
- A. SORELLA, *Benedetto Varchi e l'edizione torrentiniana delle Prose*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, cit., pp. 493-508.
- ID., *Analisi compositoriale dell'edizione torrentiniana delle "Prose" di Bembo (1549)*, «Tipofilologia», 1, 2008, pp. 31-59.
- ID., *La copia di tipografia della seconda edizione e la copia preparatoria della terza edizione delle Prose di Bembo*, «Tipofilologia», 6, 2013, pp. 11-46.
- ID., *Bembo e la filologia volgare (parte I)*, «Tipofilologia», 9, 2016, pp. 11-157.

DIRE QUASI LA STESSA COSA.
LA STRANA STORIA EDITORIALE DI ALCUNE PRIME TRADUZIONI ITALIANE
DELLA LETTERATURA DAL QUATTROCENTO AL NOVECENTO

di Umberto Pregliasco

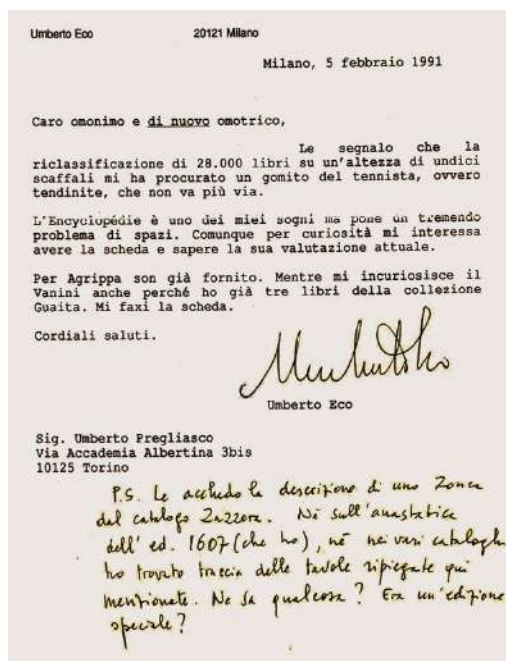
Nell'accogliere l'invito – per il quale tengo ad esprimere la mia gratitudine al Comitato scientifico della Fondazione, che ha voluto coinvolgere in questa iniziativa così prestigiosa un “mercante” di libri antichi come me – a tenere questa lezione, avevo inizialmente pensato di intitolarla *Il terzino nella grappa*, ma sarebbe certo stato un titolo troppo provocatorio e misterioso (che naturalmente vi spiegherò); ho quindi preso a prestito il titolo di un libro di Umberto Eco del 2003, al quale in piccolissima parte ho anch'io contribuito, anche perché presto parleremo proprio di *due Umberti e delle traduzioni*.

Vorrei iniziare questo mio intervento proprio ricordando di Umberto Eco, una delle grandi eccellenze che portava l'Italia nel mondo: non nel campo della moda o del cibo o dell'arte rinascimentale, ma, una volta tanto, nel campo della cultura contemporanea. Non oserò certo parlare del filosofo, del professore di semiotica, dell'intellettuale italiano contemporaneo più conosciuto nel mondo; mi limiterò a parlare di Umberto Eco *bibliofilo*, raccontando le *relazioni pericolose* tra il collezionista ed il proprio *pusher* di libri antichi: un'esperienza unica, che ha consentito al libraio di beneficiare dello spirito, ancor prima che del portafoglio, soprattutto trattandosi di un collezionista come lui.

Negli anni Ottanta, il fax non esisteva, le e-mail non si potevano neppure immaginare, ed i clienti inviavano ancora belle lettere vergate a mano, o dattiloscritte, in cui si lasciavano andare a confidenze, librerie e non solo.

Conservo gelosamente le missive di altri clienti illustri della mia secolare libreria, quali Benedetto Croce o Luigi Einaudi, e le numerose lettere – ordini dai cataloghi, ma anche segnalazioni inesattezze o rimostranze per un libro venduto ad altri – che Umberto Eco mi ha voluto indirizzare come «*Caro Omonimo*». Anche il fatto di avere lo stesso nome ha contribuito a facilitare i nostri rapporti: con Eco condivido, oltre alla “*piemontesità*” e all'amore per i libri, anche il piacere di giocare con le parole – lo divertì molto il neologismo *omotrico* che coniai quando si era lasciato ricrescere, come me, la barba.

Il mondo del libro antico gli deve molto, perché attraverso i suoi romanzi ha contribuito a rendere familiare al grande pubblico le biblioteche medioevali e i libri antichi. Ho avuto la fortuna di conoscerlo agli inizi della mia carriera, mentre stava scrivendo quel capolavoro che rimane *Il nome della rosa*; all'epoca spesso passava in libreria a Torino e mi piace anzi pensare che già negli anni Cinquanta, sconosciuto e squattrinato studente, Eco cercasse timidamente libri usati nella libreria di mio nonno, vicina al Collegio Universitario, dove risiedeva durante i suoi studi coronati da una tesi sull'estetica in San Tommaso.



Per anni mi sono domandato se, nei romanzi di Eco nascesse prima l'uovo o la gallina, ovvero se fosse l'ispirazione a guidare la sua collezione di libri, o se fosse proprio il possesso di certi testi ad ispirare la sua scrittura; ma è indubbio che la stesura di tutti i suoi romanzi era supportata da un'approfondita consultazione delle edizioni antiche: così è stato per *Il nome della Rosa* con i testi sulle droghe, i labirinti e l'Inquisizione (è inutile dire che il mio sogno sarebbe ritrovare un testimone manoscritto del perduto secondo libro della *Poetica* di Aristotele, quello che legittima il *ridere*, causa degli omicidi di Jorge e dell'incendio della biblioteca, che resta il teatro dei miei più atroci incubi!).

La stessa meticolosa ricerca Eco ha intrapreso per i testi alchemici e i Rosacroce per la stesura del *Pendolo di Foucault* così come per opere sull'astronomia e la navigazione per *L'isola del giorno prima*. Proprio in questo romanzo solo un attento bibliofilo può notare come quasi tutti i titoli dei 40 capitoli corrispondessero a titoli di più o meno celebri – ma molto suggestivi – di libri secenteschi, dalla *Grand'Arte della Luce e dell'Ombra*, al *Serraglio degli Stupori*, dall'*Orologio oscillatorio alle Artificiose Macchine* alla *Nautica rilucente*: già l'indice, insomma, rappresentava un vero e proprio inno alla bibliofilia. È stato molto contento quando ho scoperto il suo gioco. Poi, libri e carte sull'assedio di Casale e il Barbarossa per *Baudolino* e riviste degli anni Trenta per *La misteriosa fiamma*, in cui il protagonista è proprio un libraio antiquario dal nome emblematico di Giambattista Bodoni, che ritrova la memoria grazie alla rilettura dei libri della propria infanzia. E così via fino alle richieste di libri sulla falsificazione la mistificazione e la costruzione del complotto per *Il Cimitero di Praga* e per *Numero Zero*.



Negli anni, il più importante intellettuale italiano degli ultimi cinquant'anni si è dunque rivolto spesso a me – e purtroppo anche ad altri librai... Ne è nato un rapporto di amicizia, suggellato da scambi reciproci di consigli, di sensazioni e di cultura, ancor prima che di merce e di denaro. In ogni caso mai riesco ad indovinare l'esatto tema dei romanzi cui Eco stava ponendo mano: ma poi lui stesso mi faceva puntualmente

dono dell'ultimo volume pubblicato, accompagnato dalla dedica «*così capisci perché cercavo il tal libro...*».

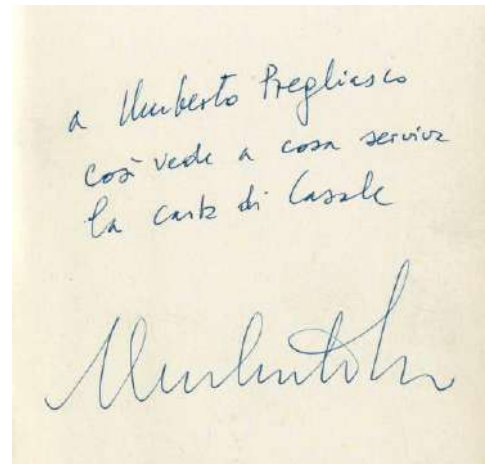
Durante le nostre chiacchierate, Umberto spesso mi confessava le sue impressioni sulla bibliofilia: *Ci sono collezionisti che persino leggono i libri che accumulano. Ma desiderano l'oggetto, e che possibilmente sia in prima edizione. Ci sono bibliofili, che io non approvo ma posso capire, che non tagliano le pagine un libro intonso per non violare l'oggetto che hanno conquistato. Sarebbe come, per un collezionista di orologi, rompere la cassa per vederne il meccanismo.*

Sosteneva che una biblioteca di libri rari fosse un organismo vivente con una vita autonoma: *Non è solo il luogo della tua memoria, dove conservi quel che hai letto, ma il luogo della memoria universale, dove un giorno potrai trovare quello che altri hanno letto prima di te. La libreria di casa non è solo un luogo in cui si conservano libri: è anche un luogo che li legge per conto nostro. Credo che sia capitato a molti di avere il rimorso di non aver letto qualche volume, che per anni ci ha fissato dagli scaffali come a ricordarci il nostro peccato di omissione.* Amava raccontare storielle, come questa, che porterò a termine io, in quanto la televisione l'ha tagliata (<https://www.youtube.com/watch?v=xJRXIkxNpD8>).

Pensate che Eco allestiva, quasi ogni mese, una esposizione a tema in quattro grandi vetrine nel salone della sua bella casa milanese di piazza Castello. Lo faceva per puro piacere personale, ancor prima che per quello dei suoi ospiti.

Avendo avuto la fortuna di accompagnarlo in quello che lui era consapevole sarebbe stato il suo ultimo viaggio oltre oceano, mi sono reso conto di quanto - ovunque - Umberto Eco fosse ancora più stimato all'estero di quanto non lo fosse in Italia.

Nell'ottobre 2013, doveva tenere una lectio magistralis all'ONU ed una Yale per il cinquantenario della Beinecke Library, la più grande biblioteca di soli libri antichi, il cui splendido edificio è stato espressamente progettato con marmi trasparenti a contenere un cubo di cristallo per i libri.



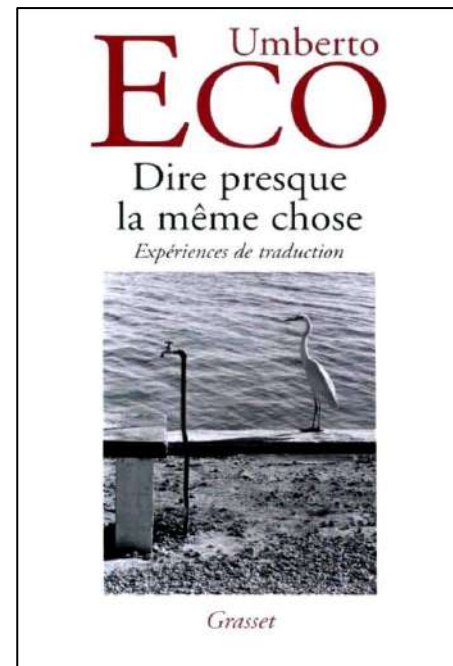
a Umberto Pregliesco
così vede a casa servizio
la carta di Cassale
Umberto



Da Yale si erano rivolti a me – e questo era già un onore – affinché lo convincessi e lo accompagnassi, ma mi hanno chiesto – onore ancor più grande – di introdurre il suo intervento parlando delle sue manie di collezionista. Come vi ho detto, amo i calembour: intitolai quindi il discorso “*A bibliophile of Huge Echo*”.

Molti altri sarebbero gli episodi da raccontare, come questo del 2004 che ci condurrà verso il discorso sulle traduzioni. Eravamo alla *Foire du livre ancien* che si teneva al Grand-Palais di Parigi e andammo a pranzo con il suo traduttore francese. Era da poco uscito il suo *Dire quasi la stessa cosa* e dovevano discutere dell’edizione francese.

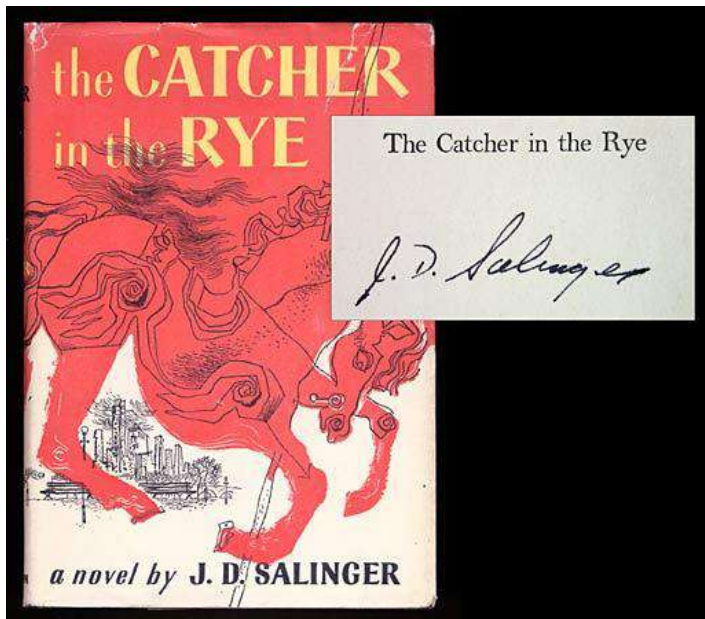
Il titolo previsto era “*Dire à-peu-près la même chose*”. Qualcosa non mi suonava bene e, sorseggiando un *Whisky* a fine pasto (lui pasteggiava quasi sempre a whisky, il dottore gli diceva che il vino gli faceva male...), iniziai a ripetere “*presque, presque*”. Eco capì subito che cosa volevo dire e fu d’accordo che *presque* era molto più pregnante – e vicino all’italiano – di quanto potesse risultare *à-peu-près*.



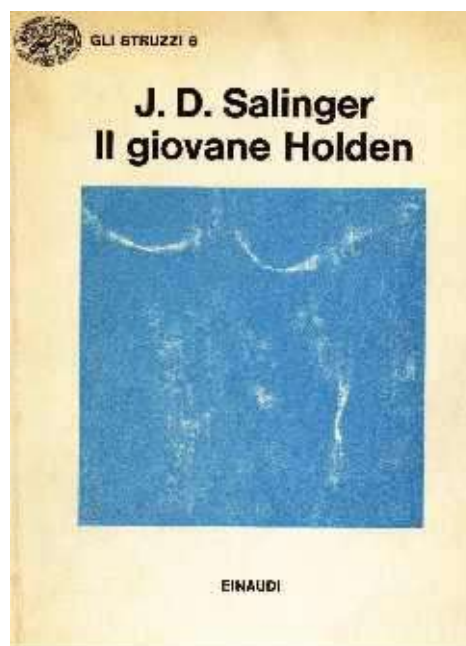
Un saggio sulla complessità della traduzione si dimostrava complicato già dalla traduzione del suo titolo... D'altronde, per evitare problemi, Eco nel 1997 aveva tradotto il *Secondo diario minimo* con il titolo *Comment voyager avec un saumon*, due anni prima del saggio *Kant et l'ornithorynque*. Mi alzai da tavola fiero di aver dato un minimo contributo alla bibliografia di un grande come il mio Omonimo Eco e di non aver fatto la figura del salmone – né dell’ornitorinco – al cospetto del filosofo.

Dire quasi la stessa cosa raccoglie i suoi saggi sulla teoria della traduzione, partendo dall'esperienza personale come traduttore, redattore di traduzioni altrui o autore tradotto (Eco teneva a seguire in modo quasi maniacale le traduzioni delle proprie opere). I racconti riflettono la sua estesa attività critica e semiotica, divenendo quasi un'autobiografia editoriale dell'autore.

Passiamo ora all’argomento principale e vi spiegherò subito la questione del “*terzino nella grappa*” ... e di Salinger. *The catcher in the rye* conobbe due versioni italiane e due titoli differenti. Benché il romanzo stesse diventando il punto di riferimento di un’intera generazione, in Italia non ebbe successo la sua prima versione del '52, *Vita da uomo*, di Jacopo Darca.



Soltanto nove anni dopo, con la traduzione di Adriana Motta e con il titolo *Il giovane Holden*, trovò la giusta considerazione. Il titolo, accattivante in inglese, ma intraducibile, costituisce il fulcro dell'intero romanzo: letteralmente sarebbe “il ricevitore nella segale” (intesi come un ruolo nel baseball e come le alte spighe o offuscamento dall’acquavite che se ne estrae).



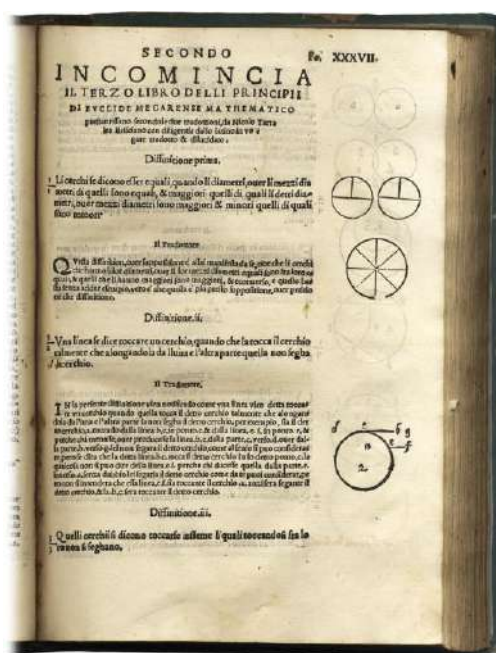
Più coraggiosamente qualcuno - pare Gianni Brera - cercando di avvicinarsi il più possibile alla mentalità italiana, conìò per gioco *Il terzino nella grappa*. La metafora del terzino simboleggia l’incapacità di Holden di assumere il ruolo di “salvatore” dei bambini dalla confusione del simbolico campo di avena.

Entrambe le versioni fanno parte della mia collezione (quasi tutti i librai antiquari sono anche collezionisti...). Sono da sempre stato attratto dalla traduzione come rilevante espressione culturale e genere letterario, ed ho raccolto nei decenni una selezione di primi volgarizzamenti di testi classici e

molte prime traduzioni dei capolavori della letteratura straniera fino quasi ai contemporanei: spaziando dunque da Virgilio a Kafka, passando per Sant'Agostino e Cartesio. Ho “deviato” aggiungendo qualche esempio di prime traduzioni straniere di significative opere italiane (da Tasso a Manzoni in francese, sino a Pinocchio in russo).

Ovviamente, ritengo che sia stata trascurata finora l'importanza che ebbe la traduzione nei secoli: per la prima volta un'opera poteva essere letta e compresa in un paese straniero non solo da un ristretto pubblico colto, ma anche dal volgo. E infatti, fino alle edizioni ottocentesche, proprio *volgarizzatore* era definito il traduttore – quasi a sminuirne l'operato. Quindi, ora ci limiteremo alle prime in lingue traduzioni a stampa in lingue vive: intendo dire che non parleremo di versioni in lingue classiche e raramente di traduzioni tratte dal latino o greco, poiché entrambi questi fattori amplierebbero troppo il discorso...

Ad esempio, la prima edizione assoluta di Euclide – che uscì in latino a Venezia nel 1482 – fu mediata da una versione araba e quindi molto meno fedele al testo greco. Si dovrà attendere il 1505 perché un tale Zamberti ne pubblichi una in latino basata direttamente da un codice greco. Pensate che l'originale greco sarà impresso nel 1516 mentre Niccolò Tartaglia nel 1543 appronterà la prima traduzione in una lingua moderna di quello che resta il testo di geometria più diffuso al mondo.



Tornando al tedesco, la prima edizione della Bibbia in greco, curata da Aldo Manuzio e da Erasmo nel 1516, fu di enorme importanza per la nascita del Protestantismo: in quanto la versione tedesca di Lutero deriva da questa greca, di gran lunga più pura e meno dogmaticamente corretta e “corrotta” della *Vulgata*, ad uso e consumo della Chiesa di Roma.

Ancora il Folena sostiene che *Traduzione* uguale *Tradizione*. I volgarizzamenti furono un modo per far incontrare gli usi, le lingue e le culture del passato con il presente.

Questa è una delle ragioni che mi indurranno a pubblicare in futuro un catalogo – da mantenere indiviso – della collezione, che possa arrivare a mettere in evidenza le

motivazioni (culturali, economiche, politiche, editoriali) sottostanti la traduzione di un testo, poco dopo, oppure molti anni più tardi, l'uscita in lingua originale. Perché in quegli anni andava di moda – negli ambienti raffinati – oppure tra i pochi popolani che non fossero analfabeti – un argomento oppure una lingua, o perché si voleva diffondere un certo autore. Oppure, per caso: perché a un tipografo italiano era capitato per le mani un libro straniero ed aveva un amico che aveva qualche nozione di quella lingua. Bisogna considerare le difficoltà del tradurre e le costrizioni non solo di natura linguistica e letteraria cui si deve sottoporre il traduttore. Secondo Folena «sono soprattutto fattori extra-linguistici, quali l'influenza della politica, delle ideologie, delle religioni di una determinata cultura, a condizionare le traduzioni – e ciò ha fatto sì che il traduttore sia stato “servitore” non solo del testo ma anche degli interessi di altri». Quindi, il traduttore si è dovuto sottoporre a direttive su cosa e come tradurre: ci conferma Carlo Dionisotti che «di ogni opera letteraria e delle traduzioni in specie importa non soltanto sapere perché siano state fatte, ma anche per chi».

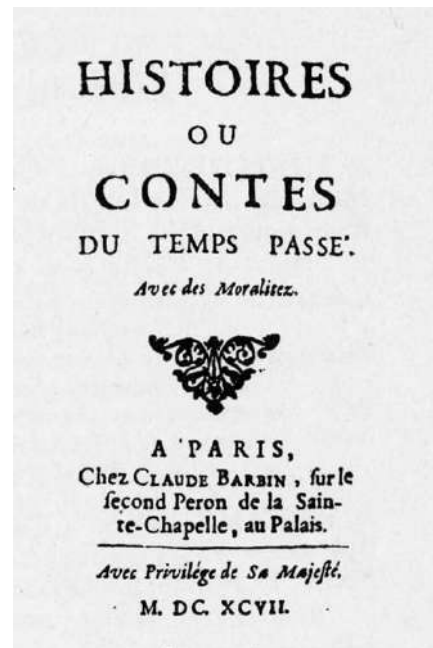
La “teoria della traduzione” varia continuamente a seconda delle diverse realtà culturali. Fino alla metà del XIV secolo l'Italia è interessata da numerosi volgarizzamenti, proprio per il particolare rapporto linguistico–retorico con il latino.

È stato detto anche “*traduttore uguale traditore*”: di fatto, l'esercizio del tradurre subisce le resistenze dell'originale ad offrire – con la flessibilità della struttura linguistica della propria lingua – le equivalenze adeguate ai ritmi e alle invenzioni di quella straniera.

Leopardi, teorico straordinario del tradurre, sosteneva che la lingua straniera si riflette nella nostra lingua come un'immagine esterna si riflette nella *camera oscura*: «sicché tutto l'effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall'oggetto reale» (*Zibaldone*, 22 aprile 1821). La lingua del testo originale è in effetti riflessa nella lingua del traduttore - e dunque il risultato dipende tutto dai dispositivi “fotografici” della lingua di colui che traduce.

Sul campo delle traduzioni si sono scatenate anche accese polemiche. Celebre l'invettiva di Foscolo contro il Monti che nel 1810 pubblicò la traduzione dell'Iliade, condotta in gran parte di seconda mano, utilizzando versioni latine e vecchie italiane: *Monti, poeta e cavaliere, gran traduttore dei traduttori d'Omero*. Il Monti si vendicò, mettendo in ridicolo un insuccesso foscoliano dell'anno dopo: *Per porre in scena il furibondo Aiace, il fiero Atride e l'Itaco fallace, gran fatica Foscolo non fe' copiar se stesso e si divise in tre*.

Non è facile individuare le prime traduzioni, in quanto le bibliografie in materia sono tanto scarse quanto incomplete. La loro rarità spesso impedisce allo studioso di stabilire con certezza il nome del traduttore e persino la data della loro prima edizione. A questo proposito, mi piace ricordare che qualche anno fa, da un acquisto di modesti libri per l'infanzia, venne fuori un volumetto in-ottavo, conservato nella sua povera cartonatura.



Il frontespizio, privo del nome dell'autore e del traduttore, riportava: *Racconti delle Fate. Tradotti dal Francese nell'Italiano / In Venezia, 1727*. La scoperta di questo volume ha di fatto rivoluzionato la storia delle traduzioni del capolavoro di Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé*, del 1697. La bibliografia di Rouger segnala come prima traduzione mondiale quella del 1729, mentre identifica come prima italiana quella di Andrea Mercurio del 1752, come conferma una tesi di laurea discussa a Genova nel 1967. Quindi, questa del 1727 non solo è la vera prima traduzione italiana, ma addirittura, evento raro nella tradizione letteraria del nostro paese, la prima in qualsiasi lingua. Se ci si permette il paradosso, è questa una sorta di prova della teoria kantiana della conoscenza: «non è l'esistenza a determinare la conoscenza» di un qualcosa, bensì «la conoscenza a determinarne l'esistenza»: un determinato libro antico viene ad esistere soltanto nel preciso momento in cui un libraio lo scova e ne rende pubblica la scoperta bibliografica. Apparentemente nessun esemplare di questa edizione è conservato in biblioteche pubbliche italiane né francesi - la sua rarità è sicuramente dovuta all'estrema deperibilità di un libro dato in lettura ai bambini.



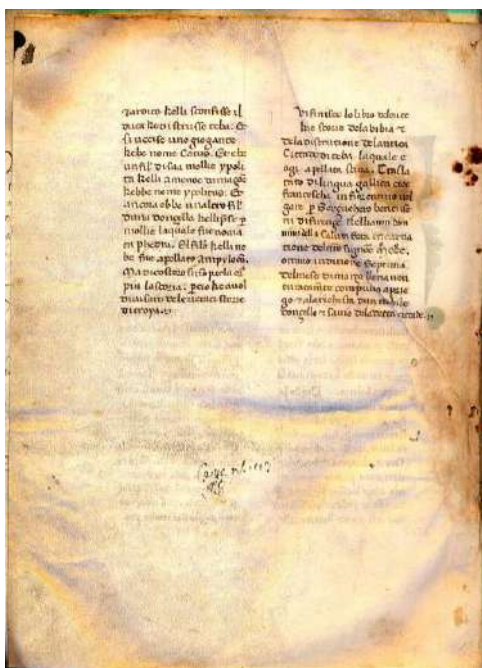
Emblematico dell'ingenuità del traduttore è il titolo *Il Picciolo Galinello*, diventato celebre in tempi moderni come *Pollicino*. La traduzione in “piccolo gallo” è forse dovuta ad un'errata traslitterazione dell'anonimo traduttore, che ha frainteso il termine *Poucet* (Pollice) per *Poulet* (gallina).

La storia delle traduzioni è ricca di episodi interessanti, come vedremo in alcuni esempi tratti dalla mia collezione.

Il pezzo più antico è un manoscritto su pergamena, addirittura di inizio Trecento. Un notaio fiorentino, Ser Zuchero BENCIVENNI, tradusse *il Libro de le veckie storie de la bibia & de la distrutione de lantica citta di teba*, versione italiana di un classico testo tardo-medievale francese.



Il Codice è adorno di 146 capilettera miniate, 2 medaglioni con guerrieri duellanti e 2 miniature con scene della creazione. Non abbiamo reperito alcun altro testimone di questa traduzione. Zuccherò fu attivo tra il 1300 e il 1313, ed è noto per aver curato un paio di versioni dal francese e dal latino. Bellissimo è il colophon di questo manoscritto:



Traslatato di lingua gallica cioè francescha in fiorentino volgare per Ser çuchero bencivenni di Firenze. Nelli anni dommini della salutifera incarnatione del nostro signore m°ccc° octavo del mese di março benaventuramente compiuta a la richiesta di un nobile donçello e savio de la detta cittade. Notiamo che in alcune parole la zeta è sostituita con il francesismo della C con la *cédille* (ç). La datazione, 1308, ci porta a ritenere possibile che questo Notaio potesse incontrarsi all'osteria con Dante, quando questi non era in esilio...

Passando agli incunaboli, parliamo dell'*Eneide in prosa volgare ridotta*. Stampata a Vicenza nel 1476, pur conservando un titolo latino, *Liber Eneidos / feliciter Incipit*, tutto il testo è in italiano e in prosa invece che in versi. Questa è sicuramente una delle primissime traduzioni letterarie mai stampate.

Così come quella delle *Deche di Storia Romana* di Tito Livio tradotte addirittura da Giovanni Boccaccio edite a Roma, al Palatio di San Marco, anch'esse nel 1476.



La prima traduzione italiana si deve quindi a un grande, il quale pare lavorasse sulla base di un autografo iniziato nel 1330 nientemeno che dal Petrarca.

La Città di Dio di Sant'Agostino uscì senza luogo di stampa (ma nel 1477), ed è la prima in qualsiasi lingua moderna della *De Civitate Dei*, considerata una delle più alte produzioni dell'ingegno umano e la prima delle grandi Utopie.

Sono del 1494 le *Pistole del moralissimo Seneca* nuovamente fatte volgare. È curioso notare come il traduttore stesso, Sebastiano Manilio, abbia provveduto anche a stamparsi, le celebri 124 "*Epistole morali a Lucilio*". Una sorta di libro auto-prodotto.

L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia, hora nuovamente tradotto con fedeltà e chiarezza è del 1622. Il fiorentino Franciosini la dedicò al Gran Duca Ferdinando II definendola una sua "enorme fatica". Si limitò in effetti alla prima parte, che fu poi integrata nel 1625.



Una donna tradusse *I Principi* di Descartes, Giuseppa Barbapiccola *tra gli Arcadi Mirista*, stampati a Torino nel 1722. *I Principia* erano usciti in latino nel 1644 ed in francese tre anni dopo; ma si dovette attendere 3/4 di secolo perché si potesse avere una traduzione di Cartesio in italiano, ad opera di un'allieva di Giambattista Vico: nella prefazione annuncia di voler vincere il pregiudizio sulla superficialità delle donne, imputabile non alla loro "natura" bensì alla "cattiva educazione" ricevuta.

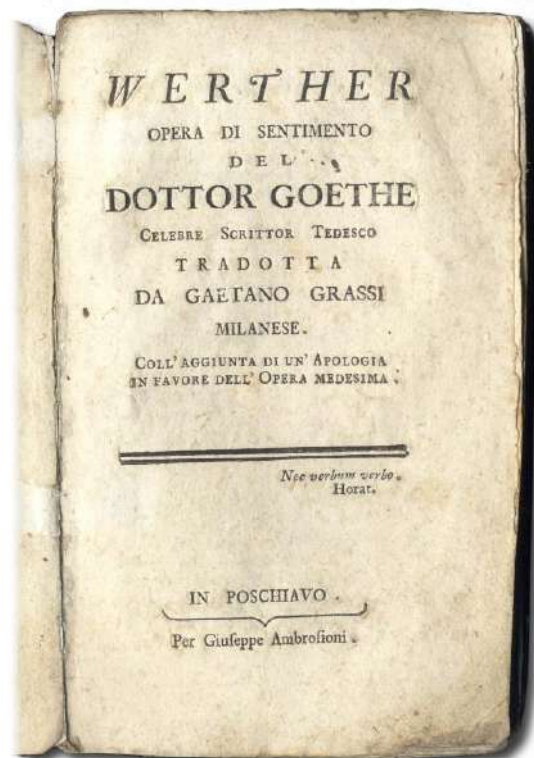


La storia delle traduzioni non può essere scissa da quella delle lingue, delle culture e della politica. «Ogni civiltà nasce da una traduzione» scrisse Gianfranco Folena, ed in effetti la letteratura romana si è costituita grazie alle traduzioni dal greco, mentre il tedesco moderno deve molto alla versione luterana della Bibbia e, quanto all'inglese, Folena riteneva che «prima che potesse scrivere Shakespeare, ci volle un lungo periodo di sperimentazione della traduzione». E in effetti la prima traduzione di qualsiasi testo di Shakespeare in italiano fu *Il Giulio Cesare* (Siena 1756).

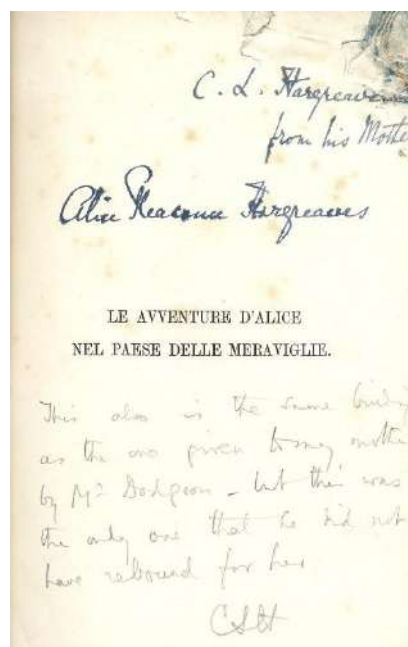


Domenico Valentini, professore di storia ecclesiastica, nella sua lunga prefazione intorno all'arte della traduzione, ammette di non conoscere l'inglese: «mi chiamino dunque semi-traduttore o con-traduttore ... alcuni cavalieri di quella illustre nazione che perfettamente intendono la lingua toscana hanno avuto la bontà di spiegarmi questa Tragedia».

Uno dei capolavori di Goethe venne tradotto da Gaetano Grassi con il titolo *Werther opera di sentimento del dottor Goethe* nel 1782. Curiose le motivazioni per le quali l'opera venne stampata a Poschiavo: la cittadina al centro delle Alpi era infatti un punto di riferimento per gli "Illuminati di Baviera", ordine segreto fondato da Adam Weishaupt nel 1776, nonché una base sicura per la diffusione dell'Illuminismo nel Nord Italia. Per questo il Barone De Bassus il quale aveva trasferito a sue spese i torchi dalla Baviera a Poschiavo. La traduzione si basa sulla versione francese dell'opera e non sull'originale tedesca ed è per questo piuttosto approssimativa, ma comunque di fondamentale importanza per la letteratura italiana. Uscita soli 12 anni dopo l'originale tedesca, fu senz'altro questa l'edizione che ispirò il Foscolo per la scrittura dell'*Ortis*, che su una analoga struttura epistolare narrò l'infelice esistenza ed il tragico suicidio di un giovane.



Le avventure d'Alice nel paese delle meraviglie di Lewis Carroll: Londra 1872. In tela arancione, ai piatti duplice riquadro di filetti ed effigi di Alice e del Ghignagatto in oro. L'opera venne subito tradotta in tantissime lingue. Di ogni prima edizione Alice Liddell donava un esemplare al figlio.

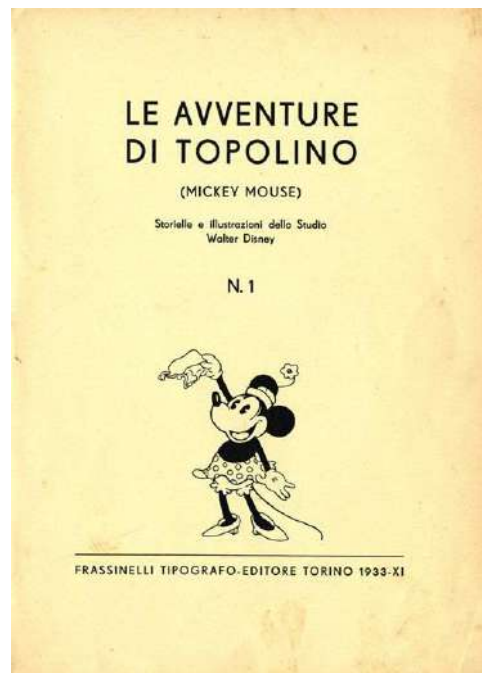
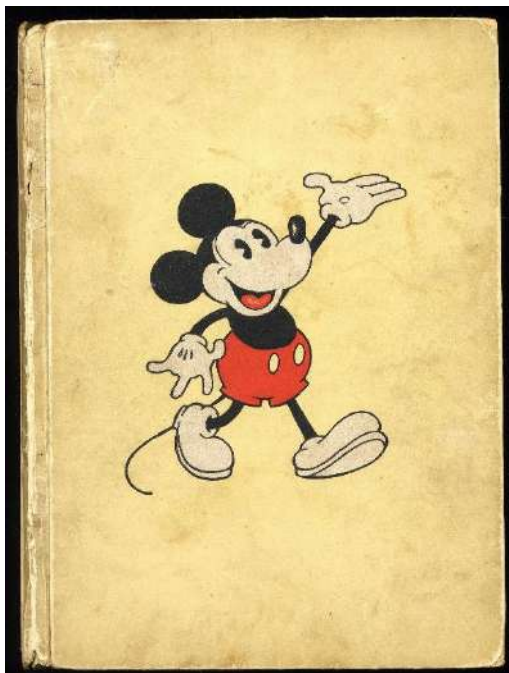


Questo mio esemplare presenta la dedica autografa manoscritta da Alice *from his mother Alice Pleasance Hargreaves* ed anche la annotazione del figlio. Pur prezioso per la dedica, il mio esemplare non è ben conservato: ha un angolo mangiato probabilmente da un topo, ma a me piace pensare che sia stato il *Bianconiglio*...

Passiamo al Novecento. Cesare Pavese fu protagonista indiscusso della diffusione della letteratura americana in Italia. Il suo capolavoro fu la straordinaria prima versione italiana di Moby Dick, pubblicata a Torino, da Frassinelli nel 1932.

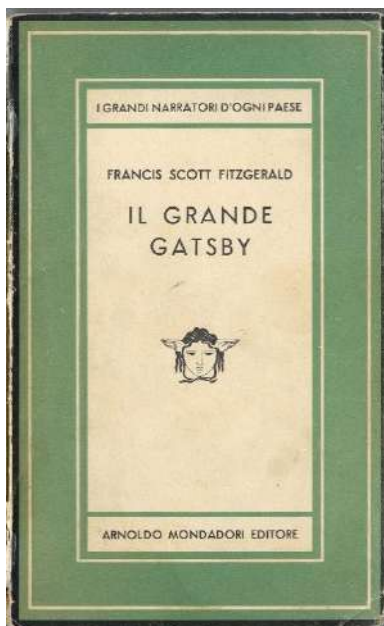


Pochi sanno però che, nello stesso anno tradusse per primo Topolino, su invito di Franco Antonicelli. Da notare che, data la “frivolezza” della pubblicazione, Pavese non volle che il suo nome comparisse sull’edizione, mentre Antonicelli si firmò con lo pseudonimo di “Antony”.

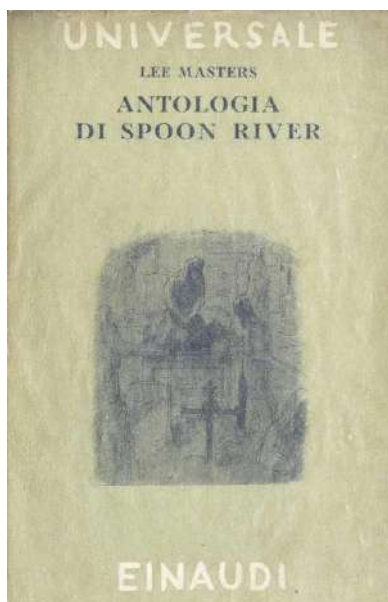


Altro merito di Pavese, fu quello di aver incoraggiato Fernanda Pivano ad applicarsi in questo campo. Nell’agosto del 1950 ri-tradusse *Il grande Gatsby*, capolavoro di Francis Scott Fitzgerald, composto in pochi mesi e edito a New York nel 1925. La versione della Pivano

soppiantò immediatamente quella di tale Giardini dal titolo *Gatsby il magnifico*, uscita già nel 1936.



Ma il capolavoro della Pivano fu certamente *L'Antologia di Spoon River*. Quasi ricompose con grande maestria gli epitaffi del cimitero di un paesino del Midwest americano, senza dirlo a Pavese, temendone il giudizio.



A proposito, nella collezione dei miei volumi c'è un intruso: un disco in vinile: l' LP di Fabrizio De André *Non al denaro non all'amore né al cielo*, una libera traduzione da Lee Masters che ha la stessa dignità di un capolavoro letterario, come riconobbe la stessa Fernanda Pivano. La Fondazione De André conserva una copia di *Spoon River* con entusiastica dedica della Pivano a Fabrizio.

I due esempi più curiosi della mia collezione "all'incontrario" riguardano entrambi *Pinocchio*: infatti ci si aspetterebbe che la prima in lingua francese (*Les Aventures de Pinocchio. Histoire d'une*

marionnette) fosse uscita a Parigi, o al massimo a Lione... In effetti, fu pubblicata a Tramelan presso un certo Voumard, nel 1902. Ora, Tramelan è un paesino sperduto a nord-ovest di Berna. Che il Pinocchio francese sia uscito in Svizzera conferma quanto lenta e tardiva fu la sua diffusione e la sua comprensione in Francia.

Così come ci si aspetterebbe che la prima in lingua spagnola (*Las aventuras de Pinoquio. Historia de un títere*) fosse stata pubblicata a Madrid, o al massimo a Siviglia... Invece, la traduzione di Antonio José Restrepo nel 1913 uscì addirittura a Bogotà, Imprenta de "La Tribuna". Collodi in castigliano stampato in Colombia e non in Spagna?



Durante la mia lunga presidenza dell'Associazione dei Librai Antiquari d'Italia ho sempre ho tentato di svecchiare e "spettacolarizzare" il mondo del libro antico, soprattutto quando nel 2010 a Bologna l'Italia ospitò il Congresso Mondiale. Organizzai conferenze aperte a tutti e di grande richiamo come quelle di Umberto Eco, Giampiero Mughini, Luciano Canfora e Roberto Vecchioni, che attirarono ogni volta un migliaio di giovani all'Aula Magna di Santa Lucia, forse per la prima volta a sentir parlare di libri antichi. Inoltre, insieme alla prestigiosa Cineteca di Bologna abbiamo selezionato alcuni film sulla bibliofilia e realizzato un'antologia delle scene più rilevanti. Il più calzante è *84 Charing Cross Road* con le notevoli interpretazioni degli scambi epistolari tra il libraio inglese Anthony Hopkins e la collezionista americana Anne Bancroft. Il miglior adattamento, così come la miglior scena, è quella de *Il nome della rosa* in cui Sean Connery visita lo scriptorium del monastero. Alla pari con la forte scena iniziale del *Centochiodi* di Ermanno Olmi, in cui un professore – con un clamoroso gesto di ribellione – "crocifigge" letteralmente cento preziosi manoscritti medievali della biblioteca universitaria di Bologna, per salvarli da logiche contraddittorie che vogliono far dire al libro ciò che il suo autore non ha mai pensato. La miglior vocazione libraria è quella del premio Oscar Roberto Benigni che nella *Vita è bella* si batte per non chiudere una libreria nell'Italia delle leggi razziali. Mentre la più spregiudicata è quella di Johnny Depp nella *Nona porta*, che Polanski trasse da *Il Club Dumas* di Perez Reverte.

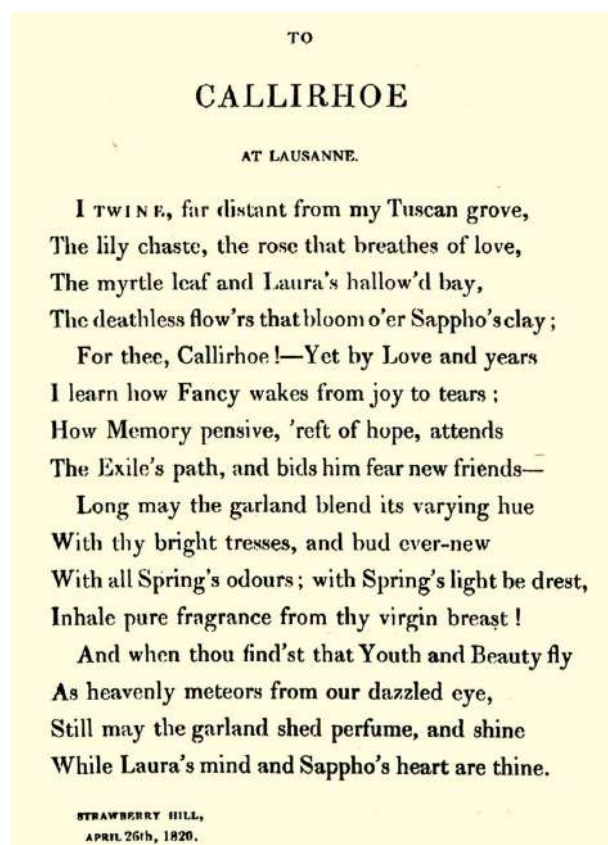
Ho anche tentato di affiancare per la prima volta la cultura cantautorale al libro antico. Insieme a De André considero Roberto Vecchioni, tra l'altro professore di latino e greco, il

più “letterario” fra i cantautori italiani, e sono riuscito a convincerlo a partecipare all’evento. Sarebbero decine i riferimenti letterari, o le vere e proprie citazioni, nei testi delle sue canzoni: da Omero a Dante, da Rimbaud a Oscar Wilde, da Cervantes a Defoe, dal mito di Orfeo ed Euridice al vizio assurdo di Pavese. Parlando di Omero, ritengo ad esempio bellissimo un verso riferito all’episodio di *Patroclo*: «Achille che fece stendere sul letto l'amico con due spade dentro il cuore – e gli baciò piangendo il viso e il petto», che è tratto dalla canzone *L'ultimo spettacolo*.

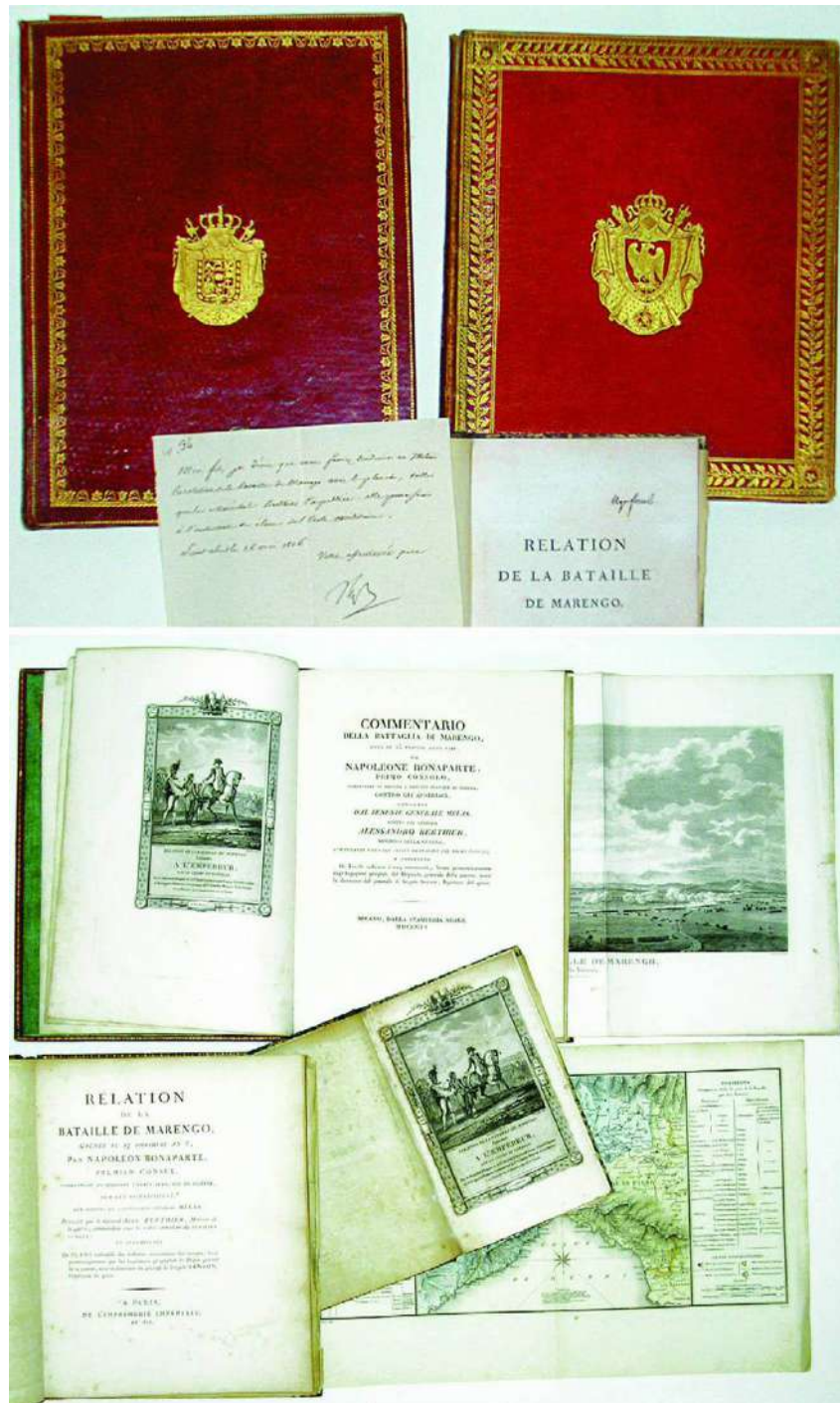
Ritengo straordinaria la “sintesi culturale” con la quale è riuscito in pochi versi a delineare la complessità di diversi autori - in particolare nel caso di Fernando Pessoa, il quale, prima di morire comprende il fallimento della propria vita personale a dispetto di quella letteraria. Il poeta portoghese finalmente si libera dei propri eteronimi (“*quelli che scrivevano per lui*” - identità fittizie che, divengono autentiche attraverso la loro personale attività artistica, distinta da quella dell'autore originale), e, riferendosi alla *Tabacaria*, il suo più celebre componimento, canta: «e capì tardi che dentro quel negozio di tabaccheria / c'era più vita di quanta ce ne fosse in tutta la sua poesia». Pur avendo scritto attraverso i propri eteronimi centinaia di poesie, non aveva mai scritto lettere d'amore ad Ophelia Queiroz.

Due altri pezzi con episodi curiosi legati alla mia raccolta riguardano entrambi Ugo Foscolo. Nel 1989 venne messa all’incanto presso una piccola casa d’aste americana una collezione di libri con “i tagli dipinti”, vezzo tipicamente anglosassone di decorare dei volumi con pitture visibili inclinandone i piatti. Tra i testi inglesi notai un *Essays on Petrarch* di Foscolo, che pubblicava le letture tenute in casa di Sir Henry Russel durante il proprio esilio londinese. Oltre all’edizione ordinaria, nel 1821 ci fu una tiratura speciale di soli 16 esemplari dedicati ai membri della famiglia Russel. Per puro scrupolo chiedemmo ad un collega americano di visionare la copia: si trattava della n. II per la figlia Caroline e lo incaricammo di acquistarla a qualsiasi cifra. Quando ricevemmo il volume, in marocchino marrone con ricche dorature ed una raffinata veduta di Venezia dipinta sul taglio verticale, eravamo già molto soddisfatti, ma le sorprese dovevano ancora arrivare. Serate di ricerche - Internet ancora non esisteva - ci consentirono di scoprire che in soli due esemplari, quello che tenne per sé e quello destinato all’amata Caroline, osò aggiungere tra le pagine 164 e 165 due fogli a stampa con l’Ode *To Callirhoe*, che costituiscono il solo esemplare di versi inglesi del Foscolo, dato alle stampe quindi in due sole copie.

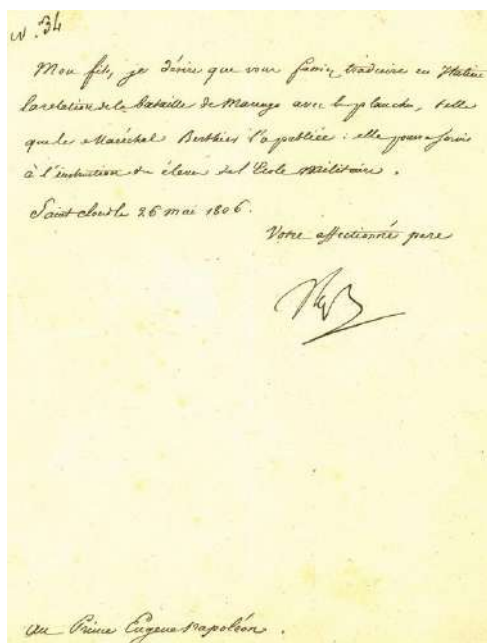
Lord Russel aveva allontanato la figlia dallo scapestrato poeta, che inviò quindi questo volume allo storico fiorentino Gino Capponi che si trovava a Losanna affinché lo consegnasse a Caroline. Quindi anche il libraio può fare piccole scoperte storico-



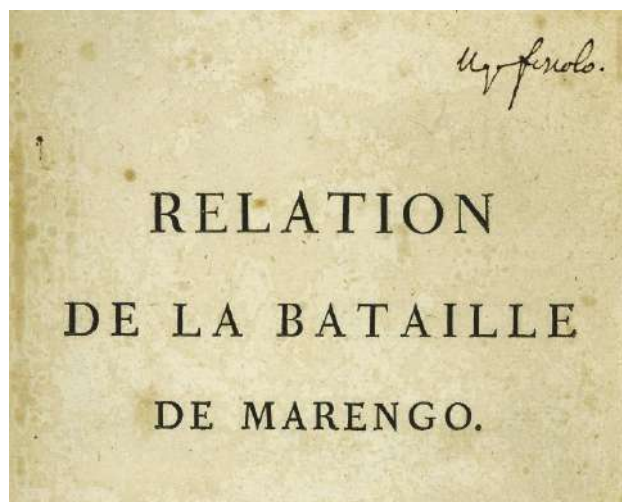
letterarie, come nell'altro esempio, forse più importante, che si riferisce a quando Foscolo non voleva scrivere per Napoleone. Sotheby's di Parigi fu teatro di questa scoperta: nel dicembre 2006 venne messa in vendita la parte delle *Provenances Imperiales* della biblioteca *Temple de Rougemont*. Notai subito l'esemplare della *Relation de la Bataille de Marengo* in legatura in marocchino rosso con armi napoleoniche, con la lettera autografa dell'imperatore che ne ordinava a Eugène de Beauharnais la versione in italiano.



Nel lotto figurava anche un'esemplare in legatura napoleonica della anonima traduzione italiana, di cui sono noti finora 5 soli esemplari.



Il ministro della Guerra Caffarelli aveva inviato nientemeno che ad Ugo Foscolo l'edizione economica francese per lavorare sul testo. Il poeta, che stava componendo i *Sepolcri*, aveva altro a cui pensare... ma all'epoca faceva parte dell'esercito francese, sebbene protetto dal Caffarelli con incarichi d'ufficio: dovette quindi obbedire. Pindemonte gli inviò in aiuto un libello italiano (ho poi reperito anche quello) sulla battaglia e sul libro francese Foscolo annotò a penna la traduzione di alcune parole militari.



Qualche anno dopo e trovai, sempre in asta a Parigi, l'esemplare italiano – legato in pelle verde, con la lettera di risposta di Beauharnais. Si trattava quindi dell'esemplare inviato all'Imperatore! Fondamentale fu quindi l'aver riunito dopo anni questo insieme, che apre una piccola nuova finestra sulla letteratura italiana dell'Ottocento: Foscolo tradusse anonimamente l'opera di Berthier, ma per qualche oscura ragione di quest'edizione si stamparono solo poche copie di prova. Più recentemente, ho trovato anche un esemplare della limitatissima tiratura francese in real folio (circa 70 cm) che comportò l'intera reimpaginazione del testo e l'intaglio di nuove grandi lastre in rame e fu concessa da Napoleone al Berthier affinché le donasse ai suoi aiutanti. L'approfondito studio che dedicai a questa collezione si concludeva con uno spiritoso accenno al

“poulet à la Marengo” cucinato dopo la battaglia dallo chef Dunand con gli ingredienti raffazzonati presso i contadini.

Per ogni opera di questa mia collezione ho già approntato una complessa scheda bibliografica, la cui redazione induce a qualche riflessione sul mestiere del libraio antiquario. Vorrei che in questo periodo di grande diffusione dell'informatica fosse attribuito un riconoscimento alla funzione culturale svolta dal libraio antiquario, la cui figura è spesso vista con una certa diffidenza. Nei secoli i librai hanno contribuito alla tutela e alla conservazione dei libri, costituendo le biblioteche pubbliche italiane; salvando dall'oblio e dalla deperibilità migliaia di volumi grazie alle ricerche e ai restauri commissionati; diffondendo nel mondo la cultura e l'arte; nonché, prima smembrando e poi ricostituendo in forme diverse, molte raccolte private. Si può dire, ricordando una legge della termodinamica, che la dispersione di una biblioteca equivale ad una legge della termodinamica: nel cambiamento di stato di un gas avviene soltanto una variazione della sua energia interna, ed il processo è reversibile. Così avviene per i libri: le biblioteche si modificano nella loro struttura interna, si dividono, ma si ricostituiscono in forme e luoghi diversi.

La bibliofilia è un genere di collezionismo anomalo: un libro non lo si può ammirare di continuo in casa propria, né soprattutto ostentare ai propri conoscenti, come accade con un quadro, un mobile, una scultura. La fruizione del libro antico è un fatto strettamente privato: il bibliofilo decide di godersi, in quel preciso momento, il possesso e la consultazione di quel determinato volume, con i suoi tarli e le sue gore, andandolo a cercare fra i pochi o i molti scaffali della propria libreria.

Fino agli anni Ottanta, i personal computer non esistevano e gli scanner non si potevano neppure ipotizzare. I contenuti delle schede bibliografiche, che prima venivano scritti a mano spesso sugli stessi volumi, passarono ad essere dattiloscritti su cartoncini, ma i grassetto o i corsivi erano ancora evidenziati a matita rossa o blu, per comunicare al tipografo come comporre il testo per la stampa dei cataloghi.

Agli inizi dell'informatizzazione tutto divenne più facile. I testi prodotti dai librai per descrivere i volumi antichi andarono a formare/arricchire costantemente, un archivio funzionale e modificabile, aggiornato e facilmente consultabile; si pensi solo alla rapidità con cui si adattano le descrizioni bibliografiche ad esemplari diversi di una medesima edizione. Con l'arrivo dei computer, le descrizioni dei librai divennero più esaurienti ed eleganti. Tuttavia, la ricerca di una sempre maggior cura bibliografica e di una maggiore eleganza grafica, ha paradossalmente allungato i tempi di realizzazione di un catalogo cartaceo, destinato ad essere per anni consultato come fonte bibliografica, mentre meno affascinanti e durature risultano le descrizioni riservate ad un motore di ricerca, proprio per le caratteristiche effimere di Internet. Forse perché, dopo tutto, gli usi cambiano ma il desiderio di dedicare il giusto tempo alla valorizzazione del libro antico, prima di separarsene, tende a rimanere immutato.

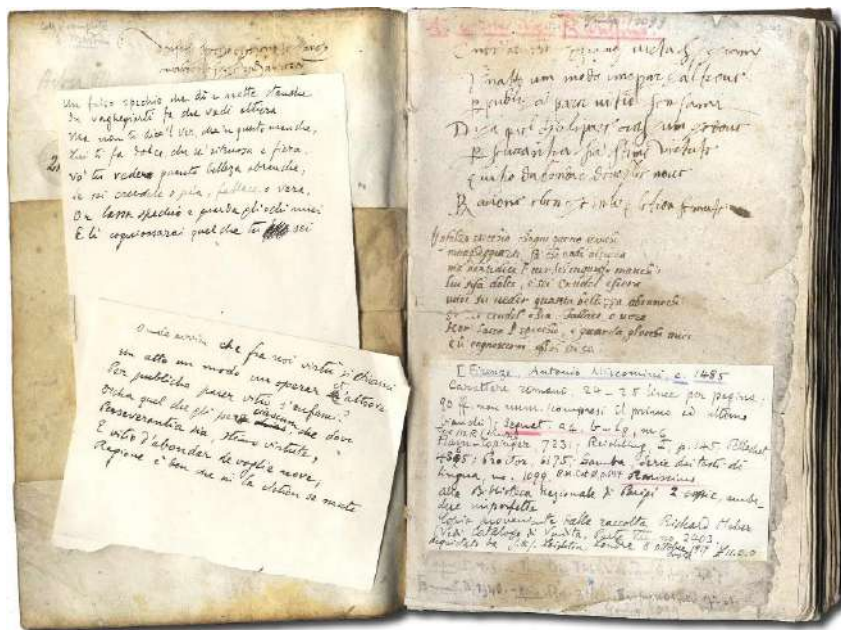
Le stesse dinamiche di acquisto sono cambiate: i bibliofili del passato preferivano risparmiare sulla teleselezione ed ordinare dai nostri cataloghi mediante le “cedole di commissione libraria ad affrancatura ridotta” o l'oramai dimenticato telex, il cui indirizzo telegrafico “preliber” abbiamo voluto mantenere per l'attuale sito internet. Ora le richieste si ricevono per lo più via e-mail, con la giusta pretesa di fotografie ed maggiori informazioni.

La rivoluzione informatica che stiamo vivendo è paragonabile soltanto all'invenzione della stampa, che quasi sei secoli orsono offrì al mondo una democratizzazione della cultura senza precedenti. Internet sta radicalmente modificando anche il commercio librario, tramite l'ultimo passo tecnologico che ha rivoluzionato il nostro lavoro: la condivisione delle informazioni tramite il web. Il sapere è diventato più democratico, sia per il cliente che ha sempre maggiori possibilità di informarsi, sia per il venditore che ha un'immediata disponibilità di dati sulla rarità di un esemplare, sulla biografia di un autore, sulla quotazione di un'opera - e

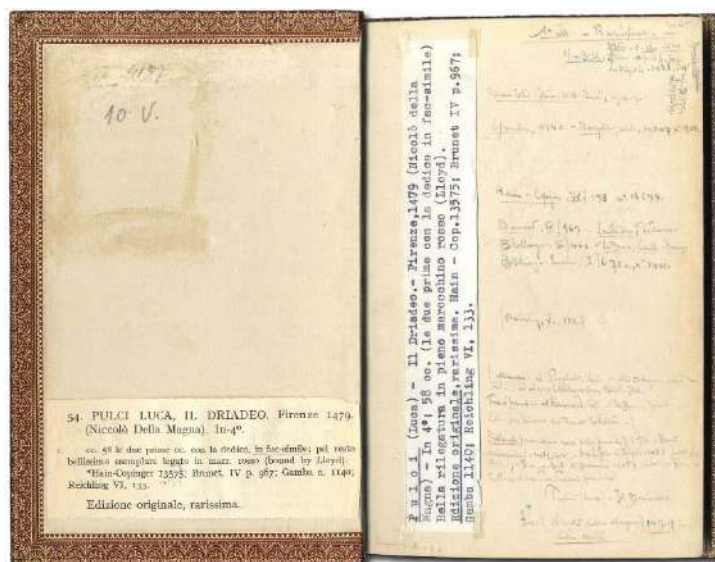
così via. Cambiamento che risulta impressionante se paragonato alla necessità di consultare repertori spesso costosi, o rari e da reperire in biblioteche.

Si è trattato di una trasformazione radicale nell'approccio al lavoro bibliografico. Mentre un tempo i soli addetti ai lavori disponevano degli strumenti per verificare la completezza e la rarità di un'edizione, ora anche gli stessi acquirenti possono accertarsi dell'esattezza di una descrizione.

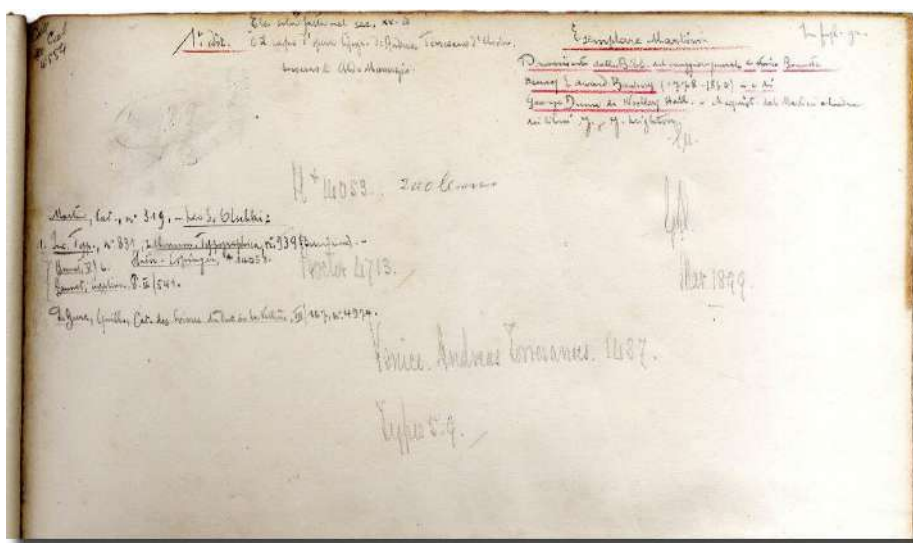
La proposta on-line di un grande numero di titoli antichi o esauriti ha senza dubbio prodotto una maggiore trasparenza rispetto al passato: se nei vari motori di ricerca si trovano soltanto uno o due esemplari di un libro, la sua rarità è immediatamente oggettiva. Ma l'opportunità di sfogliare un bel catalogo cartaceo è una sensazione non paragonabile alla digitazione di un titolo su un motore di ricerca: le orecchiette che possiamo fare per ricordarci di un lotto interessante, le sottolineature per una collazione complicata rappresentano un rituale proprio della bibliofilia. Se il web ci consente oggi di scovare, presso un libraio sconosciuto di un altro continente, un titolo che inseguivamo da tempo, la consultazione di un catalogo ci permette tuttora di venire a conoscenza di libri che non sapevamo di desiderare e dei quali non immaginavamo neppure l'esistenza. Il catalogo è la vera e propria vetrina del libraio antiquario, che ne esprime le conoscenze, le capacità e la serietà. Oltre a costituire una garanzia per il cliente, che ha il diritto di conoscere con precisione le ragioni per cui quel determinato esemplare dovrebbe valere cento o mille euro: perché è una edizione originale, oppure una ristampa curata da un autorevole critico, o perché è in legatura originale o broccata editoriale, o ancora in quanto annotata o dedicata dall'autore.



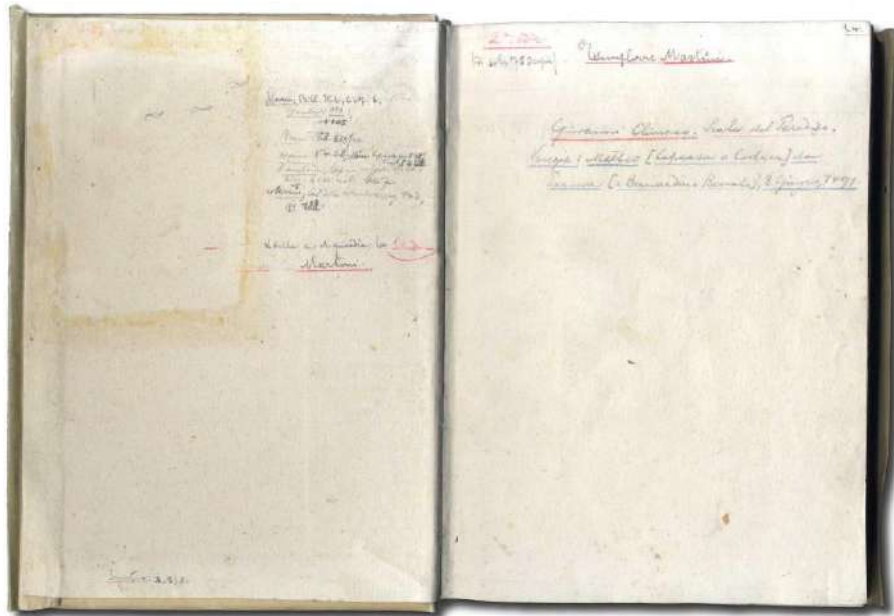
Guardare oggi alle schede bibliografiche compilate di pugno dal grande libraio Giuseppe Martini, attivo a Lucca, New York e Lugano fra Otto e Novecento (e celebrato con un convegno svoltosi a Lucca nel 2014) fa una certa impressione. Mi invita ad una riflessione sul cambiamento del nostro mestiere.



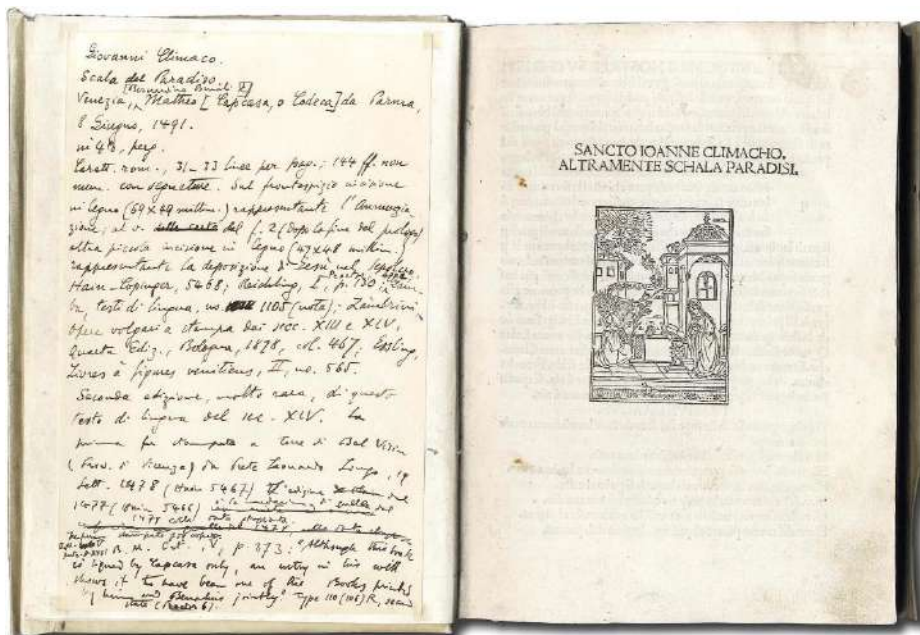
Come si noterà dalle fotografie, Martini compilava le schede bibliografiche a matita ma anche a penna direttamente sui fogli di risguardo di libri straordinari, oppure su cartoncini incollati sul contro-piatto.



Altri tempi e altri modi, che però assomigliano a quel che era la norma non più di una generazione di librai fa, che l'era dell'informatizzazione ci ha forse fatto dimenticare. E che sono rimasti invariati fino a venticinque anni fa.



Abituati come siamo all'asettica, persino maniacale, attenzione dei giorni nostri per la conservazione dei libri antichi, la sola idea di scrivere in modo indelebile su un'opera del '400 probabilmente causerebbe incubi alla maggior parte di noi.



Molto è cambiato in poco più di un secolo di bibliofilia. Ma a ben vedere quel che conta davvero non è cambiato affatto. Perché compito del libraio è anche quello di fare cultura. La cura bibliografica e l'importanza delle collezioni proposte si fa prova tangibile di quello che è il lavoro quotidiano sull'oggetto-libro: uno studio approfondito dell'opera e dell'esemplare, che prescinde dalle implicazioni strettamente commerciali. Martini ebbe tra i molti meriti quello di diffondere l'erudizione e la bellezza, oltre che comprarle e venderle; sono convinto che un accurato catalogo di vendita di un libraio antiquario costituisca, allora come adesso, un formidabile strumento di cultura consegnato ai posteri. Un'idea che Achille Pellizzari, parlando del Catalogo dei libri appartenuti a

Martini che curò nel 1954, scrive: «Che poteva fare di più Martini, nell'atto di dire addio a questi suoi amici e compagni di vita? E questo è il libro dei ricordi: tutto quello che gli resterà di tanto amore, di tanti sacrifici, nella casa vuota».

Comunque, il libraio non smette di essere tale quando la sera chiude la sua bottega: il tempo del suo lavoro è la sua stessa vita, con l'abitudine alla ricerca bibliografica, alla conservazione del libro, alla rivalutazione di quanto ancora è poco noto o dimenticato, con una passione che va ben oltre il valore economico dell'oggetto. La figura del mercante è spesso fondamentale per il collezionista: è spesso il suo migliore amico, quando dispensa dei consigli per acquistare i volumi, quando gli offre proprio il libro che egli vuole gli sia proposto; essendo il più delle volte anch'egli un collezionista, può veramente capire quali sono le aspettative di un bibliofilo. «Quando uno scrittore muore diventa i libri che ha scritto» dichiarò Borges; parafrasando questa felice massima, potremmo dire che una libreria antiquaria rivive nei cataloghi che ha pubblicato. La memoria dei libri acquistati e venduti negli anni può affievolirsi, mentre l'insieme dei propri cataloghi e delle schede compilate per ciascun volume costituisce il vero e proprio testamento spirituale del libraio, la storia della sua vita, di come ha saputo, citando un grande libraio moderno, Romano Montroni, “vendere l'anima”, trasmettendo al bibliofilo, ad ogni vendita, la propria passione e la propria conoscenza.

Come abbiamo detto, il libro antico è un oggetto difficile da esporre: il catalogo di un libraio diventa dunque la vera e propria vetrina del libraio antiquario, che ne esprime le conoscenze, le capacità e la serietà, oltre a costituire una garanzia per il cliente, che ha il diritto di sapere con precisione le ragioni per cui quel determinato esemplare dovrebbe valere cento o mille euro: perché è una edizione originale, perché è in legatura d'epoca o brossura editoriale, è illustrata da un artista, oppure è stata annotata dall'autore.

A volte conservo senza volerlo per mesi sulla scrivania un libro che devo catalogare e improvvisamente mi rendo conto che so già come devo schedarlo. Questo strano fenomeno, che forse è accaduto anche ad altri, come conoscere il contenuto di un libro senza averlo letto – potrebbe avere tre spiegazioni. La prima – e di gran lunga la più irrazionale – è che qualcosa del suo sapere si sia trasmesso, attraverso i nostri polpastrelli, al nostro cervello – e noi lo abbiamo letto tattilmente, come se fosse in alfabeto Braille. La seconda spiegazione è che ogni volta che l'ho spostato, ho dato un'occhiata alle sue pagine o alle sue incisioni; perché a poco a poco abbia assorbito alcune parti dalla carta e dall'inchiostro. La terza è che, nel frattempo, ho descritto altri libri e studiato alcune bibliografie che hanno citato quel libro, il suo autore, il suo commentatore, il suo tipografo, così che senza rendermene conto ho incamerato delle informazioni. Le tre spiegazioni in qualche modo si combinano magicamente e mi aiutano a conoscere quel contesto – e quel testo – che non ho mai letto veramente e quindi ad avere la padronanza di redigerne più facilmente una scheda bibliografica.

Concludendo, mi voglio riallacciare al saggio di Eco *La memoria vegetale e altri racconti*: sono certo che il libro su carta, supporto *vegetale* della memoria della civiltà umana, venuto dopo la prima memoria *minerale* delle incisioni rupestri – e dopo quella *animale* dei manoscritti su pelle di pecora – potrà forse essere affiancato, ma mai essere soppiantato dalla diffusione della nuova memoria *minerale* registrata sul silicio dei *chip* del computer. E, parafrasando il titolo del saggio *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, che scrisse insieme a Jean-Claude Carrière, sono certo che *non ci libereremo mai dei libri*.

COMUNICAZIONI
E
INTERVENTI

1.

PROBLEMI CRITICI

IL LIBRO *VITA SCRITTA DA ESSO* DI VITTORIO ALFIERI

di Serena Cozzucoli

L'intervento si concentrerà sulle dinamiche evolutive della *Vita*, opera autobiografica alfieriana, con attenzione esclusiva alla tradizione manoscritta, di cui si cercherà di individuare le fasi più importanti, mettendo ordine in una vicenda intricata.

Un atto notarile del 27 marzo 1824 formalizzava l'ingresso dei due autografi dell'opera nella Biblioteca Medicea Laurenziana, presso la quale sono ancora custoditi, nobilitando al rango di classico un artista che, nella lotta per il riconoscimento del proprio genio, aveva sempre guardato ai grandi padri letterari del passato. Si narra nell'autobiografia che la scoperta della propria vocazione tragica rese chiaro allo scrittore, di origine piemontese, la necessità di impadronirsi di una lingua dall'illustre tradizione classica, come quella italiana. I viaggi formativi in Toscana e l'assidua lettura dei vati letterari si presentarono come il modo migliore per la costruzione di un'identità linguistica. Il rapporto con i classici, però, si accende di singolarità. È Alfieri stesso a descrivere, nella quarta epoca, un metodo di studio che prevede un addestramento quotidiano ed è ricalcato su una metodologia filologica, articolata in tre fasi (postillazione, compilazione degli estratti e memorizzazione), nella convinzione che un accesso diretto ai modelli avrebbe consentito la conquista di un dispositivo espressivo che un giorno sarebbe diventato un naturale modo di comunicare. Tra i sommi poeti, il principale modello a cui Alfieri si ispira, è Petrarca, biografo di se stesso – da cui trarre la lezione esemplare di una retrospettiva memoriale finalizzata alla trasposizione poetica della propria interiorità – e pioniere di una sensibilità filologica, che non si esclude possa essere stata per Alfieri il tramite per lo sviluppo di una autocoscienza autoriale molto forte. Corredare i manoscritti con l'indicazione del luogo e della data di stesura, precisando le fasi elaborative o di copiatura e revisione, rimanda chiaramente a una volontà di preservazione che sfocia in modo naturale nell'atto autobiografico, finalizzato a rendere nitida la percezione che egli ebbe di se stesso come autore.

Ma alla morte di Alfieri, l'8 di ottobre del 1803, dell'opera che sancì la sua fortuna presso i posteri, sopravvivendo persino alle sue tragedie, dalle quali si attendeva la fama presente e futura, non si sapeva nulla. Oltre che incompiuta, la *Vita* rimase inedita fino al 1808, anno della pubblicazione ad opera del tipografo-editore fiorentino Guglielmo Piatti. Il lungo lavoro di revisione durato sino agli ultimi giorni di vita si concluse con il timore più grande dell'autore: la mancata stampa di un'edizione che rispecchiasse le sue ultime volontà. Pur operando con pedanteria critica nella manipolazione di una materia informe e sempre sfuggibile, come i propri ricordi, le dinamiche evolutive dei manoscritti suggeriscono che il libro sembra «essere scappato di mano al suo autore».³⁵

Scomparso l'Alfieri, Luisa Stolberg, donna amata ed erede universale di tutti i suoi beni – inclusi i libri e i manoscritti autografi – coadiuvata dall'abate di Caluso, amico intimo del poeta, e dal Tassi, l'ultimo segretario, patrocinò la pubblicazione delle Opere Postume, in una elegante edizione in tredici tomi, con la fittizia indicazione di data e luogo, Londra 1804, secondo una consuetudine del tempo volta a depistare la censura. Nell'ultimo volume fu pubblicata la *Vita*, depurata da quanto potesse apparire in contrasto con la politica del tempo. In questa vicenda apparentemente lineare, la storia della donazione dei manoscritti alla Laurenziana sembra svelare un dettaglio scandalistico, poiché il passaggio avvenne per dono di François Fabre, giovane maestro di pittura della Stolberg, nonché erede universale della contessa. Alla morte della donna, nel gennaio del 1824, dunque, le sue volontà testamentarie non fecero che avvalorare le maldicenze nei confronti di un'amicizia che fin da subito alimentò i pettegolezzi degli ambienti aristocratici. Deciso a rientrare in Francia, il pittore intraprese una trattativa per l'espatrio della fortunata eredità. La maggior parte della biblioteca alfieriana fu così trasferita a Montpellier, città natale del Fabre, ad eccezione dei due codici laurenziani, a partire dai quali si fonda la tradizione dell'opera che è qui posta in oggetto di

³⁵ G. DEBENEDETTI, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 15.

studio. L'*Alfieri 13* è il manoscritto più antico e interamente autografo, un codice miscelaneo, di media grandezza. Il secondo, invece, l'*Alfieri 24*, è in parte autografo e apografo per mano del segretario Tassi, si compone di due volumi, dal formato piccolo, quasi tascabile, e viene considerato per l'accuratezza e la grafia pulita, come il supporto che avrebbe dovuto accogliere la versione definitiva a scopo tipografico. Complessivamente, entrambi i manoscritti offrono una testimonianza preziosa del profilo ideale dell'opera immaginato da Alfieri: i testimoniali da allegare, le indicazioni cronologiche delle varie sezioni narrative, i titoli definitivi. Accorgimenti che avrebbero dovuto garantire una maggiore fedeltà tipografica, smentita, invece, dalle sorti successive.

Al fine di agevolare la comprensione delle varie ipotesi di stesura, è necessario un breve cenno alla struttura dell'opera: il progetto iniziale prevedeva la suddivisione in cinque epoche, secondo il modello classico delle cinque età dell'uomo, di cui però ne furono composte solo quattro: *Puerizia*, *Adolescenza*, *Giovinezza* e *Virilità*. La struttura, certamente funzionale all'estensione del proprio vissuto a modello umano e intellettuale – come dichiarato in più luoghi dall'autore –, fu altresì utile all'attivazione di un sistema temporale che mettesse ordine fra il riemergere frammentario dei ricordi e che mostrasse la convergenza dei fatti, secondo una direzione centripeta, verso un punto cardine. A tale scopo, la scoperta della vocazione tragica del 1775 funge da episodio cruciale dell'opera e ne diventa prova la bipartizione di essa in due sezioni che alludono a “un prima” e “un dopo” la conversione poetica.

Come precedentemente affermato, a partire dalle datazioni autografe è stato riconosciuto nel manoscritto *Alfieri 13* – si ricordi interamente autografo – il supporto contenente la più antica redazione nota dell'opera, collocandone l'atto di stesura a Parigi fra il 3 aprile e il 27 maggio 1790. Tali indicazioni, tuttavia, non garantiscono unanimità di consenso fra gli studiosi circa il reale inizio compositivo dell'opera. L'idea largamente condivisa sostiene l'esistenza di una proto redazione non pervenuta, confermata dalla rapidità dei tempi di stesura, dalla sicurezza della grafia lineare e ordinata, dalle sporadiche correzioni interlineari e dalla presenza di classici errori da copista. Abbracciare l'ultima ipotesi comporterebbe, dunque, una diversa interpretazione del valore delle date, che rimanderebbero non alla fase della prima stesura, ma alla pulita copiatura di essa sul manoscritto in questione.

Fatto il resoconto degli episodi più importanti dei suoi 41 anni di vita, lo scrittore decise poi di interrompere l'opera al capitolo XIX della *Epoca Quarta*, con il proposito di rioccuparsene nove anni dopo, per rivedere lo scritto «con quella freddezza maggiore, che porta seco il mezzo secolo intero».³⁶ A rendere solenne l'impegno, un sigillo di ceralacca rossa contrassegnato dal proprio stemma gentilizio che, il 4 marzo 1798, un anno prima di quanto progettato, Alfieri ruppe per una lettura condivisa con la propria donna, in una sorta di sodalizio letterario, entrato anche nella tradizione iconografica alfieriana grazie a un celebre dipinto del Fabre. A questo punto, stando alla ricostruzione del Dossena, non si esclude la possibilità che la rilettura abbia comportato, a sua volta, un'ulteriore operazione di revisione. Si tratterebbe di una fase non esattamente documentata ma individuabile grazie a una analisi paleografica, che permetterebbe di riconoscere nel manoscritto la combinazione di due stesure sovrapposte: il testo di base vicino all'antigrafo perduto del 1790 e un testo finale frutto di una campagna correttiva, di cui sono rimaste tracce visibili sullo specchio della pagina.³⁷

Facendo un passo indietro, la nota di possesso conferma che a partire dal 1796 Alfieri disponeva del primo dei due volumi del ms.24 sul quale, il lavoro di copiatura avvenne in un lasso di tempo che va dal maggio 1798 al 2 maggio 1803, stando alle indicazioni autografe. I tempi estesi e il confronto testuale con il ms. 13, confermerebbero, tuttavia, non solo una revisione ma anche il rimaneggiamento della redazione precedente. Si denota, oltre a una maggiore attenzione formale e stilistica, la riscrittura *ex novo* di interi periodi, quasi tutti, la modifica della struttura dei capitoli e la correzione di alcuni riferimenti cronologici. Si comprende, dunque, come l'*Alfieri 24* non sia una semplice trascrizione

³⁶ V. ALFIERI, *Vita*, a cura di G. DOSSENA, Torino, Einaudi, 1967, p. 250.

³⁷ Cfr. *ivi*, prefazione.

del ms. 13 ma attestò una redazione differente, più vicina alle ultime volontà dell'autore. Anche in questo caso, si ipotizza una fase intermedia su carte non conservate.

Si ricordi, che il manoscritto 24 è autografo fino al *Proemietto* della continuazione della quarta epoca, nel quale l'autore manifesta la volontà di spingere la narrazione della propria vita fino al 1803. Ripresa l'attività scrittoria, Alfieri, però, si servì del ms. 13, per la continuazione dell'opera fino al trentunesimo capitolo, in un periodo che va dal 4 al 14 maggio 1803. Limitatamente agli ultimi tre capitoli, per le evidenti differenze linguistiche, è stato supposto che l'autore abbia lavorato direttamente sul supporto a «una prima e unica stesura»³⁸ senza materiali preparatori. Ne sarebbero prova i vari ripensamenti e una «certa differenza nell'inchiostro e nel modulo di scrittura rispetto alla parte precedente».³⁹ La morte impedì allo scrittore di trascrivere e sottoporre a revisione la seconda parte nel ms. 24. In conclusione, di questa seconda sezione si dispone solo di un'unica redazione depositata in *Alfieri 13*, che pur essendo stata scritta dopo è quanto noi possediamo nella forma più antica. È uno dei tanti paradossi alfieriani.

La copiatura spettò al Tassi, che non attinse dal ms.13 autografo, come ci si sarebbe aspettato, ma da una sua copia postuma, la 61.11, precedentemente allestita per agevolare la revisione del testo da destinare alla stampa, portata avanti, secondo le ultime volontà dello scrittore,⁴⁰ dall'Abate di Caluso che, tuttavia, a tutela dell'opera e dell'immagine del conte, intervenne con modifiche e aggiunte non programmate dall'autore e che confluirono nella sezione apografa dell'Alfieri 24. Lo stemma codicum attesta che dai laurenziani discendono gli apografi di Montpellier, denominati 61.11 e 59.XII-2, utili per l'individuazione della genesi della *editio princeps*.

L'ultimo tassello che consente di arrivare alla nascita della prima vulgata è che la sezione apografa del ms. 24 fu poi sottoposta a una fase di *collatio*, che consentì di recuperare in più parti la lezione originaria. Ne sono prova i vari segni di raschiatura su cui è poi impressa una maggiore fedeltà al ms. 13. Dall'*Alfieri 24* collazionato derivò, infine, la copia calligrafica dell'intera opera, *Mont. 59.XII-2*, da cui fu tratta la stampa Piatti, base della prima vulgata della *Vita*.

In conclusione, la *Vita*, che ha accompagnato Alfieri, fino a poco prima di morire, nella conquista di un autobiografismo maturo, si mostra come l'esempio di un'opera che a un certo punto si libera dal controllo del suo autore, animandosi di una vitalità propria e arrivando ben oltre le aspettative in essa riposte. Che non fosse questo il libro a cui affidare le proprie aspirazioni di gloria, sembra essere confermato sia dal fatto che lo scritto nasce in un'età matura in cui, conquistata la nomea di illustre tragediografo, Alfieri sente sfuggire le proprie energie e scemare il furore creativo, sia dallo stato di incompiutezza dell'opera che entra chiaramente in contraddizione con uno dei principi cardini dell'agire alfieriano:

[...] son convinto, che chi lascia dei manoscritti non lascia mai libri, nessun libro essendo veramente fatto e compiuto s'egli non è con somma diligenza stampato, riveduto, e limato sotto il torchio, direi, dall'autore medesimo.⁴¹

Da una prosa che avrebbe dovuto essere un piglio rubato alla vecchiaia, nacque un libro capace di crearsi una propria storia, portando al proliferare di tante altre “vite” della *Vita*, elaborazioni marginali ma che risultano accattivanti nel dare testimonianza di un autore che diventa motore non solo della propria grandezza, ma anche di chi lo ha circondato.

³⁸ *Vita di Vittorio Alfieri. Manoscritto laurenziano Alfieri 24*, a cura di F. ARDUINI, C. MAZZOTTA, G. TELLINI, Firenze, Polistampa, 2003, p. LXXIX.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Se ne ha prova in un autografo datato 1° gennaio 1799 in V. ALFIERI, *Vita scritto da esso*, vol. II: *Prima redazione inedita della Vita Giornali Annali e documenti autobiografici*, a cura di L. FASSÒ, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p. 309.

⁴¹ V. ALFIERI, *Vita*, a cura di G. DOSSENA, cit., p. 250.

LA GRAFICA PROGETTUALE: VITTORINI-STEINER E LA COLLANA “I GETTONI”

di Lucia Geremia

Le proposte grafiche suggerite dalle case editoriali negli anni del secondo dopoguerra hanno accompagnato le vicende di molti intellettuali e spesso hanno inciso sulla storia culturale italiana.⁴² La collana dei “Gettoni” (1951-1958), diretta da Elio Vittorini per l’editore Einaudi, rappresenta un progetto sperimentale a tutto campo, che si fa bussola e strumento d’indagine anche per la sua forma, per la sua veste grafica e tipografica, per la sua capacità di attirare consulenti e collaboratori diversi.⁴³

Albe Steiner è uno dei grafici che insieme a Oreste Molina, Bruno Munari, Max Huber, ha contribuito a disegnare lo stile Einaudi, offrendo sul tema della storia del libro diversi piani di riflessione. La storia dei “Gettoni” in particolare è di certo una storia scritta al plurale che rientra a pieno titolo nel laboratorio a cielo aperto del suo ideatore e propulsore, Vittorini. Se davvero l’esercizio grafico contribuisce a rendere più chiaro il progetto letterario/editoriale di cui ogni libro è espressione, è lì che si rende utile studiare la collaborazione e la consonanza di interessi che hanno unito in questa avventura lo scrittore siciliano e il grafico milanese. Proprio l’esigenza di comunicazione, l’intreccio di linguaggi diversi ma coesi, che hanno accumulano Vittorini e Steiner, trovano nei “Gettoni” una sintesi ideale, esempio di proposta letteraria straordinaria e modello di raffinatezza grafica.

Le premesse di questa «conversazione» vanno ricercate anzitutto nei lavori che hanno avvicinato il grafico e lo scrittore e avviato un’osmosi tra i due e i loro rispettivi mestieri. La prima collaborazione risale al 10 giugno 1943, quando Vittorini insieme al siciliano Salvatore Di Benedetto redige un volantino clandestino, dedicato all’eccidio Matteotti, stampato da Albe e Lica Steiner.⁴⁴ Proprio l’impegno politico, l’essere partigiani della libertà e della cultura danno inizio a un sodalizio che durerà per tutta la vita. Il progetto in cui più di tutti si fa sentire la collaborazione di Steiner, quasi come coautore, è certamente la rivista «Politecnico» (1945-1947) diretta da Vittorini nella Milano postguerra. Il periodico è il vero banco di prova della collaborazione tra i due, in cui emerge lo stile steineriano di comunicazione preventiva – «la semplicità del nuovo contro la facilità di ripetere il vecchio»,⁴⁵ sono parole di Anna Steiner – e che troverà nei “Gettoni” una soluzione concreta.

In «Politecnico» un ruolo di primo piano ha il colore; il nero delle colonne di testo, e soprattutto il rosso: colori che stanno alla base del costruttivismo russo, la fonte più diretta della ricerca di Steiner. Altra novità è data anche dai caratteri “bastoni”, dove solo l’alternanza dei singoli corpi crea uno stacco visivo e dove l’uso delle bande nere, bianche e rosse mostra con immediatezza le immagini incluse, mentre le linee orizzontali interrompono la verticalità delle colonne dritte. Nulla è lasciato al caso: la scelta delle immagini è parte integrante o a volte sostituta del testo, il discorso è preimpostato ma aperto, interrotto da immagini come «occhi» sul mondo, interrogazioni continue, soggetto a

⁴² Per uno sguardo d’insieme cfr. A. PETRUCCI, *Disegnare il libro: grafica editoriale dal 1945 ad oggi*, Milano, Libri Scheiwiller, 1988; G. FIORAVANTI, L. PASSARELLI, S. SFLIGIOTTI, *La grafica in Italia*, Milano, Leonardo Arte, 1997; G. CAMUFFO, *Grafici italiani*, Venezia, Canal & Stamperia Editrice, 1997; G. MONTECCHI, *La città dell’editoria*, Milano, Skira, 2001; C. VINTI, *Grafica italiana dal 1945 a oggi*, Firenze, Giunti Editore, 2016.

⁴³ Cfr. E. VITTORINI, *La storia dei «gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di V. CAMERANO, R. CROVI, G. GRASSO, con la collaborazione di A. TOSONE; introduzione e note di G. LUPO, Arago, Torino, 2007; G. C. FERRETTI, *L’editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 209-72.

⁴⁴ E. VITTORINI, A. STEINER, S. DI BENEDETTO, *Volantino per l’anniversario dell’eccidio Matteotti*, in E. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. MINOIA, Torino, Einaudi, 1985, pp. 265-66. Proprio Di Benedetto farà conoscere Vittorini e Steiner e sarà anche il tramite per il loro inserimento nelle file del Partito Comunista; cfr. S. DI BENEDETTO, *Dalla Sicilia alla Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2008, pp. 134-36.

⁴⁵ A. STEINER, *Albe Steiner*, Mantova, Edizioni Corraini, 2012, p. 6.

possibili continue variazioni.⁴⁶ È soprattutto l'idea di "manifesto", di innovazione e di ricerca che Steiner porta in casa Einaudi.

Parallelamente alla rivista, il grafico milanese inizia a lavorare a una serie di libri di matrice complementare a quella della rivista, dal nome «Politecnico biblioteca» (1946-1949), pubblicata a latere del settimanale per Einaudi. Sempre in linea con il progetto dello scrittore siciliano e insieme a un altro grande designer, Max Huber, Steiner "inventa" le copertine della serie. Costruite sui contrasti di grigio e rosso e con i titoli come elementi strutturali-costruttivi, le copertine fotografiche della serie sono l'esempio più significativo della svolta post-bellica. Una peculiarità è data dalla fascetta a piede di pagina, che diviene parte integrante della copertina. Ancora una volta, l'opera di Steiner è profondamente segnata dalla forte volontà di ricostruire uno scenario composito capace di documentare la cultura italiana del dopoguerra attingendo a strumenti significativi: manifesti di protesta civile, icone storiche, segni del cinema neorealista, suggestioni esplicite della pittura meno epidermica.

L'esperienza politecnica è una cartina al tornasole di quanto le visioni di Vittorini e Steiner siano così complementari: se per lo scrittore la letteratura è uno strumento d'indagine, allo stesso modo per il grafico la comunicazione visiva ha un fine artistico ed educativo, politico e morale insieme. Altra nota fondamentale che crea consonanza tra i due è da ricercare nella fruibilità dell'opera, nella complicità e nel dialogo con il lettore, che sarà ben visibile anche nei risvolti e nelle copertine dei "Gettoni". Sia lo scrittore che il grafico sono dunque uniti dall'impegno comune verso la nobile idea di libro non destinato ad un'élite, ma accessibile ai più. Del resto Steiner, insieme a Huber, «rappresenta il migliore interprete di quella grafica razionalista e costruttivista che non perde di vista il senso del comunicare e dell'educare attraverso il progetto».⁴⁷

Dopo la chiusura di «Politecnico» nel 1947 (avvenuta per questioni politiche ed economiche), Giulio Einaudi propone a Vittorini di intraprendere un vero e proprio *talent-scouting* editoriale, come lo definì Raffaele Crovi.⁴⁸ Attraverso la collana inaugurata nel 1951, lo scrittore può individuare nuove promesse della narrativa italiana, mantenendo fede a un'idea di cultura sorta dalla confluenza tra politica e letteratura (due componenti che dominavano già ai tempi del «Politecnico»). Basti citare qualche nome fino ad allora sconosciuto: Franco Lucentini, Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Giovanni Testori, Beppe Fenoglio, Mario Rigoni Stern. Vittorini coglie anche l'occasione di pubblicare traduzioni di autori stranieri, come Marguerite Duras e Jorge Luis Borges. Sin dal nome, la collezione einaudiana lascia intravedere la sua fisionomia. In una lettera a Italo Calvino del 25 febbraio 1951, lo scrittore siciliano spiega infatti di aver scelto i "gettoni" «per i molti sensi che la parola può avere, di gettone per il telefono, di chiave per comunicare, di gettone per il gioco».⁴⁹ Esemplificativa è inoltre l'idea adoperata per la presentazione dell'autore e del libro, affidata non più alle schede interne, ma stampata sui risvolti della copertina, curati per lo più dallo stesso Vittorini. Pur nella sua brevità, il risvolto non solo fornisce le note essenziali dell'autore, ma costituisce un luogo di discussione dove suggerire chiavi di lettura e pillole di sintesi critica al lettore.⁵⁰ C'è dunque all'origine dei cinquanta "Gettoni" una convergenza precisa tra la costante della ricerca e scoperta di giovani e nuovi autori, e l'istanza sperimentale presente fin dal «Politecnico».

Anche il progetto grafico non si risparmia dalle sperimentazioni, conoscendo tre diverse versioni. La veste originaria dei "Gettoni" era volutamente sobria ma molto elegante e sembra trarre

⁴⁶ M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 198.

⁴⁷ A. TOMASETIG, L. GUERRA, C. QUADRIO CURZIO, *I libri Einaudi 1933-1983: collezione Claudio Pavese*, Milano, Libraccio Editore, 2016, p. 19.

⁴⁸ R. CROVI, *Vittorini cavalcava la tigre*, Roma, Avagliano, 2006, p. 130.

⁴⁹ Lettera di Elio Vittorini a Italo Calvino, [Milano], 25 febbraio 1951, in E. VITTORINI, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di C. MINOIA, Torino, Einaudi, 1977, p. 363.

⁵⁰ I primi tre titoli dei "Gettoni" vengono pubblicati senza risvolto, ma corredati con una scheda editoriale. Cfr. C. DE MICHELIS, *Moderno e antimoderno*, Torino, Arago, 2010.

spunto da un'altra collana Einaudi, "Universale – Nuova Serie" (1948-1962),⁵¹ frutto dell'opera e del gusto di Oreste Molina e Max Huber, la quale adotta una soluzione puramente tipografica: il fondo di copertina è sempre a pieno colore, in basso il nome dell'autore e il titolo dell'opera. I "Gettoni" inizialmente adottano questa stessa sobria semplicità con un *lettering* minimale su copertina monocromatica.⁵² Un progetto inizialmente unitario che ne sottolinea la caratteristica dei libri in sequenza, ma soprattutto il valore identitario, poiché come osservava Einaudi: «il successo delle collezioni a copertina puramente tipografica [...] era anche dovuto al fatto che il libro si afferma oltre che per i suoi pregi proprio per la sua appartenenza a una collezione facilmente riconoscibile».⁵³ L'omogeneità del discorso portato avanti da Vittorini è percepito chiaramente dalla casa editrice, anche quando lo scrittore siciliano avanza la proposta di una serie di "Gettoni" stranieri, distinti da quelli italiani con qualche accorgimento grafico.⁵⁴ Come già dimostrato da Luisa Mangoni, i risvolti dei "Gettoni" permettono infatti a Vittorini di non minare l'omogeneità della collana, stabilendo di volta in volta una gerarchia, o giustificando le ragioni di una pubblicazione⁵⁵ e, dunque, di costruire e continuare un discorso unico. I volumi degli autori stranieri – ad eccezione di uno – presentano dunque una versione più "astratta", policromatica, prima di approdare alle copertine illustrate di quattro autori italiani.

Riguardo al progetto grafico della collana e in particolare al ruolo di Steiner vi sono testimonianze spesso incerte o contraddittorie. Innanzitutto potrà sembrare interessante che nella sezione Editoria e redazione grafica dell'Archivio Albe e Lica Steiner presso il Politecnico di Milano sono conservati tre volumi dei "Gettoni": *I compagni sconosciuti* (n. 1, marzo 1951) di Franco Lucentini, *L'altro elemento* di Gianni Pirelli (n. 6, dicembre 1951), *Stagione di mezzo* di Sergio Civinini (n. 39, luglio 1955).⁵⁶ I libri di Lucentini e di Civinini riportano la firma autografa di Albe Steiner sulla prima di copertina e non la dicitura «questo è di Steiner e deve tornare a Steiner» sul *colophon*, come spesso il grafico era solito fare per attestarne l'autorialità.⁵⁷ La firma lascerebbe pensare alla sola appartenenza dei libri alla biblioteca personale del grafico,⁵⁸ e tale supposizione potrebbe essere corroborata dall'assenza dei "Gettoni" all'interno del catalogo della mostra dedicato all'attività di Steiner, curato dalla moglie Lica.⁵⁹ Tuttavia, questa "omissione" della moglie e stretta collaboratrice di Steiner troverebbe ragione in un lavoro, quello dei "Gettoni", che si affida alla consulenza di più grafici e non all'estro di uno solo.

Se guardiamo alla prima composizione volutamente povera della collana einaudiana è possibile intuire anche l'apporto ideologico e artistico di Steiner. Nello specifico si tratta di volumi di piccolo formato (19,5 x 13 cm) in leggera brossura cartonata dai colori diversi, simili a fogli di carta riciclata, bruni o chiari come leggeri acquerelli. Il nome dell'autore è riportato in nero orientato a sinistra e non

⁵¹ I "Gettoni" avrebbero dovuto sostituire la collana "Universale", come si legge in un «Pro-memoria» di Giulio Einaudi del 6 agosto 1945, in Archivio di Stato Giulio Einaudi Editore (ASGEE), Corrispondenza editoriale Torino-Roma 1945, sez. Segnalazioni al consiglio editoriale romano.

⁵² A. TOMASETIG, L. GUERRA, C. QUADRIO CURZIO (a cura di), *op. cit.*, p. 63.

⁵³ L. MANGONI, *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Einaudi, 1999, p. 681.

⁵⁴ Consiglio editoriale del 17 febbraio 1954, ASGEE, Sez. Verbali.

⁵⁵ L. MANGONI, *op. cit.*, p. 680. Ivi, p. 679, in nota si legge: «A parte *Una diga sul Pacifico* di Marguerite Duras (1951), [...] i primi Gettoni stranieri (Morris, Algren, Antelme) vedevano aggiunta al risvolto una specifica motivazione, identica per ogni libro» (cfr. E. VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. RODONDI, Torino, Einaudi, 2008).

⁵⁶ L'Archivio Albe e Lica Steiner (AALS), situato al Politecnico di Milano, comprende la documentazione relativa all'attività personale e professionale di Albe e Lica Covo-Steiner nei settori della grafica e del disegno industriale (1932-1974), materiali bibliografici (quotidiani, volumi e riviste) curati graficamente da Albe Steiner e una biblioteca specializzata nata nel 1939 con la costituzione dello studio LAS (Lica Albe Steiner).

⁵⁷ A riprova si vedano le numerose bozze/opere conservate presso l'AALS.

⁵⁸ Questa supposizione è emersa in un colloquio con Marzio Zanantoni – che si è occupato della sistemazione dell'archivio AALS –, il quale sostiene, diversamente da quanto riportato sopra, che i materiali raccolti in quella sezione sono relativi al lavoro del grafico, mentre quelli personali (avuti in dono, per esempio) sono conservati nello studio di casa.

⁵⁹ M. HUBER, L. STEINER (a cura di), *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Milano, Fratelli Alinari, 1977.

centrato, il titolo del romanzo è in varie tonalità; in basso in nero, non centrato, è collocato il logo della casa editrice. La carta avorio vergata su cui si sceglie di stampare è volutamente povera, la grafica essenziale con copertine monocromatiche dal colore pastello variabile (dal verde oliva, passando per il blu di Prussia, al giallo acido). Questa scelta, seppur nella sua semplicità, riesce bene a comunicare un senso sottile di meraviglia, di misteriosa scoperta, come un chiaro rimando o invito al suo interno. Per molti collezionisti o bibliofili, si tratta di un vero capolavoro di grafica editoriale tale da sintetizzare un'intera epoca, quegli anni Cinquanta. Se leggiamo i singoli "Gettoni" einaudiani come dei documenti che aiutano a ri-costruire la realtà del tempo, le copertine ci offrono nel loro insieme una visuale variegata quasi a formare un unico mosaico. Com'era avvenuto, in un certo senso, anche per le copertine fotografiche di «Biblioteca Politecnico» nell'uso politico e selettivo dei materiali per una comunicazione visiva. Inoltre sembrano ritornare alcuni principi di fondo che hanno alimentato il lavoro, creativo e politico insieme, di Steiner già dai tempi della rivista politecnica. Così infatti egli sintetizza il senso del suo «modello grafico»:

La parola scritta, l'equilibrio della pagina, l'equilibrio della forma, la ricerca di effetti particolari non solamente statici ma anche dinamici, lettere che possono diventare dei segni meravigliosi, che vivono di per sé, parole che acquistano un valore tutto particolare perché sono piccole piccole, perché sono messe in un posto e non può essere altro che quel posto, perché ha una ragione esatta di essere in uno stampato, in una carta da lettere, in un pieghevole, in un volume.⁶⁰

Insomma, riguardo al preciso contributo di Steiner all'interno del progetto grafico iniziale, potremmo limitarci a quanto segnalato da Massimo Romano: «Il nome dell'autore e il titolo di copertina sono collocati sulla stessa linea e non disposti in verticale, come nell'impostazione grafica più diffusa, e stampati in caratteri più forti, come raccomandava da Milano Albe Steiner, il disegnatore di "Politecnico": l'autore in nero, il titolo in colori diversi per creare un contrasto cromatico con la copertina».⁶¹

Al primo volume di Lucentini, seguono altri ventiquattro numeri con la stessa grafica, compreso il primo "Gettone" straniero, *Una diga sul Pacifico* di Marguerite Duras (1951). Solo nel 1954 viene pubblicato il secondo volume di un autore straniero, Wright Morris, *Il Padre dell'eroe*, con una veste ben differente. La copertina infatti è ispirata a un astrattismo geometrico derivato da Kandinskij, Mondrian e i costruttivisti russi (con un disegno a rete giocato sul contrasto cromatico con il fondo), grafica che ritroviamo nei restanti numeri di autori stranieri: *La specie umana* di Robert Antelme (1954), *Le notti di Chicago* di Nelson Algren (1954), *Le bestie* di Pierre Gascar (1955), *Ritratto di giovane* di Dylan Thomas (1955), *L'altro* di Charles Rohmer (1955), *La biblioteca di Babele* di Jorge Luis Borges (1955). La grafica "geometrica" di queste copertine è stata spesso attribuita a Steiner, tuttavia a riguardo vi sono testimonianze discordanti.⁶² Anna, figlia di Albe e Lica Steiner, in un colloquio privato ha dichiarato che a parer suo le copertine – per quanto semplici e sintetiche nel loro disegno – non rispecchiano affatto lo stile del padre.⁶³ Nel libro intervista con Severino Cesari, Giulio Einaudi dichiara orgogliosamente la paternità della grafica della collana, ma aggiunge: «I gettoni stranieri, quattro o cinque titoli in tutto, hanno una copertina che trovo orrenda; copertina che Vittorini ha voluto in polemica con me sostenendo che era più commerciale».⁶⁴ In casa Einaudi, come spiega l'editore, c'era infatti un rapporto diretto con il grafico, al quale si chiedeva un

⁶⁰ A. STEINER, *Il mestiere del grafico*, cit., p. 32.

⁶¹ M. ROMANO, I "Gettoni" di Einaudi, *Innocenza e forza dello stile*, «Charta», XIII, 2004, p. 27.

⁶² Cfr. V. LA MENDOLA, *La tribolata nascita del "gettone" 57: Vittorini, Calvino e Gli zii di Sciascia*, pp. 325-55: pp. 347-48; S. CAVALLI, I "gettoni" di Elio Vittorini tra esperimento e memoria, pp. 503-17: pp. 516-17, in R. CICALA, V. LA MENDOLA (A CURA DI), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, con illustrazioni e documenti, presentazione di C. CARENA, Milano, Educatt, 2009; M. ROMANO, *op. cit.*, pp. 24-29; G.C. FERRETTI, *op. cit.*, pp. 20-27.

⁶³ Tale dichiarazione mi è stata rilasciata da Anna Steiner durante un'intervista in data 14 luglio 2017 presso il suo studio privato a Milano.

⁶⁴ S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2018, p. 107.

certo tipo di copertina in base al pubblico e al tipo di collana. All'interno del laboratorio tipografico, era presente un grafico interno nonché direttore tecnico, Oreste Molina, a cui Einaudi annetteva Bruno Munari, come consulenza esterna. Non si fa il nome di Albe Steiner.⁶⁵ Come riporta Marzio Zanantoni, «secondo il ricordo di Roberto Cerati, l'allora responsabile commerciale di casa Einaudi, i "Gettoni" erano nati graficamente all'interno della casa editrice, pur se, soprattutto in quegli anni, incontri comuni e scambi di idee, in particolar modo Steiner e Max Huber, determinavano di frequente progetti grafici di difficile attribuzione individuale».⁶⁶ Anche Gian Carlo Ferretti, nel suo *L'editore Vittorini*, rimarca la tesi dell'incertezza di una univoca e documentata attribuzione dell'originario progetto grafico dovuto non si sa bene se a Giulio Einaudi o a Oreste Molina, che già aveva curato la veste molto simile della collana "Universale".⁶⁷ D'altro canto e più recentemente, Anna Baldini nel suo saggio *La Torino dell'industria culturale (1945-1968)*, accennando a Einaudi e al lavoro di Vittorini per i "Gettoni", attribuisce decisamente il disegno delle copertine ad Albe Steiner.⁶⁸ Ciò che possiamo ipotizzare è che Vittorini volesse indicare uno stacco anche visuale dai precedenti "Gettoni" e mettere in luce la similarità tra quelli stranieri, pubblicati con la stessa veste policromatica.

Al di là della sua precisa attribuzione grafica, la versione iniziale povera dei "Gettoni" italiani sembra non convincere Giulio Einaudi, anche per contrastare la caduta commerciale, viene deciso un rifacimento grafico: abbandonata la "nuda copertina", viene scelta una copertina illustrata da un disegno pittorico e plastificata, la confezione dei volumi è pensata in senso più commerciale e meno povero. È il caso, ad esempio, de *Il cappellaccio* (1957) di Gualtiero Ghizzoni (1957), de *I pipistrelli* (1957) di Gino Cesaretti e di *Gymkhana-Cross* (1957) di Luigi Davì. Ferretti, riportando nel suo saggio una testimonianza di Cerati, sostiene che la modifica della grafica di questi anni (tra il 1956 e 1957) è attribuibile a «due grafici inglesi proposti da Albe Steiner».⁶⁹ A riguardo potrebbero essere avanzate ipotesi diverse,⁷⁰ tuttavia non sono state trovate finora attestazioni valide. Più precisamente, come si legge tra i documenti d'archivio pubblicati nella *Storia dei «gettoni»*, le copertine dei volumi stranieri riproducono un disegno al tratto, ad esempio: Ghizzoni con un disegno di Renata Surbone,⁷¹ Davì con un disegno di Piero Martina,⁷² e Cesaretti, su suggerimento di Vittorini, con un'illustrazione di Emilio Greco.⁷³ L'impaginazione è attribuibile a Munari, che mette a disposizione un suo classico positivo-negativo come sfondo e *template* per i pochi titoli pubblicati.⁷⁴ In questa veste escono cinque volumi nell'arco di due anni (1956-57) per tornare con gli ultimi quattro "Gettoni" nel 1958 alla grafica iniziale monocromatica.

In linea con l'ambiente e gli orientamenti del progetto editoriale, sarebbe più cauto ma anche più coerente parlare di grafica progettuale interna ai "Gettoni". Sotto il profilo strettamente originale e peculiare della collana, sono varie e condivisibili le testimonianze concordi con l'idea di una progettazione grafica interna che difficilmente si presta a un'unica firma autoriale. I "Gettoni" infatti si qualificano come un laboratorio, dove la sperimentazione è la parola d'ordine, anche in campo grafico. Un dato interessante, anche a riprova della collaborazione di Steiner, è dato dal fatto che, pur non essendo di fatto un grafico della Einaudi, gli era stato concesso un accordo di consulenza grafica

⁶⁵ Ivi, pp. 107-8.

⁶⁶ M. ZANANTONI, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁷ G.C. FERRETTI, *op. cit.*, p. 212.

⁶⁸ A. BALDINI, *La Torino dell'industria culturale (1945-1968)*, in *Atlante della letteratura italiana. III. Dal romanticismo a oggi*, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, 2012, p. 851.

⁶⁹ G.C. FERRETTI, *op. cit.*, p. 261. Cfr. M. ROMANO, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁰ Uno fra tutti il nome di Germano Facetti (1926-2006), designer originario di Milano e amico di Steiner, trasferitosi in quegli anni a Londra. Ricoprì il ruolo di *art director* alla Penguin Books (1960-1972); cfr. G. TORRI, *Il mestiere di grafico di Germano Facetti*, in *Germano Facetti: dalla rappresentazione del Lager alla storia del XX secolo*, a cura di D. MURACA, Milano, Silvana Editoriale, 2008, pp. 105-115.

⁷¹ Lettera di E. Vittorini a I. Calvino, [Milano], 19 gennaio 1957, in E. VITTORINI, *La storia dei «gettoni»*, cit., p. 1437.

⁷² Lettera di E. Vittorini a I. Calvino, [Milano], 19 gennaio 1957. Ivi, p. 1481, 1558.

⁷³ Ivi, p. 1481.

⁷⁴ Cfr. A. TOMASETIG, L. GUERRA, C. QUADRIO CURZIO, *op. cit.*, p. 63.

a partire dal 1° gennaio 1946.⁷⁵ Il grafico milanese era anche diventato azionista di Casa Einaudi e insieme a Huber e Munari era un punto di riferimento importante a cui l'editore guardava sempre con attenzione. Inoltre, è quasi impensabile che Vittorini non lo abbia coinvolto in un progetto così importante della collana. Questo dato storico si riverbera nella comune vitalità immaginativa dei due intellettuali, Vittorini e Steiner (e, con loro, dei collaboratori), del loro metodo di ricerca e sperimentazione, volti a rintracciare sempre nuovi rapporti con gli altri e con le cose.

In campo editoriale il grafico, seppur nelle dimensioni limitate di una copertina, fa risaltare il suo segno, con precisione matematica, come un artigiano di armonie a cui aggiungere oltre alla bellezza anche la fruibilità del messaggio. Ecco che la grafica dei "Gettoni" rappresenta piuttosto un tipico caso di sviluppo progettuale di un'istanza intellettuale ed editoriale insieme. Una veste grafica pensata come testo, come ricerca leggera e immediata agli inizi, per passare da una veste più commerciale o attrattiva, fino a ritornare a una veste semplice ma elegante. Il libro è pensato come oggetto seriale, ma anche come sintagma di identità editoriale, dove il dettaglio è il rispetto per il lettore, l'autore, l'opera.

La vastissima produzione di Steiner dimostra l'estrema versatilità dello stile (dall'attività editoriale a quella pubblicitaria e promozionale), continuamente alimentata dalla grande curiosità per le tecniche e i linguaggi, dal gusto per la sperimentazione e dalla militanza della cultura concepita come ricerca. Se volessimo mettere a confronto l'idea di letteratura per Vittorini e l'idea di arte visiva per Steiner ci renderemmo conto di quanto esse siano vicine nella loro funzione documentaria ma creativa, pedagogica ma liberatrice per «un lavoro di comunicazione (culturale) preventiva».⁷⁶ Se per entrambi il libro trascende la valenza di oggetto per porsi come servizio pubblico, è lì che il laboratorio dello scrittore fa spazio alla forza creativa del grafico, capace di fornire al pubblico una chiave d'ingresso riconoscibile tra tante, in un'infinita gamma di potenzialità espressive.

⁷⁵ M. ZANANTONI, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁶ A. STEINER, *op. cit.*, p. 34.

OLTRE I CONFINI DEL LIBRO: LA LETTERATURA COME FIGURALITÀ E SPAZIO TRANSIZIONALE

di Valentina Sturli

1. Libro e letteratura

Prendiamo le mosse da un'osservazione apparentemente banale: nella civiltà occidentale contemporanea siamo per lo più abituati a identificare la letteratura con il discorso scritto e contenuto in un libro.⁷⁷ Basta consultare un manuale di una qualsiasi letteratura nazionale di area euro-americana: nella maggior parte dei casi definiamo letterari testi (da Eschilo a Sant'Agostino, da Marie de France a Goethe, da Tasso a Shakespeare fino a De Lillo e Houellebecq) che possono essere letti – oggi – dentro un volume. Del resto, anche la maggior parte degli studi critici – da *Mimesis* di E. Auerbach a *La transparence et l'obstacle* di J. Starobinski, da *The Western Canon* di H. Bloom a *La letteratura vista da lontano* di F. Moretti, per citare in ordine sparso – sono libri che si riferiscono a libri. All'identificazione *tout court* della letteratura col libro ci sono naturalmente importanti eccezioni, integrali o parziali: si pensi alle performances degli aedi greci come ai loro moderni epigoni jugoslavi studiati nei primi anni '30 da M. Parry e A. Bates Lord;⁷⁸ ai *poetry slams* contemporanei, dove è fondante la dimensione performativa fisico-verbale; ma anche all'improvvisazione teatrale e alla commedia dell'arte, alle ballate e ai canti popolari, alle fiabe tramandate oralmente, ai proverbi e alle canzoni. In tutti questi casi possiamo dire di essere davanti alla produzione e alla fruizione di testi per la cui concezione e circolazione la forma scritta non è né fondamentale né necessaria. Parliamo di 'civiltà occidentale contemporanea' proprio perché l'equazione percepita tra letteratura e testo scritto non vale né per altri periodi storici né per moltissime altre culture. Dal punto di vista cronologico forme di creazione, trasmissione, ricezione, fruizione orale dei testi letterari sono ovviamente da pensarsi come molto più diffuse in epoche in cui l'accesso al testo a stampa fosse difficile o impossibile.⁷⁹ Allo stesso modo, anche nella più stretta contemporaneità esistono zone geografiche (Sud Est Asiatico, Africa, America Latina, Russia, Balcani etc.) in cui sono attestate e spesso molto vitali forme di letteratura tradizionale legate esclusivamente all'oralità.⁸⁰

D'altra parte, è ben vero che esistono libri che non contengono letteratura: un manuale di scuola guida non è letteratura, così come una dispensa di chimica o una raccolta di ricette (ma qui torna il problema, perché alcune sembrano esserlo: cosa pensare di *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi?). Anche un saggio come quelli citati in apertura – a meno che non posseda certe particolari caratteristiche che però sono difficili da determinare, e su cui torneremo più avanti – non è generalmente considerato letteratura.

Il problema può essere dunque impostato così: non tutti i libri contengono letteratura, ma la grande maggioranza della letteratura – almeno quella che siamo abituati a considerare tale – è reperibile nei libri e a essi strettamente connessa. Ma appunto i criteri per la definizione di che cosa è letteratura – qualora provare a interrogarsi su di essi non sia ritenuta operazione irrilevante – risultano assai problematici, perché molteplici sono le distinzioni in base a cui si può operare. Non sempre quello che oggi definiremmo letteratura (e prima di tutto generi come il romanzo, il dramma e la lirica) collima con quello che in altri tempi si è concepito come tale. M. Fumaroli ha per esempio mostrato come sia necessario storicizzare la definizione, pena gravi incomprensioni.⁸¹ Prima di una

⁷⁷ Con la dicitura 'libro' non intendiamo solo l'oggetto materiale, fatto di carta e inchiostro, ma anche i suoi recenti e recentissimi derivati (per esempio gli e-books), che però conservino alcune caratteristiche fondamentali come l'impaginazione, la numerazione progressiva, l'eventuale suddivisione in capitoli, la presenza di indici, i paratesti.

⁷⁸ Si veda BATES LORD 1960; HAVELOCK 1990: p. 22.

⁷⁹ Si veda a questo proposito, tra i molti possibili titoli, REICHL 2012.

⁸⁰ Si vedano, senza alcuna pretesa di esaustività, DRAPER 2004 e 2004²; SLATER 2017.

⁸¹ Tutta l'*Introduzione* del fondamentale saggio di FUMAROLI 1980 è incentrata su una disamina di che cosa nel XVII secolo si intendesse per «letteratura»; si vedano in particolar modo le pp. 17-25.

certa data con la nozione di 'letteratura' si intendeva uno spettro molto più ampio e inclusivo di testi: dai trattati di storia alle opere scientifiche, dai testi eruditi ai discorsi pubblici. Ancora oggi nessuno penserebbe di estromettere *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di E. Gibbon, *Il principe* di N. Machiavelli, le *Pensées* di B. Pascal, le opere di Galileo e moltissimi altri testi dal canone letterario. Ma è così per un'opera storiografica moderna, per un trattato di filosofia politica o di fisica? E cosa pensare dei discorsi tenuti ogni giorno nei tribunali o in Parlamento: hanno la stessa natura letteraria di un'orazione di Lisia?

In ambito formalista e poi strutturalista si è cercato di stabilire in che cosa consista la letterarietà di un discorso, cioè cosa fa di un testo un testo letterario. Jakobson propone un discrimine a partire dalla minore o maggiore trasparenza del linguaggio, dalla funzione che esso assume: se solo informativa e referenziale, come lo sono le istruzioni per l'uso di una lavastoviglie, o poetica,⁸² caratterizzata da un'intensificata attenzione alla forma in cui un messaggio è espresso. Questa concezione è stata da molti criticata come eccessivamente restrittiva o superata.⁸³ Si può essere tentati di definire la letteratura sulla base dello *stile* che si adopera, ma un trattato di meccanica quantistica che per ipotesi fosse pieno di figure di stile (cosa improbabile ma tecnicamente possibile) sarebbe da considerarsi *ipso facto* un testo letterario?

Agli antipodi, concezioni come quella di Stanley Fish:⁸⁴ possiamo definire letteratura solo quello che una data comunità interpretativa, in un momento storico dato, decide di considerare tale. Il che vale anche per un certo tipo di arte: fuori da un museo un orinatoio è un orinatoio. Nella sala di un museo, debitamente esposto e etichettato, lo stesso orinatoio può diventare un'opera d'arte (è questo il caso, ad esempio, dell'opera *Fontaine* (1917) del dadaista Duchamp). In un celebre esperimento,⁸⁵ Fish presenta ai suoi studenti di letteratura inglese del diciassettesimo secolo un testo scritto alla lavagna: si tratta di una lista di cognomi di studiosi citati nella lezione precedente, ma abituati a interpretare in senso allegorico-figurale i testi proposti nel corso, e assumendo di trovarsi in una classe che si sta occupando di poesia metafisica, gli studenti prendono la lista di parole per una poesia e tentano (con successo!) di interpretarla. Egli ne trae la conclusione che il contesto, il modo di presentazione, l'autorità *renderebbero letteratura* anche qualcosa che non era pensato per essere tale. In questo senso si dimostra il rappresentante forse più radicale di una concezione fondata su criteri 'istituzionali': è la decisione di un gruppo di individui a definire che cosa entra e cosa resta fuori dal canone. La letteratura sarebbe definibile (con un certo grado di tautologia) come ciò che si studia a scuola nelle ore di lettere – o si acquista nelle librerie, si va a vedere a teatro etc.

2. Letteratura come figuralità nella teoria di Francesco Orlando

Francesco Orlando ha sviluppato, lungo tutta la sua riflessione teorica, una sua propria idea di letteratura. Prendendo a modello le analisi di Freud nel *Motto di spirito*, ha proposto di definire tale tutto ciò che possiede una certa dose di *figuralità*.⁸⁶ Per Freud il motto di spirito è un meccanismo socialmente istituzionalizzato che permette l'emersione di contenuti repressi, potenzialmente problematici, in forma mediata e accettabile. I motti possono giocare su ciò che è censurato dal punto di vista del contenuto (sessuale, aggressivo, scatologico), oppure sovvertire le regole della lingua e della logica; più spesso si dà una combinazione delle due possibilità. Proprio l'aggiramento dell'interdetto logico-formale e moral-comportamentale ha una valenza liberatoria, perché permette l'espressione di desideri aggressivi o osceni – ma dà anche voce al bisogno di sottrarsi agli obblighi

⁸² Si veda JAKOBSON 1963, in particolare le pp. 209-48.

⁸³ Si veda, per l'ambito italiano, DI GIROLAMO 1978: pp. 25-27; 108-9; FUSILLO 2009: pp. 55-63.

⁸⁴ Si veda la raccolta di saggi di FISH 1980.

⁸⁵ Si veda in particolare FISH 1980: pp. 322-37.

⁸⁶ Questa ipotesi è presentata per la prima volta in *Per una teoria freudiana della letteratura* (prima edizione: 1973). Sarà poi ripresa nei successivi *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana* (prima edizione: 1982) e *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo* (1990).

del pensare e parlare ‘correttamente’ – pur rimanendo all’interno di una cornice condivisa, poiché la letteratura è un gioco consentito e regolato (1973: p. 51).

Orlando propone che l’intera letteratura funzioni sulla base di un meccanismo analogo a quello del motto di spirito, e cioè che possa essere concepita come un linguaggio comunicante dell’inconscio⁸⁷ dotato di una fondamentale caratteristica: la *formazione di compromesso*, ovvero la possibilità di far posto contemporaneamente a istanze in contrasto. Si tratterebbe di un funzionamento analogo perché si introducono nel linguaggio conscio e comunicante, nonché socialmente istituzionalizzato, modi di pensare e di esprimersi che si richiamano a una logica in contrasto con quella conscia – e che prevedono, come nel motto freudiano, la violazione del principio di identità e non contraddizione. Cardinale per gli sviluppi della sua riflessione è la riformulazione in chiave di bi-logica dell’inconscio freudiano così come operata da Matte Blanco:⁸⁸ il pensiero umano si articolerebbe in due possibili e compresenti modalità di funzionamento, una definita *asimmetrica*, che opera secondo i principi logici di identità, mutua esclusione e non contraddizione, e una *simmetrica* – tipica appunto dell’inconscio – che invece lavora (proprio come nel caso della freudiana logica del sogno) per generalizzazioni, compresenza di opposti, condensazione, spostamento (ORLANDO 1987: pp. 168-69).

Al primo tipo di funzionamento può essere ricondotto quello che comunemente identifichiamo come l’esercizio delle facoltà razionali; al secondo la logica delle emozioni, che procedono per generalizzazione, estensione, formazione di classi. La compresenza di queste due logiche in una manifestazione letteraria (in senso allargato, che dunque comprenda tanto la barzelletta quanto il poema epico) è possibile mediante il meccanismo della formazione di compromesso, che a sua volta determina la *figura*; ogni figura si costituisce sulla base di una formazione di compromesso tra le logiche del conscio e dell’inconscio.⁸⁹ La figura è dunque concepita come il momento in cui si concretizzerebbe, prima di tutto a livello formale, una formazione di compromesso tra «la manipolazione di tipo inconscio-infantile delle parole e dei pensieri» (represso) e «quella trasparenza nel rapporto tra significante e significato che dovrebbe essere normale o almeno prevalente nell’uso conscio-adulto del linguaggio» (ORLANDO 1987: p. 56). In questo senso costituisce «il perpetuo tributo reso all’inconscio – ma quanto volentieri reso – dal linguaggio dell’io cosciente. E letteratura è, secondo una definizione per così dire aperta, qualunque linguaggio verbale dell’io cosciente (scritto e orale) che renda in misura elevata o elevatissima all’inconscio il tributo rappresentato dalla figura» (ORLANDO 1987: p. 66).

Non è un caso che nella precedente citazione non venga operata alcuna distinzione tra discorso scritto e orale. Se il criterio per definire la letteratura si basa sulla presenza di figure, allora la letteratura è dovunque, perché dovunque è anche la possibilità di utilizzo figurale della lingua. A questo proposito nota giustamente Di Girolamo:⁹⁰

Il testo letterario [scil. *secondo Orlando*] è dunque definito in base alla presenza di un inespungibile tasso di figuralità: ricade facilmente nella definizione la poesia, ma anche la barzelletta. La nozione di figura non si risolve infatti nella “figura fonica” di cui parla Jakobson, né nei tropi della retorica tradizionale, ma comprende ogni tipo concepibile di figure [...]. Un sonetto barocco o un trattato scientifico sono quindi realizzazioni di gradi e di forme diverse di figuralità: ma è la presenza stessa [...] di figure che qualifica questi testi come letterari. [...] tutti i testi potrebbero quindi essere disposti su una scala che ne traduca la letterarietà, cioè secondo una

⁸⁷ Il motto di spirito è l’unico linguaggio non solo significante, ma anche comunicativo dell’inconscio, e questo perché permette l’emersione di istanze represses in forma socialmente condivisa e comprensibile. È in questo senso che il motto si distinguerebbe dalle altre manifestazioni dell’inconscio: il lapsus, il sogno, il sintomo, che sono significanti ma non comunicanti. Si veda a questo proposito ORLANDO 1975: pp. 17 e sgg..

⁸⁸ Si veda ORLANDO 1987: pp. 234-35; 341; MATTE BLANCO 1985.

⁸⁹ La riflessione di Orlando è dichiaratamente debitrice di LACAN 1966: p. 361 e BENVENISTE 1966: pp. 84-87, che hanno per primi affermato la natura retorico-formale dell’inconscio: nei sogni, nei lapsus, nei sintomi si può riscontrare la presenza e la produzione di figure, ma a livelli di addensamento tale che essi risultano per lo più indecifrabili.

⁹⁰ Si veda DI GIROLAMO 1978: pp. 74-75; anche FUSILLO 2009: pp. 67-68.

gerarchia che non ha nulla a che vedere né con valutazioni estetiche, né con le concezioni tradizionali o storicamente individuate del fatto letterario.

Non è del resto Orlando il primo a notare che il discorso corrente e quotidiano – quindi tutto quello che più lontano ci può essere dal canone letterario inteso come testo scritto e fissato una volta per sempre – possiede valenze profondamente e intrinsecamente figurali: già Du Marsais,⁹¹ Rousseau⁹² e Marmontel⁹³ hanno intuito che la figura, lungi dall'essere una caratteristica del discorso colto, un ornamento aggiunto ad un supposto modo 'neutro' di affermare qualcosa, è invece ubiqua nel discorso umano. Davanti alla figuratività di fenomeni che utilizzano non solo dispositivi retorico-stilistici, ma anche concettuali, indistinguibili da quelli del discorso scritto e canonico, Orlando avanza un'ipotesi che ribalta radicalmente il senso comune: non solo la letteratura non si identificherebbe con i testi appartenenti a un canone, ma addirittura se ne troverebbe incomparabilmente più *fuori* dai libri che *dentro* ad essi.

3. Letteratura come spazio transizionale

Affermare che ovunque c'è (virtualmente) letteratura non significa dire che ovunque si faccia *buona* letteratura, *degn*a di essere conservata per scritto, di entrare a fare parte di un canone e magari passare alla storia. Ci sarà piuttosto, nella sterminata massa dei discorsi figurali, la punta di un iceberg costituita dal novero dei testi canonici (o che si candidano a diventarlo), mentre tutto il resto è costituito da materiale più o meno destinato a non durare.

Una prospettiva del genere, che conferisce ad ogni tipo di discorso uno statuto almeno potenzialmente figurale – senza distinzione tra scritto e orale, tra colto e non, istituzionale o meno etc. – è in consonanza con alcune importanti scoperte in ambito neuro-cognitivo degli ultimi decenni sul funzionamento del pensiero umano: G. Lakoff e M. Johnson⁹⁴ hanno per esempio mostrato come il funzionamento metaforico, che accosta due termini apparentemente lontani l'uno dall'altro sulla base di una caratteristica comune, non sia proprio solo del piano espressivo e stilistico, ma prima di tutto concettuale. R.W. Gibbs mostra come siano costitutive dei processi di pensiero, e dunque già al livello di modellizzazioni mentali, figure come la metafora, l'ironia, il paradosso, la metonimia. Lungi dall'essere più dispendioso, il pensiero figurale sta alla base di gran parte dei processi cognitivi. Scrive infatti, relativamente all'uso della metafora, ma in modo perfettamente generalizzabile anche ad altre figure:⁹⁵

Metaphors allow people to communicate complex configurations of information that better capture the rich, continuous nature of experience than does literal discourse alone. [...] Finally, metaphors may help capture the vividness of our phenomenological experience (*the vividness hypothesis*). Because metaphors convey complex configurations of information rather than discrete units, speakers can convey richer more detailed, more vivid images of our subjective experience than can be expressed by literal language.

La consonanza tra questi studi e la proposta di Orlando è evidente: la figura non è da intendersi solo come un ornamento linguistico, bensì come una modalità strutturante del pensiero prima ancora

⁹¹ «En effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de figures en un seul jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. Ainsi, bien loin que les figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce serait au contraire les façons de parler sans figures qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées». CHESNEAU DU MARSAIS 1988: pp. 62-63.

⁹² «Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des Tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier». ROUSSEAU 1990: p. 68.

⁹³ «Comme le Bourgeois gentilhomme faisait de la prose sans le savoir, sans le savoir aussi, et sans nous en apercevoir, nous faisons continuellement des *figures* de mot et des *figures* de pensée». MARMONTEL 2005: pp. 556-57.

⁹⁴ LAKOFF, JOHNSON 1980.

⁹⁵ GIBBS 1994: pp. 124-25.

che dell'espressione. Il linguaggio letterario si costituirebbe in quest'ottica non tanto come differenza o scarto, ma piuttosto come sfruttamento mirato di una tendenza intrinseca alla mente umana: quella, appunto, a pensare (e parlare) per figure. Il che comporta un rovesciamento di prospettiva potenzialmente fecondo: *non sarebbe la letteratura a fare la figura, ma la figura a fare la letteratura*. Ciò non esclude la presenza di altri criteri utili a definire quest'ultima, come le condizioni materiali, storiche e culturali di produzione, le parentele intertestuali, l'appartenenza di un certo testo a un determinato genere letterario, lingua o tradizione nazionale, le forme della circolazione, della fruizione e della ricezione. Semplicemente significa pensare alla letteratura come a un fenomeno molto più diffuso di quanto una concezione strettamente legata alla scrittura possa far credere. E questo perché – si suppone – la letteratura come figuralità può essere prima di tutto concepita come un bisogno della mente umana, una sua espressione e una modalità di funzionamento.

In questo senso, restando all'interno della cornice epistemologica psicoanalitica, pensiamo possa essere utile l'accostamento tra la concezione orlandiana di letteratura e il concetto di *spazio transizionale* così come definito dallo psicoanalista britannico D. Winnicott (1896-1971). Abbiamo detto che la letteratura – intesa, in termini orlandiani, come sinonimo di discorso figurale – funziona sulla base della compresenza costitutiva e simultanea di istanze, sia formali che contenutistiche, in contrasto tra loro. Il che implica un meccanismo (la formazione di compromesso) che rende contemporaneamente presente e assente, logico e anti-logico, affermato e negato ciò cui si sta conferendo esistenza mediante la rappresentazione verbale. L'accostamento tra figuralità e spazio transizionale è, pur cursoriamente, già stato proposto in un recente manuale di teoria letteraria:⁹⁶

Infatti, anche solo enunciando una metafora o un'ironia noi cominciamo a fare *come se* le cose non fossero quel che sono. Insomma, allorché giochiamo creativamente con la lingua facciamo letteratura anche se non lo sappiamo, perché appunto ci emancipiamo, almeno in parte, dalla logica e dal principio di realtà. D'altra parte è questo statuto intrinsecamente figurale e finzionale – o «transizionale», per dirla con lo psicoanalista Donald Winnicott (1896-1971) – del discorso letterario che ci spiega una delle caratteristiche più affascinanti ma anche più disturbanti di esso: se il testo poetico da una parte ci veicola verità importanti e addirittura scandalose sul nostro mondo, dall'altra proprio perché ce le presenta in modo indiretto e inverificabile esso le rende anche evanescenti, sfuggenti, difficili da fissare (simili in ciò ai sogni).

In Winnicott sono centrali il concetto di *oggetto* e di *spazio transizionali*, che definiscono tutte quelle attività sia infantili che adulte (uso di determinate cose materiali, giochi, creazione e fruizione artistica) in cui è statutaria la compresenza di due dimensioni che in apparenza dovrebbero tendere a escludersi mutualmente. Nei bambini molto piccoli, ma anche nelle fasi più avanzate dello sviluppo, certi oggetti fisici, di solito facilmente manipolabili, maneggevoli e trasportabili (orsacchiotti, copertine, giocattoli), vengono investiti di potenzialità di questo genere. Ma possono essere altrettanto investiti, soprattutto in fasi successive, non tanto entità materiali, quanto attività: prima tra tutte proprio il gioco. Riflettendo sulla natura dell'attività ludica nel bambino, Winnicott scrive infatti: «Mi sono reso conto [...] che *il gioco non è di fatto una questione di realtà interna, e neppure una questione di realtà esterna*. Ora sono giunto [...] alla domanda: *se il gioco non è né al di dentro né al di fuori, dov'è?*».⁹⁷ Proprio questa in effetti è la natura degli spazi transizionali, che costituiscono qualcosa di intermedio tra presenza e assenza, tra reale e irreali, tra materiale e simbolico. Così facendo permettono uno spazio di transito tra il mondo interno e il mondo esterno, una sorta di zona cuscinetto in cui è prevista la possibilità di sperimentare forme particolari di esperienza e espressione.

Si pensi ai bambini che giocano a riprodurre il mondo degli adulti, o agli adulti che – in uno spazio scenico o nel contesto della fruizione privata – 'giocano' a riprodurre il mondo di Medea, di Amleto, di Don Chisciotte, di Emma Bovary, di Josef K. Che cosa stanno facendo? Evidentemente, così come i bambini non *sono* gli adulti che vogliono impersonare, così neanche l'adulto che recita o

⁹⁶ BRUGNOLO, COLUSSI ET AL. 2016: p. 71.

⁹⁷ WINNICOTT 1990: p. 154.

legge è Don Chisciotte o Medea. Eppure, in qualche modo, quegli esseri esistono perché la letteratura autorizza la loro presenza in un modo che è appunto contemporaneamente ‘esistenza’ e ‘non esistenza’.

Il gioco, in Winnicott, è assimilato a qualsiasi possibile attività creativa, proprio perché entrambe funzionerebbero sulla base di un principio di sospensione della dicotomia tra vero e falso, dentro e fuori: «Che cosa facciamo, per esempio, quando ascoltiamo una sinfonia di Beethoven o quando andiamo in pellegrinaggio ad una galleria d’arte, o quando leggiamo a letto *Troilo e Cressida* o quando giochiamo a tennis? Che cosa fa un bambino quando si siede sul pavimento giocando [...]? che cosa fa un gruppo di adolescenti che partecipa ad una riunione pop?». ⁹⁸ Lo spazio transizionale è definibile come «un’area intermedia di esperienza» che «per tutta la vita viene mantenuta nella intensa esperienza che appartiene alle arti, alla religione, al vivere immaginativo ed al lavoro creativo scientifico». ⁹⁹ Riuscire a costituire uno spazio transizionale intorno a sé, fare uso degli oggetti transizionali e trarne beneficio significa prima di tutto riuscire a pensare la realtà esterna, la condizione della separatezza ma anche della relazione rispetto al mondo. È dunque condizione necessaria e imprescindibile per la formazione delle capacità di simbolizzazione, alla base di ogni possibile capacità di immaginare e godere della letteratura.

Ora, se è vero che la figuralità permette di fare spazio contemporaneamente a istanze in contrasto, che sembrano contraddirsi l’una con l’altra senza che però ci si senta in obbligo di decidere da che parte stare, questo è proprio perché essa è prima di tutto un meccanismo che favorisce l’instaurarsi di una dimensione *come se, né vera né falsa, né presente né assente*: quella che lo psicoanalista britannico ha appunto descritto come spazio transizionale.

Possiamo in altri termini pensare allo spazio transizionale come a una formazione di compromesso, e se è vero che la letteratura si basa, in termini orlandiani, proprio su questo meccanismo che media tra istanze in contrasto, allora possiamo pensarla nei termini di uno spazio transizionale. In questa cornice essa, sia essa scritta o orale, costituisce una vera e propria modalità di funzionamento psichico, onnipresente e fondante l’esperienza umana. Il libro, nella sua consistenza maneggevole, accessibile, portatile – così com’è venuta costituendosi e definitivamente stabilendosi solo nel corso del XIX secolo – rappresenta forse ancora oggi, nella sua propria materialità fisica, uno degli ‘oggetti transizionali’ per adulti più diffusi e significativi: ogni volta che ne sfogliamo uno, lo adoperiamo, lo teniamo in mano stiamo facendo un’esperienza che media tra la concreta dimensione materiale e le infinite potenzialità immaginarie che esso contiene. Forse per questo è così facile identificarlo *tout court* con una delle più importanti attività dell’umano: il fenomeno che, appunto, definiamo *letteratura*.

BIBLIOGRAFIA

- A. BATES LORD, *The Singer of Tales*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1960.
É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci 2016.
C. CHESNEAU DU MARSAIS [1730], *Des tropes*, Paris, Flammarion, 1988.
C. DI GIROLAMO, *Critica della letterarietà*, Milano, Il Saggiatore, 1978.
J. A. DRAPER, *Orality, Literacy, and Colonialism in Antiquity*, Leiden-Boston, Brill, 2004.
J. A. DRAPER, *Orality, Literacy, and Colonialism in Southern Africa*, Leiden-Boston, Brill, 2004².
E. HAVELOCK, *The Oral-literate Equation: a Formula for the Modern Mind*, in D. R. OLSON, N. TORRANCE (edd.), *Literacy and Orality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
S. FISH, *Is There a Text in this Class?*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1980.
S. FREUD [1905], *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
M. FUMAROLI, *L’Âge de l’Éloquence*, Genève, Librairie Droz, 1980.
M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.

⁹⁸ WINNICOTT 1990: p. 167.

⁹⁹ WINNICOTT 1990: p. 38.

- R. W. GIBBS, *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- J. LACAN, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- G. LAKOFF, M. JOHNSON [1980], *The Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- J.-F. MARMONTEL [1787], *Éléments de littérature*, Paris, Éditions Desjonquères, 2005.
- I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets*, London, Duckworth, 1975.
- F. ORLANDO [1973], *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- F. ORLANDO, «Saggio introduttivo», in S. FREUD [1905], *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- F. ORLANDO [1982], *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.
- F. ORLANDO, *Due letture freudiane: Fedra e Il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- K. REICHL (Ed.), *Medieval Oral Literature*, Berlin, De Gruyter, 2010.
- J.-J. ROUSSEAU [1781], *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, 1990.
- N. W. SLATER (Ed.), *Voice and Vioces in Antiquity*, Leiden-Boston, Brill, 2017.
- D. WINNICOTT [1971], *Gioco e realtà*, (tr. it.) Roma, Armando Editore, 1990.

I REGISTRI DI BIBLIOTECA COME FONTE PER LA RICOSTRUZIONE DI PERCORSI DI LETTURA

di Alessandra Toschi

Tracciare una storia del servizio al pubblico nelle biblioteche del passato significa indagare struttura e trasformazioni degli ingranaggi che collegano tra loro risorse informative, persone e strumenti in uno spazio (fisico o virtuale) predisposto per agevolare tali connessioni. A questo scopo risulta fruttuoso l'accostamento di approcci volti da una parte ad analizzare l'andamento delle attività nel corso del tempo, dall'altra a recuperare casi paradigmatici ed esperienze significative. I documenti rilevanti in tal senso spaziano dalle statistiche diffuse dalle biblioteche per pubblicizzare il proprio operato e giustificare le relative spese, alle occasionali dichiarazioni di promotori o utilizzatori dei servizi, recuperabili in carteggi, diari e altre attestazioni a stampa. Queste ultime testimonianze, pur se di indubbio interesse per gli elementi peculiari che non di rado trasmettono, forniscono risposte limitate a causa della loro frammentarietà e della parzialità del punto di osservazione di chi le ha prodotte, con conseguenti problematiche relative alla comparazione di dati tra loro disomogenei.

I registri manoscritti utilizzati nelle biblioteche per gestire le operazioni di iscrizione, lettura in sede e prestito sono uno strumento che consente il recupero di informazioni più circostanziate e colorite rispetto a quelle diffuse dalle statistiche e che presenta al contempo caratteri di maggiore organicità e costanza. Generalmente in uso fino ai primi decenni del XX secolo, quando furono gradualmente soppiantati da sistemi più snelli quali le schede mobili, questi documenti contengono molteplici, vari e talvolta imprevedibili punti di raccordo tra i libri e i loro fruitori, offrendo delle coordinate utili per identificare e valutare la fisionomia delle biblioteche (al di là delle suddivisioni tipologiche precostituite che soprattutto in Italia hanno presentato e presentano confini molto sfumati) e l'influenza avuta da queste nella diffusione e nello sviluppo della cultura.

Se gli storici delle biblioteche vedono in tali risorse riferimenti idonei a dare consistenza alle ricerche su usi e funzioni degli istituti studiati, la loro esplorazione risulta proficua anche in altri settori disciplinari, sia per ricostruire la fortuna di opere, autori e tematiche, sia per scoprire i percorsi di lettura seguiti da specifiche categorie di frequentatori o singoli lettori. Solo in apparenza liste di nomi, titoli e date di limitata portata informativa, i registri offrono la possibilità – più o meno agevole a seconda della loro struttura interna¹⁰⁰ e dell'accuratezza nella compilazione – di selezionare stringhe di particolare interesse e di isolarle costituendo serie ordinate, relative ad esempio alle richieste di lettura avanzate da un individuo. Le ricerche che è possibile sviluppare su queste selezioni di dati sono in parte assimilabili a quelle, ad oggi più diffuse, condotte sulle cosiddette “biblioteche d'autore”¹⁰¹ o comunque su collezioni di privati, finalizzate a rintracciare interessi e influssi che hanno contribuito alla formazione e allo sviluppo di una data personalità. Se con tali oggetti di studio le registrazioni bibliotecarie di circolazione condividono alcuni limiti (come quello di non garantire che un particolare libro sia stato effettivamente letto, o che particolari segni di lettura siano da attribuirsi al proprietario o richiedente), la loro indagine presenta punti di forza peculiari, tra cui la possibilità di fissare la richiesta a una determinata altezza cronologica e di collocarla in una

¹⁰⁰ L'ordinamento adottato poteva infatti essere cronologico (il più comune, specialmente per i registri di lettura in sede, come quelli compilati alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze nel periodo 1844-1926), per numero di ingresso o segnatura (così è organizzato il Libro del prestito del Gabinetto scientifico-letterario G.P. Vieusseux dal 1820 al primo quarto del XX secolo), per autore (è il caso dei registri di prestito della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna a partire dall'ottobre 1906) o, più raramente, per lettore (ad esempio, nei registri della Bibliothèque des Lettres et Sciences humaines dell'École normale supérieure di Parigi, in uso fino al 1928, per i normalisti i prestiti venivano elencati in uno spazio assegnato a ciascun richiedente).

¹⁰¹ Per un approfondimento, si veda il materiale messo a disposizione dalla Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore dell'Associazione Italiana Biblioteche: <http://www.aib.it/struttura/commissioni-e-gruppi/gbaut/strumenti-di-lavoro/> (consultato il 27/06/2018).

sequenzialità entro la quale le relazioni eventualmente intercorrenti tra letture ed eventi biografici significativi, legati in particolare alla produzione di un autore, risultano più immediatamente evidenti.

La pratica del recupero di percorsi individuali di lettura nei registri bibliotecari, seppur non ancora consolidata, è alla base di studi relativi a vari contesti storici, geografici e disciplinari. Per fare qualche esempio: nell'ambito dell'antropologia e della sociologia sono stati analizzati prestiti di Émile Durkheim, Marcel Mauss e Robert Hertz in biblioteche francesi;¹⁰² dalla storia dell'arte viene un approfondimento delle letture dei fratelli de Chirico a Milano e Firenze;¹⁰³ in campo letterario, da tempo sono noti prestiti effettuati da Samuel Taylor Coleridge e Robert Southey tra l'Inghilterra e la Germania,¹⁰⁴ mentre è in corso un recupero di richieste avanzate da Dino Campana a Ginevra e Firenze.¹⁰⁵

La comprensione dei dati riferiti a una specifica persona può essere ulteriormente sviluppata prendendo in considerazione elementi di contesto: le scelte del lettore erano tipiche e condivise da altri o è individuabile uno scarto rispetto alle tendenze generali? Chi erano i frequentatori che incontrava nelle sale?¹⁰⁶ È possibile accostare registrazioni relative a più biblioteche per capire meglio i suoi modi di studio? Per favorire ricerche sull'avventura intellettuale delle personalità del passato, che comprendano anche i contatti avuti con un'istituzione finalizzata ad agevolare l'accesso alla conoscenza, è pertanto auspicabile lo sviluppo di progetti di largo respiro in grado di trattare i registri di circolazione nel loro complesso, avvalendosi delle potenzialità del digitale. Il riscontro favorevole ottenuto dalla realizzazione di database come *City Readers* (basato sui registri della New York Society Library dal 1789 al 1805), *What Middletown Read* (che tratta le registrazioni di prestito alla

¹⁰² Tra gli studi sulle letture di Durkheim, che hanno portato al recupero di 1095 richieste di prestito, segnaliamo: G. PAOLETTI, *Durkheim à l'École Normale Supérieure: lectures de jeunesse*, «Études durkheimiennes/Durkheimian Studies», IV, 1992, pp. 9-21; N. SEMBEL, *La liste des emprunts de Durkheim à la bibliothèque universitaire de Bordeaux: une «imagination méthodologique» en acte*, «Durkheimian studies», XIX, 2013, pp. 5-48; M. BÉRA - G. PAOLETTI, *La bibliothèque virtuelle d'un intellectuel de la Troisième République: Émile Durkheim*, in *Biblioteche filosofiche private: strumenti e prospettive di ricerca*, a cura di R. RAGGHIANI e A. SAVORELLI, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, («Seminari e convegni», 37), pp. 321-39; M. BÉRA, *Les emprunts de Durkheim dans les bibliothèques de l'École normale supérieure et de la Sorbonne / Durkheim's Loans from the Libraries of the ENS and the Sorbonne, 1902-1917*, «Durkheimian studies», XXII, 2016, pp. 3-46. Per le letture di Mauss e Hertz, cfr.: N. SEMBEL, *Les emprunts de Mauss à la bibliothèque universitaire de Bordeaux: la genèse d'une «imagination sociologique»*, «Durkheimian studies», XXI, 2015, pp. 3-60; ID., *Liste des emprunts de Mauss à la bibliothèque universitaire de Bordeaux (1890-1895)*, ivi, p. 61-65; S. BACIOCCHI, *Livres et lectures de Robert Hertz*, in *Hertz: un homme, un culte et la naissance de l'ethnologie alpine: actes de la Conférence annuelle sur l'activité scientifique du Centre d'études francoprovençales: Cogne, 10 novembre 2012*, Aoste, Région autonome Vallée d'Aoste, 2013, p. 19-44.

¹⁰³ Tra i contributi pubblicati, si vedano: P. ITALIA, «Leggevamo e studiavamo molto»: *Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense (1909-1910)*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica: Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, Atti del convegno di studi, Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010, Milano, Scalpendi, 2011, («Archivio dell'arte metafisica»), pp. 11-23; N. MOCCHI, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica: Milano e Firenze 1909-1911*, con uno scritto di P. BALDACCI, Milano, Scalpendi, 2017, («Archivio dell'arte metafisica»).

¹⁰⁴ Cfr. per esempio: P. KAUFMAN, *The Reading of Southey and Coleridge: The Record of Their Borrowings from the Bristol Library, 1793-98*, «Modern Philology», XXI, 3, febbraio 1924, pp. 317-20; A. SNYDER, *Books Borrowed by Coleridge from the Library of the University of Göttingen, 1799*, «Modern Philology», XXV, 3, febbraio 1928, pp. 377-80; J.C.C. MAYS, *Coleridge's Borrowings from Jesus College Library, 1791-94*, «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society», VIII, 1985, pp. 557-81; M. VAN WOUDEBERG, *Coleridge's German Literary Studies at Göttingen in 1799: Reconsidering the Library Borrowings from the University of Göttingen*, «The Coleridge Bulletin», n.s., XXI, Summer 2003, pp. 66-80.

¹⁰⁵ A. PETRUCCIANI, *Dino Campana alla Biblioteca di Ginevra: una prima ricostruzione della frequentazione del poeta, per 19 giorni tra il 7 aprile e il 19 maggio 1915, e delle sue varie letture: l'importanza della documentazione d'archivio delle biblioteche e dei loro cataloghi per una storia della cultura*, «Biblioteche oggi», XXXII, 8, ottobre 2014, pp. 4-8; ID., *Dino Campana, Ginevra, la Biblioteca (7 aprile-19 maggio 1915)*, «Antologia Vieusseux», n.s., LIX, mag.-ago. 2014, pp. 53-71; ID., *Ancora su Dino Campana e la Biblioteca di Ginevra*, «Antologia Vieusseux», n.s., LX, set.-dic. 2014, pp. 41-60.

¹⁰⁶ La ricerca su Dino Campana alla Bibliothèque de Genève è stata arricchita con il recupero di presenze e richieste degli altri frequentatori nei giorni di presenza del poeta: A. PETRUCCIANI, *Il giardino dei sentieri che s'incrociano: il pubblico della Biblioteca di Ginevra (1915)*, «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XXIX, 2015, pp. 99-135.

Muncie Public Library, nell'Indiana, dal 1891 al 1902), *Australian Common Reader* (con i prestiti di sette biblioteche dal 1861 al 1912)¹⁰⁷ conferma la validità di tali approcci, impegnativi in termini di risorse necessarie ma di grande utilità interdisciplinare nel fornire risposte e nuove domande sulla storia della lettura e della cultura. Con l'intento di sviluppare iniziative di questo genere anche in Italia, è in corso presso il Dipartimento di Lettere e culture moderne dell'Università di Roma "La Sapienza" un lavoro di ricognizione e analisi a campione dei registri di iscrizione, lettura in sede e prestito di alcune biblioteche fiorentine e bolognesi in età giolittiana. Il progetto mira a ricostruire la storia dei servizi al pubblico e a presentare nuovi elementi di indagine utili ad arricchire la conoscenza di personalità attive nel periodo esaminato.

¹⁰⁷ New York Society Library, *City Readers: Digital Historic Collections at the New York Society Library*, <http://cityreaders.nysoclib.org/>; Ball State University Libraries, Centre for Middletown Studies, Muncie Public Library, *What Middletown Read*, <http://www.bsu.edu/libraries/wmr/>; *Australian Common Reader*, <http://www.australiancommonreader.com/> (consultati il 27/06/2018).

2.

STORIE DI LIBRI E DI LETTORI

LA LETTERATURA E L'ARS SCRIBENDI. DAI MODELLI TIPOGRAFICI ALLE REGOLE DI LETTURA

di Martina Pazzi

I trattati di scrittura, prodotti della letteratura tecnico-didascalica in latino e in volgare del Rinascimento, sono veri e propri «atlanti delle scritture a mano»,¹⁰⁸ esemplari completi di imitazione di diverse tipologie grafiche organizzate gerarchicamente,¹⁰⁹ come le capitali latine restaurate da Poggio Bracciolini e dalla sua scuola fiorentina, la *littera antiqua*, la gotica e l'italica, ovvero la cancelleresca elaborata all'antica da Niccolò Niccoli negli anni Trenta del Quattrocento ed assunta nella segreteria pontificia dei brevi e nelle cancellerie degli Stati europei con la denominazione di 'bastarda italiana'.¹¹⁰ Per questi stili grafici, presentati o come esempi a cui erano associati specifici generi letterari o in scomposizioni delle lettere costitutive in tratti grafematici minori finalizzati ad insegnarne il tratteggio secondo una descrizione normativa e ripetibile, 'la geometrica ragione',¹¹¹ i manuali approntano uno specifico insegnamento: fondato sull'esecuzione delle lettere fino alla metà del Cinquecento, basato su una ripetizione meccanica delle lettere-guida a partire dalla seconda metà del XVI secolo.¹¹² Analizzati da questo specifico punto di vista, i trattati di scrittura possono essere convenzionalmente suddivisi in due filoni. I manuali del primo filone, incentrati sulla costruzione delle maiuscole antiche e sullo studio metodico delle proporzioni delle capitali epigrafiche, non presentano testi letterari, ma solo commenti e mostre di alfabeti, e sono stati, pertanto, esclusi dall'analisi qui proposta. I trattati del secondo filone, dedicati principalmente alle scritture documentarie – prima fra tutte l'italica stilizzata da Ludovico degli Arrighi e Giovan Battista Palatino ed elaborata da Giovan Francesco Cresci in forme pre-barocche – veicolano, invece, testi letterari, documentari ed edificanti. All'amanuense si era, infatti, sostituito il calligrafo¹¹³ per alcuni fattori: la diffusione della stampa, mezzo *alleato* della manualistica, che sancì una codificazione nel panorama grafico, e l'interazione, dovuta alla contiguità fisica delle due tipologie documentarie, di manoscritti e testi a stampa e, infine, la tendenza dei primi stampatori a rispettare la tipologia scrittoria del codice che costituiva la fonte e l'ispirazione per le loro edizioni, anche in funzione dei contenuti. Da un lato, infatti, la scrittura gotica era impiegata per le opere filosofiche, religiose e giuridiche, dall'altro lato si ricorreva al romano tondo e al corsivo italico per testi classici ed umanistici. I manuali di scrittura rappresentano, per questo, uno specifico segmento della storia del libro – anche per la loro composizione "a tecnica mista" in silo-tipografia e calco-tipografia – e dei testimoni documentari per quanto riguarda la circolazione letteraria.

Il primo esempio esaminato è tratto dai manuali di Ludovico degli Arrighi *Vicentino*, copista, *scriptor* di brevi apostolici, editore e canonizzatore del corsivo italico, attivo a Roma nella prima metà del Cinquecento: *La operina da imparare di scrivere littera Cancellarescha* del 1522 e *Il modo de temperare le Penne con le varie sorti de littere* del 1523. L'accento vuole essere posto sulle seconde parti di questi manuali, contenenti testi esemplificativi definiti «Exempli per firmar la mano». ¹¹⁴ Ci si sofferma sui testi letterari sulla base di due considerazioni: tali testi non sono solo degli espedienti didattici funzionali all'esemplificazione delle scritture, come gli studi di Stefano Pagliaroli, Andreina Ballarin, Alfred Fairbank e Berthold Wolpe hanno messo in luce,¹¹⁵ ma delle testimonianze della circolazione dei classici nel Cinquecento; la paternità di questi brani antologici non è sempre rivelata dal calligrafo. Nel caso di Arrighi, infatti, vengono citati solo tre autori – Petrarca, Galeno e Casanova –, ¹¹⁶ mentre per le altre opere si è

¹⁰⁸ Cfr. MONTECCHI 2005, p. 53.

¹⁰⁹ Cfr. CARDONA 1981, p. 109.

¹¹⁰ Cfr. CENCETTI 1954, pp. 287-294; MORISON 1990, p. 37.

¹¹¹ Cfr. CARDONA 1978, pp. 60; 67.

¹¹² Cfr. PETRUCCI 1983, p. 623 e sgg.

¹¹³ Cfr. CENCETTI 1954, p. 266.

¹¹⁴ L. DEGLI ARRIGHI, *La operina*, 1522, c. CIVr.

¹¹⁵ Cfr. BALLARIN 1974; PAGLIAROLI 2005, pp. 47-79; FAIRBANK, WOLPE 1960.

¹¹⁶ L. DEGLI ARRIGHI, *La operina*, 1522, c. XIVr: «F. Petrarc. dict(um)»; carta XVr: «Dictabat hoc Galenus: Scribebat Vicentinus»; L. degli Arrighi, *Il modo*, 1523, carta VIIIv: «Marcus Antonius Casanova».

provveduto a identificare la fonte letteraria. Degli autori latini il Vicentino riproduce brani tratti dall'*Anfitrione* di Plauto,¹¹⁷ dalle *Satire* di Orazio, dalle *Metamorfosi* e dall'*Ars Amatoria* di Ovidio, dalle *Sententiae* di Siro, dalle *Catilinarie* di Sallustio e dall'*Eneide*, attestando la fortuna del Virgilio nel Cinquecento.¹¹⁸ Ne *La operina*, la sentenza «Breve et irreparabile Tempus», tratta dal X libro dell'*Eneide*, presenta una contiguità semantica con la terzina petrarchesca con incipit «Segui già le speranze, el van desio», desunta dal *Trionfo del Tempo*.

L'individuazione di questo *topic* permette di riagganciarsi ai *Trionfi* di Petrarca, poema allegorico incompiuto in terzine dantesche imitato dagli umanisti, che lo preferirono al *Canzoniere* per le affinità con la *Divina Commedia* e l'intento enciclopedico dell'opera. Dei *Trionfi* Arrighi trascrive nel 1508 un manoscritto, conservato alla Biblioteca Nacional de España (Vitr.22-3) e contenente anche il *Canzoniere*,¹¹⁹ servendosi come antigrafo dell'edizione aldina del 1501.¹²⁰ Il Vicentino imprime nei suoi manuali tre passi del poema: due terzine tratte dal *Trionfo del Tempo* con incipit «Segui già le speranze, el van desio», il verso 21 del *Trionfo di Amore*, «Altro diletto che Imparar non provo», e una terzina desunta dal *Trionfo dell'Eterno*, con incipit «Giamai tarde non fur // gratie divine». Per quanto riguarda i testi letterari dell'alveo dell'Umanesimo petrarchesco, il riferimento è alle *Rime della Vulgata*, datate al 1499, di Antonio Tebaldeo, di cui il calligrafo riproduce alcuni versi connessi con i motivi caratterizzanti del petrarchismo del secondo Quattrocento, rintracciabili negli endecasillabi «Non è Gloria il principio, ma il seguire. De // qui nasce l'honor vero et perfectio» e «Cosi va il stato human: Chi questa sera Finisce // il corso suo, Chi diman nasce». Di Tebaldeo l'Arrighi-editore non pubblica niente in seguito, a differenza che di un altro poeta umanista: Marco Antonio Casanova. Ne *Il modo* vengono pubblicati tre distici di Casanova, «Pierij vates, laudem si opera ista merentur», che verranno poi rieditati da Arrighi nel 1524 all'interno della silloge intitolata *Coryciana* e curata da Blosio Palladio. Risultano diversi fra loro, invece, i motivi connessi con le produzioni editoriali di tre intellettuali coevi al Vicentino: Jacopo Sannazaro, Ludovico Dolce e Pier Paolo Vergerio. Di Sannazaro Arrighi fa incidere, ne *Il modo*, una parte del testo dell'epitaffio apposto al monumento funebre: «Virginis in gremio foedera pacis habent», derivato dal *De partu Virginis*, opera in esametri del 1526. Si rifà, poi, ad un estratto del *Dialogo dei colori* di Ludovico Dolce per quanto riguarda il testo, contenuto ne *Il modo*, con incipit «Huius nympha loci sacri custodia fontis». L'opera del Dolce può essere circolata indipendentemente in un periodo antecedente alla *princeps* del 1565: in essa si trova la stessa allusione ad un epigramma su una ninfa addormentata in prossimità di una fonte. Il testo originale, a lungo ritenuto di epoca classica, è ora considerato di fattura umanistica, forse opera di Pomponio Leto: è curioso notare che nella casa di Parione di Angelo Colocci, segretario di Leone X – lo stesso quartiere in cui il Vicentino aveva aperto la sua officina – fosse contenuta una raccolta di iscrizioni, fra cui questa. Arrighi imprime, infine, ne *La operina*, un brano tratto dall'opera *Ad Ubertinum de Carraria*, del 1507, con incipit «Fient autem commode omnia, si recte tempora // dispensabantur», di Pier Paolo Vergerio, autore di una raccolta di racconti, *Opera adversus Papatum*, editata nel 1563.

Un altro trattatista che, come Arrighi, riproduce terzine tratte dai *Trionfi*, all'interno del suo *Libro nel qual s'insegna a scrivere ogni sorte lettera* del 1540, è Giovan Battista Palatino. Il calligrafo calabrese

¹¹⁷ Per le edizioni critiche di riferimento si veda la bibliografia posta in appendice.

¹¹⁸ Basti pensare alle edizioni aldina del 1501 e veneziana del 1539, curata da Nicolò d'Aristotile de' Rossi detto *Zoppino*. Arrighi imprime anche passi tratti dalle opere di due autori latini medievali: due frammenti del libro XII delle *Variae* di Cassiodoro e un brano, attribuito a Galeno, ma estrapolato dal *Liber philophorum moralium antiquorum* di Giovanni da Procida, datato al XIII secolo.

¹¹⁹ Il codice con segnatura Vitr.-22-3, conservato alla BNE e contenente *Le Rime* e i *Trionfi* di Petrarca, è un manoscritto pergameneo di formato in-folio di 184 carte. Al verso dell'ultima carta si legge: «Ludovicus Vicentinus scribebat MDVIII». Il manoscritto presenta miniature in stile fiorentino di fine XV secolo, che ritraggono Petrarca nell'atto di scrivere seduto sulla riva di un fiume (c. 1v) e uno scudo raffigurante un'aquila nera su campo oro e due leoni circondati da stelle dorate, *Il trionfo di amore* (c. 142r), *Il trionfo della morte* (c. 161v) ed *Il trionfo della fama* (c. 169v). Cfr. VILLAR RUBIO 1995, pp. 208-10.

¹²⁰ Cfr. PAGLIAROLI 2005, p. 63 e sgg. Pagliaroli afferma che la scrittura del Ms. Vitr.22-3 imiti «l'aldina del Petrarca del 1501». Lo studioso ha esaminato una copia a stampa conservata alla Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (32 A 38). Un esemplare dell'edizione del luglio 1501 è conservato in Biblioteca Augusta a Perugia (*Ant. Ald.* 55). Se collazionati con il testo dell'aldina del 1501 e con il Ms. Vitr./22-3, gli *excerpta* tratti dai *Trionfi* di Petrarca risultano identici; quelli riprodotti nei trattati di scrittura arrighiani presentano delle varianti formali.

esemplifica in cancelleresca romana i versi 40-42 del *Trionfo della Fama*, dedicati alle gesta eroiche di Muzio Scevola e di Orazio Coclite con incipit «Muzio, che la sua destra errante coce: // Orazio sol contra Toscana tutta: Che né foco, né ferro a virtù noce». Nel manuale di Palatino è contenuto, inoltre, un brano tratto dal capitolo 21 del III libro de *Il Filocolo*. Non un brano qualunque, ma il passo in cui Florio, sotto le mentite spoglie del Filocolo, consegna ad un suo fido servitore una lettera destinata a Biancifiore: «O a me carissimo sopra tutti gli altri servidori, te' la presente lettera, la quale è segretissima guardia de le mie doglie, e con istudioso passo celatamente a Biancifiore la presenti». Non è un caso che Palatino abbia impresso la lettera scritta da Florio in cancelleresca romana: i trattati di scrittura erano finalizzati anche a codificare le scritture documentarie impiegate nella produzione epistolare.

L'ultimo esempio riguarda il sonetto figurato *Dov'è la bocca e l'aure viole* contenuto nella riedizione del 1561 del *Libro nel qual s'insegna a scrivere* (1540^{1a}). È significativo che Palatino sia ricorso al sonetto, nel Cinquecento impiegato anche per enigmi e indovinelli, e che abbia relegato in secondo piano il primato dell'espressione linguistica per affermare la priorità della figura dipinta combinata alle lettere cancelleresche, sulla base di una compresenza fra codice linguistico e codice iconico occulto. Si pensi alle *viole*, visualizzate non con i fiori, ma con due strumenti musicali. In questo caso il gioco è incentrato sulla polisemia della parola *viole* e infrange le attese del lettore sul rapporto significante/significato, esprimendo quei tipi di comunicazione letteraria in cui si narra e al contempo si nasconde qualcosa, e facilitando la memorizzazione della parola potenziata nella sua componente iconica.¹²¹

Da quanto esposto finora derivano alcune conclusioni: in primo luogo, il fatto che i trattati abbiano determinato una tradizione stilistica concernente modelli espressivi adottati in relazione ai generi letterari e regole di decodificazione dei contenuti a partire dal piano espressivo della scrittura e da una specifica messa in pagina. In secondo luogo, tutti i testi contenuti ne *La operina* sono impressi nella cancelleresca della 'seconda scuola' dei caratteri corsivi, arrighiana, destinata a soppiantare il corsivo disegnato dal Griffo per il Manuzio nel 1499, quale carattere degli *enchiridii* e delle edizioni di classici in piccolo formato degli anni successivi.¹²² I manuali veicolano, inoltre, una tradizione di testi letterari che si fonda sulla ripresa del classico nel Cinquecento – della classicità latina e dei *Trionfi* di Petrarca –, sulla base di una associazione fra i contenuti e due tipologie grafiche: il corsivo italico ed il romano tondo, entrambi introdotti nella stampa come mezzo di trasmissione di opere classiche ed umanistiche. Infine, si può affermare che dei testi letterari non interessasse solo la ricezione del messaggio formale, ma anche le regole di lettura e di scrittura che circolavano nell'ambiente di curia e in quello delle cancellerie.

Come ha evidenziato Amedeo Quondam, sono molti i testi cinquecenteschi che si presentano in qualità di strumenti "facili" e di raccolte di campioni esemplari. Fra questi prodotti editoriali si collocano i tanti "petrarchini" che affollano il mercato librario cinquecentesco, attivando «una domanda petrarchistica di alfabetizzazione»¹²³ e determinando il rapporto fra tipi grafici e contenuti letterari.

I caratteri del tipografo dipendevano dal genere di libro che intendeva stampare: «scrivere Tacito in lettere gotiche sarebbe stato sentito come un tradimento».¹²⁴ Che per Arrighi e Palatino si possa affermare altrettanto? O sarebbero state le tipologie grafiche a determinare la scelta dei testi letterari con lo scopo di fissare un percorso di lettura denotativo e poi culturalizzato? I due quesiti vogliono rimanere delle determinazioni aperte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana, a cura di A. BARTOLI LANGELI, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, Perugia, Università degli Studi, 1978.

L. ANTONUCCI, *Teoria e pratica di scrittura fra Cinque e Seicento. Un esemplare interfogliato de Il primo libro di scrivere di Giacomo Romano (1589)*, «Scrittura e civiltà», 517, XX, 1996, pp. 281-347.

¹²¹ Cfr. BOLZONI 1995, pp. 96-102.

¹²² Cfr. CENCETTI 1954, p. 268 e sgg.; BALSAMO, TINTO 1967, p. 14 e sgg.

¹²³ Cfr. QUONDAM 1978, pp. 288-98.

¹²⁴ Cfr. PETRUCCI 1979, pp. 104-5.

- F. ASCARELLI, *La tipografia cinquecentesca italiana*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Autografi dei letterari italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, con la consulenza paleografica di A. CIARALLI, to. I, Roma, Salerno Editrice, 2009.
- L. BALSAMO, A. TINTO, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1967.
- L. BALSAMO, *Il carattere corsivo e Ludovico degli Arrighi Vicentino. Lezione del Dott. Prof. Luigi Balsamo. Torino, 30 aprile 1966*, Torino, Associazione culturale Progresso Grafico, 1966, pp. 3-19.
- F. BARBERI, *I Dorico, tipografi a Roma nel Cinquecento*, «La Bibliofilia», LXVII, 1965, pp. 221-61.
- A. BARTOLI LANGELI, *La scrittura dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2000.
- A. BARTOLI LANGELI, *Storia dell'alfabetismo come storia degli scriventi: gli usi della scrittura in Italia tra Medioevo ed età moderna*, Università di Firenze, Dipartimento di Storia, 1989.
- Biblia Sacra iuxta Vulgata versionem adiuvantibus Bonifatio Fischer Osb, Iohannes Gribomont Osb, H.F. D. Sparks, Walter Thiele, recensuit et brevi apparatu instruxit R. Weber OSB*, editione altera Tomus I, *Genesis-Psalmi*, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart, 1975.
- Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanum Teubneriana, *Ovidius, Carmina Amatoria*, Monachii et Lipsiae, in Aedibus K.G. Saur, 2003.
- Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanum Teubneriana, *P. Ovidius Naso ex Iteratar*. Merckelli recognitione Vol. II *Metamorphoses cum emendationis summario*, Lipsiae, in Aedibus B.G. Teubneri, 1890.
- Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanum Teubneriana, *T. Marci Plauti, Comoediae*, ex recognitione A. Fleckeiseni, tom. I, *Amphitruonem captivos militem gloriosum rudentem trinumnum complectens*, Lipsiae, in Aedibus B.G. Teubneri, 1881.
- Blosium Palladium (apud), *Coryciana*, Impressum Romae apud Ludovicum Vicentinum et Lautitium Perusinum, mense Iulio, MDXXIV.
- L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- C. BONACINI, *Bibliografia delle arti scritte e della calligrafia*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1953.
- G.R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981.
- G.R. CARDONA, *Per una teoria integrata della scrittura*, in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, a cura di A. BARTOLI LANGELI, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, Perugia, Università degli Studi, 1978, pp. 51-76.
- E. CASAMASSIMA, *Ancora su Ludovico degli Arrighi Vicentino (notizie 1510-1527). Risultati di una 'recognitio'*, «Gutenberg-Jahrbuch», 1965, pp. 35-42.
- E. CASAMASSIMA, *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi Vicentino (notizie 1510-1527)*, «Gutenberg-Jahrbuch», 1963, pp. 24-36.
- E. CASAMASSIMA, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, Cartiera Ventura, 1966.
- C. CATALANO, *I manuali calligrafici di Ludovico degli Arrighi: status quaestionis e nuove scoperte su La operina*, «Nuovi Annali», 2016, pp. 81-99.
- G. CENCETTI, *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Bologna, Patron Editore, 1954.
- A. CIARALLI, *Studio per una collocazione storica dell'Italica*, in *Studi in onore di Giancarlo Prato*, a cura di M. D'AGOSTINO, P. DEGNI, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2010, pp. 169-89.
- C. CLOUGH, *Ludovico degli Arrighi's contact with Raphael and with Machiavelli*, «La Bibliofilia», LXXV, 1973, pp. 293-308.
- Corpus Christianorum series latina XCVI*, Magni Aurelii Cassiodori, *Variarum libri XII*, A.J. FRIDH (cura et studio), Turnholti Typography Brepols Editores Pontificii MCMLXXIII.
- L. DOLCE, *Dialogo di M. Lodovico Dolce, nel qual si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà dei colori*. Con privilegio. In Venetia appresso Gio. Battista, Marchio Sessa, et Fratelli, 1565.
- A. FAIRBANK, B. WOLPE, *Renaissance Handwriting: an Anthology of Italic Scripts*, London, Faber and Faber, 1960.
- A. FAIRBANK, *The Arrighi Style of Book-hand*, in *Calligraphy and Paleography: essays presented to Alfred Fairbank on his 70th birthday*, edited by A.S. OSLEY, Faber and Faber, London, 1965, pp. 271-272.
- E. FRANCESCHINI, *Il «Liber philosophorum moralium antiquorum»*. *Testo critico*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» (a.a. 1931-1932), Tomo XCI, Parte seconda, Venezia, Ferrari, 1932.
- P. HOFER, *Variant Issues of the First Edition Ludovico Arrighi Vicentino's 'Operina'*, in *Calligraphy and Paleography: essays presented to Alfred Fairbank on his 70th birthday*, edited by A.S. OSLEY, Faber and Faber, London, 1965, pp. 95-106.
- Horace, *Satires*, Texte établie et traduit par F. VILLENEUVE, Paris, Société d'édition Les belles lettres, 1951.
- Humanist educational treatises*, edited and translated by C. KALLENDORF, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

- Interpretazioni del Rinascimento*, a cura di E. GARIN, M. CILIBERTO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.
- A.F. JOHNSON, *A bibliography compiled by A.F. Johnson*, in O. OGG (with an introduction by), *Three classics of Italian Calligraphy, an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente, Palatino*, New York, Dover Publications, 1953, pp. 249-272.
- A.F. JOHNSON, S. MORISON, *The chancery types of Italy and France*, «The Fleuron», III, 1924, pp. 23-51.
- La Operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellarescha. Riedizione*, a cura di A. BALLARIN, Vicenza, 1974.
- La poesia mariologica dell'umanesimo italiano*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, SISMEL, 2012.
- Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di A. PETRUCCI, Bari, Laterza, 1977.
- Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, a cura di A. PETRUCCI, Bari, Laterza, 1979.
- G. MANZONI, *Studii di bibliografia analitica. Studio Secondo: De' primi inventori de le lettere a stampa per servire alle arti dello scolpire, del miniare e dello scrivere; De' libri e degli esemplari di caratteri intagliati o impressi sino alla metà del secolo XVI, e degli autori di essi. Con otto tavole silografiche*, Bologna, Romagnoli, 1882.
- C.C. MARZOLI, *Calligraphy 1535-1885. A Collection of Seventy-two Writing-Books and Specimens from Italian, French, Low Countries and Spanish Schools Catalogued and Described Upwards of 210 illustrations and an Introduction by Stanley Morison*, Milano, La Bibliofila, 1962.
- Missale Romanum noviter impressum ordine quodam miro ad facillime omnia invenienda (...)*, Impressum Venetijs, mandato & expensis nobilis viri Luce Antonij de Giunta Florentini, die primo augusti 1519.
- G. MONTECCHI, *Il libro nel Rinascimento. Scrittura, immagine, testo e contesto*, vol. II, Roma, Viella, 2005.
- S. MORISON, *Early Italian Writing Books. Renaissance to Baroque*, edited by N. BARKER, Verona, Edizioni Valdonega, London, The British Library, 1990.
- S. MORISON, *First principles of typography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936 (trad. It. *I principi fondamentali della tipografia*, in Quaderni di «Bibliologia», 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008).
- S. MORISON, *Politics and script: aspects of authority and freedom in the development of Graeco-Latin script from the sixty century B.C. to the twentieth century A.D.: the Lyell lectures 1957*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- J. MOSLEY, *Radici della scrittura moderna*, Roma, Stampa Alternativa & Graffiti, 2001.
- D. NEBBIAI, *Per una valutazione della produzione manoscritta cinque-seicentesca*, in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, Perugia, Università degli Studi, 1978, pp. 235-67.
- W.J. ONG, *System, Space and Intellect in Renaissance Symbolism*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», n. 18, 1956, pp. 222-39.
- A.S. OSLEY, *Luminario: an introduction to the Italian writing-books of the sixteenth and seventeenth centuries*, Nieuwkoop, Miland, 1972.
- A.S. OSLEY, *The Origins of Italic Type*, in *Calligraphy and Paleography: essays presented to Alfred Fairbank on his 70th birthday*, edited by A.S. OSLEY, London, Faber and Faber, 1965, pp. 107-20.
- S. PAGLIAROLI, *Ludovico degli Arrighi*, «Studi Medievali e Umanistici», III, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2005, pp. 47-79.
- M. PAZZI, *Analisi paleo-tipografica degli alfabeti e dei caratteri impiegati nei trattati di scrittura del Vicentino*, in FRANCESCO TORNIELLO – LUDOVICO DEGLI ARRIGHI, *Trattati di scrittura: Opera del modo de fare littere maiuscole antique (Milano 1517)*, a cura di A. CIARALLI, P. PROCACCIOLI; *La operina da imparare di scrivere littera cancellarescha (Roma 1522)*, a cura di C. CATALANO, M. PAZZI, D. ROMEI, Roma, Salerno Editrice, 2019 («La scrittura del Cinquecento – I manuali», 2), pp. 167-86.
- A. PETRUCCI, *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, Perugia, Università degli Studi, 1978.
- A. PETRUCCI, *Insegnare a scrivere imparare a scrivere*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», vol. XXIII (1983), pp. 611-30.
- A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986.
- A. PETRUCCI, *Per la storia dell'alfabetismo e della cultura scritta: metodi-materiali-quesiti*, in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana* a cura di A. BARTOLI LANGELI, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, Perugia, Università degli Studi, 1978, pp. 33-47.
- A. PETRUCCI, *Pouvoir de l'écriture, pouvoir sur l'écriture dans la Renaissance Italienne*, «Annales Économies Sociétés Civilisations», 4 (Juliet-Août 1988), pp. 823-47.
- G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
- A. PRATESI, *Arrighi, Ludovico, detto il Vicentino* in *Dizionario Biografico degli italiani*, IV, Roma, 1962, pp. 310-12.

- G. DA PROCIDA, *Il "Liber philosophorum moralium antiquorum"*, testo critico a cura di E. FRANCESCHINI, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 91/2.
- A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 15 voll., II vol. (*Produzione e consumo*), 1983, pp. 555-686.
- A. QUONDAM, *Nascita della grammatica. Appunti e materiali per una descrizione analitica*, in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, a cura di A. BARTOLI LANGELI, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, Perugia, Università degli Studi, 1978, pp. 271-309.
- H.T. RILEY, *Dictionery of Latin and Greek quotations, proverbs, maxims, and mottos, classical and mediaeval, including law terms and phrases*, London, published by G. Bell, 1891.
- D. ROMEI, *Catalogo abbreviato delle edizioni tipografiche di Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino (1524-1527)*, Banca Dati «Nuovo Risorgimento», 4 novembre 2007: <http://www.nuovorinascimento.org>, consultato il 15 giugno 2017.
- D. ROMEI, *Ludovico degli Arrighi tipografo dello 'stile clementino' (1524-1527)*, in *Officine del nuovo: sodalizi tra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana tra Riforma e Controriforma*, Atti del simposio internazionale, Utrecht 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 131-147.
- Saggi di cultura visuale. Arte, letteratura, cinema*, a cura di G. ZAGANELLI, T. MARINO, Milano, Lupetti, 2015.
- C. SALLUSTIUS CRISPUS, *Catilina Iugurta Fragmenta ampliora*, A. KURFESS (editionem curavit), Leipzig, BSB B., G. Teubner, Verlagsgesellschaft, 1981.
- Sigismondo Fanti, Trattato di scrittura: Theorica et pratica de modo scribendi (Venezia 1514)*, a cura di A. CIARALLI, P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- P. STANDARD, *Arrighi's running hand: a study of chancery cursive, including a facsimile of the 1522 'Operina' with side by side translation & an explanatory supplement to help beginners in the italic hand by Paul Standard*, New York, Taplinger, 1979.
- P. SYRI, *Sententiae*, Ad fidem codicum optimorum primum recensuit E. Woelfflin. Accedi incerti auctoris liber qui vulgo dicitur de moribus, Lipsiae, in Aedibus B.G. Teubneri, 1869.
- A. TEBALDEO, *Rime della Vulgata II I Testi*, a cura di T. BASILE, Modena, Panini, 1992.
- The first writing book. An English translation & facsimile text of Arrighi's Operina, the first manual of the chancery hand. Degli Arrighi, Ludovico, sec. XVI*, J.H. BENSON (Ed.), New Haven, London, Yale University press, Cumberledge G.: Oxford University press, 1955.
- Three classics of Italian Calligraphy, an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente, Palatino*, O. OGG (Ed.), New York, Dover Publications, 1953.
- Tipografi, librai, illustratori. Uno sguardo alle arti editoriali*, a cura di G. ZAGANELLI, Perugia, Editrice Pliniana, 2014.
- B.L. ULLMAN, *The origin and development of Humanistic Script*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
- Variae*, in *Historica inde ab anno Christi quinquegesimo usque ad annum millesimum et quinqueagesimum*. Edidit societas aperiendi fontibus rerum Germanicarum Medii Aevi. Auctorum Antiquissimorum, Tomus XII, Cassiodori Senatoris Variae, T. Mommsen, Berolini apud Weidmannos, MDCCCXCIV.
- M. VILLAR RUBIO, *Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore, 1955, pp. 208-10.
- VIRGILE, *Énéide*, Livres IX-XII, Texte établie et traduit par J. PERRET, Paris, Société d'édition Les belles lettres, 1980.
- J. WARDROP, *Civis Romanus sum. Giovanbattista Palatino and his circle*, «Signature», n. s. XIV, 1952, pp. 3-38.
- J. WARDROP, *The Script of Humanism. Some aspects of aspects of Humanism Script 1460-1560*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- J. WARDROP, *The Vatican sriptors*, «Signature», 5, 1948, pp. 3-28.
- G. ZAGANELLI, *Dalla lingua all'immagine. Studi di semiotica testuale*, Milano, Lupetti, 1999.
- G. ZAGANELLI, *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti, 2008.
- S. ZAMPONI, *La capitale nel Quattrocento. Verso la fissazione di un modello (Firenze, Padova, Roma)*, «Studium medievale. Revista de Cultura Visual. Cultura escrita», 3, 2010, pp. 63-77.
- G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento: repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, Milano, Bibliografica, 1986, CLXIII a, b.

GLI INCUNABOLI DELLE *TRAGOEDIAE* DI SENECA: DAL SINGOLO AL DOPPIO COMMENTO

di Arianna Capirossi

Nel presente contributo, presenterò una descrizione delle edizioni in incunabolo delle *Tragoediae* di Seneca, in modo da valutarne l'evoluzione nell'arco di vent'anni, dal 1478 circa al 1498,¹²⁵ concentrandomi in particolare sulla stampa dei commenti umanistici di Gellio Bernardino Marmitta da Parma (1461 ca.-1513 ca.)¹²⁶ e Daniele Caetani da Cremona (1461-1528).¹²⁷

Prima di giungere al 1491, l'anno della prima pubblicazione a stampa di un'edizione commentata, ripercorro brevemente la storia delle tragedie senecane in tipografia a partire dall'*editio princeps*.¹²⁸ La prima edizione delle tragedie di Seneca apparve entro il 17 dicembre 1478 a Ferrara,¹²⁹ per i tipi di André Belfort, il primo stampatore della città.¹³⁰ Si tratta di un'edizione in folio, che presenta i dieci testi allora attribuiti a Seneca secondo il ramo α della tradizione manoscritta.¹³¹ Nell'impaginazione, l'edizione imita i codici umanistici privi di paratesti (gli *argumenta*, l'*accessus*, i commenti); presenta quindi il solo testo disposto su un'unica colonna, prevedendo uno spazio per la decorazione delle iniziali maggiori e iniziali maiuscole distanziate all'inizio di ogni verso. I dittonghi sono generalmente conservati. L'inserimento dei nomi dei personaggi per ciascuna battuta è lasciato al fruitore del volume (all'inizio di molte scene è comunque presente l'indicazione dei personaggi che vi prendono parte): ad esempio, nelle sticomitie sono stati lasciati spazi appositi per aggiungere a mano le sigle dei personaggi. I contenuti sono dunque unicamente le tragedie (a1r-u6v) e il colophon (u6v).

La seconda edizione delle tragedie è parigina, in quarto, e venne pubblicata tra il 1488 e il 1490 grazie all'operato congiunto di tre stampatori: Johannes Higman, Wilhelm Probst e Wolfgang

¹²⁵ Per un ulteriore approfondimento sui contenuti di queste edizioni, rimando alla mia tesi di dottorato sulla ricezione dello stile di Seneca tragico nel Rinascimento, in corso di completamento presso l'Università degli Studi di Firenze.

¹²⁶ Gellio Bernardino Marmitta fu lettore di discipline umanistiche nello studio di Parma. Dopo il 1489 si trasferì in Francia, stabilendosi prima a Lione e poi ad Avignone. A lui è attribuito anche un commento all'*Ibis* di Ovidio. Cfr. A. PEZZANA, *Memorie degli scrittori e letterati Parmigiani*, VI, 2, 1827, pp. 327-28; R. LASAGNI, *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma, PPS, 1999, p. 400.

¹²⁷ Daniele Caetani fu maestro di grammatica a Udine, Cremona, Padova, Venezia; fu poi professore di lingue classiche a Milano presso Francesco II Sforza. Scrisse commenti e annotazioni, oggi perduti, all'*Eneide* di Virgilio e ai testi di Lucano e Apuleio. Cfr. R. RICCIARDI, *Daniele Caetani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, 1973, pp. 147-48.

¹²⁸ Sulla storia editoriale delle tragedie di Seneca, segnalo l'articolo P. PARÉ-REY, *Les éditions des tragédies de Sénèque conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVe-XIXe s.)*, «L'Antiquité à la BnF», 17 gennaio 2018, <https://antiquitebnf.hypotheses.org/1643>, consultato il 27 giugno 2018. Segnalo inoltre l'HDR in preparazione della stessa professoressa Pascale Paré-Rey (Université Lyon III) sulla storia editoriale delle tragedie senecane dall'*editio princeps* all'edizione di F. Leo (Berlino, 1878-1879).

¹²⁹ Cfr. A. NUOVO, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo. La bottega di Domenico Sivieri*, Firenze, Olschki, 1998, p. 35.

¹³⁰ ISTC is00433000; IGI 8905. Per le caratteristiche tecniche dell'edizione, rimando alla scheda redatta da S. PERITI, 29. *La princeps ferrarese delle Tragedie e il suo esemplare Delciano*, in *Seneca. Una vicenda testuale*, a cura di T. DE ROBERTIS e G. RESTA, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 166-67. Per André Belfort rimando a A. NUOVO, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo. La bottega di Domenico Sivieri*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 35-41.

¹³¹ La tradizione manoscritta delle tragedie di Seneca è bipartita in due rami: ϵ e α . Il ramo ϵ comprende il codice più antico a noi pervenuto, ovvero il codice *Etruscus*, della fine dell'XI secolo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 37.13). Esso venne riscoperto tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo da Lovato Lovati, ma non venne utilizzato per le edizioni delle tragedie almeno fino al Seicento (quando venne ritrovato a Firenze dal filologo tedesco Johann Friedrich Gronov). I codici circolanti nel Quattrocento erano perlopiù appartenenti al ramo α oppure appartenenti al ramo ϵ , ma comunque contaminati dalle lezioni di α . Questi i titoli delle tragedie secondo l'ordinamento tramandato dalla tradizione α : I. *Hercules furens*, II. *Thyestes*, III. *Thebais* (= *Phoenissae*), IV. *Hippolytus* (= *Phaedra*), V. *Oedipus*, VI. *Troas* (= *Troades*), VII. *Medea*, VIII. *Agamemnon*, IX. *Octavia*, X. *Hercules Oethaeus*.

Hopyl.¹³² L'edizione presenta il testo delle dieci tragedie secondo la tradizione α ; i dittonghi «æ» ed «œ» sono ridotti a «e»; troviamo la divisione in atti e l'indicazione dei personaggi che vi intervengono. Essa comprende inoltre alcuni paratesti: l'umanista Charles Fernand redasse la dedicatoria all'avvocato regio Pierre de Courthardy (a2r-a3v), nonché cinque distici elegiaci indirizzati al lettore (E5r); Girolamo Balbi, invece, stilò gli *argumenta* inseriti prima dell'*incipit* di ogni tragedia (a4r- E5r). Il colophon è al foglio E5v e il registro ai fogli E5v-E6r. Girolamo Balbi era all'epoca un giovane umanista formatosi sotto la guida di Pomponio Leto e Luca Ripa; a Parigi fu un protetto di Charles Fernand che gli affidò, oltre agli *argumenta*, la cura del testo.¹³³

Del 1491 è *Tragoediae Senecae cum commento*, la prima edizione commentata a stampa delle tragedie, ristampata l'anno successivo col medesimo titolo sul frontespizio. Il titolo non specifica di quale commento si tratti; la novità messa in evidenza è semplicemente la presenza di un commento, in quanto era la componente essenziale che differenziava l'edizione dalle precedenti.

Essa apparve il 29 novembre 1491 a Lione per i tipi di Antoine Lambillon e Marino Saraceno (fig. 1).¹³⁴ Si tratta di un'edizione in quarto con numerosi materiali liminari; questo il suo contenuto: la lettera dedicatoria di Gellio Bernardino Marmitta al gran cancelliere di Francia Guillaume de Rochefort (a1v); l'introduzione di Marmitta al proprio commento (a2r-a2v); il testo delle tragedie (secondo la tradizione α) corredato di commento (a3r-D8v); il commiato al lettore, il colophon, il registro e la marca tipografica (D8v). Sono indicati gli atti e i personaggi che vi prendono parte; è presente la sigla di chi pronuncia ciascuna battuta.

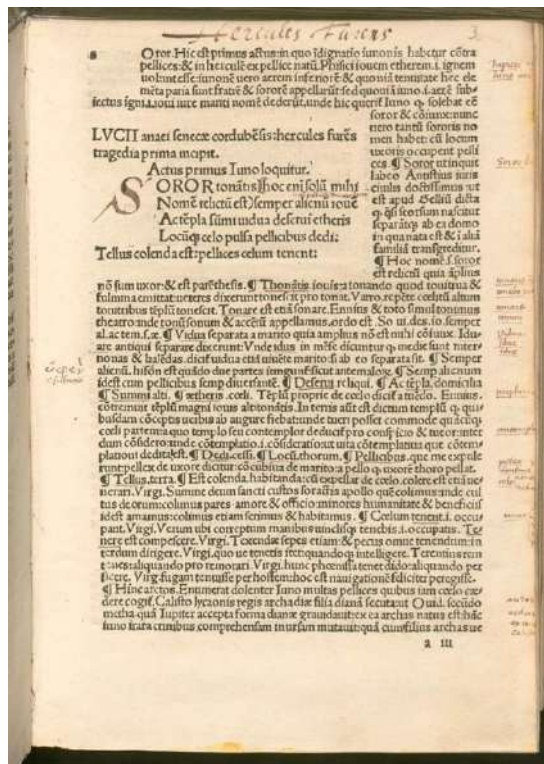


Fig. 1. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Inc.c.a. 858, fol. a3r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078854-7.

¹³² ISTC is00434000; IGI 8906. Vd. la scheda di S. PERITI, 30. *Gli Argumenta di Girolamo Balbi per la prima edizione francese delle Tragedie*, in *Seneca. Una vicenda testuale*, a cura di T. DE ROBERTIS e G. RESTA, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 168-169.

¹³³ Girolamo Balbi fu un letterato e umanista originario di Venezia dalla vita turbolenta: dopo aver studiato a Roma, si spostò a Parigi, dove si inserì nel circolo umanistico di Robert Gaguin ed ebbe incarichi di insegnamento presso l'università; fu tuttavia protagonista di accesi scontri con i colleghi. Assai celebre fu il dissidio con Guillaume Tardif, autore di ben due *Antibalbica* contro di lui. Balbi fu autore di epigrammi, trattati e di un *Commentarius in somnium Scipionis*. Cfr. G. RILL, *Girolamo Balbi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V, 1963, pp. 370-74.

¹³⁴ Cfr. la scheda S. PERITI, 43. *La prima edizione delle Tragedie con il commento del Marmitta*, in *Seneca. Una vicenda testuale*, a cura di T. DE ROBERTIS e G. RESTA, Firenze, Mandragora, 2004, p. 188.

In *fig. 1*, vediamo la prima pagina del commento di Marmitta, corrispondente all'incipit dell'*Hercules furens* (foglio a3r). Il testo è circondato dal commento, che è stampato in caratteri in corpo inferiore; per le iniziali maggiori, sono riservati gli spazi con letterine guida. Si tratta della *mise en page* più comune all'interno del volume, per la quale il commento è disposto intorno al testo della tragedia su tre lati: quello superiore (su cinque righe), quello inferiore e quello esterno di ogni pagina. Ci sono tuttavia alcune eccezioni: una piccola variante, forse nata da un errore, si trova al foglio e7v, in cui le righe di commento sul lato superiore sono quattro e non cinque; inoltre, il commento può trovarsi solo in alto e a lato, come accade ai fogli f1v, g1r, g2r; in qualche caso, troviamo il testo senecano affiancato dal commento, che occupa solo il lato esterno e non i lati superiore e inferiore, come ai fogli a8r e f1r. In questi ultimi due casi, la diversa impaginazione è dovuta alla minor ricchezza del commento per la corrispondente porzione di testo: essendo il commento più breve, ad esso è riservato uno spazio più limitato; questo accade soprattutto nell'ultima tragedia, l'*Hercules Oethus*. Il compositore della pagina tipografica ha posto grande cura nel far corrispondere il commento ai versi ai quali si riferisce, in modo da facilitare la fruizione del volume. Un altro accorgimento d'ausilio al lettore è rappresentato dal simbolo di paragrafo che, all'interno del commento, segnala l'inizio della trattazione di ogni lemma. Il commento è, infatti, lemmatico ed è volto a illustrare la morfologia e il significato dei termini attraverso etimologie, sinonimie e rimandi intertestuali ad altre opere classiche. Esso inoltre spiega la struttura di ogni periodo, ad esempio segnalando le parentetiche (come accade alla ventesima riga di commento del foglio a3r) o ricorrendo all'espressione «Ordo est» per introdurre l'ordine lineare delle parole. Nel commento, Marmitta svolge anche approfondimenti di carattere mitologico, geografico o storico.

Il commento marmittiano venne ristampato a Venezia il 12 dicembre 1492 per i tipi di Lazzaro Soardi (*fig. 2*):¹³⁵ da questo momento in poi, la tradizione incunabolistica delle tragedie senecane sarà tutta veneziana.

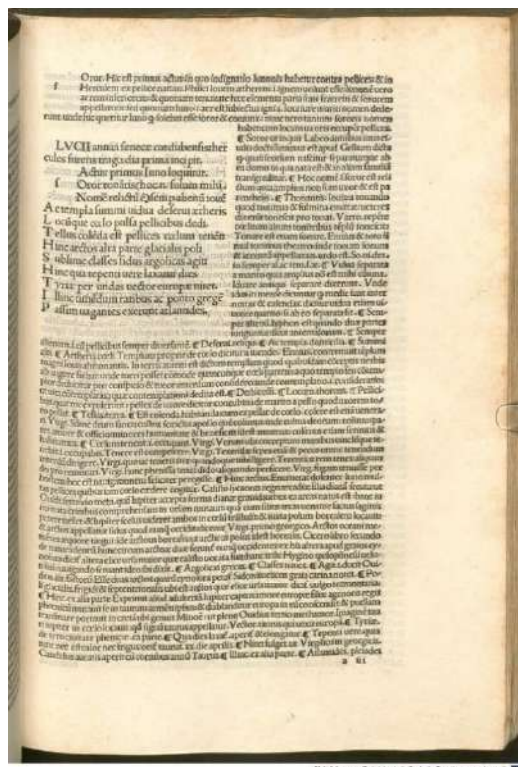


Fig. 2. Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 2766 a, fol. a3r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061083-7.

¹³⁵ ISTC is00436000; IGI 8908. Cfr la scheda S. Periti, 44. *La ristampa veneziana dell'edizione lionese del Marmitta*, in *Seneca. Una vicenda testuale*, a cura di T. DE ROBERTIS e G. RESTA, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 189-90.

Questa volta si tratta di un'edizione in folio, e lo specchio di stampa è maggiore; inoltre, i tipi di carattere utilizzati sono diversi, seppur mantenendo le medesime proporzioni tra il corpo del testo (maggiore) e il corpo del commento (minore). Per questi motivi, sebbene nel complesso i contenuti siano i medesimi, l'impaginazione risulta leggermente diversa, come notiamo in *fig. 2*: le sezioni di testo e commento che appaiono sono più ampie. Anche qui, gli spazi per le iniziali maggiori sono riservati con letterine guida.

Come nell'edizione lionese, troviamo il commento intorno al testo, disposto sul lato superiore (su cinque righe), su quello inferiore e su quello esterno di ogni pagina; in alcuni casi, le pagine presentano il commento in alto e a lato, come ai fogli b6v e c1r, oppure su un'unica colonna accanto al testo, come ai fogli b3v, c6v, d2v. Vengono ripristinati i dittonghi in maniera sistematica anche laddove l'edizione lionese li inseriva in maniera arbitraria, sia nel testo che nel commento. Fornisco qui di seguito qualche esempio: nel foglio a3r, nell'introduzione al testo dell'*Hercules furens*, troviamo il nome dell'autore scritto «Anaei Senecæ» nell'edizione del 1491 e «Annæi Senecæ» nella ristampa: tralasciando la differenza tra scempia e doppia, nel primo caso il dittongo nel nome *Annaeus* è conservato, ma riprodotto non con il carattere apposito, bensì con i due caratteri «a» ed «e» in successione: questo può far pensare alla penuria di caratteri «æ» nella cassa del tipografo lionese, o comunque alla sua minor accuratezza nell'allestire il testo rispetto al collega veneziano, che invece ha regolarizzato la grafia delle parole. Propongo altri esempi. Sempre al foglio a3r, nell'introduzione all'*Hercules furens*, l'edizione lionese presenta la grafia «tragedia» mentre la ristampa scrive «tragœdia»; successivamente, sia nel testo (v. 3) che nel commento dell'edizione 1491, troviamo rispettivamente «etheris» ed «etherem» senza dittongo, che invece appare nell'edizione 1492: «aetheris» e «aetherem». L'asistematicità della grafia dell'edizione del 1491 è evidente nel momento in cui, poco più oltre nel commento (sempre al foglio a3r), lo stesso termine «ætheris» è scritto con dittongo. Ancora: «celo» e «celum», contenuti nel testo del 1491 (vv. 4-5), diventano «cœlo» e «cœlum» nella ristampa. Osserviamo infine che la ristampa, potendo contare su una pagina più ampia, fa un minore ricorso alle abbreviature.

Vediamo ora l'edizione a due commenti, che aggiunse il commento di Daniele Caetani a quello di Gellio Bernardino Marmitta (*fig. 3*). Essa apparve per la prima volta il 18 luglio 1493 a Venezia, per i tipi di Matteo Capcasa da Parma.¹³⁶ Il volume, in folio, riprende tutti i paratesti della precedente edizione a commento singolo, aggiungendovene altri curati dal nuovo commentatore.

Nell'ordine, i contenuti sono i seguenti (il frontespizio è assente): l'apologia di Daniele Caetani a Leonardo Mocenigo, senatore e ambasciatore della Repubblica di Venezia (A2r-A2v); i distici elegiaci di Polidoro Cabaliato in difesa di Daniele Caetani, suo precettore (A3r); la lettera dedicatoria di Gellio Bernardino Marmitta al gran cancelliere di Francia Guillaume de Rochefort (A3v); l'introduzione al commento di Marmitta (A4r); il testo delle tragedie e i commenti (a1r-&4r); il commiato al lettore, il colophon e il registro (&4r).

¹³⁶ ISTC is00437000; IGI 8909. Cfr. la scheda di S. PERITI, 45. *Le Tragoediae con le annotazioni del Caetani: la prima edizione veneziana*, seguita dal contributo di F. DOVERI, senza titolo, in *Seneca. Una vicenda testuale*, a cura di T. DE ROBERTIS e G. RESTA, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 190-92.



Fig. 3. Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 3234, fol. a1r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061082-2.

L'impaginazione è molto simile a quella delle edizioni precedenti: il testo senecano è in un carattere in corpo maggiore, che invece è inferiore per il commento; il commento attornia il testo su tre lati: superiore (su cinque righe), inferiore e sul lato esterno della pagina. Anche in questo caso possono presentarsi le varianti d'impaginazione già viste: con il commento posto solo in alto e a lato rispetto al testo, come al foglio a3v, oppure con la colonna di commento posta a lato del testo, come accade ai fogli a6v e b3v. Una differenza rispetto alla stampa precedente riguarda le iniziali: qui sono presenti due serie di iniziali decorate con motivi floreali a fondo bianco; tuttavia, per molte iniziali maggiori permane l'uso delle letterine guida. È scomparso il segno di paragrafo a distinguere un lemma dall'altro: il segno di separazione è una semplice spaziatura maggiore. Per agevolare il lettore nella consultazione dei commenti, a margine sono state aggiunte alcune rubriche che riportano i lemmi trattati nelle righe adiacenti. Come nell'edizione dell'anno precedente, testo e commento conservano i dittonghi, e non sono presenti molte abbreviature.

Per distinguere i due commenti l'uno dall'altro, si fa ricorso a sigle in lettere maiuscole, inserite o a margine o lungo il commento: «BER.» per Gellio Bernardino Marmitta e «DANIEL.» o «DAN.» per Daniele Caetani. Il commento di Marmitta precede sempre quello di Caetani. Gli interessi preponderanti che emergono dal commento di Caetani sono la mitologia, la struttura del testo tragico, la presenza di figure retoriche, il confronto con i tragici greci e la metrica.

Il doppio commento alle *Tragoediae* di Seneca venne ristampato a Venezia il 4 luglio 1498 per i tipi di Giovanni Tacuino, in un volume in folio (fig. 4).¹³⁷

¹³⁷ ISTC is00437000; IGI 8909.

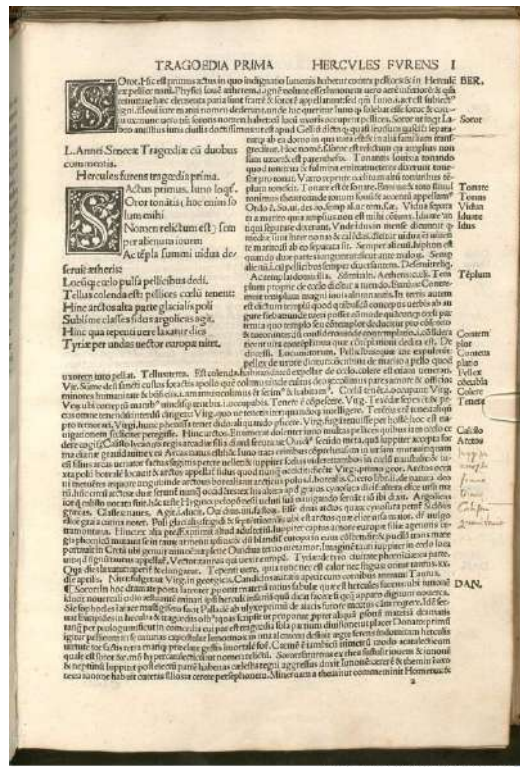


Fig. 4. Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 3688, fol. a1r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061076-8.

Il frontespizio recita: *Tragoediae Senecae cum duobus commentariis videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani poe. cla.* Si tratta di una ricomposizione dell'edizione dell'anno precedente, che viene riprodotta in maniera precisa sia nei contenuti che nell'impaginazione sui canonici tre lati. Le impaginazioni alternative, con il commento solo sopra e a lato rispetto al testo oppure con la colonna di testo affiancata dalla colonna di commento, sono riscontrabili in corrispondenza dei medesimi fogli dell'originale (vd. per esempio i fogli a3v, a6v e b3v di entrambe le stampe). La corrispondenza esatta delle due edizioni viene meno solo negli ultimissimi fogli (dal foglio x3v in poi). Anche nella ristampa sono presenti due serie di iniziali decorate con motivi floreali, questa volta a fondo nero, nelle stesse collocazioni previste dall'originale. Vengono riprodotte le rubriche a lato con l'indicazione dei lemmi trattati, nonché le sigle in maiuscolo dei commentatori «BER.» e «DAN.» (in questo caso, sempre sul margine laterale esterno e mai all'interno del testo del commento). In conclusione, la ristampa è pressoché identica all'originale del 1493, salvo alcuni refusi (ne troviamo uno ad esempio al foglio b2v, al v. 523 dell'*Hercules furens*, dove troviamo «Budimur» per «Audimur»), alcune correzioni di refusi (nella prima riga del commento di Caetani, al foglio a1r, il primo lemma «Soror» dell'edizione 1493 è corretto in «Soror»), e l'utilizzo dei segni di paragrafo per porre in evidenza l'inizio di ciascun commento.

Le edizioni commentate alle *Tragoediae* senecae seguirono un modello già invalso nella tradizione a stampa dell'altro genere teatrale classico per eccellenza, ovvero la commedia, che ebbe una fortuna più precoce e ampia delle tragedie. Le commedie di Terenzio apparvero infatti per la prima volta in incunabolo tra il 1469 e il 1470 e quelle di Plauto nel 1472, dunque rispettivamente circa otto e sei anni prima della *princeps* ferrarese delle *Tragoediae*.¹³⁸ La prima edizione commentata

¹³⁸ Per un'approfondita discussione sulle prime edizioni a stampa delle commedie di Terenzio e Plauto, in particolare sugli incunaboli milanesi, rimando al contributo di C. PASSERA, *Un teatro di carta. Gli incunaboli milanesi di Terenzio e Plauto*, «Annali di storia moderna e contemporanea», II, 2014, pp. 225-90. Per le edizioni commentate di Terenzio, segnalo i seguenti contributi: J. BLOEMENDAL, *In the Shadow of Donatus: Observations on Terence and Some of his Early Modern Commentators*, in *Neo-Latin Commentaries and the Management of Knowledge in the late Middle Ages and the Early Modern Period (1400-1700)*, edited by K. ENENKEL and H. NELLEN, «Supplementa Humanistica Lovaniensia

delle commedie terenziane uscì a Venezia il 25 agosto 1476 per i tipi di Jacques le Rouge, in formato in folio, precedendo di quindici anni la prima edizione commentata delle *Tragoediae*. Il commento era quello di Elio Donato, integrato dall'intervento dell'umanista Giovanni Calturnio (Giovanni Ruffinoni, 1443 ca.-1503)¹³⁹ per il testo dell'*Heautontimorumenos*.¹⁴⁰

L'impaginazione è la medesima che abbiamo riscontrato negli incunabili più tardi, con il testo drammatico collocato verso il lato interno della pagina e circondato dal commento su tre lati: superiore (su cinque righe), inferiore ed esterno. Osservando due pagine accostate, si nota come il testo risulti letteralmente incorniciato dal commento (vd. *fig. 5*).¹⁴¹ Sono presenti le indicazioni dei personaggi all'inizio di ogni scena e, con una sigla, all'inizio di ogni battuta.

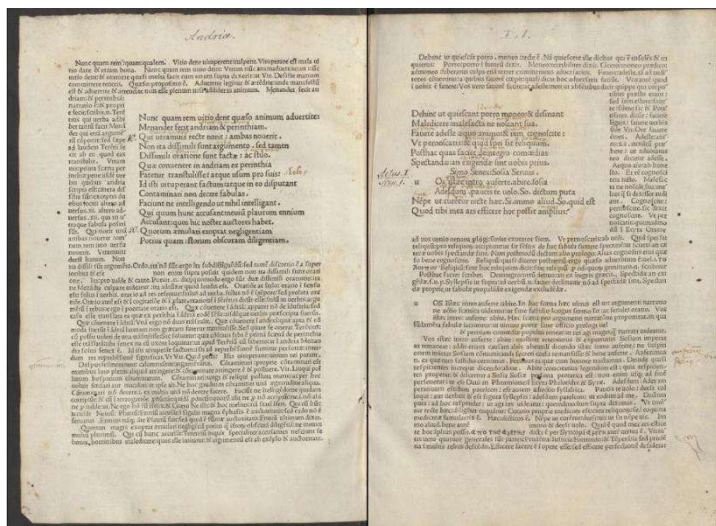


Fig. 5. Staatsbibliothek zu Berlin - PK, 4° Inc 3724, foll. a6v-a7r, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00021D9A0000000>.

Sempre a Venezia, il 20 febbraio 1494 uscì *Terentius cum duobus commentis videlicet Donato et Guidone*, l'edizione delle commedie di Terenzio con i commenti di Elio Donato (integrato, come abbiamo visto, da Giovanni Calturnio) e dell'umanista francese Guy Jouennaux (1450 ca.-1507), per i tipi di Simone Bevilacqua e le spese di Lazzaro Soardi. L'impostazione della pagina è la medesima vista per l'edizione a doppio commento delle tragedie, con la stessa disposizione di testo e commento (il commento occupa i soliti tre lati, salvo che, in questo caso, il numero di righe sul lato superiore non è fisso), le rubriche a margine indicanti i lemmi trattati e le sigle in maiuscolo dei commentatori, in questo caso «DONA.» per Elio Donato e «GVIDO.» per Guy Jouennaux (*fig. 6*). Secondo la consuetudine già vista, prima di ogni scena vengono riportati i nomi dei personaggi che vi prendono parte; i personaggi sono altresì identificati da una sigla che precede ogni loro battuta.

XXIII», Leuven, Leuven University Press, 2013; P. F. GEHL, *Selling Terence in Renaissance Italy. The Marketing Power of Commentary*, in *Classical Commentaries. Explorations in a Scholarly Genre*, edited by C. S. KRAUS and C. STRAY, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 253-274. Per una completa rassegna delle edizioni a stampa di Terenzio, rimando senz'altro a G. CUPAIUOLO, *Bibliografia terenziana (1470-1983)*, Napoli, Società editrice napoletana, 1984.

¹³⁹ Per Giovanni Ruffinoni, detto Calturnio, rimando a B. VALTORTA, *Giovanni Ruffinoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, 2017, pp. 121-24.

¹⁴⁰ ISTC it00073000; IGI 9427.

¹⁴¹ Per un approfondimento sui tipi di impaginazione e sul loro sviluppo tra Quattrocento e Cinquecento, rimando a *Neo-Latin Commentaries and the Management of Knowledge in the late Middle Ages and the Early Modern Period (1400-1700)*, edited by K. ENENKEL and H. NELLEN, «Supplementa Humanistica Lovaniensia XXIII», Leuven, Leuven University Press, 2013, pp. 40-54.

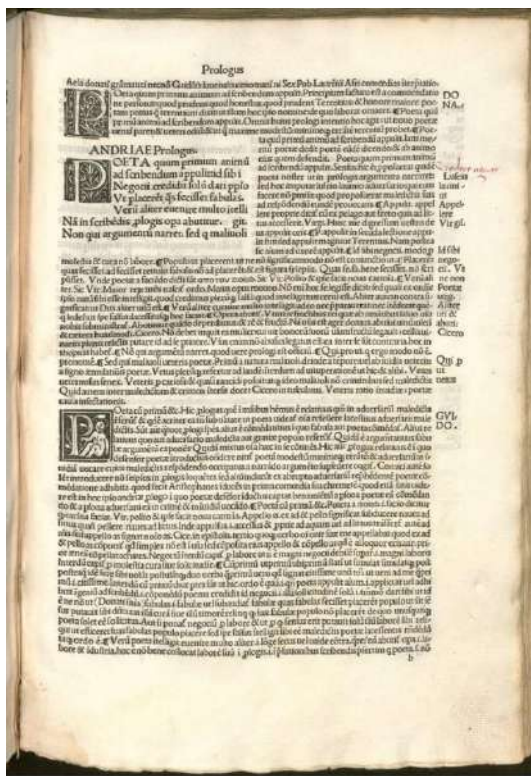


Fig. 6. Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 3115, fol. b1r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00059001-7.

Anche qui, il commento già pubblicato in precedenza è posto prima di quello nuovo. Esiste tuttavia una differenza notevole rispetto all'edizione di Seneca tragico a due commenti: nel caso di Terenzio, il primo commento inserito non è umanistico, bensì, come si è detto, è l'antico commento di Elio Donato (IV secolo a. C.). Per le tragedie senecane, non esistevano commenti altrettanto antichi; gli unici commenti cui si poteva far riferimento erano quelli di Nicola Trevet e Albertino Mussato, risalenti alla prima metà del Trecento.¹⁴² Tuttavia, questi commenti medievali, pur continuando a rimanere diffusi in forma manoscritta fino al XV secolo, non vennero accolti in nessuna edizione a stampa: non erano evidentemente ritenuti abbastanza autorevoli. Per avere la prima edizione commentata delle tragedie si dovette dunque aspettare l'allestimento del commento umanistico di Gellio Bernardino Marmitta, successivamente integrato da quello di Daniele Caetani.

Nella produzione tipografica, le edizioni commentate soppiantarono fino alla fine del secolo quelle contenenti il solo testo delle tragedie. Inoltre, conobbero una discreta fortuna anche all'inizio del secolo successivo: i commenti congiunti di Marmitta e Caetani vennero infatti ristampati a Venezia nel 1505 (senza notizie sullo stampatore),¹⁴³ nel 1510 (per i tipi di Filippo Pincio)¹⁴⁴ e nel 1522 (per i tipi di Bernardino Viani);¹⁴⁵ fuori dalla penisola, vennero ripubblicati a Parigi nel 1514, all'interno dell'ampia edizione delle tragedie di Seneca allestita da Josse Bade. Bade raccolse tutti i testi liminari che fino a quel momento erano stati stampati insieme alle tragedie per inserirli nella propria edizione, aggiungendoli ai nuovi paratesti, tra i quali il proprio commento.

Abbiamo visto come, negli incunabili delle tragedie senecane dell'ultimo decennio del Quattrocento, ciò che rendeva l'edizione concorrenziale e appetibile per i lettori era la presenza di uno o più commenti (aspetto che risulta evidente fin dalla lettura del frontespizio). Al contrario, il

¹⁴² Per questi commenti rimando a E. FRANCESCHINI, *Glosse e commenti medievali a Seneca tragico*, in *Studi e note di filologia latina e medievale*, Milano, Vita e pensiero, 1938, pp. 1-105 e al più recente S. MARCHITELLI, *Da Trevet alla stampa: le tragedie di Seneca nei commenti tardomedievali*, in M. O. GOULET-CAZÉ – T. DORANDI (a cura di), *Le commentaire entre tradition et innovation*, Paris, 2000, pp. 137-45.

¹⁴³ EDIT 16 49206.

¹⁴⁴ ISTC is00438500.

¹⁴⁵ EDIT 16 38525.

testo dell'autore latino, dopo l'edizione del 1488-90 a cura di Girolamo Balbi, non fu più oggetto di attenzioni particolari; anzi, nelle edizioni commentate esso risultava spesso molto corrotto. Il fenomeno appare evidente esaminando, a titolo d'esempio, la prima sezione dell'*Hercules furens*: al v. 3 le edizioni del 1493 e 1498 riportano la forma errata «deseruit», in luogo della forma corretta «deserui», che pure appariva nella *princeps*, nel testo a cura di Balbi e nelle edizioni del 1491 e 1492; al v. 13 l'edizione del 1498 riporta «Perseu» in luogo di «Perseus»; al v. 22 «Alcmene» risulta corrotto in «alcinene» nelle edizioni del 1491, 1492, 1493; al v. 25 l'edizione del 1493 riporta erroneamente «eo» in luogo di «Eoo», che è aggettivo di «mari», come peraltro spiega il commento di Marmitta; le edizioni del 1493 e 1498 riportano erroneamente «animas» invece di «animus» al v. 28, «terra» invece di «tetra» al v. 62, «timet» in luogo di «tumet» al v. 68, «dicitur» in luogo di «didicit» al v. 70, «discedam» in luogo di «discedant» al v. 77, «leve» in luogo di «levet» al v. 82; al v. 103, l'edizione 1493 riporta «flagante» in luogo di «flagrante».

Esaminando i sei incunaboli contenenti le tragedie di Seneca, abbiamo notato come, da un primo interesse esclusivo nei confronti del testo, testimoniato dalle prime due edizioni, l'attenzione si sia spostata poi sull'analisi dei suoi contenuti e della sua struttura: il commento umanistico è infatti il protagonista degli ultimi quattro incunaboli, nei quali invece il testo, data l'assenza di specifici curatori, fu vittima della trascuratezza dei tipografi. Per avere un testo più accurato filologicamente, occorrerà attendere l'edizione di Benedetto Riccardini, pubblicata nel 1506 per i tipi di Filippo Giunta,¹⁴⁶ e le *Emendationes* di Girolamo Avanzi, uscite l'anno successivo a Venezia per i tipi di Giovanni Tacuino.¹⁴⁷

¹⁴⁶ EDIT 16 28714. L'edizione Giunta non contiene alcun commento: comprende solo il testo delle tragedie, interamente rivisto da Riccardini.

¹⁴⁷ EDIT 16 3491. Le *Emendationes* di Avanzi sono una lista di lezioni proposte per migliorare il testo dell'edizione Giunta, da lui considerata come la prima con un testo affidabile (vd. foglio B4v).

IL MIRABILE NELLE LETTURE DI PETRARCA E BEMBO: SPIE DI UN'EVOLUZIONE INTELLETTUALE? *

di Flavia Sciolette

Il presente contributo propone una riflessione sul rapporto tra autore e fonte nell'uso del concetto di "meraviglia" e l'esposizione di alcuni appunti volti a delinearne un percorso evolutivo in due diverse epoche. Il problema è complesso e non si pretende di esaurirne le diverse implicazioni in poche pagine, quanto piuttosto mostrarne un'applicazione su due casi circoscritti, particolarmente utili allo scopo, per il legame tra loro e per la similarità di letture. Si cerca dunque di avanzare alcune considerazioni che leghino saldamente determinati interessi alla formazione di un orizzonte culturale.

La canzone *Qual più diversa e nova* (RVF CXXXV)¹⁴⁸ ha ricevuto una certa attenzione da parte della critica, seppur in epoca più recente rispetto ad altri componimenti del Canzoniere petrarchesco e inizialmente per motivazioni maggiormente legate all'aspetto stilistico che non contenutistico. La canzone si basa sull'artificio retorico della similitudine,¹⁴⁹ con sette paragoni – sei strofe più il congedo – tra la condizione del poeta sofferente per amore ed elementi dai tratti insoliti ed esotici. L'uso stilistico accomuna la canzone a un gruppo di componimenti dal CXXXII al CXXXV compreso, considerando come la disposizione nel Canzoniere non rifletta una cronologia compositiva, ma favorisca l'aggregazione di più componimenti per vicinanza o contenutistica o stilistica.¹⁵⁰ Il dato maggiormente interessante, ai fini di questo studio, è tuttavia la possibilità di riconoscere un legame tra l'uso di un dato procedimento retorico, gli oggetti del paragone, e le letture del poeta.

Le similitudini sono elencate in modo apparentemente meccanico e riconducibili alla categoria del meraviglioso naturale – del mirabile o dei *mirabilia*¹⁵¹ – secondo un gusto riscontrabile anche in altri autori medievali.

Tralasciando la strofa finale, i sei soggetti meravigliosi sono la fenice, il magnete, il catoblepa e le tre fonti dagli effetti contraddittori (la fonte del Sole, la Fonte di Giove, la fonte delle Isole Fortunate);¹⁵² Carla Maria Monti ha sostenuto come le notizie contenute rivelino l'uso della poco

* L'idea per questo studio nasce da una conversazione con il prof. Stefano Asperti, che ringrazio per i preziosi spunti. Ogni eventuale errore è responsabilità solo di chi scrive.

¹⁴⁸ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2014, pp. 659-61 e commento pp. 662-71.

¹⁴⁹ Il tema della similitudine è stato analizzato puntualmente da C. BERRA, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII, 1986, pp. 161-99, riconoscendone l'unicità nel panorama petrarchesco, dato che ogni strofa si esaurisce nella similitudine stessa (tranne la sesta, che contiene due similitudini), e S. BARGETTO, "*Similitudo*" e "*Dissimilitudo*" in RVF CXXXV, «Lettere Italiane», 51, 4, 1999, pp. 617-48.

¹⁵⁰ Cfr. C.M. MONTI "*Mirabilia*" e geografia nel "Canzoniere": Pomponio Mela e Vibio Sequestre (RVF CXXXV e CXLVIII), «Studi petrarcheschi», VI, 1989, pp. 91-123. Secondo questo schema, il sonetto CXXXII rappresenterebbe l'ossimoro, il CXXXIII la metafora, il CXXXIV l'antitesi e CXXXV la similitudine. L'articolo propone inoltre una datazione ritenuta convincente anche da Santagata nel commento alla canzone.

¹⁵¹ Uso in questa sede il termine "mirabile" come tecnicismo per indicare l'insieme di oggetti capaci di creare stupore appartenenti al mondo naturale, collettivamente detti *mirabilia*. Tale specializzazione semantica non deve essere ricondotta a un'idea di soprannaturale *strictu sensu* e si distacca dall'uso letterario della *merveille*. Si veda M. DI FEBBO, *Mirabilia e Merveille: le trasformazioni del meraviglioso nei secc. XII-XIV*, Macerata, Eum, 2015, pp. 54-55 e C. FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et Topique Merveilleuse*, Parigi, Champion, 2003, pp. 20-24.

¹⁵² La Fenice è uno dei *mirabilia* di maggiore fortuna letteraria, considerando anche come sia l'unico di questa canzone a ripresentarsi nel corpus poetico petrarchesco. Resta importante come orientamento per la presenza nella lirica romanza, F. ZAMBON, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 411-26. Più complessa la situazione sul magnete, capace di attirare sia la carne che il ferro delle navi, legando l'immagine quindi a una tradizione complessa: il tema è ancora in C.M. MONTI, "*Mirabilia*"... ma con l'aggiornamento importante di M. FIORILLA, *Il mirabile della calamita in Petrarca, 'RVF' 135, 16-30 e le sue possibili fonti*, «La Cultura», XLI, 3, 2003 pp. 307-16. Il catoblepa, noto in antichità, è scarsamente rappresentato nella lirica romanza. Una fonte dalle caratteristiche simili a quelle della Fontana del Sole si presenta anche nel *De Civitate Dei* XXI, 5, mentre le due fonti

nota *Chorographia* di Pomponio Mela¹⁵³ come fonte di ben cinque paragoni, rispetto alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio,¹⁵⁴ chiarendone anche le motivazioni: il lettore coevo a Petrarca infatti, in presenza non solo di notizie straordinarie, ma senza il «soccorso confortante della fonte»,¹⁵⁵ si trova in una condizione di fascinazione per il componimento anche maggiore. Il mirabile quindi non è semplicemente il pretesto per disquisire del tema amoroso o per mostrare perizia tecnica, ma una possibilità per veicolare ulteriori significati culturali – comprensibili solo per chi conoscesse appunto letture così raffinate per l’epoca – e generare stupore, un “effetto speciale” nelle mani del poeta.¹⁵⁶

La canzone rappresenta dunque un chiaro esempio dell’interesse petrarchesco per la produzione dei geografi minori, che ha contribuito a rendere maggiormente nota nella propria cerchia e di conseguenza aumentandone la circolazione coeva. Rispettando tuttavia l’intento posto in apertura a questo contributo, resta da comprendere quale sia il valore attribuito a questo tipo di notizie e ai *mirabilia*, nonché la loro funzione, non solo nella fucina del poeta, quanto nella sua enciclopedia culturale e mentale. Questo tipo di considerazioni – con eventuali, successivi confronti – possono essere elaborate solo mantenendo una stretta attenzione alla sua produzione, ma soprattutto al suo rapporto con la biblioteca. In questo senso, la I lettera del III Libro delle *Familiars*,¹⁵⁷ con Tommaso Caloiro come destinatario, può fornire indicazioni molto importanti. Si tratta altresì di una lettera nota agli studi interpretativi, per l’interesse che Petrarca mostra per l’Isola di Tule, la terra più a Occidente, spesso identificata con l’Islanda o l’isola di Maine, a seconda della fonte considerata. Il confronto con le testimonianze avviene da una duplice prospettiva: da un lato la sicurezza data da autori quali Virgilio, Seneca e Boezio sulla definizione dell’isola come “ultima terra”, la più a Occidente appunto; dall’altro lato una problematizzazione delle testimonianze offerte dai testi, un dialogo con i libri che non esclude del tutto anche le notizie dirette, ricevute attraverso esperienze proprie e altrui. Assieme a nomi già considerati – proprio in quest’epistola Petrarca ribadisce la propria ammirazione per Pomponio Mela, definendolo “nobilissimo” – appare il titolo *De mirabilibus Hybernie*, così come scritto sulla coperta del codice latino 4846 della Bibliothèque Nationale de France. Si tratta della

rimanenti sono le meno note, la seconda delle quali è presente solo in Pomponio Mela. Discorso a parte meritano le Canarie o Isole Fortunate, sulla cui fama la canzone ha sicuramente giocato un ruolo assieme alla produzione di Boccaccio, con la ripresa del tema in epoca rinascimentale, comprendendo anche Pietro Bembo. Su questo, con bibliografia in nota sul tema, si veda T. J. CACHEY, *Petrarca, Boccaccio e le Isole Fortunate: lo sguardo antropologico*, in *Boccaccio geografo: un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il mondo di Giovanni Boccaccio*, a cura di R. MOROSINI, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, pp. 204-28.

¹⁵³ Non possediamo il manoscritto della *Chorographia* con le postille originali di Petrarca, tramandate dall’autorevole Ambrosiano Inf. 14 H. Il manoscritto perduto, da cui discende l’Ambrosiano, è uno dei numerosi discendenti del Vat. Lat. 4929, postillato anch’esso, su cui si basa tutta la tradizione della *Chorographia* di Pomponio Mela. Le notizie sull’Ambrosiano sono in G. BILLANOVICH, *Dall’Antica Ravenna alle biblioteche umanistiche*, «Aevum», 30, 1956, pp. 319-53. L’elenco dei codici di Pomponio Mela con glosse petrarchesche è nell’edizione POMPONII MELAE, *De Chorographia Libri tres*, a cura di E. PARRONI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 59-78 (per uno stato aggiornato sulla questione dei manoscritti con glosse petrarchesche e studi relativi, cfr. *Franciscus Petrarca*, a cura di A. BISANTI, in MIRABILE, Archivio digitale della cultura medievale [consultata il 24/06/18] <http://www.mirabileweb.it/calma/franciscus-petrarcha-n-20-7-1304-m-19-7-1374/2332>). C.M. MONTI, *Mirabilia*, 94-98 per le glosse dell’Ambrosiano. Da notare come le glosse, per descrivere le fonti, riportino termini del campo semantico del *mirari*: *mirabili fonte* (f. 5r), *mirus fons* (f. 15v), *mirabiles fontes* (f. 32r).

¹⁵⁴ Si consideri comunque come la *Naturalis Historia* fosse spesso nel Medioevo nota per la mediazione dei *Collectanea* di Solino, opera sicuramente più facile da procurarsi; anche l’esemplare posseduto da Petrarca, il Par. Lat. 6802 (con postille) è stato acquistato tardi, nel 1350, anche se Petrarca poté consultare l’opera già dal 1343, nella biblioteca papale. Sul manoscritto e le postille petrarchesche al codice cfr. P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l’humanisme*, Paris, Champion, 1907, rist. anast., Torino, Bottega d’Erasmus, 1959.

¹⁵⁵ C.M. MONTI, *Mirabilia*, 94.

¹⁵⁶ La metafora dell’effetto speciale per i *mirabilia* come espediente letterario è in F. MOSETTI CASARETTO, *Appunti per una poetica medievale dell’effetto speciale*, in *Mirabilia: gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, Atti delle IV giornate di studio internazionali interdisciplinari di studio sul Medioevo (Torino 10-12 aprile 2013), a cura di F. MOSETTI CASARETTO, R. CIOCCA, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2014, pp. 71-105.

¹⁵⁷ F. PETRARCA, *Familiars*, ed. critica a cura di V. ROSSI e U. BOSCO, trad. it. a cura di U. DOTTI, Torino, Aragno, 2004, vol. I, pp. 236-47.

Topographia Hibernica di Giraldo di Cambria, un autore considerato canonico per la trattazione dei *mirabilia*.

Questa presenza nell'epistolario e nella biblioteca di Petrarca ha destato una certa attenzione, seppur apparentemente non molto approfondita a livello critico, con dei giudizi estremamente polarizzati: Manlio Pastore Stocchi, nel suo studio sul *De Montibus* di Boccaccio e accertando come la *Topographia Hibernica* fosse effettivamente una delle pochissime fonti medievali accertabili dell'opera, dà la "colpa" a Petrarca per aver legittimato «una mediocre operetta»;¹⁵⁸ sulla stessa coperta del codice appare un'avvertenza di mano cinquecentesca in cui il lettore è messo in guardia a proposito dello scarso livello dell'opera;¹⁵⁹ più recentemente è stata messa in luce l'attenzione di Giraldo per le fonti e per la distinzione tra notizia verificata e riferita. Nonostante sia stato attribuito a Petrarca un tono molto negativo nei confronti dell'opera, la lettera in realtà non sembra corrispondere a questa idea: si tratta, secondo Petrarca, di uno scritto *tenue* per argomenti, molto esile, però viene riconosciuta la finezza del suo linguaggio. Petrarca lega la sua lettura quasi accidentale solo all'interesse relativo all'isola, di cui si legge il capitolo XVII della II *Distinctio*.¹⁶⁰ Questi passi tuttavia non sembrano utili a colmare una lacuna evidente, dato che Petrarca mostra di conoscere tutti gli autori che cita Giraldo nel brano, arrivando a integrarne il contenuto. Il parigino lat. 4846 mostra postille a diverse parti del testo, *mirabilia* compresi, tra cui le due fontane. La citazione a Claudiano,¹⁶¹ presente nella lettera, appare anche in una di queste postille, segnata in corrispondenza dei passi sull'Ultima Thule. La postilla *Sol.* potrebbe indicare Solino, autore dei *Collectanea Rerum Memorabilium*.

Gli elementi cronologici rendono chiara la difficoltà a considerare questa lettera legata solo all'esperienza del viaggio; Petrarca avrebbe dovuto recarsi verso le coste della Manica intorno al 1333 – anche se probabilmente non vi giunse mai¹⁶² – mentre la lettera risale al 1352, dieci anni dopo la morte dell'amico Tommaso. In altre parole, più che di fronte a un resoconto di viaggio, troviamo nuovamente gli elementi esotici e le notizie relative a luoghi o fatti straordinari – meravigliosi, in un certo senso – come mezzo per una riflessione di tipo intellettuale, esplicitata nelle conclusioni della lettera: se infatti non risulta possibile sapere con certezza dove si possa trovare l'Isola di Thule, è altresì possibile la conoscenza di sé stessi. I testi divengono il mezzo per un viaggio, che innanzitutto è un confronto con l'ignoto rappresentato dal mondo naturale e successivamente un mezzo di conoscenza per sé stessi. A questo punto il parallelismo con l'elenco dei *mirabilia* nella canzone *Qual più nova e diversa* appare meno forzato, perché ognuno dei sei oggetti considerati è paragonato alla condizione personale del poeta e gli effetti contraddittori sono il mezzo per una profonda riflessione su sé stessi, accessibile tuttavia solo a quanti fossero stati dotati dei giusti strumenti per comprenderla, naturalmente.

¹⁵⁸ M. P. STOCCHI, *Tradizione medievale e gusto umanistico nel "De montibus" del Boccaccio*, Padova, CEDAM, 1963, p. 66.

¹⁵⁹ Il Par. Lat. 4846 è disponibile digitalizzato su Gallica, con una scheda bibliografica completa, ma priva al momento di uno studio specifico su questo manoscritto. Questa mancanza è riscontrata anche in uno dei pochi studi sui rapporti tra Petrarca e la *Topographia*, in cui viene dedicato ampio spazio alle postille del manoscritto in E.G. HAYWOOD, *Il Petrarca lettore della Topographia hibernica di Giraldo Cambrensis*, in *Francesco Petrarca: l'opera latina: tradizione e fortuna*, Atti del XVI convegno internazionale (Chianciano-Pienza 19 - 22 luglio 2004), a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, 2006, pp. 647-68.

¹⁶⁰ GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographia Hibernica*, trad. e commento a cura di F. DE FALCO, Aicurzio, Virtuosa-mente, 2017.

¹⁶¹ Cfr. L. CHINES, *Per Petrarca e Claudiano*, in *Verso il Centenario*, Atti del Seminario di Bologna 24-25 settembre 2001, «Quaderni petrarcheschi» XI, a cura di L. CHINES e P. VECCHI GALLI, Firenze, Le Lettere 2004, pp. 43-71.

¹⁶² Il tema del viaggio, reale o fittizio, è importante in Petrarca, che si definisce *peregrinus ubique*. Si veda in proposito P. RIGO, *Peregrinatio*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. MARCOZZI-R. BROVIA, Roma, Carocci, 2016, p. 231, N. TONELLI, *Introduzione a Francesco Petrarca, Lettere di viaggio*, Palermo, Sellerio, 1996, L. PIRAS, *Francesco Petrarca: un inquieto viaggiatore alla ricerca di se stesso in Viaggio e comunicazione nel Rinascimento*, Atti del XXVII Convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 16-18 luglio 2015), a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, 2017, pp. 371-86.

Questa epistola completa dunque il quadro delineato nella XVIII lettera del III libro delle *Familiares*, considerata esplicativa del rapporto tra Petrarca e le sue letture, nonché dei modi in cui ha svolto le proprie ricerche, durante le quali un autore avrebbe potuto suscitare in lui interesse, a distanze cronologiche non molto elevate dall'effettiva composizione dell'opera. Questo principio si incastra con le considerazioni ipotizzate all'inizio del contributo, dunque un legame tra letture e utilizzo di determinati concetti come la meraviglia, nonché la loro successiva evoluzione, tanto più considerando come Petrarca sembri ritornare più volte sulla stesura di un'opera.

La presenza della *Topographia* è quindi perfettamente giustificabile, a prescindere dal valore attribuibile all'opera, grazie alle informazioni ivi contenute e al rapporto che intercorre a quest'altezza cronologica tra la creazione poetica e il concetto di *Mirabilia*. Il concetto conserva indubbiamente il suo carattere medievale, ma Petrarca lo inquadra in un *habitus* intellettuale legato a doppio filo alla sua ricerca per gli autori rari. Si tratta certamente di un'evoluzione nel concetto di meraviglioso, da interpretazione simbolica della natura a presenza nelle enciclopedie legata ai fenomeni naturali, fino a mezzo per riflessioni tra intellettuali;¹⁶³ a questo punto, potrebbe essere lecito tentare di riflettere sulla possibilità di trovare altri cenni di evoluzione intellettuale, sfruttando il medesimo bagaglio di opere e letture, spostandosi a diverse altezze cronologiche.

Rimanendo nell'alveo del noto, Pomponio Mela ebbe fortuna in epoche successive a Petrarca. La ritroviamo, assieme ad altri geografi, nella Biblioteca romana di Pietro Bembo, come risulta dall'inventario del 1545.¹⁶⁴ Il catalogo costituisce, assieme all'epistolario, la fonte principale della cultura libraria di Bembo e comprende circa 200 testi, ordinati in 175 lemmi, non rappresentativi della biblioteca nella sua interezza, come già sottolineato da Massimo Danzi. Appaiono effettivamente delle sostanziali incongruenze tra ciò che è possibile evincere dalle lettere e dall'inventario, con testi non citati nelle lettere, ma presenti nel catalogo e viceversa. L'inventario è diviso in cinque sezioni secondo due parametri: la lingua e la natura del testo, a stampa o manoscritto.

Dal punto di vista contenutistico emerge un quadro estremamente variegato e solo in apparenza frammentario, con un nutrito interesse erudito per testi di cultura geografica, matematica ed astronomica. Non è solo il catalogo a dare conto di questi interessi: Francesco Maurolico, nella sua *Cosmographia*, fa menzione di un astrolabio¹⁶⁵ posseduto da Bembo, e gli scambi epistolari con Giovan Battista Ramusio, aventi per oggetto soprattutto le acquisizioni librarie, testimoniano la presenza di queste letture. L'interesse geografico avvicina ulteriormente Bembo a Petrarca, da un punto di vista intellettuale,¹⁶⁶ assieme al ben più noto amore per i classici; da qui occorre cercare di capire in che modo questi interessi entrino nella produzione letteraria e in quale maniera. Dei primi indizi per inquadrare la questione vengono dall'istruzione secondo Bembo; l'epistola 2523 del IV libro dell'epistolario¹⁶⁷ elogia infatti la possibilità di insegnare ai giovani, sia la cosmografia antica che quella moderna. Accanto alla nuova geografia, quella delle scoperte e delle relazioni di viaggio, di cui Pietro Bembo appare lettore attento, anche per motivazioni legate al proprio ufficio, permane la necessità di studiare la geografia antica e di conseguenza i suoi autori, per ricavarne un

¹⁶³ «Un esercizio per iniziati», l'espressione è in C.M. MONTI, *Mirabilia*, cit., p. 103.

¹⁶⁴ L'inventario della Biblioteca Romana di Pietro Bembo è contenuto nel manoscritto Additional 565 della University Library di Cambridge, collettore di inventari di biblioteche private visitate dall'umanista Antonio Augustin assieme al giurista francese Jean Matal. Il codice è quasi tutto della mano di quest'ultimo, catalogo della Biblioteca di Bembo compreso, edito nel corposo lavoro di M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005.

¹⁶⁵ Sono pochi i testi della biblioteca romana dei quali siano stati identificati gli esemplari fisicamente posseduti da Bembo; tra questi, un'opera sull'astrolabio, conservata presso la Biblioteca Vaticana, J. KOEBEL, *Astrolabij quo primi, mobilis motus depræhenduntur canones*, impressum est Venetiis, in officina Petri Liechenstein Coloniensis Germania, anno 1512. Danzi riporta le carte dove sono situate le correzioni e postille latine di Bembo (M. DANZI, *La Biblioteca*, p. 123); è interessante notare come le postille non riportino solo correzioni di forma, ma anche di contenuto, ad esempio c. A4r-v.

¹⁶⁶ Questa sovrapposizione, in relazione soprattutto agli interessi scientifici di Bembo, appare ancora poco frequentata dalla critica. Un punto recente sulla questione degli interessi geografici del Cardinale viene da L. MARCOZZI, *L'esotismo d'occidente e il fascino delle scoperte in Bembo, Fracastoro e Navagero*, in *Viajes y caminos: relaciones interculturales entre Italia y España*, a cura di X. A. CRUZ, Santiago de Compostela, campUSCulturae, 2016, pp. 107-28.

¹⁶⁷ P. BEMBO, *Lettere*, a cura di E. TRAVI, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1987-1993, 4 voll.

insegnamento che appare intellettuale e civile. La dimensione interdisciplinare che si evince dalla lettera e in generale dalla biblioteca pone questi interessi in forte complementarità tra di loro e come appartenenti alla fisionomia di un intellettuale calato nella sua epoca, nonostante la vicinanza al suo modello poetico. In questo senso, non si tratta di una questione che investe la dimensione linguistica, formale o tematica, ma di aspetti della personalità che ricorrono in Petrarca tanto quanto in Bembo e nella sua cerchia.¹⁶⁸

Tornando alla presenza dei geografi nella biblioteca romana, presenti nel lemma 19¹⁶⁹ del catalogo, si contano non solo Pomponio Mela e Vibo Sequestre, ma anche l'opera di Solino; questa presenza ha indotto a porre in relazione questa parte con altri due lemmi del catalogo, considerandola come *traite d'union* su una possibile discussione sul meraviglioso in Bembo. Effettivamente il lemma numero 10¹⁷⁰ del catalogo è la *princeps* del *De Prodigiiis* di Polidoro Virgili,¹⁷¹ datata al 1531, Ex officina Bebeliana. Il *De Prodigiiis* è invece un dialogo sulle diverse forme di prodigio, negate rispetto al miracolo con una particolare attenzione dedicata alle forme di divinazione e visione. Numerosi sono gli *exempla*, tanto del prodigio che del miracolo, soprattutto tratti dalla Bibbia. Non c'è traccia di questo testo nell'epistolario bembiano – complice forse la messa all'indice dell'opera – un destino simile rispetto a un altro testo, presente nel lemma 131¹⁷² dell'inventario: i *folia necromantie*. Di questi ultimi Jean Matal non fornisce alcuna indicazione, se non la presenza di figure e annotazioni, di cui però non precisa nemmeno la natura: tanto riserbo rende effettivamente l'occorrenza estremamente intrigante e giustifica ipotesi legate alla vastità della cultura di Bembo.

Certamente il dibattito su tematiche variamente associabili al meraviglioso appare vivo; a quest'altezza cronologica, tuttavia, sarebbe prudente non sovrapporli del tutto agli interessi più "scientifici" di Bembo e in particolare ai temi naturali, che per concezione appaiono più vicini ai *mirabilia* propriamente detti. Si tratta di due ambiti del sapere ben separati, anche dal punto di vista letterario: il mirabile, anche nella sua straordinarietà, è più vicino alla dimensione del mito, che andrà a prevalere nell'uso letterario cinquecentesco. In chiusura, si tenta dunque di fornire qualche dato in più su questo aspetto, avvalendosi sempre del catalogo e dell'epistolario.

Innanzitutto, occorre considerare il problema terminologico, non solo in relazione al periodo, ma anche nella produzione letteraria. In questo senso, estremamente significativo è il dialogo giovanile *De Aetna*, che vede la presenza anche del padre di Pietro Bembo, Bernardo, altra personalità importante per l'umanesimo e il collezionismo librario. Fulcro portante del testo è la vivida descrizione dell'Etna e di una sua eruzione, in compagnia dell'amico Angelo, a cui è dedicata l'opera. Da un punto di vista formale, il testo oscilla tra un trasporto naturalistico molto vivo e un certo *pathos* poetico, in cui il mito appare prepotente. Il campo semantico utilizzato per descrivere l'evento è fortemente debitore delle idee di meraviglioso e stupefacente: il vulcano è un *miracula naturae*,¹⁷³ termine che a quest'altezza cronologica possiamo tradurre come "meraviglia", secondo un'idea di natura vicina al divino che si ritrova analogalmente anche in Petrarca e negli autori di *mirabilia*. Tutti gli aggettivi utilizzati sono riconducibili all'area semantica del *mirari*, verbo latino traducibile come "sgranare gli occhi" e pertanto accostabile a ciò che genera stupore grazie all'apprensione dei sensi, in particolar modo della vista. Davanti a ciò che viene scorto con l'esperienza diretta, Bernardo

¹⁶⁸ Il tema del viaggio è certamente uno di questi, già considerando il prologo degli Asolani, in cui la *peregrinatio* è tratteggiata come una metafora esistenziale.

¹⁶⁹ M. DANZI, *La Biblioteca*, cit., pp. 144-45.

¹⁷⁰ M. DANZI, *La Biblioteca*, cit., pp. 129-31.

¹⁷¹ Concittadino di Bembo, Polidoro Virgili è noto soprattutto per la sua opera di Proverbi latini, che gli valse una polemica con Erasmo da Rotterdam e il *De inventoribus rerum*, dalla grandissima diffusione. Per una bibliografia di orientamento, cfr. F. SCIOLETTE, *Polemica tra Polidoro Virgili ed Erasmo da Rotterdam*, (01-01-2018). In *PoLet500 - Polemiche Letterarie del Cinquecento*, Firenze, Edizioni CLORI, 2016-in corso; <http://www.nuovorinascimento.org/polet500/schede/polidoro-erasmo>.

¹⁷² M. DANZI, *La Biblioteca*, cit., pp. 283-84.

¹⁷³ P. BEMBO, *De Aetna*, trad. a cura di V. E. ALFIERI, Palermo, Sellerio, 1981. Il termine *miracula* si trova anche nel testo della *Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio ed è quindi maggiormente assimilabile alla terminologia dei *mirabilia* naturali che non al *miraculum* di Marsilio Ficino in contrapposizione al *prodigium*.

Bembo appare come l'esponente di una cultura libresca contrapposta al resoconto di Pietro Bembo; basti pensare che quando quest'ultimo descrive la neve sulle pendici dell'Etna, Bernardo controbatte ricordando come Strabone riportasse la presenza di neve solo durante il periodo invernale.¹⁷⁴ L'effetto speciale nel racconto è però rappresentato dal mito, attraverso l'immagine del gigante che resiste sotto il vulcano e la metafora della terra come ventre che partorisce, presente anche in altre opere di Bembo; queste immagini, che generano una certa fascinazione estetica, nella quale la meraviglia traspare in filigrana, come una sorta di sottotesto. L'aria di famiglia è percepibile, nel momento in cui consideriamo un altro testo della produzione bembiana, *Historia Viniziana*. In quest'opera gli interessi etnografici e geografici di Bembo risultano bene evidenti; il VI libro della *Historia*, dedicato alle scoperte geografiche, ha avuto inoltre una fortuna letteraria considerevole, se teniamo conto di come Pietro Bembo venne ritenuto autore di una *Storia del Nuovo mondo* stampata in due edizioni francesi del 1556, in realtà solo traduzioni di parte del volume.

Ai fini di quanto però si sta trattando nel presente contributo, risulta tuttavia particolarmente interessante il VII libro, caratterizzato da descrizioni molto particolareggiate, tuttavia rette da stereotipi e *topoi* del mito, già presenti in altri testi: insiste molto ad esempio sulla nudità e il primitivismo legislativo, richiamando sempre il sottotesto di un'età dell'oro, vicino a Ovidio, ma anche alle descrizioni di Boccaccio delle Isole Fortunate. Questo luogo geografico appare ben presente nell'immaginario di Pietro Bembo, al punto da nominarle nel III Libro degli Asolani, a proposito della Regina delle Isole Fortunate. Anche in questo caso dunque un mito, che però è creazione originale di Bembo stesso, fortemente ispirata ai miti delle isole di Beati; in un momento di alta filosofia, Bembo ricorre al mito, al pari di quanto accade, per esempio, nei dialoghi platonici.

Luca Marcozzi, in un recente articolo, ha evidenziato il legame tra questo gusto e la narrazione delle nuove scoperte geografiche, tra descrizione etnografica e *topoi* di derivazione classica; in questo modo, l'interesse antiquario per le fonti classiche appare congiunto all'uso del mito e alla riflessione intellettuale a esso legata. Questi procedimenti sembrano fare le veci di quella meraviglia di cui erano pregni testi di un'epoca precedente;¹⁷⁵ un indizio di ciò potrebbe provenire sempre dall'inventario, con il soccorso sempre dell'epistolario. Al lemma 172¹⁷⁶ dell'inventario, Jean Matal riporta la presenza di un *Sopra le indie* di Gonzalo Fernandez de Oviedo y Valdes, ovvero la *Historia General y natural de las indias*. Questo testo viene nominato in due epistole bembiane: la prima, la 1658 del libro III,¹⁷⁷ nella quale Bembo ringrazia Ramusio e menziona la traduzione in italiano dell'opera. La seconda, molto più importante in questo senso, è la 1928 del IV libro,¹⁷⁸ indirizzata allo stesso Oviedo in cui si legge «Ho ancor letto la vostra Istoria sopra le Indie, nella quale non solo ho scorto la meraviglia delle cose non più udite di quelle regioni che vi si raccontano; ma oltre a ciò ancora molta dottrina e molta prudenza vostra nelle misure del cielo e della terra e de' suoi siti.»

Questo libro è la probabile fonte di Bembo per il VI libro dell'*Historia Viniziana*, dunque il reale mezzo per esplorare, per conoscere, per raffrontarsi all'ignoto di un mondo impossibilitato a raggiungere. La meraviglia geografica dunque passa dall'essere parte di un insieme di oggetti difficilmente comprensibili al riscontro di *topoi* già conosciuti nelle nuove esplorazioni, di cui si dispiega il potenziale cognitivo attraverso le descrizioni vivide delle letterature di viaggio. Un'evoluzione, o semplicemente quel sentimento naturale che è la meraviglia di fronte a un nuovo sapere con cui l'intellettuale deve confrontarsi e che contemporaneamente costituisce nuovo strumento o *effetto speciale* per le sue opere.

¹⁷⁴ P. BEMBO, *De Aetna*, pp. 56-57.

¹⁷⁵ Il legame tra il procedimento retorico della *descriptio rerum* e la generazione della meraviglia è stato profondamente indagato in ambito medievale, mentre è ancora un campo inesplorato un eventuale legame con i contenuti di tipo sapienziale e successivamente scientifico.

¹⁷⁶ M. DANZI, *La Biblioteca*, cit., pp. 316-17.

¹⁷⁷ P. BEMBO, *Lettere*, vol. III, pp. 566-67

¹⁷⁸ P. BEMBO, *Lettere*, vol. IV, pp. 110-11.

BIOGRAFIE DI LIBRI. OSSERVAZIONI BIBLIOGRAFICHE SU “LO ASSEDIO ED IMPRESA DE FIRENZE” DI MAMBRINO ROSEO

di Carlotta Francesca Maria Sticco

Oggetto dell'intervento è l'analisi bibliografica de *Lo assedio ed impresa de Firenze* di Mambrino Roseo da Fabriano (Perugia, Girolamo Cartolari, 1530). Il censimento dei testimoni superstiti ha portato alla luce un presunto esemplare di dedica, contraddistinto da legatura preziosa, primo fascicolo pergameneo e silografie acquarellate (Paris, BNF, Vélins-2155). La loro collazione, in aggiunta, ha rilevato in un altro volume (Fi, Biblioteca Riccardiana, st.3521) varianti di ricomposizione al foglio interno del fascicolo C. Seguirà dunque una breve disamina sulla fortuna dell'opera, a partire dalla sua ravvicinata ristampa veneziana (Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1531) fino alla sua ripresa nelle carte autografe di Benedetto Varchi.

I. Introduzione

«sopra i genocchi nell'obsessa terra, | col rozzo stil, ho el mio cantar limato» (AF IX LXXI 3-4).¹⁷⁹ Così Mambrino Roseo¹⁸⁰ chiudeva il suo poemetto storico sull'assedio di Firenze, *Lo assedio ed impresa de Firenze* appunto. I versi – per ammissione dello stesso poeta – farebbero presupporre una composizione maturata e sviluppata a ritmo di scontro, con un solo fine: cantare le gesta di Malatesta, «l'impresa tua de illustre e mortal gloria, | non per ornarmi de lauro la testa, | ma per lassar de' fatti tuoi memoria» (AF IX LXIX 2-4). A partire da queste affermazioni e addentrandoci poi nella sua storia editoriale, si cercherà di ricostruire il profilo bibliografico e quindi biografico de *Lo assedio*. Ma prima urge fornirne una breve introduzione contenutistica e stilistica.

Il 3 dicembre 1530 la tipografia perugina di Girolamo Cartolari – su cui tornerò più avanti – aveva licenziato *Lo assedio ed impresa de Firenze*, un poemetto in ottave pertinente agli scontri fiorentini del 1529-1530, un resoconto puntuale del recente passato.¹⁸¹ La sua materia narrativa e la sua forma poetica lo fanno appartenere al genere delle *guerre in ottava rima*, fenomeno

¹⁷⁹ Per il testo del poemetto si veda C. F. M. STICCO, “*Lo assedio ed impresa de Firenze*”. Edizione critica con commento, tesi di dottorato discussa il 31 maggio 2017, presso la scuola *Studi Umanistici. Tradizione e contemporaneità* dell'Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano (tutor prof. GIUSEPPE FRASSO). Il testo era già stato materia d'interesse per il suo apporto storico-documentario tanto da venir pubblicato nel 1894 al centro di un programma culturale ed editoriale imperniato sulla riscoperta delle vicende patrie (si veda M. ROSEO, *L'assedio di Firenze. Poema in ottava rima*, a cura di A. D. PIERRUGUES, Firenze, Giuseppe Pellas, 1894). Tale lavoro, per quanto puntuale a livello storico, era al tutto carente sul piano critico e letterario – come già puntualizzato dal Medin, censore del volume (si veda A. MEDIN, *Recensione a “Mambrino Roseo, L'assedio di Firenze, poema in ottava rima dichiarato con note critiche, storiche e bibliografiche da A. D. Pierrugues, Firenze, G. Pellas, 1894”*, «Archivio Storico Italiano», a. v, vol. XIV, Firenze, Olschki, 1894, pp. 415-20).

¹⁸⁰ Per la biografia di Roseo si veda A. BOGNOLO, *Mambrino Roseo da Fabriano: vita provvisoria di uno scrittore*, in A. BOGNOLO, G. CARA, S. NERI, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 25-68. È giocoforza però rimarcare che ad oggi la vita di Mambrino presenta ancora troppe zone d'ombra e una ricerca documentaria monografica è purtroppo assente.

¹⁸¹ In quegli anni Firenze era stata dilaniata da lotte intestine che avevano visto contrapposti i Repubblicani, guidati dal perugino Malatesta Baglioni, signore di Mambrino Roseo, e i fautori della famiglia Medici, sostenuti dall'impero di Carlo V e dal papato di Clemente VII (nato Giulio Zanobi de' Medici). Dopo una serie di estenuanti battaglie, lo scontro si chiuse con la resa del Baglioni e con la restaurazione medicea. Per uno studio monografico sull'evento storico si veda A. MONTI, *La guerra dei Medici. Firenze e il suo dominio nei giorni dell'assedio (1529-1530). Uomini, fatti, battaglie*, Firenze, Nuova Toscana Editrice, 2007; per una ricostruzione storico-politica più ampia si veda S. LO RE, *La crisi della libertà fiorentina: alle origini della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Piero Vettori*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

letterario ed editoriale precipuo dei secoli XV^{ex}. e XVI,¹⁸² benché la sua ampiezza esecutiva e la sua strutturazione in nove canti ne rivelino una sotterranea ambizione epica, sintomatica delle mode poetiche di primo Cinquecento.¹⁸³ Ma il genere cantare ben si adatta alle esigenze del poeta, perché modello organico in forma, rigido in lingua, mnemonico nella sua cadenza. I suoi connotati sono facilmente rinvenibili,¹⁸⁴ nelle scelte lessicali – le cosiddette zeppe –,¹⁸⁵ nell'*elocutio* impreziosita da formule metanarrative, esclamazioni enfatiche e scene apocalittiche,¹⁸⁶ oltre che in immagini e situazioni preconfezionate.¹⁸⁷ Per di più, *Lo assedio* si presenta come un'opera dalla stratificazione addensata, nella quale si rintracciano fonti documentarie ufficiali¹⁸⁸ e *specimina* letterari, lirici e cavallereschi. Roseo lavora su due livelli: recupero di semplici tessere e prelievo rapace di intere ottave. Ai primi appartiene la citazione dai maestri della letteratura trecentesca, Dante e Petrarca: ogni sintagma poggia su un precedente identificabile, come la *Commedia*, i *Rvf* e i *Triumph*, ma risulta in definitiva come una formula, entrata nel bagaglio

¹⁸² La denominazione *Guerre in ottava rima* (GOR) risale all'omonimo progetto patrocinato dall'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara e dall'Università di Ferrara, che, sul finire degli anni Ottanta del secolo scorso, avevano consegnato alle stampe quattro volumi di regesto e riproduzione anastatica di cantari cronachistici in ottave. Questo genere letterario, assimilabile per forma ed intenti ai cantari epico-storici e ai lamenti storici trecenteschi, si era diffuso sul finire del Quattrocento e si era affermato di prepotenza nel primo Cinquecento. Il suo innesco narrativo erano state le recrudescenze del reale, le "orrende guerre" d'Italia, il loro vettore di diffusione la stampa. Per maggiori dettagli si veda *Guerre in ottava rima*, voll. 4, Modena, Panini, 1988-1989.

¹⁸³ Le GOR tendevano a risolvere gli eventi in poche ottave. Anche la loro affabulazione poetica appariva alquanto scarna, nonché ridotto si presentava il ventaglio delle fonti. Con gli inizi del Cinquecento, però, si assiste ad un lento e progressivo arricchimento compositivo, riconducibile al successo dell'epica cavalleresca. A tal proposito ricorda Quondam che «l'omologazione alle forme statutarie della comunicazione letteraria, dopo gli anni '20 e '30 del Cinquecento, è scoperta e lineare: questi testi si sforzano sempre più di assomigliare ai romanzi di cavalleria, si mimetizzano sulla loro cadenza, sulla loro prassi esecutiva, in termini di durata e di velocità» (A. QUONDAM, *Materiali per un nuovo cantiere documentario e testuale*, in *Guerre in ottava rima*, vol. I, Modena, Panini, 1988-1989, p. 15).

¹⁸⁴ Per uno studio monografico sulle costanti canterine si veda M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

¹⁸⁵ Abbondano le fraseologie canterine esprimenti l'idea del "migliore", come *fior dei cavalieri, de vedere ampia lumiera, scoglio de guerra*. In aggiunta, spicca il lessico bellico, specifico e tecnico, la cui formularietà è rispondente a una segmentazione narrativa in fasi di scontro che si alloggiano in sequenze fisse. È frequente in un duello, ad esempio, che i contendenti arrestino le lance o le aste, si urtino *a gran furore* fino a distruggere le armi bianche in *tronconi*. Per una trattazione sistematica del fenomeno lessicale e compositivo rinvio a C. F. M. STICCO, *Leggere la guerra in ottave. Il lessico bellico*, in "*Lo assedio ed impresa de Firenze*". Edizione critica con commento, pp. 576-602. Per ulteriori spunti di lettura si veda D. TROLLI, *Il lessico dell'"Orlando Innamorato"*, Milano, Unicopli, 2003 e D. TROLLI, *Parole del Boiardo. Sul lessico e il testo dell'Innamoramento de Orlando*, in *Studi di storia della lingua italiana offerti a Ghino Ghinassi*, Firenze, Casa editrice Le lettere, 2001, pp. 89-150.

¹⁸⁶ Sono perlopiù relegate nel distico baciato dell'ottava, ad es. AF III XLII 7-8 «L'alto rumor de timpani e de trombe | fa che la terra tremi e il ciel rimbombe». Alla loro esecuzione contribuisce l'uso di un lessico fonosimbolico dal valore connotativo parossistico, come *chioccare*.

¹⁸⁷ Per quanto concerne le immagini, è ormai invalso l'uso di paragoni brevi, come *fiero drago, leoni scatenati o lupi rapaci*. Ne *Lo assedio* non mancano anche similitudini ampie, di provenienza cavalleresca – boiardesca e ariostesca soprattutto – o di conio mambriniano. Si veda ad es. AF VII VIII 1-4 «Come in la selva, spesso, alta e profonda | duo tori a ffronte son pien de furore | per una vacca, a lor gioconda, | ch'ognun brama de quella el primo amore» da cfr. con OI XI 9, 1-4 «Chi vide mai dui tori ala verdura | Per una vacca accesi di furore, | Che a fronte a fronte fan bataglia dura, | Con voce orrenda e piena di terrore». Per le sperimentazioni di Roseo, si veda invece AF V LXXIII «Come quel cervo, al trigentesimo anno | già pervenuto e al fin della sua vita, | e che già il cacciator vede al suo danno | aver la caccia per la selva ordita, | geloso più d'altrui che del suo affanno, | fugge coi figli per la via più trita; | al fin veggendo non possérli aitare | comenza disperato a contrastare». Lo sviluppo prolungato della similitudine, il cervo come elemento di comparazione parallelistica e la sua longevità richiamano la tradizione classica, senza che si possa selezionare una fonte precisa.

¹⁸⁸ Nel canto I Mambrino trascrive in versi, piuttosto rozzi e poco scorrevoli, alcune clausole degli accordi convenuti tra Malatesta Baglioni, il Principe d'Orange e papa Clemente VII. Se ne ha testimonianza dal confronto con una copia del concordato, fatta redigere dallo stesso Baglioni nel 1531 e conservata nella miscellanea ASPG, *Acquisti e doni, Registro Baglioni*, n. 1, cc. 11r-13v (= RB). Un solo esempio, si cfr. AF I LXXIV 1-4 «Promette poi il Baglioni non ritornare | in Perugia mentre è de alcun soldato | che non sia al Papa amico singulare, | e con suo Santità bel collegato» con RB c. 12r «El prefato signore Malatesta promette non ritornare in Perosa, essendo soldato de alcuno che non sia amico o collegato de Nostra Santità».

canterino a seguito di un lento processo di decontestualizzazione e risemantizzazione.¹⁸⁹ D'altra parte si incontrano rivisitazioni estese ad ampie porzioni di testo, tolte di peso dai successi dell'epica cavalleresca, l'*Inamoramento de Orlando* e l'*Orlando furioso*, con pochi livelli di rielaborazione personale. Roseo, infatti, ne apprezza le sequenze belliche per affinità tematiche e lascia che la loro azione strutturante sia pervasiva e capillare.¹⁹⁰ Insomma, ad una lettura minuziosa del poemetto emerge una puntigliosa attenzione per i capolavori di Boiardo e Ariosto, cui risponde una ferma conoscenza del repertorio canterino, tutti elaborati con uno stile poco raffinato, in una versificazione scarsamente tornita.¹⁹¹

Sulla gestazione dell'opera poco si sa e ci si deve rimettere al poemetto stesso per formulare ipotesi. Benché l'autore sostenga di averlo composto durante lo scontro (cfr. *AF IX LXXI 1-2* «De giorno in giorno e mentre più la guerra | crescea magior e Marte era turbato»), è verosimile ritenere che le sue affermazioni siano rispondenti ai canoni di genere e sottendano agli stereotipi del poeta soldato. Di certo però la stesura del volumetto occorre contestualmente alla fine dell'assedio o poco dopo – la capitolazione fu siglata il 12 agosto 1530 –, perché esso venne pubblicato sul finire del 1530. Anche il ruolo di Mambrino durante la battaglia non è perspicuo, ma tenderei ad escluderne un coinvolgimento guerresco attivo. A tal proposito, non sono risolutive le dichiarazioni in corso di poema, come *AF V II 3-4* «...el debito [...] | del Firentin che al soldo mi conduce» o *AF V III 1* «...parte fui de quelle schiere». Innanzitutto esse si incardinano in tendenze canterine e in formule autenticative del racconto. Inoltre non è da sottovalutare che nel catalogo degli armati (cfr. canto II) Mambrino non dichiara la sua presenza. E questo è strano ed è ancor più inspiegabile alla luce della precisione storico-narrativa. Ma la biografia di Roseo ha ancora tratti troppo sfumati e meriterebbe di essere approfondita, al fine di recuperare le date e gli snodi fondamentali.

Lo assedio, si diceva, ha per materia la storia di Firenze, le *guerre italiane intestine*,¹⁹² e mira alla celebrazione di Malatesta Baglioni, il cui destino storico e biografico non furono affatto

¹⁸⁹ Ad es. il sintagma *lago di sangue* rielabora in contenuto un'immagine dantesca (cfr. *Inf. XXV 27*) e giunge a descrivere con buona ordinarietà uno strazio bellico. La sua riformulazione non è affatto specifica de *Lo assedio*, ma è endemica del genere cantare. Si veda la sua fortuna in *Buovo d'Antona XI XLIV 5-6* «sempre costui la sua vita ha uso | del sangue de la gente farne lago», *Fiorabracca XII XXXII 5* «Del sangue de' Pagani faccia lago», *Guerra di Troia II XXIV 7-8* «e e' nel mezo, che pareva un drago, | del sangue de' nemici facie lago», *Spagna ferrarese XVI VI 5-6* «Giva cavalli e homeni abatendo | e per lo campo fa di sangue lago», *Spagna XIII XX 1-3* «Ben pareva Astolfo veramente un drago | col brando in mano pieno di cervella: | di sangue faceva fare in terra un lago», *Re Carlo CXX 4-5* «e teste e gambe, braccia e petti taglia | e faceva di sangue in terra un lago», *Mambriano V XII 7-8* «Anzi fra gli altri entrò più fier che un drago | facendo intorno a sé di sangue un lago», *OF XIV LXXV 5-6 AB = XVI LXXV 5-6 C* «Poi son le genti senza nome tante, | che del lor sangue oggi faranno un lago». Si veda anche *Morgante III LXXIV 3* «e' fece in terra di sangue una chiana» (*chiana*: 'palude, lago' cfr. *GDLI*, s.v. *chiana*, III). Per uno studio dettagliato rinvio a C. F. M. STICCO, *Dal «giardin de lo 'mperio» al «bel giardin d'Italia»: echi danteschi ne Lo assedio et impresa de Firenze*, in *Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex*, 14-19 settembre 2015, Morgex, Centro di Studi Storico Letterari Natalino Sapegno in collaborazione con Lexis Torino, 2017, pp. 163-71.

¹⁹⁰ A tal proposito rinvio a C. F. M. STICCO, *Mambrino Roseo lettore del Furioso. Ariosto lettore de Lo assedio?*, «Schifanoia», 54-55 (2018), pp. 319-28.

¹⁹¹ La versificazione de *Lo assedio* è franta e prevede parecchie deviazioni dalla tipica flessuosità dell'ottava. Anche l'utilizzo dell'inarcatura, cara ad Ariosto, non riesce ad imprimere la giusta armoniosità al poemetto. Talora i vv. procedono con un'andatura lenta e intricata, appesantita per di più dall'ipotassi frastagliata e dall'uso forzato di latinismi sintattici.

¹⁹² Si possono individuare alcune tappe di riflessione storico-politica, condivise anche da altri scrittori primo-cincenteschi, come Ariosto. L'autore, infatti, non si esime da scagliare strali contro la corruzione degli eserciti, ormai imbastarditi dall'arruolamento di truppe mercenarie, rapaci come lupi (cfr. *AF V XXII 1-4* «Imita questa famelica gente | lo stil del fiero lupo, aspro e rapace, | che contra i puri agnelli opira il suo dente, | né miglior pasto li diletta o piace»). E non manca di esecrare l'uso dell'artiglieria, dell'archibugio in particolare, accusato di aver macchiato la virtù in armi (cfr. *AF VIII XXIX 3-6* «O crudel artificio e ingegno osceno, | che per te resta ogni chiar lume spento! | O arme atroce, anzi mortal veneno, | che 'l mondo hai colmo de sì mesto accento!»). Sulla critica alle armi da fuoco rinvio a FRANCO BACCHELLI, *L'esecuzione dell'arma da fuoco nell'Orlando Furioso (IX 28-94 e XI 21-28)*, in «*In partibus Clus*». *Scritti in onore di Giovanni Pugliese Carratelli*, a cura di G. FIACCADORI, con la collaborazione di A. GATTI e S. MAROTTA, Napoli, Vivarium, 2006, pp. 259-330.

sereni – sul finire dell’assedio, fu accusato di tradimento;¹⁹³ venne così cacciato da Perugia e in esilio a Bettona morì di sifilide nel 1531. Ed è proprio a Malatesta che l’opera viene dedicata, così come si legge nella dedicatoria posta in apertura del poemetto:

E perché la Illustrissima Signoria Vostra [*i.e.* Malatesta] ha dimostrato in tanta longa guerra quanto sia il sapere di quella e fatto cose che simile non sono state fatte ai tempi nostri, meritamente ho voluto la mia bassa operetta dedicarla a quella, rendendomi certo si degnerà, benché sia inculta, leggerla e con alegra fronte accettarla (*Dedicatoria* 26-30).

In aggiunta, il censimento degli esemplari superstiti ha portato alla luce un volume che, per particolarità bibliografiche e per raffinatezza, parrebbe essere il testimone di dedica. Passo dunque allo studio bibliografico e filologico dell’*editio princeps*, presentandone le problematiche emerse in corso di mappatura, catalogazione ed edizione. Proseguo, dunque, con un breve *focus* sulla fortuna del poemetto.

II. *L’editio princeps*

Lo assedio è un poema a sola tradizione a stampa e due sono le sue edizioni:

- Perugia, Girolamo Cartolari, 1530 (d’ora in poi A);
- Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1531 (d’ora in poi B).

La scelta di affidare l’*editio princeps* alla tipografia Cartolari¹⁹⁴ pare ben adattarsi agli intenti encomiastici dell’opera. Già Girolamo, infatti, aveva cercato di procacciarsi la benevolenza della famiglia Baglioni, con una serie di dediche. A tal riguardo, aveva intitolato a Gentile, zio di Malatesta, *La comparazione di Caio Iulio Cesare imperadore et de Alessandro Magno* (1521) e il terzo volume degli *Statuta* perugini (1526); a Malatesta, invece, «Illustrissimo ac invictissimo principi [...], venetae militiae duci», il quarto tomo degli *Statuta* (1528). Il Cartolari inoltre era un personaggio eminente della Perugia di primo Cinquecento – aveva ottenuto la carica e il titolo

¹⁹³ Accortosi dell’inevitabilità della sconfitta, Malatesta decise di scendere a patti con le forze avversarie. La sua premura cercava di tutelare il destino della città, ormai provata dalla fame e dalla povertà, e dei suoi uomini, sfiancati da una lunga guerra di logoramento combattuta su più fronti. Il gesto, tuttavia, venne interpretato negativamente.

¹⁹⁴ La famiglia Cartolari, in particolare il padre Francesco, aveva costituito una bottega prima in p.zza Maggiore, poi a Porta S. Susanna, nel centro storico di Perugia. Nel 1518 poi divise il patrimonio tra i figli Girolamo, Baldassarre, Renzo e Maddalena, sposata con Gian Giacomo Gregoriani di S. Elpidio, lasciando ai primi due la tipografia. Girolamo, però, aveva già intrapreso in proprio l’attività di stampatore: il suo nome compare in un atto datato luglio 1515, in cui si allude alla consegna di 105 volumi a Simeone di Ludovico Baciolla. Sempre in quell’anno, il giovane si era recato a Venezia, con lo zio Gaspare, frate di S. Domenico, per acquistare materiali di tipografia, probabilmente silografie ed elementi modulari. È possibile che padre Gaspare lo abbia finanziato e lanciato nella sua impresa tipografica, commissionandogli la stampa dei *Conflati* di Silvestro Mazzolini (1519) e prestandogli una somma di 60 ducati per un torchio. Al 1518, però, si iscrive la sua prima vera edizione, il *Filotimo* di Pandolfo Collenuccio, pubblicato in collaborazione con Niccolò e Vincenzo Zoppino – il sodalizio sarà lungo – e il suo primo incarico di spicco – rivestì la carica di Camerlengo dell’arte dei cartolari, fino a quella data impersonata dal padre Francesco. Altra tappa di rilevanza è il 1524: Girolamo e Baldassarre si separarono, spartendosi i materiali, le attrezzature e i caratteri. Il primo ebbe la meglio: oltre a un maggior numero di caratteri, ottenne due torchi e altre casse per stampare *ad sui libitum*. Per approfondimenti si veda M. A. PANZANELLI, *L’editio princeps degli Statuta di Perugia (1523-28) tra committenza pubblica, iniziativa privata e mecenatismo*, in *Le fusa del gatto. Libri, librai e molto altro*, Torrita di Siena, Società Bibliografica Toscana, 2013, pp. 59-76 e F.M. BERTELO, *a.v. Cartolari Girolamo*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. MENATA, E. SANDAL, G. ZAPPELLA, vol. I, Pisa Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 271-72.

Le collaborazioni tra Roseo e i Cartolari proseguiranno poi negli anni. Approdato a Roma, attorno al 1542, Mambrino si accordò con Baldassarre, che a sua volta aveva trasferito la tipografia nella città eterna, per la pubblicazione di una corposa serie di traduzioni dallo spagnolo. Il *magnum opus* si aprì con l’edizione della *Vita di Marco Aurelio imperadore* (1542), traduzione curata da Roseo e pubblicata da Baldassarre *sua propria impensa*. Ma la fortuna non arrivò al sodalizio. Il Cartolari morì in quell’anno e la stampa della *Institutione del prencipe christiano* (1543) fu assegnata alla vedova Girolama, che subito prese le distanze dalle politiche economiche e culturali del marito. Non solo il volume fu pagato da Mambrino, ma fu anche l’ultimo atto della fedeltà Roseo/Cartolari. Girolama non si mostrò interessata al programma di traduzioni cavalleresche, infatti, ma è possibile che abbia instradato il poligrafo verso i colleghi Tramezzino, che, come la donna, possedevano una bottega in Contrada del Pellegrino.

di stampatore ufficiale. Il 2 novembre 1522 i Priori dell'arte e la magistratura del governo cittadino, infatti, gli avevano assegnato la pubblicazione degli statuti, in particolare 100 esemplari su carta *bombacina* e altri 4 su carta *pecudina*, cioè su pergamena.

Segue la scheda analitica dell'opera:

Formula: 4° A-B⁸ C⁸ (± C.3.4.5.6), D-H⁴, I⁶, cc. 50 n.n.

Frontespizio: Lo assedio (et) Impresa de Firenze | Con tutte le cose successe: Incominciando | Dal laudabile Accordo, Del Summo Pontifice (et) la | Cesarea Maestà. Et tutti li ordini, | (et) Battaglie sequite. [legno con scena di battaglia, mm. 144 x 124]

Colophon: Registro de tuta l'opra. | A B C sono quaterni | D E F G H sono duerni (et) I terno. | In Peroscia per GIROLAMO Cartolai | alli.III.di Dicembre M.D.XXX. [in apertura di c. sonetto di Filippo Umiano da Sassoferrato]

Filigrana: globo cruciato – non è rilevabile in tutti gli esemplari superstiti

Caratteri: R86 per il testo, ma c. F3 G85

Layout di pagina: mm. 170 x 127; 10 ottave su 2 colonne per pagina

Silografie: il volume si contraddistingue per la presenza di legni, anche a tutta pagina

A1v] emblema di Malatesta Baglioni in cornice composita; al *bas de page* profilo di Lucio Settimio Severo in ovale retto da putti con pavoni; stemma di casa Baglioni sormontato da grifone alato con spada; sullo sfondo monogramma MT; due motti latini «Vivat Nestoreos Annos» e «Mira sub hoc Clipeo speret suffragia iustus». Il legno del *bas de page* era già stato impiegato dal Cartolari nel secondo volume degli *Statuta* (1523)

A2v] legno raffigurante una scena di battaglia, con la rubrica «Rotta de Francesco Ferrucci», mm. 172 x 125. La stessa scena compare in N. DEGLI AGOSTINI, *Li successi bellici*, Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, 1521, c. G7v per raffigurare l'assalto di Ravenna («Questo è il fatto d'armi di Ravenna») e già in N. DEGLI AGOSTINI, *Inamoramento de Orlando*, Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, 1521, vol. II, al frontespizio¹⁹⁵

A3r] legno diviso in due riquadri; nel primo Malatesta a cavallo sullo sfondo Firenze; nel secondo *Concilium deorum*, mm. 66 x 118 (ciascuno mm. 66 x 59)

H2v] legno raffigurante le esequie del capitano Ottaviano Signorelli; posizionato a corpo di testo, sostituisce l'ottava 4 della colonna di sinistra, mm. 37 x 56

I1v] legno raffigurante una scena di battaglia con il titolo «Battaglia fatta intra Cavignano e san Marcello», mm. 168 x 120. La stessa scena compare in N. DEGLI AGOSTINI, *Li successi bellici, ut supra*, c. N2v per rappresentare la disfatta di Marignano («Questa sie la rotta de Maragnano») e già in N. DEGLI AGOSTINI, *Inamoramento de Orlando, ut supra*, vol. IV, al frontespizio

Esemplari noti:

Firenze, Biblioteca Riccardiana, st.3521

Piacenza, Biblioteca Passerini - Landi, (C) T.06.62 [nota: mutilo delle cc. A1-8, cc. A2-7, cc. I3- 4]

Parma, Biblioteca Palatina, GG.II.286 [nota: mutilo del frontespizio; esemplare non a catalogo]

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, VI/2 E 039

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, st.Ferr.IV.4667

London, British Library, Humanities and Social Sciences, St. Pancras Reading Room, G.10751

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Tolbiac (Rez de Jardin - magasin), Vélins-2155

Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, RESERVE, Magasins Réserve, 4 Y 522 INV 820 RES

Bibliografia di riferimento: C. F. M. STICCO, «*Lo assedio ed impresa de Firenze*». Edizione critica con commento e C. F. M. STICCO, *Lo assedio et impresa de Firenze: analysis of the volume Paris, Bibliothèque Nationale de France, Vélins-2155*, «StEFI», IV (2015), pp. 69-86

II.1 Paris, BNF, Vélins-2155

Tra gli esemplari mappati, il volume parigino, Paris, BNF, Vélins-2155, si distingue dagli altri in tre caratteristiche fondamentali: legatura coeva preziosa, primo fascicolo su pergamena, silografie al primo fascicolo acquirellate. Eccone la descrizione.¹⁹⁶

Legatura in vitello fulvo, preziosa e romana databile al 1401-1500 (1530 data stimata); opera stampata su carta, ma fascicolo A su pergamena. Ai piatti della coperta decorazioni a secco

¹⁹⁵ I blocchi erano stati preparati per *Li successi bellici*, ma apparvero con anticipo di quattro mesi nell'*Inamoramento de Orlando*. Si veda N. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. II, Modena, Panini, 1998, p. 90 n. 74.

¹⁹⁶ Per uno studio dettagliato si veda C. F. M. STICCO, *Lo assedio et impresa de Firenze: analysis of the volume Paris, Bibliothèque Nationale de France, Vélins-2155*, «StEFI», IV, 2015, pp. 69-86.

parzialmente consunte. Esse, definite da filetti tripartiti di colore bordeaux – ne restano solo tracce –, hanno uno stile floreale con rosette a cinque petali e foglie alpine. Arabeschi dorati delineano poi una nuova cornice, all'interno della quale si ha un gioco di cornici trapezoidali, abbellite da trifogli, fiori e foglie alpine negli angoli. La cornice più interna si distingue per una fitta trama di foglie di vite e spirali. Nello specchio centrale occorrono fiori e foglie. A cc. A1, A2v e A3r silografie acquarellate a mano, si ritiene, con colori pienamente primo-cinquecenteschi (bordeaux, verde rame, blu, ocra, grigio e nero).

Per la sua unicità e specificità la stampa potrebbe ben essere l'esemplare di dedica, quel volume cui Mambrino sembrerebbe alludere nella dedicatoria (cfr. *Dedicatoria, supra*). Ma oltre ai dati fisici dell'opera non si hanno riscontri documentari che possano avvalorare l'ipotesi.¹⁹⁷ Nelle note di possesso apposte sulle carte di guardia o sui risguardi, inoltre, non compare il nome di Malatesta né il suo monogramma. Dapprima il volume appartenne ad alcuni esponenti della famiglia umbra Montesperelli, Periteo e Pietro Giacomo,¹⁹⁸ per poi passare tra gli scaffali della biblioteca di Giovanni Battista Vermiglioli, erudito perugino. Da una nota alla c. Iv della cinquecentina vaticana, si scopre che Vermiglioli ottenne l'esemplare prezioso dal marchese Ettore Florenzi,¹⁹⁹ probabilmente in concomitanza con la stesura della *Vita di Malatesta Baglioni* – ne *Lo assedio* avrebbe potuto reperire dettagliate notizie sullo svolgimento dello scontro e sul ruolo di Malatesta:

Il marchese Ettore Florenzi regalò a Gio. Battista Vermiglioli un esemplare di quest'opera, dove le prime pagine erano stampate in pergamena e le figure miniate.

Ma ben presto lo storico lo barattò con il bibliofilo Giuseppe Molini per una copia di pregio inferiore, forse per ricevere un volume di più agevole consultazione. Si legge infatti in una lettera, inviata da Perugia e datata 21 dicembre 1838:

ho visto [...] il rarissimo libro di Mambrino Roseo sull'assedio di Firenze, possedendone un esemplare che fu di VS. che si ebbe, se ben si ricorda, un altro esemplare in cambio da me preziosissimo, e che doveva essere l'esemplare di dedica a Malatesta.

Come poi sia arrivato ad infoltire i patrimoni dell'antica *Bibliothèque Royale* è facile arguirlo: il Molini, che con lo zio Claudio lavorava tra Londra e Parigi, potrebbe averlo venduto.

II.2 Firenze, BR, st.3521

Altro esemplare di rilevanza, questa volta ecdotica, è la copia Firenze, Biblioteca Riccardiana, st.3521. Durante la collazione dei volumi superstiti di A,²⁰⁰ si è infatti notato come la stampa presentasse parecchie differenze al foglio interno C.²⁰¹ Riporto qualche esempio chiarificatore per forma tipografica:

¹⁹⁷ Non importa se soltanto il primo fascicolo sia membranaceo e se solamente le prime silografie siano acquarellate. È probabile che Mambrino disponesse di una ristretta somma da investire.

¹⁹⁸ Si legge infatti «Questo libro è di M. Peritheo de Monte Sperello. E de li suoi amici» e «Questo libro de la gerra [*sic*] di Firenze è di Pietro Iacomo da Monte Sperello e di li suoi amici». I due possessori, purtroppo, restano ignoti. Tra i possibili candidati della famiglia Montesperelli si hanno Periteo di Turno e di Isabella Petrangeli, nato il 7 luglio 1583, e il fratello omonimo, nato il 6 settembre 1590, allibrati assieme alla sorella Cleopatra nella parrocchia perugina di S. Maria della Misericordia. A tal proposito si cfr. con O. MARINELLI, *La compagnia di S. Tommaso d'Aquino di Perugia*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1960, p. 99 n. 146.

¹⁹⁹ Ettore Florenzi (? - 1833), marchese di Rasina, patrizio perugino, amatore e conoscitore delle belle arti. Nel 1819 sposò Marianna Bacinetti, dalla quale ebbe due figli, Carlotta e Ludovico. Grazie al beneplacito della marchesa, Vermiglioli riuscì a compiere scavi archeologici nell'agro di famiglia.

²⁰⁰ Ho eseguito manualmente la collazione, senza avvalermi di riproduzioni su lucido.

²⁰¹ *Lo assedio A* è un in 4° in 8 ai primi tre fascicoli, ossia un in 4° in cui ogni quaderno contiene due fogli tipografici. In ogni segnatura ci sono quindi quattro forme con le seguenti pagine:

foglio esterno, forma esterna: 1r, 2v, 7r, 8v;

foglio esterno, forma interna: 1v, 2r, 7v, 8r;

C foglio interno, forma esterna²⁰²

3r

III XCIII 3 *Rofo* d'Alcol FiR – *Roffo* d'Alcol

III XCV 5 morto *colui* FiR – morto *Colui*

III XCVI 2 li *soldati* *Hispagnoli* FiR – li *foldati* *Hispagnoli*

III XCVII 3 *bastionare* FiR – *Bastionare*

4v

IV XV 2 *vuol* FiR – *uuol*

IV XV 3 *fe* nō hauete FiR – *se* nō hauete

IV XVII 2 *combattere* Cartagine FiR – *combatte* Cartagine

IV XVIII 2 *pugnar* in una degna impresa FiR – *pugnare* in una degna impresa.

5r

IV XXII 1 *Alexandro* FiR (carattere gotico) – *Alexandro*

IV XXIII 1 *Tomaffino* FiR – *Thomaffino*

IV XXIII 5 poi feque poca ›om.‹ de Pasquino FiR – poi feque poca ›gente‹ de Pasquino

IV XXVII 7 *ch* odito FiR – *che* odito

6v

IV LI 4 *el* troppo FiR – *il* troppo

IV LII 6 *saxi* FiR – *faxi*

IV LIII 2 confumata *della* notte ancora FiR – confumata *de la* notte ancora

IV LIV 3 se *ð* *accordo* FiR (carattere gotico) – se *de* *acordo*

C foglio interno forma interna

3v

III CVI 2 che ›om.‹ render con patti FiR – che *a* lor render con patti

III CVII 5 forza m'e *de* alquanto FiR – ma forza m'e ›om.‹ alquanto

4r

IV I 4 *ch* a eterno uiuer lhomo, al mo(n)do *i(n)* uita FiR – *ch* a eterno uiuer lhomo, al mondo *inuita*

IV IV 5 *Olfator* FiR – *Olfatore*

IV VI 1 *Signore* FiR – *Signor*

IV VIII 3 del *penfier* d'Hispaniol FiR – del *pēfier* d'Hispaniol

IV VIII 5 *andar* FiR – *andare*

5v

IV XXXI 8 *archibufi* FiR – *Archibufi*

IV XXXII 7 *precipita* FiR – *preçipita*

IV XXXIII 7 *Gian* da Torin FiR (carattere gotico) – *Gian* da Torin

IV XXXIII 7 *caualiero* FiR – *Cauialiero*

6r

IV XLIV 7 *pero ch* certi templi FiR – *pero che* certi templi

IV XLVII 2 *poluer* FiR – *Poluer*

IV XLVII 6 *ciel* FiR – *cielo*

IV L 6 ai *fiāchi* sōno in *tanto* FiR – ai *fianchi* sōno in *tāto*

Dai dati emerge che il foglio interno C è stato ricomposto con varianti di tipo β (*cancellans*), mentre nel volume fiorentino esso presenta varianti di tipo α (*cancellandum*). L'eliminazione dei refusi e la sostituzione dei caratteri gotici sembrerebbero indicare l'ordine correttorio. E le differenze di impaginazione, cioè caratteri che si alzano o si abbassano, così come il diverso posizionamento di alcuni titoli correnti e della segnatura C3 sarebbero probanti in questo senso. Osservando poi la tipologia degli interventi praticati, si individuano perlopiù varianti di ortografia e di spaziaggiatura. Alcune correzioni, nello specifico, sanano le omissioni di caratteri o di elementi frastici; altre ripristinano la vocale in sinalefe, ma non è escludibile che tale intervento sia sotteso a ragioni

foglio interno, forma esterna: 3r, 4v, 5r, 6v;

foglio interno, forma interna: 3v, 4r, 5v, 6r.

²⁰² Si annotano le varianti con una trascrizione quasi-*facsimile*, riportando i caratteri in tondo e in **gotico**. Si trascrivono «s» e «f», «d» e «ð» gotico, «ch» per «che»; non si sciolgono i *tituli* e si mantengono fedelmente i segni paragrafematici. Per quanto possibile si cerca di riprodurre la spaziaggiatura. Si utilizza il *corsivo* per evidenziare le differenze.

tipografiche. L'inserimento della vocale, infatti, permette un più preciso e ordinato allineamento dell'ottava. È altresì probabile che le correzioni non siano sistematiche, ma debbano essere attribuite all'arbitrio del compositore.

III. *La fortuna*

A distanza di un solo anno dall'*editio princeps*, *Lo assedio* venne ripubblicato dalla società veneziana Bindoni - Pasini. Le motivazioni che possono aver spinto i due tipografi ad una seconda edizione si giustificano, probabilmente, nelle politiche editoriali della bottega. La società infatti, nata attorno al 1524,²⁰³ si limitava alla riedizione di opere ben affermate, dal successo sicuro, come i testi in ottava rima, epico-cavallereschi in particolare. Un regesto delle loro pubblicazioni, circoscritto ai primi anni del Cinquecento, ne dà conferma: del 1525 e poi del 1528, 1530, 1531 è la ristampa della seconda redazione dell'*Orlando furioso*; del 1525-1526, 1527 e 1530 l'*Inamoramento de Orlando* con le aggiunte di Niccolò degli Agostini; del 1527-1528 il *Mambriano*; del 1532, 1537 e 1546 i *Reali di Francia* di Andrea da Barberino. A queste si aggiungono i *best sellers* della letteratura volgare, Boccaccio, Bembo, Leon Battista Alberti, e qualche cantare cronachistico – oltre a *Lo assedio*, l'*Historia de la guerra del Piamonte* di Albicante (1539). Ora, incrociando gli elementi di cui si è in possesso, si può supporre che gli editori abbiano stampato il cantare per la sua affinità poetica e in parte tematica con i grandi romanzi epico-cavallereschi. E si può forse credere che *Lo assedio* avesse goduto di una valida fortuna e di una buona richiesta, almeno nella sua *editio princeps*.

Scendendo nei particolari bibliografici e filologici, la ristampa B, esemplata su A con varianti di tipo β al foglio interno C,²⁰⁴ appare piuttosto scorretta e poco curata. Innanzitutto non mantiene il ricco apparato illustrativo, ma appone al frontespizio un legno raffigurante lo scontro di Albracà, un recupero dall'edizione 1525 dell'*Inamoramento de Orlando* – anche se in origine si trovava al frontespizio del *Libro chiamato Leandra* pubblicato nel 1522 dal padre Alessandro Bindoni. Il testo dell'opera, inoltre, presenta una fitta rosa di errori meccanici, come caratteri invertiti o caratteri mancanti perché non inchiostrati.²⁰⁵ Si contano poi sillabe saltate, parole sostituite con altre per legami semantici con lemmi vicini e numerose banalizzazioni. Anche la patina linguistica di A, dalla placatura paramediana su un terreno di decisa polimorfia – occorrono toscanismi, cultismi e residui locali –,²⁰⁶ trova in B un'inversione settentrionale, veneta, sia in fonetica sia in morfologia, chiaramente attribuibile alla tipografia.²⁰⁷

La diffusione de *Lo assedio* ebbe però una battuta d'arresto. Con la restaurazione del potere medico, il governo era stato affidato ad Alessandro I, il quale, sotto una sottile cortina di democraticità, aveva attuato in ogni ambito una violenta epurazione degli elementi e delle reminiscenze repubblicane. Pertanto, l'opera di Roseo, elogio organico delle virtù guerresche e dell'ingegno pragmatico di Malatesta Baglioni, capitano delle file antimedicee, fu censurata. Ma il volumetto continuava a destare l'interesse degli intellettuali d'epoca, degli storici soprattutto. Lo

²⁰³ I due cominciarono a collaborare nel 1524 circa, ma fino al 1525 il Bindoni continuò a sottoscrivere le sue pubblicazioni autonome col solo nome *Francesco Bindoni*. Da quella data in poi, però, cambiò la sottoscrizione in *Francesco di Alessandro Bindoni*. Il motivo della specificazione è da collegare al matrimonio della madre proprio con il socio Maffeo Pasini, che nel suo testamento (1549) lo definirà figliastro. Si veda I. MENIS, *a.v. Bindoni Francesco*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. MENATO, E. SANDAL e G. ZAPPELLA, vol. I, Pisa Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 138-39.

²⁰⁴ Per maggiori chiarimenti rinvio alla mia tesi di dottorato, in particolare alle pp. 19-26.

²⁰⁵ Solo qualche es. *AF* II LI 1 «il franco *Indicel*» per «*Judicel*», in cui il carattere è stato invertito; *AF* III XLVI 8 «*neln setiero*» per «*nel sentiero*»; tra le trivializzazioni *AF* IV XXXI 5 «*horrenda e disperata*» per «*horrenda e despietata*» o *AF* IV XL 4 «*e questa arbor e antenna*» per «*e quassa arbor e antenna*».

²⁰⁶ Resta però difficile stabilire con esattezza quali siano i tratti riferibili a Roseo, perché in un'opera di tipografia si sedimentano strati linguistici diversi, come la lingua dell'autore, del compositore e, eventualmente, del revisore. Ne *Lo assedio* tuttavia gli idiotismi entrano nel tessuto linguistico lirico per necessità pratiche, ma non per questo involutive. Non è un caso ritrovarli in sede di rima.

²⁰⁷ Abbondano gli scempiamenti e le voci ipercorrette.

testimonia una lettera di Donato Giannotti all'amico Marco Antonio Michiel, in risposta alla richiesta di una copia:

Bernardo di Giunta n'ebbe parecchie [copie] et, vendute che n'ebbe alcune, gli fu detto che le occultasse. Io n'ho letto una parte che ebbi qui da uno mio amico, ma non ho già potuto impetrare da lui che in vendita, o in dono, me ne accomodi per mandarvela, il che Dio sa quanto desideravo; pur credo che vi sarà facile haverla, perché intendo che Bernardo è venuto costà [Venezia] a stare in compagnia di messer Thomaso di Giunta, suo cugino. Se parlerete seco egli ve ne provvederà una o vi darà il modo di provvederla.²⁰⁸

Lo avvalorano soprattutto gli autografi di Benedetto Varchi.²⁰⁹ Dai brogliacci preparatori alla compilazione della *Storia fiorentina*, risulta che lo storico si confrontò almeno due volte con *Lo assedio*, soprattutto per il fitto *catalogus* di capitani. Si legge infatti alla c. 46v di ASFI, *Carte Stroziane*, serie I 14 «Tutto quello, che è scritto in q^o quinterno è stato cavato da me B. V. dall'Assedio composto da Man. R. da Fab., più per gli [nomi] e morti de' Capⁿⁱ che per altro, ancor che in molte cose dice il vero forse nol [conoscendo] non volendo dirlo».²¹⁰ Due sono quindi gli appunti di nostra pertinenza:

Archivio di Stato di Firenze, *Carte Stroziane*, serie I 14, cc. 46v-58v (olim 1062 H B.)

Cart.; filza di cc. 222

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II III 103, cc. 71v-78r (provenienza Strozzi, olim Magl. XXV 534, *Libro secondo rosso*)

Cart.; 1501-1600; cc. VI + 178; mm 312 x 220.

Se l'esemplare della Nazionale tramanda una copia di servizio, vergata da mano di copista, con note dal contenuto addensato, le Carte Stroziane, invece, sono latrici di un'accurata schedatura autografa. Varchi ne organizza la pagina in due nuclei fondamentali: il corpo degli appunti nello specchio centrale di scrittura, mentre le note sintetiche, come numeri di morti e feriti o nomi di capitani, *maniculae* e frecce sul margine sinistro, talora anche sul destro. Al centro, inoltre, lo storico segnala tioletti indicativi, cui segue l'appunto vero e proprio. Studiandone la forma di esecuzione e il contenuto, si osserva che le annotazioni, suddivise per canti e anni (1529 o 1530), sono puntuali e sciolgono in una prosa frammentaria i vv. de *Lo assedio*, benché Varchi non si esima talora dal mantenere perifrasi o fraseologie canterine, così e.g. c. 51v «s^t Sforzino ha il fior de' cavalli leggeri», rivisitazione di AF III IX 5-6 «Che [dirò] del prudente signore Sforzino | che de' cavalleggeri ha seco il fiore?». E per quanto sostenga di compulsare il poemetto per gli elenchi dei capitani, ne trascrive con minuzia anche eventi bellici rilevanti, capitoli di accordi ed episodi di importanza storiografica marginale, ma curiosi e inopinati, segnalandoli con vistose *maniculae*. La selezione operata da Varchi non è tuttavia acritica. Egli afferma infatti di appuntarsi notizie e dati al fine di poterli verificare. Così in apertura del *Libro secondo rosso*:

Lib. 2° Rosso. Nota, che tutte le cose, che sono scritte in q^o libro, assai bene scorretto, non intendendo gli scrittori qui si dettava, non sono tutte vere, ma parte dubbie, e parte manifestamente false, ma si cavava ogni cosa per poter poi riscontrare l'una coll'altra.

Dalla disamina approfondita delle annotazioni risulta l'importanza e la centralità del poemetto per la ricostruzione dei fatti occorsi durante l'assedio, così come per il Vermiglioli *Lo assedio* costituiva il bacino primario per attingere notizie sulla vita di Malatesta e sul suo operato durante lo scontro fiorentino.

²⁰⁸ Per il testo dell'epistola si cita da S. LO RE, *La crisi della libertà fiorentina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p. 192 n. 45.

²⁰⁹ Per l'edizione integrale degli appunti varchiani si veda C. F. M. STICCO, *Tra le carte di Varchi. Appunti della «Storia fiorentina»*, «StEFI», VI (2017), pp. 205-65.

²¹⁰ Nella trascrizione mantengo la grafia degli originali.

“A FACETIS ENIM ET HUMANIS LEGI CUIPO”:
LA RICEZIONE OLTRALPE DELLE FACETIAE DI POGGIO BRACCIOLINI

di Tiziana Paparella

Le *Facetiae* di Poggio Bracciolini si attestano, nel panorama letterario italiano ed europeo, come *hapax* del genere novellistico, frutto di un *mélange* puramente umanistico tra tradizione letteraria antica e medievale.

Elaborate tra il 1438 e il 1453, le *Facetiae*, note anche come *Liber confabulationum* o *Liber facetiarum*, ebbero una vasta diffusione manoscritta e a stampa. Oltre ad una circolazione materiale dell'opera, occorre considerare anche la grande fortuna dei temi e degli intrecci presenti nelle *Facetiae* che ebbero una vasta risonanza nella novellistica cinquecentesca italiana e francese. Si pensi infatti, riferendosi agli esempi più noti, alle riprese del Bandello o del Masuccio Salernitano, del Pontano o del Castiglione, nonché, Oltralpe, a Margherita di Navarra, all'anonimo autore delle *Cent nouvelles nouvelles*, a Bonaventure Des Périers, alla traduzione di Guillaume Tardif e a quella, comprendente solo sei facezie, del frate Julien Macho. Una diffusione, dunque, molto più capillare rispetto a quella del *Decameron*. Nota, infatti, Henri Weber che:

Ce sont d'ailleurs les facéties latines, celles du Pogge, connues et diffusées par manuscrits avant même d'être publiées, qui, plus directement que le *Decameron*, ont fait naître la nouvelle en France [...]. La facétie latine, avec tout l'esprit humaniste dont elle est chargée, est, à notre avis, ce qui, en France, détermine le passage du fabliau à la nouvelle proprement dite [...].²¹¹

Il libello poggiano consta di 273 facezie, motti arguti, brevi novelle il cui ordinamento resta ancora da definire, poiché non si presenta identico in tutti i testimoni. L'opera è redatta in un latino che occhieggia costantemente alle movenze del volgare: l'intento di Poggio era quello, infatti, di restituire, attraverso questo “esercizio di scrittura” (*scribendi exercitatio*), uno statuto di lingua viva al latino, la cui forza vitale risiedeva nelle contaminazioni col volgare che, lungi dall'inquinarlo, lo arricchiva di nuove possibilità sperimentali. La grande sfida di Poggio consisteva, allora, nello scrivere un'opera che prevedesse degli argomenti “bassi”, tipici della letteratura in volgare, pur ponendosi in un'ottica di *imitatio/aemulatio* nei confronti degli *auctores* latini, come egli stesso afferma nell'incipit della prefazione al *Liber*, ove giustifica la sua scelta prevenendo le critiche:

Multos futuros esse arbitror qui has nostras confabulationes tum ut res leves et viro gravi indignas reprehendant, tum in eis ornatiorem dicendi modum et maiorem eloquentiam requirant. Quibus ego si respondeam legisse me nostros Maiores, prudentissimos ac doctissimos viros, facetiis, iocis et fabulis delectatos non reprehensionem, sed laudem meruisse, satis mihi factum ad illorum existimationem putabo. Nam qui mihi turpe esse putem hac in re, quandoquidem in caeteris nequeo, illorum imitationem sequi [...].²¹²

Benché l'opera avesse conosciuto una grande fortuna, confermata dall'alto numero di testimoni, essa non fu scevra da polemiche a causa del suo contenuto licenzioso e osceno. Basti pensare agli strali del Valla²¹³ contro questo «*sporocissimum opus, librum nefandissimum*» alla base dell'aspra polemica con Poggio.²¹⁴

²¹¹ H. WEBER, *La facétie et le bon mot du Pogge à Des Périers*, in *Humanisme in France at the End of the Middle Age and in the Early Renaissance*, New York, Manchester University Press, 1970, p. 82.

²¹² P. BRACCIOLINI, *Facezie*, introduzione, traduzione e note di STEFANO PITTALUGA, Milano, Garzanti, 1995, p. 2.

²¹³ Cfr. L. VALLA, *Opera omnia*, a cura di E. GARIN, ristampato anastaticamente, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962, pp. 253, 389.

²¹⁴ Rinvio qui all'interessante articolo di S. CAMPOREALE, *Poggio Bracciolini contro Lorenzo Valla. Le “Orationes in L. Vallam”* in *Poggio Bracciolini (1380-1980) nel VI centenario della nascita*, Firenze, Sansone, 1982, pp. 139-61.

L'edizione più completa delle *Facetiae* è quella stampata a Basilea nel 1538, riprodotta anastaticamente nell'*Opera omnia* di Poggio Bracciolini curata da Riccardo Fubini,²¹⁵ e su cui si basano anche le edizioni commentate da Stefano Pittaluga²¹⁶ e Marcello Ciccuto.²¹⁷ Si parla di edizione più completa poiché sono vari i testimoni che non presentano l'insieme delle facezie nella loro integralità. Questo farebbe pensare a successive fasi di elaborazione dell'opera, ovvero a differenti redazioni, nonché alla circolazione della stessa quando era ancora in fase redazionale. Inoltre, l'opera in Italia non si diffuse solo in latino ma anche nella versione volgare, attraverso traduzioni parziali che non riproducevano integralmente il testo ma rendevano in perifrasi più caste la crudezza della parola latina. Tuttavia, nella versione volgare del *Liber* sono comprese solo 179 facezie su un totale di 273.²¹⁸

D'altra parte, Poggio vantava la diffusione della sua opera non solo in Italia ma anche nei cenacoli umanistici europei ove il latino costituiva una lingua franca. Il *Liber facetiarum* conobbe un immediato successo soprattutto in Francia, dove si attesta anzitutto la traduzione in francese delle *Facetiae* ad opera di Guillaume Tardif, del 1492 circa, dedicata al «trescretien roy de France»²¹⁹ Carlo VIII. L'opera comparve in una prima edizione a stampa nel 1496 e fu rieditata più volte nel corso del XVI secolo, come emerge dalla *recensio* dei testimoni fornita nell'apparato critico stabilito nella recente edizione di Frédéric Duval e Sandrine Hériché-Pradeau.²²⁰ Anche nel caso della traduzione di Tardif, tuttavia, siamo in presenza di un testo parziale: delle 273 facezie egli ne tradusse soltanto 115, nonostante a più riprese, nell'opera, avesse ribadito la completezza della sua traduzione. Poiché, appunto, Tardif sosteneva di aver tradotto interamente l'opera latina, è probabile che avesse a disposizione una copia di riferimento che non prevedesse il testo nella sua integralità. Non sarebbe opportuno, dunque, parlare di selezione delle facezie di natura censoria, poiché sono presenti ugualmente aneddoti piccanti od osceni, tradotti in un linguaggio meno diretto.

La traduzione di Tardif, non fu, tuttavia, particolarmente apprezzata dai suoi contemporanei, sia perché le *Facetiae* potevano essere lette direttamente in latino dall'élite più colta, sia perché non rispecchiava esattamente l'originale. Infatti, quella di Tardif più che essere definita una traduzione, la si potrebbe intendere come una "parafrasi". Non si tratta di una traduzione *ad litteram*, bensì di una traduzione *ad substantiam*. Come afferma nel prologo alla sua opera, che può essere dunque considerata un vero e proprio caso di riscrittura, l'obiettivo è quello di riproporre le "intenzioni" dell'autore, il che non si potrebbe avere con una traduzione letterale del latino: occorrerebbe, infatti, cercare di riprodurre il senso. La comicità verrebbe meno se il contesto linguistico non venisse adeguato a quello sociale di riferimento. E infatti, tra Poggio e Tardif vi sono di mezzo due società differenti da cui scaturiscono due pubblici specifici. Poggio individua un lettore modello:²²¹ desidera, infatti, come afferma nella *praefatio* al *Liber*, essere letto «a facetis enim et humanis», coloro che possano cogliere nella sua scrittura l'intento ultimo, ovvero la funzione terapeutica del riso "per alleviare l'animo ed esercitare l'ingegno" («ad levationem animi [...] et ad ingenii exercitium»)²²². L'opera di Tardif è, invece, dedicata al re Carlo VIII, dunque cambia il pubblico di riferimento. Non si tratta più dei lettori faceti, bensì si fa ora riferimento a un contesto nobiliare, la società di corte

²¹⁵ P. BRACCIOLINI, *Opera, collatione emendatorum exemplarium recognita, quorum elenchum versa haec pagina enumerabit*, Basileae, 1538, riprodotta anastaticamente in P. BRACCIOLINI, *Opera Omnia*, a cura di R. FUBINI, Torino, Bottega d'Erasmus, 1964.

²¹⁶ P. BRACCIOLINI, *Facezie*, cit.

²¹⁷ P. BRACCIOLINI, *Facezie*, con un saggio di EUGENIO GARIN, Introduzione, traduzione e note di M. CICCUTO, Milano, BUR, 1994.

²¹⁸ Cfr. Lo studio di O. CIRIELLI, *I primi volgarizzamenti italiani delle Facezie di Poggio*, in *Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia di Bari*, 1981-82, voll. XXV-XXVI.

²¹⁹ G. TARDIF, *Les Facecies de Poge. Traduction du Liber facetiarum de Poggio Bracciolini*, édition critique par F. DUVAL et S. HÉRICHÉ-PRADEAU, Genève, Droz, 2003, p. 85.

²²⁰ Ivi, pp. 53-57.

²²¹ Cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2001.

²²² P. BRACCIOLINI, *Facezie*, cit., p. 4

francese di fine Quattrocento. Il rango sociale e il gusto più raffinato dovrebbero giustificare la traduzione di Tardif, atta a rielaborare il contesto scanzonato delle *Facetiae* che viene qui edulcorato.

L'opera di Poggio si configura come una raccolta di "conversazioni" («*confabulationes*») tra amici messe per iscritto, nella cornice ideale che è quella del Bugiale («*mendaciorum officina*») della Curia romana. Proprio il prefisso *con-* dà l'idea di una circolarità della conversazione, fatta di *prise de parole*, di avvicendamenti degli astanti riuniti in un luogo ben definito. Una circolarità messa in luce anche dalla struttura dell'opera stessa, che si apre con un prologo in cui Poggio si rivolge sia ai detrattori, cercando di giustificare il suo stile umile e dimesso, in ragione della riproduzione dell'oralità della conversazione, sia al pubblico di lettori faceti.

Tardif ha il merito di aver introdotto nel lessico francese il termine «*facécies*» che rispecchierebbe l'equivalente di «*confabulationes*». Tuttavia, il senso del termine «*facécies*» non viene espresso sin dal prologo, ma occorre attendere la facezia XXV, allorché Tardif, attraverso una perifrasi, caratterizza in francese il significato del neologismo: «*ditz joyeux [...], choses fort joyeuses [...] parolles recreatives*». ²²³ Come sottolinea Duvall, ²²⁴ occorre tener presente il significato che tali aggettivi avevano all'epoca del Tardif:

L'adjectif *recreatif*, entré depuis peu dans la langue, qualifie soit une personne soit des paroles. Il marque la fonction distrayante des facéties, primordiale chez Tardif. C'est la matière "joyeuse" et "recreative" des facéties latines qui l'a, en effet, décidé à en entreprendre la traduction. [...] "*Joyeux*" est l'un des adjectifs les plus courants des Facéties. Correspondant au latin "*jucundus*", il renvoie à la "*jocunditas*" de la rhétorique antique et signifie "de bonne humeur" ou "qui met de bonne humeur" au moyen de rire, d'une parole ou d'une situation comique. [...] "*Plaisant*", souvent utilisé en association avec "*joyeux*", est moins fréquent. Il signifie "agréable" et renvoie à l'"*urbanitas*". ²²⁵

Si tratta di categorie del comico che hanno, evidentemente, molto in comune con i precetti esposti dal Pontano nel *De Sermone* in cui le *Confabulationes* poggiane occupano un posto di rilievo. E, tuttavia, manca quell'aspetto di convivialità che il Pontano aveva utilizzato per inquadrare il genere faceto nonché l'etimologia del termine, che deriva da «*facio, verba facere et versus. Qui in circulis, congressionibus in sermonibus ac consuetudinibus ad iocunditatem animorum facetos dixere*». ²²⁶ La traduzione del Tardif non rispecchia il senso corale della *confabulatio*, ma si limita ad una "riscrittura" dei singoli aneddoti. Nell'epilogo del *Liber facetiarum* Poggio, infatti, esplicita il luogo in cui si svolgevano tali «*confabulationes*» – il Bugiale, appunto – e, dopo aver nominato i personaggi più faceti che compaiono anche come narratori delle facezie, afferma di rimpiangere quel tempo in cui il Papa Martino V consentiva tale sollazzo. Non ci si limita, tuttavia, a queste "soglie" ²²⁷ che abbracciano il testo in sé: la scrittura stessa delle *Facetiae* attinge all'oralità della conversazione, che si evince sia attraverso l'utilizzo di un latino modulato sugli influssi del volgare, ma sia, soprattutto, attraverso il riferimento agli interventi dei vari interlocutori che raccontano facezie che si riallacciano a quella precedente per un medesimo protagonista, per una stessa ambientazione o per una tematica simile.

Inoltre, nella "riscrittura" di Tardif le facezie vengono costantemente corredate di un commento moralistico che manca nella versione originale e lascia intravedere una vena misogina dell'autore, ben lontana dalla morale laica e umanistica che emerge, invece, dalle pagine dell'umanista fiorentino.

Lungi dal rendere fedelmente lo spirito di quelle *confabulationes*, dunque, certamente Tardif ha il merito di aver cercato di riprodurre in francese l'immediatezza del latino poggiano e, soprattutto, di aver cercato di riprodurne l'effetto di comicità adeguandolo a un contesto sociale e linguistico

²²³ G. TARDIF, *op. cit.*, p. 124.

²²⁴ Ivi, 20.

²²⁵ Ivi, p. 22.

²²⁶ G. PONTANO, *De sermone*, a cura di A. MANTOVANI, Roma, Carocci, 2002, p. 99.

²²⁷ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. CEDERNA, Torino, Einaudi, 1989.

differente. Tuttavia, come ha notato Lionello Sozzi, possiamo certamente affermare che quest'opera di riscrittura sia molto più vicina all'idea di novella²²⁸ che non a quella di facezia.

I critici²²⁹ hanno, invece, individuato in Bonaventure Des Périers – segretario della regina Margherita di Navarra e autore del controverso *Cymbalum mundi* – e in particolare nelle sue *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558 ca.) il principale interprete della *facetudo* umanistica che si ritrova, appunto, nell'opera poggiana. Sono stati sollevati dei dubbi relativi alla paternità dell'opera oltre a causa di una sostanziale differenza nel lessico utilizzato rispetto al *Cymbalum mundi*, anche perché apparentemente il manoscritto ritrovato dal tipografo Robert Granjon e salvato dall'oblio sarebbe stato dato alle stampe con ben quattordici anni di ritardo, se si prende per vero il 1544 come anno della morte dell'autore. I caratteri utilizzati per la stampa erano le cosiddette “*lettres de civilité*”, così chiamate poiché imitavano una calligrafia manierata ed elaborata. Attraverso un'analisi dell'oggetto-libro si potrebbe supporre, come destinatario dell'opera, un pubblico ragguardevole che sapesse apprezzare la finezza della stampa.²³⁰

Il testo, dunque, passa dall'autore al lettore tramite il tipografo, in grado di designare un'élite specifica per la ricezione dell'opera e di ritagliare lo spazio di quel lettore ideale colto, incline al riso e in grado di apprezzare la veste materiale dell'opera. L'*imprimeur* Robert Granjon assume, di conseguenza, un ruolo di primo piano nel meccanismo di circolazione dell'opera, venendo identificato da Jean Claude Arnauld come il vero “autore invisibile” delle *Nouvelles Récréations Joyeux Devis*.²³¹ È nelle soglie del libro che si nasconde la sua mano. Se, dunque, le novelle si fanno mimetiche dei variopinti linguaggi parlati all'epoca del Des Périers, i caratteri tipografici del Granjon, «*de sa lettre française d'art de main*»²³² si fanno, a loro volta, mimetici del manoscritto di cui il tipografo entrò in possesso.

Le novelle del Des Périers si presentano, agli occhi del lettore moderno, come una rielaborazione francese delle *Confabulationes* poggiane. I tratti che afferiscono alle caratteristiche precipue della facezia, come la *brevitas*, il *bon mot*, i giochi di parole, i *calembours*, si ritrovano nella raccolta di Des Périers, attento alle proprietà e alle raffinatezze del linguaggio: molte delle sue *nouvelles*, infatti, si basano su ambiguità tra le corrispondenze di significato e significante che richiamano quelle del Poggio, da cui scaturiscono effetti di comicità “*in verba*” dettati anche da una forte componente di oralità (*devis*). La cifra tematica dell'incomprensione sarebbe, dunque, alla base dell'opera, in una prospettiva pessimistica ove la babele linguistica impedisce la comunicazione tra gli uomini.

Benché Des Périers, nell'introduzione alla sua opera, affermi di non aver tratto spunto da alcun modello italiano («*Et puis je ne suis point allé chercher mes comptes à Constantinople, à Florence, ny à Venise [...]*»),²³³ l'influenza delle *Facetiae* poggiane si presenta innegabile, come ha ben mostrato Lionello Sozzi²³⁴ comparandole con gli intrecci di alcune novelle del Des Périers. Oltre alla mera ripresa tematica, Sozzi avvicina l'opera di Des Périers a quella di Poggio per la sua stessa struttura umanistica, ovvero una raccolta di novelle del tutto priva di ogni intenzione morale e didattica, dotata di una narrazione stringata dove l'accento fosse

²²⁸ Ricordiamo che in Francia aveva fatto da poco la sua apparizione l'anonima raccolta novellistica delle *Cent nouvelles nouvelles* (1450 ca.), elaborata espressamente sulla base del modello decameroniano.

²²⁹ Cfr. L. SOZZI, *Les Contes de Bonaventure Des Périers. Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Genève, Slatkine reprints, nouvelle édition précédée d'un nouvel avant-propos, 1998; H. WEBER, *op. cit.*, pp. 82-105; H. WETZEL, *Elements socio-historiques d'un genre littéraire: l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantes in La nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par L. SOZZI, Genève, Slatkine, 1981, pp. 41-78.

²³⁰ A. BLANCKAERT et R. WEBER, *Nouvelles récréations et joyeux devis: pour qui? Pourquoi?*, in *Lire les Nouvelles récréations et joyeux devis de feu Bonaventure Des Périers*, a cura di D. BERTRAND e B. BOUDOU, Clermont-Ferrand, CERHAC, 2009, pp. 43-44.

²³¹ J. C. ARNAULD, *L'«auteur» invisible: les Nouvelles Récréations et joyeux devis de feu Bonaventure Des Périers, de Robert Granjon*, in *Conteurs et romanciers de la Renaissance, mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, Études recueillies et présentées par J. DAUPHINÉ et B. PÉRIGOT, Paris, Honoré Champion éditeur, 1997, pp. 27-37

²³² B. DES PÉRIERS, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, édition établie, introduite et annotée par K. KASPRZYK, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997, p. 1.

²³³ *Ivi*, p. 16.

²³⁴ Cfr. L. SOZZI, *Les contes de Bonaventure des Périers*, cit.

posto sulle varie forme di oralità: «*Le seul modèle littéraire auquel on peut rattacher l'ouvrage de Des Périers, c'est le Liber Facietiarum du Pogge, ce sont les Facetiae d'intellectuels d'extractions bourgeoise voulant peindre un tableau varié et critique des faiblesses et des ridicules des hommes*».²³⁵

La ridicolizzazione dei vizi degli uomini, in particolare del prototipo del personaggio del *doctor indoctus*, è tipica della satira umanistica. Tale aspetto lo si ritrova in gran parte delle facezie che si scagliano contro l'ignoranza di medici, avvocati, notai che, dall'alto della loro posizione sociale, cercano di imbrogliare i poveri malcapitati. Non a caso, uno dei frontespizi più diffusi tra le edizioni a stampa in volgare²³⁶ è quello che riproduce la facezia 203: nella xilografia vi è un medico nell'atto di estrarre a sorte da un contenitore le diagnosi dei pazienti; il tutto sormontato dal monito-auspicio «*Che Dio te la mandi bona*». È dunque l'atteggiamento dissacrante nei confronti dei finti sapienti che sta alla base della satira dei due autori.

Non solo, entrambe le opere perseguono un obiettivo in comune, suscitare il riso. In entrambi gli autori c'è la volontà di costituire un *corpus* «*ad levationem animi*»,²³⁷ «*car c'est aux malades qu'il fault medecine*»²³⁸ intento che risente di una considerazione della scrittura dai potenziali terapeutici (la terapia del riso, infatti, è un farmaco opposto all'azione catartica della tragedia). Il riso che scaturisce dalla lettura delle pagine dei due autori è sicuramente un riso carnevalesco che ha a che fare con le piazze, con le strade, con la vitalità della cultura non ufficiale messa in luce da Michail Bachtin nella sua opera monumentale su Rabelais.²³⁹

La differenza tra i due autori sta nella lingua utilizzata: benché entrambi cerchino, nelle loro opere, di riprodurre l'oralità della conversazione - Poggio cerca di riabilitare il latino, non cristallizzandolo nella lingua classicheggiante promossa dal Valla ma sperimentando un *mélange* con il volgare e attingendo alla *vis comica* del teatro plautino e terenziano, e Des Périers, invece, riproduce l'oralità riportando fedelmente i dialetti e gli accenti dei vari personaggi – gli esiti sono differenti: per Des Périers, l'uso di un registro troppo formale del francese, distante dalla naturalezza del linguaggio materno, impedirebbe la comprensione al popolo analfabeta così come il latino, lingua dell'*élite* culturale di tutta Europa, lungi dall'essere una lingua di comunicazione assurge al ruolo di predominanza degli intellettuali sugli illetterati, trasformandosi, dunque, in una lingua morta. Intento del Des Périers è allora quello di restituire, al lettore costantemente interpellato nel corso dell'opera, un quadro variopinto sulla situazione linguistica della sua epoca, dove trovino legittimazione le varianti regionali, i dialetti, i proverbi, le espressioni popolari

Alla conversazione tra i sodali del Bugiale si sostituiscono da una parte, i numerosi dialoghi tra i personaggi delle novelle; dall'altra, il dialogo esclusivo tra il narratore e il lettore dell'opera. Forme fittizie per sopperire, secondo Hermann Wetzel,²⁴⁰ all'impossibilità di riprodurre l'elemento macro-strutturale della cornice decameroniana in un contesto storico-politico ormai ben distante da quello che animava il comune fiorentino nel 1348.

²³⁵ Ivi, *nouvel avant-propos*.

²³⁶ Cfr. per es. l'edizione volgarizzata *Facecie di Poggio Fiorentino, historiate, nuovamente ristampate & con somma diligentia reviste & corrette*. In Venetia: nelle case nuove Iustiniane, alla insegna dell'angelo Raphael, per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini, 1531.

²³⁷ P. BRACCIOLINI, *Facezie*, cit., p. 4.

²³⁸ B. DES PÉRIERS, *op. cit.*, p. 13.

²³⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di M. ROMANO, Milano, Einaudi, 2015.

²⁴⁰ Cfr. H. H. WETZEL, *op. cit.*

DI LIBRO IN LIBRO:
LA FIGURA DI PAOLO UCCELLO DA VASARI AD ARTAUD

di Giorgia Testa Vlahov

Paolo, da Santa Maria Novella a Parigi

Non poteva fare scuola, Paolo Uccello, e non la fece: il genio si mischiava troppo di ossessione, la perizia dei pennelli si confondeva ineludibilmente con quella della mania. La storia dell'arte lo ricorda, sulla scorta di Vasari, come il maestro che strappò la rappresentazione alle intuizioni, dandole una dignità geometrica, una patente di infallibilità. Furono infatti, nella Firenze quattrocentesca, Brunelleschi e Paolo Uccello a sperimentare la prospettiva, uno nelle architetture, l'altro negli affreschi; ma è il pittore a farsi trascinare fatalmente nello studio dissennato per la neonata matematica dei colori e delle linee, è Paolo a votarsi, invasato, alla religione algida dei vertici, dei conti che tornano, delle rette parallele.

Di contro, la tendenza alla razionalità delle forme è bilanciata da una attrazione vitalistica e quasi bucolica per le espressioni della natura, gli animali, i campi, i cieli stravolti dalle procelle bibliche. Celebri sono i cavalli dipinti da Paolo, gli uccellini che usava tenersi in casa (e che gli valsero il soprannome passato alla storia, ben più icastico dell'originario Paolo di Dono), le bestioline esotiche e non, che popolano le sue allegorie.

Un singolare equilibrio che si regge sul polo della ragione e su quello della natura, una sintesi dialetticamente conclusa che ci restituisce un ritratto di Paolo staticamente immobile: l'elevazione alle vette matematiche è ricondotta nell'alveo delle cose terrestri, l'alienazione derivata da un affratellamento con esseri muti e irragionevoli è nobilitata da una costante ricerca di certezze perenni.

Quale che sia l'inclinazione predominante, il torrente carsico che attraversa l'esperienza di Paolo Uccello è un'ostilità verso gli uomini e verso le istituzioni che strutturano il consorzio civile; dal mondo antropocentrico egli fugge, che sia verso regioni di numeri o lande popolate di animali non ha importanza. Fondamentale rimane il rifiuto di una società facente fede a dogmi non condivisi: la temperanza, il livellamento artistico e umano sulla *medietas*, la sobrietà. Dev'essere estrema, ogni cosa, perchè sia valida, sembra suggerire Paolo.

Questa mitologia del personaggio è di lungo corso, e si è certamente radicalizzata, giungendo a un'esasperazione tutta uccelliana, nei rimaneggiatori moderni della biografia vasariana.

All'obiettività autorevole del collettore aretino, si sostituiscono con l'Otto e Novecento ben altre garanzie di interesse, senza dubbio veicolate dalle idiosincrasie poetiche di coloro che perpetuarono la fama di Paolo.

A rendersi autori di rifacimenti, due artisti che, come Paolo Uccello, erano un po' persiani alla corte francese, entrambi dottissimi, estranei al loro tempo, osservatori della realtà da una specola alta.

Sul finire del diciannovesimo secolo, le *Vies Imaginaires* di Marcel Schwob esplorano le suggestioni, gli input di Vasari, mettendo in atto l'*amplificatio* tipica dell'erudito parigino. L'eco della biografia cinquecentesca è udibile e cristallina, ma si sommano controcanti magici, si inseriscono lacerti e dettagli, in una programmatica esplorazione del non detto. Si esacerba la restituzione della schizofrenia di Paolo Uccello, l'indagine delle pulsioni scisse tra desiderio di fuga dagli uomini e ineluttabile commistione con la collettività si fa più acuta; il pittore vasariano, candido nella sua smagatezza, è sostituito da un artista faustiano, eretico, ombroso.

Tutt'altra possibilità di esito quella che il dramma di Antonin Artaud mette in scena: in *Paul les Oiseaux*, frammento di racconto, prosaicizzazione di teatro, la figura di Paolo, con la sua genetica contraddizione strutturale, viene elevata a *topos* archetipico, a modello riproducibile, pur esasperandone la condizione ascetica, in accordo con gli incubi artaudiani.

Sul palco, Paolo Uccello, Donatello e Brunelleschi sono caratteri, quasi maschere nude che significano altro da sé, impersonando quel movimento hegeliano di spirito e carnalità muscolare che nel pittore biopsichico si sintetizzavano armoniosamente.

La tradizione della biografia di Paolo Uccello inizia nelle pagine di Giorgio Vasari. Le sue *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* restituiscono la complessità dei tratti peculiari del pittore in modo serrato e scevro da divagazioni intimiste.

Due sono le linee narrative che emergono: l'attenzione esagerata agli elementi prospettici (tema che si presta all'ironia sorniona di Vasari, che dilleggia, senza schernire, l'alienazione distratta di Paolo); il rapporto col prossimo, dall'amico Donatello fino alla moglie e all'insieme di personaggi che gravitarono nel microcosmo incredibile della Firenze tra Due e Trecento.

Le due linee si intrecciano in quello che è l'unico nodo degno di trama della Vita vasariana, l'episodio del San Tommaso dipinto al Mercato Vecchio. Il delirio prospettico si scontra con il pragmatismo, la superbia di Paolo con la risata di Donatello; e tutto si risolve in una composizione cordiale capace di illuminare l'estrosità di Paolo senza tralasciarne i limiti.

Basti vedere l'incipit della Vita di Vasari:

Paulo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto, da Giotto in qua, l'arte della pittura se egli si fusse affaticato tanto nelle figure et animali, quanto egli si affaticò e perse tempo nelle cose di prospettiva; le quali ancor che sieno ingegnose e belle, chi le segue troppo fuor di misura, getta il tempo dietro al tempo, affatica la natura, e l'ingegno empie di difficoltà, e bene spesso di fertile e facile lo fa tornar sterile e difficile, e se ne cava (da chi più attende a lei che alle figure) la maniera secca e piena di proffili; il che genera il voler troppo minutamente tritar le cose; oltre che bene spesso si diventa solitario, strano, malinconico e povero, come Paulo Uccello, il quale, dotato dalla natura d'uno ingegno sofisticato e sottile, non ebbe altro diletto che d'investigare alcune cose di prospettiva difficili et impossibili, le quali, ancor che capricciose fussero e belle, l'impedirono nondimeno tanto nelle figure, che poi, invecchiando, sempre le fece peggio. E non è dubbio che chi con gli studii troppo terribili violenta la natura, se ben da un canto egli assottiglia l'ingegno, tutto quel che fa non par mai fatto con quella facilità e grazia, che naturalmente fanno coloro che temperatamente, con una considerata intelligenza piena di giudizio, mettono i colpi a' luoghi loro, fuggendo certe sottilità, che più presto recano a dosso all'opere un non so che di stento, di secco, di difficile e di cattiva maniera, che muove a compassione chi le guarda, più tosto che a meraviglia; atteso che l'ingegno vuol essere affaticato quando l'intelletto ha voglia di operare, e che 'l furore è acceso, perché allora si vede uscirne parti eccellenti e divini, e concetti maravigliosi.²⁴¹

E, per quanto riguarda l'amore per gli animali, si dice che «tenne sempre per casa dipinti uccelli, gatti, cani e d'ogni sorte di animali strani che potette aver in disegno, non potendo tenere de' vivi per esser povero; e perché si diletto più degli uccelli che d'altro, fu cognominato Paulo Uccelli».²⁴²

Se c'è un giudizio di valore, esso è blando e mitigato dalla posteriorità autoriale di Vasari: con una sorta di senno di poi, il biografo ricompono le stramberie di Paolo Uccello in un più generale atteggiamento eccentrico, ma non sovvertitore delle norme invalse, nè quelle della pittura, nè quelle dell'ordine delle cose.

Da qui partirà Schwob per stravolgere la resa vasariana, incuneandosi nelle mancanze della cronaca ufficiale, acuendo sensazioni, illanguidendo scenari, aggiungendo tratti che, se spesso onirici, quasi fiabeschi, sempre sono al di là di una realtà banalmente oggettiva.

²⁴¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, edizione Giuntina, 2 febbraio 2016, <https://www.frammentiarte.it/2016/vasari-le-vite-1568>, consultato a giugno 2017.

²⁴² *Ibidem*.

Santo e assassino: il doppio Paolo di Marcel Schwob

«Geniale mistificatore, in senso formale, artistico, anche quando aderisce alla tematica decadente, con innegabile compiacimento sadico, sempre unito tuttavia a questo gusto di scavo archeologico, di ricostruzione dotta e fantastica insieme».

Così Giovanni Macchia, in un lapidario quanto efficace ritratto di Schwob,²⁴³ esaurisce le bipolarità antagonistiche del prosatore: finezze erudite coniugate in un macroscopico sentimento del vago, dell'ignoto e del sensuale.

L'arte di Schwob sta nel rimanere in equilibrio tra l'improbabilità e il plausibile, ma dando l'impressione, a lettura ultimata, che le sue composizioni abbiano tutte le stimmate della coerenza storica. La garanzia è un appiglio alle fonti sempre saldo e consapevole; quello che viene aggiunto diventa una variazione su tema, una controfattualità. Vite immaginarie, dunque, ma non immaginate: l'apporto fantastico dell'erudito riempie i margini del "libro esistenziale del soggetto",²⁴⁴ ne satura i vuoti e supplisce alle dimenticanze della cronaca ufficiale.

Nella *Vie* di Paolo Uccello, la fonte vasariana è l'unica di cui Schwob si sia servito, ma la lettura (e l'interpretazione) sono state mediate, come ha osservato Bruno Fabre,²⁴⁵ dalla traduzione inglese delle *Vite*.

Quello che in Vasari era stato solo ventilato, il tema della pazzia come semplice bizzarria, in Schwob si muta in struttura portante, elemento determinante per la sequenza necessaria degli accadimenti di Paolo.

Del resto, le caratteristiche che segnano i personaggi, i dettagli particolari, sono gli accidenti che inficiano tutta la vita dei protagonisti; accidenti come elementi talmente importanti, addirittura fondativi, per la definizione della personalità individuale, che si rincorrono nei testi come un *refrain* profetico, un'anticipazione di morte dal carattere ineludibile. E l'accidente identificativo e fatale di Paolo, come lo era l'*éclat flagrant*²⁴⁶ degli occhi di Clodia, è la turba psichica.

Già dalla prima pagina, seguendo la struttura vasariana, si definisce nettamente la natura di quella che sarà la narrazione della *Vie*, un ibrido riuscito di aderenze alla fonte e allontanamenti, amplificazioni ed ellissi silenziose.

Dal Vasari si riprende in maniera pedissequa la descrizione dell'affresco padovano:

Lavorò Paulo in fresco la volta de' Peruzzi a triangoli in prospettiva, et in su' cantoni dipinse nelle quadrature i quattro Elementi e a ciascuno fece un animale a proposito: alla terra una talpa, all'acqua un pesce, al fuoco la salamandra et all'aria il camaleonte che ne vive e piglia ogni colore. E perché non ne aveva mai veduti, fece un camello che apre la bocca et inghiottisce aria empendosi il ventre; semplicità certo grandissima, alludendo per lo nome del camello a un animale che è simile a un ramarro, secco e piccolo, col fare una bestiaccia disadatta e grande.²⁴⁷

Ed è immediatamente chiaro il bilanciamento di matrice zoofila di quello che è l'elemento predominante della biografia schwobiana, la ricerca del più alto grado di perfezione geometrica.

In Schwob: «On dit même qu'à Padoue il exécuta une fresque des quatre éléments, et qu'il donna pour attribut à l'air l'image du caméléon. Mais il n'en avait jamais vu, de sorte qu'il représente un chameau ventru qui a la gueule bée (or le caméléon, explique Vasari, est semblable à un petit lézard sec, au lieu que le chameau est une grande bête déguingandée)».²⁴⁸

²⁴³ G. MACCHIA, *Dal Romanticismo al Simbolismo*, in *La Letteratura Francese*, Milano, Edizioni Accademia, 1987, p. 455.

²⁴⁴ M. SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Milano, BUR, 1994, citazione dall'introduzione di Nicola Muscitiello.

²⁴⁵ B. FABRE, *L'Art de la biographie dans Vies Imaginaires de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2010.

²⁴⁶ M. SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Milano, BUR, 1994, p. 112.

²⁴⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, edizione Giuntina, 2 febbraio 2016, <https://www.frammentiarte.it/2016/vasari-le-vite-1568>, consultato a giugno 2017.

²⁴⁸ M. SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Milano, BUR, 1994, p.156.

Rari sono, nelle *Vies Imaginaires*, i riferimenti espliciti alle fonti;²⁴⁹ un'ermeneutica dei luoghi delle occorrenze sarebbe auspicabile: possiamo qui suggerire un'interpretazione che può adattarsi anche alla Vita citata in nota. Schwob metodicamente si eclissa dietro la narrazione, fonde l'autorialità nel tessuto romanzesco senza che trapeli alcuna forza soggettivistica; allo stesso modo, la storiografia, la documentaristica di cui si serve, si amalgamano, si riversano e nell'atto della composizione e nella composizione stessa, rendendo indistinguibile la storia in sé dalla selezione attuata dalla fonte e dalla selezione ulteriore dell'autore delle *Vies*.

Talvolta però, affiorano citazioni dirette e l'impalcatura di verosimiglianza vacilla: Schwob infrange volontariamente il patto finzionale che prevede una sistematica menzogna, accettata come vera dal lettore. Citando la fonte, si riportano all'oggettività della cronaca i fatti che narra, non lasciandoli più nel limbo della semi-realtà. La contropinta, atta a riequilibrare l'universo ambiguo della materia schwobiana, è un radicamento dell'immaginazione, un'accentuazione della non-realtà.

Ecco che in *Pétrone* viene citato Tacito per smentirlo, con una rielaborazione del materiale petroniano che ha i crismi del vero *pastiche* metaletterario; in Paolo Uccello, il Vasari è dilatato, i suoi suggerimenti estremizzati. Il biografo aretino rimane quasi relegato in un luogo di minor interesse (la *quaestio* zoologica), perché non se ne avrebbe certo il *placet* sul tema schwobiano della pazzia onnipervasiva.

Ebbene, eccola la mania titanica: in Vasari, lo abbiamo detto, la prospettiva era una delle maniere che aveva Paolo per arroccarsi lontano dalle turbe umane (però non dilagava, non diventava malattia della mente), in Schwob la prospettiva viene idolatrata come una divinità superba a cui tutto votare.

«Car Uccello ne se souciait point de la réalité des choses, mais de leur multiplicité et de l'infini des lignes; de sorte qu'il fit des champs bleus, et des cités rouges, et des cavaliers vêtus d'armoirs noires sur des chevaux d'ébène dont la bouche est enflammée, et des lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel»²⁵⁰ ci dice Schwob, e se le parole possono essere quelle del biografo cinquecentesco («[...] fece i campi azzurri, le città di color rosso»)²⁵¹ il senso che passa è quello della sfida bellica all'Olimpo, complice le lance puntate al cielo, e la tensione turbolenta, quasi stentorea, scandita dall'andamento tipicamente paratattico del narratore. Ridurre la realtà a linee («Il se bornait à remarquer les directions des lignes, depuis les fondations jusqu'aux corniches [...]»)²⁵² manipolare le forme, avere sulla punta del pennello l'onnipotenza della matematica dell'universo: la componente di *hybris* è palese e, come ogni tentativo di ergersi al livello degli dei, verrà punita.

Per edificare un personaggio simbolo di faustismo, Schwob non può dimenticare di aggiungere una componente eretica, ignota a Vasari, l'attenzione all'alchimia: non si serve di crogiuoli e di pietre filosofali, Paolo Uccello, ma «semblable à l'alchimiste [...] Uccello versait toutes les formes dans le creuset des formes. Il les réunissait, et les combinait, et les fondait, afin d'obtenir leur transmutation dans la forme simple, d'où dependent toutes les autres».²⁵³

Il bilanciamento originario, ben restituito dal Vasari, assume polarità pesantissime e inconciliabili: la tensione all'elevazione più pura, all'idealismo, e il delirio quasi mefistofelico, invasato. Come ha osservato Agnès Lhermitte,

Schwob avait fait de son peintre une énigme reposante sur une ambiguïté que le récit s'efforce de jamais dissiper. Le Paolo Uccello de la vie imaginaire est à la fois tenté, dans un mouvement ascensionnel idéaliste, par un éther pré-mallarméen: "L'Oiseau [...] voulait planer, dans son vol,

²⁴⁹ In *Pétrone, romancier* ("Tacite rapporte faussement que..."), con un'interessante disattesa dell'autorevolezza storiografica).

²⁵⁰ M. SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Milano, BUR, 1994, p. 156.

²⁵¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, edizione Giuntina, 2 febbraio 2016, <https://www.frammentiarte.it/2016/vasari-le-vite-1568>, consultato a giugno 2017.

²⁵² M. SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Milano, BUR, 1994, p. 158.

²⁵³ *Ibidem*.

au-dessus de tous les endroits", et replié, recroquevillé dans des profondeurs obscures et de plus en plus réduites: l'alchimiste se claquemure dans sa cape, se penche sur son creuset, et dissimule son secret dans paume s'une main "strictement renfermée".²⁵⁴

Interessante sarà notare un'ascendenza antica di uno degli aspetti della demiurgia di Paolo, demiurgia che viene indicata come inalienabile.

«Ce n'était pas l'imitation où il mettait son but, mais la puissance de développer souverainement toutes choses [...]»²⁵⁵ dice Schwob, e il lemma-spia è *imitation*.

Esiste una tradizione fecondissima di *querelles* tardomedievali e umaniste, che passa dal Petrarca all'Alberti, dal Boccaccio al Poliziano e che ha visto interrogarsi gli intellettuali sul rapporto tra i primi, grandi organizzatori e creatori della cultura (i classici greci e latini) e i loro lettori contemporanei. Imitazione pedissequa, per non sviare dall'autorevole tracciato degli antichi, o stile proprio, scrittura di *aliquid novi*?

Senza ripercorrere gli interventi che si sono succeduti in epoca rinascimentale, quando più il dibattito incalzava le prese di posizione, basterà ricordare che la linea di matrice petrarchesca indicava un'acquisizione consapevole dei testi classici da rielaborare mediante una trasposizione stilistica e semantica originale. Conoscenza dei precedenti, acquisizione, riproposizione; da questo retroterra (che, a livello cronologico, ben si inserisce nel contesto di Paolo Uccello), sicuramente meditato dallo Schwob eruditissimo medievista, Paolo svia, con un rifiuto che contribuisce a delineare la figura di iconoclasta, nell'accezione di sacrilego sfidante le leggi divine.

Il modello che volutamente ignora è quello che gli si para davanti agli occhi, la mutevolezza della natura, la caducità, i cicli stagionali: l'opera di Dio. E il ricondurre tutto a linee è una negazione della volontà del cielo che impone i cambiamenti e le cose effimere. Negazione e, allo stesso tempo, equiparazione alla divinità mediante l'utilizzo della sua stessa grammatica (la perfezione geometrica): il faustismo di Paolo Uccello, appena suggerito nella sua accezione più popolare, quella dell'alchimista chino sul crogiuolo, si arricchisce di implicazioni profonde e immancabilmente connesse al vasto tessuto di letture schwobiane.

Ma non è questa l'unica innovazione di Schwob nella tradizione di Paolo.

En face à l'artiste, obsédé par les lignes et les formes, il y a une jeune femme, Selvaggia, qui aime l'artiste et se dévoue pour lui. Cet archétype apparaît dans plusieurs contes [...]. Toutes incarnent la fille amoureuse, isolée et incomprise, mais essentielle dans le processus de création [...]. Le destin de ces personnages est inextricablement lié à celui du héros; ils se présentent en outre tous comme victimes: amoureuses sacrifiées, filles de joie qui ne sourient jamais, individus qui ne sont que des souffre-douleur, mais dévoués à leur persécuteur.²⁵⁶

Così è stato osservato a proposito della tendenza quasi maniacale (si vedano le Becchine di Cecco Angiolieri, le schiave africane di Lucrezio, l'Ipparchia e la Pantea dei filosofi greci, la Margherita di Frate Dolcino...) di raddoppiare il protagonista, di specchiarlo in una figura femminile che lo ama e soffre con e per lui.

La vita di Paolo è segnata da Selvaggia, tredicenne selvatica che lo ama e che muore per la sua disattenzione a tutto ciò che compete alle sfere terrestri, compreso il suo sostentamento.

Vasari, del rapporto del pittore col sesso femminile, fa rapida menzione *in limine finis*; uno scorcio familiare è aperto nel momento in cui Paolo muore: «Lasciò di sé una figliuola che sapeva disegnare, e la moglie, la qual soleva dire che tutta la notte Paulo stava nello scrittoio per trovar i

²⁵⁴ A. LHERMITTE, *Paul les Oiseaux: Paolo Uccello au miroir de Marcel Schwob et d'Antonin Artaud*, «La Revue des Ressources», 20 maggio 2014, <https://www.larevuedesressources.org/paul-les-oiseaux-paolo-uccello-au-miroir-de-marcel-schwob-et-d-antonin-artaud,337.html>, consultato a giugno 2017.

²⁵⁵ M. SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Milano, BUR, 1994, p. 160.

²⁵⁶ B. DE MEYER, *Vies Imaginaires ou Chroniques d'une mort annoncée*, in *Retours à Marcel Schwob*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007, p. 196.

termini della prospettiva, e che quando ella lo chiamava a dormire, egli le diceva: ‘Oh che dolce cosa è questa prospettiva!’».²⁵⁷ Niente altro si dice, perché quello che importa al Vasari è il produttore di capolavori, non il marito o il padre.

Schwob si serve di quest’unico appiglio per costruire non una moglie, ma una amante *maudite*, creando una minuscola tragedia che prende buona parte del racconto.

Il nome non è sconosciuto alla tradizione medievale: Selvaggia è la donna amata da Cino da Pistoia, di cui Schwob, come ricorda Fabre, lesse i disperati carmi in morte di lei. Cino piange e invoca mercede, ma Paolo, della sua Selvaggia, si cura punto.

«Dans une prairie, près d’un circle de vieilles pierres enfocées parmi l’herbe, il aperçut un jour une jeune fille qui riait, la tête ceinte d’une guirlande. Elle portait une longue robe délicate soutenue aux reins par un ruban pale, et ses mouvements étaient souples comme les tiges qu’elle courvait. Son nom était Selvaggia, et elle sourit à Uccello».²⁵⁸ Tanto basta al pittore schwobiano per prendersi di questa bambina, ma nel suo sorriso non vede un amore adolescente, quanto «les petites lignes de ses cils, et les cercles de ses prunelles, et la courbe de ses paupières, et les enlacements subtils de ses cheveux [...]»:²⁵⁹immediatamente, Selvaggia è algebrizzata. Vive con lui, si fa ritrarre, dorme tra le bestioline che abitano lo studio di Paolo; non viene accudita, però. La spietata narrazione di Schwob, asettica e oracolare, draconiana nell’impossibilità di fuggire i fati, uccide Selvaggia senza alcun ripiegamento empatico: «Il n’y avait point à manger dans la maison d’Uccello. Selvaggia n’osait le dire à Donatello ni aux autres. Elle se tut et morut. [...]. Il ne sut pas qu’elle était morte, de meme qu’il n’avait pas su si elle était vivante».²⁶⁰

La tredicenne non sopravvive, misera cosa umana qual è, alla tirannia della disaffezione al secolare; Paolo la considera solo nelle sue forme, non nella persona, e lei non è capace di autodeterminarsi davanti al carisma fanatico del pittore, non è capace di chiedere aiuto. L’arte vince la natura, ma più che una vittoria è un assassinio.

Riallacciandoci alla materia della *hybris*, sarà interessante notare che il più profondo dispiego di forze sul tema dell’artificio che supera la natura è stato quello di Dante: nel canto X del Purgatorio (non a caso destinato ai superbi), la montagna purgatoriale è istoriata con esempi di umiltà, intagliati con tale maestria «sì che non pur Policeto/ma la natura lì avrebbe scorno».²⁶¹ Due canti più avanti, il pavimento sul quale Dante e Virgilio camminano raffigura superbi puniti: tra loro, Aracne, la fanciulla che Ovidio racconta essere stata mutata in ragno poiché, abilissima a tessere, aveva osato sfidare e vincere Pallade in una sfida al telaio²⁶² («O folle Aragne, sì vedea io te/già mezza ragna, trista in su li stracci/ de l’opera che mal per te si fé»)²⁶³. La competizione con l’altro da sè non ha più l’antagonista nella natura, ma nella divinità.

Questo breve *excursus* evidenzia la stretta connessione che intercorre tra i campi semantici della superbia e dell’arte come rifacimento migliorato della natura o, addirittura, del divino. Paolo Uccello ne è una palese intersezione; la sua pena non sarà una orrenda mutazione, ma, lo abbiamo visto, la solitudine.

L’ultima tematica da analizzare in Schwob è la sua trasposizione del rapporto tra Paolo Uccello e Donatello, il deuteragonista, l’amico e il critico.

Memorabile la battuta che pronuncia sulla pagina vasariana, una volta osservata la perizia maniacale dell’Uccello per la prospettiva: «Eh, Paulo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per

²⁵⁷ G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri*, edizione Giuntina, 2 febbraio 2016, <https://www.frammentiarte.it/2016/vasari-le-vite-1568>, consultato a giugno 2017.

²⁵⁸ M. SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Milano, BUR, 1994, p. 160.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 162.

²⁶¹ D. ALIGHIERI, *Purg.* X 32-3.

²⁶² OVIDIO, *Le Metamorfosi*, VI.

²⁶³ D. ALIGHIERI, *Purg.* XII 43-45.

l'incerto; queste son cose che non servono se non a questi che fanno le tarsie; perciò che empiono i fregi di brucioli, di chiocciole tonde e quadre e d'altre cose simili».²⁶⁴

Un rimprovero, volutamente giocoso, fatto a Paolo, ha qui i toni di una critica sinceramente costruttiva, un'osservazione artistica, non una valutazione di merito, di indole. Da rilevare l'ascendenza classica della massima: già Quintiliano consigliava di non perdersi dietro le cose impossibili, concentrandosi su quelle possibili (sintetizzato nella chiosa petrarchesca «agognando all'impossibile, il possibile si trascura»).²⁶⁵

In Schwob, invece, questa battuta acquista un carattere metafisico, oscuro: «Ah! Paolo, tu laisses la substance pour l'ombre!». Come dicevamo, il testo schwobiano risente qui di una lettura mediata, la traduzione inglese delle *Vite* vasariane, che riporta i lemmi di "sostanza" e "ombra" al posto di "certo" e "incerto" («Ah, Paolo, with this perspective of thine, thou art leaving the substance for the shadow»).²⁶⁶ È attribuibile solo ad una questione di trasposizione linguistica la decisione di optare per un sostantivo piuttosto che per un altro? Difficile crederlo: nell'atmosfera alchemica del racconto schwobiano, la caratterizzazione di Paolo Uccello prosegue addentrandosi in territori sempre più magici e irreali, e la dinamica sostanza-ombra definisce meglio di quella certo-incerto la dissoluzione della carnalità che sarà propria del rifacimento ottocentesco.

Donatello non incarna il ruolo di catone solamente qui, ma anzi, quasi a chiudere il cerchio iniziato, lo scultore si fa censore anche nell'episodio finale del San Tommaso, vero climax di orrore e di follia.

Ecco come racconta Vasari la genesi di una delle ultime opere del pittore ormai anziano, una raffigurazione del santo incredulo che cerca la piaga di Cristo.

Egli mise in quell'opera tutto lo studio che seppe, dicendo che voleva mostrar in quella quanto valeva e sapeva. E così fece fare una serrata di tavole, acciò nessuno potesse vedere l'opera sua se non quando fusse finita. Per che, scontrandolo un giorno Donato tutto solo, gli disse: "E che opera sia questa tua, che così serrata la tieni?"; al qual rispondendo Paulo disse: "Tu vedrai e basta". Non lo volle astrigner Donato a dir più oltre, pensando, come era solito, vedere quando fusse tempo qualche miracolo. Trovandosi poi una mattina Donato per comperar frutta in Mercato Vecchio, vide Paulo che scopriva l'opera sua; per che, salutandolo cortesemente, fu dimandato da esso Paulo, che curiosamente desiderava udirne il giudizio suo, quello che gli paresse di quella pittura. Donato, guardato che ebbe l'opera ben bene, disse: "Eh Paulo, ora che sarebbe tempo di coprire e tu scuopri". Allora, contristandosi Paulo grandemente, si sentì avere di quella sua ultima fatica molto più biasimo che non aspettava di averne lode, e non avendo ardire, come avvilito, d'uscir più fuori, si rinchiuse in casa.²⁶⁷

Uno scorno finale, al limite della battuta, in Vasari. Schwob, invece, la prende a pretesto per un'ultima, eroica, dimostrazione di allucinazione: Donatello, vedendo l'opera scoperta, grida, non motteggia. E grida che il dipinto venga ricoperto, ma non vuole spiegarne il motivo a Paolo, «de sorte qu'Uccello connut qu'il avait accompli le miracle. Mais Donatello n'avait vu qu'un fouillis de lignes».²⁶⁸

Così termina il racconto di Schwob, su una accettazione esaltata del ruolo prometeico che si autoassegna Paolo Uccello. Non ci sarà redenzione: il pittore muore con in mano una pergamena coperta di circonferenze e intrecci di rette, col viso *rayonnant de rides*.²⁶⁹ Non c'è nemmeno vera espiazione della colpa (nè di aver tentato di farsi divinità nè di avere ucciso Selvaggia).

²⁶⁴ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, edizione Giuntina, 2 febbraio 2016, <https://www.frammentiarte.it/2016/vasari-le-vite-1568>, consultato a giugno 2017.

²⁶⁵ F. PETRARCA, *Epistulae Familiares*, I 8.

²⁶⁶ *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*, translated from the italian of Giorgio Vasari, by Mrs J. Foster, Bell&Sons, London, 1888-90.

²⁶⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, edizione Giuntina, 2 febbraio 2016, <https://www.frammentiarte.it/2016/vasari-le-vite-1568>, consultato a giugno 2017.

²⁶⁸ M. SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Milano, BUR, 1994, p. 164.

²⁶⁹ *Ibidem*.

Per cercare di trarre una somma da queste componenti in superficie poco coerenti e per nulla teleologicamente ordinate (così distanti dalle altre *Vies*, dalla struttura conclusa e impostata su una progressione omogenea delle parti), potremmo usare le parole di Bernard de Meyer e riconoscere una corrispondenza tra Schwob e Paolo; e si spiegherebbe allora la condiscendenza dell'autore per la sua creatura: «La vie di Paolo Uccello ressemble à beaucoup d'égards à celle de Schwob. Idéaliste, il a tâché de créer son oeuvre patiente et il mourra d'épuisement».²⁷⁰

La schizofrenia a teatro: Paolo Uccello vissuto da Artaud

Rappresentazione e vita, teatro e mondo: la complessa esperienza drammaturgica di Antonin Artaud è tutta contenuta in nuce nel frammento di testo del 1924, *Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour*, presentato sulla rivista *Comoedia* e corredato da due bozzetti di scena indicati come "*Schéma d'architecture, par Antonin Artaud, pour La Place de l'amour, drame mental d'après Marcel Schwob*".

La ripresa schwobiana è palese nell'individuazione dei personaggi, con la presenza in scena di Selvaggia, e nella tematica dell'exasperazione del controllo sulla realtà; ma, nel suo antecedente, la tragedia di Paolo rimaneva a un livello di narrazione, in Artaud siamo davanti a un processo di interpretazione, di vera incarnazione dell'attore nel personaggio.

Come è stato osservato, nei suoi scritti teatrali Artaud parla di sé stesso, ma non nelle sue caratteristiche particolari, quanto in forza della sua esperienza universale.²⁷¹

Ben difficile estendere il proprio vissuto, però, nel caso di Artaud, considerata la psicopatologia di cui soffre: Eugenio Borgna ne ha messo in luce la sintomatologia schizofrenica e dissociativa, accompagnata da deliri, da allucinazioni che lo portano ad alienarsi, mentalmente e fisicamente, dalla società.²⁷²

È lo stesso Artaud a descrivere gli stati di alterazione che coinvolgono la sua interiorità (nella lettera del 29 gennaio 1924 a Jacques Rivière egli afferma che:

C'è qualcosa che distrugge il mio pensiero; un qualcosa che mi lascia, se posso dire, in sospenso. Un qualcosa di furtivo che mi toglie le parole che ho trovato, che fa diminuire la mia tensione mentale, che distrugge man mano nella sua sostanza la massa del mio pensiero, che mi toglie perfino il ricordo dei giri di frase con cui ci si esprime e che traducono con esattezza le modulazioni più inseparabili, più localizzate, più esistenti del pensiero.²⁷³

E queste sensazioni di distacco dalla logica delle cose, di distanziamento della concretezza della realtà, si riverberano nell'ansia del suo Paolo Uccello.

Antonin Artaud legge tra le righe di Schwob lo straniamento del protagonista, il suo universo separato dove vive monarca di inconsistenze fatte matematica. La perdita della dimensione terrena e l'ascesi fisica, merito di digiuni e distanze carnali, del *Paul les Oiseaux* si esprimono nel drammaturgo-attore, un Artaud «en gésine»²⁷⁴ davanti al suo spettacolo.

All'interno della struttura scenica si trovano in compresenza le diverse declinazioni del grande tema della perdita della realtà: il disturbo mentale, la prospettiva esasperata, il teatro stesso. Non sarà un caso che Artaud scelga Paolo come suo doppio, come personaggio che vive dolorosamente la scissione interiorità-mondo, aspettative-limiti oggettivi, mentre i coprotagonisti si limitano ad incarnare pulsioni coerenti e monolitiche.

²⁷⁰ B. DE MEYER, *Vies Imaginaires ou Chroniques d'une mort annoncée*, in *Retours à Marcel Schwob*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 196.

²⁷¹ F. RUFFINI, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996.

²⁷² E. BORGNA, *Il linguaggio schizofrenico nei testi di Antonin Artaud*, in *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 1998.

²⁷³ A. ARTAUD, *Corrispondenza con Jacques Rivière (1923-1925)*, in *Al paese dei Tarahumara*, Milano, Adelphi, Milano, [1966] 2009, p. 10.

²⁷⁴ A. ARTAUD, *Paul les Oiseaux ou La Place de l'Amour*, in *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 68.

Ci si allontana da Schwob per arrivare a una interpretazione di Paolo Uccello più largamente intesa, più contemporanea e applicabile alle angosce della modernità: «Artaud vede in Uccello non il maestro del monocularismo prospettico, ma l'artefice che ha "delirato" la prospettiva nella disseminazione del punto di vista, che ha inseguito un tipo di linguaggio in cui all'opposizione di soggetto e oggetto subentra l'evidenza oscura d'un mormorio diffuso all'infinito».²⁷⁵

Opposizione, dicono Artioli e Bartoli, di soggetto (l'io poetante, ma anche qualsiasi individuo si rapporti con l'altro da sé) e oggetto, quindi la produzione, la materia del lavoro; una dicotomia che non va più bene all'interno delle dinamiche artaudiane. L'io attore-regista vede nel dramma scenico qualcosa di proprio, proveniente dalla sua inventiva. Allo stesso tempo, però, avverte una distanza gerarchica con l'oggetto, dal quale è allontanato in forza della sua superiorità creatrice.

Il fulcro di questo movimento di allontanamento e vicinanza alla materia su cui si lavora è proprio quel Paolo Uccello schwobiano, simbolo della rinuncia alla concretezza della realtà per riprodurla attraverso la padronanza delle forme.

«Il s'agit d'un problème qui s'est posé à l'esprit d'Antonin Artaud [...] Le théâtre est bâti et pensé par lui. Il a fourré un peu partout des arcades et des plans sur lesquels tous ses personnages se démènent comme des chiens».²⁷⁶

Il teatro l'ha costruito lui stesso, dovrebbe governarne tutte le conseguenze, ma c'è un problema di spirito: è il mormorio diffuso all'infinito di cui si diceva, una impossibilità di padroneggiare completamente la dialettica io-mondo, autore-opera, mediata dalla dissonanza tragica che esiste tra la coscienza dell'uomo Artaud e la sua produzione mentale.

E tutto questo è sintetizzato da Florinda Cambria, quando afferma che

il problema è quello di individuare e abitare una precisa relazione tra l'operare dell'artefice e il darsi dislocato e frammentario dell'oggetto in quanto oggetto compiuto ed assoluto, proprio mentre tale oggettività si dispiega come nient'altro che l'infittirsi di trame prospettiche inaugurate dall'artefice [...]. L'obiettivo è quello di attingere a una compiuta padronanza della dinamica drammatica, per la quale il fare che attinge alla pienezza dell'oggetto è immediatamente rigettato nella incolmabile distanza, nelle infinite fughe prospettiche che quella pienezza hanno istituito.²⁷⁷

Venendo all'analisi del testo, vediamo una triade di personaggi (Paolo Uccello, Donatello, Filippo Brunelleschi) accompagnata dalla figura di Selvaggia, motivo scatenante delle ostilità e dei rapporti tra i tre.

Come si è detto, Paolo è Artaud, con le sue dissociazioni, con la faticosa riconduzione dell'esperienza del mondo nell'alveo delle cose razionalizzabili; Donatello, Selvaggia e Brunelleschi, invece, non sono indagati con la medesima profondità.

Selvaggia, Paolo-Artaud la tiene sospesa nella fame («Au moment où le rideau se lève, Selvaggia est en train de mourir. [...] Le drame est sur plusieurs plans et à plusieurs faces, il consiste aussi bien dans la stupide question de savoir si Paolo Uccello finira par acquérir assez de pitié humaine pour donner à Selvaggia à manger, que de savoir lequel des trois ou quatre personnages se tiendra le plus longtemps à son plan»),²⁷⁸ perchè possa esplicitare le passioni personificate negli altri tre. Non riesce a ritagliarsi uno spazio autonomo, è indicata come «la femme de Paul les Oiseaux», vive in funzione altrui. La degradazione del personaggio, iniziata crudelmente da Schwob, è terminata in modo ancor più svilente dal drammaturgo novecentesco: a deprezzare Selvaggia non è solamente la follia di Paolo, ma è l'intero copione, l'intero dramma scenico, che la relega a comparsa. Insomma, nella metafora artaudiana dove teatro è mondo, la donna è oggetto della soggettività attiva del resto dei personaggi.

²⁷⁵ U. ARTIOLI, F. BORTOLI, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 83.

²⁷⁶ A. ARTAUD, *Paul les Oiseaux ou La Place de l'Amour*, in *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 69.

²⁷⁷ F. CAMBRIA, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Pisa, ETS, 2007, p. 24.

²⁷⁸ A. ARTAUD, *Paul les Oiseaux ou La Place de l'Amour*, in *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 70.

Brunelleschi è il radicamento alla concretezza, l'oggettività, la sensualità carnale («Brunelleschi, lui, est tout à fait enraciné à la terre et c'est terrestrement et sexuellement qu'il désire Selvaggia. Il ne pense qu'à coïter»);²⁷⁹ Donatello è «l'Esprit surélevé. Il ne regarde déjà plus la terre, mais il y tient encore par les pieds».²⁸⁰ È l'idealismo, l'allontanamento totale, l'atarassia e lo stoicismo: riguardo alla tematica del dominio e della sessualità che pervade tutto il brevissimo racconto, «Donatello il a fini de la regretter».²⁸¹

Del rapporto tra Paolo e Brunelleschi diremo solamente che si tratta di una lotta in potenza, ma che non diventa atto. Lo aveva notato la Lhermitte, dicendo che

le théâtre est, depuis toujours, la forme privilégiée du débat, du conflit, de l'agôn. Le texte d'Artaud parle bien de "litige", dont Paolo Uccello est "le point pesant et soupesé", de "problème", de "question". Puis il s'emballe sur le mode hyperbolique: "Deux, trois, dix problèmes se sont entrecroisés tout d'un coup." Dès l'incipit, "Paolo Uccello est en train de se débattre", puis "Brunelleschi et Donatello se déchirent", les personnages "se démènent". Mais il ne s'agit pas d'un véritable affrontement dramatique.²⁸²

L'azione non ha luogo, sul palco c'è la tensione che la precede, e si veda come lo scambio di insulti tra Paolo e Filippo, «cochon, fou», «imbécile»²⁸³ preluda, ma non conduca mai, ad uno scontro reale.

Del resto, è lo stesso Artaud che lo diceva, il suo è un dramma mentale, non fisico. La drammaturgia prende forza dall'azione che vorrebbe incarnarsi, vorrebbe coincidere con la propria rappresentazione in scena, vorrebbe fondere il soggetto con l'oggetto, ma non può, e abbiamo visto come l'autore problematizza, anche personalmente, questa impossibilità.

²⁷⁹ Ivi, p. 71.

²⁸⁰ Ivi, p. 70.

²⁸¹ Ivi, p. 71.

²⁸² A. LHERMITTE, *Paul les Oiseaux: Paolo Uccello au miroir de Marcel Schwob et d'Antonin Artaud*, La Revue des Ressources, 20 maggio 2014, <https://www.larevuedesressources.org/paul-les-oiseaux-paolo-uccello-au-miroir-de-marcel-schwob-et-d-antonin-artaud,337.html>, consultato a giugno 2017.

²⁸³ A. ARTAUD, *Paul les Oiseaux ou La Place de l'Amour*, in *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, p. 70.

LA BIBLIOTECA DI MICHELE BARBI
DA STUDIO DEL FILOLOGO A SALA PER ESERCITAZIONI PRATICHE SULLA
LINGUA E LA LETTERATURA ITALIANA IN UNA BIBLIOTECA DI RICERCA

di Barbara Allegranti

In mezzo ai libri Michele Barbi è stato fino all'ultimo, come hanno ricordato in lettere e commemorazioni scritte nell'immediato della sua morte, avvenuta il 23 settembre 1941, quelli, tra gli studiosi, amici e più stretti collaboratori, che, in occasione dell'ultimo saluto, nella camera studio fiorentina in cui aveva accolto e indirizzato negli studi filologici e critici con consigli e lezioni alcuni tra i più promettenti studiosi,²⁸⁴ rimasero colpiti dal vederlo ancora circondato dalla sua biblioteca e da quelle carte su cui aveva lavorato fino al giorno precedente, intento a correggere le bozze del testo dei *Promessi Sposi*.²⁸⁵ Tra questi anche Vittore Branca, che fissa con commozione tale ultima immagine nella lettera di condoglianze scritta il 24 settembre 1941 a Giovanni Gentile per la perdita dell'amico carissimo,²⁸⁶ suggellandone il ricordo con parole dense di stima per il sostegno e incoraggiamento ricevuto negli studi da tale maestro.

Il filologo e critico della letteratura, com'è noto, era stato esonerato per molti anni con successivi comandi dall'insegnamento attivo nelle aule accademiche, per portare avanti le monumentali imprese editoriali che era stato chiamato a dirigere, in particolare l'edizione nazionale delle *Opere* di Dante per la Società dantesca italiana e successivamente l'edizione commentata delle stesse per i tipi della Le Monnier, ma anche quella foscoliana e manzoniana, né aveva trovato poi particolare soddisfazione quando aveva ripreso nel 1923 l'insegnamento presso il Magistero di Firenze. Per queste e altre circostanze non aveva potuto impiantare e far fiorire nei modi consueti, attraverso i corsi universitari, una propria scuola con allievi, che portassero avanti i suoi studi e le sue idee.²⁸⁷ Barbi aveva però scelto, soprattutto negli ultimi anni, di fare scuola nel modo a lui più congeniale, secondo un metodo seminariale appreso durante gli anni di studio alla Scuola Normale, con l'impartire i suoi insegnamenti con grande premura e dedizione ad alcuni collaboratori scelti, individuati attentamente attraverso la valutazione della predisposizione, capacità e preparazione specifica, per trarne i migliori frutti possibili nel campo che gli interessava fecondare, quello delle edizioni critiche dei testi classici della letteratura italiana.

La generosità intellettuale di Barbi nei confronti dei giovani studiosi è un aspetto fortemente sottolineato dai collaboratori che emerge dai giudizi degli studiosi che gli sono stati più vicini. Tra questi Paolo Toschi, nel ritratto di Michele Barbi tracciato per la «Nuova Antologia», ricordava come fosse stato un grande vero maestro e come pochi avesse saputo trasfondere nei giovani «la passione e la tecnica della ricerca filologica e addestrarli e guidarli e a poco a poco chiamarli a condividere sullo stesso piano la responsabilità di lavori di grande impegno»²⁸⁸; Vittorio Santoli rimarcava nella sua commemorazione la rarità di maestri come il Barbi e «l'orgogliosa gratitudine d'essere stati Suoi scolari ed amici».²⁸⁹ La parola «maestro» ricorre del resto con grande frequenza nelle dediche manoscritte che è facile incontrare, oltretutto nelle prime pagine dei libri della sua biblioteca, in cui

²⁸⁴ V. BRANCA, *Un maestro di filologia. Michele Barbi*, in ID., *Ponte Santa Trinita: per amore di libertà, per amore di verità*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 87-97; V. BRANCA, *Michele Barbi e la nuova filologia*, in M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori. Da Dante al Manzoni*, Presentazione di V. BRANCA, Firenze, Le Lettere, 1994, p. 5.

²⁸⁵ A. MANZONI, *I Promessi Sposi e Storia della colonna infame*, a cura di M. BARBI e F. GHISALBERTI, Firenze, Sansoni, 1942.

²⁸⁶ Fondazione Giovanni Gentile (d'ora in avanti FGG), Archivio G. Gentile, Corrispondenza, V. Branca a G. Gentile, 24 settembre 1941.

²⁸⁷ L. RUSSO, *Discorso commemorativo di Luigi Russo*, in *Commemorazione di Michele Barbi*, a cura della Scuola normale superiore di Pisa, 28 maggio 1942, Firenze, Sansoni, 1943, p. 34.

²⁸⁸ P. TOSCHI, *Ritratto di Michele Barbi*, «Nuova Antologia», CDXVII, 1941, pp. 391-96.

²⁸⁹ V. SANTOLI, *Michele Barbi*, «Studi di filologia italiana», 7, 1944, pp. 7-27.

molti si definiscono “discepoli”, anche nelle parole dedicate allo studioso dai suoi collaboratori nelle prefazioni dei vari libri da lui impostati, ma pubblicati postumi.

Fra gli allievi che la domenica avevano il privilegio di recarsi dal Barbi per ricevere insegnamenti, consigli e supporto nel portare avanti studi ed edizioni critiche, vi era come già ricordato anche il giovane Branca, che gli dedicherà a distanza di anni il tributo *Un maestro di filologia*,²⁹⁰ poi riedito con lievi variazioni ad introdurre *La nuova filologia*,²⁹¹ dove lo annovera tra i suoi «maestri di studio» e ricorda, nel ripercorrere le tappe della sua formazione umana e culturale, di quando, tra i primi comandati al Centro di filologia italiana istituito nel 1937 presso l'Accademia della Crusca e già impegnato nell'edizione delle opere Boccaccio, si rivolgeva a Firenze al «più prestigioso maestro di dantismo e di filologia italiana» per consigli e aiuti. A questa ritratto aggiungeva la nota di un Barbi che si intratteneva volentieri, dialogando con lui ed altri giovani «apprendisti filologi», mentre passeggiava nel giardino al centro della Piazza D'Azeglio.²⁹²

Barbi aveva ben chiaro che il suo lavoro di maestro non poteva consistere solo «nella conversazione e nei larghi consigli», che infondeva ai colleghi e collaboratori più giovani dai quali, come racconta anche Luigi Russo, era considerato «una specie di individuale e ambulante Sorbonne»²⁹³ e sentiva fortemente, oltre all'esigenza didattica, una preoccupazione didascalica, che viene fuori chiaramente da libri come *Con Dante e i suoi interpreti* e nelle recensioni in cui aveva corretto con pazienza gli errori di interpretazione di molti studiosi.²⁹⁴ La lezione di Barbi è stata di fatto tramandata non solo per merito di quei pochi prescelti che lo hanno avuto come maestro, ma soprattutto attraverso gli esempi delle magistrali edizioni critiche, come la *Vita Nuova* e i tanti problemi critici affrontati e risolti, che rivelano i fondamenti teorici del suo studio²⁹⁵ e un ruolo dirimente ha avuto in questo senso il testo fondativo della *Nuova filologia*, dove sono esposti i risultati metodici e generali della sua lunga esperienza e poste le basi per gli studi critici seguenti. Il seme della 'nuova filologia' ha così potuto germogliare fuori da ogni scuola ufficiale fino ad attecchire nelle generazioni successive, che gli hanno riconosciuto il ruolo di fondatore della moderna filologia italiana.

Il ricordo della ampia e luminosa camera affacciata sulla piazza D'Azeglio, che fungeva anche da studio, pervasa dalla febbrile attività di studio e ricerca intorno all'edizione manzoniana, era rimasto indelebile anche nel fedele collaboratore Fausto Ghisalberti, che degli appunti e abbozzi manzoniani ha lasciato una vivace quanto realistica immagine attraverso la descrizione degli scaffali pieni di libri, dove erano ammassate fra gli stessi volumi le buste, in cui Barbi era solito raggruppare e classificare le centinaia di pezzettini di carta con i suoi densissimi appunti, che, racconta, fuoriuscivano anche dal cassetto, oltreché dai cassetti della scrivania,²⁹⁶ con una rappresentazione del suo modo di lavorare che fornisce indicazioni preziose per comprendere lo stato e la natura della documentazione pervenuta attraverso il suo lascito.

Barbi aveva abbracciato durante la sua vita oltre agli studi danteschi, foscoliani e manzoniani molti altri filoni di ricerca, ben rappresentati dalla vastità degli argomenti toccati dalle carte di studio che, insieme ai libri, aveva disseminato oltreché a Firenze nelle varie case private e familiari di cui aveva la disponibilità e in cui aveva installato altrettanti studi: uno a Pontedera presso il fratello ingegnere, uno a Bellavalle, dove Barbi passava i tre mesi estivi, e uno a Taviano pistoiese, a casa del nipote, dove aveva risieduto fino al 1928.

Il proposito di donare alla Scuola normale la privata biblioteca per arricchirne la sezione italianistica, che il filologo viene maturando fin dal 1932, quando comincia ad accennarne

²⁹⁰ V. BRANCA, *Un maestro di filologia*, cit., pp. 91-92.

²⁹¹ ID., *Michele Barbi e la nuova filologia*, cit., p. 5.

²⁹² V. BRANCA, *Un maestro di filologia*, cit., pp. 87-97; ID., *Michele Barbi e la nuova filologia*, cit., p. 5.

²⁹³ Cfr. L. RUSSO, *Commemorazione*, cit., p. 34.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ C. JANNACO, *L'opera di Michele Barbi*, in *Filologia e critica nella letteratura italiana*, Firenze, Ed. universitaria, 1953, p. 54-61.

²⁹⁶ Cfr. F. GHISALBERTI, *Appunti e abbozzi manzoniani di Michele Barbi*, «Annali Manzoniani», III, 1942, p. 327-29.

confidenzialmente al direttore Giovanni Gentile, è poi riconfermato, arricchito di più alti propositi e finalità, negli anni 1937-38, man mano che, parimenti alla consapevolezza di non riuscire ormai a portare a termine personalmente molti dei suoi studi e progetti editoriali, cresce invece l'intesa con Gentile circa la possibilità di provvedere alle necessità formative dei futuri editori di testi della letteratura italiana, per corrispondere alle esigenze del Centro di filologia italiana, istituito nel 1937 presso l'Accademia della Crusca, che avrebbero così potuto trovare adeguata preparazione nei corsi di perfezionamento istituiti alla Normale soprattutto attraverso seminari ed esercitazioni di filologia linguistica.

I propri libri e i manoscritti di studio, messi a disposizione degli studenti a costituire una sala per esercitazioni pratiche sulla lingua e la letteratura italiana al servizio di una scuola di filologia italiana, avrebbero potuto continuare quindi presso la Scuola, con altrettanti buoni maestri, la stessa funzione formativa, che svolgevano nello studio privato, dove impartiva agli stretti collaboratori il suo magistero filologico.²⁹⁷ Dopo aver fissato nel 1937, in un periodo in cui si trova ad affrontare gravi problemi di salute, le ultime volontà nel testamento che sarà rogato alla morte, Barbi dà seguito alla promessa di donare i suoi materiali di studio, affidata ancora una volta alla privata corrispondenza con il senatore Gentile, con accordi ufficiali poi ratificati dal consiglio direttivo della Scuola Normale nel marzo 1938, con l'intento di «fondare in perpetuo una biblioteca specializzata da servire per uso degli alunni di detta Scuola e degli studiosi in genere». Sulla base di queste convinzioni inizia così a trasferire a Pisa i libri e altri materiali di studio su cui condurre le esercitazioni alla Scuola perché potessero essere utili agli studenti del seminario di filologia moderna istituito in quegli anni da Gentile.

Barbi, convinto sostenitore fin dai primi anni di insegnamento messinese, della necessità di biblioteche speciali ad affiancare studi specialistici all'Università, esprime chiaramente il suo proposito e le idee in merito alla funzione della sua biblioteca in queste parole rivolte a Gentile il 18 novembre 1938:

Credo che lo studio di un filologo che ha tentato per il suo bisogno e per sua soddisfazione molte esperienze (anche se non ha potuto poi comunicarne il frutto) potrà trasformarsi utilmente in una sala per esercitazioni pratiche sulla lingua e la letter. italiana, in una Scuola che accolga giovani disposti a studiare sul serio.²⁹⁸

In questi anni la biblioteca della Scuola normale era ancora ben lontana dalla configurazione attuale, sia per l'ubicazione, limitata ad alcuni locali all'interno di Palazzo della Carovana sede della Scuola, sia per il patrimonio bibliografico che era ancora di modeste dimensioni.²⁹⁹ L'esigenza di libri per lo studio e l'aggiornamento, in una durissima situazione di crisi materiale attraversata dalla Scuola fin dal primo dopoguerra, che si aggraverà ulteriormente con il secondo conflitto mondiale, era particolarmente sentita sia dai professori, che spesso se ne lamentavano, che dagli studenti, tanto che il filologo Giorgio Pasquali nell'accettare, nel 1930, l'invito di Gentile a trasferirsi alla Normale come insegnante di ruolo aveva espresso in tal senso non pochi dubbi.³⁰⁰

²⁹⁷ Cfr. B. ALLEGRANTI, «Per costituire una biblioteca speciale di quel seminario di filologia italiana che andiamo vagheggiando». *Alle origini della donazione Barbi*, «Nuovi Annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XXXI, 2017, p. 191-232.

²⁹⁸ FGG, Archivio G. Gentile, Corrispondenza, M. Barbi a G. Gentile, 18 novembre 1932.

²⁹⁹ La biblioteca conoscerà un vero incremento nelle collezioni solo a partire dalla fine degli anni Sessanta parallelamente ad una nuova espansione legata all'acquisizione di intere collezioni appartenute a studiosi in vario modo legati alla Scuola. Cfr. B. ALLEGRANTI, *Una biblioteca di biblioteche: storia e gestione dei fondi speciali presso la biblioteca della Scuola Normale*, in *Biblioteche filosofiche private. Strumenti e prospettive di ricerca*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, p. 63-78, p. 67; S. DI MAJO, *La Biblioteca della Scuola Normale Superiore*, «Annali di storia delle Università italiane», 15, 2011, p. 153-61, *passim*.

³⁰⁰ «Temo che a Pisa non ci siano libri, non ci siano almeno quei periodici che a me per il lavoro scientifico e la preparazione delle lezioni sono necessari» (cit. da P. SIMONCELLI, *La Normale di Pisa. Tensioni e consenso (1928-1938)*, Milano, F. Angeli, c. 1998, p. 51 e riportata da S. DI MAJO, *La biblioteca della Scuola Normale Superiore*, cit.).

In questo periodo è molto forte da parte della direzione della Scuola la volontà di accrescere il patrimonio documentario della Biblioteca, ricorrendo alle sovvenzioni straordinarie del Ministero e la decisione di Barbi di donare la propria raccolta in risposta alle richieste di collaborazione del direttore con cui chiarisce che è l'unico modo con cui, alla sua età e con gli impegni editoriali da portare avanti, può e intende contribuire al potenziamento della Scuola Normale, rafforza in Gentile la convinzione di puntare proprio sull'ampliamento delle collezioni della Biblioteca della Scuola.

Significativo come nello stesso periodo in cui fervono i contatti con Barbi per le pratiche in corso per la donazione, Gentile porti avanti anche la non semplice trattativa per l'acquisizione della biblioteca filosofica e letteraria di Arturo Moni (1867-1936), filosofo lucchese cui si deve la traduzione della *Scienza della Logica* di Hegel, proposito di cui mette a parte lo stesso Barbi il 21 agosto 1938 in una lettera: «Sono stato in questi giorni a Bagni di Lucca ad acquistare per la Normale una bella biblioteca filosofica e letteraria di un mio compianto amico vissuto per 40 anni chiuso colà a speculare e scrivere».³⁰¹

L'acquisizione in blocco della biblioteca del filosofo lucchese, frutto di eclettici interessi culturali con tratti di collezionismo, verso la quale aveva mostrato grande interesse anche Benedetto Croce, avviene nello stesso anno a seguito della trattativa con la vedova di Arturo Moni. La raccolta spaziava dai classici della letteratura italiana e della letteratura greca e latina, posseduti in edizioni cinque-seicentesche, alla filosofia antica e moderna e alle lingue orientali fino al diritto, comprendendo antiche e rare opere scientifiche in particolare di medicina, chimica, aritmetica, agricoltura, botanica, nonché libri di storia, geografia e viaggi, testi religiosi, oltre a manoscritti di argomento filosofico e letterario.

Fin dal 1920 era pervenuta alla Normale anche la biblioteca privata dello storico della letteratura italiana Francesco Flamini (1868-1922), anch'esso allievo di Alessandro D'Ancona e amico di Barbi, donata dallo storico della letteratura nel 1920, consistente in circa 8.000 libri e 15.000 opuscoli rappresentativi di quanto si era prodotto in Italia e fuori dal 1880 al 1919 nel campo della storia letteraria nazionale e con un profilo bibliografico in parte simile alla biblioteca di Barbi, tanto che molti libri nelle due raccolte si duplicano, per l'appartenere i due letterati, entrambi normalisti e allievi di Alessandro D'Ancona, alla stessa stretta cerchia di studiosi, colleghi e amici.

Barbi, a cui doveva essere nota la presenza della biblioteca del collega Flamini alla Normale, non ne fa mai menzione, mentre si ricollega invece più volte nelle lettere a Gentile alla biblioteca del dantista veronese Alessandro Torri, nucleo storico della biblioteca della Scuola acquisita in cambio di un vitalizio nel 1855, ed evidenzia nella bozza preparata per l'atto di donazione che la propria collezione dantesca, che comprendeva il più e il meglio delle pubblicazioni sull'Alighieri e i suoi tempi dal 1890 a oggi, con anche riproduzioni fototipiche di manoscritti e edizioni di lusso, veniva a completare e aggiornare la raccolta di Alessandro Torri già posseduta dalla Scuola Normale. Del resto già fin dal 1932 il filologo in una lettera a Gentile aveva evidenziato l'importanza che costituiva per la biblioteca della Scuola il poter riprendere, completare e approfondire con i suoi libri il filone dantesco inaugurato alla Normale dalla collezione del Torri, che come il Barbi sottolineava, giungeva soltanto sino alla metà del XVIII secolo ed era mancante di tutto ciò che si riferiva al pensiero e in genere alla vita del Medioevo.

Nella bozza dattiloscritta della convenzione notarile, redatta dal notaio Tommaso Gaeta di Firenze nel 1940, ma rimasta non rogata,³⁰² Barbi traccia un profilo della sua biblioteca definendo le collezioni e i filoni più importanti ed evidenziando gli aspetti più significativi e i punti di forza per la biblioteca di ricerca dove sarebbe confluita:

³⁰¹ SNS, Archivio M. Barbi, Carteggio, G. Gentile a M. Barbi, 21 agosto 1938.

³⁰² Tale bozza redatta su carta intestata al notaio Tommaso Gaeta di Firenze, datata 1940, incompleta delle sottoscrizioni delle parti e priva di valore legale e mai rogata, si trova tra le carte personali di Giovanni Gentile ed è presente con minime differenze anche in una bozza dattiloscritta presso la Normale (FGG, Archivio G. Gentile, Attività scientifica e culturale, Scuola normale superiore di Pisa, Normativa ed organi, Biblioteca, 1940).

1) Una collezione dantesca che comprende il più e il meglio delle pubblicazioni sull'Alighieri e i suoi tempi dal 1890 a oggi con anche riproduzioni fototipiche di manoscritti e edizioni di lusso la quale con altre pubblicazioni anteriori dallo stesso donatore potute acquistare viene a completare e aggiornare la raccolta di Alessandro Torri già posseduta dalla Scuola Normale.

2) Testi e studi che illustrano la vita, il pensiero e le tradizioni del Medio Evo in generale e fra essi: a) una raccolta di cose francescane che comprende le più utili pubblicazioni dal 1890 in poi su San Francesco, le fonti della sua vita e il movimento francescano; b) una serie di pubblicazioni scelte e non facili da trovarsi concernenti la filosofia medievale, con particolare riguardo al Tomismo, all'agostinismo e all'Averroismo latino etc.

3) Le principali fonti e trattazioni che riguardano l'antica storia di Firenze.

4) Una ricca collezione di opere, di studi scelti e di opuscoli rari per la letteratura dei sec. XVIII e XIX, con edizioni originali di molti scrittori (Algarotti, Martelli, Bettinelli, Gozzi, Parini, Giordani, Monti, Foscolo, Leopardi, Manzoni) e pubblicazioni varie abbondanti specialmente su questi tre ultimi autori.

5) Vocabolari (Crusca, Tommaseo -Bellini, Manuzzi, Novo vocabolario secondo l'uso di Firenze, sinonimi del Tommaseo etc.). Bibliografie e altre opere di consultazione.

6) La maggior parte delle miscellanee di studi pubblicate in onore di insigni letterati e filologi negli ultimi cinquant'anni, per nozze.

7) Un buon numero di riviste di genere vario storiche, letterarie, filosofiche, che al Donatore pervengono d'ogni parte del mondo per cambio degli «Studi danteschi» da lui diretti.³⁰³

Per Barbi i tempi erano ormai maturi perché i suoi libri e i materiali di studio trovassero una proficua utilizzazione nella preparazione di giovani studiosi a supporto dei primi seminari di filologia italiana e delle relative esercitazioni pratiche, dove era particolarmente sentita la mancanza di testi e riproduzioni di manoscritti.

Nonostante la mancata registrazione notarile della convenzione per la donazione, bloccata dalla mancanza di un catalogo dei libri che il Barbi, per impegni di studio e problemi di salute, non troverà mai il tempo di redigere né personalmente né con l'aiuto di un bibliotecario che la Scuola aveva proposto di inviare, una parte della privata biblioteca del filologo durante l'estate del 1939 comincia ugualmente a essere trasferita in più viaggi alla Normale sotto il suo controllo attento e scrupoloso.

L'ordinamento da dare ai libri già inviati alla Scuola era per Barbi una questione essenziale in quanto, al di là della sistemazione provvisoria che poteva essere data nell'immediato appena arrivati a Pisa, aveva in mente un ordinamento dei libri, che potesse essere funzionale ad un seminario di esercitazioni di filologia italiana a cui i suoi testi dovevano servire, che non poteva essere realizzata finché il trasferimento delle collezioni più importanti che aveva ancora presso di sé per completare le edizioni affidategli, non fosse completato:

A Pisa sono arrivati già da dieci a 12 quintali - a giudizio dei facchini - di miei libri. Non è certo la parte di più valore, com'è naturale, se mi sono indotto a privarmene avanti il tempo! Da Sambuca potrò mandare in luglio una maggiore quantità di libri, che serviranno a integrare la serie già spedite. Per l'ordinamento provvisorio scrivo a Ruiz. Per una definitiva sistemazione, che serva per un seminario di esercitazioni di filol. italiana - com'io desidero -, bisogna aspettare che venga tutto, e particolarmente le collezioni da me più curate e dalle quali non posso staccarmi sin che sia in grado di lavorare.³⁰⁴

Da un altro racconto di Barbi a Gentile veniamo a sapere i numeri e i modi del materiale trasferito a Pisa, con la nota di colore dei ben 305 pacchi di libri portati a braccia ed ammassati nel camioncino senza la protezione di balle e casse:

³⁰³ FGG, Archivio G. Gentile, *Attività scientifica e culturale*, Scuola Normale, Bozza di donazione, 1940.

³⁰⁴ FGG, Archivio G. Gentile, *Corrispondenza*, M. Barbi a G. Gentile, 18 giugno 1939.

Stamani di ritorno dall'Italia si sono fermati due carri coperti della ditta Marcacci per caricare i 305 pacchi di libri (e gli scaffali) ma non avevano né casse né balle e hanno dovuto portarli a bracciate e ammassarli in uno di essi. Fortuna che sono capitati in un momento di sosta dello spiscinio persistente di questi giorni e tutto è riuscito bene e spero che così sia stato anche a Pisa.³⁰⁵

Più precise indicazioni sull'ordinamento e sistemazione da dare ai suoi libri alla Normale sono affidate da Barbi ad una memoria su due carte, priva di data e di intestazione, ma risalente con ogni probabilità al luglio-agosto 1939 intitolata «Per la Scuola Normale», in cui rivolgendosi confidenzialmente ad una persona non precisata, che deve recarsi in quei giorni a Pisa, lo prega di ricordare al bibliotecario della Scuola, a proposito dell'ultima spedizione dei suoi libri, quello che aveva già scritto preoccupato al vicedirettore, il Prof. Arangio Ruiz, in occasione della prima spedizione di giugno ripetendo che non poteva esser fatto che un ordinamento del tutto provvisorio con i libri già inviati, perché mancavano ancora le principali collezioni da lui indicate in «Dante, S. Francesco, pensiero medievale, testi di lingua e filologia dei primi secoli, Petrarca, Boccaccio, principali scrittori dei sec. XVIII e XIX, Letteratura popolare ecc.» e perché non solo aveva trattenuto presso di sé le riviste che gli servivano, ma mancavano ancora parecchi fascicoli di quelle che aveva spedito, che quindi non erano complete. Mancava inoltre, si precisava nella stessa lettera, tutta quella parte di libri che Barbi aveva a Pontedera, a casa del fratello e della quale non poteva cominciare ad occuparsi, come riferisce a Gentile, sin che questi restava a Casciana alta o se andava a passare l'inverno presso uno dei suoi figli. Nella stessa lettera Barbi esprimeva al suo interlocutore, perché la riferisse al bibliotecario, la decisa richiesta che fosse opportuno «mantenere quegli aggruppamenti» di libri che erano indicati sui pacchi «o dal contenuto dei pacchi stessi», motivando con la considerazione che l'ordinamento per filoni tematici relativi ai suoi principali argomenti di studio, combinato con quello per testo, tipico della sua biblioteca, poteva rivelarsi adatto anche ad una biblioteca di consultazione, come la sua raccolta avrebbe dovuto divenire all'interno della Normale per una scuola o seminario di filologia italiana.

Dai carteggi tra Barbi e il vicedirettore V. Arangio Ruiz raccogliamo altre notizie circa il proseguo del trasferimento della biblioteca di Barbi che, per la parte dei libri conservata a Pontedera presso la casa del fratello, avviene nell'aprile 1940,³⁰⁶ anche se dopo pochi giorni Barbi è già a chiedere a questi e al segretario della Scuola Alessandro Perosa di ricercargli tra i libri già inviati i fascicoli 17 e 18 della «Biblioteca della scuola italiana» di cui aveva assoluta necessità, i quali finalmente il 27 maggio 1940 sono ritrovati e spediti.

Michele Barbi aveva dunque idee ben precise circa l'organizzazione della biblioteca speciale, che voleva fosse costituita alla Normale con la propria raccolta di testi e studi in funzione del centro di studi filologici che, in base alle idee e ai progetti elaborati in quegli anni con Gentile, doveva nascervi e avrebbe voluto replicare l'ordinamento da lui dato alla sua raccolta per renderlo più funzionale a quella sala per esercitazioni pratiche sulla lingua e la letteratura italiana, palestra per l'edizione dei testi critici della letteratura italiana che avrebbe dovuto nascere. Allo stesso modo aveva idee ben chiare, quali si leggono in una lettera a Gentile del 21 gennaio 1938, sulla fruizione e utilizzo futuri della sua privata biblioteca all'interno della biblioteca della Scuola, disponendo che fosse lasciata a libera disposizione degli studiosi.

Significativi sono anche i criteri con cui Barbi acquistava i libri per la sua collezione, il cui accrescimento e completamento a partire dal 1938 era dal Barbi ormai pensato in vista della donazione alla Normale e di cui troviamo qualche cenno nel carteggio con Gentile:

³⁰⁵ FGG, Archivio G. Gentile, Corrispondenza, M. Barbi a G. Gentile, 24 agosto 1939.

³⁰⁶ Il 26 aprile 1940 V. Arangio Ruiz a Barbi: «Ho riguardato in quella cartella ci sono i «Fanfulla della Domenica» e altri giornali, della «Biblioteca della scuola italiana» si trovano 4 fascicoli ma non i numeri 17 e 18. Se sono andati fuori posto si troveranno» (SNS, Archivio Barbi, Carteggio, V. Arangio Ruiz a M. Barbi, 23 aprile 1940).

Cercherò di completare anche la mia raccolta da lasciare alla Normale di testi e di studi e sono lieto d'aver potuto acquistare un bell'esemplare dell'Ovidio del Simintendi, che cercavo da lungo tempo e altre cose desiderate. Ma questa mia raccolta dovrebbe essere messa - quanto più sarà possibile - a libera disposizione degli studenti di filologia italiana, perché solo così un centro di studi filologici può dar buoni risultati.

Il suo essere profondamente maestro e il concepire il proprio materiale di studio, libri ma anche carte, come officina creativa del filologo, che si fa laboratorio per le esercitazioni degli studenti, emerge qui come in altri luoghi in cui Barbi spiega le sue idee ed informa fortemente il suo progetto di una biblioteca specialistica di filologia italiana:

Non trascuro per certe opere di acquistare anche un 2° esemplare: i doppioni per una scuola, e per certi libri, sono più che utili, necessari. E io vorrei giovare veramente alla nostra Scuola Normale e agli studi e insieme rendere onore anche a te che per il rifiorire della Scuola e per il risorgere della filologia italiana hai fatto tanto.³⁰⁷

Barbi del resto non disgiunse mai l'utile dal necessario. Se la sua esistenza fu informata a grande rigore e sobrietà, ma con ritmi di studio e di lavoro impressionante, che non lasciavano spazio allo svago e quasi neanche al riposo, anche la sua biblioteca specialistica di letteratura italiana, completa di tutti gli studi necessari e in particolare di molti studi storici e filosofici che servivano ad inquadrare le epoche e gli autori da lui studiati, che andavano dalle origini al XIX secolo, rispecchia la sua personalità di uomo e di studioso che non comprava libri per il gusto di collezionarli e possederli o per avere una bella o rara edizione. Parimenti la presenza di edizioni antiche e pregiate, che pure non mancano, si rivela sempre contestuale ad una necessità o interesse per un testo o per una specifica edizione, mai per l'esemplare in sé stesso, se questo non aveva un suo peculiare valore in relazione alla storia del testo. Barbi infatti oltre ad avere lavorato per un periodo non brevissimo, dal 1891 al 1900, alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze, in cui aveva potuto fruire di tutte le opere a stampa o manoscritte di cui necessitava per i suoi studi, fu per tutta la vita un frequentatore assiduo di biblioteche di cui utilizzava in gran quantità esemplari manoscritti e prime edizioni a stampa che erano fondamentali per gli studi che portava avanti.

La vasta e selezionata raccolta messa insieme nel corso della sua vita è la tipica biblioteca di uno studioso che acquistava i libri per le sue esigenze di ricerca, ma che si è anche in gran parte ampliata attraverso i doni di studiosi, amici, colleghi, collaboratori e conoscenti. La presenza di molti testi è certamente conseguente alla sua attività di recensione per le riviste di cui era direttore e alla stessa direzione delle riviste quali il «Bullettino degli studi danteschi» e gli «Studi danteschi». A questo tipo di acquisizione, oltre che al dono degli autori, si deve in particolare soprattutto la ricca collezione di 4130 estratti, anch'essi ricchissimi di dediche, che si aggiungono agli oltre 4000 libri e ad una importante collezione di circa 110 titoli di riviste scientifiche di vario genere, storiche, letterarie, filosofiche.

La biblioteca di Barbi, inventariata appena terminato il trasferimento degli ultimi nel 1943 per premura di Gentile, è stato oggetto negli anni di vari interventi di catalogazione dalla schedatura cartacea al riversamento nel catalogo elettronico fin dagli anni Novanta, primo fondo della Biblioteca ad essere automatizzato, fino alla revisione e valorizzazione dei dati d'esemplare in tempi recenti. Conservata secondo le volontà del filologo come fondo a sé stante e fruibile a scaffale aperto presso la Biblioteca della Scuola normale costituisce una biblioteca altamente specialistica per gli studi di letteratura, filologia e storia della lingua su cui si sono formate generazioni di studiosi e filologi, allievi della Scuola normale e dell'Università pisana e non solo, accogliendo e fornendo materiali di studio a ricercatori provenienti da tutto il mondo.

³⁰⁷ FGG, Archivio G. Gentile, Corrispondenza, M. Barbi a G. Gentile, 21 gennaio 1938.

PAUL CLAUDEL E LA BIBLIOTECA DEL CASTELLO DI BRANGUES.
PAPA, QU'EST-CE QUE VOUS LISEZ DANS CE GROS LIVRE ?

di Agnese Bezzera

Giunto alla fine della sua carriera diplomatica, il grande poeta-ambasciatore Paul Claudel (1868-1955) decise di acquistare il castello di Brangues (Isère, Francia) per poter trascorrere gli anni della vecchiaia circondato dalla sua famiglia.



Nel castello, ancora oggi di proprietà dei discendenti del poeta, è conservata la sua biblioteca personale, composta da circa 4.000 volumi. È però necessario sottolineare che tale ricca collezione libraria si compone quasi interamente dei testi entrati in possesso del poeta a partire dalla seconda metà degli anni '20, poiché i libri acquisiti precedentemente andarono persi nell'incendio dell'ambasciata francese a Tokyo durante il terremoto che distrusse la città nel 1923. Dunque, la biblioteca oggi conservata a Brangues è evidentemente monca e ben lontana dall'essere quell'utopica "biblioteca reale" che a volte si spera di ritrovare o ricostruire.

Tuttavia, tale periodo coincide con gli anni della maturità poetica di Claudel, nei quali l'autore si dedicò in modo quasi

esclusivo allo studio e all'interpretazione della Bibbia. Possiamo quindi volgere a nostro favore le disgrazie del poeta e considerare positivamente la biblioteca del castello di Brangues come una selezione abbastanza accurata delle opere entrate in suo possesso durante gli anni della stesura dei commenti biblici.

Con questo spirito - e proprio per studiare questa tanto vasta quanto inesplorata parte dell'opera claudelliana - mi sono accostata alla biblioteca, intenzionata a fondare la mia ricerca sull'analisi delle fonti e dei testi di riferimento utilizzati da Claudel.

Il catalogo cartaceo del fondo dichiara, infatti, la presenza nel castello di molti libri di argomento religioso e di parecchi volumi della Bibbia annotati da Claudel. Tale indice bibliografico, redatto negli anni '70, si limita però a menzionare la presenza di postille senza però riportarne né la consistenza né il contenuto.³⁰⁸

Grazie al consenso dei discendenti del poeta ho dunque deciso di recarmi sul posto per prendere visione diretta dei libri e delle postille claudeliane.

Una volta arrivata al castello, però, ho compreso una grave mancanza del *Catalogue* a cui fino a quel momento non avevo prestato particolare attenzione: le notizie bibliografiche erano semplicemente presentate in ordine alfabetico d'autore e non erano correlate da alcun codice di collocazione. Questo significa che il *Catalogue* mi forniva sì la lista dei libri presenti nel castello, ma non specificava *dove* trovarli. Tenuta presente la grandezza dell'edificio, il numero delle stanze e delle librerie la mia intenzione di consultare la manciata di volumi da me accuratamente selezionati all'interno del catalogo si è rivelata presto impossibile.

³⁰⁸ *Catalogue de la Bibliothèque de Paul Claudel*, a cura di M. BAZAUD, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

La ricchezza delle postille scoperte sfogliando alcuni libri e il desiderio di continuare la mia ricerca sull'esegesi claudelliana mi hanno però persuaso a dedicare gli ultimi due anni allo studio dell'intera biblioteca del castello di Brangues.

Per riassumere in breve il mio lavoro, ho digitalizzato il catalogo ordinando i preziosi dati da esso forniti in una struttura informatizzata, ho localizzato i volumi all'interno del castello assegnando a ognuno un codice di collocazione e, infine, ho digitalizzato tutte le pagine dei libri della biblioteca sulle quali ho potuto ritrovare un segno manoscritto (annotazioni, dediche, sottolineature, fino al singolo puntino a matita), connettendo infine le più di 10.000 immagini raccolte con la descrizione bibliografica digitale del rispettivo volume.

Questa lunghissima operazione di spoglio, che mi ha costretta ad abitare per molto tempo nel castello e a lavorare su tutti i testi (e non solo su quelli esplicitamente pertinenti all'esegesi biblica), mi ha reso familiare il modo con cui Claudel utilizzava i suoi libri, dandomi l'opportunità di osservare ciò che resta delle pratiche di lettura di Claudel: i suoi modi, le sue abitudini quasi come fossero dei fossili.

Vorrei dunque presentare un piccolo esempio che mostra efficacemente come l'analisi del fondo sia una chiave d'accesso privilegiata per entrare nei retroscena dell'opera, risalendo al primo confronto dell'autore con il testo.

In primo luogo è interessante notare che, anche quando il poeta si impegna nella scrittura dei testi più "teorici", il suo ruolo di soggetto interpretante si rivela problematico: cioè il lettore si trova spesso a fare i conti con vere e proprie invasioni del poeta-commentatore, che – nei momenti più inaspettati – si fa attore dell'interpretazione esposta.

Come scrive nel suo *Journal*, per Claudel, il commentare il Testo Sacro non è mai un'azione erudita, asettica e "a senso unico", ma sempre un dialogo: «J'interroge la Bible et la Bible m'interroge».³⁰⁹

Un testo che esemplifica questa dinamica si intitola *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse. Dialogues et lettres accompagnés d'une glose*,³¹⁰ scritto da Claudel tra il 1928 e il 1929. Si tratta del primo grande commentario biblico e segna l'inizio dell'ultima fase della poetica claudelliana, ma verrà pubblicato solo dopo la morte dell'autore. Infatti Claudel, come già accennavo, una volta acquistato il castello di Brangues nel 1927, portò a termine il suo ultimo dramma *Le Livre de Christophe Colomb*,³¹¹ che già dalla struttura del titolo preannuncia il nuovo ambito della poetica dell'autore (*Le Livre de...* come *Le Livre de Job*), e dedica tutti i suoi sforzi allo studio e all'interpretazione del Testo Sacro.

Così come *Le Livre de Christophe Colomb* annunciava il variare della forma poetica claudelliana, *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* è sì il primo testo propriamente "esegetico", tuttavia conserva un impianto drammatico. Il commento all'Apocalisse giovannea è infatti scritto sotto forma di dialogo (prima *vis a vis* e poi epistolare) tra un Padre e una Figlia, e dunque in questo si può osservare una continuità tra le opere teatrali e quelle esegetiche. La vera identità dei due personaggi è chiara: si tratta dello stesso Claudel e della sua prima figlia Reine – detta Gigette – come ben dimostrato dalla critica a partire da numerosissimi indizi nel testo. L'azione è dichiaratamente ambientata tra le mura del castello di Brangues (e poi in America, il "Nuovo Mondo"), e vede in scena il Padre e la Figlia impegnati a leggere – e a interrogare – quello che in più punti dell'opera viene chiamato "il grosso libro aperto", che altro non è che il volume della *Vulgata*, come Claudel stesso specifica nella prima glossa. Claudel infatti compie una singolare scelta tipografica, dedicando le facciate di destra al corpo dell'opera e lasciando quelle di sinistra a delle glosse,

³⁰⁹ P. CLAUDEL, *Journal vol. II (1933-1955)*, Paris, Gallimard, 1969, p. 624.

³¹⁰ P. CLAUDEL, *Au milieu des Vitraux de l'Apocalypse. Dialogues et lettres accompagnés d'une glose*, in *Le Poète et la Bible vol. I (1910-1946)*, Paris, Gallimard, 1998.

³¹¹ P. CLAUDEL, *Le livre de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1935.

tendenzialmente usate per fornire al lettore ampi passi del Testo Sacro, divagazioni e commenti, senza però appesantire il dialogo tra il Padre e la Figlia.

Dunque, osserviamo già dalla *mise en page* come il commento ad un libro della Bibbia sia concepito in se stesso come un testo commentato.

Grazie all'espedito del dialogo Claudel riesce quindi a presentare al lettore se stesso in prima persona nel vivo dell'azione interpretativa. Inoltre, è necessario ricordare che Claudel scrisse la sua esegesi in un momento storico in cui il dibattito intorno all'interpretazione del testo sacro all'interno della Chiesa Cattolica era molto acceso, e dunque il nostro autore trovò nella sua vocazione poetica uno spazio fecondo di libertà d'espressione e d'innovazione.

Nel testo sono molteplici i riferimenti alla vita quotidiana e alle pratiche di lettura: aprire la Vulgata, sfogliarla per cercare un passo, le passeggiate nel parco, la descrizione dello studio, il confronto con le varie traduzioni della Bibbia, perfino una partita a tennis durante il silenzio di mezz'ora di Apocalisse 8,1.

Sfogliando i libri della biblioteca del castello, mi sono accorta con stupore di quanto quelli che potrebbero essere solamente espedienti letterari utilizzati dal vecchio drammaturgo per rendere più realistica la sua "pièce exegetica", sono invece il resoconto fedele delle abitudini del poeta.

Inoltre, come ben osservato da Michel Malicet, questo «rifiuto di Claudel di separare le scene dell'Apocalisse da quelle della vita presente, quotidiana del padre e della figlia» ha una valenza teorica forte: «Il poeta non smette mai di dire che i personaggi della Bibbia sono viventi quanto noi e che non ci parlano solo del nostro passato, ma ci propongono ancora l'interpretazione degli avvenimenti attuali». Per usare le parole di Claudel «la Bible est un livre actuel et vivant, aussi immédiat et aussi frais que le journal de ce matin».³¹²

«Tutt'altro che spettatori [delle azioni che leggono nella Bibbia]» dunque «il padre e la figlia diventano a poco a poco attori del dramma che – secondo Claudel - non smette di essere recitato davanti a noi».³¹³

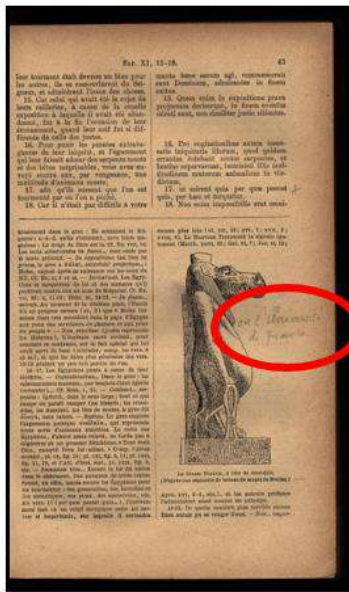
Per esempio, all'inizio del secondo capitolo la Figlia propone al Padre di ricominciare a leggere il suo grosso libro, per approfittare dell'attesa prima di partire per una gita al lago d'Ambléon, poco distante dal castello, ma il Padre ribatte alla Figlia di andarsi piuttosto a leggere una di quelle bibbie moderne piena di immagini e didascalie istruttive. La Figlia si ribella all'ironico invito del Padre dichiarando di non aprire la Bibbia per trovarvi insegnamenti sulla storia naturale, sulla grammatica, la geometria o la civiltà egiziana, e che non ha bisogno di tutte quelle illustrazioni a piè pagina di porcospini e serpenti accompagnati dal loro nome latino. Il Padre allora chiede alla Figlia se ha visto l'illustrazione della dea egizia Thoutmosis dalla testa di cocodrillo, nella quale lui scorge una somiglianza impressionante con il sistema universitario, e che gli fornisce lo spunto per interpretare i tre ordini di denti della seconda bestia della visione di Daniele 7,5.

In effetti, andando a pagina 43 del quinto volume della *Sainte Bible* dell'abate Fillion³¹⁴ conservato nello studio del poeta, si può ammirare tale illustrazione accompagnata dalla postilla «ou l'Université de France».

³¹² P. CLAUDEL, *Journal vol. II (1933-1955)*, Paris, Gallimard, 1969, p. 624.

³¹³ Claudel et l'apocalypse, textes réunis par M. MALICET, «Revue des lettres modernes», Paris, Lettres modernes, 16, 1994.

³¹⁴ *La Sainte Bible*, commentée d'après la Vulgate et les textes originaux par L.-CL. FILLION, tome V, Paris, Letouzey et Ané, 1899.

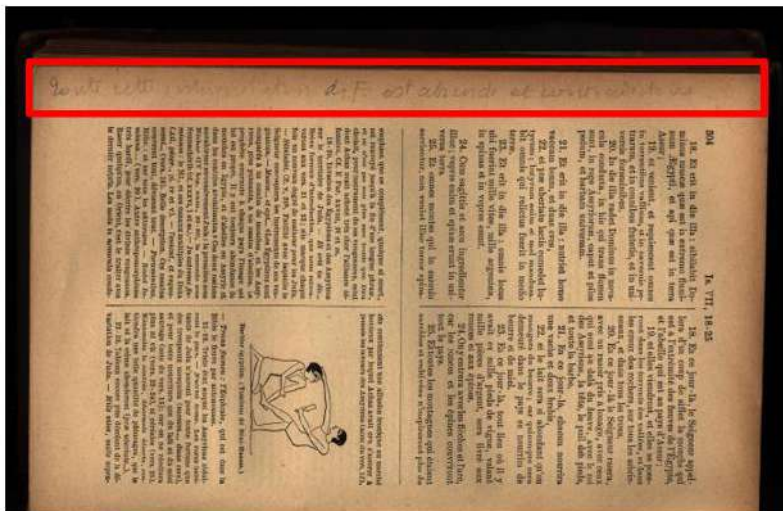


ou l'Université
de France

La Sainte Bible commentée d'après la Vulgate et les textes originaux par L.-Cl. Fillion, tome V: La Sagesse L'Ecclésiastique Isaïe Jérémie Les Thérènes Baruch, Paris, Letouzey et Ané, 1899, p. 43.

Ho scelto questa breve annotazione perché testimonia efficacemente come l'interpretazione claudelliana del testo biblico nasca dal confronto (e in questo caso sarebbe meglio dire scontro, per quanto riguarda la *Bible Fillion* come possiamo osservare «Toute cette interprétation de F.[illion] est absurde et contradictoire») con i suoi libri, e che le annotazioni e i segni manoscritti possono guidare la critica nella ricostruzione dei percorsi di ricerca dell'autore.

Toute cette interprétation de F.[illion] est absurde et contradictoire.



La Sainte Bible commentée d'après la Vulgate et les textes originaux par L.-Cl. Fillion, tome V: La Sagesse L'Ecclésiastique Isaïe Jérémie Les Thérènes Baruch, Paris, Letouzey et Ané, 1899, p. 304.

Riprendendo la citazione, per esempio, prestiamo attenzione alle prime parole della Figlia, la quale fa cenno all'imminente gita al lago d'Ambléon:

LA FILLE: Papa, il est deux heures et il faut attendre un peu pour partir au lac d'Ambléon. Si nous recommencions à lire dans votre gros livre?

LE PÈRE: N'est-ce pas un peu ridicule de causer de l'Apocalypse avec une petite fille?³¹⁵

³¹⁵ P. CLAUDEL, *Au milieu des Vitraux de l'Apocalypse*, in *Le Poète et la Bible vol. I (1910-1946)*, Paris, Gallimard, 1998, p. 120.

Nel suo *Journal* Claudel appunta di essersi recato con la figlia nell'agosto del 1928: «Au lac d'Ambléon – Ma fille Gigette volant d'un bout à l'autre du lac comme un poisson. Sa tête blonde au-dessus de l'eau d'émeraude».³¹⁶ Questa corrispondenza tra la postilla, l'opera e il diario ci permette dunque di avanzare ragionevolmente delle ipotesi sulla datazione della prima stesura del commento all'Apocalisse, e di sapere quale traduzione francese correlata da apparato critico Claudel accostasse alla Vulgata acquistata a Rio de Janeiro nel febbraio 1917.³¹⁷

Inoltre, possiamo ammirare come la descrizione della figlia Gigette che nuota nel lago sia un calco di un verso di Rimbaud,³¹⁸ poeta fondamentale per Claudel, mostrando così come i libri letti e amati dall'autore plasmano la sua produzione poetica.

Mi auguro di essere riuscita, grazie a questo piccolo esempio, a mostrarvi come l'analisi sistematica delle postille ai libri della biblioteca del castello di Brangues e la loro contestualizzazione all'interno dell'opera claudelliana possano rappresentare una grande opportunità per approfondire la nostra conoscenza e comprensione della sua affascinante produzione esegetica.

Spero, infine, che il mio progetto di valorizzazione digitale della biblioteca claudelliana possa consegnare alla comunità scientifica le migliaia di postille che fino ad oggi sono state conservate e allo stesso tempo nascoste tra le pagine dei suoi libri.

³¹⁶ P. CLAUDEL, *Journal vol. I (1904-1932)*, Paris, Gallimard, 1968, p. 823.

³¹⁷ *Biblia Sacra. Vulgatae Editionis*, Paris-Besançon, Gauthier-Eosdem, 1837.

³¹⁸ «Des tresses brunes, au flanc d'une vague d'émeraude». A. RIMBAUD, *Une Saison en Enfer*, Paris, Gallimard, 1999, p. 186.

APPENDICE I

Presentazione dei partecipanti

ALLEGRIANTI Barbara (Scuola normale superiore di Pisa: funzionario di biblioteca presso Biblioteca)
Dottorato di afferenza: Scienze documentarie, linguistiche e letterarie, Università La Sapienza Roma,
XXX ciclo (titolo conseguito il 13 luglio 2018)
Tutor: prof. Alberto Petrucciani

Titolo della tesi di dottorato: *L'archivio culturale di Michele Barbi, una scuola di filologia integrale.*

Lo studio muove dall'esigenza di arricchire la biografia intellettuale di Michele Barbi ripartendo dalla conoscenza della sua biblioteca e archivio personale, conservati presso la Scuola Normale, di cui si propone uno studio ed una lettura complessiva come di uno straordinario "archivio culturale", che riflette gli studi filologici e storico letterari in Italia tra fine Ottocento e prima metà del Novecento. Il progetto di ricerca pone le sue basi sull'ordinamento e inventariazione analitica delle carte di studio di Michele Barbi sedimentatesi nel corso degli studi filologici e critici, delle edizioni nazionali delle opere di Dante, Foscolo e Manzoni e delle ricerche sulla poesia popolare italiana, per portare nuova conoscenza delle vicende bio-bibliografiche dello studioso, con particolare riguardo all'attività accademica ed al reperimento e all'identificazione di scritti e studi inediti. La tesi dal titolo *L'archivio culturale di Michele Barbi, una scuola di filologia integrale* si articola in due parti corrispondenti a due volumi. Nel primo, intitolato *Michele Barbi attraverso le sue carte e i suoi libri. Percorsi e prospettive di ricerca*, sono esposte le varie questioni che vengono fuori dallo studio delle carte Barbi, dalla ricostruzione delle premesse storico-culturali della donazione del fondo da parte del filologo etc; il secondo volume, denominato *Le carte Barbi. Introduzione e descrizione*, è incentrato sulla descrizione scientifica delle carte di studio Michele Barbi, è preceduto da una sezione introduttiva che, rifacendosi alla storia della donazione e del fondo Barbi, delineata nella prima parte, si propone di raccontare la modalità di trasmissione e le vicende più specificamente archivistiche delle carte, e una sezione descrittiva delle serie, delle sottoserie, delle sottosottoserie e delle unità archivistiche afferenti alle carte di studio e di lavoro di Barbi.

Aree di ricerca: storia delle biblioteche; biblioteche d'autore; archivi personali.

BEZZERA Agnese (Università degli Studi di Parma)
Dottorato di afferenza: Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche, XXXIII ciclo
Tutor: prof.ssa Simonetta Anna Valenti

Titolo della tesi di dottorato: *Paul Claudel e i suoi libri. Creazione e studio del catalogo della biblioteca del castello di Brangues.*

Il castello di Brangues (Isère), ultima dimora del poeta-ambasciatore Paul Claudel, accoglie ancor oggi la sua grande biblioteca personale (circa 5.000 volumi tra monografie e pubblicazioni periodiche) ricca di inserti, annotazioni manoscritte e dediche d'esemplare perlopiù inediti. Al fine di permettere alla comunità scientifica di accedere a questo prezioso patrimonio, si è scelto di realizzare un catalogo digitale della biblioteca che documenti tramite immagini ad alta definizione ogni caratteristica rilevante dei volumi che la comprendono. Si è così realizzata una base dati che permette di consultare in modo semplice e veloce più di 10.000 immagini correlate dalla descrizione e trascrizione delle aggiunte manoscritte presenti. Oltre alla valorizzazione digitale della biblioteca si sono effettuati un suo riordino e una sua pulizia, così da migliorarne lo stato di conservazione e facilitare l'accesso al materiale librario. Infine, grazie alle conoscenze apprese durante la creazione della versione digitale del catalogo, si è sviluppata una riflessione sul rapporto tra Claudel e i suoi libri e sull'importanza dello studio della sua biblioteca personale per comprendere le sue fonti letterarie e le sue interazioni con i più grandi esponenti del panorama intellettuale del suo tempo.

Area di ricerca: Letteratura francese, biblioteconomia e filosofia.

CAPIROSSI Arianna (Università di Bologna)

Dottorato di afferenza: Dottorato di ricerca in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica (curriculum internazionale di Italianistica), XXXI ciclo (titolo conseguito l'8 aprile 2019 presso l'Università degli Studi di Firenze)

Tutor: prof.ssa Donatella Coppini

Titolo della tesi di dottorato: *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento: edizioni e volgarizzamenti.*

La ricerca di dottorato ha avuto come oggetto la ricezione umanistica del *corpus* tragico di Seneca e si è focalizzata in particolare sulle edizioni a stampa (incunaboli e cinquecentine) e sui volgarizzamenti. La tesi è suddivisa in tre capitoli; il primo riassume brevemente la circolazione delle tragedie senecane nei codici medievali, dalle origini fino alla diffusione delle edizioni a stampa. Il secondo capitolo contiene il catalogo e la descrizione delle edizioni a stampa delle tragedie, dalla *princeps* (Ferrara, ante 1478) all'edizione a tre commenti a cura di Josse Bade (Parigi, 1514). Per ciascuna edizione si analizzano i paratesti (prefazioni, lettere di dedica, commenti, componimenti poetici, illustrazioni) e si ricostruiscono le identità delle personalità che contribuirono alla pubblicazione (editori, commentatori, dedicatari, tipografi). Particolare attenzione è riservata alla struttura e ai contenuti dei commenti degli umanisti Gellio Bernardino Marmitta, Daniele Caetani e Josse Bade. Le prefazioni e le lettere di dedica sono pubblicate in appendice e corredate di traduzione. Il terzo capitolo propone l'analisi stilistica dei cinque volgarizzamenti delle tragedie senecane prodotti fino all'anno 1497. Il primo costituisce una parte del poemetto in terzine incatenate *Ippolito e Fedra* di Sinibaldo da Perugia (ante 1384); il secondo è un volgarizzamento anonimo in prosa di area napoletana (prima metà del Quattrocento); il terzo è il volgarizzamento in versi di Evangelista Fossa dell'*Agamemnon*, stampato a Venezia nel gennaio 1497; il quarto è il volgarizzamento in versi di Pizio da Montevarchi dell'*Hercules furens*, inedito, conservato nel ms. 106 della Biblioteca Classense di Ravenna, del 1497/1498; il quinto è il volgarizzamento in versi dell'*Hippolytus*, ancora di Pizio da Montevarchi, stampato a Venezia nell'ottobre 1497. Nella tesi sono stati pubblicati i testi degli ultimi tre volgarizzamenti individuati, che finora risultavano privi di un'edizione moderna.

Aree di ricerca: Tragedie di Seneca, ricezione dei classici, commenti umanistici, volgarizzamenti.

GEREMIA Lucia (Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano)

Dottorato di afferenza: "Studi Umanistici. Tradizione e Contemporaneità", XXXII ciclo (titolo conseguito nel mese di aprile 2020)

Tutor: prof. Giuseppe Langella; Co-tutor: prof. Giuseppe Lupo

Titolo della tesi di dottorato: «*Conversazione*» con la grafica: *Elio Vittorini e Albe Steiner (Carteggi 1945-1972)*

L'indagine sulla lunga storia di amicizia e collaborazione tra lo scrittore Elio Vittorini (1908 - 1966) e il grafico Albe Steiner (1913 - 1974) ha preso le mosse dall'edizione del carteggio intercorso tra i due (custodito presso lo Studio Origoni Steiner a Milano), e che coinvolge anche le rispettive compagne di vita, Ginetta Varisco (1902-1978) e Lica Covo (1914-2008). Le premesse di questa «conversazione» vanno ricercate, anzitutto, negli anni della Resistenza e nei primissimi lavori che hanno avvicinato gli intellettuali. Nel ricostruire le collaborazioni di questi anni è stato utile servirsi degli appunti del grafico, oltre che dei bozzetti o delle riproduzioni che potessero validare ipotesi su possibili raffronti con il successivo «Politecnico» (1945-1947). Le pagine del periodico milanese sono infatti il vero banco di prova della complicità tra lo scrittore e il grafico, che avvia un'osmosi tra i loro rispettivi mestieri. Steiner non è soltanto l'architetto di un'impostazione grafica all'avanguardia in Italia: è il consulente diretto di Vittorini (con cui discute del programma), nonché autore di articoli,

anche se non firmati. In tal senso, si è reso utile comprendere come la progettazione della veste grafica (dai bozzetti alla stampa definitiva) abbia contribuito ad esprimere visivamente i messaggi e i contenuti caldeggiati da Vittorini. Attingendo alla corrispondenza tra le due famiglie, il lavoro di ricerca si è proposto altresì di rileggere da un'altra prospettiva gli ultimi mesi dell'avventura «Politecnico». Un'ultima analisi è stata condotta sul ruolo dei due sodali come grafici-redattori all'interno dell'Einaudi, prendendo come casi studio le collane Politecnico Biblioteca (1946-1949) e i Gettoni (1950-1958).

Aree di ricerca: Letteratura italiana contemporanea, storia dell'editoria, grafica.

PAPARELLA Tiziana (Università degli studi di Bari "Aldo Moro" / Université de Toulouse II "Jean Jaurès")

Dottorato di afferenza: Dottorato in Letterature, Lingue e Filologie Moderne, XXXI ciclo

Tutor: prof. Davide Canfora

Titolo della ricerca in corso: *Le Facetiae di Poggio Bracciolini: testo e fortuna francese e italiana di una raccolta umanistica*

Il lavoro di ricerca si propone di esaminare da un punto di vista filologico e letterario la fortuna e la diffusione delle *Facezie*, una raccolta di motti arguti, aneddoti e brevi novelle elaborata da Poggio Bracciolini tra il 1438 e il 1452. La tesi di dottorato si presenta suddivisa in due parti: la prima parte affronta la problematica testuale, prospetta la ricognizione più ampia possibile dei testimoni manoscritti e a stampa e si sforza di individuare, quando possibile, le lezioni da accogliere nel testo delle *Facezie*. La seconda parte affronta la ricezione delle *Facezie* nel contesto letterario italiano e francese.

Dalla collazione dei testimoni rispetto all'esemplare di riferimento* è emersa una non trascurabile divergenza tra la tradizione manoscritta e la tradizione a stampa: quest'ultima tende frequentemente a censurare alcune facezie più 'sensibili' della raccolta. Sulla base dell'ordinamento e del numero di facezie presenti nei diversi testimoni è stato approfondito il delicato problema delle fasi redazionali delle *Facezie* che erano state individuate dal Walser e che, tuttavia, non sono del tutto confermate dai dati ricavabili dalla collazione. La seconda parte del lavoro di ricerca ha riguardato la ricezione delle *Facezie* nella trattatistica e nella novellistica sia italiana sia francese. Bonaventure Des Périers, autore delle *Nouvelles Récréations et joyeux devis* (1558), è stato in area francese il maggior interprete della *facetudo* poggiana. La cifra tematica alla base di questa raccolta di novelle è la teatralità che si manifesta soprattutto nella preponderanza delle sequenze dialogiche. Un dialogo non solo costruito tra i protagonisti delle vicende, ma, soprattutto, tra l'autore e il lettore, il vero *fil rouge* di questa raccolta.

Aree di ricerca: Poggio Bracciolini, Facezie, novellistica.

PAZZI Martina (Università per Stranieri di Perugia)

Dottorato di afferenza: Dottorato di ricerca in Scienze Letterarie, Librerie, Linguistiche e della Comunicazione Internazionale (indirizzo in *Scienza del Libro e della Scrittura*), XXIX ciclo (titolo conseguito in data 17 ottobre 2017)

Tutor: prof.ssa Giovanna Zaganelli

Titolo della tesi di dottorato: *L'ars scribendi degli alfabeti visivi dei manuali italiani (e castigliani) cinque-seicenteschi*

* POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, Basilea, 1538, ristampa anastatica in Poggio Bracciolini, *Opera omnia*, a cura di R. FUBINI, Firenze, Olshki, 1964

Martina Pazzi è dottore di ricerca in *Scienze Letterarie, Librerie, Linguistiche e della Comunicazione Internazionale* – indirizzo in *Scienza del Libro e della Scrittura* – dell'Università per Stranieri di Perugia (titolo conseguito in data 17 ottobre 2017), insegnante di *Discipline letterarie* nei licei e negli istituti di istruzione secondaria della provincia di Perugia e giornalista pubblicista.

La ricerca dottorale ha come obiettivo primario l'analisi dei trattati cinque-seicenteschi dedicati all'insegnamento dell'*ars scribendi*, dal punto di vista paleo-tipografico, bibliologico e infine letterario. I campioni testuali selezionati ricostruiscono un percorso che prende il via da Sigismondo Fanti (*Theorica et pratica [...]* del 1514) per arrivare a Ludovico degli Arrighi (*La operina (...)* e *Il modo (...)*, rispettivamente del 1522 e 1523) e ad altri maestri calligrafi attivi fra Cinquecento e Seicento, comprendendo anche un interessante segmento di storia della trattatistica castigliana (si veda la *Recopilación subtilísima intitulada Ortographía práctica (...)* di Juan de Iciar del 1548). Il progetto, muovendosi sostanzialmente in ambito bibliologico e paleo-tipografico, ha tuttavia inteso allargare il campo d'indagine di questo genere editoriale, estendendolo tanto ad aspetti letterari (si è infatti potuto constatare che la trattatistica calligrafica, nell'ampio ventaglio di testi esaminati, è stata anche un importante mezzo di diffusione della letteratura classica latina e umanistica, proprio nell'intento dell'apprendimento del 'ben scrivere'), quanto ad aspetti che potremmo definire di ordine semiotico. L'attenzione, infatti, si è focalizzata sul rapporto fra scrittura eseguita con fine d'arte e scrittura che acquista i tratti di immagine: una interdipendenza che si manifesta nelle proporzioni geometriche del segno alfabeto, nei modelli di *ductus*, così come nel repertorio di alfabeti visuali e nelle tavole esemplificative che, accanto all'equilibrio dei tratti, espongono testi della classicità latina (per citarne alcuni, Orazio, Virgilio, Ovidio) e di umanesimo petrarchesco (soprattutto *I Trionfi*).

Aree di ricerca: Semiotica della scrittura, bibliologia, paleo-tipografia, calligrafia.

SCIOLETTE Flavia (CNR - Istituto di Linguistica Computazionale ILC)

Dottorato di afferenza: Linguistica, Filologia e Interpretazione del Testo presso l'Università degli studi di Macerata (titolo conseguito nel settembre 2019)

Tutor: prof. Massimo Bonafin

Flavia Sciolette si è formata presso l'Università Sapienza di Roma e ha conseguito la laurea in Linguistica con una tesi sul linguaggio formulare nei cantari trecenteschi (relatore: Prof. Stefano Asperti; correlatrice: Prof.ssa Elisa De Roberto). Ha conseguito il dottorato in Linguistica, Filologia e Interpretazione del testo, presso l'Università degli studi di Macerata, con una tesi su formule e motivi del meraviglioso scientifico tra XII e XIV secolo (Supervisore: Prof. Massimo Bonafin). Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli" (Coordinatore: Dott. Emiliano Giovannetti), nell'ambito del progetto TALMUD. I suoi principali interessi di ricerca comprendono modelli per la rappresentazione del testo e dell'informazione testuale in ambito computazionale; la narrativa breve medievale, con focus sui temi cavallereschi; il roman del XII secolo; il linguaggio formulare; il meraviglioso tra XII e XIV secolo. L'elenco completo delle pubblicazioni e dei lavori in corso è disponibile su <https://cnr-it.academia.edu/FlaviaSciolette>.

Aree di ricerca: Linguistica computazionale, filologia e linguistica romanza.

STICCO Carlotta Francesca Maria (Istituto Storico Italiano per il Medioevo - Roma e Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano)

Carlotta Francesca Maria Sticco (Vimercate, 1989) si è laureata in Filologia Moderna (LM/14) presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nel 2013 con una tesi dal titolo "Mambrino Roseo poligrafo" e ha conseguito presso il medesimo ateneo il Dottorato di ricerca in "Studi umanistici. Tradizione e contemporaneità" con una tesi dal titolo "Lo assedio ed impresa de Firenze. Edizione critica

con commento” (SSD: L-FIL-LET/13; L-FIL-LET/10). Dal febbraio 2018 al gennaio 2020 è stata borsista post-doc presso l’Istituto Storico Italiano per il Medioevo di Roma con un progetto di ricerca finalizzato all’edizione critica commentata della “Raguseida” di Gian Mario Filelfo. Nel 2016 è stata borsista anche presso l’Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara in occasione della XIX Settimana di Alti Studi “Nel segno del Furioso. L’incantato cosmo di Ludovico Ariosto”. Presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università Cattolica di Milano è cultore della materia per gli insegnamenti di Filologia Italiana (LT e LM) e di Letteratura Italiana 1 (LT); è stata inoltre membro della commissione valutativa per il progetto nazionale ISIME-MIUR “Raccontare il Medioevo” (IX edizione 2019). Attualmente è docente di italiano, latino, storia e geostoria presso la scuola secondaria di secondo grado.

Aree di ricerca: Studi umanistici, letteratura cavalleresca.

STURLI VALENTINA (Sorbonne Université - Paris)

Dottorato di afferenza: Università di Padova / Sorbonne Université (dottorato terminato, tesi discussa nel 2019)

Tutor: prof. Emanuele Zinato (Padova), Davide Luglio (Parigi)

Valentina Sturli si è formata alla Scuola Normale Superiore di Pisa, per poi intraprendere un dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, discusso nel 2019, in cotutela tra Sorbonne Université e l’Università di Padova. È attualmente docente a contratto di lingua e letteratura italiane presso l’UFR d’Études Italiennes di Sorbonne Université a Parigi. Si occupa di storia della critica italiana, teoria della letteratura e letterature comparate. Ha pubblicato saggi sulla letteratura contemporanea italiana e francese, sull’horror soprannaturale e sulla serialità televisiva. È autrice di due monografie: *Figure dell’invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando* (Quodlibet 2020) ed *Estremi Occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq* (Mimesis 2020); è co-curatrice del volume postumo di Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario* (Einaudi 2017) e di *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive nella narrativa horror all’inizio del nuovo millennio* (Mimesis, 2019).

Aree di ricerca: teoria della letteratura, letterature comparate, letteratura italiana contemporanea.

TOSCHI Alessandra (Università degli studi di Roma “La Sapienza”)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie

Tutor: prof. Alberto Petrucciani

Titolo della ricerca in corso: *Per una storia dell’utenza in biblioteca: registri di iscrizione, consultazione e prestito a Firenze e Bologna, 1900-1912*

Lo scopo della ricerca è quello di tracciare un profilo storico del pubblico e delle scelte di lettura nelle biblioteche del passato attraverso l’indagine dei registri bibliotecari di uso pubblico. L’analisi si concentra in particolare sui registri primonovecenteschi delle biblioteche Nazionale centrale di Firenze e Popolare del Comune di Bologna.

Aree di ricerca: Storia delle biblioteche, Storia della lettura, Registri bibliotecari di uso pubblico

TESTA VLAHOV Giorgia (Università degli Studi di Milano / Sorbonne Université)

Dottorato di afferenza: Studi linguistici, letterari e interculturali in ambito europeo ed extraeuropeo / Littérature française et comparée

Tutor: prof.ssa Eleonora Sparvoli (Milano) / prof. Jean-François Louette (Parigi)

Titolo della ricerca in corso: *Entre marges et images. Mallarmé par Sartre et Derrida*

Ricerca sulla metodologia critica di Jean-Paul Sartre e Jacques Derrida, con particolare attenzione ai testi dedicati a Stéphane Mallarmé.

La contrapposizione della teoria marxista-biografica sartriana e dell'azione decostruttiva di Derrida ha lo scopo di illuminare limiti e aperture delle rispettive applicazioni, facendo emergere, nel caso specifico del simbolismo, il carattere contemporaneamente esistenzialista e "disseminato" dell'opera mallarmeana.

Aree di ricerca: Mallarmé, Derrida, Sartre, critica letteraria.

APPENDICE II

Bibliografie e altri materiali di approfondimento

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO FORNITA DA ALEXANDRE
VANAUTGAERDEN

- P.S. ALLEN, *Erasmus' relations with his printers*, in ID. *Erasmus. Lectures and wayfaring sketches*, Oxford, Clarendon Press, 1934, pp. 109-37.
- P. ARMANDI, *Erasmus da Rotterdam e i libri. Storia di una biblioteca*, in *Bibliothecæ selectæ da Cusano a Leopardi*, a cura di E. CANONE, Firenze, Olschki, 1993 («Lessico intellettuale europeo», LVIII), pp. 13-72.
- J. BENZING, *Die Druckerei der Matthias Schürer Erben zu Strassburg (1520-1525)*, «Archiv für die Geschichte des Buchwesens», 1960, II.
- J. BENZING, *Die Reformationspresse der Matthias Schürer Erben in Strassburg (1520-1525)*, in *Refugium animæ bibliotheca, Festschrift für Albert Kolb*, Wiesbaden, 1969, pp. 43-55.
- F. BIERLAIRE, *Érasme, les imprimeurs et les "Colloques"*, «Gutenberg-Jahrbuch», 1978, pp. 106-114.
- K. CROUSAZ, *Érasme et le pouvoir de l'imprimerie*, Lausanne, Antipodes, 2005.
- M. DAZZI, *Aldo Manuzio e il dialogo veneziano*, Vicenza, Neri Pozza, 1969.
- U. DILL, *Johannes Frobens Entwicklung zum humanistischen Drucker*, in *Das bessere Bild Christi. Das Neue Testament in der Ausgabe des Erasmus von Rotterdam*, ed. U. DILL et P. SCHIERL, Bâle, Schwabe, 2020, pp. 45-59.
- U. DILL, *Das Novum Instrumentum von 1516*, in *Das bessere Bild Christi. Das Neue Testament in der Ausgabe des Erasmus von Rotterdam*, cit., pp. 67-84.
- L.-E. HALKIN, *Matthias Schürer imprimeur d'Érasme*, in *Boek, bibliotheek en geesteswetenschappen. Mélanges offerts à Cornelis Reedijk*, Hilversum, Verloren, 1986, pp. 124-31.
- F. HIERONYMUS, *Erasmus und der Buch*, in *Erasmus von Rotterdam. Vorkämpfer für Frieden und Toleranz*, Bâle, Historisches Museum, 1986, pp. 41-57.
- E. HILGERT, *Johann Froben and the Basel University Scholars, 1513-1523*, «The Library Quarterly», 41, 1971, pp. 141-69.
- L. JARDINE, *Erasmus, Man of Letters: The Construction of Charisma in Print*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- M. LOWRY, *The world of Aldus Manutius: business and scholarship in Renaissance Venice*, Oxford, Blackwell, 1979 (trad. francese: *Le monde d'Alde Manuce. Imprimeurs, hommes d'affaires et intellectuels dans la Venise de la Renaissance*, Paris, Promodis, Édition du Cercle de la Librairie, 1989, traduit de l'anglais par S. Mooney et F. Dupuigrenet Desroussilles).
- C. REEDIJK, *Gedachten over goede en slechte boekdrukkers, gekozen uit het adagium "Festina lente"*, Rotterdam, A. Doncker Jr, 1954.
- V. SEBASTIANI, *Johann Froben of Basel (1460-1527): A Renaissance Printer*, Leyde, Brill, 2018.
- S.D. SHAW, *A study of the Collaboration Between Erasmus of Rotterdam and His Printer Johann Froben at Basel during the Years 1514-1527*, Erasmus of Rotterdam Society Yearbook, VI, 1986 pp. 31-124.

E. VAN GULIK, *Erasmus and His Books*, translated by J.C. Grayson and edited by J.K. McCONICA and J. TRAPMAN, Toronto, University Press, 2018.

A. VANAUTGAERDEN, *Item ein schöne Bibliothec mit eim Register: un deuxième inventaire de la bibliothèque d'Érasme (à propos du manuscrit C VIa 71 de la bibliothèque universitaire de Bâle)*, in *Les humanistes et leur bibliothèque / Humanists and their Libraries*, éd. R. DE SMET, Leuven-Paris, Peeters, 2002, pp. 59-112.

A. VANAUTGAERDEN s.v. *Johann Froben, ca. 1460-1527*, in *Centuriæ Latinæ, Mélanges offerts à Marie-Madeleine de la Garanderie*, ed. Colette Nativel, Genève, Droz, 2006, pp. 329-35.

A. VANAUTGAERDEN, *Ex bibliotheca Erasmi: Catalogue des 33 ouvrages conservés de la bibliothèque d'Érasme et des 11 ex dono connus à ce jour*, in *Le biblioteche private come paradigma bibliografico. Atti del convegno internazionale, Roma, Tempio di Adriano, 10-12/10/2007*, a cura di F. SABBA, Roma, Bulzoni Editore, 2008 («Il bibliotecario», 20), pp. 313-62.

A. VANAUTGAERDEN – R. ADAM, *Thierry Martens et la figure de l'humaniste imprimeur (une nouvelle biographie)*, Turnhout, Brepols, Bibliothèque Sainte-Geneviève et le Musée de la Maison d'Érasme, 2009 («Nugae humanisticae sub signo Erasmi», vol. 11/2).

A. VANAUTGAERDEN, *Érasme typographe. Humanisme et imprimerie au début du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2012.