

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

11

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO II - MAGGIO 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XI (2019)

LA LETTERATURA SOTTO I TORCHI.

BIBLIOLOGIA, STORIA DEL LIBRO E STUDI FILOLOGICO-LETTERARI

a cura di Flavia Bruni, Matteo Fadini, Chiara Lastraioli

	v
<i>Introduzione</i>	vii
PAOLO TROVATO, <i>A Few Words on Manuscripts, Printed Books, and Printer's Copies</i>	i
MARTINA CITA, <i>Towards an Atlas Of Italian Printer's Copies in the Fifteenth and the Sixteenth Centuries</i>	7
SIMONA INSERRA, <i>'Si in alcuna cosa è defectuosa, cui la legi la corregia et perdunimi': annotazioni a margine dei cinque esemplari superstiti di un testo di letteratura religiosa siciliana</i>	63
STEFANO CASSINI, <i>Espedienti tipografici ed esperimenti metrici umanistici</i>	85
GIANCARLO PETRELLA, <i>Nuovi accertamenti per la tipografia ferrarese del primo Cinquecento. Lorenzo Rossi e una miscellanea Trivulziana di stampe popolari</i>	109
LORENZO BALDACCHINI, <i>Streghe in tipografia. Un opuscolo della Biblioteca Casanatense</i>	141
PAULA ALMEIDA MENDES, <i>L'édition de « Vies » de saints et de « Vies » dévotés au Portugal au XVI^e siècle : textes et contextes</i>	153
VINCENZO TROMBETTA, <i>Torquato Tasso nell'editoria napoletana dal Seicento all'Ottocento</i>	175
ANDREA DE PASQUALE, <i>Le carte del tipografo: libri e manoscritti dall'archivio di Giambattista Bodoni e della vedova</i>	203
SAGGI	235
LUIGI GUSSAGO, BRIAN ZUCCALA, <i>«Tradurre in forma viva il vivo concetto». Verismo e traduzione intersemiotica nella teoria capuaniana</i>	237
IDA GRASSO, <i>Essere Pascual López ovvero Andrés Hurtado. Paradigmi clinici e forme della scrittura autobiografica nel romanzo spagnolo tra Otto e Novecento</i>	265
ROBERTO BINETTI, <i>Il godimento e l'oggetto lunare. Per una lettura lacaniana de Gli sguardi, i fatti e Senhal di Andrea Zanzotto</i>	283
BARBARA JULIETA BELLINI, <i>La ricezione editoriale di Max Frisch in Italia (1959-1973). Ascesa di uno svizzero engagé</i>	299
VALERIO ANGELETTI, <i>Note in margine a una vita assente di Paolo Milano: tra diario e aforistica dell'esilio</i>	327
MARCO MALVESTIO, <i>Celebrity, fatherhood, paranoia: the post-postmodern gothic of Lunar Park</i>	343
ANGELA LOCATELLI, <i>Considerazioni sulla letterarietà della storia e la storicità della letteratura</i>	363

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	379
ELISA FORTUNATO, <i>Profezia e disincanto. New Words e Nineteen Eighty-Four di George Orwell</i>	381
ARIANNA AUTIERI, <i>La «verbal music» di James Joyce in traduzione</i>	407
REPRINTS	431
ALESSANDRO SERPIERI, <i>Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	433
CREDITI	461
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	463

LA LETTERATURA SOTTO I TORCHI.
BIBLIOLOGIA, STORIA DEL LIBRO E STUDI
FILOLOGICO-LETTERARI

A CURA DI FLAVIA BRUNI, MATTEO FADINI, CHIARA LASTRAIOLI

LA LETTERATURA SOTTO I TORCHI – INTRODUZIONE

FLAVIA BRUNI, MATTEO FADINI e CHIARA LASTRAIOLLI

Le caratteristiche materiali del libro, in quanto prodotto tipografico, hanno tradizionalmente attirato un interesse discontinuo all'interno del panorama degli studi letterari e filologici dell'Europa continentale. Nonostante siano trascorsi ormai trent'anni dalla prima edizione dei *Saggi di bibliografia testuale* di Conor Fahy – volume che, assieme a *Filologia dei testi a stampa* curato da Pasquale Stoppelli l'anno prima, ha posto al mondo accademico italiano la questione dei rapporti tra stampa e letteratura –, le risorse bibliografiche e catalografiche sono raramente sfruttate nel pieno delle loro potenzialità conoscitive all'interno degli studi filologico-letterari. Una promettente apertura verso un'ottica comparativa, in una prospettiva più ampia rispetto al passato, si è verificata in seguito al recente incremento di cataloghi e banche dati online e all'aumento esponenziale delle informazioni a disposizione sulla produzione editoriale e circolazione libraria nell'Europa della prima età moderna che ne è derivato.

Il presente volume monografico è nato con l'obiettivo di raccogliere casi di studio che, coniugando bibliologia, bibliografia testuale e filologia dei testi a stampa, dimostrassero l'apporto di tali discipline all'approfondimento delle conoscenze relative alle opere letterarie. La risposta alla sollecitazione del call for paper è stata ampia e la provenienza disciplinare diversificata – da storici della lingua e filologi a storici del libro e bibliografi –, così come esteso è l'arco cronologico oggetto di esame: dal periodo degli incunaboli fino all'inizio dell'Ottocento. I saggi hanno per oggetto l'ambito europeo nel periodo della stampa a caratteri mobili, ovvero precedente l'invenzione delle procedure automatiche per la composizione tipografica nel terzo decennio dell'Ottocento, con una particolare attenzione al contesto italiano.

Il tema dei manoscritti di tipografia ha comprensibilmente assunto un ruolo primario in tale contesto. Paolo Trovato (*A Few Words on Manuscripts, Printed Books, and Printer's Copies*, p. 1) ripercorre il più che trentennale sviluppo degli studi sulle copie di tipografia nel contesto italiano e i precedenti e coevi apporti della ricerca internazionale sull'argomento.

Martina Cita (*Towards an Atlas Of Italian Printer's Copies in the Fifteenth and the Sixteenth Centuries*, p. 7) presenta un atlante di ventuno copie di tipografia relativo a testi stampati in Italia dal 1469 al 1589, corredato da un ricco apparato illustrativo e da un interessante lavoro di sistematizzazione degli indizi e dei segni atti a dimostrare che un determinato manoscritto o esemplare a stampa è stato utilizzato in tipografia per comporre una particolare edizione.

Nel medesimo settore di studio, ma all'estremo opposto dell'ambito temporale in considerazione, Andrea De Pasquale (*Le carte del tipografo: libri e manoscritti dall'archivio di Giambattista Bodoni e della vedova*, p. 203) ricostruisce la storia della dispersione e successiva ricomposizione delle carte di Giambattista Bodoni divise per tipologia, pre-

sentando un dettagliato elenco delle copie di tipografia dell'editore di Parma e indagando attraverso queste le modalità concrete del lavoro tipografico dell'officina Bodoni.

Accanto ai manoscritti di tipografia, anche il settore delle edizioni di letteratura religiosa e delle stampe economiche è stato particolarmente indagato. Simona Inserra (*'Si in alcuna cosa è defectuosa, cui la legi la correggia et perdunimi': annotazioni a margine dei cinque esemplari superstiti di un testo di letteratura religiosa siciliana*, p. 63) studia i cinque esemplari superstiti di un incunabolo di letteratura religiosa al fine di individuare le tracce dei lettori antichi di quell'opera. Sempre alla letteratura religiosa, ma nel contesto lusitano e in un periodo più tardo, si rivolge il saggio di Paula Almeida Mendes (*L'édition de « Vies » de saints et de « Vies » dévot au Portugal au XVIe siècle : textes et contextes*, p. 153), che analizza il caso portoghese tra XV e XVI secolo rivolgendo particolare attenzione al corredo illustrativo e paratestuale.

Il saggio di Giancarlo Petrella (*Nuovi accertamenti per la tipografia ferrarese del primo Cinquecento. Lorenzo Rossi e una miscellanea Trivulziana di stampe popolari*, p. 109) analizza una miscellanea della Biblioteca Trivulziana di Milano che contiene numerosi opuscoli di letteratura popolare e di argomento antiveneziano riguardanti la battaglia della Polesella e, nel fare questo, precisa meglio l'attività editoriale di Lorenzo Rossi, riconducendo allo stampatore una ventina di edizioni *sine notis*.

Il contributo di Lorenzo Baldacchini (*Streghe in tipografia. Un opuscolo della biblioteca Casanatense*, p. 141) indaga un'operetta dedicata a Isabella d'Este riguardante un episodio di caccia alle streghe avvenuto in Valcamonica nel 1517, attribuendo ai torchi del veneziano Guglielmo da Fontaneto questa edizione uscita senza note tipografiche.

Molto distante dai settori della letteratura e della stampa popolare ci conduce lo studio di Stefano Cassini (*Espedienti tipografici ed esperimenti metrici umanistici*, p. 85). In questo contributo lo studioso approfondisce le strategie tipografiche utilizzate all'inizio del Cinquecento per manifestare ai lettori lo sperimentalismo metrico di alcune opere, confrontandole con le soluzioni impiegate nei manoscritti coevi delle medesime opere.

Conclude il volume un approfondimento di Vincenzo Trombetta (*Torquato Tasso nell'editoria napoletana dal Seicento all'Ottocento*, p. 175) sulle edizioni stampate a Napoli nei tre secoli successivi alla morte dell'autore de *La Gerusalemme liberata*, in cui i contesti culturali di ricezione dell'opera sono ricostruiti attraverso gli apparati paratestuali di tali edizioni.

L'intento nel proporre ai lettori tali contributi è quello di contribuire a mantenere vivo il dialogo tra le discipline del libro e quelle filologico-letterarie nel dibattito scientifico, sulle pagine di «Ticontre» come in altre sedi.

NOTIZIE DEGLI AUTORI

FLAVIA BRUNI è Honorary Research Fellow in Book History presso la School of History della University of St Andrews e bibliotecaria all'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU), dove lavora nell'Area di attività per l'elaborazione e diffusione degli standard e delle norme catalografiche, e per la didattica e con quella di attività per la bibliografia, la catalogazione e il censimento del libro antico. È referente dell'ICCU presso l'IFLA e altri progetti internazionali per la tutela e valorizzazione del patrimonio delle biblioteche italiane. Dopo la laurea in Storia dell'Età della Riforma e della Controriforma alla Sapienza di Roma ha conseguito un master di secondo livello in Studi sul libro antico all'Università di Siena, il Dottorato di ricerca in Storia e Informatica presso l'Università degli Studi di Bologna e il Diploma della Scuola Vaticana di Biblioteconomia. Fa parte del gruppo di ricerca RICCI (*Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice*), è membro associato dell'Istituto Storico dell'Ordine dei Servi di Maria e ha ricoperto incarichi di insegnamento e ricerca per le università di Cassino, Milano Cattolica, Roma Tre, Sapienza, St Andrews e Udine. Prende parte attivamente al dibattito internazionale su temi che riguardano la bibliografia, catalogazione del libro antico, storia del libro e delle biblioteche tramite la pubblicazione di articoli in volumi miscelanei e nelle principali riviste di settore, e l'organizzazione e la partecipazione a gruppi di lavoro, convegni e seminari. Ha collaborato al «Bollettino bibliografico della cultura europea dal secolo VI al XV Medioevo Latino» e fa parte del Comitato di redazione della rivista «DigItalia». flavia.bruni@beniculturali.it

MATTEO FADINI ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e filologici nel 2014, discutendo la tesi *L'inquietudine in versi. Le opere di Marcantonio Cinuzzi e la letteratura religiosa eterodossa*, vincitrice del premio "Aldo Rossi" 2015 della Fondazione Ezio Franceschini. Collaboratore dello USTC dell'University of St Andrews e già docente a contratto all'Università Ca' Foscari di Venezia, è stato assegnista di ricerca (Filologia italiana e Storia del libro) presso l'ateneo trentino e coordinatore del progetto pluriennale "Del Concilio". Ha pubblicato articoli su numerose riviste, tra le quali: «La Bibliofilia», «Bibliothecae.it», «Bollettino della Società di studi valdesi», «Filologia italiana», «Italique», «Quaderni d'Italianistica», «Rivista di letteratura religiosa italiana». matteofadini@gmail.com


CHIARA LASTRAIOLI è professoressa di studi italiani presso il Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Université de Tours e CNRS) e direttrice della Maison des Sciences de l'Homme Val de Loire. Le sue ricerche vertono sulle relazioni tra la cultura italiana e il mondo francofono per quanto pertiene alla letteratura, alla propaganda, alla Riforma e alla circolazione del libro a stampa. È autrice del volume *Pasquinade, grillate, pelate e altro Cinquecento librario minore* e coordinatrice del programma di ricerca *Bibliothèques Virtuelles Humanistes*, coeditore della rivista «Italique», delle collezioni *Savoir de Mantice* e *Travaux du Centre d'études supérieures de la Renaissance*, nonché responsabile del progetto EDITEF – *L'Edition italienne dans l'espace francophone à la première modernité*. chiara.lastraioli@univ-tours.fr

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FLAVIA BRUNI, MATTEO FADINI e CHIARA LASTRAIOLLI, *La letteratura sotto i torchi – introduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. vii–x.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

A FEW WORDS ON MANUSCRIPTS, PRINTED BOOKS, AND PRINTER'S COPIES

PAOLO TROVATO – *Università di Ferrara*

Thirty years ago I took part to the conference *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, held in Ferrra between 29th and 31st May 1987, with a paper entitled *Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare*. In 1991 and 1998 I published respectively a book on editorial corrections and a collection of papers on the figures of readers, printers and editorial revisors.¹ Since then I have not worked anymore on this topic exception made for an essay on the linguistic implications of the spread of printed books.² The simple fact of participating to this special issue dedicated to *The Literature Under the Press* allows me to briefly reconsider the crucial turn from manuscript to printed books.

Contemporary witnesses of the «unacknowledged revolution» of printing press (Humanists, clerics, rich and powerful book collectors...) discussed a lot about the poor textual quality of printed books, their similarity or rather dissimilarity with manuscripts and even the low morality of the printing houses' workers. Nevertheless, at least in my opinion, the most influential new that printing press brought in the book trade was the fact that printed books were by and large 10 times cheaper than manuscripts. Even if some side effects of this turn (e.g. the linguistic standardisation of literary languages and the need for cultural mediators – people able to master the new technology – between authors and publishers) had paramount consequences on subsequent approaches to literature and dramatically reduced the experimentalism and «libertà di scrittura» (Bartoli Langeli) which were typical of the Late Middle Ages, the consequent enlargement of the readers and of the book market was undoubtedly the main factor on which depends the relevance of the «printing press as an agent of change», as the title of Eisenstein's books puts it.³

Notwithstanding a certain persistence in copying book by hand, even by printed sources, as C. E. Lutz, Michael Reeve and other scholars taught us,⁴ this sheer economic

-
- 1 PAOLO TROVATO, *Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo. Ferrara, 29-31 maggio 1987*, ed. by MARCO SANTAGATA and AMEDEO QUONDAM, Modena, Panini, 1989, pp. 43-81, reprinted with the title *Manoscritti volgari in tipografia*, in *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-195; PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.
 - 2 PAOLO TROVATO, *Comunicazione di massa e storia della lingua: Italomania*, in *Romanische Sprachgeschichte / Histoire linguistique de la Romania*, ed. by GERHARD ERNST et al., Berlin-New York, de Gruyter, 2006, pp. 1267-1280.
 - 3 ELIZABETH EISENSTEIN, *The Printing Press As an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, 2 vols., Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1979. See also ATTILIO BARTOLI LANGELI, *La scrittura dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2000.
 - 4 CORA ELIZABETH LUTZ, *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Essays on Manuscripts and Rare Books*, Hamden (CT), Archon Books, 1975, pp. 129-138; MICHAEL D. REEVE, *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing. Some Papers Read at a Colloquium at the Warburg Institute on 12-13 March 1982*, ed. by JOSEPH BURNEY TRAPP, London, The Warburg Institute, 1983, pp. 12-20, now in *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*,

reason is the best comment upon graphs like the following which registers the highs and lows of the MSS production of an Italian long seller like Dante's *Commedia*, of which 580 copies survive.

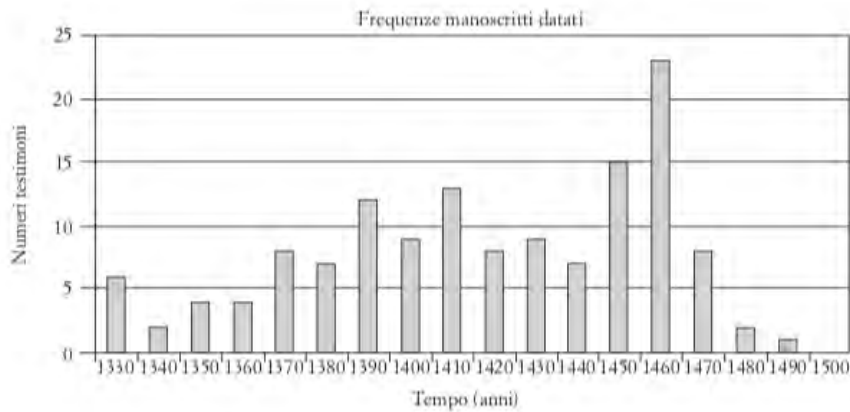


Immagine 1: Production of MS copies of Dante's *Commedia* in 14th and 15th century in Italy. The graph, which mirrors the number of extant dated MSS, is drawn from VINCENZO GUIDI, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico linguistica al poema dantesco*, ed. by PAOLO TROVATO, Firenze, Cesati, 2007, p. 221.

As the reader can see, the lows concentrate and grow in the last 3 decades of 15th century, that is during the tumultuous spread of printed books.⁵ By the way, in the very years 1472-1500 the printing press produced no less than 15 editions of Dante's *Commedia*.

2

Forty years ago research on printer's copy was not very popular. Apart occasional indications in MSS catalogues (e.g. the catalogue of the Laurentian Library in Florence by Angelo Maria Bandini), a scholar could only count on the seminal papers by Greg (1923) and Bone (1931), a book of Percy Simpson (1935) on proof-reading in 16th, 17th and 18th centuries, the fascinating *Atlas* by Wytze Hellinga (1962),⁶ and a few more recent studies on particular copies (e.g., the excellent studies published by Ghino Ghinassi between 1963 and 1971 on the printer's copy of Castiglione's *Cortegiano*, now Florence,

Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 175-183.

⁵ VINCENZO GUIDI, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico linguistica al poema dantesco*, ed. by PAOLO TROVATO, Firenze, Cesati, 2007, p. 221.

⁶ WALTER WILSON GREG, *An Elizabethan Printer and His Copy*, in «The Library», IV/n.s. (1923), pp. 102-118; GAVIN BONE, *Extant Manuscripts Printed From by W. de Worde, with Notes on the Owner*, Roger Thorney, Oxford, The University Press, 1931; PERCY SIMPSON, *Proof-reading in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, Oxford University Press, 1935; WYTZE Gs. HELLINGA, *Copy and Print in the Netherlands. An Atlas of Historical Bibliography*, 2 vols., Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1962.

Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 409).⁷ On the contrary, today we can mention number of papers on this or that edition and several rich overviews such as the ones by Ford (1999), Escapa and others (2000), Garza Merino (2000) and Hellinga (2014).⁸ Yet, I think that the study of printer's copy offers precious insights from a lot of different points of view. It allows historians of the book to observe how far a compositor «followed his copy in the matter of spelling, punctuation and the like»,⁹ it makes possible to study the literary and linguistic competence of an editor, it highlights the reception of a work in certain ages. For these reasons I warmly encouraged Martina Cita, who is working for her Ph.D. in Ferrara, to publish in this issue a census of Italian Renaissance printer's copies discovered since 1989, to provide *à la manière de* Hellinga reproductions of both copy and the printed book, and to sketch from her sample all the indications that can favour further discoveries. No need to say that her paper offers extremely interesting material for any scholar on this field.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTOLI LANGELI, ATTILIO, *La scrittura dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2000. (Citato a p. 1.)
- BONE, GAVIN, *Extant Manuscripts Printed From by W. de Worde, with Notes on the Owner, Roger Thorney*, Oxford, The University Press, 1931. (Citato a p. 2.)
- EISENSTEIN, ELIZABETH, *The Printing Press As an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, 2 vols., Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1979. (Citato a p. 1.)
- ESCAPA, PABLO ANDRÉS and SONIA GARZA MERINO, *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, ed. by FRANCISCO RICO, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000. (Citato a p. 3.)
- FORD, MARGARET LANE, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*. Appendix to *Author's Autograph and Printer's Copy: Werner Rolewink's Paradisus Conscientiae*, in *Incunabula. Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga*, ed. by MARTIN DAVIES, London, British Library, 1999, pp. 109-128. (Citato a p. 3.)

7 Now in the collection GHINO GHINASSI, *Dal Belcazer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul "Cortegiano"*, ed. by PAOLO BONGRANI, Firenze, Olschki, 2006, pp. 161-265. On the same manuscript, see also AMEDEO QUONDAM, *L'autore (e i suoi copisti), l'editor, il tipografo. Come il Cortegiano divenne libro a stampa*, Roma, Bulzoni, 2016.

8 MARGARET LANE FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*. Appendix to *Author's Autograph and Printer's Copy: Werner Rolewink's Paradisus Conscientiae*, in *Incunabula. Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga*, ed. by MARTIN DAVIES, London, British Library, 1999, pp. 109-128; PABLO ANDRÉS ESCAPA and SONIA GARZA MERINO, *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, ed. by FRANCISCO RICO, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000; LOTTE HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, in *Text in Transit. Manuscript to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 67-101.

9 GREG, *An Elizabethan Printer and His Copy*, cit., p. 109.

- GHINASSI, GHINO, *Dal Belcazer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul "Cortegiano"*, ed. by PAOLO BONGRANI, Firenze, Olschki, 2006. (Citato a p. 3.)
- GREG, WALTER WILSON, *An Elizabethan Printer and His Copy*, in «The Library», IV/n.s. (1923), pp. 102-118. (Citato alle pp. 2, 3.)
- GUIDI, VINCENZO, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologica linguistica al poema dantesco*, ed. by PAOLO TROVATO, Firenze, Cesati, 2007. (Citato a p. 2.)
- HELLINGA, LOTTE, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, in *Text in Transit. Manuscript to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 67-101. (Citato a p. 3.)
- HELLINGA, WYTZE GS., *Copy and Print in the Netherlands. An Atlas of Historical Bibliography*, 2 vols., Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1962. (Citato a p. 2.)
- LUTZ, CORA ELIZABETH, *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Essays on Manuscripts and Rare Books*, Hamden (CT), Archon Books, 1975, pp. 129-138. (Citato a p. 1.)
- QUONDAM, AMEDEO, *L'autore (e i suoi copisti), l'editor, il tipografo. Come il Cortegiano divenne libro a stampa*, Roma, Bulzoni, 2016. (Citato a p. 3.)
- REEVE, MICHAEL D., *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011. (Citato a p. 1.)
- *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing. Some Papers Read at a Colloquium at the Warburg Institute on 12-13 March 1982*, ed. by JOSEPH BURNEY TRAPP, London, The Warburg Institute, 1983, pp. 12-20. (Citato a p. 1.)
- SIMPSON, PERCY, *Proof-reading in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, Oxford University Press, 1935. (Citato a p. 2.)
- TROVATO, PAOLO, *Comunicazione di massa e storia della lingua: ItaloRomania*, in *Romanische Sprachgeschichte / Histoire linguistique de la Roumanie*, ed. by GERHARD ERNST, MARTIN-DIETRICH GLESSGEN, CHRISTIAN SCHMITT, et al., Berlin-New York, de Gruyter, 2006, pp. 1267-1280. (Citato a p. 1.)
- *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991. (Citato a p. 1.)
- *Manoscritti volgari in tipografia*, in *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-195. (Citato a p. 1.)
- *Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo. Ferrara, 29-31 maggio 1987*, ed. by MARCO SANTAGATA and AMEDEO QUONDAM, Modena, Panini, 1989, pp. 43-81. (Citato a p. 1.)

PAROLE CHIAVE

Manuscripts; printed books; printer's copies.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Paolo Trovato (San Donà di Piave, Venezia, 1952) è un filologo e storico della lingua italiana. Dopo essersi laureato a Venezia, ha continuato la sua formazione a Leida e ha insegnato nelle università di Leida, Venezia, Salerno, Aix en Provence e alla Hebrew University di Gerusalemme. Dal 1994 insegna Storia della lingua italiana e Critica testuale all'Università di Ferrara. Si è occupato di Dante, Petrarca, Machiavelli e Tasso, ma anche di filologia dei libretti e di lessicologia musicale. Da oltre un quindicennio coordina una piccola équipe di studiosi con l'obiettivo di ricostruire il testo della *Divina Commedia* (tecnicamente, offrirne un'edizione critica) in collaborazione, tra gli altri, con Luisa Ferretti Cuomo, che si occupa del commento continuo al testo. Condiregge con Franco Cardini il progetto editoriale «Storie e linguaggi», pubblicato da libreriauniversitaria.it Edizioni, che affianca una collana e una rivista semestrale.

paolo.trovato@unife.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLO TROVATO, *A Few Words on Manuscripts, Printed Books, and Printer's Copies*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 1–5.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TOWARDS AN ATLAS OF ITALIAN PRINTER'S COPIES IN THE FIFTEENTH AND THE SIXTEENTH CENTURIES

MARTINA CITA – *Università di Ferrara*

The article examines twenty-one 15th and 16th centuries printer's copies, mostly preserved in Italian libraries. An atlas, which compares the printer's copies and the derived printed editions, was built according to Hellinga's model. As a consequence, this study offers an overview of the most common marks or evidence which prove that an exemplar was used in a printing house. Moreover, some general trends regarding the printing process are suggested.

L'articolo esamina ventuno antigrafì di tipografia (manoscritti o precedenti edizioni a stampa) del XV e XVI secolo, la maggior parte dei quali conservati in biblioteche italiane. Il contributo si presenta come un atlante, composto sul modello di Hellinga, e compara gli antigrafì di tipografia e le edizioni a stampa derivate. Di conseguenza, lo studio offre una panoramica sugli indizi e sulle tracce che permettono di dimostrare che un esemplare è stato utilizzato in tipografia. Inoltre, si forniscono alcune tendenze generali riguardanti il processo di stampa.

I shall offer here an atlas of Italian printer's copies of the 15th and the 16th centuries, which came to light after Paolo Trovato's pioneering *Censimento*.¹ I was able to add to his list about twenty exemplars, which I included in this study.

At first, I shall list the libraries in which the exemplars are preserved and the abbreviations I shall use in the following pages.

¹ During the preliminary research, for the incunabula I relied mostly on LOTTE HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, in *Text in Transit. Manuscript to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 67-101. On the other hand, for the 16th century editions I mostly relied on PAOLO TROVATO, *Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo. Ferrara, 29-31 maggio 1987*, ed. by MARCO SANTAGATA and AMEDEO QUONDAM, Modena, Panini, 1989, pp. 43-81, reprinted in PAOLO TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia*, in *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-195 (from which I quoted in this essay). I listed most of the Italian incunabula included in Hellinga's study, leaving out only her n° 2, 12 (both already widely described in MASSIMO MIGLIO and ORIETTA ROSSINI, *Gutenberg e Roma. Le origini della stampa nella città dei papi 1476-1477*, Electa Napoli, Napoli, 1997) and 17 (which is doubtful). Likewise, I quoted almost all the Italian printer's copies listed in the additions to Trovato's *Censimento*, excluding the ones which were already largely described and a few more exemplars which I was not able to consider for time reasons. Obviously, I found out more printer's copies thanks to other essays and studies: I will report them case by case throughout the atlas. Moreover, the atlas pattern was inspired by WYTZE G.S. HELLINGA, *Copy and Print in the Netherlands. An Atlas of Historical Bibliography*, 2 vols., Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1962. Finally, I cannot forget to thank all the librarians I met during this research for their kind help, the library directors and the photographers.

CdV, BAV	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
FL, AdS	Florence, Archivio di Stato
FL, BML	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana
FL, BNC	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale
FL, BR	Florence, Biblioteca Riccardiana
FL, BMa	Florence, Biblioteca Marucelliana
PR, BPal	Parma, Biblioteca Palatina
RE, BPan	Reggio Emilia, Biblioteca Municipale “Antonio Panizzi”
ROME, BNC	Rome, Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II”
ROME, BAng	Rome, Biblioteca Angelica
VE, BNM	Venice, Biblioteca Nazionale Marciana

In the following table, I shall list the printer’s copies and the corresponding printed editions considered in this study. I also shall specify in which libraries the printer’s copies are preserved.²

Tabella 1: Exemplars considered in this study

Printer’s copy	Printed edition
1. VE, BNM, Z.228 (=1671)	Bessarion, <i>Adversus calumniatorem Platonis</i> , Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Editor: J. A. Bussi (?)
2. VE, BNM, Lat. VI 60 (=2591)	Bessarion, <i>Correctio librorum Platonis de legibus. De natura et arte</i> , Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Editor: J. A. Bussi (?)
3. CdV, BAV, Vat. Lat. 6803 (I and III decades)	Titus Livius, <i>Historiae romanae Decades I, III, IV</i> , Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Editor: J. A. Bussi
4. FL, BR, Ricc. 487 (IV decade)	Titus Livius, <i>Historiae romanae Decades I, III, IV</i> , Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Editor: J. A. Bussi
5. CdV, BAV, Vat. Lat. 5991	Gaius Plinius Secundus, <i>Historia naturalis</i> , Rome, Sweynheym and Pannartz, 1470, Editor: J. A. Bussi
6. FL, BMa, R.a.247 [=Leo I, <i>Sermones et Epistulae</i> , Rome, J.P. de Lignamine, 1470]	Leo I, <i>Sermones et Epistulae</i> , Rome, Sweynheym and Pannartz, 1470. Editor: J. A. Bussi

Continued on the next page

² The exemplars are presented in chronological order, according to the year of the printed edition. Whenever two or more editions were printed in the same year, I will follow the alphabetical order, if any other chronological information, such as the day or month of the impression, is missing.

Continued from preceding page

- | | |
|---|---|
| 7. CdV, BAV, Ottob. lat. 1279 | Flavius Blondus, <i>Roma instaurata</i> , Rome, printer of Statius, 1471 |
| 8. CdV, BAV, Vat. lat. 3319 | Johannes Tortellius, <i>Ortographia</i> , Rome, Ulrich Han and Simon Nicolai Chardella, 1471. Editor: Adamo Montaldo |
| 9. FL, BNC, Magl. XXI. 136-137 | Donatus Acciaiolus, <i>Expositio Ethicorum Aristotelis</i> , Florence, Apud Sanctum Jacobum de Ripoli, 1478 |
| 10. FL, BNC, Conv. soppr. C.4.797 | Bartholomaeus Platina, <i>Vitae pontificum</i> , Venice, Johannes de Colonia and Giovanni Manthen, 1479 |
| 11. FL, BML, Plut. 89 sup. 113 e 1 | Leo Baptista Alberti, <i>De re aedificatoria</i> , Florence, Nicolaus Laurentii, 1485. Editor: Bernardus de Albertis |
| 12. FL, BR, ms 766 | Epictetus, <i>Enchiridion</i> , translated by Angelus Politianus, in Censorinus, <i>De die natali</i> , Bologna, Benedictus Hectoris, 1497. Editor: Philippus Beroaldus |
| 13. CdV, BAV, Vat. Lat. 4820 | Sperone Speroni, <i>Canace</i> , Venice, Vincenzo Valgrisi, 1546 |
| 14. FL, AdS, Cerchi 838 | Aristoteles, <i>Trattato dei governi</i> , Florence, Lorenzo Torrentino, 1549. Editor: Bernardo Segni |
| 15a. RE, BPan, Vari C. 20 | Lodovico Castelvetro, <i>Ragione d'alcune cose segnate nella canzone di Annibal Caro</i> , Modena, Cornelio Gadaldini il vecchio, [1559] |
| 15b. RE, BPan, Vari C. 20 | Lodovico Castelvetro, <i>Giunta fatta al ragionamento degli articoli e dei verbi di messer Pietro Bembo</i> , Modena, Eredi Cornelio Gadaldini, 1563 |
| 16. ROME, BNC, V.E. 1510 | Apollonius Pergaeus, <i>Conicorum libri quattuor</i> , Bologna, Alessandro Benacci, 1566 |
| 17. FL, BNC, II.III.350 | <i>Istorie pistolesi</i> , Florence, Eredi Bernardo Giunta, 1578. Editor: Vincenzo Borghini. |
| 18. VE, BNM, Marciano it. IX 119 (=6481) [=Torquato Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i> , Venice, Cavalcalupo, 1580] | Torquato Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i> , Ferrara, Vincenzo Baldini, 1581. Editor: Febo Bonnà |

Continued on the next page

Continued from preceding page

19. FL, BNC, Post. 157 [=] Jacopo Passavanti, <i>Specchio di vera penitenza</i> , Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1585. Editor: Leonardo Salviati
20. PR, BPal, Parm. 1609 Pomponio Torello, <i>Merope</i> , Parma, Erasmo Viotti, 1589

For each printer's copy I included in the atlas from one to three folios, in order to show how these exemplars were used in printing houses. The folios I chose are remarkable, as they have the so-called printer's marks or make up signatures and other evidence which can confirm that the exemplars they belong to were used to produce a printed edition. In the following table, I shall mention the different kind of printer's marks or evidence I found out on the exemplars I have considered in this study.³

Tabella 2: Printer's marks or evidence detected on printer's copies

- A Typographic ink stains
- B Fingerprints (even if partial)
- C Letters corresponding to signatures of the printed edition
- D Other ink or drypoint marginal marks (lines, crosses)
- E Vertical lines or dots
- F Ink, *lapis* or drypoint numerical marks
- G Drypoint or *lapis* alphanumerical marks
- H Ink alphanumerical marks
- I Drypoint or *lapis* marks in the main body of the text
- L Ink marks in the main body of the text
- M Numerical or alphanumerical marks in combination with *lapis*, drypoint or ink line
- N Orthographic corrections
- O Significant corrections
- P Textual additions
- Q Red ink marks in the main body of the text (Johannes Andreas Bussi)
- R *Marginalia* (that is marginal captions)

³ The marks and evidence are listed from the most mechanical ones, such as fingerprints or insertions of letters or numbers, to the most elaborated ones (corrections, textual insertions, captions). As far as mechanical features are concerned, I shall list them among the evidence detected, even if they are not that patent right in the few folios I was able to reproduce in this atlas (in particular, I am referring to ink stains or fingerprints).

This page is intentionally blank to print the text on one page and the related images on the facing page

I. BESSARION, *ADVERSUS CALUMNIATOREM PLATONIS*

Printer's copy: VE, BNM, Lat.Z.228 (=1671).

Edition: Bessarion, *Adversus calumniatorem Platonis*, in *Adversus calumniatorem Platonis*. Add: *Correctio librorum Platonis de legibus Georgio Trapezuntio interprete. De natura et arte*, Rome, Conradus Sweynheym and Arnoldus Pannartz, [before 28 August 1469], editor Johannes Andreas Bussi; ISTC ib00518000, GW 4183.⁴

Evidence and marks detected: F, I (in the first books), A, D, F, L, P (further on)

At a first glance, it could be hard to find markings and signs in the first books of the printer's copy. However, a closer look allows to find them also in this section.⁵ To start, there is a numerical mark between two dots (Fig. 1, l. 18) which corresponds to the page-end in the incunable (Fig. 2). Moreover, a faint drypoint or *lapis* cross in the main body of the text divides the words *alteri* and *inherentem* (Fig. 1, line 18), corresponding to the incunable page-end.⁶

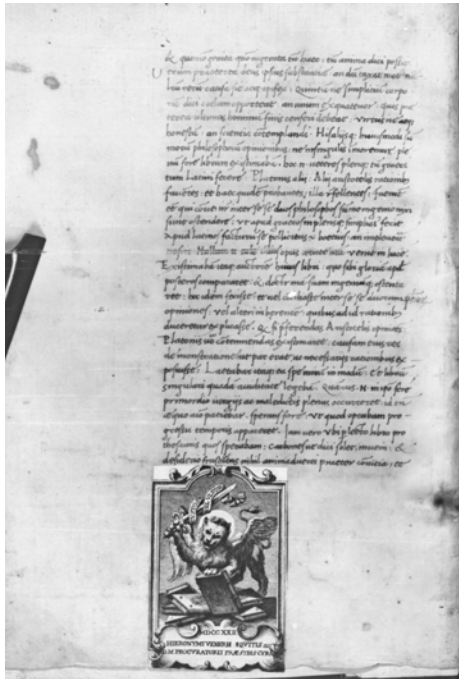
As I have already disclosed, there is abundant evidence starting from the fourth book. At first, there are conspicuous typographical ink stains and later corrections, which grow more numerous in this section. A numerical mark (19) points out the page-end, also emphasized by a T-shaped stroke in the main body of the text, which separates the words *coinquatus* and *est* (Fig. 3, l. 23). The marginal dark ink note should also be noticed and should be attributed to Bessarion himself.⁷ This addition is preceded by a catchword which indicates precisely where the textual addition (*haec perversa nimis: digna est laudari illa*) should be placed in the main body of the text. To conclude, it is interesting to observe how this marginal note will be included in the printed version (Fig. 4).

4 Exemplar: VE, BNM, Inc. 219. Bibl.: CARLA FROVA and MASSIMO MIGLIO, *Dal ms. Sublacense XLII all'editio princeps del 'De civitate Dei' di Sant'Agostino (Hain 2046)*, in MASSIMO MIGLIO (ed.), *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*. Atti del 2° seminario, 6-8 maggio 1982, Città del Vaticano, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1983, pp. 245-273, pp. 261-262; GIUSEPPE LOMBARDI, *Dal manoscritto alla stampa*, in *Gutenberg e Roma: le origini della stampa nella città dei papi 1476-1477*, ed. by MASSIMO MIGLIO and ORIETTA ROSSINI, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 29-40, pp. 33-35; MARGARET LANE FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*. Appendix to *Author's Autograph and Printer's Copy: Werner Rolewink's Paradisus Conscientiae*, in *Incunabula. Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga*, ed. by MARTIN DAVIES, London, British Library, 1999, pp. 109-128 n° 2; HELINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., p. 69, n° 3.

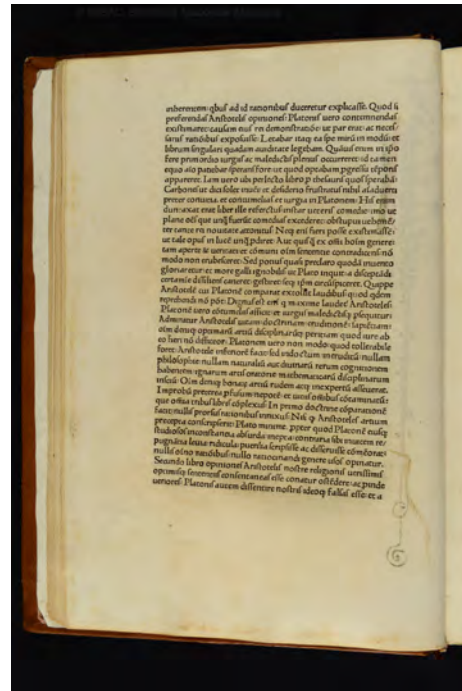
5 In this regard, I shall report the descriptive cartouche I found in the front folio (my transcription): *Insunt libri primus, secundus et quartus a Bessarione retractati, ut in editione romana [s. 1469]: immo vero ex hoc ipso codice, manu auctoris emendato, in ea impressione librum quartum [fol. 97-180] representatum fuisse, typographorum maculae et signa quaedam aperte declarant.*

6 As disclosed by Hellinga, in-line marks correspond to page-end in the incunable (HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., p. 69).

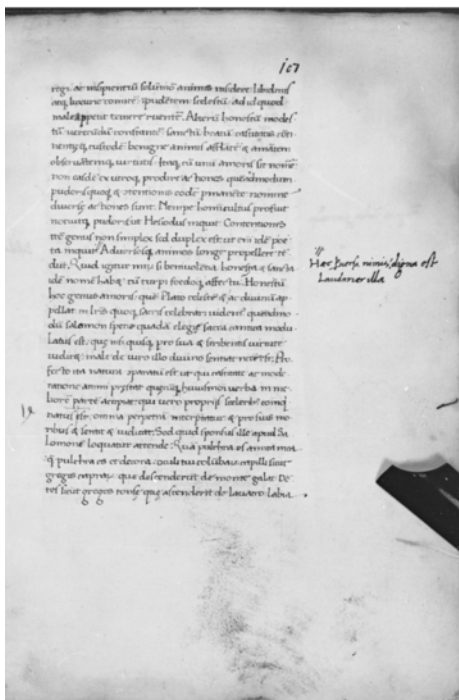
7 As it is disclosed by the librarian who wrote down the already mentioned cartouche and confirmed by Gasparini Leporace and Mioni, this manuscript presents abundant corrections and Latin or Greek additions to the main text which should be ascribed to the Cardinal itself. In this regard, I refer to TULLIA GASPARRINI LEPORACE and ELPIDIO MIONI (eds.), *Cento codici bessarionei. Catalogo di mostra*, Venezia, Libreria Vecchia del Sansovino, 1968, pp. 12-13, n° 10.



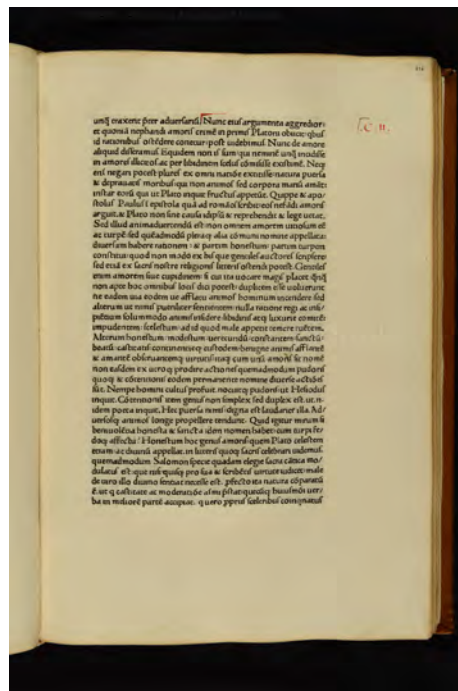
(a) Fig. 1 – Bessarion, *Adversus calumniatorem Platonis*. Printer's copy: VE, BNM, Lat.Z.228 (=1671), f. iv.



(b) Fig. 2 – Bessarion, *Adversus calumniatorem Platonis*. Edition: Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Exemplar: VE, BNM, Inc. 219, f. 16v.



(c) Fig. 3 – Bessarion, *Adversus calumniatorem Platonis*. Printer's copy: VE, BNM, Lat.Z.228 (=1671), f. 107r.



(d) Fig. 4 – Bessarion, *Adversus calumniatorem Platonis*. Edition: Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Exemplar: VE, BNM, Inc. 219, f. 131r.

2. BESSARION, *CORRECTIO LIBRORUM PLATONIS DE LEGIBUS. DE NATURA ET ARTE*

Printer's copy: VE, BNM, Lat. VI 60 (=2591)

Edition: Bessarion, *Correctio librorum Platonis de legibus. De natura et arte*, in *Adversus calumniatorem Platonis*. Add: *Correctio librorum Platonis de legibus Georgio Trapezuntio interprete. De natura et arte*, Rome, Conradus Sweynheym and Arnoldus Pannartz, [before 28 August 1469], editor Johannes Andreas Bussi; ISTC ib00518000, GW 4183.⁸

Evidence and marks detected: A, B, D, L, N.

The folio reproduced in Fig. 5 is affected by several typographical ink stains and contains a fingerprint as well (l. 15, right on the words *convivial et*). There is a series of double dots side by side on the left margin in six lines (Fig. 5).⁹ Moreover, a U-shaped mark in lighter ink placed in the main body of the text at line 7 divides the words *debeant* and *et* and emphasizes the page-end, which corresponds to the printed version (Fig. 6).

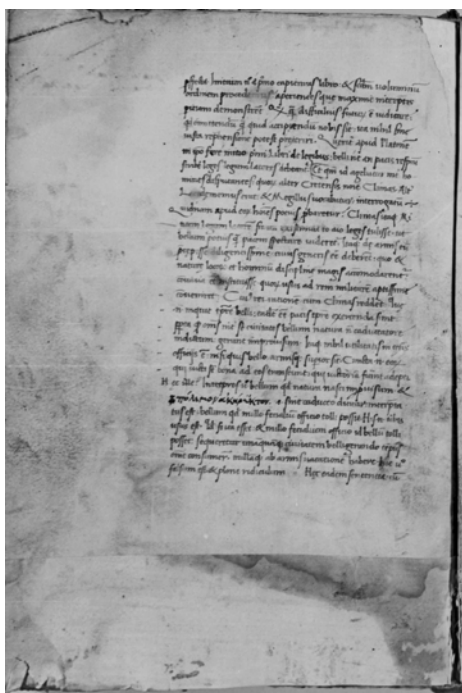
Similar marks and signs are detected in the following folio (Fig. 7). A lighter stroke in the main body of the text, identical to the one of Fig. 5, divides the words *et* and *Cliniam*. Another marginal sign made with the same light ink underlines the page-end. Moreover, there is a darker ink correction (*ea > ita*, l. 11), which will be included in the printed text (Fig. 8).

To conclude, in both samples the Greek words (Fig. 5, l. 23; Fig. 7, ll. 12, 21) seem to be a later addition, probably by Bessarion himself, who wrote them down at a later stage with a darker kind of ink.¹⁰

8 Exemplar: VE, BNM, Inc. 219. Bibl.: FROVA and MIGLIO, *Dal ms. Sublacense XLII all'editio princeps del 'De civitate Dei' di Sant'Agostino (Hain 2046)*, cit., pp. 261-262; FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*, cit., n° 2; HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., p. 69, n° 3.

9 It is not that easy to clarify the aim of these marks. I do not think they were used to count the lines, for they mark only a few of them. Likewise, I cannot confirm that they meant to mark a quote, according to a non-frequent 15th century scribal habit.

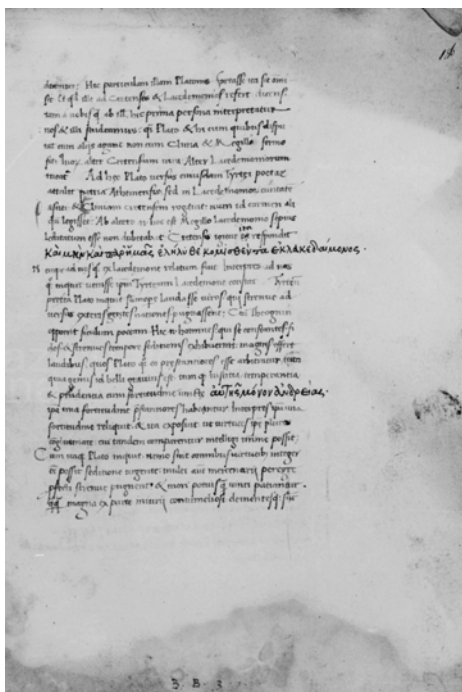
10 In this regard, I refer to GASPARRINI LEPORACE and MIONI, *Cento codici bessarionei*, cit., pp. 13-14, n° 11.



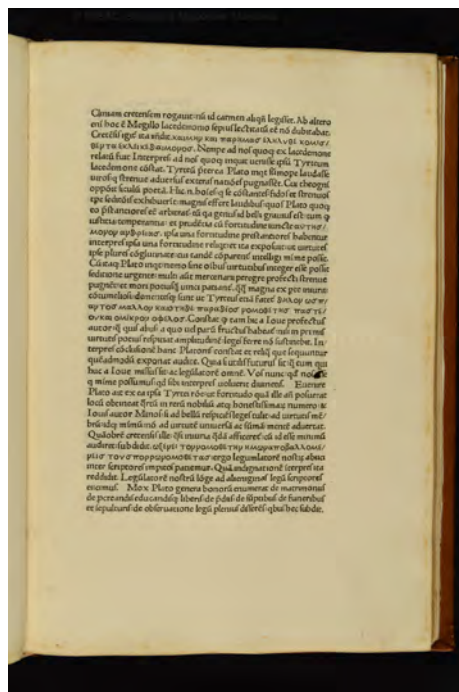
(a) Fig. 5 – Bessarion, *Correctio librorum Platonis de legibus. De natura et arte*. Printer's copy: VE, BNM, Lat. VI 60 (=2591), f. 184v.



(b) Fig. 6 – Bessarion, *Correctio librorum Platonis de legibus. De natura et arte*. Edition: Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Exemplar: VE, BNM, Inc. 219, f. 176v.



(c) Fig. 7 – Bessarion, *Correctio librorum Platonis de legibus. De natura et arte*. Printer's copy: VE, BNM, Lat. VI 60 (=2591), f. 186r.



(d) Fig. 8 – Bessarion, *Correctio librorum Platonis de legibus. De natura et arte*. Edition: Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Exemplar: VE, BNM Inc. 219, f. 178r.

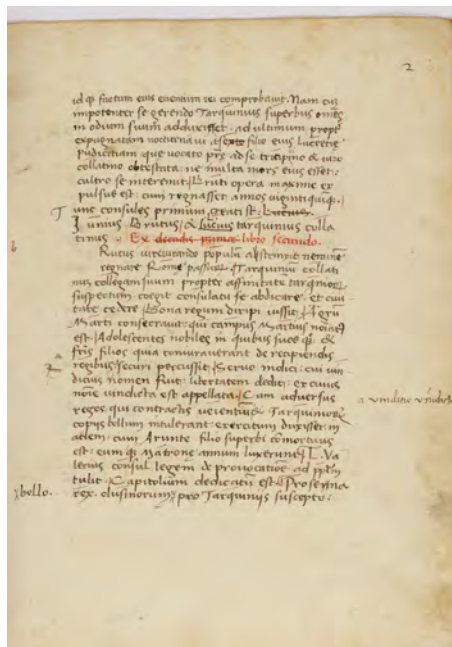
3. TITUS LIVIUS, *HISTORIAE ROMANAE DECADES I, III, IV*

Printer's copy: CðV, BAV, Vat. Lat. 6803 (I and III decades).¹¹

Edition: Titus Livius, *Historiae romanae Decades* [I, III, IV], Rome, Conradus Sweynheym and Arnoldus Pannartz, [not before 23 (or 13) Sept. 1469], editor Johannes Andreas Bussi; ISTC il00236000, GW M18470.¹²

Evidence and marks detected: A, B, H, L, Q.

In Fig. 9 there is a marginal alphanumerical signature (7a) corresponding to the edition page-end (Fig. 10). Moreover, an overturned V-shaped stroke in the main body of the text separates the words *regibus* and *securi* (Fig. 9, l. 20). The folio reproduced in Fig. 9 is characterized by red ink marks by the editor Johannes Andreas Bussi, bishop of Aleria. To conclude, there are faint typographical ink stains (Fig. 9).



(a) Fig. 9 – Titus Livius, *Historiae romanae Decades I, III, IV*. Printer's copy: CðV, BAV, Vat. Lat. 6803, f. 2r. On concession of Biblioteca Apostolica Vaticana. All rights reserved © 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana



(b) Fig. 10 - Titus Livius, *Historiae romanae Decades I, III, IV*. Edition: Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Exemplar: FL, BNC, Magl. C. _3-4, f. 4r.

¹¹ It is important to notice how two printer's copies were used for the casting off of Livy edition: the Vatican codex (for the 1st and the 3rd decades) and the Riccardiano one, which is described in the following pages (for the 4th decade).

¹² Exemplar: FL, BNC, Magl. C. _3-4. Bibl.: MICHAEL D. REEVE, *The Transmission of Livy 26-40*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», CXIV (1986), pp. 129-172; LOMBARDI, *Dal manoscritto alla stampa*, cit., pp. 33 and 35; FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*, cit., n° 3; HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., p. 69, n° 4.

4. TITUS LIVIUS, *HISTORIAE ROMANAE DECADES* I, III, IV

Printer's copy: FL, BR, Ricc. 487 (IV deca)

Edition: Titus Livius, *Historiae romanae Decades* [I, III, IV], Rome, Conradus Sweynheym and Arnoldus Pannartz, [not before 23 (or 13) Sept. 1469], editor Johannes Andreas Bussi; ISTC il00236000, GW M18470.¹³

Evidence and marks detected: D, F, H, L, N, O, P, Q.

In the folio reproduced in Fig. 11 there is a marginal alphanumerical mark combined with a red ink slash in the main body of the text (l. 4), which emphasizes the first word of the corresponding page of the printed edition (*essent*, Fig. 12). There are several orthographic corrections and the above-mentioned red ink marks.¹⁴ A more significant correction (*ipsi ephirri* > *ipsi montes Epiri*, Fig. 11, l. 23) is included in the printed text (Fig. 12, line 12).

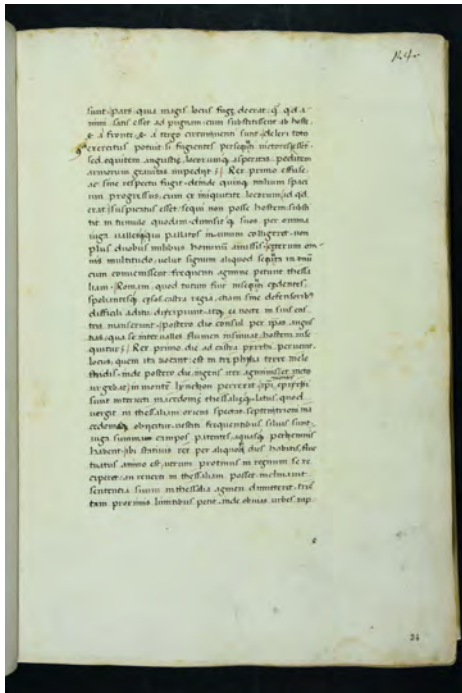
The page-end is pointed out by an alphanumerical signature in Fig. 13 as well. Moreover, a vertical slash in the main body of the text emphasizes how *consulium* has to be the first word of the corresponding page of the printed edition (Fig. 14). There are several orthographic and significant corrections.¹⁵ Red ink marks pop up in this folio as well (Fig. 13).

To conclude, in the last folio here presented there is a marginal alphanumerical mark (*12a*) setting up the page-end. Moreover, a light ink double slash in the main body of the text separates the words *Valerium* and *operibus* (Fig. 15, l. 17). This folio presents not only abundant orthographic corrections, but also some more remarkable interventions, such as the marginal textual insertion, emphasized by a combined mark (a dot and an oblique slash) and included in the printed text (Fig. 15, ll. 8-10: *latere quoque et cements et saxa varie magnitudinis prebebant. Et Romani quidem operibus magis quam armis urbem oppugnabant. Etoli contra armis se tuebantur nam*).

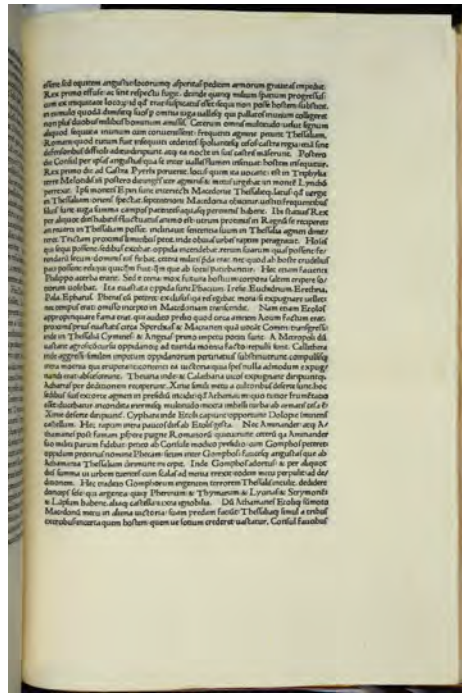
¹³ Exemplar: FL, BML, D'Elci 652. Bibl.: TERESA DE ROBERTIS and ROSANNA MIRIELLO, *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze I, mss. 1-1000*, Firenze, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 1997, p. 27, n° 32; LOMBARDI, *Dal manoscritto alla stampa*, cit., p. 35; FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*, cit., n° 3; HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., p. 69, n° 4; NICOLETTA GIOVÈ and MARCO PALMA, *Livio nel Quattrocento fra manoscritti e stampa. Strutture grafiche e materiali*, in *A primordio Urbis. Convegno internazionale di studi su Tito Livio (Padova, 21-23 ottobre 2015)*, in press.

¹⁴ Regarding Johannes Andreas Bussi's *modus operandi*, one should refer to De Robertis and Miriello, *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze I*, cit., and to Giovè and Palma, *Livio nel Quattrocento fra manoscritti e stampa*, cit. All these scholars agree that those red ink marks were used by Johannes Andreas Bussi in order to prepare the external feature of the text, introducing, sometimes, some significant changes as well. In my opinion, these red ink marks could have been added by the editor at a later stage, first correcting the text with black ink.

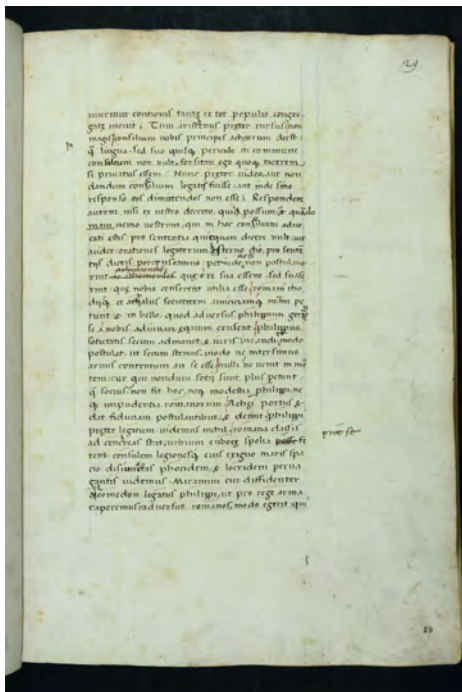
¹⁵ I shall list this significant correction in particular: *postulaverint ac athenienses e re sua esse* > *postulaverint athenienses e re sua esse* > *postulaverint e re sua esse* (l. 14).



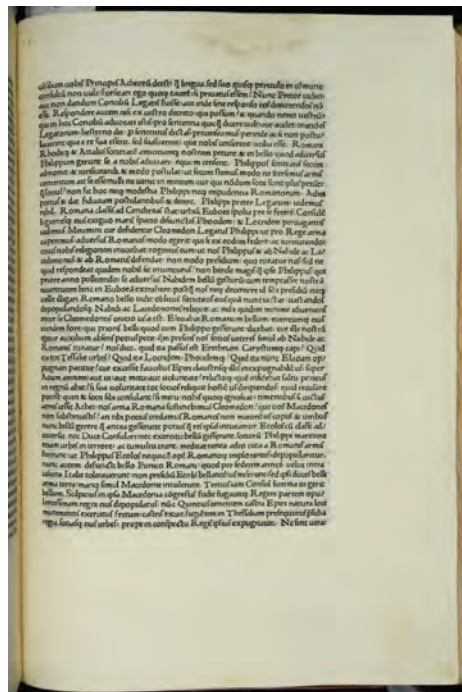
(a) Fig. 11 – Titus Livius, *Historiae romanae Decades I, III, IV*. Printer's edition: FL, BR, Ricc. 487, f. 24r.



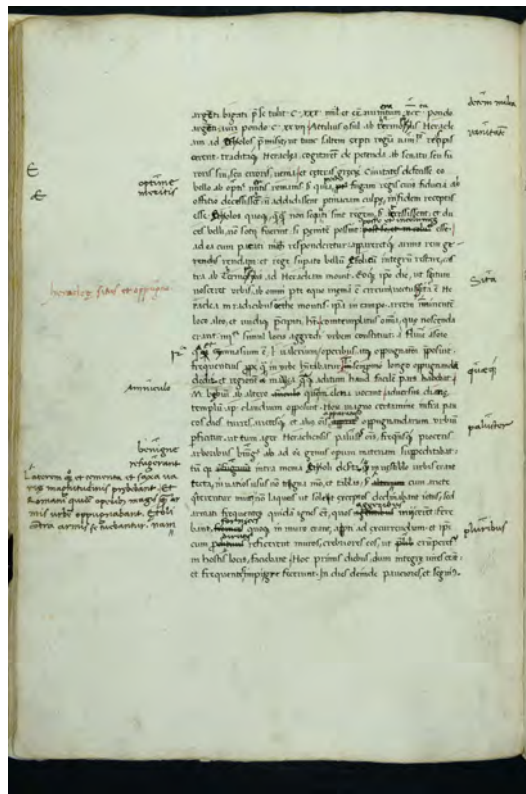
(b) Fig. 12 – Titus Livius, *Historiae romanae Decades I, III, IV*. Edition: Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Exemplar: FL, BML, D'Elci 652, 1st folio (unnumbered page).



(c) Fig. 13 – Titus Livius, *Historiae romanae Decades I, III, IV*. Printer's copy: FL, BR, Ricc. 487, f. 29r.



(d) Fig. 14 – Titus Livius, *Historiae romanae Decades I, III, IV*. Edition: Rome, Sweynheym and Pannartz, 1469. Exemplar: FL, BML, D'Elci 652, 2nd folio (unnumbered page).



(a) Fig. 15 - Titus Livius, *Historiae romanae Decades I, III, IV*. Printer's copy: FL, BR, Ricc. 487, f. 107v.



(b) Fig. 16 - Titus Livius, *Historiae romanae Decades I, III, IV*. Edition: Rome, Swyneheym and Pannartz, 1469. Exemplar: FL, BML, D'Elci 652, 3rd folio (unnumbered page).

5. GAIUS PLINIUS SECUNDUS, *HISTORIA NATURALIS*

Printer's copy: CdV, BAV, Vat. Lat. 5991¹⁶

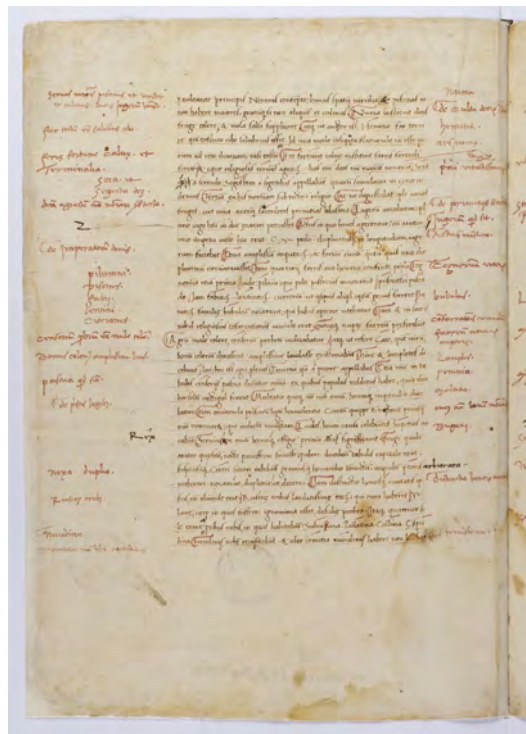
Edition: Gaius Plinius Secundus, *Historia naturalis*, Rome, Conradus Sweynheym and Arnoldus Pannartz, [between 8 Apr. and 30 Aug.] 1470, editor Johannes Andreas Bussi; ISTC ip00787000, GW M34306.¹⁷

Evidence and marks detected: A, B, L, M, N, Q.

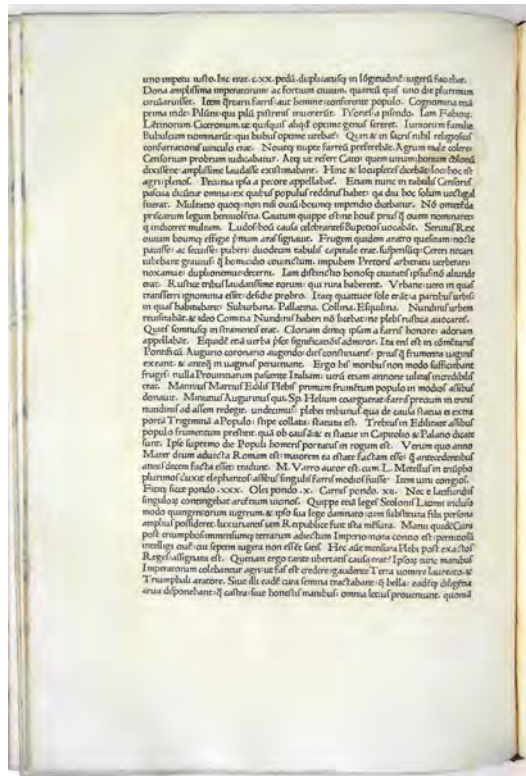
The printer's copy presents the already described red ink marks by Johannes Andreas Bussi (Fig. 17). The page-end is pointed out by a number and a line. Moreover, a vertical slash in the main body of the text points at the first word of the corresponding page of the printed version (Fig. 18, l. 10 *uno impetu*). To conclude, I shall list the orthographic corrections (Fig. 17) included in the printed text: *significabit* > *signavit* (l. 25, correction in red ink); *pretoris verberari* > *pretoris arbitratum verberari* (l. 27, *arbitratum* added in the margin with darker ink); *erant partibus* > *erant a partibus* (l. 31, the *a* in darker ink as well). All the darker ink corrections seem to have been introduced simultaneously, hence they appear to belong to the same textual layer.

¹⁶ As already stated by Marucchi, the Vat. Lat. 5991 derives from the Angelicano 1097, copied in 1460 and used by Johannes Andreas Bussi in order to cast his Pliny edition off. The Vatican codex contains only nineteen books (18-37). The first books (1-17) were copied from the Angelicano as well, but this exemplar is missing.

¹⁷ Exemplar: ROME, BAng, Inc. 528. Bibl.: REMIGIO SABADINI, *Le edizioni quattrocentesche della 'Storia naturale' di Plinio*, in «Studi di filologia classica», VIII (1900), pp. 439-448; ADRIANA MARUCCHI, *Note sul manoscritto di cui si è servito Giovanni Andrea Bussi per l'edizione di Plinio del 1470*, in «Bulletin de l'Institut de recherche et d'histoire des textes», XV (1967-1968), pp. 178-182; GIOVANNI ANDREA BUSSI, *Prefazioni alle edizioni di Sweynheym e Pannartz, prototipografi romani*, ed. by MASSIMO MIGLIO, Milano, Il Polifilo, 1978, Tav. 14; PAOLA CASCIANO, *Il ms. Angelicano 1097, fase preparatoria per l'edizione del Plinio di Sweynheym e Pannartz (Hain 13088)*, in MIGLIO, *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, cit., pp. 381-394, p. 384; MASSIMO MIGLIO, *Dalla pagina manoscritta alla forma a stampa*, in «Bibliofilia», LXXXV/3 (1983), pp. 249-256; LOMBARDI, *Dal manoscritto alla stampa*, cit., pp. 32, 35-36; *Gutenberg e Roma*, cit., pp. 32, 38; FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*, cit., n° 7; MICHAEL D. REEVE, *The Editing of Pliny's 'Natural History'*, in «Revue d'histoire des textes», II (2007), pp. 107-179, pp. 147, 171; HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., pp. 71-72, 77.



(a) Fig. 17 – Gaius Plinius Secundus, *Historia naturalis*. Printer's copy: C_DV, BAV, Vat. Lat. 5991, f. iv. On concession of Biblioteca Apostolica Vaticana. All rights reserved: Vat. Lat. 5991 © 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana



(b) Fig. 18 – Gaius Plinius Secundus, *Historia naturalis*. Edition: Rome, Sweynheym e Pannartz, 1469. Exemplar: ROME, BAng, Inc. 528, (unnumbered folio, iv).

6. LEO I, *SERMONES ET EPISTULAE*

Printer's copy: Leo I, *Sermones et epistulae*, [Rome, Johannes Philippus de Lignamine, before 21 Sept. 1470]; ISTC il00128500, GW M17804.¹⁸

Edition: Leo I, *Sermones et epistulae*, Rome : Conradus Sweynheym and Arnoldus Pannartz, [after 21 Sept.] 1470, editor Johannes Andreas Bussi; ISTC il00129000, GW M17800.¹⁹

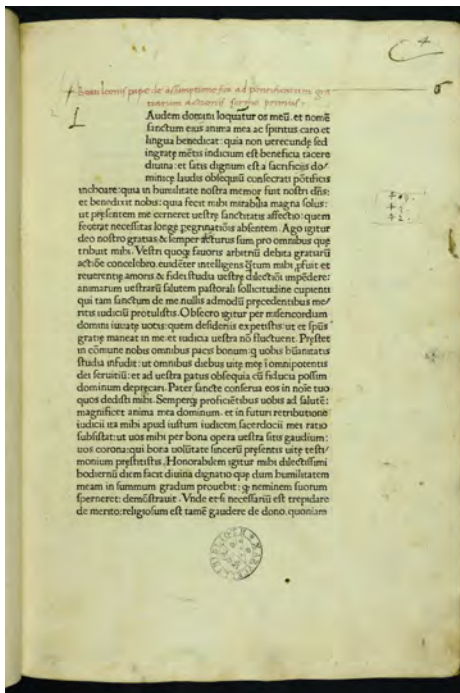
Evidence and marks detected: A, D, F, L, M, Q.

In the front page of the printer's copy, reproduced in Fig. 19, there is a horizontal line combined with the number 6 in correspondence to the title. On the right margin, three couples of numbers inside a square, written in darker ink, maybe gave some information regarding the quires or the quantity of paper to use. Several typographical ink stains should be noted as well.

The printer's copy's folio reproduced in Fig. 21 presents the red ink marks in the main body of the text. A horizontal line combined with the number 10 and a slash in the main body of the text (Fig. 21, l. 9) points out the page-end (*preciosus/ nec solum*, Fig. 22). To conclude, another horizontal line in the third but last line maybe intended to set up another page-end: however, it seems that there is no correspondence with the printed edition in this case, hence it could be considered as an error by the compositor.

¹⁸ Exemplar: FL, BMa, R.a.247

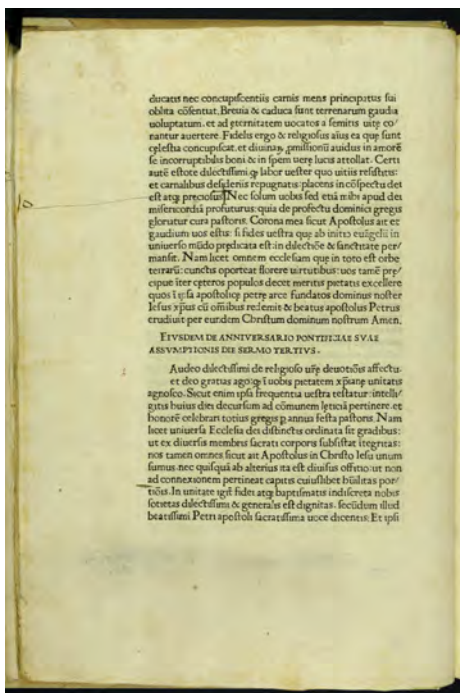
¹⁹ Exemplar: FL, BMa, R.a.779. Bibl.: PIERO SCAPECCHI, *Biblioteca Marucelliana, Firenze. Catalogo incunaboli*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1989, n° 4; PIERO SCAPECCHI, *An Example of Printer's Copy Esed in Rome, 1479*, in «The Library», XII/6th ser. (1990), pp. 50-52; FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*, cit., n° 8; HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., pp. 72-73, n° 8.



(a) Fig. 19 - Leo I, *Sermones et epistulae*, Rome, Johannes Philippus de Lignamine, 1470. Printer's copy: FL, BMA, R.a.247, f. 44r.



(b) Fig. 20 - Leo I, *Sermones ed epistulae*. Edition: Rome, Sweynheym and Pannartz, 1470. Exemplar: FL, BMA, R.a. 779, f. 44r.



(c) Fig. 21 - Leo I, *Sermones et epistulae*, Rome, Johannes Philippus de Lignamine, 1470. Printer's copy: FL, BMA, R.a.247, f. 46v.



(d) Fig. 22 - Leo I, *Sermones et epistulae*. Edition: Rome, Sweynheym and Pannartz, 1470. Exemplar: FL, BMA, R.a. 779, f. 46r.

7. FLAVIUS BLONDUS, *ROMA INSTAURATA*

Printer's copy: C_DV, BAV, Ottob. lat. 1279

Edition: Flavius Blondus, *Roma instaurata*, [Rome, printer of Statius, before 26 July 1471]; ISTC ib00701000, GW 04422.²⁰

Evidence and marks detected: A, D, I, N.

The severe typographical ink stains that can be noticed in the second folio seem to confirm that this manuscript was used in a printing house.²¹ However, other clues aren't as patent. It is likely that the compositor avoided marking heavily such a valuable manuscript,²² as a consequence faint drypoint or *lapis* marks were preferred. For instance, a drypoint cross and an oblique slash in the main body of the text²³ (Fig. 23, l. 11) point out the page-end. Moreover, there are orthographic corrections in darker ink, which are included in the printed text.²⁴

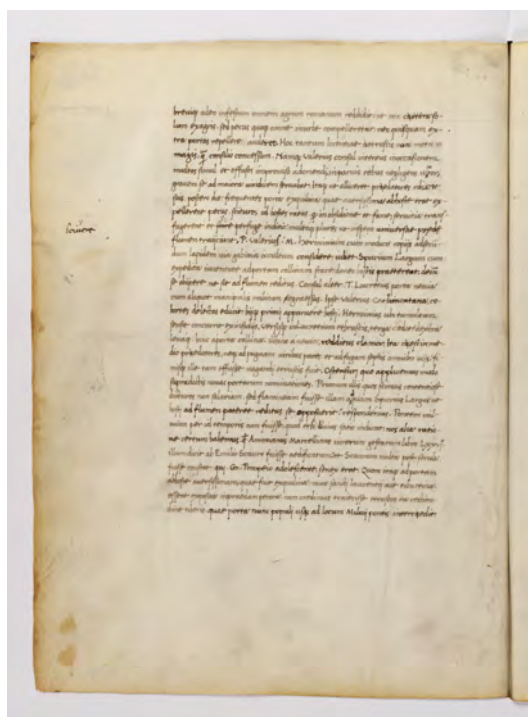
²⁰ Exemplar: ROME, BAng, Inc. 353 (2). Bibl.: MIGLIO and ROSSINI, *Gutenberg e Roma*, cit., p. 98; FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*, cit., n° 9; MASSIMO MIGLIO, *Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2002, pp. 121-122, 239; HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., p. 73, n° 4.

²¹ For instance, the 5th and the 6th folios are heavily affected by typographical ink stains.

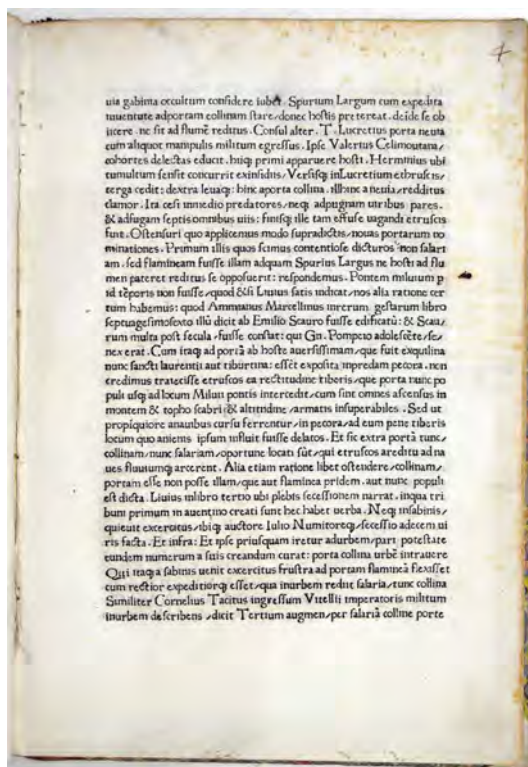
²² The manuscript, laid out on a single writing column, presents illuminated drop caps with *bianchi girari* decorations enriched by golden insertions.

²³ The slash in the main body of the text states how *via gabinia occultum* is supposed to be the beginning of the correspondent page of the printed version.

²⁴ I shall list, for instance: *aegressus* > *egressus* (Fig. 23, l. 14); *caesi* > *cesi* (Fig. 23, l. 17); *praedatores* > *predatores* (Fig. 23, l. 18); *effusde* > *effuse* (Fig. 23, l. 19); *aquam* > *ad quam* (Fig. 23, l. 21). Moreover, a colon is insert after *fuisse edificatum* (Fig. 23, l. 25) and *adversissimam* (Fig. 23, l. 27).



(a) Fig. 23 – Flavius Blondus, *Roma instaurata*. Printer's copy: CbV, BAV, Ottob. lat. 1279, f. 4v. On concession of Biblioteca Apostolica Vaticana. All rights reserved: Ottob. lat. 1279 © 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana



(b) Fig. 24 – Flavius Blondus, *Roma instaurata*. Edition: Rome, printer of Statius, 1471. Exemplar: ROME, BAng, Inc. 353, f. 64r.

8. JOHANNES TORTELLIUS, *ORTOGRAPHIA*

Printer's copy: CdV, BAV, Vat. lat. 3319

Edition: Johannes Tortellius, *Ortographia*, Ulrich Han and Simon Nicolai Chardella, [after 10 Aug.] 1471, editor Adamo Montaldo; ISTC it00394000, GW 47210.²⁵

Evidence and marks detected: A, M.

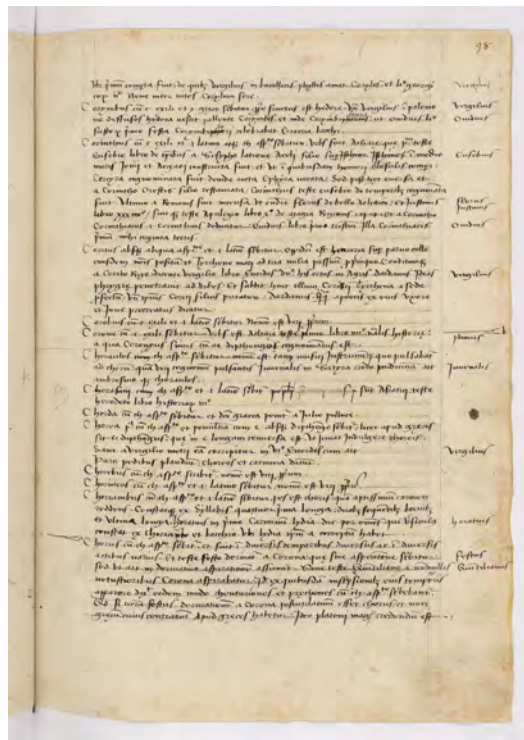
There is a horizontal line combined with the number 13 (Fig. 25), similar to the marks detected in the previous folios. Some lines below, there is another line with the letter *a*. It is likely that both marks were intended to point out the page-end (even if they do not exactly correspond to the printed version) as stated by Hellinga:

Sections were cast off, noting the number of the quires within sections, and pages within the quires [...]. Compositors marked their progress as they went along, deviating from the casting off. They marked page-ends with strokes within the text, and they noted page numbers in Arabic numerals in the margin. Conclusion: typesetting progressed seriatim within the pre-divided sections.²⁶

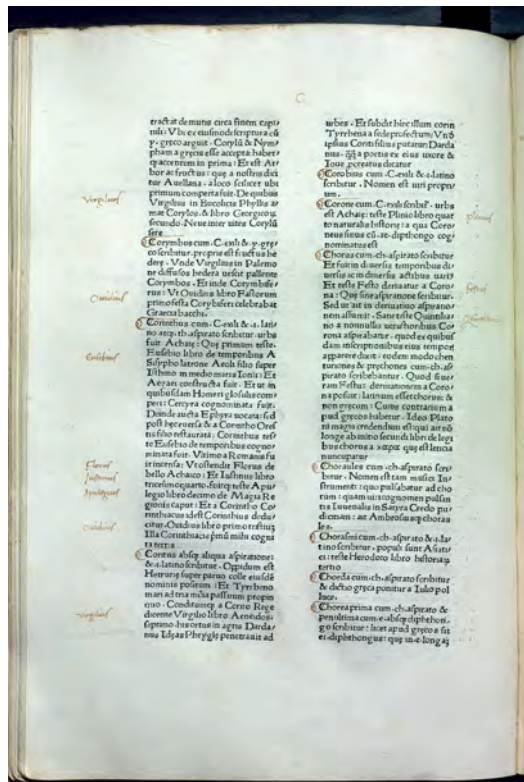
Finally, this folio is affected by faint typographical ink stains.

²⁵ Exemplar: ROME, BNC, 70.8.G.13. Bibl.: LUISA CAPODURO, *L'edizione romana del 'De Orthographia' di Giovanni Tortelli (Hain 15563) e Adamo da Montaldo*, in MIGLIO, *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, cit., pp. 37-56, pp. 42-50; MIGLIO, *Dalla pagina manoscritta alla forma a stampa*, cit., pp. 249-256; FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*, cit., n° 10; HELINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., pp. 73-74, n° 10.

²⁶ *Ibid.*, pp. 73-74.



(a) Fig. 25 – Johannes Tortellius, *Ortographia*. Printer's copy: CdV, BAV, Vat. lat. 3319, f. 98r. On concession of Biblioteca Apostolica Vaticana. All rights reserved: Vat. lat. 3319 © 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana



(b) Fig. 26 – Johannes Tortellius, *Ortografia*. Edition: Rome, Ulrich Han and Simon Nicolai Chardella, 1471. Exemplar: ROME, BNC, 70.8.G.13, f. 105v.

9. DONATUS ACCIAIOLUS, *EXPOSITIO ETHICORUM ARISTOTELIS*

Printer's copy: FL, BNC, Magl. XXI.136

Edition: Donatus Acciaiolus, *Expositio Ethicorum Aristotelis*, Florence, Apud Sanctum Jacobum de Ripoli, 1478; ISTC ia00017000 GW 00140.²⁷

Evidence and marks detected: A, D, E, N, O, P.

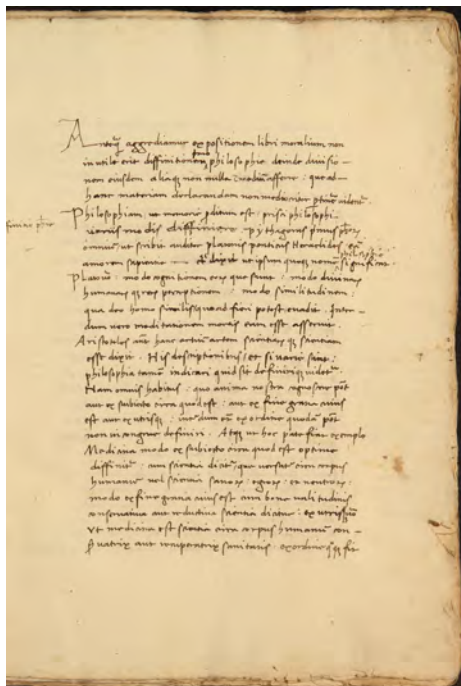
Some faint marginal markings are noticeable in the folio reproduced in Fig. 27: horizontal dashes along the right margin and a cross on the left one in the second paragraph. Moreover, there are some corrections which will be included in the printed text (Fig. 28).²⁸

In the following example taken from the printer's copy (Fig. 29), a significant text lacuna is restored on the right margin,²⁹ maybe by the author himself at a later stage (Fig. 29): it should be noticed how the printed version presents the whole text (Fig. 30, ll. 24-28). Moreover, orthographic corrections can be detected in this folio as well.

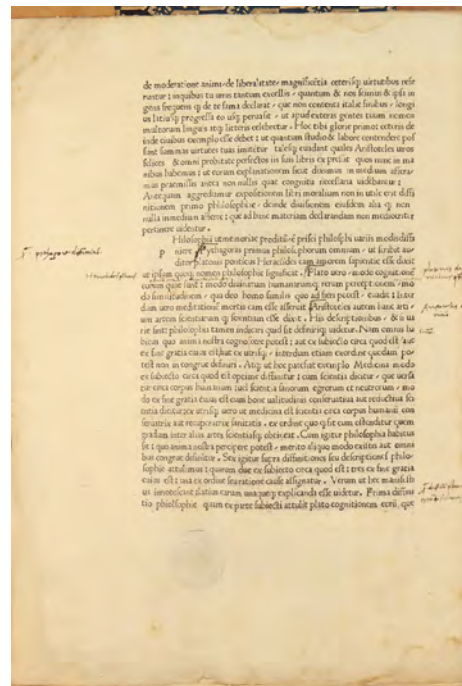
²⁷ Exemplar: FL, BNC, Magl. C.I.10. Bibl.: PIERO SCAPECCHI, *New light on the Ripoli Edition of the 'Expositio' of Donato Acciaoli*, in *The Italian Book 1465-1800. Studies Presented to Dennis Rhodes on his 70th Birthday*, ed. by DENIS V. REIDY, London, The British Library, 1993, pp. 31-33; FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*, cit., n° 19; HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., pp. 79-80, n° 18.

²⁸ I shall list the following examples: *diffinitionem philosophiae* > *diffinitionem primo philosophiae* (l. 2); *quoque nomen significat* > *quoque nomen philosophie significat* (l. 8). The ink's colour, so close to the one used for the main text, does not allow me to establish certainly whether those corrections were subsequent or not.

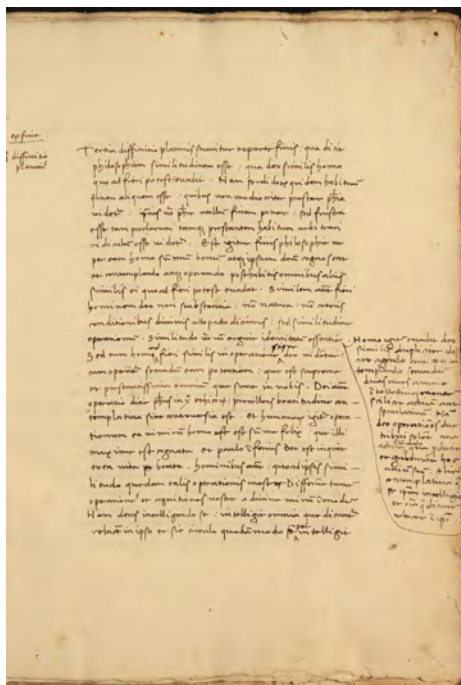
²⁹ The marginal textual addition is included on a circular line ending with a dart which points out where to insert it in the main body of the text. Also in this case the ink does not provide additional information regarding the stratigraphy of the corrections, hence I am not sure whether this insertion is simultaneous to the main text or not: regarding to this topic, I refer to HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., p. 79 for more details.



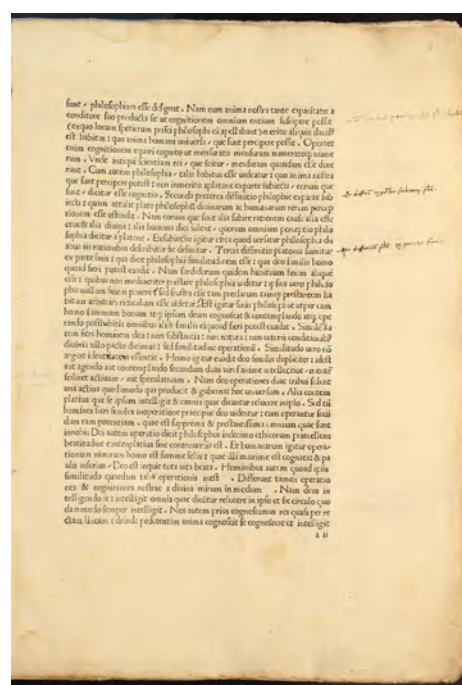
(a) Fig. 27 – Donatus Acciaiolus, *Expositio Ethicorum Aristotelis*. Printer's copy: FL, BNC, Magl. XXI.136, f. 2r.



(b) Fig. 28 – Donatus Acciaiolus, *Expositio Ethicorum Aristotelis*. Edition: Florence, Apud Sanctum Jacobum de Ripoli, 1478. Exemplar: FL, BNC, Magl. C.1.10, f. 4r.



(c) Fig. 29 - Donatus Acciaiolus, *Expositio Ethicorum Aristotelis*. Printer's copy: FL, BNC, Magl. XXI.136, f. 3r.



(d) Fig. 30 - Donatus Acciaiolus, *Expositio Ethicorum Aristotelis*. Edition: Florence, apud Sanctum Jacobum de Ripoli, 1478. Exemplar: FL, BNC, Magl. C.1, f. 43r.

IO. BARTHOLOMAEUS PLATINA, *VITAE PONTIFICUM*

Printer's copy: FL, BNC, Conv. soppr. C.4.797

Edition: Bartholomaeus Platina, *Vitae pontificum*, [Venice], Johannes de Colonia and Johannes Manthen, 11 June 1479; ISTC ip00768000, GW M33887.³⁰

Evidence and marks detected: A, F, G, H, L, M, N, O, P.

In the Fig. 31 several typographical ink marks can be detected on the upper left margin and in the lower right one.³¹ There are darker ink corrections which will be included in the printed text (Fig. 32).³² An overturned V-shaped mark and a double slash (Fig. 31, l. 21) point out a lacuna of the main text, which is restored by a marginal addition, written by a different scribe.³³

The folio reproduced in Fig. 33 is studded with markings and signs. At line 13, two horizontal lines (the first one on the left margin and the second one on the right) point to two marginal marks (*A* and *o*). On the lower margin, on the right, the alphanumerical combination *a4* was erased and corrected into *a2*. The ink mark in the main body of the text (Fig. 33, l. 7) is less evident, but fundamental for the casting off of the edition: in fact, it indicates where the corresponding page of the printed version is supposed to start (*purpura sic*, Fig. 34). To conclude, there are several corrections³⁴ and typographical ink stains.

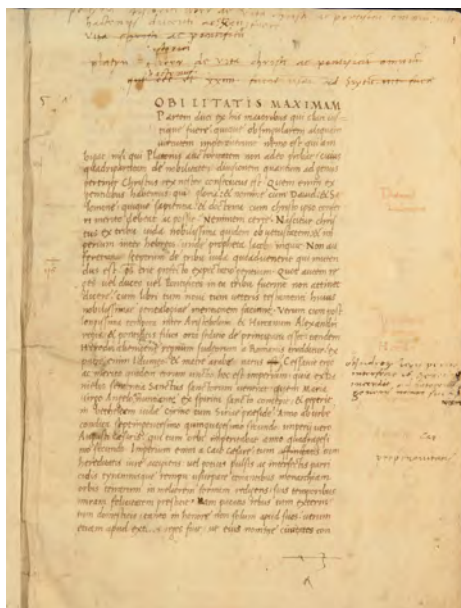
³⁰ Exemplar: FL, BNC, Magl. F.4.18. Bibl.: PIERO SCAPECCHI, *Un nuovo codice del 'Liber de vita Christi ac omnium Pontificum' di Bartolomeo Platina usato come esemplare di tipografia per le edizioni veneziane del 1479 e del 1504*, in «RR. Roma nel Rinascimento», xv (1999), pp. 247-252. It should be noted how Scapecchi asserts that this exemplar was used as a printer's copy not only for the incunable, but also for a 16th century Venetian edition printed by Pinzi (1504). However, in my study I preferred not to include the latest edition, for I did not find in the folios I have examined clues that pointed out its dependence from the Florentine manuscript.

³¹ To be more specific: instead of the drop cap, which was left empty by the scribe, there is a number (5) combined with a letter (maybe an *a*?) placed between two oblique slashes; a few lines below, there is a *16* with a dash on the top; on the bottom of the folio, on the right, an alphanumerical mark was erased and substituted just by the letter *a*.

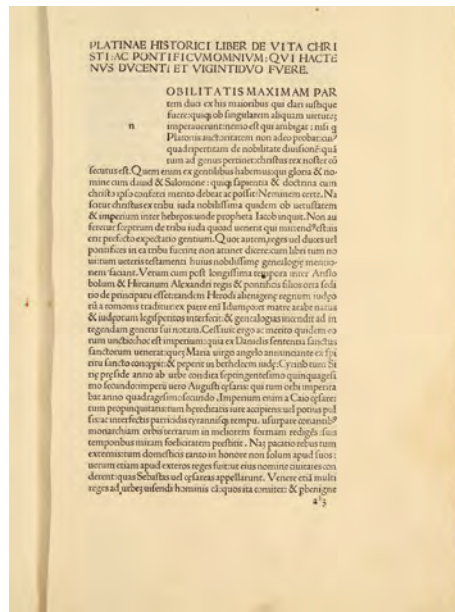
³² I shall list these two examples: *natus est* > *natus* (l. 21); *tum affinitis* > *tum propinquatis* (l. 28).

³³ There could be the possibility that the scribe who corrected the main text restored the lacuna as well.

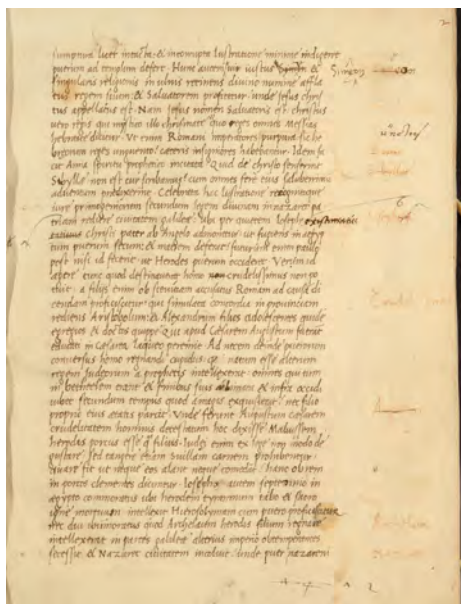
³⁴ There are three dark ink corrections over an erasure (*existimatus* l. 13, *abimatu* l. 25, *septennio* l. 32) and another correction (*homo non crudelissimus* > *homo crudelissimus* l. 17).



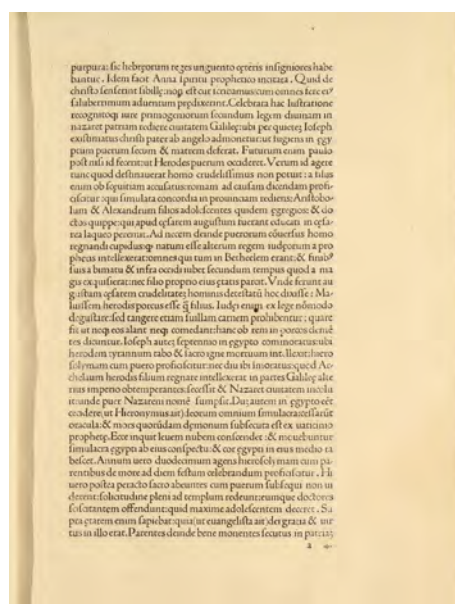
(a) Fig. 31 – Bartholomaeus Platina, *Vitaie pontificum*. Printer's copy: FL, BNC, Conv. sopr. C.4-797, f. 1r.



(b) Fig. 32 – Bartholomaeus Platina, *Vitaie pontificum*. Edition: Johannes de Colonia and Johannes Manthen, Venice, 1479. Exemplar: FL, BNC, Magl. F.4.18, f. a3r.



(c) Fig. 33 – Bartholomaeus Platina, *Vitaie pontificum*. Printer's copy: FL, BNC, Conv. sopr. C.4-797, f. 2r.



(d) Fig. 34 – Bartholomaeus Platina, *Vitaie pontificum*. Edition: Johannes de Colonia and Johannes Manthen, Venice, 1479. Exemplar: FL, BNC, Magl. F.4.18, f. a4r.

II. LEO BAPTISTA ALBERTI, *DE RE AEDIFICATORIA*

Printer's copy: FL, BML, Plut. 89 sup. 113

Edition: LEO BAPTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, Florence, Nicolaus Laurentii, 29 Dec. 1485, editor Bernardus de Albertis; ISTC ia00215000, GW 00579.³⁵

Evidence and marks detected: C, D, F, L, O.

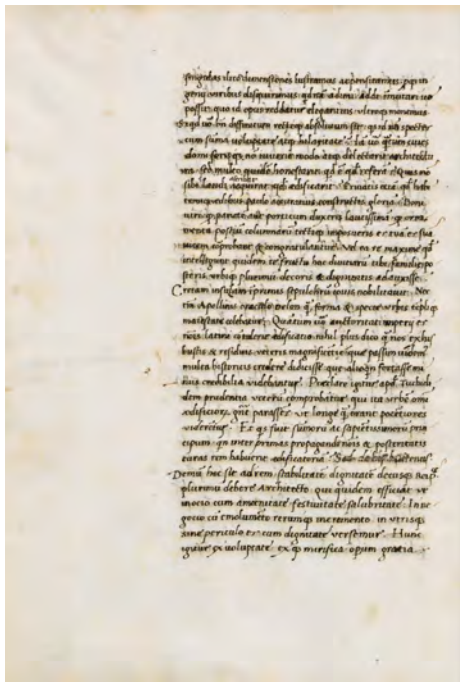
The samples I chose for this printer's copy are significant, even if they do not seem to be as patent as the ones detected in other exemplars. As Hellinga states:

Marginal Arabic figures are partly in ink, partly blind, with some duplications and even triplication in the sequences. Apparently copy had initially been cast off for setting by formes, and deviations from the casting off were noted by the compositors. Copy was probably divided into three parts, showing differences in the hands which carried out the preparation. [...] Compositors' marks in the manuscript of *De re aedificatoria* are horizontal lines, parallel slashes, crosses, and square hooks, all made with drypoint [...]. Sequences of Arabic numerals 1-16, 1-8, 1-12 in drypoint correspond precisely with the pages within quires of the printed edition. They must be the final marks made by compositors.³⁶

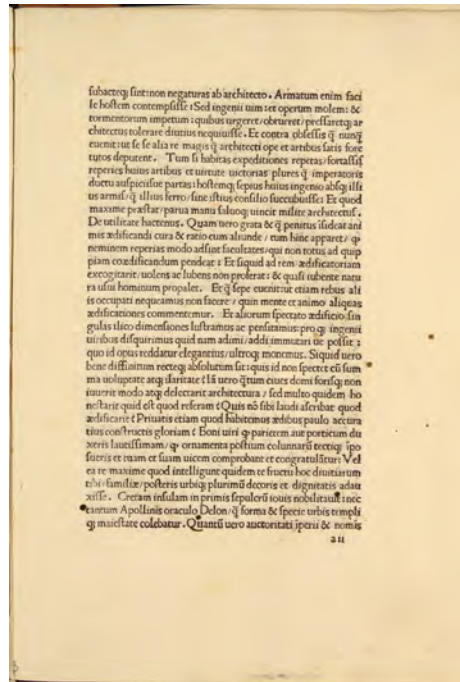
As a consequence, the deviations from the printed version detected in the given samples might be ascribed to the fact that the copy had been cast off for setting by formes or to the different hands working on it. In Fig. 35 a minuscule letter (*e*), combined with a cross in drypoint and a dash, is visible on the left margin. This mark does not correspond exactly to the printed version page-end (Fig. 36), detectable a few lines above (*quantum vero auctoritati imperi et nomi(ni)s*, Fig. 35, ll. 17-18). Moreover, there is a correction (*aquirat* > *ascribat*, Fig. 35 l. 8) made by a different scribe. On the lower margin of Fig. 37 there are different marks, not that glaring: two number 6 and a drypoint cross in the margin; two crosses in the main body of the text (last line and third but last line). None of these markings corresponds exactly to the printed version page-end (between *lineas* and *angulos*, Fig. 38). However, all these marks, gravitating around the page-end, seem to be intended to point it out, even if there is no total correspondence.

³⁵ Exemplar: FL, BNC, Magl. C.2.18. Bibl.: SILVIA FIASCHI, *Una copia di tipografia finora sconosciuta: il laurenziano plut. 89 sup. 113 e l'editio princeps del 'De re aedificatoria'*, in «Rinascimento», XLI (2001), pp. 267-289; HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., p. 83, n° 24.

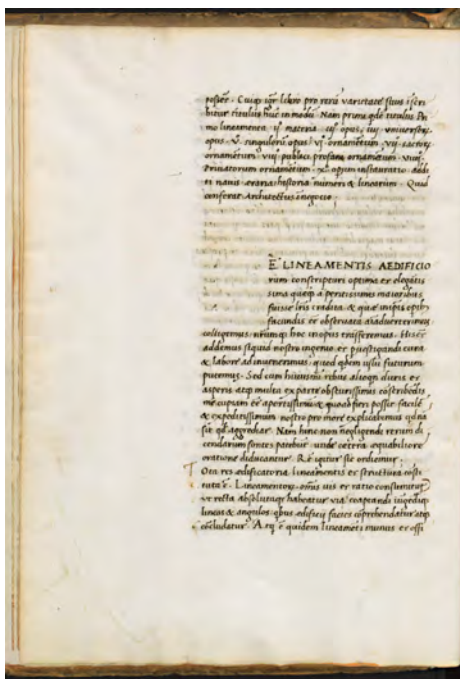
³⁶ *ibid.*, pp. 83-84, n° 24.



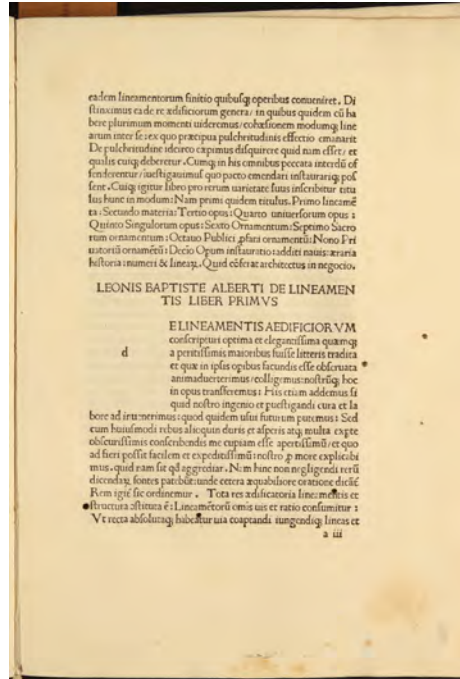
(a) Fig. 35 – Leo Baptista Alberti, *De re aedificatoria*. Printer's copy: FL, BML, Plut. 89 sup. 113, f. 2v.



(b) Fig. 36 – Leo Baptista Alberti, *De re aedificatoria*. Edition: Florence, Nicolaus Laurentii, 1485. Exemplar: FL, BNC, Magl. C.2.18, f. arr.



(c) Fig. 37 – Leo Baptista Alberti, *De re aedificatoria*. Printer's copy: FL, BML, Plut. 89 sup. 113, f. 3v.



(d) Fig. 38 – Leo Baptista Alberti, *De re aedificatoria*. Edition: Florence, Nicolaus Laurentii, 1485. Exemplar: FL, BNC, Magl. C.2.18, f. a3r.

12. EPICETETUS, *ENCHIRIDION*, TRANSLATED BY ANGELUS POLITIANUS

Printer's copy: FL, BR, Ricc. 766³⁷

Edition: Epictetus, *Enchiridion*, translated by Angelus Politianus, in Censorinus, *De die natali*, Bologna, Benedictus Hectoris, 12 May 1497, editor Philippus Beroladus; ISTC ic00376000, GW 06471.³⁸

Evidence and marks detected: A, B, C, L, M, N, O, R.

In the folio reproduced in Fig. 39 there are several corrections and marginal captions written with a type of ink that appears to be darker than the one used in the main text: both of them will be included in the printed version (Fig. 40)³⁹. The captions seem to be marginal additions which refer to relevant keywords of the main text. Moreover, there are typographical ink stains and a partial fingerprint.

In the following folio (Fig. 41), the page-end is pointed out by a horizontal line combined with an *A* placed exactly by the line where the correspondent page of the printed edition is supposed to end (*bona non sunt*, Fig. 42). There are several finger prints and typographical ink stains. Finally, the captions of this folio (*repente philisophus emesit* and *posside ut nos habeamus*) will be included in the printed text as well (Fig. 41).

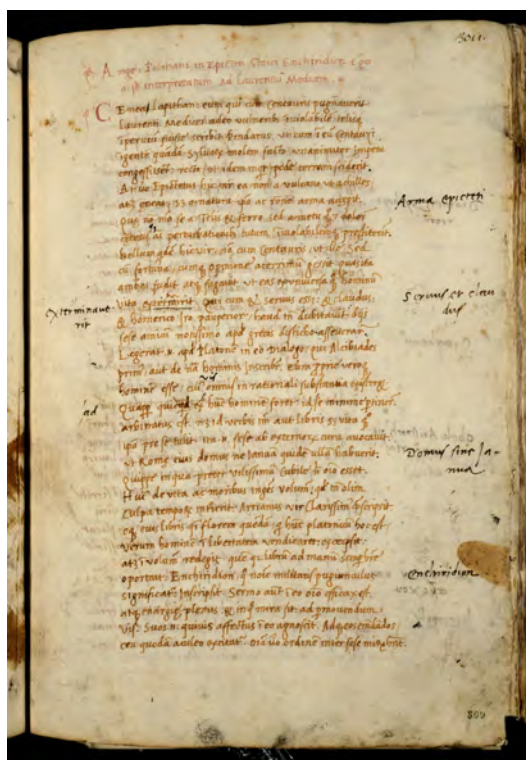
Finally, in the last folio reproduced (Fig. 43), there are several markings and signs: letter *A* on the upper margin, on the right; a few lines below, a mark (*Fp*) combined with a horizontal line indicates the page-end; in the lower margin the number 9, in addition to a horizontal line and a stroke in the main body of the text, does not correspond to the edition page-end (Fig. 44). To conclude, there are several corrections and marginal captions.⁴⁰

37 Both Ford and Hellinga reported only the folios containing Politianus' translation (ff. 309-318) as a printer's copy. I have just checked those folios; however, a later bibliographical clue allowed me to notice that more texts preserved in the Riccardiano manuscript are included in the edition printed in Bologna as well. To be more precise, I am referring to: Censorinus, *De die natali*; Cebes, *Tabula* (tr: Ludovicus Odaxius Patavinus); Basilius Magnus, *De legendis antiquorum libris sive De liberalibus studiis* (tr: Leonardus Brunus Aretinus); Plutarco, *De invidia et odio* (tr: Niccolò Perotti). A deeper study should be carried out in order to understand if other sections of this manuscript were used in the same printing house.

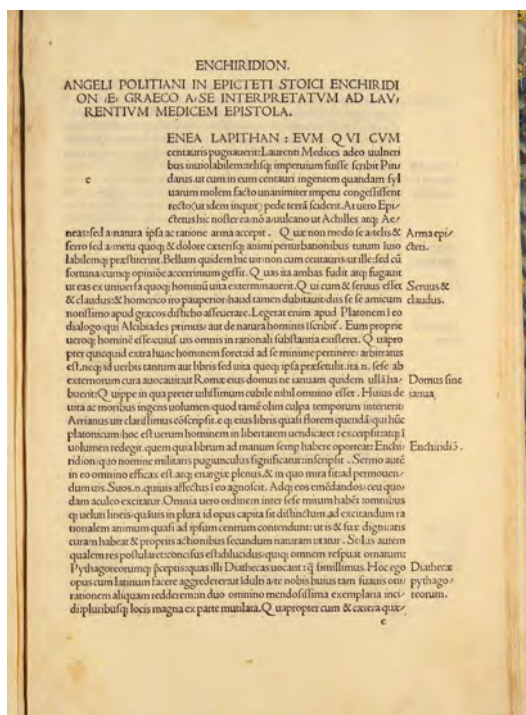
38 Exemplar: FL, BNC, Magl. B.4.22. Bibl.: REVILO OLIVER, *Era plagiario Poliziano nella sua traduzione di Epitteto e di Erodiano?*, in *Il Poliziano e il suo tempo*. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 253-271; FORD, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*, cit., n° 31; HELLINGA, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, cit., p. 94-95, n° 35.

39 Corrections: *ceneas* > *cenea* (l. 1); *ceteris* > *ceterisque* (l.9); *exterminrit* > *exterminaverit* (13); *cuius omnis* > *cuius vis omnis* (l. 18); *id se* > *id ad se* (l. 19). Captions: *arma epitteti*; *servus et claudus*; *domus sine ianua*; *enchiridion*; *diathecae pythagoreorum* (all of them are reproduced in the printed text as well).

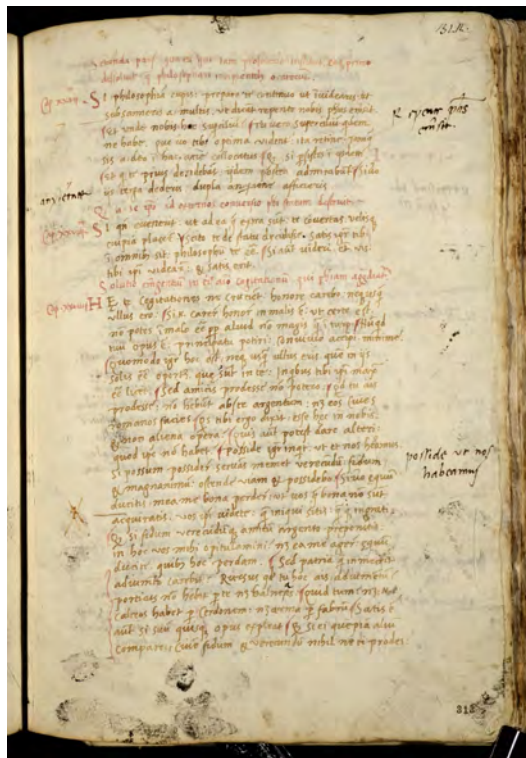
40 Corrections: *omnia superans* > *omnia superari* (l. 24); *bene Socrates* > *bene ut Socrates* (l. 33). Captions: *vis Olympia vincere*; *Aphen deglutire*; *velut simius imitaris*; *bene ut Socrates dicit*.



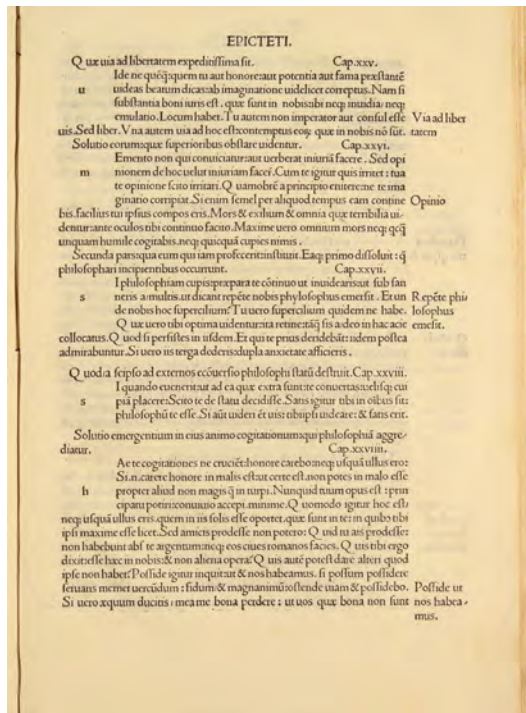
(a) Fig. 39 – Epictetus, *Enchiridion*, translated by Angelus Politianus. Printer's copy: FL, BR, Ricc. 766, f. 309r.



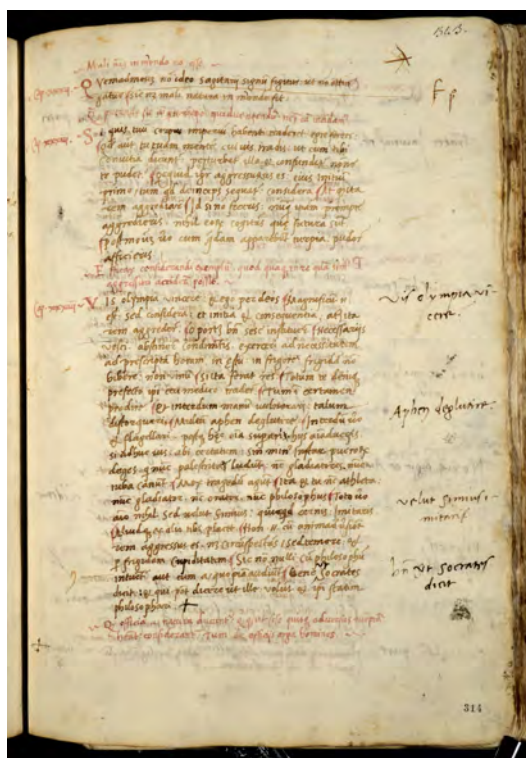
(b) Fig. 40 – Epictetus, *Enchiridion*, translated by Angelus Politianus. Edition: Bologna, Benedictus Hectors, 1497. Exemplar: FL, BNC, Magl. B.4.22, f. err.



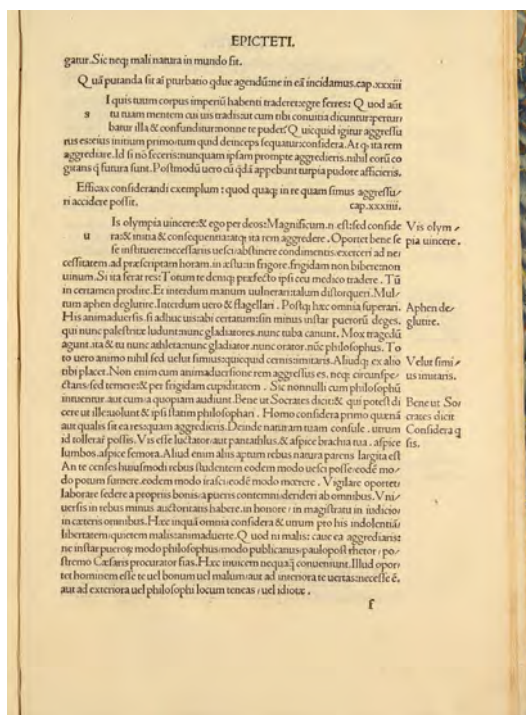
(a) Fig. 41 – Epictetus, *Enchiridion*, translated by Angelus Politianus. Printer's copy: FL, BR, Ricc. 766, f. 313r.



(b) Fig. 42 – Epictetus, *Enchiridion*, translated by Angelus Politianus. Edition: Bologna, Benedictus Hectoris, 1497. Exemplar: FL, BNC, Magl. B.4.22, f. e4r.



(a) Fig. 43 – Epictetus, *Enchiridion*, translated by Angelus Politianus. Printer's copy: FL, BR, Ricc. 766, f. 314r.



(b) Fig. 44 – Epictetus, *Enchiridion*, translated by Angelus Politianus. Edition: Bologna, Benedictus Hectoris, 1497. Exemplar: FL, BNC, Magl. B.4.22, f. fir.

13. SPERONE SPERONI, *CANACE*

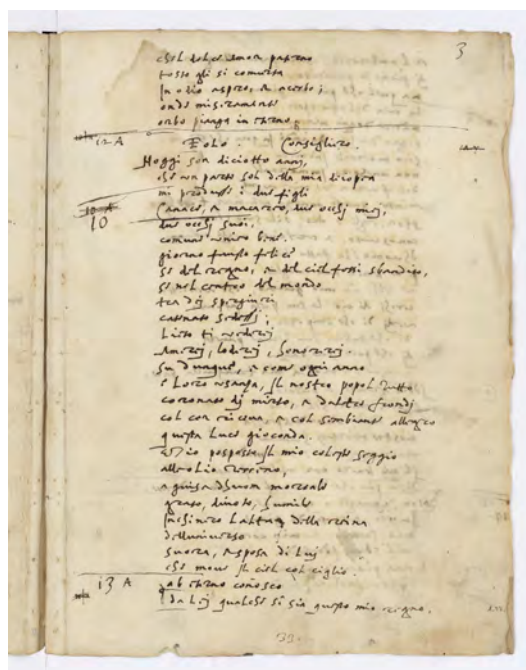
Printer's copy: CdV, BAV, Vat. Lat. 4820.

Edition: Sperone Speroni, *Tragedia di M. Sperone Speroni. Se nel fine di questa sana, intiera, & correttas guardera, si trouera annotato quanto lacera, tronca, & corrotta sia quella, che da altri, che da noi, & contra il uoler dell'auttore, & senza licenza ueruna, occultamente è stata stampata, & intitolata Canace*, Venice, Vincenzo Valgrisi, 1546; Editio CNCE 36110.⁴¹

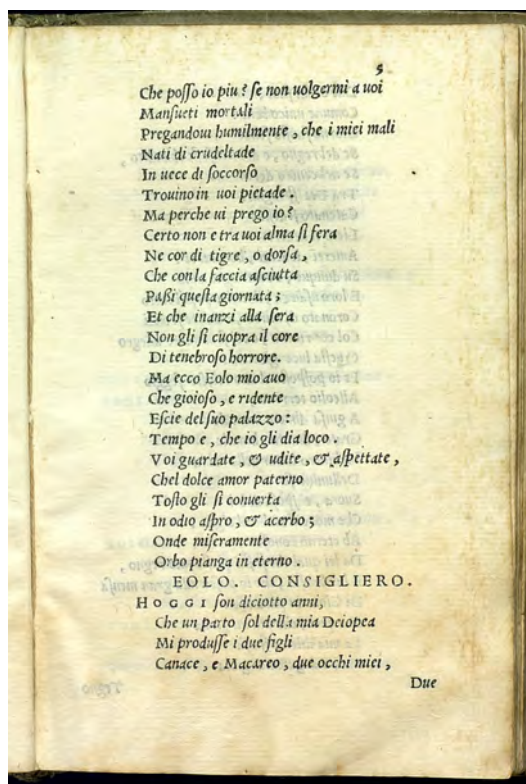
Evidence and marks detected: A, M.

A horizontal line, in the main body of the text, combined with the alphanumerical signature 12A (Fig. 45) should be noted. A few lines below, there are two similar compositor's markings: a shorter line, with a erased 10A and, even further below, a longer one, combined with the number 10, which states the page-end according to the printed edition (Fig. 46). To conclude, in the second but last line, there is another mark close to the ones previously described, combined with the alphanumerical signature 13A.

⁴¹ Exemplar: ROME, BNC, 6.25 B 49.2. Bibl.: CHRISTINA ROAF, *A New Autograph of Sperone Speroni's 'Canace'*, in *Essays in Honour of John Humphreys Whitfield*, ed. by JOHN HUMPHREYS WHITFIELD and HARRY CLAYTON DAVIS, London, St George's Press for the Department of Italian, University of Birmingham, 1975; SPERONE SPERONI, *Canace e scritti in sua difesa / Sperone Speroni. Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina / Giambattista Giraldo Cinzio*, ed. by CHRISTINA ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982; GIACOMO MORO, *Appunti sulla preistoria editoriale dei 'Dialoghi' e della 'Canace'*, in «Filologia veneta», II (1989), pp. 193-218; TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia*, cit., pp. 193-194.



(a) Fig. 45 – Sperone Speroni, *Canace*. Printer's copy: CDV, BAV, Vat. Lat. 4820, f. 3r. On concession of Biblioteca Apostolica Vaticana. All rights reserved: Vat. Lat. 4820 © 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana



(b) Fig. 46 – Sperone Speroni, *Canace*. Edition: Venice, Vincenzo Valgrisi, 1546. Exemplar: ROME, BNC, 6.25 B 49.2, f. A5r.

14. ARISTOTELES, *TRATTATO DEI GOVERNI*

Printer's copy: FL, AdS, Cerchi 838

Edition: Aristoteles, *Trattato dei gouerni di Aristotile tradotto di greco in lingua uulgare fiorentina da Bernardo Segni gentil'huomo & accademico fiorentino*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549, editor Bernardo Segni; Editi6 CNCE 2928.⁴²

Evidence and marks detected: A, F, G, I, M, N, O.

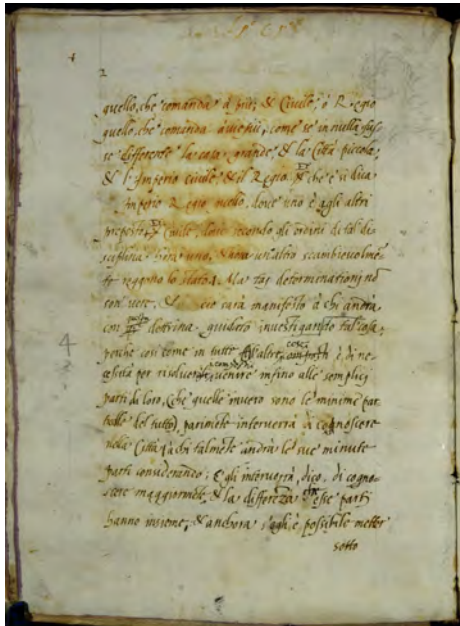
A *lapis* numerical indicator (4) and an S-shaped mark are visible at Fig. 47. Specifically, the S-shaped mark (l. 10) splits the word *investigando* into two parts, exactly as it happens in the printed version (Fig. 48). There are several corrections in darker ink: they could be later interventions, which will be included in the printed text. An entire sentence is corrected and rearranged.⁴³

Another S-shaped mark in the main body of the text (Fig. 49, l. 16) divides the word *considerare* to inform about the page-end of the printed version (Fig. 50). Contrary to the mark detected in Fig. 47, this one reaches out the left margin, where an alphanumeric sign (D4) confirms the page-end. To conclude, I detected some corrections⁴⁴ and several typographical ink stains.

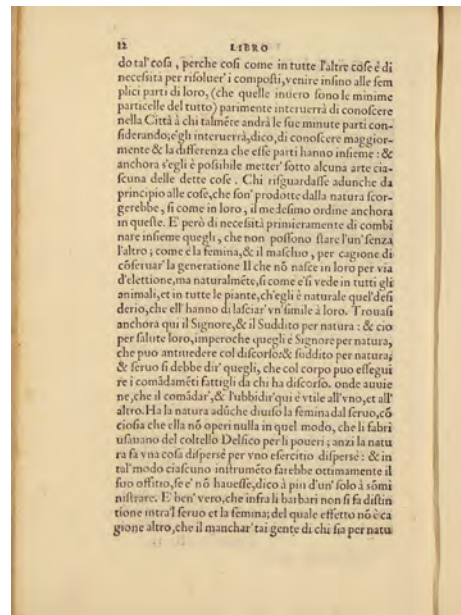
⁴² Exemplar: FL, BNC, II.4.6.13 Nencini. Bibl.: SIMONE BIONDA, *La copia di tipografia del 'Trattato dei gouerni' di Bernardo Segni: breve incursione nel laboratorio del volgarizzatore di Aristotele*, in «Rinascimento», XLII (2002), pp. 409-442.

⁴³ I shall list some grammatical corrections: *cognoscere* > *conoscere* (l.14); *differenza esse* > *differenza che esse* (l.17). Moreover, a significant correction modifies an entire sentence at ll. 11-12: *altri composti è di necessità per risolvargli* > *altre cose è di necessità per risolvere i composti*.

⁴⁴ I am referring to the in-line insertion *come è nelle* (l. 10), which restores a lacuna of the main text. Moreover, the adverb *presto* is replaced by the golden Florentine *tosto*.



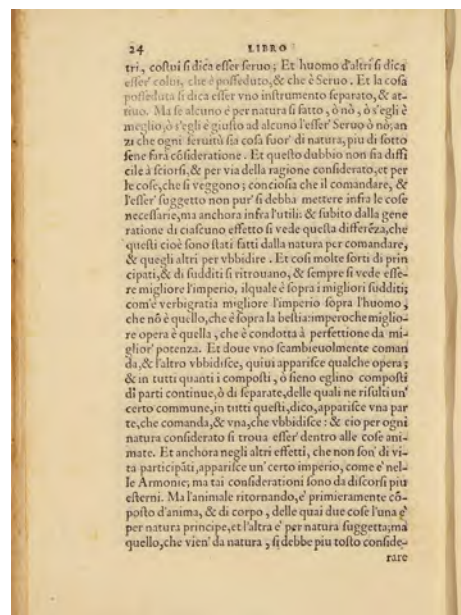
(a) Fig. 47 – Aristoteles, *Trattato dei governi*. Printer's copy: FL, AdS, Cerchi 838, f. 2.



(b) Fig. 48 – Aristoteles, *Trattato dei governi*. Edition: Florence, Lorenzo Torrentino, 1549. Exemplar: FL, BNC, II.4.6.13 Nencini, f. B2v.



(c) Fig. 49 – Aristoteles, *Trattato dei governi*. Printer's copy: FL, AdS, Cerchi 838, f. 28.



(d) Fig. 50 – Aristoteles, *Trattato dei governi*. Edition: Florence, Lorenzo Torrentino, 1549. Exemplar: FL, BNC, II.4.6.13 Nencini, f. C4v.

15A. LODOVICO CASTELVETRO, *RAGIONE D'ALCUNE COSE SEG-
NATE NELLA CANZONE DI ANNIBAL CARO*

Printer's copy: RE, BPan, Vari C. 20

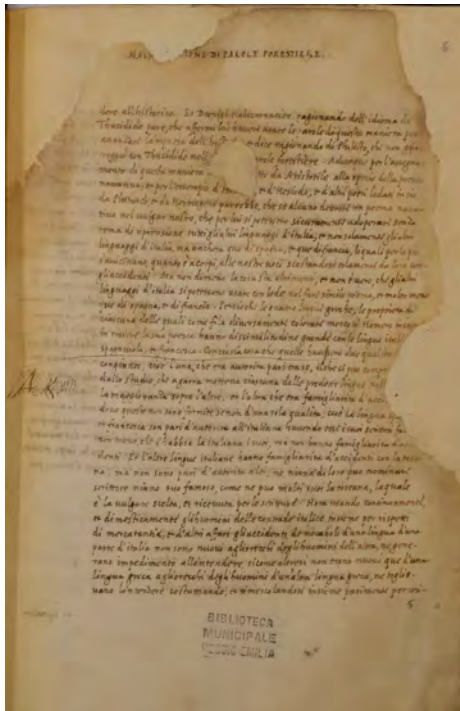
Edition: Lodovico Castelvetro, *Di Lodouico Casteluetro Ragione d'alcune cose seg-nate nella canzone d'Annibal Caro Venite a l'ombra de gran gigli d'oro*, [Modena, Cornelio Gadaldini il vecchio, 1559?]; Edir6 CNCE 10039.⁴⁵

Evidence and marks detected: A, L, M, O.

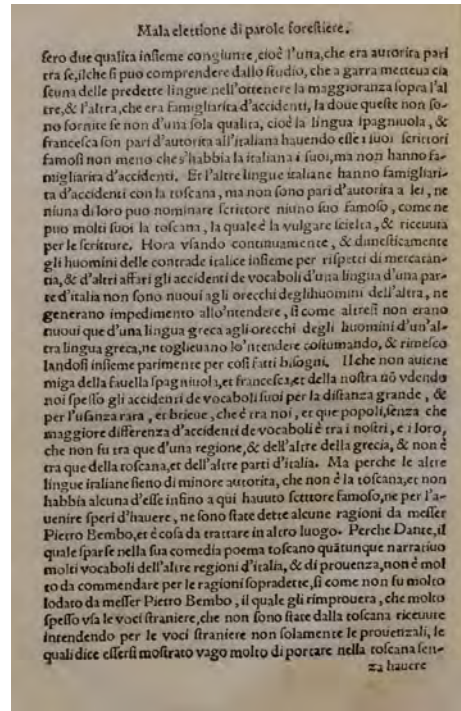
A pen horizontal line, combined with a quashed alphanumerical signature (*A8*), points out the page-end in Fig. 51. A vertical slash in the main body of the text divides the word *havessero* according to the *mise en page* of the printed version (Fig. 52). Moreover, this folio is affected by faint typographical ink stains.

Two pen lines combined with quashed alphanumerical signatures (Fig. 53) border the corresponding page of the printed text (Fig. 54). Two pen slashes in the main body of the text detect how *in brieve* (l. 4) is supposed to be the first word of the corresponding page of the printed version, while *d'autor de-(gno)* (second but last line) is supposed to be the last one (Fig. 54). Several corrections written in darker ink will be included in the printed text: *del comune* > *del reggimento comune* (l. 10); *se io in luogo* > *se io sono in luogo* (l. 16); *stizzoso, e del soldato pusillanime, el commento* > *stizzoso, el commento* (l. 16); *non che fatto confessasse* > *non che confessasse* (l. 24); *commento morduto* > *commento sia stato morduto* (l. 25).

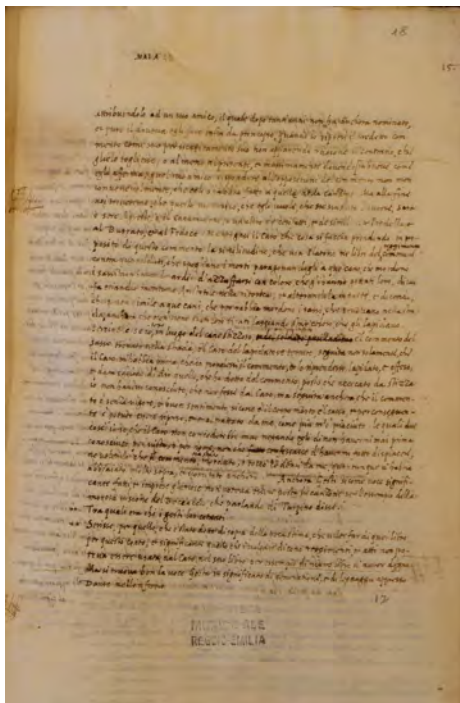
⁴⁵ Exemplar: RE, BPan, 17.F.315/3. Bibl.: GIUSEPPE FRASSO, *Per Lodovico Castelvetro*, in «Aevum», XLV (1991), pp. 453-478, pp. 459-460, 475; TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia*, cit., p. 194.



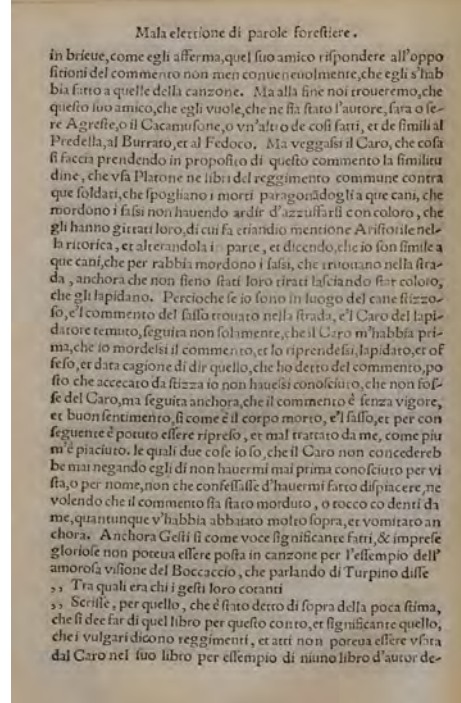
(a) Fig. 51 – Lodovico Castelvetro, *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone di Annibal Caro*. Printer's copy: RE, BPan, Vari C. 20, f. 6r.



(b) Fig. 52 – Lodovico Castelvetro, *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone di Annibal Caro*. Edition: Modena, Cornelio Gadaldini il Vecchio, 1559. Exemplar: RE, BPan, 17.F.315/3, f. 4v



(c) Fig. 53 – Lodovico Castelvetro, *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone di Annibal Caro*. Printer's edition: RE, BPan, Vari C. 20, f. 18r.



(d) Fig. 54 – Lodovico Castelvetro, *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone di Annibal Caro*. Edition: Modena, Cornelio Gadaldini the Elder, 1559. Exemplar: RE, BPan, 17.F.315/3, f. 17v.

15B. LODOVICO CASTELVETRO, *GIUNTA FATTA AL RAGIONAMENTO DEGLI ARTICOLI E DEI VERBI DI MESSER PIETRO BEMBO*

Printer's copy: RE, BPan, Vari C. 20

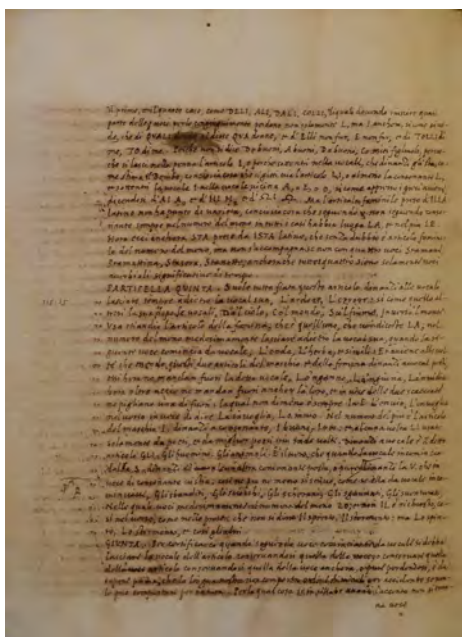
Edition: Lodovico Castelvetro, *Giunta fatta al ragionamento degli articoli et de verbi di messer Pietro Bembo*, Modena, Eredi Cornelio Gadaldini, 1563; Editu6 CNCE 10041.⁴⁶

Evidence and marks detected: A, L, M, O.

A horizontal line and a pen marginal mark (P^aB) (Fig. 55) indicate which line is supposed to be the last one in the printed version (Fig. 56). In the main body of the text, an S-shaped ink mark specifies more clearly which word is supposed to be the last one of the page (*pure*, Fig. 55, l. 29).

The printed version's page reproduced at Fig. 58 can be easily detected in the corresponding folio of the printer's copy (Fig. 57): in fact, two horizontal lines combined with two alphanumerical signatures ($7f$ and $8f$) delimit it. Moreover, two S-shaped marks in the main body of the text help to identify the first and the last word of the corresponding page of the printed version (Fig. 58): (*indifferente*)mente (Fig. 57, l. 8) and *in R* (Fig. 57, l. 33). To conclude, there are two corrections (Fig. 57): a double specification (*del più dello indicative*, l. 9) is erased, while there is an in-line addition at line 24 (*laonde nel verbo > laonde dove in questo verbo*). The first correction seems to be concurrent with the main text, while the second one could be a later addition, considering the different ink colour and the fact that it is not included in the main body of the text.

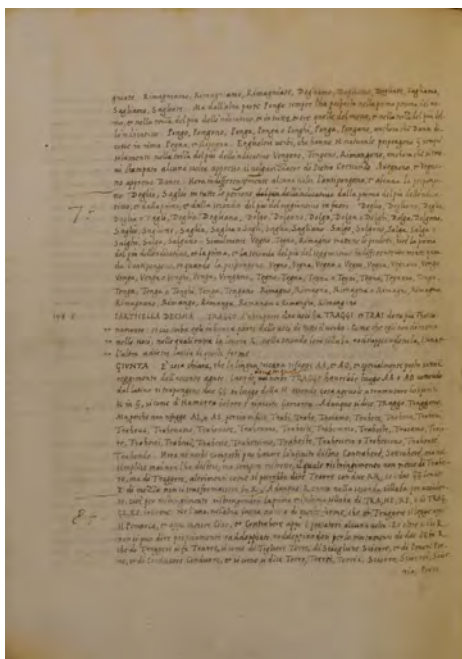
⁴⁶ Exemplar: ROME, BAng, + 8.39/2*. Bibl.: FRASSO, *Per Lodovico Castelvetro*, cit., pp. 459-460; 475; TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia*, cit., p. 194.



(a) Fig. 55 – Lodovico Castelveto, *Giunta fatta al ragionamento degli articoli e dei verbi di messer Pietro Bembo*. Printer's copy: RE, BPan, Vari C. 20, f. n8v.



(b) Fig. 56 – Lodovico Castelveto, *Giunta fatta al ragionamento degli articoli e dei verbi di messer Pietro Bembo*. Edition: Modena, Eredi Cornelio Gadaldini, 1563. Exemplar: ROME, BAng, + 8.39/2*, f. A4v.



(c) Fig. 57 – Lodovico Castelveto, *Giunta fatta al ragionamento degli articoli e dei verbi di messer Pietro Bembo*. Printer's copy: RE, BPan, Vari C. 20, f. 132v.



(d) Fig. 58 – Lodovico Castelveto, *Giunta fatta al ragionamento degli articoli e dei verbi di messer Pietro Bembo*. Edition: Modena, Gadaldini's heirs, 1563. Exemplar: ROME, BAng, + 8.39/2*, f. F4r.

16. APOLLONIUS PERGAEUS, *CONICORUM LIBRI QUATTUOR*

Printer's copy: ROME, BNC, fondo Vittorio Emanuele 1510.

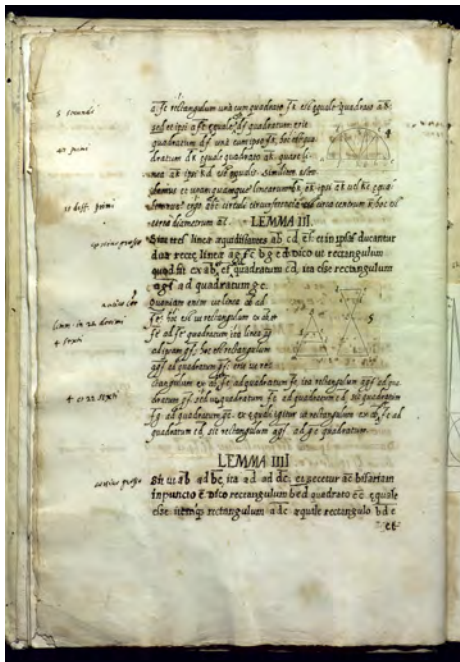
Edition: Apollonius Pergaeus, *Apollonii Pergaei Conicorum libri quattuor. Vnà cum Pappi Alexandrini Lemmatibus, et commentariis Eutocii Ascalonitae. Sereni Antinensis philosophi Libri duo nunc primum in lucem editi. Quae omnia nuper Federicus Com-mandinus Vrbinas mendis quamplurimis expurgata è Graeco conuertit, & commentariis illustrauit*, Bologna, Alessandro Benacci, 1566; Editio CNCE 2160.⁴⁷

Evidence and marks detected: A, B, I, M.

A drypoint or lapis numerical mark (3 combined with a horizontal lapis or drypoint line) indicates the page-end in Fig. 59. A lapis or drypoint slash (Fig. 59, l. 18) in the main body of the text suggests how *ab fe* are supposed to be the last words of the corresponding page of the printed version (Fig. 60). The layout of two images out of three match, and there are typographical ink stains.

It should be noted how the markings and signs are homogeneous along the printer's copy: another numerical mark combined with a horizontal lapis or drypoint line points out the page-end. Moreover, a faint vertical slash in the main body of the text (Fig. 61, l. 24) divides the word *ducantur*, which happens to be divided into two in the corresponding page of printed version as well (Fig. 62). The illustration image is placed exactly in the same place in both exemplars. To conclude, there are fingerprints and typographical ink stains.

⁴⁷ Exemplar: ROME, BNC, 71.I.D.21. Bibl.: LORENZO BALDACCHINI, *La parola e la cassa. Per una storia del compositore nella tipografia italiana*, in «Quaderni storici», LXXII/3 (1989), pp. 679-698, pp. 691-692, 697; TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia*, cit., p. 193.



(a) Fig. 59 – Apollonius Pergaeus, *Conicorum libri quattuor*. Printer's copy: ROME, BNC, V.E. 1510, f. 2V



(b) Fig. 60 – Apollonius Pergaeus, *Conicorum libri quattuor*. Edition: Bologna, Alessandro Benacci, 1566. Exemplar: ROME, BNC, 71.I.D.21, f. Av.



(c) Fig. 61 – Apollonius Pergaeus, *Conicorum libri quattuor*. Printer's copy: ROME, BNC, V.E. 1510, f. 10V.



(d) Fig. 62 – Apollonius Pergaeus, *Conicorum libri quattuor*. Edition: Bologna, Alessandro Benacci, 1566. Exemplar: ROME, BNC, 71.I.D.21, f. Bv.

17. *ISTORIE PISTOLESI*

Printer's edition: FL, BNC, II.III.350.

Edition: *Istoria pistolese. Istoria delle cose auuenute in Toscana; dall'anno 1300. al 1348. Et dell'origine della Parte Bianca, & Nera, che di Pistoia si sparse per tutta Toscana, & Lombardia; & de' molti, e fieri accidenti, che ne seguirono. Scritta per Autore, che ne' medesimi tempi visse. Con le case, & gentil'huomini delle città di Toscana, Lombardia, e Romagna, nominati in questa istoria. Et una tauola delle cose più notabili. Nuouamente stampata*, Florence, Eredi Bernardo Giunta, 1578; Editi6 CNCE 28475.⁴⁸

Evidence and marks detected: A, B, L, M, O.

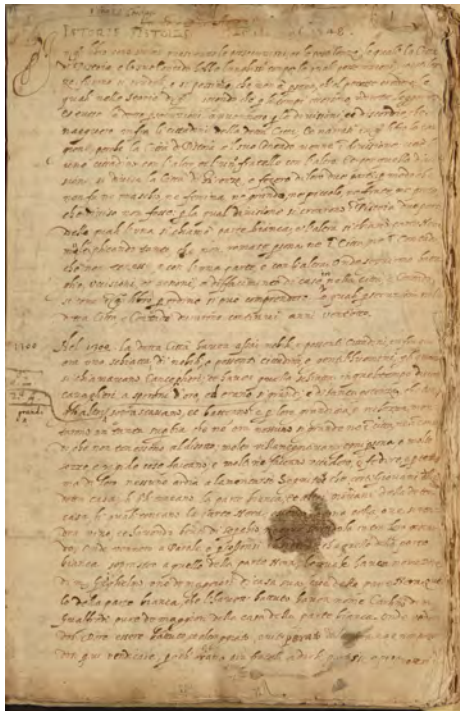
A horizontal line (Fig. 63) cuts into two parts the whole main body of the text, dividing what is meant to be included in the first page of the printed version from what is meant to appear in the second one.

It should be noticed how the last words of the first page of the printed version (*gli altri*, Fig. 64) are isolated from the main text by the already mentioned horizontal line, which ends on the left margin with a double alphanumerical combination (*n° 2; 2^a A*) placed on a square (Fig. 63). Right below this signature, there is a marginal correction (*grandi*), written in darker ink and accompanied by a catchword which places this textual addition precisely in the main body of the text between *gli altri* and *sopra*. To conclude, there are several typographical ink stains and a partial fingerprint. A horizontal line, combined with a double alphanumerical mark (*n° 4; 4^a A*) points out the page-end in Fig. 65 as well. This line separates the words *sul collo del* and *cavallo* (Fig. 65, l. 10), as it happens in the corresponding page of the printed text (Fig. 66, last line). In conclusion, it is worthwhile to observe how the printer's marks and other evidence appear to be rather patent in this printer's copy, which was produced to be used for the printing by Borghini's will:

Ancor più prudente, nonostante la sua formazione filologica e la sua diffidenza per i copisti ignoranti, è il Borghini editore delle *Storie pistolesi* (ed. 1578), che non manda in tipografia il suo ms. del 1396 (attuale Magliabechiano XXV, 28), ma ne fa trarre una copia, trattata in effetti senza troppi riguardi dai tipografi, cioè il ms. II III 350 della Nazionale.⁴⁹

48 Exemplar: FL, BNC, Magl. 20.5.59. Bibl.: GUSTAVO BERTOLI, *I segni del compositore in alcune copie di tipografia di edizioni fiorentine del XVI secolo. Un po' di casistica*, in «Bibliofilia», xci/3 (1989), pp. 307-324; TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia*, cit., pp. 182-183.

49 *Ibid.*, p. 182.



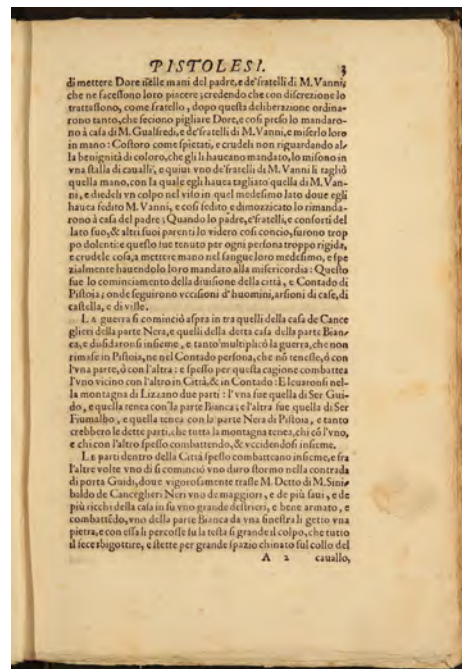
(a) Fig. 63 – *Istorie pistolesi*. Printer's copy: FL, BNC, II.III.350, f. 1r.



(b) Fig. 64 – *Istorie pistolesi*. Edition: Florence, Eredi Bernardo Giunta, 1578. Exemplar: FL, BNC, Magl. 20.5.59, f. A1r.



(c) Fig. 65 – *Istorie pistolesi*. Printer's copy: FL, BNC, II.III.350, f. 2r.



(d) Fig. 66 – *Istorie pistolesi*. Edition: Florence, Eredi Bernardo Giunta, 1578. Exemplar: FL, BNC, Magl. 20.5.59, f. A2r.

18. TORQUATO TASSO, *GERUSALEMME LIBERATA*

Printer's copy: Torquato Tasso, *Il Goffredo di m. Torquato Tasso. Nuouamente dato in luce*, Venice, Domenico Cavalcalupo per Marcantonio Malaspina, 1580; Edit6 CNCE 48034.⁵⁰

Edition: Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata, poema heroico del sig. Torquato Tasso [...] tratta dal vero originale, con aggiunta di quanto manca nell'altre edittioni, et con la Allegoria dello stesso autore et con gli argomenti a ciascun canto del s. Horatio Ariosti*, Ferrara, [Vittorio Baldini], 1581, editor Febo Bonnà; Edit6 CNCE 30115.⁵¹

Evidence and marks detected: A, B, M, N, O.

Febo Bonnà's *modus operandi*⁵² can be detected in the page reproduced in Fig. 67, which is heavily marked by the editor: there are plenty orthographic corrections and *marginalia*.⁵³ An ink horizontal line combined with an alphanumeric signature (13A) (Fig. 67) points out the page-end (Fig. 68). Moreover, it is important to notice how both editions present the same amount of *ottave* per page (ten).

Bonnà's marks are noticeable in Fig. 69 as well: there are not only grammatical corrections,⁵⁴ but also more significant ones, such as the rearrangement of an entire line⁵⁵ and the correction of the heading (*quarto* > *terzo*). The page-end (Fig 70) is indicated in Fig. 69 by a horizontal line combined with a double alphanumeric signature (23/ 3E). To conclude, there is a fingerprint on the right margin.

⁵⁰ Exemplar: VE, BNM, Marciano it. IX 119 (=6481).

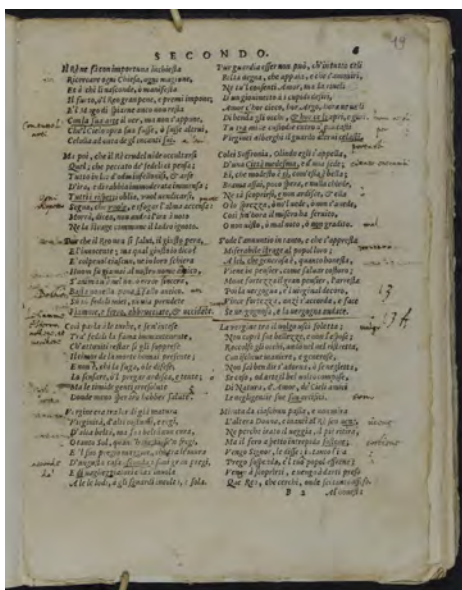
⁵¹ Exemplar: VE, BNM, C 092C 133. Bibl.: LUIGI POMA, *Il vero codice Gonzaga e prime note sul testo della 'Liberata'*, in «Studi di filologia italiana», XLI (1983), pp. 78-81; LUIGI POMA, *La formazione della stampa B' della 'Liberata'*, in «Studi di filologia italiana», LII (1994), pp. 141-188; TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia*, cit., p. 193; EMILIO RUSSO, *La prima filologia tassiana, tra recupero e arbitrio*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, ed. by CARLO CARUSO and EMILIO RUSSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 293-310, pp. 300-310.

⁵² In his essay, Poma demonstrates how the marks detectable in the printer's copy should be ascribed to Bonnà and how the Venetian edition was used as a model for the one printed in Ferrara (POMA, *La formazione della stampa B' della 'Liberata'*, cit., pp. 141-149).

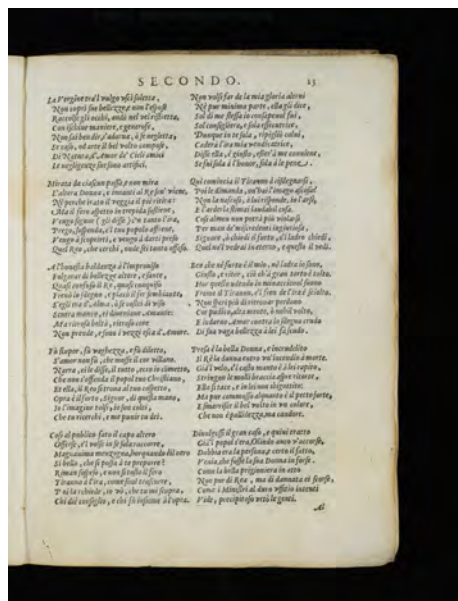
⁵³ Whereas listing the corrections, I will refer to modern editions of the poem for the number of the lines: *con la sua arte* > *con tutto l'arti* (II, X, 6); *sui* > *a lui* (II, X, 8); *tutti i rispetti* > *ogni rispetto* (II, XI, 5); *vuole* > *puote* (II, XI, 6); *basta* > *basti a* (II, XII, 6); *asconda* > *asconde* (II, 14, 6); *di* > *da'* (II, 14, 7); *e hor ce li* > *hora ce gli* (II, XV, 6); *tra* > *per* (II, XV, 7); *a' più casti* > *ai più casti* (II, XV, 7); *celastio* > *portasti* (II, XV, 8); *città medesima* > *cittade entrambi* > (II, XVI, 2); *non gradito* > *mal gradito* (II, XVI, 8); *volgo* > *vulgo* (II, XVIII, 1); *son* > *sono* (II, XVIII, 8); *vene* > *viene* (II, XIX, 2); *sostene* > *sostiene* (II, XIX, 4). Moreover, it should be noted how an entire line was completely rearranged: *fiamme, e ferro, abbruciate e uccidete* > *le fiamme, e'l ferro, ardete e uccidete* (II, XII, 8).

⁵⁴ I shall list the following grammatical and orthographic corrections: *de l'alto imperio suo* > *de gravi imperii suoi* (III, LII, 8); *fermò* > *frenò* (III, LIII, 7); *fuor dimostrò* > *dimostri fuor* (III, LIII, 8); *portaro* > *portarli* (III, LIV, 4); *dui* > *duo* (III, LV, 1); *per il* > *per lo* (III, LV, 3); *l'atro* > *l'altro* (III, LV, 6); *manto* > *ammanto* (III, LVIII, 7); *Ramondo* > *Raimondo* (III, LIX, 7); *viddi* > *vidi* (III, LX, 2).

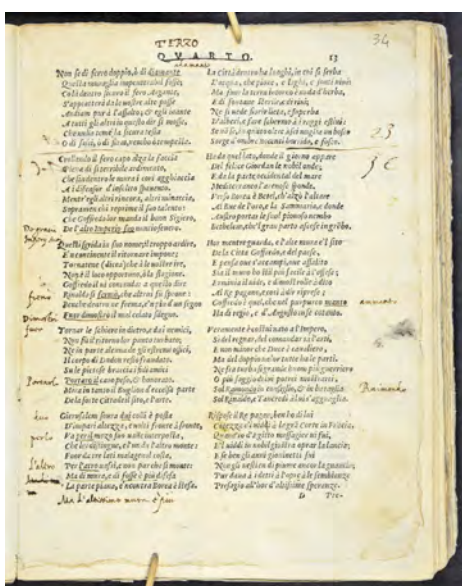
⁵⁵ In particular, I am referring to III, LV, 7: *ma di mura, e di fosse è più difesa* > *ma d'altissimo mura è più difesa*.



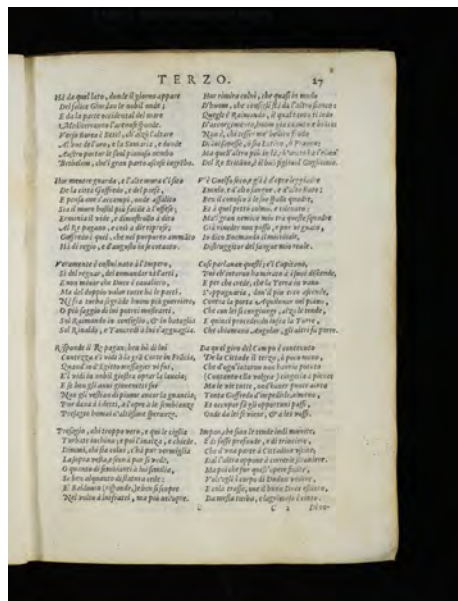
(a) Fig. 67 – Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*. Edition: Venice, Domenico Cavalcalupo 1580. Printer's copy: VE, BNM, It. IX 119 (648r), f. 19r.



(b) Fig. 68 – Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*. Edition: Ferrara, Vittorio Baldini, 1581. Printer's copy: VE, BNM, C 092C 133, f. 13.



(c) Fig. 69 – Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*. Edition: Venice, Domenico Cavalcalupo 1580. Printer's copy: VE, BNM, It. IX 119 (648r), f. 34r.



(d) Fig. 70 – Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*. Edition: Ferrara, Vittorio Baldini, 1581. Exemplar: VE, BNM, C 092C 133, f. 27.

19. JACOPO PASSAVANTI, *SPECCHIO DI VERA PENITENZA*

Printer's copy: Jacopo Passavanti, *Lo specchio di vera penitenza. Del reuerendo maestro Iacopo Passauanti Fiorentino dell'Ordine de predicatori*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1579; Editi6 CNCE 47267.⁵⁶

Edition: Jacopo Passavanti, *Lo specchio di vera penitenzia. Del reuerendo maestro Iacopo Passauanti fiorentino dell'ordine de' predicatori*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1585, editotr Leonardo Salviati.; Editi6 CNCE 33729.⁵⁷

Evidence and marks detected: N.

As stated by Ginetta Auzzas and confirmed by Gino Belloni, Diaceto's printed version was the model for Salviati's reprint. Auzzas also discovered how the manuscript Post. 157 of the Biblioteca Nazionale in Florence was the printer's copy, which was noted by Salviati himself and by a second hand as well.⁵⁸

As already demonstrated, Salviati's reprint follows line by line the *mise en page* of the Diaceto's one. In both the given examples (Figs. 71-73) the editor's markings are noticeable: in particular, several darker ink orthographic corrections will be included in the new edition (Figs. 72-74).

⁵⁶ Exemplar: FL, BNC, Post. 157.

⁵⁷ Exemplar: FL, BNC, Filip.C.94. Bibl.: IACOPO PASSAVANTI, *Lo specchio di vera penitenzia*, ed. by GINETTA AUZZAS, Firenze, Accademia della Crusca, 2014, p. 137; GINO BELLONI, *Tanto per cominciare, sulla Crusca e i suoi testi*, in *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al Vocabolario del 1612*, ed. by GINO BELLONI and PAOLO TROVATO, Padova, libreriauniversitaria.it, 2018, pp. II-41, pp. 27-38.

⁵⁸ PASSAVANTI, *Lo specchio di vera penitenzia*, cit., p. 137 and BELLONI, *Tanto per cominciare, sulla Crusca e i suoi testi*, cit., pp. 30-33.



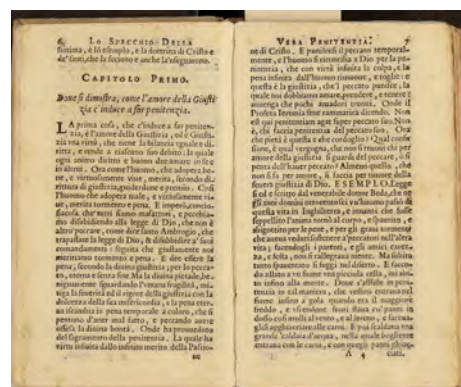
(a) Fig. 71 – Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*. Edition: Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1579. Printer's copy: FL, BNC, Post. 157, f. Br.



(b) Fig. 72 – Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*. Edition: Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1585. Exemplar: FL, BNC, Filip.C.94, f. Arr.



(c) Fig. 73 – Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*. Edition: Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1579. Printer's copy: FL, BNC, Post. 157, ff. B3v and B4r.



(d) Fig. 74 – Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*. Edition: Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1585. Exemplar: FL, BNC, Filip.C.94, ff. A3v and A4r.

20. POMPONIO TORELLO, *MEROPE*

Printer's copy: PR, BPal, Parm. 1609.

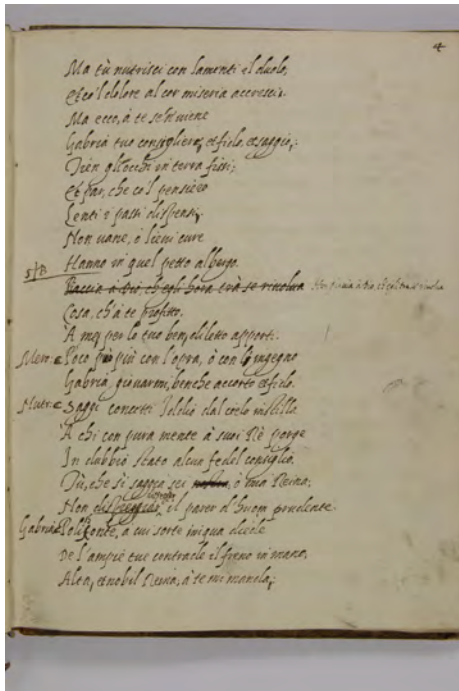
Edition: Pomponio Torello, *La Merope tragedia del conte Pomponio Torello, detto nell'Accademia de gli Innominati di Parma il Perduto*, Parma, Erasmo Viotti, 1589; Editio6 CNCE 38971.⁵⁹

Evidence and marks detected: A, B, M, N, O.

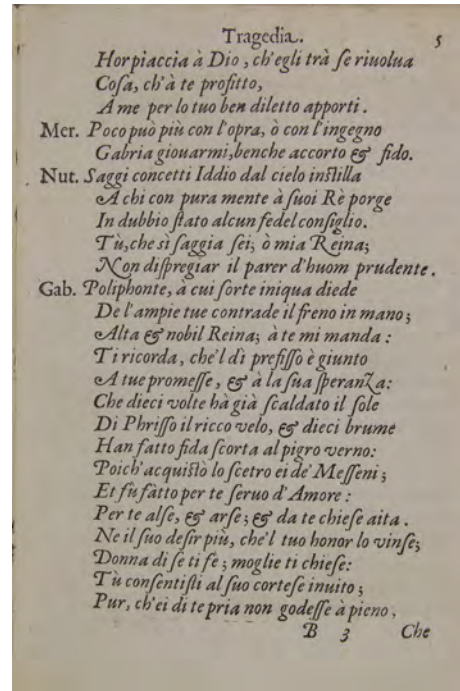
A marginal mark (*S/B*), combined with a horizontal line (Fig. 75), points out the page-end, which corresponds exactly with the printed version (Fig. 76). Corrections made by the author will be included in the printed text, such as *dispreggiar* > *dispregiar* (l. 19) and *Polifonte* > *Poliphonte*, (l. 20). Moreover, an entire line is rearranged: *e io per agrandir questo mio impero* > *ed io per grande far questo mio impero* (l. 10). To conclude, there are several typographical ink stains and digital prints.

The last folio reproduced in this atlas (Fig. 77) presents the horizontal line combined with a double alphanumerical signature (*3A/35*) to indicate the page-end, according to the printed version (Fig. 78). To conclude, an entire line has been rearranged: *e io per agrandir questo mio impero* > *ed io per grande far questo mio impero* (l. 7).

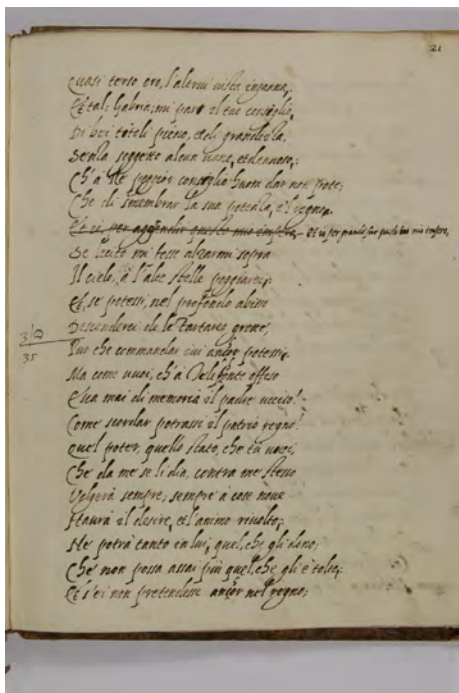
⁵⁹ Exemplar: PR, BPal, CC.V.27710. Bibl.: GABRIELE NORI, *Sulla tradizione testuale di due opere di Pomponio Torelli*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza 1545-1622*. Vol. 2: *Forme e istituzioni della produzione culturale*, ed. by AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 229-264, pp. 237-242; VINCENZO GUERCIO, *Il 'Polidoro' di Pomponio Torelli. Saggio critico ed edizione*, rel. L. Caretti, degree dissertation, University of Florence, 1983-1984; TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia*, cit., p. 194.



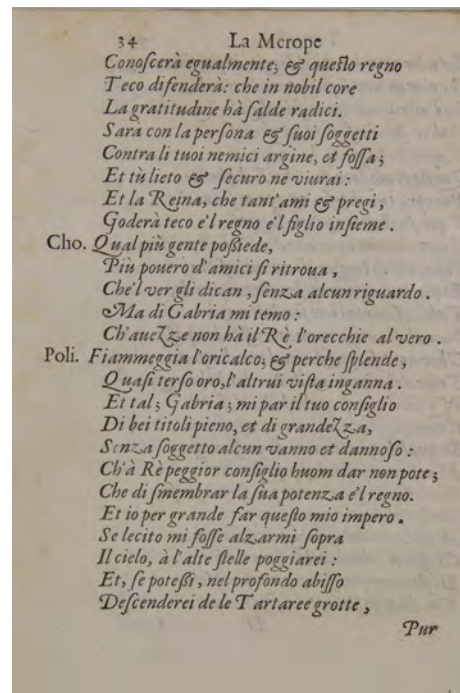
(a) Fig. 75 – Pomponio Torello, *Merope*. Printer's copy: PR, BPal, Parm. 1609, f. 4r.



(b) Fig. 76 – Pomponio Torello, *Merope*. Edition: Parma, Erasmo Viotto, 1589. Exemplar: PR, BPal, CC.V.27710, f. B3r.



(c) Fig. 77 – Pomponio Torello, *Merope*. Printer's copy: PR, BPal, Parm. 1609, f. 21r.



(d) Fig. 78 – Pomponio Torello, *Merope*. Edition: Parma, Erasmo Viotti, 1589. Exemplar: PR, BPal, CC.V.27710, f. Fiv.

CONCLUSIONS

At this point I shall sum up all the evidence and marks detected on the considered exemplars, according to the categories listed in Table 2.

- A Typographic ink stains
- B Fingerprints (even if partial)
- C Letters corresponding to signatures of the printed edition
- D Other ink or drypoint marginal marks (lines, crosses)
- E Vertical lines or dots
- F Ink, *lapis* or drypoint numerical marks
- G Drypoint or *lapis* alphanumerical marks
- H Ink alphanumerical marks
- I Drypoint or *lapis* marks in the main body of the text
- L Ink marks in the main body of the text
- M Numerical or alphanumerical marks in combination with *lapis*, drypoint or ink line
- N Orthographic corrections
- O Significant corrections
- P Textual additions
- Q Red ink marks in the main body of the text (J. A. Bussi, bishop of Aleria)
- R *Marginalia* (that is marginal captions)

In conclusion, I would like to say a few words about the data that emerge from this table. Obviously, my statements are based on a reduced sample consisting of twenty-one couples that I have presented in the atlas. As a consequence, I was able to detect some general trends, but additional researches would be required in order to confirm them or not.

First, it should be noticed how typographical ink stains and fingerprints (A, B) are a widespread feature, appearing in almost every printer's copies considered in this study. However, even if this evidence would be sufficient to prove that a copy was used in a printing house, it is worthwhile to combine this feature with other marks.

As far as other categories are concerned, it is interesting to notice how some of them seem to apply exclusively to the 15th century editions: in particular, I am referring to the types C, D, E, H.⁶⁰

The M type, verified in the incunabula as well, appears to come to its own over the 16th century:⁶¹ in fact, almost all the 16th century editions considered present a horizontal

⁶⁰ I shall not list the types Q and R, for they seem to be peculiar features. In fact, Johannes Andreas Bussi's marks are detectable in his editions only. Likewise, the captions of the Riccardiano 766 are not listed for they are an *unicum* in our sample. Moreover, it is interesting to notice how severe textual additions (type P) seem to be exclusively of the 15th century printed texts: additional researches would be required in order to clarify this topic, which could maybe depend on the limited sample considered in this study.

⁶¹ Precious exemplars, of course, were spared from this kind of marks. Nonetheless, it seems clear how there was a growing trend to indicate the page-end. In fact, this phenomenon is not that evident in the incunabula as in the 16th century editions: 15th century editors seemed to prefer less evident marks, such as types A-E.

line combined with an alphanumerical or numerical mark in order to point out the page-end.⁶²

The slash in the main body of the text (types I and L) is another mark to state where the printed edition's page is supposed to end. It should be noticed how there are just a few printer's copies without this feature. Moreover, I have detected more ink horizontal lines rather than *lapis* or drypoint ones. Possibly, this could suggest that the page-end was a crucial moment, hence it had to be visible and clear to the point of being usually underlined by a double mark (a line or just a letter or a number corresponding to a slash in the main body of the text).

To conclude, I shall focus on the corrections, which constellate folios of the printer's copies' I have presented throughout the atlas. Both orthographic and significant corrections (type N, O) affect almost the whole exemplars reproduced, with just a few exceptions.⁶³ As a consequence, it seems likely that this feature was an essential trend in the printing process since the very beginning.

62 The Diacceto edition is the only 16th century exemplar not showing this feature, for Salviati's reprinting follows it line by line.

63 In particular, I am referring to these printer's copies: 1, 3, 6, 8, 13 and 16.

Tabella 3: Evidence and marks detected: an overview.
 It should be observed how the incunabula are separated from the 16th century editions by a double line, in order to facilitate reading this table.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	L	M	N	O	P	Q	R
1. VE, BNM, Lat.Z.228 (1671)	X			X		X			X	X					X	
2. VE, BNM, Lat. VI 60 (2591)	X	X		X						X			X			
3. CdV, BAV, Vat. Lat. 6803	X	X						X		X					X	
4. Fl, BR, Ricc. 487				X		X		X		X			X	X	X	
5. CdV, BAV, Vat. Lat. 5991		X								X			X	X	X	
6. Fl, BMa, R.a.247	X			X		X				X			X		X	
7. CdV, BAV, Ottob. lat. 1279	X			X					X				X			
8. CdV, BAV, Vat. lat. 3319	X									X						
9. Fl, BNC, Magl. XXI.136	X			X	X								X	X	X	
10. Fl, BNC, C. S. C.4.797	X					X	X	X		X			X	X	X	
11. Fl, BML, Plut. 89 sup. 113				X	X	X				X			X		X	
12. Fl, BR, Ricc. 766	X	X	X							X	X	X	X	X		X
<hr/>																
13. CdV, BAV, Vat. Lat. 4820	X									X			X			
14. Fl, AdS, Cerchi 838	X					X	X		X				X	X	X	
15a. RE, BPan, Vari C. 20	X									X			X	X	X	
15b. RE, BPan, Vari C. 20										X			X	X	X	
16. Rome, BNC, VE. 1510	X	X						X		X			X	X	X	
17. Fl, BNC, II.III.350	X	X							X	X			X	X	X	
18. VE, BNM, It. IX 119 (6481)	X	X								X			X	X	X	
19. Fl, BNC, Post. 157													X		X	
20. Pr, BPal, Parm. 1609	X	X								X			X	X	X	

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDACCHINI, LORENZO, *La parola e la cassa. Per una storia del compositore nella tipografia italiana*, in «Quaderni storici», LXXII/3 (1989), pp. 679-698. (Citato a p. 46.)
- BELLONI, GINO, *Tanto per cominciare, sulla Crusca e i suoi testi*, in *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al Vocabolario del 1612*, ed. by GINO BELLONI and PAOLO TROVATO, Padova, libreriauniversitaria.it, 2018, pp. II-41. (Citato a p. 52.)
- BERTOLI, GUSTAVO, *I segni del compositore in alcune copie di tipografia di edizioni fiorentine del XVI secolo. Un po' di casistica*, in «Bibliofilia», XCI/3 (1989), pp. 307-324. (Citato a p. 48.)
- BIONDA, SIMONE, *La copia di tipografia del 'Trattato dei governi' di Bernardo Segni: breve incursione nel laboratorio del volgarizzatore di Aristotele*, in «Rinascimento», XLII (2002), pp. 409-442. (Citato a p. 40.)
- BUSI, GIOVANNI ANDREA, *Prefazioni alle edizioni di Sweynheym e Pannartz, prototipografi romani*, ed. by MASSIMO MIGLIO, Milano, Il Polifilo, 1978. (Citato a p. 20.)
- CAPODURO, LUISA, *L'edizione romana del 'De Orthographia' di Giovanni Tortelli (Hain 15563) e Adamo da Montaldo*, in MASSIMO MIGLIO (ed.), *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*. Atti del 2° seminario, 6-8 maggio 1982, Città del Vaticano, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1983. (Citato alle pp. 12, 20, 26, 59.) pp. 37-56. (Citato a p. 26.)
- CASCIANO, PAOLA, *Il ms. Angelicano 1097, fase preparatoria per l'edizione del Plinio di Sweynheym e Pannartz (Hain 13088)*, in MIGLIO, *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, cit., pp. 381-394. (Citato a p. 20.)
- DE ROBERTIS, TERESA and ROSANNA MIRIELLO, *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze I, mss. 1-1000*, Firenze, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 1997. (Citato a p. 17.)
- FIASCHI, SILVIA, *Una copia di tipografia finora sconosciuta: il Laurenziano plut. 89 sup. 113 e l'editio princeps del 'De re aedificatoria'*, in «Rinascimento», XLI (2001), pp. 267-289. (Citato a p. 32.)
- FORD, MARGARET LANE, *A Provisional Census of Recorded Fifteenth-Century Printer's Copy, with Selected Literature*. Appendix to *Author's Autograph and Printer's Copy: Werner Rolewink's Paradisus Conscientiae*, in *Incunabula. Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga*, ed. by MARTIN DAVIES, London, British Library, 1999, pp. 109-128. (Citato alle pp. 12, 14, 16, 17, 20, 22, 24, 26, 28, 34.)
- FRASSO, GIUSEPPE, *Per Lodovico Castelvetro*, in «Aevum», XLV (1991), pp. 453-478. (Citato alle pp. 42, 44.)
- FROVA, CARLA and MASSIMO MIGLIO, *Dal ms. Sublacense XLII all'editio princeps del 'De civitate Dei' di Sant'Agostino (Hain 2046)*, in MIGLIO, *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, cit., pp. 245-273. (Citato alle pp. 12, 14.)

- GASPARRINI LEPORACE, TULLIA and ELPIDIO MIONI (eds.), *Cento codici bessarionei. Catalogo di mostra*, Venezia, Libreria Vecchia del Sansovino, 1968. (Citato alle pp. 12, 14.)
- GIOVÈ, NICOLETTA and MARCO PALMA, *Livio nel Quattrocento fra manoscritti e stampa. Strutture grafiche e materiali*, in *A primordio Urbis. Convegno internazionale di studi su Tito Livio (Padova, 21-23 ottobre 2015)*, in press. (Citato a p. 17.)
- GUERCIO, VINCENZO, *Il 'Polidoro' di Pomponio Torelli. Saggio critico ed edizione*, rel. L. Caretti, degree dissertation, University of Florence, 1983-1984. (Citato a p. 54.)
- HELLINGA, LOTTE, *List of Printer's Copy Used in the Fifteenth Century*, in *Text in Transit. Manuscript to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 67-101. (Citato alle pp. 7, 12, 14, 16, 17, 20, 22, 24, 26, 28, 32, 34.)
- HELLINGA, WYTZE GS., *Copy and Print in the Netherlands. An Atlas of Historical Bibliography*, 2 vols., Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1962. (Citato a p. 7.)
- LOMBARDI, GIUSEPPE, *Dal manoscritto alla stampa*, in *Gutenberg e Roma: le origini della stampa nella città dei papi 1476-1477*, ed. by MASSIMO MIGLIO and ORIETTA ROSSINI, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 29-40. (Citato alle pp. 12, 16, 17, 20.)
- MARUCCHI, ADRIANA, *Note sul manoscritto di cui si è servito Giovanni Andrea Bussi per l'edizione di Plinio del 1470*, in «Bulletin de l'Institut de recherche et d'histoire des textes», xv (1967-1968), pp. 178-182. (Citato a p. 20.)
- MIGLIO, MASSIMO, *Dalla pagina manoscritta alla forma a stampa*, in «Bibliofilia», lxxxv/3 (1983), pp. 249-256. (Citato alle pp. 20, 26.)
- *Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2002. (Citato a p. 24.)
- (ed.), *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*. Atti del 2° seminario, 6-8 maggio 1982, Città del Vaticano, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1983. (Citato alle pp. 12, 20, 26, 59.)
- MIGLIO, MASSIMO and ORIETTA ROSSINI, *Gutenberg e Roma. Le origini della stampa nella città dei papi 1476-1477*, Electa Napoli, Napoli, 1997. (Citato alle pp. 7, 24.)
- MORO, GIACOMO, *Appunti sulla preistoria editoriale dei 'Dialoghi' e della 'Canace'*, in «Filologia veneta», II (1989), pp. 193-218. (Citato a p. 38.)
- NORI, GABRIELE, *Sulla tradizione testuale di due opere di Pomponio Torelli*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza 1545-1622*. Vol. 2: *Forme e istituzioni della produzione culturale*, ed. by AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 229-264. (Citato a p. 54.)
- OLIVER, REVILO, *Era plagiario Poliziano nella sua traduzione di Epitteto e di Erodiano?*, in *Il Poliziano e il suo tempo*. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 253-271. (Citato a p. 34.)
- PASSAVANTI, IACOPO, *Lo specchio di vera penitenza*, ed. by GINETTA AUZZAS, Firenze, Accademia della Crusca, 2014. (Citato a p. 52.)
- POMA, LUIGI, *Il vero codice Gonzaga e prime note sul testo della 'Liberata'*, in «Studi di filologia italiana», xli (1983), pp. 78-81. (Citato a p. 50.)

- *La formazione della stampa B' della 'Liberata'*, in «Studi di filologia italiana», LII (1994), pp. 141-188. (Citato a p. 50.)
- REEVE, MICHAEL D., *The Editing of Pliny's 'Natural History'*, in «Revue d'histoire des textes», II (2007), pp. 107-179. (Citato a p. 20.)
- *The Transmission of Livy 26-40*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», CXIV (1986), pp. 129-172. (Citato a p. 16.)
- ROAF, CHRISTINA, *A New Autograph of Sperone Speroni's 'Canace'*, in *Essays in Honour of John Humphreys Whitfield*, ed. by JOHN HUMPHREYS WHITFIELD and HARRY CLAYTON DAVIS, London, St George's Press for the Department of Italian, University of Birmingham, 1975. (Citato a p. 38.)
- RUSO, EMILIO, *La prima filologia tassiana, tra recupero e arbitrio*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, ed. by CARLO CARUSO and EMILIO RUSSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 293-310. (Citato a p. 50.)
- SABADINI, REMIGIO, *Le edizioni quattrocentesche della 'Storia naturale' di Plinio*, in «Studi di filologia classica», VIII (1900), pp. 439-448. (Citato a p. 20.)
- SCAPECCHI, PIERO, *An Example of Printer's Copy Esed in Rome, 1479*, in «The Library», XII/6th ser. (1990), pp. 50-52. (Citato a p. 22.)
- *Biblioteca Marucelliana, Firenze. Catalogo incunaboli*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1989. (Citato a p. 22.)
- *New light on the Ripoli Edition of the 'Expositio' of Donato Acciaiuoli*, in *The Italian Book 1465-1800. Studies Presented to Dennis Rhodes on his 70th Birthday*, ed. by DENIS V. REIDY, London, The British Library, 1993, pp. 31-33. (Citato a p. 28.)
- *Un nuovo codice del 'Liber de vita Christi ac omnium Pontificum' di Bartolomeo Platina usato come esemplare di tipografia per le edizioni veneziane del 1479 e del 1504*, in «RR. Roma nel Rinascimento», XV (1999), pp. 247-252. (Citato a p. 30.)
- SPERONI, SPERONE, *Canace e scritti in sua difesa / Sperone Speroni. Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina / Giambattista Giraldi Cinzio*, ed. by CHRISTINA ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982. (Citato a p. 38.)
- TROVATO, PAOLO, *Manoscritti volgari in tipografia*, in *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-195. (Citato alle pp. 7, 38, 42, 44, 46, 48, 50, 54.)
- *Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo. Ferrara, 29-31 maggio 1987*, ed. by MARCO SANTAGATA and AMEDEO QUONDAM, Modena, Panini, 1989, pp. 43-81. (Citato a p. 7.)

PAROLE CHIAVE

Atlante; censimento; Hellinga; manoscritti di tipografia; edizione a stampa; segnature; correzioni; marginalia; inchiostro tipografico; compositore.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Martina Cita si è laureata in Culture e Tradizioni del Medioevo e Rinascimento presso l'Università di Ferrara nel 2017 con una tesi in Critica testuale sotto la supervisione di Paolo Trovato, con il quale ha collaborato anche nei due anni precedenti, occupandosi, in particolare, di processionali di Terrasanta e della rima siciliana nella tradizione della *Commedia* dantesca. Attualmente è dottoranda di ricerca in Scienze Umane presso l'Università di Ferrara. I suoi interessi scientifici rientrano nell'ambito della critica testuale e della storia della lingua, con particolare attenzione per le tradizioni della *Commedia* dantesca e dei *Discorsi sopra la prima deca* di Tito Livio di Niccolò Machiavelli.

martina.cita@student.unife.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARTINA CITA, *Towards an Atlas Of Italian Printer's Copies in the Fifteenth and the Sixteenth Centuries*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 7–62.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

‘SI IN ALCUNA COSA È DEFECTUOSA, CUI LA LEGI LA CORREGIA ET PERDUNIMI’: ANNOTAZIONI A MARGINE DEI CINQUE ESEMPLARI SUPERSTITI DI UN TESTO DI LETTERATURA RELIGIOSA SICILIANA

SIMONA INSERRA – *Università di Catania*

La scala de virtuti et via de paradiso è un testo di letteratura religiosa scritto in volgare siciliano dal frate francescano Iacopo Mazza; nel contributo ho analizzato i cinque esemplari superstiti dell'edizione stampata a Messina nel 1499 dal tipografo tedesco Wilhelm Schonberger, caratterizzata da un interessante apparato paratestuale attraverso il quale l'autore si rivolge ai suoi lettori invitandoli alla pazienza e all'autocorrezione del testo qualora avessero riscontrato errori. I cinque esemplari conservati in altrettanti istituti di conservazione italiani sono stati accuratamente analizzati nelle loro componenti materiali al fine, soprattutto, di individuare le testimonianze dei lettori riportate ai margini del testo stampato.

La scala de virtuti et via de paradiso is a religious book written in vernacular language (Sicilian) by the Franciscan friar Iacopo Mazza. The aim of the paper is to analyse and compare the five surviving copies of the edition printed in Messina, 1499 by the German printer Wilhelm Schonberger. The edition is characterized by an interesting paratext where the author suggests his readers the self-correction of the text. The five exemplars, preserved in as many Italian conservation institutes, have been carefully investigated in their material evidence in order, above all, to identify any annotations made by the readers, as reported on the margins of the printed.

I PREMESSA

La Scala de virtuti et via de paradiso di Iacopo Mazza è un'edizione già studiata negli ultimi anni, in modo specifico da alcuni filologi romanzi che si sono interessati alle vicende della trasmissione del testo, alla lingua in cui è redatto (trattandosi di uno tra i primi documenti stampati in Sicilia in volgare siciliano),¹ agli aspetti legati al retroterra culturale nel quale l'opera si inseriva, all'orizzonte d'attesa;² in questa sede proporrò una serie di riflessioni che si addentrano nelle questioni legate alle pratiche di uso e consumo dei manufatti librari, rilevabili a partire da un'analisi materiale degli esemplari superstiti.

Ho analizzato attentamente i cinque esemplari cercando di capire, oltre agli itinerari da loro compiuti e subiti nello spazio e nel tempo,³ anche quello che l'autore e lo

¹ Tra la metà degli anni '70 del Quattrocento e il decennio seguente è attivo a Messina (ma prima e dopo anche a Napoli) il tipografo Heinrich Alding che pubblica alcune edizioni oggi note in pochi esemplari; cfr. ANTONIO BOSELLI, *La produzione tipografica di Enrico Alding in Messina*, in «Gutenberg-Yahrbuch», XXV (1931), pp. 122-138 e CONCETTA BIANCA, *Stampa, cultura e società a Messina alla fine del Quattrocento*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1988. Nel 1498 il tedesco Schonberger pubblicò a Messina le *Consuetudines et statuta civitatis Messanae* (ISTC, iso0718100) di cui si conservano solo tre esemplari, due a Palermo e uno a Roma; l'anno seguente lo stesso stampatore pubblicò la *Scala*, di cui rimangono oggi cinque esemplari. Cfr. *ivi*, in particolare le pp. 483-498.

² Relativamente agli studi condotti sulle opere di Mazza cfr. IACOPO MAZZA, *De la arti supra de beni moriri. Capitolo vicesimo septimo. Scala de virtuti et via de paradiso*, a cura di GAETANO LALOMIA, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002 e FILIPPO CONTE, *Un francescano osservante alle propaggini del medioevo: gli Exempla di Iacopo Mazza. Tra materiali novellistici e motivi edificanti topici*, Torino, Aracne, 2014.

³ In alcuni casi, documentati dalle attestazioni di possesso, si tratta di esemplari provenienti da raccolte monastiche smembrate per i motivi più vari, spesso a causa delle confische ecclesiastiche. Scrive Paolo Tinti, «destino comune alla maggior parte delle biblioteche non solo d'età moderna, la dispersione è forse la cifra

stampatore hanno voluto comunicare attraverso le zone paratestuali; quindi mi sono concentrata sulla materialità degli esemplari, sulle testimonianze scritte e sui segni di lettura lasciati tra le righe e a margine del testo a stampa dai lettori che hanno utilizzato i cinque esemplari, e su altre manifestazioni, anche inconsapevoli, di uso dei manufatti. Delle testimonianze scritte più ampie si è approntata una trascrizione.

Come si vedrà, emerge un panorama variegato, fatto di lettori che hanno usato il proprio esemplare per attività connesse al suo contenuto (per esempio per la preparazione di prediche), per studio, per diletto, ma anche come supporto scrittoria su cui annotare eventi e situazioni contingenti e personali, in modo tale che esso fungesse da strumento della memoria.

2 L'AUTORE E LA SUA PRODUZIONE

Che cosa sappiamo dell'autore? In realtà niente di più di quanto ci dica egli stesso alla fine dell'opera, in una nota al lettore nella quale fornisce sia notizie di sé sia indicazioni sulla composizione della sua impresa letteraria; chi sino ad ora ne ha tracciato un breve profilo ha utilizzato i dati presenti all'interno delle sue edizioni (tre in tutto quelle note e giunte sino a noi) e comunicati dallo stesso autore nelle parti introduttive e conclusive; non sono state reperite altre fonti relative a Jacopo Mazza.⁴

La lettura degli elementi paratestuali dell'edizione della *Scala* ci consente di riscontrare la presenza di un autore che parla di sé all'interno di una vera e propria sottoscrizione, lunga e articolata, nella quale ci informa di alcuni particolari relativi alla sua condizione e ai modi e ai tempi del suo agire; ciò che apprendiamo è quindi quanto l'autore è stato disposto a raccontarci in apertura e chiusura della sua prima edizione a stampa e nei paratesti delle edizioni che seguono questa prima impresa.

Come accadeva già per i copisti medievali che erano usi tramandare notizie attraverso elementi testuali contenuti nelle carte iniziali e finali dei manoscritti, le informazioni fornite sono relative alla patria d'origine (la Calabria), alla famiglia (notizie sul fratello e sulla sua posizione di uomo di Chiesa ben inserito nella classe politica messinese), alla condizione sociale (osservante francescano) e a situazioni contingenti (esilio a Lipari) che hanno avuto un ruolo nella redazione della *Scala*.⁵

che più d'ogni altra contrassegna le vicende di chi riunisce libri. Neppure le raccolte librarie istituzionali, che per loro natura dovrebbero sopravvivere ai singoli, sono immuni dal tarlo della disseminazione» (cfr. MARIA GIOIA TAVONI *et al.*, *Ricostruzione ideale di biblioteche scomparse*, in *Literatur medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, a cura di NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ e MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, pp. 316-321, p. 316, § *Tracce di biblioteche disperse nei paratesti italiani del Rinascimento*).

⁴ Scheda dell'autore in Editi6: CNCA 15856; solo due sono i titoli collegati all'autore: l'edizione del 1517, CNCE 50523 e quella del 1518, CNCE 50528; a questi si aggiunge la *Scala* del 1499, per la quale si veda ISTC, im00416800.

⁵ Cfr. LUCIEN REYNHOUT, *Formules latines de colophons*, I-II, Turnhout, 2006 e EEF OVERGAAUW, *Les copistes vus par eux-mêmes: l'exemple des copistes néerlandais en Italie*, in *Le statut du scribe au Moyen Age. Atti del XII colloquio scientifico del Comité international de paléographie latine (Cluny, 17-20 juillet 1998)*, a cura di M. C. HUBERT, E. POULLE e M. H. SMITH, Parigi 2000, pp. 325-332.

È questa dunque, a tutt'oggi, la principale fonte di informazioni relative al frate osservante calabrese: originario di Reggio Calabria, francescano, ministro per la provincia calabrese del proprio ordine, quando dà alle stampe il primo dei suoi libri è esiliato a Lipari (non *per cosa indebita operata, ma più tosto per non consentirsi ad operazioni de cosa indebita*) e la offre al lettore *per utilitati e ad honori de Dio*.

Alla ricerca di altre informazioni attraverso elementi presenti all'interno delle altre opere, da una lettura attenta dell'*explicit* dell'*Amatorium*, stampato nel 1517,⁶ sembra di capire che Mazza abbia scritto un'altra opera, il *Sacrum convivium*,⁷ edizione di cui a oggi non sono noti testimoni superstiti; l'assenza non deve necessariamente significare che essa non sia esistita. Qui il passo nel quale se ne dà cenno:

et però primo composto quilla opera nominata *Scala paradisi* quale fu stampata, utile et necessaria ad salute de' fideli, a la quale omne uno deve attendere [...]. Et poi appresso quilla nominata *Lucerna confessionis* non certo per insino qua equale utile per li simplici confessori et penitenti de alcuno altra ordinata. Et quilla III dicta *Sacrum convivium* del venerando corpo de Christo ad che de tal sacramento desidera essere fidele et con devotione et iocundità se ne cominciare assai persigua. Et ultima la sopra dicta per dono de la divina gratia senza la quale nulla opera human apo venire con efficacità [...] nominata *Amatorium*, ad si facto modo utile et spassivile che nullo salvo, se la haverà lecta porà exstimare [...].⁸

Infine, come segnalato già da Lalomia,⁹ all'interno della *Scala* Mazza fa riferimento a un'altra opera ancora, un trattato sulla grazia di Maria vergine e madre di Cristo:

[...] et multi sancti docturi dichino che la gloriosa virgini Maria habi la plenitudini de li gratii como li habi Cristo, che fu pleno di gratia como di supra è dicto cum lu quali sancto Hieronymo eo do la mia sententia, et tegno et provolo per ragioni, autoritati et exemplo, in uno tractato che faço de la plenitudini de li gratii de la virgini Maria, li quali ragioni, autoritati et exempli qua per brevità non pongo.¹⁰

Si tratta, come si vede, di informazioni che giungono a noi attraverso quei 'marginii dei libri' - dediche, epistole proemiali, avvisi ai lettori, componimenti poetici posti in apertura o in chiusura delle opere letterarie già dai primi testi a stampa - che meritano certamente indagini accurate da parte nostra, come si è già fatto in molti casi, negli ultimi decenni, a partire dall'apparizione del saggio di Genette, con contributi all'interno di

6 Cfr. PIETRO MANZI, *La tipografia napoletana del '500: annali di Sigismondo Mayr, Giovanni A. De Caneto, Antonio De Frizis, Giovanni Pasquet De Saldo (1503-1535)*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 77-78.

7 Di un'opera intitolata *Sacrum Convivium* non c'è traccia in Editi6, in *SBN antico*, in *RICI*, né in altri repertori.

8 IACOPO MAZZA, *Tractato per utile et deletabile nominato amatorium acto ad ordinare lo amore humano alli debiti virtù et deviaro de omne illicito amore in che solum consiste virtù, novamente composto da frate Iacopo Maza de Rbegio ad instantia de dom Ramundo de Cardona*, Napoli, Caterina Mayr, 1517.

9 Cfr. MAZZA, *De la arti supra de beni moriri*, cit., p. 21, nell'introduzione all'edizione critica dove Lalomia scrive: «Sembra che i trattati siano quattro, sebbene i manuali bibliografici non menzionino il *Sacrum convivium*. Inoltre all'interno della *Scala* Mazza sembra alludere ad un altro suo scritto non citato nel suddetto elenco».

10 IACOPO MAZZA, *Scala de virtuti et via de paradiso necessaria ad omni fidelissimo cristiano noviter composta*, Messina, Wilhelm Schonberger, 1499.

alcuni convegni internazionali dedicati espressamente al tema dei *marginalia* e con i saggi apparsi in «Paratesto», oltre naturalmente a ulteriori contributi specifici incentrati sugli apparati paratestuali.¹¹

Le edizioni note ci confermano, dopo la pubblicazione della *Scala*, la prosecuzione dell'attività di produzione di testi di argomento devozionale che vengono stampati però non più a Messina ma a Napoli; due sono le opere edite da Caterina Mayr, vedova di Sigismondo, nella città partenopea, la prima nel 1517 e la seconda nel 1518.

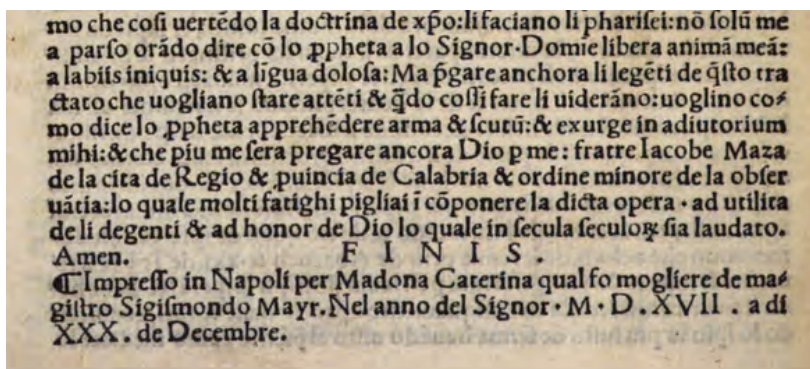


Immagine 2: Colophon dell'*Amatorium* stampato a Napoli per Madona Caterina qual fo moglie de maestro Sigismondo Mayr il 30 dicembre 1517

La prima è nota come *Amatorium*, ma il titolo completo è *Tractato per utile e deletabile nominato Amatorium acto a ordinare lo amore humano alli debiti virtù et deviaro de omne illicito amore in che solum consiste virtù*;¹² la seconda è quella che Mazza indica come *Lucerna* e il cui titolo completo è *Tractatu preclarissimo et utile nominato Lucerna confessionis novamente composto da frate Iacobo Maza de la città de Rhegyo del ordine de regulari observantia ministro de la provincia de Calabria [...]*, stampata il 23 dicembre 1518.¹³

Il censimento Edit16 relativamente all'*Amatorium* registra sette esemplari in Italia e uno alla British Library, mentre della *Lucerna* si dà notizia di un solo esemplare conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli. Una ricerca in USTC ci consente di localizzare ancora due copie dell'*Amatorium*, una alla Koninklijke Bibliotheek all'Aia e una alla Bi-

¹¹ Cfr. GÉRARG GENETTE, *Seuils*, Editions de Seuil, 1987 e, almeno, gli atti dei convegni: VINCENZO FERA, GIACOMO FERRAÛ e SILVIA RIZZO (a cura di), *Talking to the text: marginalia from papyri to print*. Proceedings of a conference held at Erice, 26 september-3 october 1998, Messina, Centro Interdipartimentale di studi umanistici, 2002; MARCO SANTORO e MARIA GIOIA TAVONI (a cura di), *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*. Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre - Bologna 18-19 novembre 2004, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005. Numerosi saggi sui temi in questione sono apparsi sulla rivista internazionale «Paratesto», ideata nel 2004 da Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, diretta dapprima da Marco Santoro e adesso da Rosa Marisa Borraccini.

¹² CNCE 50523

¹³ CNCE 50528.

biblioteca Capitular y Colombina di Siviglia,¹⁴ per un totale, dunque di dieci esemplari noti; per quanto concerne la *Lucerna*, non sono invece censiti altri esemplari. Nessuna informazione, a oggi, in merito al *Sacrum Convivium*.

3 *LA SCALA DE VIRTUTI ET VIA DE PARADISO E LA SUA DIFFUSIONE: EDIZIONE ED ESEMPLARI*

Sulle fasi di produzione della *Scala* non abbiamo informazioni di alcun tipo; non sappiamo, né esattamente né approssimativamente, in quanti esemplari fu stampata, né quale fosse la tiratura media delle edizioni del tipografo tedesco Schonberger, né, del resto, delle successive opere di Mazza date alle stampe da Caterina, vedova di Sigismondo Mayr.

Secondo le notizie tratte da ISTC,¹⁵ l'esemplare è pervenuto sino ai nostri giorni in soli cinque esemplari, conservati tutti in istituzioni italiane (Biblioteca Lucchesiana di Agrigento, Biblioteche Riunite "Civica e A. Ursino Recupero" di Catania, Biblioteca Regionale Universitaria di Messina, Biblioteca Trivulziana di Milano, Biblioteca Alessandrina di Roma); probabilmente non è un caso che tre copie su cinque si siano conservate all'interno di biblioteche siciliane, trattandosi di un testo pensato per un pubblico parlante volgare siciliano e quindi, con molta probabilità, che ha avuto diffusione quasi esclusiva in una specifica area geografica.

Ad ogni modo Bianca scrive, nel contesto di un discorso complessivo sulle edizioni messinesi:

Il numero complessivo delle edizioni messinesi è comunque troppo limitato per cercare di individuarne i motivi di una dispersione che sicuramente dovette aver luogo; a parte, ovviamente, le circostanze casuali e fortuite, va rilevato che poche sono le edizioni messinesi conservate ancora oggi in Sicilia. La dispersione, e talvolta la perdita completa, di alcuni esemplari può essere messa in relazione con il contenuto dell'opera: in mancanza di dati precisi sulla tiratura delle singole edizioni, sembra infatti di poter supporre che quanto più un'opera era oggetto di ampio consumo, tanto più era facilmente deperibile.¹⁶

Il pubblico dei lettori a cui il libro era rivolto era costituito da laici e uomini di chiesa tra cui certamente predicatori che avrebbero usato il libro per le loro attività con un pubblico di uditori, uomini e donne, che con il latino avevano poca dimestichezza.

Il libro, con la sua agevole divisione in trattati, sarà dunque servito per la lettura personale e per la predicazione; le note manoscritte apposte per esempio, in gran quantità, nell'esemplare conservato nella biblioteca catanese, fanno pensare all'individuazione di passaggi rilevanti del testo (ricorre spesso la parola *nota*) per mettere in evidenza gli elementi più significativi ai fini, anche, di una riproposizione a un pubblico in ascolto.

Nel tentativo di comprendere quale possa essere stata la diffusione dell'edizione della *Scala* ho consultato varie tipologie di inventari e liste di libri, tra cui quelle rese note

¹⁴ Cfr. USTC alla URL: <https://ustc.ac.uk/index.php/record/841653>.

¹⁵ L'edizione è descritta in GW, M22474 e in ISTC, im00416800.

¹⁶ BIANCA, *Stampa, cultura e società a Messina alla fine del Quattrocento*, cit., pp. 27-28.

grazie al progetto RICI¹⁷ e pubblicate sia nella banca dati sia, in versione cartacea, dalla Biblioteca Apostolica Vaticana. Nelle liste dei codici Vaticani Latini 11266-11326 prodotte a partire dalle raccolte delle biblioteche monastiche e conventuali e da quelle dei monaci che vivevano tra le mura dei monasteri e dei conventi tra il 1596 e il 1603, a oggi, si registra una localizzazione¹⁸ in Sicilia, a Cammarata, in provincia di Agrigento, nella lista dei libri appartenuti al frate Angelo di Cammarata, del convento dei Cappuccini di Santa Maria del Gesù:¹⁹ l'esemplare si trova elencato nell'*Inventario di fra' Angelo di Cammarata di tutti li libri che tiene a uso suo, quale sta' in detto luogo nel 1600*.²⁰

Il redattore della lista registra il libro come *Libro detto Scala di virtute seu via de paradiso. Stampato in Messina, per Guglielmo Scomberg de Fanfardìa, 1499*;²¹ un secondo esemplare²² elencato nella lista della biblioteca dei Cappuccini di Siracusa riporta la data del 1549,²³ verosimilmente errata dato che da nessuna parte si trova traccia di un'ulteriore edizione, a 50 anni di distanza della prima, della *Scala*. Sarebbero quindi due, in tutto, gli esemplari presenti negli elenchi pubblicati sino a oggi.

Infine sono stati consultati una serie di elenchi testamentari e di inventari *post mortem* ma senza successo.²⁴

La *Scala* fa parte di uno dei quattro gruppi di materiali individuati da Bianca come caratteristici della produzione incunabolistica messinese (ventitré edizioni in tutto), e cioè quello delle

edizioni in volgare, destinate a un pubblico medio, per una fruizione immediata ed un più vasto consumo. Opere di devozione [...] si affiancano a quelle di carattere avventuroso come il *Fiore di Terra Sancta* di Girolamo Castiglione; tutte opere che, essendo state più volte stampate in altre città [...] assicuravano uno

17 Cfr. ROSA MARISA BORRACCINI, GIOVANNA GRANATA e ROBERTO RUSCONI, *A proposito dell'inchiesta della Sacra Congregazione dell'Indice dei libri proibiti di fine '500*, in «Il capitale culturale», VI (2013), pp. 13-45. la banca dati RICI è senz'altro una fonte integrativa importante dei repertori già approntati per incunaboli e cinquecentine.

18 BIB25442

19 La banca dati RICI è stata consultata l'ultima volta il 14/12/2018; è raggiungibile alla URL: <http://rici.vatlib.it/Ricerche.asp>.

20 L'elenco si trova nel Vat. Lat. 11293, che raccoglie gli elenchi degli Osservanti (c. 314rv); cfr. MARIE-MADALEINE LEBRETON e LUIGI FIORANI (a cura di), *Codices Vaticani Latini 11266-11326. Inventari di biblioteche religiose italiane alla fine del Cinquecento*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985, pp. 183-187.

21 Cfr. Vat. Lat. 11293, c. 314v.

22 BIB64503

23 Il dato è tratto dal codice con segnatura ms. AB 214, *Index omnium librorum Fratrum Capuccinorum Provinciae Syracusarum, tum eorum, qui in communitatibus, seu bibliothecis locorum ad communem usum aservantur, tum etiam eorum qui apud fratres ad particularem usum a suis superioribus concessi reperiuntur*; il codice è conservato presso l'Archivio Generale dei Cappuccini di Roma e pertanto non descritto in LEBRETON e FIORANI, *Codices Vaticani Latini 11266-11326*, cit. L'indicazione della *Scala* si trova al c. 4r.

24 A proposito dell'uso degli inventari *post mortem*, cfr. HENRI BRESCH, *Livre et société en Sicile: 1299-1499*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1971; BARTOLOMÉ BENASSAR, *Los inventarios post-mortem y la historia de las mentalidades*, in *La documentación notarial y la Historia. Actas del II Coloquio de metodología Histórica Aplicada*, Santiago de Compostela, Junta de Decanos de los Colegios Notariles de España, 1984, vol. I, pp. 139-149; MANUEL JOSÉ PEDRAZA GARCIA, *Los inventarios y la bibliotecas*, in *El conocimiento organizado de un hombre de Trento. La biblioteca de Pedro del Frago, obispo de Huesca en 1584*, Saragozza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 17-35.

sbocco commerciale di vendita senza troppo rischi di investimenti sbagliati di denaro. Tranne la *Scala de virtuti* che costituisce un raro esempio di volgare ‘siciliano’ della fine del XV secolo [...] le altre edizioni – un numero davvero elevato rispetto all’intera produzione - accolgono testi in volgare toscano, a conferma di quella ‘avanzata’ del toscano in Sicilia, attestata da altri documenti e alla quale certamente la produzione a stampa arrecò un notevole apporto nel processo della sua espansione.²⁵

La collazione dell’edizione è registrata in GW²⁶ come segue: [1]⁴, a-t⁸, 156 carte; il tipografo usa due set di caratteri, il Type 2:95G e il Type 3:140G,²⁷ già usati per la stampa del *Fior de terra sancta* di Girolamo Castiglione,²⁸ un carattere gotico che ben si avvicina al carattere in uso nella produzione manoscritta di certa produzione letteraria religiosa e popolare.

Già nella lettera introduttiva dedicata al fratello Angelo, Iacopo Mazza si preoccupa di condividere un proprio pensiero: qualora l’opera sia colma di errori, da lui non compresi perché evidentemente troppo superbo, che tutto questo rimanga tra loro; se invece il fratello dovesse considerare il lavoro di Iacopo ben fatto e utile al lettore, *lu legenti*, come via per giungere al Paradiso, allora lo prega, oltre che a leggerla, anche a mostrarla ad altri e ad aiutarlo a darla alle stampe (*dari opera che ad honuri di Dio et ad utilitati de li legenti si haya ad stampari*), per rendere onore a Dio e per rendere un servizio ai lettori. Gli errori di cui lascia intendere qui Iacopo, attribuiti alla superbia, non sono, probabilmente errori materiali ma errori concettuali; degli errori materiali egli scrive invece nella nota in chiusura che abbiamo già citato poco sopra.

È necessario, a questo punto, passare all’analisi dei cinque esemplari superstiti, mossi dalla curiosità suscitata dalla lettera posta a chiusura dell’opera quasi come avvertenza al lettore, *lu legente*, invitato dal Mazza a *correggere* gli errori presenti nel testo e *perdonare* l’autore²⁹.

I cinque esemplari recano inoltre numerose varianti tipografiche che ho individuato ma che non descriverò in questa sede per non allontanarmi dal tema principale del contributo; elencherò invece, a campione, riportando alcuni esempi significativi, le correzioni scritte a mano, tra le righe del testo stesso o al margine, importanti perché, quando presenti, rendono conto dell’intervento del lettore o dei lettori sul testo, secondo la linea di indirizzo data proprio dall’autore.

Perciò nei paragrafi che seguono darò una descrizione quanto più dettagliata possibile dei cinque esemplari con indicazione degli elementi connessi all’apporto materiale dato dai lettori riscontrabile ancora oggi tra le carte; collazionando frammenti sparsi di informazioni ricavate dai cinque esemplari, appartenuti a persone e biblioteche differenti e usati, dunque, in maniera e in tempi diversi, sarà forse possibile tentare di ricostruire

²⁵ BIANCA, *Stampa, cultura e società a Messina alla fine del Quattrocento*, cit., p. 25.

²⁶ Cfr. GW M22474, disponibile alla URL: <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M22474.htm>.

²⁷ Cfr. il *Typenrepertorium der Wiegendrucke* alle URL: <https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/ma09125> e <https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/ma09126>.

²⁸ ISTC, ic00252000, di cui sono noti solo due esemplari.

²⁹ Ad eccezione dell’esemplare girgentino e di quello catanese consultati direttamente presso le due biblioteche, tutti gli altri esemplari sono stati analizzati nella versione digitalizzata.

un *modus operandi* dei lettori e tentare di comprendere, appunto, se e come essi abbiano accolto l'invito di Mazza all'autocorrezione.

3.1 L'ESEMPLARE DELLA BIBLIOTECA LUCCHESIANA (AGRIGENTO)

L'esemplare conservato ad Agrigento, alla Biblioteca Lucchesiana,³⁰ reca la segnatura di collocazione *II-1-13-B-15*.

La legatura è moderna, di restauro, in pergamena rigida, nello stile della legatura a cartella, con uso di due pergamene di diversa qualità e spessore, una per il dorso e gli angoli e l'altra per i piatti; sul dorso è presente l'indicazione di autore, titolo e data in inchiostro oltre a due piccoli fregi tracciati anch'essi a mano; i piatti sono in cartone. L'esemplare è stato restaurato probabilmente tra gli anni '50-'60³¹ e sottoposto a una severa rifilatura; il restauro, con l'asportazione delle carte di guardia, ha comportato verosimilmente la perdita di informazioni presenti sulle carte di guardia e sulla coperta originale: non è stata rintracciata la scheda di restauro prodotta in occasione dell'intervento, pertanto non è stato possibile avere informazioni sulla tipologia e sullo stato della legatura precedente né sulle carte di guardia o su altri elementi eventualmente presenti e rimossi.

L'esemplare si presenta in discreto stato di conservazione ma, a differenza degli altri quattro, è privo di occhietto; sono presenti molte tracce d'uso, come macchie tra le carte, sporcizia e lacerazioni lungo i margini, specialmente quelli inferiori e localizzate soprattutto nei primi e negli ultimi fascicoli. Tra i segni d'uso si notano residui solidi di cera.

Le annotazioni manoscritte che accompagnano il testo stampato sono redatte in volgare siciliano,³² in inchiostro metallogallico, e commentano o riprendono per lo più passi del testo;³³ sono databili al XVI secolo e sono opera, probabilmente, di almeno due mani differenti.

Sembra diversa dalle mani che hanno annotato il testo quella che, alla fine dell'esemplare, riporta l'incipit del Salmo 5,8: *David propheta / Introibo in domum tuam adorabo ad / templum sanctum tuum in timore tuo* (c. t8v; s. XVI).

Alcune frasi cancellate con inchiostro metallogallico (virato dal nero al color ruggine) sono visibili alle cc. t6v = 151v e t7v = 152v.

A mano e sempre con inchiostro metallogallico è redatta la notazione delle carte, in alto a destra, databile tra XVI e XVII secolo, mentre in basso è stampata una numerazione apposta verosimilmente nella prima metà del XX secolo.

L'esemplare contiene poche correzioni in inchiostro apportate dai lettori al testo stampato, ma reca abbondanza di lettere ripassate con inchiostro nero denso e corpo-

³⁰ Sulla biblioteca cfr. GIUSEPPE LO IACONO, ANGELA CRISTINA IACONO e GIOVANNA IACONO, *La Lucchesiana di Girgenti*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2018.

³¹ Cfr. ANGELA DANEU LATTANZI, *Per la rinascita della Biblioteca Lucchesiana*, in «Akragas. Bollettino di studi, scoperte ed attività varie», II (1946), pp. 13-17; ANGELA DANEU LATTANZI, *Sistemazione radicale della Biblioteca Lucchesiana*, in «Sicilia del popolo», III (1947), p. 2; ANGELA DANEU LATTANZI, *I manoscritti e incunaboli miniati della Sicilia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato (poi Palermo, Regione Siciliana, Assessorato ai beni culturali, ambientali e alla pubblica istruzione), 1965-1984.

³² Una nota recita, per esempio, *Per teniri na cosa secreta*.

³³ Non sempre sono del tutto leggibili, a causa di una grave rifilatura delle carte.

so, realizzate, evidentemente, quando l'impressione non era riuscita nel modo migliore; sono presenti inoltre, e manoscritte, vocali o lettere, con lo stesso inchiostro nero (quello tipografico, assai probabilmente), quando non impresse; l'operazione è stata condotta, come si vedrà a breve, anche negli altri esemplari superstiti e ciò potrebbe quindi far pensare a un intervento realizzato già all'interno dell'officina.

3.2 L'ESEMPLARE DELLE BIBLIOTECHE RIUNITE "CIVICA E A. URSINO RECUPERO" (CATANIA)

L'esemplare conservato a Catania ha segnatura di collocazione *Inc. D 5*; fa parte della collezione di incunaboli appartenuti alla biblioteca del monastero dei Benedettini di Catania, nucleo centrale e costitutivo delle attuali Biblioteche Riunite (la precedente segnatura è *IX-B-12*), poi passato, insieme alle collezioni delle biblioteche delle corporazioni religiose soppresse in seguito alle leggi eversive, alla Biblioteca Comunale di Catania (con segnatura *1-38-83[92]*).³⁴

La legatura, moderna e di restauro, è frutto di un intervento eseguito dal Laboratorio di restauro del libro della Badia di Grottaferrata nel luglio 1959, come indicato dall'etichetta incollata sulla controguardia posteriore; la coperta è rigida in piena pergamena con quattro nervi finti in rilievo sul dorso; i piatti sono in cartone e i capitelli finti in tessuto. La cucitura è realizzata su tre nervi con code incollate sui piatti.

L'esemplare è in cattivo stato di conservazione, con macchie di varia natura e danni alla piega dei fascicoli e alla cucitura che si presenta debole. Sono presenti infiltrazioni di umidità e macchie dovute a microrganismi, oltre a numerosi fori e camminamenti dovuti alla presenza di insetti xilofagi. In alcune carte si nota un'accentuata ossidazione dovuta alla presenza di note redatte in inchiostro metallogallico.

Una nota di possesso individua l'esemplare come appartenente a don Martino Prizitelli (s. XVII; c. 1r),³⁵ attualmente non identificato.

Le annotazioni manoscritte, abbondanti e attribuibili ad almeno due mani differenti, redatte in inchiostro metallogallico, sono tutte in volgare siciliano e presenti in un gran numero di carte; in molti casi si tratta della presenza della parola *exemplu* (in volgare siciliano) o *exemplum* (in latino) accanto alla parte del testo relativa agli esempi portati dall'autore per illustrare quanto scritto nelle parti del libro, oppure delle parole *nota* o *nota bene*, entrambe, molto spesso, in forma contratta; in altri casi a margine del testo a stampa è presente un breve riassunto del contenuto dei paragrafi.

³⁴ Per una bibliografia dell'esemplare, cfr. FRANCESCA AIELLO *et al.*, *Incunaboli a Catania 1. Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero*, Roma, Viella, 2018, pp. 175-176; CARMELO ARDIZZONI, *Sul riordinamento della Biblioteca Comunale dei Benedettini. Relazione all'On. Giunta Municipale di Catania*, Catania, Galatola, 1903, pp. 11-12; FRANCESCO DI PAOLA BERTUCCI, *Guida del Monastero dei PP. Benedettini di Catania*, Catania, Musumeci - Papale, 1846, p. 23; STEFANIA IANNIZZOTTO, *Incunaboli e cinquecentine stampate in Sicilia conservate presso le Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», 1 (2004), pp. 66-67; FRANCESCO TORNABENE, *Storia critica della tipografia siciliana dal 1471 al 1536*, Catania, Sciuto, 1839, pp. 140-143.

³⁵ Cfr. SIMONA INSERRA, *Storia del fondo: gli esemplari e i segni di provenienza*, in FRANCESCA AIELLO *et al.*, *Incunaboli a Catania 1: Biblioteche Riunite "Civica e A. Ursino Recupero"*, Roma, Viella, 2018, pp. 15-66, p. 61.

Numerosi sono anche i segni di attenzione.

Sono presenti inoltre, quasi come effettiva risposta all'invito dell'autore, una serie di correzioni manoscritte al testo stampato: si tratta in alcuni casi dell'aggiunta di lettere mancanti, in altri di correzioni vere e proprie, per esempio alla c. b4v dove, alla linea 19, *sittanta* è corretto in *sissanta*; a c. c6r, mancano alcune lettere all'interno di numerose parole, aggiunte a mano con inchiostro metallogallico: alla linea 4, per esempio, manca la *o* di *fcbino*, alla linea 9 la *a* di *psalmo*, alla linea 11 la *e* di *el*, alla linea 15 la *t* di *quanta*, la *e* di *solennitati*, la *a* di *palaço*; alla linea 21 la *a* di *dia*, la *a* di *gratia*, la *a* di *sua*; alla linea 22 la *e* e la *t* di *deuoto* e la prima *o* di *bisogno*; alla linea 24 la *c* di *dichi* e la *t* di *sancti*; alla linea 25 la *i* e la *e* di *insufficienti*, alla linea 26 la *e* di *consequiri* e la prima *a* di *alcuna*, alla linea 27 la *e* di *che* e la *a* di *una*, alla linea 28 la *e* di *meço*, alla linea 29 la *i* di *consequiri* e la *e* di *meço*; alla linea 34 la *a* di *altrui* e alla linea 35 la *i* di *cussi*; a c. k1r, alla linea 15 è aggiunto *S.* davanti a *Augustino* e alla linea 26 *non* davanti a *la voli*.

Tutte queste lacune e gli interventi correttivi manoscritti, come si vedrà più avanti, sono stati riscontrati nell'esemplare messinese e sembrerebbero testimoniare di una carenza di caratteri tipografici all'interno dell'officina, al momento della stampa, cui si ovviò, probabilmente sempre in tipografia, con l'inserimento manoscritto.

Alla c. t8r si trovano tre prove di penna.

3.3 L'ESEMPLARE DELLA BIBLIOTECA REGIONALE UNIVERSITARIA DI MESSINA

L'esemplare messinese reca la segnatura di collocazione *Inc. C 25* che sostituisce due precedenti segnature oggi staccate dalla sede originale e riapplicate sulla controguardia anteriore (*Rari B 2 e Sec. XV-PAL-IV-49*).³⁶

Anche in questo caso si tratta di un esemplare restaurato; l'intervento, come indicato sui timbri posti sulla controguardia posteriore, è stato eseguito dal Laboratorio di restauro del libro di san Martino delle Scale (PA) e completato il 16 dicembre 1989.

L'esemplare si presenta in buono stato di conservazione; ha una coperta moderna, di restauro, rigida in piena pelle, con impressioni in oro; è cucito su tre nervi singoli in spago, con capitelli strutturali e anima in spago.

L'esemplare è stato severamente rifilato; presenta macchie di varia natura e abbondanti segni d'uso.

A differenza degli altri esemplari analizzati, l'incunabolo messinese reca una decorazione manoscritta nella carta contenente l'occhietto: un calice, disegnato a piena pagina, che racchiude l'occhietto stesso. In alto a destra è possibile riscontrare la cartulazione realizzata con inchiostro metallogallico.

³⁶ L'incunabolo proviene dalla donazione di Giacomo Longo, fondatore nel 1741 della prima biblioteca pubblica messinese, oggi Biblioteca Regionale Universitaria di Messina, ed è elencato nella *Giuliana* redatta dal bibliotecario Giuseppe Vinci nel 1742. La *Giuliana dei libri di Giacomo Longo* contiene un indice con oltre quattromila opere tra manoscritti e testi a stampa; il nostro esemplare è presente tra gli *Ascetici*, alla lettera I, indicato come "Iacopo Mazza, *Scala de' virtuti*, D 71"; cfr. MARIA ALIBRANDI INTERSIMONE, *Alle origini della Biblioteca Universitaria di Messina: la donazione di Giacomo Longo (1731)*, in «Archivio Storico Messinese», LXXI (1996), p. 81.

La c. Ir reca un'annotazione manoscritta in inchiostro metallogallico, *L'autore è Iacopo Maza di Regio de Minori Osservanti di s. Francesco come si vede nel fine*, insieme all'indicazione: *Impresso in Messina 1499 come nel fine si vede*; in essa sono presenti anche numerosi disegni, prove di penna e cancellature.

Altre note manoscritte, di mani diverse rispetto a quelle precedentemente individuate, si trovano a c. Iv: la prima è interamente cancellata, la seconda, anch'essa cancellata, è parzialmente leggibile e redatta in volgare siciliano. Scarabocchi e prove di penna sono presenti a c. cir.

Numerosi sono i segni di attenzione e le sottolineature, l'annotazione manoscritta *nota* e altre annotazioni, quasi tutte sul margine esterno delle carte e non sempre pienamente leggibili a causa della severa rifilatura delle carte.

Sono presenti interventi correttivi che consistono in minime correzioni del testo, per esempio, a c. c6r, in inchiostro metallogallico, il correttore completa il testo stampato inserendo vocali e lettere mancanti: sono inserite alla linea 4 la *o* di *fichino*, alla linea 9 la *a* di *psalmo*, alla linea 11 la *e* di *el*, alla linea 15 la *t* di *quanta*, la *e* di *solennitati*, la *a* di *palaço*; alla linea 21 la *a* di *dia*, la *a* di *gratia*, la *a* di *sua*; alla linea 22 la *e* e la *t* di *deuoto* e la prima *o* di *bisogno*; alla linea 24 la *c* di *dichi* e la *t* di *sancti*; alla linea 25 la *i* e la *e* di *insufficienti*, alla linea 26 la *e* di *consequiri* e la prima *a* di *alcuna*, alla linea 27 la *e* di *che* e la *a* di *una*, alla linea 28 la *e* di *meço*, alla linea 29 la *i* di *consequiri* e la *e* di *meço*; alla linea 34 la *a* di *altrui* e alla linea 35 la *i* di *cussi*.

Lo stesso avviene a c. d2v, alla linea 2, dove è inserita a mano la prima *a* di *malitia*; nella stessa carta, alla linea 19 è aggiunta la *e* e la *t* di *legitima*; alla linea 20 è inserita la *a* di *canoni* e alla linea 21 la *i* di *qualità*; nella linea successiva mancano, e sono scritte a mano, la *a* di *iniuria* e la *e* di *ueniri*. A c. d8r, alla linea 4, la *a* mancante nella parola *inuestigari* è redatta a mano, così come, sempre la *a*, nella linea seguente, all'interno della parola *expugnarilo*.

Si potrebbe proseguire con gli esempi, ma probabilmente questi qui riportati (come quelli presenti anche negli altri esemplari) sono sufficienti a comprendere in che cosa consistevano sia gli *errori* dichiarati da Mazza sia gli interventi da lui auspicati da parte del lettore, a completare gli esemplari di un'edizione messi in circolazione con molte lacune; si potrebbe parlare, quindi, di *errata corrige* delegati al lettore e dovuti, forse, alla impossibilità, per il tipografo e soprattutto per l'autore, di intervenire direttamente nella correzione del testo.

Negli spazi bianchi presenti nelle ultime carte stampate sono presenti, inoltre, note manoscritte di mani differenti rispetto a quelle che hanno postillato il testo, sempre in inchiostro metallogallico. Nella prima, a c. 151v, l'autore della nota registra, regnanti Carlo e Giovanna, la nascita della figlia: *Sub anno Dominice Incarnationis Domini nostri Iesu Christi, anno millesimo quingentesimo tricesimo quarto vii indicionis, regnantibus Caesare Carulo Caesareque Ioanna dominis nostris, die calendis novembris dieque solaris in festo divorum omnium at hora noctis primam elapsa fuit aut generata a meo [...] nitore mea materculam ad [...] erula [...]*.

Nella carta seguente, c. 152r, si legge, con qualche difficoltà: [...] *arem in bono optimoque statu atque ut oramus divam sanctamque genitricem [...] Domini [no]stri Iesu Christi*

ut sit futuro in tempore virtuosa super omnia. Atque Dominis noster Iesus Christus sanctaque Trinitas eam [...] nasci in bono die optimaque hora meliorique puncto meliorique mense [...].

A c.152v, ancora due annotazioni di mani differenti, in un misto di latino e di volgare siciliano; in alto: *Sub anno M^o DC^o XVIII^o 2^o indictione, mense septembris regnante serenissimo ac invittissimo Philippo III rege Castelle, Aragonie, Sicilie, Hierusalem et cetera* e più sotto, dopo il disegno di uno stemma, solo in parte leggibile, la nota: *Antoninus auctor: Sub anno Dominice Incarnations M^o 522, regnantibus ser[...] dominis rege Carlulo e regina Iohanna dominis nostris, die XXIII february VII inditionis, in die [...] beati sancti Mathie apostoli et evangeliste dieque luna in ora [...] elapsa fuit ali[...] fu natu unu pichilillo qui vocatur nomine Ioanmatheo figlo di miseri Ramundo [...] [fi] glo di la soru di mia madre. Antonino [...] quisto scripto ut supra.*

Si tratta, come si può leggere, di annotazioni che non hanno niente a che fare con il testo ma che lasciano intendere l'uso di alcune carte dell'esemplare come supporto per la registrazione di episodi e notizie salienti di una famiglia.

Una nota di possesso individua l'esemplare come appartenente a *Beneditto Costa* e un'altra, *Biblioth. Capp. Messanae*, lo registra come esemplare di proprietà della Biblioteca dei Cappuccini di Messina.

3.4 L'ESEMPLARE DELLA BIBLIOTECA TRIVULZIANA (MILANO)



Immagine 3: Biblioteca Trivulziana, *Triv-Inc-C-178*, c. arr.

Non conosco, ancora, il percorso che ha portato questo testimone della *Scala* sino a Milano, né quali siano stati esattamente i tempi in cui avvenne il viaggio dalla Sicilia alla Lombardia.

L'esemplare milanese reca la segnatura di collocazione *Triv-Inc-C-178*; ha una legatura in pergamena floscia risalente probabilmente al XVIII secolo.

Si presenta in un discreto stato di conservazione; le carte sono sporche, presentano infiltrazioni di umidità, tracce d'uso (soprattutto strappi, nella maggior parte dei casi

restaurati con carta a mano, e macchie di varia natura); qualche prova di penna è presente nel verso dell'ultima carta.³⁷

L'esemplare reca il numero 32 manoscritto sull'occhietto; gli elementi utili per identificare l'edizione sono stati sottolineati con lapis rosso.

Per quanto riguarda gli interventi del lettore, il testo ha, rispetto agli altri, una sua peculiarità: non reca nessuna annotazione a margine, ma le prime undici linee del primo capitolo presentano numerosi interventi manoscritti in inchiostro nero nei quali, a correzione del testo stampato, molte *i* sono corrette in *e* (a titolo di esempio, *dichi* diventa *diche*, *voli* diventa *vole*, *diri* diventa *dire*, *Salamoni* diventa *Salamone*), *o* è trasformata in *e* (*como* diventa *come*), alcune *e* mutano in *i* (*habitatione* diventa *habitationi*), *u* muta in *o* (*dundi* diventa *donde*: in questo caso la *u* e la *i* sono corrette in *o* e in *e*); ma anche il nesso *ch* diventa *c* (in *dichi* diventa *dice*); *g* è corretta in *c* (*sagri* diventa *sacri*).

Le correzioni, come può vedersi nell'immagine 3 a fronte, sembrerebbero mostrare l'intenzione, attraverso un intervento correttivo avviato e presto però concluso, di volgere il testo in un idioma meglio comprensibile in un territorio non siciliano.

Anche questo esemplare, come quelli precedentemente analizzati conservati nelle biblioteche di Catania e di Messina, presenta a c. 6r le integrazioni manoscritte alle parole stampate mancanti di alcune lettere o vocali, che qui sono state tracciate con un inchiostro nero, denso e molto simile all'inchiostro tipografico.

Ciò che mi sembra più significativo in questo esemplare è la presenza di sei carte (cc. m3rv, m4r, m5v, m6rv) contenenti segni che testimoniarebbero una fase di correzione di bozze; si tratta solo di pochi fogli, nei quali mancano alcuni nessi *an* rappresentati da *ā* e alcuni nessi *qua* rappresentati da *q* con segno soprascritto.

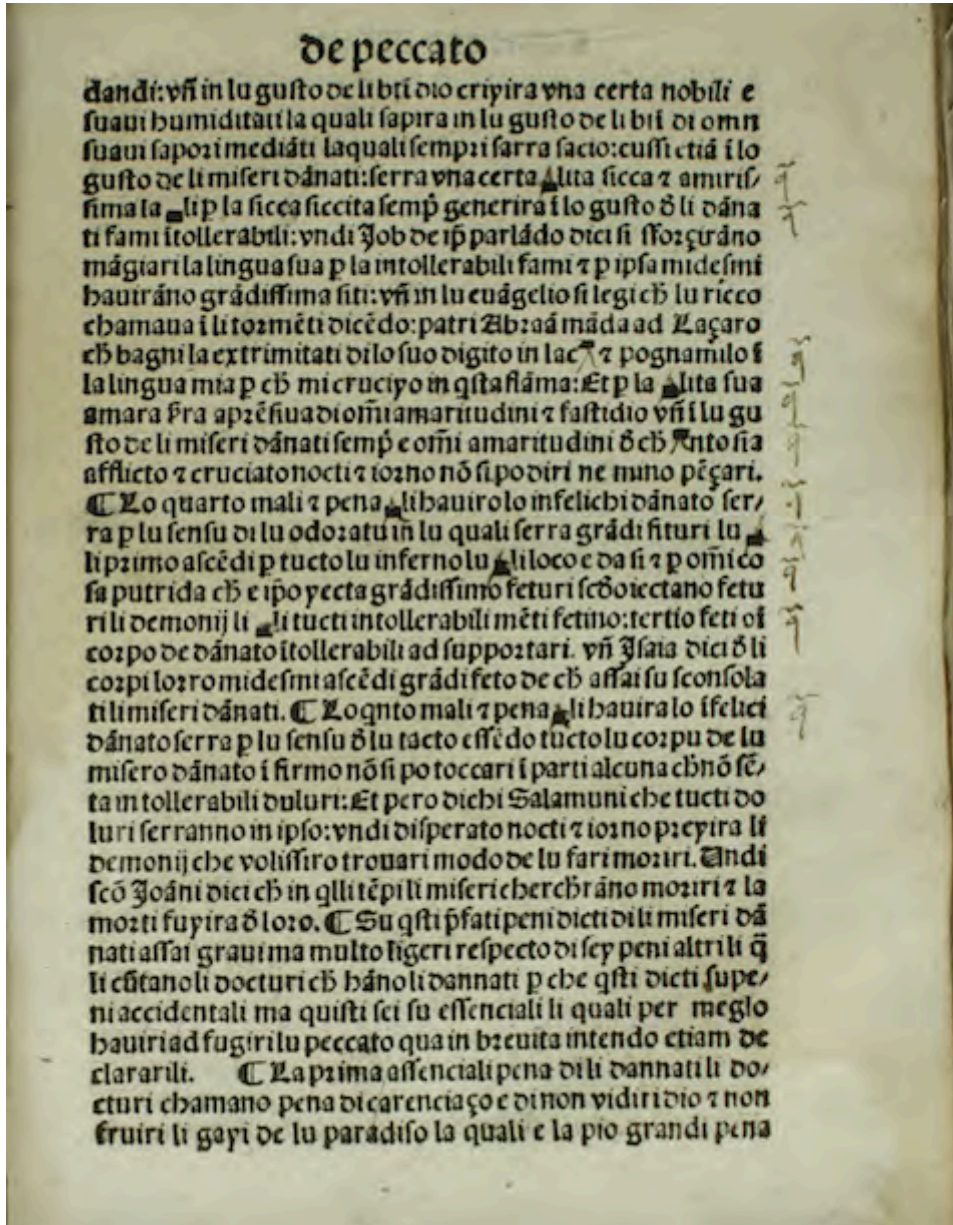
Le lettere mancanti, come si vede nell'immagine 4 nella pagina successiva, sono sostituite da piccoli quadrati tracciati a mano, in inchiostro nero, di dimensioni leggermente differenti l'uno dall'altro.

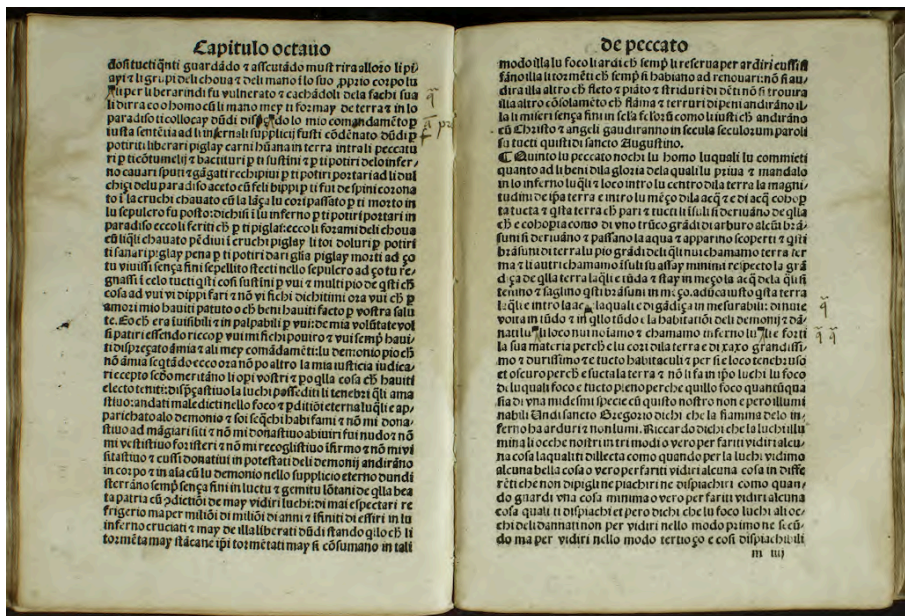
Quale che sia la motivazione della presenza di queste carte nell'esemplare, esse rappresentano verosimilmente, una fase di revisione e correzione del testo a stampa all'interno della tipografia ad opera o di un correttore di bozze, o dello stesso editore o ancora, se mai fosse stato possibile, considerate le circostanze nel quale il libro venne realizzato, dello stesso autore.

Le carte avrebbero dovuto rimanere, quindi, con ogni probabilità, ad uso interno dell'officina tipografica e non certo inserite in un esemplare da porre, di lì a breve, in vendita.³⁸

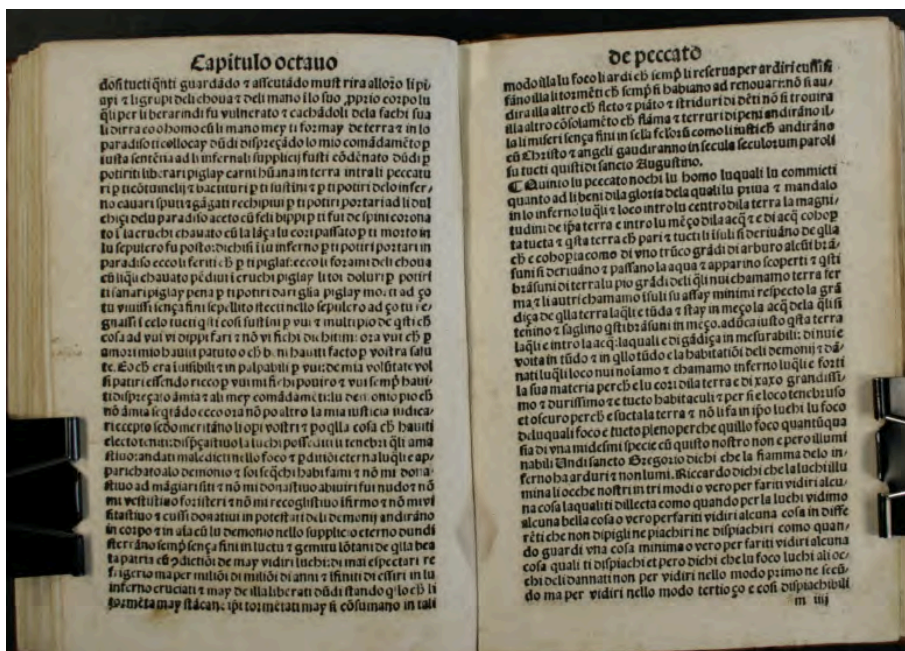
³⁷ Una descrizione completa dell'esemplare è già stata data in MEI; cfr: <https://data.cerl.org/mei/02005497> dove non è stata segnalata la presenza delle sei carte contenenti le correzioni indicate poco più avanti.

³⁸ Hellinga, a questo proposito: «Proof sheets are normally strictly intended for internal use in the printing house. They are extreme examples of ephemeral printing, destined to be of use only for a quick inspection, or at most as long as it takes to carry a report on the status quo of the typesetting of a text to a corrector, to be returned with the corrector's making, his message to the compositors. When the tasks required by the corrector were completed, the proofs were discarded, usually to disappear completely or occasionally to be used by binders as waste material that might turn up for centuries later» (LOTTE HELLINGA, *Text in Transit. Manuscript to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2014, p. 108).

Immagine 4: Biblioteca Trivulziana, *Triv-Inc-C-178*, c. m6r.



(a) Biblioteca Trivulziana, *Triv-Inc-178*, c. 14r (si veda confrontandolo con l'immagine che segue).



(b) Biblioteca Regionale Universitaria di Messina, *Inc. C 25*, c. 14r.

Immagine 5: Confronto della c. 14r di due esemplari

3.5 L'ESEMPLARE DELLA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA ALESSANDRINA (ROMA)

L'esemplare appartenente alla Biblioteca Universitaria Alessandrina ha la segnatura *Inc. 172*.³⁹

La legatura moderna, rigida in mezza pergamena con carta marmorizzata e angoli in pergamena è frutto di un restauro otto/novecentesco; sul dorso è presente l'indicazione di autore, titolo, luogo e data di stampa, insieme a un'etichetta cartacea con il numero *172* impresso.

L'esemplare mostra molti segni d'uso a partire dall'occhietto che reca note di possesso depennate, macchie di varia natura, prove di penna e annotazioni relative a conteggi.

Lo stato di conservazione è cattivo: oltre alle numerose macchie di varia natura, sono presenti infiltrazioni di umidità, fori e camminamenti dovuti all'attività di insetti xilofagi, lacune nelle prime carte; alcune carte sono staccate dal corpo del libro.

Le prime due note di possesso, di mani differenti, sono state depennate con inchiostro metallogallico e sono quasi interamente illeggibili, ad eccezione, per entrambe, della prima parte: *Hic liber est [...]* (s. XVI; c. Irv).

Sul margine inferiore di c. IIr, contenente l'epistola dedicatoria, è presente un'ulteriore nota di possesso, *Est monasterii san Martini de Schale, Panormi*, che identifica l'esemplare come appartenente al Monastero benedettino di san Martino delle Scale⁴⁰ in provincia di Palermo ed è databile al XVII secolo.

Sono presenti segni di attenzione, sottolineature (per esempio a c. d6r) e annotazioni manoscritte, per lo più conteggi, vergati in inchiostro metallogallico; rare le note di commento al testo. Si riscontra la presenza di alcune correzioni in inchiostro metallogallico; per es. a c. ar una lettera caduta, la *a*, è stata trascritta a mano con inchiostro metallogallico, oppure a c. a4r, dove, accanto alla parola *sopiri*, è segnalata la presenza di un errore.

La c. c6r, presa come campione per gli altri esemplari, in questo caso non presenta le stesse caratteristiche: le lettere e le vocali altrove mancanti e introdotte manualmente, qui sembrerebbero regolarmente impresse.

³⁹ L'esemplare è stato digitalizzato nell'ambito del progetto di digitalizzazione degli incunaboli italiani in lingua volgare curato dall'Università degli studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di italianistica e spettacolo, e può essere consultato liberamente dal sito della BEIC – Biblioteca Europea di Informazione e Cultural - alla URL: https://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2020420.xml&dvs=1559215404450~385&locale=it_IT&search_terms=Incunaboli&show_metadata=true&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.

⁴⁰ Molti libri antichi provenienti dalla biblioteca del monastero di San Martino delle Scale si trovano oggi in diversi istituti di conservazione, sebbene il nucleo principale di manoscritti e libri antichi sia conservato presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, dove pervenne in seguito alla soppressione dell'ordine con Regio Decreto del 7 luglio 1866, n. 3036. Per la ricostruzione della storia della biblioteca martiniana cfr. CARLO PASTENA, *La biblioteca del monastero di San Martino delle Scale presso Palermo nelle sue registrazioni contabili*, in «Prospettive Settanta», x/n.s. (1988), p. 43.

4 CONCLUSIONI

Nel predisporre il materiale per questo contributo mi ero posta l'obiettivo di analizzare attentamente i cinque esemplari per verificare se la presenza del lettore si fosse manifestata attraverso interventi, anche di natura diversa, sul testo a stampa; spero di aver raggiunto, con le inevitabili difficoltà del caso, quello che mi proponevo e di essere riuscita a cogliere l'essenza del ruolo del lettore che è intervenuto attivamente sul testo, avendone colta, in molti casi, la necessità.

Molti studiosi hanno messo in luce in più occasioni la fluidità dei primi testi stampati⁴¹ e dobbiamo tenerne conto anche nell'esame di questi esemplari.

Uno dei nodi problematici della ricerca rimane tuttavia senza piena risposta: l'avviso del Mazza serviva anche a dare autorevolezza al testo e garanzia di autenticità? A dichiararne da un lato la paternità ma, allo stesso tempo, a prenderne le distanze?

Una lettura attenta dei cinque esemplari, infatti, rende evidente quale sia il difetto presente e anticipato dall'autore: l'opera (o meglio, in modo anche diverso, ognuno dei suoi esemplari) può essere considerata *defectuosa* in più punti e la presenza di numerose varianti tipografiche e di lacune, dovute forse a imperizia o semplicemente alla mancanza o alla caduta di tipi, lo testimoniano.

Quello che sembra interessante è il fatto che il lettore, durante la fruizione del testo, pare non abbia dato particolare risalto ai difetti riscontrati (quando riscontrati, naturalmente) e solo raramente ha segnalato la presenza di errori o li ha corretti da sé durante la lettura; inevitabile pensare che sarà dipeso certamente anche dalla cultura media del lettore che avrà visto e rilevato come errore solamente ciò di cui era effettivamente in grado di accorgersi.

Un esempio della modalità di trattamento dei testi stampati può riscontrarsi osservando gli interventi messi in atto in caso di assenza di tipi: in tutti i cinque esemplari superstiti della *Scala*, a c. a1r, alla linea 34, all'interno della parola *ordinanti* è mancante la vocale *a*, ma il trattamento dell'elemento assente è stato differente: nell'esemplare catanese, in quello milanese e in quello romano, la *a* è aggiunta in inchiostro nero, mentre nell'esemplare messinese lo spazio è lasciato vuoto.

O ancora nell'esemplare romano, a c. a2v, alla linea 22, manca la vocale *e* nella parola *menti* e anche in altri luoghi della stessa carta, sempre inserita a mano con inchiostro metallogallico; nell'esemplare messinese succede la stessa cosa, ma le vocali e lettere mancanti sono inserite a mano utilizzando un inchiostro nero e denso che appare molto simile a quello tipografico e bisogna prestare quindi molta attenzione, nella lettura delle pagine, per accorgersi che i caratteri non sono impressi ma manoscritti.

41 Cfr., tra gli altri, HELLINGA, *Text in Transit*, cit. e LOTTE HELLINGA, *Incunabula in Transit. People and Trade*, Leiden, Brill, 2018, che scrive, ad esempio, per dare la misura della difficoltà di comprendere appieno il problema e dei rischi connessi con le generalizzazioni: «Textual variants between copy and print cannot always be explained by sleights of hand in typesetting or by printing-house accidents. Even when remaining unmarked in the exemplar, they can be recognized as deliberate corrections or adaptations of the text» (HELLINGA, *Text in Transit*, cit., p. 1).

Allo stesso modo credo che siano abbastanza eloquenti le esemplificazioni riportate per il numero consistente di interventi manoscritti alla c. c6r, riscontrate in quattro testimoni su cinque.

L'analisi sistematica e la registrazione di tutte le varianti e di tutti gli interventi, carta per carta, confermano le tendenze riscontrate nei cinque esemplari e rende plausibile ipotizzare che l'invito alla correzione degli esemplari 'difettosi' sia stato, senz'altro e in buona parte, colto.

L'avviso di Mazza, a questo punto, potrebbe intendersi come un *errata corrige* rivolto ai lettori e dunque *sui generis*, dovuto, verosimilmente, alla difficoltà di procedere autonomamente alla correzione delle proprie bozze e, forse, anche alla fretta di andare in stampa, trovandosi l'autore in una situazione non del tutto agevole; ricordiamo infatti che Mazza, come lo stesso scrive nell'avviso in questione, posto in chiusura del libro, era esiliato a Lipari, dove aveva composto l'opera, lontano quindi dal tipografo tedesco che si trovava, invece, a Messina.

L'avviso di Mazza, a voler ancora riflettere, potrebbe fare supporre che, avendo egli visto le bozze e non potendo ulteriormente correggerle, abbia redatto il testo dell'avviso e lo abbia fatto aggiungere nell'ultima carta prima del *colophon* e della marca tipografica: resta naturalmente solo una ipotesi, fintanto che non si trovino elementi concreti che possano supportarla.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AIELLO, FRANCESCA, CORRADO DI MAURO, MARIANNA FORMICA *et al.*, *Incunaboli a Catania I. Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero*, Roma, Viella, 2018. (Citato a p. 71.)
- ALIBRANDI INTERSIMONE, MARIA, *Alle origini della Biblioteca Universitaria di Messina: la donazione di Giacomo Longo (1731)*, in «Archivio Storico Messinese», LXXI (1996). (Citato a p. 72.)
- ARDIZZONI, CARMELO, *Sul riordinamento della Biblioteca Comunale dei Benedettini. Relazione all'On. Giunta Municipale di Catania*, Catania, Galatola, 1903. (Citato a p. 71.)
- BENASSAR, BARTOLOMÉ, *Los inventarios post-mortem y la historia de las mentalidades*, in *La documentación notarial y la Historia. Actas del II Coloquio de metodología Histórica Aplicada*, Santiago de Compostela, Junta de Decanos de los Colegios Notariles de España, 1984, vol. I, pp. 139-149. (Citato a p. 68.)
- BERTUCCI, FRANCESCO DI PAOLA, *Guida del Monastero dei PP. Benedettini di Catania*, Catania, Musumeci - Papale, 1846. (Citato a p. 71.)
- BIANCA, CONCETTA, *Stampa, cultura e società a Messina alla fine del Quattrocento*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1988. (Citato alle pp. 63, 67, 69.)
- BORRACCINI, ROSA MARISA, GIOVANNA GRANATA e ROBERTO RUSCONI, *A proposito dell'inchiesta della Sacra Congregazione dell'Indice dei libri proibiti di fine '500*, in «Il capitale culturale», VI (2013), pp. 13-45. (Citato a p. 68.)

- BOSELLI, ANTONIO, *La produzione tipografica di Enrico Alding in Messina*, in «Gutenberg-Yahrbuch», XXV (1931), pp. 122-138. (Citato a p. 63.)
- BRESC, HENRI, *Livre et société en Sicile: 1299-1499*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1971. (Citato a p. 68.)
- CONTE, FILIPPO, *Un francescano osservante alle propaggini del medioevo: gli Exempla di Iacopo Mazza. Tra materiali novellistici e motivi edificanti tipici*, Torino, Aracne, 2014. (Citato a p. 63.)
- DANEU LATTANZI, ANGELA, *I manoscritti e incunaboli miniati della Sicilia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato (poi Palermo, Regione Siciliana, Assessorato ai beni culturali, ambientali e alla pubblica istruzione), 1965-1984. (Citato a p. 70.)
- *Per la rinascita della Biblioteca Lucchesiana*, in «Akragas. Bollettino di studi, scoperte ed attività varie», II (1946), pp. 13-17. (Citato a p. 70.)
- *Sistemazione radicale della Biblioteca Lucchesiana*, in «Sicilia del popolo», III (1947), p. 2. (Citato a p. 70.)
- EDIT16 – *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, <http://edit16.iccu.sbn.it>.
- FERA, VINCENZO, GIACOMO FERRÀ e SILVIA RIZZO (a cura di), *Talking to the text: marginalia from papyri to print*. Proceedings of a conference held at Erice, 26 september-3 october 1998, Messina, Centro Interdipartimentale di studi umanistici, 2002. (Citato a p. 66.)
- GENETTE, GÉRARG, *Seuils*, Editions de Seuil, 1987. (Citato a p. 66.)
- Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1925-.
- HELLINGA, LOTTE, *Incunabula in Transit. People and Trade*, Leiden, Brill, 2018. (Citato a p. 79.)
- *Text in Transit. Manuscript to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2014. (Citato alle pp. 75, 79.)
- IANNIZZOTTO, STEFANIA, *Incunaboli e cinquecentine stampate in Sicilia conservate presso le Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», I (2004), pp. 66-67. (Citato a p. 71.)
- INSERRA, SIMONA, *Storia del fondo: gli esemplari e i segni di provenienza*, in FRANCESCA AIELLO, CORRADO DI MAURO, MARIANNA FORMICA et al., *Incunaboli a Catania I: Biblioteche Riunite "Civica e A. Ursino Recupero"*, Roma, Viella, 2018, pp. 15-66. (Citato a p. 71.)
- ISTC – *Incunabula Short Title Catalogue*, https://data.cerl.org/istc/_search.
- LEBRETON, MARIE-MADALEINE e LUIGI FIORANI (a cura di), *Codices Vaticani Latini 11266-11326. Inventari di biblioteche religiose italiane alla fine del Cinquecento*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985. (Citato a p. 68.)
- LO IACONO, GIUSEPPE, ANGELA CRISTINA IACONO e GIOVANNA IACONO, *La Lucchesiana di Girgenti*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2018. (Citato a p. 70.)
- MANZI, PIETRO, *La tipografia napoletana del '500: annali di Sigismondo Mayr, Giovanni A. De Caneto, Antonio De Frizis, Giovanni Pasquet De Saldo (1503-1535)*, Firenze, Olschki, 1971. (Citato a p. 65.)

- MAZZA, IACOPO, *De la arti supra de beni moriri. Capitulo vicesimo septimo. Scala de virtuti et via de paradiso*, a cura di GAETANO LALOMIA, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002. (Citato alle pp. 63, 65.)
- *Scala de virtuti et via de paradiso necessaria ad omni fidelissimo cristiano noviter composta*, Messina, Wilhelm Schonberger, 1499. (Citato a p. 65.)
- *Tractato per utile et deletabile nominato amatorium acto ad ordinare lo amore humano alli debiti virtù et deviaro de omne illicito amore in che solum consiste virtù, novamente composto da frate Iacopo Maza de Rbegio ad instantia de dom Ramundo de Cardona*, Napoli, Caterina Mayr, 1517. (Citato a p. 65.)
- MEI – *Material Evidence in Incunabula*, https://data.cerl.org/mei/_search.
- OVERGAAUW, EEF, *Les copistes vus par eux-mêmes: l'exemple des copistes néerlandais en Italie*, in *Le statut du scribe au Moyen Age. Acti del XII colloquio scientifico del Comité international de paléographie latine (Cluny, 17-20 juillet 1998)*, a cura di M. C. HUBERT, E. POULLE e M. H. SMITH, Parigi 2000, pp. 325-332. (Citato a p. 64.)
- PASTENA, CARLO, *La biblioteca del monastero di San Martino delle Scale presso Palermo nelle sue registrazioni contabili*, in «Prospettive Settanta», x/n.s. (1988), p. 43. (Citato a p. 78.)
- PEDRAZA GARCIA, MANUEL JOSÉ, *Los inventarios y la bibliotecas*, in *El conocimiento organizado de un hombre de Trento. La biblioteca de Pedro del Frago, obispo de Huesca en 1584*, Saragozza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 17-35. (Citato a p. 68.)
- REYNHOUT, LUCIEN, *Formules latines de colophons*, I-II, Turnhout, 2006. (Citato a p. 64.)
- RICI – *Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI*, <http://rici.vatlib.it/>.
- SANTORO, MARCO e MARIA GIOIA TAVONI (a cura di), *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*. Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre - Bologna 18-19 novembre 2004, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005. (Citato a p. 66.)
- TAVONI, MARIA GIOIA, PAOLO TINTI, FEDERICO OLMI *et al.*, *Ricostruzione ideale di biblioteche scomparse*, in *Literatur medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, a cura di NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ e MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, pp. 316-321. (Citato a p. 64.)
- TORNABENE, FRANCESCO, *Storia critica della tipografia siciliana dal 1471 al 1536*, Catania, Sciuto, 1839. (Citato a p. 71.)
- TW – *Typenrepertorium der Wiegendrucke*, <https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/>.

PAROLE CHIAVE

Incunaboli; letteratura religiosa; letteratura siciliana; paratesto; volgare siciliano.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Simona Inserra è ricercatrice nel settore disciplinare M-STO/o8 (Archivistica, bibliografia e biblioteconomia), insegna Biblioteconomia nel Corso di Laurea in Beni Culturali e Conservazione dei beni archivistici e librari nel Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'arte e beni culturali del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli studi di Catania. Consulente scientifico del Master internazionale in Conservation of Antique Photographs and Paper Heritage promosso dall'Università di Catania, l'Università Helwan (Il Cairo), l'Ambasciata d'Italia in Egitto e il Centro Italo Egiziano per la Conservazione delle fotografie antiche e del patrimonio cartaceo (EICAP), ha insegnato nel 2016 e 2017 al Cairo e ha frequentato i laboratori di restauro del libro della Bibliotheca Alexandrina, tenendo alcuni seminari per il personale addetto alla conservazione del materiale librario. Ha rivestito cariche sociali all'interno dell'AIB. Socia e membro del direttivo della Società di storia patria per la Sicilia orientale, dove ricopre l'incarico di Bibliotecaria; socia ordinaria della SISBB, Società italiana di Scienze Bibliografiche e Biblioteconomiche, dell'AICRAB, Associazione Italiana dei Conservatori Restauratori degli Archivi e delle Biblioteche, della Bibliographical Society di Londra, dell'AIPH, Associazione Italiana di Public History. Cura il progetto *Incunaboli a Catania* e collabora, in qualità di editor, con il CERL, alla redazione del MEI.

simona.inserra@unict.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SIMONA INSERRA, *'Si in alcuna cosa è defectuosa, cui la legi la correggia et perdunimi': annotazioni a margine dei cinque esemplari superstiti di un testo di letteratura religiosa siciliana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 63–83.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ESPEDIENTI TIPOGRAFICI ED ESPERIMENTI METRICI UMANISTICI

STEFANO CASSINI – *Università Ca' Foscari (Venezia)*

Tra XV e XVI secolo, la produzione poetica sperimentale neolatina in Italia visse una spinta verso forme figurali e quasi enigmatiche. Come dimostrato da G. Pozzi, diversi autori si dilettarono nella composizione di *carmina figurata*, versi reticolati e sotadici ed acrostici. Oltre che in ambito metrico, il fenomeno ha lasciato tracce anche nel campo della giovane tipografia, a cui questi poeti cominciarono ad affidare le proprie opere. La volontà di rendere visibili al lettore questi giochi letterari, spesso basati sulla posizione delle parole, costrinse gli stampatori ad adottare espedienti formali curiosi ed efficaci. Il contributo si propone di studiare questa produzione, concentrandosi sui casi emblematici delle raccolte di due autori: gli *Opuscula* del ravennate L. Catti (1502) e gli *Epigrammaton libri* del milanese L. Curti (1521). La presenza di calligrammi, di *carmina* organizzati in riquadri, nonché dell'uso strumentale di spaziature, punteggiatura e maiuscole, inseriscono queste antologie sia nella tradizione dei *carmina figurata* latini sia in quella dei *technopaegnia* ellenistici. L'esistenza inoltre di testimoni manoscritti di questi esperimenti permetterà di analizzare le somiglianze e le differenze tra le soluzioni adottate dai copisti e dai tipografi.

Between the 15th and the 16th centuries, Italian Neo-Latin experimental production was characterized by a strong attraction to shaped and enigmatic poetry. As it can be seen in G. Pozzi's works, several authors liked composing *carmina figurata*, crosslinked verses, *carmina Sotadica* and acrostics. This phenomenon didn't concern only prosody, since it left traces also in the young field of typography, which started to print some of the experiments. These literary games were often based on word disposition, so the will to make them visible led printers to adopt curious and effective visual solutions. The aim of this paper is studying this production, focusing on two main cases: the *Opuscula* by L. Catti from Ravenna (1502) and the *Epigrammaton libri* by L. Curti from Milan (1521). Their pattern poems and square-shaped *carmina* and their functioning use of spaces, punctuation and capital letters include these two collections of poems both in the Latin tradition of *carmina figurata* and in the Hellenistic genre of *technopaegnia*. Moreover, the existence of manuscript versions of these poems will allow to compare the solutions adopted by copyists and printers.

I DISEGNARE CON L'ALFABETO

Tra XV e XVI secolo, la produzione latina in Italia è attraversata da una foga sperimentale figlia d'un periodo transitorio pre-bembiano, dove «fermento e intraprendenza non avevano di fronte l'argine delle *Prose della volgar lingua* e di un ciceronianesimo vittorioso».¹ Insieme a produzioni metricamente stravaganti, il fenomeno contempla anche una timida rinascita del gusto alessandrino per il calligramma,² che talora si fonde a tradizionali artifici retorici latini e medioevali, generando esperimenti in cui la parola assume una forte carica visiva ed enigmatica. In questo arco temporale, inoltre, l'arte della stampa è ormai divenuta una protagonista della cultura, pertanto era inevitabile che alcune di queste prove poetico-retoriche entrassero nelle tipografie. Non è forse casuale che la prima opera a riproporre l'artificio ellenistico del *technopaegnon* sia l'*Hypnerotomachia*

¹ CARLO DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, in «Studi sul Boccaccio», II (1963), pp. 291-341, a p. 337.

² Per una trattazione generale sui calligrammi e sui *carmina figurata*, si vedano GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, DICK HIGGINS, *Pattern Poetry. Guide to an Unknow Literature*, Albany, State University of New York Press, 1987 e ULRICH ERNST, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1991.

Poliphili, la cui struttura di fatto è attraversata interamente da un acrostico.³ Dal momento che il modello principale di questa produzione è il calligramma teocriteo diffuso dalle miscellanee bucoliche,⁴ sono i versi stessi a modellare la *silhouette* di vari oggetti. Siamo pertanto lontani dal *carmen figuratum* cristiano-medievale, che pure nel 1503 vede la *princeps* del *Liber de laudibus Sanctae Crucis* di Rabano Mauro,⁵ o dalle complesse immagini barocche di labirinti e d'altri giochi artificiosi:⁶ i tipografi in questo caso non possono ricorrere all'uso di illustrazioni o di colori, ma solo alla disposizione dei caratteri nella forma. All'interno di questa messe eterogenea e disunita, due poeti più di tutti rappresentarono l'afflato sperimentale della loro epoca, tramite pezzi di bravura che furono persino pubblicati in raccolte: gli *Opuscula* di Lidio Catti e gli *Epigrammaton libri decem* ed *Epigrammaton libri decem decados secundae* di Lancino Curti.

Bernardino Lidio Catti (seconda metà del XV secolo-1530 circa) fu un poeta, giurista e uomo pubblico ravennate, soprannominato *Lydius* dal nome della sua amata Lidia.⁷ Durante gli studi giuridici a Padova tra gli anni '80 e '90, si legò al podestà Leonardo Loredan.⁸ In seguito all'elezione a doge di quest'ultimo nell'ottobre 1501, il Catti raccolse alcune sue opere latine e volgari negli *Opuscula*. Il ravennate partecipò attivamente alla stampa della raccolta,⁹ dedicata al nuovo *princeps* della Serenissima e stampata col benessere di Girolamo Avanzi.¹⁰ L'edizione (in 4°, cc. [112]) è divisa in sei sezioni: la pri-

- 3 POZZI, *La parola dipinta*, cit., pp. 185-186.
- 4 *ivi*, p. 195. Sull'epigramma latino nel Rinascimento italiano si veda GIORGIO FORNI, *Forme brevi della poesia. Tra umanesimo e Rinascimento*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2001, pp. 1-47. Sui manoscritti bucolici si vedano SILVIA STRODEL, *Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaignien*, Frankfurt am Main, Lang, 2002, pp. 10-41.
- 5 Pforzheim, Thomas Anshelm, 1503 (VD16 H 5271, USTC 673239).
- 6 Sulla fortuna seicentesca dei *carmina figurata* e sul ruolo della *Metametrika* di Juan Caramuel y Lobkowitz (1663), si vedano POZZI, *La parola dipinta*, cit., pp. 205-275 e STEFANO BARTEZZAGHI, *Metametrika ed enigmistica. Caramuel letto da Padre Pozzi*, in *Un'altra modernità. Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682): enciclopedia e probabilismo*, a cura di DANIELE SABAINO e PAOLO C. PISSAVINO, Pisa, ETS, 2012, pp. 127-138.
- 7 PIETRO PAOLO GINANNI, *Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati*, Faenza, Gioseffantonio Archi, 1769, vol. I, pp. 129-136, ELENA MARIA DUSO, *Il sonetto latino e semilattino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 107-108 (con bibliografia).
- 8 Su Leonardo Loredan si veda MICHELA DAL BORGO, *Loredan, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, vol. LXV, pp. 771-774.
- 9 La cura profusa dal Catti durante le operazioni editoriali è dimostrata dall'*errata corrige* scritta dal poeta stesso (cc. A6r-A8r), dove si leggono tra l'altro indicazioni di correzioni in corso di stampa.
- 10 Gli *Opuscula* si aprono con una lettera indirizzata a Vincenzo Querini da Girolamo Avanzi, noto curatore di testi latini per conto, tra gli altri, di Aldo Manuzio (c. A2rv). Questo è il contenuto: il mittente, dopo aver ricevuto da Lidio Catti un suo «poema [*sic*]» e averlo letto con piacere, sottopone il «libellus» al Querini e, tramite costui, a Pietro Bembo e a Valerio Superchio, specificando: «Si [...] applauseritis, vestris ego auspiciis ellegantem et candidissimum libellum impressoribus hunc emissuris tradam» (c. A2r). I termini *poema* e *libellus* si riferiscono perciò agli *Opuscula* e la lettera dell'Avanzi, del cui ruolo non si hanno altre tracce nell'edizione, apre l'edizione come una prova del gradimento e della promozione dell'opera da parte di lettori importanti. Su Girolamo Avanzi si vedano GIAMMARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, Giambatista Bossini, 1753, vol. I, pp. 1226-1227, SCIPIONE MAFFEI, *Verona illustrata di Scipione Maffei con giunte, note e correzioni inedite dell'autore*, a cura di CARLO DONADELLI, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1825, vol. II, pp. 282-283, CARLO DIONISOTTI, *Calderini, Poliziano e altri*, in «Italia medioevale e umanistica», XI (1968), pp. 151-185, pp. 173-179, LUDOVICA DE NAVA, *L'epistola di Girolamo Avanzi ad Agostino Moravo di Olomuc*, in «Lettere italiane», XLV (1993), pp. 402-426, JULIA HAIG GAIS-

ma contiene componimenti dedicati all'elezione del suo patrono, la seconda raccoglie la maggior parte degli esperimenti poetici, la terza e la quarta sono due eccentrici polimeri di argomento giuridico, il *Processus ordine iudiciario* e la *Lex edita Codice de edendo carminibus repetita*,¹¹ la quinta e la sesta sezione raccolgono epigrammi in latino, componimenti in volgare e persino un sonetto dialettale.¹² Tra gli esperimenti più noti del poeta si contano sonetti latini e semilatini,¹³ terzine e sestine in latino, una sestina in cui la *retrogradatio cruciata* non si applica alle parole-rima ma solo alle rime,¹⁴ *carmina* sotadici, reticolati e anguinei. Del Catti esiste anche un'edizione di *Egloge*.¹⁵

Lancino Curti (metà del XV secolo-1512) fu un poeta erudito milanese. Studiò latino e greco con Giorgio Merula e si legò al circolo umanistico della corte di Ludovico il Moro. Scrisse moltissimo, soprattutto in latino, ma in vita pubblicò solo la *Meditatio in hebdomoda olivarum*.¹⁶ Fu infatti il nipote Gaspare della Chiesa a pubblicare postume le seguenti raccolte poetiche: i *Sylvarum libri decem* (in fol., cc. [4] 203 [1]),¹⁷ gli

SER, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 48-65, 98-99, 107-108, 121, 325 (n. 110), 325 (n. 135), 409, EDOARDO FUMAGALLI, *Girolamo Avanzi e gli incunaboli dei Priapea*, in «Italia medioevale e umanistica», XLV (2004), pp. 371-435 e *Girolamo Avanzi, un incunabolo di Plinio e un passo di Catullo*, in «Studi Umanistici Piceni», XXV (2005), pp. 259-267, MARGARETHE BILLERBECK e MARIO SOMAZZI, *Repertorium der Konjekturen in den Seneca-Tragödien*, Leiden-Boston, Brill, 2009, pp. 275-291, DÁNIEL KISS, *A correction and more on Girolamo Avanzi's last edition of Catullus (ca. 1535)*, in «Exemplaria classica», XVI (2012), pp. 75-80, e gli interventi di Bertone, Grandi e Kiss sul numero LXXIII di «Paideia». Su Vincenzo Querini, patrizio veneziano studioso, diplomatico e poi monaco camaldolese, si veda GIUSEPPE TREBBI, *Querini, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2016, vol. LXXXVI, pp. 35-40. Per il medico, matematico e compositore di versi Valerio Superchio si vedano EMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1824, vol. 1, p. 55, GIUSEPPE PAVANELLO, *Un maestro del Quattrocento (Giovanni Aurelio Augurello)*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1905, pp. 114-115, GIOVANNI POZZI, *Da Padova a Firenze nel 1493*, in «Italia medioevale e umanistica», IX (1966), pp. 191-227, p. 207, n. 3, PAOLO SAMBIN, *Professori di astronomia e matematica a Padova nell'ultimo decennio del Quattrocento*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», VII (1974), pp. 59-67, pp. 64-67, ANNA BELLAVITIS, *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVI^e siècle*, Roma, École française de Rome, 2001, pp. 274-278.

- 11 Venezia, Giovanni Tacuino, 1502 (Editi6 CNCE 10350, USTC 819801). Dell'esemplare Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, RARI.Palat.E.6.7.18 è consultabile in rete la [digitalizzazione](#). Lo stesso vale per l'esemplare München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.lat. 1655 d. Sul *Processus ordine iudiciario* (cc. C7v-K2v) si veda ANNA REGOLINI, *Bernardino Lidio Catti*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di ANDREA COMBONI e TIZIANO ZANATO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 200-206. Si tratta di un processo fittizio in cui il Catti accusa la propria amata Lidia di avergli rubato il cuore. La prova della propria innocenza addotta dalla fanciulla è il canzoniere volgare del poeta.
- 12 SANTI MURATORI, *Da Bernardino Catti a Giandomenico Michilesi*, in «La Romagna», VII (1910), pp. 124-153.
- 13 Il sonetto latino e semilatino è trattato in DUSO, *Il sonetto latino e semilatino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, cit. Per i sonetti del Catti si veda *ivi*, pp. 47-53.
- 14 ANDREA COMBONI, *Forme eterodosse di sestina nel Quattro e Cinquecento*, in «Anticomoderno», II (1996), pp. 67-79, alle pp. 74-75.
- 15 Venezia, Simone da Lovere, 1512 (Editi6 CNCE 10351, USTC 819802). Si veda ANDREA COMBONI, *Un canzoniere e una raccolta di egloghe in cerca d'autore*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, a cura di UBERTO MOTTA e GIACOMO VAGNI, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 101-123, pp. 116-123.
- 16 Milano, [Alessandro Minuziano], 1508 (Editi6 CNCE 13888, USTC 825138).
- 17 Milano, Filippo Foyot presso Rocco e Ambrogio Da Valle, 1521 (Editi6 CNCE 13891, USTC 825140). Di quest'edizione è consultabile in rete la digitalizzazione dell'esemplare [Lyon, Bibliothèque municipale, 105468](#).

Epigrammaton libri decem (in fol., cc. [18], 161, [1]) e gli *Epigrammaton libri decem decados secundae* (in fol., cc. [16], 146).¹⁸ La produzione del Curti si segnala per i componimenti dialettali e per *carmina* sperimentali quali calligrammi, sonetti, terzine, sestine, barzellette, strambotti e canzoni in latino.¹⁹

La comunanza tra le due raccolte, distanti geograficamente ma curiosamente vicine per vena sperimentale, fu notata dapprima da Carlo Dionisotti, incuriosito da come i due poeti, tra i quali non è attestato alcun contatto diretto, giunsero a esiti tanto simili nella metrica e nell'uso del dialetto.²⁰ Tale parallelo metrico è ben sviluppato poi nel volume di Elena Maria Duso sul sonetto latino e semilattino, giacché i due sono tra i principali esponenti di questa peculiare mescolanza metrica italiana e latina.²¹

Tuttavia, se è vero che tali componimenti ricorrono in entrambe le raccolte, essi non sono l'unico punto in comune tra le due produzioni. Anni prima Giovanni Pozzi fu attratto da un'altra peculiarità: la notevole presenza di acrostici, echi e sotadici, nonché di carmi che ammiccano alla tradizione dei calligrammi e dei *carmina figurata*.²² Trattandosi di edizioni a stampa, la necessità e la volontà di rendere visivamente questi funambolismi tornerà utilissima in quest'indagine, laddove i rispettivi tipografi sono stati costretti in più punti ad adottare espedienti *ad hoc*, ottenendo talvolta (proprio come i poeti stessi) risultati molto simili.

Ciononostante, già il Pozzi nota una differenza sostanziale di ispirazione, per cui Lancino Curti sarebbe più vicino al calligramma di gusto alessandrino, mentre Lidio Catti si rifarebbe piuttosto a una tradizione più schiettamente latina.²³ Non sorprende dunque che il primo sia autore di ben cinque calligrammi, tutti presenti nella seconda decade della sua raccolta e raffiguranti rispettivamente un paio di ali (c. Q6v), un uccello (c. R2v), due soggetti priapei (cc. R5r e S1r) e ancora delle ali (c. S7r).²⁴ Per alludere alla loro identificazione, il poeta non si affida solo al dettato ma vi affianca talora un acrostico, secondo la pratica di inserire indovinelli all'interno dei *technopaegnia*.²⁵ Così le lettere

Gli *Epigrammaton libri decem decados secundae* e i *Sylvarum libri decem* furono poi riproposti nel 1539 dai medesimi tipografi con l'aggiunta della nuova data nel frontespizio e la modifica di quella nel *colophon* (rispettivamente Editi6 CNCE 58025, USTC 825141 ed Editi6 CNCE 58026, USTC 825137).

18 Per entrambe le decadi: Milano, Filippo Foyot presso Rocco e Ambrogio Da Valle, 1521 (Editi6 CNCE 13889, USTC 825139), di cui è consultabile la digitalizzazione dell'esemplare Lyon, [Bibliothèque municipale, 105467](#). Da questo punto, quando si menzionerà l'intera raccolta di epigrammi a prescindere dalla sua bipartizione, si parlerà più semplicemente di *Epigrammaton libri*.

19 EDUARDO MELFI, *Curti, Lancino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1985, vol. XXXI, pp. 487-488, STEFANO MESCHINI, *Uno storico umanista alla corte sforzesca. Biografia di Bernardino Corio*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 189-204, DUSO, *Il sonetto latino e semilattino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, cit., 55-68, 108-110 (con bibliografia). Nella produzione del Curti trovano posto anche componimenti in volgare (RENATO MARCHI, *Rime volgari di Lancino Curti*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, Bibliopolis, 1983, pp. 33-52).

20 DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, cit., p. 318, n. 1.

21 DUSO, *Il sonetto latino e semilattino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, cit., pp. XLI-LVII.

22 POZZI, *La parola dipinta*, cit., p. 186.

23 *Ivi*, p. 198.

24 *ivi*, pp. 197-198 e HIGGINS, *Pattern Poetry*, cit., pp. 44-45.

25 PAOLO D'ALESSANDRO, *Carmina figurata, carmi antitetici e il Peleus di Simia*, in «Incontri di filologia classica», XI (2011-2012), pp. 133-150, a p. 133. I calligrammi del Curti sono descritti anche in POZZI, *La parola dipinta*, cit., pp. 197-198.

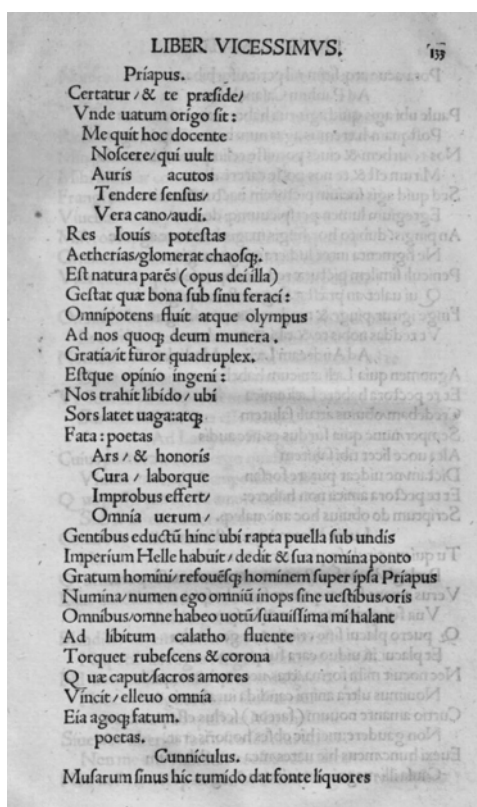


Immagine 6: *Priapus* (*Epigrammaton libri decem decadis secundae*, c. R5r).

iniziali a c. S7r formano il pentametro dattilico: «Alarum duplici te ordine tolle ab humo»,²⁶ nominando le due ali formate dai versi e invitando al volo che esse permettono («te [...] tolle ab humo»). A c. R2v, invece, l'acrostico, che è ancora un pentametro riferito a un uccello, recita: «Vis tolli vatem spiritum et adde caput». Questo secondo indizio suona più oscuro del primo, sebbene il verbo *tollere* rimandi in entrambi i casi al gesto dello spiccare il volo. Come notato da Pozzi, per chiarire il motto è necessario leggere i versi finali del *carmen*, grazie ai quali «si capisce come l'uccello voglia essere un emblema del poeta stesso»: «Volucris sum quasi, cauda me / Tensa rapit, vim humeris gemina applico pinnula utrinque», dove l'autore si paragona appunto a un volatile con tanto di coda e ali.²⁷ La forma più complessa è sicuramente quella del *Priapus* a c. R5r (si veda l'immagine 6), in cui il poeta modula la lunghezza dei versi sia a destra sia a sinistra, così da formare testa, busto e fallo della divinità. Anche in questo caso, in spregio della difficoltà, il Curti vuole inserire un acrostico: «Cum natura ego agens facio gigno atque», dove con «natura» si intende il membro, si ha l'anastrofe «gigno atque» e me-

26 D'ora in avanti applicherò i seguenti criteri nelle citazioni: divisione delle parole in *scriptio continua*, distinzione di *u* e *v*, normalizzazione secondo l'uso moderno della punteggiatura, dei segni diacritici e delle maiuscole. Mantengo il segno “:” degli *Opuscula* come separatore nei *carmina anguinea*.

27 POZZI, *La parola dipinta*, cit., p. 198.

tricamente si ottiene un esametro incompleto. Eppure, dopo il verso corrispondente alla *E* di «atque» il *carmen* prosegue con un ultimo vocabolo isolato: «poetas.» (con *p*-minuscola). Adottando questo accusativo come finale dell'acrostico, i poeti diventeranno l'oggetto dell'azione e si avrà un esametro perfetto: «Cūm nātūra^ēgo^āgēns faciō gigno^ātquē pōētas». Se la già nota abilità metrico-sperimentale dell'autore trova qui conferma, bisogna ammettere che anche la composizione tipografica ne asseconda degnamente gli intenti. La gradazione dei versi è stata ben organizzata tramite gli strumenti del mestiere (interpunzione, spaziature e abbreviazioni), considerando anche che l'edizione, a differenza degli *Opuscula*, è postuma e non supervisionata dal poeta.

Come si è detto, Lidio Catti non condivide questa tipologia di esperimento, ma frequenta piuttosto un'artificiosità meno artistica e più retorica di cui calca l'aspetto enigmistico, senza rinunciare nondimeno a una *facies* che ne suggerisca la soluzione al lettore. Non si deve però pensare che questa dicotomia implichi due differenti poli di ispirazione a Milano e a Venezia, perché anche il Curti si vedrà essere un amante fedele della pratica del puro acrostico, così come altri casi isolati dimostrano l'eterogeneità dell'ambiente milanese. Per esempio, in apertura all'edizione milanese di Sidonio Apollinare del 1498, curata peraltro dal ben singolare grammatico Giovanni Battista Pio,²⁸ si legge un epigramma in esametri *monosyllabi* di Baldassarre Taccone, personaggio vicino al Curti.²⁹ Si tratta notoriamente del metro del *Technopaegnon* di Ausonio, un gioco poetico che – al di là del titolo – si può definire tutt'altro che *figuratum* nel senso più comune del termine.³⁰ Il lavoro tipografico comunque è attento all'impaginazione e rispetta il tradizionale isolamento dei monosillabi finali dell'esametro:

Tabella 4: DIDASCALIA

	1	2	3	4	5	
	X ¹	<i>A</i> ¹	<i>A</i> ²	<i>A</i> ³	<i>A</i> ⁴	<i>A</i> ⁵
1	<i>A</i> ¹	X ²	<i>B</i> ¹	<i>B</i> ²	<i>B</i> ³	<i>B</i> ⁴
2	<i>A</i> ²	<i>B</i> ¹	X ³	<i>C</i> ¹	<i>C</i> ²	<i>C</i> ³
3	<i>A</i> ³	<i>B</i> ²	<i>C</i> ¹	X ⁴	<i>D</i> ¹	<i>D</i> ²
4	<i>A</i> ⁴	<i>B</i> ³	<i>C</i> ²	<i>D</i> ¹	X ⁵	<i>E</i> ¹
5	<i>A</i> ⁵	<i>B</i> ⁴	<i>C</i> ³	<i>D</i> ²	<i>E</i> ¹	X ⁶

28 Milano, Ulrich Scinzenzeler per Girolamo da Asola e Giovanni degli Abbati, 1498 (ISTC isoo494000, GW M42001). Sul Pio si veda DANIELE CONTI, *Pio, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2015, vol. LXXXIV, pp. 87-91.

29 Su Baldassarre Taccone e l'ambiente sforzesco a lui collegato, si vedano ANTONIA TISSONI BENVENUTI e MARIA PIA MUSSINI SACCHI, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983, pp. 290-334, RAFFAELLA CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in «Schifanoia», v (1988), pp. 101-185, pp. 101-185 e DANTE ISELLA, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni*, in *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 3-25 (quest'ultimo contenente anche le poesie dialettali di Lancino Curti rivolte al Taccone).

30 DECIMUS MAGNUS AUSONIUS, *Technopaegnon*, a cura di CARLO DI GIOVINE, Bologna, Pàtron, 1996.

Iste Pius latia lingua doctissimus, in	quo	
non minor eloquii pellucet Meonii	vis,	
ut iam doctorum dici queat et pater et	lux,	
defossas qui querit opes ac sollicitat	res,	4
emicat ingenio, quam fulget vel radiis	sol,	
repperit ingentes thesauros, divitias	et	
Sidonium sidus, mel sudans, ambrosiam,	lac	
utque legant omnes, nunc nobis et studiis	dat.	8
Tu, Nicolae, decus Musarum quique hominum	rex	
diceris, exulta: illa ferox non Sidonium	mors	
abstulit a nobis. Letetur Pegasidum	grex	
atque Pium titulis ornemus perpetuis	nos.	12

Nonostante l'assenza di calligrammi, gli *Opuscula* del Catti non saranno privi di sorprese per gli occhi. Affrontando i giochi enigmistici del ravennate, il compositore non dovrà più ricreare nella forma tipografica disegni chiari e stilizzati, bensì *carmina* con letture multiple o immagini nascoste. La soluzione più efficace adottata per risolvere il problema non è certo inedita ma molto efficace: il reticolo.

¶ Ad Leonardum Laurodanum Serenissimum Venetiarum principem. Et legas utroque tramite.

Occidat Italiae mors: Christi belua Turchus
 Italiae terror: fidei hostis: tristis: iniquus:
 Mors fidei: pacis destructor: gloria Ditis:
 Christi hostis: destructor pacis: Ditis amicus:
 Belua tristis: gloria Ditis: milite perdat:
 Turchus iniquus: Ditis amicus: perdat iarmis.

¶ Ad eundem principem. quo supra tramite.

Vivat & Italiae spes: Christi gloria Marcus
 Italiae tutor: fidei dux: grandis amicus:
 Spes fidei: pacis servator: copia Martis:
 Christi dux: servator pacis: Martis alūnus:
 Gloria grandis: copia Martis: milite vincat:
 Marcus amicus: Martis alūnus: vincat inarmis.

¶ Sotadicum carmen in Turchum.

.troiugenum tua Rex pugnando Mœnia facta
 maxima non Venetis hæc dabit Omnipotens
 .christicolam pete tu Marcum non Milite perdes
 :perfidam gens Christi non tua Conspicitur
 .fatidicus tibi non Marco dat Vincere: phœbus
 uincere te Marcum q̄ bene Consultuit

¶ In eundem.

E st tua digna fides: & regnum pergere retro:
 Carmina sunt uerso missa legenda gradu.

Immagine 7: Versi reticolati e *carmen Sotadicum* (*Opuscula*, c. B7v)

2 VERSI NELLA RETE

Il punto di partenza di molti artifici poetici è il reticolo, ossia uno schema in cui i versi sono organizzati in linee e colonne. In entrambe le raccolte si ricorre a questa disposizione per scopi differenti ma con esiti visivi simili. In Lidio Catti tale uso serve a rendere fruibili due *versi reticolati* (c. B7v), ossia componimenti esametrici leggibili indifferentemente tanto in orizzontale quanto in verticale. Questi testi constano di sei versi divisi in sei segmenti, cinque dei quali si ripetono identici in entrambe le direzioni lungo una diagonale che va dal primo segmento del v. 1 all'ultimo del v. 6 (si veda la tabella 4 a pagina 90).³¹

Negli *Opuscula* i due *carmina* reticolati sono dedicati al doge Loredan e rubricati rispettivamente: «Ad Leonardum Laurodanum serenissimum Venetiarum principem. Et legas utroque tramite» e: «Ad eundem principem, quo supra tramite» (si veda l'immagine 7 nella pagina precedente). È da sottolineare innanzitutto l'indizio nella rubrica: «Et legas utroque tramite». Questo è un elemento ricorrente nelle raccolte del Catti e del Curti, i quali preferiscono fornire la chiave di lettura all'inizio, così che il destinatario colga l'arguzia dei loro artifici. In secondo luogo, si nota che, nonostante l'artificio non sia propriamente *figuratum*, si impone la necessità che l'occhio abbia la sua parte: i versi reticolati degli *Opuscula* non sono stati meramente segmentati, ma si è adottata un'impaaginazione che riproducesse appieno il concetto, incolonnando con perizia ogni singolo segmento testuale. Il forte legame tra figura retorica e *facies* dovrà perciò essere rispettato, qualora si procedesse alla loro trascrizione:

Occidat	Italiae	mors,	Christi	belva	Turchus,
Italiae	terror,	fidei	hostis,	tristis,	iniquus,
mors	fidei,	pacis	destructor,	gloria	Ditis,
Christi	hostis,	destructor	pacis,	Ditis	amicus,
belva	tristis,	gloria	Ditis,	milite	perdat,
Turchus	iniquus,	Ditis	amicus,	perdat	in armis.
Vivat et	Italiae	spes,	Christi	gloria	Marcus,
Italiae	tutor,	fidei	dux,	grandis	amicus,
spes	fidei,	pacis	servator,	copia	Martis,
Christi	dux,	servator	pacis,	Martis	alumnus,
gloria	grandis,	copia	Martis,	milite	vincat,
Marcus	amicus,	Martis	alumnus,	vincat	in armis.

I versi reticolati sono poi seguiti da un *carmen Sotadicum*,³² per indicare il quale è stato posto un piè di mosca rivolto verso sinistra accanto all'ultima parola, che per l'occasione ha l'iniziale maiuscola (di contro alla prima del v. 1 che invece è minuscola).

³¹ GIOVANNI POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 130-131.

³² Sul sotadico o palindromo, che può essere cioè letto anche all'indietro, si veda *ivi*, pp. 136-139.

Predecessore del Catti nella composizione dei reticolati è Everardo Alemanno, che inserisce un esempio di questo carme nel suo *Laborintus* (vv. 811-816).³³ Inoltre lo schema geometrico che soggiace al carme lo ricollega idealmente proprio alle radici di questi enigmi latini, cioè al quadrato del *Sator*.³⁴ La misteriosa iscrizione latina, ritrovabile in diversi luoghi e in molti libri manoscritti e a stampa, è di fatto un testo che si ripete identico in tutte le direzioni:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Indagando ulteriormente, la struttura reticolare è stata adottata anche in altri tipi di letture pluridirezionali. Essa ricorre per esempio proprio negli *Epigrammaton libri* di Lancino Curti in *carmina* contenenti acrostici. Come si è già visto parlando dei calligrammi, il poeta milanese è un amante di queste figure artificiali: egli non si limita alla loro forma più semplice, ma si diletta a inserire acrostici alternati o ad affiancarli nel medesimo componimento a mesostici e telestici, fino a comporre versi con acrostici quintupli. Questi ultimi due casi suscitano particolare interesse perché nella loro stampa, volendo suggerire al lettore di non leggere solo da destra verso sinistra, alla rubrica esplicativa si affianca l'adozione di una struttura reticolare, ancora in nome dell'unione tra aiuto visivo e istruzione verbale. Nascono in tal modo *carmina* molto simili ai versi reticolati del Catti, il cui artificio però non sta nella ripetizione bidimensionale del testo, quanto piuttosto nella creazione di un nuovo significato tramite l'evidenziazione di una parte del testo stesso, ossia le iniziali. La *facies* tipografica che assumono questi due tipi di artifici non può che rispecchiare la loro somiglianza concettuale, in particolare negli acrostici quintupli della seconda decade della raccolta (cc. N7r, Q2r, R2r, S5r) organizzati in cinque colonne come i reticolati del Catti. Molto particolari sono i *carmina* rubricati: «Ad quem scribatur ex primis omnium dictionum litteris» a c. Q2r e: «Ad eundem, virtus in omnibus primis litteris» a c. S5r (si veda l'immagine 8 nella pagina successiva), nei quali la ripetizione di *Baltasar* e *virtus* come acrostici in tutte le colonne genera anche

³³ EDMOND FARAL, *Les arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1971, p. 365. Sul *Laborintus* si veda anche WILLIAM M. PURCELL, *Eberhard the German and the Labyrinth of Learning: Grammar, Poesy, Rhetoric, and Pedagogy in Laborintus*, in «Rhetorica», XI (1993), pp. 95-118.

³⁴ Si vedano almeno HIGGINS, *Pattern Poetry*, cit., p. 25, ERNST, *Carmen figuratum*, cit., pp. 429-459 e ROBERTO GIORDANO, *Lenigma perfetto. I luoghi del Sator in Italia*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2013.

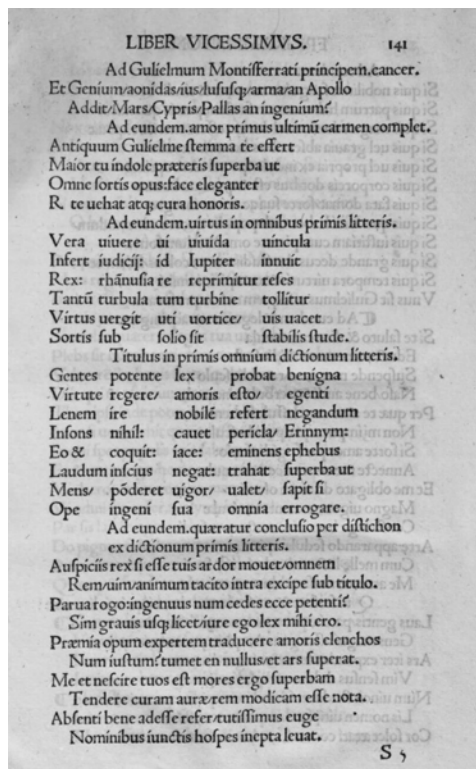


Immagine 8: Due acrostici quintupli (*Epigrammaton libri decem decadis secundae*, c. 55r).

allitterazione. Nel caso del componimento a c. Q2r, inoltre, la scelta del distico elegiaco ha effetti visibili anche sull'inserimento dei versi nel reticolato:³⁵

Baccharis	Bromius	Buccae	Bene,	Bucca	Beatis	
Auribus	addit	agens	aonium	auxilium.		2
Lancinum	laudas	linguae	lux	laeta	latinae,	
Tam	teneris	traduc	te, Taco,	temporibus.		4
Aude	agere:	adiunges	annos ad	adoream	ab ausu;	
Scit	sapiens	stimulos	spernere	sarcophagi.		8
Auguro	ab arte,	avium	auditis	accentibus,	auram	
Ri[...]	raptas	reddere	reliquias.			12

35 Ho mantenuto le maiuscole dell'edizione del 1521 all'inizio dei versi per indicare l'acrostico. Al v. 5 inserisco la correzione *ab usu* > *ab ausu* suggerita nella *Tabula errorum* dell'edizione (c. Siou) ed emendo *adiunget* con *adiunges*. Con quest'ultimo intervento non solo si ripristinerà come soggetto il "tu" dell'«Adde augere» precedente – escludendo quindi che il «sapiens» del verso successivo regga sia «adiunget» sia «Scit» –, ma soprattutto si correggerà la prosodia: la desinenza *-ēt* trasformerebbe infatti lo spondeo del terzo piede in un giambo. Al v. 8 è segnalata una lacuna che, oltre a lasciare la parola «Ri» incompleta, coinvolge il secondo e il terzo mezzo piede del pentametro. Ciò danneggia anche la regolarità dello schema del reticolo, causando la retrocessione di una colonna di «rāptās», «rēddēre» e «rēlliquiās».

Il confronto tra acrostici e reticolati sicuramente sottolinea la comunanza dell'espedito adottato nelle due edizioni, ma anche la differenza nella sua realizzazione. Nel caso degli *Opuscula* si nota una certa fatica nella suddivisione del testo, che porta talora allo sconfinamento di alcuni segmenti (v. 4 del primo componimento e v. 5 del secondo), mentre le colonne in generale sono piuttosto ondulate. Chi ha composto le forme dell'edizione del Curti è stato invece più abile nel ricreare l'espedito del reticolato, confermando la bravura dimostrata nella realizzazione dei calligrammi. Tale perizia nella disposizione testuale è testimoniata anche in altri casi affini, come la perfetta giustificazione di due *carmina* in una e due colonne per sottolineare acrostici, mesostici e telestici, alle cc. S7v e S8rv della seconda decade (si veda l'immagine 9 nella pagina seguente). Un caso parallelo in quegli anni è un carne latino *ad lectorem* con acrostico quintuplo che Giovanni Pollio Lappoli inserisce nel verso del frontespizio della sua *Opera della diva et seraphica Catharina da Siena*.³⁶ Qui tuttavia il lavoro tipografico è ancora più complesso, perché il carne non è stato solo incolonnato, ma ogni sua lettera formante l'acrostico è stata stampata in rosso e ruotata di 90° così da guardare verso il basso. Segue poi l'artificio dell'eco,³⁷ figura presente anche nella raccolta di Lancino Curti, qui però evidenziata sempre con la bicromia.

A ogni modo, pur nella loro monocromia, gli *Epigrammaton libri* di Lancino Curti offrono moltissimi spunti d'indagine. La loro perizia estetico-tipografica dona al lettore calligrammi ben delineati e acrostici riconoscibili, grazie sia alle indicazioni nelle rubriche sia alla sapiente evidenziazione degli elementi dell'artificio poetico. Una tale varietà di esperimenti metrici e la loro rappresentazione avvicinano gli *Epigrammaton libri* a una certa tradizione manoscritta trecentesca, come il canzoniere di Nicolò de' Rossi o il *Liber de distinctione metrorum* di Iacobus Nicholai de Dacia.³⁸ Eppure è proprio parlando di colori, di manoscritti e del loro rapporto con la stampa che fa di nuovo capolino la figura di Lidio Catti. Difatti, se il ravennate nei suoi *Opuscula* non sembra avventurarsi oltre il reticolo, l'esistenza di prove manoscritte della sua opera permettono di riaprire il discorso sul suo conto. Tra i codici che testimoniano i versi del ravennate, due in particolare suscitano interesse per il modo in cui tali artifici sono rappresentati. A subire un trattamento degno di analisi è l'esperimento reticolare più interessante che il Catti abbia escogitato: il *carmen anguineum* (c. B6r).

36 Siena, Antonina di Enrico da Colonia e Andrea Piacentino, 1505 (Editi6 CNCE 40461, USTC 850209). Su Pollio Lappoli si veda GIOVANNA CHECCHI, *Lappoli, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, vol. LXIII, pp. 740-743.

37 Si ha la figura dell'eco quando due parole di ugual formazione si susseguono, oppure quando in una situazione di dialogo la parola ripetuta sia anche la risposta alla domanda subito precedente (POZZI, *Poesia per gioco*, cit., pp. 95-102).

38 ERNST, *Carmen figuratum*, cit., pp. 691-709, 715-732. Delle opere esistono due edizioni: IACOBUS NICHOLAI DE DACIA, *Liber de distinctione metrorum*, mit Einleitung und Glossar herausgegeben von Aage Kabbell, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1967 e FURIO BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., Padova, Antenore, 1974-1977. Per Nicolò de' Rossi si veda anche FABIO SANGIOVANNI, *Rossi, Nicolò de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017, vol. LXXXVIII, pp. 686-689 (con bibliografia).

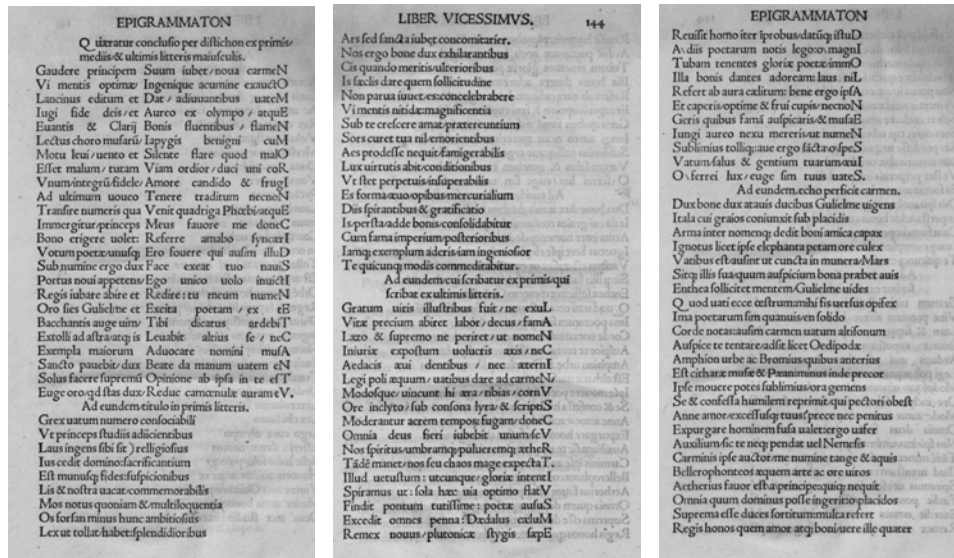
(a) *Epigrammaton libri decem decadis secundae*, c. S7v(b) *Epigrammaton libri decem decadis secundae*, c. S8r(c) *Epigrammaton libri decem decadis secundae*, c. S8v

Immagine 9: *Carmina* con acrostico, mesostico (prima immagine) e telestico

AD LEONARDVM LAVRODANVM
 Diuinum Venetiarum Principem de Sfortia: Francisci:
 Ludouici: & Catharina: Sfortiadum Genealogia: Deq;
 eiusdem Catharina: Afcantiq; Cardinalis captiuitate: fu-
 spenfo inter medios angue: ac nouato grefsu signato pro-
 nofticho: Lydii Cati Rauem, Carme.

Sfortia: Franciscus: Ludouic⁹: uertitur: ergo
 Fortuna: ad populū: Francisc⁹: filius: ortus
 Cottignola: oritur: fatuseft: Ludouic⁹: i orbe
 Mutatur: uocem: genitore: ad plia: pugnat.
 Sfortia: Franciscus: Ludouic⁹: ducitur: & nil
 Sub sole: ad Gallū: Princeps: uictoria: uincit
 Multos: bellorum: efficitur: Ludouic⁹: hētur
 Perpetuū: captus: patria: cantat: in armis.
 Sfortia: Franciscus: Ludouic⁹: mittitur: hoc fit
 Exemplo: Afcanti⁹: fugit: cōnubia: terras
 Debella: Blanca: uenientē: ad uinclat: tenentī
 Imperiū: Venetū: Regem: cōtraxit: habetq;
 Sfortia: Franciscus: Catharina: hoc accidit: una
 Iustitia: ex annis: nepus: cū cōiuge: prada
 Efficitur: pariter: bellatrix: mille: regentes
 Firmat: Quigētis: capitur: dñant: aquarū.

VENETIIS DECANTATVM.

Immagine 10: *Carmen anguineum* (*Opuscula*, c. B6r).

3 IL CARMEN ANGUINEM

Nella raccolta a stampa del ravennate, i due *carmina* in versi reticolati sono preceduti da un altro componimento in apparenza simile e dedicato al solito Leonardo Lorendan (si veda l'immagine [ro nella pagina precedente](#)).³⁹ La sua rubrica spiega che il testo parla delle origini e della cattura di Ludovico, Caterina e Ascanio Sforza, chiudendosi con l'enigmatico assunto: «Suspenso inter medios angue ac novato gressu signato pronosticho». Segue il *carmen* vero e proprio, suddiviso nettamente in tre colonne, nelle cui esterne si intravede però un'ulteriore separazione centrale, grazie all'aumento della spaziatura dopo i due punti. Trascrivendo il tutto, la struttura assumerà questa forma:

Sfortia:	Franciscus:	Ludovicus:	vertitur:	ergo	
fortuna:	ad populi:	Francisco:	filius:	ortus	
Cottignolae:	oritur:	satus est:	Ludovicus:	in orbe	
mutatur:	vocem:	genitore:	ad proelia:	pugnat.	4
Sfortia:	Franciscus:	Ludovicus:	ducitur:	et nil	
sub sole:	ad Gallum:	princeps:	victoria:	vincit	
multos:	bellorum:	efficitur:	Ludovicus:	habetur	
perpetuum:	captus:	patriae:	cantatur:	in armis.	8
Sfortia:	Franciscus:	Ludovicus:	mittitur:	hoc sit	
exemplo:	Ascanius:	fugit:	connubia:	terras	
debellat:	Blancae:	venientem:	ad vincla:	tenenti	
imperium:	Venetum:	regem:	contraxit:	habetque.	12
Sfortia:	Franciscus:	Catharina:	hoc accidit:	una	
iustitia:	ex annis:	neptis:	cum coniuge:	praeda	
efficitur:	pariter:	bellatrix:	mille:	regentes	
firmat:	quingentis:	capitur:	dominantur:	aquarum.	16

A una prima lettura, gli esametri che compongono i versi suoneranno prosodicamente corretti, eppure non sarà possibile trovare alcun senso né in orizzontale né in verticale. L'unica eccezione è proprio la colonna centrale e meglio isolata, che recita: «Ludovicus Francisco satus est genitore. Ludovicus princeps efficitur patriae. Ludovicus fugit venientem regem. Catharina neptis bellatrix capitur». Ancora una volta è il poeta stesso a preoccuparsi di aiutare il suo lettore a decifrare il gioco, aggiungendo alla criptica rubrica il componimento detto *Constructio* (c. B6v):

Ascanium Marcus, rex Maurum, Borgia neptem,
ast anguem hoc coepi carmine Cattus ego.
Hunc coepi et viso Ludovici nomine captum

³⁹ Per il rapporto tra stampa e manoscritti del *carmen anguineum* riprendo in parte STEFANO CASSINI, *Il carmen anguineum di Lidio Catto: poesia enigmatica ed enigmistica tra stampe e manoscritti*, in *Neulateinische Metrik*, (atti del convegno 18. *Neulateinisches Symposium NeoLatina. Neu-lateinische Metrik*, Freiburg im Breisgau, 16-17 giugno 2016), a cura di STEFAN TILG e BENJAMIN HARTER, Tübingen, Narr, 2019 (in corso di stampa), alla cui futura pubblicazione rimando per un'analisi più approfondita dell'argomento.

4 suspendi et posui versibus in mediis.
 Versibus anguis inest igitur, tu clarius ergo
 6 anguineo lector carmina more lege.

In sostanza: Venezia («Marcus»), il re Luigi XII di Francia e Cesare Borgia catturarono rispettivamente Ascanio, Ludovico il Moro («Maurum») e Caterina («neptem»), ma con questo *carmen* il Catti ha preso («coepi» = *cepi*) un serpente e poi, «viso Ludovici nomine», l'ha posto «versibus in mediis»; il lettore dunque dovrà leggere *more anguineo* per cogliere il significato nascosto nel componimento.

Il legame tra il tema e l'animale scelto è molto suggestivo, se si pensa allo stemma della signoria di Milano.⁴⁰ Ciononostante, chi leggesse i versi come fossero un serpente o in modo bustrofedico, li capirà ben poco. La lettura corretta è intuibile facendo ancora una volta dialogare spiegazione del poeta e impaginazione del *carmen*. Nella stampa i rientri (riprodotti anche nella trascrizione qui proposta) indicano che il componimento è diviso in quattro strofe corrispondenti alla ripetizione del nome «Sfortia». La colonna centrale, l'unica che abbia senso, mostra come a ogni nome di uno Sforza siano collegati tre segmenti dei versi successivi. Quindi, se il serpente gira intorno al 'Ludovico sospeso *versibus in mediis*' scendendo di un verso alla volta, si dovrà partire dal primo «Sfortia» (v. 1) e seguire il serpente come fosse la linea della penna che unisce i puntini numerati in enigmistica: si arriverà così a «ortus» del v. 2 per poi tornare a «Cottignolae» del v. 3 e infine a «pugnat» del v. 4. In questo modo, il serpente attraverserà trasversalmente il *carmen* indicando quali segmenti unire, fino a esaurire quelli pari della prima colonna e quelli dispari della quinta (si veda l'immagine II). Collegando nel medesimo modo le colonne seconda-quarta, quarta-seconda e quinta-prima, si ricostruirà il testo sugli Sforza e il messaggio che il poeta vuole lasciare al doge:

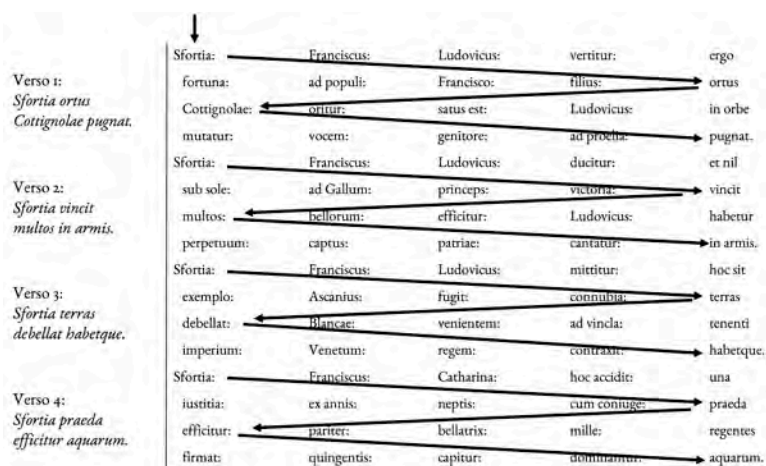


Immagine II: Soluzione dell'*anguineum*

⁴⁰ Si veda anche CHARLES DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, Favre, 1883, vol. I, p. 253, s.v. *Anguis 1*: «Draconis effigies in vexillis delineata».

	Sfortia ortus Cottignolae pugnat.
	Sfortia vincit multos in armis.
	Sfortia terras debellat habetque.
4	Sfortia praeda efficitur aquarum.
	Franciscus filius oritur ad proelia.
	Franciscus victoria bellorum cantatur.
	Franciscus connubia Blancae contraxit.
8	Franciscus cum coniuge pariter dominantur.
	Ludovicus Francisco satus est genitore.
	Ludovicus princeps efficitur patriae.
	Ludovicus fugit venientem regem.
12	Catharina neptis bellatrix capitur.
	Vertitur ad populi Ludovicus vocem.
	Ducitur ad Gallum Ludovicus captus.
	Mittitur Ascanius ad vincla Venetum.
16	Hoc accidit ex annis mille quingentis.
	Ergo fortuna in orbe mutatur.
	Et nihil sub sole habetur perpetuum.
	Hoc sit exemplo tenenti imperium.
20	Una iustitia regentes firmat.

A ben vedere, quello *anguineum* è tutt'altro che un *carmen figuratum* o un calligramma, giacché i versi non delineano alcun disegno dell'animale. Può forse somigliare ai *carmina* reticolati, senonché in questi ultimi i versi hanno una sovrabbondanza di significato, comprensibile in qualsiasi direzione li si legga. Nel caso dell'anguineo invece esiste una sola chiave di lettura, suggerita a mo' di indovinello nella rubrica e ai vv. 3-4 della *Constructio*. Il ravennate crea pertanto un gioco combinatorio ed enigmistico in cui la figura è ben celata. L'unica ancora di salvezza è la colonna centrale, che perciò è isolata chiaramente nella stampa.

La tabella del componimento inoltre non è solo un espediente visivo, ma rispecchia anche la perizia metrica con cui il Catti avrebbe composto la sua invenzione. Così come per i reticolati, la scansione degli esametri dimostra che i segmenti dei versi non corrispondono ai piedi, ma qui sono le cesure a dettare l'incolonnamento del *carmen* (si veda la tabella 5 nella pagina successiva). L'alternanza di dattilo e spondeo nei primi quattro piedi dell'esametro non indica particolari preferenze nella formazione del verso, mentre il poeta sembra non voler rinunciare alla cesura semiquinaria, presente in quindici versi su sedici. Isolando la prima strofa e mantenendone la divisione originale, ossia i vv. 1-4, sarà facile notare il motivo di questa scelta metrica:

Sfórtiā: Frānciscūs:	Lüdüvícūs:	vértitür: érgo
Fórtūna: ^ád pöpülí:	Frānciscō:	filiūs: órtus
Cóttignólae: ^óritūr:	sātūs ést:	Lüdüvícūs: in órbe
Mütātūr: vōcém:	gēnítóre: ^ád	proelīā: pūgnat.

Tabella 5: Scansione del *carmen anguineum*

Verso	piedi		cesure	
Sförtiā: Frānciscūs: Lūdōvīcūs: vērtitūr: ērgo	DS	DS	squi	dbuc
Fōrtūna: ^ād pōpūlī: Frānciscō: filiūs: ōrtus	SD	SS	ster	squi
Cōttignōlae: ^ōritūr: sātūs ēst: Lūdōvīcūs: in ōrbe	SDD	DD	squi	sset
Mūtātūr: vōcēm: gēnitōre: ^ād p̄cēfiā: pūgnat.	SS	DS	ster	squi
Sförtiā: Frānciscūs: Lūdōvīcūs: dūcītūr: ēt nil	DS	DS	squi	dbuc
Sūb sōle: ^ād Gāllūm: Prīncēps: victōriā: vīncit	SS	SS	ster	squi
Mūltōs: bellōrum: ^ēfficitūr: Lūdōvīcūs: hābētur	SS	DD		sset
Pērpētūūm: cāptūs: pātriā: cāntātūr: in ārmis.	DS	DS	ster	squi
Sförtiā: Frānciscūs: Lūdōvīcūs: mītītūr: hōc sit	DS	DS	squi	dbuc
Ēxēplo: ^Āscāniūs: fūgīt: cōnnūbiā: tērras	SD	SS	squi	sset
Dēbellāt: Blāncā: vēniēntem: ^ād vīnclā: tēnēnti	SS	DS	ster	squi
Īmpēriūm: Vēnētūm: Rēgēm: cōntrāxit: hābētque.	DD	SS	ster	squi
Sförtiā: Frānciscūs: Cāthārīna: ^hōc āccidit: ūna	DS	DS	squi	dbuc
Iūstītiā: ^ēx ānnīs: nēptīs: cūm cōniūgē: prāda	D	SS	ster	squi
Ēfficitūr: pāritēr: bellātrix: millē: rēgēntes	DD	SS	ster	squi
Firmāt: quīngētīs: cāpitūr: dōmīnāntūr: āquārum.	SS	DD	squi	sset

D = dattilo; S = spondeo
ster = semiteriaria; squi = semiquinaria; sset = semisettenaria; dbuc = dieresi bucolica

La volontà di mantenere una colonna centrale ben definita, la sola leggibile dall'alto verso il basso, porta al suo isolamento sia tipografico sia prosodico. Difatti, in dodici versi su sedici tale colonna è contenuta perfettamente tra la cesura semiquinaria e la cesura semisettenaria o la dieresi bucolica (nei versi 4, 7, 11 e 13, la sinalefe nasconde la cesura). Non resta perciò che astrarre la gabbia metrica che Lidio Catti avrebbe usato – fisicamente o concettualmente – per costruire il suo *carmen anguineum*, mantenendo paralleli il significato e la metrica del testo: cinque colonne divise in righe con una sillaba lunga, un dattilo e una lunga + *indifference* fissati rispettivamente nel primo, nel quarto e nel quinto segmento (si veda la tabella 6 a fronte). Il poeta avrebbe escogitato questo schema per scegliere con cognizione di causa che cosa scrivere nel primo segmento del v. 1, nell'ultimo del v. 2, nel primo del v. 3 e così via, seguendo il medesimo movimento anguineo che dovrà utilizzare il lettore. L'espedito prosodico diventa quindi anche la *facies* del componimento-enigma, necessaria a comprenderne la soluzione.

L'esistenza di una buona tradizione manoscritta del *carmen anguineum* permette di confrontare infine i modi con cui questo è stato reso nell'edizione e nei codici, liberi dalla gabbia della forma tipografica. Già il primo contributo scientifico moderno sui versi anguinei affronta di fatto la loro soluzione partendo da un manoscritto: Rinaldo Fulin nel 1880 scoprì una redazione precedente del *carmen* sugli Sforza e dei versi reticolati, trascritta da Sanudo nei suoi *Diarii* già nel maggio 1500, cosa che spiega la didascalia «Venetiis decantatum» negli *Opuscula*.⁴¹ Lo stesso patrizio veneziano testimonia nel mano-

41 RINALDO FULIN, *Difficiles nugae*, in «Archivio Veneto», XIX (1880), pp. 131-134.

scritto Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 365 (= 7168)⁴² sei nuovi *carmina anguinea*, di cui indica la lettura corretta dapprima numerandone i segmenti, poi ritrascrivendo al contrario i versi pari di un *carmen*, così che il suo testo risulti perfettamente allineato nelle colonne.

Tabella 6: Gabbia metrica del *carmen anguineum*

	1	2	3	4	5
1	-			-UU	-x
2	-			-UU	-x
3	-			-UU	-x
4	-			-UU	-x

Tuttavia, le versioni più affascinanti dell'anguineo sono rintracciabili in altri due testimoni manoscritti: il cartaceo Forlì, Biblioteca Comunale "Aurelio Saffi", VI/50 e il pergameneo Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XI, 30 (= 4429). Si tratta di due codici di dedica al Loredan, compilati dalla stessa mano e con buona sicurezza autografi o idiografi, perciò direttamente confrontabili con l'edizione degli *Opuscula*, corretta personalmente dal poeta.⁴³ Il manoscritto marciano, confezionato e miniato in occasione dell'elezione del doge Loredan, contiene, con alcune varianti, la prima sezione degli *Opuscula*, il *carmen anguineum* e i versi reticolati. Le colonne di questi ultimi non sono distanziate con la stessa organizzazione della stampa e manca la *Constructio*, giacché l'espedito adottato per renderli comprensibili non poggia solo sulla loro disposizione. Mosso dalla volontà di fare un dono prezioso al doge-patrono, il compilatore – ossia il poeta o chi per lui – ha infatti preferito segnalare la chiave di lettura tramite un ricco ed elegante cromatismo (ff. 23v-24r):

42 La miscellanea è descritta in GIORGIO E. FERRARI, *Autografi sanudiani e componimenti ignoti o mal noti d'una miscellanea umanistica cinquecentesca*, in «Lettere italiane», VIII (1956), pp. 319-323.

43 Si veda *supra*, nota 9. Sui due manoscritti e sul loro rapporto con gli *Opuscula* si veda STEFANO CASSINI, *Prima degli Opuscula: un antecedente manoscritto del Processus ordine iudiciario di Lidio Catti*, in «La cetra sua gli porse...». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di MATTEO FADINI, MATTEO LARGAIOLLI e CAMILLA RUSSO, Trento, Università degli Studi di Trento, 2018, pp. 103-135. Il manoscritto marciano è descritto anche in PIETRO ZORZANELLO, *Catalogo dei codici latini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia non compresi nel catalogo di G. Valentinelli*, Trezzano sul Naviglio, Etimar, 1980, vol. I, pp. 461-462.

Sfortia:	Franciscus:	Ludovicus:	vertitur:	ergo	
fortuna:	ad populi:	Francisco:	filius:	ortus	
Cottignolae:	oritur:	satus est:	Ludovicus:	in orbe	
mutatur:	vocem:	genitore:	ad proelia:	pugnat.	4
Sfortia:	Franciscus:	Ludovicus:	ducitur:	et nil	
sub sole:	ad Gallum:	princeps:	victoria:	vincit	
multos:	bellorum:	efficitur:	Ludovicus:	habetur	
perpetuum:	captus:	patriae:	cantatur:	in armis.	8
Sfortia:	Franciscus:	Ludovicus:	mittitur:	hoc sit	
exemplo:	Ascanius:	fugit:	connubia:	terras	
debellat:	Blancae:	venientem:	ad vincla:	tenenti	
imperium:	Venetum:	regem:	contraxit:	habetque.	12
Sfortia:	Franciscus:	Catharina:	hoc accidit:	una	
iustitia:	ex annis:	neptis:	cum coniuge:	praeda	
efficitur:	pariter:	bellatrix:	mille:	regentes	
firmat:	quingentis:	capitur:	dominantur:	aquarum.	16

Occidat	Italiae	mors,	Christi	belva	Turchus,
Italiae	terror,	fidei	hostis,	tristis,	iniquus,
mors	fidei,	pacis	destructor,	gloria	Ditis,
Christi	hostis,	destructor	pacis,	Ditis	amicus,
belva	tristis,	gloria	Ditis,	milite	perdat,
Turchus	iniquus,	Ditis	amicus,	perdat	in armis.

Vivat et	Italiae	spes,	Christi	gloria	Marcus,
Italiae	tutor,	fidei	dux,	grandis	amicus,
spes	fidei,	pacis	servator,	copia	Martis,
Christi	dux,	servator	pacis,	Martis	alumnus,
gloria	grandis,	copia	Martis,	milite	vincat,
Marcus	amicus,	Martis	alumnus,	vincat	in armis.

Il più modesto manoscritto forlivese, invece, dedicato al Loredan podestà di Padova intorno al 1487, testimonia una redazione precedente del *Processus ordine iudiciario*, la terza sezione degli *Opuscula*. Pur non condividendo la varietà cromatica del suo elegante fratello, esso contiene comunque un *carmen anguineum* più breve e non nettamente incolonnato (f. 13v):

	Praetor: vir: mulier: Leonardus: Lyda: Ravennas:
2	Cantat: deluget: dat: dicit: postulat: audit:
	Ius: cordis: munus: quaesitum: dona: regentem:
4	Carminibus: lacrimis: vati: fore: pignora: coram.

Data la cronologia del testimone, si tratta di un *carmen* anteriore a quello sugli Sforza di almeno una decina di anni, con sei segmenti per verso anziché cinque, perciò privo

di colonna centrale. A maggior ragione, quindi, anche in questo caso il suggerimento non si baserà sulla disposizione: ci sarà un indovinello simile alla *Constructio*, ma soprattutto apparirà a margine del componimento il disegno di un serpentello. La peculiarità primitiva di questo *carmen*, nell'incrociarsi di testimoni manoscritti, stampa ed esigenze metriche, ha in questo caso la peggio. Nel passaggio dal codice agli *Opuscula* (c. C8v), oltre all'evidente revisione testuale del componimento, si registrano le assenze dell'indovinello, del disegno del serpente e di una definita struttura reticolare (si veda l'immagine 12). Se il lettore non si ricordasse quindi l'omologo sugli Sforza di qualche carta precedente, potrebbe avere molte difficoltà nel trovare la soluzione.⁴⁴

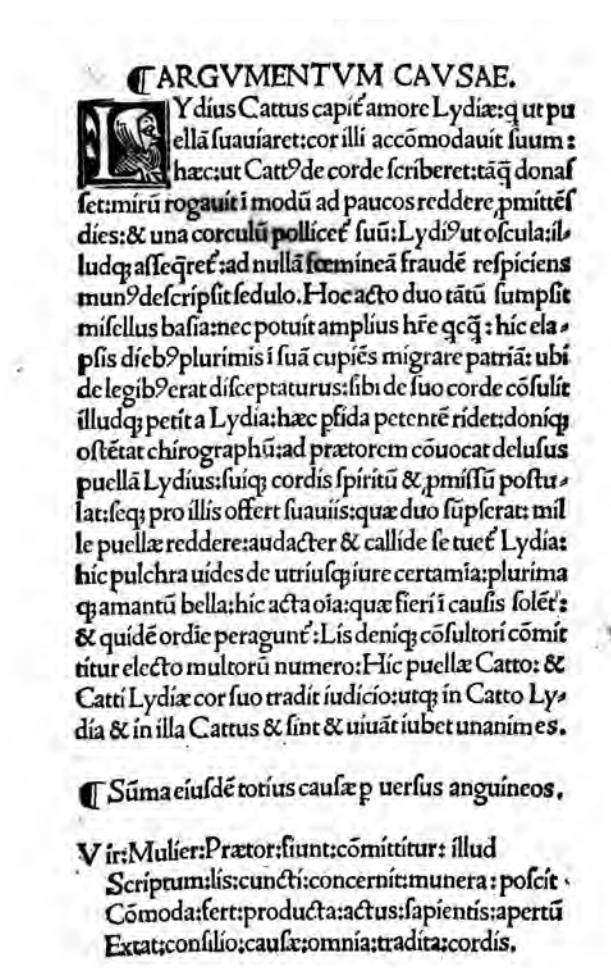


Immagine 12: *Carmen anguineum* del *Processus* (*Opuscula*, c. C8v).

⁴⁴ Desidero chiudere questo articolo ringraziando Luca Mondin, i due revisori anonimi e Paolo Tiezzi Mazzoni della Stella Maestri.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUSONIUS, DECIMUS MAGNUS, *Technopaegnion*, a cura di CARLO DI GIOVINE, Bologna, Pàtron, 1996. (Citato a p. 90.)
- BARTEZZAGHI, STEFANO, *Metametrica ed enigmistica. Caramuel letto da Padre Pozzi*, in *Un'altra modernità. Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682): enciclopedia e probabilismo*, a cura di DANIELE SABAINO e PAOLO C. PISSAVINO, Pisa, ETS, 2012, pp. 127-138. (Citato a p. 86.)
- BELLAVITIS, ANNA, *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVI^e siècle*, Roma, École française de Rome, 2001. (Citato a p. 87.)
- BERTONE, SUSANNA, *Innovazione e continuità tra le edizioni aldine di Catullo curate dall'Avanzi (Ald. 1502 - Ald. 1515)*, in «Paideia», LXXIII (2018), pp. 2071-2084.
- BILLERBECK, MARGARETHE e MARIO SOMAZZI, *Repertorium der Konjekturen in den Seneca-Tragödien*, Leiden-Boston, Brill, 2009. (Citato a p. 87.)
- BRUGNOLO, FURIO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., Padova, Antenore, 1974-1977. (Citato a p. 95.)
- CASSINI, STEFANO, *Il carmen anguineum di Lidio Catto: poesia enigmatica ed enigmistica tra stampe e manoscritti*, in *Neulateinische Metrik*, (atti del convegno 18. Neulateinisches Symposium NeoLatina. Neu-lateinische Metrik, Freiburg im Breisgau, 16-17 giugno 2016), a cura di STEFAN TILG e BENJAMIN HARTER, Tübingen, Narr, 2019 (in corso di stampa). (Citato a p. 97.)
- *Prima degli Opuscula: un antecedente manoscritto del Processus ordine iudiciario di Lidio Catti*, in «La cetra sua gli porse...». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di MATTEO FADINI, MATTEO LARGAIOLLI e CAMILLA RUSSO, Trento, Università degli Studi di Trento, 2018, pp. 103-135. (Citato a p. 101.)
- CASTAGNOLA, RAFFAELLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in «Schifanoia», v (1988), pp. 101-185. (Citato a p. 90.)
- CHECCHI, GIOVANNA, *Lappoli, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, vol. LXIII, pp. 740-743. (Citato a p. 95.)
- CICOGNA, EMANUELE ANTONIO, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1824, vol. I. (Citato a p. 87.)
- COMBONI, ANDREA, *Forme eterodosse di sestina nel Quattro e Cinquecento*, in «Anticomoderno», II (1996), pp. 67-79. (Citato a p. 87.)
- *Un canzoniere e una raccolta di egloghe in cerca d'autore*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, a cura di UBERTO MOTTA e GIACOMO VAGNI, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 101-123. (Citato a p. 87.)
- CONTI, DANIELE, *Pio, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2015, vol. LXXXIV, pp. 87-91. (Citato a p. 90.)
- D'ALESSANDRO, PAOLO, *Carmina figurata, carmi antitetici e il Pelecus di Simia*, in «Incontri di filologia classica», XI (2011-2012), pp. 133-150. (Citato a p. 88.)

- DAL BORGO, MICHELA, *Loredan, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, vol. LXV, pp. 771-774. (Citato a p. 86.)
- DE DACIA, IACOBUS NICHOLAI, *Liber de distincione metrorum*, mit Einleitung und Glossar herausgegeben von Aage Kabell, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1967. (Citato a p. 95.)
- DE NAVA, LUDOVICA, *L'epistola di Girolamo Avanzi ad Agostino Moravo di Olomuc*, in «Lettere italiane», XLV (1993), pp. 402-426. (Citato a p. 86.)
- DIONISOTTI, CARLO, *Calderini, Poliziano e altri*, in «Italia medioevale e umanistica», XI (1968), pp. 151-185. (Citato a p. 86.)
- *Girolamo Claricio*, in «Studi sul Boccaccio», II (1963), pp. 291-341. (Citato alle pp. 85, 88.)
- DU CANGE, CHARLES, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, Favre, 1883, vol. I. (Citato a p. 98.)
- DUSO, ELENA MARIA, *Il sonetto latino e semilatino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma-Padova, Antenore, 2004. (Citato alle pp. 86-88.)
- ERNST, ULRICH, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1991. (Citato alle pp. 85, 93, 95.)
- FARAL, EDMOND, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1971. (Citato a p. 93.)
- FERRARI, GIORGIO E., *Autografi sanudiani e componimenti ignoti o mal noti d'una miscellanea umanistica cinquecentesca*, in «Lettere italiane», VIII (1956), pp. 319-323. (Citato a p. 101.)
- FORNI, GIORGIO, *Forme brevi della poesia. Tra umanesimo e Rinascimento*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2001. (Citato a p. 86.)
- FULIN, RINALDO, *Difficiles nugae*, in «Archivio Veneto», XIX (1880), pp. 131-134. (Citato a p. 100.)
- FUMAGALLI, EDOARDO, *Girolamo Avanzi e gli incunaboli dei Priapea*, in «Italia medioevale e umanistica», XLV (2004), pp. 371-435. (Citato a p. 87.)
- *Girolamo Avanzi, un incunabolo di Plinio e un passo di Catullo*, in «Studi Umanistici Piceni», XXV (2005), pp. 259-267. (Citato a p. 87.)
- GAISSER, JULIA HAIG, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993. (Citato a p. 86.)
- GINANNI, PIETRO PAOLO, *Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati*, Faenza, Gioseffantonio Archi, 1769, vol. I. (Citato a p. 86.)
- GIORDANO, ROBERTO, *L'enigma perfetto. I luoghi del Sator in Italia*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2013. (Citato a p. 93.)
- GRANDI, GIOVANNI, *Varianti umanistiche a Catullo: una rassegna di contaminazioni fra manoscritti, edizioni e commentari*, in «Paideia», LXXIII (2018), pp. 2137-2149.
- HIGGINS, DICK, *Pattern Poetry. Guide to an Unknow Literature*, Albany, State University of New York Press, 1987. (Citato alle pp. 85, 88, 93.)

- ISELLA, DANTE, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni*, in *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 3-25. (Citato a p. 90.)
- KISS, DÁNIEL, *A correction and more on Girolamo Avanzi's last edition of Catullus (ca. 1535)*, in «Exemplaria classica», XVI (2012), pp. 75-80. (Citato a p. 87.)
- *The transmission of the poems of Catullus: the role of the incunabula*, in «Paideia», LXXIII (2018), pp. 2152-2174.
- MAFFEI, SCIPIONE, *Verona illustrata di Scipione Maffei con giunte, note e correzioni inedite dell'autore*, a cura di CARLO DONADELLI, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1825, vol. II. (Citato a p. 86.)
- MARCHI, RENATO, *Rime volgari di Lancino Curti*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, Bibliopolis, 1983, pp. 33-52. (Citato a p. 88.)
- MAZZUCHELLI, GIAMMARIA, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, Giambattista Bossini, 1753, vol. I. (Citato a p. 86.)
- MELFI, EDUARDO, *Curti, Lancino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1985, vol. XXXI, pp. 487-488. (Citato a p. 88.)
- MESCHINI, STEFANO, *Uno storico umanista alla corte sforzesca. Biografia di Bernardino Corio*, Milano, Vita e Pensiero, 1995. (Citato a p. 88.)
- MURATORI, SANTI, *Da Bernardino Catti a Giandomenico Michilesi*, in «La Romagna», VII (1910), pp. 124-153. (Citato a p. 87.)
- PAVANELLO, GIUSEPPE, *Un maestro del Quattrocento (Giovanni Aurelio Augurello)*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1905. (Citato a p. 87.)
- POZZI, GIOVANNI, *Da Padova a Firenze nel 1493*, in «Italia medioevale e umanistica», IX (1966), pp. 191-227. (Citato a p. 87.)
- *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981. (Citato alle pp. 85, 86, 88, 89.)
- *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984. (Citato alle pp. 92, 95.)
- PURCELL, WILLIAM M., *Eberhard the German and the Labyrinth of Learning: Grammar, Poesy, Rhetoric, and Pedagogy in Laborintus*, in «Rhetorica», XI (1993), pp. 95-118. (Citato a p. 93.)
- REGOLINI, ANNA, *Bernardino Lidio Catti*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di ANDREA COMBONI e TIZIANO ZANATO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 200-206. (Citato a p. 87.)
- SAMBIN, PAOLO, *Professori di astronomia e matematica a Padova nell'ultimo decennio del Quattrocento*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», VII (1974), pp. 59-67. (Citato a p. 87.)
- SANGIOVANNI, FABIO, *Rossi, Nicolò de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017, vol. LXXXVIII, pp. 686-689. (Citato a p. 95.)
- STRODEL, SILVIA, *Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaignien*, Frankfurt am Main, Lang, 2002. (Citato a p. 86.)
- TISSONI BENVENUTI, ANTONIA e MARIA PIA MUSSINI SACCHI, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983. (Citato a p. 90.)

- TREBBI, GIUSEPPE, *Querini, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2016, vol. LXXXVI, pp. 35-40. (Citato a p. 87.)
- ZORZANELLO, PIETRO, *Catalogo dei codici latini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia non compresi nel catalogo di G. Valentinelli*, Trezzano sul Naviglio, Etimar, 1980, vol. I. (Citato a p. 101.)



PAROLE CHIAVE

Carmina figurata; calligrammi; Cinquecento; Umanesimo; Lidio Catti; Lancino Curti; Italia; tipografia.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Stefano Cassini è dottorando di ricerca in Italianistica presso l'Università Ca' Foscari Venezia. I suoi interessi sono rivolti al ruolo della stampa nella tradizione poetica quattro- e cinquecentesca, tanto neolatina e sperimentale quanto in volgare, con uno sguardo anche al rapporto coi manoscritti. Per il suo progetto di ricerca sta curando l'edizione critica degli *Opuscula* di Lidio Catti (1502). È membro della redazione de «L'almanacco bibliografico» (Milano, CUSL).

stefano.cassini@unive.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO CASSINI, *Espedienti tipografici ed esperimenti metrici umanistici*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 85-107.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

NUOVI ACCERTAMENTI PER LA TIPOGRAFIA
FERRARESE DEL PRIMO CINQUECENTO.
LORENZO ROSSI E UNA MISCELLANEA TRIVULZIANA
DI STAMPE POPOLARI

GIANCARLO PETRELLA – *Università “Federico II” di Napoli*

Il contributo fa luce sulla produzione tipografica del tipografo e cartolaro di origini piemontesi ma attivo a Ferrara tra Quattro e Cinquecento Lorenzo Rossi. Grazie a nuovi accertamenti bibliologici è possibile ricondurre al Rossi una ventina di edizioni *sine notis*, alcune delle quali sinora del tutto sconosciute ai principali repertori bibliografici, tradite da una miscellanea della Biblioteca Trivulziana di Milano. Si tratta di una serie, quasi a puntate, di cantari antiveneziani relativi alla battaglia della Polesella tra Ferrara e Venezia e altri episodi delle guerre d'Italia del primo Cinquecento. Ciò consente di meglio delineare l'attività impressoria del Rossi nei primi anni del Cinquecento, sinora ritenuta saltuaria.

The essay examines the typographic production of the typographer and bookseller active in Ferrara between the fourteenth and sixteenth century Lorenzo Rossi. Thanks to new bibliographical checks, it is possible to attribute to Rossi about twenty *sine notis* editions, some of which hitherto completely unknown to the main bibliographic repertoires, contained in a miscellany of the Trivulziana Library of Milan. It is a series of anti-Venetian compositions related to the Battle of Polesella between Ferrara and Venice and other episodes of the Italian wars of the early sixteenth century. This makes it possible to better delineate the Rossi's impression activity in the early sixteenth century, which until now has been considered occasional.

A meglio circoscrivere l'attività tipografica primo-cinquecentesca, forse giudicata troppo frettolosamente saltuaria, del tipografo di origini piemontesi, ma attivo a Ferrara, Lorenzo Rossi (†1522)¹ viene in soccorso un'interessante miscellanea coeva di probabile origine ferrarese oggi conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano. Ciò consente di dissipare almeno in parte i dubbi che una produzione fattasi, nei primi anni del nuovo secolo, palesemente più rarefatta rispetto a quella dell'ultimo decennio del secolo decimoquinto ha comprensibilmente suscitato: «Rossi Lorenzo da Valenza, presso Alessandria, già noto quale attivo tipografo nel secolo XV pubblicò alcune edizioni nei primi anni del Cinquecento, ma, o non sottoscrisse le sue edizioni o esse divennero molto rare, poiché non è dato rinvenirne nelle nostre raccolte librerie». ² Se del tutto incauta poteva facilmente apparire la lapidaria affermazione di BMC «appears to have ceased printing about 1499», alla quale Giuseppe Agnelli sembra accodarsi («fu breve, di soli dieci anni, 1489-1499, il periodo di attività tipografica di Lorenzo») salvo poi ammettere «dopo di

¹ Su Lorenzo Rossi da Valenza Po, si veda LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA, *La stampa in Ferrara. Memoria*, Roma-Torino-Firenze, Bocca, 1873, p. 25; GIUSEPPE AGNELLI, *La stampa nella provincia di Ferrara*, in *Tesori delle biblioteche d'Italia. Emilia e Romagna*, a cura di DOMENICO FAVA, Milano, Hoepli, 1932, pp. 453-478, alle pp. 462-468; RICCARDO SCAGLIA, *Lorenzo de Rossi, tipografo valenzano del secolo X*, Alessandria, Unione Tipografica, 1935; FRANK ISAAC, *An Index to the Early Printed Books in the British Museum*, London, B. Quaritch, 1938, vol. II, p. 77; FREDERICK JOHN NORTON, *Italian printers 1501-1520*, London, Bowes & Bowes, 1958, p. 27; RITA MAZZA, *Lorenzo Rossi, tipografo in Ferrara 1482-1500*, Ferrara, Worbas, 1984; FERNANDA ASCARELLI e MARCO MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989, p. 67; ANGELA NUOVO, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo. La bottega di Domenico Sivieri*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 57-82 e *ad indicem*; ROSANNA GORRIS-CAMOS, 'Cominus eminus': *les pages de titre des imprimeurs-libraires ferrarais*, in *La page de titre à la Renaissance*, a cura di JEAN-FRANÇOIS GILMONT e ALEXANDRE VANAUTGAERDEN, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 95-153, alle pp. 100-107 con alcune riproduzioni di frontespizi di sue edizioni.

² ASCARELLI e MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, cit., p. 67.

questa, stampe della tipografia Rossi non ne troviamo più per diciotto anni. Si può credere ad un così lungo periodo d'inerzia? O piuttosto che il tipografo concedesse la sua opera anonima?»³, in effetti il dubbio che Lorenzo Rossi da Valenza, padre del più noto Francesco che nel 1532 stampò l'edizione definitiva del *Furioso*,⁴ abbia «esercitato a Ferrara un po' saltuariamente l'arte della stampa dal 1482 al 1520»⁵ è, in definitiva, quantomeno lecito. Soprattutto a giudicare dal numero di edizioni con esplicita sottoscrizione, passate da una quindicina tra il 1489 e il 1500 a meno di dieci tra il 1501 e il 1521. La storia del libro è però disciplina insidiosa e più incline a nuovi accertamenti che a conclusioni all'apparenza definitive.

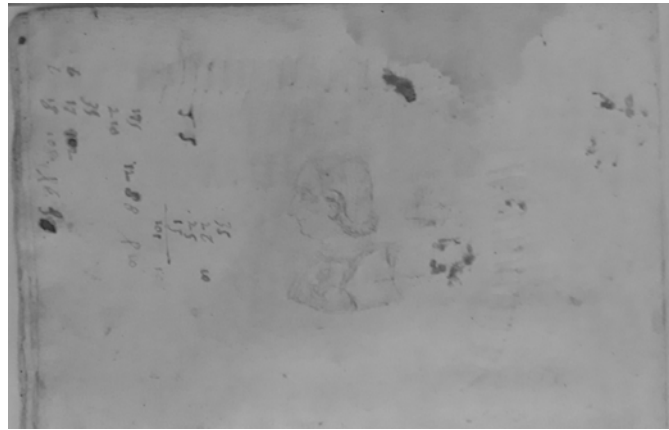


Immagine 13: Ritratto a penna al verso dell'ultima carta del primo opuscolo rilegato nella miscellanea Trivulziana (Triv. Inc. C 259/1, c. b8v).

Prestando fede soltanto alle edizioni firmate si rischia infatti di ricavare un'impressione distorta o quantomeno parziale dell'attività tipografica di Lorenzo Rossi, «il più illustre dei tipografi di Ferrara» come lo definì Giuseppe Agnelli, nel trapasso dal Quattro al Cinquecento. Attivo a Ferrara già nell'ultimo decennio del Quattrocento, durante il quale licenzia alcune pregevolissime edizioni illustrate, fra cui il *De claris mulieribus* di Jacopo Filippo Foresti (29 aprile 1497)⁶ – giudicato da Carlo Enrico Rava «il più bel libro

- 3 *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, 13 voll., London, The Trustees of the British Museum, 1908-2007, vol. V, p. 610; AGNELLI, *La stampa nella provincia di Ferrara*, cit., p. 462.
- 4 CONOR FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, con un elenco delle edizioni impresse da Francesco alle pp. 179-188. Sulla tipografia Rossi, dopo la morte di Lorenzo, si veda anche NUOVO, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo*, cit., pp. 83-86; GORRIS-CAMOS, *'Cominus eminus': les pages de titre des imprimeurs-libraires ferrarais*, cit., pp. 118-126.
- 5 FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532*, cit., p. 102.
- 6 JACOBUS PHILIPPUS FORESTI, *De claris selectisque mulieribus*, Ferrara, Lorenzo Rossi, 29 aprile 1497 (MAX SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, 6 voll., Milan, Hoepli, 1942, n. 915; *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, cit., vol. VI, p. 613; IGI 5071; ISTC ij00204000). In folio; got.; cc. [6], 7-176 (numerate III-CLXX con errori di cartulazione); fasc.: A⁶ a-e⁸ f⁶ g-p⁸ q-x^{6/8} y-z⁶; ill.: iniziali silografiche di due serie diverse, cornici silografiche, silografie a piena pagina e vignette raffiguranti le donne illustri a testo. Esemplare consultato Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Inc. D IV 9: modesta legatura settecentesca in cartone con *titulus* manoscritto al dorso (scollato); esemplare corto in testa (mm 300x197) con gore d'acqua. Una dettagliata descrizione del *corpus* silografico in GUSTAVE

uscito dai torchi ferraresi del secolo XV»⁷ – e l'*Epistole* in volgare di san Girolamo (12 ottobre 1497),⁸ il Rossi proseguì l'attività tipografica, che non fu mai disgiunta da quella permanente e principale di cartolaio,⁹ almeno per tutto il primo ventennio del Cinquecento. Ancora ai suoi torchi sembra infatti ragionevole assegnare lo splendido *Missale secundum ordinem carthusiensem* datato 1503,¹⁰ mentre l'ultima edizione con esplicita sottoscrizione reca addirittura la data del 1521 (CASSIO DA NARNI, *La morte del Danese*, Ferrara, Lorenzo Rossi, 1521).¹¹ Dopodiché è probabile che l'officina tipografica, con la sua dote di materiale quattrocentesco ancora in buone condizioni, passasse in mano al figlio Francesco. Stante dunque che l'attività paterna, dopo il giro di boa del 1500, si fosse prolungata per almeno altri vent'anni, resta da appurare come Lorenzo Rossi abbia davvero tenuto in piedi l'officina, a fronte di una produzione che gli annali ufficiali denunciano in palese calo e che, nei primi vent'anni del Cinquecento, sembra apparentemente attestarsi

GRUYER, *Les livres à gravures*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXVIII (1888), pp. 89-102, 339-348, 417-432, alle pp. 339-348, 417-432; su questa edizione si veda anche DOMENICO FAVA, *I libri italiani a stampa del secolo XV con figure della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Milano, Hoepli, 1936, p. 173.

- 7 CARLO ENRICO RAVA, *L'arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*, Milano, Görlich, 1945, p. 15.
- 8 HIERONYMUS, *Epistolae* (tr. in italiano di Matteo da Ferrara), Ferrara, Lorenzo Rossi, 12 ottobre 1497 (SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 3404; *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, cit., vol. VI, p. 614; IGI 4746; ISTD ih00178000). In folio; rom.; testo su due colonne; cc. [6], 7-274 (numerate III-CCLXIX); fasc.: π⁴ a¹⁰ b-m⁸ n-o⁶ p-r⁸ s-x^{6/8} y-z⁶ & cum R⁶ A-N⁶; ill.: iniziali silografiche di due serie diverse, cornici silografiche, silografie a piena pagina e vignette a testo. Esemplare consultato Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Inc. C V 2: legatura moderna in piena pelle con filettatura a secco e in oro ai piatti e al dorso; *titulus* e note tipografiche in oro al secondo e al sesto riquadro del dorso; *titulus* di mano coeva al taglio di piede; fogli di guardia anteriore e posteriore di recupero da codice giuridico in gotica su due colonne con iniziali rosse e blu e piccole iniziali miniate. Esemplare in ottime condizioni, solo lievemente rifilato in testa (mm 330x210). Sul corredo iconografico dell'edizione si veda GRUYER, *Les livres à gravures*, cit., pp. 430-432, 137-152; VICTOR MASSÉNA PRINCE D'ESSLING, *Les Livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, Firenze-Paris, Olschki-Leclerc, 1907-1914, n. 568; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 3405; FAVA, *I libri italiani a stampa del secolo XV con figure della Biblioteca Nazionale di Firenze*, cit., n. 174; RAVA, *L'arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 14-15. Più in generale, sull'illustrazione del libro a Ferrara nel Quattro Cinquecento restano fondamentali i contributi di GRUYER, *Les livres à gravures*, cit.; GUSTAVE GRUYER, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Paris, Librairie Plon, 1897; ARTHUR M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, London, Constable, 1935, pp. 507-512; SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato. Dal Quattrocento al Seicento*, Milano, Ares, 1974, pp. 99-101. Utili infine le più recenti indicazioni di DANIEL DE SIMONE, *The Woodcut in Ferrara in the Late Fifteenth Century*, in *Book Talk. Essays on books, booksellers, collecting, and special collections*, a cura di ROBERT H. JACKSON e CAROL ZEMAN ROTHKOPF, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 2006, pp. 57-68.
- 9 NUOVO, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo*, cit., pp. 74-82.
- 10 Sull'edizione del *Missale* certosino impresso senza nome del tipografo (ma assegnato al Rossi) si veda GRUYER, *Les livres à gravures*, cit., pp. 154-155; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 469; RUTH MORTIMER, *Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Part II: Italian 16th Century Books*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1974, n. 306; DANIEL DE SIMONE (a cura di), *A Heavenly Craft. The Woodcut in Early Printed Books. Illustrated Books purchased by Lessing J. Rosenwald at the sale of the Library of C. W. Dyson Perrins*, New York, G. Braziller, 2004, n. 41; DE SIMONE, *The Woodcut in Ferrara in the Late Fifteenth Century*, cit., pp. 66-68.
- 11 Editi6 CNCE 9889.

al di sotto della media di un'edizione all'anno.¹²

È a questo punto che entra in scena la miscellanea Trivulziana Triv. Inc. C 259, fortunoso relitto composto di avvisi manoscritti, bolle pontificie emanate da Giulio II (alcune delle quali verisimilmente trascrizione di coeve versioni a stampa) e una più nutrita serie di edizioncine prive di sottoscrizione tipografica relative agli eventi bellici primocinquecenteschi della Lega di Cambrai (in particolare il conflitto tra Venezia e Ferrara culminato nella cosiddetta battaglia della Polesella),¹³ parte delle quali raccolte, possiamo dire in presa diretta, da un anonimo lettore ferrarese dietro il quale non è inverosimile individuare un personaggio di rango assai prossimo alla corte estense che vi appose data, integrazioni di natura politica e note storiche in merito ai fatti narrati. È solo un'idea che questo anonimo personaggio estense possa aver lasciato la propria firma (se non addirittura il proprio volto) anche nel delicato ritratto a penna di un uomo di profilo (forse se stesso, forse Alfonso d'Este?) schizzato nell'ultima pagina bianca del primo titolo (Triv. Inc. C 259/I, c. b8v: si veda l'immagine [13 a pagina 110](#)). Massimo Rospocher, di recente, ha avanzato che la miscellanea possa addirittura essere stata allestita dal cardinale Ippolito d'Este ma l'ipotesi, a mio avviso, non trova ancora salde conferme.¹⁴ A partire da

- 12 NORTON, *Italian printers 1501-1520*, cit., p. 27 registra sei edizioni del secolo XVI con sottoscrizione esplicita di Lorenzo Rossi; qualcun'altra si aggiunge incrociando i dati dei principali repertori bibliografici: DARIO TIBERTI, *Epithome Plutarchi*, 1501 (Editi6 CNCE 59309; STC, p. 529); CELIO CALCAGNINI, *Illustriss. Alphonsi Esten. ac Lucretiae Borgiae epithalamium*, 1502 (Editi6 CNCE 8346); GIAN MARIA RIMINALDI, *Lectura aurea*, 1502 (Editi6 CNCE 66886); TITO VESPASIANO STROZZI, *Epicedium per Herculem filium*, 1506 (Editi6 CNCE 74779); *Fioreti utilissimi extracti dal diuoto Dyalogo vulgare de la seraphica sposa di Christo sancta Catharina da Siena*, 1511 (Editi6 CNCE 10266; STC, p. 159); *Opera di Nocturno Neapolitano*, 1517 (Editi6 CNCE 70465); *Pronostico de Sigismondo Auogaro del MDXVIII*, 1518 (Editi6 CNCE 64720); GIOVANNI FRANCESCO COLLE, *Refugio de pouero gentilhuomo*, 1520 (Editi6 CNCE 14792); GIOVANNI LEONE, *Venerabilis sacerdotis d. Ioannis Leonis Mutinensis opus quod Virbius inscribitur nuper editum*, 1520 (Editi6 CNCE 57066); CASSIO DA NARNI, *La morte del Danese*, 1521 (Editi6 CNCE 9889). A queste si devono aggiungere una serie di altre edizioni *sine notis* (non trasmesse dalla miscellanea Trivulziana) la cui attribuzione a Lorenzo Rossi andrà valutata in altra occasione ma di cui si fornisce qui un primo elenco che corrobora gli Annali del tipografo: LUDOVICUS BONACIOLUS, *Enneas muliebris*, [1502] (STC, p. 117); FRANCISCUS NIGER, *Pullata contio in Herculis inferias*, [1505] (STC, p. 467); NICOLAUS MARIUS PANICIATUS, *In epithalamium Alphonsi Estensis et Lucretiae Borgiae*, [1505] (STC, p. 487); AUGUSTINUS ADVOGARIUS, *Pronostico in l'anno 1506* [1506] (STC, p. 7); *Monitorium contra Venetos* [1509] (STC, p. 570); *In tempore Alexandri sexti et Iulii secundi ... quidam extitit qui has epistolas dictauit* [1515] (STC, p. 18); *Maximilianus ad principes populosque Italiae*, 1518 (STC, p. 297).
- 13 Sul quale qui si rimanda a FRANCO CAZZOLA, *Venezia, Ferrara e il controllo del Po: dalla Guerra del sale alla Battaglia della Polesella*, in «Archivio veneto», CCX (2010), pp. 241-254, ADRIANO MAZZETTI, *Polesella 22 Dicembre 1509: l'armata Veneta Marittima «ruinata» in Po*, in «Archivio Veneto», CCX (2010), pp. 255-284, MASSIMO ROSPOCHER, *Il papa guerriero. Giulio II nello spazio pubblico europeo*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 128-136, 207-226 e infine all'ottimo recente NICOLÒ MALDINA, *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2016 con nutrita bibliografia pregressa.
- 14 Già TAMMARO DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, Milano, Hoepli, 1940, p. 84 si era accorto che la miscellanea Trivulziana (all'epoca ancora con segnatura 48. 4. 10) conteneva alcune composizioni occasionali di carattere politico prive di note tipografiche ma assegnabili, in base al materiale iconografico, alla tipografia ferrarese di primo Cinquecento. De Marinis non avanzava però poi alcuna ipotesi riguardo la paternità tipografica. Circa l'origine della miscellanea sosteneva invece fosse «certamente formata, nel tempo stesso in cui i foglietti apparvero, da un ferrarese ambasciatore degli Estensi in una delle Corti italiane». MASSIMO ROSPOCHER, *La miscellanea del Cardinale: la battaglia della Polesella tra stampa, manoscritto e*

un indiscusso nucleo ferrarese – accertato, oltre che dall'affinità tematica del *corpus* di testi originariamente composti per la recita in piazza (lamenti, frottole, cantari in ottava rima),¹⁵ anche dalla cartulazione manoscritta progressiva di alcune delle stampe riunite – la miscellanea finì con l'attrarre, forse a questo punto già per ragioni collezionistiche, analoghi opuscoli di argomento storico primo-cinquecentesco fino a raggiungere la cifra di 51 unità bibliografiche (5 manoscritte e 46 a stampa) rilegate in una coperta pergamenacea sei-settecentesca che in anni recenti è stata dismessa per ragioni conservative. Circa la storia successiva della miscellanea nient'altro sappiamo, se non la presenza di un *ex libris* araldico con intestazione «comitis Camilli de Grassis» – oggi all'interno della scatola che conserva le singole unità bibliografiche rilegate autonomamente dopo lo scioglimento della miscellanea e il suo restauro nel 2007 ma in origine incollato al risguardo anteriore della coperta – autorizza a ipotizzarne l'appartenenza nel Settecento alla biblioteca patrizia del conte Camillo Grassi di Bologna, lacerti della quale ancora riaffiorano sul mercato antiquario.¹⁶ Non so dire come, ragionevolmente a inizio Ottocento, ne sia venuto in possesso il patrizio milanese Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), cui riconduce

oralità, in *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información*, a cura di GIOVANNI CIAPPELLI e VALENTINA NIDER, Trento, Università degli Studi di Trento, 2017, pp. 31-50, alle pp. 46-49, a fronte di una pratica storiografica assai diffusa, avanza l'ipotesi che la miscellanea possa essere appartenuta al fratello del duca Alfonso, il cardinale Ippolito d'Este, che ebbe un ruolo militare decisivo nella battaglia della Polesella del 1509 ed era solito raccogliere gli opuscoli politico-militari in un faldone (su Ippolito si veda da ultimo MARIALUCIA MENEGATTI, *Ippolito I D'Este (1479-1520). Vita avventurosa di un cardinale del Rinascimento*, Milano, Officina Libraria, 2017). Se così fosse la miscellanea Trivulziana dovrebbe pertanto identificarsi con il «fascio ... di frottole e sonetti in vilipendio dei Veneziani» che Ippolito, convalescente per una ferita, andava raccogliendo, come si apprende da una lettera di Bernardino Prosperi alla marchesa di Mantova Isabella d'Este del 1510. Resta però da verificare se a lui possano ricondursi i frequenti *marginalia* manoscritti che integrano le notizie a stampa. In un uno di questi (Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/6) si allude al duca Alfonso («domino Alfonso lo meo duca de Ferrara») in termini forse più confacenti a un personaggio vicino alla corte. Ritengo dunque più verisimile l'ipotesi precedente dello stesso ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., p. 212, che si tratti di un «professionista della politica, forse un agente diplomatico estense».

15 Negli ultimi anni gli studi sulla produzione di piazza si sono assai infittiti. Si veda qui almeno GIANCARLO PETRELLA, «*Ad instantia d'Hippolito Ferrarese*». *Un cantimbanco editore nell'Italia del Cinquecento*, in «Paratesto», VIII (2011), pp. 23-79, GIANCARLO PETRELLA, *Ippolito Ferrarese, a Traveling Cerretano and Publisher in Sixteenth-Century Italy*, in *Print Culture and Peripheries in Early Modern Europe*, a cura di BENITO RIAL COSTAS, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 201-226, MASSIMO ROSPOCHER, *La voce della piazza. Oralità e spazio pubblico nell'Italia del Rinascimento*, in *Oltre la sfera pubblica. Lo spazio della politica nell'Europa moderna*, a cura di MASSIMO ROSPOCHER, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 9-30, MASSIMO ROSPOCHER, *Songs of War. Historical and Literary Narratives of the «Horrendous Italian Wars» (1494-1559)*, in *Narrating War Early Modern and Contemporary Perspectives*, a cura di MARCO MONDINI e MASSIMO ROSPOCHER, Berlin-Bologna, Duncker&Humbolt – Il Mulino, 2013, pp. 79-98, ROSA SALZBERG, *Ephemeral city. Cheap print and urban culture in Renaissance Venice*, Manchester, Manchester University Press, 2014, LUCA DEGL'INNOCENTI, «*Al suon di questa cetra*». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

16 EGISTO BRAGAGLIA, *Gli ex libris italiani dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1993, n. 1303. Ciò sembrerebbe dunque smentire l'ipotesi di ANTONIO MEDIN, *La risposta alla «Vittoriosa gatta di Padova» con una notizia di altre poesie relative alla guerra dei Veneziani contro i Ferraresi nei primi anni del secolo XVI*, in «Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova», CCXCIV (1893), pp. 315-330, a p. 323, secondo cui la miscellanea sarebbe stata raccolta dal condottiero milanese Gian Giacomo Trivulzio (1441-1518) nel primo Cinquecento.

il timbro sulla camicia contenente un foglietto a penna con «Nota degli Opuscoli contenuti in questo volume» di mano dello stesso anonimo copista che, circa negli anni Venti del secolo, trascrisse per il Trivulzio il *Convivio* trádito dal ms. Triv. 1069.¹⁷

Delle 46 edizioni *sine notis* trasmesse dalla miscellanea Triv. Inc. C 259 più della metà, di cui si dà conto nelle pagine che seguono, possono ragionevolmente assegnarsi alla tipografia di Lorenzo Rossi in virtù di nuovi accertamenti bibliologici.¹⁸ Si tratta di una messe di esili e anonime *plaquettes* nel formato in quarto, della consistenza prevalentemente di due o quattro carte, impresse con i caratteri provenienti dalla sua cassa tipografica e talvolta illustrate da vignette silografiche che già avevano trovato impiego in precedenti edizioni con esplicita sottoscrizione e che permettono ora di risolvere alcune questioni di «comunanza di materiali tipografici» rimaste inevase.¹⁹

Conducono inequivocabilmente a Lorenzo Rossi sia i caratteri di testo R105 – l'unico romano che risulta a sua disposizione,²⁰ già adottato, fra l'altro, nelle *Epistole* in volgare di s. Girolamo del 1497 – e G81, nonché il gotico G145 costantemente impiegato per i titoli, sia quelle eleganti iniziali silografiche con intrecci vegetali appartenenti a tre serie distinte – a fondo bianco (mm 40x40), di cui farà uso ancora il figlio Francesco,²¹ e a fondo nero (mm 30x30, 20x20) – ispirate all'ornamentazione a bianchi girari generosamente impiegate nel *De claris mulieribus* (1497) e in altre edizioni con dichiarata responsabilità tipografica.

In alcune circostanze è il riuso, non importa qui se a sproposito, di materiale silografico a certificare la paternità tipografica. Nel caso dell'edizioncina non sottoscritta dal titolo *Exortatione la qual fa miser san Marco*, opuscolo antiveneziano tutto giocato sul tema della Serenissima costretta all'umiltà per ottenere il perdono papale,²² gioca a

17 MARZIA PONTONE, *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio. Temi, parole e immagini di una mostra*, in «Libri&Documenti», XL-XLI (2014-2015), pp. 13-32, a p. 14.

18 Delle altre edizioni di analogo argomento contenute nella miscellanea Triv. Inc. C 259 (verisimilmente assegnabili a tipografie dell'Italia settentrionale) ci si occuperà in altra occasione.

19 MALDINA, *Ariosto e la battaglia della Polesella*, cit., p. 82.

20 Per la cassa tipografica, composta di un carattere romano e di quattro serie di gotico di corpo diverso, si veda ROBERT PROCTOR, *An Index to the Early Printed Books in the British Museum from the Invention of Printing to the year 1500 with notes of those in the Bodleian Library*, London, Kegan Paul, 1898-1906, p. 384; KONRAD HAEBLER, *Typenrepertorium der Wiegendrucke*, Halle-Leipzig, Haupt-Harrassowitz, 1905-1924, vol. II, 26-27; ISAAC, *An Index to the Early Printed Books in the British Museum*, cit., p. 77; *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, cit., vol. VI, p. 610, tav. XLIII.

21 *Ivi*, vol. VI, pp. 610-611, tav. XLIII. Carattere G81 e iniziali silografiche delle due serie a fondo nero sono impiegati, ad esempio, nell'edizione PETRUS TRANENSIS, *De ingenuis puerorum et adolescentium moribus*, Ferrara, Lorenzo Rossi, 7 ottobre 1496. In 4°; got G81; cc. 52; fasc.: a-f⁸ g⁴; ill.: silografia raffigurante la Madonna che allatta a c. 22v, cornice silografica a c. 23r (SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 5391; *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, cit., vol. VI, p. 613; IGI 7671; ISTC ip00535000). Esempio consultato Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Inc. E VII 5; legatura in cartoncino parzialmente staccata, esemplare con occasionali postille marginali rifilate; al riguardo anteriore nota di possesso «Est monasterii S. Faustini ad usum Ludovici Luchi». Per quanto riguarda l'impiego della serie a fondo bianco da parte di Francesco Rossi (anche nell'edizione dell'*Orlando furioso* del 1532), si veda FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532*, cit., pp. 110-111 (riprodotte alle tavv. V-VI). Il carattere romano R86 impiegato nell'*Orlando furioso* non proviene invece dal materiale ereditato dal padre Lorenzo. Francesco sembra esserne entrato in possesso solo a partire dal 1530 (*ivi*, p. 107).

22 ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., pp. 246-248.

favore dell'ipotesi attributiva l'impiego al *verso* dell'ultima carta della raffinata silografia (mm 125x85) raffigurante un poeta laureato che scrive all'ombra di un albero – legno che Carlo Enrico Rava definì «di straordinaria misteriosa suggestione»²³ – adottata in almeno due edizioni con firma esplicita del Rossi: nell'ordine, Dario Tiberti, *Epitome Plutarchi*, 17 febbraio 1501²⁴ e Notturmo Napoletano, *Opera*, 16 novembre 1517.²⁵ L'analisi di tale legno permette di accertare l'esistenza di due stati della matrice. Nell'*Exortatione* – così come al frontespizio del Notturmo Napoletano, oltre che a c. b8r di un'altra edizione *sine notis* (Francesco Negri, *Pullata Nigri contio in d. Herculis inferias*)²⁶ non trasmessa dalla miscellanea Trivulziana ma anch'essa a questo punto assegnabile con sicurezza – fu impiegato il secondo stato, lievemente scorciato, così da intaccare le foglie e i rami dell'albero. Né poteva essere diversamente. Infatti il legno fu ridotto già nel 1501, in occasione della stampa dell'*Epitome* del Tiberti, per entrare in una cornice architettonica. Dell'*Epitome Plutarchi* sono infatti note due emissioni distinte, riconoscibili, oltre che per alcune varianti interne, per la presenza del legno originale (mm 134x88) o piuttosto della versione tagliata inserita all'interno di un'esuberante bordura classicheggiante.²⁷ La silografia è attribuibile a un artista (ferrarese?) tutt'altro che sprovveduto. Nel poeta laureato seduto a terra immerso nel paesaggio, che ha appeso la viola da braccio e l'archetto al ramo per dedicarsi al componimento, riprende la tematica iconografica di ambito giorgionesco della rappresentazione degli effetti poetici della musica prodotta dagli strumenti a corda.²⁸ Così come la postura studiata del personaggio posto di tre quarti,

23 RAVA, *L'arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*, cit., p. 38, nota 43, tav. XIV-B.

24 DARIO TIBERTI, *Epitome Plutarchi*, Ferrara, Lorenzo Rossi, 17 febbraio 1501 (Edit6 CNCE 59309). In 4°; got.; cc. [4] CLIV; fasc.: π⁴ a-s⁸ t⁶ u⁴; ill.: iniziali silografiche a fondo nero di due serie (mm 20x20; 30x30), a c. π4v silografia a piena pagina inquadrata da una cornice perimetrale. Esemplare consultato Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Cinq. E 113; legatura moderna in mezza pergamena con tassello in marocchino rosso al dorso («Tibertus / Darius / 1501»); indice dei contenuti di mano coeva a c. πiv; esemplare corto in testa (mm 200x147) con lievi gore d'acqua.

25 NOTTURMO NAPOLETANO, *Opera*, Ferrara, Lorenzo Rossi, 16 novembre 1517 (ADRIANA ZAMPIERI, *Il Notturmo Napolitano. Catalogo delle edizioni*, in «La Bibliofilia», LXXVIII (1976), pp. 107-187, alle pp. 127-128; Edit6 CNCE 70465). In 8°; cc. [12]; fasc.: a¹²; ill.: a c. arr silografia a piena pagina. Esemplare consultato Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α. Y. 7. 12 (3): terzo titolo di una miscellanea che raccoglie, in legatura coeva in pergamena floscia, altre tre edizioni del secolo XVI. Silografia acquarellata.

26 Edit6 CNCE 66449. Carattere impiegato e silografia consentono di confermare dunque l'attribuzione alla bottega di Lorenzo Rossi cautamente avanzata, sulla scia di STC, p. 467, da MARINA MORPURGO, *Le edizioni ferraresi del secolo XVI conservate nella Biblioteca Trivulziana*, in «Libri&Documenti», XIII (1987), pp. 1-31, alle pp. 18-19 alla quale restano però ignote molte edizioni *sine notis* riconducibili al Rossi rilegate nella citata Miscellanea Triv. Inc. C 259.

27 MORTIMER, *Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Part II: Italian 16th Century Books*, cit., n. 390, con riproduzione di entrambi gli stati della silografia. Una riproduzione della versione tagliata anche in ALBI ROSENTHAL, *The earliest accurate depiction of a musical instrument in a book*, in *Anatomie bibliologiche. Saggi di storia del libro per il centenario de «La Bibliofilia»*, a cura di LUIGI BALSAMO e PIERANGELO BELLETTINI, Firenze, Olschki, 1999, pp. 325-330, a p. 329, che ignora però l'esistenza della versione integra.

28 Sul tema si vedano almeno KLARA GARAS, *Giorgione e il giorgionismo: ritratti e musica*, in *Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978)*, Castelfranco Veneto, Comitato per le Celebrazioni Giorgionesche, 1979, pp. 165-170; NINO PIRROTTA, *Musiche intorno a Giorgione*, in *Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978)*, Castelfranco Veneto, Comitato per le

avvolto nel mantello e a piedi nudi di orientamento diversificato, tradisce una cultura stilistica tardo mantegnesca, segno ancora di arte aggiornata che attinge a un probabile retroterra pittorico.²⁹



(a) *Barzeleta de Venetiani con la risposta de Ferraresi*, Ferrara, Lorenzo Rossi, 1509-1510, c. π1r: G145 al titolo, R105 a testo, silografia e iniziale silografica (della serie mm20x20).



(b) Silografia e iniziale silografica (le stesse de la *Barzeleta de Venetiani con la risposta de Ferraresi*) impiegata nell'edizione J. Foresti, *De claris mulieribus*, Ferrara, Lorenzo Rossi, 1497, c. b8v.

Immagine 14: Reimpiego della stessa silografia e della medesima iniziale silografica

Altrove, per illustrare due *cheap prints* sulla battaglia della Polesella si estrasse invece dal mazzo delle silografie che già aveva composto il ciclo iconografico del *De claris mulieribus* di Jacopo Foresti stampato nel 1497 ed evidentemente ancora disponibili in bottega una dozzina d'anni più tardi. Accade pertanto che a raffigurare Madonna Ferrara nella *Frotola nova de Madonna Ferrara al campo de' soi nimici* si adotti la stessa vignetta che nel *De claris mulieribus* fu scelta, con ingenua ripetizione, per Camilla regina dei Volsci, Pantasilea regina delle Amazzoni, Semiramide e Giovanna «Sicilie regina». ³⁰ Il piccolo legno fu poi impiegato almeno anche *in limine* de la *Barzeleta de Venetiani con la risposta de Ferraresi* (si veda l'immagine 14) mentre in chiusura del *Lamento de' Venetiani* (c. π4v) si ricorse a un'altra silografia (mm 65x70) dello stesso ciclo, raffigurante una regina con due damigelle che in origine era stata impiegata a illustrare «Mamea Alexandri

Celebrazioni Giorgionesche, 1979, pp. 41-45; AUGUSTO GENTILI, *La tematica musicale nella cultura figurativa di Venezia*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di RUGGERO MASCHIO, Roma, Gangemi editore, 1994, pp. 84-95.

²⁹ PATRICIA EGAN, *Poesia and the Fete Champêtre*, in «Art Bulletin», xli (1959), pp. 303-313; MARIE TENNER, *Ubi sunt: an elegiac Topos in the Fete Champêtre*, in *Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978)*, Castelfranco Veneto, Comitato per le Celebrazioni Giorgionesche, 1979, pp. 61-66.

³⁰ FORESTI, *De claris mulieribus*, cc. b8v, dir, d4r, t3v.

Augusti parente».³¹ Ciò spiega l'apparente irreperibilità di «una simile immagine in nessun testo stampato a Ferrara tra il 1500 e il 1530».³² Quasi a corollario di quanto emerso, il riuso dello stesso materiale (caratteri, iniziali ornamentali e silografie) già impiegato in edizioni destinate a un pubblico 'alto' conferma, ancora una volta, la cautela con la quale va indagata la materialità delle cosiddette edizioni di larga circolazione, la cui destinazione popolare non si traduce necessariamente, in questo e in altri casi, in un prodotto di scarsa qualità e trascuratezza tipografica.

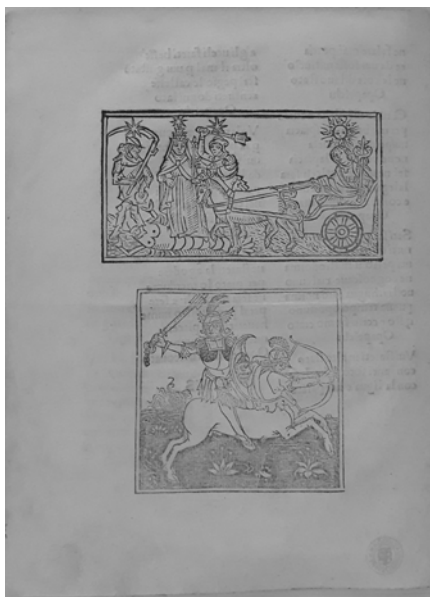


Immagine 15: *Frottola contra li papeschi da Ferrara*, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1510], c. $\pi 2v$.

Non appartiene allo stesso *corpus* iconografico, ma ne tradisce indubbie affinità di fattura nello sfondo con terreno a fitti tratti orizzontali popolato da analoghi ciuffi d'erba fioriti, la silografia (solo all'apparenza di tema cavalleresco, come si vedrà subito dopo) raffigurante un cavaliere con mazza e scudo in sella a un centauro saettante (mm 75x75) che si riscontra in chiusura di almeno tre edizioni trasmesse dalla miscellanea Trivulziana: rispettivamente, *Barzeleta de Venetiani con la risposta de Ferraresi* (c. $\pi 2v$), *Pronostico del famosissimo astronomo Zachut del 1513* (c. $\pi 4v$), *Frottola contra li papeschi da Ferrara* (c. $\pi 2v$). Stante un impiego qui palesemente di riuso, quasi come riempitivo di uno spazio altrimenti tipograficamente bianco, allo stato attuale delle nostre conoscenze non è possibile appurare per quale edizione la vignetta fosse stata originariamente intagliata e che legame avesse con il soggetto. Lo stesso dicasi per una vignetta ad andamento orizzontale (mm 55x100) di apparente contenuto astrologico raffigurante, in progressiva successione partendo da destra, il carro del sole guidato da Mercurio con caduceo, Mar-

³¹ FORESTI, *De claris mulieribus*, c. orv. Sul contesto storico da cui furono originati i citati poemetti sulla battaglia della Polesella rimando qui soltanto a ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., pp. 133-136 e MALDINA, *Ariosto e la battaglia della Polesella*, cit., pp. 78-89.

³² *Ivi*, p. 82.

te, il pontefice e Saturno che schiacciano lo scorpione, adottata, in abbinamento alla già incontrata vignetta raffigurante un guerriero con mazza e scudo (Giove) che cavalca un centauro armato di un arco (il Sagittario, domicilio di Giove), a c. π2v de la *Frottola contra li papeschi da Ferrara*, ma con ogni probabilità discesa da un opuscolo – a questo punto di contenuto probabilmente astrologico – di cui non risulta però sopravvissuto alcun esemplare (si veda l'immagine 15 nella pagina precedente).³³ Ciò, di conseguenza, induce a ipotizzare che il Rossi incrementasse i propri guadagni con la stampa, a inizio anno, dei consueti pronostici astrologici per l'anno a venire e che quelli trāditi dalla miscellanea milanese (*Pronostico e profecia de le cose debeno succedere maxime de le guere ... contra Venetiani adi XX de zenaro MDX*; Pecenino Boniforte, *Pronostico; Pronostico del famosissimo astronomo Zachut del 1513*) rappresentino solo la punta dell'iceberg bibliografico.

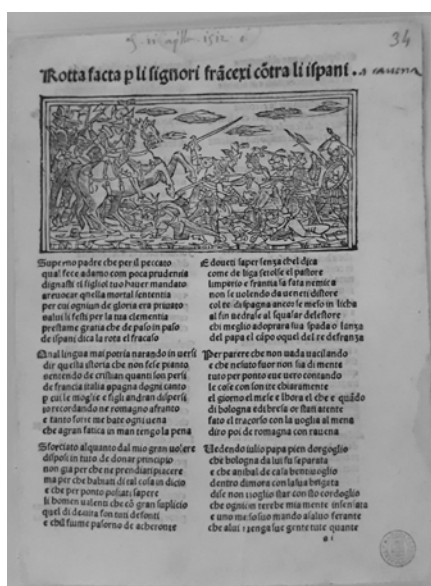


Immagine 16: *La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli*, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 11 aprile 1512], c. a1r: G145 al titolo, G81 a testo e silografia.

Tornando al materiale iconografico, Lorenzo Rossi aveva infine a disposizione una ristretta dote di legni di soggetto bellico-cavalleresco del tutto attinenti ai poemetti sulle vicende storiche primo-cinquecentesche che figurano in molte delle stampe sotto esame e per certi versi costituiscono, in assenza di marca tipografica o *colophon* esplicito, una sorta di firma dell'officina. Due in particolare sono impiegati in coppia con ostinata ripetitività in una serie di stampe celebrative della vittoria del duca Alfonso sull'esercito veneziano ma anche estranee ai fatti della Polesella e riguardanti altri episodi della lega cambraica (*Triumpho e victoria de Ferrara; La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli*).

³³ ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., p. 220 è dell'idea che la silografia nella quale «associato al pontefice alla guida di un carro di Marte troviamo lo scorpione» alluda ai 'papeschi', la fazione filo-papale equiparata nel poemetto agli ebrei, raffigurati nello scorpione, l'animale che nell'iconografia medievale e rinascimentale rappresenta la religione giudaica e i persecutori di Cristo.

li; *La rotta della Bastia*; Perossino dalla Rotonda, *La rotta fata novamente da li signori spagnoli contra li signori venetiani*; *Una bellissima istorieta noua facta contra Venetia*; *La frotula nova de' Venetiani*).³⁴ Il loro costante riuso lascia intravedere quasi un *layout* preconfezionato sotteso a questo genere di pubblicazioni prodotte in serie con probabile fretteosità e che bene esemplificano l'aspetto materiale (*cheap prints*) di tale letteratura di piazza dalla forte impronta antiveneziana. Alla prima carta *recto* risulta più frequentemente impiegato, secondo la formula titolo+vignetta, un legno a sviluppo narrativo orizzontale (mm 60x120) dal *ductus* aguzzo e con lieve ombreggiatura a tratti obliqui raffigurante un violento scontro fra cavalieri e fanti, la cui genericità è riscattata piuttosto dalla rappresentazione di ascendenza latamente mantegnesca della concrezione geologica del terreno attraverso una sequenza di fenditure (si veda l'immagine 16 nella pagina precedente). Di tutt'altro tenore la resa del terreno nella silografia di soggetto affine che risulta invece più spesso adottata in chiusura dei poemetti, nella quale si riscontra piuttosto un anonimo piano orizzontale a tratti neri (si veda l'immagine 17).

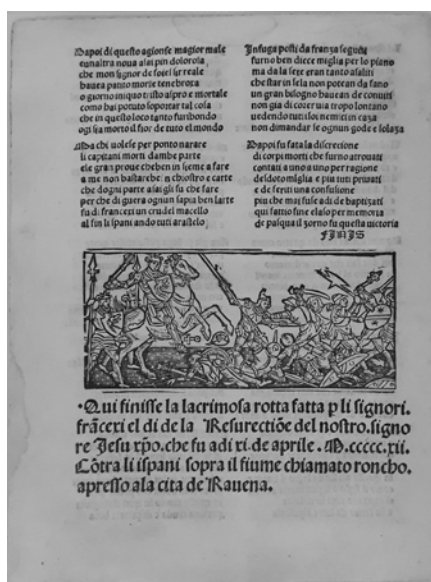


Immagine 17: *La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli*, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 11 aprile 1512], c. a4v: G145 al *colophon*, G81 a testo e silografia.

Un terzo legno, solo apparentemente analogo per soggetto, tradisce invece una più forte attinenza alle vicende belliche coeve. La vignetta silografica (mm 80x125) raffigurante uno scontro fra due eserciti con artiglieria disposti lungo la riva di un fiume attraversato da due barche ricorre al *verso* dell'ultima carta della *Frotola nova de Madonna Ferrara al campo de' soi nemici* e delle due edizioni sovrapponibili de *La rotta della bastia* e *La infelice rota fata per el serenissimo duca Alfonso giù a la bastia*. A dispetto di un'approssimativa osservazione, è verisimile non raffiguri né l'arrembaggio, quasi di sapore pirate-

³⁴ Sul contesto storico e i contenuti di questi poemetti si veda MALDINA, *Ariosto e la battaglia della Polesella*, cit., pp. 98-109.

sco,³⁵ di un veliero né un generico fatto bellico (dunque buono per ogni occasione), ma sia in realtà un'efficace, seppur stilisticamente primitiva, rappresentazione/celebrazione iconografica della vittoria ferrarese nella battaglia della Polesella del 22 dicembre 1509. Nell'immagine il popolo avrebbe rivissuto, forse a brevissima distanza (ma non è possibile specificare di quanto la pubblicazione fosse successiva agli eventi), la disfatta della flotta veneziana, incautamente portata dalla piena del Po fin sotto il fuoco dell'artiglieria ferrarese disposta lungo l'argine del fiume.³⁶ A questo punto non è forse azzardato ipotizzare che la silografia, sebbene in seguito reimpiegata, sia stata in origine confezionata nell'officina di Lorenzo Rossi proprio per un poemetto storico-celebrativo della Polesella di cui non resta oggi traccia alcuna.³⁷ Analogamente, tradiscono forte attinenza al tema, tanto da suggerire possano essere state incise per l'occasione, due silografie che introducono visivamente altri testi antiveneziani riconducibili al medesimo *network* ferrarese. La prima, che compare al frontespizio sia del *Lamento de' Venetiani* sia del *Processo de' mali frutti e pensadi omicidi de li signori Venetiani*, è una sorta di personificazione corale della città di Venezia, rappresentata nella figura di sei notabili (quattro membri del consiglio dei Dieci, un ecclesiastico e, al centro, il doge raffigurato con il caratteristico copricapo) afflitti sulla riva di un fiume di fronte al leone di San Marco portato da una piccola imbarcazione. L'immagine allude, probabilmente, ancora alla battaglia navale della Polesella e, non certo a caso, fu adottata come referente visivo in due testi pur differenti per genere, contenuto e tono. Il primo pertiene infatti al genere medievale del lamento storico e si finge recitato il giorno stesso della sconfitta navale, il secondo si traduce invece in una rilettura a forti tinte moraleggianti della disfatta bellica di Venezia.³⁸ La *Frotula nova de la rovina de' Venetiani* e il *Sermone de l'ira de Dio contra Venetiani*, entrambe fittizie allocuzioni moraleggianti ai Veneziani circa le ragioni e le conseguenze della loro rovina,³⁹ sono invece introdotti da una vignetta silografica che ritrae un gruppo di notabili veneziani (con verisimile allusione ai membri del consiglio dei Dieci) intenti ad ascoltare un discorso pronunciato da un pulpito sopraelevato in un contesto architettonico forse allusivo a Piazza San Marco, come sembra suggerire la colonna con la statua del leone di San Marco a destra (si veda l'immagine 18 a pagina 122). Non è possibile accertare se tale matrice avesse già trovato impiego nella bottega di Lorenzo Rossi in altre analoghe *cheap prints*

35 Così ancora CATERINA SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Comune di Milano, 1964, n. 141.

36 Sulla battaglia della Polesella e la sua ricezione, anche iconografica, si veda, oltre al dettagliatissimo MALDINA, *Ariosto e la battaglia della Polesella*, cit., VINCENZO FARINELLA, *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 167-180.

37 In questo senso la silografia che illustra la battaglia della Polesella andrebbe ad aggiungersi alle rare incisioni che hanno un rapporto diretto con il testo citate da MARINA BEER, *Il cantare storico italiano a stampa del XVI secolo: i modi della circolazione*, in *Fra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (23-25 giugno 2005)*, a cura di MICHELANGELO PICONE e LUISA RUBINI, Firenze, Olschki, 2007, pp. 441-460, a p. 451, nota 30.

38 Per una esaustiva analisi di entrambi si veda ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., pp. 130-136; MALDINA, *Ariosto e la battaglia della Polesella*, cit., pp. 83-89; ROSPOCHER, *La miscellanea del Cardinale: la battaglia della Polesella tra stampa, manoscritto e oralità*, cit., p. 41.

39 Su entrambi si veda ancora ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., p. 208; MALDINA, *Ariosto e la battaglia della Polesella*, cit., pp. 89-93; ROSPOCHER, *La miscellanea del Cardinale: la battaglia della Polesella tra stampa, manoscritto e oralità*, cit., p. 42.

di cui non siamo però a conoscenza, e venisse dunque nell'occasione reimpiegata perché il lettore poteva cogliervi, soprattutto nel secondo caso, un facile riferimento al tema del discorso evocato dal titolo (*Sermone*), o fosse invece incisa *ad hoc*. Orienta decisamente verso questa seconda soluzione l'immagine che introduce la *plaque* dal titolo *Oratione fatta per miser Antonio Iustiniano in nome del Senato de Venetia a Maximiliano Imperatore*. L'opuscolo, un vero e proprio esempio di disinformazione politica, tramanda il testo apocrifo di un'orazione che sarebbe stata pronunciata il 18 dicembre 1509 dall'ambasciatore veneziano Antonio Giustinian presso la corte imperiale a Innsbruck con la relativa risposta dell'imperatore Massimiliano.⁴⁰ L'impatto comunicativo del falso, realizzato al fine di delegittimare l'avversario e mostrarne la sottomissione all'autorità imperiale, è qui dilatato dall'immagine adottata in apertura che ritrae, con studiata premeditazione, l'oratore veneziano e il suo seguito in atteggiamento di aperta umiliazione (inginocchiati e con il cappello in mano) di fronte all'imperatore in posizione di predominio seduto sul trono con le insegne del potere. Pare difficile pensare che tale silografia possa essere stata in precedenza impiegata in altri contesti. Stretta attinenza ai fatti narrati, tanto da non trovare poi occasione di facile reimpiego, tradisce infine anche la minacciosa silografia antiveneziana che figura all'ultima pagina dell'opuscolo dal titolo *Admonitione contra li Venetiani*, traduzione volgare del *Monitorium contra Venetos* emanato da Giulio II nel 1509.⁴¹ Preceduta dal titolo esplicito «Excommunicatione publicata contra venetiani maledicti et interdicti dal summo pontifice», aveva lo scopo di rafforzare iconograficamente l'anatema papale contro i Veneziani, raffigurando il pontefice in trono, assistito da un cardinale e un segretario che srotola il testo del monitorio, nell'atto di scomunicare la Serenissima nella figura del doge e di due senatori.

Le nuove acquisizioni sul fronte bibliografico cambiano dunque la nostra prospettiva. Si scopre che Lorenzo Rossi anziché mollare la presa, tanto da dare l'impressione, dall'esterno, di dedicarsi all'attività impressoria in modo saltuario rispetto all'attività principale e mai dismessa di cartolaio, era invece impegnato in prima persona – fors'anche su diretta commissione ducale? –⁴² nella produzione di quel sottogenere autenticamente tipografico rappresentato soprattutto da frottole, poemetti in ottave o in terzine e altri componimenti di forte impronta antiveneziana che narravano, dal punto di vista della piazza, la guerra fra Venezia e Ferrara nel contesto più ampio della guerra della lega cambraca.⁴³ Doveva trattarsi di una produzione lucrosa e di facile smercio, a fronte di un

40 MICHELE JACOVIELLO, *La controversa orazione di Antonio Giustiniani all'imperatore Massimiliano I d'Asburgo nella "Storia d'Italia" del Guicciardini. Una polemica durata oltre tre secoli*, in «Studi veneziani», XXXIV (1997), pp. 49-80; ROBERTO ZAGO, *Giustinian, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, vol. LVII, pp. 208-212; ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., pp. 209-212; ROSPOCHER, *La miscellanea del Cardinale: la battaglia della Polesella tra stampa, manoscritto e oralità*, cit., p. 43.

41 Sul contesto storico il rimando è ovviamente a ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., pp. 120-128.

42 Sul tema della possibile commissione ducale di alcune delle stampe antiveneziane pubblicate a Ferrara si veda MASSIMO ROSPOCHER e ROSA SALZBERG, «*El vulgo zanza*»: spazi, pubblici, voci a Venezia durante le Guerre d'Italia, in «Storica», XLVIII (2010), pp. 83-120; MALDINA, *Ariosto e la battaglia della Polesella*, cit., pp. 73-79.

43 Sul contesto storico delle guerre della Lega di Cambrai basti qui MARCO PELLEGRINI, *Le guerre d'Italia: 1494-1530*, Bologna, Il Mulino, 2009.

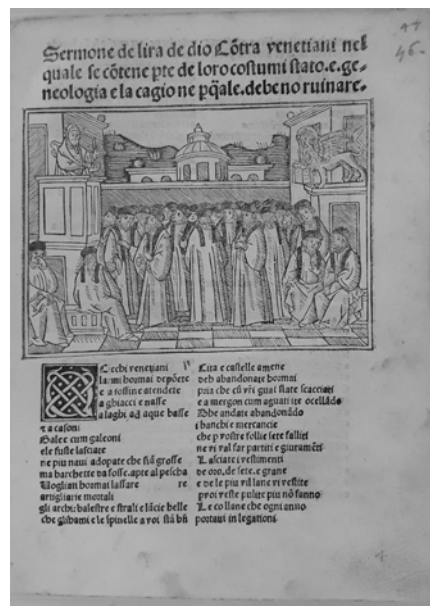


Immagine 18: *Sermone de l'ira de Dio contra Venetiani*, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1510], c. π1r: G145 al titolo, G8r a testo, silografia e iniziale silografica (della serie mm 20x20).

non eccessivo sforzo tipografico, che rende quindi più facilmente comprensibile, sotto il profilo economico, la sopravvivenza della bottega impressoria nonostante il rarefarsi delle edizioni più impegnative. La circolazione di tale materiale – che il tipografo preferiva non sottoscrivere sia perché commissionato da anonimi canterini che lo smerciavano al termine della loro recita,⁴⁴ sia forse per facilitarne la vendita anche sul mercato extra-cittadino, se non addirittura veneziano, come autentici strumenti della disinformazione che le magistrature della Serenissima cercavano di monitorare e rintuzzare –⁴⁵ doveva però restringersi nell'immediatezza degli eventi, come suggerisce l'occasionalità dell'operazione tipografica che non prevede, per quasi tutti i casi esaminati, una seconda edizione. È dunque Lorenzo Rossi il responsabile editoriale di molta di quella letteratura antiveneziana che, come annota il mercante veneziano Girolamo Priuli, riempiva le ceste dei librai ambulanti che «sopra tute le piazze de la citade de Itallia ... chantavano in rima et ... vendevano chome l'armata veneta maritima in Pado jera stata ruynata dal ducha di Ferara». E sempre da lui doveva aver fatto rifornimento quel frate francese proveniente da Ferrara citato dal Sanudo che recava con sé «uno libro di frotole contra venetiani e le lezeva».⁴⁶

Sul versante degli studi bibliografici, grazie al contributo della miscellanea Trivulziana gli annali di Lorenzo Rossi nel secolo XVI si allargano dunque a una quarantina circa

44 Sul tema basti qui ROSA SALZBERG, *In the mouths of charlatans. Street performers and the dissemination of pamphlets in Renaissance Italy*, in «Renaissance Studies», xxiv/5 (2010), pp. 638-653.

45 ROSPOCHER, *La miscellanea del Cardinale: la battaglia della Polesella tra stampa, manoscritto e oralità*, cit., pp. 36-40.

46 *Ivi*, pp. 37-38.

di titoli (più del triplo rispetto alle sole edizioni recanti il nome o la marca tipografica al *colophon*), alcuni dei quali sin qui sconosciuti ai principali repertori bibliografici, nonché rivelatori di un'attività tutt'altro che ferma, quanto piuttosto diversificata e rivolta a un pubblico eterogeneo, che non esclude il ceto medio-basso, conquistato con una serie quasi a puntate di poemetti di piazza sui fatti bellici intercorsi tra il 1509 e il 1513, ma anche pronostici e altre pubblicazioni cosiddette popolari.

EDIZIONI ATTRIBUITE A LORENZO ROSSI CONTENUTE NELLA MISCELLANEA TRIVULZIANA TRIV. INC. C 259

O.1 1

Bulla Iulij pape II edita contra Ioannem Bentiuolum in ciuitate Bononiensi libertatem ecclesiasticam occupantem (in it.), [Ferrara, Lorenzo Rossi, *post* 12 novembre 1506].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r), testo a piena pagina, cc. [6], fasc. π⁶, ill.: a c. π5v due piccole silografie quadrate raffiguranti la crocifissione e le insegne papali (mm 35x35), la seconda delle quali impiegata anche nell'*Admonitione contra li venetiani*, [Ferrara, Lorenzo Rossi, *post* 27 aprile 1509].

Sconosciuta a Editi6. Versione in volgare della *Bulla Iulij pape II edita contra Ioannem Bentiuolum in ciuitate Bononiensi libertatem ecclesiasticam occupantem*, Roma, Iohannes Besicken, 12 novembre 1506, in 4°, cc. [6] (Editi6 CNCE 43484).⁴⁷

c. π1r: IULIO PAPA SECUNDO. / IULIO Episcopo seruo di serui di dio A futura memoria. per che da / ti al tribunale de lo eterno iudice siamo tenuti a rendere raxone de la admi / nistratione

...

c. π5v: Data in Forli adi 10. de octobre del nostro pontificato lanno tertio .1506. / .FINIS. / [doppia silografia]

c. π6 bianca

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/4: annotazione coeva al margine superiore di c. π1r «del 1506 10 octobre» e aggiunta della stessa mano al titolo «Excomuni[ca] / tione contr[a] ... / li Bentiuoi», cartulazione «9-14» all'angolo superiore destro, segnatura manoscritta della stessa mano all'angolo inferiore destro (A1-A4), *maniculae* a testo, a c. π6r annotazione storica della stessa mano con identico inchiostro ocra.

O.2 2

Admonitione contra li venetiani, [Ferrara, Lorenzo Rossi, *post* 27 aprile 1509].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. A1r e a c. A8v), cc. [8], fasc. A⁸, ill: a c. A1r iniziale silografica C a fondo nero con intrecci ed elementi floreali (mm 20x20), a c. A8r due piccole silografie (mm 35x35), una tonda con il pontefice, una quadrata con le insegne papali; a c. A8v silografia (mm 103x115) raffigurante il pontefice assistito da un cardinale e un segretario a colloquio con il doge di Venezia e due ambasciatori veneziani preceduta dal titolo «Exco(m)unicatione publicata co(n)tra venetiani». ⁴⁸

47 Sulla riconquista papale di Bologna si veda ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., pp. 48-III, in particolare p. 109.

48 DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 84 e tav. CXLIV; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 7523; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 178;

c. A1r: Admonitione contra li venetiani. / Iulio ep(iscop)o seruo de li serui de dio a futura / memoria de questa cosa.(et)c. / C⁵ Onsiderando noi al pastorale officio ...

c. A8r: ... Et se alcuno hauera / ardimento de fare il contrario cognoscera per effecto essere in corso ne la indi / gnatio(n)e d(e) lomnipotente Dio (et) de Sancto Pietro (et) Paulo soi Apostoli / In Roma .M.D.viii.xxvij. Aprilis. / [due silografie papali]

c. A8v: Exco(m)municatione publicata co(n)tra venetiani / Maledicti et i(n)terdicti dal summo po(n)tifice. / Signore nostro papa. Iulio. s(second)o. / .M:cccc.viii.die=xxvii. Maij. / [silografia].

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/6: cartulazione di mano coeva (cc. 17-24) all'angolo superiore destro e datazione di mano coeva a c. A1r («1509 27 aprile»); a c. A8v la stessa mano corregge la data a stampa «Maij» in «ap(r)ille» e appone in calce alla silografia ampia nota di argomento storico («Nota che papa Iulio ... insieme cum Maximiliano imperatore, lo re Ludovico de Franza e domino Alfonso lo meo duca de Ferrara, lo marchese de Mantua e multi altri signori ferno lega ... a destructione de uenetiani ... »).

0.3 3

Oratione fatta per miser Antonio Iustiniano in nome del Senato de Venetia a Maximiliano Imperatore, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1509-1510].

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (al titolo a c. π1r e a c. π4r), testo a piena pagina, [4] cc., fasc. π⁴, ill.: grande silografia raffigurante l'ambasciatore di fronte all'imperatore Massimiliano a c. π1r (mm 88x125), ripetuta a c. π3v; a c. π1r iniziale (L) a fondo bianco e intrecci (mm 40x40), a c. π4r iniziale (L) a fondo nero e intrecci (mm 30x30).⁴⁹

c. π1r: Oratione fatta per miser Antonio Iusti / niano e ricitata in nome del Senato / de Uenetia a Maximiliano Impera- / tore i(n): inspruch a. xviii. de decebr(e). / M.D.IX. cnm (sic) la risposta / del p(re)fato Imperatore. [silografia] / Recitata et registrata i(n)spruch et traduc- / ta delatino i(n) vulgare. die et .M. sup(ra)dicto

c. π1v: L⁸ O e certo & manifesto o inuictissi / mo Imperatore li antiqui philo- / sophi ...

c. π3v: ... humilmente / se Racomanda / Finis / [silografia]

c. π4r: Resposta data alo Imbasator(e) venetia(n)o. / L⁶ A mente humana molte uolte e talme(n) / te offuscata & ceca ...

c. π4v: ... Noi / simulatori come uoi.: / Cum gratia & priuilegio Finis.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/8: nota datata al margine superiore di c. π1r «del 1509 adi 18 decembre», cui segue una nota in inchiostro ocre più chiaro verisimilmente della stessa mano a fianco al titolo; cartulazione di mano coeva all'angolo superiore destro «33-36».

0.4 4

Processo de' mali fruti e pensadi omicidi de li signori Venetiani con la presa del Polesine ... e la soa rouina, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1509-1510].

STC, p. 570; Edit6 CNCE 62147 registra un unico esemplare in Italia presso la Biblioteca Trivulziana oltre a quello della British Library.

⁴⁹ DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 85; Edit6 CNCE 62148 registra solo un esemplare presso la Biblioteca Trivulziana.

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r), testo su due colonne, cc. [2], fasc. π², ill.: a c. π1r silografia (mm 98x115) raffigurante il doge e alcuni senatori veneziani che guardano il leone di s. Marco in balia delle onde (la stessa impiegata anche nel *Lamento de' Veneciani*).⁵⁰

c. π1r: Processo de mali fruti e pensadi omicidi de li / signori venetiani con la presa del Polesne (*sic*) e di / legnago e tute le altre terre e la soa rouina. / [silografia] / Q² uel ch(e) p(er) nui sul legno de la croce / se degno d(e) morir sol per saluarne / ...

c. π2v: per farlo in rima intendi me p(ro)cesa / el mal che aite lai fata te stesa / FINIS

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/9: cartulazione di mano coeva (cc. 37-38) all'angolo superiore destro, *manicula* a c. π1v.

0.5 5

La gatta da Padua, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1509].

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (ai titoli a c. π1r e a c. π1v), testo su due colonne, cc. [2], fasc. π², a c. π1r iniziale (S) a fondo nero a intrecci (mm 20x20).⁵¹

c. π1r: La gatta da padua cum la risposta / S⁴ V su su chi uol la / Gatta / uenga innatti al / Bastione / Doue in cima de un lanzone / La uedeti star ligata

c. π2v: ... Di la gatta a fare il uerso / p(er)che il uien chi uol la gatta. / Il leon co(n)uerso e in gatta

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/10: data di mano coeva al margine superiore di c. π1r «1509» e nota storica della stessa mano al margine inferiore («Nota che [quando: *canc.*] 1509 lo imperadore ... a campo a Padua ... »), cartulazione di mano coeva all'angolo superiore destro «39-40».

0.6 6

Barzeleta de Venetiani con la risposta de Ferraresi, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1509-1510].

In 4°, got. G145 (ai titoli a c. π1r e π2r), rom. R105 (a testo), testo su due colonne, cc. [2], fasc. π², ill.: alle cc. π1r e π2r iniziali silografiche (S, Z) a fondo nero con intrecci (mm 20x20), a c. π1r silografia (mm 64x70) raffigurante una donna armata (impiegata anche nella *Frotola nova de Madonna Ferrara*), a c. π2v silografia (mm 75x75) raffigurante un guerriero con mazza e scudo (Giove) che cavalca un centauro armato di un arco (il Sagittario, domicilio di Giove), impiegata anche in *Pronostico del famosissimo astronomo Zachut del 1513* e in *Frotola contra li papeschi da Ferrara*.⁵²

c. π1r: Barzeleta de Uenetiani con / la risposta de Ferraresi / [silografia] / S⁴ V figlioli de sa(n) / marco / su su su sul ferra- / rese / destruge(n)do il maga(n)cese

c. π2r: Risposta de ferraresi contra ai Uenetiani / Z⁴ O cagneti di san / marco / zo zo zo del fer- / rarese

c. π2v: Fati il brauo o il magnacese / [silografia].

⁵⁰ *Ibidem*; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 5907bis; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 186; MARINA BEER e CRISTINA IVALDI (a cura di), *Guerre in ottava rima*, 4 voll., Modena, Panini, 1989-1991, vol. I, p. 63; Edit6 CNCE 62149 registra un *unicum* presso la Biblioteca Trivulziana.

⁵¹ Edit6 CNCE 64241 registra solo un esemplare presso la Biblioteca Trivulziana.

⁵² DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 86 e tav. CXLV; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 7524; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 183; Edit6 CNCE 4514 non registra altri esemplari oltre quello della Trivulziana.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/11: cartulazione di mano coeva (cc. 41-42) all'angolo superiore destro e ampia postilla di natura storica della stessa mano al margine esterno e al margine inferiore di c. π1r.

0.7 7

Una bellissima istorieta noua facta contra Venetia de la mossa facta contra al illustrissimo duca Alphonso, [Ferrara, Lorenzo Rossi, *post* 22 dicembre 1509-1510].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r), testo su due colonne, cc. [2], fasc. π², ill.: a c. π1r iniziale silografica (O) a fondo nero con intrecci (mm 20x20) e silografia (mm 55x115) di soggetto bellico (la stessa impiegata anche nei coevi *La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli; La rotta della Bastia*; Perossino dalla Rotonda, *La rotta fata novamente da li signori spagnoli contra li signori venetiani; Frotula nova de la rovina de' Venitiani*).⁵³

c. π1r: Una bellissima Istorieta noua facta contra / Uenetia de la mossa facta co(n)tra al Illu-
stri= / simo Duchu Alphoso Terzo de ferara (et)c. / [silografia] / O⁶ R sia forte vene / tian. / poi
che in campo / son quostoro / cha riuolta gran / martoro.

c. π2v: viua viua el taramoto / viua lui chi ben gi vole / Finis.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/12: cartulazione di mano coeva all'angolo superiore destro (cc. 43-44), a c. π1r postilla marginale, parzialmente rifilata, di natura storica.

0.8 8

Alcuni rasonamenti intrauegnui a Veniexia per la rotta de la armaa cho el testamento de san Marco, [Ferrara, Lorenzo Rossi, *post* 22 dicembre 1509-1510].

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (al titolo a c. π1r e alle intestazioni interne alle cc. π1v, π2r, π2v), testo su due colonne, cc. [2], fasc. π², ill.: quattro iniziali silografiche (B, C, S, M) a fondo nero a intrecci (mm 20x20) alle cc. π1r-v e π2r-v.⁵⁴

c. π1r: Questi xe alcuni rasonamenti intra / uegnui a Ueniexia per la rot / ta de la armaa cho el
testa / me(n)to de Misier san / Marcho. / B⁴ Archa che nuoue xe: Larmaa xe rotta / Che diauolo
me distu. e ache partio: / ...

c. π1v: Questi xe do zitilhomini che scon= / traì in semble se duole / del da(n)no rece / vuo
da fra / resi / [linea tipografica] / C⁴ Ancaro caro zenso. che te par / ...

c. π2r: Questo xe el grillo che zo(n)to a venie / xia in co(n)seio raconta ala sere(n)itae del /
pre(n)cipo la rotta de la armaa (et) la res / posta chesso ge fixe / S⁴ Erenissimo prencipo el xe qua
/ Quel gril che ...

c. π2v: Questo xe misier san marco che da= / ua(n)ti i signori venitiani fa testame(n)to: /
M⁴ Agnifici signor tanti anni xe / Che p(er) la uostra gra(n) benignitae / ... Pontio fixe Cnm (*sic*)
gratia. FINIS.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/13: cartulazione di mano coeva (cc. 49-50) all'angolo superiore destro, a c. π1r datazione («1509») di mano coeva.

0.9 9

Triumpho e victoria de Ferrara de la rota e presa de la armada de' Venetiani, [Ferrara, Lorenzo Rossi, *post* 22 dicembre 1509-1510].

⁵³ *Ivi*, n. 180, Editi6 CNCE 4850 censisce un solo esemplare presso la Trivulziana.

⁵⁴ Editi6 CNCE 72795 registra solo un esemplare presso la Biblioteca Trivulziana.

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (al titolo a c. π1r), testo su due colonne, cc. [4], fasc. π⁴, ill.: alle cc. π1r e π2r iniziali silografiche (I, H) a fondo nero con intrecci (mm 20x20), a c. π1r silografia (mm 55x115) di soggetto bellico (la stessa impiegata anche nei coevi *La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli; La rotta della Bastia*; Perossino dalla Rotonda, *La rotta fatta nuovamente da li signori spagnoli contra li signori venetiani; Una bellissima istorieta noua facta contra Venetia; La frotula nova de' Venetiani*).⁵⁵

c. π1r: Triumpho e victoria de Ferrara de la ro= / ta e presa de la armada de venetiani / [silografia] / I⁴ L diamante sta pur / forte / al dispetto di mar / cheschi / venetiani hormai sta(n) freschi / viua alfo(n)so e sua corte / ...

c. π4v: E che ogni cosa e indicata al fine / Finis

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/14: cartulazione di mano coeva (cc. 53-56) all'angolo superiore destro, datazione (1509) di mano coeva a c. π1r.

O.IO IO

Pronostico e profecia de le cose debeno succedere maxime de le guere ... contra Venetiani adi XX de zenaro MDX, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1510].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. [A]1r e nelle intestazioni interne alle cc. [A]1v, [A]2v, [A]3r, B1v), testo su due colonne, cc. [8], fasc. [A]⁴ B⁴, ill.: a c. [A]1r silografia astrologica a piena pagina (mm 155x125) con il pontefice, l'imperatore e tre altre figure e numerose iscrizioni silografiche in cartigli, tra cui, nel cartiglio che corre in *bas de page* «.GVARDATE. IL ZURLO. NON. ABATI. IL MATO / PERCHE. ABATENDO. NVLA. FIA. STO. TRACTO»; a c. [A]1r iniziale lombarda (B), a c. [A]2v iniziale silografica (P) a fondo nero con intrecci (mm 20x20).⁵⁶

c. [A]1r: Pronostico e p(ro)fecia d(e) le cose d(e)be(n)o succed(e)re giiral= / me(n)te maxime d(e)le guere come(n)tiat(e) per magni po / tentati (con)tra Uenetiani.adi. xx. d(e) Zenaro. M.v.x / [silografia]

c. [A]1v: Ad Iulium Ligurum Pont. Max. / B⁴ Eatissime ac sanctissime Pater ...

c. [A]2v: Ad Reuerendissimum Dominum Hie= / roninum de la Mira(n)dola sancissi= / mum d(omi)n(u)m nostrum familia= / rem pronosticon. F.c. / I.E.Hyeroni / mum.: / P⁵ Er ...

c. B4v: Come se vede che fa madonna / Uenexa. / Finis.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/16: cartulazione di mano coeva (cc. 39-46) all'angolo superiore destro, a c. [A]1r datazione di mano coeva («1510 adi 20 zenaro»).

O.II II

Lamentatio civitatis Venetiarum, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 22 dicembre 1509-1510].

In 4°, rom. R105, testo su due colonne, cc. [2], fasc. π².⁵⁷

c. π1r: INCIPIT LAMENTA / TIO CIVITATIS / VENETIARVM / O uoi ch(e) iti per la uia / Dhe uedeti se dolore / ...

⁵⁵ DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 86; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 7373; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 144; Editi6 CNCE 62150 registra un *unicum* presso la Trivulziana.

⁵⁶ DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 86; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit. n. 5923; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 181; Editi6 CNCE 60674 registra un *unicum* presso la Biblioteca Trivulziana.

⁵⁷ Editi6 CNCE 72797 registra solo un esemplare presso la Biblioteca Trivulziana.

c. π2v: Giamai tanto afdlisse (*sic*) core / Quanto me la pena mia / Stampata cum gratia / Et Priuilegio in Ferrara

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/17: cartulazione di mano coeva 35-36 corretta sempre da mano antica 51-52.

O.12 12

Frotula nova de la rovina de' Venitiani, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 22 dicembre 1509-1510].

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (al titolo a c. π1r), testo su due colonne, cc. [2], fasc. π², ill.: a c. π1r silografia (mm 90x130) raffigurante il senato di Venezia, a c. π2v silografia (mm 55x115) di soggetto bellico (la stessa impiegata anche nei coevi *La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli; La rotta della Bastia*; Perossino dalla Rotonda, *La rotta fata novamente da li signori spagnoli contra li signori venetiani; Una bellissima istorieta noua facta contra Venetia*).⁵⁸

c. π1r: Frotula noua de la rouina de venitiani. / [silografia] / O uenetia el bel senato / Che gia fo cotanto forte / se el destin non muta sorte

c. π2v: O uenetia bel senato / che gia fosi tanto forte / se el destin non muta sorte / io te uedo ormai desfato / O uenetia / FINIS / [silografia].

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/18: cartulazione di mano coeva (cc. 53-54) all'angolo superiore destro.

O.13 13

Lamento de' Veneciani, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 22 dicembre 1509-1510].

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (al titolo a c. π1r), testo su una colonna, cc. [4], fasc. π⁴, ill.: a c. π1r iniziale silografica (Q) a fondo nero con intrecci (mm 20x20), a c. π1r silografia (mm 98x115) raffigurante il doge e alcuni senatori veneziani che guardano il leone di s. Marco in balia delle onde, a c. π4v silografia (mm 65x70) raffigurante una regina con due damigelle.⁵⁹

c. π1r: Lamento de ueneciani. / [silografia] / Q⁴ Val sorte se aparegia hogi a la nostra / O ueneti infelici che uediamo

c. π4v: Che altro non expectiam che maggior pene / Perche superbia e capo dogni male. / F I N I S / [silografia]

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/19: cartulazione di mano coeva (cc. 55-58) all'angolo superiore destro.

⁵⁸ DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 87 e tav. CXLVIII; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 7526; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 177; STC, p. 714 (con attribuzione a Lorenzo Rossi); l'edizione è citata senza ipotesi di paternità tipografica da EDOARDO BARBIERI, *La Frotola nova già attribuita ai torchi di Aldo Manuzio*, in *Libri, tipografi, biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, Olschki, 1997, vol. I, pp. 75-104, a p. 102; Editi6 CNCE 19960 non registra altri esemplari oltre quello della Trivulziana e della British Library.

⁵⁹ DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 87; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 7529; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 199; STC, p. 714; Editi6 CNCE 60678 non registra altri esemplari oltre quello della Trivulziana e della British Library.

O.14 14

Exortatione la qual fa miser san Marco a la so cara fia Veniexia. [Segue:] *Dialogo de uno romano cum li ambasatori Venetiani*, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 22 dicembre 1509 – ante 24 febbraio 1510].⁶⁰

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (titolo alle cc. A1r e A4r), testo su una colonna, cc. [4], fasc. A4, ill.: a c. A4v silografia a piena pagina raffigurante un poeta intento a scrivere all'ombra di un albero dai cui rami pende una viola da braccio e un archetto (mm 125x85); a c. A1r iniziale silografica (V) a fondo nero a intrecci vegetali (mm 20x20); a c. A4r iniziale (C) silografica della stessa serie [nell'esemplare della Comunale di Trento G 1 e 35/3 al posto dell'iniziale silografica a c. A4r figura invece una iniziale lombarda].⁶¹

c. A1r: Questa xe vna exortat(i)o(n)e la qual / fa miser san marco ala so cara fia / Veniexia mostra(n)doge cho mol / te raxone come che le zonto lora / el po(n)to che la sua gra(n) superbia / sideba humiliare. / V4 Enexia: o xestu fia? costa el / tuo core? / O xe le tue citae: e i tuo sol / dai?

c. A3v: Non para auanti anchor prendi remurcho. / Nel precon de mercurio contra al turcho. / FINIS.

c. A4r: Dialogo de vno Romano cum li amba / satori Uenetiani. / C4 Hi seti voi chi in abiti si strani [...] Finis.

c. A4v: [silografia].

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/20: cartulazione di mano coeva (cc. 59-62) all'angolo superiore destro.

Trento, Biblioteca Comunale, G 1 e 35/3: terzo titolo in miscellanea fattizia ottocentesca (cc. 16r-19v) appartenuta al giudice e collezionista trentino Antonio Mazzetti (1784-1841).⁶²

O.15 15

Frotola nova de Madonna Ferrara al campo de' soi nimici, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 22 dicembre 1509-ante novembre 1510].

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (al titolo a c. π1r), testo su due colonne, cc. [2], fasc. π², ill.: a c. π1r silografia (mm 62x70) raffigurante una donna armata (impiegata anche in *Barzele-*

⁶⁰ Alcuni riferimenti interni alla necessità di sottomettersi a papa Giulio II (vv. 47-52: «vatene col tuo duxe e gran senato / Ad Iulio papa e ad sancta matre chiesa / E nel lor concistoro alto e beato / Ingenochiata ali loro sancti piedi / Con la coregia alto e in man tuo stato / Ad lor te humilia ...») inducono a ipotizzare che entrambi i componimenti siano anteriori al 24 febbraio 1510, data dell'assoluzione dall'interdetto papale di Giulio II dell'anno precedente. Il termine *post quem* è fornito da un riferimento interno al *Dialogo* alla battaglia della Polesella del 22 dicembre 1509 («... volendo piare / Ferrara Rotta xe la nostra Armaa»): FEDERICO SENECA, *Venezia e papa Giulio II*, Padova, Liviana, 1962, pp. 138-147; GAETANO COZZI e MICHAEL KNAPTON, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dalla guerra di Chioggia al 1517*, in *Storia d'Italia*, a cura di GIUSEPPE GALASSO, Torino, Utet, 1986, vol. 12/1, pp. 91-95; MICHAEL E. MALLETT, *Venezia e la politica italiana: 1454-1530*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. IV Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di ALBERTO TENENTI e UGO TUCCI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 245-310, pp. 284-286; ROBERT FINLAY, *Venice, the Po expedition and the end of the league of Cambrai 1509-1510*, in «Studies in Modern European History and Culture», 11 (1976), pp. 37-72; ROSPOCHER, *Il papa guerriero*, cit., pp. 247-248; MALDINA, *Ariosto e la battaglia della Polesella*, cit.

⁶¹ Editio CNCE 61542 registra due soli esemplari presso la Biblioteca Trivulziana e la Comunale di Trento.

⁶² GIANCARLO PETRELLA, *Fra testo e immagine. Stampe popolari del Rinascimento in una miscellanea ottocentesca*, prefazione di DENNIS E. RHODES, Udine, Forum, 2009, p. 35.

ta de Venetiani con la risposta de Ferraresi), a c. π2v silografia di soggetto bellico (mm 80x125) raffigurante la battaglia della Polesella (impiegata anche ne *La rotta della Bastia*).⁶³

c. π1r: Mado(n) / na. [silografia] / Ferrar / Frotola noua de Madonna Ferrara al campo de soi nemici. / Su su auanti ho compagnon / su ueniti ha questa impresa / ...

c. π2v: ... se montati su le mura / mo guardati la misura / non lassati del zipon / Su su auanti ho

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/23: cartulazione di mano coeva (cc. 77-78), a c. π1r datazione di mano coeva («1510 adi 6 noue(m)bre») e ampia postilla marginale di natura storica della stessa mano parzialmente rifilata.⁶⁴

0.16 16

La infelice rota fata per el serenissimo duca Alfonso giù a la bastia, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 28 febbraio 1511].⁶⁵

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r e a c. π4v), testo su due colonne, cc. [4], fasc. π⁴, ill.: a c. π1r silografia (mm 60x120) raffigurante uno scontro fra cavalieri e fanti (impiegata anche nei coevi *La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli* e in Perossino dalla Rotonda, *La rotta fata novamente da li signori spagnoli contra li signori venetiani*), a c. π4v silografia (mm 80x125) raffigurante la battaglia della Polesella (impiegata anche nella *Frotola noua de Madonna Ferrara al campo de' soi nemici*).⁶⁶

c. π1r: La infelice rota fata per el serenissimo duca al- / fo(n)so giù ala bastia del .m.cccccxi. adi ulti(m)o di feb. / [silografia] / Senza il tuo adiuto re celestiale / No(n) fia nesun che faccia buo(n) disegno / [...]

c. π4v: ... acceptati la bona voluutade (*sic*) / chio lo composta sol per pouertade / [silografia] / Finis.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/24: cartulazione di mano coeva all'angolo superiore destro (37-40 poi corretta da mano ancora coeva antica [79-80] 81-82), alla stessa mano sono riconducibili la data al margine superiore di c. π1r («1511 23 febraro») e la lunga nota storica al margine destro della stessa pagina.

0.17 16BIS

Con lo stesso titolo risulta un'altra edizione *sine notis* tradita da esemplare unico presso la Biblioteca Comunale di Trento della stessa consistenza bibliologica e impressa con il medesimo materiale tipografico (che può dunque anch'essa assegnarsi a Lorenzo Rossi) ma con alcune evidenti varianti compositive:

63 DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 87; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 142; BARBIERI, *La Frotola noua già attribuita ai torchi di Aldo Manuzio*, cit., p. 102, senza ipotesi di paternità tipografica.

64 La postilla marginale è in parte trascritta da ROSPOCHER, *La miscellanea del Cardinale: la battaglia della Polesella tra stampa, manoscritto e oralità*, cit., a p. 45.

65 L'anonimo cantare in 65 ottave narra il successo delle truppe franco-ferraresi su quelle ispano-pontificie avvenuto presso la Bastia del Genivolo il 28 febbraio 1511 (PIERO PIERI, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 482-484).

66 DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., 88, n. 10, tavv. CL-CLII; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 6610; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 141; BEER e IVALDI, *Guerre in ottava rima*, cit., vol. I, n. 1/80; Edit6 CNCE 62153 registra un solo esemplare presso la Biblioteca Trivulziana.

In 4°, G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r), testo su due colonne, cc. [4], fasc. a⁴, ill.: a c. a1r silografia (mm 60x120) raffigurante uno scontro fra cavalieri e fanti, a c. a4v silografia (mm 80x125) raffigurante la battaglia della Polesella.⁶⁷

c. a1r: Rotta facta per il. Duca de ferrara ala bastia. / [silografia] / Senza il tuo adiuto re celestialle / No(n) fia nesun che facia buo(n) disegno / ...

c. a4v: ... acceptati la bona voluntade / chio lo composta sol per pouertade / [silografia] / La infelice rota fata per el serenissimo. D / Alphonso duca de ferrara. ala Bastia a di / vltimo de febraro. del. M.ccccc:xi. / Finis.

Trento, Biblioteca Comunale, G 1 e 35/19: diciannovesimo titolo in miscellanea fattizia ottocentesca (cc. 76r-79v) appartenuta al giudice e collezionista trentino Antonio Mazzetti.⁶⁸

o.18 17

Pecenino Boniforte, *Pronostico*, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1511].

In 4°, got. G81, testo a piena pagina, cc. [4], fasc. a⁴ (a segnata per errore aii, a2 per errore a3; c. a4r e c. a4v invertite nella stampa), a c. a1r iniziale (N) a fondo nero con intrecci (mm 20x20).⁶⁹

c. a1r: Pronostico per boniforte picinino ferarese: di qua(n)to ordinaria me(n)te la / Signoria: (et) citate di Uenetia: dali celi: (et) corpi superiori han ad aspecta / re: in questo loro nouo anno: principiante adi .xv. de marzo di questo cor / rente anno de nostra salute .M.ccccc:xi. (et) che finira nel .M.ccccc:xi. / adie .xv. pur de marzo. / N⁵ On son gia io qeullo: (*sic*) che volgi ...

c. a4r [a4v]: ... Et signi / fica Guerra. et rixe tra molti de loro patri. et figlioli. Altercatione. / .Finis.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/26: *maniculae coeve*.

o.19 18

Convocazione del concilio generale, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1511].

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (al titolo a c. π1r), testo a piena pagina, cc. [4], fasc. π⁴, ill.: a c. π1r silografia (mm 100x70) inquadrata da cornice a motivo corrente raffigurante il pontefice che consegna la bolla di convocazione del concilio; a c. π1v iniziale (P) a intrecci a fondo nero (mm 30x30), a c. π2r iniziale (C) a fondo nero a intrecci di serie più piccola (mm 20x20).⁷⁰

c. π1r: Conuocazione del Concilio= / Generale per parte di signo= / ri Cardinali. / [silografia] / Iulio papa secundo.

c. π1v: P⁶ Er Tenore dela prese(n)te cedula onuero / Instrume(n)to ...

c. π2r: C⁴ Onsidera(n)do qua(n)ta utilita ala Republica chri / stiana habino parturito & dato li Co(n)cilii ge- / nerali ...

c. π4r: ... testimonii ido- / nei ale supradicte cose chiamati specialme(n)te & pregati. / Ma li Nomi deli Reuere(n)dissimi Signori Cardinali dali / quali onde co(m)missione de li quali fue facta tale co(n)uoca- /

c. π4v: tione sono questi: videlicet. / ... in fidem premissorum re / quisitis.

67 *Ivi*, vol. I, n. 1/81, Editio CNCE 61344 registra un solo esemplare presso la Biblioteca Comunale di Trento.

68 PETRELLA, *Fra testo e immagine*, cit., p. 164.

69 Edizione sconosciuta a Editio che censisce (CNCE 68352) un unico pronostico dello stesso autore datato 1519: *Exordio de Boniforte Pecenino ferrarese. Nel pronostico del anno della salute 1519*, Ferrara, Francisco Villafora, 1519; LEANDRO CANTAMESSA ARPINATI (a cura di), *Biblioastrology. Bibliografia di opere stampate tra il 1465 e il 1930 di astrologia e che di astrologia trattano*, <http://www.biblioastrology.com>, 5981 bis.

70 DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 88; Editio CNCE 13914 registra un solo esemplare presso la Biblioteca Trivulziana.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/27: al margine superiore nota coeva «1511 adi 16 Mazo» in inchiostro ocra.

0.20 19

La persa e la rescossa de la bastia, [Ferrara, Lorenzo Rossi], 27 gennaio 1512.

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r e al *colophon* a c. π2v), testo su due colonne, cc. [2], fasc. π².⁷¹

c. π1r: La persa E la rescossa. de la bastia. / O ioue eterno o padre omnipote(n)te / chil mondo e ciel de nihilo creasti. / ...

c. π2v: prego signor nel iudicar tremendo / no(n) me condanni alo flagello hore(n)do / Finis. / Die. xxvii. Ianuarij / M.D.xii.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/29: doppia postilla di mano coeva a c. π1r («31 decembre 1511 persa 13 zenaro rescossa»; «in la pressa e la rescosa de la bastia morì homeni 200») e ampia nota storica in merito a fatti del 1512 e del 1515 della stessa mano a c. π2v.

0.21 20

La rotta e presa fatta a Bresa per li Francesi, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1512].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r), testo su due colonne, cc. [2], fasc. π².⁷²

c. π1r: La rotta e presa fatta a bresa per li francesi / Nemico al ciel: (et) a natura anchora

c. π2v: non fu terra in simil stato mai / ... Finis M.ccccc.xii.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/31: al margine superiore di c. π1r nota di mano coeva «1512 19 febraro». Esemplare lacerato a c. π2 con grave perdita di testo, già oggetto di restauro con reintegrazione della carta.

0.22 21

El facto d'arme de romagna con la presa de rauena, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1512].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r e a c. π4v), testo su due colonne, cc. [4], fasc. π⁴.⁷³

c. π1r: El facto darne de romagna co(n) la p(re)sa de rauena / Signor clemente: iusto: bono e pio / de la tua gratia fami imparte degno / de cor ti chiamo e sei mio uero idio

c. π4v: con altri canti conuien chio fauelli / qui fermo il ponto e del dir qui ui laso / chio uedo aparechiar latro fracaso / .Finis.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/33: al margine superiore di c. π1r nota di mano coeva «11 ap(ri)lle 1512».

71 BEER e IVALDI, *Guerre in ottava rima*, cit., vol. I, n. 1/83; Editi6 CNCE 63004 registra un *unicum* presso la Biblioteca Trivulziana.

72 Editi6 CNCE 63006 censisce due esemplari in Italia presso la Biblioteca Trivulziana e la Biblioteca Reale di Torino.

73 Editi6 CNCE 18607 censisce un unico esemplare presso la Biblioteca Trivulziana.

O.23 22

La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 11 aprile 1512].⁷⁴

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (titolo a c. ar e *colophon* a c. a4v), testo su due colonne, cc. [4]; fasc. a⁴; ill.: a c. ar silografia (mm 60x120) raffigurante una scena di battaglia fra cavalieri e fanti (identica a quella impiegata ne *La rotta della Bastia* e in Perossino dalla Rotonda, *La rotta fatta novamente da li signori spagnoli contra li signori venetiani*); a c. a4v silografia (mm 55x115) assai simile per soggetto e fattura (identica a quella impiegata ne *La rotta della Bastia*; *Una bellissima istorieta noua facta contra Venetia*; Perossino dalla Rotonda, *La rotta fatta novamente da li signori spagnoli contra li signori venetiani*; *Frotula nova de la rovina de' Venitiani*).⁷⁵

c. ar: Rotta facta p(er) li signori fra(n)cexi co(n)tra li ispani. / [silografia] / Superno padre che per il peccato / qual fece adamo com poca prudentia / ...

c. a4v: ... qui fattio fine elaso per memoria / de pasqua il zorno fu questa uictoria / FINIS / [silografia] / .Qui finisse la lacrimosa rotta fatta p(er) li signori. / fra(n)cexi el di de la Resurectio(n)e del nostro. signo / re Iesu xpo. che fu adi xi. de aprile. M.ccccc.xii. / Con(n)tra li ispani sopra il fiume chiamato roncho. / apresso ala cita de Rauena.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/34: a c. ar nota di mano coeva che appone la seguente data «adi 11 ap(ri)lle 1512»; una seconda mano, forse in un secondo momento, deve aver aggiunto al titolo l'indicazione «a rauena».

Trento, Biblioteca Comunale, G 1 e 35/16: sedicesimo titolo in miscellanea fattizia ottocentesca (cc. 68r-71v) appartenuta al giudice e collezionista trentino Antonio Mazzetti.⁷⁶

O.24 23

Pronostico del famosissimo astronomo Zachut del 1513, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1512/1513].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r), testo a piena pagina, cc. [4], fasc. π⁴, ill.: silografia (mm 75x75) a c. π4v raffigurante un guerriero con mazza e scudo (Giove) che cavalca un centauro armato di un arco (il Sagittario, domicilio di Giove), su fondo nero a radi tratti orizzontali (impiegata anche in *Barzeleta de Venetiani con la risposta de Ferraresi e Frottola contra li papeschi da Ferrara*).⁷⁷

c. π1r: Pronostico del famosissimo astrono= / mo zachut del .M.ccccc.xiii. / Considerando io tra me medesimo la multitudin e uarietade delle / cose ...

c. π4v: ... molti connubi / (et) serano ad gaudii et conuiuii propensi. F I N I S / [silografia]

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/36: al margine superiore di c. π1r, quasi al limite della rifilatura, nota di mano coeva «1513».

74 I fatti narrati si riferiscono alla battaglia di Ravenna combattuta l'11 aprile 1512 dalle truppe franco-ferraresi capitanate da Gastone di Foix contro quelle ispano-pontificie della Lega Santa (GIANCARLO SCHIZZEROTTO, *Otto poemetti volgari sulla battaglia di Ravenna del 1512*, Ravenna, Edizioni della Rotonda, 1968; PIERI, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, cit., pp. 490-498; COZZI e KNAPTON, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna*, cit., p. 94; MALLETT, *Venezia e la politica italiana: 1454-1530*, cit., p. 288).

75 SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 2904; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 146; STC, p. 281; BEER e IVALDI, *Guerre in ottava rima*, cit., vol. I, n. 1/98 (riprodotto in *ivi*, vol. II, pp. 443-452); Edit6 CNCE 61346 censisce due esemplari in Italia (Trento, Biblioteca Comunale; Milano, Biblioteca Trivulziana) e uno presso la British Library.

76 PETRELLA, *Fra testo e immagine*, cit., p. 146.

77 Edit6 CNCE 73596 censisce un esemplare presso la Biblioteca Trivulziana e un secondo presso l'Ariostea di Ferrara; CANTAMESSA ARPINATI, *Biblioastrology*, cit. 8893.

0.25 24

Epistola del re de Portugalia, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1512/1513].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r), testo a piena pagina, cc. [2], fasc. π², a c. π1r iniziale (A) a intrecci a fondo nero (mm 20x20).⁷⁸

c. 1r: Epistola del pote(n)tissimo (et) e i(n)uictissimo / ema(n)uel re d(e) portugalia et d(e) li argarbij.c. / De le uitorie hauute in india et Malacha alsu(m)mo in Christo patre et / signornostro signore leone decimo pontifex maximo. / A^s l sa(n)tissimo ...

c. 2v: ... datus i(n) urbe n(ost)ra / ... viii.idus.iunias.M.D.xiii. / F I N I S

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C259/41: al margine superiore di c. π1r nota di mano coeva «adi 8 luio 1513» in inchiostro ocra.

0.26 25

Perossino dalla Rotonda, *La rotta fata novamente da li signori spagnoli contra li signori venetiani el di de sancta Justina che fu adi VII de ottobre MDXIII*, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 7 ottobre 1513].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r e a c. π4v), testo su due colonne, cc. [4], fasc. π⁴, ill.: a c. π1r silografia (mm 60x120) raffigurante una scena di battaglia fra cavalieri e fanti (la stessa impiegata ne *La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli* e ne *La rotta della Bastia*), a c. π4v silografia (mm 55x115) assai simile per soggetto e fattura (la stessa impiegata ne *La rotta fatta dai francesi contro gli spagnoli*; *La rotta della Bastia*; *Una bellissima istorieta noua facta contra Venetia*; *Frotula noua de la rovina de' Venitiani*).⁷⁹

c. π1r: Rotta fata nouamente da li signori spagnoli / contra li Signori Uenetiani. el di de sa(n)cta / Justina che fu adi vii de Ottobre.. M.D.xiii. / Tra padoa e uice(n)za apresso ala bre(n)ta (et) alolmo / [silografia] / O sacro apollo p(ri)ma che la mia mano / pre(n)da la pe(n)na el tuo sucorso inuoco

c. π4v: io prego idio redemptor soprano / che metta pace fra el popul christiano / F I N I S / Composta per lauctore Perusino dala Rotonda / Qui finisse la Rotta facta p(er) li signori spagnoli / contra venetiani che fu a di .vii. de Ottobre. / .M. .D. .xiii. / [silografia]

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/44: una mano coeva ha vergato al margine superiore di c. π1r la data «adi 7 octobre 1513».

0.27 26

Sermone de l'ira de Dio contra Venetiani, [Ferrara, Lorenzo Rossi, post 22 dicembre 1509-1510].

In 4°, got. G81 (a testo) e G145 (al titolo a c. π1r), testo su due colonne, cc. [4], fasc. π⁴, ill.: a c. π1r iniziale silografica (O) a fondo nero con intrecci (mm 20x20) e silografia (mm 90x130) raffigurante il senato di Venezia (la stessa impiegata anche ne la *Frotula noua de la rouina de' Venitiani*).⁸⁰

78 Editi6 CNCE 38938 censisce un esemplare presso la Biblioteca Trivulziana e un secondo presso la British Library (STC, p. 232 senza ipotesi attributive).

79 SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 172; SCHIZZEROTTO, *Otto poemetti volgari sulla battaglia di Ravenna del 1512*, cit., p. 139; BEER e IVALDI, *Guerre in ottava rima*, cit., vol. I, n. 1/126; Editi6 CNCE 63049 registra un unico esemplare presso la Biblioteca Trivulziana.

80 DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 89; SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, cit., n. 7533; SANTORO, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, cit., n. 187; STC, p. 714 (con

c. π1r: Sermone de lira de dio Co(n)tra venetiani nel / quale se co(n)tene p(ar)te de loro costumi stato .e. ge= / neologia e la cagione p(er)q(ua)le.debeno ruinare= / [silografia] / O^s Ciechi venetiani / larmi hormai depo(n)ete ...

c. π4v: qual romper possa il collo a tutti voi / Amen. / SONETTO / Uene cani venite ale catene / Ueneti hormai sotto il iugo venite ... Che dhomin diuerete ocei da pesce / Sta(m)pata in Ferrara Cum gratia e priuilegio

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/46: cartulazione di mano coeva (cc. 47-50) all'angolo superiore destro.

0.28 27

Frottola contra li papeschi da Ferrara, [Ferrara, Lorenzo Rossi, 1510].

In 4°, rom. R105 (a testo) e got. G145 (al titolo a c. π1r), testo a due colonne, cc. [2], fasc. π², ill.: a c. π2v due silografie, la prima (mm 55x100) di soggetto astrologico, raffigurante il carro del sole con Mercurio, Marte, il pontefice e Saturno che schiacciano lo scorpione, la seconda (mm 75x75) raffigurante un guerriero con mazza e scudo (Giove) che cavalca un centauro armato di un arco (il Sagittario, domicilio di Giove), impiegata anche nei coevi *Pronostico del famosissimo astronomo Zachut del 1513* e *Barzeleta de Venetiani con la risposta de Ferraresi*.⁸¹

c. π1r: Frottola contra li papeschi da ferrara / O papeschi in vescouato / che faceti sinagoga

c. π2r: questo ue e sententiato / Opapeschi in uescouato / FINIS

c. π2v: [due silografie]

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. C 259/50: privo di alcuna nota o segno di lettura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGNELLI, GIUSEPPE, *La stampa nella provincia di Ferrara*, in *Tesori delle biblioteche d'Italia. Emilia e Romagna*, a cura di DOMENICO FAVA, Milano, Hoepli, 1932, pp. 453-478. (Citato alle pp. 109, 110.)

ASCARELLI, FERNANDA e MARCO MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989. (Citato a p. 109.)

BARBIERI, EDOARDO, *La Frotola nova già attribuita ai torchi di Aldo Manuzio*, in *Libri, tipografi, biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, Olschki, 1997, vol. I, pp. 75-104. (Citato alle pp. 128, 130.)

BEER, MARINA, *Il cantare storico italiano a stampa del XVI secolo: i modi della circolazione*, in *Fra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (23-25 giugno 2005)*, a cura di MICHELANGELO PICONE e LUISA RUBINI, Firenze, Olschki, 2007, pp. 441-460. (Citato a p. 120.)

BEER, MARINA e CRISTINA IVALDI (a cura di), *Guerre in ottava rima*, 4 voll., Modena, Panini, 1989-1991. (Citato alle pp. 125, 130-134.)

BRAGAGLIA, EGISTO, *Gli ex libris italiani dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1993. (Citato a p. 113.)

attribuzione a Lorenzo Rossi); Editi6 CNCE 62157 registra un esemplare presso la Biblioteca Trivulziana e un secondo alla British Library.

⁸¹ DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, cit., p. 89; Editi6 CNCE 19957 censisce un unico esemplare presso la Biblioteca Trivulziana; CANTAMESSA ARPINATI, *Biblioastrology*, cit., 2780.

- CANTAMESSA ARPINATI, LEANDRO (a cura di), *Biblioastrology. Bibliografia di opere stampate tra il 1465 e il 1930 di astrologia e che di astrologia trattano*, <http://www.biblioastrology.com>. (Citato alle pp. 131, 133, 135.)
- Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, 13 voll., London, The Trustees of the British Museum, 1908-2007. (Citato alle pp. 110, 111, 114.)
- CAZZOLA, FRANCO, *Venezia, Ferrara e il controllo del Po: dalla Guerra del sale alla Battaglia della Polesella*, in «Archivio veneto», CCX (2010), pp. 241-254. (Citato a p. 112.)
- CITTADELLA, LUIGI NAPOLEONE, *La stampa in Ferrara. Memoria*, Roma-Torino-Firenze, Bocca, 1873. (Citato a p. 109.)
- COZZI, GAETANO e MICHAEL KNAPTON, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dalla guerra di Chioggia al 1517*, in *Storia d'Italia*, a cura di GIUSEPPE GALASSO, Torino, Utet, 1986, vol. 12/1, pp. 91-95. (Citato alle pp. 129, 133.)
- DE MARINIS, TAMMARO, *Appunti e ricerche bibliografiche*, Milano, Hoepli, 1940. (Citato alle pp. 112, 123-125, 127, 128, 130, 131, 134, 135.)
- DE SIMONE, DANIEL (a cura di), *A Heavenly Craft. The Woodcut in Early Printed Books. Illustrated Books purchased by Lessing J. Rosenwald at the sale of the Library of C. W. Dyson Perrins*, New York, G. Braziller, 2004. (Citato a p. 111.)
- *The Woodcut in Ferrara in the Late Fifteenth Century*, in *Book Talk. Essays on books, booksellers, collecting, and special collections*, a cura di ROBERT H. JACKSON e CAROL ZEMAN ROTHKOPF, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 2006, pp. 57-68. (Citato a p. 111.)
- DEGL'INNOCENTI, LUCA, «Al suon di questa cetra». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016. (Citato a p. 113.)
- Edit16 – *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, <http://edit16.iccu.sbn.it>.
- EGAN, PATRICIA, *Poesia and the Fete Champêtre*, in «Art Bulletin», XLI (1959), pp. 303-313. (Citato a p. 116.)
- ESSLING, VICTOR MASSÉNA PRINCE D', *Les Livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, Firenze-Paris, Olschki-Leclerc, 1907-1914. (Citato a p. 111.)
- FAHY, CONOR, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989. (Citato alle pp. 110, 114.)
- FARINELLA, VINCENZO, *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, Officina Libraria, 2014. (Citato a p. 120.)
- FAVA, DOMENICO, *I libri italiani a stampa del secolo XV con figure della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Milano, Hoepli, 1936. (Citato a p. 111.)
- FINLAY, ROBERT, *Venice, the Po expedition and the end of the league of Cambrai 1509-1510*, in «Studies in Modern European History and Culture», II (1976), pp. 37-72. (Citato a p. 129.)
- GARAS, KLARA, *Giorgione e il giorgionismo: ritratti e musica*, in *Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della nascita (Castelfran-*

- co Veneto, 29-31 maggio 1978), Castelfranco Veneto, Comitato per le Celebrazioni Giorgionesche, 1979, pp. 165-170. (Citato a p. 115.)
- GENTILI, AUGUSTO, *La tematica musicale nella cultura figurativa di Venezia*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di RUGGERO MASCHIO, Roma, Gangemi editore, 1994, pp. 84-95. (Citato a p. 116.)
- GORRIS-CAMOS, ROSANNA, 'Cominus eminus': *les pages de titre des imprimeurs-libraires ferrarais*, in *La page de titre à la Renaissance*, a cura di JEAN-FRANÇOIS GILMONT e ALEXANDRE VANAUTGAERDEN, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 95-153. (Citato alle pp. 109, 110.)
- GRUYER, GUSTAVE, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Paris, Librairie Plon, 1897. (Citato a p. 111.)
- *Les livres à gravures*, in «Gazette des Beaux-Arts», xxxviii (1888), pp. 89-102, 339-348, 417-432. (Citato alle pp. 110, 111.)
- HAEBLER, KONRAD, *Typenrepertorium der Wiegendrucke*, Halle-Leipzig, Haupt-Harrassowitz, 1905-1924. (Citato a p. 114.)
- HIND, ARTHUR M., *An Introduction to a History of Woodcut*, London, Constable, 1935. (Citato a p. 111.)
- IGI. *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato, 1943-1981.
- ISAAC, FRANK, *An Index to the Early Printed Books in the British Museum*, London, B. Quaritch, 1938, vol. II. (Citato alle pp. 109, 114.)
- ISTC - *Incunabula Short Title Catalogue*, https://data.cerl.org/istc/_search.
- JACOVIELLO, MICHELE, *La controversa orazione di Antonio Giustiniani all'imperatore Massimiliano I d'Asburgo nella "Storia d'Italia" del Guicciardini. Una polemica durata oltre tre secoli*, in «Studi veneziani», xxxiv (1997), pp. 49-80. (Citato a p. 121.)
- MALDINA, NICOLÒ, *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2016. (Citato alle pp. 112, 114, 117, 119-121, 129.)
- MALLETT, MICHAEL E., *Venezia e la politica italiana: 1454-1530*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. IV Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di ALBERTO TENENTI e UGO TUCCI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 245-310. (Citato alle pp. 129, 133.)
- MAZZA, RITA, *Lorenzo Rossi, tipografo in Ferrara 1482-1500*, Ferrara, Worbas, 1984. (Citato a p. 109.)
- MAZZETTI, ADRIANO, *Polesella 22 Dicembre 1509: l'armata Veneta Marittima «ruynata» in Po*, in «Archivio Veneto», ccx (2010), pp. 255-284. (Citato a p. 112.)
- MEDIN, ANTONIO, *La risposta alla "Vittoriosa gatta di Padova" con una notizia di altre poesie relative alla guerra dei Veneziani contro i Ferraresi nei primi anni del secolo XVI*, in «Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova», ccxciv (1893), pp. 315-330. (Citato a p. 113.)

- MENEGATTI, MARIALUCIA, *Ippolito I D'Este (1479-1520). Vita avventurosa di un cardinale del Rinascimento*, Milano, Officina Libraria, 2017. (Citato a p. 113.)
- MORPURGO, MARINA, *Le edizioni ferraresi del secolo XVI conservate nella Biblioteca Trivulziana*, in «Libri&Documenti», XIII (1987), pp. 1-31. (Citato a p. 115.)
- MORTIMER, RUTH, *Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Part II: Italian 16th Century Books*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1974. (Citato alle pp. 111, 115.)
- NORTON, FREDERICK JOHN, *Italian printers 1501-1520*, London, Bowes & Bowes, 1958. (Citato alle pp. 109, 112.)
- NUOVO, ANGELA, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo. La bottega di Domenico Sivieri*, Firenze, Olschki, 1998. (Citato alle pp. 109-111.)
- PELEGRINI, MARCO, *Le guerre d'Italia: 1494-1530*, Bologna, Il Mulino, 2009. (Citato a p. 121.)
- PETRELLA, GIANCARLO, «Ad instantia d'Hippolito Ferrarese». *Un cantimbanco editore nell'Italia del Cinquecento*, in «Paratesto», VIII (2011), pp. 23-79. (Citato a p. 113.)
- *Fra testo e immagine. Stampe popolari del Rinascimento in una miscellanea ottocentesca*, prefazione di DENNIS E. RHODES, Udine, Forum, 2009. (Citato alle pp. 129, 131, 133.)
- *Ippolito Ferrarese, a Traveling Cerretano and Publisher in Sixteenth-Century Italy*, in *Print Culture and Peripheries in Early Modern Europe*, a cura di BENITO RIAL COSTAS, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 201-226. (Citato a p. 113.)
- PIERI, PIERO, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino, Einaudi, 1952. (Citato alle pp. 130, 133.)
- PIRROTTA, NINO, *Musiche intorno a Giorgione*, in *Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978)*, Castelfranco Veneto, Comitato per le Celebrazioni Giorgionesche, 1979, pp. 41-45. (Citato a p. 115.)
- PONTONE, MARZIA, *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio. Temi, parole e immagini di una mostra*, in «Libri&Documenti», XL-XLI (2014-2015), pp. 13-32. (Citato a p. 114.)
- PROCTOR, ROBERT, *An Index to the Early Printed Books in the British Museum from the Invention of Printing to the year 1500 with notes of those in the Bodleian Library*, London, Kegan Paul, 1898-1906. (Citato a p. 114.)
- RAVA, CARLO ENRICO, *L'arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*, Milano, Görlich, 1945. (Citato alle pp. 111, 115.)
- ROSENTHAL, ALBI, *The earliest accurate depiction of a musical instrument in a book*, in *Anatomie bibliologiche. Saggi di storia del libro per il centenario de «La Bibliofilia»*, a cura di LUIGI BALSAMO e PIERANGELO BELLETTINI, Firenze, Olschki, 1999, pp. 325-330. (Citato a p. 115.)
- ROSPOCHER, MASSIMO, *Il papa guerriero. Giulio II nello spazio pubblico europeo*, Bologna, Il Mulino, 2015. (Citato alle pp. 112-114, 117, 118, 120, 121, 123, 129.)
- *La miscellanea del Cardinale: la battaglia della Polesella tra stampa, manoscritto e oralità*, in *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura*

- y la información*, a cura di GIOVANNI CIAPPELLI e VALENTINA NIDER, Trento, Università degli Studi di Trento, 2017, pp. 31-50. (Citato alle pp. 112, 120-122, 130.)
- *La voce della piazza. Oralità e spazio pubblico nell'Italia del Rinascimento*, in *Oltre la sfera pubblica. Lo spazio della politica nell'Europa moderna*, a cura di MASSIMO ROSPOCHER, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 9-30. (Citato a p. 113.)
- *Songs of War. Historical and Literary Narratives of the «Horrendous Italian Wars» (1494-1559)*, in *Narrating War Early Modern and Contemporary Perspectives*, a cura di MARCO MONDINI e MASSIMO ROSPOCHER, Berlin-Bologna, Duncker&Humbolt – Il Mulino, 2013, pp. 79-98. (Citato a p. 113.)
- ROSPOCHER, MASSIMO e ROSA SALZBERG, «*El vulgo zanza*»: spazi, pubblici, voci a Venezia durante le Guerre d'Italia, in «*Storica*», XLVIII (2010), pp. 83-120. (Citato a p. 121.)
- SALZBERG, ROSA, *Ephemeral city. Cheap print and urban culture in Renaissance Venice*, Manchester, Manchester University Press, 2014. (Citato a p. 113.)
- *In the mouths of charlatans. Street performers and the dissemination of pamphlets in Renaissance Italy*, in «*Renaissance Studies*», XXIV/5 (2010), pp. 638-653. (Citato a p. 122.)
- SAMEK LUDOVICI, SERGIO, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato. Dal Quattrocento al Seicento*, Milano, Ares, 1974. (Citato a p. 111.)
- SANDER, MAX, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, 6 voll., Milan, Hoepli, 1942. (Citato alle pp. 110, 111, 114, 123, 125, 127, 128, 130, 133, 134.)
- SANTORO, CATERINA, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Comune di Milano, 1964. (Citato alle pp. 120, 123, 125-128, 130, 133, 134.)
- SCAGLIA, RICCARDO, *Lorenzo de Rossi, tipografo valenzano del secolo X*, Alessandria, Unione Tipografica, 1935. (Citato a p. 109.)
- SCHIZZEROTTO, GIANCARLO, *Otto poemetti volgari sulla battaglia di Ravenna del 1512*, Ravenna, Edizioni della Rotonda, 1968. (Citato alle pp. 133, 134.)
- SENECA, FEDERICO, *Venezia e papa Giulio II*, Padova, Liviana, 1962. (Citato a p. 129.)
- STC – *Short-Title Catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, London, Trustees of the British Museum, 1958 (*Supplement*, London, The British Library, 1988).
- TENNER, MARIE, *Ubi sunt: an elegiac Topos in the Fete Champêtre*, in *Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978)*, Castelfranco Veneto, Comitato per le Celebrazioni Giorgionesche, 1979, pp. 61-66. (Citato a p. 116.)
- ZAGO, ROBERTO, *Giustinian, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, vol. LVII, pp. 208-212. (Citato a p. 121.)
- ZAMPIERI, ADRIANA, *Il Notturmo Napolitano. Catalogo delle edizioni*, in «*La Bibliofilia*», LXXVIII (1976), pp. 107-187. (Citato a p. 115.)

PAROLE CHIAVE

Lorenzo Rossi; Ferrara; editoria popolare; battaglia della Polesella; Biblioteca Trivulziana di Milano.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Giancarlo Petrella, bibliografo e storico del libro, è docente di *Storia del Libro e dell'Editoria* presso l'Università Federico II di Napoli. Ha insegnato presso l'Università Cattolica di Milano-Brescia e l'Università degli Studi di Sassari e Bergamo. Nel 2013 ha conseguito l'abilitazione scientifica per la I fascia (professore ordinario). Membro del comitato scientifico delle riviste «La Bibliofilia» e «Paratesto», è fondatore e direttore della rivista «L'Illustrazione», dedicata al libro a stampa illustrato, edita da Olschki. È autore di un centinaio di contributi e di una decina di monografie (tra le più recenti *L'oro di Dongo ovvero per una storia del patrimonio librario del convento dei Frati Minori di Santa Maria del Fiume*, Firenze, Olschki 2012; *I libri nella torre. La biblioteca di Castel Thun: una collezione nobiliare tra XV e XX secolo*, Firenze, Olschki 2015; *À la chasse au bonheur. I libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli e altri episodi di storia del collezionismo italiano del Novecento*, Firenze, Olschki, 2016; *L'impresa tipografica di Battista Farfengo a Brescia fra cultura umanistica ed editoria popolare: 1489-1500*, Firenze, Olschki, 2018).

giancarlo.petrella@unina.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIANCARLO PETRELLA, *Nuovi accertamenti per la tipografia ferrarese del primo Cinquecento. Lorenzo Rossi e una miscellanea Trivulziana di stampe popolari*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 109–140.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

STREGHE IN TIPOGRAFIA. UN OPUSCOLO DELLA BIBLIOTECA CASANATENSE

LORENZO BALDACCHINI – *Università di Bologna*

Il saggio offre uno studio su un opuscolo *sine notis* riguardante un episodio di caccia alle streghe avvenuto nel 1517 in Valcamonica e ne propone l'attribuzione all'editore veneziano Guglielmo da Fontaneto. Quest'opera, conservata in copia unica presso la biblioteca Casanatense, è dedicata a Isabella d'Este.

The article examines a *sine notis* pamphlet concerning a witch-hunt in Valcamonica in 1517. The essay proposes the attribution of that edition to the Venetian printer Guglielmo da Fontaneto. The work, preserved in a single copy in the Casanatense Library, is dedicated to Isabella d'Este.

In una miscellanea della Biblioteca Casanatense di Roma un opuscolo di quattro carte in 4° ci trasmette il resoconto di una vicenda drammatica: un episodio di caccia alle streghe dei primi anni del Cinquecento in Valcamonica.¹ Come sostiene Andrea Dal Col, anche se si trattò di uno dei fenomeni persecutori di maggior gravità «la documentazione è molto scarna: pochi documenti trascritti da Marin Sanudo nei *Diari*, alcune decisioni del Consiglio dei Dieci e lettere dei rettori bresciani trovate recentemente».² Questo attribuisce una certa importanza come fonte proprio al libretto della Casanatense, che pure non si discosta molto dalle altre fonti nella versione dei fatti. Può essere interessante rilevare come la stampa, nei suoi inizi, non sia stata molto ricettiva degli avvenimenti relativi alla persecuzione delle streghe.³ Certamente dal punto di vista della teoria inquisitoria la pubblicazione del famigerato *Malleus maleficarum* di Heinrich Kramer (e Jacob Sprenger) nel 1487⁴ «è stata spesso interpretata come l'evento che innescò una potente ondata di caccia alle streghe, destinata, nei decenni successivi a dilagare in molte parti d'Europa».⁵ Secondo Tamar Herzog questo testo influenzò anche le persecuzioni avvenute in Italia settentrionale nel primo trentennio del Cinquecento «spesso (anche se non sempre) guidate – e difese negli scritti – da inquisitori della Congregazione domenicana della Lombardia, alcuni dei quali avevano conosciuto personalmente Kramer».⁶ Forse si tratta di un caso, ma la prima opera pubblicata in Italia nella quale si faccia direttamente riferimento al *Malleus*, la *Summa summarum quae Tabiena dicitur*

1 Biblioteca Casanatense, vol. misc. 2680.12. Editio CNCE 39613. Ne esiste una digitalizzazione online: https://books.google.it/books?id=eyh6XP303soC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

2 ANDREA DAL COL, *L'Inquisizione in Italia. Dal XII al XXI secolo*, Milano, Mondadori, 2006, p. 204.

3 Sul fenomeno la letteratura è sterminata. Fondamentale resta il noto lavoro di BRIAN LEVACK, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2008, traduzione italiana condotta sulla terza edizione inglese.

4 HENRICUS INSTITORIS e JACOBUS SPRENGER, *Malleus maleficarum*, Speyer, Peter Drach, 1487, ISTC ii00163000.

5 TAMAR HARZIG, *Heinrich Kramer e la caccia alle streghe in Italia*, in "Non lasciar viver la malefica". *Le streghe nei trattati e nei processi (sec. XIV-XVII)*, a cura di DINORA CORSI e MATTEO DUNI, Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 167-196: 169.

6 *Ivi*, p. 170.

di Giovanni Cagnazzo⁷ (Editi6 CNCE 8292), che ben ne conosceva l'autore, fu pubblicata da Benedetto Faelli a Bologna il 19 febbraio 1517, cioè alla vigilia degli avvenimenti di cui ci occupiamo. Cagnazzo, reggente di San Domenico, aveva ricoperto la carica di inquisitore di Bologna dal 1494 al 1513. Inoltre – e vedremo tra poco perché questo può essere considerato significativo – era in stretti rapporti con Ercole d'Este, signore di Ferrara.

Sul recto della prima carta leggiamo questo titolo in carattere gotico:

Summario de le strie con li strioni cum qui // bujdam fati apte additis.
Compofto // per Carlo Emiliano. Intitolato // Alla Illust. S. Ifabella digniff. //
Marchioneffa di Mantua.

Segue un *Proemio* con una iniziale xilografica che sarà decisiva per l'ipotesi di attribuzione dell'opuscolo ad un'officina tipografica. La prima riga è ancora in gotico, mentre nel resto del *Summario* il carattere sarà sempre romano. Rivolgendosi alla dedicataria (Isabella d'Este, moglie di Francesco II Gonzaga), l'autore dice di aver annotato «l'altro giorno alchune cose circa striges» e le ha volute mandare alla Marchesa di Mantova. Così prima si potranno intendere «le conditioni di tal sfortunati poi alchune accomodate poesie con altre condecete hystorie & gran parte di cosmographia per il ditto loro si potrà comprehendere». Lo stampato è privo di sottoscrizione e datazione. O per meglio dire il verso dell'ultima carta si chiude con una data sia topica che cronologica: «Breni Vallisch. xii. Kalendas Ianuarii. M.D. XIX», che però si riferisce certamente al luogo dove gli avvenimenti sono avvenuti e dove presumibilmente è stato scritto e redatto il testo e non la località dove il testo è stato stampato. A tutt'oggi non risulta infatti che siano esistite tipografie a Breno nel XVI secolo. Prima di addentrarci nell'esame del testo stesso proviamo a stabilire alcuni punti fermi.

1. L'autore. Carlo Emiliano è in realtà Carlo Miani, castellano di Breno, una delle località della Valcamonica interessate da una serie di processi per stregoneria negli anni compresi tra il 1518 e il 1521.⁸ Costui il 24 giugno, nel momento in cui la psicosi collettiva della caccia alle streghe tocca il suo acme, invia una lunga lettera al funzionario veneto Marino Zorzi in cui si dilunga su «...alcuni eretici convenuti et sententiati poi vivi brusati, i quali oltraché havevano rinegato la sancta fede et tolto il summo et gran diavolo per suo Idio, ge haveano promesso de far quel più mal a lor possibile, et hanno fatto morir più donne et homeni, et molti altri infiniti mali hanno fatto».⁹
2. L'edizione. Come si è detto, l'opuscolo non è sottoscritto, ma le due iniziali xilografiche presenti (una grande P a c. air e una piccola S a c. a iv) con ogni probabilità

⁷ Editi6 CNCE 8292, anche di questa è disponibile una copia digitale: https://books.google.it/books?id=880MJvTNirkC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

⁸ *Cronologia dei processi inquisitoriali in Valle Camonica (1518-1521)*, in *Ci chiamavano streghe*, a cura di ANDREA RICCHINI, prefazione di PIER LUIGI MILANI, Bari, Laterza, 2009, pp. 235-237.

⁹ Citato in MASSIMO PREVIDEPRATO, «Tu hai renegà la fede». *Stregoneria e Inquisizione in Valcamonica e nelle Prealpi lombarde dal XV al XVIII secolo*, Nadro di Ceto (Brescia), EDIT: T.E., 1992, pp. 68-69, 75. La lettera è riportata in MARINO SANUDO, *I diarii*, a cura di RINALDO FULIN, Venezia, Visentini, 1879-1903 (Bologna, Forni, 1969-1970), vol. XXV, coll. 545-548.

sono quelle usate in alcune edizioni a Venezia da Guglielmo da Fontaneto: precisamente nell'*Opera omnia* di Giovanni Pico della Mirandola del 22 marzo 1519 e ne *Odorum libri quatuor* di Orazio il 7 aprile 1520.¹⁰ È bene precisare che dire “usate da” non significa automaticamente poter affermare con sicurezza che l'edizione sia stata stampata da Guglielmo da Fontaneto. Sappiamo bene che determinati materiali, come le letterine xilografiche, potevano avere una certa circolazione, con frequenti scambi e/o condivisioni a vario titolo tra più aziende. Inoltre, mentre l'iniziale più grande, quella con la lettera P, è inequivocabilmente la stessa, quella più piccola, una S, ha dimensioni tali che non consentono di stabilire se le piccole differenze rilevabili tra l'una e le altre siano dovute all'incisione (e quindi si tratti di xilografie simili, magari realizzate a partire dallo stesso disegno, ma non identiche) oppure ad un diverso grado di usura determinatosi nel tempo. Questo tipografo, attivo a Venezia dal 1514 al 1553, sia da solo che in società con Pietro Facolo, Girolamo Giberti, Melchiorre Sessa il vecchio e gli eredi di Pietro Ravani, come editore si servì della tipografia di Giovanni Padovano. L'attività di Guglielmo fu consistente. Editi6 registra 115 sue edizioni. La produzione si presenta piuttosto varia, comprendendo sia prodotti di modeste dimensioni alquanto effimeri in volgare, come l'opuscolo in questione, sia pubblicazioni più importanti, quali classici in latino o opere di carattere scientifico o astrologico e infine di letteratura in volgare contemporanea. La copia della Casanatense è l'unica conosciuta.

3. La dedicataria. Isabella d'Este, marchesa di Mantova, era figlia quell'Ercole d'Este che fu in stretti rapporti, come si è visto, con l'inquisitore Giovanni Cagnazzo (suo confessore fino al 1504), legato a sua volta all'autore del *Malleus*, presente peraltro a Ferrara agli inizi del Cinquecento. Era andata in sposa, come già ricordato, a Francesco II Gonzaga, signore di Mantova, dove era stato inquisitore Domenico Pirri (altro domenicano persecutore di streghe e stregoni) e appartenente alla stessa cerchia di Cagnazzo.¹¹ Isabella, che era quindi Marchesa di Mantova, fu una delle donne più importanti e rappresentative del Rinascimento italiano.¹² Non era certo una cosa singolare che un'edizione fosse dedicata a lei. Ricordiamo – a mo' di esempio – che Mario Equicola le dedicò *In conservatione [!] divae Osanne Andreae Mantuanae oratio ad d. Isabellam estensem Mantuae principem*, stampata probabilmente a Mantova da Francesco Bruschi non prima del 1518 (Editi6 CNCE 18181). A Isabella, che l'aveva accolto assieme a Leonardo da Vinci, Luca Pacioli dedicò il trattatello *De ludo scachorum dicto Schifanoia*, che, rimasto manoscritto e ritenuto perduto, è stato rinvenuto nel 2006 nella raccolta della Fondazione

¹⁰ La lettera P si trova rispettivamente alle c. d4r e f6r della prima (CNCE 37620) e p7r e &7v della seconda (CNCE 22688), mentre letterine simili alla S sono a c. 2A1v, a6v, b2v, f4r, h3v, i4v di quest'ultima.

¹¹ Tra gli altri aveva fatto arrestare il podestà di Volta, Bartolomeo Arcero, provocando l'irritazione proprio di Francesco Gonzaga. Cfr. HARTZIG, *Heinrich Kramer e la caccia alle streghe in Italia*, cit., p. 185.

¹² Al riguardo, cfr. il classico studio di Luzio e Renier, ripubblicato non molti anni fa: ALESSANDRO LUZIO e RODOLFO RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di SIMONE ALBONICO, prefazione di GIOVANNI AGOSTI, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006.

Palazzo Coronini Cronberg di Gorizia.¹³ Data la natura del nostro opuscolo, una sorta di avviso a stampa, la figura di Isabella riassume sia quella di dedicataria che di destinataria della descrizione degli avvenimenti. Considerata anche l'ampiezza dei suoi interessi culturali, non è sorprendente che chi ha scritto e chi ha stampato il testo abbiano pensato di indirizzarlo a lei.

4. Il contenuto. Si tratta chiaramente, come già detto, di una sorta di avviso a stampa. Riguarda ovviamente streghe e stregoni, in una particolare stagione, come già detto, di processi (tanto che si è parlato di una vera e propria “caccia alle streghe”) nella zona della Valcamonica (ma non solo). In particolare si fa riferimento a donne che partecipano, mediante un favoloso viaggio al Tonale, ad un sabba:

...ut plurimum sono femine, qual hanno ditto, che ritrovandosi da rei pensieri occupati, che da necessita de robba, chi da lascivia sospinte, che de vendetta concitate, chi duna cosa chi d'un'altra spronate, le veterane di questa setta (strie nomate) da queste tale meschine, maxime da quelle che ocio si passevan, se n'andavano, & la cagion de sue tristezze intendendo, con accomodate parolle le confortavano, a l'incontro maggior beni o altro piaceri, secondo che tale (di malinconia agravate) haveano bisogno, li prometteano, & se como esse voleano fare, molto piu gli offeriano, & le povere meschine credule, da appetito astrette & da le predette vetule indutte (diabolo etiam instigante) di fare ogni cosa possibile, gli prometteano. Tunc la predicta maestra, una croce in terra facea, & sopra essa sputando con li piedi vituperosamente la calcava, & simile far alla discipula facea, & a renegar la sancta fede l'inducea, dicendo poi: Hor figliola mia voglio che ad uno bellissimo piacere se nandiamo qua consentiente. Subito uno bellissimo cavallo, over qualche altro animal se gli apresentava, sopra quali ditte montavano, & infra poco spatio di tempo, sopra uno spatioso, & fiorito piano, si attrovavano, sopra il monte Thonal posto, in cima questa valle fondato, ove ad uno corno el Trentino, dall'atro Valtolina termina. Nel qual ameno loco dicone haver visto infiniti homini & donne, che insieme, con gran piacer ballavano, chi cantando chi cum diuersi instrumenti sonando se nandavano, chi con altri festevoli giochi, & con diversi altri piaceri la vita sua passavano, altri a mense ben parate stando mangiavano. Dove etiam uno bellissimo fonte da uno excelso monte descender si vedea, dal qual Physon, Gyon, Euphrates & Tigris¹⁴ usciano, quali in diuersi loci spargendosi, tutta quella pianura rigavan, poi ad un amplo mar si scaricavano, nel qual molti, varii, terribili, & mostruosi pesci, in una terribil fontana a longe si vedeano, quai cum alchuni giganti, ad una insula habitanti, combatteano [...] (c. a1v-a2r).

Il luogo fantastico è ovviamente meraviglioso e colmo di ogni sorta di piacere terreno.

Poi che ad un'altra parte di quel ameno piano furno ritornati Doi magni & excelsi pallazi videro, cum ricche & varie colonne, ampli sottoportighi, scale dignissime, sale sumptuose, & ben miniate, poi infinite camere adornate & ben adobate,

¹³ LUCA PACIOLI, *Gli scacchi di Luca Pacioli. Evoluzione rinascimentale di un gioco matematico*, con due saggi di Attilio Bartoli Langeli ed Enzo Mattesini, Sansepolcro, Aboca Museum, 2007.

¹⁴ Sono i quattro fiumi menzionati nel *Genesis*. Il Physon è stato talvolta identificato col Nilo, talaltra col Gange. Il Gyon non è mai stato identificato.

stavano. Uno di quali pallazi alla gratiosa Venere, & cupidine, l'altro, al lieto bacho, hymeneo, thyoneo, & thoante era dicato, ove molti gran baroni & legiadre signori dimoravan, tra quali Semiramis, pasiphae, cleopatra cum el suo marchantonio, poi il commodo aurelio & Sardanapalo con soi seguazi stavano, apresso quali il grege epicureo con quelli delle doi cita acompagnati con alchuni cinedi, albergavano. A servizio di quai il figlio di mercurio & di venere si adoperava, nelli quali pallazi tutto quello che al stato di tale & tante gran potentie, si richiede parato stava [...] (c. a 2r) Nel i quali ameni & delectevol piaceri molti homeni & donne ben ornate, chi a piedi & chi sopra diversi animali, da molte bande concoreano, & da quelle desiate feste transtullo pigliavano, ove tutto quello che l'humana fragilita desiderava, par che in habundanza fusse. & essendo da la preditta sua maestra a mano per tutto condotta, par che ogniun molto grato la venuta sua avesse, & ali anteditti suoi piaceri la invitavano, chi de bellezza, & chi d'una cosa, chi d'un'altra la lodavano & vedendosi esser ben adornata, di vanagloria molto si pascea, & la piu bella donna & honorata poltrona fusse nel mondo esser li pareva, & d'il tutto la sua maestra molto ringratiava. Poi a questi desiati loci stando, vide alchuni bellissimoi gioveni che lieti incontro le veniano, che varii fiori in mano & diverse girlande in testa haveano, li quali approximandosi, da parte de suo signior le salutorno. Poi per una amena longa & vaga strata le condussero, a le cui Parti doi bellissimoi fiumi piacevolmente correano, uno di quali verso il destinato loco andava, laltro alor incontro venia, ove barche vagamente ornate si vedeano, da le qual voci soave s'udiano. Chi stati lieti o vagi amanti : vaten via melanconia¹⁵ & simili altre canzone cantavano, & con vari instrumenti sonando grati passavano qual strata da una bellissimoi vite quasi tutta adombrata era. Da le parte di la qual molti vaghi arbori stavano, che da ripe de fiumi uscendo & in alto crescendo il resto di la strata, cum ombre soavi copriano, per la qual a passo a passo per varii & odoriferi fiori con trombe & pifari acompagnati lieti se nandavano. Uno di quai fiumi, dal alto monte athlante, & da li monti de luna con grande strepito usciva diversi & infiniti paesi circondando, nel ante ditto lago entrava. L'altro dal preditto lago uscendo, ad uno circumflexo porto si scarincava. Ove: nave barcze [sic], caravelle, Gallere de piu fatte, Gxipy, Fuste, pallandre, saitye, & bregantini, & molti altri navili si vedeano, & forniti di tutto quello che ad una potente armata si richiede parati, stavano & tutte le insegne d'il so gran diavolo portavano [...] (c. a 2v).

Infatti non può mancare la sinistra presenza di Satana

A mezo d'il qual loco, uno grandissimo tribunal, tutto di oro & di seta coperto, si vedea. Ove una riccha sedia, di pietre preziose fornita apparea, circa la qual, laurata, euleo, peneo, letheo fiumi de molte gratie dotati coreano. Nel qual uno grandissimo signor regalmente sedea. Appreso quai Macometto di arabia con molti ydoli, il mago, con li arriani intorno stava. Etiam il gran gigante Nembrot de chan, iecta de sem, & suphena di iaphet, a guardia d'una gran torre in sanaar con li caldei si vedeano. Poi li herculi, atheo, nino, dari, cyro, xerses li herodi, pilato, nero, & alexandro. Poi infiniti re di turchia, armenia, persia, syria, egypto, le ethyopie, & di l'alta & bassa lybia si vedeano. A longe sopra nno [sic] grandissimo elephante, il gran Can d'il cathayo, accompagnato da molti re di sarmatia, Scythia, Tartaria, Tanguth, Cambalu, Mangi, & altri signori indiani, sotto saturno situati. Poi quel

¹⁵ Cfr. ÉMILE PICOT, *La raccolta di poemetti italiani della Biblioteca di Chantilly*, Pisa, Tipografia Mariotti, 1894, p. 19.

di calicut a passo a passo venia. Cornelia con iuda leoni, marpesia con Lampedo, arpalice, camila, thamaris, ypolita & pantasilea, con infinito numero de amazone, a piedi di anndito [sic] signore stavano, dietro quale, Una obscura & orribil ombra apparea, qual da la gran babylonia usciva & dalli capiani [sic] accompagnata era, quali L'antichristo esser predicavano. A l'incontro di la qual, una chiara stella si li opponea, ch'el suo sfrenato desio, & i passi suoi alquanto rifestrenava. Appresso d'il qual preditto signor assai ricchi & magni baroni, & molti bellissimoi & ligiadri gioveni, stavano. Poi altri & infiniti servitori, a piedi & a cauallu con cani, sparaveri, astori falconi, griphoni, giriphalchi, & altri diversi ocelli da rapina, si vedeano, & tutti ad obedientia del preditto gran signor, prompti si dimonstravano, qual da molte le mure apuleiane torniato stava. Alla presentia del qual tutti gionti, inchinandosi a terra lo adoravano, & per il longo viaggio affannati, de li quatro eleti fiumi, con diversi vasi beveano. Ma poi che dalle bande furno tutti alargati, la vecchia over maistra a piedi del predicto signor se nandoe & li disse: ecco signor mio, per farti cosa agrata, hoti menato una discipula, qual vol sempre esser a tuoi comandamenti parata. Subito quel tal signor abraçando la preditta donna, molte carezze li faceva: Poi da tutti quelli altri gran baroni, fu molto honorata & carezzata maxime, da uno con il qual de li insieme si partie. Poi il preditto signore, con grate accoglientie, tocco la man alla giovane, & li disse sappi figliola ch'io son signor del mondo, & se voi esser delle nostre, ti faro tutto quello che saprai dimandare, ma non poi esser, se prima non reneghi la tua fede, & che tenghi mi per signore, & che per tuo idio mi adori. Al che la bestia consentiente su la sancta croce, con piedi calcando, & altri vituperi usando la sancta fede renego, & lui per proprio idio adoro, unde infinito numero di artigiarie in uno tempo tutte sclororno, per il che il ciel laer la terra tutto sottosopra pareo che insieme si riuoltasseron. Subito quel tal suo signor, uno bellissimo giovane inanci li fece venire, & per suo amante ge lo consegno, imponendoge che sempre a sua obiedienza dovesse star, e tutto quello che per il detto, li fusse imposto dovesse far, & che sempre di mal dovesse perpetrar (c. a 31).

C'è anche una sorta di notaio che tutto registra per anni e che è il primo a proposito del quale si accenna all'esecuzione.

E cosi la bestia, il tutto confirmando, sopra uno gran libro, che a piedi d'il anredito signor stava, giuro, ove tutti simil atti si anotavan. & il notario l'altro zorno fu vivo nel foco posto, qual a confessato a questo mestieri cinquanta doi anni esser exercitato. Qual tutte cose, puoi che furon quel suo signor stabilite, iurate & affimate, subito quel preditto amante, la sua sposa al sopra nominato ballo meno, ove tra le altre la sua maistra vide che in quelle lascivie con il sumptuoso suo amante, se ne stava, nel qual loco anche lei festizando se nandava, ove dicono tutti quelli piaceri che desideravano, maxime circa venerea ogni lascivie usando, che per le honeste orecchie si taceno. Dicono poi che ad uno certo tempo, & segnio statuito, eodem modo quo erano andate, de li se partiano, & in eodem loco dove erano sta tolte, in breve tempo si ritrovavano, & il piu de ditte meschine, dicono a questo vel simili modi esser sta decepte. Le qual poi de qui venute, & particolarmente interrogate, dicono che per spatio d'un hora circa cinquanta miglia faceano, & tutto quello che tochavano, diverso dal natural gie pareo, & quello che mangiavano substantia alchuna non gie dava, imo quando a casa ritornavano, molto affamate & strache si attrovavano, & quelle veste anelli, dinari, tazze, & altre cose che quando erano de li haveano, de qui nelle sue strazzolle si transmutavano (c. a31-a3v).

Satana, con gli altri diavoli, inducono le donne a commettere ogni sorta di nefandezze.

Poi dicono, che quello certo signore, le corna in testa portava, & che le mani, & piedi diversimodi da nostri erano, & quando il toccava la man, alla roversa la porgea, & vere lui esser il gran diavol sapeano. Interrogate circa li mali faceano, de qui responderunt: che quelli soi amanti diavolotti, in varie forme gli appareano, & li vedeano, ma ad altri invisibili stavano, & con loro carnalmente usavano, & de essi molto si contentavano, ma che il loro seme era freddo. Quali a far d'il male spesso ge insignavano, & se fare non voleano molto le batteano. Etiam d'una certa polver gie davano, qual sopra putti ponendola, subito moriano. Anchor butandone adosso ciaschadun altro animal, over sopra arbori & piante o moriano over sechavano. Dicono etiam, che sparzendone a l'aere, tempestar faceano, & che potevano far adormentar, disperder, perder lo latte, metter odio, & lascive far innamorar. Quae etiam profitentur quibusdam superstitionibus suis mederi, & quae mirabilius est dicono haver d'uno certo unguento, con il qual onzendosi invisibili andavano. Altre dicono, ongendo uno bastone, over la propria rocha, su la qual montando, in diversi loci, maxime a far d'il mal andavano. Alchuni hanno ditto: haver morto cinquanta, chi cento, & chi ducento humani, senza altri irrationali. Altri hanno ditto haver infinite piante fatto sechare, alchuni hanno ditto haver offeso solum a mentecapti, che di qui infiniti sono, ove anche diversi monstri come nel india stanno. Il vappor di la qual debbe per subterranea de qui passare, & tal monstri forsi causare. Altri scusandose, dicono solum a suoi proprii haver offeso tale do, tale tre, & quattro suoi proprii figlioli, per amor del diavolo dicono haver occisi. Hanno etiam ditto: alla croce, alla madonna, & in dispregio di la sancta fede infiniti oltragii, haver fatto, & quae peius est, alchuni quando si comunicavano il corpus dñi di boca ascosamente cavavano, & in contemptum summidei, in qualche sporcicia lo gittavano, & con uno de his sceleratis locutus fui qui de plano hoc & alia multa confessus fuit (c. 23v-24r).

Seguono le confessioni e le penitenze, dalle quali emerge anche la proprietà di tramutarsi in animali. Per chi non si pente, c'è il rogo.

Interrogate, quare questi extremi mali faceano, dicono: che quando dedicarunt se diavolo sempre di far male li promesseno, etiam perche quelli che piu mali faceano, dal suo signor più honorati & da gli altri molto piu carezati erano, quella che amazo li proprii figlioli, per capitanea di l'altre fu electa, la qual fu l'altro giorno honorevolmente arsa, altri secondo le sue prave operationi diversi Officii haveano. Interrogati se de li si conosceano, dicono de si, & quelli che de qui etiam de li se conosceano, uno l'altro se hanno scoperto, tra quali molti, qui in forma ovium deambulant, intrinsecus autem sunt lupi rapaces, molti di quali sono stati retentuti & hanno confessato multa esse vera quali essendo rebelli del sommo idio, deno esser in tutti li altri errori involti. Unde il anteditto Reuereñ. Monsignor Episcopo con li altri Reuereñ. Padri inquisitori. Inteso tali extremi & eccessivi peccati a quelli che sono venuti a penitentia, & che le sue colpe hanno de plano confesse, le sue penitentie hanno havute, chi ad tempus star in pregion, chi in pan & acqua gegiunare, over alle porte delle chiese, le sue penitentie publice debino fare, & chi ad uno modo & chi ad uno modo [sic] & ad unaltro, over manco del merito, ad exempio de gli altri sono penitentati. Ma a quelli che non hanno voluto andar

di peccati loro dimandar venia, ne hanno misi ad torturam, over per dubio d'essa voluto confessare, sono sta prima excommunicati, relapsi, & impenitenti, publicati, poi sono stati vivi al foco posti. & ivi con grande extremicio in piu fiati abrasiati in tutto circa cento, tra quali vinti huomini, il piu de quali, idio & la madonna, per suo adiuto in ultimis chiamavano: alle anime de quali Idio gli habbi pietade [...] (c. a4v).

Breni Vallisch.xii.Kalendas Ianuarii.M.D.XIX. (in fine)

L'avviso si riferisce evidentemente ad un episodio datato al 24 giugno del 1518, quasi contemporaneo del processo contro Benvegnuda detta Pincinella, i cui interrogatori avvennero, sempre in Valcamonica, tra il 19 e il 28 giugno 1518. Eventi entrambi riportati nei *Diarii* di Marin Sanudo.¹⁶ Come si vede sono presenti quasi tutti gli elementi caratteristici dello stereotipo del sabba,¹⁷ il volo notturno in groppa ad un animale, l'omaggio al demonio, l'abiura di Cristo e della fede, la profanazione della croce, la presenza di una sorta di setta satanica con il ruolo preminente di una donna, che si riunisce in luogo remoto e fantastico, infine i delitti e la capacità di mutarsi in animali. Appare abbastanza evidente che la visione, propria del *Malleus*, delle streghe come setta organizzata ed eretica devota a Satana (la stregoneria "diabolica") abbia conquistato molto spazio nell'Italia settentrionale, grazie agli inquisitori domenicani. Non è certo questa la sede (e mancano peraltro a chi scrive le competenze necessarie) per aggiungere qualcosa sul tema generale del sabba. È interessante però notare come lo zelo degli inquisitori suscitasse una reazione da parte della Repubblica di Venezia, dei cui territori faceva parte la Valcamonica. Il Consiglio dei dieci già il 14 luglio venne informato dei fatti e alla fine del mese bloccò l'azione inquisitoriale nella valle, ordinando al Podestà di Brescia di recarsi segretamente *in loco* e di farsi consegnare dal Vescovo i documenti dei processi in corso.¹⁸ Ne nacque una sorta di controversia che si concluse quando il governo veneziano decise di stabilire delle regole per lo svolgimento dei processi inquisitoriali, prevedendo la costante presenza di due giuristi laici in Valcamonica e poi dei rettori, della loro corte e di quattro giuristi bresciani al proseguimento delle cause in città.¹⁹ Non si deve dimenticare che l'istituzione della Congregazione del Sant'Uffizio (1542) contribuì a mitigare la carica repressiva soprattutto in relazione alle condanne per stregoneria.²⁰

Infine, proprio avendo presente le pagine conclusive del libro citato di Carlo Ginzburg,²¹ nelle quali allude al rapporto tra alcuni funghi allucinogeni e il raggiungimento dello stato di ebbrezza dell'estasi, mi sento di fare una (forse) banale considerazione.

16 SANUDO, *I diarii*, cit., coll. 632-650. Nell'interrogatorio a Pincinella del 27 giugno l'accusata fa riferimento ad una «signora del zuogo», personaggio omonimo da quello che emerge da un processo mantovano della fine del '400, *domina ludi*, sulla quale cfr. CARLO GINZBURG, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017, p. 123.

17 Su cui fondamentale: *ivi*.

18 DAL COL, *L'Inquisizione in Italia*, cit., pp. 207-209.

19 STEFANO BRAMBILLA e ATTILIO TOFFOLO, *Lo scontro sulla stregoneria in Valle Camonica tra la Repubblica di Venezia e il Papato nei documenti del 1518-1521*, Breno, Circolo culturale Ghislandi, 2010, http://www.circologhislandi.net/wp-content/uploads/2010/09/diarii_del_sanudo.pdf.

20 La letteratura è sterminata. Si veda almeno FRANCO CARDINI e MARINA MONTESANO, *La lunga storia dell'Inquisizione: luci e ombre della "leggenda nera"*, Roma, Città Nuova, 2005 e GIOVANNI ROMEO, *Inquisitori, esorcisti e streghe nell'Italia della Controriforma*, Firenze, Sansoni, 1990.

21 GINZBURG, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, cit., pp. 331-316.

Non è da escludere che le confessioni estorte con la tortura facciano riferimento ad esperienze estatiche determinate dall'assunzione di sostanze allucinogene. Ebbene, nella Valcamonica, teatro di questa tragica vicenda, esistono tuttora ben 150 varietà di funghi.²² Inoltre

la Valcamonica è risultata essere una delle valli alpine di maggior diffusione, sia qualitativamente che quantitativamente, di questi elementi vegetali psicotropi. La presenza della *Psilocybe semilanceata*, uno dei funghi più "potenti" fra questi, è stata da noi registrata per la prima volta in quel territorio.²³

Altri elementi che restano da chiarire sono la ragione precisa della dedica di Miani ad Isabella d'Este e il ruolo esercitato dal Sanudo per l'approdo tipografico del resoconto. Il riferimento alla «signora del zuogo» dell'interrogatorio di Pincinella ci rimanda ad un processo mantovano di alcuni decenni prima: ma sembra una *liaison* un po' troppo debole. Anche se ne troviamo un'altra, sempre nei *Diarii* del Sanudo. Nel citato processo mantovano la figura centrale non è una donna, ma un uomo, tal Giuliano Verdena, che compiva pratiche magiche con l'aiuto di alcuni bambini. Ebbene nella confessione di Pincinella, il 18 giugno, a la domanda di come si chiamava il demonio con il quale aveva commerci, aveva risposto: Zuliano. Impossibile dire se si tratti di pure coincidenze o se invece ci siano dei sottili fili tra le due vicende e se l'eco del processo di fine Quattrocento fosse ancora vivo a Mantova e Isabella ne fosse consapevole. Per cui il Miani avrebbe potuto ritenere che la vicenda potesse essere interessante per la Marchesa di Mantova. Pare però almeno credibile che una donna come Isabella, vera intellettuale umanista, curiosa di tutto, comprese le cose scientifiche o metafisiche, unica donna del Rinascimento ad essersi fatta costruire uno studiolo, ma che nutriva anche un grande interesse per l'occulto, l'esoterico e il misterioso, abbia potuto accogliere con interesse il resoconto dell'Emiliano, la cui redazione si colloca peraltro proprio poco prima della morte del marito Francesco. Non risultano poi rapporti diretti con il Sanudo, né con Miani, almeno dall'epistolario, nel quale però sono presenti cinque lettere di Paolo Zane, vescovo di Brescia (il cui ruolo nella repressione delle streghe è documentato non solo dall'opuscolo),²⁴ l'ultima delle quali però datata 15 maggio 1514, cioè qualche anno prima degli avvenimenti qui ricordati. Ma una coincidenza temporale che forse può contribuire a contestualizzare ancora di più gli avvenimenti di cui ci siamo occupati è quella con le 95 tesi spedite da Martin Lutero al suo vescovo (forse non affisse) nell'autunno del 1517, meno di un anno prima. Anche se l'agostiniano di Wittenberg non avrebbe poi avuto toni meno duri nei confronti della stregoneria.²⁵

22 Cfr. GIAMPIERO CAMICIOTTI e CARLO PIUMETTI, *Funghi della Valcamonica*, Chiari, Nordpress, 1997.

23 GIORGIO SAMORINI, *Sulla presenza di funghi e piante allucinogene in Valcamonica*, in «Bollettino dell'Istituto camuno di studi preistorici», XXIV (1988), pp. 132-136, <https://www.samorini.it/doc1/sam/valcam.htm>: 132.

24 «Unde il Reueren. Monsignor Episcopo nostro di Bressa Domino Paulo zane, insieme con li Reverendi padri di la heretica pravita indagatori, hauta di tal cosa noticia, sono de qui venuti, & le sue debite inquisitioni fatte, hanno molti in tali errori trovati...» (c. a iv).

25 MARTIN LUTERO, *Scritti politici*, trad. da GIUSEPPE PANZIERI SAIJA, prefazione di LUIGI FIRPO, Torino, UTET, 1978, p. 515.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRAMBILLA, STEFANO e ATTILIO TOFFOLO, *Lo scontro sulla stregoneria in Valle Camonica tra la Repubblica di Venezia e il Papato nei documenti del 1518-1521*, Breno, Circolo culturale Ghislandi, 2010, http://www.circologhislandi.net/wp-content/uploads/2010/09/diarii_del_sanudo.pdf. (Citato a p. 148.)
- CAMICIOTTI, GIAMPIERO e CARLO PIUMETTI, *Funghi della Valcamonica*, Chiari, Nordpress, 1997. (Citato a p. 149.)
- CARDINI, FRANCO e MARINA MONTESANO, *La lunga storia dell'Inquisizione: luci e ombre della "leggenda nera"*, Roma, Città Nuova, 2005. (Citato a p. 148.)
- DAL COL, ANDREA, *L'Inquisizione in Italia. Dal XII al XXI secolo*, Milano, Mondadori, 2006. (Citato alle pp. 141, 148.)
- Editu6 – *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, <http://edit16.iccu.sbn.it>.
- GINZBURG, CARLO, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017. (Citato a p. 148.)
- HARZIG, TAMAR, *Heinrich Kramer e la caccia alle streghe in Italia*, in "Non lasciar viver la malefica". *Le streghe nei trattati e nei processi (sec. XIV-XVII)*, a cura di DINORA CORSI e MATTEO DUNI, Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 167-196. (Citato alle pp. 141, 143.)
- INSTITORIS, HENRICUS e JACOBUS SPRENGER, *Malleus maleficarum*, Speyer, Peter Drach, 1487. (Citato a p. 141.)
- ISTC – *Incunabula Short Title Catalogue*, https://data.cerl.org/istc/_search.
- LEVACK, BRIAN, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2008. (Citato a p. 141.)
- LUTERO, MARTIN, *Scritti politici*, trad. da GIUSEPPE PANZIERI SAIJA, prefazione di LUIGI FIRPO, Torino, UTET, 1978. (Citato a p. 149.)
- LUZIO, ALESSANDRO e RODOLFO RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di SIMONE ALBONICO, prefazione di GIOVANNI AGOSTI, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006. (Citato a p. 143.)
- PACIOLI, LUCA, *Gli scacchi di Luca Pacioli. Evoluzione rinascimentale di un gioco matematico*, con due saggi di Attilio Bartoli Langeli ed Enzo Mattesini, Sansepolcro, Aboca Museum, 2007. (Citato a p. 144.)
- PICOT, ÉMILE, *La raccolta di poemetti italiani della Biblioteca di Chantilly*, Pisa, Tipografia Mariotti, 1894. (Citato a p. 145.)
- PREVIDEPRATO, MASSIMO, "Tu hai renegà la fede". *Stregheria e Inquisizione in Valcamonica e nelle Prealpi lombarde dal XV al XVIII secolo*, Nadro di Ceto (Brescia), EDIT:T.E., 1992. (Citato a p. 142.)
- Cronologia dei processi inquisitoriali in Valle Camonica (1518-1521)*, in *Ci chiamavano streghe*, a cura di ANDREA RICCHINI, prefazione di PIER LUIGI MILANI, Bari, Laterza, 2009, pp. 235-237. (Citato a p. 142.)
- ROMEO, GIOVANNI, *Inquisitori, esorcisti e streghe nell'Italia della Controriforma*, Firenze, Sansoni, 1990. (Citato a p. 148.)

SAMORINI, GIORGIO, *Sulla presenza di funghi e piante allucinogene in Valcamonica*, in «Bollettino dell'Istituto camuno di studi preistorici», xxiv (1988), pp. 132-136, <https://www.samorini.it/doc1/sam/valcam.htm>. (Citato a p. 149.)

SANUDO, MARINO, *I diarii*, a cura di RINALDO FULIN, Venezia, Visentini, 1879-1903 (Bologna, Forni, 1969-1970). (Citato alle pp. 142, 148.)

PAROLE CHIAVE

Caccia alle streghe; Valcamonica; Isabella d'Este; Guglielmo da Fontaneto.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Lorenzo Baldacchini è nato a Roma nel 1946. Ha cominciato a lavorare all'Estense di Modena ed è stato poi bibliotecario all'ICCU e ha diretto la Malatestiana di Cesena e l'Istituzione Biblioteche di Roma. Ha insegnato discipline bibliografiche e biblioteconomiche presso vari atenei (Calabria, Macerata, Roma Sapienza, Siena, Toscana e Udine). Dal 1993 al 2016 è stato docente all'Università di Bologna nel Campus di Ravenna. Ha diretto Master e Corsi di Alta Formazione in Italia ed è stato docente in Master a Lyon e a Tours. Membro del comitato di direzione di «AIB studi» e del Consiglio scientifico di «Bibliothecae.it», ha fatto parte del Consiglio Direttivo della Società Italiana di Studi Bibliografici e Biblioteconomici (SISBB). Per alcuni anni ha rappresentato l'Italia nello *Standing Committee Rare books & Manuscripts* dell'IFLA.

lorenzo.baldacchini@unibo.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LORENZO BALDACCHINI, *Streghe in tipografia. Un opuscolo della Biblioteca Casanatense*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», xi (2019), pp. 141-151.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

L'ÉDITION DE « VIES » DE SAINTS ET DE « VIES » DÉVOTES AU PORTUGAL AU XVI^E SIÈCLE : TEXTES ET CONTEXTES

PAULA ALMEIDA MENDES – CITCEM - *Université de Porto*

L'apparition de l'imprimerie à caractères mobiles a provoqué de profonds changements dans le domaine de la production du livre, qui montre une autonomisation croissante par rapport aux modèles graphiques du *codex* médiéval, en favorisant une diffusion multiple de textes de typologie différente. Dans le cas portugais, depuis les incunables, les œuvres inscrites dans le cadre de la littérature religieuse ou de spiritualité ont mérité l'attention de l'imprimerie : dans ce cadre, on met en évidence les « Vies » de saints, bienheureux, vénérables, hommes et femmes « illustres en vertu », avec une fonction exemplaire, dont les buts immédiats sont la glorification de la personne en question, l'éducation spirituelle et la promotion de son culte – et dans de nombreux cas, pour stimuler la béatification ou la canonisation de ce « chrétien exceptionnel ». Dans ce contexte, cet article cherche à attirer l'attention sur la centralité de l'apparition de l'imprimerie au Portugal, non seulement comme moyen de diffusion de la culture écrite à travers les « Vies » de saints et les « Vies » dévotes, ainsi que la culture visuelle, dans la mesure où ces œuvres sont généralement accompagnées par des images des personnages en question, qui déclinent de nouveaux goûts esthétiques et un souci croissant de l'attractivité des livres, à partir du XVI^e siècle, mais aussi pour les contextes de l'édition et de la circulation des œuvres, en analysant leurs prologues et dédicaces, ce qui nous permet d'entrevoir des réseaux clientélistes et de solidarité qui unissent les auteurs et les mécènes, qui sont configurés comme principaux « acteurs » dans le contexte des stratégies de communication de ce temps-là, et que, dans le cas des mécènes, favorisent l'émergence et la mise en place de moyens qui contribuent au renforcement de leur prestige familial et leur pouvoir symbolique.

The appearance of the movable-type printing has brought about profound changes in the field of book production, which shows a growing autonomy over the graphic models of the medieval *codex*, by favoring a multiple distribution of texts of different typology. In the Portuguese case, since the incunabula, the works inscribed within the frame-work of the religious literature or of spirituality have long deserved the attention of the printing press: in this frame, one highlights the “Lives” of saints, blessed, venerable and men and women “illustrious in virtue”, with exemplary function, whose immediate goals are the glorification of the person in question, the spiritual edification and the promotion of his/her cult – and in many cases, to stimulate the beatification or the canonization of this “exceptional Christian”. In this context, this article seeks to draw attention to the centrality of the emergence of printing in Portugal, not only as a means of spreading the written culture through the “Lives” of saints and the devout “Lives”, as well as visual culture, as these works are generally accompanied by images of the characters in question, which offer new aesthetic tastes and a growing concern for the attractiveness of books, from the XVIth century, but also for the contexts of publishing and circulation of works, by analyzing their prologues and dedications, which allows us to glimpse the clientelistic and solidarity networks that unite authors and patrons, who are configured as main “actors” in the context of the communication strategies of that time, and that, in the case of patrons, promote the emergence and the establishment of means that contribute to the strengthening of their family prestige and their symbolic power.

L'apparition de l'imprimerie à caractères mobiles, grâce à la contribution très importante de Johannes Gutenberg, a entraîné de profonds changements dans la production du livre, en favorisant une diffusion multiple de textes de typologie diverse et en contribuant, dans une large mesure, au fonctionnement d'une évolution culturelle en l'Europe occidentale.¹ Dans le cas portugais, l'aube de la presse, selon les études de Artur Anselmo,

¹ ELIZABETH EISENSTEIN, *The Printing Press As an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, 2 t., Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1979 ; ANTHONY GRAFTON, *The importance of being printed*, in «Journal of Interdisciplinary History», XI/2 (1980), pp. 265-283 ; LODOVICA BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2000 ;

ancre en place sûrement les dernières années des années 80 du XV^e siècle, plus précisément en 1487, l'année de l'édition du premier incunable, le *Pentateuco*, imprimé dans un atelier hébreu, situé à Faro et appartenant à Samuel Gacon.² Encore avant la fin du XV^e siècle, le *Tratado de Confissom*, imprimé en 1489, et le *Sacramental*, de Clemente Sanchez de Vercial, qui, selon certains auteurs, fut publié en 1488, sont deux exemples d'œuvres, en portugais, qui s'inscrivent dans le cadre de la littérature religieuse et de spiritualité.³ En effet, les oeuvres qui relèvent de la veine de la littérature religieuse ou la spiritualité étaient ceux qui, depuis le début de la presse et depuis longtemps, méritait, en particulier, l'attention des presses, nous prend ainsi à souscrire les mots d'Ugo Rozzo, selon lesquels le livre imprimé, lorsqu'il est né, est religieux.⁴ Dans ce contexte, les « Vies » de saints, bienheureux, vénérables et « hommes et femmes illustres en vertu » se distinguent, dont les objectifs immédiats sont la glorification de la personne en question, l'édification spirituelle et la promotion de son culte et, dans de nombreux cas, servent de stimulant à la béatification ou à la canonisation de ces « chrétiens exceptionnels ».⁵ Outre les œuvres liées à la liturgie, des missels, des manuels de confession, des sommes de conscience, des constitutions synodales ou des traductions de mystiques médiévaux, tels que Henricus de Herp ou Johann Tauler, sont des typologies littéraires qui ont connu un succès très significatif.⁶ En tout état de cause, il ne faut pas sous-estimer que, malgré le fait qu'au XVI^e siècle la presse n'était pas encore « solidifiée » au Portugal, les ateliers de typographie étant encore rares et les coûts liés à la publication d'un texte encore assez significatifs – sans oublier que les imprimeurs ont naturellement cherché à faire du profit – certaines œuvres semblent en effet être une sorte de best-seller, à évaluer par le nombre de réimpressions connues : rappelons, par exemple, *l'Imagem da Vida Christã* (première édition : 1563), de Fr. Heitor Pinto.⁷

D'autre part, il est important de ne pas perdre de vue la grande fortune que l'hagiographie avait connue. La littérature hagiographique, enracinée dans l'Antiquité, plus concrètement aux premiers temps du christianisme, lorsque les *Acta Martyrum*⁸ ont

FRÉDÉRIC BARBIER, *L'Europe de Gutenberg. Le livre et l'invention de la modernité occidentale*, Paris, Belin, 2006.

2 ARTUR ANSELMO, *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1981, pp. 87-116.

3 *Ibidem*, p. 100.

4 UGO ROZZO, *Editoria e storia religiosa (1465-1600)*, in *Storia dell'Italia Religiosa*, sous la dir. de GABRIELE DE ROSA, TULLIO GREGORY et ANDRÉ VAUCHEZ, Roma-Bari, Laterza, 1994, t. II, pp. 137-166, p. 137.

5 RENÉ AIGRAIN, *L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2000 ; PETER BROWN, *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, trad. par ALINE ROUSSELLE, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984 ; RÉGINALD GRÉGOIRE, *Manuale di Agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano, Monastero San Silvestro Abate, 1996 ; SOFIA BOESCH GAJANO, *La Santità*, Roma-Bari, Laterza, 1999 ; PAULA ALMEIDA MENDES, *Paradigmas de Papel: a edição de « Vidas » de santos e de « Vidas » devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII)*, Porto, CITCEM, 2017.

6 MARIA DE LURDES CORREIA FERNANDES, *Espiritualidade (Época Moderna)*, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, sous la dir. de CARLOS MOREIRA DE AZEVEDO, Lisboa, 2000, Círculo de Leitores, 2000, t. II, pp. 187-193 ; ZULMIRA C. SANTOS, *Hagiografia. A prosa religiosa e mística nos séculos XVII-XVIII*, in *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Alfa, 2002, t. III, pp. 165-169.

7 FRANCISCO LEITE FARIA, *O maior sucesso editorial do século XVI: a Imagem da Vida Cristã de Frei Heitor Pinto*, in «Revista da Biblioteca Nacional, Lisboa», II/série 2 (1987), pp. 83-110.

8 FRANCESCO SCORZA BARCELLONA, *Dal Modello ai modelli*, in *Modelli di santità e modelli di comportamento. Contrasti, intersezioni, complementarità*, sous la dir. de GIULIA BARONE, MARINA CAFFIERO et

commencé à être diffusés, constitue l'un des sous-genres de la littérature religieuse et de spiritualité de très grand succès. Au cours du Moyen Âge, l'écriture de « Vies » des saints sera largement cultivée, privilégiant avant tout le modèle monastique de sainteté,⁹ qui d'une certaine manière devint « institutionnalisé » par le genre hagiographique et resta prédominant sur (même pour des personnages difficilement canonisables...), semblant dans une certaine mesure prouver que la sainteté était une prérogative des religieux, malgré les différentes nuances et recompositions que cette conception a subi, notamment dans le domaine des laïcs,¹⁰ comme le montre le problème autour de la « sanctification des mariés », étudié par Maria de Lurdes Correia Fernandes.¹¹

De même, il est important de souligner que l'avancée progressive de la Réforme protestante dans plusieurs territoires européens, à partir de 1517, a provoqué une fracture dans la chrétienté occidentale.¹² Comme on le sait, la Réforme, déclenchée par Martin Luther, a provoqué de profonds changements dans le culte liturgique, dans la lecture de la Bible, dans les sacrements, dans la dévotion aux saints et à la Vierge Marie et dans l'abolition des ordres religieux. Cependant, bien que le royaume portugais se soit montré très peu perméable aux « courants réformistes », il nous semble que la production et l'édition grandissantes de « Vies » de saints ne peuvent, bien entendu, être dissociées d'un contexte historique qui, dans les domaines de L'Église catholique avait tendance à privilégier et à revaloriser les aspects qui les différenciaient et les distinguaient des territoires réformés.

FRANCESCO SCORZA BARCELLONA, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, pp. 9-18 ; FRANCESCO SCORZA BARCELLONA, *Le origini*, in *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma, Viella, 2005, pp. 19-89.

- 9 JEAN LECLERCQ, *L'amour des lettres ou le désir de Dieu : Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1990 ; ALAIN BOUREAU, *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1993. Pour l'hagiographie médiévale portugaise, cf. AIRES AUGUSTO NASCIMENTO, *Hagiografia*, in *Dicionário de Literatura Medieval galega e portuguesa*, sous la dir. de GIULIA LANCIANI et GIUSEPPE TAVANI, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, pp. 307-310 ; JOSÉ MATTOSO, *Le Portugal de 950 à 1550*, in *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, sous la dir. de GUY PHILIPPART, Turnhout, Brepols, 1996, t. II, pp. 83-102 ; MARIA CLARA ALMEIDA LUCAS, *Hagiografia Medieval Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- 10 ANDRÉ VAUCHEZ, *La sainteté du laïc dans l'Occident médiéval : naissance et évolution d'un modèle hagiographique (XII^e-début XIII^e siècle)*, in *Sainteté et martyre dans les religions du livre*, sous la dir. de JACQUES MARX, Bruxelles, Éditions de L'Université de Bruxelles, 1989, pp. 57-66.
- 11 MARIA DE LURDES CORREIA FERNANDES, *Espechos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica. 1450-1700*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa/ Faculdade de Letras do Porto, 1995.
- 12 JOSÉ SEBASTIÃO DA SILVA DIAS, *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960, t. I ; ÁLVARO HUERGA, *La vida cristiana a los siglos XV-XVI*, in *Historia de la Espiritualidad*, Barcelona, Juan Flors, 1969, t. II, pp. 15-139 ; FRANCIS RAPP, *L'église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1971 ; JEAN DELUMEAU, *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, PUF, 1973 ; JEAN DELUMEAU et MONIQUE COTTRET, *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, PUF, 1996 ; MARIA DE LURDES CORREIA FERNANDES, *Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos : reformas, pastoral e espiritualidade*, in *História Religiosa de Portugal*, sous la dir. de CARLOS MOREIRA DE AZEVEDO, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, t. II, pp. 15-38 ; STEFANO CAVALLOTTO, *Santi nella Riforma. Da Erasmo a Lutero*, Roma, Viella, 2009 ; JOSÉ ADRIANO DE FREITAS CARVALHO, *Antes de Lutero : a Igreja e as reformas religiosas em Portugal no século XV. Anseios e limites*, Porto, CIT-CEM/Afrontamento, 2016 ; LUCIA FELICI, *La Riforma Protestante nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Carocci, 2016.

D'autre part, comme on le sait, les chemins nouveaux de la spiritualité de l'époque post-Trente ont été intégrés dans le sillage de l'héritage du mouvement de réforme spirituelle européen connu sous le nom de *Devotio moderna*, affirmé comme une dimension indispensable, dans le sens d'une spiritualité plus pratique et de contours affectifs et sensibles. En ce sens, les livres religieux et de spiritualité qui, dans ce contexte, peuvent être considérés comme des "objets de dévotion", jouent un rôle important dans le cadre des pratiques, en particulier dans le domaine privé, encourageant l'inculcation croissante des modalités de lecture silencieuse, largement favorisée par la variété des formats de livres imprimés ; nous devrions nous rappeler, par exemple, de l'expansion croissante des livres de poche.¹³

On doit aussi prendre en compte que l'offensive accentuée dans la Contre-Réforme, visant l'orientation et la modélisation du comportement des fidèles, dans le cadre d'une stratégie de discipline sociale¹⁴ – qui avait commencé avec la tentative de réorganisation du culte des saints, avec la création de la Congrégation des Rites et cérémonies, en 1588, qui a contribué à la réaffirmation de l'autorité papale dans la reconnaissance de la sainteté, en établissant les critères et les procédures qui permettraient à la Curie ratifier le culte officiel des nouveaux saints, définies pendant le pontificat d'Urbain VIII (et édictées par les décrets de 1625 et 1634) – a potentialisé la production massive de « Vies » de saints et de « Vies » dévotes, avec une fonction normative et paradigmatique.¹⁵ En outre, la tentative de réorganiser le culte des saints – rappelons-nous qu'il y avait un "saint" – Saint Guinefort -, qui était un chien...¹⁶ a conduit à une distinction "formelle" entre les « Vies » de personnes canonisées et les « Vies » d'hommes et de femmes « illustres en vertu », dans la mesure où, bien qu'elles aient été perçues comme des exemples para-

- ¹³ RAFAEL M. PÉREZ GARCIA, *Sociología y lectura espiritual en la Castilla del Renacimiento, 1470-1560*, Madrid, FUE, 2005 ; RAFAEL M. PÉREZ GARCIA, *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*, Gijón, Trea, 2006 ; JOSÉ ADRIANO DE FREITAS CARVALHO, *Lectura espiritual en la Península Ibérica (siglos XVI-XVII)*, Salamanca, SEMYR, 2007 ; JOSÉ ADRIANO DE FREITAS CARVALHO, *Espiritualidade portátil. Um mundo a reconhecer ?*, in « Via Spiritus », xx (2013), pp. 135-161.
- ¹⁴ MARINA CAFFIERO, *Tra modelli di disciplinamento e autonomia suggestiva*, in *Modelli di santità e modelli di comportamento. Contrasti, intersezioni, complementarità*, sous la dir. de GIULIA BARONE, MARINA CAFFIERO et FRANCESCO SCORZA BARCELLONA, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 265-278 ; ADRIANO PROSPERI, *Riforma cattolica, Controriforma, disciplinamento sociale*, in *Storia dell'Italia religiosa*, sous la dir. de GABRIELE DE ROSA, TULLIO GREGORY et ANDRÉ VAUCHEZ, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 3-48.
- ¹⁵ ROMEO DE MAIO, *L'ideale eroico nei processi di canonizzazione della controriforma*, in *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, Napoli, Guida, 1992, pp. 253-274 ; PETER BURKE, *How to be a Counter-Reformation saint*, in *Religion and Society in early modern Europe. 1500-1800*, sous la dir. de KASPAR VON GREYERZ, London, George Allen & Unwin, 1984, pp. 46-47 ; JEAN-MICHEL SALLMAN, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Paris, PUF, 1994 ; PETER BURSCHER, "Imitatio sanctorum". *Ovvero : quanto era moderno il cielo dei santi post-tridentino ?*, in *Il concilio de Trento e il moderno*, sous la dir. de PAOLO PRODI et WOLFGANG REINHARD, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 309-333 ; GIULIO SODANO, *Il nuovo modello di santità nell'epoca post-tridentina*, in *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, sous la dir. de CESARE MOZZARELLI et DANILO ZARDIN, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 189-205 ; SIMON DITCHFIELD, *Il mondo della Riforma e della Controriforma*, in *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma, Viella, 2005, pp. 261-329 ; MIGUEL GOTOR, *Le théâtre des saints modernes : la canonisation à l'âge baroque*, in *Des saints d'État ? Politique et sainteté au temps du concile de Trente*, sous la dir. de FLORENCE BUTTAY et AXELLE GUILLAUSSAU, Paris, PUPS, 2012, pp. 23-33.
- ¹⁶ JEAN-CLAUDE SCHMITT, *Le Saint Lévrier, Guinefort, guérisseur d'enfants depuis de XIII^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, 2004.

digmatiques de « sainteté », du moins de sainteté « vécue », leur culte n'avait pas été toujours reconnu officiellement par la Curie romaine, coagulant ainsi la prolifération de textes que nous appelons « biographies dévotes », souscrivant ainsi à la définition proposée par Maria de Lurdes Correia Fernandes.¹⁷ L'heroïcité de vertu devient un aspect central dans le domaine de la perception et de la reconnaissance de la sainteté.¹⁸ De plus, comme on le sait, le genre hagiographique avait reçu, depuis le XVI^e siècle, des coups de renouvellement, stimulés par la redécouverte de la biographie classique, dans le contexte de l'Humanisme, avec une croissante préoccupation philologique, archéologique et historiographique, dirigé à une enquête rigoureuse des sources, auxquelles avait appelé l'attention Erasme,¹⁹ et aussi avec les contributions de Georg Witzel, Luigi Lippomano.²⁰ et Laurent Surius,²¹ Rosweyde, les bollandistes et les bénédictins de Saint-Maur.²² En outre, cette littérature avait été imposée comme une sorte de « littérature alternative » sur la couture formée par la littérature de fiction, considérée dangereuse pour les femmes et les jeunes.²³ De plus, il suffit d'évoquer les critiques de moralistes comme Peter Malón de Chaide dans le prologue de *La Conversión de la Magdalena* (Barcelone, 1588),²⁴ ou les épanchements de Bartolomé Carrasco Figueroa dans le prologue 'al lector' des première et seconde parties de son *Templo Militante, Flos Sanctorum, y Triumphos de sus virtudes* (1613).²⁵

- 17 MARIA DE LURDES CORREIA FERNANDES, *Entre a família e a religião : a « Vida » de João Cardim (1585-1615)*, in « Lusitania Sacra », v/2^a série (1993), pp. 93-120.
- 18 BURKE, *How to be a Counter-Reformation saint*, cit., pp. 46-67 ; DE MAIO, *L'ideale eroico nei processi di canonizzazione della controriforma*, cit., pp. 253-274.
- 19 SERENA SPANÒ, « Bien qu'il n'existe pas une hagiographie humanistique ». *Spunti diversi, da Boccaccio a Erasmo*, in *Scritture, Carismi, Istituzioni. Percorsi di vita religiosa in Età Moderna. Studi per Gabriella Zarri*, sous la dir. de CONCETTA BIANCA et ANNA SCATIGNO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 123-137.
- 20 SOFIA BOESCH GAJANO, *La raccolta di vite di santi di Luigi Lippomano. Storia, struttura, finalità di una costruzione agiografica*, in *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo. Strutture, messaggi, fruizioni*, sous la dir. de SOFIA BOESCH GAJANO, Fasano di Brindisi, Schena, 1990, pp. 111-130.
- 21 SERENA SPANÒ MARTINELLI, *Cultura umanistica, polemica antiprotestante, erudizione sacra nel De probatis Sanctorum historiis de Lorenzo Surio*, in *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo. Strutture, messaggi, fruizioni*, sous la dir. de SOFIA BOESCH GAJANO, Fasano di Brindisi, Schena, 1990, pp. 445-464.
- 22 SOFIA BOESCH GAJANO, *Dai leggendari medioevali agli "Acta Sanctorum" : forme di trasmissione e nuove funzioni dell'agiografia*, in « Rivista di Storia e Letteratura Religiosa », XXI/2 (1985), pp. 219-244.
- 23 PETER RUSSELL, *El Concilio de Trento y la Literatura Profana*, in *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 442-478.
- 24 On utilise l'édition suivante : PEDRO MALÓN DE CHAIDE, *La Conversión de la Magdalena*, prólogo y notas del P. Félix García vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- 25 « Llegado es el tiempo, Christiano, y curioso Lector, en que dando de mano a las profanas y fabulosas poesias, que (sin ofender a lo que es agudeza de ingenio) tan estragados tienen los entendimientos, y gustos humanos, puedas entretener te con otras verdaderas, y santas : pues la piedad inmensa ha permitido, que de la misma enfermedad salga la medicina, como el daño de la mortal biuora que con ella misma sana. Esta admirable traça nos enseñó la Magestad eterna, quando en la mayor de sus hazañas, venciendo con el arte, el arte, quiso, que si de vn árbol salio la muerte, saliesse de outro la vida. Y assi, si te dauan gusto, y passatempo Boscanes, Orlandos, Gofredos, y sus ymitadores, con ingeniosas aventuras, y memorables hechos. Aqui hallaràs afectos, y sentimientos amorosos, Principes, y Caualleros, tanto mas firmes y discretos, valerosos, y gallardos, quanto va de la verdade la sombra, y de lo viuuo a lo pintado. Y si te agradaron Archadias, Dianas, Galateas, y Philidas, sus imaginados amores, y belezas : aqui veràs Nimphas, y Pastoras hermosissimas, que enamoraron, no a los hombres mortales, sino al que enamorado dellos les comprò la vida con su muerte.

Ainsi, le contexte de la Contre-Réforme, en visant une stratégie qui a favorisé le disciplinement, a conduit à la (re) mise à jour et à la récupération de certains modèles de sainteté proposés comme guides de comportement et paradigmes d'imitation par les lecteurs et les fidèles, tels que le martyr, qui a continué pendant l'Époque moderne à constituer le "modèle" par excellence, dans la mesure où lui, souffrant la mort, imite le Christ et confesse sa foi, qui a été largement favorisée par les circonstances historiques et religieuses de l'époque; l'évêque, conformément aux directives du concile de Trente, qui favorisaient la revalorisation de l'esprit évangélique et du zèle pastoral;²⁶ le prêtre, dont la figure subissait une évolution en harmonie avec la nouvelle époque post-Trente; le religieux; le missionnaire, dont le paradigme a été particulièrement diffusé par les hagiographies et biographies dévotes des jésuites; le pénitent; l'ermite; et les divers exemples de laïques, dans lesquels "pontifiaient" les cas de sainteté royale²⁷ ou nobiliarchique.

I LES TEXTES SUR LES « SAINTS »

Un regard sur la production de « Vies » de saints et de « Vies » dévotes au Portugal tout au long du XVI^e siècle permettra d'affirmer qu'un ensemble important de textes de cette nature a été publié au cours de la période en question, en déclinant un cadre qui se révèle à l'aune d'autres territoires européens, en particulier ceux de matrice catholique, en même temps qu'ils reflètent la fortune du genre hagiographique.

À côté de l'édition de « Vies » de saints et de « Vies » dévotes individuelles, au Portugal, dans le XVI^e siècle, les compilations hagiographiques se démarquent – *Ho Flos Sanctorum em lingoagem portugues* (1513), imprimé à Lisbonne, par Hermão de Campos et Roberto Rabelo, le *Livro insigne das flores e perfeições das vidas dos gloriosos santos do Vêlho e Novo Testamento* (Lisbonne, 1579), de Marcos Marulo Spalatense et traduit par Fr. Marcos de Lisboa, et le *Martirologio dos Santos de Portugal e festas gerais do reino* (Coimbra, 1591), du Père Álvaro Lobo (S.J.) – et aussi les chroniques religieuses, comme la *Primeira Parte das Crónicas da Ordem dos Frades Menores* (Lisbonne, 1557) et la *Parte Segunda das Crónicas da Ordem dos Frades Menores* (Lisbonne, 1562), du Fr. Marcos de Lisboa, et la *Primeira Parte do Compêndio das Crónicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo* (Lisbonne, 1572) du Fr. Simão Coelho. En revisitant l'histoire de leurs familles

Y en fin, si te entretenias, y gustauas de artificiosas comedias, Toscanas, y Españolas, y de su estraña pompa, y costoso aparato. Aquí verás recitantes formosissimos, que en los amphiteatros, y Scenas mas celebres del mundo recitaron de manera, que agradando al Rey del Cielo, y a su Corte soberana assombraron a los Emperadores, y tiranos de la tierra. De suerte, que sin mudar estilo podrás, si quieres, mejorar en este libro el gusto de tu alma, como hizo san Pablo, que aficionado a lleuar Epistolas contra la Iglesia, vino despues a escreuir las para su remedio, y regalo » (BARTOLOMÉ CARRASCO DE FIGUEROA, *Templo Militante, Flos Sanctorum y Triumphos de sus virtudes*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1613, *Al lector*.)

26 RAUL ALMEIDA ROLO, *L'évêque de la Réforme tridentine. Sa mission pastorale d'après le vénérable Barthélémy des Martyrs*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1965; HUBERT JEDIN et GIUSEPPE ALBERIGO, *Il tipo ideale di vescovo secondo la riforma cattolica*, Brescia, Morcelliana, 1985.

27 ROBERT FOLZ, *Les saints rois du Moyen Âge en Occident (VI^e-XIII^e siècles)*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1984; ROBERT FOLZ, *Les saintes reines du Moyen âge en Occident (VI-XIII siècles)*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1992; SARA CABIBBO, *La santità femminile dinastica*, in *Donne e fede*, sous la dir. de LUCETTA SCARAFFIA et GABRIELLA ZARRI, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 399-418.

religieuses, ces chroniques ont cherché à établir le lien très étroit qui unissait le fondateur à ses « fils », en traçant et en établissant un paradigme et une identité propres à chaque ordre religieux et la promotion de “leurs saints”, matérialisant ainsi une stratégie visant à affirmer son prestige – souvent enveloppé d’une certaine nostalgie de ses origines ...– et d’une légitimité spécifique, soutenue par la visibilité de la « sainteté » de ses membres, comme d’ailleurs nous rendent compte les « Vies » incluses dans leurs chroniques.

Pour autant que nous pouvons glaner, la première hagiographie individuelle imprimée au Portugal, selon les informations recueillies auprès de Diogo Barbosa Machado et Artur Anselmo, a été la *Vida de nosso padre S. Domingos* (Lisbonne : par Germão Galharde, 1520), écrite par Manuel Estaço²⁸ et traduite de latin en portugais par le Père Diogo de Lemos, dominicain du couvent de Benfica à Lisbonne et docteur en théologie, à l’instance de D. Joana da Silva, prieure du couvent de l’Annonciation de Lisbonne. Cette hagiographie serait rééditée en 1525 à Lisbonne : par Germão Galharde.²⁹ Cette « Vie » de saint Dominique, qui récupère la figure du fondateur de l’Ordre des Prêcheurs, dans le cadre de la fixation qui est d’ailleurs commune à d’autres ordres et congrégations religieuses, tout au long de l’Époque moderne, avec des efforts concertés en vue de la glorification de ses fondateurs, en grande partie en soulignant son « charisme », ouvrira ainsi l’émergence d’une veine littéraire qui va être amplifiée, en particulier à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle.

L’édition de cette hagiographie décline certains aspects qui méritent notre attention, dans la mesure où ils retraceront le panorama éditorial des « Vies » des saints et des « Vies » dévotes au Portugal tout au long du XVI^e siècle : l’augmentation progressive des traductions vernaculaires ; le souci de fournir, dans la langue vernaculaire, un large éventail de textes à un public plus large, qui, dans bien des cas, ne dominaient pas le latin ; l’inclusion d’images et de gravures, qui reflètent l’importance et la centralité de la presse, non seulement comme moyen de diffusion de culture écrite, mais aussi de culture visuelle.

L’augmentation progressive des traductions, notamment du latin vers le vernaculaire, déclare sans ambiguïté un cadre basé sur l’exaltation de la dignité du portugais en tant que langue dotée d’aptitudes fonctionnelles dans le domaine de la littérature,³⁰ malgré le prestige des langues classiques, à la suite de l’Humanisme, et de la coagulation d’une littérature novilatine au Portugal.

Si, comme nous l’avons déjà dit, jusqu’au milieu du XVI^e siècle, les « Vies » de saints étaient *grosso modo* celles qui ressortaient dans la scène éditorial, nous avons vérifié qu’à partir de la seconde moitié du siècle, plusieurs personnages décédés “« en odeur de sainteté », mais dont le culte n’avait pas encore été reconnu officiellement par la Curie romaine, suscita et entretenit l’attention de divers auteurs, dans la mesure où ils étaient, comme ceux qui étaient déjà saints, des exemples paradigmatiques « de vertu » et, dans ce sens, ils sont proposés à l’imitation des fidèles et des lecteurs. L’augmentation progressive de la production d’œuvres de cette nature conduira naturellement à la récupération et à la réac-

28 MANUEL ESTAÇO, *Vida (começa-se a) de nosso padre S. Domingos*, Lisboa, Germão Galharde, 1520.

29 MANUEL ESTAÇO, *O livro da vida do glorioso padre S. Domingos*, Lisboa, Germão Galharde, 1525.

30 EUGENIO ASENSIO, *La lengua compañera del Imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal*, in «Revista de Filología española», XLIV (1961).

tualisation de plusieurs modèles de sainteté, ainsi que de figures néo-testamentaires telles que Saint Jean l'Évangéliste. Le modèle monastique de sainteté, « institutionnalisé » par le genre hagiographique et qui est resté longtemps prédominant (même pour les personnages difficilement « canonisables »), a montré dans une certaine mesure que la sainteté était une prérogative des religieux, malgré les différentes nuances et recompositions que cette conception a subi, notamment dans le domaine des laïcs.

Dans ce groupe, il convient de mentionner les œuvres qui relatent la vie des fondateurs d'ordres ou de congrégations religieux, non seulement les plus anciens mais aussi les plus récents.³¹ Dans le cas particulier des « Vies » des fondateurs médiévaux, ceux-ci semblent constituer une sorte de « renaissance » de la mémoire historique de leurs ordres et de leurs « saints », d'autant plus significative que, tout au long du XVI^e siècle, au Portugal, les ordres monastiques ont fait l'objet de tentatives de réforme, certaines relativement réussies et durables, d'autres très ponctuelles ou même frustrantes, comme l'a montré José Sebastião da Silva Dias.³² De cette manière, il nous semble que la réhabilitation des ancêtres fondateurs est souvent faite pour évoquer la « pureté » des temps du christianisme primitif et le besoin urgent de revenir à cette condition.

Dans ce contexte, nous ne pouvons pas perdre de vue les « vies » d'autres religieux, tels que Fr. Luis de Montoya (*Historia de la vida del muy religioso varón fray Luis de Montoya*, Lisbonne, 1589 et 1598),³³ par Fr. Jeronimo Román, Saint Hyacinthe (*Breve sumario da santa vida, religiosos costumes e muito grandes milagres do glorioso padre S. Jacinto da Ordem dos frades pregadores*, Lisbonne, 1594),³⁴ par le Fr. Agostinho de Montalsino ou Saint François Xavier (*Historia da vida do Padre Francisco de Xavier e do que fizeram na Índia os mais religiosos da Companhia de Jesus*, Lisbonne, 1600), par le Père João de Lucena.³⁵ François Xavier n'est canonisé qu'en 1622, mais sa « Vie », dont l'*editio princeps* sortit en 1600, démarque le modèle du missionnaire, qui se cristallisera dans le contexte évangélicisateur des XVI^e-XVII^e siècles et qui, avec modèle du martyr, deviendra l'un des nouveaux modèles que les ordres religieux (et surtout la Compagnie de Jésus)³⁶ ont commencé à promouvoir parmi leurs membres comme un idéal à imiter et que la littérature hagiographique a été chargée de diffuser, bien qu'on puisse souvent la soupçonner que cette divulgation fonctionnait principalement au sein même de l'ordre en tant que forme de prestige.

31 RAIMONDO MICHETTI, *Le raccolte di vite di santi come fonti per la storia degli ordini religiosi d'Età moderna*, in *Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo (secoli XV-XVII)*, sous la dir. de BRUNO PELEGRINO, Galatina, Congedo, 2009, t. 1, pp. 21-38.

32 DIAS, *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, cit.

33 JERÓNIMO ROMÁN, *Historia de la vida del muy religioso varón fray Luis de Montoya*, Lisboa, António Álvares, 1589 et *Historia de la vida del muy religioso varón fray Luis de Montoya*, Lisboa, António Álvares, 1598.

34 AGOSTINHO MONTALSINO, *Breve sumario da santa vida, religiosos costumes e muito grandes milagres do glorioso padre S. Jacinto da Ordem dos frades pregadores*, Lisboa, Manuel de Lira, 1594.

35 JOÃO LUCENA, *Historia da vida do Padre Francisco de Xavier e do que fizeram na Índia os mais religiosos da Companhia de Jesus*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1600.

36 CHARLOTTE CASTELNAU-L'ESTOILE, *Les ouvriers d'une vigne stérile. Les jésuites et la conversion des Indiens au Brésil (1580-1620)*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2000 ; FRANCESCA CANTÙ, *La Conquista spirituale. Studi sull'evangelizzazione del Nuovo Mondo*, Roma, Viella, 2007.

La mémoire d'autres figures liées à l'Église est également diffusée à travers le document écrit, au Portugal, au XVI^e siècle. Comme exemple on peut référer l'*Historia da vida e martyrio de Santo Thomaz Arcebispo de Cantuária* (Coimbra, 1554), traduite par Diogo Afonso, qui introduit le lecteur au cas d'un archevêque exemplaire martyrisé par ordre d'Henri II d'Angleterre. Il faut noter que ce texte a été publié en 1553, qui a été en effet une année très importante dans l'histoire religieuse de l'Angleterre, dans la mesure où Marie Tudor est montée sur le trône et rétablie le catholicisme dans ce royaume, après la fracture avec Rome opérée par son père, Henri VIII. En ce sens, peut-être plus que la version d'un modèle, cette traduction et la question conséquente semblent se rapporter, surtout, avec l'intérêt portugais dans l'Église d'Angleterre, qui continuera à être alimenté au cours des décennies suivantes, à travers la publication d'ouvrages comme l'*Hystoria ecclesiastica del scisma del Reyno de Inglaterra* (Lisbonne : par Antonio Alvares, 1558) et la *Segunda parte de la historia ecclesiastica del scisma de Inglaterra* (Lisbonne : par Antonio Alvares, 1594), composées par le Père Pedro de Ribadeneira (SJ).

Dans ce contexte propice à la diffusion du modèle du « parfait évêque », conformément aux nouvelles exigences pastorales et religieuses, il n'est pas sans importance que nous trouvions l'application de ce paradigme à l'écriture de « Vies » de prélats qui ont vécu et développé leur action avant la promulgation des décrets tridentins : c'est le cas du *Sumario de la vida del primer arzobispo de Granada don fray Hernando de Talavera* (Évora : par André de Burgos, 1557), où l'évêque est présenté comme un prélat exemplaire, qui unit ses préoccupations pastorales et réformatrices, surtout en ce qui concerne la formation du clergé, à la correction des vices et des abus non seulement de la part des ecclésiastiques, mais aussi des fidèles, et à son programme personnel d'ascétisme et de dévotion, consolidé par la pratique des vertus théologiques et cardinales. La *Vita Gondisalvi Pinarii Episcopi Visensis*, écrite par Diogo Mendes de Vasconcelos, publiée pour la première fois en 1591 (Eborae, apud Martinum Burgensem),³⁷ présente une image de D. Gonçalo Pinheiro en tant qu'un « évêque modèle » conformément aux directives tridentines. De cette manière, le biographe, en plus d'exprimer la vaste leçon que l'évêque de Viseu avait de l'astronomie, de la géométrie et des langues grecque et hébraïque, souligne son zèle pastoral et son action réformatrice, à savoir l'élaboration des nouvelles *Constituições do bispado de Viseu* (Coimbra, par João Álvares, 1556), qui ont été imprimés par sa commande.

Les figures des cinq martyrs du Maroc, dont le culte remonte au XIII^e siècle, ont également connu un nouveau souffle au XVI^e siècle avec l'édition du *Tratado da vida e martirio dos cinco martires de Marrocos enviados por S. Francisco* (Coimbra, par João Álvares, 1568). Retrouvant et revisitant la mémoire de ces martyrs franciscains, cette hagiographie reflète clairement la pérennité du prestige de ce paradigme, qui continuait, à cette époque, à constituer le « modèle » de sainteté par excellence.

Le *Liuro da vida admiravel da bēaaventurada Catherina de Genoa & de sctā doctrina* (Lisbonne, 1564), traduit de l'italien vers le portugais par le Dr. Elias de Lemos,

³⁷ DIOGO MENDES DE VASCONCELOS, *Vita Gondisalvi Pinarii Episcopi Visensis*, Évora, Martim de Burgos, 1591.

semble refléter la valorisation progressive du modèle de la sainteté mystique qui, on le sait, commençait à s'affirmer à la fin du Moyen Âge, notamment dans la sphère féminine.

D'autre part, la *Vida e milagres de Santa Izabel Rainha de Portugal* (Coimbra, 1560) de Diogo Afonso de Macedo,³⁸ est publié dans le contexte de sa béatification en 1516. Cet ouvrage décline le modèle de la sainteté royale au féminin, dont les racines sont ancrées dans l'exemple de Sainte-Hélène et que, dans ce cas particulier, est très proche du paradigme incarné par sainte Elisabeth de Hongrie (qui était d'ailleurs la tante de Saint Elisabeth du Portugal).³⁹ Mais le haut exemple de Sainte Elisabeth de Portugal reflète le poids des modèles de sainteté incarnés par les matrones veuves, traduisant l'importance des modèles culturels légués par la tradition patristique et, en particulier, par les textes de saint Jérôme, ainsi que par des exemples réels tels que de Sainte Paule Romaine.

Dans ce panorama, il convient de mentionner l'édition d'une hagiographie d'un « saint » de condition modeste, intitulée *Ha Sancta Vida, e religiosa conversão de Fr. Pedro Porteiro do Mosteiro de Sancto Domingos de Evora* (Évora, par André de Burgos, 1570), écrit par l'humaniste André de Resende,⁴⁰ qui nous raconte le parcours existentiel d'un dominicain que l'Histoire a pratiquement ignoré, mais qui, à son époque, excellait dans la pratique de la charité et de l'amour des pauvres. Ces dimensions ont été essentielles pour la construction de sa réputation de sainteté.

La distribution bibliographique évoquée reflète l'appréciation croissante des « saints du Portugal et de ses conquêtes » comme le prince Ferdinand (fils du roi Jean I et de la reine Philippa de Lencastre)⁴¹ et la princesse Jeanne du Portugal (fille du roi Alphonse V et de la reine Isabelle de Coimbra), réalisant ainsi une stratégie qui est passé, en grande partie, par l'appréciation de la complémentarité étroite entre l'histoire religieuse et l'histoire politique, dans un cadre de glorification de la patrie et de construction d'une « sainteté territoriale », pour reprendre l'expression de Henri Fros.⁴² Cette construction d'une histoire de « sainteté territoriale » du royaume du Portugal, connaîtra un coup de pouce, depuis le XVII^e siècle, avec l'édition de l'*Officio Menor dos Sanctos de Portugal*

38 DIOGO AFONSO DE MACEDO, *Vida e milagres de Santa Izabel Rainha de Portugal*, Coimbra, João de Barreira, 1560.

39 ANTÓNIO DE VASCONCELOS, *Evolução do culto de Dona Isabel de Aragão*, 2 t., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1894; CABIBBO, *La santità femminile dinastica*, cit., pp. 399-418; CÉCILE VINCENT-CASSY, *Quand les reines étaient saintes. La canonization de Sainte Elisabeth de Portugal (1271-1336) et la monarchie espagnole au XVII^e siècle*, in «Faces de Eva», VII (2002), pp. 127-144.

40 ANDRÉ RESENDE, *Ha Sancta Vida et la conversion religieuse de Frère Pedro Porteiro du monastère de Sancto Domingos de Evora*, Évora, André de Burgos, 1570.

41 JOÃO ÁLVARES, *Chronica do santo e virtuoso Infante D. Fernando filho delrey D. João I*, Lisboa, Germão Galharde, 1527; JOÃO ÁLVARES, *Chronica dos feitos, vida e morte do Infante Santo D. Fernando*, Lisboa, Antonio Ribeiro, 1577.

42 HENRI FROS, *Culte des saints et sentiment national. Quelques aspects du problème*, in «Analecta Bollandiana», c (1982), pp. 729-735; SOFIA BOESCH GAJANO et MICHETTI RAIMONDO (éd.), *Europa Sacra. Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa tra Medioevo ed Età moderna*, Roma, Carocci, 2002; TOMMASO CALIÒ et ROBERTO RUSCONI (éd.), *San Francesco d'Italia. Santità e identità nazionale*, Roma, Viella, 2011; FLORENCE BUTTAY et AXELLE GUILLAUSSEAU (éd.), *Des saints d'État ? Politique et sainteté au temps du concile de Trente*, Paris, PUPS, 2012; MAÏTÉ BILLORÉ et GILLES LECUPPRE (éd.), *Martyrs politiques (Xe-XVIIe siècle). Du sacrifice à la récupération partisane*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.

(Lisbonne, 1629), écrit par Jorge Cardoso, et de l'*Agiologio Lusitano*, dont les trois premiers volumes, édités respectivement en 1652, 1657 et 1666, sont sous la responsabilité du même auteur.⁴³

2 LES IMAGES DANS LE LIVRE HAGIOGRAPHIQUE

Un autre aspect qui mérite d'être souligné est celui des différentes modalités de la représentation visuelle dans les hagiographies et les biographies dévotives. Les fonctions esthétiques et culturelles indéniables de l'image imprimée déclinent une appropriation utilitaire et pragmatique, influencée par les nouveaux goûts esthétiques et la préoccupation croissante pour l'attractivité des livres, qui, dans le cas des œuvres religieuses et de la spiritualité, s'unissent aux fonctionnalités dévotionnelles.⁴⁴ De cette manière, l'image du saint, bienheureux, vénérable ou homme ou femme « illustre en vertu » peut être présentée dans la page de couverture, comme dans le cas de *Vida e milagres de Santa Isabel Rainha de Portugal* (1560), où la reine Elisabeth du Portugal est représentée sur une gravure, encadrée dans un cartouche, revêtant l'habit de l'Ordre de Sainte Claire, avec une couronne d'épines sur la tête et tenant le bâton du pèlerin ; Sur le sol, nous trouvons la couronne royale, avec le sceptre royal collé à travers.⁴⁵ Certaines pages de titre sont composées de plusieurs gravures sur bois : c'est l'exemple du frontispice du *Livro da vida e milagres do glorioso e bem-aventurado S. Bernardo* (Lisboa, por Luís Rodrigues, 1544), écrit par Saint Guillaume⁴⁶ et traduit du français par Gonçalo da Silva, dédié à la reine Catherine de Habsbourg, femme du roi Jean III. Le titre occupe le centre, qui est flanquée de six petites images qui mettent en scène des épisodes de la vie du Christ (Annonciation, Visitation, Nativité, Circoncision, agonie sur le Mont des Oliviers, Ascension) ; au-dessus et en dessous on trouve douze gravées, représentant les apôtres. Dans d'autres cas, les couvertures des oeuvres portent le blason du dédicataire : à titre d'exemple, il convient de se référer à l'*Historia de la vida del muy religioso varón fray Luis de Montoya* (Lisbonne, Antonio Alvares, 1589 ; réédité à Lisbonne par le même imprimeur, en 1598), par le Frère Jerónimo Román, dédié à D. Cecília d'Eça. La couverture porte le blason de la famille de D. Cecília (la famille Eça) et de la famille de son mari (la famille César).

43 MARIA DE LURDES CORREIA FERNANDES, *História, santidade e identidade. O Agiologio Lusitano de Jorge Cardoso e o seu contexto*, in «Via Spiritus», III (1996), pp. 25-68 ; MARIA DE LURDES CORREIA FERNANDES, *O Agiologio Lusitano de Jorge Cardoso (1669) : hagiografia, memória, história e devoção na Época Moderna em Portugal*, in *Europa Sacra. Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa tra Medioevo ed Età Moderna*, sous la dir. de SOFIA BOESCH GAJANO et RAIMONDO MICHETTI, Roma, Carocci, 2002, pp. 227-240.

44 FERNANDO CHECA CREMADES, *La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo*, in *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, t. XXI, pp. II-200 ; PIERRE CIVIL, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI^e siècle : le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*, Paris, Publications de la Sorbonne/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996 ; OTTAVIA NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle imagine*, Roma, Laterza, 2011.

45 ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL, *A representação gravada da Rainha Santa Isabel : política e devoção*, in «Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias», XXVII/2^a série (2010), pp. 83-103.

46 SAINT GUILLAUME, *Livro da vida e milagres do glorioso e bem-aventurado S. Bernardo novamente traduzido da língua francesa*, trad. par GONÇALO DA SILVA, Lisboa, Luís Rodrigues, 1544.

3 LES DÉDICATAIRES DES OEUVRES

En fait, ce dernier exemple montre un aspect important du cadre lié à l'édition et à la circulation des textes au Portugal, qui constitue une dimension importante de la culture écrite de l'Époque moderne et qui concerne les mécènes, les sponsors et les commanditaires des œuvres. Le procès éditorial au Portugal dans les XVI^e et XVII^e siècles est inséparable de la centralité du mécénat et du clientélisme. On l'oublie parfois, mais plusieurs études cherchent aujourd'hui à revaloriser ces dimensions, à savoir que les interventions masculines et féminines dans l'édition et la circulation des livres aux XVI^e et XVIII^e siècles peuvent contribuer à révéler des personnalités disposant de moyens financiers et d'une influence politique apparemment reconnus pour le parrainage qu'elles donnent à certaines œuvres, contribuant ainsi à renforcer le prestige de leur famille et leur pouvoir. L'étude des dédicaces, en particulier des œuvres publiées entre le XVI^e et la première moitié du XVIII^e siècles et son contexte peut se révéler important dans le sens d'une meilleure compréhension de la direction que les lignes directrices et les goûts culturels (dans son sens le plus large) de l'Époque moderne peut avoir pris – bien que le dévouement peut être, comme on le sait, une ressource commerciale – mais aussi les réseaux de relations complexes, qui sont revêtus, surtout, d'une signification politique et sociale, basés sur des liens qui se fondent dans le procès de circulation et de diffusion de la communication littéraire. En ce sens, comme l'a noté Maria de Lurdes Correia Fernandes, les dédicaces des œuvres des temps modernes doivent « être lues avec la garde qui nécessite souvent la nécessité d'une protection (politique et religieuse) ou de matériel de soutien qui a déterminé le choix de certaines personnes pour protéger les œuvres ».⁴⁷ En effet, comme l'a souligné le même auteur, le seul fait que ces paratextes révèlent souvent de solides relations personnelles entre les auteurs et les mêmes personnalités est un indicateur important de réseaux complexes qui réunissait principalement des membres du clergé avec des personnalités importantes de la royauté et de la noblesse de l'époque.⁴⁸

C'était précisément dans l'orbite de la Famille Royale portugaise – le roi Jean III et sa femme, la reine Catherine de Habsbourg – qui gravitèrent, dans les premières décennies du XVI^e siècle, des éditions d'hagiographies.⁴⁹ Au roi Jean III a dédié Jeronimo Lopes, "fidalgo" de la maison du monarque, la *Chronica do santo e virtuoso Infante D. Fernando filho delrey D. João I* (Lisbonne, 1527). La reine Catherine a payé l'impression du *Livro da vida e milagres do glorioso e bem-aventurado S. Bernardo* (Lisbonne, par Luís Rodrigues, 1544), écrit par saint Guilherme, traduit du français en portugais par Fr. Gonçalo da Silva, moine cistercien et prieur du monastère d'Alcobaça, à la demande de D. Guiomar de Castro, sous-prieure du monastère d'Odivelas. Un autre dédicataire, le

47 MARIA DE LURDES CORREIA FERNANDES, *Recordar os "santos vivos" : Leituras e práticas devotas nas primeiras décadas do século XVII português*, in «Via Spiritus», I (1994), pp. 133-155 ; Voir aussi SERENA SPANÒ MARTINELLI, *Destinatari illustri e semplici lettori. Il pubblico dei testi agiografici (sec. XV-XVI) attraverso le dediche*, in, *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici*, sous la dir. de PAOLO GOLINELLI, Roma, Viella, 2000, pp. 181-192.

48 FERNANDES, *Recordar os "santos vivos" : Leituras e práticas devotas nas primeiras décadas do século XVII português*, cit.

49 PAULA ALMEIDA MENDES, *Dedicatórias e dedicatários de « Vidas » devotas e de santos em Portugal (séculos XVI-XVIII) : entre a proteção e a devoção*, in «Via Spiritus», XIX (2012), pp. 5-60.

cardinal D. Henrique, était aussi un membre de la Maison royale. Le cardinal Henri a été le dédicataire de la traduction de l' *Historia da vida e martyrio de Santo Thomaz Arcebispo de Cantuária* (1554), par Diogo Afonso de Macedo ; du *Sumario de la vida del primer arzobispo de Granada don fray Hernando de Talavera* (1557) (la dédicatoire lui est adressée par l'imprimeur André de Burgos, qui souligne le goût et le soin du cardinal en ce qui concerne l'édition de « muchos libros deuotos y provechosos ala republica christiana ») ; et la *Chronica dos feitos, vida e morte do Infante Santo D. Fernando* (1577), de Fr. João Álvares (O. Avis), par le Fr. Jerónimo Ramos (O.P.).

D'autre part, il semble que le nombre croissant de dédicaces adressée à un public féminin, une tendance qui est accentuée dans les XV^e et XVI^e siècles, reflète l'émergence, pour qui a déjà attiré l'attention Tiziana Plebani, d'un groupe important de lectrices, y compris la noblesse féodale, au passage du Moyen Age à la Renaissance, qui avait été dirigé vers un certain type de littérature commune.⁵⁰ Cependant, les « critères de base de la lecture féminine établie par saint Jérôme continueraient de dicter les lignes directrices principales pendant une longue période », tel que confirmé par les lignes proposées par Erasme, Juan Luis Vives et autres ou humanistes pédagogues.⁵¹ En effet, au cours des XVI^e et XVII^e siècles, a été mis au point une « prassi della lettura ideale femminile – pensata per lo più da uomini – si inserisce nella cornice di un tentativo di regolamentazione crescente di tutte le relazioni sociali, e dunque anche della vita delle donne, che caratterizza il periodo successivo al Concilio di Trento ».⁵² Dans ce contexte, comme a souligné Xenia von Tippelskirch, il est très curieux que la figure de la Vierge Marie est présentée comme un « lectrice parfaite » du XVI^e siècle, et donc transformée en exemple-modèle à imiter pour toutes les autres dames.⁵³

Cependant, bien que toutes les données ne valent ce qu'elles semblent être (parce que, comme nous le savons, la dédicace d'une œuvre à une figure particulière ou l'existence d'une œuvre dans une bibliothèque ne signifie pas que le celle-là a été lue) la dame noble apparaît au XVI^e siècle comme le destinataire privilégiée de certains types de textes qui, en particulier, assimilent des aspects liés au comportement moral et religieux. Par exemple, on peut rappeler que le Père João de Lucena (SJ) a adressé l' *Historia da vida do Padre Francisco de Xavier e do que fizeram na India os mais religiosos da Companhia de Jesus* (1600) à la duchesse de Bragança, D. Catarina, qui appartenait à la maison noble le plus important du royaume, après la Maison royale. L'humaniste André de Resende a adressé à D. Juliana Lara et Meneses, duchesse d'Aveiro (qui était la deuxième maison noble le plus important du royaume), *Ha Sancta Vida, e religiosa conversão de Fr. Pedro Porteiro do Mosteiro de Sancto Domingos de Evora* (1570), d'abord comme témoignage de l'estime qu'il avait pour cette grande dame et aussi par le soin et le souci dont elle et son mari ont voté « pour les choses concernant la piété et la religion ».

50 TIZIANA PLEBANI, *Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici tra medioevo e prima età moderna*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, sous la dir. de GABRIELLA ZARRI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 23-44.

51 FERNANDES, *Espelhos, Cartas e Guias*, cit., p. 119.

52 XENIA VON TIPPELSKIRCH, *Sotto controllo. Letture femminili in Italia nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2011, p. 180.

53 *Ibidem*.

À son tour, le père Jérôme Roman a dédié à Dona Cecilia d'Eça l'*Historia de la vida del muy religioso varón fray Luis de Montoya* (1589), non seulement comme un acte de reconnaissance des faveurs qu'il a reçu de cette dame et de son mari, Luis César, mais aussi par l'« *afficiō* » que cette dame avait pour « *las letras, y ler libros sanctos, y de outra lection curiosa y honesta, y tratar de ellos con tanta claridade de ingenio, que todas las cosas que toca las pone en sus propios lugares, y segun merecen* ». ⁵⁴ Dona Cecilia serait-elle une lectrice « curieuse » des « libros curieux » existants dans la bibliothèque de son mari, Luis César, auxquels se réfère le Père Jerónimo Román dans la dédicace, adressée à ce monsieur, de la « *da « Republica de los Elvecios o Sguizaros* », insérée dans la *Tercera Parte de las Republicas del Mundo* (Salamanque, en Yuan maison Fernandez, 1595) ? Peut-être, si l'on considère le témoignage du Frère Jérôme Roman, qui met en avant « l'autre » leçon « *curiosa y honesta* » de D. Cecilia.

De cette façon, les « Vies » de saints et les « Vies » dévotes investissent dans la diffusion de modèles de comportement dévot, ⁵⁵ dans ce cas féminin, en amplifiant une dimension qui sera développée plus tard par Saint François de Sales. Le goût de posséder des livres est associé à la tendance croissante à la « fabrication » de bibliothèques privées, qui sont des symboles de prestige et d'une certaine ostentation sociale et culturelle. ⁵⁶

4 CONCLUSIONS

L'ampleur croissante du filon formé par les « Vies » de saints et les « Vies » dévotes tout au long du XVI^e siècle au Portugal reflète l'expansion progressive de la presse, affirmée comme un moyen important non seulement de cristalliser la culture écrite, ainsi que la culture visuelle. La distribution de divers modèles de sainteté contenus dans les textes évoqués montre comment, à travers la *varietas*, une stratégie de construction et de discipline des comportements et des attitudes a été recherchée afin de séduire les lecteurs et les fidèles, à travers des textes et des images, afin de les persuader d'atteindre la « perfection » spirituelle et morale, en imitant les hauts exemples de la littérature hagiographique qui ont grandement contribué à la glorification de l'Église catholique. D'autre part, le noyau formé par l'édition de « Vies » de « saints » et d'hommes et de femmes « illustres en vertu » en langue portugaise reflète l'urgence de la construction d'une « sainteté territoriale » portugaise, que le baroque lusitanien accentue, peut être plus ou plus symptomatique si on tient compte que jusqu'à la fin du XVI^e siècle – et si nous excluons les saints du culte immémorial, en particulier les martyrs ou les vierges – de l'ancienne Lusitanie et de la Galice « romaine » ou datant du temps des Goths, il n'avait que deux saints canonisés, à savoir : saint Teotónio et saint Antoine (qui, pendant ces siècles, n'était même

⁵⁴ ROMAN, *Historia de la vida del muy religioso varón fray Luis de Montoya*, cit., Dédicace.

⁵⁵ FERNANDO BOUZA, *Lectures et espaces féminins autor de la reine Marguerite de Habsbourg-Styrie (1584-1611). À propos de la circulation et de l'imitation des modèles dévotionnels de Cour*, in « *La dame de coeur* ». Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIV-XVII siècles, sous la dir. de MURIELLE GAUDE-FERRAGU et CÉCILE VINCENT-CASSY, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 137-151.

⁵⁶ DAMIEN PLANTEY, *Les bibliothèques des princesses de Navarre au XVI siècle : livres, objets, mobilier, décor, espaces et usages*, Villeurbanne, Presses de L'enssib, 2016.

pas connu en Europe en tant que portugais, puisqu'il avait vécu et était mort en Italie ...). D'autre part, la dimension liée à l'édition et à la circulation des textes au Portugal tout au long du XVI^e siècle ne peut être dissociée de la centralité du mécénat qui le façonne et le conditionne : et, en ce sens, l'étude des paratextes qui accompagnent ces œuvres se revêtira une importance capitale dans la mesure où elles nous dévoileront des personnalités disposant de moyens financiers et d'une influence politique, contribuant ainsi à renforcer le prestige de leur famille et leur pouvoir symbolique.

Bien que nos recherches puissent éclairer certaines de ces voies, l'étude de la production et de l'édition de « Vies » de saints et de « Vies » dévotes au Portugal tout au long du XVI^e siècle ne pourra être dissocié d'autres dimensions, liées à des expériences spirituelles et religieuses, des pratiques de dévotion, avec des espaces « sacrés », etc., et pourra devenir plus clair si d'autres documents et d'autres sources permettent la comparaison de données.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AIGRAIN, RENÉ, *L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2000. (Citato a p. 154.)
- ÁLVARES, JOÃO, *Chronica do santo e virtuoso Infante D. Fernando filho delrey D. João I*, Lisboa, Germão Galharde, 1527. (Citato a p. 162.)
- *Chronica dos feitos, vida e morte do Infante Santo D. Fernando*, Lisboa, Antonio Ribeiro, 1577. (Citato a p. 162.)
- ANSELMO, ARTUR, *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1981. (Citato a p. 154.)
- ASENSIO, EUGENIO, *La lengua compañera del Imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal*, in «Revista de Filología española», XLIV (1961). (Citato a p. 159.)
- BARBIER, FRÉDÉRIC, *L'Europe de Gutenberg. Le livre et l'invention de la modernité occidentale*, Paris, Belin, 2006. (Citato a p. 154.)
- BILLORE, MAÏTÉ et GILLES LECUPPRE (éd.), *Martyrs politiques (Xe-XVIe siècle). Du sacrifice à la récupération partisane*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019. (Citato a p. 162.)
- BOUREAU, ALAIN, *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1993. (Citato a p. 155.)
- BOUZA, FERNANDO, *Lectures et espaces féminins autour de la reine Marguerite de Habsbourg-Styrie (1584-1611). À propos de la circulation et de l'imitation des modèles dévotionnels de Cour*, in « La dame de coeur ». Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIV-XVII siècles, sous la dir. de MURIELLE GAUDE-FERRAGU et CÉCILE VINCENT-CASSY, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 137-151. (Citato a p. 166.)
- BRAIDA, LODOVICA, *Stampa e cultura in Europa*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2000. (Citato a p. 153.)

- BROWN, PETER, *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, trad. par ALINE ROUSSELLE, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984. (Citato a p. 154.)
- BURKE, PETER, *How to be a Counter-Reformation saint*, in *Religion and Society in early modern Europe. 1500-1800*, sous la dir. de KASPAR VON GREYERZ, London, George Allen & Unwin, 1984, pp. 46-47. (Citato alle pp. 156, 157.)
- BURSCHEL, PETER, "Imitatio sanctorum". *Overo: quanto era moderno il cielo dei santi post-tridentino?*, in *Il concilio de Trento e il moderno*, sous la dir. de PAOLO PRODI et WOLFGANG REINHARD, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 309-333. (Citato a p. 156.)
- BUTTAY, FLORENCE et AXELLE GUILLAUSSEAU (éd.), *Des saints d'État? Politique et sainteté au temps du concile de Trente*, Paris, PUPS, 2012. (Citato a p. 162.)
- CABIBBO, SARA, *La santità femminile dinastica*, in *Donne e fede*, sous la dir. de LUCETTA SCARAFFIA et GABRIELLA ZARRI, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 399-418. (Citato alle pp. 158, 162.)
- CAFFIERO, MARINA, *Tra modelli di disciplinamento e autonomia suggestiva*, in *Modelli di santità e modelli di comportamento. Contrasti, intersezioni, complementarietà*, sous la dir. de GIULIA BARONE, MARINA CAFFIERO et FRANCESCO SCORZA BARCELLONA, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 265-278. (Citato a p. 156.)
- CALIÒ, TOMMASO et ROBERTO RUSCONI (éd.), *San Francesco d'Italia. Santità e identità nazionale*, Roma, Viella, 2011. (Citato a p. 162.)
- CANTÙ, FRANCESCA, *La Conquista spirituale. Studi sull'evangelizzazione del Nuovo Mondo*, Roma, Viella, 2007. (Citato a p. 160.)
- CARRASCO DE FIGUEROA, BARTOLOMÉ, *Templo Militante, Flos Sanctorum y Triumphos de sus virtudes*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1613. (Citato a p. 158.)
- CARVALHO, JOSÉ ADRIANO DE FREITAS, *Antes de Lutero: a Igreja e as reformas religiosas em Portugal no século XV. Anseios e limites*, Porto, CITCEM/Afrontamento, 2016. (Citato a p. 155.)
- *Espiritualidade portátil. Um mundo a reconhecer?*, in «Via Spiritus», xx (2013), pp. 135-161. (Citato a p. 156.)
- *Lectura espiritual en la Península Ibérica (siglos XVI-XVII)*, Salamanca, SEMYR, 2007. (Citato a p. 156.)
- CASTELNAU-L'ESTOILE, CHARLOTTE, *Les ouvriers d'une vigne stérile. Les jésuites et la conversion des Indiens au Brésil (1580-1620)*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2000. (Citato a p. 160.)
- CAVALLOTTO, STEFANO, *Santi nella Riforma. Da Erasmo a Lutero*, Roma, Viella, 2009. (Citato a p. 155.)
- CHECA CREMADES, FERNANDO, *La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo*, in *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, t. XXI, pp. 11-200. (Citato a p. 163.)
- CIVIL, PIERRE, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI^e siècle: le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*, Paris, Publications de la Sorbonne/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996. (Citato a p. 163.)

- DE MAIO, ROMEO, *L'ideale eroico nei processi di canonizzazione della controriforma*, in *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, Napoli, Guida, 1992, pp. 253-274. (Citato alle pp. 156, 157.)
- DELUMEAU, JEAN, *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, PUF, 1973. (Citato a p. 155.)
- DELUMEAU, JEAN et MONIQUE COTTRET, *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, PUF, 1996. (Citato a p. 155.)
- DIAS, JOSÉ SEBASTIÃO DA SILVA, *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960, t. I. (Citato alle pp. 155, 160.)
- DITCHFIELD, SIMON, *Il mondo della Riforma e della Controriforma*, in *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma, Viella, 2005, pp. 261-329. (Citato a p. 156.)
- EISENSTEIN, ELIZABETH, *The Printing Press As an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, 2 t., Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1979. (Citato a p. 153.)
- ESTAÇO, MANUEL, *O livro da vida do glorioso padre S. Domingos*, Lisboa, Germão Galharde, 1525. (Citato a p. 159.)
- *Vida (começa-se a) de nosso padre S. Domingos*, Lisboa, Germão Galharde, 1520. (Citato a p. 159.)
- FARIA, FRANCISCO LEITE, *O maior sucesso editorial do século XVI : a Imagem da Vida Cristã de Frei Heitor Pinto*, in «Revista da Biblioteca Nacional, Lisboa», II/série 2 (1987), pp. 83-110. (Citato a p. 154.)
- FELICI, LUCIA, *La Riforma Protestante nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Carocci, 2016. (Citato a p. 155.)
- FERNANDES, MARIA DE LURDES CORREIA, *Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos : reformas, pastoral e espiritualidade*, in *História Religiosa de Portugal*, sous la dir. de CARLOS MOREIRA DE AZEVEDO, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, t. II, pp. 15-38. (Citato a p. 155.)
- *Entre a família e a religião : a « Vida » de João Cardim (1585-1615)*, in «Lusitania Sacra», v/2^a série (1993), pp. 93-120. (Citato a p. 157.)
- *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica. 1450-1700*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa/ Faculdade de Letras do Porto, 1995. (Citato alle pp. 155, 165.)
- *Espiritualidade (Época Moderna)*, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, sous la dir. de CARLOS MOREIRA DE AZEVEDO, Lisboa, 2000, Círculo de Leitores, 2000, t. II, pp. 187-193. (Citato a p. 154.)
- *História, santidade e identidade. O Agiologio Lusitano de Jorge Cardoso e o seu contexto*, in «Via Spiritus», III (1996), pp. 25-68. (Citato a p. 163.)
- *O Agiologio Lusitano de Jorge Cardoso (†1669) : hagiografia, memória, história e devoção na Época Moderna em Portugal*, in *Europa Sacra. Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa tra Medioevo ed Età Moderna*, sous la dir. de SOFIA BOESCH GAJANO et RAIMONDO MICHETTI, Roma, Carocci, 2002, pp. 227-240. (Citato a p. 163.)

- FERNANDES, MARIA DE LURDES CORREIA, *Recordar os “santos vivos” : Leituras e práticas devotas nas primeiras décadas do século XVII português*, in «Via Spiritus», 1 (1994), pp. 133-155. (Citato a p. 164.)
- FOLZ, ROBERT, *Les saintes reines du Moyen âge en Occident (VI-XIII siècles)*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1992. (Citato a p. 158.)
- *Les saints rois du Moyen Âge en Occident (VI^e-XIII^e siècles)*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1984. (Citato a p. 158.)
- FROS, HENRI, *Culte des saints et sentiment national. Quelques aspects du problème*, in «Analecta Bollandiana», c (1982), pp. 729-735. (Citato a p. 162.)
- GAJANO, SOFIA BOESCH, *Dai leggendari medioevali agli “Acta Sanctoum” : forme di trasmissione e nuove funzioni dell’agiografia*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XXI/2 (1985), pp. 219-244. (Citato a p. 157.)
- *La raccolta di vite di santi di Luigi Lippomano. Storia, struttura, finalità di una costruzione agiografica*, in *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo. Strutture, messaggi, fruizioni*, sous la dir. de SOFIA BOESCH GAJANO, Fasano di Brindisi, Schena, 1990, pp. III-130. (Citato a p. 157.)
- *La Santità*, Roma-Bari, Laterza, 1999. (Citato a p. 154.)
- GAJANO, SOFIA BOESCH et MICHETTI RAIMONDO (éd.), *Europa Sacra. Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa tra Medioevo ed Età moderna*, Roma, Carocci, 2002. (Citato a p. 162.)
- GOTOR, MIGUEL, *Le théâtre des saints modernes : la canonisation à l’âge baroque*, in *Des saints d’État ? Politique et sainteté au temps du concile de Trente*, sous la dir. de FLORENCE BUTTAY et AXELLE GUILLAUSSEAU, Paris, PUPS, 2012, pp. 23-33. (Citato a p. 156.)
- GRAFTON, ANTHONY, *The importance of being printed*, in «Journal of Interdisciplinary History», XI/2 (1980), pp. 265-283. (Citato a p. 153.)
- GRÉGOIRE, RÉGINALD, *Manuale di Agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano, Monastero San Silvestro Abate, 1996. (Citato a p. 154.)
- GUILLAUME, SAINT, *Livro da vida e milagres do glorioso e bem-aventurado S. Bernardo novamente traduzido da língua francesa*, trad. par GONÇALO DA SILVA, Lisboa, Luís Rodrigues, 1544. (Citato a p. 163.)
- HUERGA, ÁLVARO, *La vida cristiana a los siglos XV-XVI*, in *Historia de la Espiritualidad*, Barcelona, Juan Flors, 1969, t. II, pp. 15-139. (Citato a p. 155.)
- JEDIN, HUBERT et GIUSEPPE ALBERIGO, *Il tipo ideale di vescovo secondo la riforma cattolica*, Brescia, Morcelliana, 1985. (Citato a p. 158.)
- LECLERCQ, JEAN, *L’amour des lettres ou le désir de Dieu : Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1990. (Citato a p. 155.)
- LUCAS, MARIA CLARA ALMEIDA, *Hagiografia Medieval Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984. (Citato a p. 155.)
- LUCENA, JOÃO, *Historia da vida do Padre Francisco de Xavier e do que fizeram na Índia os mais religiosos da Companhia de Jesus*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1600. (Citato a p. 160.)

- MACEDO, DIOGO AFONSO DE, *Vida e milagres de Santa Izabel Rainha de Portugal*, Coimbra, João de Barreira, 1560. (Citato a p. 162.)
- MALÓN DE CHAIDE, PEDRO, *La Conversión de la Magdalena*, prólogo y notas del P. Félix García vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. (Citato a p. 157.)
- MATTOSO, JOSÉ, *Le Portugal de 950 à 1550*, in *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, sous la dir. de GUY PHILIPPART, Turnhout, Brepols, 1996, t. II, pp. 83-102. (Citato a p. 155.)
- MENDES, PAULA ALMEIDA, *Dedicatórias e dedicatários de « Vidas » devotas e de santos em Portugal (séculos XVI-XVIII) : entre a proteção e a devoção*, in «Via Spiritus», XIX (2012), pp. 5-60. (Citato a p. 164.)
- *Paradigmas de Papel : a edição de « Vidas » de santos e de « Vidas » devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII)*, Porto, CITCEM, 2017. (Citato a p. 154.)
- MICHETTI, RAIMONDO, *Le raccolte di vite di santi come fonti per la storia degli ordini religiosi d'Età moderna*, in *Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo (secoli XV-XVII)*, sous la dir. de BRUNO PELEGRINO, Galatina, Congedo, 2009, t. I, pp. 21-38. (Citato a p. 160.)
- MONTALSINO, AGOSTINHO, *Breve summario da santa vida, religiosos costumes e muito grandes milagres do glorioso padre S. Jacinto da Ordem dos frades pregadores*, Lisboa, Manuel de Lira, 1594. (Citato a p. 160.)
- NASCIMENTO, AIRES AUGUSTO, *Hagiografia*, in *Dicionário de Literatura Medieval galega e portuguesa*, sous la dir. de GIULIA LANCIANI et GIUSEPPE TAVANI, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, pp. 307-310. (Citato a p. 155.)
- NICCOLI, OTTAVIA, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle imagine*, Roma, Laterza, 2011. (Citato a p. 163.)
- PÉREZ GARCIA, RAFAEL M., *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*, Gijón, Trea, 2006. (Citato a p. 156.)
- *Sociología y lectura espiritual en la Castilla del Renacimiento, 1470-1560*, Madrid, FUE, 2005. (Citato a p. 156.)
- PIMENTEL, ANTÓNIO FILIPE, *A representação gravada da Rainha Santa Isabel : política e devoção*, in «Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias», XXVII/2^a série (2010), pp. 83-103. (Citato a p. 163.)
- PLANTEY, DAMIEN, *Les bibliothèques des princesses de Navarre au XVI siècle : livres, objets, mobilier, décor, espaces et usages*, Villeurbanne, Presses de L'enssib, 2016. (Citato a p. 166.)
- PLEBANI, TIZIANA, *Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici tra medioevo e prima età moderna*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, sous la dir. de GABRIELLA ZARRI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 23-44. (Citato a p. 165.)
- PROSPERI, ADRIANO, *Riforma cattolica, Controriforma, disciplinamento sociale*, in *Storia dell'Italia religiosa*, sous la dir. de GABRIELE DE ROSA, TULLIO GREGORY et ANDRÉ VAUCHEZ, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 3-48. (Citato a p. 156.)
- RAPP, FRANCIS, *L'église et la vie religieuse en Occident à la fins du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1971. (Citato a p. 155.)

- RESENDE, ANDRÉ, *Ha Sancta Vida et la conversion religieuse de Frère Pedro Porteiro du monastère de Sancto Domingos de Evora*, Évora, André de Burgos, 1570. (Citato a p. 162.)
- ROLO, RAUL ALMEIDA, *L'évêque de la Réforme tridentine. Sa mission pastorale d'après le vénérable Barthélémy des Martyrs*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1965. (Citato a p. 158.)
- ROMAN, JERÓNIMO, *Historia de la vida del muy religioso varón fray Luis de Montoya*, Lisboa, António Álvares, 1589. (Citato a p. 160.)
- *Historia de la vida del muy religioso varón fray Luis de Montoya*, Lisboa, António Álvares, 1598. (Citato alle pp. 160, 166.)
- ROZZO, UGO, *Editoria e storia religiosa (1465-1600)*, in *Storia dell'Italia Religiosa*, sous la dir. de GABRIELE DE ROSA, TULLIO GREGORY et ANDRÉ VAUCHEZ, Roma-Bari, Laterza, 1994, t. II, pp. 137-166. (Citato a p. 154.)
- RUSSELL, PETER, *El Concilio de Trento y la Literatura Profana*, in *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 442-478. (Citato a p. 157.)
- SALLMAN, JEAN-MICHEL, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Paris, PUF, 1994. (Citato a p. 156.)
- SANTOS, ZULMIRA C., *Hagiografia. A prosa religiosa e mística nos séculos XVII-XVIII*, in *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Alfa, 2002, t. III, pp. 165-169. (Citato a p. 154.)
- SCHMITT, JEAN-CLAUDE, *Le Saint Lévrier, Guinefort, guérisseur d'enfants depuis de XIII^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, 2004. (Citato a p. 156.)
- SCORZA BARCELLONA, FRANCESCO, *Dal Modello ai modelli*, in *Modelli di santità e modelli di comportamento. Contrasti, intersezioni, complementarità*, sous la dir. de GIULIA BARONE, MARINA CAFFIERO et FRANCESCO SCORZA BARCELLONA, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, pp. 9-18. (Citato a p. 154.)
- *Le origini*, in *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma, Viella, 2005, pp. 19-89. (Citato a p. 155.)
- SODANO, GIULIO, *Il nuovo modello di santità nell'epoca post-tridentina*, in *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, sous la dir. de CESARE MOZZARELLI et DANILO ZARDIN, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 189-205. (Citato a p. 156.)
- SPANÒ MARTINELLI, SERENA, *Cultura umanistica, polemica antiprotestante, erudizione sacra nel De probatis Sanctorum historiis de Lorenzo Surio*, in *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo. Strutture, messaggi, fruizioni*, sous la dir. de SOFIA BOESCH GAJANO, Fasano di Brindisi, Schena, 1990, pp. 445-464. (Citato a p. 157.)
- *Destinatari illustri e semplici lettori. Il pubblico dei testi agiografici (secc. XV-XVI) attraverso le dediche*, in *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici*, sous la dir. de PAOLO GOLINELLI, Roma, Viella, 2000, pp. 181-192. (Citato a p. 164.)
- SPANÒ, SERENA, *“Bien qu'il n'existe pas une hagiographie humanistique”. Spunti diversi, da Boccaccio a Erasmo*, in *Scritture, Carismi, Istituzioni. Percorsi di vita religiosa in Età Moderna. Studi per Gabriella Zarri*, sous la dir. de CONCETTA BIANCA et

- ANNA SCATIGNO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 123-137. (Citato a p. 157.)
- TIPPELSKIRCH, XENIA VON, *Sotto controllo. Letture femminili in Italia nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2011. (Citato a p. 165.)
- VASCONCELOS, ANTÓNIO DE, *Evolução do culto de Dona Isabel de Aragão*, 2 t., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1894. (Citato a p. 162.)
- VASCONCELOS, DIOGO MENDES DE, *Vita Gondisalvi Pinarii Episcopi Visensis*, Évora, Martim de Burgos, 1591. (Citato a p. 161.)
- VAUCHEZ, ANDRÉ, *La sainteté du laïc dans l'Occident médiéval : naissance et évolution d'un modèle hagiographique (XII^e-début XIII^e siècle)*, in *Sainteté et martyre dans les religions du livre*, sous la dir. de JACQUES MARX, Bruxelles, Éditions de L'Université de Bruxelles, 1989, pp. 57-66. (Citato a p. 155.)
- VINCENT-CASSY, CÉCILE, *Quand les reines étaient saintes. La canonization de Sainte Elisabeth de Portugal (1271-1336) et la monarchie espagnole au XVII^e siècle*, in «Faces de Eva», VII (2002), pp. 127-144. (Citato a p. 162.)



PAROLE CHIAVE

« Vies » de saints ; « Vies » devotes ; Portugal ; XVI^e siècle ; Images ; Dédicaces.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

PAULA ALMEIDA MENDES. Licenciée en Langues et Littératures Modernes – variante d'Études Portugaises, dans la Faculté des Lettres de l'Université de Porto (2004), Maître en Cultures Ibériques – Époque Moderne, dans la Faculté des Lettres de l'Université de Porto (2008) et docteur, par la même Faculté, avec la thèse intitulée : «*Porque aqui se vem retratados os passos por onde se caminha para o Ceo*»: a escrita e a edição de «*Vidas*» de santos e de «*Vidas*» devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII) (2013). Elle est investigateur intégré dans le CITCEM – Centre de Recherche Transdisciplinaire « Culture, espace et mémoire », dans le groupe « Pratiques et sociabilités religieuses ». Elle a été boursière postdoctorale de la Fondation pour la Science et de la Technologie (FCT). Elle a concentré ses études sur l'histoire de la spiritualité et de la littérature, la littérature féminine et hagiographique et l'histoire du livre et de la lecture.

paula_almeida@sapo.pt

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAULA ALMEIDA MENDES, *L'édición de « Vies » de saints et de « Vies » devotes au Portugal au XVI^e siècle : textes et contextes*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 153-173.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.

TORQUATO TASSO NELL'EDITORIA NAPOLETANA DAL SEICENTO ALL'OTTOCENTO

VINCENZO TROMBETTA – *Università di Salerno*

Le edizioni tassiane stampate a Napoli tra Sei e Ottocento con i rispettivi apparati paratestuali – dediche, avvisi ai lettori, revisioni, indici e illustrazioni – costituiscono una fonte insostituibile per delineare i contesti storici e culturali che hanno determinato la fortuna critica del poeta sorrentino.

The taxian editions printed in Naples between the sixteenth and nineteenth centuries with the respective paratextual apparatus – dedications, notices to readers, revisions, indexes and illustrations – are an irreplaceable source for outlining the historical and cultural contexts that have determined the critical fortune of the Sorrento poet.

L'editoria napoletana, pur nelle profonde modificazioni intervenute negli assetti politici e sociali dal diciassettesimo al diciannovesimo secolo, riserva un'attenzione pressoché costante alla figura e alle opere di Torquato Tasso, ravvivandone la memoria nella coscienza civile e culturale del Paese. La notorietà dell'autore sorrentino e il sicuro smercio dei suoi scritti inducono curatori, traduttori, editori, stampatori e librai a investire non trascurabili risorse intellettuali ed economiche per immettere sul mercato edizioni tassiane di buona qualità e filologicamente corrette, al fine di valorizzare un'autentica gloria nazionale e di contrastare l'agguerrita concorrenza delle altre piazze tipografiche della Penisola.¹ Sicché l'approdo delle opere tassiane ai torchi partenopei, unitamente a un'articolata messe di biografie, articoli, saggi, ricerche storiche e letterarie, restituisce un significativo tassello non solo della storia della letteratura italiana, ma anche della storia dei mestieri del libro.

I IL SEICENTO

Assai limitate, rispetto alle tirature veneziane, padovane e genovesi, risultano le stampe tassiane apparse nella Napoli di fine Cinquecento: *La Gierusalemme liberata del sig. Torquato Tasso. [...] Con l'Allegoria dell'istesso autore, & con gli argomenti del sig. Oratio Ariosti. Di nuouo ristampata, e da infiniti errori, che si veggono nell'altre impressioni, corretta per Tomaso Costo. Aggiuntoui alcune annotationi di M. Giulio Cesare Capaccio*, appresso Giovanni Battista Cappelli, 1582; *la Gierusalemme liberata. Poema heroico Di nuouo ristampata, & corretta secondo il vero originale, con l'allegoria dell'istesso autore, con gli argomenti a ciascun canto del s. Horatio Ariosti, aggiuntoui un summario dell'istoria di Gierusalemme per intelligenza dell'opera, et la tauola, doue si notano tutte le materie delle cose piu importanti*, appresso Orazio Salviani, Cesare Cesari e fratelli, sempre del 1582; i *Discorsi del poema heroico* e il *Dialogo dell'imprese* entrambe «Ad istantia

¹ Ricchissima la raccolta delle opere tassiane conservata nella Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III" – imprescindibile punto di riferimento per ogni ricerca bibliografica – al cui catalogo, edito in occasione della mostra allestita nel 1996, si rinvia per le puntuali schede catalografiche, vedi BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, *Edizioni a stampa*, in *Io canto l'arme e l' cavalier sovrano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni tassiane (secoli XVI-XIX) nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Mostra bibliografica e iconografica*, Napoli, 23 ottobre 1996 - 10 gennaio 1997, Napoli, Arte Tipografica, 1996, pp. 37-129.

di Paolo Venturini» e impresse nel 1594 da Felice Stigliola alla Porta Regale. Certamente più cospicua la produzione secentesca a cominciare dalla *Dimostrazione di luoghi tolti, et imitati in piu autori dal sig. Torquato Tasso nel Goffredo, ouero Gierusalemme liberata. Raccolti da Gio. Pietro D'Alessandro*, in ottavo, appresso Costantino Vitale del 1604, alla quale segue *La Gierusalemme conquistata. Poema heroico del sig. Torquato Tasso. In questa seconda impressione da molti errori corretta; ch'erano occorsi nella prima. Con gli argomenti per ciascun canto di Camillo Fontana. Con una canzone dell'autore non piu data in luce* tirata in quarto, nel 1608, da Giovanni Giacomo Carlino e Costantino Vitale «Con licenza de' Superiori». L'opera, con il ritratto xilografico di Tasso sia sul frontespizio che nella tavola incisa, e offerta con la lettera dedicatoria del 25 settembre 1607 a Saverio Turbolo da Francesco Fontana, fratello di Camillo improvvisamente scomparso, presenta il testo disposto su due colonne con le ottave numerate. La riedizione, volta a rettificare i numerosi errori contenuti in quella licenziata due anni prima, ripropone *In lode delle candide mani* che l'autore dei componimenti, sostituendo con una certa disinvoltura l'originale dedicatoria, indirizza «Alla illustrissima, & eccellentissima signora d. Giulia Boncompagno Duchessa di Bovino».

La Stamparia di Domenico Roncagliolo, provvista di buoni caratteri, nel 1619 tira la prima biografia napoletana dal titolo *Compendio della vita di Torquato Tasso* scritto da Giovanni Battista Manso marchese di Villa, protettore e amico del poeta che, in segno di riconoscenza, gli aveva dedicato il dialogo *Dell'Amicitia* apparso nel 1596, dopo la sua morte, per i tipi del Carlino in società con Antonio Pace. L'opuscolo in quarto, contenente «l'idea d'un'Eroe per la sincerità de' costumi, e per la profondità delle scientie non mai à bastanza celebrato», viene dedicato a Galeazzo Francesco Pinelli, terzo Duca della Cerenza.

Al 1625 e al 1629 risalgono altre due edizioni tassiane: gli *Intrichi d'amore comedia del signor Torquato Tasso. Rappresentata in Caprarola* stampati in dodicesimo da Domenico Maccarano, con l'elenco degli Accademici di Caprarola interpreti della rappresentazione allestita il 1° settembre del 1598 con sonetti di Lucio Luchetti, Ottavio Fagiani, Giovanni Antonio Liberati e Scipione Perini, dottore in Filosofia e Medicina, che redige l'avviso «Al benigno lettore»; e l'*Erminia poesia scenica cauata dalla Gerusalemme del sig. Torquato Tasso di Marc'Antonio Perillo Ingelosito. Academico Incauto. Dedicata al sig. Gregorio Alfieri* per i caratteri di Secondino Roncagliolo. Ottavio Beltrano, altro celebre tipografo «bastantemente letterato», stampa l'anno dopo, ma con errori di paginazione, *Il Goffredo del Tasso ridotto in opera drammatica per il dottor Girolamo Manzoni*, le cui copie si vendono da Andrea Paladino, libraro al Monte della Pietà. Allo stesso Beltrano, tra il 1643 e il 1645, figurano alcuni pagamenti corrisposti dal marchese di Villa sul Banco del Popolo, per un totale di circa diciotto ducati, per le spese della composizione e tiratura delle *Prose del Torquato Tasso*, in due tomi, con il *Dialogo della Virtù Eroica* e della *Virtù Femminile*, mai però ultimati.²

Dopo un lungo intervallo, pure Novello de Bonis, che potrà fregiarsi dell'ambito ti-

² Vedi i versamenti dell'8 agosto 1643, del 12 agosto 1644 e del 4 luglio 1645 in GIOVANNI LOMBARDI, *Tra le pagine di San Biagio. L'economia della stampa a Napoli in età moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 252-254.

tolo di “Stampatore Arcivescovile”, si cimenta con le opere di Tasso tirando, nel 1671, l'*Aminta favola boschereccia di nuovo corretta et accresciuta d'un breve argomento, dedicata all'illustriss. & eccellentiss. signore don Giuseppe de' Medici, principe d'Ottaviano*.

Nel 1682, il frate cassinese Severino Rossi, con lo pseudonimo di Sincero Valdesio, pubblica in ottavo, per i torchi di Michele Monaco, *Il Tasso piangente, cioè i primi tre canti del Tasso trasformati in piante* con parafrasi a fronte e postille in latino. Proprio nell'estate del 1682 Giuseppe Valletta, accreditato esponente del ceto forense,³ informa i suoi corrispondenti fiorentini dell'imminente uscita della *Gerusalemme Liberata* in lingua napoletana, sull'esempio di quella bolognese (1628) e bergamasca (1670). Ad Antonio Magliabechi, bibliotecario di Cosimo III granduca di Toscana, scrive il 28 luglio:

Qui è comparso un poema napoletano trasportando quello del Tasso ed è mirabilmente riuscito e fu composto dall'auttore in due anni e già si n'incomincerà la stampa fra breve e credo inviarnelo più di un esemplare.⁴

Di analogo tenore la comunicazione inviata a Lorenzo Magalotti che, nella replica da Firenze dell'11 agosto, tributa un sincero plauso all'opera già in parte nota; soggiornando mesi prima nella capitale del viceregno spagnolo, infatti, aveva avuto occasione di ascoltarne «alcuni squarci» in casa di Giuseppe de' Medici principe di Ottaviano,⁵ sagace tramite, intellettuale e diplomatico, fra i novatori partenopei e i circoli postgalileiani toscani⁶ a cui, nel 1671, era stata dedicata l'*Aminta*.

Le missive vallettiane raggiungono i rispettivi destinatari, senza però menzionare quel Gabriele Fasano artefice del lungo e laborioso lavoro di volgarizzazione. Nato a Solofra nel 1645 da un'agiata famiglia, Gabriele trascorre lunghi periodi nei paesini della costiera sorrentina e, ispirato dalle ancora vivide testimonianze della tribolata esistenza del Tasso, matura il bisogno, umano e culturale, di mantenerne «viva e chiara la memoria». ⁷ Fraterna l'amicizia con Francesco D'Andrea, pugnace rappresentante della Repubblica dei Togati, con il quale, tra la fine del 1671 e il gennaio del 1672, giunge a Firenze

3 Sulla figura del colto bibliofilo vedi: ALESSANDRO POMPEO BERTI, *Vita di Giuseppe Valletta Napoletano, detto tra gli Arcadi Bibliofilo Atteo*, in *Le Vite degli Arcadi illustri*, p.te IV, Roma, Stamperia de' Rossi, 1737, pp. 39-75 e VICTOR IVAN COMPARATO, *Giuseppe Valletta. Un intellettuale napoletano della fine del Seicento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1970. Sulla «libreria fornita degli scrittori più nobili, che di tutte le scienze, di tutte le arti, e di qualunque altra materia abbiano in varj linguaggi fin ora trattato, di rarissimi manoscritti», visitata da Jean Mabillon e Bernard de Montfaucon, e alla sua morte ceduta ai Padri Filippini dell'Oratorio, grazie alla mediazione di Giambattista Vico, cfr. VINCENZO TROMBETTA, *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*, Napoli, Vivarium, 2002, pp. 326-334.

4 *Lettere dal Regno ad Antonio Magliabechi*, in a cura di AMEDEO QUONDAM e MICHELE RAK, Napoli, Guida Editori, 1978, vol. II, p. 1059, n. 846.

5 «Viva V. S. Illustrissim. Mille anni per la buona nuova, che mi porta di aver presto a godere del bellissimo Poema del Tasso trasportato, del quale il mio Sig. principe d'Ottaviano, ebbe la bontà di farmi sentire alcuni squarci, la mattina, che mi favori in sua Casa» (*Lettere del Conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino*, Firenze, Manni, 1736).

6 Sul tema vedi MAURIZIO VITALE, *Norma linguistica cruscante in scrittori atomisti e libertini del secondo Seicento napoletano*, Napoli, Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli, 1984.

7 Sul Fasano vedi: PIETRO MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, Napoli, presso Chiurazzi Editore, 1874; CARLO PADIGLIONE, *Gabriele Fasano*, in «La Lega del Bene. Rivista Settimanale», x/50-51 (1895), pp. 3-4; BENEDETTO CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del*

dove incontra Francesco Redi. All'autore del *Bacco in Toscana*, Fasano spedisce il canto XVI del *Tasso Napoletano*; entusiasta la lettura rediana, che lo paragona all'«Eneide travestita»:

Ho letto il 16. canto del Tasso fatto Napoletano dal Sig. Fasano. Ho avuto la fortuna d'intenderlo, e mi piace molto e molto. Forse, anzi senza forse, non sarò arrivato alla più profonda cognizione di molte finezze e proprietà; nulladimeno torno a dire, che mi pare una bella cosa; e se dovessi accompagnarlo con qualche paragone, mi varrei dell'Eneide travestita; ma nel Tasso vi è più vivezza, naturalezza di lingua e proprietà. Mi sa mill'anni di vederlo tutto stampato.⁸

Lo stesso Magalotti lo chiosa in forma di epistola *Al Signor Gabriello Fasano sopra il canto XVI del Tasso tradotto da lui in Lingua Napoletana* rilevando, però, la difficile comprensione del vernacolare e taluni passi del poema non adeguatamente tradotti.⁹ Il gradimento del *Tasso Napoletano* negli ambienti fiorentini, comunque, trova motivo nella rivalutazione del dialetto considerato un elemento di 'naturalezza poetica' e nell'intento di svincolare lo scrittore sorrentino dall'influenza manieristico-barocca: non a caso Redi e Magalotti ne sanciscono la riabilitazione inserendone il riferimento nella tavola degli autori moderni nella terza edizione del *Vocabolario della Crusca* impressa nel 1691.

Procede, intanto, l'istanza per l'*imprimatur* e, già nella prima metà del 1687, il Valletta, in qualità di censore laico, e l'abate Carlo Celano, revisore ecclesiastico, sottoscrivono i favorevoli pareri per le debite autorizzazioni di stampa. Ma l'impresa editoriale accusa sensibili ritardi per l'insorgere di dubbi e incertezze, che generano incessanti limature da sottoporre alla verifica di autorevoli letterati, e per problemi di ordine economico. La stampa viene commessa all'officina di Giacomo Raillard, a S. Biagio dei Librai, dotata di buone attrezzature e di abili maestranze¹⁰ e, a supportare le spese, interviene l'editore Francesco Ricciardi. Proprio a causa degli alti costi sostenuti, Fasano si appella al Consi-

Seicento, Bari, G. Laterza, 1911; BENEDETTO CROCE, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, G. Laterza, 1931; ENRICO MALATO, *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, prefazione di Gino Doria, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960; ANIELLO FRATTA, *Introduzione*, in GABRIELE FASANO, *Lo Tasso Napoletano*, Napoli, Edizioni Benincasa, 1983, pp. XI-XXIV; MIMMA DE MAIO, *Gabriele Fasano e Lo Tasso napoletano*, in «Riscontri. Rivista trimestrale di cultura e di attualità», XXI/3-4 (1999), pp. 31-51; MARIA GIUSEPPINA MAROTTA, *Fasano Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, vol. XLV, pp. 211-213.

⁸ Lettera a Malagotti spedita da Pisa il 25 gennaio 1686, cfr. FRANCESCO REDI, *Opere*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1811, vol. VII, pp. 181-182.

⁹ Cfr. ANDREA DARDI, *Fra Napoli e Firenze: Magalotti e Redi consulenti di Gabriele Fasano*, in «Lingua nostra», XXXVIII/3-4 (1977), pp. 65-76.

¹⁰ «Giacomo Raillard fu veramente uno de' nostri valenti tipografi, e le sue edizioni ci fanno assolutamente della molta gloria. Egli usò de' nitidi caratteri, dell'ottima carta, e badò molto alla correzione de' libri [...]. Ebbe similmente i caratteri greci molto ben fatti, e fregi bellissimi da decorare i libri. Il suo emblema era una Sirena col motto: *Non sempre nuoce*. Poche volte non si mantenne saldo nel suo decoro» (LORENZO GIUSTINIANI, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli, Vincenzo Orsini a spese di Vincenzo Altobelli, 1793, p. 179); vedi pure PASQUALE PIRONTI, *Bulifon-Raillard-Gravier. Editori francesi in Napoli*, Napoli, L. Pironti, 1982 e *Il mito di Napoli e l'incanto della poesia nelle tipografie di Raillard e Parrino*, a cura di Maria Porfido, saggio introduttivo di Giuseppina Zappella, Avellino, Mediatech, 2014.

glio Collaterale per ottenere un privilegio ventennale: la richiesta viene accolta, ma con una riduzione a quindici anni, e una sanzione, per i trasgressori, stabilita in mille ducati.¹¹

«Co llecienza de li Sopprejure e Pprevelegio», i torchi raillardiani, nell'aprile del 1689, tirano *Lo Tasso Napoletano zoè La Gierosalemme Liberata de lo sio Torquato Tasso votata a llengua nosta da Grabiele Fasano De sta Cetate: e dda lo stisso rappresentata a la llostrissima Nobeltà Nnapolitana*. La lussuosa edizione in folio, di 410 pagine, presenta la dedica, l'avviso al lettore pure in dialetto, e il discorso di Lorenzo Giacomini, recitato in morte del Tasso all'Accademia degli Alterati di Firenze, che introducono il testo su due colonne, integrato da note esplicative su vocaboli, termini spagnoli entrati nell'uso corrente, motti, detti e proverbi, oltre a luoghi e personaggi; inserita, a conclusione, la tavola degli «*Arrure e Correziune*». Venti i rami, entro ricche cornici barocche, disposti ad antiporta dei canti, ciascuno dei quali reca una testatina xilografica in cui s'inscrive l'ottava riferita all'argomento; le tavole riutilizzano i rami intagliati da Bernardo Castello per l'edizione genovese impressa da Girolamo Bartoli nel 1590, e rimaneggiati per le ristampe del 1604 e del 1617. La scenografica antiporta, incisa e firmata da Giacomo del Po, valente pittore e disegnatore, intreccia le tradizionali allegorie partenopee: il fiume Sebeto raffigurato da un vecchio dalla barba fluente alle cui spalle s'intravede il cavallo sfrenato; la sirena a due code con mostruosi delfini; la collina di Posillipo distesa sul golfo e tutta la rappresentazione sormontata dalla Fama avviluppata in un cartiglio svolazzante, che reca il titolo e l'autore dell'opera.¹² La lettera dedicatoria, datata «15 Aprile 1689» e sottoscritta da «Lo schiavottiello vuosto», viene offerta «A ttutta la Nobelta Nnapolitana. Llostrisseme, ed accellentiss. Segnure». Anticipando critiche e maldicenze, il traduttore si cautela affermando:

io ve l'appresento; e v'appresento na cosa, che cquase l'havite a mente; o bene, o trista lo ffuoco l'ha bista. A stanza vosta s'è stampato; io fora me chiamo: ma da na cosa schitto ve prego; ed e che ssi quarcuno, o a boce, o co scritte me decesse male, lassatelo sbattere; no' nsentite sona le ccampane? Ca pe me ntanto, ponno dicere chello, che bonno, ca chisto e lo manco pensiero, che me lassaie patremo: ma si quarche mala lengua nce fosse, isso ne jarria buono (sia ditto co llecienza de la verzarria vosta), perche se sole dicere: chi ha nemice assaie no mmore maie [...].

Assai tiepida, tuttavia, la ricezione dei letterati e della classe aristocratica di cui Fasano non aveva tralasciato di menzionare, nella dedica, i nomi delle più illustri casate. Giuseppe Coco, nella prefazione ai primi due canti della *Gerusalemme* «trasportata nell'idioma calabrese» e tirata in ottavo da Giovanni Giacomo Komarek a Roma nel 1690, conferma il mediocre successo del *Tasso Napoletano* che, sia pur «non villanamente stampato [e tradotto] con grazia, e giudizio singolare, è stato [...] per quanto porta la fama, poco gradito dal volgo, e molto meno da' virtuosi». Una copia, in offerta a due ducati, risulta ancora disponibile nella *Raccolta di libri latini, greco-latini, italiani e francesi che si trovano vendibili nelle Librerie di Domenico Terres negoziante di libri* stampato nel 1780; e a tre ducati nel *Supplimento* distribuito nel 1790.

¹¹ GIOVANNI BRESCIANO, *Uno sconosciuto memoriale concernente Lo Tasso napoletano*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», VIII/2 (1934), pp. 170-173.

¹² Sugli apparati, vedi *Le incisioni della Gerusalemme Liberata dal secolo XVI al XVIII*, a cura di Alfonso Paolella, Castellammare di Stabia, EIDOS, 2017.

Precede l'edizione napoletana del Fasano *La bilancia critica di Mario Zito in cui bilanciati alcuni luoghi, notati, come difettosi, nella Gerusalemme Liberata del Tasso, trouansi di giusto peso, secondo le pandette della lingua italiana*, per gli eredi del Cavallo stampata nel 1685, e conclude il secolo l'edizione di Francesco Benzi, *L'Aminta di Torquato Tasso moralizzato. Opera composta dal M.R.P.M.F. Gio. Battista di Leone da Santo Fele minor conventuale e data in luce dal rev. Lionardo Antonio di Leone*, impressa in sedicesimo nel 1691.

2 IL SETTECENTO

Si consolida, nel Settecento, la fortuna delle opere del Tasso. Nel 1706, in via di scadenza il privilegio di stampa, Michele Luigi Muzio, affermato stampatore con libreria sotto l'Infermeria a S.a Maria La Nova e una propria fonderia di caratteri,¹³ si propone di rieditare *La Gierusalemme Libberata de lo sio Torquato Tasso votata A llengua Napolitana da Gabriele Fasano*, ma ridotta «per più chiarezza, e facilità del Lettore», e così ne formula l'istanza:

Michele Luigi Mutio Padrone di stampa in questa Fedelissima Città, supplicando espone a V. E. come desidera stampare la Gierusalemme Liberata di Torquato Tasso in lingua napoletana, e si vuol servire di quello, che fece stampare quattordici anni fa la f. m. di Gabriele Fasano; ma lo vuole far ridurre per più chiarezza, e facilità del Lettore alla lingua del Cortese tanto rinominato in questo linguaggio, la supplica per tanto di commetterlo alla solita revisione.

Il volume impresso in dodicesimo, «*azzo lo pozzate portare dinto a la saccocciola*», ma senza il testo italiano, esibisce, con tratti assai più grossolani, la stessa antiporta realizzata per la stampa raillardiana. Revisionata dal noto giurista Biagio Altomare,¹⁴ la *Gierusalemme* trova in Aurora Sanseverino duchessa di Laurenzano una munifica mecenate per la quale il Muzio compone la dedica, sempre in dialetto, in cui ne decanta le singolari virtù. Nel palazzo in via di Costantinopoli, la Sanseverino, amante di musica e di belle arti, anima un vivace salotto ove si alternano incontri letterari, recite poetiche, serate musicali e spettacoli teatrali con la partecipazione dei più brillanti intellettuali della capitale: da Luca Giordano a Giambattista Vico, da Francesco Solimena ad Alessandro Scarlatti, da Gaetano Argento a Bernardo de Dominicis, da Gian Vincenzo Gravina a Lorenzo Ciccarelli, quest'ultimo curatore di numerose opere toscane apparse a Napoli, ma con falsi luoghi di stampa. Una fitta trama di sodalizi intellettuali che tonifica, nel Settecento napoletano, la circolazione dei saperi e delle idee.

¹³ Vedi *Le piacevolezze della musica e del teatro, l'arte degli illustratori: i nuovi modelli della tipografia Muzio*, a cura di Maria Porfido, saggio introduttivo di Giuseppina Zappella, Avellino, Mediatech, 2012.

¹⁴ Così il parere: «Excellentiss. Domine, Legi, & bene observavi librum manuscriptum: *la Gierusalemme Libberata di Torquato Tasso in lingua Napoletana*. Et in illo nihil inveni contra jurisdictionem Regiam, nec aliquod malum continens, unde imprimi potest, nisi aliter Excellentiae Vostrae videbitur. Et suas deoscolor pedes. Die XVII Kal. Octobris MDCCIV». Il *reimprimatur* viene rilasciato da Giacomo Maria de Rossi, vescovo di Massa Lubrense, l'11 novembre 1704.

Nel 1709, durante il vicereame austriaco, l'editore Felice Mosca, apprezzato per aver importato il «gusto dei libri d'Olanda»,¹⁵ tira *L'Aminta favola boschereccia di Torquato Tasso. Di nuovo correttamente stampata con un brieve argomento, e nella fine L'amor fuggitivo dello stesso autore* finanziata da Niccolò Fatigato, poi riedita nel 1720 e nel 1725, mentre nel 1719 stampa in un insolito in dodicesimo lungo il *Goffredo, ovvero la Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso Riscontrato co' migliori testi. Con gli argomenti di Orazio Ariosti. Aggiuntovi un Ristretto della sua vita*. L'edizione, con l'antiporta raffigurante l'autore su un disegno proveniente «Dal Museo de' Signori Valletta», con la sottoscrizione «Ambrosius del. 1719 Maliar sculp.», riporta le *Varie lezioni del Goffredo [...] tratte da più Esemplari. Con tutte le stanze intere, che dall'autore sono state rifiutate, con gli argomenti di Gio. Vincenzo Imperiali*. Al testo (pp. 528) si antepone la *Vita di Torquato Tasso ricavata in maggior parte da quella scritta da Gio: Batista Manso Marchese della Villa* a cura di Tommaso Maria Alfani, teologo e predicatore di corte, dedicatosi alle lettere amene nei «momenti che gli sopravanzano da' suoi studj più gravi» (pp. 3-14); e l'avviso al lettore per la correzione dei refusi:

I più minuti, e più noti, come gli accenti su certi monosillabi, qualche accento in luogo dell'apostrofo e qualche apostrofo in luogo dell'accento, qualche lettera doppia, o fuor di luogo, in particolare l'*h* ne' primi fogli, si rimettano alla sua avvedutezza.

Già accorto finanziatore della tiratura raillardiana, Francesco Ricciardi «Stampatore del Real Palazzo», con libreria di fronte alla fontana del Medina a Largo Castello,¹⁶ nel 1720, «*Pe seconna lo gusto de lli Vertoluse*», licenzia *Lo Tasso Napoletano* dedicato a Ignazio Barretta duca di Casalicchio. Il volume in folio, privo di antiporta, riprende le tavole del Castello e risulta identico all'*editio princeps* fin nella tavola degli errori. Ma il «Giornale de' Letterati d'Italia», pubblicato a Venezia da Apostolo Zeno, smaschera la 'novità' come una scaltra operazione commerciale: avendone acquistato, «a buonissimo prezzo» un centinaio di copie invendute – prova tangibile del suo più che modesto successo – Ricciardi ne ricompono il frontespizio e la dedica presentando l'edizione come «corretta e ristampata»:

Ma la verità si è, che lo stampatore Ricciardi avendo a buonissimo prezzo comperate qualche centinaio d'esemplari della prima e sola impressione, fatta da Jacopo Raillardo nel 1689, tolto via da tutti con la vecchia dedicatoria il vecchio frontespizio, nuovi frontespizio e dedicatoria v'aggiunse, per far credere che sia questa

15 «Felice Mosca fu certamente uno de' più celebri stampatori del corrente secolo. La sua officina fu ricca di eccellenti caratteri di ogni sorta, e i greci, e gli ebraici furono veramente bellissimi. In tutte l'edizioni si ci vede la sua esattezza, e la sua grande vigilanza» (GIUSTINIANI, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, cit., p. 201); vedi pure *L'universo del sapere e la magnificenza della corte nelle edizioni Mosca*, a cura di Maria Porfido, saggio introduttivo di Giuseppina Zappella, Avellino, Mediatech, 2012.

16 Numerose le sue edizioni illustrate con tavole incise in rame, anche di grandi dimensioni, e spesso adorne di fregi, testate, finalini e iniziali figurate. Molti gli artisti chiamati a collaborare nella sua officina e, tra le firme ricorrenti, quelle di Antonio Baldi, Andrea Magliar, Francesco e Filippo de Grado e Francesco Sesone. Vedi FIORELLA ROMANO, *La stampa a Napoli nel secolo XVIII attraverso le edizioni di Francesco Ricciardi*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», LIX (1984), pp. 189-201 e *Francesco Ricciardi libraio, editore e tipografo a Napoli nella prima metà del Settecento*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», LIII/1 (1985), pp. 3-13.

un'affatto nuova edizione: della quale frode, e d'altre simili, fatte dagli stampatori e da' librai, se ne hanno e qui e altrove non pochi esempj.¹⁷

La denuncia della frode – spia di una pratica assai diffusa e non solo nella capitale del vicereame – potrebbe essere attribuita a Matteo Egizio, letterato, antiquario, solerte collaboratore del «Giornale» e assiduo frequentatore della biblioteca vallettiana a via Carrozzieri a Monteoliveto: qui avrebbe confrontato l'edizione secentesca, sicuramente posseduta, forse in più copie, con quella ricciardiana scoprendone la palese falsità.

Sull'episodio, e sulla stessa opera del Fasano, cala una spessa coltre di silenzio e di duraturo oblio, ma il poema tassiano, pochi anni dopo l'ascesa al trono di Carlo di Borbone sul trono di Napoli, rivive in un altro dialetto meridionale. Nel 1737 Niccolo Parrino, erede del famoso Domenico Antonio, con licenza di stampa, dichiarata nel frontespizio ma non inserita nel volume, come prescritto dalle vigenti normative, mette sotto il torchio *La Gerusalemme liberata [...] Trasportata in lingua Calabrese in ottava Rima in questa prima edizione da Carlo Cusentino D'Aprigliano, Casale di Cosenza*. L'in quarto, in duplice emissione – a Cosenza e In Napoli – viene dedicata a Francesco Maria Carafa principe di Belvedere:

L'Eroico Poema del Gran Torquato, che dalla natia sua favella nell'idioma della nostra Magna Grecia per opra di un erudito nazionale dalle mie stampe rinasce [e] uscendo alla luce nella Bruzia loquela tradotto si spera che tal fatica sia per ricevere tutto l'applauso senza temere le malediche lingue degl'invidiosi qual'ora porta nella fronte l'eccelso nome di V.E.

Nel 1758, nella tipografia della società di Giuseppe di Domenico e Vincenzo Manfredi, e a spese di Giacomo Antonio Vinaccia, si stampa l'opera goldoniana dal titolo *Torquato Tasso commedia del signor avvocato veneziano Carlo Goldoni poeta di S. A. R.* dedicata al Serenissimo Infante di Spagna D. Filippo duca di Parma, Piacenza, Guastalla, ripubblicata nel 1772 da Vincenzo Flauto «Impressore di Sua Maestà», ancora con il concorso economico del Vinaccia; mentre nel 1766 si tira, in dodicesimo, *Il Goffredo poema eroico del signor Torquato Tasso con gli argomenti del signor Gio: Vincenzo Imperiali*, con la vita del poeta estratta dagli *Elogj d'uomini letterati* di Lorenzo Crasso, impressi a Venezia nel 1666 per Combi & La Noú «Con licenza de' Superiori e privilegio». Le copie, come avverte il frontespizio, sono smerciate «nella Libreria di Cristofaro Migliaccio a S. Biase de' Librari rimpetto S. Liguoro»; la tipografia dei fratelli Manfredi, nel 1774, provvede a ristamparlo, come la veneziana, con licenza e privilegio.

Un inedito episodio della vita del Tasso viene proposto ai lettori partenopei dall'editore e stampatore Gaetano Castellano che, nel 1778, pubblica le *Vite di alcuni uomini illustri Che sono fioriti nelle Lettere in questo XVIII secolo scritte da Ludovico Antonio Muratori Bibliotecario del Serenissimo Signor Duca di Modena*. Tra le biografie viene inclusa la dissertazione del 1735, di otto pagine con autonoma numerazione, dal titolo

¹⁷ *Articolo XIII. Di Napoli*, in «Giornale de' Letterati d'Italia», xxxiii/2 (1722), pp. 455-457. Ignota, al pur informato giornalista, l'impressione muziana del 1706. Cfr. VINCENZO TROMBETTA, *Tasso e Virgilio sulle sponde del Sebeto. Le versioni dialettali nell'editoria napoletana tra Sei e Settecento*, in «Sei & Settecento. Rivista di letteratura italiana», II (2007), pp. 147-169.

Sul motivo perché Torquato Tasso fu confinato nello Spedale di Sant'Anna di Ferrara dal Duca Alfonso II d'Este. Il Muratori dichiara: «ben volentieri vengo a contribuire anch'io tutto quel poco d'inedito, che in mia mano si truova [...]. Questa giunta di notizie potrà somministrare un buon rinforzo a chi ha preso ad illustrare maggiormente la vita del Tasso».

Il *Catalogo degli scrittori del basso dialetto napoletano in prosa ed in rima*, terzo e conclusivo capitolo del trattato *Del Dialetto napoletano* di Ferdinando Galiani stampato nel 1779 da Vincenzo Mazzola-Vocola, «Impressore di Sua Maestà» a Fontana Medina, contiene un'attenta disamina della versione del Fasano. Del *Tasso Napoletano* il Galiani – convinto sostenitore della superiorità dell'antico idioma napoletano su quello toscano – esalta la qualità dell'impressione nonostante l'«infelicità dell'arte tipografica» di quei tempi; approva le modifiche ortografiche dell'edizione muziana, che, però, definisce «brutta, benché passabilmente corretta» e di cui dileggia la dedica scritta «assai insipidamente nel dialetto nostro»; critica le abbondanti note apprezzando, comunque, il primo tentativo di un *Vocabolario* napoletano; e, infine, encomia «l'immensa cura» prodigata nell'estenuante lavoro di traduzione:

Compare la prima volta in luce questa pregevole, e celebrata versione del Tasso col testo a fronte arricchita di belli rami, ed è l'edizione magnifica, e sontuosa al sommo, per quanto l'infelicità dell'arte tipografica in quel tempo tra noi lo potette permettere. Nel 1706 Michele Luigi Muzio la ristampò in 12 senza il testo Italiano, e con mutazione d'ortografia togliendo quella caricatissima, e quasi mostruosa, che avea voluto inventare il Fasano per soverchia ricercatezza. Dedicò questa edizione alla famosa Aurora Sanseverino Duchessa di Laurenzano con dedica anch'essa scritta, ma assai insipidamente, nel dialetto nostro, L'edizione è brutta, benché passabilmente corretta [...]. Per render più compiuta la sua fatica, e render la traduzione più intelligibile ai poco versati nel dialetto imaginò andar mettendo la spiega di alcune voci, o frasi più difficili in basso a forma di note. Ma fu così infelice, che spesso spiegò le voci più facili ad indovinare, e trapassò le più oscure; non di rado scambiò la giusta spiega; di quasi veruna sia frase, o voce indagò l'etimologia, o l'origine, e infine fu stimato così inutile sì fatto commento, che nella edizione del Muzio ne fu tolto, e soppresso. Deesi però riguardare questo qualunque imperfettissimo commento, o spiegazione che voglia chiamarsi, come il primo tentativo di quel Vocabolario del dialetto, che ora abbiam noi intrapreso a più compiutamente pubblicare. De' pregi e dei difetti della traduzione del Fasano, e della ortografia usata in essa avendo di sopra ragionato non starem qui a replicarlo. Ci basti ciò che ne abbiam detto, e solo aggiungeremo, che traspare in tutto il suo lavoro averlo egli con gran stento prodotto, e con immensa cura e fastidio limato, e ripulito per quanto glielo permisero i suoi talenti

Le fonti bibliografiche riportano una «tragicommedia sacra», in tre atti, della *Gerusalemme Liberata*, impressa a Napoli nel 1779 da Pietro Pascale, giudice e governatore di Solofra, promotore della costruzione di un «teatro per uso d'Istrioni e cantanti», mai realizzato per l'opposizione di un'avversa fazione cittadina; nell'opera anch'essa in dialetto – di difficile reperimento – non può escludersi la ripresa di brani tradotti dal Fasano. Nel 1780 a spese di Salvatore Palermo, editore di una letteratura popolare di orientamento anticurialista con bottega «rimpetto al Palazzo del Principe della Riccia», viene tirata

in dodicesimo l'*Aminta favola boschereccia di Torquato Tasso* (pp. 93) le cui copie si acquistano nel 'Corridojo del Consiglio' assieme ad altri titoli elencati nel *Catalogo* esibito nella quarta di copertina. I caratteri e le illustrazioni risultano identiche a quelle comparse nelle precedenti tirature (del 1773 finanziata da Saverio Rossi, e del 1777 sovvenzionata dal Vinaccia) apparse con tavole incise da Domenico Acerra e con il falso luogo di stampa di Amsterdam.

A *Il Goffredo. Poema eroico. Con gli argomenti del sig. Gio: Vincenzo Imperiali*, tirato dalla Stamperia Manfrediana nel 1784 con venti tavole (pp. 552) segue, due anni dopo, la ristampa del *Tasso Napoletano* – di cui «s'era quase perduta la memmoria» perché da tempo introvabile sul mercato librario – per i caratteri di Raffaele Porcelli, nipote di Giovanni Massimo e figlio di Giuseppe Maria, che lo inserisce nei tomi XIII e XIV della *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, sotto il nome paterno.¹⁸ Senza fornire cenni biografici sull'autore e sul traduttore – ormai fin troppo noti – l'editore, in chiusura, acclude, nella corretta sequenza, due ottave della dedica alla Sanseverino che, nella riedizione del 1706, erano state erroneamente posposte:

a la luce de lo juorno ppe mmiezo de le stampe de sta poteca mia, la Gierosalemme Libberata [...] de la quale gia s'era quase perduta la memmoria, poeca non se nne trovava cchiu na copeja ppe ggolio, ne de chella 'n piccolo, che sta chiena zeppa de' scorrezejune, e mmancanzie de verze sane sane [...]. Schitto na cosa v'avviso, ed eje ca comme gia mme sta n'capo, e da no piezzo ve l'aveva mpromisso, de da fore 'n fine de lo curzo de st'edezejone de Poete no Vocabolario ricco de tiermene, ditterie, e frase patrioteche, a cchell'affrettitudine de nzalata mmescata de vuce sparze 'n pede d'ogne ccarta, comme a nnote a l'edezejone n' fuoglio [...] coll'obbreco mpero de ricompari de trinca 'n corpore de lo preditto vocabolario granne nasceturo co l'ajuto de lo Cielo. Otre a cchesto avendo l'aotore, nnome de Muzio lo Stampatore scagnate doje ottave, ppe ne fa l'addedeca a la Sia D. Aurora Sanseverino, azzo anco cheste te manchino, aggiotele mpezzate puro cca [...].

Nicola Onorati provinciale dei Minori Osservanti, nel 1787, offre alle «Reverende Madri del Venerabile monistero di S. Giacomo della città di Campagna», dove aveva ricevuto cortese ospitalità, la *Canzone Sagra di Torquato Tasso finora inedita* (pp. XI) il cui frontespizio mostra la vignetta della Fama molto somigliante alla marca tipografica del Mosca. Ancora Vincenzo Manfredi, editore, tipografo e libraio, nel 1792, ristampa con «permissione», in due tomi (vol. I. Canti I-IX, pp. 269; vol. II. Canti XI-XX, pp. 285) con tavole incise come introduzione a ogni canto, *La Gerusalemme Liberata secondo l'edizione di Nizza*, preceduta dalla *Vita del Signor Torquato Tasso estratta dagli Elogj del Signor Lorenzo Crasso*. L'antiporta, con la sottoscrizione «Cimarelli Incise», raffigura Tasso a figura intera, con giubba e corto mantello, che con la destra impugna una penna

¹⁸ L'impresa divulga i testi dialettali dei più famosi autori cinque, sei e settecenteschi: Giulio Cesare Cortese, *Opere*; Battista Guarini, *Il pastor fido*; Filippo Sgruttendio, *La tiorba a taccone*; Giovambattista Basile, *Il Pentamerone, ovvero Lo cunto de li cunti*; Biagio Valentino, *La Fuorfece, o verol'ommo pratteco*; Nicola Lombardi, *La Ciucceide*; Nunziante Pagano, *Le bbinte rotola de lo Valanzone*; Nicola Capasso, *Poesie napoletane maccaroniche e satiriche*; Andrea Perrucci, *L'Agnano zeffonnato*; Ferdinando Galiani, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano*.

d'oca e, con la sinistra, addita un albero d'alloro dalle cui fronde tre putti intrecciano una ghirlanda per incoronarlo poeta.

Infine, il *Goffredo* ricompare ancora in dodicesimo per i torchi di Gennaro Migliaccio nel 1798 (pp. XXIV, 523).

3 IL DECENNIO FRANCESE

Il processo di ricostruzione della memoria della cultura meridionale, perseguito nella breve stagione del Decennio francese, salda progetto politico e riscoperta delle antiche glorie patrie coinvolgendo le forze intellettuali che vivificano gli studi storici e letterari per i torchi di una più intraprendente generazione di editori e tipografi. Il rilancio culturale avviato dai regnanti napoleonici per l'affermazione dell'identità della Nazione si accompagna a eventi celebrativi, come il monumento da erigere al «gran Torquato Tasso innanzi alla casa di lui in quella città dove nacque». L'iniziativa di Giuseppe Bonaparte, dovuta alla particolare predilezione per l'autore della *Gerusalemme*, modello dei suoi primi cimenti letterari,¹⁹ sarebbe maturata a Sorrento dove, «nella squallida casa del Tasso [...] il re rendeva omaggio alla memoria di colui, che egli si compiacque di nominare principe dei poeti».²⁰ Ma anche il decreto reale del 18 gennaio 1808, col quale si disponeva di collocarvi i manoscritti autografi custoditi nella Biblioteca Reale e una copia di tutte le edizioni e traduzioni delle sue opere, rimane disatteso.²¹ Francesco Daniele, direttore della Reale Stamperia e segretario della nuova Accademia di Storia e Antichità, sorta sulle ceneri di quella Ercolanese, compone l'iscrizione da apporre all'ingresso della casa di Tasso:

Iosephus Napoleo / Neapolis et Siciliae Rex / non disciplinarvm modo severiorvm / sed hvmaniorvm litterarvm / et poeseos in primis italicae / stvdio incensvs / TORQVATO TASSO / epicorvm italorvm principi / heic vbi vitales in avras editvs est / monvmentvm conlocandvm / ivssit / Anno Regni Svi III.²²

Per indubbie finalità editoriali, al dotto storiografo casertano si deve, nel 1808, pure la trascrizione – priva però delle numerose varianti – di trentanove madrigali composti

- 19 «Avant de pouvoir penser qu'il régnerait à Naples, Joseph avait un culte pour Tasse: avec la *Jérusalem déli-vrée* les héros de son roman pacifiste *Moïna* oublièrent, dans le souterrain où les avait ensevelis l'avalanche, les dangers et le monde. Roi, il décida que la route de Sorrente serait rendue carrossable, aux frais du Trésor, qu'un monument serait élevé à Tasse devant sa maison, où l'on réunirait ses manuscrits originaux et les éditions et traductions diverses de ses œuvres, sous la garde d'un de ses descendants» (JACQUES RAMBAUD, *Naples sous Joseph Bonaparte, 1806-1808. Avec un portrait en héliogravure*, Paris, Librairie Plon-Nourrit, 1911, pp. 460-461).
- 20 Vedi il resoconto nel «Corriere di Napoli», 1 luglio 1807.
- 21 *Bollettino delle Leggi del Regno di Napoli. Anno 1808. Semestre I. Da gennaio fino a tutto giugno*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1808, pp. 33-34. Decisamente contrario al progetto l'autore delle *Vicende della coltura delle due Sicilie* che così motiva il suo dissenso: «a mio avviso sarebbe questo il mezzo di facilitarne l'obblío o lo smarrimento col tempo. A qual fine confinarli in un luogo di rado frequentato [...] togliendoli al piacere e alla curiosità degli esteri e de' nazionali che può più agevolmente appagarsi nella capitale?» (PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura delle Due Sicilie. Dalla venuta delle Colonie straniere sino a' nostri giorni*, Napoli, Vincenzo Orsini, 1811, vol. VIII, pp. 98-99).
- 22 *Inscrizioni per le opere pubbliche intraprese e fatte sotto il Regno di Giuseppe Napoleone re di Napoli e di Sicilia di real ordine composte*, Napoli, Stamperia Reale, 1808, p. XIII.

dal Tasso da offrire al re Giuseppe Bonaparte. Merito del Daniele l'aver preservato l'autografo dalla dispersione della biblioteca dei padri Teatini a S. Paolo Maggiore sottoposta ai provvedimenti di sequestro.²³ Più efficacemente la «rammemorazione» del poeta, negli anni francesi, viene diffusa dalle pagine del «Corriere di Napoli». Il suo direttore Vincenzo Cuoco, figura di spicco dei circoli del riformismo napoletano rientrato nella capitale dopo l'esilio seguito alla caduta della Repubblica Napoletana del 1799, spesso lo cita nei suoi articoli apparsi tra il 1807 e il 1815: *Cavalleria Errante. Rinaldisti; Istituzione della Reale Accademia di Storia ed Antichità; De la Bussole Nautique par Flaminius Venanson* – «questo suolo ha prodotto il Tasso, Telesio, Campanella. Perché obliamo noi queste memorie? Perché obliamo che siamo stati una volta grandi, e che possiamo esserlo di nuovo?». Si aggiungono, poi, quelli del «Monitore delle Due Sicilie»: *Ultimi canti improvvisati in Genova dal Sig. Francesco Gianni* – «La Nazione Napoletana nella sola esistenza del Tasso possiede tutte le glorie della poesia scritta» –; *Scelta di Poesie Liriche di Gaspare Mollo; Eloquenza sacra*.²⁴

Nel 1811 i fratelli Masi, quotati imprenditori a Largo Castello, ristampano l'*Aminta*, le cui copie vengono distribuite nel Gabinetto Letterario al largo del Gesù Nuovo, mentre presso l'officina calcografica di Nicola Gervasi, «marchand d'estampes» alla strada del Gigante, si avvia, nel 1813, la monumentale *Biografia degli Uomini illustri del Regno di Napoli ornata dei loro rispettivi ritratti. Compilata da diversi Letterati Nazionali* che mira a ripercorre la storia delle province meridionali con l'ausilio di agili profili dei suoi più celebri figli. Nel vasto panorama di famose personalità Giovanni Boccanera da Macerata firma, nel primo tomo, la voce bio-bibliografica *Torquato Tasso di Sorrento*, «principe dei poeti Epici Italiani», che innalza il monumento della letteratura italiana, *La Gerusalemme Liberata*, «diretta a magnificare la gloria di casa d'Este».²⁵

Senza esito, infine, le misure intraprese da Giuseppe Zurlo, ministro degli Interni, per secondare il proposito di Gioacchino Murat di trasportare da Roma a Napoli le ceneri del Tasso e di depositarle nel grande salone della Meridiana della Reale Biblioteca, sull'esempio ferrarese del mausoleo ariostesco.

4 L'ETÀ BORBONICA

Nell'Ottocento borbonico, la figura del Tasso rimane il riferimento culturale della Nazione Napoletana. Dopo l'edizione tirata negli anni francesi da Domenico Sangiacomo, stampatore della Reale Scuola Politecnica e Militare a Pizzofalcone, la tipografia di Angelo Trani, fabbricante di carta, legatore, editore, tipografo e libraio, mette a stampa,

23 Il codice tassiano ora si conserva nella Biblioteca Reale di Madrid, cfr. DIEGO PEROTTI, *Un autografo de Tasso: el ms. II/3281 de la Real Biblioteca, Madrid*, in «Avisos. Noticias de la Real Biblioteca», XIII/82 (2017), s.p.

24 VINCENZO CUOCO, *Scritti giornalistici 1801-1815, 2. Periodo napoletano*, a cura di DOMENICO CONTE e MAURIZIO MARTIRANO, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 1999, nn. 90 e 92, 11 e 16 marzo 1807, n. 95, 23 marzo 1807, n. 34, 20 gennaio 1809, n. 40, 19 marzo 1811, n. 297, 15 gennaio 1812, n. 1274, 27 febbraio 1815, pp. 109, 114, 118, 165, 259, 357, 412, 470, 477.

25 Vedi VINCENZO TROMBETTA, *Il Rinascimento Meridionale nell'editoria napoletana dell'Ottocento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 32-33.

nel 1815, i due tomi in quarto de *La Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso* esemplata sull'edizione settecentesca della Crusca con le correzioni di Pierantonio Serassi per quella bodoniana del 1794. Per la sua tiratura – originariamente volta a sostenere le celebrazioni progettate nel Decennio – Luigi Carlo Federici, già responsabile della Gioacchina, la Biblioteca della Nazionale Napoletana istituita nel 1812, celato dalla sigla «L.C.F.», deve eludere la consueta prassi dedicatoria per le difficoltà politiche connesse al trapasso della monarchia murattiana a quella borbonica. Il curatore vi premette un saggio sull'autore aggiungendo sommarie notizie sulla prima Crociata, contesto storico in cui si svolge l'epico poema.²⁶

Agli uffici del Ministero degli Interni, nel 1817, perviene la richiesta di Raffaella Paragallo, vedova del tipografo Giovanni Amula già proprietario di una fornita libreria a S. Biagio, avanzata per la pubblicazione de *La Gerusalemme Liberata*. La Seconda Camera del Supremo Consiglio di Cancelleria concede l'*imprimatur* dopo la relazione redatta il 20 settembre dal revisore Francesco Saverio de Rogati, che afferma:

Signore. L'idea di voler riprodurre colle stampe il Poema della Gerusalemme Liberata del Tasso, che tanta gloria ha recato all'Italia, e dopo morte al suo infelice Autore merita di essere incoraggiata. Ella contiene quanto di bello, di morale, e di grande si può immaginare; e il moltiplicarsene l'Edizioni è sempre un vantaggio pe' il Pubblico di tutte le classi. Può quindi a mio avviso accordarsi alla vedova Raffaella Paragallo il permesso di farne una nuova edizione.

La riedizione, «diligentemente riveduta sull'esemplare di Pisa del 1812»,²⁷ si apre con la *Vita di Torquato Tasso* composta in corsivo che, con ben maggiore estensione, riprende schemi, brani e motivi da quella redatta dal Federici nel 1815 (pp. 9-24). In chiusura dei due tomi (vol. I. Canti I-X, pp. 25-245; vol. II. Canti XI-XX, pp. 3-252) figura l'*Indice di tutti i nomi propri; e di tutte le materie principali contenute nel presente libro. Il primo numero denota il Canto, e l'altro le stanze* (pp. 253-270).

Nel 1823 – il governo borbonico, l'anno prima, aveva introdotto un oneroso dazio sui libri d'importazione per incentivare l'«industria Nazionale», ma così soffocando il commercio librario in tutto il Meridione – Raffaello di Napoli chiede l'approvazione per i due tomi della *Gerusalemme Liberata*, «diligentemente riveduta sull'esemplare di Firenze del 1818» ottenendone il permesso dal regio revisore Biagio Roberti. Ancora nel

²⁶ Questa la struttura dell'opera: I tomo. *L'editore L.C.F.* (p. III); *Saggio della vita di Torquato Tasso* (pp. V-XIV); *Notizie istoriche della prima Crociata soggetto della Gerusalemme del Tasso* (pp. XV-XX); *Argomento de' Canti* (pp. XXI-XXVII); *Canti I-X* (pp. 1-324); II tomo. *Continuazione – Canti XI-XX* (pp. 3-333): quest'ultimo, nel frontespizio, riporta la medesima data di stampa del 1815 sebbene nel *colophon* compare quella del 1818. Così nell'avvertenza: «La presente edizione è stata eseguita sopra quella di Firenze dell'anno 1724 in foglio, ricevuta dalla Accademia della Crusca, ed inoltre riformata in alcuni luoghi, ed in particolare nell'ortografia, sopra le recenti pubblicate da Bodoni nell'anno 1794. Ho creduto necessario premettervi un saggio della vita del Tasso, e una notizia istorica intorno alla prima Crociata soggetto di questo famoso poema. E poiché non ho trovato alcuno che avesse potuto soddisfare il desiderio mio, e l'intenzione dello stampatore, in riguardo alla estensione degl'indicati due pezzi, sonomi azzardato a comporli e per la prima volta darli qui alla luce. Gli argomenti de' canti, presi dalla citata Bodoniana, sono riuniti sotto un sol colpo d'occhio in fine delle suaccennate notizie».

²⁷ La medesima edizione pisana sarà ancora riproposta, nel 1830, da Raffaele Miranda grazie al finanziamento dei librai ed editori Luigi e Antonio Marotta.

1823 Carlo Antonio De Rosa marchese di Villarosa pubblica la terza edizione napoletana della *Canzone Sagra di Torquato Tasso* per la Regia Tipografia. Nella dedicatoria, senza paginazione, offerta all'abate Francesco Cancellieri, «Prosigillatore della S. Penitenzieria e Soprintendente della Stamperia di Propaganda Fide», il curatore ritiene opportune alcune precisazioni. Al pur erudito Filippo de Romanis, che nel XXVII fascicolo delle «Effemeridi Letterarie di Roma» aveva presentato come inedita la *Canzone* tassiana, era sfuggita l'edizione del 1787, con «poche annotazioni sagre, e profane», a cura dell'Onorati «dotto, ed esatto investigatore di belle produzioni a letteratura appartenenti». Con lievi varianti, poi, era stata poi riprodotta su foglio volante dalla Stamperia Reale, intorno al 1810, come conferma il canonico Michelangelo Macrì che, «per grazioso dono», ne aveva ricevuto sei esemplari su carta cerulea dallo stesso Daniele. L'edizione in ottavo approntata dal Villarosa – poi ristampata nel 1825 – con il motto oraziano, la vignetta del Sebeto con il Vesuvio fumante e un versetto dal Salmo 149, conserva l'originale dedica dell'Onorati. Quattro copie dell'opuscolo sono spedite a Giovan Battista Vermiglioli, «dottissimo e laboriosissimo cavaliere Patrizio Perugino» che, nella lettera del 12 luglio 1823, ringrazia e commenta: «Il riguardo della canzone del Tasso, è ben singolare la millanteria dell'Editore Romano che la pubblicò come inedita, ed ella ha fatto assai bene a smentirlo».²⁸

Proprio al Vermiglioli, anni dopo, Villarosa sollecita la ricerca di lettere e madrigali del Tasso da utilizzare per un progetto editoriale sui musicisti napoletani realizzato solo nel 1840. Questa l'inedita comunicazione:

Intanto mi bisognerebbero alcune Lettere e Madrigali del Tasso diretti al P.pe di Venosa Carlo Gesualdo Napoletano celebre Compositor di Musica Napoletano. Queste lettere inedite furono mandate da un nostro paesano all'Editore Fiorentino da cui ebbe in compenso l'opera franca. Per quanto io abbia fatto premura al mio concittadino per aver copia di d.e lettere e madrigali, non è stato possibile espugnarlo, dicendomi che non conveniva darle ad altri. Se [...] potesse riuscire di averne una copia, mi farebbe il massimo favore.²⁹

Nel 1824 le opere del Tasso, «pregio del decoro delle italiane Muse», conoscono due altre edizioni: la traduzione latina – non sempre fedele – della *Jerusalem Liberata, in sermonem latinum traslata atque epico carmine modulata*, con testo a fronte, del sacerdote sorrentino Mario Parente, ritratto nell'ovale dell'antiporta incisa da Beniamino Del Vecchio, tirata in dodicesimo prima dalla stamperia di Nicola de Simone (voll. I-II. Canti I-V; VI-X) e poi dai torchi di Raffaele Manzi (voll. III-IV. Canti XI-XV; XVI-XX) con dedica a Gabriele Maria Gravina, arcivescovo di Melitene, e un sonetto di Giuseppe Ga-

²⁸ L'edizione, come rivela una lettera del Villarosa al Vermiglioli, punisce l'«impertinenza» degli effemeridisti: «Per vendicare l'ingiustizia fatta a quel povero Galantuomo io ho ristampato una Canzone del Tasso già stampata in Napoli due volte, e che il Sig. Filippo de Romanis con una ampollosa lettera diretta al Card.e Rivarola come un miracolo dice di aver ora scoperta, e dice di essere inedita. Ne manderò a Lei più esemplari, pregandola di divulgarla, acciò sia depressa l'altera impertinenza del Sig. de Romanis». Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, ms. 1529, lettera del 25 aprile 1823.

²⁹ Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, ms. 1529, lettera del 20 marzo 1828.

ma.³⁰ E, ancora, le *Veglie*, erroneamente attribuite al Tasso, in prima edizione napoletana per i tipi della Stamperia Francese, a spese del nuovo Gabinetto Letterario di Gennaro Mirrelli a strada Quercia. Il libretto contiene: la *Prefazione* di Giuseppe Compagnoni, che nelle sue *Memorie* finge di averle tratte da un antico manoscritto ritrovato a Ferrara e riprodotto nell'edizione allestita dall'esule Agnello Nobile, a Milano nel 1803 (pp. 3-8); le *Memorie storiche sopra Torquato Tasso scritte dall'autore per la intelligenza delle Veglie* (pp. 9-27); le *Veglie* (I-XXXIV, pp. 29-121) con il permesso di stampa accordato, dopo il riscontro del revisore incaricato, da Carlo Maria Rosini, presidente perpetuo della Reale Società Borbonica. Nicola Morelli di Gregorio, per la stamperia di proprietà di Giovanni Rusconi e dei fratelli Fernandes, a S. Anna dei Lombardi, redige nel 1824 il *Cenno biografico su Torquato Tasso*, opuscolo di una cinquantina di pagine in ottavo. Nello stesso anno, Michele D'Urso, tra gli Arcadi Stesicoro Sebezio, metta a stampa, per i tipi di Giovan Battista Seguin, una elegante terzina su *La tomba del Tasso*. Nel 1826 pure Agnello Tramater, tipografo a largo S. Giovanni Maggiore, tira la *Gerusalemme Liberata* in due tomi in dodicesimo distribuiti dal Gabinetto Letterario nella vicina strada Nilo.

Ricorrendo a volontarie sottoscrizioni, l'Accademia di Belle Arti, nel 1828, promuove nell'amena Villa di Chiaia la costruzione di un più degno monumento al poeta in sostituzione del tempietto edificato fin dal 1819, su disegno di Stefano Gasse, con il busto scolpito da Angelo Solari, e ubicato nel pittoresco boschetto a prolungamento del pubblico passeggio. Antonio Niccolini, vincitore del concorso bandito il 25 maggio, disegna una colonna culminante nella medaglia con l'effigie di Tasso, con ghirlande d'alloro contornanti i titoli delle sue opere, e sovrastata dal Genio della Poesia Epica e della Poesia Lirica e Pastorale. In occasione della presentazione ufficiale dei progetti, l'architetto Pietro Valente, che aveva disertato la selezione accademica, pubblica, per i tipi della Stamperia Francese, la *Descrizione di un monumento alla memoria di Flavio Gioia, di Torquato Tasso e Giovan Battista Vico e per ricordare con onore i nomi di tutti gl'illustri nostri concittadini, da potere aver luogo nella real villa di Napoli*. L'opuscolo propone uno schema alternativo, da estendere ad altri «segnalatissimi uomini», in una concezione educativa e non solo commemorativa del monumento civile, inteso come una «scuola d'incitamento a virtù ed a sana morale».³¹

Nel 1828 vedono la luce due pubblicazioni tradotte da opere letterarie straniere: *Torquato Tasso. Dramma storico. Libera riduzione dal francese* del poeta e librettista Ferdinando Livini (Tipografia Fernandes) e *Il Lamento di Torquato Tasso* di George Gordon Byron nella versione di Michele Leone (in doppia tiratura di Gennaro Palma e di Vitto-

³⁰ Così Donato Gigli incaricato della revisione dal canonico Francesco Rossi presidente della Giunta di P.I.: «Le originali bellezze della Gerusalemme liberata del Principe de' nostri Epici poeti italiani non possono leggersi senza trasporto. Un siffatto ardore eccitato nell'animo del dotto Ecclesiastico Signor Mario Parente, non è rimasto sterile ed infruttuoso. Valente com'egli è nel verseggiar latinamente, ha procurato di porre il colmo alla gloria del Tasso col trasportar in latino idioma (cosa finora non tentata da altri) il di lui poema immortale. Una tale ardita intrapresa benché avesse dovuto scoraggiarlo per esser a quella somigliante [...] tali sforzi ha egli fatto per avvicinarsi all'originale, che in qualità di traduttore merita gli elogi del pubblico. Perciò non essendovi nella sua traduzione cosa alcuna, che rechi offesa o alla Religione, o a' dritti della Sovranità, son di parere che se ne possa permettere la stampa. Napoli, 4 dicembre 1823».

³¹ Sulla vicenda vedi CETTINA LENZA, *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica. L'opera di Pietro Valente nella cultura napoletana dell'800*, Napoli, E.S.I., 1996, pp. 165-167.

rio Vidoni). La *Canzone Sagra* trova ulteriore collocazione nella sempre fiorente editoria d'occasione: per «antica amicizia», nel 1829, Villarosa, qualificatosi col nome arcade di Ersindo Rodiano, la ripropone *In occasione che veste l'abito religioso nel Ven. Monistero di S. Patrizia di Napoli la signora D. Vincenza Cavalcanti de' duchi di Buonvicino*, sorella del «religiosissimo» Attanasio Cavalcanti priore cassinese, a cui la stampa priva di sottoscrizione, ma con due pagine di *Note*, viene offerta e consacrata. La società di Baldassarre Borel e Compagni, nel medesimo anno, riedita in due tomi in diciottesimo – non privi di errori d'impaginazione e di vistosi refusi – *La Gerusalemme Liberata* (vol. I. pp. 363; vol. II. pp. 337) con le *Notizie storiche sopra Torquato Tasso*. Nella pagina a fronte del frontespizio del primo volume si precisa: «Edizione conforme a quella dei Classici Italiani fatta nel 1823». E, ancora nel 1829, la tipografia Chianese stampa, in ottavo, la seconda edizione napoletana delle *Veglie* con il ritratto del Tasso.

Senza indicazioni, nel 1830, compare la raffinata miscellanea dal titolo *Rime* che viene tirata in cento esemplari dalla «Stamperia dentro la Pietà dei Turchini», alla Strada Medina, con due epistole di Tasso e di Eleonora d'Este.

L'innesto degli scritti tassiani nell'editoria scolastica rimonta all'iniziativa di Nicola Comerci, titolare dello Stabilimento dell'Ateneo, che con la *Memoria* del 20 maggio 1832 chiede al governo delle Due Sicilie l'adozione di un assortimento di libri di testo per un «Corso compiuto di educazione generale, intellettuale, morale e sociale». L'editore, allo scopo di divulgare i buoni studi e di perfezionare la pubblica istruzione, delinea un sistema educativo fondato sullo studio di opere di «alta risonanza», proposte in edizioni economiche e arricchite da «utili correzioni, con tutte le addizioni necessarie». Nel piano viene incluso il volume *Voci e locuzioni poetiche italiane de' Cinquecentisti*: «Quello che qui si presenta è un utilissimo repertorio di voci e frasi poetiche tratte [...] dai padri della volgar nostra poesia, specialmente da Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, e disposte per ordine alfabetico». ³² L'ambizioso progetto del Comerci, a parte pochi titoli, naufraga per la risoluta opposizione dei tipografi napoletani assolutamente contrari all'introduzione di qualsiasi regime di monopolio sul remunerativo filone scolastico. Proprio nel 1832 Raffaello di Napoli, a vico S. Nicola a Nilo, varando la *Raccolta di Scrittori Italiani di ogni genere*, ristampa *La Gerusalemme Liberata. Poema epico di Torquato Tasso bergamasco*, con la revisione dl canonico Girolamo Dirozzi. Nel suo *Manifesto* si dettaglia il programma:

quando un numero sufficiente di associati ci franchi dal timore dello scapito, porremmo di buon grado la mano a riprodurre per le stampe i migliori poeti, o prosatori, di cui si fregi l'Italia. Incominceremo col divino poema di Torquato, cui si dee ogni preferenza, e perché nacque fra noi, e perché respirò lungo tempo queste aure istesse, che noi respiriamo. L'interezza del poema è pienamente mantenuta, e quei pochi versi, o poche stanze che ne sono state tolte non alterano punto, né sfigurano l'opera [...]. Al Tasso terranno dietro altri volume di egual mole, e di pregio non inferiore, ed a misura che crescerà l'approvazione pubblica, alla quale speriamo acquistar diritto colla nitidezza de' caratteri, e colla correzione della stampa, cresceremo il numero delle opere da pubblicarsi. Il sesto de' volumi, ed

³² *Memoria riguardante allo Stabilimento Letterario-Tipografico dell'Ateneo*, in «Ateneo. Giornale di Scienze, Letteratura, Arti e Industria», II (1832), p. 221.

il carattere sarà in tutto somigliante al manifesto, ed il prezzo di ciascuno volume sarà di grana dieci per gli associati, e pei non associati sarà di grana 15. Ogni volume sarà non minore di 180 pagine, e chi farà acquisto di dieci copie a pronti contanti avrà l'undicesima gratis.

Due le edizioni tassiane impresse nel 1833: per i Tipi della Minerva esce la prima edizione partenopea de *Il canto del Paradiso di Torquato Tasso o sia della Gerusalemme conquistata* – il ventesimo, condotto sulla prima tiratura romana del 1593 – per cura del sacerdote Giambattista Tafuri (*Prefazione*, pp. 3-4; *Canto XX*, pp. 5-43; *Annotazioni*, pp. 43-56);³³ mentre il Gabinetto Letterario, a Largo Trinità Maggiore, commette alla Stamperia dell'Aquila, di Vincenzo Puzziello, *La Gerusalemme Liberata* in due tomi in dodicesimo lungo, con il *Nuovo indice delle materie principali [...] composto dall'Editore e pubblicato per la prima volta* integralmente ripreso dall'edizione veneziana di Giuseppe Molinari del 1819.

Il marchese Basilio Puoti, nel 1835, intraprende la pubblicazione del periodico intitolato «Il Tesoretto» per tramandare le testimonianze della migliore produzione letteraria italiana – in opposizione alle mode della dilagante cultura romantica – al fine di «ristorare la lingua già guasta e imbarbarita». Sfogliando i pochi fascicoli settimanali si ritrovano brevi poesie e prose «di ogni età [...] degni d'ammirazione e di memoria», compresi lacerti della tradizione classicista: una sorta di zibaldone di autori quattro e cinquecenteschi, tra cui Annibal Caro, Baldassarre Castiglione, Angelo Poliziano, Pietro Bembo, Marsilio Ficino, Niccolò Machiavelli, Vittoria Colonna. Di e su Torquato Tasso sono riproposti: *Amore bifolco*; *Elogio di Torquato Tasso* di Angelo Fabbroni; *Vita di Torquato Tasso* di Giovan Battista Manso; *Torquato Tasso* di Giuseppe Parini; *In lode della duchessa Barbara d'Austria. Orazione funebre* di Torquato Tasso.³⁴ Secondo il repertorio del Martorana, proprio a quest'anno risale l'unica ristampa ottocentesca del Fasano in due tomi in dodicesimo con i caratteri della Società Filomatica – tuttora irrintracciabili – per contrastare il marcato affievolimento dell'interesse editoriale verso la letteratura dialettale.

Nel 1838, dopo l'edizione lucchese uscita l'anno precedente a cura di Romualdo Gentilucci per la tipografia di Giuseppe Giusti, vengono impressi in folio, a spese di una non meglio identificata società, i *Manoscritti inediti di Torquato Tasso ed altri pregevoli documenti per servire alla biografia del medesimo posseduti e illustrati dal conte Mariano Alberti e pubblicati con incisioni e fac-simili* corredati da un fastoso apparato decorativo

33 Nella *Prefazione* dell'Annotatore si legge: «Gran male che sì preziosa gemma, trovandosi incastrata in un'opera confinata in rare biblioteche, non potea sfavillare agli occhi di tutti; e noi abbiamo creduto far cosa grata alla generalità, massimamente alla gioventù studiosa, traendola all'aperta luce, colla stampa isolata del nobile canto che la racchiude, e che può benissimo stare staccato dall'opera di cui fa parte [...]. Riguardo poi alle interpretazioni dei continuati pezzi, ivi inseriti delle sacre pagine, per metterli a giorno de' cortesi lettori, dopo le debite mie adoperate fatiche, l'ho sottoposto al più esatto scrutinio di Dotti, e critici Teologici; mentre per la parte dell'esattezza abbiamo consultato la prima edizione, eseguita in vita dell'Autore, l'anno 1593 in Roma, della quale si conserva copia nella grande biblioteca del Reale Museo».

34 Dissacranti i giudizi apparsi sulla stampa napoletana; così «La Farfalla» che l'accusa di raccattare «Avanzi di carni cotte del Trecento, fegatelli fritti del Quattrocento, polmoni del Cinquecento, altre cose degli altri secoli e bottoni di castrato del secolo precedente» (EDMONDO CIONE, *Napoli romantica*, Napoli, Morano, 1957, p. 140).

e dedicati a Maria Isabella di Borbone, vedova di Francesco I. Il conte Alberti di Orte aveva esposto, in varie città italiane, diversi autografi tassiani, che asseriva provenienti da casa Falconieri, suscitando contrastanti opinioni sulla loro attendibilità. Le controversie si trascinano per anni fino alla definitiva accusa di contraffazione pronunciata dal Tribunale Criminale di Roma che, nel 1844, lo condanna al rimborso dei danni procurati al libraio Candido Mazzarini di Ancona e alla pena di sette anni di reclusione, scontati fino al 1851.

I fortunatissimi *magazin* dell'epoca dedicano brevi articoli alle figure di famosi letterati fornendo, a un più vasto pubblico di lettori e di lettrici, notizie biografiche rispettando il taglio "popolare" che li caratterizza. «L'Omnibus Pittoresco. Enciclopedia letteraria ed artistica con figure incise in rame», settimanale a otto pagine in quarto grande diretto da Vincenzo Torelli, nel numero 26 del 12 settembre 1839, accoglie un profilo del Tasso redatto da Vaccaro Matonti, abbellito da una litografia raffigurante un episodio della vita del poeta.

Con la data del 1840, ma in realtà pubblicate a dispense dal 1839 al 1842, lo Stabilimento del Guttemberg licenzia i quattro volumi, ciascuno con proprio indice, delle *Opere in verso e in prosa* di Tasso nella prima edizione napoletana illustrata, esemplata su quella veneziana di Luigi Plet (1833-1835) ma arricchita da «diverse aggiunte e con ordine più preciso». ³⁵ Introdotti dalla *Vita del Tasso* composta dal Manso, i tomi impaginati a doppia colonna vengono intercalati da ricche illustrazioni (frontespizi incisi, il ritratto dell'autore «tratto dalla maschera che si conserva in S. Onofrio in Roma», l'effigie di Eleonora e di Alfonso d'Este, oltre alle tavole della *Gerusalemme*) realizzate nello stabilimento litografico di Antonio Zezion, a Largo Castello, e in quello del Guttemberg. Proprio il Zezion, già direttore del Real Ufficio Topografico, l'anno dopo licenzia *La Gerusalemme Liberata pubblicata e ornata di stampe litografiche* – quaranta in tutto – in un'elegante edizione su carta di pregiata qualità (pp. 168). In contemporanea, Gennaro Cimmaruta, a S. Biagio de' Librai, provvede alla stampa e alla vendita dei due tomi in diciottesimo della *Gerusalemme* – con l'ingannevole dicitura «nuova edizione diligentemente corretta» – a cui segue la seconda edizione nel 1844 e la terza del 1854, per la tipografia di Antonio Maria Ricci a S. Severo al Pendino, nel cui frontespizio compare la grossolana figura dell'autore e la dicitura «antiquissima editio».

Di inattese dimensioni il successo riscontrato da *Torquato Tasso e la principessa Eleonora d'Este* di Augustine de Gottis, nota scrittrice francese specializzata in romanzi storici e biografici, nella versione di Alessandro Magni, edito a Malta, a Firenze e a Milano nel 1842. A Napoli, l'editore e libraio Giuseppe D'Ambra lo ripropone nel 1845 (2 tomi in 1 volume) distribuendo le copie nel proprio «Negozio di Libri strada Porta Carrese a Montecalvario, dirimpetto al Ponte di Tappia a Toledo». Diverse le ristampe dello stesso

³⁵ Nella successiva ristampa del 1848 si notifica il ritrovamento di alcuni inediti tassiani: «Avviso a' Signori Associati alle opere Tutte di Torquato Tasso» nel quale l'editore proprietario dichiara «Con tutto il piacere annunziamo che essendosi or'ora da un dotto italiano storiografo presso Sua Maestà Sarda ritrovati nelle biblioteche del mezzodì di Francia alcuni manoscritti autografi del Tasso, cioè un trattato in prosa sulla Dignità, alcune lettere, e Poesia, noi le includeremo per la prima volta nella nostra completa Raccolta delle opere dell'illustre Epico Sorrentino. Molte altre cose inedite ci sono state promesse, che noi annunzieremo dopo che saremo in possesso, e l'avremo fatte esaminare con la più accurata diligenza».

editore a partire dal settembre del 1852,³⁶ alle quale si accompagnano, per altri tipi, quelle di: Firenze 1852, Napoli 1863 e 1866, Milano 1870 e 1880.

Vanno menzionate, ancora, la *Gerusalemme Liberata* nella riedizione «diligentemente corretta» di Antimo De Cristofaro con le *Notizie storiche sopra Torquato Tasso* (1846)³⁷ e di Francesco Rossi a Trinità Maggiore (1852) – sempre in dodicesimo – la cui autorizzazione, richiesta da Giosuè Verzieri titolare della Tipografia dell'Ancora a S. Marcellino, viene accordata dal Consiglio Generale della Pubblica Istruzione il 31 agosto 1852. Il pubblico dei lettori, nello stesso anno, accoglie con favore *I quattro poeti italiani. Dante con note del Lombardi, Petrarca, Ariosto e Tasso*, edito dal Rossi in cui la *Gerusalemme* figura senza introduzione e indici (pp. 619-747); seguono le ristampe del 1857 (Stabilimento Tipografico delle Belle Arti) e del 1858 (Tipografia di Pasquale Sarpa) con un *Discorso intorno alla Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso tratto dalla storia delle Belle Lettere in Italia* di Paolo Emiliani Giudici (pp. 487-495).

Dopo la prima di Giovanni Pedone Lauriel del 1850 – messa a stampa dalla Tipografia all'Insegna del Diogene e inserita nel tomo XIV della *Biblioteca Portatile e Istruttiva di classiche opere italiane, latine e francesi* – Giosuè Rondinella, editore alla strada Trinità Maggiore, appronta nel 1856, in un unico tomo, la seconda edizione della *Gerusalemme* preceduta da un discorso critico letterario di Ugo Foscolo, estratto dalla «Quarterly Review» dell'aprile 1819 e tradotto da Francesco Domenico Guerrazzi con note storiche di Pietro Fraticelli in cui l'estensore si limita a presentare solo «un'idea dei principali personaggi e avvenimenti di che si fa parola nella Gerusalemme» (pp. XVIII, 494); mentre nello stesso anno Gabriele Argenio, a vico SS. Filippo e Giacomo, ne allestisce la terza edizione. Gabriele Rondinella, fratello di Giosuè, editore a S. Anna de' Lombardi, nel 1857, con permesso rilasciato fin dall'agosto del 1854,³⁸ pubblica in cinque volumi *Le lettere di Torquato Tasso* (vol. I. 1544-1579 con il ritratto nell'antiporta realizzato dalla Litografia Strianese; vol. II. 1579-1586; vol. III. 1586-1587; vol. IV. 1587-1590; vol. V. 1590-1595 con l'Indice delle fonti e la Tavola delle persone a cui sono indirizzate le lettere) disposte in ordine cronologico e illustrate da Cesare Guasti. La «prima edizione napoletana diligentemente corretta» riporta la missiva *Al Cavalier Angelo Pezzana Bibliotecario della Ducale di Parma* (pp. IX-XII) e le *Notizie bibliografiche intorno all'edizioni delle lettere di Torquato Tasso secolo XVI, XVII, XVIII, XIX* (pp. XIII-XXXVI). Vantando l'economicità dei volumi e i pregi della composizione, l'editore, senza nulla «aggiungere ai lavori fatti dal sig. Guasti», ammette di aver replicato l'impressione fiorentina di Felice Le Monnier, uscita tra il 1852 e il 1855: un'iniziativa che, tuttavia, non infrange nessuna delle

36 Nelle copie viene riportata la richiesta del tipografo Antonio Maria Ricci accolta dopo il parere del regio revisore Vincenzo Tagliatata.

37 L'edizione, con il ritratto del Tasso incoronato dal serto d'alloro e litografato dal Sollazzo, «Si vende nel negozio di libri di Giovanni Cesareo, strada S. Biagio de' Librari, n. 45».

38 Così la formula di rito: «Vista la domanda del signor Raffaele Marotta il quale ha chiesto di porre a stampa l'opera – Lettere di Torquato Tasso continuazione dal 2° volume in poi; visto il parere del Regio Revisore, p.m. Gennaro Marasco. Si permette che la indicata opera si stampi, ma non si publichi senza un secondo permesso, che non si darà, se prima lo stesso Regio Revisore non avrà attestato di aver riconosciuto, nel confronto, essere la impressione uniforme all'originale approvato. Il Presidente Francesco Saverio Apuzzo. Il segretario Giuseppe Pietrocola».

norme previste dalla protezionistica legislazione borbonica.³⁹ Questa l'«Avvertenza»:

noi crediamo doversi dar lode al Sig. Cesare Guasti il quale versò molte fatiche generose per la edizione di queste lettere pubblicate a Firenze dal Lemmonier. Imperroché non solo egli le ha disposto per ordine di tempo in maniera da mostrare cronologicamente la vita del Tasso, ma di molte notizie biografiche e bibliografiche le ha provveduto e vi ha pure aggiunto quattro ragionamenti che spandono molto lume sull'opera. E soprattutto dobbiamo esser grati al Guasti e al Lemmonier noi napoletani perché la gloria del Tasso è una delle più preziose gemme che abbiamo ereditato dai nostri maggiori. Ed io specialmente che sempre mi sono adoperato à mostrare che tra noi non ostante la scarsezza de' mezzi non si tralascia nulla per promuovere la divulgazione di opere eccellenti con edizioni che rispondono il più che si possa all'altezza delle medesime, io non solo ho fatto plauso al pensiero dell'Editore fiorentino, ma mi sono determinato in una edizione napoletana la sua edizione delle *Lettere di Torquato Tasso*. Ho creduto che a rispetto della materia nulla vi fosse da aggiungere ai lavori fatti dal sig. Guasti, onde mi son risoluto a pubblicare tal quale si trova l'edizione fiorentina. Quanto è poi alla forma tipografica posso dire con coscienza sicura di non aver perdonato a nessuna spesa perché questa pubblicazione napoletana, mentre offre un risparmio economico, per nitidezza per correzione per eleganza e semplicità non rimanessero indietro alle edizioni di cui il Lemmonier ha adornato l'arte tipografica in Italia. Voglio augurarmi che il pubblico napoletano si compiaccia di far lieto accoglimento alla mia impresa e darmi animo a continuarla. Il che se mi verrà fatto di ottenere, proseguirò nella via per la quale con ardenza mi son posto pubblicando non solo gli scritti filosofici dello stesso autore della Gerusalemme ma quante altre opere potessero porgersi utili al divulgamento dei buoni studi tra noi.

Lo stesso Rondinella, nel 1859, inserisce *La Gerusalemme* ne *I quattro Poeti* composto in «carattere mignonne, sesto Lemonnier» dalla Stamperia del Fibreno e distribuito al prezzo di 1 ducato e 20 grana. Così «Al discreto Lettore»:

Ha servito a questa edizione quella pubblicata in Milano nel 1827 dal ch. Dottor Giovanni Gherardini, la quale per comune consentimento è reputata per la migliore di tutte e nella lettera e nella punteggiatura. Alla bontà di un siffatto testo abbiamo curato che si conformi la diligenza della correzione e il garbo degli ornamenti tipografici per soddisfare meglio che per noi si può al giudizio e al gusto del Pubblico.

Ancora nel 1859 lo stabilimento tipografico di Antonio Morelli, alla strada S. Sebastiano, distribuisce una plaquette (pp. 8) intitolata *Lettera con sonetto inedito di Torquato Tasso inviata da Francesco Casotti a Cesare Guasti e da questo pubblicata la prima volta in Firenze nelle lettere di famiglia*.

³⁹ Sull'argomento cfr. VINCENZO TROMBETTA, *L'editoria napoletana dell'Ottocento. Produzione circolazione consumo*, Milano, Franco Angeli, 2008, in particolare pp. 13-38.

5 IL QUARANTENNIO POSTUNITARIO

L'integrazione del mercato editoriale alla caduta della monarchia borbonica – che colpisce gli imprenditori meridionali con l'abolizione dei dazi sui libri importati dall'estero e il riconoscimento del diritto d'autore – determina, per quasi un ventennio, la rarefazione dei testi tassiani di produzione napoletana sostituiti da quelli più a buon mercato e meglio distribuiti dalle aziende del centro-nord.

Dopo l'*Aminta. Favola boschereccia con l'aggiunta d'Amore fuggitivo* edita da Luigi Chiurazzi in piccolo sesto (1864)⁴⁰ e la *Gerusalemme* «diligentemente corretta e riveduta, con un indice de' nomi propri e delle cose notabili», allestita dallo Stabilimento Tipografico di Francesco Giannini (1866),⁴¹ Gabriele Rondinella appronta, nel 1868, in un unico tomo, l'«ultima edizione» de *La Gerusalemme Liberata [...]* preceduta da un discorso critico letterario di Ugo Foscolo ed illustrata da note storiche. Il volume, come riferisce l'*Avvertimento premesso alla prima edizione (1844)*, propone lo studio foscoliano nella traduzione del «valentissimo e cortese Guerrazzi» (pp. III-XVI), con le *Lezioni varianti più notabili* (pp. 457-464), l'*Indice de' nomi propri e delle cose notabili* (pp. 465-484) e un corpus di note per 'comodo dei giovanetti':⁴²

Ho voluto per comodo dei giovinetti, che la mia edizione fosse accompagnata da un seguito di *Note storiche* che ho fatto a bella posta compilare dal ch. Sig. Pietro Fraticelli, e che la precedesse un *Discorso di Ugo Foscolo sulla Gerusalemme* del Tasso, detto originalmente in inglese, e ora a mia richiesta reso italiano dal valentissimo e cortese sig. F.D. Guerrazzi.

Ritenendo l'arte drammatica ormai «deviata dal retto sentiero», l'avvocato Giuseppe d'Avossa, membro dell'Associazione Nazionale Italiana degli Scienziati, Letterati ed Artisti in Napoli, la sera del 12 luglio 1870 recita nella sede del sodalizio il discorso *Del Torrismondo di Torquato Tasso* – poi tirato in opuscolo da Raffaele Tortora a via Tribunali – quale esempio da imitare «a suo potente correttivo». Il Tasso, a sua opinione, aveva saputo usare il verso sciolto con rara maestria conducendo il dialogo «con dignità e soavità di colorito»; loda pure l'intreccio, «vuoi quanto all'azione principale, vuoi in quanto agli episodi», e i caratteri dei personaggi, che sono «vivamente individuati».

Agli inizi del 1872, ma retrodatato al 1870 come il primo, Alberto Morano – «l'editore galantuomo»⁴³ – stampa il secondo tomo della *Storia delle letterature italiana* di Fran-

40 La notorietà del Chiurazzi, primo presidente dell'Associazione Libreria Napoletana, con bottega al Molo – cenacolo di patrioti e liberali – e poi al largo delle Pigne (piazza Cavour), si connette alla «Piccola Biblioteca infantile economica», inaugurata nel 1888, ma ancor di più alla «Biblioteca Lillipuziana», collezione di minuscoli libri varata nel 1892 diffusa, a cadenza quindicinale, a due soldi (dieci centesimi) che raccoglie novelle, racconti e ballate di autori italiani e stranieri.

41 Sull'azienda dei Giannini cfr. VINCENZO TROMBETTA, *Lo stabilimento tipografico di Francesco Giannini & Figli nella Napoli postunitaria*, in *Storie di editori e tipografi nella Napoli dell'Ottocento*, a cura di GIANFRANCO TORTORELLI, Bologna, Pendragon, 2018, pp. 119-167.

42 Così il sommario: *Avvertimento dell'Editore* (pp. I-II); *Torquato Tasso e La Gerusalemme di Ugo Foscolo* (pp. III-XVI); *La Gerusalemme Liberata* (pp. 17-464); *Indice dei nomi propri e delle cose notabili contenute - il numero romano indica il Canto, l'arabo la Stanza* (pp. 465-484).

43 Vedi LUIGI MASCILLI MIGLIORINI, *Una famiglia di editori. I Morano e la cultura napoletana tra Otto e Novecento*, presentazione di Fulvio Tessitore con un inedito di Pietro Piovani, Milano, Franco Angeli, 1999.

cesco De Sanctis, illustre allievo del Puoti, in cui esamina gli scrittori dell'Umanesimo meridionale con severo vaglio critico. Con immediatezza interpretativa, poi, ricostruisce le condizioni storiche e l'ideazione della *Gerusalemme* del Tasso (cap. XVII), «dotto e erudito, ma estraneo alla cultura viva del suo tempo», tratteggiandone il carattere squisitamente meridionale:

Ingegno napoletano manca al Tasso la grazia e la vivezza toscana e la decisione e chiarezza lombarda così ammirabile nell'Ariosto; ma gli abbonda quel senso della musica e del canto, quel dolce fantasticare dell'anima tra le molli onde di una melodia malinconica insieme e voluttuosa, che trovi nelle popolazioni meridionali, sensibili e contemplative.

«La Carità», rivista mensile «religiosa, scientifica, letteraria» ospita nel 1872 *Torquato Tasso. Appunti e note* che il cappuccino Bonaventura da Sorrento dedica «Alla cattolica patria di Torquato». L'articolo, con permesso dell'Autorità Ecclesiastica, viene tirato, anche in estratto, dalla Tipografia Editrice degli Accattoncelli, fondata da padre Ludovico da Casoria, nel convento di S. Raffaele a Materdei, presso Capodimonte.⁴⁴ Il padre Luigi Tosti, nel 1877, discute nell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di *Torquato Tasso e i monaci cassinesi*, relazione poi accolta negli «Atti» (vol. VIII, parte seconda, pp. 15-82).

Per la ripresa delle opere tassiane occorre attendere il 1881, quando Giuseppe Eschena ristampa l'*Aminta* seguita, nel 1885, da quella impressa dai fratelli Tornese in una «nuova edizione corretta e migliorata». Roberto Guiscardì nel 1889 stampa la commedia *Intrichi d'amore di Torquato Tasso* opuscolo privo di dati editoriali. «Per uso della gioventù» la casa editrice Morano, nel 1891, pubblica in un volume in sedicesimo *La Gerusalemme*, con prefazione e note di Domenico Galeazzi (pp. V-XX), e l'*Indice delle cose notevoli del poema* (pp. 223-241), commercializzata a una lira: chiaro indizio del suo inserimento nelle letture scolastiche.⁴⁵

Negli anni Novanta la figura e l'opera del Tasso continuano a riecheggiare nelle memorie presentate nelle Accademie napoletane: in quella di Scienze Morali e Politiche Francesco d'Ovidio, filologo e critico letterario, declama una breve nota dal titolo *Di un'antica testimonianza circa la controversia della Crusca col Tasso*, poi negli «Atti» (vol. XXVI, 1893-1894, pp. 527-537). Anche Alberto Agresti, ai soci dell'Accademia Pontaniana, legge *Torquato Tasso a Sorrento. Idillio in un atto* con musica di Michele Ruta

44 L'opuscolo (pp. 73) viene corredato da un Indice degli Appunti (1. *Rapida biografia del Tasso*; 2. *Gli amici del Tasso*; 3. *Il Tasso in Sorrento da sua sorella - Episodio*; 4. *La fecondità dell'ingegno del Tasso: rivista delle sue opere*; 5. *La Gerusalemme Liberata*; 6. *Tre questioni - Patria e Prigione del Tasso*; 7. *Luce sulla prigione del Tasso*; 8. *Raffronto Letterario tra il Tasso e l'Ariosto - Primato del Tasso e quale*; 9. *Tasso e Dio - L'anima innamorata di Dio*; 10. *Tasso e la Vergine*; 11. *Tasso e Roma*; 12. *Ultime ore del Tasso - Preziosa sua morte*; 13. *Tasso e la Quercia di S. Onofrio*; 14. *Pio IX e il Tasso*) e da un Indice delle Note (1. *Bernardo Tasso*; 2. *Casa natia del Tasso in Sorrento*; 3. *Porzia de' Rossi* (a). *Descrizione di Sorrento di Bernardo Tasso*; 4. *Tasso e S. Benedetto - i Benedettini di Sorrento*; 5. *Cornelio Tasso - Casa abitata dal Tasso in Sorrento*; 6. *Opere ed edizione delle opere del Tasso*; 7. *Schiarimenti sulla patria del Tasso*; 8. *Saggio del Rossini sulle cause della prigione del Tasso. Schiarimento sulla durezza d'essa prigione*; 9. *L'Accademia della Crusca*; 10. *Fisionomia del Tasso*; 11. *Storia d'un ritratto sorrentino del Tasso*; 12. *Storia d'un monumento sorrentino del Tasso*).

45 Non a caso l'esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli (segnatura LXIII. B. 17) proviene, come attesta l'*ex libris*, dalla R. Scuola Industriale Casanova.

(«Atti», vol. XXIII, 1893, Memoria 14, pp. 1-24) con la *Melodia scritta per l'Idillio* (pp. 1-4) «eseguita nella tornata del 16 aprile dalla sig.ra Anna Tortora Bryda Ruta accompagnata al piano dal socio autore». Alfonso Miola, nella seduta del 16 giugno 1895 vi presenta *Un ricordo della dimora del Tasso in Napoli*: integrando le notizie del Modestino, il funzionario della Biblioteca Nazionale di Napoli illustra il manoscritto, ivi custodito, su *Le Memorie antiche del monastero di S.M. del Bosco*, edificato nella Valle del Belice, che Olimpio Da Giuliana, visitatore dell'ordine, aveva dato in lettura a Tasso nel 1588, durante il soggiorno nella casa degli Olivetani; benché stanco e infermo il poeta vi aveva apposto, di propria mano, postille, note e correzioni di lingua e di grammatica per limare dialettalismi e improprietà linguistiche («Atti», vol. XXV, 1895, Memoria XIII, pp. 1-8). Il prezioso volumetto, in occasione del tricentenario della morte del Tasso, viene esposto alla mostra dei suoi autografi, organizzata per cura del Ministero della Pubblica Istruzione e ospitata nel monastero di S. Onofrio a Roma.

Proprio per tale ricorrenza, l'azienda di Francesco Giannini e Figli, a via Cisterna dell'Olio, mette a stampa: *Torquato Tasso. Discorso pronunziato in Sorrento nel 25 aprile 1895 da Niccolò De Nicolò* (p. 41); *L'ingegno, la scienza e le virtù di Torquato Tasso. Conferenza tenuta in Sorrento il 30 aprile 1895 pel III centenario di Torquato Tasso da Francesco Savario Gargiulo* (p. 30); *Sorrento e Tasso. Album per il III° Centenario della morte del Poeta*, edizione in folio massimo, finanziata dal Municipio sorrentino, e corredata da ventotto tavole e una settantina d'illustrazioni, tra acquarelli, disegni e fotografie, con l'intervento di Bartolommeo Capasso, nominato presidente del Comitato, e di altri illustri studiosi⁴⁶; e l'opuscolo, in ottavo, intitolato *Tasso a Napoli. Contributo di onoranze e di memorie raccolte e pubblicate nel III Centenario della morte del poeta da Bartolommeo Capasso* (pp. XI, 61). Le due ultime pubblicazioni vengono prontamente recensite da Benedetto Croce, a firma Don Fastidio, per la rivista «Napoli Nobilissima. Rivista di Topografia e d'Arte napoletana» (vol. IV, 1895, pp. 79-80; pp. 189-190).

L'anno seguente, in prosecuzione dello studio di Carmine Modestino *Sulla dimora del Tasso in Napoli negli anni 1588, 1592, 1594. Discorsi tre* (ricerca approdata ai torchi della Tipografia del Vaglio nel 1859; poi riedita, «accresciuta e corretta», in due volumi in ottavo grande da Giuseppe Barone nel 1861 e da Giuseppe Cataneo nel 1863), Gaetano Nobile titolare di una moderna officina a via Salita de' Ventaglieri – resa celebre per i due tomi di *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze* editi in occasione dei lavori del VII Congresso degli Scienziati Italiani svoltisi nel lontano 1845 – tira un ulteriore lavoro del Capasso, *Il Tasso e la sua famiglia a Sorrento. Ricerche e narrazioni storiche*. Così la dedica:

Al / Municipio Sorrentino / che / ammendando l'avita incuria / iniziava / ed
agl'Italiani tutti / che / col loro obolo compivano ed elevavano / un monumento /
a / Torquato Tasso / nella città dove nacque / queste ricerche e narrazioni storiche
/ tenue tributo di riverenza e di affetto / pel sommo poeta e per la patria comune
/ Bartolommeo Capasso / nella lieta occasione / intitola.

⁴⁶ Occorre ricordare che nell'«Omnibus Pittoresco» del 1838 era stata riprodotta una stampa ad acquaforte con la veduta della casa del Tasso a Sorrento (97 x 148mm.).

L'insigne storiografo, nell'avviso, menziona i materiali documentari consultati: oltre alle lettere del Tasso, due manoscritti di epoca secentesca: il primo di atti processuali (*Notamenti*); l'altro di sunti dei protocolli di notai sorrentini (*Repertorio*). Il lettore, tuttavia, «invano cercherebbe in questo libro una intera vita di Torquato»; trova, invece, la narrazione di “fatti” del poeta e della sua famiglia «per quel tanto che l'uno e l'altra hanno in comune con Sorrento», e un *Quadro cronologico delle principali epoche della vita di Bernardo e Torquato Tasso e degli avvenimenti narrati in quest'opera* (pp. 285-286).⁴⁷ Sulla quarta di copertina viene indicato il prezzo: lire 3,50 che sale a 4 «Col ritratto del Tasso in fotografia riprodotto sulla stampa del quadro esistente una volta in Sorrento».

Nell'arco di tre secoli, insomma, i testi di Torquato Tasso trovano una congeniale accoglienza ‘sulle sponde del Sebeto’, impegnando versioni dialettali e latine, opere complete e compendi, edizioni illustrate e di pregio assieme a ristampe economiche, opuscoli d'occasione, testi scolastici – dal piccolo sesto al grande formato – oltre a contributi storici e letterari che attestano la dimensione della sua fortuna critica. Un successo di straordinarie proporzioni, difficilmente comparabile a quello di altri e pur celebri autori meridionali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Articolo XIII. Di Napoli, in «Giornale de' Letterati d'Italia», xxxiii/2 (1722), pp. 455-457. (Citato a p. 182.)

BERTI, ALESSANDRO POMPEO, *Vita di Giuseppe Valletta Napoletano, detto tra gli Arcadi Bibliofilo Atteo*, in *Le Vite degli Arcadi illustri*, p.te IV, Roma, Stamperia de' Rossi, 1737, pp. 39-75. (Citato a p. 177.)

BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, *Edizioni a stampa*, in *Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni tassiane (secoli XVI-XIX) nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Mostra bibliografica e iconografica, Napoli, 23 ottobre 1996 - 10 gennaio 1997*, Napoli, Arte Tipografica, 1996, pp. 37-129. (Citato a p. 175.)

Bollettino delle Leggi del Regno di Napoli. Anno 1808. Semestre I. Da gennaio fino a tutto giugno, Napoli, Stamperia Simoniana, 1808. (Citato a p. 185.)

BRESCIANO, GIOVANNI, *Uno sconosciuto memoriale concernente Lo Tasso napoletano*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», viii/2 (1934), pp. 170-173. (Citato a p. 179.)

CIONE, EDMONDO, *Napoli romantica*, Napoli, Morano, 1957. (Citato a p. 191.)

COMPARATO, VICTOR IVAN, *Giuseppe Valletta. Un intellettuale napoletano della fine del Seicento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1970. (Citato a p. 177.)

CROCE, BENEDETTO, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, G. Laterza, 1931. (Citato a p. 178.)

— *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, G. Laterza, 1911. (Citato a p. 177.)

⁴⁷ Questo l'indice generale: *Dedica, Al Lettore, Notizia dei ritratti del Tasso, esistenti una volta in Sorrento, e di quello che è premesso a questo volume, Ricerche e Narrazioni storiche*; Cap. I. *Sorrento nel secolo XVI*; Cap. II. *Bernardo Tasso a Sorrento*; Cap. III. *Casa del Tasso a Sorrento. Nascita di Torquato*; Cap. IV. *Cornelia Tasso. I Turchi in Sorrento nel 1558. I nipoti di Torquato*; Cap. V. *Il Tasso a Sorrento nel 1577*; Cap. VI. *Conclusioni. Annotazioni e documenti. Annotazioni aggiunte*. Il testo è stato riproposto dalle Edizioni Scientifiche Italiane, nel 1997, con postfazione di Alfonso Paoletta.

- CUOCO, VINCENZO, *Scritti giornalistici 1801-1815, 2. Periodo napoletano*, a cura di DOMENICO CONTE e MAURIZIO MARTIRANO, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 1999. (Citato a p. 186.)
- DARDI, ANDREA, *Fra Napoli e Firenze: Magalotti e Redi consulenti di Gabriele Fasano*, in «Lingua nostra», xxxviii/3-4 (1977), pp. 65-76. (Citato a p. 178.)
- DE MAIO, MIMMA, *Gabriele Fasano e Lo Tasso napoletano*, in «Riscontri. Rivista trimestrale di cultura e di attualità», xxi/3-4 (1999), pp. 31-51. (Citato a p. 178.)
- FRATTA, ANIELLO, *Introduzione*, in GABRIELE FASANO, *Lo Tasso Napoletano*, Napoli, Edizioni Benincasa, 1983, pp. XI-XXIV. (Citato a p. 178.)
- GIUSTINIANI, LORENZO, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli, Vincenzo Orsini a spese di Vincenzo Altobelli, 1793. (Citato alle pp. 178, 181.)
- Il mito di Napoli e l'incanto della poesia nelle tipografie di Raillard e Parrino*, a cura di Maria Porfido, saggio introduttivo di Giuseppina Zappella, Avellino, Mediatech, 2014. (Citato a p. 178.)
- Inscrizioni per le opere pubbliche intraprese e fatte sotto il Regno di Giuseppe Napoleone re di Napoli e di Sicilia di real ordine composte*, Napoli, Stamperia Reale, 1808. (Citato a p. 185.)
- L'universo del sapere e la magnificenza della corte nelle edizioni Mosca*, a cura di Maria Porfido, saggio introduttivo di Giuseppina Zappella, Avellino, Mediatech, 2012. (Citato a p. 181.)
- Le incisioni della Gerusalemme Liberata dal secolo XVI al XVIII*, a cura di Alfonso Paolella, Castellammare di Stabia, EIDOS, 2017. (Citato a p. 179.)
- Le piacevolezze della musica e del teatro, l'arte degli illustratori: i nuovi modelli della tipografia Muzio*, a cura di Maria Porfido, saggio introduttivo di Giuseppina Zappella, Avellino, Mediatech, 2012. (Citato a p. 180.)
- LENZA, CETTINA, *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica. L'opera di Pietro Valente nella cultura napoletana dell'800*, Napoli, E.S.I., 1996. (Citato a p. 189.)
- Lettere del Conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino*, Firenze, Manni, 1736. (Citato a p. 177.)
- LOMBARDI, GIOVANNI, *Tra le pagine di San Biagio. L'economia della stampa a Napoli in età moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000. (Citato a p. 176.)
- MALATO, ENRICO, *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, prefazione di Gino Doria, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960. (Citato a p. 178.)
- MAROTTA, MARIA GIUSEPPINA, *Fasano Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, vol. XLV, pp. 211-213. (Citato a p. 178.)
- MARTORANA, PIETRO, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, Napoli, presso Chiurazzi Editore, 1874. (Citato a p. 177.)
- MASCILLI MIGLIORINI, LUIGI, *Una famiglia di editori. I Morano e la cultura napoletana tra Otto e Novecento*, presentazione di Fulvio Tessitore con un inedito di Pietro Piovani, Milano, Franco Angeli, 1999. (Citato a p. 195.)
- Memoria riguardante allo Stabilimento Letterario-Tipografico dell'Ateneo*, in «Ateneo. Giornale di Scienze, Letteratura, Arti e Industria», II (1832), p. 221. (Citato a p. 190.)

- NAPOLI SIGNORELLI, PIETRO, *Vicende della coltura delle Due Sicilie. Dalla venuta delle Colonie straniere sino a' nostri giorni*, Napoli, Vincenzo Orsini, 1811. (Citato a p. 185.)
- PADIGLIONE, CARLO, *Gabriele Fasano*, in «La Lega del Bene. Rivista Settimanale», x/50-51 (1895), pp. 3-4. (Citato a p. 177.)
- PEROTTI, DIEGO, *Un autografo de Tasso: el ms. II/3281 de la Real Biblioteca, Madrid*, in «Avisos. Noticias de la Real Biblioteca», XIII/82 (2017), s.p. (Citato a p. 186.)
- PIRONTI, PASQUALE, *Bulifon-Raillard-Gravier. Editori francesi in Napoli*, Napoli, L. Pironti, 1982. (Citato a p. 178.)
- Lettere dal Regno ad Antonio Magliabechi*, in a cura di AMEDEO QUONDAM e MICHELE RAK, Napoli, Guida Editori, 1978. (Citato a p. 177.)
- RAMBAUD, JACQUES, *Naples sous Joseph Bonaparte, 1806-1808. Avec un portrait en héliogravure*, Paris, Librairie Plon-Nourrit, 1911. (Citato a p. 185.)
- REDI, FRANCESCO, *Opere*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1811. (Citato a p. 178.)
- ROMANO, FIORELLA, *Francesco Ricciardi libraio, editore e tipografo a Napoli nella prima metà del Settecento*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», LIII/1 (1985), pp. 3-13. (Citato a p. 181.)
- *La stampa a Napoli nel secolo XVIII attraverso le edizioni di Francesco Ricciardi*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», LIX (1984), pp. 189-201. (Citato a p. 181.)
- TROMBETTA, VINCENZO, *Il Rinascimento Meridionale nell'editoria napoletana dell'Ottocento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014. (Citato a p. 186.)
- *L'editoria napoletana dell'Ottocento. Produzione circolazione consumo*, Milano, Franco Angeli, 2008. (Citato a p. 194.)
- *Lo stabilimento tipografico di Francesco Giannini & Figli nella Napoli postunitaria*, in *Storie di editori e tipografi nella Napoli dell'Ottocento*, a cura di GIANFRANCO TORTORELLI, Bologna, Pendragon, 2018, pp. 119-167. (Citato a p. 195.)
- *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*, Napoli, Vivarium, 2002. (Citato a p. 177.)
- *Tasso e Virgilio sulle sponde del Sebeto. Le versioni dialettali nell'editoria napoletana tra Sei e Settecento*, in «Sei & Settecento. Rivista di letteratura italiana», II (2007), pp. 147-169. (Citato a p. 182.)
- VITALE, MAURIZIO, *Norma linguistica cruscante in scrittori atomisti e libertini del secondo Seicento napoletano*, Napoli, Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli, 1984. (Citato a p. 177.)

PAROLE CHIAVE

Torquato Tasso; Napoli; Editoria; Paratesto; Seicento; Settecento; Ottocento.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Vincenzo Trombetta insegna Storia del Libro e dell'Editoria al Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali all'Università degli Studi di Salerno. Già funzionario della Biblioteca Universitaria di Napoli conduce un'attività di ricerca dedicata alla storia dell'editoria e delle biblioteche. Socio ordinario dell'Accademia Pontaniana e dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, e socio corrispondente dell'Accademia Etrusca di Cortona, è membro del comitato scientifico della rivista «Rara Volumina» e di «Paratesto», della Fondazione Ranieri di Sorbello di Perugia e consulente scientifico della rivista «Culture del Testo». I suoi contributi sono apparsi in volumi collettivi e riviste specializzate: «Accademie e Biblioteche d'Italia», «Bollettino del Museo Bodoniano di Parma», «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», «Bulletin du bibliophile». Nella collana Crisopoli, promossa dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, ha pubblicato: *Storia della Biblioteca Universitaria di Napoli dal Vicereame spagnolo all'Unità d'Italia* (Vivarium 1995) e *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie* (Vivarium 2002). Nella collana di Studi e ricerche di storia dell'editoria della Franco Angeli ha pubblicato: *L'editoria napoletana dell'Ottocento* (Milano 2008) e *L'editoria a Napoli nel decennio francese* (Milano 2011). Nella collana dell'Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento Meridionale ha pubblicato *Il Rinascimento Meridionale nell'editoria napoletana dell'Ottocento* (Pisa-Roma 2014). Ha curato, inoltre, l'edizione del diario napoletano di Juan Andrés *Gli incanti di Partenope* (Guida Editore 1997), la ristampa anastatica delle *Memorie storico-critiche della Real Biblioteca Borbonica di Napoli* di Lorenzo Giustini (Forni Editore 2008), la miscellanea *Il gusto dei libri* (Guida Editore 2009) e, con C. Lenza, *Baldassarre Orsini tra Arte e Scienza 1732-1810* (Silvana Editoriale 2017).

vtrombetta@unisa.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VINCENZO TROMBETTA, *Torquato Tasso nell'editoria napoletana dal Seicento all'Ottocento*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 175–201.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.

LE CARTE DEL TIPOGRAFO: LIBRI E MANOSCRITTI DALL'ARCHIVIO DI GIAMBATTISTA BODONI E DELLA VEDOVA

ANDREA DE PASQUALE – *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*

La ricomposizione e l'ordinamento dell'archivio di Giambattista Bodoni e della vedova Margherita, comprensivo delle carte dell'officina tipografica, ha permesso di ritrovare una notevole quantità di manoscritti ed edizioni utilizzati in tipografia per la composizione dei testi. Tali materiali, estremamente rari, erano già stati oggetto di interesse da parte di Angelo Pezzana, direttore della Biblioteca Palatina dal 1804 al 1862, a cui se ne deve l'acquisizione e l'inventariazione. Se ne descrivono le fenomenologie e le loro caratteristiche, offrendo alcuni spunti sulle modalità di lavoro nella preparazione dei testi all'interno di una tipografia d'*Ancien Régime*.

The reconstruction and arrangement of the archive of Giambattista Bodoni and his widow Margherita, including the paperwork of the printing shop, allows the rediscovery of a remarkable quantity of manuscripts and editions used in his printing shop for the composition of texts. Angelo Pezzana, director of the Biblioteca Palatina from 1804 to 1862, was responsible for purchasing and drawing up a first inventory of these extremely rare materials. This contribution describes their typologies and features, offering some insights on working procedures for the preparation of texts in a printing shop of the *Ancien Régime*.

La sistematica ricognizione dei fondi bibliografici e documentari della Biblioteca Palatina e del Museo Bodoniano al fine di censire tutta la documentazione ancora esistente legata alla figura di Giambattista Bodoni, effettuata negli anni della mia direzione degli istituti (2009-2011), ha permesso di ricostruire buona parte dell'archivio del tipografo e della vedova Margherita.¹ Si tratta di uno dei pochi fondi documentari esistenti legati ad un'impresa tipografica d'*Ancien Régime*, la cui sopravvivenza è frutto della capillare politica di conservazione della memoria bodoniana² attuata da Angelo Pezzana, longevo bibliotecario della Biblioteca Palatina (1804-1862), a cui si deve anche l'acquisizione del materiale fusorio della getteria dei caratteri, costituito soprattutto da punzoni, matrici e strumenti, e delle edizioni bodoniane non possedute dalla Palatina, comprese quelle in emissioni su supporti speciali.³

Fin dal 1826 Pezzana otteneva che venissero trasferiti alla Biblioteca i manoscritti presenti nella Tipografia ducale o di autori parmigiani, tra cui l'*Enciclopedia metodica* dell'abate Pietro Zani e il *Corso di studi pel duca istesso* dettato dal Condillac, e successivamente, nel 1842, acquisiva i volumi a stampa della biblioteca già appartenuta a Bodoni. La quantità maggiore di carte di Giambattista e di Margherita, comprendente sia documenti personali⁴ e l'«immenso carteggio»,⁵ sia anche l'archivio dell'officina bodoniana

1 Le ricerche sono confluite nei volumi ANDREA DE PASQUALE, *La fucina dei caratteri. Gli strumenti di lavoro Giambattista Bodoni*, Parma, MUP, 2010 e *I capolavori della tipografia di Giambattista Bodoni*, Parma, MUP, 2012.

2 De Pasquale 2013b.

3 ANDREA DE PASQUALE, *Angelo Pezzana, direttore della Biblioteca Parmense, e la ricostruzione degli annali bodoniani*, in «Il bibliotecario», 1/22 (III serie) (2010), pp. 173-188; *La nascita del catalogo scientifico del libro antico in Italia nel XIX secolo*, in «Transilvania», IV-V (2016), pp. 162-166.

4 Si tratta di diplomi di appartenenza ad Accademie, patenti, passaporti, inviti, manifesti, prove di fregi e frontespizi, bozze di stampa, minute di lettere, una rubrica di conti, documenti vari.

5 ANTONIO BOSELLI, *Il carteggio bodoniano della "Palatina" di Parma*, in «Archivio storico per le Province Parmensi», XIII (1913-1914), pp. 157-288.

con manoscritti e opere a stampa utilizzati per le edizioni o rimasti inediti, venne però acquistata successivamente dagli eredi della vedova Bodoni nel 1846, dopo ben quattro anni di trattative.⁶

Quando tali materiali entrarono nelle collezioni della Biblioteca Palatina vennero sistemati secondo criteri assai discutibili che li disseminarono in varie collocazioni, impedendo di apprezzarne l'insieme. I libri furono inseriti nelle sezioni classificate della Biblioteca invece di mantenerli in un unico fondo, ed è stato possibile ricostruirne i titoli solo attraverso il registro cronologico degli acquisti. Tra questi spicca una raccolta di «saggi tipografici di tutte le Nazioni», ovvero campionari di caratteri databili tra la fine del XVII e la fine del XVIII secolo, che recano in parte, ancora a tutt'oggi, un'etichetta, coeva all'ingresso in Biblioteca, con una nota manoscritta che ne indica l'appartenenza al tipografo.⁷ Questi ultimi, insieme ai libri considerati di pregio, quali le edizioni stampate dai Didot e da Baskerville, vennero concentrati nelle sezioni GG, in cui sono stati inseriti nel periodo della direzione Pezzana i libri ritenuti rari, e Col. H, mentre gli altri, meno importanti, ma utilizzati come i precedenti per la composizione dei testi, furono inclusi nelle sezioni di sala o di magazzino.

Più complicata invece la ricostruzione delle vicende del trattamento del materiale documentario. Le lettere ricevute dal tipografo e dalla vedova vennero inserite nell'epistolario parmense, costituito dalle missive in arrivo provenienti dagli archivi personali conservati nella Biblioteca Palatina, secondo criteri discutibili, come sottolineò il direttore Antonio Boselli già nel 1913.⁸

Mentre però le lettere ricevute da Giambattista Bodoni vennero ordinate alfabeticamente per mittente e inventariate, con l'indicazione della data topica e cronica, dal Boselli, quelle di Margherita, pur sistemate con analoghi criteri, solo da poco dispongono di un inventario. La restante parte dell'archivio bodoniano, denominata «Carte Bodoni» e comprendente anche le minute delle lettere in uscita di Bodoni e della vedova, rimase in disordine e priva di strumenti di consultazione, nonostante in più occasioni si sia cercato, sotto la direzione di Angelo Ciavarella (1957-1973), di procedere ad un censimen-

6 Sull'acquisizione dell'eredità bodoniana da parte di Pezzana DE PASQUALE, *Angelo Pezzana, direttore della Biblioteca Parmense, e la ricostruzione degli annali bodoniani*, cit., specialmente pp. 7-31.

7 Così è definito nel registro degli acquisti in Biblioteca Palatina, Archivio storico. Agli *specimina* si aggiungono alcune pubblicazioni tecniche quali il *De Germaniae miraculo optimo, maximo typis literarum, earumque differentis. Dissertatio qua simul artis typographicae universam rationem explicat Paulus Pater* (Lipsiae, Gloditsch, 1710, 116 p.; 16°), su cui GIUSEPPE DE LAMA, *Vita del cavaliere Giambattista Bodoni tipografo italiano e catalogo cronologico delle sue edizioni*, 2 voll., Parma, Stamperia Ducale, 1816, vol. I, p. 13 dice: «Sostiene due soli essere i libri, tra parecchi usciti a luce su tale letteraria contesa [il primato dell'invenzione della stampa conteso tra cinesi e tedeschi], che diano le nozioni di ciò che conviene ad una ben composta officina tipografica: quella cioè dell'Alemanno Paolo Peter che il primo sviluppò simili nozioni, e il Manuale Tipografico del giovane Fournier».

8 Boselli diceva: «Sfortunatamente il carteggio bodoniano non si conserva nella Biblioteca di Parma, come sarebbe giusto supporre, tutto unito insieme. Con un criterio che difficilmente potremmo oggi approvare, esso, come tutti gli altri carteggi alla Biblioteca pervenuti, è stato disperso, secondo l'ordine alfabetico del nome del mittente, per le 168 grandi cassette, che formano l'*Epistolario* della Biblioteca parmense. Una piccola parte delle lettere si trova in tre dei 14 mazzi delle così dette «Carte Bodoni» [i mazzi 12-14, come afferma il Boselli oltre, nello stesso articolo]; quelle del Paciaudi sono tutte unite nei tre volumi dell'epistolario di lui (mss. parm. 1568-88)» (BOSELLI, *Il carteggio bodoniano della «Palatina» di Parma*, cit.).

to. Il riordino effettuato recentemente ha tenuto conto del criterio archivistico storico, scorporando quindi dalla documentazione tutte quelle carte che, pur legate alla figura di Bodoni e della vedova, non li vedono come soggetti produttori per costituire alcuni archivi aggregati.⁹ Anche le minute sono state sistemate alfabeticamente per nome del destinatario, per distinti gruppi pertinenti rispettivamente a Bodoni e a Margherita.

Diversa sorte ebbero invece le numerose prove di stampa¹⁰ e le bozze corrette di maggiore consistenza, evidentemente già parte dell'archivio dell'officina bodoniana. Queste confluirono nella sezione Coll. Bod. scorporandole per lo più dalla sezione GG dei rari, in cui vennero radunate, durante la direzione di Pietro Perreau (1876-1888), la maggior parte delle edizioni stampate da Bodoni e dalla vedova; altre prove di stampa, anche su pergamena, non ebbero invece mai una precisa collocazione e si conservano sciolte presso il Museo Bodoniano; alcune di queste, peraltro, erano state utilizzate già in origine come carta per avvolgere punzoni e matrici e furono individuate in occasione dei primi lavori di riordino del materiale fusorio.¹¹ Altre bozze corrette, pertinenti a fogli volanti, vennero incluse nella sezione della Palatina riservata a questa categoria tipologica, detta F.V.; altre ancora furono rilegate dal Pezzana nella copia personale della *Vita di Bodoni* del Giuseppe De Lama, lasciata per testamento alla Palatina, in cui vennero pure inclusi i cataloghi editoriali dell'officina privata bodoniana, spesso annotati da Bodoni, e altri elenchi di edizioni pubblicate, anch'essi redatti dal tipografo.¹² Altri manoscritti usati in tipografia, nonostante sorti diverse, sono comunque confluiti in Palatina.¹³

Non tutto l'archivio della stamperia pervenne però in Biblioteca. Oltre a dispersioni evidenti (manca infatti tutta la contabilità dell'officina), alcune carte presero altre vie, tra cui quella del mercato antiquario. Tra queste un nucleo entrò in possesso della Bi-

- 9 Ci si riferisce in particolare alle carte di Felice de Azara, Nicolas de Azara, Giuseppe Bodoni (fratello di Giambattista), Antonio Comellini, gestore della fonderia bodoniana, Giuseppe Paganino, direttore della Stamperia Imperiale, e quella della controversia tra Giacomo Amoretti e Pellizzoni; alle carte già compilate o utilizzate dal Pezzana, relative alla gestione dell'eredità bodoniana, dopo la morte della vedova, sotto la curatela del Pezzana; alle carte, estratte dall'archivio della Biblioteca Palatina, relative all'acquisizione del patrimonio fusorio; ad altre carte del Pezzana legate alla costituzione della collezione di edizioni bodoniane. Sono state anche escluse le carte pertinenti al padre Paolo Maria Paciaudi, che, pur giunte in eredità al Bodoni, costituiscono, insieme ad altro materiale del bibliotecario in parte rilegato tra i manoscritti parmensi, in parte presente tra i fondi documentari, in parte inserito nel carteggio, l'archivio vero e proprio del Paciaudi. Tenute a parte, anche se strettamente legate all'attività del Bodoni, in quanto originariamente presenti nell'officina bodoniana, le carte provenienti, per acquisto, da Antonio Zambigi, al fine di documentare la loro acquisizione successiva.
- 10 Censimento in ANDREA DE PASQUALE, *Elenco di prove di stampa con correzioni manoscritte*, in *Il progetto tipografico del libro: Bodoni e i Tallone*, a cura di ANDREA DE PASQUALE e ENRICO TALLONE, Parma, Museo Bodoniano, 2009, pp. 9-26.
- 11 ANDREA DE PASQUALE, *Le edizioni bodoniane su pergamena*, in «Crisopoli. Bolletino del Museo Bodoniano di Parma», XIV/2 (n.s.) (2011), pp. 83-106.
- 12 L'esemplare è collocato con segnatura Dir.B.52.
- 13 *Gli amori pastorali di Dafni e di Cloe, di Longo Sofista, tradotti dalla lingua greca nella nostra toscana dal commendatore Annibal Caro*, stampato nel 1786 (Ms. parm. 926 su cui cfr. ENRICO GARAVELLI, *Storia del «Longo italiano» (Crisopoli, impresso co' caratteri bodoniani, 1786)*, in *La lettera e il torchio. Studi sulla produzione libraria tra XVI e XVIII secolo*, a cura di UGO ROZZO, Udine, Forum, 2001, pp. 337-408.), il *Saggio di poesie campestri del cavaliere Pindemonte* (Ms. parm. 1515), stampato nel 1788, e gli *Epigrammi italiani e francesi* del conte Carlo Roncalli (Ms. Pezzana 7).

biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Ad anni remoti, verosimilmente all'epoca della direzione del grecista e professore di eloquenza latina e greca Luigi Lamberti (1802-1813), risale l'acquisizione della copia dell'edizione omerica curata dal Wolfius del 1804, corretta a penna dal Lamberti stesso per predisporre l'edizione bodoniana.¹⁴

Altre carte pervennero a seguito della donazione, avvenuta nel febbraio 1886 da parte di Alessandro Giuseppe Spinelli, vicebibliotecario della Biblioteca Estense di Modena, della collezione bodoniana già appartenuta al cavalier Anton Enrico Mortara.¹⁵ Essa contiene le prove di stampa di tre frontespizi realizzati da Bodoni negli anni dell'apprendistato romano alla tipografia di Propaganda fide, la raccolta completa delle bozze dell'*Oratio Dominica* con ampie annotazioni autografe, numerose prove di stampa e fogli in pergamena,¹⁶ la *Raccolta di rami incisi in varie occasioni dalla Regio Ducal Corte di Parma* e la *Raccolta di rami di proprietà della officina particolare di Giambattista Bodoni*, con gli unici esemplari noti di campionari di illustrazioni calcografiche usati nella Stamperia Reale di Parma e nell'officina privata di Bodoni, e infine una bozza completa del *Manuale tipografico* del 1788 con correzioni autografe di Bodoni. A tali rarissimi pezzi si aggiungono i 60 disegni originali de *Le più insigni pitture parmensi* di Francesco Vieira, commissionati dal Bodoni e passati a Francesco Rosaspina per l'incisione, per realizzare l'edizione che, a seguito del trasferimento di molte opere d'arte a Parigi da parte dei francesi, venne pubblicata solo parzialmente nel 1809 e completata poi nel 1816 dalla vedova; a questi si aggiungono i quattro disegni di José Tekeira, non incisi dal Rosaspina in quanto scartati, per il *Cimelio pittorico e poetico* di Gherardo de Rossi.

Alla raccolta Mortara seguì la donazione del collezionista Achille Bertarelli, che cedette, nel gennaio 1900 e poi ancora nel 1935, fogli volanti e prove di stampa. Altri materiali dell'archivio bodoniano confluirono nel mercato antiquario e, per il tramite della dispersione degli eredi Dall'Aglio, sono pervenuti in collezioni private; tra questi si segnalano i disegni di Francesco Vieira per la Camera di Correggio, oggi conservati, grazie alla donazione di Corrado Mingardi, alla Biblioteca di Busseto¹⁷ o quelli nella collezione di Franco Maria Ricci a Fontanellato, dove sono presenti, tra l'altro, delle carte con il diario di lavoro dell'ultimo anno di vita del Bodoni; numerosi altri documenti si trovano inoltre in collezioni e musei esteri.¹⁸

14 Trattasi dell'edizione *Ομήρου ἔπη. Homeri et Homeridarum Opera et reliquiae ex recensione Frid. Aug. Wolfii*, Lipsiae, apud bibliopolam G.I. Göschen, 1804, 2 voll.. L'esemplare braidense Rari R.31è relativo al primo volume, mutilo del frontespizio, dell'introduzione e delle tavole.

15 Sulla collezione: ANDREA DE PASQUALE, *Bodoni e Milano*, in *B come Bodoni. I caratteri di Bodoni a Brera e nella grafica contemporanea*, a cura di ANDREA DE PASQUALE e MASSIMO DRADI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 9-25.

16 DE PASQUALE, *Le edizioni bodoniane su pergamena*, cit.

17 CORRADO MINGARDI, *L'impresa bodoniana della Camera di San Paolo nei disegni di Francisco Vieira*, in «Bollettino del Museo Bodoniano di Parma», VIII (1994), pp. 201-218.

18 JAMES MOSLEY, *Sources for Italian Typefounding*, in «La Bibliofilia», CII/1 (2000), pp. 47-102, spec. pp. 58, 75-81, che segnala materiali dell'archivio bodoniano ora conservati alla Bibliothèque Nationale de France (tra cui il MS. Ital. 222: *Notizie intorno a vari incisori di caratteri e sopra alcune getterie d'Italia*), alla St Bride Printing Library a Londra, a The Houghton Library (alcuni riprodotti ora in VALERIE LESTER, *Giambattista Bodoni. His Life and His World*, Boston, D. R. Godine, 2015), Harvard University a Cambridge (Mass.), alla Newberry Library di Chicago.

All'interno del complesso documentario delle carte bodoniane della Palatina sono custoditi materiali estremamente importanti per ricostruire le tecniche di preparazione dei testi per la stampa adottate dall'officina bodoniana, sia durante la diretta direzione del tipografo sia negli anni di gestione della vedova. Si tratta in particolare dei libri appartenenti alla collezione personale del tipografo, in particolare circa duecento manoscritti di tipografia, utilizzati dallo stesso Giambattista e dalla vedova Margherita per approntare le proprie edizioni.

La parte più cospicua di questi è stata oggetto di riscontro da parte di Angelo Pezzana al momento dell'acquisto. Quest'ultimo produsse infatti un indice dei pezzi da lui ritenuti più interessanti, specificando se l'opera fosse inedita o meno. I manoscritti in questione vennero numerati ex novo da Giovanni Mantelli, conservatore delle stampe della Biblioteca, a matita in alto a destra, trascurando la precedente numerazione presente su alcuni di essi e attribuibile all'originario ordinamento bodoniano.

Il ritrovamento di tale elenco, oltre a dettare i criteri per il riordino dei manoscritti rimasti nelle *Carte Bodoni*, ha inoltre condotto al reperimento di altri manoscritti confluiti nei fondi della Biblioteca e consentito di avere contezza dell'originaria esistenza di ulteriori manoscritti attualmente non individuabili. Infatti i manoscritti, considerati di maggiore importanza rispetto al resto del materiale, vennero inseriti nel fondo Parmense della Biblioteca Palatina;¹⁹ questi ultimi però sono stati lasciati nelle rispettive collocazioni, ormai storicizzate, diversamente da quelli inclusi nella sezione dei Manoscritti misti che, non avendo mai avuto il fondo una definitiva organizzazione, sono stati accorpati con gli altri presenti nelle *Carte Bodoni*.

Occorre però ricordare che, accanto a tale serie più definita, oggetto di inventariazione e ora di indagine, esiste un'altra massa di carte comprendente manoscritti simili a quelli descritti sopra, ma meno importanti e spesso incompleti, generalmente pertinenti ad iscrizioni, sonetti e altre opere poetiche, che potranno essere argomento di successivi approfondimenti.

Se abbiamo contezza delle tecniche di trattamento e predisposizione dei testi affidati per la stampa alle officine tipografiche tra Quattro e Cinquecento, nel momento di affermazione della lingua volgare,²⁰ poche informazioni sono invece disponibili per i secoli successivi, soprattutto per l'arco cronologico interessato dall'attività di Giambattista Bodoni e della sua vedova, per quanto possiamo presumere che non molto fosse cambiato dalle origini della stampa, come si può del resto affermare in generale per le tecniche di stampa nel periodo che precede l'introduzione dei procedimenti meccanici. Nulla di più ci dicono a tal proposito le *Istruzioni pratiche ad un novello capo-stampa* di Zefirino Campanini, che si limitano ad accennare ai manoscritti destinati alla stampa solo in re-

19 Tra questi il manoscritto degli Inni di Proclo, con la versione metrica italiana di Ippolito Pindemonte, curato da Giovanni Cristoforo Amaduzzi, soprintendente della Stamperia della Propaganda Fide, che lo lasciò in eredità a Bodoni (Ms. Parm. 1496). Cfr. PAOLO ELEUTERI (a cura di), *I manoscritti greci della Biblioteca Palatina di Parma*, Milano, Il Polifilo, 1993, pp. 64-65.

20 PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991; PAOLO TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia*, in *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-195.

lazione alla composizione, senza descrivere nel dettaglio le modalità di preparazione dei testi.²¹

Una prima tipologia è rappresentata da edizioni stampate da altri editori e riutilizzate da Bodoni per la composizione senza apportare modifiche al testo. Appartengono a questa categoria opere di autori classici e moderni. Di queste non sono stati ritrovati manoscritti preparatori di volumi, mentre tra i libri appartenenti alla biblioteca del Bodoni figurano diverse edizioni a stampa, che si può presumere siano state le fonti per la definizione del testo da lui composto. Secondo la prassi di lavoro attestata per i secoli precedenti, il compositore disponeva il volume su un leggio presso la cassa dei caratteri, facendo la massima attenzione a non danneggiare l'originale, spesso dotato di legature di pregio, senza mai sfascicolarlo (a differenza dei manoscritti, come vedremo) e senza aggiungere, se non in maniera molto discreta (ad esempio con segni e numerazioni a secco), indicazioni a penna sulla suddivisione del testo, sulle segnature dei fascicoli o eventuali correzioni. Non possiamo tuttavia escludere che, proprio per preservare l'originale, venissero effettuate delle copie manoscritte che non sono sopravvissute, come potrebbe essere nel nostro caso. Tale eventualità appare altamente probabile per i testi che Bodoni non deteneva nella sua biblioteca personale, ma che aveva potuto consultare nella vicina Biblioteca Parmense: quest'ultima pratica è infatti da lui stesso attestata nella prefazione all'*Oratio Dominica* del 1808, in cui, a proposito delle Bibbie poliglotte che gli avevano fornito ispirazione nella redazione della sua opera, dichiara di aver «di queste medesime istituita minuta ed accurata analisi su gli esemplari ond'è riccamente fornita questa imperiale Biblioteca Parmense per giovarmene».²²

Dell'esistenza di una copia manoscritta tratta da testi a stampa è forse ulteriore riprova l'indicazione «così il Ms.», apposta in margine alle bozze corrette dell'edizione della Divina Commedia, che sembrerebbe far riferimento esplicito a un confronto con un esemplare manoscritto.

Era evidentemente prassi basarsi, per testi importanti e di fama, su lezioni ormai cristallizzate e perciò ricavabili direttamente da edizioni precedenti; per opere per cui si desiderava il massimo rigore filologico, ci si affidava invece a curatori che definissero il testo da seguire e che, al fine di fissare la lezione più corretta, effettuavano il confronto tra edizioni diverse: è di nuovo il caso del Dante che, sempre nei margini, reca il riferimento ad «altre edizioni» e alla «Cominiana».

Accanto a testi rimasti apparentemente invariati rispetto all'*exemplar* a stampa troviamo anche edizioni di altri editori corrette a penna e modificate. Si tratta di opere già pubblicate, anche recentemente, da altri editori, ma evidentemente senza privativa di stampa, lasciando perciò la facoltà di predisporre una nuova edizione semplicemente basandosi su un testo da modificare. La fenomenologia delle modifiche comprende correzioni, integrazioni e rettifiche a penna del testo a stampa, oppure l'inserimento di strisce a bandiera con, manoscritta, una nuova lezione da seguire in corrispondenza delle parti

21 ZEFIRINO CAMPANI, *Istruzioni pratiche ad un novello capo-stampa o sia regolamento per la direzione di una tipografica officina* (1789), a cura di CONOR FAHY, Firenze/London, Olschki/Modern Humanities Research Association, 1998.

22 *Oratio Dominica in CLV. linguas versa et exoticis characteribus plerumque expressa*, Parmae, typis Bodonianis, 1806, p. VIII.

che si intendeva modificare. Tali modifiche potevano essere state predisposte dall'autore stesso, ma erano più frequentemente opera di un curatore.

Emblematici in tal senso sono i casi del *Belgicarum rerum liber prodromus; siue De historia Belgica eiusque scriptoribus praecipuis commentatio* di Corneille Francois de Nells, vescovo d'Anversa, stampato nel 1795, di cui è emersa una copia dell'edizione originale *De Historia Belgica* con correzioni a penna, da p. 93 a p. 100; e soprattutto dell'edizione polacca del *Temple du Gnide* (Swiatynia Wenery W Knidos) di Montesquieu, stampata "W Warszawie, w Drukarni J.K. Mci y Rzeczypospolitey v P. Dufour". Questa si conserva in fogli sciolti ed è ampiamente rettificata nei margini, con testo corrispondente all'edizione bodoniana del 1807. A stampa risulta anche l'opera *Le api panacridi in Alvisopoli Prosopopea del cavaliere Vincenzo Monti colla traduzione in versi latini dell'abate Bellò*, stampata a Cremona presso i fratelli Manini nel 1811, anch'essa con testo corretto a penna. La stessa tecnica si riscontra pure nella copia dell'Iliade appartenuta a Lamberti e ampiamente rettificata nel testo, ora alla Braidense, usata per l'edizione del 1806.

Tale pratica rimase in uso ancora nel periodo di gestione della vedova, come dimostra la *visione* di Evasio Leone *Sul sepolcro di Sua Altezza Reale la principessa Carlotta Augusta di Galles* stampata a Corfù, recante correzioni e aggiunte su linguette incollate ai margini. Questo modo di procedere doveva anzi essere ampiamente consentito e adottato, se addirittura per la stampa dell'opera degli inni di Angelo Mocchetti *Nella perduta e recuperata salute di Sua Maestà I.R.A. Margherita* presentò l'edizione a stampa della milanese Società tipografica de' classici italiani del 1826 per ottenere il permesso di stampa, ottenuto il 12 agosto 1826 e di nuovo nel 1829, ma rimasto evidentemente lettera morta, non essendo mai stata stampata questa edizione dall'officina bodoniana.

Un'ulteriore casistica è rappresentata dalle edizioni dello stesso Bodoni utilizzate e ricorrette a penna per approntare edizioni successive. In caso di riedizione di un testo già precedentemente edito, il tipografo generalmente lo ricomponeva riga per riga per facilitare il lavoro, dopo aver preliminarmente inserito a mano su una copia eventuali modifiche, integrazioni o correzioni di precedenti refusi. È il caso dell'esemplare in ottavo della *Giornata villareccia* di Clemente Bondi impresso a Parma, "co' tipi bodoniani", nel 1773, utilizzato come copia di tipografia per l'edizione del 1794 e recante ampie correzioni di mano di Bodoni su frontespizio, dedica e testo, recepite dalla seconda edizione.

Numerosi sono poi i manoscritti, in alcuni casi autografi, di testi talvolta rimasti inediti. Questi si presentano generalmente in fogli sciolti oppure suddivisi in fascicoli cuciti individualmente, sempre al fine di agevolare l'inserimento sul leggio.

Più di una volta si assiste alla presenza di copie diverse della stessa opera, realizzate forse per preservare il testo base oppure, forse anche per permettere la composizione in contemporanea da parte di più combinatori di parti diverse del testo.

Su fogli separati, conservati spesso sciolti e a parte, vi erano le parti di paratesto, soprattutto dediche e premesse, evidentemente distinte dal corpo della pubblicazione anche perché, insieme al frontespizio, destinate ad essere composte successivamente, al termine della stampa del volume. Anche di queste potevano esistere più versioni: ad esempio, nel caso dei *Versi e traduzioni di Giuseppe Adorni parmigiano* del 1808 la carta di dedica risulta tagliata e sostituita con una carta *cancellans* volante con il testo definitivo;

oppure per i *Pensieri poetici di Silvino Doricleo P.E.*, pseudonimo di Giuseppe Bonvincini, stampati nel 1797, esiste una doppia prefazione con varianti. In certi casi sono state conservate anche le minute e le versioni precedenti, come è accaduto per la prefazione all'*Oratio Dominica* del 1806, di cui esiste la versione francese e varie minute in italiano e in francese. Fogli sciolti potevano contenere anche apparati illustrativi: è il caso degli *Epigrammi* di Carlo Roncalli Parolino, che recano sul verso della prima carta del manoscritto una calcografia rappresentante il ritratto dell'autore destinata ad essere inserita nell'edizione a stampa, cosa che poi non avvenne; o dei *Due carmi del padre Tommaso Ceva gesuita. Tradotti in terze rime italiane dal dottore Giuseppe Adorni parmigiano*, stampato con tre "rami allusivi", il cui manoscritto conserva una tavola calcografica.

I testi manoscritti recano spesso correzioni, consistenti in rettifiche, cancellazioni, soppressioni o sostituzioni di parti. Quando queste sono di grafia diversa rispetto al testo principale è ipotizzabile che il testo sia passato nelle mani di un correttore. Sui frontespizi risultano spesso rettificati i titoli (come avviene nel caso della tragedia *Cleonice*, inserita nell'opera di Alessandro Pepoli *I tentativi dell'Italia* e stampata nel 1783), talvolta con l'aggiunta del nome del traduttore (come per la traduzione de *L'adoration, ou la prière et le desir: l'homme a Dieu* del vescovo De Nelis, redatta da Doriclea Siconia, pseudonimo di Clotilde Tambroni) o dei titoli dei capitoli (come nel caso del *Saggio di discorsi familiari del padre Giovambattista Melloni* del 1796) per adattarli alle esigenze editoriali. Nel caso poi degli *Epigrammi* di Callimaco, il manoscritto conserva a parte un foglio di *errata corrige* evidentemente predisposto dal traduttore Giuseppe Maria Pagnini, curatore dell'edizione del 1792; lo stesso fece il Lamberti per l'edizione di Omero, come risulta dal carteggio con Bodoni.²³

Al correttore o ad autori particolarmente esigenti si deve talvolta la presenza di indicazioni precise per il compositore. È il caso delle opere di Tommaso Valperga di Caluso, l'*Omaggio poetico di Euforbo Melesigenio P.A. alla serenissima altezza di Giuseppina Teresa di Lorena principessa di Carignano* del 1792 e *La cantica ed il salmo XVIII secondo il testo ebreo tradotti in versi da Euforbo Melesigenio P.A.* del 1800, oppure dei *Principj di canto fermo [ossia gregoriano] scritti per R.R. Chierici d'onore del S.A.I. Ordine Costantiniano di S. Giorgio* di Giovanni Mattei, del 1831 ma con permesso di stampa del 23 dicembre 1837.

Particolarmente interessanti sono poi le annotazioni relative al tipo di carattere e al corpo da utilizzare: tali indicazioni compaiono sulla *Cleonice* del Pepoli, già ricordata, come anche nei *Principj di canto fermo* del Mattei, anch'essi già menzionati; si riscontrano inoltre dei tratti inseriti per scandire le parole del frontespizio, in particolare per segnalare le interruzioni di riga e strutturare la *mise-en-page*, come per le *Rime di Francesco e Vincenzo Paolo fratelli Rusconi di Cento*.

Le carte recano spesso le tracce del lavoro del compositore: molto spesso compaiono ditate di inchiostro e in almeno due casi risulta evidente una traccia rettangolare sempre a inchiostro: si tratta con ogni probabilità dell'impronta del compositoio, appoggiato sulla carta durante un momento di pausa.

²³ Museo Bodoniano, *Carteggio Bodoni*, cass. 43. Cfr. DE PASQUALE, *I capolavori della tipografia di Giambattista Bodoni*, cit., p. 19.

Il compositore spesso interveniva sul testo apponendo, a penna o a secco, una parentesi quadra per indicare il passaggio ad altra riga, aggiungendo un tratto manoscritto nel margine per indicare il salto pagina o il numero esatto della pagina del testo stampato oppure la segnatura del fascicolo, come si riscontra su una delle versioni in italiano della prefazione all'*Oratio Dominica*. Inoltre un testo, quello dei *Maximes et reflexions politiques, morales et religieuses d'un administrateur couronné* del re Stanislaw di Polonia, conserva il frontespizio con le parole numerate a matita.

Nel periodo della gestione della vedova si riscontra inoltre la presenza, nel margine superiore delle carte, dell'indicazione "fatto", in riferimento probabilmente all'avvenuta composizione della pagina, e, in calce, di una sigla o firma del compositore che aveva eseguito il lavoro.

Le prime carte di alcuni manoscritti del 1796 contengono anche una sorta di preventivo di mano del Bodoni relativo alle copie da realizzarsi, che costituisce evidentemente la base per la tiratura dell'edizione. Sono i casi dei versi di Giovanni Rosini *La poesia, la musica e la danza*, che recano «20 in carta distinta copie 480 per l'autore tutte cilindrate, copie 300 per me 40 in carta distinta»; delle *Rime di Francesco e Vincenzo-Paolo fratelli Rusconi di Cento* del 1796, dove è presente l'indicazione: «copie 200 per gli autori, cioè 25 in carta di Fabriano, e 175 in carta R. fina di Parma copie 50 per me cioè 15 in carta di Fabriano, e 35 in carta R. Fina di Parma»; e della traduzione di Teocrito, curata da Luigi Rossi, intitolata *Saggio d'idilli greci in rime italiane consacrato alle faustissime nozze del nobil uomo marchese Giuseppe Erasmo Honorati con la nobil donna la signora contessa Donna Angiola Rangone* («copie 150 per l'autore copie 250 per me, mutato il frontespizio»).

APPENDICE I

VOLUMI DELLA BIBLIOTECA DI GIAMBATTISTA BODONI
INDIVIDUATI NEI FONDI DELLA BIBLIOTECA PALATINA

OPERE DI AUTORI CLASSICI PUBBLICATI DA BODONI

Catullus, Marcus Valerius, *Catulli, Tibulli, et Propertii opera*, Birmingham, John Baskerville, 1772 – GG II 213

Demosthenes, *Demosthenis et Æschinis quæ supersunt omnia, juxta accuratissimam omnium quotquot habent bibliotheca regia et sangermanensis codicum manuscriptorum et impressorum inspectionem, juxtaque auctoritatem librorum quos adierunt Tylor et Reiskius, græcè et latinè edidit, cum versione nova, triplici indice, variantibus lectionibus, et brevioribus notis, Athanasius Auger, Lascuriensis diæceseos vicarius generalis ...*, Paris, Firmin Didot a spese di Piere Didot, 1790 – GG I 50

Euripidis, *Euripidis tragoedia quatuor Hecuba Phoenissa Hippolytus et Baccha ex otimis exemplaribus emendata*, Strasbourg, Johann Heinrich Heitz, 1780 – AA VI 24973

Homerus, *Homeri et Homeridarum opera et reliquiae. Ex veterum criticorum notatinibus optimorumque exemplarium fide recensuit Frid. Aug. Wolfius*, Halle, Waisenhaus, 1794, 5 voll. – Sal. M* II 40927

Lucretius Caro, Titus, *Titi Lucretii Cari De rerum, natura libri sex*, Birmingham, John Baskerville, 1773 – GG II 262

Pindarus, *Pindari Carmina cum lectionis varietate curavit Christian. Gottlob Heyne*, Göttingen, Johann Christian Dieterich, 1773 – Sal. R IX 44125

Plautus, Marcus Accius, *Marci Accii Plauti comoediae ex editione Joh. Frederici Gronovii*, Glasgow, Robert & Andrew Foulis, 1763, 3 voll. – AA XI 24286

Plinius Caecilius Secundus, Caius, *Caii Plinii Caecilii Secundi Epistolarum libri decem. Ex recensione Cortii et Longolii*. Glasgow, Robert & Andrew Foulis, 1751 – DD** II 30500

Plinius Caecilius Secundus, Caius. *Panegirico di Plinio a Trajano, nuovamente trovato, e tradotto da Vittorio Alfieri da Asti. Seconda edizione dell'autore*, Paris, François Ambroise Didot, 1789 – GG I 149 (con dedica manoscritta del curatore: Al chiarissimo Si. r. G. Bat. a Bodoni / Questa, egregio Bodon, che invan si attenda / Di pareggiar tue miniate stampe / Questa, più ch'altra, il suo primato ostenta)

Pseudus-Longinus, *Dyonysius Longinus de Sublimitate ex recensione Zachariae Pearcii. Animadversiones interpretum excerpit suas et novam versionem adiecit. Sam. Fr. Nathan. Morus philos. Professor Lips.*, Leipzig, eredi Weidmann e Reich, 1769 – DD VII 29424

Sallustius, Caius Crispus, *Caii Crispi Sallustii opera omnia excusa ad editionem Cortii cum editionibus Havercampi et Gabrielis Antonii collatam*, London, Thomas Payne, 1789 – V VII 19732

Terentius Afer, Publius, *Publii Terentii Afri Comoediae ad optimorum exemplarium fidem recensitae &c. Accesserunt variae lectiones, que in libris Ms. et eruditorum commentariis notatu digniores occurrunt*. Londini, Jacob Bettenham a spese di John e Paul Knapton et William Sandey, 1751, 2 voll. – Sal. O XVII 41527

Terentius Afer, Publius, *Terentii Comoediae, ad fidem optimarum editionum expressae*, Edinburgh, Hamilton & Balfour & Neill, 1758 – BB VI 26355

Terentius Afer, Publius, *Publii Terentii Afri Comoedia*, Birminghamiae, Birmingham, John Baskerville, 1772 – GG II 304

Tibullus, *Tibulli et Propertii opera. Ex editione J. Broukhusii fideliter expressa*, Glasgow, Robert & Andrew Foulis, 1753 – Sal. M* VI 40613

Vergilius Maro, Publius, *Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica, et Aeneis. Ex editione Petri Burmanni*, Glasgow, Andrew Foulis, 1778, 2 voll. – Sal. Q III 43614

OPERE DI AUTORI MODERNI PUBBLICATI DA BODONI

Boileau Despréaux, *Oeuvres de Boileau Despreaux. Imprimé par ordre du Roi pour l'éducation de Monseigneur le Dauphin*, Paris, Pierre Didot, 1788, 3 voll. – Sal. M* VII 40485 (mancano i voll. 1-2)

Erasmus Rotherodamus, *Μωρίας Εγκωμιον sive Stultitia laus Des. Erasmi Rot. Declamatio. Cum commentariis Gerardi Listrii, ineditis Oswaldi Molitoris, et figuris Johannis Holbenn. Denuo typis mandavit Guil. Gottl. Beckerus*, Basel, Guillaume Haas e Johann Jakob Thurneysen, 1780. – D VIII 5306

Fénelon, *The adventures of Telemachus, the son of Ulysses. By the Archbishop of Cambray. Translated into English by Mr. De Maizeaux, f.r.s. Eight edition, corrected*, Saint-Malo, Henri Louis Hovius, 1784, 2 voll. – Sal R XIV 43891

La Fontaine, *Fables de La Fontaine. Imprimé par ordre du Roi pour l'éducation de Monseigneur le Dauphin*, Paris, Pierre Didot, 1789 – Sal. P XIII 42334

Tasso, Torquato, *Aminta, favola pastorale di Torquato Tasso*, Paris, François Ambroise Didot a spese di Giovanni Claudio Molini, 1781 – BB VI 26495

Tasso, Torquato, *Il Goffredo ossia la Gerusalemme liberata poema eroico di Torquato Tasso cogli argomenti*, Torino, Ignazio Soffietti, 1786, 2 voll. – CC II 27474

Voltaire, *La Henriade de Voltaire, avec les variantes. Imprimé par ordre du Roi pour l'éducation de Monseigneur le Dauphin*, Paris, Pierre Didot, 1790 – CC II 27924

ALTRE OPERE PUBBLICATE DA BODONI

Adlocutio et encomia variis linguis expressa, quae summo pontifici Pio VII, typographia imperiale Museum invisenti, obtulit Joannes Josephus Marcel, Typographæ Imperialis administer generalis, Paris, Imprimerie impériale, 1805 – D II 5840

Oratio dominica CL linguis versa, et propriis cujusque linguæ characteribus plerumque expressa; edente J.J. Marcel, Typographæ Imperialis administro generali, Paris, Imprimerie impériale – GG I 61

OPERE NON PUBBLICATE DA BODONI MA DA LUI POSSEDUTE

Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi, Firenze, Molini & Landi & C., 1809 – AA IV 25197

Monti, Vincenzo, *La spada di Federico II. Re di Prussia ottave del cav. Vincenzo Monti ...*, Milano, Giovanni Giuseppe Destefanis, s.a. [1806?] – Misc. B. 4888

APPENDICE II

La tabella che segue contiene l'indice dei manoscritti di tipografia riscontrati da Angelo Pezzana. Il testo è stato trascritto (con alcune abbreviazioni editoriali spiegate nelle legende) e strutturato in tabella, e completato dal titolo del documento, dalla collocazione attuale se reperibile (se non diversamente indicato le segnature si intendono riferite al Fondo Officina bodoniana nell'Archivio Bodoni), dal numero di inventario apposto da Bodoni e di quello di Pezzana, dalla data e, se pubblicato, dal riferimento al repertorio del Brooks.²⁴

²⁴ HUGH CECIL BROOKS, *Compendiosa bibliografia di edizioni bodoniane*, Firenze, Barbèra, 1927.

Ms. Pezzana	Titolo			Coll. attuale		Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
	E	C	Pe	1/1	10	1			
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = impreffetto									
Benincasa Orazio redivivo	E	C	Pe	1/1	10	1		1805	992
				Al celeberrimo e pregiatissimo signor G. B. Bodoni il suo fervido estimatore Bartolomeo Benincasa, che gli ricorda la lettera sua in data di Milano 25 gennaio 1806, ms.					
Guarnieri, Sul debito che hanno i parocchi, ecc.	E	C	Pe			2		1804	926
Bondi Giornata villareccia 4° Parma (stamp.)			Im	Misc. Parm. B 1175		3		1794	38 e 538
Versi e traduzioni di Giuseppe Adorni Parmigiano				1/2		4		1808	1062
Paciaudi Inscriptiones (parte stampate parte Mss.)	E		Im	1/3		5		1825	704
Ovidio Metamorfosi trad. da Bondi con due schede autografe	E	C	Pe			6		1806	1001
Atti (Aless.o) Composizioni poetiche (sec. XVII)			Im			7			
Versi del Ponte del Taro ec.	E	A	Pe	1/4	5	4	[i.e. 8]	1825	1028
				Pons supra Tarum Carmen auctore D. Ramiro Tonanio abbate benedictino casinensi. Colla traduzione in ottava rima del dottore Giuseppe Adorni professor di Poetica nella D. Università di Parma, ms.					

Ms. Pezzana	Titolo	Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con possibile aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto						
Pacaudi, mem. in tra la Bibl. di Parma	E C Id. Paolo Maria Pacaudi, Memoria intorno la Real Biblioteca di Parma	Ms. Parm. 1678	6	9	1815	1157
Pepoli D. Rodrigo Tragedia	E CpA Pe			10	1783	237
Idem Cleonice, Tragedia	Cleonice, ms..	1/5 (già Mano-scritti Misti B 15)	12	11	1783	237
Nasuche, Tragedia				12		
Peretra Lustaniae redivivae decora ac trophaea	E Pe			13		
Adorni, Versi sopra Ercole	E A Pe	Sopra Ercole. Versi e traduzione del dottore Giuseppe Adorni professore di Poetica nella Ducale Università di Parma. 1826, ms.	1/6 (già Ms. Misti C 48)	15 (?)	14	1827 1293
Alighieri, Div. Com. con note del can.° Dionigi	E A* Pe	La Divina Commedia di Dante Alighieri ripurgata sopra codici fiorentini, e ridata con note illustrative dal canonico veronese Gian Giacomo Dionisi, ms.	Ms. Parm. 1473	15	1795	588
Montezuma, Tragedia	Pe			16		

Ms. Pezzana	Titolo		Coll.		Inv. Pezzana	Data	Brooks
			attuale	Bodoni			
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto							
Viviani, Ero e Leandro 1793	E	C	Pe		17	1794	547
Platastainer, Elogio di Pio VII	E	A	Pe		18	1824	1263
Fornasini gaetano Novelle X (edita la IXa)	I	A	Pe		19	1804	935
Rosini, La Poesia, la Musica e la Danza	E	A	Pe	1/7	20	1796	629
Doriclea Sicionia trad. della preghiera a Dio del C. Nelis	E	A	Pe	1/8	21	1796	638
Melloni Discorsi familiari	E	Pe		1/9	22	1796	630-631
Leone Evasio. Visione stampata a Corfu con var. ti autografe	E			1/10	23	1818	1220
Prefazione all'Oratio Dominica diverse minute e note relative				1/11	24	1806	1003
Proclo due Inni colla traduz. latina di Ippolito Pind.	I	Pe		Ms. Parm. 1496	25	1791	
Voltaire, l'Alzira	E	C	Pe	1/12	26	1797	679
Pensieri poetici di Silvino Doricleo	E	A	Pe	1/13	27	1797	672
De Lama, La femme bienfaisante	E	A	Pe	1/14	28	1797	670

Ms. Pezzana	Titolo	Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, GpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto						
Pasta. Del coraggio nelle malattie	Pe	Del coraggio nelle malattie. Trattato di Giuseppe Pasta protofisico di Bergamo, ms.	2/1	100	29	1801 469
Richeri. La linea della bellezza (tre copie)	E	La linea della bellezza. Poemetto di Luigi Richeri, ms.	2/2	97	30	1809 1070
Rusconi Rime	E	Rime di Francesco e Vincenzo - Paolo fratelli Rusconi di Cento, ms.	2/3	96	31	1796 641
Elogio di Carlo III° di J. N. de Azara	E	Della Vita di Carlo III re di Spagna, ms.	2/4	32		1789 382
Mocchetti Inni – stampato	Pe	Nella perdita e recuperata salute di Sua Maestà I.R.A. Inni di Angelo Mocchetti. Milano. Dalla Società tipografica de' classici italiani. MDCCCXXVI, a stampa con allegati ms.	2/5	92	33	1829 1272
Iscriz. per i Gran Maestri di Malta con una lettera lunga, autogr., del Paciaudi	Dub			34		
La Cantica ed il Salmo XVIII	E	Im La Cantica ed il Salmo XVIII secondo il testo Ebreo tradotti in versi da Euforbo Melesigenio P. A., ms.	2/6	35		1800 781
Swiarynia Wenery W. Knidos stamp.	E	Pe Swiarynia Wenery W. Knidos. Warszawa. Drukarni J.K. Mci y Rzeczypospolitey. P. Dufour 1778, a stampa	2/7	36		1807 1020
Omaggio poet. Di Euforbo Melesigenio	E	Pe [Omaggio poetico] Saggio di rime di Euforbo Melesigenio P. A. alla Serenissima Altezza di Giuseppina Teresa di Lorena principessa di Carignano, ms.	2/8	37		1792 458

Ms. Pezzana	Titolo	Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto						
Cebete La tavola. Il De Lama non disse che il traduttore era Giuseppe Malacarne	Pe La Tavola di Cebete Tebano tradotta da Giuseppe Malacarne saluzzese, ms.	2/9		38	1793	510
Adorni Ode per Crescini	E Pe Per l'esaltamento alla sacra porpora di S. E. Reverendissima monsignore D. Remigio Crescini dell'Ordine di S. Benedetto della Congregazione Cassinese Gran Priore del S. A. I. Ordine Costantiniano di S. Giorgio vescovo di Parma e conte. Ode del dottore Giuseppe Adorni professore emerito di Poetica, ms.	2/10		39	1828	1300
Traduz. i dell'ab. Bellò. Stampato	Pe Le api panacridi in Alvisopoli. Prosopopea del cavaliere Vincenzo Monti colla traduzione in versi latini dell'abate Bellò. Cremona presso i Fratelli Manini. MDCCCXI, a stampa	2/11		40		
Roncalli Epigrammi	E Pe Roncalli. Epigrammi, ms.	2/12		41	1798	708
Rossi, Saggi d'Idillii	E Pe Saggio d'Idilly greci in rime italiane. Conservato alle faustissime nozze del nobil uomo il signor marchese Giuseppe Erasmo Honorati con la nobil donna la signora contessa D[onn]a Angiola Rangone da Luigi Rossi della Colonia Erculea, P. A., ms.	2/13		42	1796	709 635
Description d'una pittura de A. Allegri	Pe Description de una pittura de Antonio Alegri nombrado Corregio. Traducida del italiano por Francesco Baroni, ms.	2/14		43	1800	774

Ms. Pezzana	Titolo	Coll.	Inv.	Inv.	Data	Brooks
		attuale	Bodoni	Pezzana		
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con posille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto						
Description d'une peinture	E A Pe	2/15	44	1800		
Dionigi, Disertaz. Su i vicendevoli amori di messer Francesco Petrarca, e della celebratissima Donna Laura. Dissertazione alla colta gioventù indirizzata dal canonico Giovanni Jacopo marchese Dionisi, ms.	E A Pe	2/16	45			
Cigalini, Ode alla virtù	E C Pe	2/17	46	1797	671	
Cignasanti, Cantata pastorale	Dub Pe	2/18	47			
Bondi II Matrimonio Sonetti XIII	E Pe	2/19	48	1795	596	
Prefaz. di Lamberti all'Omero, e minuta della dedica	E A Pe	2/20	49	1808	1050	

Ms. Pezzana	Titolo		Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = impreffetto							
Paciaudi Oraz. per l'apert. della Bibl.	E	Pe Orazione nel solenne aprimento della Reale Biblioteca di Parma presente l'imperadore Gioseffo II, ms. in due copie	2/21	49	50	1815	
Bergera Teodoro. Scelta di lavori poetici	Dub				51		
Mocchetti Dei benefizi	E	A Pe Dei Benefizi. Carne, ms.	2/22		52	1795	596
Idem. Dei Monumenti							
Beduschi Stato attuale del Teatro	E	C Pe Dei Monumenti. Carne Secundo, ms. Sullo stato attuale della Tragedia in Italia. Discorso di Antonio Beduschi, ms.	2/23		53	1825	1271
Sofocle L'Edipo trad. da Giunti	E	C Pe L'Edipo Re. Tragedia di Sofocle in versi italiani, ms.	2/24	1	54	1827	1294
Traité du Nivellement	E	Pe Traité du Nivellement, ms.	3/2		56	1813	1133
Vive Jesus	E	Pe		70	57	1796	633
Mattei. Principi di canto fermo	E	A Pe Principj di Canto fermo ossia Gregoriano scritti pei R.R. chierici d'onore del S.A.I. Ordine Costantiniano di S. Giorgio nella chiesa Magistrale della Steccata in Parma da G.[iovanni] M.[attrei] G.[arfagnino] l'anno 1831, ms.	3/3		58	1831	
Idem. Elementi di canto fermo	E	A Pe Elementi di Canto Fermo o sia Gregoriano dedicati al nobilissimo signor marchese canonico don Bonifazio Meli-Lupi de' principi di Soragna dal cappellano costantiniano e maestro di canto Giovanni Mattei Garfagnino, ms.	3/4		59	1831	

Ms. Pezzana	Titolo	Coll.		Inv.	Inv.	Data	Brooks
		attuale	Bodoni				
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, GpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto							
Disgrazie di D. Urania	E	A	Pe	Disgrazie di Donna Urania, ms.	3/5	60	1793 491
Oliveri de sacro hebr. Textu	E	Pe	Pe	De sacro hebraico textu sub augustis auspiciis Ferdinandii I Regii Hispaniarum Infantis Parmae, Placentiae, et Vastallae Ducis &. Disputationem publice instituit Fr. Mauritius Benedictus Oliveri Ordini Predic. Facta milibet contradicendi potestate, ms.	3/6	61	1793 502
Arteaga Lettera	E	Pe	Pe	Lettera di Stefano Arteaga al chiarissimo signor Giambattista Bodoni tipografo di Sua Maestà Cattolica intorno alla Censura pubblicata dal cavalier Clementino Va[n]netti accademico fiorentino contro l'edizione parmense d'Orazio del MDCCXCI, ms.	3/7	62	1793 505
Callimaco Epigrammi	E	Pe	Pe	Epigrammi di Callimaco, ms.	3/8	63	1792 440
Manuale di Epiteto	E	Pe	Pe	Manuale d'Epiteto, ms.	3/9	64	1793 489 490
Morini Inscriptiones	E	Pe	Pe	Vitali Loschio comiti episcopo parmensium magno priori Ord. Imp. Constantin. etc. Augustinus Fabrits, ms.	3/10	65	1833 1321
De Vita Jo. Donati Commentario.	E	Pe	Pe	De Vita Joannis Donati Commentariolum, ms.	3/11	66	1815 1133
Amaduti Epistola	E	Pe	Pe	Johanni Christophori Amaduti epistola ad Johannem Baptistam Bodonium ecc. a emendatur et suppletor commentarium De Anacreontis genere eiusque bibliotheca, ms.	3/12	67	1791 423

Ms. Pezzana	Titolo		Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = impreffetto	E	A	Pe				
Roberti, due lettere	E	A	Pe	3/13	68	1792	B460
	<p>Agli illustri suoi concittadini egregi coltivatori e professori delle Belle Arti. Tiberio Roberti, ms.</p> <p>Due scritte sopra Bassano pubblicate in occasione del solenne ingresso di Sua Eccellenza Alessandro Albizzi a procurator di S. Marco, ms.</p>						
Leoni Inno al Sole				3/14	47	1823	1279
	<p>Per il giorno onomastico di Sua Maestà Maria Luisa principessa imperiale d'Austria e duchessa di Parma. Parma. Co' tipi Bodoniani. XII decembre MDCCCXXV, ms.</p>						
Comolli Projet d'une fontaine				3/15	57	1808	1047
	<p>Description du monument [...] pour Jean Baptiste Comili professeur [à l'Academie] de Sculpture à l'Université imperiale de Turin, ms</p>						
Catullo Epital.° trad. da G. Adorni				3/16	53	1827	1295
	<p>Traduzione dell'Epitalamia di Catullo Vesper adest fattasi da tre parmigiani pubblicata pel fausto martaggio della signora contessa Carolina Rondani col signor conte Luigi Gigli Cervi ciambellano di S. M. professore sostituto nella ducale Università degli Studi. 1827, ms.</p>						
Giusti Odi all'amico				3/17	52	1817	1187
	<p>Ms: "Odi all'amica. Terza edizione riveduta e corretta dall'autore"</p>						

Ms. Pezzana	Titolo	Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con posille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto						
Melendez La Colomba di Fille trad.	La Colomba di Fille. Odi 18 di D. Giovanni Melendez Valdes tradotte dallo spagnuolo in rime italiane dal dottore Giuseppe Adorni professore emerito di Poetica e pubblicate nelle fauste nozze del signor cavaliere Enrico [Mazzari] Fulcini di Parma colla nobile signora Fulvia degli Olivari di Modena. 1833, ms.	4/1	51	73	1833	B1320
Tonani Ellogium Cerati	Ellogium Centonii Cerati comitis et equitis in formam <i>επὶ τῶν φῶγῶν</i> concinnatum Raniro Tonanio abbate inter. casinenses auctore, ms.	4/2	48	74	1816	1168
Pacaudi Oraz. nel solenne apim.to etc. Inni agli Dei Consenti	Agli Dei consenti. Inni per le nozze della signora Costanza Monti col signor Giulio Perticari. Parma. Co' tipi Bodoniani 1812, ms. A gli Dei consenti Inni. Parma per Egone Monotipo 1812, ms. Inno a Venere Urania, a stampa Agli Dei consenti. Inni, bozze di stampa Inno ad Apollo, ms.	4/3	45	76	1812& 1123	
Pezzana, Due Edizioni Gravina. Del Governo civile di Roma				77 78	1808	1048

Ms. Pezzana	Titolo	Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto						
Fiore della Galleria Parmense	Fiore della Ducale Galleria parmense. Biografie e descrizione di quadri di Antonio Allegri detto il Correggio e Francesco Mazzola detto il Parmigianino ed altri pittori, ms.	4/4		79	1826	1284
Versi per il viaggio a Cherson	Versi per il viaggio a Cherson di Caterina Seconda imperatrice delle Russie e regina della Tauride"	4/5		80	1788	333
D'Alberg. Del'Influence des Sciences	De l'influence des Science et des Beaux-Arts sur la tranquillité publique. Discours prononcé dans une Société littéraire par le baron Dalberg. Stathalter d'Erfurt, et Coadjuteur de Mayence precede d'une [...] sur l'abolition de la Corvée en Bohême, par l'Empereur Joseph II. Composée par mademoiselle de Mudersbach, aujourd'hui duchesse del Giovane. Introduction libres Louis Arbotio Brême, ms.	4/6	14	81	1802	865
Viano. Ragionamento villareccio	Ragionamento villareccio del conte Giulio di Viano. 1796, ms.	4/7	22	82	1796	647
Descrizione della Camera di S. Paolo	Descrizione della camera dipinta dal Correggio in S. Paolo, ms.	4/8	25	83	1800	
Elogio storico di C. Ventura	Elogio storico del conte Cesare Ventura marchese di Gallinella parmigiano scritto da Giuseppe de Lama, ms.	4/9	31	84	1828	1297
Descrizione del Foro di Bonaparte	Descrizione del Foro Bonaparte, ms.	4/10	23	85	1806	995

Ms. Pezzana	Titolo	Coll.	Inv.	Inv.	Data	Brooks
		attuale	Bodoni	Pezzana		
		E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con posille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto				
Ceva, due Carni tradotti da G. Adorni	Due carni del padre Tommaso Ceva gesuita tradotti in terze rime italiane dal dottore Giuseppe Adorni parmigiano con rami allusivi e col testo a fronte. Parma 1819, ms.	4/11	32	86	1819	1222
Fracastoro, la Sifilide	La Sifilide. Poema di Girolamo Fracastoro tradotto da Gio. Luigi Zaccarelli dottore in Medicina e Filosofia e medico e chirurgo primario dello Spedale de' Frati Fate Bene Fratelli [...], etc., ms. La Sifilide. Poema latino di Girolamo Fracastoro recato in versi italiani dal dottore Giovanni Luigi Zaccarelli. Parma. Co' tipi Bodoniani 1829, ms.	4/12		87	1828	1308
Voltaire, la Merope trad. da V. Jacobacci	Merope. Tragedia di Voltaire tradotta in versi italiani. Parma, ms.	4/13	34	88	1813	1136
Pope, Saggio, trad. da M. Leoni	Elogio di Elena Porta nata Bulgarini, ms.	4/14	36	89	1819	1227
Colombo. Elogio di Elena Porta	La Vaccinia, ms.	4/15	37	90	1819	1221
Ponta. La Vaccinia	Numero primo. Del Giardino. Discorso accademico di Vincenzo Malacarne da Saluzzo, ms.	4/16		91	1810	1088
Malacarne. Il Giardino				92	1797	687
Bernieri Poesie T. 3	Versi del conte Aurelio Bernieri parmigiano. Tom. II. Parma, ms.	4/17		93	1811	1093
						1094

Ms. Pezzana	Titolo	Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imprefetto						
Bergera Teodoro. Lavori poetici	Scelta di lavori poetici del cavaliere D. Teodoro Bergera torinese, ms.	5/1	21	94		
Il Sonno d'Endimione Favola pastor.				95		
Viano Giulio Fisica discussione	Fisica discussione del c[onte] Giulio Viano, ms.	5/2		96		
Risposta di D. Gius. Carpani	Risposta del signor G. T. pittore romano alla lettera in proposito di Pittura del signor D. Giuseppe Carpani milanese, ms.	5/3		97		
Maestri Elogio del c.e di Neipperg	Elogio di Sua Eccellenza il conte Alberto Adamo di Neipperg letto da Ferdinando Maestri agli uffici funebri celebrati nell'oratorio di S. Quirino dalla D. Accademia de' Filarmonici il 27 marzo 1829, ms.	5/4	39	98	1829	1304
I Monumenti	I più notabili monumenti del Governo di Sua Maestà la principessa imperiale Maria Luisa Duchessa di Parma dal 1814 al 1823 pubblicati da P. Toschi, A. Isac e N. Bettoli e descritti da Michele Leoni, ms.	5/5	44	99	1824	1265
Nuovo Teatro di Parma	Esposizione del Nuovo Teatro di Parma con Tavole intagliate nello Studio di P. Toschi, ms.	5/6	41	100	1829	1306
Vecchi Gius. Rime	Rime, ms.	5/7	59	101	1823	1260
Gelfi Soliloquio	Gesti o soliloquio rappresentativo d'un devoto artista alla Madon[n]a D'Oropa, ms.	5/8		102		

Ms. Pezzana	Titolo	Coll.	Inv.	Inv.	Data	Brooks
		attuale	Bodoni	Pezzana		
	E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, GpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto					
Versi al Generale Manfredini	Versi dedicati al Generale Marchese Manfredini Maggiordomo Maggiore di S.A.R. il Granduca di Toscana, ms.	5/9		103		
Leoni: Cenni funebri int. II C.e di Neipperg	Cenni funebri intorno S.E. il conte Alberto Adamo di Neipperg cavaliere d'onore di S.M. la principessa imperiale, duchessa di Parma, gran contestabile, Gran Croce del Sacro Angelico Imperiale Ordine Costantiniano di San Giorgio [ecc.], ms. Per Giuditta Pasta. Oda del conte Opprandino	5/10	51 - 66	104	1829	1310
Arrivabene. Oda a Giuditta Pasta	Arrivabene: Parma. Co' tipi Bodoniani 1830, ms.	5/11		105	1830	
Versi inediti a Torquato Tasso	Versi inediti di Torquato Tasso. A lottimo fra gli amici Giulio Porticari. Bartolomeo Borghesi. Parma. Co' tipi Bodoniani. 1812, ms.	5/12		106	1812	1121
Prefazione all'Oratio Dominica	Prefazione all' <i>Oratio Dominica</i> (latino), ms.	5/13		107	1806	1003
Bianco. La Strada della Croce	La Strada della Croce esposta in sagri Cantici con alcune brevi riflessioni morali, e preghiere per ogni stazione del Sacerdote Bianco, ms.	5/14	30	108		
Britannia Lathmon	Britannia, ms. – Lathmon, ms. – Villa Bromhannensis, ms.	5/15		109	1792	
Faerni fabulae	Gabrielis Faerni cremonensis fabulae centum ex antiquis auctoribus delectae carminibusque explicatae et ejusdem Carmina varia. Parmae. Typis Bodonianis. MDCCXCII, ms.	5/16		110	1793	

Ms. Pezzana	Titolo	Coll. attuale		Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
		Bodoni	Pezzana				
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto							
Adorni Gius. Ode per M.r Crescini	Per l'Esaltazione alla sede episcopale di Parma di monsignore D. Remigio Crescenzi abate benedettino - cassinese. Ode pubblicata nel solenne ingresso alla sua cattedrale il dì VIII Settembre 1828. Parma. Co' tipi Bodoniani, ms.	5/17		III		1828	1300
Mattei. Lettera di risposta ecc.	Lettera dell'abate D. Gio. Mattei con cui risponde alle obbiezioni fattegli da un amico sui principi di Canto Fermo, ms.	5/18		II2		1833	
Paradisi, Epistola per le nozze Nobili Tampellini	Al Cavaliere Leopoldo Nobili nella occasione delle sue nozze colla signora Matilde Tampellini Epistola del conte Giovanni Paradisi, ms.	5/19	38	II3		1820	1232
Pasta Gius. Tre Discorsi	Patrocino di S. Giuseppe dato nel Duomo di Saluzzo, ms.	5/20		II4		1791	
Llano Jose. Oraz. trad. dallo spagnolo	Orazione pronunciata in Madrid nella solenne Assemblea dell'Accademia delle Bell'arti il giorno 14 giugno 1781 per la distribuzione de' Premi di Pittura, Scultura ed Architettura da D. Gasparo Melchiorre de dove Llano Accademico onorario della predesima del Real Consiglio degli Ordini militari e cavaliere di quello di Alcantara reccata dalla lingua spagnola nell'italiana, ms.	5/21		II5		1781	

Ms. Pezzana	Titolo	Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
	E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imperfetto					
Gilbert. Memoria circa gli effetti de' medicam. ti negli animali ruminanti	Memoria di J. H. Gilbert, professore e direttore aggiunto della Scuola veterinaria d'Alfort, socio dell'Istituto nazionale, e dell'Ufficio consultativo d'agricoltura circa gli effetti de' medicamenti negli animali ruminanti, ms.	5/22		116		
Malacarne, La Griselda trad. in Piemontese	La Griselda al Decameròn al Boccaccio tradotta in piemontais da Vinsent Malacarne d Salusso, ms.	5/23		117		
Prefazione alle Mem. dei Cav. Di Malta	Dedica delle Memorie dei Gran Maestri di Malta, ms.	5/24		118	1780	155
Melender, il Meriggio, trad. da G. Adorni	Il Meriggio. Ode di D.n [del Sig. D.n D.r.] Giovanni Melender Valdes tradotta dal dottor Giuseppe di Tommaso Adorni parmigiano (Segue il testo in spagnolo), ms.	5/25		119	1800	772
Prefazione al Longo	Prefazione de Gli Amori pastorali di Longo Sofista tradotti da Annibal Caro, ms.	5/26		120	1786	309
Mocchetti dei Monumenti Carne 2.°	Dei Monumenti. Carne secondo. Ad Antonio Canova, ms.	5/27		121	1825	1271 1272
Brevi osservazioni d'un Piemontese	Brevi osservazioni di un piemontese sopra alcune inesattezze di quattro racconti usciti alla luce sopra la tentata rivoluzione del Piemonte nel 1821, ms.	5/28		122	1822	1254
Maximes et Réflexions d'un Administrateur couronné	Maximes et Réflexions politiques, morales et religieuses, d'un administrateur couronné, qualifié du titre de philosophe bienfaisant, extraites des mémoires de Stanislas Leckzinski roi de Pologne mort en 1766. Hommage au monarque éclair qui s'en rapproche le plus par les liens du sang, ms.	5/29		123	1822	1255

Ms. Pezzana	Titolo	Coll. attuale	Inv. Bodoni	Inv. Pezzana	Data	Brooks
E = edito, I = inedito, Dub = dubbio; A = autografo, C = copia, A* = A Dionigi, CpA = copia con postille aut.; Pe = perfetto, Im = imprefetto						
Fabronii. Vita P.M. Paciaudi	Angelo Fabronius Ioanni Baptiste Bodonio Hispaniarum regis typographo S.P.D., ms.	5/30		124		
Adami. Pseudografo alla Storia lett. di Sicilia	Pseudografo alla storia letteraria di Sicilia estratto da' Diari palermitani. 1805, ms.	5/31		125	1805	
Medaglia d'onore	Arti dell'Anzianato di Parma relativi al conio della medaglia bodoniana ed alla presentazione della medesima, ms.	5/32		126	1806	993
Piano per la Stamperia Ducale	Capitoli da osservarsi dal Signor Gio. Batta. Bodoni in qualità di Proto della Stamperia" (Parma, 1768 marzo 24. A firma: G. Du Tillot), ms.	5/33		127	1770	
Informazione riguardati gli studj da farsi nel d.le Collegio de' Nobili di Parma	Piano per la Stamperia della R.D. Camera in quanto riguarda il Regolamento economico, che viene addressato a Giovanni Giorgio Handwerck il primo di novembre 1770 (Parma, 1770 ottobre 23. A firma: G. Du Tillot), ms.					
Correzioni da farsi nella stampa dell'Anacreonte Bodoniana	Per la Stamperia già destinata da stabilirsi per conto della Regia Camera col mezzo del Bodoni, ms.			128		
				129		

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOSELLI, ANTONIO, *Il carteggio bodoniano della "Palatina" di Parma*, in «Archivio storico per le Province Parmensi», XIII (1913-1914), pp. 157-288. (Citato alle pp. 203, 204.)
- BROOKS, HUGH CECIL, *Compendiosa bibliografia di edizioni bodoniane*, Firenze, Barbèra, 1927. (Citato a p. 214.)
- CAMPANI, ZEFIRINO, *Istruzioni pratiche ad un novello capo-stampa o sia regolamento per la direzione di una tipografica officina (1789)*, a cura di CONOR FAHY, Firenze/London, Olschki/Modern Humanities Research Association, 1998. (Citato a p. 208.)
- DE LAMA, GIUSEPPE, *Vita del cavaliere Giambattista Bodoni tipografo italiano e catalogo cronologico delle sue edizioni*, 2 voll., Parma, Stamperia Ducale, 1816. (Citato a p. 204.)
- DE PASQUALE, ANDREA, *Angelo Pezzana, direttore della Biblioteca Parmense, e la ricostruzione degli annali bodoniani*, in «Il bibliotecario», 1/22 (III serie) (2010), pp. 173-188. (Citato alle pp. 203, 204.)
- *Bodoni e Milano*, in *B come Bodoni. I caratteri di Bodoni a Brera e nella grafica contemporanea*, a cura di ANDREA DE PASQUALE e MASSIMO DRADI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 9-25. (Citato a p. 206.)
- *Elenco di prove di stampa con correzioni manoscritte*, in *Il progetto tipografico del libro: Bodoni e i Tallone*, a cura di ANDREA DE PASQUALE e ENRICO TALLONE, Parma, Museo Bodoniano, 2009, pp. 9-26. (Citato a p. 205.)
- *I capolavori della tipografia di Giambattista Bodoni*, Parma, MUP, 2012. (Citato alle pp. 203, 210.)
- *La fucina dei caratteri. Gli strumenti di lavoro Giambattista Bodoni*, Parma, MUP, 2010. (Citato a p. 203.)
- *La nascita del catalogo scientifico del libro antico in Italia nel XIX secolo*, in «Transilvania», IV-V (2016), pp. 162-166. (Citato a p. 203.)
- *Le edizioni bodoniane su pergamena*, in «Crisopoli. Bollettino del Museo Bodoniano di Parma», XIV/2 (n.s.) (2011), pp. 83-106. (Citato alle pp. 205, 206.)
- ELEUTERI, PAOLO (a cura di), *I manoscritti greci della Biblioteca Palatina di Parma*, Milano, Il Polifilo, 1993. (Citato a p. 207.)
- GARAVELLI, ENRICO, *Storia del «Longo italiano» (Crisopoli, impresso co' caratteri bodoniani, 1786)*, in *La lettera e il torchio. Studi sulla produzione libraria tra XVI e XVIII secolo*, a cura di UGO ROZZO, Udine, Forum, 2001, pp. 337-408. (Citato a p. 205.)
- LESTER, VALERIE, *Giambattista Bodoni. His Life and His World*, Boston, D. R. Godine, 2015. (Citato a p. 206.)
- MINGARDI, CORRADO, *L'impresa bodoniana della Camera di San Paolo nei disegni di Francisco Vieira*, in «Bollettino del Museo Bodoniano di Parma», VIII (1994), pp. 201-218. (Citato a p. 206.)
- MOSLEY, JAMES, *Sources for Italian Typefounding*, in «La Bibliofilia», CII/1 (2000), pp. 47-102. (Citato a p. 206.)

- TROVATO, PAOLO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991. (Citato a p. 207.)
- *Manoscritti volgari in tipografia*, in *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-195. (Citato a p. 207.)



PAROLE CHIAVE

Giambattista Bodoni; Margherita Dall'Aglio Bodoni; Officina bodoniana; Manoscritti di tipografia.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea De Pasquale è direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e direttore scientifico del Museo Bodoniano di Parma, ha precedentemente diretto la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, la Biblioteca Palatina di Parma e la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Ha insegnato discipline biblioteconomiche in diverse università ed è autore di numerose pubblicazioni monografiche e in riviste e opere miscelanee sulla storia del libro e delle biblioteche, sulla catalogazione e gestione delle raccolte librarie.

andrea.depasquale@beniculturali.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA DE PASQUALE, *Le carte del tipografo: libri e manoscritti dall'archivio di Giambattista Bodoni e della vedova*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 203-233.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

SAGGI

«TRADURRE IN FORMA VIVA IL VIVO CONCETTO». VERISMO E TRADUZIONE INTERSEMIOTICA NELLA TEORIA CAPUANIANA

LUIGI GUSSAGO – *Monash University*
BRIAN ZUCCALA – *University of the Witwatersrand*

Il saggio prende spunto dalla recente riflessione di Valentina Fulginiti (2014), proprio in questo giornale, sul (Di Giacomo e il) Capuana pseudo-traduttore e prova ad estenderla fino ad includere la teoria capuaniana nella sua interezza. Questa analisi, pertanto, intende proporre una lettura traduttologica della teoria ‘formalista’ capuaniana della letteratura intesa come ricreazione immaginata della realtà. La cornice metodologica è delimitata, da un lato, dalle migliaia di pagine di ‘narratologia’ scritte nel quasi mezzo secolo di attività creativo-critica dello scrittore; dall’altro, si intersecano nozioni di semiotica del testo e traduttologia, elaborate da C.S. Peirce, R. Jakobson, L. Venuti e, a seguire, da U. Eco, J. Lotman e P. Torop, fino ai contributi più recenti a cura di studiosi e traduttori, indicativi di una necessaria, forte coesione fra teoria e pratica traduttiva. Il contributo vuole superare, dopo averla illustrata, la dicotomia ‘Verismo è fotografia’ vs ‘Verismo non è fotografia’ della realtà, che caratterizza tanto il dibattito secondo-ottocentesco sul realismo a cui Capuana prende parte con vigore (si veda per esempio Sorbello 2012), quanto la capuanistica più o meno recente. A questa dicotomia, e all’impasse teorica che talvolta ne è derivata, il saggio oppone una terza via interpretativa, quella che guarda alla teorizzazione capuaniana della prosa letteraria attraverso la nozione jakobsoniana di *traduzione intersemiotica*.

This essay draws upon Valentina Fulginiti’s discussion, in this very journal, of (Di Giacomo’s and) Capuana’s practice of pseudo-translation, and tries to expand on it by proposing a translation-centered reading of Capuana’s ‘formalist’ theory of literature meant as imagined recreation of reality. The methodological framework is delimited, on the one hand, by thousands of pages of ‘narratology’ in Capuana’s writings throughout almost half a century of creative-critical activity. On the other, it intersects with notions of text semiotics and translation studies, as formulated by C.S. Peirce, R. Jakobson, L. Venuti and, later on, by U. Eco, J. Lotman and P. Torop, till the most recent contributions by scholars and translators, indicative of the necessary, strong connection between translation theory and practice. This article illustrates, then attempts to dismiss, the polarity ‘Verism is a photograph’ vs ‘Verism is not a photograph’ of the real, which characterises both late-nineteenth century debates on realism, in which Capuana took an active part (i.e. Sorbello 2012), and Capuana scholarship. This dichotomy and the consequent theoretical *impasse* is replaced, in our essay, by a third interpretive stream: the conceptualization of Capuana’s theory of prose-writing through Jakobson’s notion of *intersemiotic translation*.

I INTRODUZIONE

La questione del realismo artistico e letterario è, ed è sempre stata, tanto estesa quanto irriducibile alle dimensioni di un saggio di scopo e respiro necessariamente limitati. Non si può pertanto parlare di ‘teoria del realismo (letterario)’, né ipotizzare di affrontarla sul piano critico, senza concentrarsi almeno su una specifica tradizione letteraria,¹ una (o un gruppo di) nazione, una lingua, e, all’interno di tale cornice spazio-temporale, quale che sia, focalizzarsi su una specifica linea teorica. Sulla base di queste premesse, il presente saggio si addentra nella tradizione della prosa letteraria realista dell’Ottocento italiano e, all’interno di essa, specificamente nella teorizzazione verista e la sua applica-

¹ È questo il caso anche dei lavori più monumentali in questa tradizione, quali per esempio, la *Mimesis* auerbachiana (1956) e i *Saggi sul realismo* di György Lukács (1950), che si concentrano sulla tradizione occidentale, oppure saggi più recenti sul realismo scritti in ambito italiano quali FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

zione, per come è stata portata avanti per oltre mezzo secolo da uno dei suoi capiscuola, nonché riconosciuto maggior teorico,² Luigi Capuana (attivo nel periodo 1865-1915, anno della sua scomparsa). Il saggio si articola in una prima *pars destruens*, nella quale si dimostra come tanto la sofisticata teorizzazione dello scrittore,³ quanto la critica dell'ultimo secolo ad essa, debbano a tratti capitolare di fronte alla cripticità, anche terminologica, adottata dalla riflessione capuaniana tarda. Si procede poi ad una *pars construens*, nella quale si impiegano alcune nozioni centrali attinte dai recenti studi di semiotica traduttiva per cercare di fare ulteriore luce su queste zone d'ombra della esegesi capuaniana.

Nella prima sezione si ripercorrono le fasi salienti dello sviluppo della teoria capuaniana, da un lato, e della critica moderna e contemporanea a tale teoria, al fine di sondare le zone meno esplorate all'intersezione delle due, per come sono state più o meno esplicitamente evidenziate da una cospicua e autorevole porzione⁴ della capuanistica stessa. La sezione illustra come il progressivo allontanamento di Capuana dal determinismo materialista di dottrina zoliana⁵ corrisponda ad un ugualmente progressivo, seppure

- 2 La questione dell'importanza del Verga teorico, per quanto complessa, può essere ridotta, ai fini di questa discussione, alla considerazione, piuttosto canonica, dell'aspetto 'quantitativo' della scrittura non-narrativa verghiana, che si limita, oltre alle lettere (dirette non solo, ma anche, a Capuana), a un paio di scritti – seppur di seminale importanza: le prefazioni all'*Amante di Gramigna* (1880) e ai *Malavoglia* (1881). *Sufficit* tale considerazione a giustificare la preminenza, per lo meno quantitativa, della teoria capuaniana in questa sede.
- 3 Testi come *Capuana primo critico dei contemporanei* (1972), che apre gli *Scritti critici* di Ermanno Scuderi, tessono senza riserve le lodi della precisione argomentativa del Capuana teorico, a nostro parere omettendo – come si evincerà dal seguito della nostra trattazione, e come altri critici hanno invece sottolineato – di discutere i passaggi della teorizzazione capuaniana nei quali il naturalismo monolitico dei primi anni comincia a presentare delle scalfitture.
- 4 Tradizione che include almeno CARLO A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1970, GIORGIO LUTI, *Posizione e significato degli 'ismi' contemporanei*, in LUIGI CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei*, Milano, Fabbri, 1973, pp. VII-XXVIII, ENRICA ROSSETTI, *Capuana e la teoria del romanzo naturalista*, Doc. Diss. McGill University 1975, PAOLA AZZOLINI, *Nota introduttiva*, in LUIGI CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di PAOLA AZZOLINI, Napoli, Liguori, 1988, pp. VII-XXXIX, RICCARDO SCRIVANO, *Introduzione*, in LUIGI CAPUANA, *Per l'arte*, a cura di RICCARDO SCRIVANO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 5-16.
- 5 Ma che, come la critica recente ha mostrato, anche nella fase tradizionalmente considerata più ortodossa – 1879-1889 – Capuana aveva già significativamente problematizzato e personalizzato. Per quel che riguarda questa problematizzazione si veda almeno DANIELE FIORETTI, *Il superamento del verismo in Capuana. Da «Giacinta» a «Il marchese di Roccaverdina»*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di SIMONA COSTA e MONICA VENTURINI, Pisa, ETS, 2010, vol. 1, pp. 371-380. La personalizzazione della dottrina zoliana aveva significato, secondo molti critici, innanzitutto una «spoliticizza[zione] del fenomeno artistico» che diventava solo un fatto di tecnica analitica e riproduttiva (MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 124, ma la tesi si ritrova in critici di impostazione variamente marxista come GAETANO TROMBATORE, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1962 e GIAN PAOLO BIASIN, *Literary Diseases: Theme and Metaphor in the Italian Novel*, Austin, University of Texas Press, 1975, FRANCO MANAI, *Impersonalità e folklore nelle Paesane di Capuana*, in «Filologia Antica e Moderna», VIII (1995), pp. 107-121, e più recenti come RINO COLUCCELLO, *Challenging the Mafia Mystique. Cosa Nostra from Legitimization to Denunciation*, New York, Springer, 2016 e LARA MICHELACCI, *Capuana e il popolo: indagine sulla Sicilia*, in «Griseldaonline», XVI (2016-2017), pp. 7-19). Che questo sia oppure non sia il caso non ci è dato discutere in questa sede. Altra differenziazione cruciale è quella del *target*, cioè delle classi sociali da rappresentare. Lo dice bene Valentina Fulginiti: «[Capuana's] notion of realism did differ from the artistic manner of his French counterpart on a number of significant issues. For instance, in *Per l'arte* Capuana distanced himself from the French almost exclusive preoccupation with the life of the lowest classes» (VALENTINA FULGINITI, «*Il vocabolario e la strada*». Self-

non lineare, allontanamento dall'idea di un 'documento umano' che debba/possa essere zolianamente ri-prodotto dalla letteratura.

Per contro, quel che viene promosso sempre più esplicitamente dallo scrittore con l'andare dei decenni (soprattutto negli anni '80 e '90) è una crescente affermazione della necessità – affinché la relativamente neonata prosa italiana moderna risulti letteratura 'viva' e le opere e i personaggi che produce 'organismi viventi' – di 'ricreare' tale documento umano, con l'aiuto, cruciale, non solo della riflessione positiva, ma anche di 'fantasia' e 'immaginazione'.⁶ Ripercorrendo i momenti salienti sia della ricerca capuaniana che della critica capuanista, si illustra come questo sforzo teorico – che si accompagna ad una riflessione sulla natura stessa e i confini del reale – non sempre approdi ad una convincente spiegazione di come la letteratura non sia riproduzione 'fotografica' ma invece autentica ispirazione poetico-letteraria che consente di 'ri-creare' la realtà. Si esamina come, agli estremi di questo sforzo teorico, Capuana si spinga fino a coniare ed utilizzare una serie di espressioni via via sempre più criptiche (tra cui il latinismo *spiraculum vitae* e l'apertamente oscuro «scintilla creatrice della forma»⁷) che non chiariscono del tutto quest'ultimo nodo concettuale.⁸

Fare ulteriore chiarezza proprio su questo nodo è l'obiettivo della seconda porzione di questo contributo. Questa sezione prende le mosse dalla cursoria e apparentemente solo metaforica menzione, da parte di Capuana medesimo (nel fondamentale saggio che fa da prefazione all'altrettanto fondamentale collezione *Gli 'ismi' contemporanei*, 1898) del tradurre le idee astratte della letteratura all'interno delle «form[e] viv[e]» dei personaggi. Sfruttando questo pur circoscritto punto di contatto tra traduzione e teoria della forma, si esaminano prima gli usi per così dire 'propri' – con Jakobson, interlinguistici – della nozione di traduzione nelle pagine capuaniane e la riflessione dei pochi critici che se ne sono occupati, in particolare, e proprio in questa rivista, Valentina Fulginiti.⁹ Da essa si derivano nozioni importanti, prima fra tutte quella di un Capuana che, alla ricerca impossibile dell'equivalenza traduttiva, approda, giocoforza, alla nozione di intraducibilità, alla quale si vedrà come egli tenti di rispondere con il concetto, più volte ribadito nei suoi scritti teorici, di una 'sincera' aderenza al vero.

Translation between Standard Italian and Regional Dialects in the Works of Salvatore Di Giacomo, Luigi Capuana and Luigi Pirandello, Doc. Diss. University of Toronto, 2014, p. 195).

6 Terminologia questa molto ricorrente in Capuana, come si chiarirà di seguito.

7 LUIGI CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898, p. 85.

8 È d'obbligo specificare subito come a questa riconosciuta fatica concettuale non corrisponda una svalutazione dell'ultima produzione creativa capuaniana. Almeno da ANTONIO PALERMO, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*. Atti del convegno di Montreal 16-18 marzo 1989, a cura di MARIO PICONE e ENRICA ROSSETTI, Roma, Salerno, 1990, pp. 297-316 (sul quale si ritornerà), infatti, si è messo in luce come tutta la produzione creativa dello scrittore successiva al *pastiche* teorico di cui sopra sia in realtà rilevante e interessante a prescindere da tali irrisolti quesiti concettuali.

9 VALENTINA FULGINITI, *Inventare l'altro. Forme di pseudo-traduzione nella scrittura di Salvatore Di Giacomo e Luigi Capuana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 141-159.

2 'REALISMO', 'REALTÀ' E TEORIA LETTERARIA CAPUANIANA

Nonostante sia stato parzialmente recuperato negli ultimi decenni anche come narratore (non solo minore),¹⁰ Capuana rimane la figura centrale nella teorizzazione verista italiana. Il suo impegno teorico si svolge non solo nelle sue sette collezioni critiche maggiori,¹¹ ma anche attraverso una spiccata e crescente istanza metanarrativa che caratterizza, seppure in grado variabile, tutta la sua opera.¹² Lo sforzo teorico dell'autore può essere efficacemente compreso all'interno di quelle «battaglie veristiche» dell'Ottocento di cui parla Marzot (1941), vale a dire del dibattito pro-anti realista dell'Ottocento italiano. Sulla scorta dell'«urlo d'indignazione»¹³ provocato dalla circolazione dell'*Assommoir* (1877) prima e della *Giacinta* (1879) capuaniana poi, i detrattori del naturalismo europeo e del Verismo italiano ne negano lo statuto propriamente artistico e, peggiorativamente, lo associano – non senza palesi semplicismi – alle tecniche e meccanicità del *medium* allora emergente: la fotografia. All'interno del dibattito «il realismo è fotografia» *vs* «il Verismo non è fotografia», come lo riassume efficacemente Giuseppe Sorbello,¹⁴ Capuana, seppure assiduo frequentatore di entrambe le forme espressive (prosa narrativa e fotografia), si sforza – almeno nei suoi scritti teorici – di dissociare l'una dall'altra.¹⁵ Egli

¹⁰ Ma è opportuno sottolineare come continui a mancare, per esempio, un'edizione nazionale delle opere.

¹¹ LUIGI CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Milano, Brigola, 1882, *Per l'arte* [1885], a cura di RICCARDO SCRIVANO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892, *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, cit., *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.

¹² Sulla componente metanarrativa capuaniana come elemento presente anche nel primo Capuana, e che tuttavia si intensifica negli anni '90, si vedano almeno ANNAMARIA PAGLIARO, *Aspetti tecnici e continuità tematica ne "La Sfinge" di Luigi Capuana*, in «Spunti e Ricerche», IV-V (1988-1989), pp. 63-82, MANUELA FAILLI, *La volontà di creare*, in *Novelliere impenitente: Studi su Luigi Capuana*, a cura di EMANUELA SCARANO, Pisa, Nistri-Lischi, 1985, pp. 126-168, ROSALBA GALVAGNO, *La donna 'nervosa' e 'moderna' di Luigi Capuana. Fasma e i "Profili di donne"*, in *Capuana narratore e drammaturgo. Atti del convegno per il centenario della morte* (Catania 11-12 dicembre 2015), a cura di DORA MARCHESE, Catania, Fondazione Verga, 2015, pp. 73-82, GIORGIO FORNI, *Anomalia e sperimentazione nei "Profili di donne" di Luigi Capuana*, in *Capuana Narratore e Drammaturgo. Atti del convegno per il centenario della morte* (Catania 11-12 dicembre 2015), a cura di DORA MARCHESE, Catania, Fondazione Verga, 2015, pp. 83-99, BRIAN ZUCCALA, *Theory, Practice and Social Conceptualization in Luigi Capuana's Female Characters: Fiction and Gender*, Doc. Diss. Monash University, 2018. Le opere a più alto contenuto metanarrativo sono riconosciutamente *Il decameroncino* (1901) e il più esteso *La volontà di creare* (1911), entrambi disponibili in LUIGI CAPUANA, *Racconti*, a cura di ENRICO GHIDETTI, 3 voll., Roma, Salerno, 1973-1974, ma istanze metanarrative si ritrovano anche nella produzione fiabesca (per esempio nella meta-fiaba *Il raccontafiabe*) e nella collezione di saggi *Spiritismo?* (1884), su cui si tornerà.

¹³ LUIGI CAPUANA, *A Neera*, in *Giacinta e altri racconti*, Firenze, Vallecchi, 1972, pp. 29-38, a p. 35.

¹⁴ GIUSEPPE SORBELLO, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Napoli, Bonanno, 2012, pp. 129-163.

¹⁵ È importante tuttavia precisare come, invece, dalla sua 'pratica' narrativa emerga una visione della fotografia come qualche cosa che travalica la semplice riproduzione. Su queste discrepanze tra teoria e prassi si veda almeno SARAH HILL, "Il grande enigma del vero". *Photographic and literary realisms in late nineteenth-century Italy*, in «Spunti e Ricerche», XIX (2004), pp. 64-70, in cui la critica neozelandese mostra, col supporto teorico del Barthes di *Camera lucida*, come, ben lungi dal risolvere l'enigma del reale, la fotografia diventasse un ulteriore momento di articolazione di una realtà crescentemente frammentaria: «Photography, apparently, was both completely objective and 'scientific' and at the same time a kind of modern magic,

argomenta che «l'arte non sarà mai la fotografia»¹⁶ perché l'arte – nessuna arte, neppure quella con presunte ambizioni di obiettività – può, né deve, catturare il reale con quella che nel dibattito ottocentesco veniva percepita come la maggiore immediatezza del mezzo fotografico.¹⁷

Particolarmente esemplificativo in questo senso risulta il denso scambio polemico con Ugo Ojetti. In una lettera aperta intitolata *La difesa di Empedocle*, pubblicata dal Nostro negli *'Ismi'*, unitamente alla propria risposta, nel lungo saggio di apertura dal titolo *Idealismo e cosmopolitismo*,¹⁸ il critico lamentava proprio questa incapacità e questo limite del naturalismo. Scrive Ojetti:

Ella [...] non vuol guardare che a riprodurre la vita; per noi l'arte è una vita

by virtue of which a perfect image of the world could be fixed. In this sense, it had something in common with hypnotism and spiritism as one of the 'magic' arts of the day» (p. 66). Comoy Fusaro propone una disamina simile, ma in relazione specificamente a Capuana: «Capuana [...] condivideva senz'altro la concezione oggettivante della fotografia come mera registrazione del reale»; e tuttavia la sua pratica incorporava la possibilità di catturare l'invisibile 'attraverso' la fotografia, la quale avrebbe quindi, almeno nella pratica, una caratteristica «ultraverggente» e «supraverggente», orientata a cogliere il «paradigma indiziario» di ginzburghiana memoria che emergeva nella seconda metà del secolo. Da qui l'insistenza di Capuana nei confronti della pratica delle fotografie 'spiritiche', incluse quelle, parodiche e famose, di «vari autoritratti da finto-morto» (EDWIGE COMOY FUSARO, *Capuana fotografo*, in «Arabeschi», XII (2018), ma si veda anche GIUSEPPE SORBELLO, *Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura*, in *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, a cura di GIORGIO LONGO e PAOLO TORTONESE, Cuneo, Nerosubianco, 2014, pp. 90-106, e non si può non associare l'intuizione capuaniana fotografia-morte al fondamentale, barthesiano, *La camera chiara*, 1980, pp. 16-17). Insomma, per Comoy Fusaro «la fotografia non era concepita come arte, benché fosse praticata come tale. La produzione fotografica di Capuana, evidentemente autoriale, specialmente nei ritratti, costituisce un diniego pragmatico della sua concezione teorica» (COMOY FUSARO, *Capuana fotografo*, cit.). Mi pare che questa 'aporìa', tra teoria e pratica fotografica, si allinei alle altre aporie teoriche capuaniane che si andranno a investigare nel proseguo di questo articolo, di fatto corroborando la validità della ricerca di un'altra via interpretativa – che nel nostro caso sarà quella traduttologica.

¹⁶ CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, cit., p. 129.

¹⁷ La natura a tratti semplicistica di questo dibattito è piuttosto evidente per un osservatore moderno. È stato infatti ampiamente argomentato nell'ultimo secolo come la stessa immagine fotografica risenta dell'adozione di un metalinguaggio – focalizzazione, luce, scelta dello scenario e della prospettiva – che di per sé implica una rappresentazione convenzionale e, *ipso facto*, tutt'altro che in-mediata, della realtà. È stato inoltre sottolineato come il messaggio e il significato assunto dal prodotto fotografico vadano ben oltre la riproduzione dell'originale, con la fotografia che se ne separa e diventa artefatto autonomo. Giova fare riferimento per esempio, per via dello spazio che occupa in questa nostra discussione, all'argomentazione di Lotman secondo la quale l'immagine/rappresentazione visuale di un individuo può essere oggetto di venerazione, indifferenza, denigrazione, generando significati che per molti versi la allontanano dall'oggetto stesso a cui si riferisce (JURIJ M. LOTMAN, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London/New York, I.B. Tauris Publishers, 2001, p. 54). Analogamente, è significativo osservare come, parlando di fotografia, Peirce – altro teorico al quale questo studio, come si vedrà, si appoggia – stabilisca non una relazione 'iconica' fra oggetto e segno corrispondente, bensì una relazione di contiguità fisica, per cui il segno è causa dell'oggetto. La fotografia è vista dunque come luce riflessa da un oggetto su di una lastra, quindi di per sé non è una riproduzione diretta dell'oggetto. Si veda ANDREA BERNADELLI e EDUARDO GRILLO, *Semiotica. Storia, contesti e metodi*, Roma, Carocci, 2014, p. 60. Sulla particolarmente protratta reticenza di certa parte degli intellettuali italiani alla fotografia come pratica artistica, basti qui rimandare almeno all'introduzione (pp. 3-23) di SARAH HILL e GIULIANA MINGHELLI (a cura di), *Stillness in Motion. Italy, Photography, and the Meaning of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.

¹⁸ CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, cit., pp. 9-59.

superiore, è un eccesso di vitalità e di gioia cosciente [...]; a noi l'arte deve dare la coscienza di un massimo di energia con un minimo di sforzo ma non nella nostra sensibilità soltanto ma anche nella nostra intelligenza e nella nostra volontà. Questo, la natura e tanto meno l'imitazione della natura non ci sa dare.¹⁹

A questa accusa Capuana replica illustrando in cosa consistano i «tre o quattro equivoci»²⁰ di Ojetti e degli altri:

Quelle creature [...] io le chiamo *persone vive* [...] perché sono nello stesso tempo esteriori e interiori; perché ogni loro parola, ogni loro atto rivela uno stato d'anima – passione, calcolo, brutalità, sentimentalità — e non già per indicare, come segno algebrico, il tale [o] tal'altro principio psicologico che passa pel capo dell'autore [...], i contadini dei *Malavoglia* e i signorotti dei *Viceré* [...] il Verga e il De Roberto ce li hanno creati di sana pianta, con lungo lavoro d'osservazione e d'immaginazione e non con semplice meccanismo fotografico [...].²¹

A proposito delle modalità con cui questi personaggi vengono 'portati alla vita', Capuana chiarisce come immaginazione e fantasia,²² unitamente all'osservazione e riflessione dell'autore, siano le due facoltà che consentono di definire il processo di rappresentazione artistica della realtà. Anche all'amico Cesareo Capuana dichiara di non essersi affatto piegato alla logica della meccanica riproduzione del reale:

Io non credo, [...] di aver rinunciato alla immaginazione, o [...] alla fantasia. Metter su, in piedi, vivo un qualunque personaggio è opera di creazione, non di semplice ... fotografia [...], e dico [il] mio [personaggio] perché l'ho creato io, di sana pianta, con elementi della realtà, sì, ma non copiati meccanicamente.²³

L'idea non di riprodurre, ma piuttosto di ricreare la natura-realtà grazie a queste due fondamentali facoltà, che intervengono a coadiuvare la pur presente analisi positiva, ricorre frequentemente. Si tratta, in letteratura, di una realtà differente, ma non per questo meno vera o meno valida sul piano artistico:

l'arte riesce ad essere una natura più elevata, più purificata, idealizzata.²⁴

[Il Romanzo] [...] non vorrebbe far altro che cavar fuori creature vive da qualunque materia; [...] con la stessa prodigalità della Natura, ma superiori a quelle della Natura, perché non soggette alla schiavitù delle contingenze e alla fatalità della morte. [...] Il Romanzo vorrebbe riprodurre non il meccanismo ma proprio la funzione normale o anormale di quegli elementi così disparati, nel loro cuore, nella loro mente e quindi nei loro atti e nella complicazione di questi.²⁵

19 *Ivi*, p. 41.

20 *Ivi*, p. 44.

21 *Ivi*, pp. 45, 47-48. Corsivo dell'autore.

22 Rossetti mostra come i due concetti si combinino frequentemente nelle pagine capuane (ROSSETTI, *Capuana e la teoria del romanzo naturalista*, cit., pp. 99-119), al punto da sovrapporsi: «la fantasia, l'immaginazione [...] potrebbe anche darsi siano un'identica cosa» (CAPUANA, *Per l'arte* [1885], cit., p. 45).

23 LUIGI SPORTELLI (a cura di), *Luigi Capuana a G.A. Cesareo (1882-1914). Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo*, Palermo, Tipografia Valguarnera, 1950, pp. 67-68. Ma si veda anche CAPUANA, *Cronache letterarie*, cit., p. 18.

24 CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, cit., p. 48.

25 *Ivi*, p. 71.

Servile imitazione della realtà! Ecco una frase vuota di senso. Dal momento che la realtà passa nel mondo della rappresentazione artistica, ha già perduto qualche cosa della sua natura materiale, e non è più precisamente quale può vedersi aprendo gli occhi; è più elevata.²⁶

Non si immagini tuttavia che la critica capuanista non abbia colto questo aspetto. Al contrario, da Darby Tench²⁷ a Carlo Madrignani, i critici non hanno mancato di sottolineare come, per Capuana «la realtà illusoria che l'artista deve saper imporre [...] ha l'apparenza dell'altra realtà senza esserne la copia, ed anzi supera la natura attraverso una ricercata naturalezza artificiale».²⁸ Al punto che, come nota Riccardo Scrivano: «L'idea dell'opera d'arte come organismo succedaneo e parallelo [e superiore] della realtà è forse il più alto punto che la riflessione critico-estetica di Capuana raggiunse».²⁹ Questo non significa però che tale intuizione, contenuta nelle pagine critiche, fosse anche convincentemente chiarita in quelle pagine. Il molto citato saggio *Per l'arte*, che fa da introduzione all'eponima collezione,³⁰ e che viene spesso ricordato come il momento cruciale a partire dal quale Capuana comincia sistematicamente a definire questa maniera di narrativizzare il reale oltre la – presunta – meccanicità riproduttiva del documento umano,³¹ è anche quello in cui l'articolazione concettuale di tale maniera risulta non sempre chiarissima. È proprio in *Per l'arte*, infatti, che Capuana usa la criptica espressione latineggiante e di desantisciana memoria «*spiraculum vitae*», che tenterà poi con scarso successo di sciogliere, per esempio, negli *'Ismi'*, spiegando, come «Quel materiale [letterario] disgregato e sminuzzolato [dall'analisi positiva] dev'essere invaso dalla scintilla creatrice della forma che agisce casualmente, inconsapevolmente, misteriosamente».³²

Questa oggettiva difficoltà a sciogliere il nodo ultimo della sua teoria non sfugge a molti critici contemporanei.

Come nota Paola Azzolini nell'*Introduzione alla Seconda Serie degli Studi sulla letteratura contemporanea*:

[Nelle] posizioni più tarde del Capuana [...] l'eredità del positivismo si illanguidisce in un credo più generico o scompare affatto in un indeterminato empirismo, che delle premesse desantisciane conserva l'orrore per il sistema o la formula e si lega soprattutto a quell'idea dell'arte/vita i cui contenuti estetici e operativi restano sempre ardui da precisare.³³

26 CAPUANA, *Per l'arte* [1885], cit., p. 165. Fra le evidenze metaletterarie, invece, si pensi a quando nei *Profili di donne* si parla dell'*Eva* di Verga come di un organismo letterario superiore all'organismo femminile reale (CAPUANA, *Racconti*, cit., vol. I, p. 69).

27 Nota Tench: «Verismo aspires not to a mimetic reflection of reality, but rather to creating, by way of art, or "form", its quintessential counterpart, more Real than the Real itself» (DARBY TENCH, *The Real, the Ideal and the True: Verismo's hybrid origins*, in «Roman Languages Annual», v (1994), pp. 299-306, p. 303).

28 MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., pp. 120-121.

29 SCRIVANO, *Introduzione*, cit., p. 15.

30 CAPUANA, *Per l'arte* [1885], cit., pp. 5-49.

31 Che, con qualche generalizzazione, si può affermare predomina in *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, 1880, e *Seconda serie*, 1882.

32 CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, cit., p. 85.

33 AZZOLINI, *Nota introduttiva*, cit., p. IX.

Lo stesso tipo di considerazioni si ritrova anche nell'introduzione (1973) di Luti a *Gli 'Ismi'*,³⁴ che considera l'esperienza teorica dell'ultimo Capuana «più ricca di stimoli positivi ma insieme più confusa e contraddittoria [per] il lettore odierno»,³⁵ e non può fare a meno di constatarne i «risultati assai disorganici»³⁶ e la sovrabbondante terminologia dal significato poco decifrabile:

Alcuni elementi del vecchio sistema si deformano [...] si piegano a nuove esigenze polemiche.

È riproposta la nozione di forma in una accezione ambigua, nella sua apparente autonomia, nei confronti dello sperimentato binomio forma-contenuto. [...] La costante hegeliana ha finito per prevalere, conducendo a formulazioni assai vaghe, d'impronta addirittura misticheggiante [...]. L'accento si sposta ora sull'immaginazione creatrice come fattore determinante per cui tutte le forme artistiche sono da ammirare, da qualsiasi parte del mondo provengano, purché sia salvo il principio del soffio vitale.³⁷

Per evitare un'eccessiva proliferazione di occorrenze, basti concludere questa carrellata sottolineando come anche l'autore emblematico per quel che riguarda il recupero dell'ultimo Capuana critico, il citato Palermo di *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana* (1990), mentre argomenta efficacemente che «la produzione [critica] dell'ultimo Capuana costituisce un notevole problema tuttora irrisolto e non già una sopravvivenza superflua»,³⁸ risulta invece meno efficace quando tenta di decifrarne i nodi concettuali. Palermo nota come alla presunta oggettività del 'documento umano' come punto cardine dell'opera d'arte, Capuana progressivamente sembri sostituire la nozione di «sincerità»³⁹ tanto dell'artista quanto dell'opera d'arte come metro valutativo della qualità di un prodotto letterario. Non vi è però, né da parte di Palermo né da parte di Capuana, una vera e propria formulazione teorica di tale nozione. Al netto di questa inspiegabile impenetrabilità, dunque, che neppure l'introduzione della nuova categoria valoriale riesce a chiarire, quel che rimane – concludono i critici – di solido e convincente anche nel Capuana tardo è il fatto tecnico e metodologico. Scrive Luti: «Resiste soltanto, e saldamente, il criterio dell'impersonalità»,⁴⁰ sul quale si ritornerà nella seconda parte. Non aiuta a chiarire definitivamente e 'tecnicamente' questo passaggio neppure l'impiego crescente da parte di Capuana (almeno dal saggio *Spiritismo?*, 1884, in poi, che era però già stato anticipato nelle pagine del giovanile *Diario Spiritico*, del 1870 ma pubblicato solo postumo, nel 1916) di teorie spiritualiste e sonnamboliche che, per quanto siano affascinanti testimonianze della lungimiranza e internazionalità culturale dello scrittore,

34 LUTI, *Posizione e significato degli 'Ismi' contemporanei*, cit., pp. VII-XXVIII.

35 *Ivi*, p. VIII.

36 *Ivi*, p. IX.

37 *Ivi*, pp. XVII-XVIII. Questo giudizio viene confermato da Madrignani, per il quale «Negli anni successivi al '90 [...] Capuana [...] non riuscirà ad elaborare nessun 'sistema' di pensiero migliore di quello naturalistico» (MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 248).

38 PALERMO, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, cit., p. 316.

39 *Ivi*, pp. 304-312. Secondo Palermo questo uso culmina nelle *Cronache letterarie* (1899).

40 LUTI, *Posizione e significato degli 'Ismi' contemporanei*, cit., p. XIX.

lasciano però il momento dell'ispirazione poetica avvolto «nelle misteriose oscurità dell'incoscienza»,⁴¹ le quali rendono per definizione indefinibile e impenetrabile il processo attraverso il quale l'idea-concetto riesce a diventare forma letteraria 'vivente'.

Questo filone occultista della produzione capuaniana è, al contrario, molto utile per chiarire in che cosa consista, per l'autore, la realtà, e quali debbano considerarsene i limiti. La critica recente, che ha riportato alla luce l'interesse di Capuana per l'occulto, ha anche sottolineato come si trattasse di un interesse tutt'altro che episodico e, per contro, profondamente epistemologico. Testi di saggistica come *Spiritismo?* (1884) e *Mondo occulto* (1896)⁴² hanno l'intento complessivo di difendere la legittimità di considerare l'invisibile e l'immateriale, non del tutto o non ancora conoscibili attraverso il positivismo scientifico e/o la ragione positiva, come parte integrante, dunque trattabile con mezzi letterari naturalisti e veristi, della realtà. Scopo della letteratura è quello di rappresentare tutta la realtà, la realtà intera, che include sempre più definitivamente – scompare in *Mondo occulto* il punto interrogativo che compariva nel saggio uscito dodici anni prima – anche ciò che è irriducibile alla scienza e alla cultura positivista che su quel pensiero scientifico si fonda. Questi saggi hanno lo scopo di argomentare in favore della 'legittimità' dell'occulto come *topos* culturale presso quegli intellettuali, non solo ma anche *litterati*, che, come Pirandello e Salvatore Farina al quale *Spiritismo?* è dedicato, se ne tenevano sospettosamente alla larga. È questo scivolamento della formulazione capuaniana di realtà (e cultura) verso gli spazi misteriosi dell'occulto, dello spiritista/spirituale e dell'ultramondano a consentire di accostare la sua teorizzazione a isotopi di realtà che poggiano su un impianto semiologico orientato verso il pragmatismo di Peirce, i formalisti russi e Michail Bachtin, quali, per esempio, quello lotmaniano della seconda metà del Novecento.

Appunto in uno dei suoi ultimi saggi Lotman riprende due aspetti tradizionali della definizione di reale in relazione al concetto di cultura: da un lato, la realtà come serie di fenomeni sensibili e condivisi, pienamente riconosciuti nel substrato culturale di un contesto sociale, e dall'altro, quell'ulteriore porzione della realtà in senso 'noumenico', della «cosa in sé» (*der Ding and sich*), per cui la realtà non esperibile dai sensi, e solo percepibile attraverso il ragionamento – quindi concepibile ma non 'tangibile' – è «uno spazio che si trova fatalmente al di là dei confini della cultura».⁴³ Questa definizione di realtà-cultura – e, sulla medesima falsariga, l'estensione dell'idea di testo alla dimensione non puramente e immediatamente linguistica in Lotman e nella scuola di Tartu, che si riprenderà variamente sotto – possono favorire un originale accostamento ermeneutico alla definizione del rapporto arte/realtà per come è inteso da Capuana. Infatti, il semiotico estone arriva a formulare, lungo questo filone, posizioni compatibili con quelle capuaniane nel momento in cui cerca di superare i limiti fra realtà culturale (detto con

41 LUIGI CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, pp. 216-217. Si vedano sull'argomento almeno VALERIA GIANNETTI, *Capuana e lo spiritismo: L'anticamera della scrittura*, in «Lettere italiane», XLVIII/2 (1996), pp. 268-285, FABRIZIO FONI, *Lo scrittore e/è il medium: Appunti su Capuana spiritista*, in «Atti della Accademia roveretana degli Agiati. A», CCLVII/7 (2007), pp. 397-416 oltre che SIMONA CIGLIANA, *Introduzione*, in LUIGI CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di SIMONA CIGLIANA, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, pp. 9-53.

42 Riediti in anni recenti da Simona Cigliana (CAPUANA, *Mondo occulto*, cit.).

43 JURIJ M. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 38.

Capuana, esperienziale) ed extraculturale (detto con Capuana, extrasensibile). Al punto che, come precisa Laura Gherlone, sarebbe appropriato intendere il concetto lotmaniano di cultura, in termini semiotici, in maniera più estesa: come qualcosa che «si avvicina più alla soglia dell'inconoscibile perché [...] è [...] *pensiero più il suo corpo* di lingue, relazioni, traduzioni imperfette che, insieme, sono in grado di cogliere l'unità profonda della contraddizione del reale». ⁴⁴ È essenziale notare come in questa definizione anche la nozione di traduzione rientri fra le strategie di composizione e codifica del reale, e come essa sia alla base degli oderni modelli traduttivi quali forme di mediazione interculturale. ⁴⁵

Su queste basi, appare plausibile trasferire la nozione di 'traduzione imperfetta' attraverso la quale il soggetto pensa un reale sospeso tra il visibile e il conoscibile (e culturalmente assimilato/accettato) e l'*inconnu*, all'indagine epistemologico-estetico-letteraria di Capuana, per come è stata articolata fino a qui. Essa infatti gravita attorno a un soggetto che imperfettamente e, in parte, inconsapevolmente volge in forma artistica un reale sospeso tra percezione e sensazione, tra materiale e spirituale, tra culturale e paranormale. Si incomincia allora a intravedere, seppur ancora in maniera embrionale, una possibile via per illustrare ulteriormente e con maggiore puntualità il nesso – in Capuana – tra realtà, percezione (artistica) e (ri)creazione dell'opera d'arte. Tale via sembra potenzialmente utile sia per riformulare quegli aspetti, illustrati sopra, sui quali le sue pagine critiche sono piuttosto esaustive, sia per meglio esplicitare quelle del suo maturo «realismo dell'anima» ⁴⁶ che, al contrario, come abbiamo visto, poggia sui concetti piuttosto oscuri di «sincerità», «*spiraculum vitae*» e divina «scintilla creatrice».

Associare la realtà 'ri-creata' capuaniana a quella della 'traduzione imperfetta' di una realtà duplice di ascendenza lotmaniana (e viceversa) è in realtà un'operazione esegetica meno azzardata e arbitraria di quel che possa a prima vista apparire. A supportare tale associazione vi è infatti un passaggio, nella riflessione dello scrittore mineolo, a cui secondo noi non è stata data la necessaria rilevanza, forse perché si presta facilmente ad essere letto come nulla più di una metafora in ultima analisi elusiva almeno tanto quanto le sopraccitate espressioni. Nella prefazione agli *'Ismi' contemporanei* (1898) Capuana usa, almeno in una istanza, ⁴⁷ una terminologia di impianto traduttologico, quando parla della «maniera in cui la mano dell'artista si è malaccortamente arrestata nel *tradurre* (corsivo nostro) in forma viva il vivo concetto della immaginazione». ⁴⁸ Proprio a partire da questa pur estemporanea menzione, l'unica tra le migliaia di pagine di critica capuaniana che non si

44 LAURA GHERLONE, *Dopo la semiosfera, con saggi inediti di Jurij M. Lotman*, Milano/Udine, Mimesis, 2014, p. 82.

45 Si vedano, al riguardo, ALEKSANDAR LUDSKANOV, *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva*, a cura di BRUNO OSIMO, trad. da VANESSA ALBERTOCCHI et al., Milano, Hoepli, 2008 e VITTORIA PRENCIPE, *Traduzione come doppia comunicazione. Un modello Senso↔Testo per una teoria linguistica della traduzione*, Milano, Franco Angeli, 2012.

46 Prendiamo a prestito la fortunata espressione di SERGIO GILARDINO, *Capuana e Bourget: Il realismo dell'anima*, in *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*. Atti del convegno di Montreal 16-18 marzo 1989, a cura di MARIO PICONE e ENRICA ROSSETTI, Roma, Salerno, 1990, pp. 135-184.

47 La verifica è stata fatta utilizzando l'utile <http://intratext.com/>, in maniera difficilmente riproducibile in questa nota ma facilmente replicabile.

48 CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, cit., p. 141.

riferisca alla traduzione come operazione di resa interlinguistica di una porzione di testo letterario, ci proponiamo, nella seconda parte di questo studio, di dimostrare come alcune nozioni chiave, non solo lotmaniane, degli studi di semiotica della traduzione possano fornire un'efficace chiave interpretativa della poetica tarda di Capuana.

3 TRA TEORIA CAPUANIANA E SEMIOTICA TRADUTTIVA: VERISMO E TRADUZIONE INTERSEMIOTICA

Una corrispondenza più organica tra il concetto di traduzione espresso da Capuana e gli studi di semiotica traduttiva può essere tracciata a partire dal binomio classico, coniato da Lawrence Venuti, di «addomesticamento» (*domesticization*) vs «estraniamento» (*foreignization*). Il primo termine è improntato sul principio, intrinsecamente arbitrario, della 'scorrevolezza', ed è da un lato spesso oggetto – nella teoria moderna – di accostamenti a concetti negativi quali quello di «violenza etnocentrica»⁴⁹ e «riduzione conservativa del testo straniero»,⁵⁰ ma, dall'altro, viene talora rivalutato come risposta polemica ad una riduzione e un impoverimento del canone letterario straniero da parte dell'*élite* intellettuale di qualsivoglia nazione. Il secondo termine, «estraniamento» (*foreignization*), viene definito dal critico come «utilizzo, nella traduzione, di materiali linguistici e culturali non familiari o marginali», e assume, secondo Venuti, rilevanza assiologica particolarmente nei periodi di rottura con i canoni estetici precostituiti, come accaduto ad esempio per le avanguardie.

Una definizione non dissimile, ma più orientata alla ricezione del testo, è quella formulata da Gideon Toury, il quale oppone al binomio «addomesticamento/straniamento», – ma senza associarvi giudizi di valore – rispettivamente i termini di «accettabilità» e «adeguatezza». Definendo l'accettabilità, Toury spiega come, una volta imposti dalla cultura ricevente una serie di parametri traduttivi, non sarà agevole, per il traduttore, liberarsi da quei condizionamenti e produrre un testo autonomo – più orientato all'adeguatezza – se non attraverso un notevole sforzo di revisione «ingenua» ('*naive*' nell'originale) dei parametri medesimi. Al contrario, «l'adeguatezza» di una traduzione risponde a una ricostruzione della «rete di relazioni» dal testo di partenza a quello di arrivo.⁵¹ Un ulteriore passo in avanti in questo dibattito fra le due strategie che si sono contese in momenti diversi, seppure con terminologie parallele, il campo della storia della traduttologia, viene offerto da Peeter Torop, il quale ritiene, con Toury, che sia «l'adeguatezza» il principale obiettivo della traduzione, quale modo per liberarsi dal rischio di una «neutralizzazione culturale», ma, al contempo, non esclude la presenza, per ciascun dato testo, di più varianti egualmente significative di traduzione «adeguata». È evidente come queste due fondamentali categorie traduttologiche, comunque vengano lessicalizzate e indipendentemente da quali posizioni siano state sostenute dai vari studiosi, si basino sul

49 LAWRENCE VENUTI, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999, p. 96.

50 *Ivi*, p. 263.

51 GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, pp. 71 e 168. Traduzioni nostre.

sotteso principio, altrettanto storicamente centrale negli studi di traduttologia, di equivalenza tra sistemi linguistici.⁵² A questa si lega, *ex negativo*, quello altrettanto cruciale dell'intraducibilità,⁵³ la quale secondo Giovanni Dotoli, comporta la scelta di nuove strade comunicative, per cui «la lingua di arrivo è diventata lingua di nuove partenze», ed è dunque in fondo, da una prospettiva capuaniana che tornerà utile nella seconda porzione di questo saggio, latamente 'ri-creazionista'.⁵⁴

Riguardo al principio di equivalenza, occorre precisare, d'altro canto, come ne siano state individuate forme diverse, che non fanno che accentuarne la sostanziale inottemperabilità, almeno in una cosiddetta forma pura: alla nozione di pura simmetria di forma e contenuto tra testo originale e testo tradotto si oppone la nozione di equivalenza dinamica, proposta da Nida.⁵⁵ Prendendo ad esempio le traduzioni moderne della Bibbia, il linguista americano vede la traduzione come resa della cultura di partenza nell'equivalente funzione culturale della cultura d'arrivo. Tuttavia, la variabilità delle inferenze attuate dal destinatario del messaggio originale deve ripercuotersi nella variabilità delle inferenze del destinatario del testo tradotto. Per esempio, allo scetticismo del lettore della Bibbia in lingua originale deve idealmente corrispondere, secondo Nida, la stessa dose di scetticismo nel lettore della Bibbia in qualunque sua possibile traduzione, risultato – evidentemente – non sempre raggiungibile. Tale resa dinamica incontra però ostacoli transculturali e persino etici. Riferendosi proprio alla Bibbia, Homi Bhabha discute la necessità di rivedere radicalmente il discorso sulla correttezza filologica di una traduzione quando ipotizza, polemicamente, la necessità di una Bibbia 'vegetariana' che tenga in considerazione quelle popolazioni hindu che rifuggono ogni sorta di sacrificio animale, un topos che ricorre di frequente nei testi sacri ebraico-cristiani e che, anzi, ne costituisce uno dei fulcri dogmatici.⁵⁶ Per quanto su un piano storico geografico differente, l'implicazione post-coloniale di queste riflessioni trova una notevole affinità con il ruolo decentrato e 'colonizzato'⁵⁷ che la cultura meridionale italiana rivestiva rispetto ai centri di cultura e di lingua letteraria canonici centro-settentrionali, e quindi – seppure questo aspetto non possa essere al centro di questa trattazione – andrà tenuto presente come nozione di fondo, quando si pensi ad un Capuana 'informante nativo' fanoniano, «povero isolano mezzo-sofisticato»⁵⁸ che in molti casi si trova a decodificare – a 'tradurre', appunto, come vedremo – la 'colonizzata', misteriosa cultura rurale siciliana nel linguaggio borghese, dunque a beneficio dei «ghiotti [...] lettori borghesi del continente».⁵⁹

52 Per una succinta disamina del quale si veda per esempio SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, New York, Routledge, 2002, pp. 30-36.

53 Si veda, per esempio, *ivi*, pp. 37-42.

54 GIOVANNI DOTOLI, *Nuove frontiere della traduzione*, in *Traduttori e traduzioni*, a cura di CRISTINA VALLINI, ANNA DE MEO e VALERIA CARUSO, Napoli, Liguori, 2011, pp. 27-40, p. 29.

55 Si veda PRENCIPE, *Traduzione come doppia comunicazione*, cit., pp. 162-170.

56 HOMI K. BHABHA, *Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817*, in «Critical Enquiry», XII/1 (1985), pp. 144-165, p. 159.

57 ANTONIO GRAMSCI, *La Questione Meridionale*, Roma, Editori Riuniti, 1966, p. 73.

58 LUIGI CAPUANA, *L'isola del sole* [1898], Verona, Edizioni del Paniere, 1988, p. 26.

59 BRIAN ZUCCALA, «Certe volte, io mi vergogno di essere siciliano». *Spunti per una (ri)lettura postcoloniale del benefattore di Luigi Capuana*, in «Italian Studies in Southern Africa», XXXI/2 (2018), pp. 52-94, p. 61. Su questo aspetto della decodifica, capuaniana e non solo, della 'periferia' a beneficio del 'centro', si vedano,

L'impossibilità di stabilire un'equivalenza esatta – cioè a tutti i livelli di analisi di un dato testo – fra originale e traduzione, principio che appare sostanzialmente acquisito della traduttologia moderna, è un tema sentito, ma tutt'altro che pacificamente assimilato, dagli autori non solo italiani e non solo 'veristi' del primo e secondo Ottocento, prima ancora che dai teorici. In ambito ottocentesco italiano, prima di Capuana, a cui arriveremo, anche un suo idolo giovanile, Ugo Foscolo, che era a sua volta, come Capuana, traduttore, si era posto la medesima questione. Nella celeberrima introduzione alla sua versione di *A Sentimental Journey* di Sterne, Foscolo invita i propri lettori a non desistere dalla lettura della sua versione, a dispetto delle complessità e bizzarrie stilistiche dell'autore inglese – con il quale, tiene però a precisare, condivide parte del biasimo. Con questa *captatio benevolentiae*, Foscolo dimostra l'intento, nella veste di traduttore, di perseguire un principio di adeguatezza, ossia di proporre una traduzione 'estraniante' anche a scapito della pura leggibilità e scorrevolezza, una scelta questa piuttosto controcorrente per l'epoca.⁶⁰ All'estremo opposto dell'Europa, invece, uno dei pionieri del realismo letterario russo, Nikolaj Gogol', prendeva posizioni diametralmente opposte, diremmo 'addomesticanti' e orientate alla scorrevolezza del testo nella lingua e cultura riceventi. In una lettera a M.A. Maksimov, Gogol' lo metteva in guardia contro i pericoli di una traduzione che si attenesse puntualmente all'originale a scapito della leggibilità nella lingua di arrivo. Egli sostiene come «nel tradurre [si debba] [...] più che mai attenersi al senso e meno che mai alle parole, per quanto tentatrici siano quest'ultime». A questo fine, Gogol' raccomanda all'amico di liberarsi «della struttura e della costruzione della frase dell'altra lingua».⁶¹

Anche Capuana prende parte al dibattito sull'efficacia traduttiva, all'interno del quale, come spiega Fulginiti, tende ad allinearsi a quella che abbiamo definito la posizione 'addomesticante', e a «respinge[re] l'idea della traduzione etnica ed esotizzante, per proporre un'idea di equivalenza traduttiva»⁶² quale obiettivo del traduttore. Parlando della traduzione francese de *I Malavoglia* di Édouard Rod, Capuana sottolinea come la non traducibilità, in termini di una soddisfacente equivalenza, di alcuni passaggi del capolavoro verghiano sia in realtà un indizio certo dell'unicità letteraria dell'originale: le unicità del testo originario – quando sono veramente e qualitativamente tali – sono inattaccabili da parte del traduttore. Scrive Capuana:

Il Rod ha compiuto un miracolo di lucidazione del testo italiano, sorprendente per fedeltà ed esattezza; ma il lavoro del Verga non ha avuto però successo presso i lettori francesi, e non poteva averne soggiungo io. La personalità del suo stile, il carattere speciale di esso nella traduzione era sparito; il traduttore era riu-

per brevità, almeno ANITA VIRGA, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze University Press, 2017 e il Capuana medesimo di *L'isola del sole* (1898, ora 1988).

60 UGO FOSCOLO, *Didimo Chierico a' lettori salute*, in LORENZO STERNE, *Il viaggio sentimentale*, Firenze, Le Monnier, 1855, pp. 15-16, p. 15.

61 NIKOLAJ GOGOL', *Il diario di un pazzo, il naso*, trad. da CLAUDIA ZONGHETTI, Torino, Einaudi, 2001, p. xxxvii.

62 FULGINITI, *Inventare l'altro*, cit., p. 154.

scito a diventare traditore per la evidentissima buona intenzione di non tradire l'originale.⁶³

D'altronde, già in una lettera a De Roberto del 5 novembre 1888 (dieci anni prima di *'Ismi'*), Capuana lamentava il fatto che il Rod avesse affidato alla moglie la traduzione dei *Malavoglia* e delle proprie novelle, sacrificando con ciò la 'spontaneità' del francese in nome dell'originale.⁶⁴ Mentre suggerisce, dunque, che si persegua la ricerca dell'equivalenza, Capuana lamenta al contempo il fatto che proprio la scelta del traduttore di riproporre le peculiarità stilistiche dell'originale nella traduzione, paradossalmente, sia stato il motivo del travisamento di quel rapporto intrinseco fra forma e contenuto che sta alla base tanto del testo verghiano – «con la sua capacità di tradurre in pura e compiuta forma artistica lo spirito di un luogo [...] e del suo tipo umano» – quanto della poetica capuaniana.⁶⁵ In altre parole, è in questo frangente che la maniera in cui Capuana intende la traduzione (interlinguistica) incontra la sua concezione complessiva della letteratura: il nesso organico inscindibile e pressoché inottenibile fra forma e contenuto postulato da Capuana – che anche per i veri capolavori è impossibile da spiegare appieno in quanto è un *quid* che si impossessa misteriosamente dell'artista solo per un attimo, perché egli lo catturi su carta – emerge anche nella sua concezione di traduzione come ricerca di un'equivalenza che, per i veri capolavori, è impossibile da realizzare.⁶⁶

Su queste premesse, è possibile accostare numerosi aspetti della teoria e poetica di Capuana con gli strumenti critici della traduttologia. Per sviluppare tale formulazione occorre ripartire dalla cursoria affermazione capuaniana sopracitata – sulla necessità, in arte, di 'tradurre in forma viva il vivo concetto della immaginazione' – e ipotizzare che essa non valga soltanto come latineggiante metafora generica ma che possa invece essere utilizzata, più letteralmente e tecnicamente, per indicare la trasposizione di un dato contenuto da un sistema di significazione – rappresentato dall'ambiente umano e da quello naturale (e soprannaturale) – in un altro, costituito dal linguaggio (letterario). Questo tipo di interpretazione deliberatamente 'letterale', corroborata dalle consonanze evidenziate sopra, consente di spostare il dibattito sull'esegesi della teoria capuaniana all'interno del dominio di quel che lo Jakobson di *Aspetti linguistici della traduzione* (1959),⁶⁷ definisce «traduzione intersemiotica», ovvero «[l']interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici» o più precisamente in questo caso, trattandosi di un sistema non-verbale – la realtà – tradotto in un sistema verbale, traduzione interse-

63 CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, cit., p. 15.

64 Si ringrazia una/o dei revisori del presente articolo per questa preziosa segnalazione.

65 FULGINITI, *Inventare l'altro*, cit., p. 154.

66 Persino l'idea di creatività quale traduzione, ricreazione della natura, ispirata dalla poetica idealista di De Sanctis, Goethe o Vico, vede la traduzione esclusivamente quale metafora, immagine astratta e puramente evocativa.

67 ROMAN JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, a cura di LUIGI HEILMANN, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 57. È importante rilevare come le teorie di Jakobson siano tuttora un passaggio obbligato in numerosi studi, anche recenti, di semiotica. Si vedano, fra gli altri, BERNARDELLI e GRILLO, *Semiotica*, cit., pp. 12-24; DANIELA PANOSSETTI, *Semiotica del testo letterario, teoria e analisi*, Roma, Carocci, 2015, pp. 84-85; PRENCIPE, *Traduzione come doppia comunicazione*, cit., pp. 29-30.

miotica in direzione opposta.⁶⁸ Non si dimentichi che, come spiega Judith Davies, «per Capuana una parola non è principalmente un segno, è solamente un segno: esiste solo in funzione dell'oggetto che designa».⁶⁹ Sembra quindi appropriato suggerire che l'artista (naturalista) capuano, compia una operazione di «*decoding*» e «*recoding*»⁷⁰ del reale, ovvero di 'analisi' dei segni offerti della realtà (concreta o astratta che sia) percepita e/o pensata, la quale è seguita da un *transfer* che si compie all'interno della sensibilità e della mente del lettore e traduttore del reale (l'artista), seguito infine da un «*re-structuring*», che avviene secondo le norme del sistema semiotico di arrivo (l'italiano letterario). Beninteso, sostenere come si sta facendo qui che la realtà sia un 'sistema' di segni non significa incoraggiare un approccio 'metafisico' che sarebbe evidentemente incompatibile con l'approccio in fondo sempre 'materialista' di Capuana: si tratta nello specifico, di sostenere, con Capuana, che la datità della realtà sia *decifrabile* dall'artista come sistema di segni, ossia di indicazioni, di indizi⁷¹ più o meno esplicitamente rivelatori dei meccanismi, delle consonanze interne, del «segreto processo della natura».⁷²

Una volta stabilito questo nesso logico fra la teoria capuana e la traduttologia in direzione non oscuramente 'ri-creazionista', emergono con maggior forza le consonanze tra moderne questioni di traduttologia e le complessità teoriche con le quali la riflessione di Capuana si confronta da oltre quattro decenni. L'esempio migliore e più calzante è legato al concetto di impersonalità. La questione, o metodo, o effetto dell'impersonalità (come è stata definita da capuanisti diversi nell'ultimo secolo)⁷³ è, come abbiamo visto, la sola costante della riflessione di Capuana, e dei veristi in generale, che si mantenga sostanzialmente invariata e sempre convincente. È Verga che ne cattura l'essenza nella famosa prefazione all'*Amante di Gramigna* (1880) dove spiega:

[Quando nel romanzo] l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, [...] [l'opera] avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore.⁷⁴

68 Occorre però precisare come Jakobson tenda a stabilire una superiorità gerarchica dei sistemi di significazione linguistici su quelli extralinguistici, che la semiotica successiva, da Barthes e Greimas in poi, ha in più occasioni smentito e superato. Tale gerarchia potrebbe giustificare la formulazione unilaterale di Jakobson (da non verbale a verbale).

69 JUDITH DAVIES, *The Realism of Luigi Capuana. Theory and Practice in the Development of Late Nineteenth-century Italian Narrative*, London, MHRA, 1979, p. 119; traduzione nostra.

70 BASSNETT, *Translation Studies*, cit., p. 23.

71 Giova rimandare ancora al menzionato paradigma indiziario di Ginzburg (1979) ma anche, per una sua applicazione capuana, a EDWIGE COMOY FUSARO, *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Longo, 2009, p. 83.

72 CAPUANA, *Per l'arte* [1885], cit., p. 36.

73 La più diffusa e specifica trattazione del concetto di impersonalità come viene teorizzato da Capuana rimane probabilmente quella di ENRICA ROSSETTI, *Capuana e l'impersonalità*, in «Quaderni d'italianistica», II/1 (1981), pp. 78-88.

74 GIOVANNI VERGA, *Vita dei Campi*, Milano, Treves, 1881, pp. 157-158.

Verga e Capuana non sostengono certo che l'autore non debba essere presente all'interno della propria opera (che è inconcepibile) ma al contrario che il suo lavoro di amalgama e fusione di forma e contenuto, vale a dire di traduzione intersemiotica del reale all'interno del sistema semiotico della lingua letteraria, debba essere così raffinato da dare almeno un'organica impressione di naturalezza, facendo in modo che le emozioni delle pagine di finzione raggiungano il lettore senza che questi avverta la presenza della mano autoriale. In altre parole, la narrazione impersonale si raggiunge quando l'autore perviene ad uno *status* di percepita (dal lettore) invisibilità. Nell'ambito del ripensamento della teoria capuaniana che stiamo operando qui, questa dell'invisibilità autoriale appare come un'ulteriore consonanza potenziale fra la poetica capuaniana e la teoria della traduzione in generale, e a due nozioni in particolare. Da un lato si nota come l'impersonalità nella rappresentazione del reale sia accostabile al concetto di economia semiotica, per la quale «a parità di condizioni, l'interpretazione da preferire è quella che richiede un minor sforzo di 'immaginazione', o quello che chiama in causa un minor numero di condizioni aggiuntive date le informazioni estratte dal contesto». ⁷⁵ In definitiva, l'impersonalità viene a coincidere non con una riduzione del cosiddetto «abito interpretativo» ad un presunto significato letterale, bensì si propone il minor sforzo di coinvolgimento 'soggettivo', idiosincratico possibile. Qui occorre tuttavia fare una importante distinzione. Laddove l'economia semiotica è predicata sull'assenza di coinvolgimento idiosincratico tanto dell'autore, quanto del lettore modello, l'impersonalità capuaniana si arresta al primo, l'autore. Proprio l'assenza di coinvolgimento dell'autore, infatti, facilita, nell'articolazione teorica capuaniana, quello del lettore. Scrive Capuana: «Un'emozione [artistica] è affare di nervi [...], un'opera d'arte che non desti nessuna emozione [...] non è più un'opera d'arte!», ⁷⁶ e tale emozione è favorita dall'assenza di filtro autoriale.

Stante questa parziale affinità, l'impersonalità capuaniana diventa ulteriormente comprensibile attraverso una nozione che le si avvicina ancora meglio, quella dell'invisibilità del traduttore, attorno alla quale, come mostra la struttura stessa del volume di Venuti ad essa dedicato, tanta parte del dibattito traduttologico si è sviluppato. Adottando una posizione 'addomesticante', il traduttore restituisce al lettore un testo in certa maniera naturalizzato, ossia, almeno all'apparenza, tanto autonomo quanto lo sarebbe se esso fosse stato prodotto in originale nella lingua di arrivo. Paradossalmente, tanto l'intervento del traduttore addomesticante quanto quello dell'artista impersonale rendono rispettivamente sia l'uno (il traduttore) che l'altro (l'artista) tanto più invisibili quanto più essi operino un intervento sostanziale. In questo senso, quindi, l'addomesticamento, tanto caldeggiato da Capuana in traduzione interlinguistica, prepara il terreno concettuale all'elaborazione verista della teoria dell'impersonalità, a cui l'artista dovrà attenersi nella sua traduzione intersemiotica del reale.

Dopo avere illustrato come si possano rileggere i concetti chiave della teoria capuaniana attraverso questi elementi di teoria della traduzione, è importante però sottolineare come la pratica dello scrittore verista, per come viene illustrata da Capuana, diverga da quella di un traduttore ordinario (interlinguistico) almeno per quel che riguarda un

⁷⁵ PANOSSETTI, *Semiotica del testo letterario, teoria e analisi*, cit., p. 125.

⁷⁶ CAPUANA, *Per l'arte* [1885], cit., p. 46.

aspetto fondamentale. Il traduttore nel senso sia ‘moderno’ sia capuaniano del termine, infatti, ha un sostanziale svantaggio nei confronti dell’artista: mentre il traduttore si trova ad avere a che fare con due sistemi più o meno rigidamente codificati, nel caso dell’artista capuaniano il linguaggio di arrivo (TL), ossia il codice che potremmo definire, con qualche semplificazione di circostanza, ‘dell’italiano per la prosa letteraria’ – non esiste, ossia è tutt’altro che soddisfacentemente codificato. Ce lo dice Capuana in numerose pagine critiche in cui si lamenta con i propri interlocutori in relazione al gravoso onere, imposto dalle circostanze su di lui e sui suoi colleghi e contemporanei, di trovarsi a dover di fatto coniare una lingua letteraria che si confacesse ai soggetti della moderna letteratura, anch’essi nuovi e inesplorati, fossero essi le passioni del cuore e dei nervi, i costumi dei contadini siciliani, o i fenomeni spiritici delle apparizioni ultrasensibili. In *Per l’arte* Capuana lascia chiaramente intendere il ruolo pionieristico che, a suo parere, egli stesso e i suoi colleghi avevano ricoperto nel facilitare la nascita del romanzo italiano moderno (per intenderci quello post-manzoniano, post-tommaseano e post-risorgimentale dell’Italia unificata) e spiega diffusamente come i romanzieri moderni italiani si fossero adoperati per codificare un nuovo linguaggio, che non era certo né la lingua italiana parlata da una piccola porzione soltanto della popolazione, né la lingua italiana letteraria tradizionale di impostazione aulica fiorentineggiante, vale a dire quella concepita fino ad allora come l’unica lingua consona e possibile per la poesia e la prosa d’arte:

Volete darci ad intendere che siate voi altri i primi ad occuparvi di arte in Italia? Non furono dunque scritti dei romanzi, delle novelle, delle commedie, delle tragedie, delle liriche assai prima che i vostri romanzi, le vostre novelle, i vostri drammi, e le vostre liriche venissero fuori? Precisamente no, nel modo che intendiamo noi.
[...]

Ci mettemmo subito all’opera! [...] Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare; quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta [...] e ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale [...] essa è organica, è viva, è moderna.⁷⁷

È questa la ragione, come noto, per la quale i veristi avevano optato per privilegiare, almeno al principio, materiali popolari e regionali (per esempio in *I Malavoglia*, *Vita dei*

77 *Ivi*, pp. 25 e 27-28. Arcinoti e oggetto di pubblica parodia (si veda MARINA PAGLIERI, *Lettere e recensioni*, in LUIGI CAPUANA, *Giacinta, secondo la prima edizione del 1879*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 224-244, p. 224) i rimaneggiamenti pluridecennali di Capuana a molti dei suoi testi più importanti a cominciare dalla *Giacinta*, con le sue tre edizioni principali (’79, ’86, ’89). Abbondano gli studi sulla variantistica d’autore legata non solo alla *Giacinta* (basti ricordare in questa sede i lavori filologici o di impostazione storico filologica almeno di MATTEO DURANTE, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana*, in *Capuana verista*. Atti dell’incontro di studio, Catania 29-30 ottobre 1982, Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 199-263, ENRICA ROSSETTI, *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, in *L’illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*. Atti del convegno di Montreal 16-18 marzo 1989, a cura di MARIO PICONE e ENRICA ROSSETTI, Roma, Salerno, 1990, pp. 113-134, PAUL BARNABY, *Giacinta: A Reformed Character?*, in «The Italianist», XI/1 (1991), pp. 70-89 e AMBRA CARTA, *Il romanzo italiano moderno. Dossi e Capuana*, Pisa, Edizioni Ets, 2008) ma a tutta la produzione capuaniana inclusa la novellistica (si veda per esempio CORRADO PESTELLI, *Capuana novelliere. Stile della prosa e prosa «in stile»*, Verona, Gutenberg, 1991).

campi, Le paesane, Profumo, Il marchese di Roccaverdina),⁷⁸ perché in quella materia che si potrebbe definire – con Manai (1995) – «folklore», sembrava loro di poter ritrovare colore e specificità (il *genius loci* di cui parla Valentina Fulginiti)⁷⁹ sufficienti per consentire di sviluppare appieno questo codice letterario nazionale nuovo, in maniera comprensiva e adeguata ad esprimere «le nostre sensazioni complesse, le nostre moderne passioni». ⁸⁰ Solo una volta forgiato questo linguaggio letterario ‘vitale’ e moderno, questo perfezionato sistema semiotico attraverso il quale decifrare e comprendere una realtà, quella popolare e meridionale, che è essa stessa percepita – come accennato – come remota, misteriosa e in certo modo *in fieri* sotto la penna dello scrittore borghese che la decodifica, i veristi possono avventurarsi in territori diversi (borghesi, cittadini e non marcatamente siciliani) e farlo mantenendosi fedeli alla loro poetica dell’impersonalità.

Attraverso questa serie di corrispondenze si può allora comprendere come la nozione di (ri)creazione della realtà non scompaia completamente da questa rielaborazione traduttologica, e come, al contrario, rimanga legata non tanto al momento in cui l’autore decodifica il reale e lo ricodifica nei termini letterari stimati più consoni, ma piuttosto al momento, precedente, nel quale l’autore verista deve di fatto produrre dal nulla, quindi a qualche livello *create*, il ‘nuovo’ traduce letterario attraverso il quale condurre tale operazione intersemiotica.

È in virtù di un’ulteriore corrispondenza tra l’attività del traduttore interlinguistico e quella del traduttore intersemiotico capuaniano che si possono provare a spiegare anche quegli ulteriori aspetti della teoria capuaniana del quasi-divino ‘soffio vitale’, attraverso il quale all’artista è consentito di tradurre la realtà in forma, e della ‘sincerità’ che ne deve governare ed ispirare l’agire. Per formulare tale illustrazione occorre ripartire una volta ancora dalla tanto citata, quanto ambigua, questione dell’equivalenza. L’equivalenza è, per Capuana, almeno tanto irraggiungibile in traduzione interlinguistica quanto lo è nella traduzione letteraria/intersemiotica del reale (dalla vita ‘reale’ alla vita artistica), dal momento che solo in un numero molto esiguo di autori e di opere tale equivalenza – quale perfetta fusione di forma e contenuto – ha luogo, e quand’anche fosse, avviene in una maniera tanto misteriosa da non rendere possibile nessuna riduzione a modello poetologico efficace.⁸¹ Eppure anche questo *quid* misterioso appare contestualizzabile all’interno degli studi di semiotica traduttiva quando si noti che essi pure specificano come la ragione per la quale l’equivalenza fra testo di partenza – o prototesto – e testo di arrivo – o metatesto,⁸² non viene (mai) raggiunta pienamente sia legata all’interazione

78 «Rivolgemmo la nostra attenzione agli strati più bassi della società» (CAPUANA, *Per l’arte* [1885], cit., p. 29).

79 FULGINITI, *Inventare l’altro*, cit., p. 154.

80 CAPUANA, *Per l’arte* [1885], cit., pp. 28-29.

81 Anche parlando del venerato Goethe Capuana non può fare a meno di concedere: «In un non lontano avvenire, la posterità farà la sua scelta anche tra le opere del Goethe [...] Con un genio universale qual era quello del Goethe [...] [c]onfessioni, documenti di ogni sorta, studi, interpretazioni, raffronti però non ci riveleranno mai il segreto con cui lo spirito del Goethe ha prodotto quell’organismo, se così si vuole, il segreto con cui quell’organismo ha prodotto quello spirito» (CAPUANA, *Cronache letterarie*, cit., p. 87).

82 PEETER TOROP, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, trad. da BRUNO OSIMO, Milano, Hoepli, 2010, pp. 223-225. Il termine prototesto è mutuato da ANTON POPOVICH, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli, 2006.

di un terzo elemento, identificato da Peeter Torop con la «lettura mentale» della fonte. Se consideriamo, in linea con la nostra lettura intersemiotica, tanto la realtà tangibile quanto quella astratta quale prototesto, e la pagina scritta come una delle sue possibili rese metatestuali, questo stadio intermedio toropiano della ‘lettura mentale’ della fonte sembra configurarsi come l’acquisizione cognitivo-percettiva del testo di partenza. Nel processo traduttivo, spiega Torop, il primo stadio non è rappresentato dalla resa linguistica dell’originale, ma da una sua elaborazione precedente, in forma prelinguistica (detta «pretraduzione») che emerge a livello di ricodifica e successiva trasposizione.⁸³ Al riguardo, sottolinea Osimo nell’introduzione al testo dello studioso estone, «il traduttore, prima ancora di avere scritto la prima parola della propria traduzione, ha pretradotto il testo nella propria mente (nella propria cultura)».⁸⁴ Tale traduzione a priori richiede, secondo Jakobson, l’individuazione di una dominante traduttiva, vale a dire di una «componente focalizzante di un’opera d’arte», un parametro che «govern[i], determin[i] e trasform[i] le altre componenti». Tale dominante traduttiva può essere di diversa natura, può quindi basarsi su un aspetto teorico, stilistico, linguistico, o di altro tipo.⁸⁵

Su questa falsariga, un ulteriore e per noi conclusivo passo avanti nella formulazione-definizione-identificazione della prosa verista di Capuana come traduzione intersemiotica di un reale che è esso stesso, in certa misura, in via di definizione sotto lo sguardo mentale dell’artista che lo decifra, può essere offerto da un teorico ancora poco studiato ed apprezzato dalla moderna semiologia: Charles Sanders Peirce. In Peirce si ritrova l’analogia forse più utile per spiegare le nozioni capuane di soffio vitale e scintilla creatrice, un’analogia per molti versi affine e complementare alla «lettura mentale» di Torop, vale a dire quella basata sul concetto di «*interpretant*». È questo, per Peirce, l’aspetto interpretativo di un segno associato alla rappresentazione del reale; è la riflessione che si accompagna alla percezione di tale segno, il quale sarebbe, altrimenti, svuotato di qualunque significato intrinseco. In questo senso, l’intuizione o l’esperienza sensibile del reale non sono sufficienti; è il caso, per esempio, spiega Peirce, di un segnale di pericolo che non ha valore intrinseco se non viene sottoposto ad una interpretazione più o meno univoca.⁸⁶ Peirce stabilisce tre forme di inferenza ‘interpretativa’ – induzione, deduzione ed abduzione – con le quali ci si rapporta al reale. Nell’induzione si considera una serie di

83 TOROP, *La traduzione totale*, cit., p. 70.

84 *Ivi*, p. xv.

85 ROMAN JAKOBSON, *The Dominant*, in *Language in Literature*, a cura di KRYSZYNA POMORSKA e RUDY STEPHEN, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University, 1987, pp. 41-46, p. 41, citato in TOROP, *La traduzione totale*, cit., p. 78. Per un’applicazione della dominante in campo traduttivo dal tedesco all’italiano si veda LUIGI GUSSAGO, *Cesare De Marchi and the Author/Translator Dilemma*, in *Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception*, a cura di BRIAN NELSON e BRIGID MAHER, New York, Routledge, 2013, pp. 73-83, p. 82.

86 A illustrazione di quanto siano labili e insieme problematici il rapporto fra segno e realtà rappresentata e il loro reciproco condizionarsi, basti pensare a come l’inglese corrente abbia dovuto ovviare ad un equivoco linguistico generato nelle segnalazioni antincendio in lingua inglese, dall’uso del termine ‘inflammable’, interpretato da un parlante inglese come ‘infiammabile’, e anche, legittimamente, come ‘non infiammabile’ (in-flammable), tanto che si dovette coniare il termine ‘flammable’ (infiammabile) per eliminare pericolose ambiguità. L’esempio è tratto da GIANFRANCO PORCELLI, *Noi, esperti di testualità e il CLIL*, in «Scuola e Lingue Moderne», XLVIII/6-7 (2010), pp. 50-53.

casi particolari per formulare una legge generale; nella deduzione si utilizza una legge generale nell'interpretazione di casi particolari; nell'abduzione, infine, si parte da un caso specifico, preso singolarmente, per trarne una legge, per quanto suscettibile di errore (la «formulazione dell'ipotesi esplicativa», in Fumagalli⁸⁷). Armando Fumagalli riporta un passaggio particolarmente illuminante sulle tre forme di inferenza: «L'abduzione è [...] l'unica operazione logica che introduca qualsiasi idea nuova; poiché l'induzione non fa che determinare un valore, e la deduzione sviluppa semplicemente le conseguenze necessarie di una pura ipotesi».⁸⁸ Proseguendo, Peirce ci dice che «se mai vorremo apprendere qualsiasi cosa o comprendere i fenomeni, lo si otterrà grazie all'abduzione».⁸⁹ Su questa linea, è significativo notare quindi come, per molti versi, il Capuana che ri-crea la realtà attraverso l'ineffabile «soffio vitale» non faccia che attuare quel che può essere compreso come un processo di abduzione, che Peirce stesso definisce «creativa», come forma di conoscenza ipotetica di una nuova idea associata al reale; si tratta, come sostiene Daniela Panosetti, di «scommettere sulla validità di una data regola per spiegare il risultato».⁹⁰ In particolare, si ha abduzione «creativa», secondo Peirce, quando «la legge di correlazione [fra interpretante e segno] viene [...] inventata ex novo», seguendo un «criterio di coerenza estetica»⁹¹ che in Capuana poggia sull'idea di «sincerità».

Peirce fornisce una esemplificazione che interessa il linguaggio delle arti figurative ed è perciò più vicina agli scopi della nostra analisi: quello del ritratto. Un ritratto, per Peirce, è il segno della persona che viene rappresentata, sulla base di una 'somialianza' con la persona stessa. Nel processo di creazione del segno-ritratto, tuttavia, interviene l'impressione data dal soggetto pittorico sulla mente dell'artista, impressione che è essa stessa segno. Pertanto, la relazione fra segno e oggetto passa attraverso un terzo momento/segno, un'interpretante appunto, rappresentato dalla mente dell'artista/traduttore, ed è proprio questo momento creativo-interpretativo a stabilire il nesso logico-percettivo fra oggetto e segno. Peirce illustra come vi sia certo «un reale nesso causale fra il segno e la cosa significata», ma questo nesso «non consist[a] nel fatto che uno sia l'effetto dell'altra, ma nel fatto che entrambi siano l'effetto della stessa causa»:⁹² sia l'oggetto che il segno, quindi, sono effetto dell'interpretante, sono 'ri-creati' dall'interpretazione. Insomma, secondo Peirce, come secondo Capuana, il processo di significazione del reale non passa esclusivamente dal binomio saussuriano arbitrario di segno e oggetto, ma attraverso la mediazione di un interpretante, il quale, risultando da un'«astrazione ipostatica» arriva ad un oggetto che risulta anch'esso in continua definizione: per Peirce il segno è un «oggetto che sta per un altro [oggetto]».⁹³ Lo stesso procedimento avviene, per Peirce, nella significazione del pensiero che anch'esso si riduce, tramite astrazione, ad un oggetto.

87 ARMANDO FUMAGALLI, *Il reale nel linguaggio. Indicalità e realismo nella semiotica di Peirce*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 270.

88 *Ivi*, p. 273.

89 *Ibidem*.

90 PANOSSETTI, *Semiotica del testo letterario, teoria e analisi*, cit., p. 185. E per la quale Umberto Eco parla, in termini affini, di «ipocodifica» (BERNARDELLI e GRILLO, *Semiotica*, cit., p. 59).

91 PANOSSETTI, *Semiotica del testo letterario, teoria e analisi*, cit., p. 186.

92 GEORGE SANDERS PEIRCE, *Peirce on Signs. Writings on Semiotics*, a cura di JAMES HOOPES, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 1991, pp. 229-230. Traduzione nostra.

93 *Ivi*, p. 229.

Anzi, per il logico americano, il pensiero ha la stessa forza costruttiva rispetto alla realtà di un qualsiasi atto o comportamento umano (nutrirsi, o fare la guerra); pertanto, pensare ad un segno equivale a pensare al suo oggetto. In tal senso, ipotizzando che il pensiero sia ‘comportamento’, Peirce spezza la contraddizione kantiana per cui il pensiero tenta di spiegare i fenomeni che avvengono nella realtà esterna ad esso (i noumeni), pur essendo esso stesso soggettivo e ‘interno’. Il segno riceve perciò una sorta di sollecitazione dal suo oggetto e, di contro, l’atto di conoscenza di un oggetto *reale* in certo modo lo altera. La medesima ‘forza (artistica) costruttiva’ del pensiero si ritrova anche nel Capuana sia critico che narratore,⁹⁴ il quale, *à la* Hegel, postula una evoluzione nell’arte nella direzione del «puro pensiero»:⁹⁵ «Immagina dunque che cosa potrà essere l’opera d’arte quando il pensiero non incontrerà più ostacoli nel marmo, nella tela, nei colori, nei suoni, nella parola, quando l’opera d’arte si formerà, si esplicherà con la stessa rapidità e la stessa nettezza dell’idea [...] cioè quando il pensiero diventerà visibile, tangibile».⁹⁶

L’analogia con il processo creativo capuaniano per come lo abbiamo definito fino a qui – un processo che combina riflessione e scintilla divina/soffio vitale della forma al filtro della percezione artistica – è tale per cui non sia soltanto la realtà tangibile o astratta ad influire sul linguaggio dei segni, ma siano anche i segni stessi a influire in certo modo sull’essenza degli oggetti di cui cercano di decifrare e tradurre, attraverso la percezione dell’artista, e in maniera sempre imperfetta, le caratteristiche. La problematizzazione dell’ideale di realismo e di realtà nell’ultimo Capuana è perciò la conferma di un’aporia interna al sistema capuaniano medesimo, per cui non solo il processo artistico ma anche il reale di cui si vorrebbe fermare, o persino ‘potenziare’, l’essenza, è esso stesso in continua (ri)definizione.

4 CONCLUSIONI

In sintesi, le nozioni combinate di lettura mentale, abduzione e interpretante, e quella di resa filtrata da una dominante, per come sono state definite in questo studio, hanno il pregio notevole di fornire uno schema alternativo a quello ‘anti-fotografico’ attraverso il quale aggirare il dogma dell’impossibilità dell’equivalenza perfetta, attraverso un’assimilazione e un’accettazione di quello che la traduttologia definisce «loss and gain»⁹⁷ implicito in ogni processo traduttivo: il traduttore (deve) sacrifica(re) più o meno consapevolmente alcuni elementi in favore di altri, che il traduttore predetermina come dominanti in relazione agli scopi, ai valori e ai destinatari della traduzione medesima.

Trasferire questo modello alla teoria capuaniana, come abbiamo tentato di fare qui, consente di ipotizzare che anch’essa si affidi ad una ‘dominante’ per aggirare il dogma dell’intraducibilità del reale nei termini di una equivalenza perfetta, e che la dominante

94 Si pensi per esempio alle quasi-psichiche alterazioni del quadro della *Sfinge* nel romanzo omonimo (1897) ma si veda anche il racconto breve *La redenzione dei capolavori* nella menzionata collezione *La volontà di creare* (1911).

95 CAPUANA, *Gli ‘ismi’ contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, cit., p. 188.

96 CAPUANA, *Cronache letterarie*, cit., p. XXXI.

97 BASSNETT, *Translation Studies*, cit., p. 36.

che sottende alla «prosa moderna» di Capuana, sospesa fra ispirazione creatrice e fedeltà ad una ipotesi abduttiva del reale, venga a identificarsi con il concetto, tanto sfumato quanto flessibile, di «sincerità» dell'artista nei confronti della propria percezione del reale. In base ad essa, quel che inevitabilmente si rimuove e perde della fonte/realtà di partenza (diremmo, *the intersemiotic translator's loss*) nell'intraducibilità misteriosa dell'atto creativo, viene sacrificato in virtù di quel che l'artista guadagna (*the intersemiotic translator's gain*) mantenendosi fedele alla propria percezione prelinguistica, alla propria lettura mentale, o interpretazione del reale. È in virtù di tale sincerità che anche le opere imperfette, che sono evidentemente la vasta maggioranza, cioè quelle in cui la misteriosa fusione di forma e contenuto non è avvenuta a livello di perfetta equivalenza, è consentito di vedere la luce e di raggiungere – ed emozionare – il lettore con la propria «illusione della realtà»: ⁹⁸ «Il processo della creazione rimane un mistero», ⁹⁹ eppure, «suo merito principale è la [...] sincerità». ¹⁰⁰

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AZZOLINI, PAOLA, *Nota introduttiva*, in LUIGI CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di PAOLA AZZOLINI, Napoli, Liguori, 1988, pp. VII-XXXIX. (Citato alle pp. 238, 243.)
- BARNABY, PAUL, *Giacinta: A Reformed Character?*, in «The Italianist», XI/1 (1991), pp. 70-89. (Citato a p. 253.)
- BASSNETT, SUSAN, *Translation Studies*, New York, Routledge, 2002. (Citato alle pp. 248, 251, 257.)
- BERNARDELLI, ANDREA e EDUARDO GRILLO, *Semiotica. Storia, contesti e metodi*, Roma, Carocci, 2014. (Citato alle pp. 241, 250, 256.)
- BERTONI, FEDERICO, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007. (Citato a p. 237.)
- BHABHA, HOMI K., *Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817*, in «Critical Enquiry», XII/1 (1985), pp. 144-165. (Citato a p. 248.)
- BIASIN, GIAN PAOLO, *Literary Diseases: Theme and Metaphor in the Italian Novel*, Austin, University of Texas Press, 1975. (Citato a p. 238.)
- CAPUANA, LUIGI, *A Neera*, in *Giacinta e altri racconti*, Firenze, Vallecchi, 1972, pp. 29-38. (Citato a p. 240.)
- *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899. (Citato alle pp. 240, 242, 254, 257.)
- *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898. (Citato alle pp. 239-243, 246, 250, 257, 258.)

⁹⁸ Prendiamo a prestito qui la felice intuizione terminologica dell'antologia curata da Picone e Rossetti (1990), da alcuni dei contributi contenuti nella quale abbiamo citato.

⁹⁹ CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, cit., p. 122.

¹⁰⁰ CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, cit., p. 87.

- *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872. (Citato a p. 240.)
- *L'isola del sole* [1898], Verona, Edizioni del Paniere, 1988. (Citato a p. 248.)
- *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892. (Citato a p. 240.)
- *Mondo occulto*, a cura di SIMONA CIGLIANA, Catania, Edizioni del Prisma, 1995. (Citato alle pp. 245, 259.)
- *Per l'arte* [1885], a cura di RICCARDO SCRIVANO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994. (Citato alle pp. 240, 242, 243, 251, 252, 254.)
- *Racconti*, a cura di ENRICO GHIDETTI, 3 voll., Roma, Salerno, 1973-1974. (Citato alle pp. 240, 243.)
- *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884. (Citato a p. 245.)
- *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880. (Citato a p. 240.)
- *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Milano, Brigola, 1882. (Citato alle pp. 240, 241, 258.)
- CARTA, AMBRA, *Il romanzo italiano moderno. Dossi e Capuana*, Pisa, Edizioni Ets, 2008. (Citato a p. 253.)
- CIGLIANA, SIMONA, *Introduzione*, in LUIGI CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di SIMONA CIGLIANA, Catania, Edizioni del Prisma, 1995. (Citato alle pp. 245, 259.) pp. 9-53. (Citato a p. 245.)
- COLUCCELLO, RINO, *Challenging the Mafia Mystique. Cosa Nostra from Legitimization to Denunciation*, New York, Springer, 2016. (Citato a p. 238.)
- COMOY FUSARO, EDWIGE, *Capuana fotografo*, in «Arabeschi», XII (2018). (Citato a p. 241.)
- *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Longo, 2009. (Citato a p. 251.)
- DAVIES, JUDITH, *The Realism of Luigi Capuana. Theory and Practice in the Development of Late Nineteenth-century Italian Narrative*, London, MHRA, 1979. (Citato a p. 251.)
- DOTOLI, GIOVANNI, *Nuove frontiere della traduzione*, in *Traduttori e traduzioni*, a cura di CRISTINA VALLINI, ANNA DE MEO e VALERIA CARUSO, Napoli, Liguori, 2011, pp. 27-40. (Citato a p. 248.)
- DURANTE, MATTEO, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana*, in *Capuana verista*. Atti dell'incontro di studio, Catania 29-30 ottobre 1982, Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 199-263. (Citato a p. 253.)
- FAILLI, MANUELA, *La voluttà di creare*, in *Novelliere impenitente: Studi su Luigi Capuana*, a cura di EMANUELA SCARANO, Pisa, Nistri-Lischi, 1985, pp. 126-168. (Citato a p. 240.)
- FIORETTI, DANIELE, *Il superamento del verismo in Capuana. Da «Giacinta» a «Il marchese di Roccaverdina»*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di SIMONA COSTA e MONICA VENTURINI, Pisa, ETS, 2010, vol. I, pp. 371-380. (Citato a p. 238.)

- FONI, FABRIZIO, *Lo scrittore e/è il medium: Appunti su Capuana spiritista*, in «Atti della Accademia roveretana degli Agiati. A», CCLVII/7 (2007), pp. 397-416. (Citato a p. 245.)
- FONI, GIORGIO, *Anomalia e sperimentazione nei "Profili di donne" di Luigi Capuana*, in *Capuana Narratore e Drammaturgo*. Atti del convegno per il centenario della morte (Catania 11-12 dicembre 2015), a cura di DORA MARCHESE, Catania, Fondazione Verga, 2015, pp. 83-99. (Citato a p. 240.)
- FOSCOLO, UGO, *Didimo Chierico a' lettori salute*, in LORENZO STERNE, *Il viaggio sentimentale*, Firenze, Le Monnier, 1855, pp. 15-16. (Citato a p. 249.)
- FULGINITI, VALENTINA, "Il vocabolario e la strada". *Self-Translation between Standard Italian and Regional Dialects in the Works of Salvatore Di Giacomo, Luigi Capuana and Luigi Pirandello*, Doc. Diss. University of Toronto, 2014. (Citato a p. 238.)
- *Inventare l'altro. Forme di pseudo-traduzione nella scrittura di Salvatore Di Giacomo e Luigi Capuana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», I (2014), pp. 141-159. (Citato alle pp. 239, 249, 250, 254.)
- FUMAGALLI, ARMANDO, *Il reale nel linguaggio. Indicalità e realismo nella semiotica di Peirce*, Milano, Vita e Pensiero, 2000. (Citato a p. 256.)
- GALVAGNO, ROSALBA, *La donna 'nervosa' e 'moderna' di Luigi Capuana. Fasma e i "Profili di donne"*, in *Capuana narratore e drammaturgo*. Atti del convegno per il centenario della morte (Catania 11-12 dicembre 2015), a cura di DORA MARCHESE, Catania, Fondazione Verga, 2015, pp. 73-82. (Citato a p. 240.)
- GHERLONE, LAURA, *Dopo la semiosfera, con saggi inediti di Jurij M. Lotman*, Milano/Udine, Mimesis, 2014. (Citato a p. 246.)
- GIANNETTI, VALERIA, *Capuana e lo spiritismo: L'anticamera della scrittura*, in «Lettere italiane», XLVIII/2 (1996), pp. 268-285. (Citato a p. 245.)
- GILARDINO, SERGIO, *Capuana e Bourget: Il realismo dell'anima*, in *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*. Atti del convegno di Montreal 16-18 marzo 1989, a cura di MARIO PICONE e ENRICA ROSSETTI, Roma, Salerno, 1990, pp. 135-184. (Citato a p. 246.)
- GOGOL', NIKOLAJ, *Il diario di un pazzo, il naso*, trad. da CLAUDIA ZONGHETTI, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 249.)
- GRAMSCI, ANTONIO, *La Questione Meridionale*, Roma, Editori Riuniti, 1966. (Citato a p. 248.)
- GUSSAGO, LUIGI, *Cesare De Marchi and the Author/Translator Dilemma*, in *Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception*, a cura di BRIAN NELSON e BRIGID MAHER, New York, Routledge, 2013, pp. 73-83. (Citato a p. 255.)
- HILL, SARAH, "Il grande enigma del vero". *Photographic and literary realisms in late nineteenth-century Italy*, in «Spunti e Ricerche», XIX (2004), pp. 64-70. (Citato a p. 240.)
- HILL, SARAH e GIULIANA MINGHELLI (a cura di), *Stillness in Motion. Italy, Photography, and the Meaning of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2016. (Citato a p. 241.)

- JAKOBSON, ROMAN, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, a cura di LUIGI HEILMANN, Milano, Feltrinelli, 2008. (Citato a p. 250.)
- *The Dominant*, in *Language in Literature*, a cura di KRZYSTYNA POMORSKA e RUDY STEPHEN, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University, 1987, pp. 41-46. (Citato a p. 255.)
- LOTMAN, JURIJ M., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993. (Citato a p. 245.)
- *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London/New York, I.B. Tauris Publishers, 2001. (Citato a p. 241.)
- LÛDSKANOV, ALEKSANDAR, *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva*, a cura di BRUNO OSIMO, trad. da VANESSA ALBERTOCCHI, GAIA D'ALÒ, EMILIA DE CANDIA *et al.*, Milano, Hoepli, 2008. (Citato a p. 246.)
- LUTI, GIORGIO, *Posizione e significato degli 'ismi' contemporanei*, in LUIGI CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei*, Milano, Fabbri, 1973, pp. VII-XXVIII. (Citato alle pp. 238, 244.)
- MADRIGNANI, CARLO A., *Capuana e il naturalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1970. (Citato alle pp. 238, 243, 244.)
- MANAI, FRANCO, *Impersonalità e folklore nelle Paesane di Capuana*, in «Filologia Antica e Moderna», VIII (1995), pp. 107-121. (Citato a p. 238.)
- MICHELACCI, LARA, *Capuana e il popolo: indagine sulla Sicilia*, in «Griseldaonline», XVI (2016-2017), pp. 7-19. (Citato a p. 238.)
- PAGLIARO, ANNAMARIA, *Aspetti tecnici e continuità tematica ne "La Sfinge" di Luigi Capuana*, in «Spunti e Ricerche», IV-V (1988-1989), pp. 63-82. (Citato a p. 240.)
- PAGLIERI, MARINA, *Lettere e recensioni*, in LUIGI CAPUANA, *Giacinta, secondo la prima edizione del 1879*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 224-244. (Citato a p. 253.)
- PALERMO, ANTONIO, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*. Atti del convegno di Montreal 16-18 marzo 1989, a cura di MARIO PICONE e ENRICA ROSSETTI, Roma, Salerno, 1990, pp. 297-316. (Citato alle pp. 239, 244.)
- PANOSSETTI, DANIELA, *Semiotica del testo letterario, teoria e analisi*, Roma, Carocci, 2015. (Citato alle pp. 250, 252, 256.)
- PEIRCE, GEORGE SANDERS, *Peirce on Signs. Writings on Semiotics*, a cura di JAMES HOOPES, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 1991. (Citato a p. 256.)
- PESTELLI, CORRADO, *Capuana novelliere. Stile della prosa e prosa «in stile»*, Verona, Gutenberg, 1991. (Citato a p. 253.)
- POPOVICH, ANTON, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli, 2006. (Citato a p. 254.)
- PORCELLI, GIANFRANCO, *Noi, esperti di testualità e il CLIL*, in «Scuola e Lingue Moderne», XLVIII/6-7 (2010), pp. 50-53. (Citato a p. 255.)

- PRENCIPE, VITTORIA, *Traduzione come doppia comunicazione. Un modello Senso↔Testo per una teoria linguistica della traduzione*, Milano, Franco Angeli, 2012. (Citato alle pp. 246, 248, 250.)
- ROSSETTI, ENRICA, *Capuana e l'impersonalità*, in «Quaderni d'italianistica», 11/1 (1981), pp. 78-88. (Citato a p. 251.)
- *Capuana e la teoria del romanzo naturalista*, Doc. Diss. McGill University 1975. (Citato alle pp. 238, 242.)
- *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, in *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*. Atti del convegno di Montreal 16-18 marzo 1989, a cura di MARIO PICONE e ENRICA ROSSETTI, Roma, Salerno, 1990, pp. 113-134. (Citato a p. 253.)
- SCRIVANO, RICCARDO, *Introduzione*, in LUIGI CAPUANA, *Per l'arte*, a cura di RICCARDO SCRIVANO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 5-16. (Citato alle pp. 238, 243.)
- SORBELLO, GIUSEPPE, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Napoli, Bonanno, 2012. (Citato a p. 240.)
- *Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura*, in *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, a cura di GIORGIO LONGO e PAOLO TORTONESE, Cuneo, Nero-subianco, 2014, pp. 90-106. (Citato a p. 241.)
- SPORTELLI, LUIGI (a cura di), *Luigi Capuana a G.A. Cesareo (1882-1914). Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo*, Palermo, Tipografia Valguarnera, 1950. (Citato a p. 242.)
- TENCH, DARBY, *The Real, the Ideal and the True: Verismo's hybrid origins*, in «Roman Languages Annual», v (1994), pp. 299-306. (Citato a p. 243.)
- TOROP, PEETER, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, trad. da BRUNO OSIMO, Milano, Hoepli, 2010. (Citato alle pp. 254, 255.)
- TOURY, GIDEON, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995. (Citato a p. 247.)
- TROMBATORE, GAETANO, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1962. (Citato a p. 238.)
- VENUTI, LAWRENCE, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999. (Citato a p. 247.)
- VERGA, GIOVANNI, *Vita dei Campi*, Milano, Treves, 1881. (Citato a p. 251.)
- VIRGA, ANITA, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze University Press, 2017. (Citato a p. 249.)
- ZUCCALA, BRIAN, "Certe volte, io mi vergogno di essere siciliano". *Spunti per una (ri)lettura postcoloniale de Il benefattore di Luigi Capuana*, in «Italian Studies in Southern Africa», xxxi/2 (2018), pp. 52-94. (Citato a p. 248.)
- *Theory, Practice and Social Conceptualization in Luigi Capuana's Female Characters: Fiction and Gender*, Doc. Diss. Monash University, 2018. (Citato a p. 240.)

PAROLE CHIAVE

Intersemiotic translation; translation studies; re-reading verismo; Jurij M. Lotman; Luigi Capuana; George Sanders Pierce; Roman Jakobson; formalism; domesticization; foreignization

NOTIZIE DEGLI AUTORI

LUIGI GUSSAGO is PhD graduate in Italian and comparative literature and teaches Italian language and culture at Monash University. His main field of research is comic literature, with a focus on the picaresque novel in Italian and European literature. He has published articles and book chapters on Martin Amis, Peter Carey, Primo Levi, Cesare De Marchi, along with essays on translation theory and practice. He has recently published a monograph entitled *Picaresque Fiction Today* (Rodopi/Brill, 2016). His current academic interests also include war narratives in a comparative context, for which he is co-editing a volume, and questions of ecocriticism and environmental humanities. With Prof. John Gatt-Rutter and Brian Zuccala he is involved in a collective translation project of the early fiction of British writer George Gissing with the Italian publisher Nova Delphi.

lgussago3@gmail.com

BRIAN ZUCCALA (PhD Monash) is a Postdoctoral Research Fellow (Modern Languages – Italian) at the University of the Witwatersrand (Johannesburg, South Africa). Portions of his recent work appeared or are in press, as essays, introductions, interviews, translations and reviews, in «ISSA»; «Spunti e Ricerche»; «Italice»; «LEA- Lingue e Letterature D'Oriente e Occidente»; «Journal of Italian Cinema and Media Studies»; «Ticontre. Teoria Testo Traduzione»; «Rivista di Letterature Moderne e Comparate»; «Intralinea: Online Journal of Translation» and «Journal of Italian Translation» as well as in book chapters. Recent submissions were to «Forum Italicum», «Italian Culture», «Quaderni d'Italianistica», «Critica letteraria». His first monograph, *Capuana (Self)reflexive Narrator* is under contract with Edizioni Ca' Foscari (Venezia UP). He co-edited *Per Giovanni Pascoli. Il seme di Urbino* (Raffaelli, 2013) and *Andrea Tontini: Poesie e scritti* (CartaCanta 2019) with Salvatore Ritrovato, *Postcolonialismi italiani ieri e oggi/Italian Postcolonialisms: Past and Present* («ISSA» xxxi/1-2 2018) with Anita Virga; *Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Unification Italy: The Case of Luigi Capuana* (in press FUP), with Annamaria Pagliaro; *Language Teaching in Transnational Contexts within an Intercultural Framework* (LEA section, 2018) with Virga, Samuele Grassi and Giovanna Carloni; *I Racconti Americani di George Gissing* with Luigi Gussago and John Gatt-Rutter (in press Nova Delphi). Some of his Digital Humanities-related work (with Simon Musgrave) is available through ([Monash Figshare](#)). He is a contributor for *Dizionario Biografico degli Italiani* and A.P.I. Treasurer and ISSA Review Editor, as well as founder and a coordinator of the South African platform for blended learning [BLOSA](#).


brian.zuccala@wits.ac.za

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LUIGI GUSSAGO, BRIAN ZUCCALA, «*Tradurre in forma viva il vivo concetto*». *Verismo e traduzione intersemiotica nella teoria capuaniiana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 237–264.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ESSERE PASCUAL LÓPEZ OVVERO ANDRÉS HURTADO. PARADIGMI CLINICI E FORME DELLA SCRITTURA AUTOBIOGRAFICA NEL ROMANZO SPAGNOLO TRA OTTO E NOVECENTO

IDA GRASSO – *Università “Suor Orsola Benincasa” (Napoli)*

Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina (1879) e *El árbol de la ciencia* (1911) si presentano come due raffinati esempi di ibridazione dell'immaginario legato ai paradigmi clinici con le forme del racconto autobiografico. Se, infatti, nel primo caso il lettore si trova di fronte ad un'autobiografia fittizia nella forma della scrittura diaristica, nel secondo fa i conti con una prosa romanzesca che volge in finzione le effettive esperienze biografiche dell'autore. In entrambi i romanzi il ricorso al personaggio dello studente di Medicina, in un innesto su strutture narrative, in parte ancora romanzesche, in parte già aperte alle nuove sperimentazioni moderne, coincide con posture militanti che sembrano voler orientare – in maniera autonoma – il problema della narrazione del soggetto come impegno nei confronti della Storia.

Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina (1879) and *El árbol de la ciencia* (1911), are two refined examples of hybridization between the literary imaginary linked to clinical paradigms and the autobiographical narration. In the first case, the reader is confronted with a fictitious autobiography in the form of a personal diary, in the second case he is offered a book that turns into fiction the author's biographical experience. Both works appear to be still in the tradition of XIXth Century novel, but moving towards a modern if not yet modernist style of writing. Moreover, they are both marked by a militant posture that makes the narration of the individual swerve towards the responsibility in public History.

I PASCUAL, ANDRÉS. DUE ASPIRANTI MEDICI A CONFRONTO

Ni la «literatura», ni la «historia», ni la «historia de la literatura» son entidades que pueden permanecer separadas, ajenas, intocadas por las formaciones discursivas y la «arqueología del saber» de la época en la que cobran ser. Sólo reconociendo el poder y la presión que ejercen los discursos dominantes, podemos percibir lo densamente trabadas que están siempre la literatura, las ideas filosóficas, la ciencia, las ideologías... y así lo confirma [...] la España de fin de siglo.¹

Con questa riflessione Cardwell, ormai più di venti anni fa, concludeva un importante studio, dove interpretando in chiave foucaultiana il complesso panorama artistico e letterario della Spagna di fine secolo alla luce delle sue implicazioni scientifiche con i discorsi clinici, giungeva a proporre, contro ogni semplificazione manualistica, una lettura problematica del personaggio letterario del medico degenerato. Icona centrale nel panorama artistico e letterario della Spagna ottocentesca, «al menos desde 1830»², quando il linguaggio della letteratura e della critica s'impadronisce del linguaggio e delle tecniche specifiche della scienza, alla svolta del secolo breve, il «médico chiflado» diventa emblematico quanto paradossale esemplare di un nuovo tipo di intellettuale, che nonostante l'oramai esautorata capacità di scrutare il presente degli uomini e delle cose, può tuttavia continuare a preservare uno sguardo lucido e profetico nei confronti del futuro:

¹ RICHARD ANDREW CARDWELL, *Médicos chiflados: medicina y literatura en la España de fin de siglo*, in «Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica», 1 (1995), pp. 91-116, a p. 116.

² *Ivi*, p. 94.

Los nuevos escritores se apoderan del centro con su propio discurso de poder. Más que considerar a sus personajes como errores evolutivos, incluso degenerados psicopatológicos, los presentan como hombres de visión, líderes en potencia, o como sugiere Baroja al final de *El árbol de la ciencia*, precursores.³

Non discostandosi troppo da questa linea interpretativa, ciò che in queste pagine si propone di fare è di seguire a ritroso il destino del personaggio del medico degenerato a cui allude Cardwell: Andrés Hurtado, protagonista del celebre romanzo di Baroja (1911), rientra in una precisa genealogia letteraria, della quale il personaggio chiave di *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), opera in prosa della scrittrice Pardo Bazán, può senz'altro essere considerato un antenato ottocentesco. Molteplici sono, infatti, le connessioni rintracciabili tra questi due interessanti modelli ispanici di realismo letterario, non soltanto sul piano della costruzione narrativa, ma anche, in modo più problematico, su quello delle forme e delle icone letterarie. Il loro confronto potrebbe, dunque, risultare assai fruttuoso, non soltanto sul versante storico-letterario della ricostruzione delle fonti del romanzo spagnolo novecentesco, ma soprattutto su quello dei modelli teorici.

Nell'articolato scenario naturalista e postnaturalista che conduce all'epoca contemporanea della prosa ispanica – dove, come suggerisce Beyrie, è preferibile evitare rigide schematizzazioni al fine di valorizzare la comune fedeltà alla riproduzione del vero delle differenti 'scuole' del romanzo –, *Pascual López e El árbol de la ciencia* si presentano come due raffinati esempi di ibridazione dell'immaginario legato ai paradigmi clinici con le forme del racconto autobiografico. Se, infatti, nel primo caso il lettore si trova di fronte ad un'autobiografia fittizia nella forma della scrittura diaristica, nel secondo fa i conti con una prosa romanzesca che volge in finzione le effettive esperienze biografiche dell'autore. In entrambi i romanzi il ricorso al personaggio dello studente di Medicina,⁵ in un innesto su strutture narrative, in parte ancora romanzesche, in parte già aperte alle nuove sperimentazioni moderne, coincide talora con posture militanti che sembrano risolvere in maniera divergente il problema della narrazione del soggetto nei confronti di una realtà in rapido cambiamento legato alla moderna era industriale.

Ad accomunare *Pascual López e El árbol de la ciencia* è innanzitutto il racconto di un'esperienza di formazione che si svolge in un ambiente universitario: in questo luogo che, come osserva Fernández Romero, diventa uno dei favoriti nel romanzo europeo per la modellazione dell'identità individuale, si assiste al contrario al progressivo fallimento di due giovani aspiranti medici.⁶

³ *Ivi*, p. 144.

⁴ JACQUES BEYRIE, *A propósito del Naturalismo: problemas de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo XIX*, in *Realismo y Naturalismo en España*, a cura di YVAN LISSORGUES, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 33-46, p. 44.

⁵ Va, tuttavia, precisato che se il protagonista de *El árbol de la ciencia* completa il percorso di studi fino a svolgere l'attività di medico, prima in luoghi rurali, poi nella capitale, Pascual resta uno studente di Medicina e non completa la sua formazione.

⁶ RICARDO FERNÁNDEZ ROMERO, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 60.

Pascual e Andrés sono, infatti, due studenti di Medicina, che il lettore incontra al momento del loro ingresso nelle aule accademiche. Entrambi svogliati, e poco dediti allo studio, alternano fughe dai banchi a passeggiate oziose e senza meta. Tuttavia, se Pascual, un «mozancón más espigado de lo que [sus] años pedían», si autodescrive «muy reñido con los libros y muy amigo de pasar[s]e las horas vagabundeando o mano sobre mano»,⁷ Andrés che pure diserta le lezioni in compagnia di colleghi scioperati («muchas veces, con Aracil y con Montaner iba, dejando la clase, a la parada de Palacio o al Retiro»), trova nella lettura una valida alternativa, un vero e proprio conforto e sollievo dallo studio («por la noche, en vez de estudiar, se dedicaba a leer novelas»)⁸.

Per entrambi l'incontro con la Medicina non è frutto di una decisione convinta: Pascual ci arriva spinto dalla sua famiglia campagnola, che non lo ritiene fisicamente in grado di svolgere i duri lavori dei campi: «Pienso que esta mi holgazanería fue cabalmente la que inclinó a mi familia a dedicarme al estudio. La cava, la siembra, la siega, no entraban en mi reino: luego yo tenía a la fuerza que ponerme a sabio»;⁹ Andrés pur avendo scelto autonomamente la propria carriera di studi, «sin consultar a nadie»,¹⁰ come confesserà allo zio Iturrioz nella parte centrale del romanzo, non ha alcun interesse per la pratica medica («A mí hay cosas de la carrera que me gustan; pero la práctica no»)¹¹. La vita universitaria di Pascual, sintetizzata in rapide battute all'inizio della sua *Autobiografía*, è un succedersi di birbonate e piccole avventure di strada:

Iba muy de mañana al Instituto, tiritando a pesar de mi carrik; cabeceaba de sueño durante la conferencia del profesor; pellizcábanme mis compañeros de banco, no sé si por caridad o entretenimiento, y solía yo replicarles con otros pellizcos, no sin ponerme en ocasión de ser favorecido con encerrona o filípica. Las tardes me solazaba y esparcía embistiendo a pelotazos a los murallones del monasterio de San Francisco o de la Compañía de Jesús, o bien en tumultuosa junta con otros de mi laya reñía descomunales batallas a canto pelado por aquellas amenidades de Santa Susana y del río de los Sapos.

Algún anochecer, y particularmente los domingos, jugábamos una brisca zapatera o un tute real mis compañeros de posada y yo; arriesgábanse ochavillos, acaso tal cual pieza isabelina de los cuartos [...] y quizá llegaban a atravesarse cigarrillos de papel, ofrecidos por los talludos para mejor viciar a los novatos, y en que el tabaco solía recibir aleación de raspaduras de madera.¹²

Anche Andrés di mattina frequenta lezioni rumorose, dove è impossibile prendere appunti («se hablaba, se fumaba, se leían novelas, nadie seguía la explicación») a causa di «estudiantes descarados, que llegaban a las mayores insolencias; gritaban, rebuznaban, interrumpían al profesor».¹³ Il pomeriggio e la sera non s'intrattiene con i semplici

7 EMILIA PARDO BAZÁN, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, in *Obras completas*, a cura di DARÍO VILLANUEVA e JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN, Alcalá-Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, vol. I, p. II.

8 PÍO BAROJA, *El árbol de la ciencia*, a cura di PÍO BAROJA CARO, Madrid, Cátedra, 2006, p. 50.

9 PARDO BAZÁN, *Pascual López*, cit., p. II.

10 BAROJA, *El árbol de la ciencia*, cit., p. 46.

11 *Ivi*, p. 158.

12 PARDO BAZÁN, *Pascual López*, cit., p. 14.

13 BAROJA, *El árbol de la ciencia*, cit., p. 40.

giochi di Pascual e dei suoi amici, ma quando raramente esce, si reca in caffè situati nel cuore della città. In questa singolare maniera di passare il tempo libero è condensata una prima, fondamentale, differenza tra i due personaggi, che attiene alla classe sociale di provenienza. Pascual, figlio di contadini, è giunto a Santiago per intraprendere gli studi di Medicina; il madrilenno Andrés è, invece, uno studente borghese che pur dovendo fare i conti con un padre egoista e avaro, ha la possibilità di concedersi piccoli lussi, come romanzi e feuilleton che acquista in librerie di seconda mano. La differente origine dei due studenti condiziona il rapporto con le città in cui vivono. Se Pascual, un «mocosuelo medio campesino, hecho a la soltura rural» dimora nella cittadina galiziana come un «enjaulado pájaro», Andrés, da abitante del centro antico della capitale, è animato da rancore nei confronti degli studenti che vengono dalle campagne.¹⁴ Nonostante Pascual definisca Santiago inadatta «para aturdir con bullicio [su]s melancolías» e «para embelesar con pueriles entretenimientos [su] joven imaginación», ad essa deve l'incontro con una realtà diversa da quella da cui proviene, e alla quale poco a poco non tarderà ad aderire. Diversamente, l'ampia prospettiva di osservazione che la vita madrilenna offre ad Andrés gli fa assumere problematicamente l'«ambiente de ficciones, residuo de un pragmatismo viejo y sin renovación»¹⁵ in cui versa la capitale alla vigilia del *desastre*. Se ancora Pascual crede di riscattare la sua origine campagnola assecondando ben presto i ritmi oziosi della vita accademica di città, al punto da convincersi di poter «ser estudiante sin abrir los libros», Andrés pur vicino ad un certo «espíritu de clase, consistente en un común desdén por la muerte; en cierto entusiasmo por la brutalidad quirúrgica y en un gran desprecio por la sensibilidad»,¹⁶ fatica sin dall'inizio della carriera universitaria a trovare stimoli per i suoi già vacillanti interessi scientifici:

Andrés Hurtado los primeros días de clase no salía de su asombro. Todo aquello era demasiado absurdo. Él hubiese querido encontrar una disciplina fuerte y al mismo tiempo afectuosa, y se encontraba con una clase grotesca en que los alumnos se burlaban del profesor. Su preparación para la Ciencia no podía ser más desdichada.¹⁷

Questa differenza importante tra i due personaggi, sulla quale si ritornerà, procede parallelamente ad altrettante interessanti somiglianze: identica è infatti l'ansia sperimentata dai due studenti le settimane prima dell'esame, quando maldicendo le ore spese in occupazioni oziose, si dedicano ad uno studio disperato nel tentativo di recuperare il tempo perduto, non sdegnando il ricorso a raccomandazioni. In particolare, Pascual si sofferma sul racconto dettagliato degli stati d'animo che accompagnano i quindici giorni «que precedían al terrible trance de los exámenes»:

Allí el intelecto se prensaba y apretaba, y la memoria se estiraba, almacenando en ella a escape especie e ideas, como los viajeros descuidados amontonan a última

¹⁴ *Ivi*, p. 56. Cfr: «Aracil, Montaner y Hurtado, como muchachos que vivían en Madrid, se reunían poco con los estudiantes provincianos, sentían por ellos un gran desprecio; todas esas historias del casino del pueblo, de la novia y de las calaveradas en el lugarón de la Mancha o de Extremadura, les parecían cosas plebeyas, buenas para gente de calidad inferior» (*ibidem*).

¹⁵ *Ivi*, p. 38.

¹⁶ *Ivi*, p. 54.

¹⁷ *Ivi*, p. 41.

hora ropa en los baúles. Allí era el tomarse las lecciones unos a otros, incrustándolas en la retentiva hasta poder repetir las como papagayos. Allí el sudar, el maldecir de la larga holganza, el proponer mayor asiduidad para otro curso, el comer poco, el dormir menos, el soñar alto, el consultar el rostro del profesor como un barómetro, por si a dicha revela hallarse de buen talante y estar propicio y dispuesto a consentir que pasen carros y carretas por el estrecho sendero del saber; allí les recomendaciones sin número, las intriguillas sin cuento, las influencias suaves y eficaces, y por último, hasta las respuestas de antemano escrita con lápiz en el blanco puño de la camisa del examinado...¹⁸

Andrés, ugualmente assalito dal «miedo de salir mal los exámenes», cerca di trovare impedimenti oggettivi allo studio:

Las asignaturas eran para marear a cualquiera; los libros, muy voluminosos; apenas había tiempo para enterarse bien; luego las clases en distintos sitios, distantes los unos de los otros, hacían perder tiempo andando de aquí para allá, lo que constituía motivos de distracción.¹⁹

A cause che prescindono dalla sua diretta responsabilità, deve però aggiungere la sua scarsa determinazione e attribuirsi le colpe («no podía achacárselo a nadie más que a sí mismo») di saltare di tanto in tanto le lezioni in compagnia degli amici, e di sacrificare lo studio alla lettura notturna. I buoni propositi fatti prima di ogni sessione d'esame, per la successiva, vengono sistematicamente sconfessati («Pronto se olvidó de sus propósitos, y en vez de estudiar miraba por la ventana con un anteojo la gente que salía en las casas de vecindad»).²⁰

Frustrante è l'incontro con i professori, la maggior parte dei quali gli appaiono, come il cattedratico di Chimica generale all'inizio del romanzo, «pobre[s] hombre[s] presuntuoso[s], ridículo[s]». ²¹ Destinati a deludere le aspettative del giovane Andrés sono anche il docente di Fisiologia, uno studioso «sin ninguna afición a lo que explicaba», ²² capace soltanto di allontanare nei propri studenti il «deseo de penetrar en la ciencia de la vida», e il professore Letamendi. Quest'ultimo, ritenuto una vera celebrità dalla comunità scientifica, cela dietro l'aspetto di uomo «flaco, bajito, escuálido, con melenas grises y barba blanca», l'animo di un «mixtificador audaz con ese fondo aparatoso y botarade de los mediterráneos». ²³

È solo fuori delle cattedre universitarie che Andrés può incontrare uno spazio accogliente per la sua attitudine speculativa: è, infatti, nelle lunghe e appassionate discussioni a cui si abbandona sulla terrazza con lo zio medico Iturrioz, «una de las pocas personas con quien se podía conversar acerca de puntos trascendentales», che egli può mettere a fuoco le sue idee sul cosmo. Iturrioz, che vive solo, in compagnia di un servo dai tempi in cui fu medico militare, è presentato come un pensatore materialista, che esorta il nipote

18 PARDO BAZÁN, *Pascual López*, cit., p. 15.

19 BAROJA, *El árbol de la ciencia*, cit., p. 50.

20 *Ibidem*.

21 *Ivi*, p. 35.

22 *Ivi*, p. 62.

23 *Ivi*, p. 69.

ad abbandonare l'ossessione per la conoscenza e a concentrarsi sugli aspetti concreti della realtà. Il personaggio di Iturrioz è indispensabile ad Andrés per chiarire definitivamente che il suo pessimismo, radicato sull'osservazione diretta della realtà storica, è di natura ontologica. Ad una battuta di quest'ultimo, che il lettore trova nel primo capitolo della quarta parte del romanzo (incentrata sul dialogo serrato tra le inconciliabili posizioni filosofiche di Andrés e di Iturrioz), è in qualche modo già affidata la conclusione del romanzo: al nipote che, ossessionato dalla ricerca della verità, si chiede «¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?», lo zio, resosi conto definitivamente di non poterlo persuadere ad abbracciare un punto di vista più umano e meno nocivo per la vita, gli risponde: «Estás perdido [...] Ese intelectualismo no te puede llevar a nada bueno».²⁴

Anche Pascual incontra nel percorso della sua formazione accademica un alter ego capace di metterlo di fronte ai propri limiti. Nonostante la rassegnazione con cui si arrende al fatto di dover «embutir[s]e en el caletre tantas cosas aborrecidas», al secondo anno del corso di studi, lo studente saluta con una certa curiosità non priva di «saludable temor» le lezioni del professore di Chimica. D'origine irlandese, Félix O'Narr, altrimenti noto come Onarro, proprio come il Letamendi di Andrés, è circondato da un'aura di genialità:

Si Onarro, cuyo apellido revelaba oriundez irlandesa, era nacido español, o si de niño fuera traído a tierra de España, es cosa que nunca supimos. Rodeábele cierto misterio, muy favorable a su fabulosa reputación científica. Se contaban de él lances inauditos y peregrinos, inverosímiles exploraciones geológicas por las montañas. Él había penetrado más adentro que nadie a la sima y galería pavorosa del Pico sacro; él visitara en toda su extensión los subterráneos de las torres de Altamira. Para completar el mito, se aseguraba que su venida a Santiago obedecía al propósito de entregarse con completa libertad y aislamiento a unas investigaciones acerca de la piedra filosofal.²⁵

Onarro, stimato dai colleghi e dagli allievi, fa sfoggio del suo grande sapere per mezzo di ampie e chiare spiegazioni, e di una grande abbondanza di dati e di esperimenti con cui accompagna le sue dimostrazioni. Pascual pur ammirando in lui l'esempio del medico al quale non basta conoscere i fenomeni naturali per mezzo del solo sguardo clinico («la tarea de la enseñanza, tan ardua de suyo, le servía a él de juego y pasatiempo, en que descansaba de más graves faenas»),²⁶ continua a non provare interesse per la disciplina. La curiosità iniziale per la Chimica è soppiantata presto dalla pigrizia fino a convertirsi in ripugnanza. E tuttavia, malgrado la sua indifferenza, lo studente riesce ad attirare su di sé la positiva ammirazione del professore. Quest'ultimo lo invita a dimostrazioni per mezzo di esperimenti, che Pascual, autodefinitosi, «el más zopeco de la clase»,²⁷ gestisce con goffaggine e grande impaccio. Davanti agli sguardi increduli di colleghi brillanti che, per motivare l'assurda attenzione di Onarro nei confronti del compagno, arrivano a credere che questi nasconda sotto il sembiante dello studente negligente, grandissime

²⁴ *Ivi*, p. 159.

²⁵ PARDO BAZÁN, *Pascual López*, cit., pp. 58-59.

²⁶ *Ivi*, p. 59.

²⁷ *Ivi*, p. 66.

conoscenze, e che il professore, al corrente del fatto, lo pungoli al fine di fargli rivelare la sua vera essenza di «émulo y sucesor de Lavoisier», Pascual, che di medicina non sa nulla, si spiega le cose ricorrendo ad una considerazione piena di amara ironia:

Hacíale gracia mi misma ineptitud, como a los reyes la propia deformidad de sus bufones; y sin duda él, que tantos análisis había realizado, quería determinar cualitativa y cuantitativamente los grados de estolidez que alcanza un estudiante de medicina.²⁸

In verità Onarro, alla ricerca di un mediatore che lo aiuti a trasformare materia grezza in pietre preziose, incontra in Pascual un collaboratore perfetto, interessato unicamente all'aspetto economico della prestazione, e disposto a giurare il segreto. Lo studente tacerà sulla nefanda relazione con il medico anche quando, dopo la morte di questi, avvenuta a seguito del fallimento dell'esperimento, giunge a Santiago un dottore tedesco, alla ricerca d'informazioni sull'accaduto, ritenendosi certo che nel momento della morte il professore non poteva essere da solo. Il commento sardonico con cui Pascual chiude i suoi appunti autobiografici è proprio sull'inutilità della ricerca di questo secondo medico, il quale, costretto a rientrare in patria senza aver potuto far luce sull'accaduto, potrà ricavare dalla sua visita solo un libro di «curiosas noticias y eruditas impresiones de viaje».²⁹

I numerosi punti di contatto rintracciabili tra Pascual e Andrés se da un lato confermano l'attestazione nell'arco di un trentennio della prosa spagnola del personaggio letterario dello studente di Medicina, dall'altro invitano a chiarire l'impiego che di tale personaggio fa il romanzo prima e dopo la soglia simbolica segnata dal collasso definitivo dell'Impero. Nelle maglie di due romanzi diversamente interagenti con l'osservazione d'impianto realista e naturalista, e con le strutture della scrittura autobiografica, lo studente di Medicina si configura come un'icona ideologica alla quale è demandata quella missione scopica e conoscitiva che entrambi gli autori riconoscono al proprio lavoro critico. Tuttavia, se l'autrice de *La cuestión palpitante* inquadrando il personaggio in una cornice ancora romanzesca lo appiattisce sul versante dello stereotipo letterario, comprimendo la sua potenzialità sovversiva rispetto al genere, già in dialogo con le soluzioni più avanzate del romanzo, lo scrittore basco, portando ad estreme conseguenze il punto di vista degenerato di cui il medico si fa portavoce, accoglie nella sua scrittura la possibilità del «fracaso». Nell'intento di descrivere il punto estremo dell'osservazione clinica del personaggio di Andrés, Baroja giunge ad assumere il fallimento nella sua creazione letteraria, dove mediante l'appello ad un'idea singolare di scrittura autobiografica, l'icona letteraria sarà rifondata e rifunzionalizzata per un preciso discorso di natura sociale.

2 PASCUAL, UN FALLIMENTO

Quando il romanzo conclude, Pascual che per mezzo di un espediente di Pastora, la ragazza di cui è innamorato, è privato del diamante ottenuto grazie all'esperimento

²⁸ *Ivi*, p. 72.

²⁹ *Ivi*, p. 189.

alchemico che ha portato alla morte di Onarro, non ha ancora completato gli studi di Medicina: Pascual, dunque, non è diventato in Medicina.

L'osservazione non è affatto oziosa se si considera l'importanza che la scrittura narrativa della Pardo Bazán assegna alla figura del medico, incluso «siempre, por lo menos [...] con mayor o menor incidencia», e con grande rilievo nel «desarrollo de la narración».³⁰ Come osserva Doménech Montagut, a questa figura borghese, emblematica trasposizione letteraria della corrente liberale e progressista che animò una parte della letteratura spagnola post '68, è assegnata in generale una qualità positiva nel mondo finzionale dell'autrice gallega. Sia, infatti, i medici d'orientamento positivista, e dunque maggiormente inclini alla ricerca e alla sperimentazione, sia quelli più ancorati alle formule del sapere tradizionale, «siguen en todo las pautas del profesional de la medicina en la sociedad liberal burguesa decimonónica»,³¹ non di rado in opposizione ad un certo oscurantismo proprio della società rurale. Fedele a questa linea interpretativa, e implicitamente riconoscendo al romanzo le caratteristiche del documento umano d'impianto naturalista, Doménech Montagut legge *Pascual López* come una reale descrizione delle condizioni studentesche nel mondo galiziano di metà Ottocento. In particolare, la studiosa interpreta «la falta de interés por los estudios de Pascual López y, fundamentalmente, su falta de vocación médica» come un interessante punto di vista sull'«estado de las enseñanzas médicas» negli anni successivi alla Rivoluzione borghese del 1868. Per la studiosa i problemi ai quali il romanzo allude riguarderebbero da un lato questioni accademiche specifiche, relative all'organizzazione dei piani di studio,³² dall'altro questioni più ampie, di ordine sociale. Pascual sarebbe un rappresentante di quella classe economica d'origine rurale che ritiene possibile, intraprendendo lo studio universitario, da un lato scansare un destino di «ingratas tareas agrícolas», dall'altro «alcanzar desahogo económico y prestigio».³³

Non rari sono nel romanzo i momenti nei quali l'autrice, servendosi di «una profusión de descripciones detallistas con pretensión documental»,³⁴ descrive la provenienza campagnola del suo personaggio, al quale «mucho trabajo» costa disabituarsi alla «rústica abundancia que en su hogar montañés ostentaban [su]s padres».³⁵ Costretto a «dejar el regalo de los paternos lares por la estrechez de una mísera posada», il giovane studente, appena giunto a Santiago, dov'è spedito a studiare dai genitori, non riesce a trovare un *ubi consistam*, ed è roso dall'invidia per i fratelli che, contrariamente a lui, lontanano dall'abbondanza delle fertili campagne, godono, stagione dopo stagione, dei buoni frutti della terra:

30 ASUNCIÓN DOMÉNECH MONTAGUT, *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, 2000, p. 27.

31 *Ivi*, p. 29.

32 Il romanzo mostrerebbe gli effetti di un preciso programma di studi, che istituito dal Governo Provisional, dopo la Rivoluzione liberale del 1868, consentiva agli studenti di seguire contemporaneamente più lezioni di varie discipline (Cfr. *ivi*, p. 33).

33 *Ivi*, p. 34.

34 NELLY CLEMESY, *De La cuestión palpitante a la Tribuna. Teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán*, in *Realismo y Naturalismo en España*, a cura di YVAN LISSORGUES, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 485-496, p. 487.

35 PARDO BAZÁN, *Pascual López*, cit., p. II.

Si era en otoño, decía para mi sayo: tiempo de vendimia, de castañas, nueces y mosto, ¡quién te cogiera allá! Si en invierno: ¡valientes pernils y chorizos cocerán en el pote de casa! Si en primavera: ¡viérame yo buscado nidos de jilgueros y lavanderas, moras y fresillas silvestres, y no preso en estos bancos y oscuras cátedras!³⁶

Attraverso il personaggio di Pascual, nel romanzo sono descritti con acutezza gli effetti causati dal «recurso empleado por muchas familias campesinas con algún posible para conseguir el ascenso social de sus hijos».³⁷ Mano a mano che va abituandosi a vivere «en la comunión escolar», Pascual nota che non solo pensa sempre meno e con minor nostalgia al paesello natale («iba acordándome menos y con menor cariño de mi aldea»), ma, vittima di un inganno ottico, credendosi ormai un cittadino, finirà addirittura per mettere a confronto la sua condizione con quella dei suoi familiari («ya comparaba con cierta fruición mis ropas de señorito y mis manos pulidas con el rústico arreo y las garras callosas de mis parientes»). Seguendo su questa linea si può leggere l'incontro con il professore Onarro come l'inevitabile conseguenza a cui Pascual è esposto dalla sua condizione sociale: egli, che non è per nulla appassionato allo studio medico, ma mosso unicamente dall'avidità di migliorare la propria situazione economica (per eventualmente anche sposare la donna di cui è innamorato, la quale è peraltro pretesa dal rivale più ricco), si sottopone ai possibili pericoli mortali derivanti dall'esperimento 'scientifico'.

La sua negligenza nei confronti dello studio è paradossalmente l'aspetto che maggiormente interessa ad Onarro, e che lo induce a sceglierlo come collaboratore. Quando, la prima volta che Pascual partecipa all'esperimento, chiede spiegazioni più precise sull'impresa che s'accinge a compiere, il dottore, infatti, gli risponde:

¿Se le despierta a usted la curiosidad científica? Malo, malísimo. Yo he elegido a usted y he puesto en usted mis miras, porque me pareció un costal de paja, incapaz de soñar nunca en apropiarse ni la centava parte de la gloria que me corresponde; si ahora salimos con que es usted racional y pensador, y con que pueden conmovérle a usted estas cosas, mal negocio.³⁸

Dunque, il personaggio dello studente di Medicina si caratterizza in *Pascual López* come doppiamente negativo: non soltanto è dimentico delle sue umili origini, ma nemmeno provvede a garantirsi gli strumenti legittimi per ascendere socialmente. A confermare la vocazione degenerata dello studente è quanto rivela alla fine della sua autobiografia, dove non può evitare di menzionare i sentimenti di «ira y cólera», causati dalla perdita del «tesoro». Consapevole della «flaqueza» del suo spirito e della «mezquinidad» del suo carattere, preferisce risparmiare al lettore le sue riflessioni sull'esito dell'eccezionale esperienza che ha vissuto, abbandonandosi ad una mesta considerazione di ordine generale: «el mundo falaz arroja flores y poesía sobre la tumba de los pocos que de amor y malograda ternura sucumben, y sonrío y pisa desdeñoso la de los muchos que en nuestras metalizadas sociedades fallecen de hipocondría engendrada por las escaseces y con-

³⁶ *Ivi*, p. 12.

³⁷ DOMÉNECH MONTAGUT, *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, cit., p. 32.

³⁸ PARDO BAZÁN, *Pascual López*, cit., p. 119.

trariedades peuniarias». ³⁹ La battuta serve per riepilogare quanto accaduto, ma anche per autoconvincersi che lo stato di miseria che vive è dovuto a cause di natura economica che lo sovrastano. La sua «hipocondría» si motiva come condizione consustanziale alla classe sociale di appartenenza, e dalla quale non c'è scampo.

Ma perché questo giovane uomo ha scelto di raccontare la sua vita di studente di Medicina se in essa non vi è nulla di esemplare? All'inizio del quinto capitolo Pascual interrompe il racconto degli anni di studio per chiarire ad un eventuale lettore che esso è indispensabile per comprendere la singolare esperienza che gli è accaduta:

Hasta este punto, los sucesos de mi historia, si bien para mí muy importantes, nada ofrecen que se salga y aparte del curso ordinario y corriente de la vida. Ni en mis amoríos, ni en mis estudios, ni en mis pocas travesuras y niñadas de escolar, hay cosa que digna de especial atención parezca. Tan vulgar va siendo mi odisea, y tan insignificante su argumento, que omitiera escribirla, si no lo creyese indispensable para mejor inteligencia de los acontecimientos que seguirán, y si a la vez no experimentase yo cierto deleite en recordar escenas triviales y comunes, pero muy gratas para mi corazón y muy presentes a mi memoria. Desde ahora empieza el relato de hechos que al principio eran solamente singulares, mas después se tiñeron de color fantástico muy subido, hasta rematar en increíbles. Procuraré narrarlos como si nada de extraño hubiese en ellos, y manifestando el menor asombro posible: por este medio, acaso el lector les dará más fácilmente asenso y no me motejará de embustero ni de exagerado. ⁴⁰

I fatti «al principio [...] solamente singulares», e dunque validi solo per la sua intima rimembranza, possono essere resi pubblici, e perfino condivisi, per il «color fantástico muy subido» di cui si sono impregnati. E tuttavia, la narrazione dell'incontro con Onarro non sembra essere asservita alla finalità di sorprendere il lettore giacché come afferma lo studente, dell'accaduto si dirà «como si nada de extraño hubiese en ello[s]» e con «el menor asombro posible». Il richiamo ad una narrazione impersonale e veritiera serve a rivendicare il punto di vista imparziale di Pascual, narratore oggettivo. Nel lucido sguardo a posteriori che lo studente proietta sui fatti accaduti sembra ch'egli recuperi quella chiarezza analitica che avrebbe dovuto accompagnare la sua formazione medica. È solo nella scrittura, ovvero nel racconto svolto a distanza rispetto agli eventi vissuti, che Pascual, pessimo studente di Medicina, può recuperare la propria dignità di seguace di Esculapio.

La formazione interrotta di Pascual, se di certo non può consentirgli un felice miglioramento delle proprie condizioni di vita e la sua completa integrazione nel mondo – non a caso anche l'innamoramento per Pastora è destinato a non essere coronato con il matrimonio –, gli è però utile per assumere in modo problematico i propri limiti. Con capacità di protopsicanalista lo studente riesce a individuare una frattura traumatica all'interno del suo percorso di formazione, dalla quale prende avvio il racconto 'terapeutico' necessario per chiarirsi, per conoscersi; non sorprenderà allora osservare che la conclusione della sua autobiografia coincida con la morte di Onarro.

³⁹ *Ivi*, p. 187.

⁴⁰ *Ivi*, p. 65.

È inoltre interessante osservare in quest'opera che, come afferma Siviero, inaugura «apertamente il cammino dell'autobiografia finzionale spagnola nel diciannovesimo secolo»,⁴¹ il compimento di quella trasformazione che il genere propriamente autobiografico vivrà solo nel primo Novecento, dove l'abbandono della «struttura topica degli intrecci tradizionali» coincide con un ingrandimento delle «dinamiche» e dell'«immaginario della formazione».⁴² Se, come osserva Schiano, nel racconto autobiografico del XX secolo «il genere appare [...] come un territorio adatto a sondare [...] quel cambiamento di immaginario che svuota le dinamiche e i meccanismi della formazione di un'intera generazione»,⁴³ *Pascual López*, nonostante gli evidenti richiami ad un tipo di narrazione d'impianto fantastico e per certi aspetti ancora molto romanzesco, si pone come un valido esercizio di scrittura autobiografica proto-moderno.

Nell'interessante prologo che accompagna la prima edizione del romanzo, dopo aver svolto un breve *excursus* sulla natura letteraria e sulla funzionalità della prefazione allografa, la Pardo Bazán passa a definire il suo romanzo, osservando che «Pascual López es el extracto, atinado y puesto en orden, de los apuntes autobiográficos de un estudiante de medicina en la insigne escuela compostelana».⁴⁴ La riduzione di quella che più avanti si definirà una «novela sencilla y más o menos entretenida» a statuto di «apuntes», ne rivendica la natura precaria e inconclusa.⁴⁵ Il racconto di Pascual, dunque, non è una canonica autobiografia, tanto più se si considera il lavoro di emendamento al quale è stato sottoposto dall'autrice, la quale afferma di aver voluto «corregir y enmendar las confusas notas, de esclarecer algunos puntos oscuros y mal explicados que adverti[ó] en ellas, de apoderar[s]e de las ideas del estudiante, y de reemplazar el estilo no muy castizo con el [suyo] que, sin ser inmejorable, aventaja extraordinariamente al de[l] [...] protagonista».⁴⁶

L'aspetto protomoderno che può essere individuato nella struttura del racconto di Pascual⁴⁷ va pertanto ridimensionato alla luce della natura fittizia di questo racconto del sé, il cui statuto autobiografico, rivendicato sin dal sottotitolo, è messo in crisi dal controllo totale dell'opera da parte dell'autrice. Se la Pardo Bazán ha assunto «la tarea de pergeñar y dar forma a las sueltas hojas del diario de Pascual López» è perché si dice speranzosa del fatto che l'opera possa «mover al gobierno y a los sabios a escudriñar lo referente al importantísimo asunto y problema que en ellas se menciona».⁴⁸ Il «problema», chiarito da Doménech Montagut, è alluso anche, qualche anno dopo la pubblicazione di *Pascual López*, negli *Apuntes autobiográficos* che antecedono la prima edizione de *Los pazos de Ulloa* (1886), dove dopo un'analisi generale che intende spiegare la rinnovata fortuna del romanzo spagnolo agli esordi degli anni ottanta dell'Ottocento, motivando-

41 DONATELLA SIVIERO, *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*, Napoli, Pironti, 2009, p. 191.

42 GENNARO SCHIANO, *Paradigmi autobiografici. Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris, Alberto Savinio*, Pisa, Pacini, 2015, p. 226.

43 *Ibidem*.

44 PARDO BAZÁN, *Pascual López*, cit., p. 7.

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*.

47 SIVIERO, *Personaggi perduti*, cit., p. 197.

48 PARDO BAZÁN, *Pascual López*, cit., pp. 7-8.

la alla luce dei nuovi scenari intellettuali («las corrientes metafísicas a la alemana cedían el paso a las de positivismo francés y psico-física»), effetto de «la generación hija de la Revolución de Setiembre del 68»,⁴⁹ la scrittrice osserva che il romanzo sulla vita universitaria di Pascual le è servito per dare «alguna idea de la vida escolar y de la Galicia vieja, medioeval, representada por Santiago».⁵⁰ Dunque può forse valere solo in parte per il protagonista di *Pascual López* la conclusione a cui giunge Moretti, quando ne *Il romanzo di formazione* afferma che «il punto d'osservazione più significativo, per comprendere e valutare il corso storico, [è] la biografia individuale di un giovane».⁵¹ Pascual infatti non compie un regolare e canonico percorso d'inserimento nel mondo: eppure il resoconto confuso e precario della sua vita all'insegna del fallimento, in netto anticipo rispetto a quella dei suoi discendenti letterari primonovecenteschi, sembra essere già bastevole per sé, indispensabile per orientarsi negli abissi dell'«io».

3 ANDRÉS, IL PRECURSORE

Se il racconto degli avventurosi anni di studio di Pascual presso la Facoltà di Medicina di Santiago è funzionale alla Pardo Bazán per descrivere, con «decidida actitud»⁵² nei confronti dell'osservazione realista, le condizioni degli studenti delle classi rurali galiziane, in un intento di promozione di un discorso politico volto ad agire positivamente sul reale stato delle cose, il romanzo di Baroja sembrerebbe invece respingere ogni intento di azione diretta nei confronti della realtà. Meno persuaso della possibilità che il cambiamento possa avvenire dall'alto e per intervento di piani riformatori, lo scrittore basco racconta con uno sguardo impietoso e disincantato l'apprendistato medico del giovane Andrés, personaggio che, come ammette lo stesso Baroja in uno dei passaggi più noti delle sue memorie, è sua «contrafigura», plasmata a partire dalle sue dirette esperienze di vita.⁵³

L'impiego della figura dello studente di Medicina ne *El árbol de la ciencia*, pur essendo asservito a una finalità documentaria, per nulla estranea al metodo naturalista, risponde innanzitutto ad un imperativo di condanna e di rifiuto di un tempo presente che si mostra sordo ai richiami della scienza. Se «la concepción de la novela realista refleja el sistema de valores, fundado en el racionalismo y la confianza en el progreso material, del capitalismo burgués», sintetizza Inman Fox, «la de Baroja proyecta una crisis de confianza en el orden social resultante».⁵⁴ Attraverso l'esperienza fallimentare di Andrés, lo scrittore basco, fedele ad una rappresentazione dialettica della realtà, non sembra contestare tanto il sistema universitario della capitale ispanica nell'era industriale, ma

49 EMILIA PARDO BAZÁN, *Apuntes autobiográficos*, in *Obras completas*, a cura di DARÍO e JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN, Alcalá-Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, vol. II, p. 35.

50 *Ivi*, p. 51.

51 FRANCO MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 255.

52 PILAR FAUS, *Emilia Pardo Bazan. Su época, su vida, su obra*, 2 voll., Sevilla, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, p. 175.

53 PÍO BAROJA, *Juventud, egolatría*, in *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, vol. V, p. 197.

54 EDWARD INMAN FOX, *Pío Baroja. Hacia un estudio dialéctico de novela y realidad*, in *Actas de las III jornadas internacionales de literatura (San Sebastián, 11-15 de abril 1988)*, a cura di JESUS MARIA LASAGABÁSTER, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1989, pp. 27-44, p. 29.

più in generale un intero segmento della storia di Spagna dentro il quale quel sistema si legittima.

La scena d'apertura del romanzo, nella quale è descritto il ritrovo, in un mattino di ottobre, di giovani studenti di Medicina e di Farmacia, che al loro primo giorno dei corsi accademici s'intrattengono «en el patio de la Escuela de Arquitectura» nell'attesa di entrare in aula, si ammanta ben presto della distanza propria dell'ironia barojiana: lo stravagante percorso di accesso alle differenti aule messe a disposizione dagli atenei non si può spiegare se non come «una de estas anomalías clásicas de España». ⁵⁵ L'«anomalía» è chiarita nel capitolo successivo, alla luce di una spiegazione generale sull'essenza precipua della capitale madrilenana, che in direzione contraria rispetto alle coeve città europee, procede «inmóvil, sin curiosidad, sin deseo de cambio». Lo stato d'immobilità, «ambiente de ficciones, residuo de un pragmatismo viejo y sin renovación» in cui da tempo si crogiola la capitale, esaltante per quegli studenti di provincia giunti «a la corte con un espíritu donjuanesco, con la idea de divertirse, jugar, perseguir a las mujeres», ma deprimente, al contrario, per il giovane colto che desidera «ver las cosas dentro de la realidad», ha il suo riflesso diretto sulle cattedre universitarie:

Aquel ambiente de inmovilidad, de falsedad, se relejaba en las cátedras. Andrés Hurtado pudo comprobarlo al comenzar a estudiar Medicina. Los profesores del año preparatorio eran viejísimos; había algunos que llevaban cerca cincuenta años explicando. Sin duda no los jubilaban por sus influencias y por esa simpatía y respeto que ha habido siempre en España por lo inútil.

Sobre todo, aquella clase de Química de la antigua capilla del Instituto de San Isidro era escandalosa. El viejo profesor recordaba las conferencias del Instituto de Francia, de célebres químicos, y creía, sin duda, que explicando la obtención del nitrógeno y del cloro estaba haciendo un descubrimiento y le gustaba que le aplaudieran [...] A veces, en medio de la clase, a alguno de los alumnos se le ocurría marcharse, se levantaba y se iba. Al bajar por la escalera de la gradería los pasos del fugitivo producían gran estrépito, y los demás muchachos sentados llevaban el compás golpeando con lo pies y con los bastones.

En la clase se hablaba, se fumaba, se leían novelas, nadie seguía la explicación; alguno llegó a presentarse con una corneta, y cuando el profesor se disponía a echar en un vaso de agua un trozo de potasio, dio dos toques de atención; otro metió un perro vagabundo, y fue un problema echarlo. Había estudiantes descarados, que llegaban a las mayores insolencias; gritaban, rebuznaban, interrumpían al profesor. Una de las gracias de estos estudiantes era de dar un nombre falso cuando se lo preguntaban. ⁵⁶

Rispetto alle descrizioni della vita universitaria che abitano il romanzo della Pardo Bazán, ne *El árbol de la ciencia* totale è la compenetrazione tra l'ambiente cittadino e quello universitario. La degenerazione della città procede di pari passo con il declino delle istituzioni deputate a difendere i valori della ricerca scientifica e del progresso. Marcata è inoltre l'aderenza ai fatti storici: se, infatti, il racconto degli anni di studio di Pascual resta sospeso come fuori del tempo, e di certo contribuisce a questo effetto di irrealtà la

⁵⁵ BAROJA, *El árbol de la ciencia*, cit., p. 33.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 39-40.

struttura precaria della narrazione memorialistica – a meno di far riferimento al discorso militante della scrittrice nel prologo, dove motiva la finalità politica e culturale della sua operazione letteraria –, ne *El árbol de la ciencia* gli anni della formazione di Andrés procedono parallelamente a quelli che portano al collasso definitivo dell'Impero. Questo legame tra personaggio e storia collettiva, tra fallimento privato e disfatta storica, mentre consente di misurare la più grande distanza tra Pascual e Andrés, dice anche del punto di vista critico della scrittura barojiana sulle tecniche dell'osservazione realista: ritenute ancora inaggirabili, non risultano tuttavia più sufficienti per portare alle sue conseguenze lo scandaglio minuzioso del reale.

Il protagonista de *El árbol de la ciencia* avanza nel suo percorso di conoscenza, alla ricerca di un metodo scientifico e ontologico che gli consenta di racchiudere l'intera spiegazione dell'universo; in una «sobreexcitación cerebral continua e inútil»⁵⁷ perde di vista a poco a poco la vita, che gli appare «una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable».⁵⁸ Come il dottor Pascal di Zola, ossessionato dalla ricostruzione analitica della traccia degenerativa della propria famiglia, Andrés compie l'errore di «collocarsi al di fuori» di una realtà che respinge ormai ogni intento di classificazione sotto i paradigmi della Scienza.⁵⁹ La scrittura romanzesca di Baroja volendo dar conto di questa «incompatibilidad» assoluta tra ambiente e personaggio,⁶⁰ finisce per assumerla problematicamente a livello di costruzione romanzesca.

Nel calibrato equilibrio tra sfondo e primo piano, tra vicende collettive e vicende private del protagonista, *El árbol de la ciencia* può trovare il suo posto nel grande racconto ottocentesco delle vite medie. E tuttavia, la Storia è violenta e negativa, traumatica: le azioni e gli eventi non sono «più prodotti dall'eroe come altrettante svolte del suo libero maturare – ma contro di lui da un mondo del tutto indifferente al suo sviluppo soggettivo».⁶¹ Ortega y Gasset riflettendo in chiave paradossale sulla ricerca formale dell'autore basco osserva che questi «no ha conseguido en ninguno de sus libros la aspiración esencial del arte novelesco: suscitar en torno a unas figuras el medio de que espiritualmente viven, en que se personalizan».⁶² In uno straordinario intento di sincerità, l'opera di Baroja resta volutamente «confusa como un balbuceo»:⁶³ una «muchedumbre de gémenes estéticos, dispersos, a veces triturados»⁶⁴ attraversa il suo romanzo, che pur non potendo essere più fedele alla «observación plena», non ha ancora avviato la completa trasformazione propria del secolo al quale parla. Prigioniero, suo malgrado, di una certa idea di prosa, e di un racconto del mondo che è ancora tutt'uno con le vite quotidiane, «Baroja es un caso lamentable de inspiración novecentista que ha naufragado dentro de un hombre del siglo XIX».⁶⁵

57 *Ivi*, p. 81.

58 *Ivi*, p. 60.

59 DANIEL PICK, *Volti della degenerazione. Una sindrome europea 1848-1918*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 112.

60 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *P. Baroja. Anatomía de un alma dispersa*, in *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, a cura di EDWARD INMAN FOX, Madrid, Castalia, 1987, p. 135.

61 MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 262.

62 ORTEGA Y GASSET, *P. Baroja. Anatomía de un alma dispersa*, cit., p. 126.

63 *Ivi*, p. 120.

64 *Ivi*, p. 178.

65 *Ivi*, p. 186.

La compromissione soggettiva dell'autore nei confronti della sua materia romanzesca, e in particolare, ne *El árbol de la ciencia*, va dunque rivista alla luce di queste considerazioni.⁶⁶

È, infatti, noto che per la costruzione del personaggio di Andrés Hurtado Baroja abbia attinto a non poche esperienze della sua vita reale: la prossimità tra autore e personaggio è tale che nella redazione delle sue Memorie personali lo scrittore giunge a ricopiare alcuni passaggi dal romanzo del 1911: dunque non la dimensione romanzesca che prende dalla vita, ma addirittura il racconto di sé che attinge ad una precedente trasfigurazione letteraria. Dietro i nomi fittizi di studenti e professori universitari si celano persone concrete, e personalità di rilievo del mondo accademico madrilenico di fine secolo.⁶⁷ Nel suo recente studio sulle implicazioni autobiografiche di Baroja ne *El árbol de la ciencia* Fuster García, in riferimento alla classificazione stabilita da Alberca, interpreta il rispecchiamento autoriale nel romanzo come indizio di una postura «de carácter ideológico o idiosincrático», dalla quale prenderebbero orientamento «los discursos o actitudes de los personajes».⁶⁸ Se ciò in parte è vero – è noto che alcuni dei personaggi de *El árbol de la ciencia* si fanno portavoce delle istanze dell'autore –, tuttavia ciò su cui sembra più urgente riflettere è l'incidenza che la marcata presenza autoriale assume a livello di costruzione di quello che con Siviero potremmo definire un «romanzo simulatamente autobiografico».⁶⁹

Il filtro della scrittura autobiografica in questo canonico esemplare di «tardo romanzo di formazione»⁷⁰ consente a Baroja di spostare la soggettività del personaggio Andrés su un piano metanarrativo esibendone la sua natura di creatura fittizia. Dunque «Andrés Hurtado simboliza la biografía esencial de Baroja mismo»:⁷¹ al punto di arrivo (e di non ritorno) del romanzo d'osservazione post naturalista, che affida al personaggio-chiave del medico degenerato, – sotto le cui lenti, nella stagione romanzesca precedente, al contrario, tutto il reale poteva essere conosciuto e spiegato – la responsabilità di fare i conti con l'impossibilità della facoltà mimetica del romanzo, l'identità tra l'autore e la sua creatura d'invenzione istituita da Baroja consente di ripensare in una nuova chiave il personaggio. All'icona ideologica del medico degenerato lo scrittore basco delega da un lato la sua personale e critica visione del mondo, dall'altro la nuova responsabilità del ro-

66 Cfr. IDA GRASSO, *El árbol de la ciencia: observación psicológica e modelli europei tra Otto e Novecento*, in *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, a cura di GIOVANNA FIORDALISO e LUISA SELVAGGINI, Pisa, ETS, 2017, pp. 135-168.

67 Cfr. JULIO CARO BAROJA, *Pío Baroja y los médicos*, in «Gaceta Médica de Bilbao», VI (1975), pp. 573-582. E ancora: «Si la producción literaria de Baroja ha sido considerada como, en gran parte, autobiográfica, no puede extrañar que reconozcamos en muchos de los médicos protagonistas de sus novelas rasgos de la personalidad del autor que, en ocasiones, adquieren el carácter de auténticos autorretratos» (JOSÉ GUIMÓN UGARTECHEA, *Los médicos en la obra de Pío Baroja*, in «Gaceta Médica del Norte», XVII/2 (1967), pp. 107-121, p. 108).

68 FRANCISCO FUSTER GARCÍA, *Baroja como materia de sus libros: para una lectura de 'El árbol de la ciencia' (1911) en clave autobiográfica*, in «Revista de literatura», LXXVI/151 (2014), pp. 71-197, a p. 176.

69 DONATELLA SIVIERO, *Travestimenti dell'io nella prosa d'invenzione di area iberica tra Otto e Novecento*, in «Mantichora», I (2011), pp. 720-733, p. 722.

70 MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 272.

71 ORTEGA Y GASSET, *P. Baroja. Anatomía de un alma dispersa*, cit., p. 190.

manzo spagnolo del Novecento. Come Andrés lo scrittore porta ad estreme conseguenze la sua osservazione del reale, come Andrés egli è un *precursore*.

Alla battuta che chiude il romanzo, e con la quale uno dei medici testimoni dell'avvenuta morte del protagonista de *El árbol de la ciencia* commenta il suo atto suicida («Pero había en él algo de precursor») è, dunque, affidata la postura militante di Baroja nei confronti del proprio tempo e l'assunzione della «inspiración social» di cui il futuro romanzo spagnolo dovrà farsi carico. In questo senso restano illuminanti le osservazioni che Ortega consegnò qualche anno dopo l'edizione del libro, nelle quali l'identità tra autore Baroja e personaggio Andrés è interpretata alla luce dell'impegno di rifondazione storica ed etica propri della Generazione nella quale canonicamente lo scrittore basco è iscritto, nonostante la sua avversione per le etichette storiografiche:

Andrés Hurtado siente su incompatibilidad con la vida que le rodea, se siente otro que esa España circundante [...]. En torno a él España [es] un inmenso absurdo. [...]. Este mozo es un precursor, porque siente germinar en los senos de su espíritu un nuevo idioma ideológico, una nueva manera de pensar, un pueblo novísimo y aspirante. Es sólo precursor porque no llega al lugar hacia donde corre: no llega a pensar nuevos pensamientos, simplemente los balbucea. Hubiera querido Baroja hacer de su personaje el representante de una nueva sensibilidad que emerge, de una generación de españoles en quien se inicia una nueva España separada por un abismo de la antigua y comunal España. Andrés Hurtado es Baroja en primer término; luego es un grupo de escritores que comenzaron a publicar en 1898.⁷²

Nell'«inmenso absurdo» di una nazione che ha smarrito la sua identità, il nuovo cammino del romanzo spagnolo contemporaneo deve fare i conti, per ripartire, con il vuoto segnato dal gesto da Andrés, «medico chiflado» tra gli ultimi testimoni dell'eclissi di un mondo, ma coraggioso pioniere, «precursor» dell'avvenire.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAROJA, PÍO, *El árbol de la ciencia*, a cura di PÍO BAROJA CARO, Madrid, Cátedra, 2006. (Citato alle pp. 267-270, 277, 278.)
- *Juventud, egolatría*, in *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, vol. v. (Citato a p. 276.)
- BEYRIE, JACQUES, *A propósito del Naturalismo: problemas de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo XIX*, in *Realismo y Naturalismo en España*, a cura di YVAN LISSORGUES, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 33-46. (Citato a p. 266.)
- CARDWELL, RICHARD ANDREW, *Médicos chiflados: medicina y literatura en la España de fin de siglo*, in «Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica», 1 (1995), pp. 91-116. (Citato alle pp. 265, 266.)
- CARO BAROJA, JULIO, *Pío Baroja y los médicos*, in «Gaceta Médica de Bilbao», VI (1975), pp. 573-582. (Citato a p. 279.)

⁷² *Ivi*, p. 135.

- CLEMESSY, NELLY, *De La cuestión palpitante a la Tribuna. Teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán*, in *Realismo y Naturalismo en España*, a cura di YVAN LISSORGUES, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 485-496. (Citato a p. 272.)
- DOMÉNECH MONTAGUT, ASUNCIÓN, *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, 2000. (Citato alle pp. 272, 273.)
- FAUS, PILAR, *Emilia Pardo Bazan. Su época, su vida, su obra*, 2 voll., Sevilla, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. (Citato a p. 276.)
- FERNÁNDEZ ROMERO, RICARDO, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad de Granada, 2007. (Citato a p. 266.)
- FUSTER GARCÍA, FRANCISCO, *Baroja como materia de sus libros: para una lectura de 'El árbol de la ciencia' (1911) en clave autobiográfica*, in «Revista de literatura», LXXVI/151 (2014), pp. 71-197. (Citato a p. 279.)
- GRASSO, IDA, *El árbol de la ciencia: osservazione psicologica e modelli europei tra Otto e Novecento*, in *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, a cura di GIOVANNA FIORDALISO e LUISA SELVAGGINI, Pisa, ETS, 2017, pp. 135-168. (Citato a p. 279.)
- GUIMÓN UGARTECHEA, JOSÉ, *Los médicos en la obra de Pío Baroja*, in «Gaceta Médica del Norte», XVII/2 (1967), pp. 107-121. (Citato a p. 279.)
- INMAN FOX, EDWARD, *Pío Baroja. Hacia un estudio dialéctico de novela y realidad*, in *Actas de las III jornadas internacionales de literatura (San Sebastián, 11-15 de abril 1988)*, a cura di JESUS MARIA LASAGABÁSTER, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1989, pp. 27-44. (Citato a p. 276.)
- MORETTI, FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato alle pp. 276, 278, 279.)
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *P. Baroja. Anatomía de un alma dispersa*, in *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, a cura di EDWARD INMAN FOX, Madrid, Castalia, 1987. (Citato alle pp. 278-280.)
- PARDO BAZÁN, EMILIA, *Apuntes autobiográficos*, in *Obras completas*, a cura di DARÍO e JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN, Alcalá-Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, vol. II. (Citato a p. 276.)
- *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, in *Obras completas*, a cura di DARÍO VILLANUEVA e JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN, Alcalá-Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, vol. I. (Citato alle pp. 267, 269-275.)
- PICK, DANIEL, *Volti della degenerazione. Una sindrome europea 1848-1918*, Firenze, La Nuova Italia, 1999. (Citato a p. 278.)
- SCHIANO, GENNARO, *Paradigmi autobiografici. Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris, Alberto Savinio*, Pisa, Pacini, 2015. (Citato a p. 275.)
- SIVIERO, DONATELLA, *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*, Napoli, Pironti, 2009. (Citato a p. 275.)
- *Travestimenti dell'io nella prosa d'invenzione di area iberica tra Otto e Novecento*, in «Mantichora», I (2011), pp. 720-733. (Citato a p. 279.)

PAROLE CHIAVE

Pardo Bazán; Pío Baroja; Letteratura spagnola; Letteratura e Medicina; autobiografia letteraria.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Ida Grasso (Torino, 1984) ha conseguito nel 2012 il dottorato di ricerca in *Scienze letterarie. Letterature moderne e comparate* presso l'Università di Bari "Aldo Moro". Dal 2012 al 2015 ha collaborato con l'Università di Napoli "Federico II" e di Bari "A. Moro" in qualità di docente a contratto di Letteratura Spagnola e di Lingua e Traduzione spagnola. Attualmente è titolare d'insegnamento di Letteratura spagnola 3 presso l'Università "Suor Orsola Benincasa". Si è occupata di poesia spagnola del Novecento, e di problemi legati alla sua ricezione in ambito italiano. Ha curato la traduzione italiana de *El árbol de la ciencia* di Pío Baroja per Marchese editore (2018). La monografia *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013) ha vinto l'edizione 2013 del Premio "Opera Critica" promosso dall'Associazione di Studi Comparati "Sigismondo Malatesta", e il Premio "Runner up" di Critica Internazionale Gadda Prize (Harvard 2015).

ida.grasso@libero.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IDA GRASSO, *Essere Pascual López ovvero Andrés Hurtado. Paradigmi clinici e forme della scrittura autobiografica nel romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 265–282.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

IL GODIMENTO E L'OGGETTO LUNARE.
PER UNA LETTURA LACANIANA DE *GLI SGUARDI*,
I FATTI E SENHAL DI ANDREA ZANZOTTO

ROBERTO BINETTI – *University of Oxford (Christ Church)*

Il presente intervento adotta la categoria lacaniana di registro reale al fine di fornire una rilettura del poemetto *Gli sguardi, i fatti e Senhal* di Zanzotto che sia più coerente alla volontà autoriale, tentando uno smarcamento da qualsiasi interpretazione patografica dell'opera, cercando invece la principale verifica di questa ipotesi interpretativa all'interno del dettato poetico. L'evento banale dell'allunaggio, la ferita lunare, non deve essere letto solo ed esclusivamente come un tentativo di colonizzazione dell'Inconscio, di una sua messa a disposizione della società mass-mediatica che è riuscita a rendere il luogo più ricondito della psiche umana attingibile attraverso un controllo degli istinti da parte del mercato e della sua mediatizzazione, a cui concorre la forte presenza di un linguaggio pubblicitario e fumettistico nel poemetto. In questo senso, l'uso di un genere letterario meno praticato nel secondo Novecento sarà affrontata nella seconda sezione del saggio insieme alla collocazione del Soggetto poetico nel contesto del poemetto. Nella terza parte del saggio, l'oggetto luna-Diana, centro poematico dell'intero componimento, sarà ricollegato ad un'altra dimensione, centrale in tutta la riflessione poetica zanzottiana, ovvero quella che cerca di restituire le dinamiche del registro lacaniano del reale. Attraverso questa prospettiva, l'oggetto lunare è interpretabile come *Das Ding*, ovvero la Cosa freudiana, il luogo abissale che non può essere rappresentato simbolicamente per mezzo del linguaggio umano.

By adapting the lacanian notion of the Real order to the literary criticism, this essay aims at analysing the long poem *Gli sguardi, i fatti e Senhal* by Zanzotto. Such interpretation ends up being more coherent and respectful towards the sensibility of the author. Moreover, this psychoanalytic reading will avoid any patographic interpretation of Zanzotto's poetics. The trivial event of the moon-landing, interpreted by Zanzotto as a lunar wound, ought not to be read exclusively as an attempt to colonize people's subconscious stimulated by the new media-society, and echoed by the use of a language typical of advertising. In this sense, the second section of the essay addresses the problem of the unusual of the long poem and the contextual collocation of the poetic Subject within this complex architecture. In the third part of the essay, the Diana-moon object, will be reconnected to a different linguistic dimension. This dimension displays dialogue with the lacanian Real, which is central to Zanzotto's entire *ouvrage*. Through this perspective, the lunar object could be read as *Das Ding*, a Freudian expression that indicates the unreachable depths of linguistic representation of the signifier.

I LA VICENDA EDITORIALE

Il poemetto *Gli sguardi, i fatti e Senhal* costituisce un *unicum* all'interno dell'intera produzione poetica di Andrea Zanzotto, sia che essa venga indagata limitatamente agli anni Settanta, sia nel momento in cui il testo venga inserito nel contesto più ampio dell'intero *ouvrage*.

Questa extravaganza che caratterizza l'opera può essere rivelata a partire da una ricostruzione della particolare vicenda editoriale: pensato inizialmente per una circolazione ristretta, il testo viene stampato privatamente in numero limitatissimo di copie a Pieve di Soligo nel 1969 presso la casa tipografica Bernardi.¹ Segue nel 1973 una conferenza di presentazione ad Ivrea introdotta da due interventi ad opera di Stefano Agosti e dello stesso poeta, volti ad introdurre al pubblico la complessità del testo e, per un certo senso,

¹ JOHN P. WELLE, *From Babel to Pentecost: The poetry of Andrea Zanzotto*, in «World Literary Today», LVIII (1984), pp. 377-380, a p. 378.

a spiegarne la natura, situandone gli intenti. La pubblicazione mondadoriana definitiva, all'interno della collana di poesia *Lo Specchio*, giungerà molto tardi e solo nel 1990 e vedrà accolti in esergo quegli interventi ad opera del poeta e del critico a lui più fedele che avevano accompagnato la conferenza di Ivrea. In questa sede verrà inoltre specificato da un'avvertenza dell'autore come l'inserimento dei due saggi a commento del poema sia in realtà una scelta da imputare all'editore.²

Questa nuova ed apparentemente irripetuta vicenda editoriale deve essere collocata all'interno di una ben definita scelta di poetica che è alla base dello stesso poemetto. Essa rivela in modo abbastanza evidente quella che potrebbe essere allora descritta come una poetica editoriale: la scelta di non pubblicare presso un editore illustre rappresenta infatti un atto consapevole in grado di orientare la lettura del testo e le possibili interpretazioni critiche. All'altezza degli anni Settanta, Zanzotto è infatti già un autore affermato, oggetto di recensioni fondamentali e positive come quelle di Fortini e di Montale a *La Beltà*.³ In questo contesto, sicuramente il poeta non avrebbe incontrato alcun tipo di difficoltà nel trovare una destinazione editoriale all'apparenza più coerente con il proprio percorso, un grande nome dell'editoria che avrebbe potuto accoglierne la pubblicazione. La valenza di questa circolazione extravagante del poemetto, che è stato definito da Raboni come «beffarda lapide di rimprovero nei confronti degli editori avidi, dei critici distratti, dei lettori introvabili o non cercati»,⁴ acquista maggiore senso nel momento in cui essa venga messa in comunicazione con la particolare consistenza del Soggetto poetico zanzottiano e con la considerazione di come quest'ultimo si relazioni con i propri *destinatari* (in questo particolare frangente, soprattutto con il *destinatario* esterno dell'opera, ovvero il suo pubblico).

Da un lato, infatti, la riduzione della prima circolazione del testo ad un pubblico circoscritto può essere iscritta all'interno di quanto viene definito da Zanzotto come il «*destinatario* velato» della poesia: il poeta non scrive per qualcuno, anche se talvolta è possibile scorgere un terminale poetico all'interno della sua poesia, ma scrive al fine di rompere un silenzio, un'eco storica in cui il poeta si sente immerso.⁵ Dall'altro, essa si

2 Il tema della *glossa*, della spiegazione alla poesia, sarà un tema fondamentale rapportato direttamente all'interrogazione riguardo allo statuto di qualsiasi pedagogia rispetto alla conoscenza umana, nella raccolta successiva, ovvero in *Pasque*, soprattutto in riferimento alla prima sezione della raccolta, *Misteri della Pedagogia*, ed in particolare il componimento proemiale e *Chele* (ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 381-86; 394-96); si veda anche STEFANO DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1543. L'avvertenza collocata prima degli interventi recita esplicitamente: «L'editore ha creduto opportuno accompagnare la pubblicazione di *Gli Sguardi, i fatti e Senhal* – già oggetto di stampa privata, in limitato numero di copie, a Pieve di Soligo nel 1969 – dalla ricostruzione degli interventi pubblici di Stefano Agosti e dell'Autore, tenuti in occasione della presentazione del poemetto in alcune sedi, e in particolare a Ivrea nel 1973, ove ebbe luogo anche la recitazione del testo» (ANDREA ZANZOTTO, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, Milano, Mondadori, 1990, p. 20).

3 La recensione montaliana alla raccolta *La Beltà* costituisce una sorta di vero e proprio battesimo da parte della critica, quasi un passaggio di testimone: EUGENIO MONTALE, *La poesia di Zanzotto*, in «Il Corriere della Sera» (1 giugno 1968), p. 3.

4 GIOVANNI RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di ANDREA CORTELLESA, Milano, Garzanti, 2005, p. 126.

5 «Diciamo che l'interlocutore è velato, il *destinatario* è nascosto; non sappiamo chi ci sia dietro l'ombra. Comunque lo scrivere è sempre un rompere la clausura in cui uno si sente immerso e soffocato» (*Intervento*

lega al ruolo fantasmatico del poeta nella società contemporanea, attraverso il quale gli viene permesso non più di occupare il ruolo di risvegliatore di coscienze, quanto piuttosto quello di un socratico cattivo maestro capace di insinuare il dubbio nei confronti della società che abita e che viene rispecchiata fantasmaticamente nelle sue poesie.⁶ Per questi motivi, *Gli sguardi, i fatti e Senhal* appare come la narrazione di un evento fra i più banali e allo stesso tempo sensazionali della storia contemporanea, indagato, ancora asistematicamente per mezzo del *medium* poetico, in quanto simbolo di una crisi del linguaggio, della sua mancanza di trasparenza all'interno del gioco della significazione.

2 LA DIMENSIONE STORICA: IL SOGGETTO POETICO E L'EVENTO

Il ragionamento che anima *Gli sguardi, i fatti e Senhal* si inserisce all'interno del percorso di riflessione intorno allo statuto del linguaggio sviluppato attraverso il discorso poetico iniziato con *La Beltà*. Interessante risulta infatti notare come in esso siano presenti riferimenti diretti alla stagione redazionale della raccolta precedente sia attraverso il gioco della meta-letterarietà,⁷ sia per la presenza di calchi quasi diretti della sequenza iniziale de *La Beltà* e soprattutto del componimento *La perfezione della neve*.⁸

A differenza però della raccolta precedente, nella quale un simile tentativo era declinato macrostrutturalmente in una serie di situazioni-paesaggio nelle quali il Soggetto si trovava protagonista, nella nuova raccolta si assiste ad una sorta di concentrazione e circoscrizione di questi temi entro l'unica immagine simbolica della profanazione del mito lunare. L'elemento narrativo, presente a livello microstorico nell'opera precedente, ora viene fatto coincidere con un grande evento che ha condizionato macrostoricamente l'immaginario e la sensibilità di un'intera generazione e di un mondo tornato nuovamente ad essere diviso dopo il secondo grande conflitto mondiale. L'evento, definito «storico» dallo stesso Zanzotto, è un «avvenimento abbastanza banale», ovvero lo sbarco degli astronauti americani sul suolo lunare il 20 luglio 1969:

Perché banale? Per due ragioni: in primo luogo perché non ha motivazioni che non siano banali, e queste motivazioni consistono soprattutto nella lotta di prestigio tra le superpotenze (o meglio superimpotenze) che, in margine all'elaborazione

II, in ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1287).

⁶ *Ivi*, p. 1282.

⁷ Si vedano i riferimenti all'idea di candore e gelo presenti in entrambe le raccolte, il tema della comunicazione a distanza (il «è tutto potete andare» di *La perfezione della neve* che viene riecheggiato dal più castrante «Passo e chiuso» in *Gli sguardi*) ed infine lo stesso tema del *senhal* meta-discorsivo che utilizza in alcuni casi le medesime lessicalizzazioni (si veda il caso di «pinzetta» e «graffetta»).

⁸ Fondamentale, sia nella sezione della raccolta precedente, sia all'interno del nuovo poemetto è l'elemento di estasi visiva che si trova legato profondamente al processo di sublimazione implicato nella genesi del verso poetico. Di nuovo, «la perfezione» di questo attimo è testata e resa attraverso l'uso di un mezzo imperfetto, quello linguistico, che origina quel movimento di scissione soggettiva che è stato definito, in questa sede, di *Spaltung* lirica. Cfr. STEFANO AGOSTI, *Un intervento su Gli Sguardi, i fatti e Senhal di Andrea Zanzotto*, in ZANZOTTO, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, cit., pp. 26-27; cfr. anche in riferimento alla sezione iniziale de *La Beltà*, DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., pp. 1488-1491 e MAURIZIO CUCCHI, *La beltà presa a coltellate?*, in «Studi Novecenteschi», IV (1974), pp. 251-271, alle pp. 265-267.

di un programma missilistico per distruggersi a vicenda, mettono a punto anche il razzo per andare sulla Luna. Siamo di fronte a un sottoprodotto delle «macchine» atomiche le quali, nel loro tentativo di distruggersi a vicenda scoprono anche momenti di pausa in cui elaborare qualche cosa di assolutamente inutile, come appunto la conquista della Luna (inutile, almeno a breve scadenza).⁹

La riconosciuta banalità dell'evento selezionato dal poeta si rivela essere un'importante occasione mitopoietica al fine di compiere un ragionamento intorno a cosa simbolicamente abbia rappresentato la luna per l'uomo e che cosa possa essere letto in merito alla sua conquista fisica. L'allunaggio, eletto a mito di dissacrazione per mezzo del *senhal* luna-Diana, nel momento in cui viene riportato all'interno del contesto di discrezione poematica, si tinge di tinte inquietanti rapportabili a quel percorso di tecnicizzazione e di corsa agli armamenti che ha caratterizzato l'intero secolo breve:

Nella conquista della Luna, si è rivolto un inchino, non sappiamo se più idiota o astuto, al precipitato mito antichissimo, alla luna come emblema dell'irraggiungibile, punto di luce dell'assoluto, test di ciò che sta di fronte all'umano, quasi immagine stessa della trascendenza. Si sa che nella fantasia collettiva di pressoché tutti i popoli questo fantasma di trascendenza, di irraggiungibilità, è molto spesso raffigurato appunto nella Luna, nell'emblematicità della Luna. Chi avesse, pertanto, toccato la Luna, si sarebbe aggiudicato il titolo di un'assoluta supremazia. È dunque un caso di dissacrazione funzionalizzata, che ha in sé tutti i tratti più ripugnanti (banali) della realtà odierna.¹⁰

Ma la dissacrazione del suolo lunare compiuta dagli astronauti non è l'unica e nemmeno la più importante all'interno della lettura zanzottiana. L'evento storico, e soprattutto la sua mediatizzazione, ha contribuito al rafforzamento di un mito americano-centrico esercitante un forte fascino sull'immaginario collettivo che subisce e riceve con entusiasmo le immagini utopiche dell'allunaggio.¹¹ Quella di Zanzotto vuole essere una dura critica non solo e limitatamente nei confronti della caduta dell'oggetto poetico, del referente lirico del Soggetto, ma prima di tutto nei confronti di questa operazione sottile di colonizzazione dell'immaginario che ha contribuito in modo irriducibile ad una modifica dell'esistenza linguistica dell'Italiano. La critica di Zanzotto, in questo senso, condivide molti punti di contatto con quella compiuta dal Pasolini corsaro negli articoli pubblicati su *Il Corriere della Sera* o nella rubrica *Il caos*, redatta da *Il Tempo*.¹²

9 ZANZOTTO, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, cit., p. 45.

10 *Ivi*, pp. 45-46.

11 STEPHEN GUNDLE e MARCO GUANI, *L'Americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo negli anni Cinquanta*, in «Quaderni Storici» (1986), pp. 561-594; cfr. anche VICTORIA DE GRAZIA, *The Irresistible Empire: America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2005.

12 La principale differenza risiede in un orientamento più antropologico del testo pasoliniano, mentre la riflessione di Zanzotto, in questo senso ancora molto intrisa di post-strutturalismo, sviluppa maggiormente il livello storico-linguistico di questa colonizzazione culturale; cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Il caos*, Milano, Garzanti, 2015, e *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 2015; cfr. inoltre gli articoli di Zanzotto in tema, soprattutto in riferimento a *Poesia e televisione e L'italiano siamo noi: otto brevi risposte* (ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1320-1331; 1104-1106).

L'utopia, rappresentata sia da questo ennesimo «folle volo» che dalla creazione di un nuovo linguaggio fortemente caratterizzato dagli stilemi giornalistico-pubblicitari della televisione, è eletta a luogo dell'Altro, ovvero di sconfinamento della componente inconscia dell'umano in quella della razionalità tecnica. L'inconscio appare in qualche modo mediato dalla promessa di poter attingere ad un oggetto esterno reale prima di questa tecnicizzazione inattingibile.¹³ La poesia contrariamente, attraverso dinamiche sublimatorie, completa un processo uguale e contrario per mezzo di un'interiorizzazione dell'oggetto assente ed inattingibile: la poesia, se anche la si consideri nelle sue declinazioni moderniste, è un fenomeno di resistenza profondamente antimoderno.¹⁴

Per questo motivo e ad un livello ulteriore, la lettura di Zanzotto dell'evento storico sembra in questo senso essere orientata da una sorta di tendenza al materialismo storico di matrice benjaminiana, proprio nel momento in cui essa tende a leggere il frammento, il lacerto storico attraverso la sua alta funzione rivelatrice delle dinamiche nelle quali il Soggetto è immerso.¹⁵ Il grande viaggio di liberazione inconscia verso l'utopia appare ora proiettare l'ombra di una distopica corsa generalizzata agli armamenti nel periodo storico che è stato definito, ancora per mezzo di un'evocativa formula giornalistica, Guerra Fredda. Quella di Zanzotto si rivela quindi essere un'operazione di simbolizzazione che riecheggia in modo molto interessante un testo di Walter Benjamin inserito nell'opera *Einbahnstrasse*, dal titolo *Zum Planetarium*.

E infatti è ebbrezza l'esperienza che sola ci assicura dell'infinitamente vicino e dell'infinitamente lontano, e mai dell'uno senza l'altro. Ciò però vuol dire che comunicare col cosmo nelle forme dell'ebbrezza all'uomo è possibile solo all'interno della comunità. L'aberrazione che minaccia i moderni è di ritenere quest'esperienza irrilevante, trascurabile, e di lasciarla all'individuo come un'estatica contemplazione di una bella notte stellata. [...] Questo grande corteggiamento del cosmo si è compiuto, per la prima volta su scala planetaria, cioè nello spirito della tecnica. Ma poiché l'avidità di profitti della classe dominante contava di soddisfarsi a spese

13 Si veda quanto scrive Pierpaolo Antonello in merito al movimento di mediazione compiuto dalla mitizzazione del modernismo: «Il problema generale di base che il moderno ha posto è l'alto grado di *mediazione* che viene introdotto nei rapporti sociali e culturali, spostando l'esperienza personale da un eccesso sostanzialmente diretto alla realtà, sia in termini conoscitivi che pratico-manipolativi, a nuove forme di conoscenza distribuita, dove l'individuo costituisce la propria immagine del reale e del sé attraverso mediazioni sempre più numerose, operate sia da agenti e gruppi sociali intermedi, che dai sistemi, sempre più complessi, di distribuzione informativa e conoscitiva» (PIERPAOLO ANTONELLO, *Macchine, futurismi e altri miti del Moderno*, in *Contro il materialismo: le "due culture" in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Arago, 2012, p. 54).

14 In questo senso, e non solo limitatamente alla componente simbolica del poemetto, Zanzotto si dimostra profondamente debitore nei confronti del pensiero leopardiano, del suo nucleo profondamente antimoderno. Tale ricezione dell'estetica leopardiana sembra essere mediata dalla lettura di Mario Andrea Rigoni, soprattutto attraverso i saggi contenuti nel volume MARIO ANDREA RIGONI, *Saggi sul pensiero leopardiano*, Padova, Cleup, 1982, ulteriormente testimoniata dalla partecipazione di Zanzotto alla conferenza padovana del 1999 dedicata al poeta recanatese. In quella che diventerà la postfazione all'intero volume, Zanzotto ricalca le posizioni del critico letterario: cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Divagazioni su temi leopardiani*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di MARIO ANDREA RIGONI, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 443-446.

15 EMANUELE ZINATO, *Teorici marxisti fra totalità e frammento: I modelli di Gramsci, Benjamin e Adorno*, in STEFANO BRUGNOLO et al., *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci, 2016, pp. 159-184.

di essa, la tecnica ha tradito l'umanità e ha trasformato il letto nuziale in un mare di sangue.¹⁶

Simile è il movimento contemplativo, ed in questo senso poetico, della volta celeste e della sua interrogazione in quanto simbolo depositario di significato. Ed altrettanto simile è la connessione attuata fra il terminale lirico della volta celeste-luna e la dissacrazione compiuta dall'uomo moderno e dalla violenza tecnologica. Mentre anticamente, la dimensione dell'interrogazione celeste era un motore creativo di ragionamento per l'uomo proprio a causa della distanza siderale che separava la condizione umana dalla dimensione lunare, la sua raggiungibilità può essere ora percepita non solo come la causa di un fenomeno ma anche come un'espressione violenta di un vuoto di senso. Non siamo più di fronte ad un terminale poetico come la distante luna leopardiana, ma piuttosto di fronte ad un oggetto ormai raggiunto e conquistato da una profonda colonizzazione dell'immaginario offerta non più dalla letteratura, quanto piuttosto dai nuovi mezzi di comunicazione che concorrono ad una narrazione più fluida, in grado di avvalersi di un pubblico disomogeneo e trasversale a diversi tessuti sociali.¹⁷ Zanzotto manifesta in questo modo la propria perplessità riguardo a questa spedizione il cui risultato più evidente è la ferita simbolica del suolo lunare, ma anche fisica dell'immaginario collettivo colonizzato da quella che è poco più di un'operazione politica.¹⁸

L'altra problematica introdotta dal poemetto non riguarda più l'oggetto lunare e la fantasmagoria che esso produce, quanto piuttosto il Soggetto che con essa entra in contatto e si relaziona. Come già precedentemente dimostrato, il ragionamento di Zanzotto intorno alla natura del Soggetto e alla sua realizzazione attraverso il linguaggio non vuole essere una riflessione interna e limitata ai territori del poetico, quanto piuttosto rivela la sua tensione ad una critica e ad una problematizzazione del reale: per Zanzotto la poesia è ancora e costantemente un tentativo di posizionamento nel mondo.

3 STRUTTURA POEMATICA E COLLOCAZIONE DEL SOGGETTO

Gli sguardi, i fatti e Senhal rappresenta un *unicum* all'interno della produzione zanzottiana non solo e limitatamente all'eccezionalità del caso editoriale. Questa stravaganza viene incarnata anche dalla scelta della particolare forma nella quale il testo è accolto, ovvero quella del poemetto. La strutturazione di cicli di componimenti è ben presente nella produzione precedente del poeta solighese, che si mette alla prova già a livello de *La Beltà* con testi dal respiro ampio e dal tono fortemente argomentativo. Tuttavia,

¹⁶ WALTER BENJAMIN, *Al planetario*, in *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 71-73.

¹⁷ In merito a questa componente fascinosa ed afferente ad una colonizzazione dell'immaginario collettivo, a partire dagli anni Sessanta, in merito alla proposta di una nuova immagine lunare, si veda FABIO CAMILLETTI, *Introduzione*, in *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Oxford, Peter Lang, 2018.

¹⁸ Simile è la posizione di Fortini in merito all'allunaggio, con considerazioni che rispecchiano ampiamente quelle zanzottiane: «Non si vorrebbe essere meschini ma tutto il contesto della vicenda è stomachevole. Forse è sempre stato così. Bisogna solo sforzarsi di distinguere il significato dal suo supporto significante. Non si riesce a comprendere le implicazioni di un evento come questo? E, bisogna dirlo, anche dei primi lanci nello spazio?» (FRANCO FORTINI, *Viaggio sulla luna*, in *Un giorno o l'altro*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 391).

questo è l'unico caso in cui Zanzotto isola compiutamente un componimento ampio attribuendogli l'etichetta di poemetto, come dichiarato all'interno della sua breve nota di introduzione all'opera.

Il poemetto è in questo senso scelto come la forma più adatta per trattare in modo coerente il proprio argomento, ovvero la rilettura mitica (e quindi poematica) del primo sbarco umano sulla luna.¹⁹ Zanzotto giustifica la scelta di una particolare forma, la cui applicazione negli anni Settanta è fortemente limitata, al fine di realizzare e sviluppare il complesso problema contenutistico: egli attua una sorta di operazione di contenimento per mezzo della forma antica e archetipica del poemetto, originariamente destinato alle grandi narrazioni mitiche-eziologiche. Se da un lato l'opera appare compiuta nella finitezza dei suoi 250 versi, dall'altro la stessa struttura è sottoposta e condotta ad una sorta di detonazione attraverso due principali movimenti.²⁰

Il primo ha a che fare con la possibile incompiutezza del poemetto zanzottiano, ovvero di una struttura che potenzialmente potrebbe continuare all'infinito a causa di un costante sovrapporsi di voci e di lacerti dialogici che compongono il discorso amoroso fra le 59 voci anonime e la voce lunare, la quale si esprime sempre in modo distintivo attraverso il virgolettato. L'inizio in *medias res* caratterizzato dalla voce lunare che supplica il proprio destinatario-poeta di non avviare la stesura di questo poemetto («-NO BASTA, non farlo non scriverlo te ne prego-»») e l'interruzione brusca nel finale del componimento ad opera di uno dei Soggetti anonimi («- Passo e chiudo -»») suggeriscono quella che viene definita dallo stesso Zanzotto nella nota come una dinamica caratterizzante l'opera aperta. Quest'ultima, secondo il poeta, sarebbe utilizzata come strumento, *test* per la messa in questione del proprio linguaggio poetico.²¹ Di nuovo, come già in molti luoghi de *La Beltà*,²² la poesia rappresenta un esperimento costruito intorno alla dicibilità del mondo, ovvero un esperimento che in quanto tale non presuppone un risultato, ma si delinea piuttosto come ricerca in atto. Questa dimensione di imprevedibilità controllata è riecheggiata nel poemetto anche dallo stesso rimando visivo al test di Rorschach, simbolo che si sviluppa intorno alla medesima dialettica fra un uso esorbitante della parola ed invece una sistemizzazione semantica.²³

Il secondo e più interessante movimento è quello che ha a che fare con il posizionamento del Soggetto poetico, o più correttamente, dei Soggetti all'interno del testo.

- 19 La rilettura dell'evento contemporaneo in chiave mitica si lega profondamente al tipo di narrazione pervasiva che il medium televisivo ha permesso, portando, appunto alla mitizzazione e alla trasfigurazione simbolica dell'evento stesso; cfr. SILVANA CALABRESE, *Theatrum Mundi. Sbarco sulla luna*, Roma, Aracne, 2011.
- 20 Zanzotto crea, in questo modo, una sorta di dialettica fra potenziale chiusura e apertura dell'opera, cfr. *Nota di commento al testo*, in ZANZOTTO, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, cit., pp. 45-46. È interessante rilevare come parallelamente simili considerazioni riguardo la forma poematica siano state compiute da Amelia Rosselli durante la pubblicazione del poemetto; AMELIA ROSSELLI, *La Libellula. Panegirico della libertà*, Milano, SE, 1996.
- 21 L'attrazione letteraria verso questo tipo di poetica è rilevata anche da Umberto Eco all'interno di una delle sue più celebri opere saggistiche che viene pubblicata proprio in quegli anni; UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1976.
- 22 MATTIA CARBONE, *Introduzione*, in ANDREA ZANZOTTO, *Gli sguardi, i fatti e Senhal*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 11-12.
- 23 Zanzotto parla della prevedibilità del test *Alcune osservazioni dell'autore* (ZANZOTTO, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, cit., pp. 46-47).

Attraverso la messa in scena delle 59 voci dialoganti si assiste infatti ad una deflagrazione del mito accolto dalla voce del *senhal* della divinità lunare. Questa sorta di azzeramento del livello standard di comunicazione per mezzo di una moltiplicazione ipertrofica dei punti di fuga del discorso centrale, rappresentato dal mito di fermento e dall'allunaggio, viene realizzato da Zanzotto sviluppando un movimento centripeto di sovrapposizione dei 59 Soggetti che comunicano a distanza con il proprio *destinatario* interno. La voce della luna si rivela essere il centro di un discorso amoroso che a lei si rivolge ma che al contempo tende a deviare dalla propria orbita a causa di una moltiplicazione effusiva e confusiva dei Soggetti: «divaghiamo un poco e forse molto se vuoi / sulla ferita e sulla dolce colla fra noi».

Con una dinamica simile alla descrizione del *destinatario* interno già attuata in *La Beltà*, l'avvicinamento al suolo lunare è caratterizzato da due movimenti contrapposti di diastole e di sistole, ovvero di dilatazione del discorso attraverso una moltiplicazione dei punti di vista e dei Soggetti e di convergenza verso la vocalità mitica più fortemente attrattiva, ovvero quella del Soggetto lunare.

Il moto sistolico, di contrazione, viene realizzato da Zanzotto attraverso la creazione di una solida unità fonico-ritmica all'interno del testo, espediente già sperimentato nella produzione precedente ma che a partire dalle raccolte degli anni Settanta trova una sempre più compiuta realizzazione. La tessitura fonica, non limitata alla sola figura dell'allitterazione, viene complicata attraverso un uso ribattuto e sapientemente insistito di ripetizioni di parole o di interi sintagmi che favoriscono la creazione di un effetto diffuso di *refrain* nel testo e contemporaneamente caratterizzano l'unità strutturale del poema.²⁴

Rivelatrici di questa dinamica sono sia le sequenze anaforico-elencative: «No, io non mi sono ancora / no, io non mi sono nata / no, io nido nodoso», «o eccidio fantasmatico [...] / o la risorsa [...] / o parlarci di poesia», «sei il duale, sei qua sei là», «mi avevi non avevi rimedio / mi avevi tolto filtro e agogie», «vedi beatrice [...] / vedi la selva»; sia la ripresa con *variatio* di sintagmi verbali o nominali presenti nella lassa precedente al fine di creare un ulteriore elemento di ricordo, come in «sprofonderanno / e non ha uva né magnetico né ossigeno // Sprofonderesti certo: meglio [...]», o in «i tuoi occhi collirii [...] / i tuoi lumi collirii // -L'occhio lacrima», o ancora in «Qui si firma [...] // Qui la firma».

Contrapposto al primo, il moto diastolico di *Gli sguardi, i fatti e Senhal* è originato dalla creazione di diversi campi semantico-concettuali attraverso i quali gli interventi dei singoli Soggetti possono essere ricondotti. Questo tipo di procedimento permette oltre che la moltiplicazione dei punti di fuga del discorso, a cui prima si accennava, anche la creazione di piccoli centri di produzione di senso che tematizzano diversi aspetti e funzioni del discorso. La tessitura macrostrutturale che emerge dalla raccolta è quindi quella di un Soggetto corale organizzato secondo diverse declinazioni tipologiche riconducibile ad altrettanti campi semantico-concettuali.

Il primo è rappresentato dai riferimenti all'opera precedente di Zanzotto soprattutto verso la sezione introduttiva de *La Beltà*. Numerosi risultano essere soprattutto i riferi-

²⁴ VELIO ABATI, *Gli sguardi, i fatti e Senhal*, in *L'impossibilità della parola*, Roma, Bagatto Libri, 1996, p. 44.

menti al componimento *La perfezione della neve*,²⁵ con il quale l'intero poemetto dimostra di avere profonde consonanze. La funzione di questi rimandi è soprattutto quella di situare l'ultima opera zanzottiana in rapporto e in dialogo con la produzione precedente, collocandola temporalmente e stabilendo un termine *post quem*, come appare evidente nei versi «-E io andavo come in tanti soliti / e abitudini per nevi e per selve», o in «[...] mentre stavo mettendo in sublime / la laboriosa neve», o «-Io ero un osservatore del freddo, sai? / Del graffio colpo brivido della stratigrafia nivea», o ancora «-Quella volta, scendendo a rompifiato di sbieco dal colle, / ho visto ruotare e andar fuori campo il campo de *La Beltà*». Interessante è notare come l'utilizzo di deittici, indicatori temporali e soprattutto del tempo imperfetto, introduca il lettore all'interno della dimensione del racconto e della meta-narrazione.

Il secondo campo semantico-concettuale entro il quale si coagula un'altra linea del discorso è rappresentato dal contenitore psicoanalitico, che viene rappresentato non solo dalla componente visiva della tavola del test di Rorschach (si veda il doppio riferimento alla «tavola D»), cui rimanda fra l'altro la profilatura dei versi volta a creare una sorta di esperimento di poesia visiva, ma anche dai riferimenti sparsi al tema lacaniano della «forclusione»,²⁶ dell'Inconscio freudiano («i tuoi Es a milioni») ed infine del «voyeurismo». Il secondo tema risulta particolarmente implicato sia nei riferimenti letterari precedenti, per mezzo dell'estasi visiva prodotta dalla neve e dal paesaggio invernale che riflette e simbolizza la superficie lunare, sia in un altro contenitore semantico-concettuale.²⁷

Questo ci porta al terzo campo caratterizzante i discorsi dei Soggetti, ovvero quello che fa riferimento al mondo filmico, fumettistico e visivo. Anche in questo caso la vista è coinvolta nel mito di violazione che viene fortemente potenziato dalla svendita percettiva della verginità lunare, dalla sua uscita dal campo del poetico per entrare all'interno di quello pubblicitario votato alla banalizzazione, di cui il poeta accenna nella nota introduttiva al componimento. Appaiono quindi nel testo riferimenti a «i fumetti in ik» (citato in due luoghi testuali, corrispettivamente all'inizio ed alla fine del poemetto), «tivù-e-cinema», «da un film, da film», «Mary Poppins e il museo delle cere», o addirittura alla restituzione fonosimbolica del rumore prodotto dallo schianto della navicella spaziale in «- Flash crash splash down».

La mediatizzazione di una relazione che poeticamente è sempre stata descritta in modo intimistico e privato, porta il poeta a connettere il grande tema della vista al tema della

25 ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 271-272.

26 Il termine forclusione è introdotto da Lacan in campo psicoanalitico al fine di tradurre il freudiano *Verwerfung*: l'espressione è volta ad indicare il meccanismo difensivo sviluppato da una personalità psicotica nei confronti di un Significante specifico, che viene completamente abolito; cfr. STIJN VANHEULE, *The Subject of Psychosis: A Lacanian Perspective*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011. All'interno del discorso zanzottiano, nello specifico contesto in cui appare, il termine forclusione è da attribuire al movimento di esclusione della luna in quanto elemento significante dall'esperienza del lirico, quindi del poetabile ed infine di ciò che è nominabile attraverso il linguaggio; cfr. ZANZOTTO, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, cit., p. II.

27 Si vedano per esempio i riferimenti frequentissimi all'occhio come sede del godimento visivo: «- Sempre è volto lo sguardo e l'occhio / in collirio si lacrima», «L'occhio lacrima in fascino tutto il suo liquido interno»; cfr. anche JAMES DEAHL, *Under the Watchful Eye: Poetry and Discourse*, Fredericton, Broken Jaw Press, 1995, pp. 19-20.

possessione, ovvero connettendo la rappresentazione dell'oggetto femminile (e del godimento implicato nella sua fruizione e mass-mediatica) al tema della sublimazione, compiendo in questo modo un'ulteriore riflessione critica intorno alla rappresentabilità del reale attraverso il linguaggio poetico.

4 VERSO UNA TEORIA DELLA SUBLIMAZIONE: IL GODIMENTO E L'OGGETTO LUNARE

L'intervento critico ad opera di Stefano Agosti che accompagna la pubblicazione del poemetto nell'edizione del 1990 riconosce due livelli, «due luoghi di investimento di senso»²⁸ ben presenti all'interno del testo zanzottiano. Il critico individua ad un primo livello superficiale del testo la natura simbolica della cornice narrativa nella quale l'evento dell'allunaggio è inserito. L'utilizzo della nozione di simbolico che Agosti fa si discosta dalla lezione lacaniana, riferendosi piuttosto alle proprietà che legano un simbolo ad uno specifico contesto culturale, del quale la serie di immagini presenti nel poemetto sono espressione: il simbolo, in questo senso, è una nozione prima di tutto antropologica.

Il secondo livello invece, suggerito dal particolare centrale della quarta tavola del test di Rorschach collocata direttamente sotto il titolo nella pagina iniziale del volume, si costituirebbe per mezzo dell'interpretazione dell'immagine lunare come luogo dell'Inconscio, luogo del grande Altro reso attingibile solo per mezzo di un atto di profanazione, quello appunto dell'allunaggio.

La messa in comunicazione di queste due polarità interne al testo, sempre secondo il critico, originerebbe un accorciamento della distanza fra queste due estremità opposte per mezzo di un'operazione esplosiva compiuta sul linguaggio che Zanzotto aveva già avviato nella raccolta precedente. Ma se la resa della componente simbolica del linguaggio (questa volta in senso lacaniano) è sicuramente presente all'interno delle intenzioni del poeta riguardo alla scrittura del poemetto, in realtà la lettura di Agosti risulta molto limitata nel momento in cui si consideri *Gli sguardi, i fatti e Senhal* come un'opera inserita all'interno di un percorso poetico e, utilizzando le parole dello stesso critico, «noetico-esistenziale»²⁹ coerente e fortemente strutturante una riflessione che deve costantemente mettere in comunicazione le opere di questo periodo e del precedente. La lettura psicologista limitata all'Inconscio risulta in qualche modo riduttiva nei confronti della complessità del discorso zanzottiano.

L'evento banale dell'allunaggio, la ferita lunare, non deve essere letto solo ed esclusivamente come un tentativo di colonizzazione dell'Inconscio, di una sua messa a disposizione della società mass-mediatica che è riuscita a rendere il luogo più recondito della psiche umana attingibile attraverso un controllo degli istinti da parte del mercato e della sua mediatizzazione, a cui concorre la forte presenza di un linguaggio pubblicitario e fumettistico nel poemetto. Questa interpretazione è possibile, ma da limitare piuttosto alla suggestione visiva del test di Rorschach che all'immagine lunare, vero centro meta-discorsivo e simbolico del componimento.

²⁸ AGOSTI, *Un intervento su Gli Sguardi, i fatti e Senhal di Andrea Zanzotto*, cit., pp. 26-27.

²⁹ STEFANO AGOSTI, *Una lunga complicità*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 51.

L'oggetto luna-Diana deve essere ricollegato all'altra dimensione che è rintracciabile nella poesia zanzottiana, ovvero quella che cerca di restituire le dinamiche del registro lacaniano del reale:³⁰ attraverso questa prospettiva l'oggetto lunare è interpretabile come *Das Ding*, ovvero la Cosa freudiana, il luogo abissale che non può essere rappresentato simbolicamente per mezzo del linguaggio umano. In questo senso, Zanzotto le attribuisce una serie di caratteristiche che si rivelano essere sovrapponibili alla definizione della Cosa fornita da Lacan.

Il primo punto di contatto è rappresentato dal fatto di essere in entrambi i casi un oggetto sublimatorio, ovvero il terminale in grado di innescare quel tipo di percezione estetica che è implicata all'interno dell'esperienza poetico. Il linguaggio, come atto di simbolizzazione, cerca di riempire questo vuoto della significazione ed è in questo tragitto comunicativo, rappresentato dal tragitto dalla terra alla luna, che si situa l'atto poetico: la poesia si rivela essere, per questi motivi, un estremo tentativo di mediazione.³¹

Tuttavia la Cosa rimane un oggetto non raggiungibile e quindi non conoscibile attraverso il linguaggio. La ferita inferta alla poesia è in questo senso molto simile al trauma dell'allunaggio: l'atto di violazione del suolo lunare rappresenta simbolicamente la scissione del Soggetto di fronte all'oggetto reso attingibile, o quantomeno illusoriamente più vicino, dall'esercizio della scienza a livello mass-mediatico.³² Ed è proprio a tal proposito che all'interno del proprio commento al testo, il poeta parla di «ferita degli stadi psicologici», proprio a causa dell'utilizzo di questa dimensione privata di contatto con il reale a livello di spendibilità e di una sua funzionalizzazione.

L'accorciamento della distanza verso l'oggetto sublimatorio ci conduce al secondo punto di contatto fra il testo zanzottiano e quello lacaniano in merito alla costituzione del reale: esso è rappresentato appunto da ciò che l'oggetto sublimatorio suscita all'interno del Soggetto, che costituisce l'altra polarità di questo discorso, ovvero il godimento. Quest'ultimo è ciò che Lacan definisce *jouissance* e che rappresenta un calco parziale del concetto di *Trieb* freudiano.

La *jouissance* deve essere prima di tutto distinta dal desiderio: mentre il secondo sviluppa una relazione *in praesentia* con il proprio oggetto, la seconda è caratterizzata da

30 «L'Inconscio, in fin dei conti, possiamo afferrarlo soltanto nella sua esplicazione, in quel che viene articolato di quanto si svolge in parole. E' questo a darci il diritto di constatare che questo inconscio ha esso stesso, in ultima analisi, una struttura che non è altro che una struttura di linguaggio» (*Piacere e realtà*, in JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, Einaudi, 2008, p. 39).

31 Questo atto di mediazione compiuto dal linguaggio poetico è da contrapporre, in questo senso, a quello compiuto dal *modernismo*: «Si può, allora, ipotizzare un'altra posizione per l'oggetto-donna, una specifica radicalizzazione del legame che Lacan istituisce in poesia tra la donna e la Cosa, cioè che essa non sia collocata al posto della Cosa – in una operazione di sostituzione – ma che essa sia la Cosa, sia il nome dato alla Cosa, per una sorta di mediazione (previa una sorta di selezione per sineddoche)» (FRANCESCO GIUSTI, *The Object of Desire in Lyric Poetry: Some Considerations on Sublimation*, in «Between», III/5 (2013), pp. 1-33, p. 3).

32 Interessante è, in questo senso, confrontare il testo del poemetto con un articolo ad opera di Primo Levi apparso su *La Stampa* il 21 luglio 1969 che tradisce notevoli punti di contatto con la posizione zanzottiana: «Occorrerà quindi rinunciare al mondo della Luna inteso come simbolo di fantasie vane, come non-luogo; [...] è peccato ma questo nostro non è tempo di poesia: non la sappiamo più creare, non la sappiamo distillare dai favolosi eventi che si svolgono al di sopra del nostro capo» (PRIMO LEVI, *La luna e noi*, in *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 20; 22).

una dinamica molto più simile a quella descritta da Zanzotto all'interno di *Gli sguardi, i fatti e Senhal*. Attraverso un processo sublimatorio, la *jouissance* eleva infatti l'oggetto femminile, in questo caso rappresentato dalla luna, alla dignità di Cosa.³³ La poesia, allo stesso modo, tende a compiere lo stesso tipo di processo fissando però la distanza che separa il proprio oggetto (ora elevato alla dignità di Cosa) dal Soggetto attraverso la realizzazione di quella dinamica che è definibile come *Spaltung* lirica. L'allunaggio, sia nella sua dimensione storica che nella trasposizione simbolica attuata da Zanzotto, nega la dinamica del godimento lirico del Soggetto che si rapporta con la Cosa proprio nel momento in cui la rende fruibile mediaticamente attraverso un modo di produzione mass-mediatico: la fruizione di questo evento di violazione è resa accessibile a livello inter-soggettivo ed è questa dimensione del godimento collettivo che viene percepita da Zanzotto come totalmente oppositiva rispetto alle dinamiche della poesia.

Diversamente dall'allucinazione semplificatoria operata dai nuovi linguaggi dei *media*, la sublimazione lirica infatti si nutre della propria impossibilità ad essere soddisfatta essendo il *tendere a* la vera ed unica dimensione pulsionale della poesia lirica.³⁴ *Das Ding* è in questo senso l'Altro assoluto del Soggetto che si ritrova all'interno della dinamica del godimento come forma di rimpianto alla base dello stesso principio regolatore della vita inconscia che, in termini già freudiani, è definito come *Lustprinzip*.³⁵ La reificazione del principio del piacere attuata per mezzo dell'accorciamento della distanza con l'oggetto femminile sublimatorio mette in crisi la stessa possibilità del linguaggio poetico di esistere all'interno del periodo storico nel quale il poemetto *Gli sguardi, i fatti e Senhal* è inserito, proprio perché non riconosce la distanza esistente e necessaria fra il Soggetto lirico e l'alterità radicale della Cosa.³⁶

Questo ci conduce al terzo elemento di raccordo: esso è rintracciabile nella caratterizzazione della luna attraverso il *senhal* della dea lunare Diana. Il meccanismo del *senhal*, ricavato dalla tradizione lirico-cortese, permette di evidenziare quella distanza fondamentale con l'oggetto e di introdurlo solo attraverso il tema del segreto, dell'occultamento

33 NESTOR BRAUNSTEIN, *Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan*, in *Cambridge companion to Lacan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 102-115, a p. 107; per la definizione originale, si veda *L'oggetto e la Cosa* in LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 133.

34 In questo senso luna/Diana è più di un oggetto, di un terminale poetico, sovrapponibile piuttosto alla nozione di Cosa freudiana in grado di innescare il processo sublimatorio nel Soggetto: «La sublimazione, che offre al *Trieb* una soddisfazione diversa dalla sua meta – sempre definita come meta naturale – è per l'appunto ciò che rivela la natura propria del *Trieb* in quanto non è semplicemente l'istinto, ma ha rapporto con *das Ding* come tale, con la Cosa in quanto distinta dall'oggetto» (*Il problema della sublimazione. L'oggetto e la Cosa*, in *ivi*, p. 132).

35 *Introduzione alla Cosa*, in *ivi*, p. 62.

36 *Il problema della sublimazione. L'amor cortese come forma di anamorfosi*, in *ivi*, pp. 180-181; si veda anche MASSIMO RECALCATI, *Il trauma della poesia*, in *Il miracolo della forma*, Milano, Mondadori, 2011, p. 192: «La parola analitica condivide con la parola poetica questa rottura preliminare con ogni concezione ontologico-referenzialista del linguaggio, poiché per entrambe vale il presupposto che nessun significante possa rinviare direttamente alla Cosa, in quanto la Cosa è come inattingibile, fuori rappresentazione, e dunque, per sempre perduta per l'essere parlante»; ed ancora p. 208: «La parola poetica – come quella analitica – non si limita a rispondere alle leggi della sostituzione (metafora) e della combinazione (metonimia), ma implica un taglio, un incontro traumatico con il reale».

dietro un significante.³⁷ L'oggetto sublimatorio nella poesia zanzottiana non è mai fornito al lettore in assenza di un intermediario, di un filtro significativo che in questo caso è incarnato dal simbolo dell'oggetto femminile. Zanzotto definisce il dettaglio tratto dalla prima tavola del test di Rorschach come «una figura femminile, una specie di fantasma che però coinciderebbe, per certi aspetti, con il sesso femminile, che a sua volta è emblema di un mancamento».³⁸ Ed è solo per mezzo dell'enucleazione di un simbolo, di un nome di battaglia derivato dalla tradizione lirica provenzale, che è possibile nominare la *domina*, la Cosa femminile, rendendola rappresentabile attraverso un significante altro.

Il problema della rappresentabilità dell'oggetto e della sua descrizione in quanto oggetto femminile, rimanda ulteriormente alla teoria della sublimazione lacaniana. Infatti, l'accento posto sulla caratterizzazione dell'oggetto sublimatorio come Cosa femminile sembra riecheggiare ad un livello la definizione di sublimazione da parte di Lacan, soprattutto per quanto concerne la sua influenza kleiniana:³⁹ la sublimazione, in questo senso, viene letta come una funzione restitutivo-riparatrice nei confronti delle ferite inferte dal Soggetto al corpo materno, incarnato nella Cosa femminile. Il merito riconosciuto a Melanie Klein da parte di Lacan sta appunto nell'aver collocato il nodo della sublimazione a partire dall'attaccamento del Soggetto all'oggetto fondamentale ed in qualche modo archetipico, ovvero la Cosa materna. In *Gli sguardi, i fatti e Senhal* è possibile rintracciare un'incredibile prossimità a questo tipo di suggestioni psicoanalitiche sia dal punto di vista della descrizione della ferita inferta all'oggetto femminile, sia per la sua erotizzazione.

Per quanto riguarda la rappresentazione della ferita è possibile rintracciare una serie di espressioni riconducibili all'area semantica della violenza, presente già nelle prime battute del poemetto: «- Doveva accadere laggiù che ti e ti e ti e ti / lo so che ti hanno || presa a coltellate», completato da una seconda e terza voce («-Ma ora vengono alle mani ora saltellano i coltelli / nei luoghi comuni e t'incide»), che tende a connettere il tema della ferita a quello della rappresentazione erotica del corpo materno-femminile (si veda, in questo senso la resa sinestetica delle «coltellate orgasmi», o l'effetto di zoom su alcuni particolari basso-corporei in «- Io sto gustando i tuoi sanguini i tuoi Es a milioni / sì tesoro, sì tette di lupa in sussulto», o in «e (in)ferimenti (non direi traumi, più) portati / su me e sul femineo femore»). La stessa luna-Diana sembra assumere il suo ruolo di oggetto materno fino ad arrivare ad identificarsi lei stessa trauma: in uno dei frammenti di questo discorso amoroso, essa è portata a coincidere con la ferita, recitando uno dei passaggi più lirici del componimento:⁴⁰ «Ero il trauma in questo immenso corpo di bel-

37 LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 179.

38 *Alcune osservazioni dell'autore*, in ZANZOTTO, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, cit., p. 45.

39 *L'oggetto e la Cosa*, in LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 125-126; MASSIMO RECALCATI, *Oggetto della sublimazione e oggetto melanconico*, in *Il miracolo della forma*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 22-24; per un maggiore approfondimento della prospettiva kleiniana sul tema, si veda MELANIE KLEIN, *Situazioni di angoscia infantile espresso in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, in *Scritti 1921-1958*, Torino, Boringhieri, 1986, pp. 239-248.

40 Nella poesia di Zanzotto questo movimento costante fra basso-corporeo e sublime non preclude la messa in atto di un processo di sublimazione attraverso il linguaggio. Si confronti anche la definizione del rapporto fra godimento e poesia in *Complemento*: «La sublimazione non è infatti quel che un fatuo volgo pensa, e non si esercita sempre obbligatoriamente nel senso del sublime. Il cambiamento di oggetto non fa necessariamente sparire l'oggetto sessuale, anzi: l'oggetto sessuale, sottolineato come tale, può fare la sua comparsa

lezza / corpo di bellezza è la selva in profumo d'autunno / in perdizione d'autunno [...]» ed ancora «La mia ferita mi ha delibata decifrata / mi ha accompagnata [...] la mia ferita è stata la mia sorte la mia corte il mio forte». Ma è in una delle ultime battute di questo dialogo impossibile che la luna è condotta a definirsi «Povera cosa, povere cose», rafforzando ulteriormente l'ipotesi riguardo alla presenza di una forte eco lacaniana, orientata verso l'interrogazione del registro reale, all'interno di *Gli sguardi, i fatti e Senhal*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABATI, VELIO, *Gli sguardi, i fatti e Senhal*, in *L'impossibilità della parola*, Roma, Bagatto Libri, 1996. (Citato a p. 290.)
- AGOSTI, STEFANO, *Un intervento su Gli Sguardi, i fatti e Senhal di Andrea Zanzotto*, in ANDREA ZANZOTTO, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, Milano, Mondadori, 1990. (Citato alle pp. 284-286, 289, 291, 295, 296.) (Citato alle pp. 285, 292.)
- *Una lunga complicità*, Milano, il Saggiatore, 2015. (Citato a p. 292.)
- ANTONELLO, PIERPAOLO, *Macchine, futurismi e altri miti del Moderno*, in *Contro il materialismo: le "due culture" in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Aragno, 2012. (Citato a p. 287.)
- BENJAMIN, WALTER, *Al planetario*, in *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 71-73. (Citato a p. 288.)
- BRAUNSTEIN, NESTOR, *Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan*, in *Cambridge companion to Lacan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 102-115. (Citato a p. 294.)
- CALABRESE, SILVANA, *Theatrum Mundi. Sbarco sulla luna*, Roma, Aracne, 2011. (Citato a p. 289.)
- CAMILLETTI, FABIO, *Introduzione*, in *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Oxford, Peter Lang, 2018. (Citato a p. 288.)
- CARBONE, MATTIA, *Introduzione*, in ANDREA ZANZOTTO, *Gli sguardi, i fatti e Senhal*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017. (Citato a p. 289.)
- CUCCHI, MAURIZIO, *La beltà presa a coltellate?*, in «Studi Novecenteschi», IV (1974), pp. 251-271. (Citato a p. 285.)
- DAL BIANCO, STEFANO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999. (Citato alle pp. 284-286, 291, 296.) (Citato alle pp. 284, 285.)
- DE GRAZIA, VICTORIA, *The Irresistible Empire: America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2005. (Citato a p. 286.)
- DEAHL, JAMES, *Under the Watchful Eye: Poetry and Discourse*, Fredericton, Broken Jaw Press, 1995. (Citato a p. 291.)
- ECO, UMBERTO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1976. (Citato a p. 289.)

nella sublimazione. Il gioco sessuale più crudo può essere oggetto di una poesia, senza perciò che questa perda il suo intento sublimante» (LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 190).

- FORTINI, FRANCO, *Viaggio sulla luna*, in *Un giorno o l'altro*, Macerata, Quodlibet, 2006. (Citato a p. 288.)
- GIUSTI, FRANCESCO, *The Object of Desire in Lyric Poetry: Some Considerations on Sublimation*, in «Between», III/5 (2013), pp. 1-33. (Citato a p. 293.)
- GUNDLE, STEPHEN e MARCO GUANI, *L'Americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo negli anni Cinquanta*, in «Quaderni Storici» (1986), pp. 561-594. (Citato a p. 286.)
- KLEIN, MELANIE, *Situazioni di angoscia infantile espresso in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, in *Scritti 1921-1958*, Torino, Boringhieri, 1986, pp. 239-248. (Citato a p. 295.)
- LACAN, JACQUES, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, Einaudi, 2008. (Citato alle pp. 293-296.)
- LEVI, PRIMO, *La luna e noi*, in *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985. (Citato a p. 293.)
- MONTALE, EUGENIO, *La poesia di Zanzotto*, in «Il Corriere della Sera» (1 giugno 1968), p. 3. (Citato a p. 284.)
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Il caos*, Milano, Garzanti, 2015. (Citato a p. 286.)
- *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 2015. (Citato a p. 286.)
- RABONI, GIOVANNI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di ANDREA CORTELESSA, Milano, Garzanti, 2005. (Citato a p. 284.)
- RECALCATI, MASSIMO, *Il trauma della poesia*, in *Il miracolo della forma*, Milano, Mondadori, 2011. (Citato a p. 294.)
- *Oggetto della sublimazione e oggetto melanconico*, in *Il miracolo della forma*, Milano, Mondadori, 2011. (Citato a p. 295.)
- RIGONI, MARIO ANDREA, *Saggi sul pensiero leopardiano*, Padova, Cleup, 1982. (Citato a p. 287.)
- ROSSELLI, AMELIA, *La Libellula. Panegirico della libertà*, Milano, SE, 1996. (Citato a p. 289.)
- VANHEULE, STIJN, *The Subject of Psychosis: A Lacanian Perspective*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011. (Citato a p. 291.)
- WELLE, JOHN P., *From Babel to Pentecost: The poetry of Andrea Zanzotto*, in «World Literary Today», LVIII (1984), pp. 377-380. (Citato a p. 283.)
- ZANZOTTO, ANDREA, *Divagazioni su temi leopardiani*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di MARIO ANDREA RIGONI, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 443-446. (Citato a p. 287.)
- *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, Milano, Mondadori, 1990. (Citato alle pp. 284-286, 289, 291, 295, 296.)
- *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999. (Citato alle pp. 284-286, 291, 296.)
- ZINATO, EMANUELE, *Teorici marxisti fra totalità e frammento: I modelli di Gramsci, Benjamin e Adorno*, in STEFANO BRUGNOLO, DAVIDE COLUSSI, SERGIO ZATTI et al., *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci, 2016, pp. 159-184. (Citato a p. 287.)

PAROLE CHIAVE

Andrea Zanzotto; Jacques Lacan; Theory of the Lyric; Three orders; Reception studies; Moon-landing; Giacomo Leopardi; psychoanalysis; literary theory; stylistics.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Roberto Binetti è dottorando presso il dipartimento di Medieval and Modern Languages della University of Oxford (Christ Church), dove lavora ad un progetto di ricerca incentrato sulla scrittura poetica femminile negli anni Settanta, supervisionato dalla professoressa Emanuela Tandello e dal professor Nicola Gardini.

Durante la laurea triennale ha trascorso un periodo di studio e di ricerca presso la University of St Andrews ed ha discusso una tesi dal titolo *“Fuori del linguaggio dei sensi abbandonati”*. *L'istanza dell'Inconscio in Variazioni Belliche di Amelia Rosselli*, con relatore il professor Emanuele Zinato.

Ha scritto un saggio pubblicato sulla rivista «Studi Novecenteschi» dal titolo *La funzione Rosselli. Genealogia poetica di una letteratura minore* (xcv, 2018) che, attraverso l'utilizzo della categoria deleuziana di “letteratura minore”, tenta una messa in relazione della poesia di Amelia Rosselli con quella di Cesare Viviani e di Valerio Magrelli.

Per il conseguimento del titolo magistrale, ha lavorato ad un progetto incentrato sulla poesia italiana degli anni Settanta, con particolare riferimento alla produzione di A. Zanzotto e di F. Fortini, fra Padova, Cambridge e Siena, supervisionato dai professori Emanuele Zinato, Robert S. C. Gordon e Fabio Magro.

roberto.binetti@chch.ox.ac.uk


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ROBERTO BINETTI, *Il godimento e l'oggetto lunare. Per una lettura lacaniana de Gli sguardi, i fatti e Senhal di Andrea Zanzotto*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 283–298.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA RICEZIONE EDITORIALE DI MAX FRISCH IN ITALIA (1959-1973). ASCESA DI UNO SVIZZERO *ENGAGÉ**

BARBARA JULIETA BELLINI – *Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*

La prima traduzione di Max Frisch in italiano viene pubblicata da Mondadori nel 1959: si tratta di *Stiller*, romanzo uscito da Suhrkamp cinque anni prima. L'editore milanese ne acquista i diritti nel 1955 e i continui rinvii della pubblicazione permettono alla giovane Feltrinelli di assicurarsi, nel frattempo, sia il romanzo successivo di Frisch, *Homo Faber*, che il suo *Diario d'antepace*, due opere in precedenza scartate dai consulenti sia di Mondadori che di Einaudi e che consacrano definitivamente l'autore in patria e all'estero. Così ha inizio una lettura dell'autore svizzero che è impregnata dell'interpretazione proposta dal suo amico e traduttore E. Filippini, consulente Feltrinelli dal 1957. Filippini presenta al pubblico italiano un Frisch d'avanguardia, in grado di coniugare nei propri testi l'*engagement* e la sperimentazione letteraria di cui le edizioni Feltrinelli, e più tardi il Gruppo '63, vogliono essere i rappresentanti. Accanto a questa lettura, che va per la maggiore presso la critica, se ne riconosce un'altra, contemporanea e opposta: è quella avanzata dall'einaudiano C. Cases, che interpreta Frisch in chiave realista e ne loda, già in *Stiller*, lo sguardo «vigile e critico» sulla società e sul clima intellettuale svizzeri. A partire dal 1973, in seguito al riassetto delle posizioni delle due case editrici nel campo letterario italiano, è Einaudi a pubblicare le ultime opere di Max Frisch, cominciando con il *Guglielmo Tell per la Scuola* e concludendo così una prima fase della traiettoria italiana dell'autore.

The first Italian translation of Max Frisch's works is published by Mondadori in 1959: it's *Stiller*, a novel which already has come out five years earlier. The editor in Milan has already acquired the rights in 1955 and the many postponements of the publication allow Feltrinelli, a young competitor, to acquire in the meantime Frisch's next novel, *Homo Faber*, as well as his first *Tagebuch*: both have been rejected by Mondadori and Einaudi and both contribute to consecrating Frisch in the German-speaking world as well as abroad. Thus begins the interpretation of his work which is strongly defined by the reading of a young consultant at Feltrinelli, E. Filippini, translator and friend of Frisch's. Filippini introduces him to the Italian public as an avant-garde author, capable of that mix between engagement and literary experimentation which Feltrinelli, and later the *Gruppo '63*, wanted to represent. But alongside this interpretation, another one, opposed to it, is suggested by C. Cases, consultant for Einaudi: he reads Frisch as a realist author and praises, already in *Stiller*, his «vigilant and critical» look upon swiss society and its intellectual environment. From 1973 onwards, following the rearrangement of the positions in Italy's editorial field, Einaudi starts publishing Frisch's later books, starting with *Guglielmo Tell per la Scuola* and thus concluding a first moment of the author's Italian trajectory.

Da giovane giornalista indeciso sulla propria carriera universitaria a simbolo della letteratura svizzera del suo secolo, Max Frisch percorre, negli anni tra il 1930 e l'80, una traiettoria lineare e ascendente. I primi lettori della sua produzione giovanile lo inseriscono tra i rappresentanti della *junge Generation*, un gruppo di autori svizzeri «apolitici fino a fascistoidi», nati poco prima della Guerra Mondiale, le cui opere hanno in comune un generico individualismo e toni nostalgici;¹ tale lettura è facilitata dal fatto che sia il romanzo del debutto, *Jürg Reinhart*² che la novella *Antwort aus der Stille*³ vengono

* Il presente articolo riprende e approfondisce la mia tesi di laurea, *Frisch, engagé, grenzüberschreitend: Entstehung und Rezeption des Werkes Max Frischs zwischen der Schweiz, Deutschland und Italien (1940-1970)*, Università di Trento / Technische Universität Dresden, 2017 (relatori Michele Sisto e Lars Koch).

1 JULIAN SCHÜTT, *Max Frisch. Biografie eines Aufstiegs*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2011, p. 145 e ss.

2 Prima edizione: MAX FRISCH, *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1934 (tuttora non ne è stata pubblicata un'edizione italiana).

3 Prima edizione: MAX FRISCH, *Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1937. Edizione italiana: MAX FRISCH, *Il silenzio Roma. Un racconto dalla montagna*, trad.

pubblicati dalla Deutsche Verlags-Anstalt, o Deva, una casa editrice di Stoccarda dalle posizioni reazionarie e neutrali nei confronti del regime nazionalsocialista.

L'affinità tra l'autore e l'editore tedesco non deve sorprendere: entrato nel campo intellettuale svizzero con i suoi articoli per la rivista conservatrice *Neue Zürcher Zeitung*, è soltanto a partire dagli anni Quaranta che Frisch ottiene riconoscimento, grazie alla sua produzione "impegnata", nei campi letterari svizzero e tedesco. Nel 1939, vista l'impossibilità, dettata dalla guerra, di farsi pubblicare da un editore tedesco, l'autore affida alla casa editrice zurighese Atlantis il suo primo diario, i *Blätter aus dem Brotsack*;⁴ poi si dedica, a partire dalla metà degli anni Quaranta, al teatro, dove la sua affinità con le tendenze *engagé* del secondo dopoguerra si manifesta in modo più evidente.

La sua posizione nel campo letterario svizzero si consolida sempre più: Frisch si sposta da un'iniziale conformità al *nomos* di tale campo,⁵ che gli garantisce la possibilità di farsi un nome nei circoli culturali di Zurigo, a un progressivo distacco ideologico e formale, riconoscibile già nelle pagine di critica sociale del *Tagebuch 1946-1949* e nelle *pièces* di ascendenza brechtiana degli anni Cinquanta. In quegli anni l'autore riceve riconoscimenti ufficiali del valore artistico delle proprie opere in ambito germanofono, soprattutto con *Stiller* (1954) e *Homo Faber* (1957) e al tempo stesso un trattamento diffidente da parte delle autorità svizzere, in quanto personalità «politicamente sospetta».⁶

Negli anni successivi, Frisch sperimenta nuove forme di scrittura, viaggia molto all'estero e stabilisce contatti con l'intelligenza svizzera e non. La sua ascesa si protrae con la fortuna di *Andorra* (1961), poi col romanzo *Mein Name sei: Gantenbein* (1964); l'entrata nel Gruppo Olten⁷ nel 1970 lo consacra anche in patria quale intellettuale impegnato, voce della propria generazione, drammaturgo e romanziere svizzero all'altezza della letteratura europea. Le pubblicazioni degli anni Settanta – tra gli altri: il secondo *Tagebuch* (1972), *Der Mensch erscheint im Holozän* (1978), *Triptychon. Drei szenische Bilder* (1978) – consolidano la posizione dell'autore: questi testi si aprono a nuove tematiche (l'ossessione per la vecchiaia e la morte, ad esempio, l'inquietudine per i problemi ambientali e l'interesse per l'ecologia), consentendo a un Frisch ormai affermato di non ripetersi in modo sterile né cristallizzarsi nella propria produzione passata.

da PAOLA DEL ZOPPO, Roma, Del Vecchio Editore, 2013.

- 4 MAX FRISCH, *Blätter aus dem Brotsack* [t.o. *Aus dem Tagebuch eines Soldaten*], Zürich, Atlantis, 1940; edizione italiana: MAX FRISCH, *Fogli dal tascapane*, trad. da DANIELA IDRA, Bellinzona, Casagrande, 2000.
- 5 *Nomos* che prescrive una letteratura a carattere tendenzialmente locale e pedagogico, i cui modelli si riconoscono, ad esempio, in Jeremias Gotthelf (1797-1854) e Gottfried Keller (1819-1890). Cfr. JÁNOS SZABÓ, *Erzieher und Verweigerer. Zur Deutschsprachigen Gegenwartprosa der Schweiz*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989.
- 6 VOLKER WEIDERMAN, *Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2010, p. 122.
- 7 Si tratta di un gruppo di autori riunitosi a Olten nel 1970, dopo aver abbandonato l'associazione degli scrittori svizzeri (*Schweizerischer Schriftstellerverein*) a causa dello scandalo in merito alla distribuzione dello *Zivilverteidigungsbuch*. Maurice Zermatten, presidente dell'associazione, aveva infatti contribuito alla versione francese di questo testo, che il governo svizzero aveva distribuito ai cittadini per metterli in guardia di fronte all'avanzata del totalitarismo sovietico, rappresentato come il principale nemico della stabilità politica elvetica. Il gruppo Olten, nella sua formazione, s'ispira al Gruppo 47, persegue obiettivi di ordine sia culturale che politico e mira dichiaratamente alla costruzione di una società socialista democratica. V. HANS MÜHLETHALER, *Die Gruppe Olten: das Erbe einer rebellierenden Schriftstellergeneration*, Sauerländer, Aarau, 1989.

Fuori dall'ambito germanofono la ricezione di Frisch appare meno lineare. In Italia il suo nome non compare nelle librerie fino alla fine del 1959; poi Mondadori, Feltrinelli ed Einaudi si spartiscono i suoi libri – tre case editrici che propongono visioni diverse del fatto letterario e, conseguentemente, anche letture diverse dell'opera di Frisch. Per comprendere quali motivi portano questi editori ad acquisire o scartare i suoi libri, e in che modo essi li interpretano e poi eventualmente li inseriscono nel proprio catalogo, è necessario ricostruire le condizioni del campo culturale italiano nel momento in cui *Stiller*, *Homo Faber* e il *Tagebuch 1946-1949* vengono sottoposti al giudizio dei consulenti editoriali.

L'obiettivo del presente articolo è ricostruire, con gli strumenti forniti dalla teoria dei campi di Pierre Bourdieu,⁸ il contesto in cui gli editori italiani si appropriano dell'opera di Max Frisch: per ricostruire le condizioni della produzione e circolazione dei suoi testi, prenderò in esame le posizioni degli agenti che mediano la loro introduzione nel campo italiano. In questo caso in particolare, si tratta soprattutto della casa editrice Feltrinelli e di uno dei suoi collaboratori per la letteratura in lingua tedesca, Enrico Filippini: cercherò di mettere in evidenza come e in che misura, insieme ad altri mediatori, abbia contribuito alla costruzione della figura di Max Frisch e al suo posizionamento all'interno del campo italiano.

Nel mio lavoro ho considerato i pareri di lettura delle case editrici italiane che permettono di ricostruire i tempi e modi d'interpretazione delle opere; i carteggi fra l'autore e i suoi mediatori, che testimoniano l'evolversi dei rapporti di Frisch con gli agenti del campo italiano; le prime edizioni delle opere, le cui copertine rivelano nel modo più diretto la presentazione che ne viene proposta al pubblico; infine le recensioni su giornali e riviste dell'epoca, che mostrano, o meglio costituiscono la ricezione vera e propria dell'autore e dei suoi testi. Vista la mole di materiale raccolto e da raccogliere, ho scelto, nell'economia di questo articolo, di focalizzare l'attenzione sulle opere editte tra il 1959 e il 1973, anno in cui Einaudi pubblica il *Guglielmo Tell per la scuola*, interrompendo più di dieci anni di mediazione svolta quasi esclusivamente da Feltrinelli e concludendone così una prima fase. Limiterò inoltre l'oggetto di studio all'accoglienza delle pubblicazioni, e non delle messe in scena delle opere teatrali, la cui analisi richiederebbe uno studio a sé.

I PRIME LETTURE E ACQUISIZIONE DI *STILLER* (1955-1959)

«[M]olto intellettualistico e mattone. Propongo di rifiutare»: così Remo Cantoni, in un parere di lettura del 1955 per Mondadori,⁹ esprime il suo «no» all'acquisto di *Stiller*. Una risposta negativa che trova un'eco, seppur meno lapidaria, nelle opinioni di altri lettori – Lavinia Mazzucchetti, Ruth Domino Tassoni, Giovanna Federici Ajroldi

8 V. PIERRE BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 e *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», CXLV (2002), pp. 3-8.

9 Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, AB, b. 30, fasc. 66 (Max Frisch) [d'ora in poi: Milano, AS Mondadori, AB], *Parere di lettura di Remo Cantoni su Max Frisch, Stiller*, 15/9/1955, ms. e ds. Il parere completo recita: «Buon livello letterario, ma mi pare molto intellettualistico e mattone. Propongo di rifiutare».

– che valutano il romanzo a un anno di distanza dalla sua prima edizione tedesca. Eppure, entro la fine dello stesso anno, Mondadori ne acquisterà ugualmente i diritti, senza pubblicarlo tuttavia fino al 1959 quando, ormai, il successivo romanzo di Frisch, *Homo Faber*, sarà dato alle stampe da Feltrinelli. Che cos'è successo in quei cinque anni? Perché *Stiller* viene scartato e insieme acquistato, poi abbandonato in un cassetto e infine con grande ritardo pubblicato?

In realtà Mondadori si interessa al romanzo già nel dicembre '54: la sua corrispondenza con Suhrkamp nell'estate del '55 testimonia una serie di malintesi e inconvenienti postali che ritardano di circa sette mesi la lettura e valutazione dell'opera da parte della casa editrice italiana. Questa avviene perciò, su sollecitazione dei rappresentanti tedeschi, in modo piuttosto sbrigativo. Le reticenze dei consulenti editoriali in merito a *Stiller* sono spiegate chiaramente nei loro pareri e si lasciano ricondurre a due motivi principali: il romanzo è troppo lungo e può annoiare o confondere i lettori.¹⁰ Ma a queste critiche legate alla commerciabilità dell'opera si accompagnano, negli stessi pareri, molti apprezzamenti del romanzo, di cui si applaudono il livello letterario, la costruzione elaborata, l'originalità, il carattere politico della critica alla società svizzera.

È interessante sottolineare che già in questi primi documenti viene fatto riferimento alla valenza politica dell'opera, ma che questa valenza non è mai considerata centrale: secondo Federici Ajroldi il romanzo «sminuzza il motivo esistenzialista»; Tassoni ne distingue tre motivi principali, tra cui la critica sociale non compare affatto (sarebbero il «problema dell'identità», la «drammatizzazione di un pensiero di Kierkegaard circa la paura di se stessi e l'accettazione della propria personalità con un atto di libera volontà» e «i problemi del matrimonio, libertà individuale entro tale legame, adulterio, frigidità ecc.»); tutto il resto non sarebbe altro, per l'una e l'altra lettrice rispettivamente, che «umoristiche digressioni» e «momenti minori».¹¹ Forse è Mazzucchetti, consulente di lungo corso della Medusa, la collana a cui il romanzo è destinato, ad apprezzare più di tutti il peso politico dell'opera, arrivando a descrivere Frisch come «il "genio" della Svizzera tedesca postbellica, che però, sentendosi incompreso o frainteso in patria, è riuscito ad evadere fuor dal "villaggio" e a diventare un tedesco moderno di tipo europeo» grazie anche alla «polemica con la propria patria... alla quale lui può dire tutto quanto non possono efficacemente ripetere i non direttissimi discendenti di G. Tell».¹²

¹⁰ Mazzucchetti scrive: «A me sembra molto spesso prolisso. E la mia esitazione [sic] nasce di fronte all'impresa di dare al pubblico italiano un volume così costoso per traduzione e mole di un nome del tutto ignoto a noi, e non proprio debuttante, perché Frisch mi pare di ricordare sia già calvo...» (Milano, AS Mondadori, AB, *Parere di prima lettura di Lavinia Mazzucchetti su Max Frisch, Stiller*, 31/8/1955, ms. e ds.). Domino Tassoni spiega: «Un romanzo certamente pieno [...]: non mancano tuttavia alcuni difetti, forse proprio a causa di tale pienezza. Il continuo spostamento di personalità, una riflettente l'altra, confonde il lettore» (Milano, AS Mondadori, AB, *Parere di seconda lettura di Ruth Domino Tassoni su Max Frisch, Stiller*, 6/9/1955, ms. e ds.). Federici Ajroldi conclude il suo parere proponendo di ridimensionare il romanzo: «[...] le ripetizioni incalzanti ma forse troppo frequenti lo rendono talvolta greve. [...] Per il gusto italiano il romanzo dovrebbe venir limitato e ridotto e non tutte le 576 pagine mi sembrano necessarie alla comprensione dei personaggi» (Milano, AS Mondadori, AB, *Parere di terza lettura di Giovanna Federici Ajroldi su Max Frisch, Stiller*, 4/10/1955, ms. e ds.).

¹¹ Nei già citati pareri di seconda e terza lettura, v. nota precedente.

¹² Parere di lettura di Mazzucchetti su *Stiller*, cit. La Mazzucchetti, a lungo residente in Svizzera, era con ogni probabilità la germanista che più familiarità aveva con l'opera di Frisch: già nel 1946, quando Frisch stava

Il relativo disinteresse dei collaboratori di Mondadori per questo aspetto di *Stiller* è coerente con la posizione che la casa editrice occupa in questa fase: il peso politico delle opere viene considerato dall'editore come un elemento di disturbo; i suoi consulenti scelgono dunque con cognizione di causa di non metterlo in risalto nella loro presentazione del volume. Anni dopo, in effetti, i risvolti di copertina di *Stiller* non recheranno il minimo riferimento alla critica sociale ed evidenzieranno invece l'«interrogativo pirandelliano», l'«angoscioso problema dell'identità», il «quesito kierkegaardiano della persona umana accettata con un atto di libero arbitrio». Soltanto si accennerà a un «appassionante amore del vero» e si definirà il (non ancora tradotto) *Tagebuch* come un «vero documento della nostra epoca».¹³

Tale scelta di passare sotto silenzio questo aspetto del romanzo contrasta manifestamente con la lettura che se ne diffonde, negli stessi anni, sia in ambito germanofono che in Italia, attraverso una recensione dell'edizione originale scritta da Cesare Cases per *Lo spettatore italiano*.¹⁴ In questa sede il consulente dell'Einaudi si concentra, in modo diametralmente opposto ai consulenti di Mondadori, proprio sul carattere «sociale» del romanzo, e ridimensiona esplicitamente il peso del suo «pirandellismo»:

[...] di questo kierkegaardismo, o pirandellismo dimidiato (poiché qui l'assunzione di un'altra personalità non smuove la realtà dell'io), ci si può largamente dimenticare leggendo il libro, ciò che costituisce uno dei suoi massimi pregi [...]. Dietro *Stiller* c'è tutto un clima elvetico, anzi specificatamente zurighese, visto con occhio vigile e critico.¹⁵

Lungi dall'attenuare l'importanza della valenza politica, il marxista Cases predilige una lettura impegnata e realista del romanzo, in virtù della sua componente di critica sociale e quindi del suo carattere «utile».¹⁶ Nel commentare la struttura del romanzo,

ancora emergendo in ambito germanofono, ne aveva segnalato la produzione drammatica in un suo articolo per «L'illustrazione italiana», dove parla dell'autore come di uno «sperimentatore che supererebbe la realtà contingente per raggiungere l'universalità dei problemi dello spirito». L'articolo, comparso col titolo *Teatro europeo a Zurigo* il 15/9/1946 (pp. 162-163) è riassunto in ALESSANDRA BASILICO, *Ritratto di una germanista: Lavinia Mazzucchetti*, tesi di laurea, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1990/1991, p. 348, scheda n. 303.

¹³ Risvolti di copertina (anonimi) della prima edizione di MAX FRISCH, *Stiller*, Milano, Mondadori, 1959.

¹⁴ Cesare Cases è consulente editoriale presso Einaudi dal 1954 e diventa, tra 1960 il 1966, direttore della sede romana. Germanista con formazione filosofica, è membro del Partito Comunista (fino al 1959) ed è influenzato, soprattutto nei suoi primi anni di attività, dal marxismo di stampo lukácsiano.

¹⁵ La recensione, pubblicata nell'aprile 1955, è stata poi raccolta in CESARE CASES, *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 251-254, qui p. 252.

¹⁶ Cfr. ALESSANDRO BOSCO, *Enrico Filippini e la ricezione di Max Frisch in Italia*. *Stiller*, Homo faber e il Diario d'antepace (1959-1962), in «Chi sono io? Chi altro c'è lì?». *Prospettive letterarie dalla e sulla Svizzera italiana*, a cura di TATIANA CRIVELLI e LAURA LAZZARI, Firenze, Cesati, 2016, pp. 45-65, qui alle pp. 45-47. Cases si considera un discepolo di György Lukács: cfr. CESARE CASES, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985. Per quanto riguarda la ricerca di una letteratura «utile» e l'ostilità verso la ricerca formale, si veda la riflessione di Cases sui due «filoni» della letteratura «neocapitalistica» in coda a un suo parere di lettura per Einaudi: «Questa tendenza della letteratura a scindersi in due filoni, uno utile e leggibile, ma piatto, e l'altro inutile e illeggibile, ma con la capacità di spruzzare molto fumo negli occhi, mi sembra che sia propria non solo della Germania, ma di tutta l'area neocapitalistica, e quindi bisogna decidersi a optare per l'una o per l'altra corrente» (CESARE CASES, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di MICHELE SISTO, Torino, Aragno, 2013, p. 416).

Cases si limita a valutarne l'intreccio come «romanzesco e assurdo»,¹⁷ laddove altri ne lodano la costruzione complessa.¹⁸ In fondo alla recensione, Cases insiste:

La fortuna di Max Frisch, in questo romanzo, è stata quella di aver incontrato questa base reale delle sue vaghe, astratte aspirazioni verso un'opera d'arte che definisse i rapporti tra sogno e realtà. Ci ha dato così forse qualche cosa di meno di quanto si riprometteva: un quadro dell'intellettuale svizzero e non della condizione umana in generale. Ma in compenso ci ha dato qualche cosa di concreto e di sentito, un caso estremo che attinge la propria verità psicologica non da postulati ideologici od estetici, ma dall'estremità di una reale situazione oggettiva, per parziale che essa sia.¹⁹

L'apprezzamento di Cases per *Stiller* si concentra su un realismo che l'autore realizzerebbe *malgré lui*: il consulente dell'Einaudi non attribuisce a Frisch l'intenzione di scrivere un romanzo realista; questa qualità, che per lui costituisce il principale pregio dell'opera, non sarebbe altro che il colpo di «fortuna» di un autore dalle «vaghe, astratte aspirazioni». Questo potrebbe spiegare, almeno parzialmente, il relativo disinteresse della casa editrice torinese per Frisch in questa sua prima fase.²⁰

Quel che accomuna la valutazione di Cases e quella dei lettori di Mondadori è la convinzione, pur suscitata da ragioni divergenti, di trovarsi di fronte a un caso letterario insolito, da tenere «in molta considerazione, pur non essendo un capolavoro»,²¹ come osserva Mazzucchetti. Ma tale apprezzamento non basta a far pubblicare il romanzo: il momento decisivo sembra verificarsi, invece, quando Maria Luisa Spaziani, allora giovane poetessa residente a Parigi, invia alla casa editrice una nota in cui segnala il romanzo di Frisch e lo definisce «un libro importante, che s'impone sempre più e che sta ottenendo un enorme successo all'estero» e «un caso raro di best-seller che è anche una vera opera letteraria». ²² La nota è accompagnata da una domanda, aggiunta a penna a pochi giorni

17 Il riferimento è rivolto in realtà a *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle*, dello stesso Frisch, in un parere di lettura per Einaudi del 1957. Tra parentesi, però, scrive Cases: «lo è anche in *Stiller*, ma meno» (*ivi*, p. 169).

18 Nel suo primo parere di lettura a *Stiller*, Mazzucchetti scrive che «Frisch è senza dubbio un narratore, sa creare un protagonista, sa costruire un romanzo: si serve con forse troppo evidente abilità di tecniche *à rebours*, di interpolazione ecc., senza il coraggio della volgare antica autobiografia o biografia, ma non diventa per questo oscuro o illeggibile». Anni dopo Aloisio Rendi, che tradurrà per Feltrinelli *Homo Faber* e parte del teatro, celebrerà la «raffinata costruzione narrativa» di *Stiller* (ALOISIO RENDI, *La letteratura tedesca contemporanea*, in «Comunità», CI (1962), pp. 48-57, a p. 55).

19 CASES, *Saggi e note di letteratura tedesca*, cit., pp. 253-254.

20 Einaudi diventerà la casa editrice di Max Frisch negli anni '70, quando acquisirà i diritti per pubblicare il *Guglielmo Tell per la scuola* (vedi oltre).

21 Parere di lettura di Mazzucchetti su *Stiller*, cit.

22 Milano, AS Mondadori, AB, *Nota editoriale anonima su Max Frisch, Stiller*, 16/9/1955, ms. e ds. La nota è introdotta dal chiarimento «Maria Luisa Spaziani scrive il 12 settembre» e testimonia le incertezze del consiglio editoriale precedenti l'acquisto. La prima raccolta di Spaziani, *Le acque del Sabato*, era stata edita nel '54 e accolta con grande entusiasmo nella prima recensione di Emilio Cecchi; la poetessa aveva già lavorato per Mondadori come traduttrice (*Amicizie violente* di Clewes nel '51 e *Il mondo dell'arte* di Gombrich nel '52) e si era inserita nell'ambiente culturale italiano grazie soprattutto alla sua rivista letteraria *Il dado*, fondata nel '42 col titolo *Il girasole*. Il successo della sua prima pubblicazione e i legami con personalità di rilievo dei circoli intellettuali italiani e internazionali (tra gli altri: Eugenio Montale, Leonardo Sinisgalli, Ezra Pound) potrebbero giustificare il peso della sua opinione agli occhi dell'editore.

di distanza: «Resta immutato il NO del Direttore Generale?». L'appunto della Spaziani, pubblicata da Mondadori per la prima volta e con grande successo l'anno precedente, e soprattutto il suo riferimento al successo internazionale dell'opera, hanno un effetto determinante nel processo di acquisizione del romanzo: meno di quattro mesi dopo, il 6 dicembre del 1955, Mondadori firma il contratto che gli conferisce i diritti su *Stiller*.

Per tutto l'anno successivo, tuttavia, non si ritrova nell'archivio della casa editrice alcun documento relativo a Max Frisch; soltanto tra la fine del 1957 e il '58, quando giunge voce che la traduzione francese presso Grasset²³ sta riscuotendo un grande successo e diffondendo il nome dell'autore, il romanzo viene recuperato e riproposto in lettura ai consulenti editoriali. Questi devono così pronunciarsi ancora una volta sul testo già acquistato, ma nel '58 i pareri sembrano propendere ancora più di prima per il «no»: Fernanda Pivano osserva scettica che «non si capisce perché sia stato dato in traduzione» e liquida il testo con un secco «no perché è noioso»;²⁴ Mazzucchetti sottolinea l'inattualità del romanzo, ribadendo che «avendolo preso, bisognava pubblicarlo subito, cioè nel 1956 al più tardi. Ora è già invecchiato».²⁵ Elio Vittorini, che dal '56 aveva assunto una responsabilità sempre maggiore nel coordinare le opinioni dei consulenti e indirizzare le scelte editoriali di Mondadori,²⁶ accoglie i due pareri e giudica il romanzo «faticoso da leggere e di gusto inattuale. [...] Sommato tutto da scartare tranne che non lo si voglia mettere nel *Ponte*».²⁷

Questi pareri negativi, tuttavia, non sono sufficienti a fare da contrappeso all'incontro tra Suhrkamp ed Enzo Orlandi alla Fiera di Francoforte del '58.²⁸ In quell'occasione, mentre lo stesso Max Frisch apre la fiera con il discorso *Öffentlichkeit als Partner*,²⁹ l'editore tedesco esprime la propria volontà di «annullare definitivamente in [*sic*] contratto [...] se la Mondadori non termina la stampa del volume entro l'ottobre 1959».³⁰ È l'ottobre del 1958: il successo in Francia conferma che Frisch ha ottenuto prestigio internazionale;³¹ intanto Feltrinelli si è assicurato il romanzo rifiutato da Mondadori, *Homo*

23 MAX FRISCH, *Je ne suis pas Stiller*, trad. da SOLANGE DE LALÈNE, Paris, Grasset, 1957.

24 Milano, AS Mondadori, *AB*, *Giudizio di Pivano su Max Frisch, Stiller*, 22/4/1958, ds.

25 Milano, AS Mondadori, *AB*, *Giudizio di Lavinia Mazzucchetti su Max Frisch, Stiller*, 30/4/1958, ds.

26 Cfr. GIAN CARLO FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 197 e ss. Cfr. ANNA ANTONELLO e MICHELE SISTO (a cura di), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2017, pp. 213-239.

27 È Elio Vittorini con ogni probabilità l'autore del parere sottoscritto «EV». In: Milano, AS Mondadori, *AB*, *Giudizio di EV su Max Frisch, Stiller*, 1958, ds. «Il Ponte» era una collana di narrativa straniera moderna e contemporanea attiva tra il 1946 e il 1960 (GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 136).

28 Enzo Orlandi è direttore di diverse collane presso Mondadori; lo scambio di lettere con Mondadori in merito a questo incontro si farà tramite Massimo Sani, corrispondente per i periodici Mondadori in Germania dal 1958 al 1965.

29 Pubblicato anni dopo nella raccolta omonima di saggi e discorsi pubblici (MAX FRISCH, *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967).

30 Così Massimo Sani racconta all'editore l'incontro in una lettera del 2/10/1958 citata in: Milano, AS Mondadori, *AB*, *Appunto anonimo per la proprietà letteraria*, 4/10/1958, ds.

31 Oltre alla già citata segnalazione di Maria Luisa Spaziani, anche in una nota di Elio Vittorini, redatta in seguito a un'intervista con André Maurois, collaboratore della casa editrice Grasset, si legge che «l'indicazione di Maurois dovrebbe indurci a pubblicarlo finalmente» (Milano, AS Mondadori, *AB*, *Nota di Elio Vittorini su Max Frisch, Stiller*, 12/11/1957, ds.).

Faber, che in Germania è valso all'autore il prestigioso Georg-Büchner-Preis, conferito per la prima volta a uno scrittore non tedesco.³² Mondadori, incalzato in questo modo, con un anno di tempo a disposizione per portare a termine la pubblicazione e messo di fronte al rischio di perdere definitivamente un autore dal successo sempre maggiore, conferma quindi subito la sua «ferma intenzione di pubblicare il libro di Frisch». Il provvedimento di Mondadori, poi, non si limita a questo impegno: l'editore esprime ugualmente il desiderio di «assicurar[si] l'opzione [...] del *Tagebuch*» e si dice interessato anche ad acquistare *Homo Faber*, qualora non sia vero che il romanzo è già stato venduto.³³ È con queste premesse che *Stiller* viene mandato in stampa, seppure con diversi tagli nella traduzione,³⁴ nel settembre del 1959.

2 I RIFIUTI DI MONDADORI ED EINAUDI: *DIE SCHWIERIGEN*, *HOMO FABER* E IL *TAGEBUCH*

La mancata pubblicazione delle altre opere pubblicate da Frisch fino a questo punto – nel 1959, intanto, il *Tagebuch* è già alla sua seconda edizione in Germania – è in parte conseguenza del “ritardo” nell'uscita di *Stiller*. I pareri di lettura di casa Einaudi e Mondadori per *Die Schwierigen*, *Homo Faber* e il *Tagebuch* non mancano di accennare a quel romanzo considerato da tutti superiore, eppure non ancora pubblicato.

Nel già citato parere di Cases in merito a *Die Schwierigen*, il critico scrive che «se non si è tradotto *Stiller* non c'è ragione di tradurre questo»;³⁵ Mazzucchetti, dal canto suo, insiste in più occasioni sulla superiorità del romanzo già acquistato e insieme sul potenziale, anche in termini economici, di Max Frisch, che rimarrebbe «uno degli autori che possono dare ancora domani libri notevoli, se anche non sommi e che comunque è probabile trovi sempre un editore italiano», soprattutto nel caso in cui la sua produzione teatrale dovesse penetrare in Italia.³⁶ Ma pure nella convinzione del valore di Frisch, Mazzucchetti esita a consigliare all'editore l'acquisto di ulteriori libri, dal momento che «il precedente “gran romanzo” *Stiller*»³⁷ prende ancora polvere in casa Mondadori. Elio Vittorini accoglie i giudizi della Mazzucchetti e li ribadisce a sua volta nei propri pareri per *Homo Faber* nel '57 e per il *Tagebuch* nel '59, in cui scrive:

Minestra riscaldata, dice la Mazzucchetti. Si tratta di un diario il cui interesse consiste quasi unicamente nel fatto che l'autore parla male dei suoi compatriot-

32 Nello stesso anno (1958), Frisch riceve anche il Literaturpreis di Zurigo e il premio internazionale Charles Veillon.

33 Milano, AS Mondadori, *AB*, *Arnoldo Mondadori a Massimo Sani*, Milano, 2/10/1958, ds.

34 Nella stessa lettera di Mondadori a Sani si fa riferimento al bisogno di mettere in contatto la traduttrice, Amiana Pandolfi, con Max Frisch, visto che questi si sarebbe detto insoddisfatto della versione italiana. Restano da indagare i criteri che hanno guidato Pandolfi nella selezione dei brani da tagliare.

35 CASES, *Scegliendo e scartando*, cit., p. 169.

36 AS Mondadori, Segreteria editoriale estero – giudizi di lettura, fasc. Max Frisch, *Postilla al parere di lettura di Lavinia Mazzucchetti su Max Frisch, Homo Faber*, 15 ottobre 1957, ds. e ms.

37 Nello stesso parere a *Homo Faber* del 1957.

ti svizzeri. Contentiamoci del romanzo che abbiamo di Frisch, fin dal 1955 e che ancora non abbiamo potuto pubblicare. E scartiamo questo libro frammentario.³⁸

Acquisendo *Stiller*, Mondadori vuole salvaguardarsi un'opzione su uno scrittore promettente a detta di molti;³⁹ tutti i documenti lasciano supporre che una pubblicazione immediata e riuscita del romanzo l'avrebbe indotto ad assicurarsi anche le opere successive di Frisch, diventando così il suo editore italiano. Ma il ritardo nell'uscita di *Stiller*, determinando una prima rinuncia all'acquisto di *Homo Faber*, lascia il mercato aperto per l'autore svizzero, che troverà il suo editore in Feltrinelli.⁴⁰ In un primo momento, tale dispersione nella pubblicazione delle proprie opere pare contrariare Frisch, che in una lettera a Mondadori scrive

Es ist schade, dass meine italienischen Übersetzungen nicht in einem einzigen Verlag erscheinen, ich hätte es mir gewünscht, aber nun ist es so gekommen, dass Sie den *Stiller* und Feltrinelli den *Homo Faber* und das übrige haben. Wir wollen nun sehen, wer mehr Glück hat – ich wünsche mir, dass beide Glück haben!⁴¹

Nel decennio successivo sarebbe diventato evidente che ad affermarsi come l'editore italiano di Frisch è Feltrinelli, in particolare attraverso l'attività di Enrico Filippini.⁴²

3 EDITORIA «MILITANTE»: LOTTE IN CORSO NEL CAMPO LETTERARIO ITALIANO

Forse è Filippini a suggerire l'acquisto delle opere di Frisch a Feltrinelli;⁴³ di certo è lui a mantenere con l'autore svizzero un'amicizia durata anni e a impegnarsi personalmente nella traduzione, cura e diffusione dei suoi testi in Italia: nel '59 si occupa di correggere la traduzione di *Homo Faber* per mano di Aloisio Rendi,⁴⁴ e poco prima della comparsa

38 Milano, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Arnaldo Mondadori editore, Segreteria editoriale estero, fasc. Max Frisch, *Parere di lettura di Elio Vittorini su Max Frisch, Tagebuch*, Milano, 16 aprile 1959, ds. e ms. Una nota a penna del 25/4/59 sancisce con la scritta «d'accordo» il rifiuto del *Tagebuch*. La citazione della Mazzucchetti è nel suo parere di lettura del 10 marzo 1959.

39 Nel paragrafo 8 del contratto d'acquisto è specificato che «la Suhrkamp accorda alla Mondadori una opzione sulla prossima opera di Max Frisch e la Mondadori si impegna a decidere, entro due mesi, se intende fare un contratto per la nuova opera».

40 Il contratto d'acquisto di *Homo Faber* viene firmato, presso Feltrinelli, tra ottobre e novembre del '58.

41 «È un peccato che le mie traduzioni in italiano non escano da un solo editore, mi sarebbe piaciuto, ma ormai è andata così, Lei ha *Stiller* e Feltrinelli *Homo Faber* e il resto. Ora staremo a vedere chi ha più fortuna – io spero entrambi!» (Milano, AS Mondadori, *AB, Max Frisch a Mondadori*, 28/11/1959, ds). La traduzione dall'originale tedesco di questo e dei prossimi testi tratti dalla corrispondenza è mia, salvo ove indicato diversamente.

42 Di origine ticinese, con una solida formazione filosofica alle spalle (tradurrà in italiano buona parte delle opere di Husserl e Benjamin), Filippini è consulente e traduttore dal tedesco presso la giovane casa milanese dal 1960 e vi resta, lo vedremo, fino alla fine del decennio. La sua attività acquista un tale peso che Valerio Riva, suo collaboratore presso l'editore, sostiene che «metà del catalogo Feltrinelli, fino al 1968, è roba sua» (CARLO FELTRINELLI, *Senior service*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 210).

43 L'ipotesi è avanzata da BOSCO, *Enrico Filippini e la ricezione di Max Frisch in Italia*, cit., p. 48.

44 Frisch farà poi riferimento alle correzioni apportate da Feltrinelli e Filippini alla traduzione di Rendi, dicendosi preoccupato, nel '73, per la traduzione del secondo *Tagebuch*: «Ein wenig Sorge macht mir dabei die

del volume incontra l'autore per un'intervista «evidentemente finalizzat[a] al lancio del libro»,⁴⁵ che si trova in versione dattiloscritta in diverse copie presso l'archivio storico di Feltrinelli⁴⁶ ed è un indizio della lettura che la casa editrice propone dell'opera di Frisch.

Tale lettura testimonia l'uso 'militante' che Filippini fa delle traduzioni, ossia come l'appropriazione di opere straniere diventi il veicolo per difendere e diffondere una certa visione del fatto letterario. A questo proposito è opportuno fare un passo indietro e dedicare qualche riga alle lotte allora in corso nel campo italiano, per comprendere in che modo l'appropriazione di Frisch da parte di Feltrinelli contribuisce al consolidamento della posizione sostenuta dalla casa editrice.

Quando Feltrinelli entra in scena, nel 1954, ciascuno degli editori-protagonisti italiani ha già selezionato un proprio repertorio e si rivolge a un determinato pubblico. Con Bompiani e Mondadori in prima linea in termini di capitale economico, Einaudi ha messo in atto, nel corso del decennio precedente, un'«operazione di rinnovamento» per differenziarsi dalla concorrenza sul piano simbolico, puntando sul neorealismo impegnato e sulla «legittimazione di un'idea di letteratura, e in particolare di romanzo, ben più "larga" e lontana dai gusti del pubblico di massa di quella proposta da collane come "Medusa" o "Letteraria"». ⁴⁷ Seguendo la stessa strategia – i nuovi entranti in un campo ne

Übersetzung; ich kenne Aloiso [sic] Rendi persönlich, und wir beide erinnern uns an seine Übersetzung von *Homo Faber*, die Giangiacomo [sic] Feltrinelli und Enrico Filippini erheblich zu verbessern hatten. Nun höre ich von Enrico Filippini, dass er freundlicherweise bereit wäre, die Übersetzung von Rendi, sobald sie im Manuskript vorliegt, gründlich zu prüfen. Es wäre in unser beider Interesse, wenn wir von dieser Hilfe Gebrauch machen würden» (Milano, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli Editore, Archivio Storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, Corrispondenza generale per autori, fasc. 3054, 1949-1977, *Max Frisch a Inge Feltrinelli*, Berzona, 16/8/1973, ds). («Ma mi preoccupa un po' la traduzione: conosco Aloiso [sic] Rendi di persona, ed entrambi ci ricordiamo della sua traduzione di *Homo Faber*, che Giangiacomo [sic] Feltrinelli ed Enrico Filippini hanno dovuto correggere abbondantemente. Ora Enrico Filippini mi dice che lui sarebbe così gentile da rivedere nel dettaglio la traduzione di Rendi, non appena questa sarà pronta. Sarebbe nell'interesse di entrambi servirvi di questo aiuto»). Inge Feltrinelli lo rassicurerà acconsentendo a una rilettura da parte di Filippini e informandolo che la traduzione sarebbe stata affidata a Bruna Bianchi, «die unserer Meinung nach die beste Übersetzerin für die deutsche Sprache heute in Italien ist» («che secondo noi è, oggi, la migliore traduttrice dal tedesco in Italia»). *Inge Feltrinelli a Max Frisch*, cit. (copia, originale in archivio Inge Feltrinelli), Milano, 4/9/1973, ds).

45 Bosco, *Enrico Filippini e la ricezione di Max Frisch in Italia*, cit., p. 49. Filippini ricorda l'episodio in un'intervista dell'85 per «La Repubblica»: «Max, la ragione per cui venni la prima volta a trovarvi a Zurigo era che l'editore Feltrinelli aveva deciso di pubblica *Homo Faber* e io ero il giovane redattore incaricato di seguirlo; credo che fu il mio primo libro; eravamo nel '59» (*Il Capitale di Max*, in: ENRICO FILIPPINI, *Frammenti di una conversazione interrotta. Interviste 1976-1987*, a cura di ALESSANDRO BOSCO, Roma, Castelvocchi, 2013, pp. 234-239, qui p. 235-236). Filippini si impegnerà ancora per anni, poi, nella diffusione dell'opera di Frisch: si veda a titolo d'esempio una conferenza tenuta nel '63 in cui, a detta della stampa, Filippini avrebbe «certamente contribuito a ravvivare l'interesse degli ascoltatori per la figura e l'opera di Max Frisch» (conferenza del 21/1/1963 al Kursaal di Lugano, citazione da: *La conferenza del dott. Enrico Filippini su Max Frisch e la sua opera*, «Corriere del Ticino», 22-23/1/1963).

46 Tra gli altri: AS Feltrinelli, Milano, Recensioni Collane Feltrinelli, NF – Frisch [Max] – *Il mio nome sia: Gantenbein*, 1965. Bosco riporta per intero l'articolo che Filippini ha ricavato dall'intervista in *ivi*, pp. 367-369; tale articolo si troverebbe nel terzo dattiloscritto (o dattiloscritto C) del fascicolo 32, cartella 5.3, presso l'Archivio Filippini della Biblioteca cantonale di Locarno.

47 MICHELE SISTO, *La letteratura tradotta come fattore di cambiamento nel campo letterario italiano*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, a cura di IRENE FANTAPPIÈ e MICHELE SISTO, Roma, Istituto Italiano

sono i principali fattori di cambiamento, in quanto cercano di guadagnarsi una posizione dominante attraverso il distacco dalla norma –,⁴⁸ anche Feltrinelli si serve del capitale simbolico accumulato nei suoi primi anni di attività per difendere a sua volta una propria, diversa, idea di letteratura: lo fa trovando i propri autori in «un gruppo di scrittori in cerca di consacrazione, i quali, in programmatica contrapposizione al “neorealismo”, si autoproclamano “neoavanguardia”». ⁴⁹ In effetti, a un anno di distanza uno dall'altro, l'editore aveva pubblicato due casi letterari che gli hanno assicurato grande visibilità nel campo letterario: *Il dottor Zivago* nel 1957 e *Il Gattopardo* nel 1958.

La Neoavanguardia di Feltrinelli non si presenta come una corrente di sperimentazione formale esente da ogni impegno politico; al contrario propone la pratica di un *engagement* che passa attraverso la ricerca formale, ricerca che porterebbe con sé anche un «valore conoscitivo»,⁵⁰ vale a dire un'utilità sociale. Allo stesso modo il Neorealismo einaudiano non è riducibile a mera letteratura “politica”: pur volendo affermare il modello *engagé* e la «democratizzazione della cultura»,⁵¹ il posizionamento politico della casa editrice non intacca l'autonomia delle sue scelte.

Ciò che interessa rilevare in questo contesto è che all'opposizione tra neorealisti e neoavanguardisti non partecipano esclusivamente gli autori italiani che, in quanto appartenenti al campo dove la lotta si svolge, vi prendono direttamente posizione; anche gli autori stranieri, provenienti da campi dove tale opposizione non è presente o lo è in altri termini, vengono posizionati all'interno di questo conflitto. Così la pubblicazione di Frisch presso Feltrinelli attribuisce all'autore svizzero connotati avanguardistici, nello stesso momento in cui la sua lettura da parte dell'einaudiano Cases ne sottolinea, come si è visto, il carattere critico e realista. In altre parole, anche gli autori stranieri sono letti e interpretati secondo le categorie percettive proprie del campo di arrivo.

4 *HOMO FABER*, «IL ROMANZO DELL'UOMO MODERNO»

La prima edizione italiana di *Homo Faber* testimonia la lettura che Feltrinelli ne propone attraverso la lente della neoavanguardia. Nei risvolti di copertina, il traduttore Aloisio Rendi mette in evidenza il carattere sperimentale del romanzo, osservando come la «prontezza di reazione visiva ed espressiva di Frisch» e i frequenti «decadentistici sbocchi di *purple prose*»⁵² si accompagnano a «una visione “ideologica” degli uomini e del

di Studi Germanici, 2013, pp. 77-94, a p. 86.

48 Si tratta della dinamica di rinnovamento interna ai campi suscitata dai «*nouveaux entrants*», illustrata da PIERRE BOURDIEU, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», CXXVII-CXXVIII (1999), pp. 3-28 (l'espressione è citata a p. 19).

49 SISTO, *La letteratura tradotta come fattore di cambiamento nel campo letterario italiano*, cit., p. 88. Si veda anche, per un'analisi delle lotte in corso nel campo italiano tra il 1945 e il 1970, ANNA BOSCHETTI, *Il conflitto delle poetiche e dei canoni*, in «Allegoria», LV (2007), pp. 42-85.

50 ALESSANDRO BOSCO, *Enrico Filippini: dalla Feltrinelli a «la Repubblica»*, in «Rivista tradurre. Pratiche teorie strumenti», VIII (2015), p. 5. L'espressione è usata da Bosco a proposito dell'interessamento di Vittorini per la Neoavanguardia nel momento in cui il modello neorealista inizia a venir meno.

51 CASES, *Scegliendo e scartando*, cit., p. XXXVI.

52 Con *purple prose* s'intende una scrittura ridondante, fiorita, ricca di aggettivi e metafore, che rasenta il cattivo gusto.

nostro tempo»; la decisione di Frisch di creare un personaggio come Faber, *homo technicus* (o presunto tale) in crisi, corrisponderebbe al «destino della letteratura d'oggi di non interessarsi tanto dell'eroe integro quanto del momento di frattura»: ⁵³ con questi termini si allude non soltanto al carattere attuale e paradigmatico del romanzo, ma anche al duplice impegno del suo autore per una riflessione sulla modernità e insieme una ricerca sullo stile.

Il «secco ed arido linguaggio di antipoesia» ⁵⁴ di Walter Faber non sarebbe da confondere con un disinteresse dell'autore per la forma o una sua inclinazione per un realismo disadorno – benché anche tale interpretazione sia stata proposta fra le tante recensioni del romanzo: ⁵⁵ nell'intervista del '59 con Filippini, Frisch risponde alla domanda sulla sua ricerca del brechtiano *Verfremdungseffekt* in narrativa ⁵⁶ spiegando che le scelte formali in *Homo Faber* andrebbero interpretate «in questo senso: un ingegnere narra una storia estremamente improbabile – improbabile come l'antica tragedia – nella forma di un rapporto, una forma che in questo caso si dispone nella dimensione dell'ironia» – essendo l'ironia il mezzo prescelto per «soverti[re] l'ideologia», ossia per dissolvere i «*clichés* ideologici» che ogni epoca porta con sé. ⁵⁷

Se con queste risposte l'autore corrobora l'interpretazione della propria opera come *engagé* e insieme stilisticamente sperimentale, nel corso della stessa intervista svigorisce anche le letture che lo vogliono vicino alla corrente realista. «Voglio riuscire a dissolvere completamente l'illusione», dice, «cioè: non voglio più narrare una storia come se fosse veramente accaduta, ma presentare una finzione in quanto finzione»: ⁵⁸ una dichiarazio-

⁵³ Rendi parla esplicitamente dell'«esperimento di Frisch» nei risvolti di copertina di MAX FRISCH, *Homo faber*, trad. da ALOISIO RENDI, Milano, Feltrinelli, 1959, da cui anche le citazioni successive. Aloisio Rendi, critico letterario di formazione filologica e orientamento liberale, collaboratore di Feltrinelli dalla fine degli anni '50 e membro del Partito Radicale, fa mostra di quella «doppia fedeltà alla disciplina letteraria e agli imperativi della politica» che sarà imperante negli anni '70 (ANGIOLO BANDINELLI, *Ritratti critici di contemporanei. Aloisio Rendi*, in «Belfagor», XL1/4 (1986), pp. 407-424, qui p. 407); tale doppia inclinazione per l'analisi formale dei testi e, in misura crescente dai primi anni '60, per la militanza politica, rende la sua posizione compatibile con quella dei difensori della neoavanguardia. La parentesi a proposito dell'autenticità di Walter Faber quale *homo technicus* fa riferimento alla già citata intervista tra Filippini e Frisch, in cui l'autore insinua: «Questo Walter Faber, questo ingegnere, è veramente l'*homo technicus*, oppure è soltanto un uomo che recita una parte? Qualsiasi epoca propone delle parti, e milioni di uomini accettano la parte che fa più impressione, la più imponente».

⁵⁴ Così conclude Rendi le note nella copertina del romanzo.

⁵⁵ Gemma Filice scrive, nella sua recensione per «Il Baretto», che «la formula entro cui s'adagia il racconto è quella del neorealismo», anche se poi riconosce la funzione di tale scelta stilistica nel fatto che «quanto più impersonale è la cronaca tanto più uomini e cose assumono una loro fisionomia ben precisa e si stagliano con vigoroso rilievo sul fondo uniforme della narrazione» (GEMMA FILICE, Recensioni: Max Frisch – *Homo Faber*, in «Il Baretto» (marzo/aprile 1960)).

⁵⁶ Tale ricerca è annunciata nel *Tagebuch 1946-1949*, allora già noto a Filippini: v. MAX FRISCH, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden*, a cura di HANS MAYER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, pp. 258-259.

⁵⁷ Dall'intervista con Max Frisch (a cura di Enrico Filippini), 1959, inedita in italiano, di cui una copia dattiloscritta è raccolta in AS Feltrinelli, Milano, Recensioni Collane Feltrinelli, NF – Frisch [Max] – *Il mio nome sia: Gantenbein*, 1965. L'intera intervista è stata tradotta in tedesco e pubblicata in THOMAS STRÄSSLE (a cura di), *Max Frisch, Wie Sie mir auf den Leib rücken! Interviews und Gespräche*, Berlin, Suhrkamp, 2017, pp. 23-30.

⁵⁸ *Ibidem*.

ne che lo avvicina molto di più agli esperimenti formali dei *nouveaux romanciers* e agli autori del *boom* latinoamericano che ai neorealisti italiani.⁵⁹

Ciò non impedisce, come si è accennato, che di *Homo Faber* si avanzi anche una lettura più concentrata sui “valori” del Neorealismo, in particolare sul suo carattere di «denuncia»:⁶⁰ così è per la già citata Filici, per Cesare Cases⁶¹ e per Michele Rago, che nella sua recensione per «L'Unità» critica la negligenza di Frisch nei confronti della «teoria fondamentale sull'alienazione dell'uomo nella società moderna, quella marxista».⁶² La critica di Rago è interessante perché illustra il rapporto diretto tra la valutazione delle opere culturali e le credenze e disposizioni di chi formula tale valutazione. Rago giudica *Homo Faber* attraverso il filtro di una lettura marxista, e loda perciò la scelta di trattare «un problema che ci è vicino, è nostro», mentre critica il mancato realismo dell'autore: «Ma quanto più convincente e autentico sarebbe il suo “resoconto” se tutta la realtà dell'uomo d'oggi, nella misura della nostra storia, nelle sue cadute come nelle sue speranze, fosse ripresa e riprodotta».⁶³ In altri termini, Rago osserva che, in Frisch, «parlare di cose reali non significa far realismo in narrativa»,⁶⁴ noncurante del fatto che «far realismo» non era necessariamente un obiettivo dell'autore svizzero.

Homo Faber riceve un'accoglienza calorosa, che si concentra principalmente sull'attualità della tematica,⁶⁵ sul stile di “resoconto” – che arriva a essere esplicitamente definito come avanguardista⁶⁶ – e sul carattere esistenzialista dei motivi affrontati,⁶⁷ probabilmente anche a causa della vicinanza con la pubblicazione di *Stiller*. Le critiche sono quasi esclusivamente positive, tra cui anche quelle di Sciascia, che ne elogia il protagonista in quanto «simbolo universale dell'uomo della tecnica»,⁶⁸ e di Montale, che vi apprezza «l'energia di uno stile che [...] scolpisce e incide» e che riconosce in Frisch,

59 Cfr. BOSCO, *Enrico Filippini: dalla Feltrinelli a «la Repubblica»*, cit., p. 6 e ss.

60 BOSCO, *Enrico Filippini e la ricezione di Max Frisch in Italia*, cit., p. 47.

61 Nella sua prefazione a FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Il matrimonio del signor Mississippi*, trad. da ALOISIO RENDI, Torino, Einaudi, 1960, pp. 9-17, citato in BOSCO, *Enrico Filippini e la ricezione di Max Frisch in Italia*, cit. Cfr. MICHELE SISTO, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968. Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», LV (2007), pp. 86-109, qui a p. 94.

62 MICHELE RAGO, *La fortuna di ciascuno*, in «L'Unità» (25/2/1960). Michele Rago, giornalista, critico letterario e traduttore dal francese (cura per Bompiani i *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*), è iscritto al PCI, collabora con «Il Politecnico» dalla fine degli anni Quaranta e poi con «L'Unità», di cui diventa il corrispondente a Parigi a metà degli anni Cinquanta.

63 *Ivi*.

64 *Ivi*.

65 Angelo Narducci parla di Walter Faber come di uno «tra i personaggi più significativi della letteratura e della vita contemporanee» (ANGELO NARDUCCI, *Il senso dell'avventura*, in «Il popolo» (28/6/1960)). Narducci è giornalista, letterato e poi uomo politico della Democrazia Cristiana (tra il 1955 e il 1958 scrive, oltre che per «Prospettive meridionali» e «Il popolo», anche per «La Discussione», rivista legata alla DC).

66 Lorenzo Gigli si chiede a proposito di Frisch: «Dovremo finalmente ammettere anche la Svizzera di lingua tedesca tra i paesi che forniscono avanguardie ai movimenti letterari?» (LORENZO GIGLI, *Svizzeri controcorrente*, in «Gazzetta del popolo» (13/3/1960)).

67 Gennaro Manna descrive *Homo Faber* come «il romanzo dell'uomo moderno», dove è ritratta la «paura moderna e antica di fronte al problema esistenziale» (GENNARO MANNA, *Limiti del tecnicismo*, in «Il popolo» (10/5/1960)).

68 LEONARDO SCIASCIA, *Scrittori svizzeri*, in «L'ora» (18/2/1960).

come già i consulenti di Mondadori, il potenziale per scrivere altre opere di qualità.⁶⁹

La pubblicazione di *Homo Faber*, infine, suscita un'eco molto maggiore di quella di *Stiller*, forse in parte a causa della minore convinzione con cui Mondadori aveva trattato il romanzo del 1954. Tant'è vero che in una recensione del libro edito da Feltrinelli se ne parla a torto come del «primo tradotto in italiano»,⁷⁰ e che Filippini, in un'intervista con Frisch anni più tardi, dirà al suo proposito che «sì, lo aveva pubblicato la Mondadori, ma temo che pochissimi lo lessero...».⁷¹

5 IL TEATRO: FRISCH DA ROMANZIERE A DRAMMATURGO (1962)

L'imporsi dell'interpretazione feltrinelliana diventa via via più evidente nel '62 con le pubblicazioni di un'antologia del teatro,⁷² di un volumetto con la sola *Andorra* (in vista della première italiana)⁷³ e del *Diario d'antepace*.⁷⁴ Nelle numerosissime recensioni e critiche dei tre volumi, e in particolare dell'ultimo, il nome di Frisch pare inseparabile dai concetti di avanguardia e di *engagement*; inoltre l'uscita ravvicinata delle opere comporta sia una certa univocità nelle loro letture, che si influenzano a vicenda,⁷⁵ sia una presenza quasi costante del loro autore nella stampa letteraria.

A proposito dell'antologia teatrale si comincia a scrivere nell'estate del '62, mesi prima della pubblicazione, avvenuta a novembre, il che testimonia a che punto i romanzi del '59 abbiano propagato la fama dell'autore. Nelle critiche precedenti l'uscita del volume l'attenzione è rivolta principalmente a due aspetti del teatro di Frisch, ovvero al suo legame con Brecht e al suo carattere “morale”.⁷⁶ Il primo elemento è in linea con la presentazione del libro, che in fascetta annuncia Frisch come «l'erede di Brecht sulle scene

69 EUGENIO MONTALE, *Max Frisch*, in «Corriere della Sera» (27/1/1960).

70 M. M., *Libri in vetrina*, in «Il secolo XIX» (9/1/1960).

71 FILIPPINI, *Frammenti di una conversazione interrotta*, cit., p. 236.

72 I testi inseriti nella raccolta (MAX FRISCH, *Il teatro*, a cura di ENRICO FILIPPINI, Milano, Feltrinelli, 1962) sono *Öderland*, *Don Giovanni o l'amore per la geometria*, *La grande rabbia di Philipp Hotz*, *Omobono e gli incendiari* e *Andorra*. Le traduzioni sono di Rendi e Filippini.

73 MAX FRISCH, *Andorra. Commedia in dodici quarti*, trad. da ENRICO FILIPPINI, Feltrinelli, 1962. La *pièce* viene messa in scena per la prima volta dalla Compagnia dei Quattro a Milano, presso il teatro Manzoni-Simoni, il 21/11/1962 sotto la regia di Franco Enriquez.

74 MAX FRISCH, *Diario d'antepace*, trad. da ANGELICA COMELLO e EUGENIO BERNARDI, Milano, Feltrinelli, 1962. Il cambiamento del titolo originale *Tagebuch 1946-1949* a *Diario d'antepace* (passando per l'opzione *Diario in attesa della pace*) allude a un passo dell'opera (FRISCH, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, cit., p. 272). La critica si pronuncia unanimemente a favore del «bizzarro ma appropriato» titolo: si veda PAOLO MILANO, *Il diario di Frisch. Il buon europeo di Zurigo*, in «L'Espresso» (2/12/1962) (da cui la citazione).

75 A conferma di ciò, si veda l'inizio di uno stralcio notizia di una rassegna di critica e cronaca letteraria del 9 maggio 1963 (intitolata «Novità in libreria» e firmata «c. gar.»): «la segnalazione contemporanea di due recenti lavori (recente la comparsa in Italia) di marx [sic] frisch ci sembra necessaria per lo stretto legame che, sotto certi punti di vista, esiste tra le due opere. Che sono il “diario dell'antepace” e il lavoro teatrale “andorra”».

76 Bosco riconosce un'insistenza su questi aspetti anche nella ricezione del *Diario* e ne individua la ragione nella concomitanza con la première di *Andorra*: «Se da un lato la grande attenzione che i quotidiani rivolsero alla messa in scena di *Andorra* giovò notevolmente alla divulgazione del *Diario* stesso, d'altro canto però finì per appiattirne un po' la lettura, enfatizzando, oltre ai riferimenti brechtiani, soprattutto l'aspetto morale [...], a discapito della novità stilistica e formale che pure il *Diario* innegabilmente rappresentava» (BOSCO, *Enrico Filippini e la ricezione di Max Frisch in Italia*, cit., p. 62). Tuttavia l'aspetto formale ci è parso meno

tedesche»; il secondo elemento è conforme all'opinione già formata sull'autore in seguito ai due romanzi precedenti, ovvero che si tratti di uno scrittore moderno, impegnato nel tentativo di capire e ritrarre i problemi della propria epoca.⁷⁷ Di tutte le *pièces* contenute nell'antologia, poi, maggior rilievo viene dato ad *Andorra*, dove si preciserebbe al meglio «l'impegno ideologico, morale ed estetico»⁷⁸ del drammaturgo.

Più significative sono le recensioni successive all'uscita del volume, anche se molte si soffermano più sulla messa in scena di Enriquez che sui testi. Per quanto riguarda i motivi, tutti i critici sembrano trovarsi d'accordo: razzismo, antisemitismo, totalitarismo sarebbero i temi portati sul palco da Frisch – definiti addirittura

la tematica oramai “classica” di Frisch: [...] la lucida e aperta condanna dell'antisemitismo vuol essere una più comprensiva fenomenologia di tutte le forme di coercizione totalitaria di cui lo Stato moderno si serve, e dei comportamenti collettivi (omertà, reticenze, compromessi) che le inverano rendendole possibili.⁷⁹

Ancora una volta le critiche riguardano, come già nel caso di Cases a proposito di *Stiller*, una mancata “totalità” nella rappresentazione: Nicola Chiaromonte, ad esempio, pur riconoscendo che lo svizzero «decisamente non fa un teatro di divertimento e cerca invece di far il solo teatro per noi accettabile: un teatro di riflessione e di moralità», gli rimprovera «di voler trattare direttamente dell'antisemitismo, quando il suo tema era molto più generale: la temibile malignità dei mediocri».⁸⁰

Per quanto riguarda gli aspetti formali della produzione teatrale, come si è anticipato, i pareri della critica rimangono sul vago. Il suo stile si definisce in generale come «moderno» e tendente al simbolico⁸¹ – poco più d'una conferma dello stralcio sul teatro scritto da Frisch per la quarta di copertina: «È questo l'elemento interessante e eccitante: quando compare sulla scena tutto è più significativo di quando lo vediamo, con gli stessi occhi, nella realtà quotidiana; al minimo agisce in un senso esemplare [...]».⁸²

sottovalutato nell'accoglienza del *Diario d'antepace* che del *Teatro*, come si mostrerà in seguito.

77 Si veda a titolo d'esempio la descrizione che ne offre il socialista Papi: «Un uomo moderno che riflette le più profonde inquietudini della coscienza contemporanea consapevole del “male” del nostro mondo e, tuttavia, senza l'illusione che possa venire il giorno in cui il “male” scomparirà di colpo» (FULVIO PAPI, *Non sono il secondo Brecht – Breve colloquio con Max Frisch*, in «Avanti!» (20/11/1962)).

78 *Max Frisch: Il teatro*, in «Corriere mercantile» (31/8/1962) (anonimo).

79 P. C., *Teatro. Max Frisch*, in «Rinascita», XXIII (1963).

80 NICOLA CHIAROMONTE, *L'orribile uomo medio*, in «Il mondo» (14/5/1963). Vanno considerate, in questo caso, l'avversione di Chiaromonte contro ogni tendenziosità politica e la sua difesa spassionata dell'autonomia dell'arte; ecco che nello stesso articolo continuava la sua critica a Frisch: «Riducendo la questione a quella del pregiudizio razziale, Frisch, fra l'altro, riporta l'attenzione indietro nel tempo, su un fatto trascorso sul quale è facilissimo mettersi l'animo in pace con un po' d'indignazione virtuosa. E facilissima anche, a proposito di un tale fatto, la mozione degli affetti».

81 V. ad esempio *Teatro di Frisch*, in «Corriere del Ticino» (29/1/1965) (anonimo): «Egli è lo scrittore moderno per stile e per concezione della quotidianità»; come pure il già citato C., *Teatro. Max Frisch*, cit.: «I suoi testi vogliono essere dei “modelli”, esempi di comportamento collettivo e individuale nella società contemporanea, totalitaria e massificata [...]. Nasce, da questo complesso gioco di sollecitazioni formali e ideologiche, la poetica dell'allegoria, il gusto spinto per il simbolo [...]».

82 L'originale, in tedesco, si trova in versione dattiloscritta presso il Max Frisch-Archiv di Zurigo, *Theater: Text, Selbstanzeige, für die Stücke-Ausgabe bei Feltrinelli*, aprile 1962.

6 IL *DIARIO D'ANTEPACE* E L'IMPORSI DI UN FRISCH D'AVANGUARDIA

È nell'accoglienza del *Diario* che l'avanguardismo di Frisch sembra diventare un dato assodato. Come si è detto, la pubblicazione quasi contemporanea dei volumi teatrali ne mette in evidenza i passaggi riguardanti Brecht e la sua «alta lezione morale»;⁸³ qualcuno arriva a riconoscervi un «atteggiamento tipicamente teatrale»;⁸⁴ manifestando così una possibile influenza del primo libro pubblicato quell'anno sull'ultimo. Ma le molte recensioni non mancano di approfondire anche altre influenze di Frisch nonché la novità formale rappresentata dal *Tagebuch*, in termini che spesso riprendono testualmente la presentazione feltrinelliana del volume.

La quarta di copertina mette a fuoco almeno quattro aspetti dell'opera ripresi poi dalla critica: che il *Diario d'antepace* è «più di un semplice diario», ovvero che rappresenta una novità rispetto agli altri esemplari di un genere in voga dal dopoguerra; che lo stile è curato e degno di nota, viste la «forza drammatica», le «splendide divagazioni narrative» e la «prosa lucida, elegante, precisa»; che tratta temi politici in un modo non solo rappresentativo della propria epoca, ma anche «colmo di intuizioni, addirittura di anticipazioni»; che l'opera rappresenta in generale «la testimonianza di una difficile presa di coscienza», ovvero è riconducibile a quella categoria di libri impegnati nella ricerca di una migliore comprensione e rappresentazione della società contemporanea. Si tratteggia, con questi elementi, un caso esemplare di quell'*engagement* d'avanguardia promosso, come si è visto, da Feltrinelli.

La grande maggioranza delle recensioni allude alle innovazioni apportate da Frisch al genere diaristico. Le osservazioni a questo proposito si lasciano riassumere in due punti: il libro è molto vario e alterna sequenze narrative e momenti di riflessione, passaggi leggeri ad altri più profondi; il libro è scritto in forma impersonale, il che è insolito e permette di evitare un tono assertivo, suscitando invece un effetto ora documentario ora inquisitorio.⁸⁵ Sempre in merito alla forma della sua opera, Frisch viene lodato come «uno dei maggiori se non addirittura il maggiore tra gli scrittori di lingua tedesca di questi anni»,⁸⁶ capace di coniugare l'avanguardia con l'impegno morale.

83 GIANCARLO VIGORELLI, *Il diario di Max Frisch*, in «Il tempo illustrato» (1/12/1962).

84 G. M., *Max Frisch e il nostro tempo. Diario d'antepace*, in «La Fiera Letteraria» (10/2/1963).

85 Nei già citati articoli in «La Fiera Letteraria» (la prima fra le seguenti citazioni) e «L'Espresso»: «Frisch indulge raramente al commento», «alcuni caratteri insoliti in quaderni del genere. [...] il diario non è personale [...]», «tanta varietà di generi e vivezza di argomenti», «riflessioni gustose [...] e riflessioni profonde». La volontà di Frisch di porre domande ai suoi lettori/spettatori e lasciarle senza risposta, esplicitata in un passo del *Diario* (FRISCH, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, cit., p. 467), è considerata da CHIARETTI «quanto di più lontano si possa reperire dallo snobismo dei nostri palcoscenici censurati» (TOMMASO CHIARETTI, *Frisch come Sartre. Figlio del nostro tempo*, in «Mondo Nuovo» (23/12/1962)).

86 ALDO CAMERINO, *Diario d'antepace di Max Frisch*, in «La Nazione» (4/12/1962). Camerino continua: «In ciascuna sua pagina senti almeno due cose. Prima: lo scrittore nato, che non può fallare quando gli goccia inchiostro dall'abile penna. Seconda: una comunicativa talmente vivace che lo segui con la più affezionata naturalezza». Aldo Camerino è traduttore dall'inglese e dal francese e critico letterario per diverse riviste e giornali, tra cui «La Nazione» di Firenze e «Il Gazzettino» di Venezia.

Proprio su questo aspetto si concentrano i più, ed è importante sottolineare che quello attribuito a Frisch non è un avanguardismo *tout court*, o come inteso dai suoi rivali, ma una sua versione in certa misura “etica” e non meramente formale. Vigorelli scrive:

Il suo avanguardismo è il rovescio di due opposti o di due coincidenze, il nichilismo ed il romanticismo; e, mentre tanti pseudoavanguardisti odierni non sono altro che decadenti sperimentalisti e intellettuali gregari, Max Frisch denuncia la corruzione che sta dietro a tanta eversione, e rifiuta quelle rivolte che sono una volta di più un velleitarismo estetizzante.⁸⁷

Ecco che Frisch viene letto, come nelle intenzioni di Filippini, quale autore d'avanguardia e insieme contro il disimpegno. Nel già citato stralcio di una rassegna del '63, tale interpretazione è confermata a pieno titolo:

si dice di max frisch [*sic*]: scrittore d'avanguardia. ma dalle pagine di questo diario si capisce a fondo quanto avanguardia significhi coscienza del proprio tempo, della condizione in cui si vive, dei problemi che ci si affollano intorno, dei drammi che ci sovrastano.⁸⁸

La tanto discussa vicinanza a Brecht, poi, rafforza tale lettura: Giovanni Mariotti, spiegando l'equidistanza di Frisch sia dalla «forma conclusa, classica, [...] assurda quanto la buona coscienza, filistea dei suoi connazionali» che dall'«avanguardia, con la sua dispersione ed angoscia», osserva appunto: «Non per niente a suo nome tutelare eleggeva Brecht – il solo tra i maestri dell'avanguardia che quasi teologicamente odiasse la dispersione».⁸⁹

L'autore svizzero non viene messo in relazione solo con Brecht ma anche, quasi inde-rotabilmente, con Pirandello e Sartre. Se l'accostamento a Pirandello si è già consolidato nella ricezione dei romanzi precedenti, quello con Sartre diventa sempre più stretto e ha il duplice effetto di evidenziare l'*engagement* dell'autore e di aumentarne il capitale simbolico, mettendolo all'altezza di un'icona dell'impegno a livello europeo.⁹⁰

Che il *Diario d'antepace* rimanga attuale, pur essendo arrivato in Italia dodici anni dopo la sua prima edizione tedesca, è l'opinione comune; la critica si spinge persino a dire, insieme con la quarta di copertina, che l'opera supera il suo momento storico: non solo rappresentazione, dunque, ma anche pronostico, «specchio non deformante, ma riformante, dei nostri anni».⁹¹ Frisch non sarebbe neppure un nichilista, critico ottuso

87 VIGORELLI, *Il diario di Max Frisch*, cit. Giancarlo Vigorelli è giornalista e critico letterario attivo dagli anni '30; di formazione cattolica (scrive, tra l'altro, per «Il Frontespizio»), Vigorelli s'impegna, negli anni in cui scrive la recensione del *Diario*, per «un confronto ideologico tra la cultura marxista e quella borghese», in particolar modo attraverso la rivista «L'Europa letteraria», da lui diretta (citazione dal catalogo informatico CIRCE: <https://r.unitn.it/it/lett/circe/leuropa-letteraria/>).

88 C. Gar., «Novità in libreria», stralcio notizia di una rassegna di critica e cronaca letteraria, 9/5/1963.

89 GIOVANNI MARIOTTI, *Frisch uno svizzero ribelle tra le rovine dell'Europa*, in «Il giorno» (23/1/1963).

90 «Insieme a Brecht ed a Sartre, Frisch è uno dei massimi scrittori 'impegnati' del dopoguerra» (COSTANZO COSTANTINI, *L'ultima posizione di un intellettuale impegnato*, in «Il messaggero di Roma» (23/12/1962)); «Frisch, tra gli scrittori di oggi è con Sartre – con le sue ricerche di linguaggio oltre che con la sua generosa ideologia – il più moralmente lucido e razionalmente avanzato» (CHIARETTI, *Frisch come Sartre*, cit.).

91 VIGORELLI, *Il diario di Max Frisch*, cit. Nello stesso articolo: «[Il *Diario d'antepace*] è senza esagerazione uno dei documenti più intransigenti e più illuminanti, più interpretativi ma anche più correttivi – tra la nobiltà remota di Mann e la elementarità futura di Brecht – della nostra epoca».

e disfattista del proprio tempo; al contrario il suo *Diario* rappresenterebbe uno sforzo di «raccolg[re] in un mondo devastato tutto ciò che appare ancora utilizzabile»,⁹² dal momento che «le sue preoccupazioni morali sono autentiche; sincera è la sua volontà di comprendere le molle dell'infelicità moderna, del suo assurdo paradosso storico».⁹³

Vale la pena sottolineare, infine, che decine di recensioni del *Diario* vengono pubblicate tra il dicembre del '62 e il gennaio del '63, ossia immediatamente dopo l'uscita del volume. È, questo, un indizio dell'interessamento e apprezzamento collettivo per l'autore, che è a questo punto perfettamente integrato nel campo italiano.

7 1965: GANTENBEIN, «UN ROMANZO TOUT COURT»⁹⁴

Bosco rileva un segnale di tale completa «acquisizione» dell'autore in Italia nella nota d'introduzione al suo successivo romanzo, *Il mio nome sia: Gantenbein*.⁹⁵ La nota (anonima, ma attribuibile a Filippini) suggerisce che non sarebbe necessario introdurre l'autore svizzero al pubblico italiano, visti il successo e la fama raggiunti con le sue opere passate. E non a torto: ancora una volta il romanzo è un successo di critica.

Tuttavia, in questo caso, le recensioni non possono più impernarsi sull'*engagement*, che, se presente in *Gantenbein*, è senz'altro meno evidente che nel *Diario* e nei drammi. Tanto più che la presentazione del romanzo ne mette in risalto la problematica più privata, anche se non esente da riflessioni più ampie: «un romanzo galante», si legge nella quarta di copertina, «e insieme il suo contrario, anzi la contestazione della possibilità del romanzo galante (dove naturalmente l'erotismo serve liberamente da campione di ogni rapporto possibile)».⁹⁶ Sempre in copertina si sottolinea, inoltre, l'interesse specificamente letterario dell'esperimento di Frisch, «un libro che, mentre si scrive, rivela la natura fabulatoria, di finzione appunto, dell'operazione romanzesca».

Così i critici commentano soprattutto due aspetti del romanzo, vale a dire la sua tematica filosofica e, come già in *Stiller* e *Homo Faber*, la sua attualità, ossia la sua capacità di ritrarre i problemi dell'uomo moderno. Per quanto riguarda il primo punto, ritornano in pressoché tutte le recensioni i riferimenti all'esistenzialismo quale motivo ricorrente in Frisch e i paralleli con Pirandello, considerato quasi l'*alter ego* italiano del romanziere svizzero, tant'è vero che in un articolo de «L'ora» si leggeva: «Enderlin o Gantenbein, "uno, nessuno o centomila" è la stessa cosa».⁹⁷

92 MARIOTTI, *Frisch uno svizzero ribelle tra le rovine dell'Europa*, cit.

93 RUGGERO JACOBBI, *Il libro del mese: Teatro (e diario) di Max Frisch*, in «Panorama Pozzi» (dicembre 1962).

94 La citazione appartiene alla quarta di copertina della prima edizione: MAX FRISCH, *Il mio nome sia: Gantenbein*, Milano, Feltrinelli, 1965.

95 BOSCO, *Enrico Filippini e la ricezione di Max Frisch in Italia*, cit., p. 63.

96 Interessante, a questo proposito, che il *Gantenbein* venga pubblicizzato, tra l'altro, anche nella rubrica «Il giardino delle musee – Letti per voi» della rivista «Amica», come «un romanzo d'amore e di gelosia» dal «sapore particolare di eterna incertezza e duplicità» in: Giuliano Gramigna, *Amica*, Milano, 14/11/1965.

97 CARLA ELISA MARZI, *L'ultimo libro di Max Frisch – Gli abiti dell'amore*, in «L'ora» (30/7/1965). Nello stesso articolo si parla di «matrice pirandelliana con tutta la sua conseguente problematica dello sdoppiamento della personalità» e di «problematica esistenziale senza soluzione». Anche «Rinascita» mette in risalto «l'esperimento esistenziale del personaggio» (F. M., *Max Frisch: Il mio nome sia Gantenbein*, in

Tale tematica esistenziale viene letta come espressione di una problematica tutta moderna e che viene individuata, nelle opere di Frisch, già da *Homo Faber*: Paolo Milano compara Frisch al Böll di *Opinioni di un clown* e considera lo svizzero «più moderno e intellettualmente provocante» del collega di Colonia;⁹⁸ altrove si parla di «sottile, struggente angoscia tutta moderna»⁹⁹ e di come, nel *Gantenbein*, «tutti i problemi filosofici e romantici della dissociazione dell'Io naufragano nel mare di una problematica più recente: quella dell'incomunicabilità».¹⁰⁰

Ancora una volta, la mole di recensioni e la prontezza dei critici all'uscita del romanzo dimostrano che, a metà degli anni Sessanta, Frisch è un autore consacrato in Italia. Il contenuto di tali recensioni, poi, si rivela in perfetta sintonia con la “messa in scena” dell'autore da parte di Feltrinelli, avvalorando così la premessa secondo cui ogni libro sarebbe “fatto” non solo dal suo autore, ma anche da tutti gli agenti che partecipano al suo processo di “creazione”: la lettura ricorrente di Frisch quale scrittore impegnato e d'avanguardia sarebbe dovuta non esclusivamente alle qualità intrinseche delle sue opere, ma anche alla particolare attenzione rivolta a questi aspetti da alcuni fra i suoi mediatori.¹⁰¹

8 «ES MÜSSTE JEDOCH KLAR SEIN, DASS FRISCH EIN AUTOR MEINES HAUSES IST...»

La relazione tra l'autore e la Casa è biunivoca: non solo Feltrinelli partecipa in misura determinante al posizionamento di Frisch nel campo letterario italiano; anche Frisch contribuisce, a sua volta, a «caratterizzare» il suo editore, accrescendone il capitale simbolico e rafforzandone l'identità.¹⁰² Ciò spiega una certa tensione nei rapporti tra i mediatori, palese in alcuni scambi di lettere della seconda metà degli anni '60 a proposito del progetto cinematografico *Zürich – Transit* e della commedia *Biografie*. Questi documenti testimoniano, inoltre, il consolidarsi della collaborazione sempre più esclusiva tra Feltrinelli e Frisch.

La trattativa per *Zürich – Transit* risale al '67: il testo viene pubblicato da Suhrkamp nell'anno precedente e poi proposto, tramite l'Agenzia Letteraria Internazionale, a Fel-

«Rinascita» (7/8/1965)), come pure «Il Ponte», dove si critica «l'irrisolto problema di un accordo tra il naturale genio del favoleggiare di F. e il suo problema, come si dice, esistenziale» (ALFEO BERTIN, *Illusioni e ipotesi per Max Frisch*, in «Il Ponte» (31/3/1966)).

98 PAOLO MILANO, *I cattolici di Boell e i sosia di Frisch*, in «L'Espresso» (17/10/1965).

99 *Max Frisch*: Il mio nome sia Gantenbein, in «La cooperazione italiana», XLVI (18/11/1965) (articolo anonimo).

100 MARZI, *L'ultimo libro di Max Frisch* – Gli abiti dell'amore, cit.

101 A sostegno di tale ipotesi si confronti, per esempio, l'accoglienza italiana dei testi di Frisch con la loro ricezione in un contesto diverso, ad esempio nella DDR, dove non solo non si parla mai d'avanguardia, ma in generale l'intera componente estetica viene ignorata. Cfr. RUTH VOGEL-KLEIN, *Der “bürgerlich-humanistische Schweizer Schriftsteller”. Drucklegung und Inszenierungen von Max Frischs Werken in der DDR*, in *Max Frisch. Sein Werk im Kontext der europäischen Literatur seiner Zeit*, a cura di RÉGINE BATTISTON e MARGIT UNSER, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, pp. 157-175.

102 Frisch è indicato da Feltrinelli come «caratterizzante della casa editrice» (MICHELE SISTO, *Letteratura tedesca nel campo letterario italiano (1945-1989)*, tesi di dottorato, Torino, Università degli Studi di Torino, 2005/2006, Appendice II: *Schema del transfer letterario tedesco-italiano attraverso le «generazioni» editoriali (1919-1989)*, pp. 381-386, qui p. 382).

trinelli. Lo scambio relativo a questo testo documenta la “gelosia” dell’editore italiano per il proprio autore: pur non acquistando il testo, anche visto il disinteresse di Frisch a pubblicare all’estero la sua opera per intero, Feltrinelli scrive a Linder: «Es müsste jedoch klar sein, dass Frisch ein Autor meines Hauses ist, und dass ich es ungerne sehen würde, dass er bei anderen Verlegern erscheint»;¹⁰³ l’editore sarebbe in ogni caso disposto ad acquistare il testo nell’eventualità di una pubblicazione completa delle opere di Frisch – «und dazu wird es doch kommen», precisa con convinzione Feltrinelli.¹⁰⁴ Linder riceve una conferma dello stretto rapporto tra scrittore ed editore in una lettera successiva dalla Suhrkamp, dove la Casa tedesca dice di essere «auch der Meinung, daß Feltrinelli der italienische Verlag von Frisch ist, und man sollte den Text keinem anderen Verlag anbieten».¹⁰⁵

Quando, poi, la commedia *Biografie: ein Spiel* viene proposta al mercato italiano, sempre nel ’67, Suhrkamp ne invia un esemplare direttamente a Feltrinelli, questa volta senza passare attraverso l’ALI. Tale scelta dell’editore tedesco è una conferma di quanto il legame tra Frisch e Feltrinelli sia diventato, a questo punto, scontato. Linder, dal canto suo, non apprezza l’inadempimento e richiede che venga inviata anche a lui una copia del testo; riconosce però, al tempo stesso, che «Feltrinelli wird die italienischen Rechte ja ohne Zweifel erwerben», ossia che l’acquisto da parte dell’editore italiano di ogni testo di Frisch sia da ritenersi ormai ovvio.¹⁰⁶

Biografia. Un gioco scenico è pubblicato, in effetti, presso Feltrinelli nel ’70. Viene presentato quale esempio di «una nuova drammaturgia» in cui Frisch, pur riprendendo «in modo mirabile i temi e le forme del suo teatro e della sua narrativa», sarebbe diventato «più spiritoso e leggero» che nelle opere passate.¹⁰⁷ L’accoglienza – meno calorosa che per i testi precedenti (ma forse si deve, come nel caso del *Teatro*, a un interessamento più vivo per le messe in scena che per il volume?) – riflette tale introduzione: ne sono lodati «l’abilità, l’agilità, l’incastro ottimo dei tempi del gioco» e la «consueta chiarezza» dell’autore;¹⁰⁸ vi si riconosce una «prima vera sperimentazione della drammaturgia della casualità»;¹⁰⁹ si parla di «gioco di prestidigitazione teatrale»;¹¹⁰ ancora una volta

103 «Però dovrebbe essere chiaro che Frisch è un autore della mia casa, e che non mi farebbe piacere se uscisse da altri editori».

104 «...e a questo ci arriveremo». La lettera di Feltrinelli è citata in: Fondazione Mondadori, ALI – Erich Linder, Serie annuale 1967, B.51, fasc. 28 (Suhrkamp Verlag), *ALI a Helene Ritzerfeld*, Milano, 16/06/1967, ds.

105 «...convinta che l’editore italiano di Frisch sia Feltrinelli e che il testo non dovrebbe essere proposto a nessun altro editore», B.51, fasc. 28 (Suhrkamp Verlag), *Helene Ritzerfeld a Erich Linder*, 22/6/1967, ds.

106 «Feltrinelli ne acquisirà senz’altro i diritti italiani», B.51, fasc. 28 (Suhrkamp Verlag), *ALI a Helene Ritzerfeld*, Milano, 8/11/1967, ds: «Könnten Sie ein Exemplar von Frisch, *Biographie* auch an uns schicken? Feltrinelli wird die italienischen Rechte ja ohne Zweifel erwerben, aber ich finde es besser, wenn ich, an Hand [sic] des Buches, auch weiss, was wir eigentlich verkaufen.» («Potrebbe inviare anche a noi un esemplare di Frisch, *Biografie*? Feltrinelli ne acquisirà senz’altro i diritti italiani, ma mi sembra meglio se anch’io, avendo il libro a disposizione, so davvero che cosa stiamo vendendo»).

107 MAX FRISCH, *Biografia. Un gioco scenico*, trad. da MARIA GREGORIO, Milano, Feltrinelli, 1970, quarta di copertina.

108 Dattiloscritto senza data di Antonio Manfredi, forse una bozza di recensione al volume in vista di pubblicazione, di cui però non sono state rinvenute tracce.

109 GIORGIO MANACORDA, *Pirandellismo di Max Frisch*, in «La Stampa» (4/9/1970).

110 NICOLA CHIAROMONTE, *Un sogno con gli occhiali da sole*, in «L’Espresso» (12/7/1970).

si propongono paralleli con Pirandello e con Sartre.¹¹¹

9 FRISCH EINAUDIANO: UN «CORALLINO»

Tali scambi tra i mediatori di Frisch negli anni Sessanta sembrano essere contraddetti dagli sviluppi verificatisi nel corso del decennio successivo. Che nel 1970 Feltrinelli rinunci all'*Ausgewählte Prosa* non sorprende: come suppone Linder inoltrando il testo all'editore, molti dei brani inclusi nella raccolta sono già stati pubblicati in Italia, il che rende l'acquisto non necessario.¹¹² Ma quando, un anno più tardi, la Casa rifiuta di acquistare anche il *Wilhelm Tell für die Schule*, un vero e proprio cambio di rotta è in corso nell'importazione dell'opera di Frisch: rinunciando all'opzione sul suo ultimo libro, Feltrinelli lascia uno spiraglio agli altri editori italiani per acquisire i diritti dell'autore svizzero.¹¹³

In questi termini, non a caso, l'acquisto viene proposto a Einaudi: quale una possibilità per «aprirVi, se ci tenete, la strada per diventare in avvenire gli editori italiani di Frisch».¹¹⁴ Tale possibilità viene colta senza esitazioni: i tempi premono perché la casa ticinese Casagrande è sul punto di acquistare i diritti per pubblicarne una versione in italiano la cui distribuzione sarà limitata alla Svizzera; l'investimento economico è limitato dall'offerta di spartire con Casagrande i costi della traduzione; Linder, poi, segnala che il libro è «estremamente provocante» e promette «un certo preciso successo di pubblico anche qui».¹¹⁵ Così, un mese più tardi, Davico Bonino, segretario generale presso Einaudi fino al '77, accoglie la proposta di Linder, suggerendo di farne un «corallino»: alle stesse condizioni del Dürrenmatt *Sturz*».¹¹⁶ Il *Diario della coscienza*, uscito un anno dopo il *Tell*, nel '74, sarà l'ultimo volume di Frisch pubblicato da Feltrinelli in quel decennio.

Le ragioni del passaggio da un editore all'altro vanno ricercate, ancora una volta, nelle dinamiche interne al campo italiano, che nel frattempo sono andate modificandosi.¹¹⁷ Si riconoscono due movimenti opposti, durante gli anni Sessanta, nelle posizioni delle Case coinvolte: Einaudi, da un lato, reagisce alla presenza di Feltrinelli e del suo Gruppo

111 Sia in *ivi*, che in MANACORDA, *Pirandellismo di Max Frisch*, cit. («Sia fatto il nome di Pirandello [...] grande nome tutelare di Frisch e in particolare di questa *Biografia*»).

112 Fondazione Mondadori, ALI – Erich Linder, Serie annuale 1970, B.12, fasc. 1 (Giangiacomo Feltrinelli editore), *ALI a Feltrinelli*, 2/4/1970, ds.

113 Fatta eccezione per il secondo *Tagebuch*, che spetta comunque, per contratto, a Feltrinelli in prima opzione.

114 Fondazione Mondadori, ALI – Erich Linder, Serie annuale 1972, B.6, fasc. 1 (Giulio Einaudi editore), *ALI a Guido Davico Bonino*, 17/3/1972, ds.

115 *Ivi*.

116 B.6, fasc. 1 (Giulio Einaudi editore), *Guido Davico Bonino a Erich Linder*, 18/4/1972, ms. e ds. La collana dei «Coralli» presenta autori «in un contesto accentuatamente sociale e politico» e con «aperture verso il surrealismo di Queneau, l'esistenzialismo di Sartre, la letteratura di crisi di Thomas Mann, e con una serie di autori italiani tipicamente einaudiani [...]»; si trovava, a livello di prestigio e di «valorizzazione editoriale» secondo i parametri della Casa, a metà strada tra i «Gettoni» e i «Supercoralli» (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, cit., pp. 147 e 191). *Der Sturz* è un racconto di Dürrenmatt, pubblicato da Einaudi: FRIEDRICH DÜRRENMATT, *La caduta*, trad. da ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, Torino, Einaudi, 1973.

117 Il seguente paragrafo riprende in modo schematico le ultime pagine di SISTO, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968*, cit., pp. 101-109.

63 con un tentativo di apertura alle «più recenti tendenze letterarie, in cerca di possibili alternative all'avanguardia»;¹¹⁸ Feltrinelli, dall'altro, va incontro a un processo di «generale slittamento del campo di produzione culturale verso la politica»,¹¹⁹ un processo da cui Filippini, il principale responsabile dell'importazione di Frisch all'interno della Casa, prende le distanze ritirandosi nel 1968.¹²⁰

Alla luce di questi elementi, la pubblicazione presso Einaudi del *Guglielmo Tell per la scuola* (e, nel '77, del *Libretto di servizio*) appare come la conseguenza più logica degli ultimi sviluppi nel campo culturale in Italia; tanto più che la traduzione dei testi continua a essere affidata, nei casi delle due opere citate, a Filippini: a riprova che il passaggio da un editore all'altro risulterebbe non da una tensione tra l'autore e il suo mediatore,¹²¹ bensì da un riassetto nelle posizioni delle due Case. Troppo poco esplicito per un Feltrinelli ormai politicizzato, Frisch permette a Einaudi di «consolida[re] il suo ruolo di primo piano nell'importazione di letteratura dalla Germania» (o, più precisamente in questo caso, dall'area germanofona).¹²²

IO «...IL GIORNALE DI BORDO DI UN SOLITARIO SULLA VIA DELLA COSCIENZA POLITICA»

Visto che la data della sua pubblicazione eccede il limite del presente articolo, sia fatto solo un breve accenno all'accoglienza del *Diario della coscienza*. Quando esce, nel 1974, il Gruppo 63 è ormai dissolto da anni e la Neoavanguardia ha subito un rapido declino. Non deve sorprendere, dunque, che né la copertina né le recensioni dell'ultima opera di Frisch rechino riferimenti all'avanguardismo dell'autore, che pure un decennio prima pareva essere uno dei suoi *atout* principali.

Non mancano annotazioni sugli aspetti formali del libro, ma queste passano in secondo piano: la quarta di copertina si limita a osservare che il nuovo *Diario* «riprende la struttura del primo e la amplia», e che «i racconti [...] mostrano il narratore Frisch sotto una nuova luce»; viene messa più in evidenza la volontà di scrivere un «giornale di bordo di un solitario sulla via della coscienza politica» e di stimolare i lettori «a auto-interrogarsi [...] non in nome di una dottrina, ma mediante l'ammissione del proprio scetticismo».¹²³ Nell'ultima presentazione feltrinelliana di Frisch, l'impegno sembra

118 *Ivi*, p. 102.

119 *Ivi*, p. 106.

120 Cfr. BOSCO, *Enrico Filippini: dalla Feltrinelli a «la Repubblica»*, cit., pp. 7 e ss.

121 Al contrario, Bosco evidenzia che sia il *Tell* che il *Libretto di servizio* erano per Filippini «significativi nel senso che sfatavano alcuni luoghi mitici della mentalità svizzera di quegli anni, mettendone a nudo i risvolti autoritari. Si tratta di un tema molto sentito da Filippini, poiché in qualche modo egli vi riconduceva i motivi del proprio "esilio" volontario dalla Svizzera» (*ivi*, p. 9).

122 SISTO, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968*, cit., p. 108. Durante il breve soggiorno a Milano destinato alle ricerche archivistiche per il presente articolo, non sono stati trovati i documenti (risalenti con ogni probabilità alla fine del '71), che testimoniano il rifiuto del *Tell* da parte di Feltrinelli: è possibile che, ritrovandoli nell'ambito di ricerche più approfondite, vi si scoprano le giustificazioni che la casa editrice ha addotto in risposta all'offerta dell'ALI.

123 MAX FRISCH, *Diario della coscienza 1966-1971*, trad. da BRUNA BIANCHI, Feltrinelli, 1974, quarta di copertina.

avere la meglio sullo sperimentalismo, e il *côté* intellettuale dell'autore prevalere su quello più specificamente artistico.

Così, pur apprezzandone ora il «fine humor»¹²⁴ ora la «struttura sapientissima»,¹²⁵ e talvolta criticandone la natura frammentaria,¹²⁶ anche la critica si concentra anzitutto sulla componente 'politica' del *Diario*, senza metterla necessariamente in relazione con le scelte formali dell'autore.¹²⁷ Due aspetti sono messi a fuoco nella maggioranza delle recensioni: la già riconosciuta modernità dei temi trattati, ovvero la capacità di Frisch d'inquadrare le problematiche del proprio tempo, e l'impegno morale sotteso all'opera.¹²⁸ D'altronde è proprio quest'ultima la caratteristica dell'opera che il titolo italiano, ancora una volta più allusivo di quello tedesco, vuole sottolineare: come osservava Italo Alighiero Chiusano in una delle sue recensioni al *Diario*, è alla coscienza, ossia «a questa suprema assise che deve fare appello ogni intellettuale che non voglia demandare ad altri [...] le proprie scelte, i propri giudizi, i propri sentimenti».¹²⁹

Nello stesso articolo Chiusano fa riferimento al *Tell*:

Chi ha letto quel delizioso, spietatissimo racconto-parodia che è *Guglielmo Tell per la scuola*, pubblicato da Einaudi nel 1973, sa che Frisch considera da un pezzo, tra i suoi precipui doveri, quello di sgonfiare tutti i palloncini, di far saltare tutti i falsi pilastri su cui quel mito si regge e s'innalza.¹³⁰

Il rinvio al volumetto einaudiano per mettere in evidenza la volontà demistificatoria di Frisch può essere interpretato come una conferma del lieve virare nella percezione dell'autore, letto sempre più nella sua veste di critico della società che in quella di romanziere. Tuttavia, l'edizione d'Einaudi non trascurava di nominare l'ironia e le «invenzioni narrative» che farebbero del *Tell* un «delizioso gioiello letterario»;¹³¹ resta quindi da indagare se e in che modo Einaudi, negli anni Settanta e Ottanta, mette in relazione gli aspetti formali e politici dell'opera di Frisch, tenendo in considerazione anche l'evoluzione della traiettoria dell'autore nel suo campo di partenza.

124 ENZO RESTAGNO, *Diario di Frisch*, in «Il Resto del Carlino» (25/5/1976).

125 SILVANA CASTELLI, *Il diario di Frisch*, in «Avanti!» (19/1/1975).

126 GIORGIO MANACORDA, *Un Frisch fatto a pezzi*, in «La Stampa» (28/2/1975): «Frisch raccoglie gli spezzoni meglio riusciti della sua attività di scrittore ormai, pare, condannato al frammento».

127 Solo in una recensione si è trovato un diretto collegamento tra la forma del *Diario* e la sua funzione sociale: in un articolo di Walter Mauro si legge che «la chiave un po' pamphlettistica dell'ironia e dell'apparente finzione, entro cui forzare i tempi delle più brutali constatazioni, diventa privilegiata, nel senso che gli consente una disamina di fatti e di risvolti che la pura e semplice denuncia non avrebbe consentito» (WALTER MAURO, *La violenza e la speranza*, in «Il popolo» (17/1/1975)).

128 V. ad esempio: *Freschi di stampa: Diario della coscienza*, in «L'Espresso» (23/2/1975), a cura di MARIO PICCHI: «L'interrogazione continua di Frisch è moralmente elevata ma angosciata come la sua visione della vita»; NICOLETTA SCHMITZ SIPOS, *Lo scrittore fa l'esame*, in «Avvenire» (2/1/1975): «La riflessione politica resta, a nostro avviso, il cardine di questa narrazione polimorfa».

129 ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, *Max Frisch diarista ideale*, in «La Fiera Letteraria» (18/5/1975).

130 *Ivi*.

131 MAX FRISCH, *Guglielmo Tell per la scuola*, trad. da ENRICO FILIPPINI, Torino, Einaudi, 1973, quarta di copertina.

FONDI ARCHIVISTICI CONSULTATI

Si ringraziano la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli Editore, il Max Frisch-Archiv (e Anna Bonazzi, che ha consultato per me i documenti a Zurigo) per la gentile collaborazione. Di seguito l'elenco dei documenti d'archivio consultati:

Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, Segreteria editoriale estero

—, Giudizi di lettura, fasc. Max Frisch (citato a p. 307).

—, AB, b. 30, fasc. 66 (Max Frisch) [in breve: Milano, AS Mondadori, AB] (citato alle pp. 301, 302, 304, 305, 305, e 307)

Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio dell'Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder

—, Serie annuale 1967, B.51, fasc. 28 (Suhrkamp Verlag) (citato a p. 318)

—, Serie annuale 1972, B.6, fasc. 1 (Giulio Einaudi editore) (citato a p. 319)

—, Serie annuale 1970, B.12, fasc. 1 (Giangiacomo Feltrinelli editore) (citato a p. 319).

Milano, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli Editore, Archivio Storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, Corrispondenza generale per autori, fasc. 3054 - Frisch Max (citato a p. 308).

Zürich, Max Frisch-Stiftung, Max Frisch-Archiv

—, Archivgut, Korrespondenz, Filippini, Enrico.

—, —, —, Einaudi, Giulio

—, —, —, Feltrinelli Editore

—, —, Typoskripte, Typoskripte (Diverse), Diverse Typoskripte

—, Materialien zu Leben und Werk, Werk, Andorra

—, Sammlungsgut, Zeitungen, Corriere del Ticino

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANTONELLO, ANNA e MICHELE SISTO (a cura di), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2017. (Citato a p. 305.)

BANDINELLI, ANGIOLO, *Ritratti critici di contemporanei. Aloisio Rendi*, in «Belfagor», XLI/4 (1986), pp. 407-424. (Citato a p. 310.)

BASILICO, ALESSANDRA, *Ritratto di una germanista: Lavinia Mazzucchetti*, tesi di laurea, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1990/1991. (Citato a p. 303.)

BERTIN, ALFEO, *Illusioni e ipotesi per Max Frisch*, in «Il Ponte» (31/3/1966). (Citato a p. 317.)

BOSCHETTI, ANNA, *Il conflitto delle poetiche e dei canoni*, in «Allegoria», LV (2007), pp. 42-85. (Citato a p. 309.)

- BOSCO, ALESSANDRO, *Enrico Filippini e la ricezione di Max Frisch in Italia*. Stiller, Homo faber e il Diario d'antepace (1959-1962), in «Chi sono io? Chi altro c'è lì?». *Prospettive letterarie dalla e sulla Svizzera italiana*, a cura di TATIANA CRIVELLI e LAURA LAZZARI, Firenze, Cesati, 2016, pp. 45-65. (Citato alle pp. 303, 307, 308, 311, 312, 316.)
- *Enrico Filippini: dalla Feltrinelli a «la Repubblica»*, in «Rivista tradurre. Pratiche teorie strumenti», VIII (2015). (Citato alle pp. 309, 311, 320.)
- BOURDIEU, PIERRE, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», CXLV (2002), pp. 3-8. (Citato a p. 301.)
- *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998. (Citato a p. 301.)
- *Une révolution conservatrice dans l'édition*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», CXXVII-CXXVIII (1999), pp. 3-28. (Citato a p. 309.)
- C., P., *Teatro. Max Frisch*, in «Rinascita», XXIII (1963). (Citato a p. 313.)
- CAMERINO, ALDO, *Diario d'antepace di Max Frisch*, in «La Nazione» (4/12/1962). (Citato a p. 314.)
- CASES, CESARE, *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1963. (Citato alle pp. 303, 304.)
- *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di MICHELE SISTO, Torino, Aragona, 2013. (Citato alle pp. 303, 304, 306, 309.)
- *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985. (Citato a p. 303.)
- CASTELLI, SILVANA, *Il diario di Frisch*, in «Avanti!» (19/1/1975). (Citato a p. 321.)
- CHIARETTI, TOMMASO, *Frisch come Sartre. Figlio del nostro tempo*, in «Mondo Nuovo» (23/12/1962). (Citato alle pp. 314, 315.)
- CHIAROMONTE, NICOLA, *L'orribile uomo medio*, in «Il mondo» (14/5/1963). (Citato a p. 313.)
- *Un sogno con gli occhiali da sole*, in «L'Espresso» (12/7/1970). (Citato alle pp. 318, 319.)
- CHIUSANO, ITALO ALIGHIERO, *Max Frisch diarista ideale*, in «La Fiera Letteraria» (18/5/1975). (Citato a p. 321.)
- COSTANTINI, COSTANZO, *L'ultima posizione di un intellettuale impegnato*, in «Il messaggero di Roma» (23/12/1962). (Citato a p. 315.)
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH, *Il matrimonio del signor Mississippi*, trad. da ALOISIO RENDI, Torino, Einaudi, 1960. (Citato a p. 311.)
- *La caduta*, trad. da ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, Torino, Einaudi, 1973. (Citato a p. 319.)
- FELTRINELLI, CARLO, *Senior service*, Milano, Feltrinelli, 1999. (Citato a p. 307.)
- FERRETTI, GIAN CARLO, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992. (Citato a p. 305.)
- *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004. (Citato alle pp. 305, 319.)
- FILICE, GEMMA, *Recensioni: Max Frisch – Homo Faber*, in «Il Baretto» (marzo/aprile 1960). (Citato a p. 310.)

- FILIPPINI, ENRICO, *Frammenti di una conversazione interrotta. Interviste 1976-1987*, a cura di ALESSANDRO BOSCO, Roma, Castelveccchi, 2013. (Citato alle pp. 308, 312.)
- FRISCH, MAX, *Andorra. Commedia in dodici quarti*, trad. da ENRICO FILIPPINI, Feltrinelli, 1962. (Citato a p. 312.)
- *Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1937. (Citato a p. 299.)
- *Biografia. Un gioco scenico*, trad. da MARIA GREGORIO, Milano, Feltrinelli, 1970. (Citato a p. 318.)
- *Blätter aus dem Brotsack* [t.o. *Aus dem Tagebuch eines Soldaten*], Zürich, Atlantis, 1940. (Citato a p. 300.)
- *Diario d'antepace*, trad. da ANGELICA COMELLO e EUGENIO BERNARDI, Milano, Feltrinelli, 1962. (Citato a p. 312.)
- *Diario della coscienza 1966-1971*, trad. da BRUNA BIANCHI, Feltrinelli, 1974. (Citato a p. 320.)
- *Fogli dal tascapane*, trad. da DANIELA IDRA, Bellinzona, Casagrande, 2000. (Citato a p. 300.)
- *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden*, a cura di HANS MAYER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986. (Citato alle pp. 310, 312, 314.)
- *Guglielmo Tell per la scuola*, trad. da ENRICO FILIPPINI, Torino, Einaudi, 1973. (Citato a p. 321.)
- *Homo faber*, trad. da ALOISIO RENDI, Milano, Feltrinelli, 1959. (Citato a p. 310.)
- *Il mio nome sia: Gantenbein*, Milano, Feltrinelli, 1965. (Citato a p. 316.)
- *Il silenzio Roma. Un racconto dalla montagna*, trad. da PAOLA DEL ZOPPO, Roma, Del Vecchio Editore, 2013. (Citato a p. 299.)
- *Il teatro*, a cura di ENRICO FILIPPINI, Milano, Feltrinelli, 1962. (Citato a p. 312.)
- *Je ne suis pas Stiller*, trad. da SOLANGE DE LALÈNE, Paris, Grasset, 1957. (Citato a p. 305.)
- *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1934. (Citato a p. 299.)
- *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967. (Citato a p. 305.)
- *Stiller*, Milano, Mondadori, 1959. (Citato a p. 303.)
- GIGLI, LORENZO, *Svizzeri controcorrente*, in «Gazzetta del popolo» (13/3/1960). (Citato a p. 311.)
- JACOBBI, RUGGERO, *Il libro del mese: Teatro (e diario) di Max Frisch*, in «Panorama Pozzi» (dicembre 1962). (Citato a p. 316.)
- M., F., *Max Frisch: Il mio nome sia Gantenbein*, in «Rinascita» (7/8/1965). (Citato a p. 316.)
- M., G., *Max Frisch e il nostro tempo. Diario d'antepace*, in «La Fiera Letteraria» (10/2/1963). (Citato a p. 314.)
- M., M., *Libri in vetrina*, in «Il secolo XIX» (9/1/1960). (Citato a p. 312.)
- MANACORDA, GIORGIO, *Pirandellismo di Max Frisch*, in «La Stampa» (4/9/1970). (Citato alle pp. 318, 319.)
- *Un Frisch fatto a pezzi*, in «La Stampa» (28/2/1975). (Citato a p. 321.)

- MANNA, GENNARO, *Limiti del tecnicismo*, in «Il popolo» (10/5/1960). (Citato a p. 311.)
- MARIOTTI, GIOVANNI, *Frisch uno svizzero ribelle tra le rovine dell'Europa*, in «Il giorno» (23/1/1963). (Citato alle pp. 315, 316.)
- MARZI, CARLA ELISA, *L'ultimo libro di Max Frisch – Gli abiti dell'amore*, in «L'ora» (30/7/1965). (Citato alle pp. 316, 317.)
- MAURO, WALTER, *La violenza e la speranza*, in «Il popolo» (17/1/1975). (Citato a p. 321.)
- Max Frisch: Il mio nome sia Gantenbein*, in «La cooperazione italiana», XLVI (18/11/1965). (Citato a p. 317.)
- Max Frisch: Il teatro*, in «Corriere mercantile» (31/8/1962). (Citato a p. 313.)
- MILANO, PAOLO, *I cattolici di Boell e i sosia di Frisch*, in «L'Espresso» (17/10/1965). (Citato a p. 317.)
- *Il diario di Frisch. Il buon europeo di Zurigo*, in «L'Espresso» (2/12/1962). (Citato a p. 312.)
- MONTALE, EUGENIO, *Max Frisch*, in «Corriere della Sera» (27/1/1960). (Citato a p. 312.)
- MÜHLETHALER, HANS, *Die Gruppe Olten: das Erbe einer rebellierenden Schriftstellergeneration*, Sauerländer, Aarau, 1989. (Citato a p. 300.)
- NARDUCCI, ANGELO, *Il senso dell'avventura*, in «Il popolo» (28/6/1960). (Citato a p. 311.)
- PAPI, FULVIO, *Non sono il secondo Brecht – Breve colloquio con Max Frisch*, in «Avanti!» (20/11/1962). (Citato a p. 313.)
- Freschi di stampa: Diario della coscienza*, in «L'Espresso» (23/2/1975), a cura di MARIO PICCHI. (Citato a p. 321.)
- RAGO, MICHELE, *La fortuna di ciascuno*, in «L'Unità» (25/2/1960). (Citato a p. 311.)
- RENDI, ALOISIO, *La letteratura tedesca contemporanea*, in «Comunità», CI (1962), pp. 48-57. (Citato a p. 304.)
- RESTAGNO, ENZO, *Diario di Frisch*, in «Il Resto del Carlino» (25/5/1976). (Citato a p. 321.)
- SCHMITZ SIPOS, NICOLETTA, *Lo scrittore fa l'esame*, in «Avvenire» (2/1/1975). (Citato a p. 321.)
- SCHÜTT, JULIAN, *Max Frisch. Biografie eines Aufstiegs*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2011. (Citato a p. 299.)
- SCIASCIA, LEONARDO, *Scrittori svizzeri*, in «L'ora» (18/2/1960). (Citato a p. 311.)
- SISTO, MICHELE, *La letteratura tradotta come fattore di cambiamento nel campo letterario italiano*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, a cura di IRENE FANTAPPIÈ e MICHELE SISTO, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 77-94. (Citato alle pp. 308, 309.)
- *Letteratura tedesca nel campo letterario italiano (1945-1989)*, tesi di dottorato, Torino, Università degli Studi di Torino, 2005/2006. (Citato a p. 317.)
- *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968. Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», LV (2007), pp. 86-109. (Citato alle pp. 311, 319, 320.)

- STRÄSSLE, THOMAS (a cura di), *Max Frisch, Wie Sie mir auf den Leib rücken! Interviews und Gespräche*, Berlin, Suhrkamp, 2017. (Citato a p. 310.)
- SZABÓ, JÁNOS, *Erzieher und Verweigerer. Zur Deutschsprachigen Gegenwartsprosa der Schweiz*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989. (Citato a p. 300.)
- Teatro di Frisch*, in «Corriere del Ticino» (29/1/1965). (Citato a p. 313.)
- VIGORELLI, GIANCARLO, *Il diario di Max Frisch*, in «Il tempo illustrato» (1/12/1962). (Citato alle pp. 314, 315.)
- VOGEL-KLEIN, RUTH, «bürgerlich-humanistische Schweizer Schriftsteller». *Drucklegung und Inszenierungen von Max Frischs Werken in der DDR*, in *Max Frisch. Sein Werk im Kontext der europäischen Literatur seiner Zeit*, a cura di RÉGINE BATTISTON e MARGIT UNSER, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, pp. 157-175. (Citato a p. 317.)
- WEIDERMANN, VOLKER, *Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2010. (Citato a p. 300.)



PAROLE CHIAVE

Max Frisch; Enrico Filippini; Feltrinelli; Transfer; Ricezione; Traduzione; Letteratura svizzera; Campo letterario; Engagement; Editoria.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Barbara Julieta Bellini ha studiato letteratura francese e tedesca presso l'Università di Trento e la Technische Universität Dresden, e ha insegnato lo spagnolo, il francese e il tedesco in ambito universitario e non. Ha scritto una tesi magistrale sulla ricezione italiana di Max Frisch e un intervento su quella di Walter Benjamin. Attualmente prepara una tesi di dottorato all'Université Sorbonne Nouvelle sulla letteratura tradotta in Italia. In particolare, la sua ricerca è dedicata alla ricezione editoriale del romanzo contemporaneo francese e tedesco nel campo letterario italiano.

bellinibara@live.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

BARBARA JULIETA BELLINI, *La ricezione editoriale di Max Frisch in Italia (1959-1973). Ascesa di uno svizzero engagé*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 299-326.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticentre.org>.

NOTE IN MARGINE A UNA VITA ASSENTE DI PAOLO MILANO: TRA DIARIO E AFORISTICA DELL'ESILIO

VALERIO ANGELETTI – *Università di Trento*

Il contributo riflette su *Note in margine a una vita assente* di P. Milano (1904-1988), intellettuale ebreo che visse gran parte della sua vita esiliato negli Stati Uniti. L'opera si presenta come una raccolta autoriale di note, «voci», tutte legate dal tema comune del «dispatrio», il quale comporta la percezione del proprio inaridimento artistico dovuto alla perdita delle radici linguistiche, culturali e identitarie. Come si evince dal titolo, lo zibaldone di Milano è un'opera di commento (di *note in margine*) alla vita, testo-madre negato (*assente*) a causa del dispatrio. In altre parole, siamo di fronte a un'opera letteraria che aprioristicamente nega il proprio statuto ontologico e artistico. Sono presenti molti punti di contatto con il campo, ancora poco conosciuto in Italia, dell'*Exilaphoristik*, i cui autori, ebrei esiliati e scrittori di aforismi come Milano, hanno affrontato l'esilio non come tema ma processo letterario, sfruttando le caratteristiche formali dell'aforisma per resistere all'isolamento, trasformare la loro tragedia in opportunità di crescita comunitaria. Nell'analisi dell'opera ha assunto rilievo anche il ruolo del margine e della marginalità, che riflette la percezione che l'autore ha di sé nel mondo e collega l'espedito tecnico della scrittura in note alla condizione del dispatriato. Tale espedito permette la creazione di un'opera costruita da «voci» solo apparentemente isolate, in realtà legate indissolubilmente tra loro, come *coblas* di un moderno poema in prosa per aforismi. In conclusione, si è rilevato che il testo di Milano, con il suo negare continuamente la propria esistenza artistica, non fa che affermarne prepotentemente la forza.

This paper introduces to the reader the works of P. Milano (1904 – 1988), an Italian-Jewish writer who moved to New York fleeing from Fascism in 1938. In particular, this article focuses on his masterpiece *Note in margine a una vita assente* (*Notes alongside a non-lived life*), because it is linked to the literary genre of the *Exilaphoristik*, which is a field of study that in recent years is becoming popular in German and American studies. The link to this literary field permits to highlight that Milano transformed the displacement, a negative evolution of the exile that implies the lack of identity, the distance of mother tongue and the fade of memory, in a literary process, which elevates this trauma in an opportunity to grow as a community, instead of to suffer his loneliness. Moreover, this paper underlines the artistic value of *Note in margine*, which is a selection of notes and aphorisms, but also a work of comment (*Notes*) about an absent text, the life, due to the displacement (*alongside a non-lived life*). Each of its «voices», the notes, is linked to the following not only because they were selected to the author, but because they are tied as a contemporary prose poem through aphorisms, which transforms the «voices» in *coblas*.

I INTRODUZIONE

Ragionare su un autore come Paolo Milano (1904 – 1988) è difficile: siamo di fronte a un intellettuale italiano dalla lunga carriera, che ha vissuto molti degli eventi storici più tragici del XX secolo e che, a quasi trent'anni dalla morte, attende la dovuta attenzione.

Il contributo non pretende di aprire e chiudere in un sol colpo le riflessioni sull'autore: troppo poco è stato scritto o detto, troppo ancora ci sarebbe da dire e, soprattutto, tra lettere sparse negli archivi di tutto il mondo e opere rimaste nel cassetto, troppo ancora ci sarebbe da scoprire.

L'intento primario del mio studio è introdurre e interessare «qualche sperato lettore»¹ all'opera dell'autore che, a mio modesto avviso, avrebbe meritato qualche attenzione

¹ PAOLO MILANO, *Note in margine a una vita assente*, Milano, Adelphi, 1991, p. 15.

maggiore se non come scrittore, almeno come critico militante o, come amava definirsi lui in modo diminutivo, «lettore di professione».²

Discutere sull'opera maggiore di Milano, *Note in margine a una vita assente*, cercandone una sistemazione tra i generi, è per chi scrive più un pretesto che una necessità primaria. Infatti, riflettendo sull'opera di Milano, sulla sua genesi e di seguito sulla travagliata vita dell'autore, mi è parso che cercare di classificarlo fosse il modo migliore per dimostrare l'impossibilità stessa di una classificazione, e che questa ontologica inclassificabilità fosse stata voluta proprio dall'autore, poiché strettamente dipendente dall'esperienza dell'esilio nella particolare accezione del dispatrio.

Vita e opera trovano un punto d'unione nell'esilio, e non solo perché Milano scrive effettivamente l'opera nel periodo di vita lontano da Roma, ma perché il dispatrio si caratterizza come il trauma dell'inaridimento artistico dovuto alla perdita delle proprie radici culturali, identitarie e linguistiche.³ Vita e scrittura si uniscono nell'apparente impossibilità di una realizzazione univoca e nella negazione del proprio essere: se Milano dispatriato prende atto dell'impossibilità di una produzione narrativa in esilio (oltre a colpevolizzarsi per non poter agire e fare qualcosa per il suo paese),⁴ l'opera, mediante un sapiente uso delle forme letterarie, fa la cronaca di questa non-vita senza tuttavia affrontarla direttamente. Infatti, bisogna comprendere da subito che la caratteristica essenziale dell'opera, ciò su cui gioca tutta la costruzione di *Note in margine*, è proprio la costruzione di un libro di commento a un testo-madre di cui non si trova traccia, e non perché è stato smarrito in qualche archivio, ma perché tale testo non è altro che la vita stessa, che a causa del dispatrio non ha più alcun valore.⁵

L'esilio, che d'ora in poi bisognerà chiamare dispatrio, nel piano di Milano non funge né da tema né da protagonista dell'opera, ma da processo letterario. Far sì che un'opera scritta in esilio parli il meno possibile dell'esilio stesso, sebbene ad ogni nota se ne respiri la presenza, caratterizza il lavoro di Milano più come un'opportunità di crescita comunitaria che un lamento dal carcere del dispatrio. Sull'esilio come possibilità partecipativa e come ultimo tentativo di contribuire a un mondo migliore, ho trovato molti punti in comune con un campo storico-letterario ancora poco conosciuto in Italia, l'*Exilaphoristik*, i cui autori, ebrei esiliati e scrittori di aforismi come Milano, hanno sfruttato le carat-

2 PAOLO MILANO, *Lettore di professione*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 19.

3 «Uno scrittore ha bisogno di radici, che sono poi quelle del suo popolo. Ma cosa accade quando la sorte lo colloca tra due sponde, per cui le radici sono duplici, o dubbie o del tutto negate? Quando in lui prevale quello stato di cose che qualcuno ha battezzato "il dispatrio"? Avviene che in un suo paese lo assalga la nostalgia dell'altro» (PAOLO MILANO, *Cuor di meticcio*, in «L'Espresso» (24 gennaio 1982), p. 47).

4 «Ogni ora che strappo a questo lavoro l'impiego per dare una mano a qualche iniziativa d'assistenza all'Italia. È il modo più onesto di darvi una mano; e due volte la settimana mi chiedo se non dovrei buttare a mare gli scritti, per dedicarmi esclusivamente all'opera di soccorso; ma poi, m'illudo che assistenza sia anche l'altra; e tiro avanti così, con un'altra botta al cerchio [...]». Lettera a Silvio D'Amico, New York, 17 aprile 1945. La parte consultata della corrispondenza con Silvio D'Amico è conservata presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

5 «Sragrande è ormai il numero d'Europei e d'Americani che, se potessero (ma non possono), vivrebbero tra le due sponde, un po' di qua e un po' di là. Aspetto negativo del fenomeno: il nostro è, anche spiritualmente, un mondo di *displaced persons* (spostati, sradicati, nel senso che al termine dava Simone Weil, che è un approfondimento dell'"alienazione marxiana")» (MILANO, *Note in margine a una vita assente*, cit., p. 274).

teristiche insite nell'aforisma, sapere asistemico e forte dialogicità, per resistere al loro isolamento e trasformare la loro tragica situazione in opportunità.⁶

Questi e altri spunti, come il valore del margine fra un aforisma e l'altro, che per uno scrittore dell'esilio assume un peso non trascurabile, hanno permesso di toccare, seppur in maniera fugace ma spero bastante, la scrittura e la poetica di *Note in margine a una vita assente*, zibaldone di diario in aforismi, commento di un testo che non esiste e cronaca di una storia non scritta. Ogni aforisma, nota o «voce»,⁷ è legata alla successiva non solo per una precedente selezione autoriale, ma anche come un contemporaneo poema in prosa per aforismi. Il tema della voce è ripreso e mutato di qualche particolare nota dopo nota, come uno stormo di rondini a primavera, che battuto d'ali dopo battito d'ali muta forme e scale di grigi. Così, sia per richiami grafici e lessicali, sia per parziali modifiche e sviluppi dell'argomento trattato, le voci si trasformano in moderne *coblas*.

2 «LA MIA LINGUA È STATA LA MIA PATRIA»⁸

Come si evince da una veloce messa a bilancio della carriera intellettuale di Milano, approfondirne la figura significa soprattutto scoprire un altro Novecento letterario. Milano comincia a recensire libri di letteratura italiana, tedesca, inglese e francese dalla fine degli anni '20 e continuerà, per le pagine dell'«Espresso», fino alla fine dei suoi giorni nel 1988. A diciannove anni mette in scena per il teatro di Villa Ferrari autori poco o per nulla conosciuti in Italia come O'Neill, Vildrac, Sarmant e Strindberg e, talvolta, è lui stesso a tradurre i testi, non solo per le rappresentazioni teatrali, ma anche per il mercato editoriale, come *Le confessioni di un cavaliere di industria* di Thomas Mann o *L'incendio al teatro dell'opera* di Georg Kaiser.⁹ Inoltre, Milano è autore di saggi, studi e soprattutto di opere letterarie: il romanzo breve *Racconto newyorchese*, lo zibaldone *Note in margine a una vita assente* e *Tre poesie*, stampate più che pubblicate da una tipografia fiorentina, la Samar.¹⁰ Infine, non può non essere presa in considerazione la fitta rete di corrispondenze, solo parzialmente vagliata e scoperta, che l'intellettuale intrattiene con molti esponenti della cultura italiana e non solo: D'Amico, Pannunzio, Pavese, Einaudi, Giolitti, Chiaromonte, Salvemini, Bellow, Brecht, Wilson, Kazin e molti altri.

Di religione ebraica, Paolo Milano decide di lasciare l'Italia con la giovane moglie incinta una notte del 1936, prima verso Zurigo, poi Parigi, dove resta un paio d'anni, e infine New York.

Nella Grande Mela ad aspettarlo, oltre ad alcuni amici come Nicola Chiaromonte e Enzo Tagliacozzo, una cattedra in Storia dell'Arte Drammatica presso la New School of

6 A tal proposito, ecco il seguito della nota precedente: «Ma l'aspirazione ha anche un lato positivo: il bisogno d'abbattere le barriere, di respirare altrove, di moltiplicare all'infinito i rapporti, contro il quale cospirano (di fatto, non a parole) tutte le autorità costituite dell'universo» (*ibidem*).

7 Questo il termine usato da Milano per definire le sue note: registrazione di un segno linguistico effimero, che il vento porta via.

8 *Ivi*, p. 173.

9 THOMAS MANN, *La morte a Venezia*, Milano, Treves, 1930 e GEORG KAISER, *L'incendio al teatro dell'Opera: commedia notturna in tre atti*, Milano, Rizzoli, 1927.

10 PAOLO MILANO, *Racconto newyorchese*, Ripatransone, Edizioni Sestante, 1993, *Note in margine a una vita assente*, cit. e *Tre poesie*, Firenze, Samar, 1971.

Social Research, la nuova «università in esilio»¹¹ istituita per aprire le sue aule all'*intelligenza* perseguitata in Europa. In seguito, Milano insegnerà anche Letterature romanzesche e Letterature comparate presso il Queens College. L'intellettuale riuscirà a tornare definitivamente in Italia solo a metà degli anni '50.

Il percorso intellettuale e la fortuna di Milano sono stati pesantemente condizionati dall'esperienza dell'esilio. Lo scrittore riflette a lungo sulla condizione dell'esule, arrivando anche a coniare un neologismo di grande efficacia: *dispatrio*. Nei pochi studi sull'argomento (in cui non si trova alcun accenno all'esperienza di Milano), il *dispatrio* si definisce come un'evoluzione dell'*espatrio* poiché ne amplifica la portata semantica: permane l'esperienza di alterazione geografica rispetto al luogo delle proprie radici, ma il prefisso *dis-*, preferito al più comune *e-*, sottintende un'idea della perdita non solo del luogo d'origine, ma anche della lingua, dell'identità e della memoria, nettamente sovrastante a quella della conquista. Tra le pagine di *Note in margine a una vita assente* e non solo, il *dispatrio* si manifesta proprio attraverso la piena consapevolezza di queste tre perdite:

Io sono ormai il perfetto esule: non mi riesce d'esprimere che sentimenti privati, disegnare personaggi sospesi a mezz'aria, concepire idee astratte. Fra poco io stesso come persona m'astrarrò, sarò un io anagrafico, un documento.

[Sul margine alto della pagina del dattiloscritto, Milano annota a penna:] «Si direbbe un apolide letterario», così Montale pare abbia detto di me.¹²

PERDER LINGUA. Il mio problema con la lingua. Vivendo lontano dal mio paese, parlando e scrivendo inglese o francese tutto il giorno, per tutti questi anni ho difeso la padronanza dell'italiano con l'anima e coi denti. La mia lingua è stata la mia patria. Ho lottato, ora per ora, contro un nemico così subdolo da parere immaginario; la forza di volontà, in questo campo solo, non mi è mai mancata. Dicevo a me stesso: «Sarò mai uno scrittore? Chi lo sa. Ma intanto debbo accanitamente sopravvivere: impedire che gli strumenti che possiedo facciano la ruggine». Finora, all'ingrosso, c'ero riuscito. Vittoria negativa, certo: avevo perso ben poco terreno, ma non ne avevo acquistato affatto. Quando leggevo della gioia con cui Stendhal correva da Civitavecchia a Parigi a «riprender lingua», m'intenerivo. Altre volte fantasticavo: «Come saprei, oggi, la mia lingua, se non avessi mai lasciato l'Italia? Possederei quello stile animato e spoglio, che invidio ad altri, ed è il solo che mi piaccia? Ma è poi così importante, lo stile? L'essenziale non è, invece, guardare alle cose? Aprire gli occhi alla realtà, come m'è accaduto qui in America, giova più che affinar lo strumento verbale. Chi vede chiaro, si esprime in modo adeguato, anche se la lingua gli fa un po' difetto». Fra questi dilemmi, mi battevo quotidianamente contro l'attrito dell'ambiente e l'oceano della distanza, e mi tenevo a galla. Ma ora, al quattordicesimo anno, è venuta la crisi.

¹¹ Nella Grande Mela Milano non smette di essere sorvegliato dalla Polizia Politica fascista. La definizione è presa da un tele-espresso dell'ambasciata d'Italia alla Polizia Politica, datato 4 ottobre 1941: «Si segnala che fra i dirigenti della Università in oggetto (la nota "università in esilio"), figurano oltre al Prof. Max Ascoli, direttore della facoltà di scienze politiche e sociali, e a vari ebrei di origine tedesca, gli ebrei italiani Prof. Mino Levi, che fu professore di diritto penale presso la R[^] Università di Genova e direttore della pubblicazione Rivista Penale, nonché il Prof. Paolo Milano, laureato in legge dall'Università di Roma e che sarebbe stato direttore dal 1932 al 1938 della rivista Scenario di Roma. Il Prof. Levi tiene un corso di sociologia e il Prof. Milano un corso di storia dell'arte drammatica [...]». Pol. Pol., Fasc., Pers., b. 839, Archivio Centrale di Stato di Roma.

¹² MILANO, *Note in margine a una vita assente*, cit., p. 81.

Mi sono accorto che sogno, la notte, in inglese. La mia lieve emorragia, la perdita della lingua – fatto, sinora intellettuale – invade ormai la sfera dei sentimenti, anzi sta diventando una realtà fisiologica. Contro un processo simile, c'è alcun rimedio?¹³

Vedo per la strada un tale che mi pare proprio l'amico Tizio. Ehi! Di colpo mi ricordo che non è possibile, perché tizio vive a Roma, e questa è New York.¹⁴

Tappe fondamentali per questa visione dell'esilio furono gli studi intrapresi nel corso dei primi anni di vita americana. A New York, parallelamente alla carriera di giornalista per il prestigioso «New York Times Review of Books» e altri giornali del settore,¹⁵ Milano s'immerge prima nello studio di Dante, il poeta che ha dato dignità istituzionale alla condizione dell'esiliato, pubblicando *The portable Dante*, un volume dalla grande fortuna editoriale, e in seguito nello studio di Henry James, da cui nascerà il primo lavoro in lingua italiana interamente dedicato al romanziere americano: *Henry James o il proscritto volontario*. L'opera, che come si legge in una lettera a Silvio D'Amico sarebbe dovuta essere una parte di un progetto letterario più vasto,¹⁶ tra letture e scrittura ha tenuto l'autore occupato per quasi due anni più un intero anno almeno di trattative, prima con la Einaudi – l'*affaire James* è parte di un prezioso carteggio tra Milano, Cesare Pavese e Giulio Einaudi, conservato presso l'Archivio Einaudi di Torino – e infine con Mondadori, che pubblicherà il lavoro. Il libro vedrà la luce nel 1948, andando ad occupare così una casella altrimenti inquietantemente spoglia di scritti – lo zibaldone di diari salta totalmente il 1948 (e anche quasi i primi 6 mesi del 1949).

La teorizzazione del dispatrio inizia dallo studio sul romanziere americano non solo perché da James Milano traduce il termine: «Espatrio, rimpatrio. Vide bene Henry James che occorre un terzo termine, per definire un altro stato, molto più grave: il dispatrio».¹⁷ La scrittura di saggi letterari su James è un'occasione per comprendere in un sol colpo l'ambiente che lo circonda dalla propria condizione di esule,¹⁸ speculare per molti aspetti a quella del romanziere americano: «il più inglese degli scrittori americani e, anche, il più americano degli scrittori inglesi».¹⁹

13 *Ivi*, pp. 172-173.

14 *Ivi*, p. 54.

15 «Theatre Arts Monthly», «The New Republic», «Partisan Review» e «The politics».

16 «Sto scrivendo un libro in italiano, da pubblicarsi in Italia. Si chiamerà, credo *Tre classici americani*; e conterrà tre ampi saggi (di almeno un centinaio di pagine l'uno) su Walt Whitman, Hermann Melville e Henry James [...]». Il progetto, che si sarebbe dovuto intitolare *Tre classici americani*, non vedrà mai la luce integralmente: mentre non si hanno ancora tracce su un possibile lavoro su Melville, la parte su Whitman diverrà un ciclo di conferenze tenuto alla Sapienza un anno che fu *visiting professor*. Lettera a Silvio D'Amico, New York 17 aprile 1945.

17 MILANO, *Note in margine a una vita assente*, cit., p. 43.

18 Ecco cosa Milano scrive in occasione della presentazione del volume a Einaudi e Pavese: «Il saggio è destinato al pubblico italiano; e dalla figura del James l'autore prende le mosse per chiarire al lettore europeo i tratti dello spirito puritano e antipuritano negli Stati Uniti, e lumeggiare certi problemi ricorrenti della vita e della cultura americana». Forest Hills, 19 febbraio 1946. La corrispondenza è conservata presso l'Archivio Einaudi, corrispondenza con Autori e Collaboratori Italiani, Incartamento Milano, depositato nell'Archivio Centrale di Stato di Torino.

19 PAOLO MILANO, *Henry James o il proscritto volontario*, Milano, Mondadori, 1948, p. IX.

Infatti, ciò che più di tutto attira gli studi di Milano è l'esperienza del «*frontier-smán*»²⁰ e dei suoi effetti sulla carriera letteraria.²¹ Henry James è un caso singolare di americano alla scoperta di un'Europa che non potrà mai possedere, in quanto vittima di quel «miscuglio disastroso» figlio del «moto pendolare fra due continenti».²² L'analisi di James, eseguita con gli occhi del dispatriato, permette a Milano di chiarire la propria situazione. L'intellettuale romano comprende che per uno scrittore il dispatrio è il trauma dell'inaridimento personale e artistico dovuto allo sradicamento dalla propria terra: «James era uno scrittore di talento originale e vivo, che commise l'errore fatale di espatriare, col che si tagliò fuori dalle fonti naturali della sua ispirazione. Le sue opere, da allora, persero ogni vitalità».²³ Secondo Milano il fallimento letterario e personale di James sta tutto nell'ambivalenza geografica dell'autore, che ha impedito l'effettivo insediamento del romanziere americano in entrambi i luoghi: gli Stati Uniti, dove nasce e cresce, e l'Inghilterra, dove vive e muore. Ad esempio, è il caso di *The Europeans*, suo fallito romanzo, perché «il trapianto della scena dall'una all'altra sponda dell'Atlantico ha inaridito di colpo l'ispirazione dello scrittore».²⁴

3 NOTE IN MARGINE A UNA VITA ASSENTE: TRA DIARIO E AFORISTICA DELL'ESILIO

3.1 DAL «DIARIO DI UN RIMPATRIO» A NOTE IN MARGINE A UNA VITA ASSENTE

Nonostante le riflessioni emerse in seguito allo studio del romanziere americano, gli anni americani sono un periodo di intensa ma sterile attività: Milano inizia senza portare quasi mai a termine un'infinità di progetti letterari. Alla fine, il materiale da cui prenderà vita il suo capolavoro, *Note in margine a una vita assente*, proverrà dalle 4000 pagine di diario che lo scrittore terrà nel corso di una decina di anni. E, vedremo, non sarà un caso.

La genesi di *Note in margine* non può essere definita lineare. A New York, quando Milano comincia a prendere qualche annotazione sulla propria vita o scrive il racconto *Le lingue* o riflette sulle proprie letture, l'autore non ha ben in mente la complessità strutturale dell'opera, ma sono solo le espressioni e le riflessioni di un uomo di cultura che non conosce migliore mezzo per esprimersi. Il primo germe di quello che sarà è datato 1947 e, ancora una volta, lo stimolo alla scrittura è la sua esperienza dell'esilio. Lo scrittore redige il «Diario di un rimpatrio» in occasione del suo primo ritorno in Italia dopo più di dieci anni di lontananza. Il progetto, che verrà accantonato ufficialmente per la scrittura

²⁰ *Ivi*, p. 155.

²¹ «Al libro sto lavorando come un certosino. Ieri ho avuto una lavata di capo ufficiale da Rachel, perché erano due giorni che non mi alzavo dal tavolino. È una cosa che mi appassiona. Mi pare d'aver qualcosa da dire, non solo sugli autori che necessariamente vedo con occhi europei, ma sull'America; e l'impegno di circoscrivere tante impressioni di questi miei anni americani entro la cornice di saggi d'apparenza letteraria, mi piace e mi stimola. Speriamo bene» Lettera a Silvio D'Amico, New York 17 aprile 1945.

²² MILANO, *Henry James o il proscritto volontario*, cit., 134. La definizione «miscuglio disastroso» riportata da Milano è presa da *Yellow Book* di Henry James.

²³ *Ivi*, p. 134.

²⁴ *Ivi*, p. 31.

di un racconto, anch'esso rimasto incompiuto, e di un romanzo, *Il figlio della siringa* – successivamente *Racconto newyorchese* –, riprenderà nel 1954 in forme completamente diverse: *Note in margine a una vita assente*.

In tutti questi anni, dal 1946 al 1955, Milano scrive quotidianamente le sue note. Tuttavia, bisogna ben comprendere che ciò che si legge è una ricostruzione, un collage autoriale dal solido criterio narrativo: *Note in margine* non è né l'intero né una parte del diario di Paolo Milano, ma un tema, una *story* fra le molte, sicuramente la più influente, tra quelle che l'autore avrebbe potuto estrapolare. Dunque, l'opera è uno zibaldone dove l'autore, più che condividere con il lettore i propri pensieri sparsi, intraprende una narrazione: «la cronaca di uno stato di smarrimento, o di una specie di abbiezione: mia e di un certo mondo, a cui sono o ero legato».²⁵

In questa cronaca il dispatrio non è il tema e neanche il protagonista, ma funge da motore dello smarrimento, poiché dal dispatrio deriva la perdita della sua identità culturale nelle tre forme descritte in precedenza: radici, memoria e lingua madre.

Tra il primo abbozzo dell'opera, il «Diario di un rimpatrio», e la concezione di *Note in margine*, l'esperienza dell'esilio è sempre centrale ma si palesa una differenza filosofica sostanziale. La scrittura di un diario del rimpatrio conserva tutto sommato ancora la certezza del lieto fine e una composizione che rispetta i canoni della scrittura biografica; la cronaca di uno stato di smarrimento (e peraltro di uno stato di smarrimento ancora in atto), mediante un mosaico di note scritte nell'arco di dieci anni, testimonia l'apparente impossibilità di una qualsiasi conclusione felice. Molti anni dopo, quando l'autore riprende in mano il progetto, molte cose erano cambiate, a cominciare dal mancato rimpatrio. Dunque, se nel primo progetto letterario la cronaca del rimpatrio conduce a un positivo ritorno alla vita vissuta, nel secondo e definitivo atto tutto ciò è superato: in *Note in margine a una vita assente* la vita si afferma nello stesso momento in cui l'autore ne palesa l'assenza, mediante quella che più avanti definiremo una poetica della marginalità, ovvero un uso sapiente della forma aforistica in un contesto diaristico, dunque in un ambiente ordinato e sistematizzato.

3.2 «VOCI» DI UNA VITA ASSENTE. LA STRUTTURA PARADOSSALE DI *NOTE IN MARGINE*

Una poetica della marginalità si imposta dalla struttura. *Note in margine a una vita assente* si presenta come un vero e proprio diario, in cui ogni capitolo corrisponde a un anno e ogni «voce», talvolta più d'una, a una data e un luogo.

All'interno di questo ordinamento cronologico, la «voce» assume le caratteristiche dell'aforisma, per definizione «una forma letteraria di prosa, concisa, isolata da un contesto, priva di finzione narrativa e provvista di una *pointe*, cioè di un effetto stilistico destinato a procurare nel lettore una sorpresa estetica o gnoseologica»:²⁶

«Due aforismi sibillini sull'antiamericanismo degli italiani: 1) Per godere senza scrupoli della liberalità dei popoli ricchi, bisogna persuadersi ch'essa è un inganno,

²⁵ MILANO, *Note in margine a una vita assente*, cit., p. 15.

²⁶ WERNER HELMICH, *L'aforisma come genere letterario*, in ANDREA RIGONI e RAOUL BRUNI (a cura di), *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 19-49, a p. 31.

o che è un'offesa. 2) Nel denunciare il pericolo dell'americanizzazione, i più accesi sono i più suscettibili al contagio».²⁷

Ciò che mi preme sottolineare in questa sede è la paradossale costruzione di *Note in margine*, dove l'atemporalità dell'aforisma, intimo prodotto del disordine del pensiero, è sorretta dalla struttura ordinata del diario. Le connessioni fra diario e scrittura aforistica sono molteplici e da tempo studiate (soprattutto per l'area tedesca e francese), a partire dal fatto che l'aforisma è da sempre un genere letterario che si sviluppa su taccuini e quaderni personali. Il rapporto fra diario e aforisma eleva al massimo grado la tensione fra la «ruota del tempo (di cui parla il diario)»²⁸ e l'atemporalità eterna del pensiero, di cui si fa carico l'aforisma:

Il diario con i suoi eventi cronologicamente contingenti, visibili, rappresenta il terreno fisico, realistico, ove opera l'umana ragione: è da questo terreno che l'aforisma (o il saggio) può muovere per pervenire – grazie al suo peculiare “metodo”, che consiste nell'unire scienza e arte, (*Sprach*)*Kunst* – al contingente, all'eterno, all'*unsichtbarer Plan*”.²⁹

Senza dimenticare che Milano ha in mente di *raccontare*, fare la cronaca di uno smarrimento e, per adempiere tale missione, l'autore adopera lo strumento dell'aforisma, sebbene sia un genere teoricamente alieno alla finzione narrativa.

3.3 PAOLO MILANO ESPONENTE DELL'*EXILAPHORISTIK*

Dunque, in *Note in margine a una vita assente*, temporalità e atemporalità dialogano fra loro all'interno di un contesto tematico condotto mediante l'aforisma. Per questo motivo non mi sento di definire l'opera di Milano un semplice zibaldone di diario con aneddoti autobiografici o spunti di riflessione. Vi è la consapevolezza dell'opera, il lavoro incessante su più forme letterarie le quali, si vedrà a breve, dipendono strettamente dalla scelta tematica: narrare lo smarrimento, ovvero gli effetti del dispatrio.

L'*Exilaphoristik* è un «vasto campo storico-letterario»³⁰ la cui esplorazione è iniziata nel 1998 in area tedesca, ma che non ha riscontri in letteratura italiana.³¹ L'*umana ragione* dell'intellettuale esiliato consiste nel resistere all'assurdità della propria situazione cercando di affrontare l'esilio non come un dramma personale ma come un'opportunità di crescita comunitaria. Caratteristica principale dell'*Exilaphoristik*, e motivo per cui, con ogni probabilità, ha vissuto e continua in molte letterature a vivere sotto traccia, è il parlare il meno possibile dell'esilio stesso. L'aforista dell'esilio vive la propria esperienza

²⁷ MILANO, *Note in margine a una vita assente*, cit., p. 62.

²⁸ HANS SCHUMACHER, *Diario e Aforisma in Ernst Jünger*, in GIULIA CANTARUTTI (a cura di), *Configurazioni dell'aforisma. Ricerche sulla scrittura aforistica*, Bologna, CLUEB, 2000, vol. I, vol. I, pp. 229-237, a p. 234.

²⁹ *Ivi*, p. 237.

³⁰ GIULIA CANTARUTTI, *Essay ed esilio*, in *La lingua salvata: scritture tedesche dell'esilio e della migrazione*, a cura di GIULIA CANTARUTTI e PAOLA MARIA FILIPPI, Rovereto, Osiride, 2008, p. 23.

³¹ GINO RUOZZI, *Scrittori italiani di aforismi*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996, nell'*Indice degli argomenti*, alla voce *Esilio*, non presenta significativi rimandi.

come parte «di uno sviluppo gnoseologico dell'umanità».³² Come per la forma letteraria adoperata, la marginalità, intesa come spazio di riflessione e respiro dalla pesantezza del segno grafico, è la carta d'identità del modello. Se marginale è e vuole essere l'aforista e l'aforisma, così è e vuole rimanere l'esilio inteso come tematica. L'aforisma dell'esilio non è un moderno *planh*, ma una possibilità partecipativa, l'ultima ed estrema opportunità dell'intellettuale esiliato di dare e lasciare un contributo all'umanità. Da questo punto di vista, niente di nuovo sotto il sole dell'aforisma, da sempre una forma letteraria dalla grande dialogicità – si noti pertanto che gli aforismi di Coleridge si intitolano *Table talks*. L'anima dialogica della forma deriva dal fatto che senza interlocutori reali o fittizi si perderebbe il senso ultimo della sua riflessione. L'*Exilaphoristik* non si discosta da questo valore anzi, lo riafferma prepotentemente: se l'essere è solo, il pensiero resiste; il dialogo è o con un altro se stesso al presente o al passato o con la tradizione, come in cerca di un sostegno, come si evince da questi due aforismi del più famoso aforista dell'esilio Elias Canetti: «Solo nell'esilio si arriva a capire fino a che punto il mondo è sempre stato un mondo di esuli» e «Leggendo i grandi autori di aforismi, si ha l'impressione che si conoscessero tutti bene fra loro».³³

L'esilio, dunque, è un processo di elaborazione letteraria. In Paolo Milano, il dispatrìo assume questo ruolo, con tutto ciò che ne consegue: fare la cronaca, voce dopo voce, dello smarrimento, e automaticamente della riconferma della vita autentica, intesa come memoria, lingua madre e radici identitarie. Dunque, anche nella desolante atmosfera della nota in margine, di un segno secondario e dipendente da un testo-madre, permane più di un barlume di vita e di assertività.

Grazie al continuo dialogo fra l'ordinatrice temporalità del diario e la *risata* atemporale della forma breve, il racconto di Paolo Milano è composto da atomi di luce e presenze nel buco nero del dispatrìo.

Rilevare e prendere coscienza del margine equivale a delimitare il proprio «respiro»³⁴ ampliandone simultaneamente il valore. Il respiro è la scrittura frammentaria, un sollievo occasionale, un lampo nel buio del dispatrìo. Ciò che ne consegue è la *story*: la cronaca di un'opera che va avanti per reperti archeologici, che è ma che al contempo sarebbe potuta essere, che si nega nell'atto stesso della sua realizzazione, dunque indefinibile per statuto:

Mi capita ormai, a volte, riconstatato il fallimento delle mie aspirazioni di scrittore, di sentirmi tuttavia tranquillo mio malgrado. È una sinistra indifferenza, di chi ripiega su qualche minuta soddisfazione. Si può davvero rinunciare al senso della propria esistenza (per me, lo scrivere), eppure continuare a vivere senza orrore, anzi con sollievi occasionali? Ed è concepibile che, alla fine, io possa esser privato anche dei piaceri spiccioli e perpetui, e non essere insoddisfatto di vegetare?³⁵

32 KLAUS WEISSENBERGER, «Exilaphoristik». *La ricerca di un senso dinanzi all'assurdo*, in CANTARUTTI, *Configurazioni dell'aforisma. Ricerche sulla scrittura aforistica*, cit., vol. I, pp. 239-267, a p. 241.

33 ELIAS CANETTI, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 2006, pp. 50 e 53.

34 «Il respiro più lungo è dell'aforisma» (KARL KRAUS, *Detti e contraddetti*, a cura di ROBERTO CALASSO, Milano, Adelphi, 1987, p. 218).

35 MILANO, *Note in margine a una vita assente*, cit., p. 114.

3.4 MARGINI DI ASSENZA E DI PRESENZA

La cronaca dello smarrimento, dunque degli effetti del dispatrio, non poteva che essere delegata a un diario condotto per voci aforistiche. Il diario e l'aforisma sono gli unici due generi letterari in cui lo spazio bianco tra una voce e l'altra possiede un significato centrale. Insieme, i due generi letterari scavallano le leggi spaziotemporali che governano il mondo, e la chiave è lo spazio bianco, il margine tra una nota e l'altra. Se nel diario tale spazio rappresenta il tempo che scorre e la vita attiva dello scrittore, nell'aforisma quantifica la vita passiva dello scrittore, poiché è l'aforisma stesso il mezzo prescelto da quest'ultimo per il dialogo, per lasciare un contributo all'umanità.

Le riflessioni sul significato della brevità dell'aforisma hanno portato all'estremizzazione del concetto: è il margine il fulcro dell'aforisma e «ciò che lo costituisce».³⁶ Come dimostra il titolo dell'opera di Milano, moltissimi anni prima di questa definizione, l'autore ha riflettuto molto sul valore e sull'importanza del margine. Aiutato dalla sua posizione *marginale*, dalla percezione di essere vicino all'evaporazione (ricordiamoci il «fra poco io stesso come persona m'astrarrò»³⁷ del perfetto esule), Paolo Milano concepisce un'opera in margine in cui la pienezza è nell'assenza, la protagonista assoluta dell'opera.

Nell'opera di Milano la cronaca avviene negli spazi bianchi tra un aforisma e l'altro. Si tenga sempre presente che, simile alla prima regola di un famoso club di combattimento inventato da uno scrittore di culto americano, l'aforista dell'esilio non parla mai direttamente dell'esilio, ma lo trasforma in un processo letterario, lo carica di un significato comunitario e duraturo nel tempo. Solo un aforista dell'esilio, dunque, avrebbe potuto trasformare ciò che non è in ciò che è.

Il valore atomico dell'aforisma, inteso come strumento che «presuppone la riflessione estrema del sapere»,³⁸ permette la concretizzazione di una «poetica della marginalità» che ha nell'aforisma il fulcro su cui ruota il proseguo della cronaca. In un lavoro come *Note in margine*, niente è lasciato al caso: l'operazione di selezione delle voci dell'autore ha fatto sì che tutte le note presenti nel testo fossero correlate tra loro in maniera profonda e indivisibile. Inoltre, all'interno dell'opera, il discorso si sviluppa anche mediante richiami grafici e lessicali che appartengono più alla narrazione in versi che in prosa. Dunque, da diario a opera aforistica a poema in prosa. L'«intermittenza» e l'«interrelazione»³⁹ degli aforismi hanno permesso a Milano di rappresentare in maniera unica e compiuta (poi-

³⁶ GIULIA CANTARUTTI, *La scrittura aforistica*, Bologna, Il mulino, 2001, p. 47.

³⁷ MILANO, *Note in margine a una vita assente*, cit., p. 81.

³⁸ «Scaturito dall'impossibile coincidenza tra l'essere e il pensare, chiamato per natura all'effrazione della logica come del linguaggio, e dunque costitutivamente critico, ironico o parodico nei confronti dello stato di cose, l'aforisma si colloca all'antipodo della totalità hegeliana, dispiegando un "non sapere" che "presuppone la riflessione estrema del sapere"» (MARIO ANDREA RIGONI, *Nota introduttiva*, in RIGONI et al., *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, cit., pp. 9-11, a p. 10).

³⁹ L'intermittenza fa sì che la brevità dell'aforisma – intesa non come brevità quantitativa, ma come scrigno in cui è racchiuso tutto il messaggio che l'autore intende comunicare – venga sempre proposto in compagnia di altri aforismi, che viva di conseguenza in un insieme macrotestuale necessario per la sopravvivenza di questo frammento di pensiero. L'interrelazione, caratteristica fondante dei canzonieri, e dunque può essere visibile e invisibile, è il legame che lo scrittore forgia tra un aforisma e l'altro. Cfr. GINO RUOZZI, *Forme brevi, pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Libreria Goliardica, 1992, pp. 282-287.

ché il margine tra le voci lo rappresenta anche visivamente) il filo conduttore dell'opera: lo smarrimento, l'assenza, una vita di battiti, luci e ombre.

Le voci sono lacerti dello stesso discorso che viene apparentemente lasciato e ripreso nel corso degli anni, come bagliori nel buio della scrittura clandestina. Milano ad esempio può parlare di amore e politica, ma parla anche della politica dell'amore o dell'amore nella vita quotidiana dell'uomo contemporaneo, andando a giocare, trasformandolo come fosse una statua di cera, con il materiale visivo, auditivo e fantastico che la sua mente registra o crea. La continua interrelazione delle voci, confessata da Milano stesso nell'*Avvertenza*, «[...] tutte legate a una stessa esperienza, a cui allude il titolo del libro»,⁴⁰ rende il libro dello scrittore romano più simile ad un canzoniere. Come in un poema, esistono richiami che corrono fra i margini delle voci, parole che ritornano, talvolta solo leggermente modificate, o che concludono un aforisma e aprono il successivo, come segno tangibile di una continuazione poetica, di un susseguirsi di *coblas*.

In questo esempio di due voci distanziate solo da una pagina il corsivo dell'autore è chiamato proprio a sottolineare il legame tra le voci:

Qualcosa è cambiato. L. R., giornalista autodidatta, che ha famiglia e tira la carretta (e sotto il fascismo era muto), si sdegna contro quel branco di speculatori che vorrebbero affamare il Paese. Per lui, è mutato l'essenziale: la «Repubblica» gli permette di schierarsi con la sua classe, d'avere la psicologia della sua miseria.

In treno fra Venezia e Milano, un simpatico ferrarese discorre così: 'A due anni dalla fine della guerra, in Italia circola ora una certa *democrazia psicologica*. Nessuno, cioè, riesce ad esimersi dal paludare di buone ragioni la propria passione politica'.⁴¹

Inoltre, l'interrelazione fra le voci può talvolta creare una prosastica e concettuale *ringkomposition*, come quella che si apre con la lunga e bellissima voce del 19 luglio 1947 e si chiude con la nota fulminea di due giorni dopo, dove amore e politica sono uniti nella presa d'atto di non poter vivere pienamente né l'una né l'altra. Al contempo, le voci successive sono strettamente correlate tra di loro mediante la ripetizione di parole (o del loro contrario) e alla ripresa delle riflessioni precedenti sul carattere degli italiani.

Stanotte ho avuto un sogno erotico. Piacere sessuale non ne ho avvertito; il sogno mi ha dato, invece, un'acuta gioia per quel che esprime (o così mi pare) al di là del sesso. Ero steso accanto a una donna, quasi nudi tutt'e due, in un bel rifugio, ma non al chiuso. [...] C'era intesa fra noi, su quel giaciglio, e molta pace. Io le carezzavo il seno; e stavo scivolando con la mano verso la penombra intima, quando mi hanno fermato un sorriso di lei e queste parole: 'Perché così presto? A quel punto non ci devi correre: ci devi giungere'. [...].⁴²

Il racconto continua con il ricordo di un altro sogno che si collega a un altro sogno-ricordo, dove a parlare è una giovane polacca che gli rinnova il senso di giustizia e purezza presenti nell'uomo onesto e scevro dalle brutture del secolo:

40 MILANO, *Note in margine a una vita assente*, cit., p. 15.

41 *Ivi*, pp. 21-22.

42 *Ivi*, p. 24.

Una tenerezza mi scorre per tutte le membra, poi risale fino agli occhi e me li inumidisce. Quel che è semplice e delicato, sì, ha diritto di respiro, vive ancora, anzi trionfa sommessamente a due passi da me. Un medico è abbattuto per la morte di un paziente come gli altri, sua figlia trepida per la morte di uno sconosciuto, e io sono salvo con lei. [...] Il ticchettio di Manhattan continua, ma in un luogo ben dietro alle mie spalle, non mi tocca né il petto né gli occhi. Una certa estasi mi protegge.⁴³

La scena si trasferisce a Roma con la registrazione di un pranzo dell'immediato passato, un dialogo vuoto e assurdo tra due intellettuali su un gerarca appassionato di Sandokan e sulla società, ma in fondo è sulla fatuità della politica:

Con R., che lo ha conosciuto bene, parliamo di un gerarca fascista e repubblicano, finito nel sangue. «Aveva letto troppo Salgari» dice R. «Per tutta la vita non ha fatto che giocare a guardie e ladri. Da ragazzo, con la fionda; ma poi, da grande, con i manganelli, le bombe a mano, i carri armati e i plotoni d'esecuzione. E come da piccolo infatuava i discoli del vicinato, così da gerarca, in ultimo, si è tirato dietro verso il disastro qualche milione d'italiani. Io l'ho visto anche pochi giorni prima che partisse definitivamente per il Nord. Non è che non capisse d'andare allo sbaraglio; sentiva, anzi, che ci avrebbe rimesso la pelle. E senso dell'onore ne aveva pochissimo, all'onore non ci pensava affatto. Ma era sempre lo stesso scalmanato di *Sandokan alla riscossa*».

[...] Sp., romanziere da tempo in erba (con serie simpatie per il comunismo), ha i suoi dubbi, e li esprime con una punta di disprezzo: «Coi capelli grigi, aveva la testa ancora piena di romanzi d'avventure: d'accordo. Ma perché militava a destra, invece che a sinistra? E chi si è tirato indietro? Gli operai, forse? Nient'affatto: quegli altri! Questo come lo spieghi?».

«Come se mancassero gli avventurieri nei partiti proletari!» replica R., mentre il cameriere sta per servirlo. «O mancassero gli operai che sono morti gridando alalà. C'è poco da dire: è tutta una solfa; e alla fine è il carattere che conta!».

[...] «Molto meglio affidarsi a voi» risponde l'altro prontissimo, ma in tono mite per colpire a fondo. «Quattro soldi di psicologia, e la politica è sistemata. La bomba atomica vi troverà ancora a discutere se Mussolini era un letterato fallito».⁴⁴

Quindi, staccata di un rigo, la frase di Milano che racchiude le riflessioni sulla voce, iniziata con un sogno erotico e finita con un dialogo sul carattere degli italiani: «Incontro ad ogni passo indulgenza o intolleranza, senso di giustizia, no».

La voce successiva si riapre con due chiari richiami alla voce precedente: gli argomenti sono sempre gli stessi ma a parti inverse, prima la politica e il carattere dell'uomo e poi l'amore in Italia; l'altro richiamo è grafico e intercorre tra *intolleranza* della voce precedente e *tollerato* della seguente voce, staccate solo da un rigo di scrittura.

Quanti, durante l'occupazione nazista, hanno perso la vita, solo perché non hanno tollerato di starsene chiusi per qualche giorno di fila in una casa ospitale, una

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 27.

clinica o un convento. [...] La vita è così insipida che neanche il timore di perderla ce la fa accettare senza mutamenti.

L'Italia non è «la terra dell'amore», come dicono da secoli le canzonette: ma è di certo, più o meglio di altri paesi, la terra *per* l'amore, cioè lo scenario più accogliente per chi l'amore ve lo porti o lo crei.⁴⁵

E la voce successiva si apre così: «Negli anni della guerra, in America, ripensando di lontano al mio Paese, fantasticavo che un libro sul carattere degli italiani fosse da intitolare *Sognatori e cinici*».⁴⁶

4 CONCLUSIONI

Sognatori e cinici. Paolo Milano sarebbe certamente appartenuto alla prima categoria degli italiani. Nel corso della sua vita, e soprattutto nel ventennio trascorso lontano dal suo paese, Paolo Milano ha vissuto di sogni. Un suo sogno, che nel suo piccolo portava a compimento, era quello di contribuire ad aiutare l'Italia; un altro, per cui soffrì a più riprese, era quello di poter rivedere “come una volta” gli amici della sua giovinezza, Nicola Chiaromonte, Eugenio Colorni, i fratelli Sereni, Enzo Tagliacozzo e molti altri con cui costantemente si scriveva o con cui avrebbe voluto scriversi ma non poteva più. Tuttavia, il sogno per cui più bramava e che a detta sua non è mai riuscito a raggiungere, fu quello di diventare uno Scrittore. Paolo Milano non si sentì mai uno scrittore, sebbene un'opera come *Note in margine* sia il fine prodotto di una mente più che incline a trasformare in arte i propri pensieri, il vissuto, le proprie percezioni. Anche il breve romanzo *Racconto newyorchese*, come *Note in margine* passato sotto coperta dal pubblico e dalla critica nel momento della pubblicazione, presenta una scrittura elegante, una costruzione calibrata e molti quesiti sull'arte, la scrittura e l'esilio. Un breve ma profondo romanzo che delega tanti diversi punti di vista per quanti sono i personaggi e che presenta un'introspezione odissea sul mondo della scrittura, mimetizzata da un argomento scientifico dei più moderni, vero motore della storia.

Un sognatore vive di ciò che non vede. Infatti, Paolo Milano non fu in grado di vedere che aveva portato a compimento il suo più grande sogno, che aveva “sconfitto” il dispatrio. Sia *Note in margine a una vita assente* che *Racconto newyorchese* rimarranno nel cassetto fino all'ultimo dei suoi giorni, preparate per una pubblicazione che l'autore non vedrà mai. A tal proposito, c'è da dire che se per *Note in margine* Milano non proverà neanche a farlo pubblicare, per *Racconto newyorchese* l'autore fece un tentativo presso Vittorini, che all'epoca curava la collana «I gettoni» per Einaudi, il quale declinò l'opera. Milano cadde in grande sconforto per questo avvenimento, e decise di non riprovarci più, sebbene Moravia e Chiaromonte si offersero di pubblicare il romanzo breve per «Tempo presente».

Ciò che più conta è che *Note in margine a una vita assente* non desta le nostre attenzioni a causa del ritardo di pubblicazione, ma perché il messaggio che manda, mediante lo

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

sfruttamento massimo dell'aforisma e la sua applicazione in una struttura temporalmente ordinata quale quella diaristica, è immortale, impregnato di quella dialogicità continua e estrema tipica della forma breve. Il messaggio è di resistenza e di gioia. Nella sofferenza del carcere del dispatrio, Milano ce ne lascia uno di speranza e possibilità, di dialogo continuo. Tale messaggio è nel valore stesso che lo scrittore dà alla parola e al concetto di marginalità. Il margine è il posto in cui risiede e da dove scrive le sue note, ma il margine è anche il luogo in cui, invisibilmente, si svolge e si sviluppa la storia della sua assente vita. A legger bene, inoltre, la vita non è morta o finita, ma solo non presente, e dunque ritornerà prima o poi. Milano lascia un chiaro messaggio di speranza e ottimismo, lo stesso di tipo assertivo di cui abbiamo parlato qualche rigo più in su: l'affermazione della vita nell'esatto momento in cui lo scrittore ne proclama la sua fine. Così, dove non esiste uno scrittore c'è un'opera d'arte, dove non vi è una trama appare una cronaca, dove non vi è una narrazione scritta appare una «voce», dove non vi è un paragrafo appare lo spazio bianco, la vita attiva del diario e la passiva dell'aforista, tutte insieme.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CANETTI, ELIAS, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 2006. (Citato a p. 335.)
- CANTARUTTI, GIULIA (a cura di), *Configurazioni dell'aforisma. Ricerche sulla scrittura aforistica*, Bologna, CLUEB, 2000, vol. I. (Citato alle pp. 334, 335, 341.)
- *Essay ed esilio*, in *La lingua salvata: scritture tedesche dell'esilio e della migrazione*, a cura di GIULIA CANTARUTTI e PAOLA MARIA FILIPPI, Rovereto, Osiride, 2008. (Citato a p. 334.)
- *La scrittura aforistica*, Bologna, Il mulino, 2001. (Citato a p. 336.)
- HELMICH, WERNER, *L'aforisma come genere letterario*, in ANDREA RIGONI e RAOUL BRUNI (a cura di), *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, Venezia, Marsilio, 2006. (Citato alle pp. 333, 336, 341.) pp. 19-49. (Citato a p. 333.)
- KAISER, GEORG, *L'incendio al teatro dell'Opera: commedia notturna in tre atti*, Milano, Rizzoli, 1927. (Citato a p. 329.)
- KRAUS, KARL, *Detti e contraddetti*, a cura di ROBERTO CALASSO, Milano, Adelphi, 1987. (Citato a p. 335.)
- MANN, THOMAS, *La morte a Venezia*, Milano, Treves, 1930. (Citato a p. 329.)
- MILANO, PAOLO, *Cuor di meticcio*, in «L'Espresso» (24 gennaio 1982). (Citato a p. 328.)
- *Henry James o il proscritto volontario*, Milano, Mondadori, 1948. (Citato alle pp. 331, 332.)
- *Lettore di professione*, Milano, Feltrinelli, 1960. (Citato a p. 328.)
- *Note in margine a una vita assente*, Milano, Adelphi, 1991. (Citato alle pp. 327-331, 333-339.)
- *Racconto newyorchese*, Ripatransone, Edizioni Sestante, 1993. (Citato a p. 329.)
- *Tre poesie*, Firenze, Samar, 1971. (Citato a p. 329.)
- RIGONI, ANDREA e RAOUL BRUNI (a cura di), *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, Venezia, Marsilio, 2006. (Citato alle pp. 333, 336, 341.)
- RIGONI, MARIO ANDREA, *Nota introduttiva*, in RIGONI et al., *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, cit., pp. 9-11. (Citato a p. 336.)
- RUOZZI, GINO, *Forme brevi, pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Libreria Goliardica, 1992. (Citato a p. 336.)
- *Scrittori italiani di aforismi*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996. (Citato a p. 334.)
- SCHUMACHER, HANS, *Diario e Aforisma in Ernst Jünger*, in GIULIA CANTARUTTI (a cura di), *Configurazioni dell'aforisma. Ricerche sulla scrittura aforistica*, Bologna, CLUEB, 2000, vol. I. (Citato alle pp. 334, 335, 341.) vol. I, pp. 229-237. (Citato a p. 334.)
- WEISSENBERGER, KLAUS, «Exilaphoristik». *La ricerca di un senso dinanzi all'assurdo*, in CANTARUTTI, *Configurazioni dell'aforisma. Ricerche sulla scrittura aforistica*, cit., vol. I, pp. 239-267. (Citato a p. 335.)

PAROLE CHIAVE

Esilio; dispatrio; marginalità; Paolo Milano; aforisma; diario; *exilaphoristik*; Henry James; *Note in margine a una vita assente*; *Racconto newyorchese*.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Valerio Angeletti è dottorando in Letterature Comparete per l'Università degli Studi di Trento. Si sta occupando di delineare il profilo critico e intellettuale di Paolo Milano durante il suo periodo di vita in esilio, mediante l'analisi della sua produzione giornalistica (letteraria e politica), le lezioni universitarie e gli scambi epistolari. Ha partecipato al convegno *Narratives of Trauma*, organizzato dall'Università di Smirne (maggio 2016), con una relazione su Paolo Milano dal titolo: «*Literary retchings*»: *Paolo Milano and marginality as a cathartic path* (i cui *proceedings* sono in corso di stampa), e a settembre 2018 al XXIII Congresso dell'Associazione Internazionale dei Professori di Italiano, *Le vie dell'Italiano: mercanti, viaggiatori, migranti, cibernauti (e non solo). Percorsi e incroci tra letteratura, lingua, arte e civiltà*, con un intervento dal titolo: *Note in margine a una vita assente: il dispatrio tra diario e Exilaphoristik*.

valerio.angeletti@unitn.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VALERIO ANGELETTI, *Note in margine a una vita assente di Paolo Milano: tra diario e aforistica dell'esilio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 327–342.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

CELEBRITY, FATHERHOOD, PARANOIA: THE POST-POSTMODERN GOTHIC OF *LUNAR PARK*

MARCO MALVESTIO – *University of Toronto*

The article considers Bret Easton Ellis's *Lunar Park* (2005) an example of the post-postmodern approach in genre fiction, highlighting the distance from the characteristically postmodern parody. The themes and the form of the horror novel are deployed by Ellis to identify and critique specific aspects of contemporary American society in the context of a canonically structured narration.

Il saggio propone un'analisi di *Lunar Park* (2005) di Bret Easton Ellis come esempio di attitudine post-postmoderna verso la ripresa del romanzo di genere, ben distante dal riuso parodico e dal pastiche tipici della postmodernità. L'adozione dei topoi e delle soluzioni formali del romanzo horror serve a nominare e indagare aspetti specifici della società americana nel contesto di una costruzione narrativa canonicamente strutturata.

To quote Sonia Baelo-Allué, Bret Easton Ellis «has been redeemed»¹ from his fame of pulp celebrity author with a tendency towards sensationalism and pornography, and has started to be considered more seriously by critics, as proved by the number of recent academic publications dedicated to his work. His novels, especially *American Psycho* (1991) and *Glamorama* (1998), which were initially received as controversial and senseless exploitations of violence and sex, have been re-read and analysed as social satires and textual representations of Baudrillard's consumerist hyperreality.²

Lunar Park (2005)³ is significantly distant from Ellis's previous novels, and yet in constant dialogue with them. Ellis composes a horror novel pivoting on his own (fictitious) experience as father and husband, resulting in the disappearance of his son Robby. The author merges his tendency to literary self-reflexiveness (which takes the form of a meta- and autofictional construction of the novel) and a satirical representation of contemporary America with a more formally conventional and traditional construction of the novel, compared to his previous efforts. The aim of this article is to explore the meaning and purpose of Ellis's recovery of horror fiction⁴ and to frame it in the context of the post-postmodern tendency to recover genre fiction non-ironically.

1 SONIA BAELO-ALLUÉ, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture*, London, Continuum, 2011, p. 19.

2 See for instance MARTIN WEINREICH, "Into the Void": *The Hyperrealism of Simulation in Bret Easton Ellis's American Psycho*, in «Amerikastudien / American Studies», XLIX/1 (2004), pp. 65-78 and GEORGINA COLBY COLBY, *Repressive Desublimation and the Great Refusal in Bret Easton Ellis's Fiction*, in «Textual Practice», XVI/2 (2012), pp. 319-345.

3 Quotations from the novel will be from now on in the text.

4 Although I will use the terminology and the theory of the Gothic, I prefer to employ the more generic term "horror" as I believe (in accordance with DAVID PUNTER, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, 2 vols., Harlow and New York, Longman, 1996, p. 146) that the contemporary production of "literature of terror" cannot be reduced simply and specifically to the Gothic tradition. Moreover, as we will see, in his novel Ellis refers to books and films which are commercialized with the label "horror" rather than "Gothic".

I TEXTUAL HAUNTINGS

Lunar Park reports the supernatural events taking place during twelve days and involving the writer Bret Easton Ellis and his family. The novel begins with a long summary of Ellis's career as a young celebrity author and his problems of addiction to alcohol and drugs, until his decision, at the beginning of his forties, to settle down with his former girlfriend and actress Jayne Dennis (a fictional character). They had their son, Robby, when they were in their twenties. Bret and Jayne move to Midland, a fictional town close to New York, because Jayne is worried about living in the city after the 9/11 terrorist attacks. They live with eleven-year-old Robby and six-year-old Sarah, Jayne's daughter from a previous relationship. The family becomes disturbed by a series of mysterious events, including changes in the disposition of the furniture and Sarah complaining that her doll is alive. The strange events culminate in the appearance of Clay, a Patrick Bateman lookalike (the serial killer protagonist of Bret's most famous novel, *American Psycho*) and in the actions of a copycat killer who takes his inspiration from that book. At the same time, Bret is disturbed by supernatural references to his estranged father's death: he finds a gravestone with his father's name in his garden, the furniture of the house is moved by a supernatural force in order to resemble Bret's childhood home, and Clay's car is the same model and number plate as Bret's father's. As these supernatural events climax, Bret understands that the manifestation of his literary creations and the ghost of his father are intertwined, as his father is appearing to warn Bret of the dangers of his fiction and his celebrity lifestyle, which are estranging him from his own son, Robby. At the end of the novel Bret manages to fight his ghosts and pacify his father's spectre. However, in an interesting turn of events, Robby disappears and joins a group of children escaping the over-controlling, unhappy adults of Midland.

As this brief summary of the novel reveals, *Lunar Park* is innervated with references to some of the most prominent themes in Gothic fiction (particularly the double and the dangers of creation), filtered through the tradition of American horror fiction of the twentieth century and especially relevant to the work of Stephen King.⁵ A first and major Gothic theme in *Lunar Park* is, of course, the reflection on the dangers of creation and imagination. This preoccupation can be traced to Mary Wollstonecraft Shelley's *Frankenstein*,⁶ a text obliquely referred to in the novel (p. 51). While the act

5 *Lunar Park* is also rich in references to several horror films. The POV videos recording the death of Bret's father hint at the found footage horror genre, of which the most famous example is *The Blair Witch Project* (2000). More generally, the depiction of the suburban haunting has significant traits in common with *The Amityville Horror* (1979), while the figure of the investigators of the occult are derived from *Poltergeist* (1982) and *Ghostbusters* (1984). Details such as a scratched door or the ash prints are also taken respectively from *Children of the Corn* (1984) and *Nightmare on Elm Street* (1984), as Godden has noted (RICHARD GODDEN, *Bret Easton Ellis, Lunar Park, and the Exquisite Corpse of Deficit Finance*, in «American Literary History», xxv/3 (2013), pp. 588-606, p. 600). The theme of the killer doll references two successful franchises, *Child's Play* (1988-2017) and *Puppet Master* (1989-2018). Finally, the presence of a possessed dog in *Lunar Park* reminds us of King's novel *Cujo* (1981) (BAELO-ALLUÉ, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, cit., p. 181). Ellis's interest in genre films as a source of both entertainment and social criticism also manifests in his podcast, where he interviews genre directors like Walter Hill and Mike Garris.

6 SHERRY R. TRUFFIN, *Creation Anxiety in Gothic Metafiction: The Dark Half and Lunar Park*, in *A Companion to the American Gothic*, ed. by CHARLERS L. CROW, Malden (MA), John Wiley and Sons, 2014,

of creation in *Frankenstein* is physical, in Ellis's novel it is purely intellectual: the creatures that haunt Bret and his family are the results of his work as a writer. Even Sarah's doll, Terby, is revealed to be the object of a story Bret wrote in his childhood (and reads as *Y Bret, Why, Bret?*, spelled backwards). However, Ellis's preoccupation with the undesired effects of his literary creation is also evident in the significantly more concrete fear of the actions of copycat killers, as well as the supernatural manifestations. In the first chapter of the novel, Bret reports his concern for the fact that the savage homicides of Jeffrey Dahmer, «the infamous homosexual/cannibal/serial killer from Wisconsin», were inspired by *American Psycho* (pp. 19-20).

In this sense, *Lunar Park* establishes itself within the genre of contemporary horror fiction which has been labelled "Postmodern Gothic" due to the preoccupation with the dangers of representation.⁷ As Fred Botting argues, the Postmodern Gothic makes use of a typical feature of classical Gothic texts: the lack of boundaries between reality and representation, which leads to the evanescence of identity and social norms. This ambiguity is greatly emphasised by the typically postmodern schizophrenic separation of the text and the referent, leading to a crisis of (social and personal) identity that is characteristic both of Gothic and postmodern literature.⁸ This field contains texts such as T.E.D. Klein's novella *The Events at Poroth Farm* (1972; 1990), Clive Barker's short story *Son of Celluloid* (in the third volume of *Books of Blood*, 1984-1985) and his novel *Weaveworld* (1987) and Stephen King's *IT* (1986) and *The Dark Half* (1989). Klein's novella pivots on a scholar whose studies in horror fiction parallel the appearance of a supernatural menace bearing resemblance to the books he has been reading. In Barker's short story, the tumour of an escaped convict who died behind a film screen gains sentience and power from the emotions of the spectators and murders the workers of the cinema. In *Weaveworld*, an elaborated carpet is the access to a world of hidden people. In *IT*, the demonic entity IT takes the shape, amongst other things, of those movie monsters that scare the children it hunts.⁹ The most obvious model of *Lunar Park* is King's *The Dark*

pp. 56-67, pp. 64 ff.

7 ANDREW SMITH, *Gothic Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, p. 141.

8 FRED BOTTING, *Gothic*, London, Routledge, 1996, pp. 170-171. Another definition for this field is Gothic-postmodernism (MARIA BEVILLE, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam, Rodopi, 2009). As the formulation suggests, this category is as interested in highlighting postmodern tendencies in Gothic texts (coherently with the aforementioned category of Postmodern Gothic) as it is in underlining the essentially Gothic insistence of postmodern texts on unspeakable and sublime terror (pp. 10-11). As long as Beville suggests that both the Gothic and the postmodern are interested in the dangers of representation, Gothic-postmodernism essentially coincides with the Postmodern Gothic. However, when explaining the role of terror and the sublime as a connecting trait of the Gothic and the postmodern, Beville's text is less clear and her critical tool proves to be too general. Except for the insistence on the fact that we live in times of constant utter terror (although it is not clear why this situation should be considered unprecedented in human history), one fails to understand precisely how this preoccupation with terror manifests itself in postmodern literature. Moreover, Beville does not take into account the stylistic features of postmodernism that make it a literary current on its own, and thus wrongfully equates two texts such as Paul Auster's *City of Glass* (1985) and *Lunar Park*, whose approach to genre literature is essentially opposite.

9 King has also exploited this theme in the more recent *Bag of Bones* (1999) and *Duma Key* (2005). See TIMOTHY C. BAKER, *The Neuro-Aesthetics of Caricature: Representations of Reality in Bret Easton Ellis's Lunar Park*, in «Poetics Today», xxx/3 (2009), pp. 471-515, p. 498.

Half (and indeed, Ellis himself described his novel as a homage to King).¹⁰ *The Dark Half* tells the story of Thad Beaumont, a successful author of crime novels under the pen name of George Stark. When Thad decides to abandon his literary persona, George Stark takes on a physical incarnation and starts killing Thad's collaborators and friends. Although in the end Stark is defeated, the novel is innervated with Thad's ambiguous attitude towards his fictional persona, whose crimes he abhors but whom he cannot help find fascinating.

The plot structure of *The Dark Half* is referred to by Ellis in the duplication of Bret the character and Bret the writer, respectively, the man who wants to settle down with his family and the writer who is hungry for (self) destruction: «The writer yearned for chaos, mystery, death. These were his inspirations. This was the impulse he leaned toward. The writer wanted bombs exploding. The writer wanted an Olympian defeat. The writer craved myth and legend and coincidence and flames. The writer wanted Patrick Bateman back in our lives. The writer was hoping the horror of it all would galvanize me» (p. 312). The opposition between the writer and the character is made evident by Bret's literary creations, who commit murders and threaten his family, and is explicitly evoked by the frequent dialogue between the fictional Bret and "the writer", who seems to be the source of the horror of *Lunar Park* («Look how black the sky is, the writer said. I made it this way», p. 318).

While the dangers of artificial creation have been a central topos in Gothic fiction at least since *Frankenstein* or Hoffmann's *The Sandman* (1816), the dangers of literature as a source of distraction from real life, and indeed as something that could take it over, have always represented a source of critique of the romance novel in general and of the Gothic romance in particular. Jane Austen's emblematic *Northanger Abbey* (1818) is one clear example of the extent to which this critique was diffused even at the beginnings of the genre. Nevertheless, the recovery of this theme in Ellis' fiction is also intended to be a way to reflect on the mechanisms of fame and authorship from which his writing and literary career are inseparable. The first chapter of the novel summarises Bret's career as a celebrity author, reflecting the sensationalist accounts of his life in magazines and the prejudice of academics, rather than describing the literary efforts of a serious writer (as Ellis indubitably is). Bret's fame and success are intertwined with the scandalous content of his novels, which are possibly more successful because of his reputation for excess as a public figure. On the one hand, Ellis depicts the character Bret as a figure bound to his literary achievements, but on the other, he highlights how writing can inhibit the construction of a private life. Indeed, regarding Ellis and King, literature and life do not seem to be able to coexist, to the extent that a change of writing habits, of style, or of genre, generates ominous consequences in the lives of Bret and Thad. This opposition underlines the contradiction of the writing life as a «Gothic trap»: «if the author is identified with his text, if he exists only in writing, then writer's block is a threat of annihilation» not only for his pseudonyms, but for the author himself.¹¹

¹⁰ STEPHEN KING, *Stephen King on "Lunar Park" being an homage to him*, in «Entertainment» (1/02/2007), <https://ew.com/article/2007/02/01/stephen-king-lunar-park-being-homage-him/>.

¹¹ TRUFFIN, *Creation Anxiety in Gothic Metafiction: The Dark Half and Lunar Park*, cit., p. 58. See also

In comparison to King, Ellis creates an additional layer of complexity by structuring his novel as an auto- (and meta) fiction.¹² By choosing a character with his own name and biography, Ellis does not simply thematize the opposition between literature and life, but he renders it textually. The readers face a dichotomy between Bret Easton Ellis (the author of *Lunar Park*) and Bret (a character in a horror novel), who is doubled in the opposition between his “real” life and literature, a dichotomy incarnated by Bret’s dialogues with “the writer”. This blurring is so essential to the understanding of *Lunar Park* that it was exploited during the commercial launch of the book. The publisher created a website with two versions of Ellis, the one described in the novel and the biographical one, including slight differences concerning which college he went to, his weight and his height.¹³

Autofiction is a mode of narration in which author, protagonist, and narrator coincide, similarly to autobiography except the ‘facts’ narrated are false. Developed by French literary critics and writers during the Seventies in a moment of literary experimentalism,¹⁴ autofiction functioned as a means to comment on the unreliability of autobiographical writing, on the fragmentation of the postmodern self, and on the meditation and fictionalization of reality. Specifically, authors such as Philip Roth (in *Operation Shylock*, 1993) and Paul Auster (whose novel *City of Glass*, 1985, contains autofictional elements) employ autofictional devices to make readers question the boundaries that separate reality and invention. Thus, autofiction challenges the knowledgeability of the world.

Indeed, Ellis uses autofiction to create ambivalence in the readers about the nature of *Lunar Park*. Its nature of confession is contradicted by the implausibility of the story, while elements of horror fiction are blurred with elements of (apparent) autobiographical confession. This is reinforced by the metafictional frame of the novel. Ellis also merges real characters such as Jay McInerney and Keanu Reeves with fictional ones, which is a typical feature of autofiction. Moreover, in the first pages of the book Ellis contradictorily exhibits the characteristics of a witness and an unreliable narrator, highlighting and undermining the truthfulness of the text simultaneously:

I’ve recounted the “incidents” in sequential order. *Lunar Park* follows these events in a fairly straightforward manner, and though this is, ostensibly, a true story, no research was involved in the writing of this book. For example, I did

GEORGINA COLBY, *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 159.

12 MARJORIE WORTHINGTON, *Fiction in the “Post-Truth” Era: The Ironic Effects of Autofiction*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», LVIII/5 (2017), pp. 471-483, p. 479.

13 BAELO-ALLUÉ, *Bret Easton Ellis’s Controversial Fiction*, cit., p. 176.

14 LORENZO MARCHESI, *L’io possibile*, Massa, Transeuropa, 2014, pp. 16-17 and pp. 35-37. Although conceived in such a milieu, in the 2000s autofiction has grown to have the function of validation: the presence of the author in the first-person serves to increase the reader’s suspension of disbelief and participation, rather than to make them question the fictionality of the events. See PHILIPPE FOREST, *Le Roman, le réel*, in *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, pp. 19-107, PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique 2. Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005, pp. 25 ff., ARNAUD SCHMITT, *Je réel/je fictif. Au-delà d’une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, and CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Su alcuni aspetti dell’autofinzione*, in «Il Verri», LXIV (2017), pp. 19-39.

not consult the autopsy reports concerning the murders that occurred during this period because, in my own way, I had committed them. I was responsible, and I knew what had happened to the victims without referring to the coroner. [...] The “witnesses” who could corroborate these events have disappeared. [...] My psychiatrist at the time, Dr. Janet Kim, offered the suggestion that I was “not myself” during this period, and has hinted that “perhaps” drugs and alcohol were “key factors” in what was a “delusional state”. (pp. 44-45)

The character Bret is an unreliable narrator because he claims he intends to be faithful to the events, but at the same time he strongly suggests that he may have imagined everything. The contradiction displayed by Ellis at the very beginning of his novel shows the ambiguity between the writer’s life and fiction. By blurring these borders, Ellis makes evident the danger of writing that is central to *Lunar Park*.

Furthermore, the novel’s opening lines qualify *Lunar Park* as a metafiction. A metafiction is a text that depicts the process of its own making, drawing attention to its composition and tracing an equivalence between fiction and reality: «“You do an awfully good impression of yourself”. That is the first line of *Lunar Park* and in its brevity and simplicity it was supposed to be a return to form, and echo, of the opening line from my debut novel, *Less than Zero*» (p. 3). *Lunar Park*’s opening lines include the composition of the text in the plot itself. The phrase «You do an awfully good impression of yourself» is also the first sentence of the second chapter of the novel. The novel immediately draws attention to the mechanisms of fiction. The ending of the novel is equally self-reflective. After pathetically mourning his disappeared son, Bret writes that «he can always find me here, whenever he wants, right here, my arms held out and waiting, in the pages, behind the covers, at the end of *Lunar Park*» (p. 453). As Timothy C. Baker argues, «the meaning of the title is finally that it is the title of this novel and nothing more».¹⁵

This peculiar recursivity in the construction of *Lunar Park* may be considered, to a certain extent, a postmodern attempt to highlight the equivalence of facts and fiction. In this sense, *Lunar Park* would not refer to anything real but its own nature of novel. Nevertheless, I would argue that the metafictional frame of *Lunar Park* has to be placed in the wider context of the theme of autofictional haunting. While it is true that the duplication of the character Bret and the overlapping of the writer and his protagonist continue the discourse on «the disintegrated, multiple, and ephemeral identities» of postmodernity that Ellis started in *American Psycho* and *Glamorama*,¹⁶ it is also evident that Ellis’s use of the literary device of autofiction aims to articulate «a sense of the writer as a commodity».¹⁷ By writing *Lunar Park* as an autofiction, Ellis recreates the same voyeuristic patterns that characterize the relationship between the celebrity and the pub-

¹⁵ BAKER, *The Neuro-Aesthetics of Caricature: Representations of Reality in Bret Easton Ellis’s Lunar Park*, cit., p. 494.

¹⁶ ESTHER PEEREN, *Ghostly Generation Games. Multidirectional Hauntings and Self-Spectralization in Bret Easton Ellis’s Lunar Park*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», LIII/4 (2012), pp. 305-321, p. 309.

¹⁷ JAMES ANNESLEY, *Brand Ellis. Celebrity Authorship in Lunar Park*, in NAOMI MANDEL (ed.), *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, New York, Bloomsbury, 2010, pp. 143-157, p. 150.

lic, engaging the reader's morbid curiosity with apparently realistic, and otherwise believable, revelations about his personal life. The conventions of horror fiction combine with the postmodern device of autofiction to generate a critique of literary stardom.

More specifically, the use of autofiction reinforces the spectral hauntings present in the text by extending them to the figure of the author himself. Indeed, Bret is the source of the hauntings not simply because he had a spoilt relationship with his father, but because he is a writer. The theme of haunting is intended to critique the perception of the writer as commodity, and vice versa. It is also worth noting that Bret often displays the characteristics of a spectre. In the third chapter of the novel, half-drunk and wearing a sheet, Bret walks into the kitchen like «a ghost» (p. 78). Clay, the incarnation of the serial killer tormenting Bret's family, is said to look like Christian Bale, the actor who plays Bateman in the 2000 cinematic version of *American Psycho*, and like a young version of Bret (p. 122). At the same time, the spectral nature of Bret is coherent with the superficial, evanescent nature of his fame. As the opening line of the novel states, Bret's life is not real, it is simply an imitation of a life. For example, Bret is often mistaken for fellow writer and friend Jay McNerney. He is also trying to write a novel, *Teenage Pussy*, which resembles a parody of Ellis's previous books, containing the features of his style including excess and his «trademark laconic humor» (p. 102). It is even suggested by detective Kimball (another incarnation of a literary invention by Ellis) that Bret may be a fictional character himself (p. 185).

The confusion between life and literature and, indeed, the danger that this confusion implies, are present in *Lunar Park* in the double form of the evanescence of the celebrity writer and of the author in the series of misunderstandings generated by the autofiction genre. Bret's spectral nature is due to his inability to escape the dynamics of literary fame and addiction, and, on a textual level, this inability is expressed in the close, self-referential metafictional structure of the novel. At the end of *Lunar Park* Bret abandons any attempt to create a family and escape those dynamics, and his addiction to cocaine changes into an addiction to heroin (p. 446). If Robby is able to escape this dynamic it is because he abandons Bret, and therefore the text. The novel ends coherently with a reference to its nature as *only* a novel, suggesting that its own fictionality is the only thing that matters.

2 INTER-GENERATIONAL HAUNTINGS

To a certain extent, if the recovery of horror fiction in *Lunar Park* were limited to the reflection on the theme of the double, the novel would not be so distant from Ellis's previous works¹⁸ and could be easily labelled postmodern Gothic. On the contrary, contemporary horror fiction provides a frame in which two themes are developed: fa-

¹⁸ Although I am stressing the distance between *Lunar Park* and Ellis's previous novels, there is nevertheless a thematic continuity between them, and particularly with *Glamorama*. Preponderant features of this novel are, like in *Lunar Park*, the theme of the double, the invasive presence of doppelgängers, the blurring of reality and representation, and the role of terrorism.

therhood, and the crisis of American society after 9/11. In this sense, the model of the horror novel is employed by Ellis to structure the story of an inter-generational haunting.

To this regard, the other Stephen King's novel intertextually referenced in *Lunar Park* is *The Shining* (1977). The plot of *The Shining* famously is about the possession of the Overlook Hotel by supernatural forces, threatening and endangering the family of the winter caretaker, Jack Torrance, who accepts the position at the Overlook Hotel in order to finish writing his play. The central theme in *The Shining* is Jack's desire to kill his son, Danny, inspired by forces haunting the hotel, which reinforce his previous history of alcoholism and anger episodes. However, at the end of the novel, Jack saves his son by sacrificing himself when the hotel is destroyed.

Bret's parental menace towards his son takes inspiration from *The Shining*. Moreover, in both Ellis's and King's fiction this menace takes its form in both a supernatural presence and in alcohol abuse (and drug abuse, in Bret's case). Jack Torrance and Bret have several common traits. Both of them are writers suffering from writer's block and both fail at fatherhood because they pursue literary careers. For example, Jack breaks his son's arm because he interferes with his papers, while Bret initially refuses to recognize his child, rejecting the responsibilities this would have implied. In *Lunar Park*, Bret is explicitly compared to Jack by his wife, who complains about his «big Jack Torrance routine» (p. 248).

The most interesting common trait between Bret and Jack Torrance is the memory of their abusive fathers that prevents them from having a positive relationship with their sons. In *The Shining*, Jack's alcoholism and anger issues are a consequence of his father's violent behaviour. In *Lunar Park*, Bret's commitment issues, cynicism, and addiction are a consequence of the influence of his father, Martin Ellis, a greedy 'yuppie' who alienated his entire family. As Bret explains, «my father had blackened my perception of the world, and his sneering, sarcastic attitude toward everything had latched on to me. As much as I wanted to escape his influence, I couldn't. It had soaked into me, shaped me into the man I was becoming» (p. 8). Indeed, a «sneering, sarcastic attitude» is what characterizes not only Bret, but Ellis's fiction in general. Thirty years later, Bret has become his father, and Robbie, consequently, has become Bret: a child scared of his own father who attempts unsuccessfully to fill the gap with his own son (p. 237). As Ruth Cain argues, Bret represents a model of a father who fails on a double front: he is simultaneously unable to escape the «outdated, useless masculine norms» his father represented, or to «embody [the] traditional masculine hegemony» that would allow him to build a solid family life.¹⁹

19 RUTH CAIN, «Imperfectly Incarnate»: Father Absence, Law and Lies in Bret Easton Ellis' *Lunar Park* and John Burnside's *A Lie About My Father*, in «Law, Culture and the Humanities», x/11 (2014), pp. 130-154, p. 140. Coherently with the theme of inter-generational haunting, the novel references *Hamlet* throughout. Bret and his family live in Elsinore Lane, close to Ophelia Boulevard, Fortinbras Mall, Horatio Park, Voltmand Drive, and Osric Motel, and the novel opens with an epigraph from *Hamlet* (BAELO-ALLUÉ, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, cit., p. 183). The similarities between *Lunar Park* and *Hamlet* are evident: both of them tell the story of a man driven crazy by the spectral presence of his father. Nevertheless, as Nielsen argues, «attempts to read *Lunar Park* as a retelling of *Hamlet* are doomed to fail» (HENRIK SKOV NIELSEN, *What's in a Name? Double Exposure in Lunar Park*, in MANDEL, *Bret Easton Ellis*, cit., pp. 129-142, p. 137) because the themes of fratricide, incest, and vengeance so central in *Hamlet* are absent

To merge the two otherwise parallel themes of the dangers of fiction and fatherhood, Ellis establishes a difference between a ghost haunting (in this case, his father's) and a demon that takes on the form of his literary creations (pp. 386-390). This distinction, nevertheless, is never fully explained. Bret's father wants to save Bret from repeating the very same error he made when raising him, and thus to save Robby from Bret's self-referential status of celebrity author. Bret's father is the source of the hauntings both in the sense that his spirit torments Bret, and that Bret's choice of being a writer has its origins in his spoilt relationship with him. Patrick Bateman, the protagonist of Bret's most successful novel *American Psycho*, is said to be modelled on Bret's father (pp. 18-19).²⁰

The theme of fatherhood is connected to the multiplicity and multi-directionality of hauntings taking place in the novel. Bret the character is haunted by Bret the writer, who creates Bateman and Terby; this haunting is extended to Ellis as author by the autofictional frame of the novel. At the same time, Bret's father haunts him to warn him about Robby, who is haunted by the unpleasant presence of Bret himself. For instance, the fact that the furniture of Bret's house is mysteriously moved in the night-time to recreate Bret's childhood home shapes a space in which Bret is, at the same time, father and son.²¹ Coherently, this inter-generational haunting (a familiar past casting its shadow on the following generations) also acts in reverse, as Bret is disturbed by the uncanny presence of his children. Most significantly, Sarah seems to become aware of the spectral activities in the house sooner than Bret. The duplicity of these hauntings finds a connection in the manifestation of Bret's literary creation, Patrick Bateman, who is both an effect of his imaginative effort and of his relationship with his father, while Bret, as Georgina Colby has noted, «takes on the characteristics of both a trauma victim and a spectre».²²

In *Lunar Park* the theme of the inter-generational haunting is intertwined with the theme of the literary haunting. Ellis's recovery of King's fiction merges two main models, *The Dark Half* and *The Shining* into an autofictional test in order to create a novel able to contain and give coherence to these separate aspects of his story.

from Ellis's book. In other words, Ellis's references to Hamlet can be read simply as a superficial recovery of a fundamental text of English literature dealing with the problematic influence of the paternal figure, and at the same time as a provocation, «as if Ellis could not resist teasing his readers with the possibility that America's most self-consciously trashy author might dare to rewrite *Hamlet* (ANNESLEY, *Brand Ellis. Celebrity Authorship in Lunar Park*, cit., p. 155).

20 Problematic relationships with fathers are present in Ellis's previous novels, including the deranged youth in *Less Than Zero* and *The Rules of Attraction*, and in *American Psycho* Patrick Bateman is estranged from his father (and generally has an unpleasant relationship with his family). In *Glamorama* Victor Ward's father, a US senator, organizes a complex and unrealistic plot to distance Victor from America and finally substitute him with a doppelgänger.

21 GRAHAM MATTHEWS, *Ethics and Desire in the Wake of Postmodernism. Contemporary Satire*, London, Continuum, 2012, p. 47.

22 COLBY, *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*, cit., p. 153. In this sense, as Esther Peeren notes, Bret is in line with the Derridean notion of a spectre as something that merges different temporalities, bringing together the past of a traumatic event and the future of its possible repetition (PEEREN, *Ghostly Generation Games*, cit., p. 306). See JACQUES DERRIDA, *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, p. 18.

3 SUBURBAN HAUNTINGS

According to Freud's theory of the *unheimlich*, the effect of uncanniness in supernatural fiction is not motivated simply by the presence of something that is unfamiliar, but rather by the perception of something disturbing *in* the familiar: «the uncanny is that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar».²³ This dialectic between the familiar and the alien is particularly evident in the two subgenres of the haunted house and of the small-town horror. The latter can be traced at the roots of the American Gothic, in Nathaniel Hawthorne's seminal work *Young Goodman Brown* (1835).²⁴ Another important author is Howard Phillips Lovecraft, a pioneer of the horror genre who uses the familiar, civilized, and historical New England landscape as a setting for a cosmic horror. Nevertheless, the fortune that this subgenre had in American literature of the second half of the twentieth century is due to the influence of the work of Stephen King, whose novels, from *Salem's Lot* (1979) onwards, are often set in small towns troubled with an external or internal menace. Ellis's suburban setting in *Lunar Park* is evidently reminiscent of several important works of twentieth century small-town horror fiction: Stephen King's *Salem's Lot* and *IT*, Peter Straub's *Ghost Story* (1979) and *Floating Dragon* (1982), Dan Simmons' *Summer of Night* (1991), Malcom McDowell's *Cold Moon Over Babylon* (1980) and the *Blackwater* series (1983), to mention only a few. In this category of horror fiction, a small town and its inhabitants are endangered by a supernatural menace that can either have an external (*Salem's Lot*) or internal (*Ghost Story*) origin, or they represent a menace in themselves because they are hiding a secret (which is the case in Thomas Tryon's *Harvest Home*, 1973).²⁵ In both instances, small-town horror presents an evident ambiguity: small towns and their placid suburban landscapes represent conservative idyllic spaces, but their peaceful appearance hides a secret menace. The behaviour of the inhabitants (when they are not the source of this menace) is often complicit, tending «to compromise, if not collapse, the distinctions between the town's inhabitants and whatever is threatening them».²⁶

Both the haunted house and the small-town horror genre thematize the role of the past in the haunting of the present. It is significant that the latter tends to incorporate the previous, since small-town horror is also often centered on a specific building in the town, like the school in Simmons' *Summer of Night* or the abandoned houses in King's *IT* and *Salem's Lot*. In the traditional haunted house novel buildings are haunted because of the crimes previously committed in them and because of the sufferance they generated. Similarly, a small-town can be haunted as the result of an ancient crime, as in Straub's

23 SIGMUND FREUD, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, 1917-1919*, London, The Hogarth Press, 1955, vol. xvii, p. 220.

24 JOHN LANGAN, *The Small-Town Horror*, in *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, ed. by SUNAND T. JOSHI, Westport (CT)/London, Greenwood, 2006, vol. II, pp. 537-564, pp. 538-540.

25 I have taken this distinction, slightly modified, from HANK WAGNER, *Small Town Horror*, in *Supernatural Literature of the World: An Encyclopedia*, ed. by SUNAND T. JOSHI and STEFAN DZIEMIANOWICZ, Westport, Greenwood Press, 2005, vol. III, pp. 1037-40, p. 1037, and LANGAN, *The Small-Town Horror*, cit., p. 561.

26 *Ibid.*

Ghost Story or *Floating Dragon*. In other words, a central element in haunting episodes (whether in houses or cities) is history: haunted houses and towns are not inherently evil, but become such because of a specific event that happened in their past. Even in the case of cosmic haunting, like *IT*, the supernatural presence is bound to the city of Derry and manifests itself cyclically, expanding the historical span of the novel. The return of the past, a central theme of Gothic fiction, takes a physical form in houses or towns.

Interestingly, although it is a haunted house/town novel, *Lunar Park* does not entirely follow the same trope. The house is haunted, but the source of the haunting is Bret's personal past and not the history of the house, which is unrelated to and almost untouched by the fate of its occupants. The places described in *Lunar Park* are anesthetized and without history. They are all newly created spaces for the cosmopolitan American upper-middle class and wealthy celebrities. The names of the topography in Midland are all arbitrarily recovered from Hamlet, and the only facilities are international franchises including Starbucks and Walmart, and malls full of fashionable delicacies and luxury brands. Even the houses are disturbingly similar, «palatial and minimalist and immaculate» (p. 196), giving an image of uniformity and, as is typical in Ellis's fiction, of a superficial lack of depth.

As David Punter argues, the Gothic haunted house reflects, in its impossible planimetrics, the mysterious, uncanny stratification of its history and of the family who lives there: «The Gothic mansion or castle is always without a total plan: Udolpho and the House of the Seven Gables are equally of doubtful extent and shape, no matter how solid their details might appear. And this, of course, reflects their metaphorical nature; the secret of the house is the secret of the family [...]».²⁷ The Gothic house and the Gothic town are full of secrets and ambiguities, both physical (secret passages or chambers) and historical (a hidden episode of the familiar past). Most importantly, there is often a coincidence between the discovery of a topographical secret and a historical one. On the contrary, there is nothing inherently disturbing in Bret's house, which is carefully described in each of his parts with the neutral enthusiasm of a magazine of interior design:

The house had been referred to as a McMansion in the Talk article: nine thousand square feet and situated in a fast-growing and wealthy suburb, and 307 Elsinore Lane wasn't even the grandest in the community – it merely reflected the routine affluence of the neighbourhood. It was, according to a spread in *Elle Décor*, “minimalist global eclectic with an emphasis on Spanish revival” but with “elements of midcentury French chateau and a touch of sixties Palm Springs modernism” (imagine that if you can; it was not a design concept everyone grasped). The interior was done in soothing shades of sandcastle and white corn, lily and bleached flour. Stately and lavish, slick and sparsely furnished, the house had four high-ceiling bedrooms and a master suite that occupied half of the second story and included a fire-place, a wet bar, a refrigerator, two 165-square-foot walk-in closets and window shades that disappeared into pockets in the ceiling, and each of the two adjoining bathrooms had a giant sunken tub. (pp. 78-79)

In this passage, Ellis seems to refer ironically to the traditional impossibility of mapping the Gothic mansion by referring to the difficulty of understanding the style of the

²⁷ PUNTER, *The Literature of Terror*, cit., vol. 1, p. 200.

house design. Indeed, the house is vast, and its opulence and grandeur are exaggerated in this passage to the extent that it is complicated for the reader to get an idea of it. Nevertheless, there is nothing mysterious in Bret's house, which is luminous, modern, and «sparsely furnished», as opposed to the Gothic model of a house crowded with the remnants of its previous owners. Most significantly, the house is brand new and standardized, so it cannot possibly be a vehicle for a mysterious past.

The town where Bret and his family live reflects the same characteristics as their house. The town seems «dreamed up and fractured and modern», spacious, elegant, and crowded with modern technologies such as «gigantic liquid-crystal display screens». It is complete with a «2000-acre nature preserve and horse farms and two golf courses», «more children's bookstores than there were Barnes & Nobles», «numerous playgrounds and a baseball field», and «a variety of gourmet food stores, a first-class cheese shop, a row of patisseries» (p. 110). Concurrent with the small-town horror genre, Midland qualifies as a haunted town since it is plagued by the Patrick Bateman killings (or his copycat) and a supernatural wind that menaces Bret. However, Midland does not follow all the conventions of the genre. While the small-town horror genre is centered on the reaction of a *community* against a threat, to the extent that the narration is often from multiple viewpoints, Ellis carefully avoids to create a sense of community between Bret and the other inhabitants of the town. The few encounters that take place between them are characterized by anxieties and use of drugs, while the insistence on the modernity and commoditization of every part of the town inhibits the possibility of the individual to create a personal bond with the spaces he lives in.

The spaces in *Lunar Park* are *familiar* spaces, and at the same time, they are not. They are familiar in the sense that they are so generic they can become familiar to anyone, and are thus deprived of that historical depth that marks the Gothic spaces of the haunted house/town. What characterizes the spaces of *Lunar Park* is precisely this attempt to cancel history, which is a topographical figure of Bret's attempt to build a new life for himself as a father and a family man: an attempt doomed to fail. Although superficially new, perfect, and entirely set up for family life, the spaces in *Lunar Park* are innervated with the same tensions that shatter American society, reflected on a personal level by Bret's addiction, anxiety, and responsibility issues. The suburban town that Bret and his family move to is populated by people who left larger metropolitan cities in fear of terrorist attacks (pp. 40-41 and 81-82). Children (p. 159) and even animals (p. 47) take several drugs for anxiety and concentration. The routine of the inhabitants of Midland is regulated by appointments with psychiatrists, couples therapists and personal trainers, highlighting the constant necessity for regulation that is indeed the symptom of a lack of control. Consequently, the children of Midland, distressed and anxious about the world of adults, organize their own disappearance. Indeed, their plot is the only real activity in the novel that is organized on a social, and not individual, level. The immaculate and aseptic spaces of *Lunar Park*, which cannot prevent or avoid Bret's haunting, are similarly unable to hide the paranoia haunting American society.

It is interesting to note that the source of the haunting in Ellis' fiction is an individual rather than a place. The view of a haunting deprived of a geographical centre can be read in the context of the Reaganian individualism that Ellis criticizes through-

out his novels. Bret's excessive focus on himself generates the haunting, and, at the same time, prevents him from saving himself and his family. Once again, the parallels of Bret's personal haunting and the crisis of American society have a connection in the figure of Bret's father, a yuppie who «made the bulk of his money from highly speculative real estate deals, most of them during the Reagan years» (p. 7). The allusion to «real estate deals», in the context of a ghost story centered on a state-of-the-art house, shows Ellis's intention to comment on the fragmentation produced in American society during the Eighties. Specifically, as Georgina Colby argues, this connection is made evident by the spectral appearances of Steven Spielberg's movie *1941* on Bret's televisions. 1941 is the year Martin Ellis was born, and is thus one of the ways in which Martin tries to manifest his presence to his son to warn him about Robby.

At the same time, Spielberg's comedy (which describes the reactions, in the city of Los Angeles, to the Japanese attack at Pearl Harbor) can be read as a metaphor for the panic pervading post-9/11 America.²⁸ As Peeren, following Baudrillard, notes, the aftermath of 9/11 can be described as spectral, «with its extreme mediatization, elusive villains and the ghostly prisoners of Guantanamo Bay and extraordinary rendition which was itself an extremely spectral event».²⁹ According to Baudrillard, the 9/11 attacks can be considered a spectral event: in a historical moment labelled as the «end of history», the attacks represented the violent re-emersion of the faults of capitalism. Moreover, terrorism adopts the same «principle of uncertainty» in the form of the insecurity that characterises the capitalist system, built upon «the random and virtual form it imposes everywhere – lean production, floating capital, forced mobility and acceleration».³⁰ Similarly, Bret's haunting takes place in a social context that tries to situate itself outside history, and greed and envy (the faults that poisoned his father's mind, therefore transforming him into a ghost) remain the founding values of that community. For example, it is worth noting that the ashes of Bret's father are held in the *caveau* of a bank.

Such a view of terrorism also characterizes Ellis's previous novel, *Glamorama*, which follows a group of supermodels-turned-terrorists. Like *Lunar Park*, *Glamorama* is profoundly concerned with the relationship between reality and representation. It is never clear in the novel whether events are actually taking place or if they are simply a part of a movie currently being filmed. The hyperrealistic style of the novel, as well as the emphasis on mediation and the indistinguishability of reality and fiction, seem to prefigure Baudrillard's (and Žižek's) considerations of the Twin Tower attacks.³¹ Nevertheless, while *Glamorama* is rich in graphic descriptions of terrorist attacks, in *Lunar Park* terrorism is completely absent. 9/11 is mentioned only once, and no further details are provided

28 COLBY, *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*, cit., p. 154.

29 PEEREN, *Ghostly Generation Games*, cit., p. 305.

30 JEAN BAUDRILLARD, *The Spirit of Terrorism*, New York, Verso, 2002, pp. 58-59. See also DERRIDA, *Spettri di Marx*, cit., p. 108.

31 On terrorism in *Glamorama*, see WILLIAM STEPHENSON, *A Terrorism of the Rich: Symbolic Violence in Bret Easton Ellis's Glamorama and J. G. Ballard's Super-Cannes*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», XLVIII/3 (2007), pp. 278-93 and STEPHEN KLÖCKNER, *Systemic insecurity, spectacular violence: Bret Easton Ellis' Glamorama*, in «Estrema. Interdisciplinary Review for the Humanities», V (2014), pp. 1-18; on terrorism in *Lunar Park*, see MONIKA LOEWY, *Lunar Park: From Ashes to Ashes*, in «European Journal of American Culture», XXXIII/3 (2014), pp. 209-222.

about the threat that the inhabitants of Midland fear. What remains after this removal (or repression) is the trauma of the attacks, their spectral reverberation in everyday life in the form of mass migration from big cities to rural areas, anxiety, and addiction to pharmaceuticals. Coherently, Ellis chooses to leave the social menace present in *Lunar Park* unmotivated, performed by unnamed terroristic groups. The only form that this menace takes is an actual spectre.

4 CONCLUSION: TOWARDS A POST-POSTMODERN GOTHIC

By adopting the tropes and the plot solutions of the horror novel, Ellis succeeds in articulating and drawing parallels between three central themes: the self-spectralizing dangers of fiction, the spectral nature of intergenerational relationships, and the fragmentation and crisis of post-9/11 American society. Although it is true that the Gothic and horror novel have a political and social content *per se*, as the monstrous and the horrifying patrol the borders of the possible and announce category crisis,³² Ellis's repurposing of its forms is important because it is emblematic of an attitude towards genre literature that is significantly different to postmodernism. Ellis's use of horror is not a playful recovery of a popular literary genre, but rather the respectful recognition of its potential as a tool of social criticism. It is also worth noticing that, despite a general diffusion of singular Gothic tropes (the doppelgänger, the spectre), the horror fiction genre (and especially its most modern evolutions) has been overlooked by authors of postmodern literature in favour of other genres (for instance, crime fiction or science fiction).

Ellis has always gravitated towards genre literature throughout his career. Although *Lunar Park* was his first explicit genre novel, his previous books are innervated with references to genre fiction, be it noir in *Less Than Zero*, the serial-killer novel *American Psycho*, or the spy story in *Glamorama*. While *Lunar Park* is, especially in its first part, an almost comical novel, this irony is directed towards the main character rather than at the mechanism of horror fiction. Although derivative, Ellis's recovery of the topoi of horror fiction is entirely serious, and it aims to be a textual representation of the very mechanism of intergenerational haunting that is thematized in the text as a tool of social criticism. In *American Psycho* and *Glamorama*, on the contrary, the serial-killer novel and the spy story are ridiculed as insufficient tools that cannot help us to understand, or represent, the chaos of the world. In these novels, Ellis's evanescent characters and seemingly pointless plots are coherent with the postmodern tradition of repurposing genre literature to comment on the fictionalization and the commodification of reality.³³ In *American Psycho*, for instance, the detective sub-plot concerning the disappearance of Paul Owen does not reach a conclusion and serves instead to increase the protagonist's state of paranoia. Similarly, in *Glamorama*, the complex international spy network in which the protagonist is involved and which results in several terrorist attacks and the

32 JEFFREY JEROME COHEN, *Monster Culture (Seven Theses)*, in *Monster Theory. Reading Culture*, ed. by JEFFREY JEROME COHEN, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25, pp. 3-25.

33 WEINREICH, "Into the Void": *The Hyperrealism of Simulation in Bret Easton Ellis's American Psycho*, cit., p. 71.

death of hundreds of people is grotesquely and unrealistically revealed to be his father's machination to push him away from the US and substitute him with a more controllable doppelgänger, in view of the father's presidential campaign.

Ellis's previous novels did not fit into the structure of a particular genre and were often composed of fragmentary, almost unrelated sketches and characterised by the absence of linear plot. Through this (lack of) structure, Ellis intended to comment on the lack of purpose and exchangeability of individuals in late consumerism. *Lunar Park*, on the contrary, is entirely structured as a horror novel. While *American Psycho* and *Glamorama* have circular plots without solutions and exhibit grotesque violence, the plot of *Lunar Park* is based on suspense rather than shock, and on mystery rather than pulp effects. This recovery of narrability and the conventions of the traditional novel, such as round characters, a clear temporality and a plot with a distinct mechanism of consequentiality³⁴ (all of which were absent in *American Psycho* and *Glamorama*) places *Lunar Park* in a field that I define as post-postmodern.³⁵ Post-postmodernism is not forgetful of the crisis of the great meta-narrations started by postmodernism, but tries to recover them (and, in turn, the traditional and modernist novel) in literary forms that do not aim to simply reflect on themselves and their fictional status, but also to engage a discourse with a referent. In this sense, post-postmodernism requires a voluntary oscillation between naiveté and cynicism, sincerity and irony; between, in other words, the acceptance of the fictionality of the literary work and the intention to not reduce the literary discourse to this fictionality. Stylistically, post-postmodernism merges the realistic effects of the traditional novel that postmodernism had left behind³⁶ with several traits of postmodern fiction, such as meta- and auto-fiction and the recovery of genre literature. While the autofictional dimension of *Lunar Park* shows a continuity with Ellis's previous novels in the concern with blurring the distinction between reality and fiction, this device simultaneously comments on the author's own status of celebrity and on the relational problems that his activity as a writer creates.

If parody is a form of imitation «characterised by ironic inversion» and «repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity»,³⁷ we can see that

34 CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012, p. 167.

35 As I have stated elsewhere (MARCO MALVESTIO, *Wargames, etica e responsabilità: la Seconda Guerra Mondiale in El Tercer Reich e 2666*, in «Orillas», VI (2017), pp. 85-97, p. 92), my choice to use Jeffrey T. Nealon's term "post-postmodernism" (2012) is due to its relative neutrality, and to the continuity it expresses with the postmodern period (Nealon's study, however, focuses on socio-political context rather than literature). Nevertheless, the period and the literary style successive to postmodernism have received a variety of labels (*hypermodernism, renewalism, performatism, digimodernism, automodernism, postirony, new sincerity*), which reflects the complexity of the debate about this phenomenon. A similar and maybe more specific category to post-postmodernism is metamodernism, coined by Robin van der Akker and Timotheus Vermeulen (2017), who use the prefix meta- with its Greek etymology meaning with or among, between, and after. Hence, metamodernism is situated with or among «older and newer structures of feeling», «is characterized by an oscillating in-betweenness, or, rather, a dialectical movement that identifies with and negates [...] conflicting positions, while being never congruent with these positions», and historically happens after postmodernism. This oscillation between postmodern features and concerns, and a more traditional narrative style, is also central in *Lunar Park*.

36 LINDA HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 2007, p. 2.

37 LINDA HUTCHEON, *A Theory of Parody*, Champaign, University of Illinois Press, 2000, p. 6.

this definition does not apply to *Lunar Park*. Ellis does not *imitate* a horror novel: he writes one. The repetition of tropes, which is essential in genre fiction, is not aimed to mark a difference but rather to incorporate and exploit the potentiality of social criticism intrinsic to horror as a genre. This recovery is carried out coherently and respectfully with the texts on which the novel is modelled, without playful discrepancies between them and *Lunar Park*. To deliver his message Ellis makes use of the dangerous incarnations of literary creation, inter-generational hauntings, and suburban hauntings, all of which belong to the horror genre, and there is no insistence on a gap between the author's purpose and the models he adopts. *Lunar Park* is not a pastiche (the result of the assembling of different styles and genres), unlike *American Psycho* and *Glamorama*, with their various descriptions of jet-set life and noir investigations.³⁸

Of course, it is difficult to distinguish neatly between two adjacent literary styles, especially if one is conceived as a reaction to the other. Indeed, the very term "post-postmodernism" implies a dialectic relationship between the poetics that followed postmodernism and postmodernism itself, like "postmodernism" implies a reaction to modernism.³⁹ Postmodernism itself has been a complex literary phenomenon, spanning through decades and eliciting a multitude of sometimes contradicting theoretical framings: and it is thus for the sake of clarity that I, for the purposes of this article, reduce it to what can be considered one of his main characteristics, which is to say an anti-realistic self-reflexiveness. This is not to say that postmodern fiction is not concerned with social and political problems (which are extensively addressed, for instance, in Ellis's postmodern production), but that postmodern authors tend to face them through a reflection on language and an understanding of history and culture as human constructs: as such, although not escapist, postmodernism can be seen as a more detached and definitely less realistic poetics than post-postmodernism. Referring to Ellis's previous, markedly postmodern novels, I have often highlighted in these pages the similarities with *Lunar Park*, which shares with them several thematic (fatherhood, terrorism) and stylistic traits. Although more plot-driven than *American Psycho* and *Glamorama*, *Lunar Park* continues to exhibit, in its complex metafictional frame, a self-reflexiveness that is essentially postmodern.

Postmodernism and post-postmodernism have to be understood on a spectrum, rather than as neatly separate categories. Consequently, by defining *Lunar Park* post-postmodern, I do not aim to deny the similarities with Ellis's previous works, nor to undermine the novel's postmodern traits, but rather to highlight the differences which mark a new season of Ellis's work and are symptomatic of a new literary paradigm. In *Lunar Park* Ellis abandons parody and pastiche in favour of a different commitment to the structure of the genre novel. The plot of *Lunar Park* is regulated by a precise scheme of causes and consequences, while the characters are not hollow figures that represent the emptiness of American values like Patrick Bateman and Victor Ward in his previous novels. Rather, they are round individuals with specific background stories and ambi-

38 On postmodern parody, see also MARGARET ROSE, *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 195-274, and SIMON DENTITH, *Parody*, London, Routledge, 2000, pp. 154-185.

39 BRIAN McHALE, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987 (2003), p. 5.

tions. Although more self-conscious than the majority of horror novels, *Lunar Park* is faithful to the norms of the genre: the ghost and demon figures we encounter during the hauntings are not parodies. At the same time, Ellis makes significant use of postmodern poetics in the form of the auto- and metafictional frame of the story. This frame is intended to comment on specific problems concerning contemporary American society, as well as the impossibility of representation and its hermeneutical limits.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANNESLEY, JAMES, *Brand Ellis. Celebrity Authorship in Lunar Park*, in NAOMI MANDEL (ed.), *Bret Easton Ellis. American Psycho*, Glamorama, Lunar Park, New York, Bloomsbury, 2010. (Citato alle pp. 348, 350, 359, 360.) pp. 143-157. (Citato alle pp. 348, 351.)
- BAELO-ALLUÉ, SONIA, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture*, London, Continuum, 2011. (Citato alle pp. 343, 344, 347, 350.)
- BAKER, TIMOTHY C., *The Neuro-Aesthetics of Caricature: Representations of Reality in Bret Easton Ellis's Lunar Park*, in «Poetics Today», xxx/3 (2009), pp. 471-515. (Citato alle pp. 345, 348.)
- BAUDRILLARD, JEAN, *The Spirit of Terrorism*, New York, Verso, 2002. (Citato a p. 355.)
- BEVILLE, MARIA, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam, Rodopi, 2009. (Citato a p. 345.)
- BOTTING, FRED, *Gothic*, London, Routledge, 1996. (Citato a p. 345.)
- CAIN, RUTH, "Imperfectly Incarnate": *Father Absence, Law and Lies in Bret Easton Ellis' Lunar Park and John Burnside's A Lie About My Father*, in «Law, Culture and the Humanities», x/11 (2014), pp. 130-154. (Citato a p. 350.)
- COHEN, JEFFREY JEROME, *Monster Culture (Seven Theses)*, in *Monster Theory. Reading Culture*, ed. by JEFFREY JEROME COHEN, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25. (Citato a p. 356.)
- COLBY, GEORGINA, *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011. (Citato alle pp. 347, 351, 355.)
- COLBY, GEORGINA COLBY, *Repressive Desublimation and the Great Refusal in Bret Easton Ellis's Fiction*, in «Textual Practice», xvi/2 (2012), pp. 319-345. (Citato a p. 343.)
- DENTITH, SIMON, *Parody*, London, Routledge, 2000. (Citato a p. 358.)
- DERRIDA, JACQUES, *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994. (Citato alle pp. 351, 355.)
- FOREST, PHILIPPE, *Le Roman, le réel*, in *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, pp. 19-107. (Citato a p. 347.)
- FREUD, SIGMUND, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, 1917-1919*, London, The Hogarth Press, 1955, vol. xvii. (Citato a p. 352.)
- GODDEN, RICHARD, *Bret Easton Ellis, Lunar Park, and the Exquisite Corpse of Deficit Finance*, in «American Literary History», xxv/3 (2013), pp. 588-606. (Citato a p. 344.)

- HUTCHEON, LINDA, *A Theory of Parody*, Champaign, University of Illinois Press, 2000. (Citato a p. 357.)
- *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 2007. (Citato a p. 357.)
- KING, STEPHEN, *Stephen King on "Lunar Park" being an homage to him*, in «Entertainment» (1/02/2007), <https://ew.com/article/2007/02/01/stephen-king-lunar-park-being-homage-him/>. (Citato a p. 346.)
- KLÖCKNER, STEPHEN, *Systemic insecurity, spectacular violence: Bret Easton Ellis' Glamorama*, in «Estrema. Interdisciplinary Review for the Humanities», v (2014), pp. 1-18. (Citato a p. 355.)
- LANGAN, JOHN, *The Small-Town Horror*, in *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, ed. by SUNAND T. JOSHI, Westport (CT)/London, Greenwood, 2006, vol. II, pp. 537-564. (Citato a p. 352.)
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le pacte autobiographique 2. Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005. (Citato a p. 347.)
- LOEWY, MONIKA, *Lunar Park: From Ashes to Ashes*, in «European Journal of American Culture», xxxiii/3 (2014), pp. 209-222. (Citato a p. 355.)
- MALVESTIO, MARCO, *Wargames, etica e responsabilità: la Seconda Guerra Mondiale in El Tercer Reich e 2666*, in «Orillas», vi (2017), pp. 85-97. (Citato a p. 357.)
- MANDEL, NAOMI (ed.), *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, New York, Bloomsbury, 2010. (Citato alle pp. 348, 350, 359, 360.)
- MARCHESE, LORENZO, *L'io possibile*, Massa, Transeuropa, 2014. (Citato a p. 347.)
- MATTHEWS, GRAHAM, *Ethics and Desire in the Wake of Postmodernism. Contemporary Satire*, London, Continuum, 2012. (Citato a p. 351.)
- MCMALE, BRIAN, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987 (2003). (Citato a p. 358.)
- NIELSEN, HENRIK SKOV, *What's in a Name? Double Exposure in Lunar Park*, in MANDEL, *Bret Easton Ellis*, cit., pp. 129-142. (Citato a p. 350.)
- PEEREN, ESTHER, *Ghostly Generation Games. Multidirectional Hauntings and Self-Spectralization in Bret Easton Ellis's Lunar Park*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», liii/4 (2012), pp. 305-321. (Citato alle pp. 348, 351, 355.)
- PUNTER, DAVID, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, 2 vols., Harlow and New York, Longman, 1996. (Citato alle pp. 343, 353.)
- ROSE, MARGARET, *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. (Citato a p. 358.)
- SCHMITT, ARNAUD, *Je réel/je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010. (Citato a p. 347.)
- SMITH, ANDREW, *Gothic Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013. (Citato a p. 345.)
- STEPHENSON, WILLIAM, *A Terrorism of the Rich: Symbolic Violence in Bret Easton Ellis's Glamorama and J. G. Ballard's Super-Cannes*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», xlviii/3 (2007), pp. 278-93. (Citato a p. 355.)

- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012. (Citato a p. 357.)
- *Su alcuni aspetti dell'autofinzione*, in «Il Verri», LXIV (2017), pp. 19-39. (Citato a p. 347.)
- TRUFFIN, SHERRY R., *Creation Anxiety in Gothic Metafiction: The Dark Half and Lunar Park*, in *A Companion to the American Gothic*, ed. by CHARLERS L. CROW, Malden (MA), John Wiley and Sons, 2014, pp. 56-67. (Citato alle pp. 344, 346.)
- WAGNER, HANK, *Small Town Horror*, in *Supernatural Literature of the World: An Encyclopedia*, ed. by SUNAND T. JOSHI and STEFAN DZIEMIANOWICZ, Westport, Greenwood Press, 2005, vol. III, pp. 1037-40. (Citato a p. 352.)
- WEINREICH, MARTIN, "Into the Void": *The Hyperrealism of Simulation in Bret Easton Ellis's American Psycho*, in «Amerikastudien / American Studies», XLIX/1 (2004), pp. 65-78. (Citato alle pp. 343, 356.)
- WORTHINGTON, MARJORIE, *Fiction in the "Post-Truth" Era: The Ironic Effects of Autofiction*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», LVIII/5 (2017), pp. 471-483. (Citato a p. 347.)



PAROLE CHIAVE

Bret Easton Ellis; Horror; Gothic; Parody; Postmodernism; Post-Postmodernism; Autofiction.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Marco Malvestio si è addottorato in letteratura comparata all'Università di Padova nel marzo 2019, con una tesi sulla rappresentazione della Seconda Guerra Mondiale nel romanzo globale degli anni Duemila; da luglio sarà postdoctoral fellow in Italian Studies all'Università di Toronto. Un libro basato sulla sua tesi dottorale, *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction*, sarà pubblicato nel 2020 da Peter Lang. Ha pubblicato articoli su Philip Roth, Roberto Bolaño, William T. Vollmann, e sulla fantascienza italiana. Con Valentina Sturli ha curato il volume *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della letteratura horror all'inizio del nuovo millennio*, di prossima pubblicazione presso Mimesis.

marco.malvestio.91@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARCO MALVESTIO, *Celebrity, fatherhood, paranoia: the post-postmodern gothic of Lunar Park*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 343-361.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.

CONSIDERAZIONI SULLA LETTERARIETÀ DELLA STORIA E LA STORICITÀ DELLA LETTERATURA

ANGELA LOCATELLI – *Università di Bergamo*

La prima parte di questo saggio affronta il problema della forma della narrazione storica. La seconda parte tratta il tema del contributo che la letteratura può offrire alla conoscenza storica. Il termine “storia”, come già rilevava Hegel, ha la duplice accezione di *historia rerum gestarum* e di *res gestae*, ossia esso vale tanto per “la narrazione storica” quanto per “le azioni, gli avvenimenti, gli accadimenti” che ne sono oggetto. Il problema della narrazione e quello della comprensione narrativa sono quindi ineludibili negli studi storici, e non sorprende che essi siano prepotentemente venuti alla ribalta a ridosso di quella che è stata chiamata “la svolta linguistica” nelle discipline umanistiche. Storici, filosofi, critici della letteratura e della cultura, intellettuali e studiosi di diversa formazione e ‘persuasione’ hanno affrontato questo argomento nella nostra contemporaneità. Il contributo si propone di far dialogare i due saperi, per far emergere alcuni concetti trasversali nello studio delle intersezioni tra di essi. In particolare, per quanto concerne la ‘letterarietà della storia’ si rivelano imprescindibili i concetti di *mise en forme* in P. Ricoeur, di *emplotment* in H. White, di “marchi della storicità” ed “effetti dovuti alla narrazione” in K. Pomian. Pur nelle loro differenti premesse teoriche, e con i dovuti (a volte polemici) distinguo, questi studiosi sembrano, in ultima analisi, concordare sull’ineludibilità del problema della forma della narrazione storica e sembrano dare strumenti preziosi per la sua comprensione. Per quanto concerne la conoscenza storica propria dei testi letterari in quanto tali, e non limitatamente a quelli che chiamiamo ‘romanzi storici’, la tesi qui proposta, e sviluppata

con riferimento agli studi di G. Lukács, di J. e di J.-J. Lecerclé, è che essa si fonda nella capacità del letterario di sondare e rappresentare la fenomenologia dell’esperienza, ossia di cogliere il vissuto come verità storica relativa a una determinata congiuntura epocale.

The first part of this essay (in particular, §§ 2 and 3) deals with the question of the form(s) of historical narration(s), while the second part (Section 4) is concerned with the historicity of literature and focusses on the issue of the historical knowledge provided by literary texts. The nature of both historical narration and historical understanding are central issues in historical studies today, and they have forcefully taken the academic stage after the so called “linguistic turn” in the humanities. So has a new perception of the interconnections between history and literature. The aim of this essay is therefore to provide an overview of some of the most recent salient positions in the debate over the two disciplines, with specific references to the works of P. Ricoeur, K. Pomian, Hayden White, and the concepts of “mise en forme” of historical narration, “marks of historicity”, “effects of narration”, and “emplotment”. The section devoted to the historicity of literature is developed with reference to G. Lukács, J. Rancière and J.-J. Lecerclé, and proposes that literature provides a knowledge of history through its unique relationship to language (and therefore subjectivity), and the capacity of rendering the phenomenology of experience, i.e. what “it is like” for different subjects to live in a specific historical moment.

I UNA BREVE PREMESA: LA STORIA HA UNA STORIA

La storia ha tradizionalmente reclamato un ruolo proprio e irrinunciabile sia nel reperire e registrare che nel trasmettere e spiegare gli avvenimenti e “i fatti” del passato e del presente. Ognuna di queste operazioni (documentazione, trasmissione, interpretazione) sottende un’attività complessa, per questo affidata ad esperti, gli storiografi, e gli storici, appunto. Per riuscire negli scopi suddetti la storia ha in genere postulato la necessità di trovare fonti affidabili (in questo essa si differenzia dal sentito dire o dal pettegolezzo, di cui però può fare uso come materiale proprio), e la necessità di reperire dati sufficientemente ampi (asintoticamente tendenti alla completezza – “asintoticamente” perché

una assoluta completezza si rivela illusoria e irraggiungibile). Inoltre, la storiografia ha generalmente dichiarato di distinguersi nettamente dalla *fiction*. Questa tesi, oggi non più universalmente accettata, continua però ad essere difesa da molti tra gli storici. Ad esempio, Krzysztof Pomian in apertura del suo recente saggio *Che cosa è la storia* scrive:

Diceva Voltaire che: “La storia è il racconto di fatti ritenuti veri, al contrario della favola, che è invece il racconto di fatti ritenuti falsi”. Per Voltaire la storia rimaneva in primo luogo un genere letterario; oggi, invece, è vista soprattutto come disciplina di studio. E ciononostante, oggi come allora, aspira a distinguere i fatti dalle finzioni e afferma di limitarsi a constatare i primi lasciando agli artisti la responsabilità di inventare le seconde.¹

Il problema della distinzione tra *ficta* e *facta* è a volte stato ricondotto alla dicotomia “persuasione retorica” *versus* “conoscenza scientifica”, ma questa opposizione si è dimostrata riduttiva, epistemologicamente problematica e tale da non rendere conto adeguatamente dell’esperienza degli studi storici, soprattutto di quelli attuali. Inizierò la trattazione di questo tema partendo dal fatto che diversi studiosi, tra cui storici, letterati e filosofi, si sono recentemente confrontati sulle intersezioni tra *facta* e *ficta*.² Aspetti importanti del dibattito riguardano la specificità epistemologica di storia e letteratura e l’impossibilità di una netta separazione tra narrativa di immaginazione e narrativa fattuale. Si riscontra infatti una ripetuta sovrapposizione di «myth», «counter-myth», «history», «story-telling» «art» e «reportage» proprio nei testi che si dicono “storici”.

Il discorso sulla “letterarietà” del discorso storico non è certamente nato con la cosiddetta postmodernità. Scegliendo *l’Apology* (1595) di Sir Philip Sydney come testo paradigmatico si può notare che già nella prima modernità lo storico e il poeta avevano un rapporto sia di complicità che di rivalità, e che il famoso adagio *historia magistra vitae* si fonda in effetti sul quello che possiamo chiamare il *Grand Récit* dell’*Imitatio*, cioè essenzialmente su una retorica degli *exempla*.³ Per restarvi fedele lo stesso Sydney finisce paradossalmente col preferire storie inventate (e dunque *fictional* nell’accezione suddetta di Pomian) a resoconti storici più attendibili. Il suo scopo è infatti quello di proporre una storia che sia ancella della morale e della buona condotta. Per questo invita lo storico ad accettare la finzione e persino la falsità: «But if the question be of your owne use and learning, whether it be better to have it set downe *as it should be*, or *as it was*: then certainly is more doctrinable the fained Cirus of Xenophon than the Cyrus in Justine: and the fayned Aeneas in Virgil, then the right Aeneas in Dares Phrigius».⁴

Il ragionamento di Sidney è illuminante nelle sue implicazioni. Dimostra cioè che chiunque desideri o pretenda di proporre storie istruttive, vicende esemplari, o narrazioni comprensibili come moralmente univoche rischia, magari del tutto inconsapevolmente, o al contrario, in diverse misure di cattiva fede, di asserire che ‘la verità è scritta sulla

1 KRZYSZTOF POMIAN, *Che cosa è la storia*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1-2.

2 Cfr. ANGELA LOCATELLI (a cura di), *La conoscenza della letteratura/The Knowledge*, Bergamo, Bergamo University Press, 2010.

3 Cfr. ANGELA LOCATELLI, *Complicity or Rivalry? The Historian and the Poet in the English Renaissance*, in LOCATELLI, *La conoscenza della letteratura/The Knowledge*, cit., vol. IX, pp. 93-106.

4 PHILIP SIDNEY, *A Defence of Poetry*, a cura di JAN A. VAN DORSTEN, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 25, corsivi miei.

fronte degli storici' salvo poi appunto contestualmente dichiarare inaccettabili e tendenziose le opere di storia che non collimano con la propria ideologia o visione morale. La posizione di Sidney si chiarisce meglio alla luce delle strategie formative della cultura (alta) rinascimentale: il giovane colto ed erudito dell'epoca giungeva infatti allo studio della storia passando prima per la grammatica e la retorica, cioè seguendo un *curriculum studiorum* che, secondo il precetto di Quintiliano, asseriva: «apud rhetorem initium sit historica». Appare dunque perlomeno affrettata la posizione di coloro che, con la pretesa di difendere il valore dei *facta*, contestano l'enfasi sulla dimensione tropologica della narrazione storica che gli studi dopo il cosiddetto "Linguistic Turn in the Humanities" pongono oggi in primo piano. Di questo tema, indubbiamente molto controverso, si dirà altro, tra breve. Ora, preme sottolineare che è inutile negarsi che la storia ha spesso selezionato, inquadrato e proposto "i fatti", tanto per giustificare un certo *status quo* quanto al fine di modificarlo. In ogni caso, la storia non si è fatta e non si fa *in vitro*, ma è quasi sempre (che lo si voglia ammettere o meno) partigiana e vicina a ideologie dominanti, o emergenti o paladina di ideologie subalterne. Come rileva Gertrude Himmelarb, ogni epoca richiede una storia 'a propria immagine e somiglianza': «ogni epoca chiede una storia scritta dal proprio punto di vista – che si riferisca alle proprie condizioni sociali, al suo pensiero, alle sue credenze e alle sue acquisizioni culturali – e perciò comprensibile agli uomini che ci vivono».⁵

La difesa oltranzista della "comprensibilità" e dell'"attualizzazione" comporta però il rischio dell'anacronismo, cioè il rischio del non saper cogliere le soggettività e i problemi del passato, così *come erano allora vissuti e percepiti*, anziché articularli proiettivamente, secondo i modi e le categorie con cui il presente si percepisce e si rappresenta. La sfida è particolarmente difficile perché riguarda il bisogno di intelligibilità della storia dal quale dipende poi l'interesse di una data epoca per questo tipo di sapere. Tra l'altro, gli storici di oggi ben sanno che la loro disciplina accademica non "affascina" direttamente la maggior parte dei contemporanei, che vi giungono spesso dai percorsi finzionali e persino fantasiosi offerti anche dai nuovi media. Questo tentativo di una "storia accattivante" (che possiamo, in senso lato, definire una «popularization of history», cfr. Dossena2010) funge da positivo stimolo allo studio della storia, ma ciò non toglie che i contenuti della disciplina debbano essere ripetutamente "riveduti e corretti", e la storia vada continuamente vagliata col rigore degli storici. Tornerò più avanti sulla questione dell'intelligibilità epocale della storia, ora permettetemi di concludere quanto detto sinora, richiamando la già menzionata distinzione tra storia come "disciplina" o come "genere letterario", dicendo che non si sottovaluterà mai abbastanza il fatto che la storia stessa ha una storia. Krzysztof Pomian collega giustamente i generi della scrittura storica alla loro stessa storicità:

La storia [...] non comprende forse sotto una stessa voce esercizi letterari e indagini dotte, scritti giornalistici di un certo livello e lavori eruditi, memorie in

⁵ GERTRUDE HIMMELARB, *Telling It as You Like It: Postmodernist History and the Flight from Fact*, in *The Postmodern History Reader*, a cura di KEITH JENKINS, London-New York, Routledge, 1996, pp. 158-174, p. 159 traduzione mia: «Every age demands a history written from its own standpoint – with reference to its own social conditions, its thoughts, its beliefs and its acquisitions – and thus comprehensible to the men who live in it».

prima persona e trattati che aspirano all'obiettività? [...] A tutto ciò si aggiungono i cambiamenti nel corso del tempo: a prima vista facciamo fatica a cogliere una qualche parentela tra un Erodoto, un cronista medievale e uno studio recente infarcito di cifre e diagrammi.⁶

A partire dall'eterogeneità dei materiali e dei testi storici, si ripropone dunque l'interrogativo sulla natura stessa della "storia", sulla specificità, metodologica ed epistemologica, sempre necessariamente ri-attualizzata, della disciplina, specificità che merita ulteriore attenzione, a partire da una precisazione terminologica di Hegel nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* (v. Hegel 2010).

2 IL PROBLEMA DELLA FORMA DELLA NARRAZIONE STORICA: PROSPETTIVE TEORICHE

La duplice accezione del termine "storia", come già rilevava Hegel, significa che esso indica tanto la *historia rerum gestarum* quanto le stesse *res gestae*, ossia che il termine vale sia per la narrazione storica che per quanto possiamo chiamare le azioni, gli avvenimenti, gli accadimenti oggetto di tale narrazione.

Il problema della narrazione è quindi ineludibile negli studi storici, e non sorprende che esso sia prepotentemente venuto alla ribalta, a partire dagli ultimi anni Settanta del Novecento, a ridosso di quella che è stata chiamata "la svolta linguistica" nelle discipline umanistiche. Filosofi, critici della letteratura e della cultura, intellettuali e studiosi di diversa formazione e 'persuasione' hanno affrontato nella nostra contemporaneità il problema della narrazione storica. Proverò qui a farli "dialogare", per far emergere quelli che ritengo essere alcuni concetti trasversali nello studio delle intersezioni tra letteratura e storia. In particolare, mi soffermerò sul concetto di «*mise en forme*» in Paul Ricoeur,⁷ di «*emplotment*» in Hayden White⁸ e di «marchi della storicità» ed «effetti dovuti alla narrazione» in Krzysztof Pomian⁹ poiché ritengo che, pur nelle loro differenti premesse, e anche riguardo ad alcuni polemici distinguo, questi studiosi concordino, in ultima analisi, sull'ineludibilità del problema della forma della narrazione storica.

Per approfondire la questione, si può partire da *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* di Jean-François Lyotard (1979). In questo saggio si spiega come la validità epistemologica di diverse discipline tradizionali sia dipesa da precise strategie narrative di legittimazione del sapere e come tali strategie risultino ormai radicalmente inefficaci, nella cultura che Lyotard definisce appunto «postmoderna». Scrive il filosofo francese:

[...] nella società e nella cultura contemporanee, società postindustriale, cultura postmoderna, il problema della legittimazione del sapere si pone diversamente. La grande narrazione ha perso credibilità, indipendentemente dalle modalità di

6 POMIAN, *Che cosa è la storia*, cit., p. 1.

7 Cfr. PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1983, vol. 1, pp. 143-144 e PAUL RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003.

8 Cfr. HAYDEN WHITE, *Forme di Storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006.

9 Cfr. POMIAN, *Che cosa è la storia*, cit.

unificazione che le vengono attribuite: sia che si tratti di racconto speculativo, sia di racconto emancipativo.¹⁰

Per «grandi narrazioni» qui si intendono i racconti che si danno come onnicomprensivi, le teleologie, i grandi sistemi filosofici, teologici, ideologici, e politici. Le «grandi narrazioni» tradizionalmente legittimanti erano state in grado di “rendere ragione” e di dare coesione discorsiva ai vari saperi; erano riuscite anche a stimolare l’interesse verso questi stessi saperi, a renderli coinvolgenti; nel presente queste narrazioni fanno però i conti con una inedita polverizzazione discorsiva che nasce, come rileva lo stesso Lyotard, dall’esponentiale tecnologizzazione a partire dalla seconda guerra mondiale e dal neoliberalismo capitalista degli ultimi decenni. Tale polverizzazione discorsiva alimenta una diffusa incredulità e fa sì che, lungi dall’offrire un senso compiuto, o dall’aver una riconosciuta validità epistemologica, i «*grands récits*», compresi quelli storici, appaiano ormai come mistificanti.

Questa è l’essenza del postmoderno per Lyotard: una crisi della narrazione legittimante. Per questa ragione, il suo discorso mi sembra collegarsi alla radicale svolta nelle scienze umane che nel Novecento va sotto il nome di «ermeneutica del sospetto» e che in forme diverse si palesa da Freud a De Man, da Lacan a Derrida.

L’ermeneutica del sospetto ha screditato l’ingenuità interpretativa, profondamente interessando, e modificando a sua volta, la psicanalisi, la filosofia, la teoria letteraria ed anche la storia, come vorrei qui ora mostrare. E tuttavia, dirò subito che non ritengo che abbia automaticamente e sempre prodotto quella radicale indecidibilità o indeterminazione in campo ermeneutico, quello scetticismo cognitivo e quel relativismo morale che molti si sono affrettati a trovare ovunque nelle scienze umane, e persino in quelle fisiche e naturali. Se il postmoderno è figlio di quella “svolta linguistica” che, riconducendosi a Roland Barthes sostiene che: «*Le fait n’a jamais qu’une existence linguistique*».¹¹ la frase non significa, come è spesso purtroppo stata fraintesa, che ‘i fatti sono mere parole’, ma che bisogna essere consapevoli dell’impatto delle diverse strategie linguistiche sulla rappresentazione dei fatti. In altri termini, la frase di Barthes ha una portata meta-discorsiva e non equivale ad una semplicistica affermazione sulla presunta inesistenza dei fatti.

Il discredito delle «grandi narrazioni» cui si riferisce Lyotard (se in maniera descrittiva o prescrittiva è tuttora oggetto di dibattito anche tra filosofi) ha comunque contribuito a portare in primo piano il concetto di «*récit*», di racconto, e quindi anche di storia, nella doppia accezione del termine. Ritengo anche che il pensiero postmoderno contribuisca, e questo non è un aspetto trascurabile, alla valorizzazione epistemologica della «spiegazione narrativa», a fianco di quella «nomologico-deduttiva».

A questo proposito, nello specifico della narrazione storica, è opportuno ricordare quanto Paul Ricoeur ha scritto in *Tempo e racconto*, un’opera divenuta fondamentale sia negli studi di teoria della letteratura che in quelli storici: «Se la storia rompesse ogni rapporto con la capacità di base che noi abbiamo nel seguire una storia e con le opera-

¹⁰ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 69.

¹¹ ROLAND BARTHES, *Le discours de l’histoire*, in *Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, pp. 163-177, p. 164.

zioni conoscitive della *comprensione narrativa* [...], essa perderebbe il proprio carattere distintivo all'interno delle scienze sociali, non sarebbe più storica». ¹²

Questa osservazione sembra particolarmente rilevante in quanto va al cuore dell'ampia questione della narratività e delle narrazioni, data oggi come centrale e imprescindibile per gli studi storici. Ricoeur contribuisce in modo decisivo alla comprensione della narrazione come fenomeno dotato di un proprio valore epistemologico, oltre che come categoria retorica, semiotica, artistica e cognitiva. In rapporto alla conoscenza storica il filosofo ne tratta approfonditamente anche in *La memoria, la storia, l'oblio*, riaffermando ed elaborando la tesi originariamente proposta in *Tempo e racconto* e sostenendo che l'esperienza umana, con la sua temporalità intrinseca, ha in sé la struttura del discorso narrativo e che è proprio questa struttura a distinguere gli eventi storici dai fenomeni naturali, una tesi che si ritrova, pur con diversi accenti, anche nell'opera del filosofo David Carr. ¹³ Nella Parte Seconda di *La memoria, la storia, l'oblio* Paul Ricoeur si focalizza sull'attività storiografica che egli definisce «operazione storica», prendendo dichiaratamente le mosse da Michel de Certeau. Il filosofo vede l'attività dello storico come articolata in tre fasi (ma il termine «fase» non è qui inteso in senso di scansione cronologica, quanto piuttosto di livelli interdipendenti di attività da parte dello storico). Ricoeur parla di una «fase documentaria», di una «fase esplicativa/comprendensiva» e di una «fase rappresentativa», che designano rispettivamente:

1. «fase documentaria»: la raccolta di dichiarazioni di testimoni oculari, la creazione di archivi, e la costituzione di prove, «documentarie», appunto;
2. «fase esplicativa/comprendensiva»: il momento in cui si articola il «poiché» in risposta al «perché?» sullo svolgersi di eventi storici.
3. la «fase rappresentativa», corrispondente alla «messa in forma» letteraria, ossia alla creazione di ciò che viene poi presentato ai lettori di storia. In questa fase, non meno epistemologicamente rilevante della seconda o della prima, «l'intenzione storica si dichiara in tutta la sua pienezza». È qui che il terreno diventa particolarmente scivoloso, relativamente ad almeno due questioni: ossia alla presunta «ricostruzione» esatta e «oggettiva» di un passato irrimediabilmente assente, e relativamente alle strategie di «creazione» del testo storico, strategie linguistiche e retoriche, solitamente orientate ad un particolare effetto esplicativo e/o ideologico.

Con la sua abituale acutezza e precisione Ricoeur scrive: «Nessuno consulta un archivio senza un progetto di spiegazione, senza un'ipotesi di comprensione; e nessuno si adopera a spiegare un corso di eventi senza ricorrere a una messa in forma letteraria espressa di carattere narrativo, retorico o immaginativo». ¹⁴

Inoltre, Ricoeur ci mette in guardia contro le inevitabili «aporie della memoria» sottese ad ogni aspirazione di veracità della storia, aporie che investono tanto l'aspetto

¹² RICOEUR, *Tempo e racconto*, cit., pp. 143-144, corsivi miei.

¹³ Cfr. DAVID CARR, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

¹⁴ RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 194.

cognitivo quanto quello pragmatico, ossia le contraddizioni del «rappresentare una cosa assente accaduta in precedenza, e quella degli usi e abusi cui si presta la memoria in quanto attività esercitata, in quanto pratica».¹⁵

Vorrei aggiungere, benché necessariamente in breve, che la questione del ricordo è complicata dalle vicissitudini dei rapporti tra memoria individuale e memoria collettiva. Se già Freud aveva evidenziato le distorsioni individuali del ricordare e le fallacie dello sguardo retrospettivo, più recentemente Maurice Halbwachs e Aleida Assman hanno proficuamente puntualizzato la nozione di memoria culturale, un elemento di cui la scrittura storiografica non può non tener conto.¹⁶

Tornando al problema della «messa in forma» della storia, aggiungo che Ricoeur evita ogni sbrigativa conclusione trionfalistica sull'«operazione storica» quando, riprendendo il *Fedro* platonico, in cui la scrittura è vista come l'antidoto della memoria, conclude che la scrittura è una sorta di *pharmakon*, sia rimedio che veleno della conoscenza storica. Correlata a queste considerazioni è l'idea che il presunto passaggio dall'aedo all'*histor* non è mai una piena sostituzione dell'uno con l'altro, o dell'oralità da parte della scrittura. In questo senso Ricoeur afferma che vi è un inizio del pensiero storico, ma non una sua origine. L'inizio è storico, cronologicamente determinabile, ma l'origine affonda nel mito.

Le aporie e ambiguità dell'«operazione storica» hanno una indubbia ricaduta sulle valenze del sapere storico e sulla sua *mise en forme*. Questo concetto cardine di Ricoeur si può produttivamente articolare in parallelo a quello di *emplotment* elaborato in tutt'altro contesto culturale da Hayden White, forse il più citato e controverso critico della storia nel mondo contemporaneo. Come è noto, lo studioso americano proviene dall'ambito degli studi letterari, una premessa che indubbiamente si riflette nei suoi lavori critici sulla storia.

Penso che il contributo più significativo dato da Hayden White agli studi storici sia quello di aver completamente screditato l'idea che il linguaggio sia uno strumento neutro, un mezzo trasparente nei testi che si definiscono storici. Come afferma nel suo libro più noto, *Forme di Storia. Dalla realtà alla narrazione*,¹⁷ la filosofia della storia ha finalmente, seppur tardi, avuto la propria «svolta linguistica». Ne consegue che: «non saremo più in grado di considerare il testo storiografico un contenitore non problematico, neutrale, per un contenuto che si suppone come dato nella sua interezza da una realtà che si trova oltre i suoi confini».¹⁸

3 LA LETTERARIETÀ DELLA STORIA

Una volta che si sia spostata la prospettiva dall'aprioristica presunta «neutralità» del discorso storico all'indagine della sua specifica ed oggettiva «opacità», non resta che son-

¹⁵ *Ivi*, p. 192.

¹⁶ Cfr. MAURICE HALBWACHS, *On Collective Memory*, New York, Harper Colophon, 1980 e ALEIDA ASSMAN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002; cfr. ELENA AGAZZI e VITA FORTUNATI (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007.

¹⁷ Cfr. WHITE, *Forme di Storia*, cit.

¹⁸ *Ivi*, p. 85.

darne quella che nel mio titolo ho chiamato «la letterarietà della storia», ossia la sua particolare ed intrinseca dimensione linguistica, variamente figurativa.

Per Hayden White la dimensione tropologica è il fulcro e il catalizzatore della produzione del significato storico. Infatti, riprendendo le strutture archetipiche che Northrop Frye aveva applicato ai diversi generi letterari, il critico statunitense giunge ad una sistematica articolazione delle forme del discorso storico, classificate in base ai loro modelli di intreccio, di *emplotment*, appunto. Il volume *Metahistory* propone una tipologia nella quale i modelli letterari del *romance*, della commedia, della tragedia, e della satira vengono rispettivamente proiettati sui tropi della metafora, della metonimia, della sinecdoche e dell'ironia. Ma non solo, essi vengono ricondotti a diverse impostazioni ideologiche (anarchismo, conservatorismo, radicalismo, liberalismo) e, ben oltre l'esemplificazione didascalica, White li collega anche ai mutevoli stili di scrittura di Michelet, Ranke, Turgenev e Burckhardt. Le pratiche letterarie del *close reading* e della decostruzione sono avvertibili nella lettura che White realizza sui testi della storiografia ottocentesca, a dimostrazione del fatto che il diverso tipo di organizzazione retorico-linguistica dell'intreccio influenza, se non addirittura determina, il senso e l'intelligibilità della storia. Misurandosi col problema dell'intelligibilità e della verità/veridicità della storia, Hayden White scrive:

In realtà la storia – intesa come mondo reale così come si sviluppa nel corso del tempo – acquista un senso nella stessa maniera in cui il poeta o il romanziere cercano di darvi un senso, cioè attribuendo a ciò che originariamente appare problematico o misterioso l'aspetto di una forma riconoscibile perché familiare. Non importa se si concepisce il mondo come reale o immaginato; il modo di dargli un senso è uguale.¹⁹

È dunque la dimensione tropologica ad emergere come elemento cardine della nuova coscienza narrativa della scrittura storica:

Le strutture tropologiche [...] Ci consentono altresì di vedere più chiaramente i modi in cui il discorso storico assomiglia e in effetti converge con la narrazione di fantasia, sia per quanto riguarda le strategie che essa usa per dare un significato agli eventi, sia per i tipi di verità con cui si confronta.²⁰

Queste affermazioni hanno indotto parecchi storici a dissentire, a volte aspramente, col critico americano. Krzysztof Pomian così sintetizza quella che è forse l'obiezione fondamentale:

Una scuola filosofico-sociologico-psicoanalitico-letteraria nata negli anni sessanta s'impegna, ma senza dichiararlo esplicitamente, a cancellare questa frontiera tra storia e finzione, trattando la prima come se non si differenziasse in alcun modo dalla seconda. Secondo questa prospettiva finzionalista, la storia rappresenterebbe un ramo della retorica, non avendo che una sola dimensione: quella della scrittura.²¹

¹⁹ *Ivi*, p. 34.

²⁰ *Ivi*, p. 71.

²¹ POMIAN, *Che cosa è la storia*, cit., p. 8.

Ma Hayden White non nega affatto, come i «finzionalisti» che Krzysztof Pomian giustamente condanna, la realtà degli eventi, ma vuole soprattutto sondare le strategie tramite le quali essi diventano narrazioni di fatti storici:

La teoria tropologica *non elimina la differenza tra fatto e fantasia* ma ridefinisce le relazioni tra loro all'interno di qualsiasi discorso dato. Se non esiste nulla di simile ai fatti nudi e crudi ma solo eventi in diverse descrizioni, allora la fattualità dipende dai protocolli descrittivi usati per trasformare *eventi in fatti*.²²

Sintetizzando il ragionamento di Hayden White, ma anche le riflessioni summenzionate di Ricoeur e persino alcune osservazioni dello stesso Pomian, si può giungere alla conclusione che è *costruendo una storia che si dà senso alla storia*. A questo proposito, Krzysztof Pomian scrive che:

ogni opera storica conferisce al proprio soggetto una certa individualità: gli assegna un inizio e una fine, gli traccia attorno un confine ed elimina tutto ciò che ne risulta estraneo; tra l'inizio e la fine predispone dei passaggi che restituiscono l'impressione di continuità ad una materia che rimane sempre irrimediabilmente lacunosa. [...] Dal momento in cui si va oltre la descrizione delle fonti stesse...in cui non ci si accontenta della prosa ascetica dei cataloghi, inventari, annali, dizionari, cronologie o resoconti di scavi, si introducono elementi fittizi solo per rispettare l'autonomia della narrazione; e per molto tempo gli storici non se ne sono resi conto.²³

È particolarmente rilevante l'osservazione sul carattere "ascetico" dei cataloghi, degli inventari e degli annali, perché conduce ad apprezzare la necessità di un *emplotment*, di una costruzione narrativa, di una *mise en forme*, e persino ad ammettere il ruolo cruciale dell'immaginazione e della *fiction* per tutte le opere storiche che si spingono oltre la mera catalogazione e l'elenco di reperti materiali. Questo è un passaggio proprio e altamente significativo del lavoro degli storici. Il lettore comune non si accontenta certo di sapere quali fossero i gioielli posseduti dalla regina Elisabetta I (elenco che, se esiste, deve essere certamente costato grandi fatiche di documentazione allo storico scrupoloso); il lettore vuole molto di più dalla storia (in questo caso vorrebbe, ad esempio, sapere come/perché/quando i gioielli sono stati acquisiti, che significati simbolici e politici avessero, e il loro ruolo nella "Storia d'Inghilterra" e nella vita privata della sovrana). Il lettore vorrebbe appunto delle "spiegazioni" secondo una logica squisitamente narrativa. Oltre alla rigorosa documentazione, credo che il lettore voglia sempre trovare una storia "convincente", e che per essere tale si basi su ciò che in un saggio "sulla descrizione" ho chiamato, rifacendomi alle teorizzazioni di Clifford Geertz, la complessità di una «*thick description*».²⁴ Anche Pomian, che pur si scaglia contro i «finzionalisti», ammette la

22 WHITE, *Forme di Storia*, cit., corsivi miei.

23 POMIAN, *Che cosa è la storia*, cit., p. 47.

24 Cfr. ANGELA LOCATELLI, *Description in Literary and Historical Narratives: Rhetoric, Narratology, and Ways of Seeing*, in *Authority and the Canon Between Institutionalization and Questioning. Literature from High to Late Modernity*, a cura di MIHAELA IRIMIA e IVANA DRAGOȘ, Bucaresti, Institutul Cultural Roman, 2011, pp. 115-126.

necessità della finzione nella narrazione storica, introducendo tra i compiti dello storico quello di offrire tanto una «dimensione visibile» quanto una «dimensione vissuta» dei *facta*:

Per conferire pienamente al passato quella qualità che lo rende nostro, e per farcelo sentire tale al massimo grado, bisogna restituire, se possibile, anche la dimensione visibile, arrivare cioè a una descrizione di quanto si offriva allora allo sguardo; inoltre, è necessario rendere la dimensione vissuta, arrivando a una descrizione degli stati affettivi prodotti nei protagonisti di allora da quello spettacolo a cui in una maniera o nell'altra partecipavano. [...] Ed è a questo punto che ricompare la finzione. E infatti è impossibile non farvi ricorso se si vuole restituire sia la dimensione visibile sia quella vissuta del passato.²⁵

Jean-Jacques Lecercle, riprendendo ed elaborando le tesi di Jacques Rancière sul concetto di «*histoire savante*» in *Politique de la littérature*, scrive che: «a good historian is always something of a novelist».²⁶ A scanso di equivoci, si affretta però a precisare che la verità dello storico non è quella del romanziere, anche se il discorso storico è segnato da un paradosso:

Rancière ends his essay on what he calls “the duplicity of historical biography”: the truth of the historian, of course, is not the same as the truth of the novelist, he finds it in the archives, in the critique of sources, in the “enquiry” that is the etymological meaning of the word “history”. In other words, he does not invent what he narrates. But the paradox, or duplicity is that the establishment of such proof is obtained through a type of discourse in which fact and fiction have become indiscernible.²⁷

L'importanza di queste due dimensioni (fattuale e finzionale) è data dal fatto che da esse dipende la «plausibilità» e, come si è detto sopra la «comprensibilità» del racconto storico. Su questa base si deve ammettere che il ruolo della finzionalità nella costruzione della storia è rilevante anche per gli storici più scrupolosi. Inoltre, dal momento che il passato risulta necessariamente frammentario, lacunoso e decontestualizzato e che limitandosi ai soli elementi concreti che ne rimangono è impossibile da recuperare nel suo stato originario, lo storico deve ricorrere, in misura più o meno larga, alla finzione per dare senso ai dati di cui dispone, dati affidabili, ma pur sempre insufficienti in sé per qualsivoglia ipotesi interpretativa dell'evento in quanto vissuto, ossia a quanto Pomian chiamava «la dimensione visibile e vissuta del passato» e Rancière definisce «*histoire savante*». Anche lo storico più serio giunge ad un inevitabile “salto” nella *fiction* quando scrive “la Storia”.

La finzione si pone inoltre, ancora secondo Pomian, come stimolo all'investigazione e all'approfondimento di “verità” acquisite: «Le finzioni [...] giocano un preciso ruolo euristico: ogni sviluppo o variazione immaginaria dei dati conoscitivi genera nuovi

25 POMIAN, *Che cosa è la storia*, cit., p. 39.

26 JEAN-JACQUES LECERCLE, *Literature, History, Myth: Morozov/Rancière*, in LOCATELLI, *La conoscenza della letteratura/The Knowledge*, cit., vol. IX, pp. 19-38, p. 35.

27 *Ivi*, p. 33.

interrogativi, porta a rimettere in discussione acquisizioni ritenute definitive e suscita controversie che possono dimostrarsi feconde».²⁸

Se non sono meri cataloghi, se travalicano il confine che dagli annali porta alle cronache e da queste conduce ai resoconti storici come noi li intendiamo, e li pretendiamo, i documenti del passato hanno inevitabilmente bisogno della *fiction*. Vorrei anche aggiungere che non possiamo dimenticare che i documenti e le testimonianze sono già, da sempre, a loro volta, delle narrazioni, ma che, nell'ottica condivisibile della maggioranza degli storici, la storia si deve porre come una narrazione "verificabile": ne va del suo statuto epistemologico.

A questo proposito scrive Krzysztof Pomian: «una narrazione si presenta come storica quando mostra chiaramente l'intenzione di sottoporsi a un controllo della propria conformità a quell'ormai trascorsa realtà extratestuale di cui tratta».²⁹

Ma questo suo porsi come "verificabile" da parte della narrazione storica non è scevro da ambiguità. È chiaro che solitamente il lettore non controlla (perché non possiede gli strumenti per esercitare verifiche sui *facta*, a partire dall'accesso alle fonti), ma accetta quanto gli propone lo storico e finisce col fidarsi o meno, ritornando, con questo gesto, nell'alveo della pura retorica. Infatti, se il lettore è ingenuo o partigiano, non sorprendentemente giunge ad abbracciare o contestare "la storia" dello storico 'che ha in mano', accettando o mettendone in discussione «la realtà extratestuale». A sua volta lo storico è accreditato dai suoi pari (e reso credibile) dalla serietà della sua "inchiesta" (di cui ha il dovere di chiarire i metodi e gli scopi). Ma lo storico è anche "accreditato" in quanto "creduto" da un vasto pubblico di non professionisti secondo la *doxa* prevalente in un dato ambito e momento.

4 LA STORICITÀ DELLA LETTERATURA

Vorrei ora ampliare le mie riflessioni proponendo la tesi che la *fiction*, ed in particolare quella letteraria, non va intesa come "retorica", in senso oppositivo alla "verità". La letteratura, che non ha la pretesa di raccontare "*facta*", è in grado però di offrire una verità storica a volte più adeguata di quella generalmente reclamata dal discorso storico. Dico "a volte" poiché questo dipende dall'abilità dello scrittore, dal suo "saper ascoltare", e dal suo appropriarsi di un certo linguaggio per trasmettere la verità storica di un preciso momento e situazione socio-culturale (e questo non è un compito esaurito dalle "note di colore" o da facili "marchi di storicità"). È interessante notare che il «saper ascoltare» è la dote che lo storico E.P. Thompson³⁰ richiedeva *in primis* ai suoi colleghi. Era questo il fondamento metodologico dello storico britannico che negli archivi si soffermava sulle stranezze del lessico o della grafia per ritrovare "la voce" di chi non aveva voce. La sua ambizione lo condusse ad una innovazione disciplinare ricca di sviluppi, ossia a quell'importante filone di studi poi affermatosi come studio delle marginalità, della

²⁸ POMIAN, *Che cosa è la storia*, cit., p. 48.

²⁹ *Ivi*, p. 20.

³⁰ EDWARD PALMER THOMPSON, *The Making of the English Working Class*, London, Gollancz, 1963, pp. 12-13.

“micro-storia” e della “contro-storia” (su cui non posso soffermarmi adeguatamente in questa sede, ma che merita comunque di essere ricordato nel quadro degli studi storici contemporanei).

Il «saper ascoltare» e il «saper scrivere» del romanziere comportano una approfondita conoscenza del linguaggio, ed in particolare del linguaggio in cui gli individui di una data epoca sono/erano interpellati in quanto soggetti di una specifica congiuntura storica.³¹ La *fiction* può, in quanto tale, condurre alla verità storica, intesa come verità dell'esperienza vissuta. Non fa problema allo storico ammetterlo per quanto concerne il romanzo storico che è caratterizzato, come dice Krzysztof Pomian, da «marchi di storicità» ossia da «elementi (segni o formule) ritenuti in grado di condurre il lettore fuori dal testo stesso. In questo caso “la favola ha bisogno della storia, l'immaginazione della conoscenza e la finzione della verità».³² Aggiungerei che i romanzi “realisti” (e non esclusivamente i romanzi denominati “storici”) sono sempre in grado di incrementare la comprensione del passato e del presente, ossia di «essere storia» a partire dal fatto che offrono un vero e proprio documento ed una eccezionale immagine di come la soggettività era/è articolata e la vita vissuta in una certa epoca.³³ È proprio grazie alle forme e alla figuralità del letterario, cioè grazie allo stile, che la fenomenologia dell'esperienza giunge a noi dai grandi scrittori (ed è questa l'insostituibile e speciale storicità della letteratura). Gli scrittori mediocri fanno romanzi storici “ben confezionati” con “marchi di storicità” precisi, ma in ultima analisi esornativi, lontani dalla complessa fenomenologia della verità storica della vita vissuta. I lettori ri-conoscono (con indubbio piacere) in questi romanzi quanto già conoscono sull'epoca storica o gli eventi rappresentati. Anche qui si tratta del gioco dell'intertestualità che produce il piacere di una conferma (le *ficta* confermano ciò che si conosce e si accetta come *facta*). I dettagli descrittivi di un *setting*, la psicologia dei personaggi e la sua coerenza con la *world picture* del loro tempo, le allusioni ad una realtà extraletteraria data come fattuale sono tutti «marchi di storicità» del romanzo, e possono avere un grande valore documentario, ma non sono, pur contribuendovi, gli elementi più rilevanti della conoscenza storica del letterario.

Il grande romanzo può, tramite la polifonia dei diversi personaggi, offrire osservazioni, ipotesi o anticipazioni sulle cause e le conseguenze di determinati eventi (il che è anche, *strictu sensu*, il lavoro dello storico). Vale la pena di ricordare a questo proposito che l'apprezzamento per i romanzi di Sir Walter Scott da parte di Georg Lukács³⁴ non è dovuto solo alla capacità dello scrittore scozzese di proporre un ricco e dettagliato affresco sociale di una data epoca (elemento che caratterizza del resto tutta la tradizione del romanzo inglese), quanto piuttosto all'illustrazione nel romanzo, ossia nella *fiction*, di alcune dinamiche di una precisa congiuntura storica. Nell'apparentemente fantasiosa e decorativa “giostra” in *Old Mortality*, Lukács percepisce «un grande dramma storico»,

31 Cfr. JEAN-JACQUES LECERCLE, *A Marxist Philosophy of Language*, Boston-Leiden, Brill, 2006.

32 POMIAN, *Che cosa è la storia*, cit., p. 16.

33 Cfr. ANGELA LOCATELLI, “I give you my word(s)”: *Layered Realism and Images of Life in Literature*, in *Genre and Interpretation*, a cura di PIRJO LYYTIKAINEN, TINTTI KLAUPURI e MINNA MAIJALA, Helsinki, University Press of Helsinki, 2010, pp. 109-121.

34 GEORG LUKÁCS, *The Historical Novel*, trad. da HANNAH MITCHELL e STANLEY MITCHELL, Boston, Beacon, 1963.

ossia l'imminente conflitto tra l'antica aristocrazia feudale e le nuove classi emergenti rappresentate dai Puritani. Naturalmente Sir Walter Scott ha il vantaggio di una conoscenza a posteriori degli eventi che i suoi personaggi non riescono ad immaginare. La mia tesi sulla capacità della *fiction* di trasmettere verità storica è suffragata anche da quanto Hayden White ha scritto, a proposito del romanzo di Primo Levi *Se questo è un uomo*, a fronte dell'“irrappresentabilità” della Shoà:

Se questo è un uomo di Levi, generalmente riconosciuto come classico tra le opere memorialistiche sull'Olocausto, deriva la sua forza come testimonianza non tanto dalla registrazione scientifica e positivista dei “fatti” di Auschwitz quanto dalla sua trascrizione in versione poetica di *ciò che egli provò* nell'aver dovuto patire tali “fatti”.³⁵

Come si è detto la storicità della *fiction* letteraria e la sua verità si pongono a partire dal linguaggio esperienziale di una precisa congiuntura storica, veicolato dallo scrittore. Levi è riuscito a comunicare l'estrema brutalità, il degrado, il dolore vissuti ad Auschwitz senza estetizzarli e lo ha fatto proprio grazie alla sua “letterarietà”, non grazie ad una presunta nuda “scientificità storica” della sua prosa. In questo caso la *fiction* è storia, l'immaginazione conoscenza della realtà, la finzione verità. Molto acutamente Hayden White nota che:

La pratica della scrittura di Levi si realizza direttamente contro la sua affermazione di intenti stilistici. La sua scrittura è figurativa in maniera costante (e brillante) lungo tutta la sua opera e lungi dall'essere priva di abbellimenti e orpelli retorici, costituisce un modello di come uno specifico modo letterario di scrittura possa intensificare le valenze sia semantiche sia referenziali di un discorso di fatto.³⁶

Concludendo, il rapporto tra *fiction* e fattualità si pone quindi in termini di reciproca implicazione nella Storia come disciplina. Se lo storico deve, come tutti gli storici concordano, compiere uno sforzo per trovare le tracce del passato e capire come una certa società si percepiva e si rappresentava, farebbe bene a non espungere la letteratura dai propri materiali, ma anche, a riconoscerne la precisa conoscenza storica, riflettendo altresì sui metodi e i modi del proprio ruolo di narratore della Storia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAZZI, ELENA e VITA FORTUNATI (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007. (Citato a p. 369.)
- ASSMAN, ALEIDA, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002. (Citato a p. 369.)
- BARTHES, ROLAND, *Le discours de l'histoire*, in *Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, pp. 163-177. (Citato a p. 367.)

³⁵ WHITE, *Forme di Storia*, cit., p. 138, secondo corsivo mio.

³⁶ *Ivi*, pp. 128-129.

- CARR, DAVID, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indiana University Press, 1986. (Citato a p. 368.)
- HALBWACHS, MAURICE, *On Collective Memory*, New York, Harper Colophon, 1980. (Citato a p. 369.)
- HIMMELFARB, GERTRUDE, *Telling It as You Like It: Postmodernist History and the Flight from Fact*, in *The Postmodern History Reader*, a cura di KEITH JENKINS, London-New York, Routledge, 1996, pp. 158-174. (Citato a p. 365.)
- LECERCLE, JEAN-JACQUES, *A Marxist Philosophy of Language*, Boston-Leiden, Brill, 2006. (Citato a p. 374.)
- *Literature, History, Myth: Morozov/Rancière*, in ANGELA LOCATELLI (a cura di), *La conoscenza della letteratura/The Knowledge*, Bergamo, Bergamo University Press, 2010. (Citato alle pp. 364, 372, 376.) vol. IX, pp. 19-38. (Citato a p. 372.)
- LOCATELLI, ANGELA, “I give you my word(s)”: *Layered Realism and Images of Life in Literature*, in *Genre and Interpretation*, a cura di PIRJO LYYTIKAINEN, TINTTI KLAPURI e MINNA MAIJALA, Helsinki, University Press of Helsinki, 2010, pp. 109-121. (Citato a p. 374.)
- *Complicity or Rivalry? The Historian and the Poet in the English Renaissance*, in LOCATELLI, *La conoscenza della letteratura/The Knowledge*, cit., vol. IX, pp. 93-106. (Citato a p. 364.)
- *Description in Literary and Historical Narratives: Rhetoric, Narratology, and Ways of Seeing*, in *Authority and the Canon Between Institutionalization and Questioning. Literature from High to Late Modernity*, a cura di MIHAELA IRIMIA e IVANA DRAGOȘ, București, Institutul Cultural Roman, 2011, pp. 115-126. (Citato a p. 371.)
- (a cura di), *La conoscenza della letteratura/The Knowledge*, Bergamo, Bergamo University Press, 2010. (Citato alle pp. 364, 372, 376.)
- LUKÁCS, GEORG, *The Historical Novel*, trad. da HANNAH MITCHELL e STANLEY MITCHELL, Boston, Beacon, 1963. (Citato a p. 374.)
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981. (Citato a p. 367.)
- POMIAN, KRZYSZTOF, *Che cosa è la storia*, Milano, Mondadori, 2001. (Citato alle pp. 364, 366, 370-374.)
- RICOEUR, PAUL, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003. (Citato alle pp. 366, 368, 369.)
- *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1983, vol. I. (Citato alle pp. 366, 368.)
- SIDNEY, PHILIP, *A Defence of Poetry*, a cura di JAN A. VAN DORSTEN, Oxford, Oxford University Press, 1966. (Citato a p. 364.)
- THOMPSON, EDWARD PALMER, *The Making of the English Working Class*, London, Gollancz, 1963. (Citato a p. 373.)
- WHITE, HAYDEN, *Forme di Storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006. (Citato alle pp. 366, 369-371, 375.)

PAROLE CHIAVE

Forma della narrazione storica, comprensione narrativa della storia, *mise en forme* della narrazione storica, marchi della storicità, effetti della narrazione sulla storia, *emplotment*.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Angela Locatelli è docente di Letteratura Inglese presso l'Università degli Studi di Bergamo. Inoltre è Adjunct Professor presso la University of Pennsylvania a Philadelphia e Docente nel Dottorato Europeo in "Literary and Cultural Studies" con sedi a Giessen, Stoccolma, Helsinki, Lisbona e Graz. I suoi principali interessi di ricerca rientrano nel campo della teoria della letteratura. Ha scritto di epistemologia della letteratura, semiotica, retorica e psicoanalisi. Ha curato 10 volumi dal titolo: *La conoscenza della letteratura/The Knowledge of Literature* (2001-2011); ha inoltre dedicato numerosi studi (2 volumi e oltre 50 articoli) a Shakespeare e alla letteratura e cultura inglese del Rinascimento. Ha pubblicato un volume sul romanzo dello 'Stream of consciousness', uno sul teatro di Harold Pinter e diversi saggi sul Modernismo e sul romanzo postmoderno.

angela.locatelli@unibg.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANGELA LOCATELLI, *Considerazioni sulla letterarietà della storia e la storicità della letteratura*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 363-377.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TEORIA E PRATICA DELLA
TRADUZIONE

PROFEZIA E DISINCANTO. *NEW WORDS* E *NINETEEN EIGHTY-FOUR* DI GEORGE ORWELL*

ELISA FORTUNATO – *Università di Bari*

Il contributo propone la traduzione inedita in italiano del saggio *New Words* (1940) di George Orwell. Accompagna la traduzione una nota della traduttrice in cui viene prima analizzato il saggio nel suo contesto storico-letterario e all'interno della produzione saggistica e narrativa di Orwell; in un secondo paragrafo vengono discusse le principali strategie traduttive impiegate in relazione sia alla cultura e lingua di partenza del saggio sia alla cultura di arrivo cui è destinata la traduzione.

The paper focuses on George Orwell's contribution to the theory of language use, communicative potential and expressive inventiveness through his essay *New Words*. The first ever Italian translation of this 1940 essay is offered here, together with the original text and a brief introductory note by the Italian translator.

Le ultime parole di *Nineteen Eighty Four* fissano in un futuro oltre il futuro del 1984 la data in cui il *newspeak* sarà adottato. Sono Shakespeare, Milton, Swift, Byron, Dickens e *some others* a resistere all'ideologia omologante del *Big Brother*. L'ultimo baluardo contro la società del pensiero unico è rappresentato dalla letteratura. In una società che ha fatto delle parole e della sintassi il vessillo del potere, sono proprio le parole a custodire, con strenua caparbieta, il passato e, in esso, un futuro possibile.

Various writers, such as Shakespeare, Milton, Swift, Byron, Dickens, and some others were therefore in process of translation: when the task had been completed, their original writings, with all else that survived of the literature of the past, would be destroyed. These translations were a slow and difficult business, and it was not expected that they would be finished before the first or second decade of the twenty-first century. There were also large quantities of merely utilitarian literature – indispensable technical manuals, and the like – that had to be treated in the same way. It was chiefly in order to allow time for the preliminary work of translation that the final adoption of Newspeak had been fixed for so late a date as 2050.¹

L'universo di *Nineteen Eighty Four* è un eterno presente. Un'utopia che, da essere il «luogo che non esiste» (dal greco οὐ «non» e τόπος «luogo») descritto da Thomas More nel 1516, è divenuta tangibile e vera, elidendo così la tensione, fondante del genere, al *presente possibile*, obliterando la proposta politica da contrapporre alla realtà.² Il progetto politico è divenuto realtà fattuale. Raphael Hythlodæus, il viaggiatore del Cinquecento che si faceva guidare in una terra straniera e migliore e dialogava con la sua *guida* sui principi su cui si reggeva la terra utopica è diventato Winston Smith, un *outsider*, un emarginato dalla sua stessa realtà e la sua *guida* all'interno della realtà di Oceania è O'Brien. L'interrogatorio che ha luogo nella stanza 101 nella parte terza del romanzo ha i tratti stilistici della seduta psicanalitica più che del dialogo cinquecentesco. Winston è messo di fronte non a un mondo altro a cui tendere ma a se stesso. Il viaggio di Winston

* *New Words* by George Orwell (Copyright © George Orwell, 1940). Reproduced by permission of Bill Hamilton as the Literary Executor of the Estate of the Late Sonia Brownell Orwell.

¹ GEORGE ORWELL, *Nineteen Eighty Four*, London, Penguin Books, 2008, pp. 325-326.

² VITA FORTUNATI, 'It Makes No Difference': 1984, un'utopia della simulazione e della trasparenza, in *Orwell "1984": il testo*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1986, pp. 47-59, pp. 47-59.

non ha una meta, non prevede un movimento. La rappresentazione geometrica del viaggio del protagonista di *Nineteen Eighty Four* è un punto, non una parabola esistenziale³, così come un punto è la Storia, schiacciata e riscritta in un eterno presente; così come un punto è la lingua, il *newspeak*, una lingua nuova incapace di descrivere (e dunque di suggerire alla mente) nulla al di fuori della realtà tangibile.

La riflessione di Orwell sulla lingua e la sua potenza manipolatoria e creatrice accompagna l'autore per tutta la sua breve, seppur prolifica, vita letteraria. Dal 1936, anno di pubblicazione di *Keep the Aspidochelone Flying*, fino al saggio *The Principles of Newspeak* che chiude nel 1948 il suo ultimo romanzo, l'autore ritorna e impreziosisce la ricerca sul tema. I saggi *New Words* (1940), *The English Language* (1944) e *Politics and English Language* (1946) sono integralmente rivolti alla questione della lingua.

La disamina dello stato in cui versa la lingua inglese in *Politics and English Language* e *The English Language* è nota. Orwell, ponendosi nel solco della filosofia anglosassone del Settecento, rintraccia un rapporto di reciproca influenza tra lingua e pensiero:

But an effect can become a cause reinforcing the original cause and producing the same effect in an intensified form, and so on indefinitely. A man takes to drink because he feels himself to be a failure, and then fails all the more completely because he drinks. It is rather the same thing that is happening to the English language. It becomes ugly and inaccurate because our thoughts are foolish, but the slovenliness of our language makes it easier for us to have foolish thoughts.⁴

E l'impoverimento della lingua inglese a lui contemporanea, dovuto agli *swindles and perversions* di cui Orwell ci offre un catalogo dettagliato (*dying metaphors, operators or verbal false limbs, pretentious diction, meaningless words*), conduce inevitabilmente all'impoverimento del pensiero desiderato dal potere costituito.

Meno noto è, invece, il primo saggio dedicato al tema nel 1940: *New Words*. L'incipit è provocatorio, Orwell dichiara subito l'inadeguatezza della lingua inglese rispetto alla densa inconsistenza dei pensieri: «Everyone who thinks at all has noticed that our language is practically useless for describing anything that goes on inside the brain».⁵ Inconsistenzapregna di significati inconfutabili eppure indicibili.⁶ I dizionari e le grammatiche sono gabbie che incasellano il pensiero nello spazio angusto di una definizione. Definiscono ciò su cui una comunità di parlanti ha convenuto lasciando che l'*inner life* di ciascuno resti muta: «because it is for its nature indescribable».⁷ Le parole riescono a restituire la realtà (dell'*inner world*) come un pezzo degli scacchi riesce ad assomigliare a un essere umano: sono solo una *crude approximation*. Eppure ogni uomo ha una vita interiore fatta di immagini impalpabili e sogni indescrivibili, ogni uomo conosce l'intimo desiderio di condividere ciò che, ad oggi, è inconfutabile perché comunicabile.

3 «But in the end you will do more than understand it. You will accept it, welcome it, become part of it», ORWELL, *Nineteen Eighty Four*, cit., p. 281

4 GEORGE ORWELL, *Essays*, London/New York/Toronto, Everyman's Library, 2002, p. 954.

5 *Ivi*, p. 260.

6 WILLIAM CAIN, *Orwell's Essays as a Literary Experience*, in *The Cambridge Companion to George Orwell*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 80-81.

7 ORWELL, *Essays*, cit., p. 260.

Ogni uomo partecipa di quella *star-like isolation* che lo rende unico; unico e solo, tragicamente solo come il Julius Ceasar di Shakespeare⁸. Orwell riconosce alla letteratura, prosa e poesia, lo sforzo titanico di dire ciò che non ha parole per essere detto, di *escape from this isolation by roundabout means*. Sono solo i *roundabout means* che permettono allo scrittore di superare il significato codificato nei dizionari delle parole e, così facendo, di esprimere ciò che è «per sua natura indescrivibile». Ma la perversione delle parole è arte raffinata destinata a pochi talenti. Perché tutti gli uomini possano fuggire l'isolamento cosmico cui sono *linguisticamente* destinati, Orwell propone: *to invent new words as deliberately as we invent new parts for a motor-car engine*. Inventare parole nuove, superare l'evoluzione linguistica connaturata a ogni cultura e coniare parole nuove capaci di dar forma al nostro *inner world*. Estendere la pratica già in atto, scrive l'autore, per le parole che indicano oggetti concreti e trovarne di adatte per tutto ciò che concreto non è. Eppure la differenza tra *object* e *words* non è da poco:⁹ «Things cannot be done in that pedantic way. Languages can only grow slowly, like flowers; you can't patch them up like pieces of machinery». Certo, le parole non possono essere assemblate come pezzi di un macchinario, eppure, suggerisce Orwell, se la lingua vive nell'uso che ne fanno i parlanti, basterà *to agree about what we are naming*. Basterà creare un «home-made words» su larga scala, un lessico che mostri la *common experience*, l'essenza umana che unisce tutti i parlanti: «In effect it must come down to giving words a physical (probably visible) existence».¹⁰

Già Swift – autore e soprattutto figura civica e politica fra le più influenti su Orwell, come si evince anche dal celebre *Politics vs Literature. An examination of 'Gulliver's Travels'* (1946) – in *On Corruptions of Style* (1710), nella sua *Proposal for Correcting the English Tongue* (1712) aveva auspicato che lo stile involuto e oscuro di molti scrittori e studiosi inglesi si inchinasse alla cristallina chiarezza della tradizione dell'*English plain style* per arrestare il declino della lingua di cui era spettatore. In particolare, nei *Gulliver's Travels* aveva anticipato la proposta di Orwell di creare una sorta di *English Academy* destinata a eliminare tutte le parole *inutili*:

We next went to the School of Language, where three Professors sate in Consultation upon improving that of their own Country. The first Project was to shorten Discourse by cutting Polysyllables into one, and leaving out Verbs and Participles, because in reality all things imaginable are but Nouns.

The other Project was a Scheme for entirely abolishing all Words whatsoever; [...]. An Expedient was therefore offered, that since Words are only Names for

8 «I could be well moved if I were as you./ If I could pray to move, prayers would move me./ But I am constant as the northern star,/ Of whose true-fixed and resting quality/ There is no fellow in the firmament./ The skies are painted with unnumbered sparks./ They are all fire and every one doth shine,/ But there's but one in all doth hold his place./ So in the world. 'Tis furnished well with men,/ And men are flesh and blood, and apprehensive,/ Yet in the number I do know but one/ That unassailable holds on his rank,/ Unshaked of motion. And that I am he/ Let me a little show it even in this:/ That I was constant Cimber should be banished,/ And constant do remain to keep him so», Shakespeare, *Julius Caesar*, III, i, 63-78.

9 ROGER FOWLER, *The Language of George Orwell*, London, MacMillan Press, 1995, p. 31.

10 RENATO NICASSIO, *La questione della lingua nella produzione letteraria di George Orwell*, tesi di laurea, Università degli studi di Bari, 2008-2009, pp. 35-40.

Things, it would be more convenient for all Men to carry about them, such *Things* as were necessary to express the particular Business they are to discourse on.¹¹

E Hobbes, un secolo prima, metteva in guardia dall'uso, ripetitivo e meccanico, e dall'abuso di parole di cui il significato fosse *oscuro* ai più:

There is yet another fault in the discourses of some men; which may also be numbered amongst the sorts of madness; namely, that abuse of words, whereof I have spoken before ... by the name of absurdity. And that is, when men speak such words, as put together, have in them no signification at all; but are fallen upon by some, through misunderstanding of the words that have received, and repeat by rote; by others from intention to deceive by obscurity.¹²

Orwell rintraccia nel mezzo cinematografico lo strumento che solo potrà dare forma visibile all'*inner world*, lo strumento capace di mostrare il sogno, di far vedere il sentimento:

The thing that suggests itself immediately is the cinematograph. Everyone must have noticed the extraordinary powers that are latent in the film – the powers of distortion, of fantasy, in general of escaping the restrictions of the physical world. [...] A dream, for instance, as I said above, is totally indescribable in words, but it can quite well be represented on the screen.¹³

Quella avanzata da Orwell non è una proposta utopica, è una proposta concreta, realizzabile. Forse tristemente realizzata proprio nel suo ultimo romanzo, *Nineteen Eighty Four*, dove la lunga serie di auspicabili ipotesi prospettata in *New Words* sembra diventare realtà:

Suppose that a vocabulary existed which would accurately express the life of the mind, or a great part of it. Suppose that there need be no stultifying feeling that life is inexpressible, no jiggery-pokery with artistic tricks; expressing one's meaning simply a matter of taking the right words and putting them in place, like working out an equation in algebra.¹⁴

In *The Principles of Newspeak*, il saggio che chiude *Nineteen Eighty Four* e che rappresenta una sorta di congedo dell'autore dai lettori ma non dal mondo di Oceania,¹⁵ l'utopia linguistica è stata messa in atto. Il *Party* ha ridotto il vocabolario in uso (*The A Vocabulary*) e ha creato «words which had been constructed for political purposes» (*The B Vocabulary*), una sorta di stenografia verbale «often packing whole ranges of ideas into a few syllables». ¹⁶ L'universo linguistico di Oceania ha colmato i vuoti dell'*oldspeak*

11 JONATHAN SWIFT, *Gulliver's Travels*, a cura di DAVID WOMERSLEY, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 270-271.

12 THOMAS HOBBS, *Leviathan*, a cura di MICHAEL OAKESHOTT, New York, Collier, 1962, pp. I, 8, 27.

13 ORWELL, *Essays*, cit., p. 267.

14 *Ivi*, p. 264.

15 Del 1949 è l'ultimo saggio pubblicato da Orwell prima di congedarsi dal mondo, *Writers and Leviathan*. Ancora un omaggio a Hobbes e un'ulteriore riflessione sul rapporto tra lingua, pensiero e potere.

16 ORWELL, *Nineteen Eighty Four*, cit., p. 316.

creando parole nuove capaci di condurre il pensiero in minuscole gabbie di senso. Non c'è più nulla della potenza creatrice del cinema che aveva dato vita alla proposta di *New Words*. Anche le immagini diventano, in *Nineteen Eighty Four*, il simulacro vuoto del potere.

I TRADURRE *NEW WORDS* DI GEORGE ORWELL

Lo stile piano e il periodare veloce di George Orwell hanno rappresentato la sfida più ardua nel tradurre *New Words*. Nella trama che intesse oggettività e soggettività, dialogo classico del genere del saggio,¹⁷ si cela, nascosta dietro il pronome personale soggetto, la razionalità dello *scienziato*, l'analisi condotta su basi empiriche che deve portare alla dimostrazione di una tesi *vera* o perlomeno attendibile. «Il più lurido dei pronomi»¹⁸ di gaddiana memoria si fa portatore di valori *oggettivi*, si fa *io* che indaga la complessità dell'animo umano attraverso gli strumenti dello studioso di scieze esatte. Letteratura e scienza sembrano fondersi e abbracciare lo stesso fine, come auspicava Aldous Huxley: conoscere l'uomo, il suo *inner world* e l'*outer world* che pure lo definisce.¹⁹ La manipolazione del legame coesivo rappresentato dall'*I* inglese è stato forse il più doloroso atto di infedeltà al testo di partenza. L'italiano sopporta meno la ripetizione dei pronomi personali soggetto, lì dove l'inglese la esige. Eppure, nelle cinquanta ripetizioni di *I* che puntellano il breve saggio, mi è parso di intendere la volontà cosciente dell'autore di mettersi in primo piano, di rischiare in prima persona un possibile fallimento (che, ironia della sorte, davvero si realizzerà nei suoi stessi scritti, in *Nineteen Eighty-four*, lì dove Winston Smith, non più George Orwell, constaterà la fine dell'utopia nel suo stesso realizzarsi). Non ho potuto scegliere di mantenere la stessa ripetizione in italiano, pena una lettura difficile e estraniante che avrebbe fatto perdere, a mio avviso, la velocità del saggio originale. Ho cercato, tuttavia, di rintracciare e mantenere gli altri legami che intessono il testo, l'uso di termini afferenti all'area semantica della psicoanalisi, la ripetuta metafora militare, il generoso uso di *real*, da intendersi sempre come reale e non solo come *vero*, *tangibile*, *effettivo*.

17 Cfr. ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.

18 CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi, 2017.

19 ALDOUS HUXLEY, *The Olive Tree*, London, Chatto & Windus, 1936.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 385.)
- CAIN, WILLIAM, *Orwell's Essays as a Literary Experience*, in *The Cambridge Companion to George Orwell*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 80-81. (Citato a p. 382.)
- FORTUNATI, VITA, *'It Makes No Difference': 1984, un'utopia della simulazione e della trasparenza*, in *Orwell "1984": il testo*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1986, pp. 47-59. (Citato a p. 381.)
- FOWLER, ROGER, *The Language of George Orwell*, London, MacMillan Press, 1995. (Citato a p. 383.)
- GADDA, CARLO EMILIO, *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi, 2017. (Citato a p. 385.)
- HOBBS, THOMAS, *Leviathan*, a cura di MICHAEL OAKESHOTT, New York, Collier, 1962. (Citato a p. 384.)
- HUXLEY, ALDOUS, *The Olive Tree*, London, Chatto & Windus, 1936. (Citato a p. 385.)
- NICASSIO, RENATO, *La questione della lingua nella produzione letteraria di George Orwell*, tesi di laurea, Università degli studi di Bari, 2008-2009. (Citato a p. 383.)
- ORWELL, GEORGE, *Essays*, London/New York/Toronto, Everyman's Library, 2002. (Citato alle pp. 382, 384.)
- *Nineteen Eighty Four*, London, Penguin Books, 2008. (Citato alle pp. 381, 382, 384.)
- SWIFT, JONATHAN, *Gulliver's Travels*, a cura di DAVID WOMERSLEY, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. (Citato a p. 384.)

*NEW WORDS – GEORGE ORWELL**

2 At present the formation of new words is a slow process (I have read so-
 4 new words are deliberately coined except as names for material objects. Abstract
 words are never coined at all, though old words (e. g. *condition, reflex*, etc.) are
 sometimes twisted into new meanings for scientific purposes. What I am going
 to suggest here is that it would be quite feasible to invent a vocabulary, perhaps
 amounting to several thousands of words, which would deal with parts of our
 experience now practically unmeanable to language. There are several objections
 to the idea, and I will deal with these as they arise. The first step is to indicate the
 kind of purpose for which new words are needed.

Everyone who thinks at all has noticed that our language is practically useless
 for describing anything that goes on inside the brain. This is so generally reco-
 gnized that writers of high skill (e. g. Trollope and Mark Twain) will start their
 autobiographies by saying that they do not intend to describe their inner life,
 because it is of its nature indescribable. So soon as we are dealing with anything
 that is not concrete or visible (and even there to a great extent – look at the dif-
 ficulty of describing anyone’s appearance) we find that words are no like to the
 reality than chessmen to living beings. To take an obvious case which will not
 raise side-issues, consider a dream. How do you describe a dream? Clearly you
never describe it, because no words that convey the atmosphere of dreams exist
 in our language. Of course, you can give a crude approximation of some of the
 facts in a dream. You can say «I dreamed that I was walking down Regent Street
 with a porcupine wearing a bowler hat» etc., but this is no real description of the
 dream. And even if a psychologist interprets your dream in terms of *symbols*, he
 is still going largely by guesswork; for the *real* quality of the dream, the quality
 that gave the porcupine its sole significance, is outside the world of words. In fact,
 describing a dream is like translating a poem into the language of one of Bohn’s
 cribs; it is a paraphrase which is meaningless unless one knows the original.

² *] *New Words* by George Orwell (Copyright © George Orwell, 1940). Reproduced by permission of Bill Hamilton as the Literary Executor of the Estate of the Late Sonia Brownell Orwell

PAROLE NUOVE (FEBBRAIO-APRILE 1940) – GEORGE ORWELL

Al momento, la formazione di parole nuove è un processo lento (ho letto da qualche parte che l'inglese acquista circa sei parole all'anno e ne perde quattro) e nessuna parola nuova viene deliberatamente coniata, ad eccezione di nomi per oggetti tangibili. Mai, in nessun caso, vengono coniate parole astratte, sebbene talvolta, per scopi scientifici, vengano attribuiti nuovi significati a vecchi termini (ad esempio, *condizione*, *riflesso*, etc.). Quel che voglio suggerire in questa sede è che sarebbe più che possibile inventare un vocabolario, composto probabilmente da diverse migliaia di parole, che potrebbe dare un nome a quegli aspetti della nostra esperienza ad oggi praticamente inesprimibili nella nostra lingua. Questa idea va incontro a diverse obiezioni, a cui risponderò man mano che si presenteranno. Per prima cosa è opportuno chiarire perché siano necessarie parole nuove.

Ogni persona che abbia la minima capacità di pensiero avrà notato che, quando si tratta di descrivere ciò che ci passa per la testa, la nostra lingua si dimostra del tutto inutile. È una cosa, questa, così universalmente riconosciuta che scrittori di grande talento (come Trollope e Mark Twain) iniziano le loro autobiografie dichiarando da subito che non descriveranno la loro vita interiore poiché essa è, per sua stessa natura, indescrivibile. Non appena ci occupiamo di qualsiasi cosa che non sia concreta o visibile – e anche, in molti casi, per ciò che è concreto e visibile, basti pensare quanto sia difficile descrivere l'aspetto esteriore di una persona – scopriamo che le parole assomigliano così poco alla realtà quanto i pezzi degli scacchi agli esseri viventi. Consideriamo un esempio ovvio che non dovrebbe sollevare *questioni collaterali*, i sogni. Come descriveremmo un sogno? Ovviamente non riusciamo mai a *descrivere* un sogno, dato che nella nostra lingua non c'è nessuna parola in grado di trasmettere l'atmosfera dei sogni. Certo, possiamo delineare in maniera vaga e approssimativa alcuni dei principali eventi del sogno. Possiamo dire: «ho sognato che stavo camminando su *Regent Street* con un porcospino che aveva una bombetta in testa» etc., ma non è una reale descrizione del sogno. Anche se uno psicologo interpretasse il sogno in termini di *simboli*, non farebbe altro che procedere per congetture; perché la *reale* qualità del sogno, quella qualità che conferisce al porcospino il suo solo e unico significato, risiede oltre il mondo delle parole. Infatti, descrivere un sogno è un po' come tradurre una poesia nel linguaggio di quei compendi annotati di Bohn, nient'altro che una parafrasi senza senso a meno che non si conosca l'originale.

9 inesprimibili] N.d.T., in originale: *unamenable*. Letteralmente vuol dire: «not amenable or responsive to suggestions», quindi si sarebbe potuto tradurre «indomabili dalla nostra lingua» o, addirittura, «ribelli alla nostra lingua». È importante sottolineare, tuttavia, che il termine *unamenable* è quasi omofono di *unnameable*: «Not to be named or identified» e che Orwell potrebbe qui aver commesso un errore di battitura o, più probabilmente, abbia volutamente scelto di utilizzare un termine foneticamente ambiguo che racchiudesse in sé entrambi i significati.

31–32 compendi annotati di Bohn] N.d.T., in originale: *Bohn's cribs*. Erano una sorta di compendi delle opere della tradizione latina ancora in circolazione fino all'inizio del Novecento.

I chose dreams as an instance that would not be disputed, but if were only dreams that were indescribable, the matter might not be worth bothering about. But, as has been pointed out over and over again, the waking mind is not so different from the dreaming mind as it appears – or as we like to pretend that it appears. It is true that most of our waking thoughts are reasonable – that is, there exists in our minds a kind of chessboard upon which thoughts move logically and verbally; we use this part of our minds for any straightforward intellectual problem, and we get into the habit of thinking (i.e. thinking in our chessboard moments) that it is the whole of the mind. But obviously it is not the whole. The disordered, un-verbal world belonging to dreams is never quite absent from our minds, and if any calculation were possible I dare say it would be found that quite half the volume of our waking thoughts were of this order. Certainly the dream-thoughts take a hand even when we are trying to think verbally, they influence the verbal thoughts, and it is largely they that make our inner life valuable. Examine your thought at any casual moment. The main movement in it will be a stream of nameless things – so nameless that one hardly knows whether to call them thoughts, images or feelings. In the first place there are the objects you see and the sounds you hear, which are in themselves describable in words, but which as soon as they enter your mind become something quite different and totally indescribable. And besides this there is the dream-life which your mind unceasingly creates for itself – and though most of this is trivial and soon forgotten, it contains things which are beautiful, funny, etc. beyond anything that ever gets into word. In a way this un-verbal part of your mind is even the most important part for it is the source of nearly all *motives*. All likes and dislikes, all aesthetic feeling, all notions of right and wrong (aesthetic and moral considerations are in any case inextricable) spring from feelings which are generally admitted to be subtler than words. When you are asked « Why do you do, or not do, so and so? » you are invariably aware that your *real* reason will not go into words, even when you have no wish to conceal it; consequently you rationalize your conduct, more or less dishonestly. I don't know whether everyone would admit this, and it is a fact that some people seem unaware of being influenced by their inner life, or even of having any inner. I notice that many people never laugh when they are alone and I suppose that if a man doesn't laugh when he is alone his inner life must be relatively barren. Still, every at all individual man has an inner life, and is aware of the practical impossibility of understanding others or being understood – in general, of the star-like isolation in which human beings live. Nearly all literature is an attempt to escape from this isolation by round – about means the direct

Ho scelto i sogni come esempio incontestabile. Tuttavia, se fossero soltanto i sogni ad essere indescrivibili, non varrebbe certo la pena arrovellarsi tanto sulla questione. Come è stato sottolineato più e più volte, al contrario di quel che sembra o di quel che ci piace pensare che sembri, la mente allo stato di veglia non è così diversa dalla mente allo stato onirico. È vero che la maggior parte dei nostri pensieri coscienti sono *razionali* – in altre parole, è come se nella nostra testa ci fosse una sorta di scacchiera sulla quale i nostri pensieri si muovono logicamente e verbalmente, ci serviamo di questa parte della mente per qualsiasi problema strettamente intellettuale e ci siamo convinti che la mente non sia altro che il movimento dei nostri pensieri sulla scacchiera. Ovviamente non è così. Il mondo dei sogni, sconnesso, non-verbale, non è mai completamente assente dalle nostre menti e, se fosse possibile fare una stima, oserei dire che una buona metà dei pensieri che elaboriamo nel nostro stato di veglia sono di questo tipo. Quel che è certo è che, anche quando cerchiamo di pensare *verbalmente*, i pensieri che hanno preso forma durante il sogno fanno capolino e influenzano i nostri pensieri *verbali*, anzi, sono proprio loro a rendere percepibile la nostra vita interiore. Fermiamoci ad analizzare i nostri pensieri in un qualsiasi momento. Il movimento principale è un flusso di elementi senza nome, così inclassificabili che non risulta affatto semplice capire se definirli pensieri, immagini o sentimenti. Prima di tutto ci sono gli oggetti che vediamo e i suoni che sentiamo, che sono, per loro natura, descrivibili a parole ma, non appena entrano nella nostra testa, diventano qualcosa di diverso e del tutto indescrivibile. Oltre a ciò, c'è il mondo onirico creato incessantemente dalla nostra mente – e sebbene gran parte di questo mondo sia irrilevante e presto dimenticata, in esso troviamo cose bellissime e divertenti ben al di là di tutto ciò che possa mai venire espresso a parole. Per certi versi, questa parte non-verbale della nostra mente è addirittura la parte più importante perché dà origine a quasi tutti i nostri *motivi*. Tutto ciò che ci piace o che non ci piace, il nostro senso estetico, i concetti di giusto e sbagliato (di fatto etica ed estetica sono inseparabili) scaturiscono da sentimenti universalmente riconosciuti come inesprimibili a parole. Quando ci chiedono: «perché fai così e così, e non così e così?» siamo inevitabilmente consapevoli dell'impossibilità di esprimere a parole la nostra *reale* motivazione, anche quando non abbiamo alcun motivo per celarla; e di conseguenza razionalizziamo il nostro agire in maniera più o meno disonesta. Non so se tutti sarebbero disposti a riconoscere quanto ho appena detto, ma è un dato di fatto che molte persone sembrano inconsapevoli di essere condizionate dalla loro vita interiore o anche solo di avere una vita interiore. Mi sono accorto che molte persone non ridono mai quando sono sole e ritengo che, se un essere umano non ride quando è solo, la sua vita interiore debba essere piuttosto arida. Eppure, ogni singolo individuo possiede una vita interiore e ogni singolo individuo è conscio che è praticamente impossibile comprendere gli altri ed essere compreso – cioè, della solitudine cosmica in cui vive

36–37 mente allo stato onirico] N.d.T., in originale: *waking mind e dreaming mind*, entrambe espressioni prese in prestito dalla psicoanalisi.

69 solitudine cosmica] N.d.T., in originale: *star-like isolation*. Nella traduzione si è cercato un «effetto equivalente», scegliendo *solitudine cosmica* come traduttore di *star-lik isolatione*. Nel *compound adjective* inglese risuona la solitudine, che non ha pari, del *Julius Caesar* shakespeariano (III, i, 60-62), nella scelta dell'aggettivo italiano *cosmico* si è cercato di risvegliare, nel lettore italiano, il ricordo di Giacomo Leopardi.

means (words in their primary meanings) being almost useless.

maginative writing is as it were a flank-attack upon positions that are impregnable from the front. A writer attempting anything that is not coldly *intellectual* can do very little with words in their primary meanings. He gets his effect, if at all, by using words in a tricky roundabout way, relying on their cadences and so forth, as in speech he would rely upon tone and gesture. In the case of poetry this is too well known to be worth arguing about. No one with the smallest understanding of poetry supposed that:

The mortal moon hath her eclipse endured,
And the sad augurs mock their own presage
(Shakespeare, *Sonnet CVII*)

really *means* what the words *mean* in their dictionary-sense. (The couplet is said to refer to Queen Elizabeth having got over her grand climacteric safely.) The dictionary-meaning has, as nearly always, *something* to do with the real meaning, but not more than the *anecdote* of a picture has to do with its design. And it is the same with prose, *mutatis mutandis*. Consider a novel, even a novel which has ostensibly nothing to do with the inner life – what is called a *straight story*. Consider *Manon Lescaut*. Why does the author invent this long rigmarole about an unfaithful girl and a runaway abbé? Because he has a certain feeling, vision, whatever you like to call it, and knows, possibly after experiment, that it is no use trying to convey this vision by describing it as one would describe a crayfish for a book of zoology. But by *not* describing it, by inventing something else (in this case a picaresque novel: in another age he would choose another form) he can convey it, or part of it. The art of writing is in fact largely the perversion of words, and I would even say that the less obvious this perversion is, the more thoroughly it has been done. For a writer who *seems* to twist words out of their meanings (e. g. Gerard Manley Hopkins) is really, if one looks closely, making a desperate attempt to use them straightforwardly. Whereas a writer who seems to have no tricks whatever, for instance the old ballad writers, is making an especial-

ogni essere umano. Quasi tutta la letteratura è un tentativo di sfuggire a questa solitudine attraverso *mezzi indiretti*, poiché i *mezzi diretti* (cioè le parole nelle loro accezioni in uso) si sono dimostrati quasi del tutto inutili.

La letteratura *di fantasia* è una sorta di attacco laterale a quelle posizioni inespugnabili altrimenti. Uno scrittore che tenti qualcosa che non sia freddamente intellettuale potrà fare molto poco con le parole nei loro significati convenzionali. Potrà ottenere qualche risultato, semmai, usando le parole in maniera allusiva e indiretta, giocando sul suono e cose di questo tipo, proprio come il tono della voce e i gesti colorano le nostre conversazioni. Questo è talmente riconosciuto nella poesia che non vale la pena discuterne in questa sede. Neanche la persona meno competente in materia può davvero pensare che:

The mortal moon hath her eclipse endured,
And the sad augurs mock their own presage
(Shakespeare, *Sonnet CVII*)

significhi davvero ciò che le parole vogliono dire nelle loro accezioni del dizionario (si dice che il distico si riferisse alla Regina Elisabetta che superò, indenne, il suo *periodo critico*). Il significato che troviamo nei dizionari ha, quasi sempre, una *qualche* relazione con il reale significato ma, come ci dice la *vecchia storiella*, non più importante di quella fra un dipinto e l'idea da cui origina. *Mutatis mutandis*, vale lo stesso con la prosa. Prendiamo un romanzo, uno di quelli che apparentemente non hanno nulla a che fare con la vita interiore, uno di quei romanzi che definiamo *semplici*; ad esempio, *Manon Lescaut*. Per quale motivo l'autore ha messo su tutta questa tiritera per una ragazza infedele e un abate in fuga? Perché, avuta questa idea, questa visione, chiamatela come volete, sapeva, probabilmente perché ci aveva già provato, che sarebbe stato inutile cercarla come si descriverebbe un gambero su un libro di zoologia. Attraverso l'invenzione di qualcosa di nuovo (in questo caso di un romanzo picaresco, in un'epoca diversa avrebbe scelto un altro genere), e non con la descrizione, è riuscito a rappresentarla, o almeno a rappresentarla in parte. L'arte di scrivere consiste a tutti gli effetti nella perversione delle parole e, oserei aggiungere, meno evidente è questa perversione, più in profondità è stata condotta. A ben vedere, per uno scrittore che *sembra* stravolgere le parole rispetto al loro significato (come ad esempio Gerard Manley Hopkins), cercare di usarle in modo lineare è un tentativo disperato; mentre uno scrittore che non sembra far uso di alcun trucco,

88 *periodo critico*] N.d.T., in originale: *climacteric* potrebbe riferirsi a un periodo critico nella vita privata di Elisabetta e, allo stesso tempo, ad una crisi più generale.

93 *Manon Lescaut*] N.d.T., il riferimento è all' *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) di Antoine François Prévost.

102 Gerard Manley Hopkins] N.d.T., Gerard Manley Hopkins (Stratford, 28 luglio 1844 – Dublino, 8 giugno 1889) è stato un poeta inglese. Ritenuto troppo incline alla sperimentazione linguistica dai vittoriani, fu riscoperto nel Novecento da Ezra Pound.

ly subtle flank-attack, though, in the case of the ballad writers, this is no doubt unconscious. Of course one hears a lot of cant to the effect that all good art is *objective* and every true artist keeps his inner life to himself. But the people who say this do not mean it. All they mean is that they want the inner life to be expressed by an exceptionally roundabout method, as in the ballad or the *straight story*.

The weakness of the roundabout method, apart from its difficulty, is that it usually fails. For anyone who is not a considerable artist (possibly for them too) the lumpishness of words results in constant falsification. Is there anyone who has ever written so much as a love letter in which he felt that he had said exactly what he intended? A writer falsifies himself both intentionally and unintentionally. Intentionally, because the accidental qualities of words constantly tempt and frighten him away from his true meaning. He gets an idea, begins trying to express it, and then in the frightful mess of words that generally results, a pattern begins to form itself more or less accidentally. It is not by any means the pattern he wants, but it is at any rate not vulgar or disagreeable; it is *good art*. He takes it, because *good art* is a more or less mysterious gift from heaven, and it seems a pity to waste it when it presents itself. Is not anyone with any degree of mental honesty conscious of telling lies all day long, both in talking and writing, simply because lies will fall into artistic shape when truth will not? Yet if word represented meaning as fully and accurately as height multiplied by base represents the area of a parallelogram, at least the *necessity* for lying would never exist. And in the mind of reader or hearer there are further falsifications, because, words not being a direct channel of thought, he constantly sees meanings which are not there. A good illustration of this is our supposed appreciation of foreign poetry. We know from the *Vie Amoureuse du Docteur Watson* stuff of foreign critics, that true understanding of foreign literature is almost impossible; yet quite ignorant people profess to get, do get, vast pleasure out of poetry in foreign and even dead languages. Clearly the pleasure they derive may come from something the writer never intended, possibly from something that would make him squirm in his grave if he knew it was attributed to him. I say to myself *Vixi puellis nuper idoneus*, and I repeat this over and over for five minutes for the beauty of the word *idoneus*. Yet, considering the gulf of time and culture, and my ignorance of Latin, and the fact that no one even knows how Latin was pronounced, is it possible that the effect I am enjoying is the effect Horace was trying for? It is as though I were in ecstasies over the beauty of a picture, and all because of some splashes of paint which had accidentally got on to the canvas two hundred years after it

quale poteva essere uno scrittore di ballate, sta invece conducendo un attacco ben più sottile e mirato, sebbene, nel caso appunto degli autori di ballate, questo avvenga in modo del tutto inconsapevole. Ovviamente, si sentono tante sciocchezze sul fatto che la sola arte di qualità sia quella *oggettiva* e che ogni vero artista tenga per sé la propria vita interiore. Ma chi dice una cosa del genere non la pensa veramente. Ciò che si intende davvero è che si vorrebbe esprimere la vita interiore in maniera straordinariamente indiretta, così come avviene in una ballata o in una storia *semplice*.

Al di là della sua complessità, la debolezza di questo metodo indiretto è che il più delle volte fallisce. Per chiunque non sia un artista di talento (e probabilmente anche per loro) l'uso di parole imprecise si traduce in falsificazione costante. C'è qualcuno che in vita sua ha scritto anche solo una lettera d'amore in cui sentiva di aver detto esattamente ciò che voleva dire? Uno scrittore dissimula se stesso sia intenzionalmente che involontariamente. Intenzionalmente, perché le sfaccettature inaspettate delle parole sempre lo tentano e lo spaventano, allontanandolo da ciò che egli è veramente. Ha un'idea, inizia a cercare di esprimerla e, poi, nella bolgia infernale di parole che ne vien fuori, un disegno inizia a prendere forma in maniera più o meno casuale. Non corrisponde minimamente all'idea che aveva in testa ma, tutto sommato, non è né sgradevole né triviale, è *buona arte*. E se la tiene, perché la *buona arte* è quasi come un misterioso dono dal cielo e, quando si verifica un'occasione del genere, sembra un peccato spreccarla. Chiunque abbia un minimo di onestà intellettuale non sa forse di non far altro che mentire, sia quando parla sia quando scrive, solo perché le menzogne confluiscono in una forma artistica e ciò non accade con la verità? Eppure, se le parole rappresentassero i significati in maniera così completa e precisa come la base moltiplicata per l'altezza rappresenta l'area del parallelogramma, non ci sarebbe affatto *necessità* di mentire. E nella testa di chi legge o di chi ascolta ci sono ulteriori deformazioni perché, visto che le parole non sono direttamente collegate al pensiero, essi scorgono continuamente significati che non ci sono. Un esempio chiaro di quanto appena detto lo troviamo nel nostro presunto apprezzamento della poesia straniera. Capiamo, attraverso la *Vie Amoureuse du Docteur Watson* e altri lavori di critica straniera, come una comprensione esaustiva della letteratura straniera sia praticamente impossibile; eppure, ci sono persone non proprio colte che sostengono di riuscire (e ci riescono davvero!) a trarre un immenso piacere dalle poesie in lingue straniere o addirittura morte. Certo, il piacere di cui parlano può derivare da qualcosa che esula completamente dalle intenzioni dell'autore o, addirittura, da qualcosa che, se solo venisse a saperla, lo farebbe rivoltare nella tomba. Dico tra me e me *Vixi puellis nuper idoneus* e lo ripeto più e più volte per cinque minuti buoni, solo perché adoro come suona la parola *idoneus*. Ora, tenendo presente la distanza temporale e culturale, la mia totale ignoranza del latino e il fatto che nessuno neanche sa quale fosse la pronuncia latina originale, quant'è alta la probabilità che il motivo del mio apprezzamento sia esattamente

137-138 *Vixi puellis nuper idoneus*] N.d.T., il riferimento è a Orazio, Ode XXVI, Libro III.

was painted. Notice, I am not saying that *art* would necessarily improve if words conveyed meaning more reliably. For all I know art thrives on the crudeness and vagueness of language. I am only criticizing *words* in their supposed function as vehicles of thought. And it seems to me that from the point of view of exactitude and expressiveness our language has remained in the Stone Age.

The solution I suggest is to invent new words as deliberately as we would invent new parts for a motor-car engine. Suppose that a vocabulary existed which would accurately express the life of the mind, or a great part of it. Suppose that there need be no stultifying feeling that life is inexpressible, no jiggery-pokery with artistic tricks; expressing one's meaning simply (being) a matter of taking the right words and putting them in place, like working out an equation in algebra. I think the advantages of this would be obvious. It is less obvious, though, than to sit down and deliberately coin words in a common-sense proceeding. Before indicating a way in which satisfactory words might be coined, I had better deal with the objections which are bound to arise.

If you say to any thinking person « Let us form a society for the invention of new and subtler words », he will first of all object that it is the idea of a crank, and then probably say that our present words, properly handled, will meet all difficulties. (This last, of course, is only a theoretical objection. In practice everyone recognizes the inadequacy of language – consider such expressions as « Words fail », « It wasn't what he said, it was the way he said it », etc.) but finally he will give you an answer something like this: « Things cannot be done in that pedantic way. Languages can only grow slowly, like flowers; you can't patch them up like pieces of machinery. Any *made-up* language must be characterless and lifeless – look at Esperanto, etc. The whole meaning of a word is in its slowly-acquired associations », etc.

In the first place, this argument, like most of the arguments produced when one suggests changing anything, is a long-winded way of saying that what is must be. Hitherto we have never set ourselves to the deliberate creation of words, and all living languages have grown slowly and haphazard; *therefore* language cannot grow otherwise. At present, when we want to say anything above the level of a geometrical definition, we are obliged to do conjuring trick with sounds, associations, etc.; *therefore* this necessity is inherent in the nature of words. The *non sequitur* is obvious. And notice that when I suggest abstract words I am only suggesting an extension of our present practice. For we do now coin concrete

lo stesso risultato che Orazio voleva ottenere? È come se fossi totalmente rapito dalla bellezza di un dipinto, e tutto ciò solo in virtù di qualche schizzo di vernice finito per errore sulla tela 200 anni dopo che il quadro era stato dipinto. Attenzione, non sto dicendo che l'arte sarebbe necessariamente migliore se le parole esprimessero i significati in maniera più precisa. Per quanto ne so, l'arte si evolve proprio a partire dall'imprecisione e dall'ambiguità del linguaggio. Sto solo giudicando le parole secondo la loro presunta funzione di veicoli del pensiero. E a me pare che dal punto di vista dell'esattezza e dell'espressività la nostra lingua sia ferma all'età della pietra.

La soluzione che propongo consiste nel creare deliberatamente parole nuove, proprio come inventeremmo nuovi pezzi del motore di un'automobile. Supponiamo che esista un vocabolario in grado di esprimere accuratamente l'attività del pensiero o gran parte di essa. Supponiamo che non ci sia alcun bisogno di annichilire quelle emozioni che la vita non riesce ad esprimere, niente astuzie e trucchetti artistici, poiché esprimere un certo significato è semplicemente questione di scegliere le parole giuste e metterle al posto giusto, proprio come si risolverebbe un'equazione algebrica. Penso che i vantaggi di questa operazione siano ovvi. Tuttavia, è meno ovvio di quanto lo sia sedersi e iniziare deliberatamente a coniare parole seguendo un principio di buonsenso. Prima di suggerire un metodo soddisfacente con cui poter coniare parole nuove, è meglio che mi occupi di quelle obiezioni che per forza di cose emergeranno.

Se proponeste a qualsiasi persona dotata di un po' di cervello «mettiamo su una società per la creazione di parole nuove e più precise», la prima obiezione che farà sarà che questa è un'idea da pazzi e con ogni probabilità vi dirà anche che le parole che abbiamo attualmente, se accuratamente usate, possono superare ogni difficoltà (quest'ultima, ovviamente, è solo un'obiezione teorica. Nella pratica tutti riconoscono l'inadeguatezza della lingua; considerate espressioni come: «mancano le parole», «non era ciò che ha detto, ma il modo in cui lo ha detto», etc.) eppure, alla fine, vi sarà data una risposta del tipo: «Le cose non vanno fatte in maniera così pedante. Le lingue crescono lentamente, come i fiori; non si può mica assemblarle come fossero componenti di chissà quale ingranaggio. Qualsiasi lingua costruita a tavolino sarà per forza senza carattere e senza vita – basti pensare all'Esperanto e simili. Il significato di una parola risiede in tutte quelle associazioni che si sono lentamente stratificate nel tempo», etc.

Prima di tutto, questa obiezione, come buona parte delle obiezioni che si fanno quando si propone di cambiare qualcosa, è solo un modo arzigogolato per dire che *ciò che è è ciò che deve essere*. Finora non ci siamo mai dedicati alla creazione di parole, e le lingue attualmente in uso si sono sviluppate tutte in modo lento e casuale; *pertanto* una lingua non può evolvere diversamente. Al momento, quando vogliamo dire qualsiasi cosa che vada oltre il livello di una definizione geometrica, siamo costretti a fare dei giochi di prestigio con i suoni, le associazioni, etc.; *pertanto* tale necessità è connaturata alle parole stesse. Il *non sequitur* è evidente. E c'è da precisare che quando io propongo di coniare parole astratte sto solo suggerendo di estendere una pratica già in uso. Poiché di fatto già

words. Airplanes and bicycles are invented, and we invent names for them, which is the natural thing to do. It is only a step to coining names for the now unnamed things that exist in the mind. You say to me « Why do you dislike Mr Smith? » and I say « Because he is a liar, coward, etc. », and I am almost certainly giving the wrong reason. In my own mind the answer runs « Because he is a – kind of man », – standing for something which I understand, and you would understand if I could tell it you. Why not find a name for – – ? The only difficulty is to agree about *what* we are naming. But long before this difficulty raised, the reading, thinking type of man will have recoiled from such as ideas as the invention of words. He will produce argument like the one I indicated above, or others of a more or less sneering, question-begging kind. In reality all these arguments are humbug. The recoil comes from a deep unreasoned instinct, superstitious in origin. It is the feeling that any direct rational approach to one's difficulties, any attempt to solve the problems of life as one would solve an equation, can lead nowhere – more, is definitely *unsafe*. One can see this idea expressed everywhere in a roundabout way. All the bosh that is talked about our national genius for *muddlingthrough*, and all the squashy godless mysticism that is urged against any hardness and soundness of intellect, mean *au fond* that it is *safer not to think*. This feeling starts, I am certain, in the common belief of children that the air is full of avenging demons waiting to punish presumption. In adults the belief survives as a fear of too rational thinking. I the Lord thy God am a jealous God, pride comes before a fall, etc. – and the most dangerous pride is the false pride of the intellect. David was punished because he numbered the people – i.e. because he used his intellect scientifically. Thus such an idea as, for instance, ectogenesis, apart from its possible effects upon the health of the race, family life, etc., is felt to be *in itself* blasphemous. Similarly any attack on such a fundamental thing as language, an attack as it were on the very structure of our own minds, is blasphemy and therefore dangerous. To reform language is practically an interference with the work of God – though I don't say that anyone would put it quite in these words. This objection is important, because it would prevent most people from even considering such an idea as the reform of language. And of course the idea is useless unless undertaken by large numbers. For one man, or a clique, to try and make up a language, as I believe James Joyce is now doing, is as absurd as one

coniamo parole concrete. Inventiamo aeroplani e biciclette e inventiamo i loro nomi ed è un'operazione naturale. Siamo a un passo dal dare un nome a quelle cose ancora senza nome che esistono nella nostra mente. Potreste chiedermi: «Perché detesti Mr Smith?» e io risponderai: «perché è un bugiardo, un codardo, etc.» e quasi certamente starei fornendo le ragioni sbagliate. Nella mia mente la risposta suonerà così: «Perché egli è un uomo — «, dove — sta per qualcosa che io comprendo e che comprendereste anche voi se solo avessi la parola adatta. Perché non trovare un nome per —? L'unica difficoltà sta nell'essere d'accordo sulla *cosa* cui stiamo dando un nome. Ma molto prima che sorga questa difficoltà, l'uomo che pensa e che legge avrà indietreggiato rispetto all'idea di inventare parole. Egli solleva questioni simili a quella appena citata o altre questioni di principio più o meno caustiche. In realtà tutti questi argomenti sono ipocrisie. Questa *fuga* ha origine in un istinto profondo e irrazionale di natura superstiziosa. È la sensazione che ogni approccio razionale alle difficoltà, ogni tentativo di risolvere i problemi della vita come risolveremmo un'equazione, non porti da nessuna parte e, ancora di più, sia decisamente pericoloso. Questa idea si può trovare, più o meno implicitamente, ovunque. Tutte le sciocchezze sulla nostra *naturale inclinazione a cavarcela* e tutti quegli empir pseudo-misticismi che si contrappongono a qualsiasi proposta lucida e coerente, stanno a significare, *au fond*, che è più sicuro non pensare affatto. Queste sensazioni hanno origine, ne sono certo, nella convinzione dei bambini che l'aria sia piena di demoni assetati di vendetta, che non aspettano altro che punire i presuntuosi. Negli adulti tale convinzione sopravvive nella paura dei pensieri *troppo* razionali. Io, il Signore Dio tuo, sono un Dio geloso, la superbia precede la caduta, etc. — e la superbia più pericolosa è la falsa superbia dell'intelletto. Davide fu punito perché osò contare le persone, perché usò il suo intelletto in modo razionale. Pertanto, un'idea quale, ad esempio, l'ectogenesi, oltre alle possibili ripercussioni sulla salute della razza, sulla vita familiare, etc., è sentita come blasfemia in sé e per sé. Allo stesso modo ogni attacco che riguardi cose che riteniamo fondamentali, come la lingua, è un attacco alla struttura stessa della nostra mente e ciò è blasfemo, dunque pericoloso. Riformulare il linguaggio significa in pratica interferire con l'operato di Dio — sebbene non voglia dire che qualcuno la metterebbe in questi termini. Tale obiezione è particolarmente importante proprio perché essa fa in modo che la maggior parte delle persone neanche prenda in considerazione un'idea come la riforma della lingua. E, ovviamente, questa idea, se non condivisa da un gran numero di persone, non porterà ad alcun risultato. Il fatto che un solo uomo, o una cerchia ristretta di uo-

202–203 Io, il Signore Dio tuo, sono un Dio geloso] N.d.T., il riferimento è a *Esodo* 20:5: «Non ti prostrare davanti a loro e non li servire, perché io, il Signore, il tuo Dio, sono un Dio geloso» (la versione italiana è tratta dall'edizione CEI 2008).

203 la superbia precede la caduta] N.d.T., il riferimento è a *Proverbi* 16: 18: «La superbia precede la rovina, e l'alterezza dello spirito precede la caduta» (la versione italiana è tratta dall'edizione CEI 2008).

204 Davide...persone] N.d.T., il riferimento è a *Esodo* 30: 11-14; 2 sam 24: 2: «L'ira dell'Eterno si accese di nuovo contro Israele e incitò Davide contro il popolo, dicendo: «Va' a fare il censimento, d'Israele e di Giuda» (la versione italiana è tratta dall'edizione CEI 2008).

man trying to play football alone. What is wanted is several thousands of gifted but normal people who would give themselves to word-invention as seriously as people now give themselves to Shakespearean research. Given these, I believe we could work wonders with language.

Now as to the means. One sees an instance of the successful invention of words, though crude and on small scale, among the members of large families. All large families have two or three words peculiar to themselves – words which they have made up and which convey subtilized, non-dictionary meanings. They say «Mr Smith is a – kind of man». Using some home-made word, and the others understand perfectly; here then, within the limits of the family, exists an adjective filling one of the many gaps left by the dictionary. What makes it possible for the family to invent these words is the basis of their common experience. Without common experience, of course, no word can mean anything. If you say to me «What does bergamot smell like?» I say «Something like verbena». And so long as you know the smell of verbena you are somewhere near understanding me. The method of inventing words, therefore, is the method of analogy based on unmistakable common knowledge; one must have standards that can be referred to without any chance of misunderstanding, as one can refer to a physical thing like the smell of verbena. In effect it must come down to giving words a physical (probably visible) existence. Merely *talking* about definitions is futile; one can see this whenever it is attempted to define one of the words used by literary critics (e. g. *sentimental*, *vulgar*, *morbid*, etc.). All meaningless – or rather, having a different meaning for everyone who uses them. What is needed is to *show* a meaning in some unmistakable form, and then, when various people have identified it in their own minds and recognized it as worth naming, to give it a name. The question is simply of finding a way in which one can give thought an objective existence.

The thing that suggests itself immediately is the cinematograph. Everyone must have noticed the extraordinary powers that are latent in the film – the powers of distortion, of fantasy, in general of escaping the restrictions of the physical world. I suppose it is only from commercial necessity that the film has been used chiefly for silly imitations of stage plays, instead of concentrating as it ought on things that are beyond the stage. Properly used, the film is the one possible medium for conveying mental processes. A dream, for instance, as I said above, is totally indescribable in words, but it can quite well be represented on the

mini, cerchino di rinnovare una lingua, proprio come credo stia facendo James Joyce in questo momento, è una cosa tanto assurda quanto è assurdo un uomo che tenti di giocare da solo a calcio. Servirebbero diverse migliaia di persone talentuose ma normali che si dedicassero tanto seriamente all'invenzione di parole quanto oggi le persone si dedicano allo studio di Shakespeare. Detto questo, credo che si potrebbero compiere meraviglie con la lingua.

Ora passiamo ai mezzi per giungere a quanto detto. È possibile vedere un particolare esempio di invenzione ben riuscita di nuove parole, sebbene ancora rozza e su piccola scala, tra i membri delle famiglie numerose. Tutte le grandi famiglie hanno due o tre parole che hanno senso solo per loro – parole che hanno creato e che trasmettono significati impalpabili, introvabili sul dizionario. Dicono: «Mr Smith è un — tipo di uomo». Usano un lessico familiare che gli altri capiscono perfettamente; e inoltre, nei confini della famiglia di riferimento, si crea un aggettivo che colma una delle tante lacune dei dizionari. Ciò che rende possibile alla famiglia inventare queste parole è il sostrato delle loro esperienze condivise. Senza un'esperienza condivisa, nessuna parola ha alcun significato. Se mi si chiede: «A cosa assomiglia l'odore del bergamotto?», io risponderò: «A qualcosa tipo la verbena». E quanto meglio si conoscerà l'odore della verbena tanto più vicini si sarà al capirsi. Il metodo per l'invenzione di parole nuove, dunque, è il metodo dell'analogia fondata su un'inequivocabile esperienza condivisa; bisogna avere dei referenti cui rifarsi senza alcuna possibilità di fraintendimento proprio come è possibile fare riferimento a un dato sensoriale quale il profumo della verbena. In pratica, bisogna riuscire a dare alle parole una realtà fisica (possibilmente visibile). Parlare solo di definizioni è poco utile; e questo è evidente ogni qual volta si cerchi di definire una delle parole usate dai critici letterari (come, ad esempio, *sentimentale*, *triviale*, *morboso*, etc., tutte parole senza significato, o meglio, tutte parole che assumono significati diversi a seconda di chi le usa). Quel che è necessario è *mostrare* un significato in una qualche forma non-equivocabile e, in seguito, quando diverse persone ne avranno creata un'immagine mentale e l'avranno ritenuta meritevole di denominazione, dargli un nome. Il problema è semplicemente trovare un modo in cui dare al pensiero un'esistenza tangibile.

La cosa che per sua stessa natura viene subito in mente è il cinematografo. Chiunque avrà notato le straordinarie potenzialità insite nel film – il suo potere di distorsione, la sua forza immaginifica e, in generale, la capacità di superare i limiti del mondo fisico. Suppongo sia solo per necessità economiche che i film siano stati usati principalmente per ridicoli rifacimenti di opere teatrali, invece di concentrarsi, come avrebbero dovuto, su quelle cose che si trovano al di là del palco. Se usati in modo appropriato, i film sono l'unico strumento in grado di esprimere i processi mentali. Ad esempio, come ho detto prima, un sogno è assolutamente indescrivibile a parole, ma può benissimo essere rappresentato

226 lessico familiare] N.d.T., in originale: *home-made words*, letteralmente: *parole fatte in casa*. Si è scelto, nella traduzione, di fare riferimento al titolo del romanzo di Natalia Ginzburg che, pur del 1963, permette al lettore italiano di intuire senza mediazioni ciò che Orwell sta suggerendo, con ventitré anni di anticipo.

screen. Years ago I saw a film of Douglas Fairbanks', part of which was a representation of a dream. Most of it, of course, was silly joking about the dream where you have no clothes on in public, but for a few minutes it really was like a dream, in a manner that would have been impossible in words, or even in a picture, or, I imagine, in music. I have seen the same kind of thing by flashes in other films. For instance in *Dr Caligari* – a film, however, which was for the most part merely silly, the fantastic element being exploited for its own sake and not to convey any definite meaning. If one thinks of it there is very little in the mind that could not somehow be represented by the strange distorting powers of the film. A millionaire with a private cinematograph, all the necessary props and a troupe of intelligent actors could, if he wished, make practically all of his inner life known. He could explain the real reasons of his actions instead of telling rationalized lies, point out the things an ordinary man has to keep locked up because there are no words to express them. In general, he could make other people understand him. Of course, it is not desirable that any one man, short of a genius, should make a show of his inner life. What is wanted is to discover the now nameless feelings that men have *in common*. All the powerful motives which will not go into words and which are a cause of constant lying and misunderstanding, could be tracked down, given visible form, agreed upon, and named. I am sure that the film, with its almost limitless powers of representation, could accomplish this in the hands of the right investigators, though putting thoughts into visible shape would not always be easy – in fact, at first it might be as difficult as any other art.

A note on the actual form new words ought to take. Suppose that several thousands of people with the necessary time, talents and money undertook to make additions to language; suppose that they managed to agree upon a number of new and necessary words; they would still have to guard against producing a mere Volapuk which would drop out of use as soon as it was invented. It seems to me probable that a word, even a not yet existing word, has as it were a natural form – or rather, various natural forms in various languages. If languages were truly expressive there would be no need to play upon the sounds of words as we do now, but I suppose there must always be some correlation between the sound of a word and its meaning. An accepted (I believe) and plausible theory of the origin of language is this. Primitive man, before he had words, would natural-

sullo schermo. Anni fa vidi un film di Douglas Fairbanks in cui vi era la rappresentazione di un sogno. Certo, buona parte era ingenuamente giocata su un sogno in cui ci si ritrova in pubblico senza vestiti, ma per qualche minuto sembrava davvero di essere in un sogno, come sarebbe stato impossibile fare con le parole o con un dipinto o, immagino, con la musica. Ho visto lo stesso genere di cosa balenare in altri film. Ad esempio, nel *Dr Caligari* – un film, tuttavia, per lo più grottesco, dove la componente fantastica era utilizzata in maniera fine a se stessa più che per esprimere qualche significato specifico. A pensarci bene, nella nostra testa ci sono ben poche cose che non possono essere rappresentate in *un qualche modo* da quelle strane capacità di distorsione proprie dei film. Un miliardario che possedesse un suo personale cinematografo con tanto di strumentazione e un cast di attori di un certo livello, se volesse, potrebbe rendere visibile tutta quella parte della sua vita interiore di cui ha coscienza. Potrebbe spiegare le ragioni effettive delle sue azioni, invece di inventare menzogne, potrebbe mostrare ciò che gli sembra bello, patetico, divertente, etc. – insomma, tutte quelle cose che un individuo qualunque è costretto a tenere per sé perché non ha le parole per esprimerle. In pratica, potrebbe far sì che gli altri lo capiscano. Ovviamente non è auspicabile che ogni singola persona, a meno che non sia un genio, faccia mostra della sua vita interiore. L'obiettivo è piuttosto cercare di scoprire quali sono quei motivi che hanno in comune tutti gli uomini e che, ancora oggi, non hanno nome. Si potrebbero rintracciare tutti quei potenti impulsi che non potranno mai essere espressi a parole e che ci costringono a mentire costantemente senza mai capirci, si potrebbe dar loro una forma e una definizione, sulla quale tutti potremmo convenire, nominandola. Sono convinto che lo strumento filmico, con la sua smisurata capacità rappresentativa, se posto nelle mani giuste, possa realizzare tutto questo.

Solo una nota sulla forma effettiva che dovrebbero assumere le parole nuove. Supponiamo che diverse migliaia di persone con capacità, tempo e soldi a disposizione si assumano il compito di ampliare la lingua; supponiamo che giungano a un accordo circa un certo numero di parole nuove e ritenute necessarie; queste persone dovranno comunque guardarsi dal creare una sorta di Volapuk che cadrebbe in disuso con la stessa velocità con la quale è stato inventato. Mi sembra verosimile il fatto che una parola, foss'anche una parola non ancora inventata, abbia, per così dire, una forma naturale o, meglio, varie forme per varie lingue. Se le lingue fossero davvero eloquenti non ci sarebbe alcun bisogno di giocare con i suoni delle parole come invece facciamo. Tuttavia, ritengo che ci debba sempre essere una qualche correlazione tra il suono di una parola e il suo significato. Ecco una teoria sull'origine della lingua riconosciuta e plausibile, o così a me sembra:

252 Douglas Fairbanks] N.d.T., Douglas Fairbanks, pseudonimo di Julius Ullman (Denver, 23 1883–Santa Monica 12 1939), è stato un celebre attore statunitense, interprete del cinema muto.

257 *Dr Caligari*] N.d.T., *Das Cabinet des Dr. Caligari* è una pellicola muta del 1920 diretta da Robert Wiene. L'opera è considerata il simbolo del cinema espressionista tedesco. Gioca moltissimo con il tema del doppio e la difficile distinzione tra allucinazione e realtà.

280 Volapuk] N.d.T., il *Volapuk* è una lingua artificiale creata nel 1880 da Johann Martin Schleyer.

ly rely upon gesture, and like any other animal he would cry out at the moment of gesticulating, in order to attract attention. Now one instinctively makes the gesture that is appropriate to one's meaning, and all parts of the body follow suit including the tongue. Hence, certain tongue-movements – i.e. certain sounds – would come to be associated with certain meanings. In poetry one can point to words which, apart from their direct meanings, regularly convey certain ideas by their sound. Thus: «Deeper than did ever *plummet* sound» (Shakespeare – more than once I think). «Past the *plunge of plummet*» (A. E. Housman). «the *unplumbed*, salt, estranging sea» (Matthew Arnold), etc. Clearly, apart from direct meanings, the sound plum- or plun- has something to do with bottomless oceans. Therefore in forming new words one would have to pay attention to appropriateness of sound as well as exactitude of meaning. It would not do, as at present, to clip a new word of any real novelty by making it out of old ones, but it also would not do to make it out of a mere arbitrary collection of letters. One would have to determine the natural form of the word. Like agreeing upon the actual meanings of the words, this would need the cooperation of a large number of people.

I have written all this down hastily, and when I read through it I see that there are weak patches in my argument and much of it is commonplace. To most people in any case the whole idea of reforming language would seem either dilettantish or crankish. Yet it is worth considering what utter incomprehension exists between human beings – at least between those who are not deeply intimate. At present, as Samuel Butler said, the best art (i.e. the most perfect thought-transference) must be *lived* from one person to another. It need not be so if our language were more adequate. It is curious that when our knowledge, the complication of our lives and therefore (I think it must follow) our minds, develop so fast, language, the chief means of communication, should scarcely stir. For this reason I think that the idea of the deliberate invention of words is at least worth thinking over.

prima di usare delle parole, l'uomo primitivo faceva naturalmente affidamento sui gesti e, come tutti gli altri animali, prima di gesticolare gridava per attirare l'attenzione. Ora, gesticoliamo istintivamente a seconda di quello che vogliamo dire e tutte le parti del corpo, compresa la lingua, seguono quel gesto. Così certi movimenti della lingua – cioè a dire certi suoni – finiscono per essere associati a determinati significati. In poesia accade che si preferiscano quelle parole che, con il loro suono, esprimono alcune particolari idee al di là di quello che è il loro significato più diretto. Dunque: «Deeper than did ever *plummet* sound» (dice Shakespeare, e penso lo faccia più di una volta); «Past the *plunge* of *plummet*» (A. E. Housman); «The un-*plumbed*, salt, estranging sea» (Matthew Arnold), etc. è evidente che, a parte il significato letterale, il suono *plum-* o *plun-* ha a che fare con le profondità insondabili degli oceani. Pertanto, nel processo di formazione di parole nuove è necessario prestare particolare attenzione affinché il suono sia appropriato e il significato preciso. Bisognerebbe stare attenti a non privare, come avviene oggi, una parola nuova della sua intrinseca novità facendola derivare da parole già esistenti ma, allo stesso tempo, non bisogna crearne di nuove semplicemente allineando in modo arbitrario delle lettere. Bisognerebbe riuscire a tracciare la forma naturale della nuova parola e, poiché questo sarebbe la conseguenza di un accordo sul significato tangibile delle parole, sarebbe necessaria la collaborazione di un ampio numero di persone.

Ho buttato giù tutto questo in fretta e furia e, rileggendolo, mi accorgo che ci sono diversi passaggi deboli nella tesi che sostengo e che gran parte di essa si fonda su luoghi comuni. Alla stragrande maggioranza delle persone, questa mia idea di riformare la lingua parrà dilettesca o pedante. Tuttavia, val la pena considerare quale assoluta incomprendimento domini tra gli esseri umani, per lo meno tra quelli che non sono in rapporti di profonda intimità. Al giorno d'oggi, come ha detto Samuel Butler, l'arte per eccellenza (cioè quella che permette la trasmissione del pensiero) deve essere *vissuta* nel passaggio da una persona all'altra. Non ci sarebbe bisogno di nulla di tutto questo se la nostra lingua fosse più adeguata. È curioso vedere come, mentre le nostre conoscenze, la complessità delle nostre vite e quindi (come ovvia conseguenza, credo) delle nostre menti si sviluppano così velocemente, la lingua, il nostro principale strumento di comunicazione, si muova appena. Per questa ragione, sono convinto che la proposta di creare deliberatamente parole nuove sia, quantomeno, da tenere in considerazione.

294–295 «Past the *plunge* of *plummet*»] N.d.T., «Ah, past the *plunge* of *plummet*,/ In seas I cannot sound,/ My heart and soul and senses,/ World without end, are drowned», A. E. Housman, *There pass the careless people*, in *A Shropshire Lad*, London: K. Paul, Trench, Treubner, 1896.

295 «The un-*plumbed*, salt, estranging sea»] N.d.T., «Who order'd, that their longing's fire/ Should be, as soon as kindled, cool'd?/ Who renders vain their deep/ desire? – / A God, a God their severance ruled!/ And bade betwixt their shores to be/ The unplumb'd, salt, estranging sea», Matthew Arnold, *To Marguerite: Continued*, in *The Poems of Matthew Arnold, 1840–1867*. London, New York: Oxford University Press, 1909; on line: Bartleby.com, 2011.

PAROLE CHIAVE

George Orwell; lingua inglese; traduzione.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Elisa Fortunato è ricercatrice dal 2012 di Lingua e Traduzione – Lingua inglese nell'Università degli Studi di Bari. Ha pubblicato saggi sulle fonti classiche e sulla fortuna dei *Gulliver's Travels* (in particolare, *Le scelte del traduttore. I Viaggi di Gulliver e il Fascismo*, *Between Journal*, 2015) e la monografia *La Tracce del marinaio. Note ai Gulliver's Travels di Jonathan Swift* (Pensamultimedia, 2014). Si è occupata anche del rapporto tra storia e narrazione nella narrativa e nella saggistica inglese dell'Ottocento (*Passato e Futuro. Saggi sulla storia di Thomas Carlyle*, *Adriatica DA*, 2011; *Dove duole il tempo. Note sullo stile di Thomas Carlyle*, *Mesogea*, 2013). Si occupa anche di storia della traduzione e teoria della traduzione letteraria (Un'ordinata bellezza. *Le traduzioni della Casa Editrice Laterza durante il regime Fascista*, in «Annali di Ca' Foscari», 2016, "Soprattutto non troppo genio". *Breve storia della traduzione in Italia*, in «EQUILIBRIUM» (XII), 2017, "A Strange-disposed Time": *Julius Caesar and Fascism*, in «Journal of the Wooden O» (XVII) e ha tradotto il romanzo *Storia e avventure di un Atomo* di T.G. Smollett (2010). Dal 2006 traduce racconti della tradizione americana contemporanea per la rivista «Nuovi Argomenti» e per la casa editrice *Storie All Write*.

elisa.fortunato@uniba.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELISA FORTUNATO, *Profezia e disincanto. New Words e Nineteen Eighty-Four di George Orwell*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 381–406.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA «VERBAL MUSIC» DI JAMES JOYCE IN TRADUZIONE*

ARIANNA AUTIERI – *University of Warwick*

Nei *Translation Studies*, si è più volte discusso della necessità di tradurre lo stile dei testi letterari assieme al loro contenuto, in particolare quando questo è ritenuto «dominante» del testo fonte. In *A Portrait of the Artist as a Young Man* e ‘Sirens’, lo stile Joyciano – tanto musicale da essere stato definito «verbal music» – è spesso una delle «dominanti». In questo articolo intendo approfondire come si possano mantenere alcuni aspetti della «verbal music» Joyciana in traduzione prendendo in considerazione i principi della «Science of Rhythm» – una disciplina che ha influenzato lo stile di diversi scrittori modernisti. Nell’articolo, *in primis*, è esposta la teoria ritmica di Sidney Lanier. Secondariamente, si prendono in considerazione alcuni passi da *A Portrait* e ‘Sirens’ per identificarne gli elementi musicali «dominanti». Infine, considerando alcune traduzioni italiane di *A Portrait* e *Ulysses*, si mostra come un’analisi dei pattern sonori del testo fonte permetta di migliorare la musicalità del testo di arrivo.

In *Translation Studies*, scholars have frequently discussed the need to translate the style of literary texts together with their content, especially when the former is «dominant» in the ST. In *A Portrait of the Artist as a Young Man* and ‘Sirens’, Joyce’s style, sometimes characterized by what scholars define as «verbal music», is often one of the «dominants». My aim here is to consider how to translate some aspects of this «verbal music» through the principles of the «Science of Rhythm» – a discipline which influenced the style of many Modernists. In the article, firstly, I report S. Lanier’s rhythmic theory. Secondly, I focus on some passages from *A Portrait* and ‘Sirens’, in order to identify the «dominant» musical elements. Finally, considering some published Italian translations of the texts, I show how the musicality of the TT could be improved through an analysis of the rhymical patterns of the ST.

I L’ANALISI DELLA MUSICALITÀ LINGUISTICA DEI TESTI DI JOYCE SECONDO I PRINCIPI DELLA ‘SCIENZA DEL RITMO’ PER UNA SOURCE ORIENTED TRANSLATION

L’equilibrio tra il mantenimento del senso e della forma originari nel testo tradotto è una delle questioni più dibattute nell’ambito della teoria e della pratica della traduzione. La scelta tra l’una o l’altra componente viene considerata particolarmente delicata per i testi letterari. Già Schleiermacher, nel 1813, parlava della necessità – e al tempo stesso della difficoltà – in questi testi, della traduzione dell’«elemento musicale della lingua», ovvero di quelle caratteristiche stilistiche e poetiche tipiche della lingua usata dal primo autore.¹ Ciò che, seguendo la definizione di Schleiermacher, possiamo chiamare ‘musicalità linguistica’ caratterizza diversi passi della prosa di James Joyce. Lo scrittore, infatti, sfrutta le proprietà poetiche della lingua inglese in modo altamente musicale, e non solo nei grandi romanzi della maturità – *Ulysses*, dove si propone di imitare la struttura musicale della fuga, e *Finnegans Wake*, dove egli ricerca una ‘musica pura’, caratterizzata,

* Nel corso dell’articolo si impiegheranno le seguenti sigle: P = JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a cura di JOHNSON JERI, Oxford, Oxford University Press, 2000 (con il riferimento al numero di pagina); U = JAMES JOYCE, *Ulysses*, a cura di H. WALTER GABLER, New York, Random House, 1986 (con il riferimento al numero del capitolo e versi).

1 FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *Sui diversi metodi del tradurre* [1813], in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di MORETTO GIOVANNI e SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2009, p. 160.

come afferma Michelle Witen, da «the fusion of sound and sense, the visible and the audible»² – ma già a partire dalle prime opere.

Nei testi di Joyce, la musica non è semplicemente uno spunto tematico o un'analogia lontana. Prima di essere scrittore, Joyce è stato musicista; nel momento della scrittura di *Dubliners* egli stava studiando musica ed era al principio di una carriera come cantante.³ A parere di Robert Haas,⁴ è molto probabile che, già in *Dubliners*, nel tentativo di sfruttare la lingua oltre i suoi limiti ordinari Joyce abbia fatto ricorso a molte delle sue conoscenze in ambito musicale. L'attenzione dello scrittore per i suoni – spesso pari a quella di un compositore – risulta in un linguaggio caratterizzato da allitterazioni, rime e pattern ritmici, tanto musicale che, nei saggi inclusi in *Bronze by Gold: the Music of Joyce* (1999), Thomas Jackson Rice⁵ e Andreas Fischer⁶ lo definiscono «verbal music». In *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings* (1998), Jack Weaver⁷ parla, a questo proposito, di un «melos» musicale percepibile a livello acustico già in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Nella descrizione delle forme di musicalità linguistica di 'Sirens', poi, lo stesso Zack Bowen⁸ distingue tra l'utilizzo di duplicati di espedienti musicali veri e propri – *appoggiature, staccati, sostenuti, trilli* – e una musicalità linguistica di più ampio respiro – che potremmo assimilare alla *verbal music* descritta da Rice e Fischer – caratterizzata dal ricorrere di espedienti poetici e retorici quali l'allitterazione, l'onomatopea e altre figure della ripetizione.

In diversi passi dei testi joyciani ciò che, seguendo Rice e Fischer, definiamo *verbal music* e che corrisponde all'«elemento musicale della lingua» descritto da Schleiermacher può essere considerata 'dominante'⁹ primaria o secondaria del testo, almeno da un punto di vista formale. L'individuazione delle principali forme ritmiche e melodiche di questa *verbal music* è quindi il primo passo per una *source oriented translation* che tenti di mantenere, oltre al senso, anche le principali proprietà stilistiche del testo fonte. In questo articolo si intende *in primis* riportare delle considerazioni sugli elementi linguistici che determinano la musicalità della prosa di *A Portrait* e, in modo maggiore, di 'Sirens'. Si intende, inoltre, mostrare, tramite alcuni esempi, come queste caratteristiche possano essere riprodotte in traduzione.

Al fine di trovare dei punti comuni tra le diverse forme musicali individuate dai critici joyciani nei testi dell'autore, si farà riferimento ad alcune teorie elaborate nell'ambito

2 MICHELLE WITEN, *James Joyce and Absolute Music*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 3.

3 A parere del fratello Stanislaus, nel momento della scrittura di *Dubliners* Joyce era «a musical singing [...] voice (a tenor), a good undeveloped talent in music» (STANISLAUS JOYCE, *My Brother's Keeper: James Joyce's Earlier Years*, London, Faber e Faber, 1958, p. XIV).

4 ROBERT HAAS, *Music in Dubliners*, in «Colby Quarterly», xxviii/1 (1992), pp. 19-33, alle pp. 22-23.

5 THOMAS JACKSON RICE, *The Distant Music of the Spheres*, in *Bronze by Gold: the Music of Joyce*, a cura di SEBASTIAN KNOWLES, New York, Galand Publishing Inc, 1999, p. 215.

6 ANDREAS FISCHER, *Strange Words, Strange Music*, in *Bronze by Gold: the Music of Joyce*, a cura di SEBASTIAN KNOWLES, New York, Galand Publishing Inc, 1999, pp. 245-262, pp. 256-257.

7 JACK WEAVER, *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings*, Gainesville, University Press of Florida, 1998, p. 27.

8 ZACK BOWEN, *Bloom's Old Sweet Song: Essays on Joyce and Music*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.

9 ROMAN JAKOBSON, *The Dominant*, in *Language in Literature*, a cura di KRZYSZYNA POMORSKA e RUDY STEPHEN, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University, 1987, pp. 41-46, p. 41.

della ‘Scienza del ritmo’. Sviluppata tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento come ramo della psicologia sperimentale, la Scienza del ritmo si è occupata di esaminare le caratteristiche comuni della ritmica in diversi campi, tra i quali appunto l’ambito letterario e quello musicale. In *The Science of English Verse* (1880), Sidney Lanier ha proposto un modello di analisi musicale del verso poetico, basato sulle leggi della scienza acustica e sui principi che accomunano l’ascolto verbale a quello musicale. Nonostante nella sua analisi Lanier faccia principalmente riferimento alla poesia, le sue teorie possono essere ritenute valide anche per la prosa perché, come sostiene lo stesso autore: «It would not serve to discriminate verse and prose. Prose has its rhythms, its tunes, and its tone-colors, like verse».¹⁰

Il ricorso ai principi della Scienza del ritmo per l’analisi e la traduzione dei testi joyciani è giustificato dal ruolo che essa ha nell’estetica dell’autore e che è stato dimostrato da William Martin in *Joyce and the Science of Rhythm* (2012). Martin afferma, infatti:

For the purpose of studying the development of modernist poetry, free verse, and prose, the interaction between the fields of experimental psychology and prosody is of particular interest to the literary critic, as the theories of rhythm developed during this time not only worked to *motivate* the creation of new poetic forms, but also served to *legitimate* the stylistic experiments of modernists such as Pound, Yeats, and Joyce.¹¹

Joyce, ricorda Martin,¹² lesse il trattato che apre la strada alla nascita della Scienza del ritmo – i *First Principles* di Herbert Spencer (1862) – durante il periodo trascorso allo University College di Dublino; il capitolo sul ritmo, ‘The Rhythm of Motion’, sembra essere stato per lui di particolare interesse, dal momento che la parola «rhythm» divenne da quel momento tra i concetti centrali della sua estetica. Lo scrittore sarebbe in seguito venuto a contatto con la teoria sulla musicalità del testo poetico elaborata da Sidney Lanier tramite la lettura del trattato di Arthur Symons sulla poetica simbolista. Anche le basi fisiche della teoria di Lanier, dipendenti dagli studi sulle proprietà acustiche del suono di Helmholtz¹³ e utili, come vedremo, per definire le forme di ritmo secondario, risultano note allo scrittore. La conoscenza da parte di Joyce delle proprietà acustiche del suono e degli esperimenti di Helmholtz sul timbro e sul *colore* dei suoni del linguaggio, ripresi da Lanier, è confermata anche da diverse riflessioni di Leopold Bloom in ‘Sirens’.¹⁴ A questo proposito, ad esempio, nell’articolo *Good Vibrations: “Sirens”, Soundscapes, and Physiology* (2009), Vike Plock¹⁵ ricorda che Bloom è consapevole non solo del fatto che suono e silenzio sono dovuti alla presenza o all’assenza di vibrazioni, ma anche del fatto che le onde sonore devono percorrere una distanza spaziale nell’aria

¹⁰ SIDNEY LANIER, *The Science of English Verse*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1880, p. 57.

¹¹ WILLIAM MARTIN, *Joyce and the Science of Rhythm*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 2; corsivo dell’autore.

¹² *ivi*, p. 4. Le informazioni biografiche a cui Martin fa riferimento sono tratte da *James Joyce* (1982) di Richard Ellmann.

¹³ Espresi in *On The Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (1895).

¹⁴ MARTIN, *Joyce and the Science of Rhythm*, cit., pp. 4-13 e 145.

¹⁵ VIKE M. PLOCK, *Good Vibrations: “Sirens,” Soundscapes, And Physiology*, in «James Joyce Quarterly», XLIV/3-4 (2009), pp. 481-496, alle pp. 484-486.

prima di raggiungere l'orecchio: «In the silence after you feel you hear. Vibrations. Now silent air» (*U*, II: 793-794). Allo stesso modo, la teoria della generazione degli intervalli musicali e della conseguente percezione dell'altezza relativa di due note è dimostrata nel passo in cui Bloom costruisce un rudimentale strumento a corda in grado di riprodurre due note a un'ottava di distanza avvolgendo un elastico attorno alle dita: «The elastic band of his packet [...] round four forkfingers, stretched it, relaxed, and wound it round his troubled double, fourfold, in octave» (*U*, II: 681-684). A parere di Martin, inoltre, è possibile trovare nel capitolo anche le prove della familiarità di Joyce con la teorizzazione di Helmholtz sugli armonici e sul timbro. Il passo di 'Sirens' citato a questo proposito è il seguente: «Richie cocked his lips apout. A low incipient note sweet banshee murmured: all. A thrush. A throistle. His breath, birdsweet, good teeth he's proud of, fluted with plaintive woe. Is lost. Rich sound. Two notes in one there» (*U*, II: 630-633) Richie Goulding – che sta imitando l'esecuzione da parte del tenore Joe Maas dell'aria *Tutto è sciolto* da *La Sonnambula* di Bellini (1831) – è in grado di riprodurre le caratteristiche timbriche della voce di un uccello grazie alla posizione delle labbra («lips apout») – che influenza appunto la fisionomia dello strumento di riproduzione – e all'interferenza che si crea tra la nota fondamentale e gli armonici («two notes in one there»).¹⁶

Prima di affrontare la descrizione della *verbal music* joyciana e di definire come si possa tentare di mantenerne le caratteristiche fondamentali nel testo tradotto, ritengo necessaria una piccola premessa sulla teoria esposta da Sidney Lanier. Basandosi sul concetto di 'ritmo composto' di Spencer, per cui il ritmo sarebbe dato da elementi primari e secondari,¹⁷ e ipotizzando che i principi acustici che regolano l'ascolto possano essere percepibili anche nella lettura silenziosa,¹⁸ Lanier individua, come si è detto, diverse proprietà comuni tra linguaggio poetico e musica. Secondo Lanier, nel momento dell'ascolto di una composizione musicale o verbale l'orecchio umano percepisce un'alternanza temporale definita di suoni e silenzi. I singoli suoni non sono avvertiti come elementi isolati, ma come parte di un tutto ritmico – il 'ritmo primario'. Secondariamente, per comprendere la serie sonora, la mente organizza questa lunga serie di suoni in piccoli gruppi, ricorrendo ai parametri sonori dell'altezza, del timbro, della durata e dell'intensità. Per mostrare come questo avviene, lo studioso riporta, tra altri, un esempio acustico. Il ticchettio regolare dell'orologio viene percepito come una serie organizzata in gruppi di due secondo il parametro dell'altezza o dell'intensità, anche se in realtà è caratterizzato

¹⁶ MARTIN, *Joyce and the Science of Rhythm*, cit., p. 148.

¹⁷ Secondo Spencer, il ritmo non è un elemento semplice, bensì composto da elementi primari, secondari, terziari e quaternari, generati dall'interferenza tra diverse forze: «Rhythm is very generally not simple but compound. There are usually at work various forces, causing undulations differing in rapidity; and hence it continually happens that besides the primary rhythms there are secondary rhythms, produced by the periodic coincidence and antagonism of the primary ones. Double, triple, and even quadruple rhythms are thus generated» (HERBERT SPENCER, *First Principles* [1862], Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 316).

¹⁸ Diversi sono i successivi studi sull'*auditory imagery* e sulla lettura mentale che hanno confermato questa ipotesi (e.g. TIMOTHY L. HUBBARD, *Auditory Imagery: Empirical Findings*, in «Psychological Bulletin», CXXXVI/2 (2010), pp. 302-329; MARCELA PERRONE-BERTOLOTTI et al., *How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading*, in «Journal of Neuroscience», v (2012), pp. 17554-17562).

da una serie di suoni identici tra di loro, uguali in termini di durata, intensità, altezza e timbro:

A difference in pitch, as if the clock, instead of saying, “Tick-tick, tick-tick, tick-tick,” and so on, should say, “Tick-tack, tick-tack, tick-tack,” and so on [...] but also a difference in emphasis, stress, or accent (that is, in intensity), as if the clock said, Tick-táck, tick-táck,” and so on.¹⁹

Questo principio acustico, che vede l’organizzazione secondaria delle serie sonore secondo i parametri del suono, è valido per ogni tipo di materiale acustico, musicale o linguistico che sia. Lo stesso Lanier ricorda però che il parametro dell’intensità, sebbene utile nella distinzione di suoni realmente percepiti, non è precisamente misurabile in termini numerici e pertanto non è di aiuto per la comprensione del ritmo nei testi scritti.²⁰

La comprensione ritmica secondaria può essere facilitata tramite alcuni espedienti che generano, appunto, ciò che Lanier definisce ‘ritmo secondario’. In musica, per contribuire all’organizzazione del materiale musicale, costituito da note e silenzi (il ritmo primario), il compositore può far leva sulla suddivisione in incisi, *semifrasi* e *frasi*, su *pattern* ritmici (le cellule ritmiche) e melodici (i temi), su espedienti coloristici dei singoli strumenti o dell’organico strumentale. Le scelte del compositore influenzeranno il ritmo secondario secondo i diversi parametri sonori: i *pattern* melodici determineranno un ritmo secondario percepibile secondo il parametro dell’altezza, quelli ritmici e la suddivisione in *frasi* influenzeranno la durata, gli espedienti coloristici il timbro. Allo stesso modo, a parere di Lanier, in un testo letterario lo scrittore può contribuire alla suddivisione secondaria del ritmo primario, che nella lingua inglese sarebbe dato dalle parole e dai silenzi,²¹ per mezzo di espedienti come la metrica e la suddivisione in versi (in poesia) – e quindi la suddivisione in periodi e paragrafi (in prosa) – l’allitterazione, le rime, i gruppi enfatici e la punteggiatura. Ciascuno di questi espedienti influenzerebbe il ritmo secondario in relazione a uno o più dei tre parametri sonori rilevanti nella lettura silenziosa. Nello specifico, una peculiare suddivisione in parole, *frasi* (inteso in senso musicale) e periodi, o la loro ripetizione nel testo determinerebbero una musicalità a livello della durata; la presenza e le ripetizioni di alcune tipologie di *intonation units* segnalate dalla punteggiatura,²² l’utilizzo di gruppi enfatici o di una sintassi marcata connoterebbero il testo secondo il parametro dell’altezza; la presenza di allitterazioni, assonanze,

19 LANIER, *The Science of English Verse*, cit., pp. 63-64.

20 *ivi*, p. 39; il principio è confermato anche dallo studio di Hubbard (HUBBARD, *Auditory Imagery: Empirical Findings*, cit., p. 319).

21 «Rhythm is as much a matter of silence as of sound» (LANIER, *The Science of English Verse*, cit., p. XVIII).

22 Il linguaggio parlato presenta delle unità prosodiche – le «intonation units» – caratterizzate da uno o più picchi di intonazione, diversificate fra loro per il movimento melodico che definisce la loro parte finale e separate da pause. Nel linguaggio scritto queste unità sono segnalate spesso dalla punteggiatura (*ivi*; WALLACE CHAFE, *Punctuation and the Prosody of Written Language*, in «Written Communication», v/4 (1988), pp. 395-426; GERALD KNOWLES, *Patterns of Spoken English. An Introduction to English Phonetics*, London, Longman, 1987).

consonanze, rime o di un tessuto vocalico e consonantico²³ peculiare determinerebbe un'organizzazione secondaria del ritmo secondo il parametro timbrico.

Le considerazioni di Lanier sono utili per determinare quali caratteristiche della «verbal music» dei testi di Joyce siano da mantenere per una traduzione 'adeguata'²⁴ degli stessi testi. Una volta stabilito, infatti, seguendo la teoria di Jakobson, che la dominante del testo da tradurre è la musicalità della lingua, chi traduce dovrà capire come è composta l'organizzazione ritmica del testo primario e determinare la 'gerarchia'²⁵ delle sue componenti. Come abbiamo visto, infatti, le modalità attraverso cui la prosa è resa musicale sono molte. Dal momento che non è possibile mantenere tutto ciò che è nel primo testo, chi traduce dovrà scegliere quali aspetti dell'«elemento musicale della lingua» siano essenziali e cercare, per quanto possibile, di mantenere almeno questi nel testo di arrivo. Se il ritmo primario, inevitabilmente legato alle proprietà sillabiche della lingua di partenza, è difficilmente riproducibile nel testo di arrivo, ad accomunare la percezione ritmica nelle diverse lingue può essere soprattutto la modalità di organizzazione del ritmo secondario. Il traduttore consapevole della dimensione musicale del testo, pertanto, dovrà considerare quegli elementi in particolare che generano il ritmo secondario nel testo fonte, cercando di organizzare le sillabe e le parole del testo tradotto nello stesso modo in cui esse sono organizzate nel testo fonte.²⁶ Le modalità di suddivisione secondaria del ritmo potranno essere classificate secondo una 'gerarchia' di sottodominanti che saranno da mantenere nel testo di arrivo in ragione dei mezzi della lingua di arrivo. Nelle sezioni seguenti intendo evidenziare, tramite un confronto tra la teoria di Lanier e l'analisi di alcuni critici joyciani, le caratteristiche della musicalità linguistica di alcuni passi di *A Portrait of the Artist as a Young Man* e 'Sirens'. All'analisi degli esempi tratti dai testi fonte, seguirà un confronto tra alcune traduzioni italiane e, poi, una nuova proposta traduttiva mirata alla riproduzione della ritmica testuale identificata tramite un'analisi musicale. Come vedremo, a volte le traduzioni edite che prenderemo in considerazione avranno come dominante e sottodominanti caratteristiche testuali diverse, non necessariamente anti-musicali, che il traduttore avrà privilegiato rispetto alle caratteristiche da me individuate seguendo le teorie di Lanier: la scelta di privilegiare altre componenti è il risultato di un'interpretazione legittimamente diversa di tali brani. La mia «scommessa interpretativa»²⁷ è messa in pratica attraverso una strategia 'estraniante': per mantenere la musicalità del testo fonte ritengo necessario che gli espedienti ritmici e musicali in-

23 Houtsma scrive a proposito del timbro nel linguaggio: «The timbre, although not commonly named this way in speech literature, is different for each phoneme and depends physically on the shape of the glottal air flow pulse and the instantaneous shape and length of the vocal tract (throat, oral and nasal cavities)» (A.J.M. HOUTSMA, *Pitch and Timbre: Definition, Meaning and Use*, in «Journal of New Music Research», xxvi/2 (1997), pp. 104-115, p. 110).

24 GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 57.

25 JAKOBSON, *The Dominant*, cit., pp. 44-45.

26 A questo proposito segnaliamo che secondo Lanier ciò che nel linguaggio ordinario è definito come «ritmo» fa riferimento proprio all'organizzazione del ritmo secondario (LANIER, *The Science of English Verse*, cit., p. 65).

27 UMBERTO ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2010, pp. 121-146, a p. 123.

dividuati mantengano in traduzione, fin dove è possibile, le stesse proprietà e la stessa posizione degli espedienti del testo fonte.

2 LA «VERBAL MUSIC» IN *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*

Sebbene *A Portrait of the Artist as a Young Man* non sia stato scritto da Joyce con preciso riferimento alla musica, il suo stile è caratterizzato da una forte musicalità linguistica. A questo proposito, ad esempio, in *Joyce Music and Noise* (1997), Jack W. Weaver²⁸ afferma che *A Portrait* è contraddistinto da un «melos» musicale percepibile a livello acustico, da lui descritto tramite le parole di Minahan da *Words like a Bell* (1992):

Beginning with *A Portrait*, infatti, Joyce attempts and often achieves a musical *melos* – that is, “the quality of sound and rhythm [...] created by [...] the conscious or intuitive arrangement of various consonant and vowel groupings [...] and degrees of stressed syllables” (Minahan 1992, 92) – in brief a state where form and content are one.²⁹

La musicalità linguistica di *A Portrait* è presente soprattutto nel primo capitolo del romanzo. In *A Portrait* Joyce si propone di descrivere Stephen come uno scrittore emergente, attraverso passi in cui il protagonista manipola la lingua a scopo artistico; l'interesse per sonorità e musicalità della lingua manifestato dal protagonista nel primo capitolo è volto a dimostrare che Stephen è dotato, fin da bambino, di un'abilità particolare che gli garantirà un futuro come artista.³⁰ Attraverso ciò che Kershner definisce «pseudo-stream-of-consciousness»,³¹ l'interesse del protagonista per la lingua si manifesta in uno stile narrativo caratterizzato da una forte ritmica e da proprietà melodiche. Secondo Weaver sono tre le forme in cui il *melos* musicale si manifesta nel testo: nelle filastrocche del linguaggio infantile (caratterizzate soprattutto da componenti timbriche quali allitterazioni e onomatopee), nell'attenzione alle parole (che a nostro parere consiste soprattutto in una continua ripetizione delle parole significative per il protagonista), e nella ripetizione secondo la forma del *tema e variazioni di frasi* (in senso musicale) e periodi.³² A proposito di queste ripetizioni, facendo riferimento al concetto di «intonational quotation

²⁸ WEAVER, *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings*, cit., p. 27.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ A proposito del ruolo che lo stile utilizzato nel primo capitolo ha nel romanzo, Derek Attridge afferma, inoltre, che esso non rappresenta per Joyce solo una nuova tecnica stilistica, ma è anche segnale di una comprensione piena delle potenzialità letterarie della lingua: letteratura e linguaggio infantile, infatti, sarebbero accomunati dalla capacità di sfruttare il linguaggio in modo concreto, opponendosi all'astrattezza e allo strumentalismo della maggior parte delle teorie linguistiche (DEREK ATTRIDGE, *Joyce Effects on Language, Theory, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 73).

³¹ R.B. JR KERSHNER, *The Artist as Text: Dialogism and Incremental Repetition in Joyce's Portrait*, in «ELH», LIII (1986), pp. 881-894, p. 885.

³² Weaver cita a questo proposito i seguenti passi: «That was mean of Wells to shoulder him into the square ditch because he would not swop his little snuff box for Wells's seasoned hacking chestnut, the conqueror of forty» (P: 61); il passo è ripetuto in forma *variata* a breve distanza «It was Wells who had shouldered him into the square ditch the day before because he would not swop his little snuffbox for Wells's seasoned hacking chestnut, the conqueror of forty» (P: 63).

marks» di Bakhtin,³³ Richard Kershner sostiene che le parole e *frasi* ripetute in contesti diversi – solitamente espressioni proprie del gergo giovanile dei compagni di scuola di Stephen, o del linguaggio imperativo degli adulti o che si riferiscono a tabù misteriosi, ma talvolta anche del protagonista stesso – sono recitate nella narrazione come fossero corpi estranei esistenti solo per la loro qualità sonora.³⁴ Tra le tre forme di *melos* indicate da Weaver, è spesso l'attenzione alle parole a connotare la musicalità del capitolo, anche se un ruolo rilevante è svolto anche dalle ripetizioni *variate* di *frasi* e periodi. Come dimostrerebbe uno studio più approfondito dell'intero capitolo, infatti, quando una parola o un'espressione colpisce il giovane Stephen, essa entra a far parte del lessico del narratore e ricorre ritmicamente nel testo: succede, ad esempio, con «*queer*», «*fellow*», «*cold*», «*hot*». Le parole e le frasi che colpiscono il protagonista caratterizzano lo *pseudo-stream-of-consciousness* in modo musicale e, secondo lo schema di Lanier, influiscono sul ritmo secondo il parametro della durata.³⁵

Per mostrare come è possibile mantenere la musicalità di un testo caratterizzato da una forte organizzazione ritmica secondaria determinata dal parametro della durata si prenderà come esempio il seguente passo:

It made a roar like a train at night. And when he closed the flaps the roar was shut off like a train going into a tunnel. That night at Dalkey the train had roared like that and then, when it went into the tunnel, the roar stopped. He closed his eyes and the train went on, roaring and then stopping; roaring again, stopping. It was nice to hear it roar and stop and then roar out of the tunnel again and then stop (P: 63).

Qui «*train*», «*tunnel*», «*roar*» e «*stop*» sono ripetuti in modo sistematico e ritmico. Il ripetersi delle parole non solo in questo brano ma anche in un passo molto simile a qualche capoverso di distanza – quando Stephen paragona il rumore del treno e del refettorio all'alternarsi del trimestre e delle vacanze (P: 65) – permette di considerare il parametro della durata come sottodominante musicale di tali passaggi:

But the Christmas vacation was very far away (P: 64) [...]. That was very far away. First came the vacation and then the next term and then vacation again and then again another term and then again the vacation. It was like a train going in and out of tunnels and that was like the noise of the boys eating in the refectory when you opened and closed the flaps of the ears. Term, vacation; tunnel, out, noise, stop. How far away it was! (P: 65)

33 Bakhtin fa riferimento a un «indirect discourse [...] the representation of another's word, another's language» riportato in *intonational quotation marks* (MIKHAIL M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, a cura di CARYL EMERSON e MICHAEL HOLQUIST, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 50). Le parole riportate nelle *intonational quotation* sono utilizzate nel discorso principale come una forma di «intentional hybrid» (*ivi*, p. 76). Come tutte le frasi di costruzione ibrida, le frasi che contengono *intonational quotation* appartengono grammaticalmente a un singolo parlante, ma contengono due voci – «two utterances, two speech manners, two styles, two “languages”» (*ivi*, p. 305).

34 KERSHNER, *The Artist as Text: Dialogism and Incremental Repetition in Joyce's Portrait*, cit., p. 884; il corsivo è di Kershner.

35 *Ivi*, pp. 884-885.

Prendendo in considerazione il secondo brano, notiamo, inoltre, che alla ripetizione delle parole del primo brano – «again», «going in/out», «stop», «then», «train» e «tunnel» – si intreccia il ricorrere di «term» e «vacation»: il susseguirsi di trimestre e vacanze viene idealmente paragonato dal protagonista al rumore del refettorio e al treno che entra ed esce dalla galleria. La disposizione delle parole all'interno delle *frasi* e delle *frasi* nei due periodi è simile: in entrambi l'alternanza di *frasi* contenenti in un caso «roar» e «stop» nell'altro «term» e «vacation» riproduce anche acusticamente il movimento del treno. Osserviamo in particolare che è il ricorrere di «and», «again» e «then», oltre alla disposizione *fraseologica*,³⁶ a rendere i periodi molto simili tra loro. Sottolineiamo, inoltre, il peculiare ruolo svolto dalla ripetizione del predicato nominale «was far away» che è riferito, in questo caso, anche alle voci dei compagni.³⁷ Facendo una ricerca nel testo osserviamo che la prima volta in cui «far away» compare nel testo è in «but the Christmas vacation was very far away» (P: 64). Il ricorrere di «far away» sembra innescare nella memoria di Stephen il paragone tra le vacanze lontane e il rumore delle voci nel refettorio; il nesso ricorre due volte nel testo, come ad aprire e chiudere il passo musicale caratteristico della «modalità recitativa»³⁸ del protagonista. La ripetizione di «far away», come dimostrerebbe un'analisi più approfondita, inoltre, diviene un elemento ritmico che caratterizza tutto il capitolo. Se come abbiamo visto la durata è il parametro che influenza più di tutti il ritmo dei due passi, per mantenere le componenti principali del ritmo del primo testo il traduttore dovrà quindi essere attento, oltre a individuare le ripetizioni, anche a mantenere per ognuna di esse lo stesso traducevole nel testo di arrivo.³⁹

La ripetizione di parole comporta anche una ripetizione di fonemi e quindi una ritmicità secondo il parametro del timbro. Tuttavia, a essere rilevante in questi passi con sottodominante sulla durata non è solo il valore timbrico di consonanti e vocali, ma il loro valore in termini *fraseologici*, ovvero la loro capacità di influenzare la percezione di *frasi* musicali nel testo. Nei passi connotati da ripetizioni di parole, infatti, il ricorrere ritmico di consonanti con proprietà iconico-imitative⁴⁰ caratterizza in modo più marcato l'apertura e la chiusura delle parole e delle *frasi*, segnalando in modo chiaro l'articolazione del passo. In questi brani, caratterizzati dall'alternarsi delle consonanti fricative e approssimanti con quello delle occlusive, la percezione fluida delle parole è contrapposta a una continua interruzione nella loro pronuncia mentale, dovuta alla presenza delle

36 Per «disposizione fraseologica» intendo la modalità in cui le *frasi* (musicali) sono disposte nel testo e come esse permettono a lettore di percepire l'articolazione del discorso. 'Fraseologico' è quindi inteso qui in senso musicale.

37 «They had big voices and big boots and they studied trigonometry. That was very far away» (P: 65).

38 KERSHNER, *The Artist as Text: Dialogism and Incremental Repetition in Joyce's Portrait*, cit., p. 886.

39 Ad esempio, notiamo che l'aggettivo «queer», che compare già nella prima pagina e sarà ripreso in tutto il capitolo, è una parola importante per Stephen; se possibile, quindi, è da rendere sempre con lo stesso traducevole nel testo di arrivo.

40 La sonorità delle consonanti utilizzate in questo passaggio assume anche un valore iconico-imitativo: le fricative e le approssimanti, generate da una semplice restrizione dell'apparato fonatorio che permette il passaggio dell'aria, rappresentano acusticamente un rumore libero di diffondersi e di raggiungere la sua piena sonorità, come quello creato dal treno; le consonanti occlusive, generate tramite un blocco del flusso dell'aria nella pronuncia, sono volte a descrivere un suono smorzato, che rappresenta l'entrata nel tunnel o il rumore del refettorio attutito dalle mani sulle orecchie («roaring and then stopping»).

occlusive. Questo avviene nel primo passo – in cui le consonanti di «roar» and «stop» riproducono anche acusticamente un rumore libero di diffondersi e poi attutito –, ma anche nel secondo, in cui si alternano «term» e «vacation». Sebbene il parametro della durata sia quello che più di tutti influenza la musicalità di questi passi anche altri parametri influenzano il ritmo del testo. Oltre all'utilizzo di fonemi particolari, a livello timbrico nel secondo passo possiamo notare, infatti, la presenza di rime e assonanze in posizione finale – «agAIN(ə'gen)/thEN(ðen)», «thEN(ðen)/tERM(t3:m)», «nOISE(/nɔɪz/)/BOYS(/bɔɪz/)» – che contribuisce a evidenziare ulteriormente la suddivisione fraseologica già in parte segnalata dalla punteggiatura e dall'utilizzo della congiunzione «e».

Di seguito riportiamo i passi, assieme a due traduzioni italiane: la storica traduzione di Cesare Pavese (1933) per Frassinelli, poi rilevata da Adelphi (1976), e quella più recente di Bruno Oddera (1997) per Mondadori.⁴¹

1) He leaned his elbows on the table/ and shut/ and opened the flaps of his ears./ Then he heard the noise of the refectory/ every time he opened the flaps of his ears./ It made a roar like a train at night. And when he closed the flaps/ the roar was shut off/ like a train going into a tunnel./ That night at Dalkey the train had roared like that/ and then, /when it went into the tunnel,/ the roar stopped. He closed his eyes/ and the train went on,/ roaring/ and thEN (/ðen/) stopping/ roaring agAIN (ə'gen)/ stopping. It was nice to hear it roar/ and stop/ and thEN (/ðen/) roar out of the tunnel agAIN (/ə'gen/) and thEN (/ðen/) stop.

2) But the Christmas vacation was very far away [...]. That was very far away./ First came the vacation/ and thEN (/ðen/) the nEXT (/nekst/) tERM (t3:m)/ and thEN (/ðen/) vacation agAIN(ə'gen)/ and thEN (/ðen/) agAIN (ə'gen) another tERM (t3:m)/ and thEN (/ðen/) agAIN

1) Appoggiò i gomiti sul tavolo/ e chiuse/ e aprì i padiglioni delle orecchie. Sentiva il rumore del refettorio/ ogni volta che apriva i padiglioni./ Faceva un rombo come un treno di notte/ e quando chiudeva i padiglioni il rombo cessava./ come quando il treno entra in una galleria./ Quella notte a Dalkey il treno aveva rombato/ e poi,/ quando era entrato nella galleria,/ il rombo era cessato./ Chiuse gli occhi/ e il treno andò innanzi,/ rombando e poi cessando;/ rombando di nuovo,/ cessando./ Era bello sentirlo rombare e cessare e poi,/ fuori della galleria,/ tornare a rombare e poi cessare.

2) Ma le vacanze erano molto lontane [...]. Era una cosa molto lontana./ Prima venivano le vacanze e poi l'altro trimestre/ e poi di nuovo le vacanze/ e poi di nuovo un altro trimestre/ e poi di nuovo le vacanze./ Era come un treno che entra e esce per le gallerie/ e questo somigliava

1) Appoggiò i gomiti sul tavolo/ e si chiuse i padiglioni delle orecchie/ e li riaprì. Ogni volta che li riapriva/ udiva lo strepito del refettorio./ Sembrava il rombo di un treno nella notte./ E quando li chiudeva/ il rombo cessava/ come un treno che entra in galleria./ Quella notte a Dalkey il treno aveva sferragliato così/ e poi/ quando era entrato in galleria il rombo era cessato. Chiuse gli occhi/ e il treno continuò a correre, sferragliando e poi tacendo;/ sferragliando ancora,/ tacendo. Era divertente sentirlo rombare e tacere,/ poi rombare di nuovo fuori della galleria/ e tacere ancora.

2) Le vacanze di Natale, però, erano lontanissime [...]. Ma quello era un tempo molto lontano. Prima sarebbero venute le vacanze/ e poi il corso successivo,/ quindi di nuovo le vacanze,/ e poi un altro corso/ e poi ancora le vacanze./ Era come un treno che entrava nelle gallerie/ e ne

41 Nell'esempio ho evidenziato in grassetto le consonanti importanti dal punto di vista timbrico, segnato in maiuscolo le rime e le assonanze, ho sottolineato le ripetizioni proprie del parametro della durata, e diviso le frasi con delle barre oblique. Le citazioni sono estratte, rispettivamente da: P, pp. 63 e 64-65; JAMES JOYCE, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. da CESARE PAVESE, Milano, Adelphi, 1990, p. 32 e 34-36; JAMES JOYCE, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. da BRUNO ODDERA, Milano, Mondadori, 1997, p. 9 e 11-13.

(ə'gen) *the vacation. It was like a train going in and out of tunnels/ and that was like the noise* (/noɪz/) *of the boys* (/bɔɪz/) *eating in the refectory/ when you opened and closed the flaps of the ears./ Term,/ vacation;/ tunnel,/ out;/ noise,/ stop./ How far away it was!*

al *rumore dei ragazzi che mangiavano nel refettorio,/ quando ci si apriva e chiudeva i padiglioni delle orecchie./ Trimestre,/ vacanze;/ galleria,/ fuori; rumore,/ chiuso./ Com'era lontano!*

usciva/ ed era come il chiasso dei ragazzi che mangiavano nel refettorio,/ quando ti tappavi e ti aprivi le orecchie./ Corso,/ vacanze; galleria, fuori della galleria; strepito, silenzio. Come era lontano quel tempo!

In primo luogo, possiamo notare che i due traduttori hanno adottato scelte diverse nella resa della ripetizione delle parole nei passi: se Pavese è in genere più attento all'aspetto ritmico, Oddera privilegia spesso l'aspetto semantico e sceglie di variare i traduttori, assecondando un atteggiamento molto in voga all'epoca. A volte, però, questa variazione non è giustificata da un tentativo di restituire al lettore la chiarezza del testo fonte, ma è piuttosto il risultato del gusto sinonimizzante del traduttore e spesso risulta in una «nobilitazione»⁴² del registro. Innanzitutto, nel primo passo osserviamo che, adottando una scelta estraniante, Pavese introduce il verbo «rombare» – che richiama il sostantivo «rombo». Questa decisione gli permette di mantenere lo stesso significato in tutti i contesti in cui «roar» compare nel testo fonte. Scommettendo sul senso, invece, Oddera utilizza prima «rombo» poi «sferragliare». Pavese, inoltre, conserva lo stesso significato ogni volta anche per «noise», «rumore», – una delle parole chiave del capitolo – che Oddera traduce arbitrariamente una volta con «strepito», una volta con «chiasso». Nessuno dei due traduttori mantiene la differenza tra «shut» e «close», tradotti entrambi con «chiudere» – traduttore forse poco chiaro a livello semantico. A proposito della ripetizione di «stop», notiamo che se nel primo passo Pavese usa generalmente sempre «cessare», Oddera traduce a volte con «cessare» e a volte con «tacere»; alla fine del secondo passo, tuttavia, anche Pavese cambia traduttore, usando «chiuso», che è un'altra parola chiave, mentre Oddera usa «silenzio», una parola nuova nel contesto e che quindi non aggiunge ripetizioni assenti nel testo fonte. A proposito della ripetizione di «far away», infine, osserviamo che se Pavese usa due volte, in modo *adeguato*, il superlativo «molto lontano», per rendere «very far away», e una volta semplicemente «lontano», in corrispondenza di «how far away it was», Oddera usa una volta «lontanissime», una volta «tempo molto lontano» e una volta «tempo lontano».

Prendendo in considerazione le ripetizioni di «again» e «then», che abbiamo visto essere particolarmente significative anche a livello timbrico e *fraseologico*, osserviamo che Pavese rispetta generalmente la diversità tra le due parole e la loro ripetizione negli stessi contesti del testo fonte: l'utilizzo di «poi» e «di nuovo» non permette di mantenere le rime del testo fonte, ma consente la ripetizione delle vocali *i* e *o*. Oddera usa, invece, traduttori diversi: «poi», «ancora», «continuare a», «di nuovo» e «quindi». A livello timbrico, inoltre, notiamo che entrambi i traduttori scelgono dei traduttori che riproducono, almeno parzialmente, il valore fonosimbolico delle consonanti del testo fonte:

⁴² ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* [1991], Macerata, Quodlibet, 2003, p. 44.

«roar» è reso con «rombo» e «rombare» – in cui, tuttavia, compare un'occlusiva che ferma il suono – e «sferragliare», «stop» con «tacere» e «cessare» – meno *adeguato* di «tacere», dato che in «cessare» non vi sono occlusive, anche se l'affricata [tʃ] è composta da un momento occlusivo e un momento fricativo.

Anche se l'intonazione del testo non è stata considerata sottodominante del passo, infine, notiamo che in alcuni punti delle traduzioni è riscontrabile un'alterazione della punteggiatura originaria – non dettata dalle norme della lingua italiana – che influisce sulla percezione delle *intonation units*. Nell'ultimo periodo del primo passo Pavese introduce, infatti, un inciso assente nel testo fonte «,/ fuori della galleria,/ », così come fa Oddera nel secondo passo con «,/ quindi di nuovo le vacanze,/»: l'introduzione di queste virgole altera sensibilmente l'intonazione del testo fonte, dato che introduce un'*intonation unit* assente nel primo testo.

Una proposta di traduzione musicale dei passi sopraccitati potrebbe essere:

1) Poggio i gomiti sul tavolo/ e iniziò a tapparsi le orecchie/ e a togliere le mani. Ogni volta che toglieva le mani dalle orecchie sentiva il rumore del refettorio. Faceva un ruggito come un treno di notte. E quando le copriva/ il ruggito si smorzava come quando un treno va dentro a una galleria. Quella notte a Dalkey il treno aveva ruggito così e dOPO,/ quando era andato dentro la galleria,/ il ruggito si era sPento. Chiuse gli occhi e il treno andò avanti,/ ruggiva e dOPO si sPegneva;/ ruggiva di nuOVO,/ si sPegneva. Era bello sentirlo ruggire/ e sPegnersi /e dOPO ruggire di nuOVO fuori dalla galleria / e dOPO sPegnersi.

2) Ma le vacanze di Natale erano davvero molto lontane [...] Era tutto davvero molto lontano./ Prima venivano le vacanze/ e dOPO il trimestre successivo,/ e dOPO le vacanze di nuOVO/ e dOPO di nuOVO un altro trimestre/ e dOPO di nuOVO le vacanze. Era come un treno che va dentro e fuori dalle gallerie/ ed era come il rumore dei ragazzi che mangiano nel refettorio quando ti copri le orecchie e toglie le mani. Trimestre,/ vacanze;/ galleria,/ fuori;/ rumore,/ spento./ Com'era molto lontano tutto questo!

A un primo livello ritmico di ripetizione delle parole, adottando una strategia estraniante si è cercato di mantenere sempre gli stessi traducanti dove Joyce propone la stessa parola, variando solo quando l'autore varia. Si è scelto sempre «togliere le mani»⁴³ per «open» – preferito rispetto ad «aprire» per maggiore chiarezza – e «coprire» per «close». Per ragioni semantiche, tuttavia, non è stata mantenuta la ripresa di «shut» in «shut off», e sono stati resi «shut» con «tapparsi» e «shut off» con «smorzarsi». Sempre per ragioni semantiche, inoltre, «flaps of the ears» è stato tradotto con «le orecchie» e si è usato il pronome «le» quando nel testo fonte è presente solo «flaps». Come Pavese si è scelto di utilizzare un sostantivo che potesse funzionare anche da verbo per rendere «roar», che è stato tradotto con «ruggito» e «ruggire»: la scelta di «ruggito» e «ruggire» permette di mantenere meglio le proprietà fonosimboliche segnalate nel testo grazie all'assenza di occlusive nella radice del significante (l'effetto si percepisce

⁴³ Per la scelta di «togliere le mani» ho preso spunto dalla nuova traduzione italiana di *A Portrait of the Artist as a Young Man*: JOYCE JAMES, *Un ritratto dell'artista da giovane*, trad. da FRANCA CAVAGNOLI, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 17.

soprattutto quando il verbo è utilizzato all'imperfetto e all'infinito, dove non è presente l'occlusiva *t* come nel sostantivo e nel participio passato). L'utilizzo al trapassato prossimo del verbo «ruggire», inoltre, permette la ripetizione integrale di «ruggito» – diversamente da quanto accade con «rombare», il cui participio passato, «rombato», oltre a non riprodurre integralmente «rombo», perde anche i maggiori connotati fonosimbolici di «roar». Sempre per ragioni timbriche si è scelto di tradurre «stop» con il verbo «spegnersi», che presenta un'occlusiva nella radice dopo la *s*, come «stop», e il gruppo *gn* che rallenta la pronuncia, e che al participio passato, «spento», mantiene anche l'occlusiva finale del verbo inglese. Si è mantenuta pure la ripetizione di «go», meno significativa a livello ritmico – come in inglese è stato utilizzato lo stesso verbo «andare» e si è sostituita la preposizione che lo segue, «andare dentro/fuori/avanti» – e si è tradotto «then» e «again» con «dopo»⁴⁴ e «di nuovo», mantenendo un'assonanza tra le due parole utile a segnalare anche la disposizione *fraseologica*. È stata conservata, infine, la ripetizione di «[very] far away», che si è scelto di rendere con «[davvero] molto lontano» per ricreare nel lettore la percezione di un'*intonational quotation*: dal momento che l'utilizzo di «molto lontano» nell'ultimo periodo del secondo passo, infatti, avviene in un contesto inusuale nella lingua italiana – «Com'era molto lontano tutto questo!» – il lettore è portato a meglio percepire il nesso come caratteristico della modalità recitativa di Stephen.

Per riprodurre la disposizione *fraseologica* e l'intonazione del testo fonte, facendo così una scelta estraniante, si è rispettata la punteggiatura originaria quando le norme della lingua italiana lo permettevano – in particolare non sono state aggiunte virgole dove il testo inglese presenta passaggi senza punteggiatura, dato che si è preferito mantenere l'ambiguità nella segnalazione dell'intonazione del testo originaria – e sono state ripetute tutte le congiunzioni «e»; dove non si creavano situazioni troppo inusuali, anche la posizione dei traduttori è rimasta invariata rispetto al testo fonte.

Seguendo il modello proposto da Lanier, come si può osservare, è stato possibile mantenere in italiano gli elementi musicali considerati primari nella 'gerarchia delle dominanti'⁴⁵ del testo. Se già Pavese, diversamente da Oddera, rispettava la ripetizione dei principali *pattern* rimici che influenzano la durata – soprattutto la ripetizione di parole – che abbiamo individuato come sottodominante primaria del testo, scegliendo altri traduttori (come «ruggire» al posto di «rombare», «spegnersi» invece di «cessare» o «dOPO/di nuOVO» invece di «pOi/di nuOVO/ ancOra») è stato possibile mantenere anche la maggior parte degli elementi timbrici significativi per la disposizione *fraseologica* del testo. Inoltre, il modello di Lanier ha permesso di osservare che la punteggiatura contribuisce alla musicalità del discorso sia dal punto di vista della durata che da quello dell'intonazione, e questo ha portato a un'inusuale scelta traduttiva estraniante anche nell'interpunzione.

44 Tranne nel secondo periodo, dove per non proporre una traduzione «strana» ho preferito omettere il traduttore italiano «dopo». A proposito delle traduzioni strane, infatti, Humboldt scrive: «La traduzione ha raggiunto i suoi alti fini se invece della stranezza fa sentire l'estraneo; infatti dove appare la stranezza in sé e questa addirittura oscura l'estraneo, il traduttore tradisce di non essere all'altezza dell'originale» (WILHELM VON HUMBOLDT, *Introduzione alla traduzione dell'Agamemnone*, in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2009, p. 137).

45 JAKOBSON, *The Dominant*, cit.

3 LA «VERBAL MUSIC» IN ‘SIRENS’

Se in *A Portrait of the Artist as Young Man* è stato possibile individuare alcuni elementi ritmici della prosa che possono essere analizzati come espedienti musicali, ma che nella poetica del testo fungono soprattutto da prova delle capacità artistiche del piccolo Stephen, diverso è il caso di ‘Sirens’, in cui musica e lingua si fondono per esplicito volere di Joyce. Il suo intento in questo episodio dell’*Ulysses* è, infatti, scrivere un testo che imiti nella struttura e nel linguaggio una composizione musicale. Parlando con Georges Borach, il 18 giugno 1919, egli afferma

I wrote this chapter with the technical resources of music. It is a fugue with all musical notations: *piano*, *forte*, *rallentando*, and so on. A quintet occurs in it, too, as in *Die Meistersinger*, my favorite Wagnerian opera [...]. Since exploring the resources and artifices of music and employing them in this chapter, I haven’t cared for music, any more.⁴⁶

Se nella sua forma ‘Sirens’ è volto a rappresentare una fuga o una *fuga per canonem*, a livello linguistico l’episodio è caratterizzato da una fortissima sonorità e ritmicità che rischiano di essere perse o modificate in traduzione. Nel considerare la musicalità della lingua di ‘Sirens’, come si è visto, Zack Bowen distingue tra l’utilizzo del linguaggio in modo musicale – tramite allitterazioni, onomatopee, rime interne e *pattern* ritmici, usati in modo più sistematico e in numero maggiore rispetto a quelli individuati nella *verbal music* di *A Portrait* – e l’imitazione di espedienti musicali veri e propri – ad esempio *martellato*, *staccato*. Se diversi sono gli studiosi joyciani (e non) che si sono occupati dell’analisi delle tecniche musicali presenti in ‘Sirens’ (e.g. Stuart Gilbert e il compositore Luciano Berio), le caratteristiche di una musicalità linguistica più generica ma fondamentale per impostare la traduzione di ‘Sirens’ sono state prese in minor considerazione. Tra gli studiosi che hanno approfondito la categoria della musicalità, in *Strange Words, Strange Music*⁴⁷ Andreas Fischer propone una descrizione musicalmente interessante della lingua dell’episodio: muovendo da una descrizione delle differenze che esistono tra musica e letteratura, mostra efficacemente i tentativi di Joyce di superare i limiti del codice verbale. Secondo lo studioso, Joyce avrebbe cercato *in primis* di colmare la differenza tra musica e lingua rendendo il linguaggio scritto polifonico. Attraverso la segmentazione in frammenti di due *continua* sonori monodici – i *temi* – e la loro ricomposizione in un nuovo *continuum*, in cui i temi intesi come simultanei compaiono l’uno accanto all’altro nel testo, Joyce avrebbe cercato di riprodurre diversi suoni che sono udibili nello stesso momento narrativo.⁴⁸ Nell’esempio riportato sotto,

«Bravo! Clapclap. Good man, Simon. Clappyclapclap. Encore! Clapclip-clapclap. Sound as a bell. Bravo, Simon! Clapclapclap. Encore, enclap, said, cried, clapped all [...]» (*U*, II: 756-758).

46 RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982, p. 459.

47 FISCHER, *Strange Words, Strange Music*, cit.

48 L’esempio che Fischer riporta, sottolineando con il secondo *continuum* sonoro, è il passaggio successivo all’esecuzione di *M'appari* da parte di Simon Dedalus, in cui un primo *continuum* sonoro è dato dalle voci che apprezzano l’esecuzione e un secondo *continuum* è formato dalla resa onomatopeica degli applausi (*ivi*, p. 253).

notiamo che l'espedito della polifonia incide sull'organizzazione del ritmo del testo secondo il parametro della durata, nella disposizione delle *frasi*. Fischer nota che Joyce cerca di applicare la polifonia anche a un livello inferiore, nella formazione delle *parole*: il neologismo «enclap» è infatti risultato di una prostesi o fusione del prefisso/morfema 'en' della parola «encore», proveniente dal primo *continuum* sonoro, e dell'onomatopea «clap», facente parte del secondo *continuum*. Considerando la riproduzione del ritmo musicale (in senso stretto, ovvero la durata delle note dei temi musicali e la durata di frasi e periodi nella composizione) nella lingua, Fischer afferma che Joyce sovverte la normale ritmica del discorso verbale scritto – normalmente segnalata dalla punteggiatura – attraverso l'uso di «overpunctuation» e «underpunctuation». Il particolare uso della punteggiatura sarebbe combinato in 'Sirens', inoltre, all'utilizzo a fine ritmico di ripetizioni e onomatopee.⁴⁹ Fischer non descrive ulteriormente in che modo l'utilizzo di *over* e *under punctuation* possa influenzare musicalmente il discorso. Tuttavia, come possiamo osservare in passaggi come il seguente,

Miss Douce halfstood to see her skin askance in the barmirror gildedlettered
where hock and claret glasses shimmered and in their midst a shell (*U*, II: 118-120),

l'utilizzo di *underpunctuation* condiziona la suddivisione *fraseologica* – perché obbliga il lettore a pronunciare mentalmente il periodo senza respiri – influenzando quindi ciò che Lanier definisce ritmo secondario secondo il parametro della durata. L'utilizzo di *overpunctuation* in passaggi come «Will? You? I. Want. You. To.» (*U*, II: 1096), poi – oltre a riprodurre l'effetto musicale dello *staccato*⁵⁰ – suddivide il testo in *frasi* più brevi. Questi frazionamenti delle *frasi*, attuati a prescindere dal contenuto, sono probabilmente quanto di più simile al ritmo musicale (in senso stretto) possa esistere in un testo letterario. La suddivisione ritmica, infatti, non è più volta a rappresentare in modo chiaro il significato, come avviene in qualsiasi espressione verbale scritta, ma porta a una riorganizzazione del solo significante secondo delle cellule ritmiche caratteristiche e facilmente identificabili all'ascolto, come avviene in musica. Possiamo notare, inoltre, che l'*underpunctuation* sollecita il lettore-ascoltatore a riformulare più volte il testo nella mente per capirne la corretta forma melodica, proprio perché i «chunks»⁵¹ che compongono le *intonation units* non sono segnalati in modo chiaro. Allo stesso modo l'*overpunctuation* segmenta le curve dell'intonazione: l'andamento melodico delle interrogazioni «Will? You?» non corrisponderà, infatti, a quello dell'intera *frase* «Will you?». Di fatto, quindi, anche se *overpunctuation* e *underpunctuation* sono citati a ragione come esempi significativi di riproduzione ritmica musicale in senso stretto, possiamo sostenere che esse svolgono un ruolo significativo anche a livello melodico. Una volta individuati nel testo, polifonia,

49 *Ivi*, p. 255.

50 In musica per *staccato* si intende la realizzazione di una serie di note in modo *articolato* e non *legato*, tramite l'introduzione di uno spazio di silenzio tra una nota e l'altra; l'effetto di silenzio è solitamente ottenuto tramite la riduzione del valore delle note della serie.

51 A proposito del ruolo che la punteggiatura ha nell'indicare le componenti prosodiche del discorso, Gerald Knowles scrive «The role of punctuation as it has developed is [...] to help the reader understand the sentence by marking the main chunks. Once you understand a written sentence, you automatically read it with correct intonation pausing and grouping of words» (KNOWLES, *Patterns of Spoken English*, cit., p. 179).

over e *underpunctuation* sono principi musicali che il traduttore può riprodurre abbastanza facilmente, sia quando essi svolgono il ruolo di sottodominante, come in questi passi, sia quando sono elementi ritmici secondari.

Infine, sempre a proposito della musicalità del linguaggio, Fischer sottolinea che Joyce cerca sia una riproduzione mimetica della musica — «P. S. The rum tum tum. [...]. La la la ree» (U II: 889-891),⁵² — sia la creazione di una vera e propria *verbal music*, come riscontrabile nei seguenti esempi:

Bloom signed to Pat, bald Pat is a waiter hard of hearing, to set ajar the door of the bar. The door of the bar. So. That will do. Pat, waiter, waited, waiting to hear, for he was hard of hear by the door» (U, II: 669-672);

Bald Pat at a sign drew nigh. A pen and ink. He went. A pad. He went. A pad to blot. He heard, deaf Pat (U, II: 822-823);

Bald deaf Pat brought quite flat pad ink. Pat set with ink pen quite flat pad. Pat took plate dish knife fork. Pat went (U, II: 847-848);

Bald Pat who is bothered mitred the napkins. Pat is a waiter hard of his hearing. Pat is a waiter who waits while you wait. Hee hee hee hee. He waits while you wait. Hee hee. A waiter is he. Hee hee hee hee. He waits while you wait. While you wait if you wait he will wait while you wait. Hee hee hee hee. Hoh. Wait while you wait (U, II: 915-919)

Quest'ultima categoria è caratterizzata da principi musicali simili a quelli riscontrati in *A Portrait* e analizzabili secondo i principi di Lanier. A livello di ritmo primario, infatti, è possibile riscontrare un utilizzo consistente di monosillabi – caratteristica già tipica del ritmo primario della lingua inglese. Considerando il ritmo secondario secondo il parametro della durata, poi, osserviamo la ripetizione integrale di parole e di *frasi* – «Pat», «waiter», «went», «pad», «hard», «hear», «the door of the bar», «while you wait» – la ripetizione *variata* di parole – «waiter, waited, waiting» – di *frasi* e di periodi – «He waits while you wait», «He waits while you wait», «While you wait if you wait he will wait while you wait», «Wait while you wait» – e il ricorrere degli stessi espedienti a diversi capoversi di distanza, come avveniva per i *temi e variazioni* di *A Portrait*. A livello dell'intonazione notiamo l'utilizzo di una leggera forma di *overpunctuation* che segmenta il testo in *frasi* brevi, influenzandone la curva melodica. A livello timbrico si ricorre all'allitterazione – «*wait while you wait/ went*», «*hard of his hearing*» – al ripetersi dei suoni consonantici – ad esempio delle occlusive *p, b, t, d* e *k* in «*Bald deaf Pat brought quite flat pad ink/ Pat set with ink pen quite flat pad*» – e al contrasto vocalico – «*wait (/weɪt/)/ while (/waɪl/)/ wait (weɪt)/ will (/wɪl/)*». Se in *A Portrait* la presenza di particolari timbri consonantici assumeva talvolta una valenza mimetica nei confronti dei suoni reali, come nel caso dell'imitazione del rumore del treno, in questi esempi l'uso di determinate consonanti può rimandare alle tecniche musicali (il ricorso alle occlusive iniziali nei monosillabi, ad esempio, è un'imitazione della tecnica musicale

52 Il testo è sottolineato come nell'esempio di Fischer.

del *martellato*).⁵³ Nell'ultimo passaggio citato da Fischer, inoltre, è possibile riscontrare un utilizzo polifonico del linguaggio, attuato tramite l'interposizione del *continuum* di suoni legati all'area semantica dell'attesa e del *continuum* dei suoni onomatopeici «hee hee hee hee», «hoh».

Generalmente, nei passi in cui la musicalità linguistica risulta dominante, una componente ritmica e un parametro sonoro specifico prevalgono sugli altri, influenzando in modo più consistente il ritmo secondario. Tuttavia, alcuni brani sono resi musicali proprio dalla combinazione di diversi espedienti sonori, senza che nessuno dei tre parametri assuma il ruolo di sottodominante primaria del testo. In questo caso, dal momento che le componenti cui prestare ascolto sono molte, chi traduce si troverà più spesso davanti alla necessità di scegliere cosa mantenere e cosa perdere in traduzione: possibilmente, seguendo una strategia estraniante, chi traduce mirerà a conservare un equilibrio generale tra gli espedienti propri dei diversi parametri, in modo che il lettore possa confrontarsi con un ritmo organizzato nel modo più simile possibile a quello del testo fonte. Questo è ciò che avviene nei passi riportati sopra, in cui Fischer individua una *verbal music*, e in cui tutte le componenti del ritmo secondario interagiscono in egual misura a organizzare il discorso.

Di seguito riportiamo due degli esempi citati da Fischer nella traduzione storica di Giulio de Angelis per Mondadori (1960) e nella recente traduzione di Gianni Celati per Einaudi (2013).⁵⁴

- | | | |
|---|---|--|
| <p>1) Bloom signed to <u>Pat</u>,// <u>bald</u>
<u>Pat</u> is a waiter <u>bard</u> of <u>bearing</u>,//
to set ajar (/ə'dʒɑ:r/) the do<u>OR</u>
(/dɔ:r/) of the <u>BAR</u> (/bɑ:r/).
The do<u>OR</u> (/dɔ:r/) of the <u>BAR</u>
(/bɑ:r:)/.// So.// That will do.//
<u>Pat</u>,// <u>waiter</u>,//
<u>waited</u>,// <u>waiting</u> to hear,// for
<u>he</u> was <u>bard</u> of <u>hear</u>/ by the do<u>OR</u>
(/dɔ:r/).</p> | <p>1) Bloom fece un cenno a <u>Pat</u>,//
il calvo <u>Pat</u> è un <u>cameriere</u> <u>duro</u>
<u>d'orecchio</u>,// perché
sochiudesse la p<u>OR</u>ta del <u>BAR</u>.
La p<u>OR</u>ta del <u>BAR</u>. Ecco.// Basta
così.// <u>Pat</u>, cameriere <u>attento</u>,//
<u>attendeva</u>,// <u>attendendo</u> di udi-
re,// perché era <u>duro d'orecchio</u>
vicino alla p<u>OR</u>ta.</p> | <p>1) Bloom fece segno a <u>Pat</u>, // <u>calvo</u>
<u>Pat</u> è un <u>cameriere</u> <u>duro d'orec-</u>
<u>chie</u>,// gli fece segno di lasci<u>AR</u> se-
mi<u>ap</u>ERta/la p<u>OR</u>ta del <u>BAR</u>. La
p<u>OR</u>ta del <u>BAR</u>.// Sì, così.// Va
bene.// <u>Pat</u> <u>attivo</u> e <u>attento at-</u>
<u>tendeva</u>,// <u>attendendo</u> d'udire,//
ma essendo per lui ciò difficile/
nell'<u>attiguo</u> <u>atrio</u> della p<u>OR</u>ta.</p> |
| <p>2)
is a <u>waiter</u> <u>bard</u> of <u>his bearing</u>.//
<u>Pat</u> is a <u>waiter</u> (/ˈweɪtər/) <u>whO</u></p> | <p>2) <u>Pat</u> è un <u>cameriere</u>
<u>duro d'orecchie</u>.// <u>Pat</u> è un <u>at-</u>
<u>tendente</u> in <u>attesa</u>/ <u>attento</u> men-</p> | <p>2)
<u>Pat</u> <u>cameriere</u> <u>duro d'orecchi</u>,//
in ogni <u>atto</u> <u>attento</u>/ che fa <u>at-</u>
<u>tendere</u>.// Ah ah.// Sembra un</p> |

⁵³ Con *martellato* si fa solitamente riferimento a una particolare modalità di esecuzione dello *staccato* da parte degli strumenti ad arco in cui l'articolazione delle note è ottenuta tramite dei colpi pesanti con l'archetto sulla corda. La tecnica può essere usata anche nel pianoforte e nel canto, in cui l'effetto viene riprodotto tramite colpi più pesanti sui tasti o un'articolazione molto pronunciata delle parole. In 'Sirens', il *martellato* è riprodotto attraverso l'utilizzo ritmico delle consonanti plosive e di parole il cui ritmo primario sia breve – come avviene in «One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock, with a loud proud knocker, with a cock carracarracarra cock. Cockcock» (U, II: 986-988).

⁵⁴ Indichiamo graficamente gli espedienti ritmici più rilevanti secondo il procedimento usato nell'analisi di *A Portrait*: in corsivo e neretto le allitterazioni e il tessuto timbrico, con la maiuscola le rime e le assonanze, con una sottolineatura le ripetizioni secondo il parametro della durata, con una barra semplice le suddivisioni *fraseologiche* e con la doppia barra le *intonation units* indicate dalla punteggiatura e dalla disposizione delle parole. Le citazioni sono estratte, rispettivamente da: U, II: 669-672 e II: 915-919); JAMES JOYCE, *Ulisse*, trad. da GIULIO DE ANGELIS, Milano, Mondadori, 1988, p. 273 e 266; JAMES JOYCE, *Ulisse*, trad. da GIANNI CELATI, Torino, Einaudi, 2013, p. 376 e 386.

wAIts (/weɪts/) wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/).// Hee hee hee hee.// He wAIts (/weɪts/) wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/).// Hee hee.// A wAIter (/ˈwaɪtər/) is he.// Hee hee hee hee.// He wAIts (/weɪts/) wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/).// WHIlle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/) / if yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/) / he will wAIt (/waɪt/)wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/).// Hee hee hee hee. Hoh.// WAIt (/waɪt/) wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/)

tre attendi.// Ih ih ih ih. Attento mentre attendi.// Ih ih. //È un attendente inver.// Ih ih ih.// Attento mentre attendi.// Mentre attendi/ se tu attendi/ mentre attendi attenderà.// Ih ih ih ih.// Ah.// Attende mentre attendi.

attendente attento/ mentre tu attendi. //Ah ah.// Ma mentre tu attendi/ lui attende a quel che ha da fare.// Oh.// Così.// cameriere sordo.// tu attendi/ che lui finisca d' attendere/ ad altre cose.

A livello timbrico osserviamo che entrambi i traduttori cercano di mantenere le allitterazioni del testo fonte: «*bard of bearing*» è reso con «*duro d'orecchi/e/o*» e «*waits while you wait*» è riprodotto con la ripetizione del nesso *at* – «*attendere*», «*attendente*», «*attivo*» e «*attento*». Le rime e assonanze tra «*ajAR*(/ə'dʒɑ:r/), «*doOR*(/dɔ:r/))» e «*BAR* (/ba:r/)), utili per distinguere la disposizione *fraseologica* del periodo, sono riprodotti in modo più 'adeguato' da Celati che con «*lasciAR semiaPERta/ la PORTa del BAR*» guadagna una rima grazie alla desinenza del verbo «*lasciAR*», mantiene le assonanze come nel testo fonte e crea delle consonanze; allunga, però, il ritmo primario. De Angelis, invece, utilizzando «*socchiudesse*» perde queste possibilità e mantiene solo la consonanza tra «*pORta*» e «*BAR*». Sia De Angelis che *f* cercano poi di mantenere nel testo la presenza di occlusive, che riproducono la tecnica musicale del *martellato*.

Osservando il testo secondo il parametro della durata, notiamo che Celati varia le parole che creano *pattern* nel testo fonte – allungando, inoltre, il ritmo primario – e perde molte ripetizioni di «*waits while you wait*». In entrambe le traduzioni notiamo la difficoltà di rendere «*waiter*» in tutti i contesti in cui compare, dato che «*cameriere*» perderebbe il valore timbrico che ha nel testo fonte quando compare in concomitanza con «*wait*» — attendere: se De Angelis traduce una volta con «*cameriere*», poi con «*cameriere attento*», introducendo gradualmente il timbro *at*, necessario per creare le allitterazioni con il verbo «*attendere*», e poi con «*attendente*», Celati traduce con «*cameriere*», poi con «*attivo e attento*», e introduce «*attendente*» con «*sembra un*». Celati diminuisce la durata dei passi onomatopeici che, come abbiamo visto, creano una polifonia nel testo. Inoltre, aggiunge una lunga *frase* introdotta dal punto e virgola, dove nel testo fonte si trova solo «*by the door*» – incorrendo nella forma di teratologia dell'«*aggiunta*»⁵⁵ e nella tendenza deformante della «*chiarificazione*»⁵⁶ – «*ma essendo per lui ciò difficile nell'attiguo atrio della pORta*». In particolare, questo passo dimo-

55 HENRI MESCHONNIC, *Poetica del tradurre – cominciando dai principi*, in «*Testo a fronte*», xxiii (2013), a cura di MATALDI NAZZARENO, pp. 5-26, p. 22.

56 BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* [1991], cit., p. 44.

stra che, trascurando le altre componenti del testo, Celati ha privilegiato la traduzione del timbro del testo fonte.

A livello di intonazione, notiamo che De Angelis rispetta generalmente le *intonation units* segnalate dall'*overpunctuation* e la disposizione delle parole nelle *units*, mentre Celati elimina la virgola e aggiunge una «e» nella traduzione di «Pat, // *waiter*, // *waited*, // *waiting to hear*, //», aggiunge la *frase* segnalata sopra e, variando la riproduzione di «waits while you wait», modifica fortemente l'intonazione del passo.

Di seguito riporto proposta di traduzione musicale dei brani:

1) Bloom fece segno a *Pat*, // Calvo⁵⁷ *Pat* è un *cameriere duro d'orecchio*, // di *socchiudER*/ la *pOR*ta del *bAR*. // La *pOR*ta del *bAR*. // *Così*. // *Va bene*. // *Pat*, // *attendente*, // *atteso*, // *attende d'udire*, // perché era *duro d'udito*/ vicino alla *pOR*ta.

2) *Pat* è un *cameriere duro d'orecchio*. // *Pat* è un *attendente* che *attende* mentr' *attendi*. // *HUI* hi hi hi. // *LUI attende* mentr' *attendi*. // *HUI* hi. // È un *attendente* *IUI*. // *HUI* hi hi hi. // *LUI attende* mentr' *attendi*. // Mentr' *attendi* se *attendi*/ *IUI attende*rà mentr' *attendi*. *HUI* hi hi hi. // *Oh*. // *Attende* mentr' *attendi*.

A livello timbrico, oltre a mantenere le decisioni *adeguate* dei traduttori riguardo ai traducanti allitteranti, segnalo in particolare la scelta di rendere «hard of hear» con «duro d'udito» quando compare dopo «hear» nel primo passo: la variazione, oltre a permettere l'uso del participio passato di «udire», rispecchia anche la differenza tra «hard of hearing» e «hard of hear» e compensa il maggior numero di suoni allitteranti presenti in «hard of his hearing» in altri passi. Nel secondo passo le onomatopее «hee hee» sono state rese con «hui hi»: la scelta è volta a riprodurre acusticamente il legame tra «he» e «Hee», significativo nel testo fonte, attraverso l'assonanza tra «hui» e «lui», senza perdere la componente semantica della risata. La scelta compensa, inoltre, la perdita dei giochi vocalici in «*wait* (/weɪt/) *while* (/waɪl/) *you* (/juː/) *wait* (/weɪt/)». Per riprodurre la rima e le assonanze tra «*ajAR* (/ə'dʒɑːr/)», «*doOR* (/dɔːr/)» e «*bAR* (/bɑːr/)», senza perdere il ritmo primario e la suddivisione *fraseologica*, si è deciso di tradurre adottando il traducante «socchiudere», come De Angelis, ma di usare la forma tronca dell'infinito, «socchiudER», che segnala tramite una consonanza con «bAR» la disposizione delle *frasi*.

Considerando il parametro della durata si è cercato di rispettare integralmente tutte le ripetizioni di «waits while you wait», tradotto sempre con «attende mentr'attendi». Per far fronte alla difficoltà di rendere «cameriere» in tutti i contesti, nel primo caso è stato scelto come traducante «cameriere», per trasmettere al lettore il senso esatto in un contesto in cui il valore timbrico della parola non è così rilevante, e poi, senza ulteriori

⁵⁷ La scelta di tradurre «Bald Pat» con «Calvo Pat» è volta a mantenere una coerenza interna con i passi caratterizzati dall'impiego della tecnica musicale del *martellato*. Ho utilizzato la maiuscola – intendendo «Calvo Pat» quasi come un nome proprio – per rendere possibile per il lettore la percezione delle due parole senza articolo, senza che essa risulti strana.

specificazioni, si è introdotto «attendente», che semanticamente presenta connotati simili a quelli di «cameriere», confidando nelle capacità del lettore di loro associare i due ruoli.

A livello di intonazione, si è rispettata l'*overpunctuation* e si è cercato di mantenere inalterata la disposizione della sintassi e degli accenti. A questo proposito segnalo la scelta di eliminare «tu» nelle traduzioni di «while you wait»: in questa *frase* in inglese è riscontrabile un accento principale e un ritmo primario di tre sillabe; questo andamento è meglio riproducibile in italiano con «mentr'attendi», in cui si trovano un accento primario e quattro suddivisioni sillabiche.

Rispetto agli esempi osservati di *A Portrait*, i passi citati di 'Sirens' sono caratterizzati da una presenza più uniforme di espedienti che influenzano tutti i parametri del suono; in *A Portrait*, infatti, il parametro della durata svolgeva il ruolo di sottodominante musicale e tutti gli altri elementi ritmici individuati (ad esempio, la scelta delle consonanti e la punteggiatura) erano subordinati ad esso, tanto che, come si è visto, anche consonanti e rime contribuivano all'articolazione della disposizione *fraseologica* dei passi. In questi esempi tratti da 'Sirens', invece, anche se le ripetizioni di parole e *frasi*, che influenzano il parametro della durata, sono molte, i giochi timbrici contribuiscono ugualmente alla musicalità del testo; allo stesso modo, l'utilizzo dell'*overpunctuation* rende l'intonazione un elemento ritmico enfatizzato. Le difficoltà nella scelta dei traduttori 'adeguati' anche dal punto di vista del senso sono in questi casi maggiori. Ad esempio, come si è visto, mantenere sia timbro che durata unitamente al senso – come nel caso di «cameriere/attendente/attendere» – è stato talvolta impossibile. Tuttavia, grazie all'analisi svolta, si è potuto scegliere in modo bilanciato quali espedienti musicali tradurre e quali sacrificare, rendendo uniforme la musicalità del secondo testo.

Se l'«elemento musicale»⁵⁸ della lingua resta comunque una delle problematiche maggiori nella resa dei testi narrativi in traduzione, i principi ritmici e acustici che accomunano concretamente musica e linguaggio, individuati da Lanier nell'ambito della Scienza del ritmo, possono essere un valido aiuto per i traduttori che non volessero affidarsi semplicemente al proprio orecchio. Il ricorso alle teorie elaborate in questo contesto disciplinare è qui giustificato dal rilievo che esse hanno nell'estetica joyciana. Tuttavia, tramite uno studio più approfondito della scienza acustica e del ruolo che i parametri sonori hanno nell'organizzazione linguistica della materia musicale, il discorso potrebbe essere esteso anche ad altri testi in cui la musicalità verbale è significativa e in cui l'autore fa ricorso all'estetica musicale o semplicemente sfrutta a pieno le risorse sonore della lingua. Se, come abbiamo osservato, i principi della Scienza del Ritmo sono stati d'aiuto nel tradurre due testi con modalità narrative tanto diverse come *A Portrait of the Artist as a Young Man* e 'Sirens' in *Ulysses*, è ipotizzabile che essi possano essere utili anche nella traduzione di testi con modalità narrative differenti ma accomunati da un'attenzione alla materialità e alla poeticità del linguaggio.

58 SCHLEIERMACHER, *Sui diversi metodi del tradurre* [1813], cit., p. 160.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ATTRIDGE, DEREK, *Joyce Effects on Language, Theory, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. (Citato a p. 413.)
- BAKHTIN, MIKHAIL M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, a cura di CARYL EMERSON e MICHAEL HOLQUIST, Austin, University of Texas Press, 1981. (Citato a p. 414.)
- BERMAN, ANTOINE, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* [1991], Macerata, Quodlibet, 2003. (Citato alle pp. 417, 424.)
- BOWEN, ZACK, *Bloom's Old Sweet Song: Essays on Joyce and Music*, Gainesville, University Press of Florida, 1995. (Citato a p. 408.)
- CHAFE, WALLACE, *Punctuation and the Prosody of Written Language*, in «Written Communication», v/4 (1988), pp. 395-426. (Citato a p. 411.)
- ECO, UMBERTO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2010, pp. 121-146. (Citato a p. 412.)
- ELLMANN, RICHARD, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982. (Citato a p. 420.)
- FISCHER, ANDREAS, *Strange Words, Strange Music*, in *Bronze by Gold: the Music of Joyce*, a cura di SEBASTIAN KNOWLES, New York, Galand Publishing Inc, 1999, pp. 245-262. (Citato alle pp. 408, 420, 421.)
- HAAS, ROBERT, *Music in Dubliners*, in «Colby Quarterly», xxviii/1 (1992), pp. 19-33. (Citato a p. 408.)
- HOUTSMA, A.J.M., *Pitch and Timbre: Definition, Meaning and Use*, in «Journal of New Music Research», xxvi/2 (1997), pp. 104-115. (Citato a p. 412.)
- HUBBARD, TIMOTHY L., *Auditory Imagery: Empirical Findings*, in «Psychological Bulletin», cxxxvi/2 (2010), pp. 302-329. (Citato alle pp. 410, 411.)
- HUMBOLDT, WILHELM VON, *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone*, in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2009. (Citato a p. 419.)
- JAKOBSON, ROMAN, *The Dominant*, in *Language in Literature*, a cura di KRYSZYNA POMORSKA e RUDY STEPHEN, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University, 1987, pp. 41-46. (Citato alle pp. 408, 412, 419.)
- JAMES, JOYCE, *Un ritratto dell'artista da giovane*, trad. da FRANCA CAVAGNOLI, Milano, Feltrinelli, 2016. (Citato a p. 418.)
- JOYCE, JAMES, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a cura di JOHNSON JERI, Oxford, Oxford University Press, 2000. (Citato a p. 407.)
- *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. da CESARE PAVESE, Milano, Adelphi, 1990. (Citato a p. 416.)
- *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. da BRUNO ODDERA, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 416.)
- *Ulisse*, trad. da GIULIO DE ANGELIS, Milano, Mondadori, 1988. (Citato a p. 423.)
- *Ulisse*, trad. da GIANNI CELATI, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 423.)
- *Ulysses*, a cura di H. WALTER GABLER, New York, Random House, 1986. (Citato a p. 407.)

- JOYCE, STANISLAUS, *My Brother's Keeper: James Joyce's Earlier Years*, London, Faber e Faber, 1958. (Citato a p. 408.)
- KERSHNER, R.B. JR, *The Artist as Text: Dialogism and Incremental Repetition in Joyce's Portrait*, in «ELH», LIII (1986), pp. 881-894. (Citato alle pp. 413-415.)
- KNOWLES, GERALD, *Patterns of Spoken English. An Introduction to English Phonetics*, London, Longman, 1987. (Citato alle pp. 411, 421.)
- LANIER, SIDNEY, *The Science of English Verse*, New York, Charles Scribner's Sons, 1880. (Citato alle pp. 409, 411, 412.)
- MARTIN, WILLIAM, *Joyce and the Science of Rhythm*, New York, Palgrave Macmillan, 2012. (Citato alle pp. 409, 410.)
- MESCHONNIC, HENRI, *Poetica del tradurre – cominciando dai principi*, in «Testo a fronte», XXIII (2013), a cura di MATALEDI NAZZARENO, pp. 5-26. (Citato a p. 424.)
- PERRONE-BERTOLOTTI, MARCELA, JAN KUJALA, JUAN R. VIDAL *et al.*, *How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading*, in «Journal of Neuroscience», v (2012), pp. 17554-17562. (Citato a p. 410.)
- PLOCK, VIKE M., *Good Vibrations: "Sirens," Soundscapes, And Physiology*, in «James Joyce Quarterly», XLIV/3-4 (2009), pp. 481-496. (Citato a p. 409.)
- RICE, THOMAS JACKSON, *The Distant Music of the Spheres*, in *Bronze by Gold: the Music of Joyce*, a cura di SEBASTIAN KNOWLES, New York, Galand Publishing Inc, 1999. (Citato a p. 408.)
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, *Sui diversi metodi del tradurre* [1813], in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di MORETTO GIOVANNI e SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2009. (Citato alle pp. 407, 426.)
- SPENCER, HERBERT, *First Principles* [1862], Cambridge, Cambridge University Press, 2009. (Citato a p. 410.)
- TOURY, GIDEON, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995. (Citato a p. 412.)
- WEAVER, JACK, *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings*, Gainesville, University Press of Florida, 1998. (Citato alle pp. 408, 413.)
- WITEN, MICHELLE, *James Joyce and Absolute Music*, London, Bloomsbury Academic, 2018. (Citato a p. 408.)

PAROLE CHIAVE

James Joyce; verbal music; Science of Rhythm; ritmo composto; parametri del suono; traduzione; *A Portrait of the Artist as a Young Man*; *Sirens*

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Arianna Autieri è dottoranda all'Università di Warwick (UK), e il suo progetto di ricerca è finanziato da CADRE (Centre for Arts Doctoral Research Excellence in Warwick). Le sue relatrici sono Chantal Wright e Christina Britzolakis. Nel suo progetto, Arianna si occupa di ricercare quali siano le caratteristiche musicali dello stile di certi episodi di *Ulysses* di James Joyce, e di verificare come differenti forme di musicalità possano essere riprodotte, assieme ai molteplici significati del testo, in traduzione. Precedentemente, si è laureata in Lingue Letterature Europee ed Extraeuropee all'Università Statale di Milano, con una tesi sulla traduzione delle musicalità della prosa di "The Dead", *A Portrait of the Artist as a Young Man*, and "Sirens", con i relatori Franca Cavagnoli e Alessandro Vescovi. Si è inoltre diplomata al Conservatorio G. Verdi di Milano. I suoi interessi di ricerca includono teoria e pratica della traduzione, traduzione sperimentale, World and Music Studies, musica, modernismo e James Joyce. I suoi articoli *A short insight into some linguistic musical patterns in the first chapter of A Portrait of the Artist as a Young Man, and their echoes in 'Sirens'* e *James Joyce e la 'verbal music'* sono stati recentemente pubblicati in «Il Tolomeo», xx (2018), e in «Letteratura e Letterature», XIII (2019). Inoltre, le è stato conferito il 2019 Giorgio Melchiori Grant dalla *James Joyce Italian Foundation*, e ha vinto una borsa di studio per partecipare alla Trieste Joyce School 2019. Arianna è membro della *James Joyce Italian Foundation* e della *International James Joyce Foundation*.

Arianna.Autieri@warwick.ac.uk

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ARIANNA AUTIERI, *La «verbal music» di James Joyce in traduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 407–429.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.

REPRINTS

HOPKINS. DUE SONETTI DEL 1877: APPUNTI SUL PARALLELISMO

ALESSANDRO SERPIERI

NOTA DELLA CURATRICE

Il saggio che «Ticontre» ripropone in questo numero è il primo di una serie di «Reprints» dedicati ad Alessandro Serpieri, figura centrale di anglista, letterato, semiotico, traduttore, scrittore, studioso, intellettuale a cavallo tra la seconda metà del Novecento e gli anni Duemila. *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo* compare in uno snello ma denso volume uscito per l'editore Patron di Bologna nel 1969,¹ nella collezione Testi e Saggi di Letterature Moderne, diretta da Carlo Izzo, Liano Petroni e Raffaele Spongano: la veste editoriale rilegata, curata ed elegante, contribuisce al fascino della raccolta di saggi in esso contenuti. *Hopkins – Eliot – Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, questo il titolo del volume, è dedicato ai tre poeti inglesi che il titolo stesso anticipa, Gerard Manley Hopkins, T.S. Eliot e W.H. Auden, figure che non sono legate allo stesso momento storico ma la cui lettura si compenetra, nell'analisi di Serpieri, a partire dal principio ordinatore del parallelismo poetico che proprio Hopkins, con mirabile capacità anticipatoria, intuisce e identifica criticamente nei *Diari*. Se, all'epoca dell'uscita del volume serpieriiano, Auden era ancora vivente, Eliot era scomparso solo pochi anni prima, mentre Hopkins, nato e vissuto in piena età vittoriana (1844-1889), grande sperimentatore del rapporto di feconda interazione tra segno e senso in poesia, destinato a restare incompreso nella propria epoca, era stato la 'scoperta modernista' degli anni Venti e Trenta del Novecento, ed era quindi 'coevo', in termini, per così dire, di ricezione, oltre che di sperimentazione, di alcuni testi centrali degli altri due, in primis la *Waste Land* eliotiana.

I *Saggi sul parallelismo poetico* sono un lavoro che possiamo far risalire ai primi anni della carriera accademica, e della vicenda di studioso, di Serpieri. In essi, la prospettiva strutturalista viene assunta a mirabile cifra di lettura di testi complessi, sorprendenti, splendidi, controversi come nuova misura «scientifica» di accesso alla letteratura. Si tratta di un orientamento che rivede e sfida la critica storicista e tematica, di lunga e anche gloriosa tradizione in Italia, aprendo a scenari inediti e a un respiro internazionale che imprimeranno un nuovo volto alla storia della critica nei decenni a seguire. La base semiotica è del resto più di un orientamento della critica letteraria, è un vero e proprio strumento critico che informerà, in modo non univoco e per gradi diversi, griglie ermeneutiche e prospettive interpretative, dalla critica psicanalitica a quella neostoricista, femminista, postcoloniale, decostruzionista e così via, e dal «linguistic turn» alla prospettiva interdisciplinare, che vede la letteratura interagire con scienza, medicina, storia, media,

¹ ALESSANDRO SERPIERI, *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo*, in *Hopkins – Eliot – Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, Bologna, Patron, 1969, pp. 13-61. Si ringrazia Patron Editore per aver autorizzato la ristampa del saggio.

antropologia sempre in funzione dei *segni*, inscindibili dai *sensi* possibili. Similmente, oltre che di grande acume e raffinatezza, di grande eclettismo sarà la produzione scientifica successiva di Serpieri.

All'interno del volume, la scelta è caduta sul saggio d'apertura dedicato a Hopkins per una serie di motivi. Il primo è legato al desiderio di rendere omaggio al grande poeta inglese, capace non già di sopravvivere al proprio tempo, quanto di anticipare il tempo che saprà accoglierlo, con una poesia dominata dal ritmo, sfuggente alla dogmaticità della metrica tradizionale ed estremamente consapevole nel tentativo, riuscito, di prodursi grazie all'armonico compenetrarsi di significante e significato, aspetto questo che ne rende davvero ardua la traduzione. Un verso come «There lives the dearest freshness deep down things», l'undicesimo del famoso sonetto *God's Grandeur*, dominato dall'allitterazione, figura retorica di ripetizione che è centrale nella poesia di Hopkins, illustra icasticamente tutti questi aspetti.

Il secondo motivo è inerente a quanto lo stesso Serpieri anticipa nella *Premessa* che apre il volume, e poi riprende all'interno del saggio prescelto, nella terza sezione, intitolata *Le pionieristiche meditazioni hopkinsiane sul parallelismo poetico*. Leggendo i *Diari* di Hopkins, Serpieri ravvisa infatti «la scoperta, assolutamente rivoluzionaria per i suoi tempi, dell'autonomia del sistema fonico e della struttura iconica nell'ambito di un artificio espressivo dominato inevitabilmente dal principio del parallelismo» (p. 449).

Ulteriore motivo della scelta del saggio di apertura per questo «Reprint» è legato al fatto che, all'interno del volume originario, la parte dedicata a Hopkins, in particolare proprio quella sui «sonetti gioiosi» presentata in questa riproposizione, è forse la più radicalmente sperimentale dal punto di vista del metodo critico, nel suo offrire una rigorosa analisi strutturalista focalizzata sulle figure di parallelismo poetico, specie nelle due sezioni intitolate *Il Parallelismo segreto di "The Starlight Night"* e *"Hurrahing in Harvest" e la figura conica anche a livello fonosimbolico*.

Hopkins è dunque l'ispiratore del paradigma prescelto per l'intero volume: il modello parallelistico, che è cifra della capacità di considerare «scientificamente» il lavoro letterario sulla base della consapevolezza della distinzione della funzione poetica dalle altre funzioni del linguaggio. In questo, suggerisce Serpieri, Hopkins anticipa il modello combinatorio di Roman Jakobson. Similmente, nella sezione del saggio intitolata «La teoria dello "inscape" e la poesia come sistema di parallelismi», il concetto di «inscape», principio epifanico centrale della concezione ontologica ed estetica di Hopkins, nelle parole di Serpieri, «il disegno irripetibile, il codice cifrato nel pluralismo delle cose» (p. 447) che la poesia riesce a cogliere, viene ricondotto «a quel fenomeno psicologico-linguistico che molti anni più tardi Sklovskij chiamerà "straniamento"» (p. 455).

Nei due sonetti analizzati, la struttura parallelistica viene rintracciata innanzitutto al livello del «rispecchiamento analogico fra la realtà naturale e la dimensione metafisica» (p. 438), organizzato non su una semplice e statica struttura binaria ma su mirabili parabole ascendenti e discendenti del verso e del suo senso. Il parallelismo (compositivo e formale) è la proporzione che genera il bello (anche semantico).

Il paradigma binario insito nell'idea di parallelismo – che in potenza potrebbe rivelarsi intrinsecamente 'manicheo', rigido, chiuso – nelle mani di Serpieri, e grazie alla

vivida, pulsante, prodigiosa testualità hopkinsoniana, si trasforma in un duttile, malleabile strumento semiotico di accesso allo stratificato potenziale semantico del testo. La lettura segue il movimento «elicoidale e paradossale» della scrittura di Hopkins e, pur nel rigore formale dell'analisi, restituisce un quadro per nulla riduttivo, capace quindi di sfuggire al dogmatismo metodologico e formale che un'analisi di questo tipo potrebbe favorire.

È utile, prima di passare alla lettura del saggio, soffermarsi su un punto del «ricordo» che Carla Locatelli, allieva di «Sandro», gli ha dedicato a pochi mesi dalla scomparsa, nel corso del Seminario AIA *Cultures, Literatures, and Languages in the Contact Zones* (Trento-Rovereto, 4-5 maggio 2017) a lui dedicato.² Locatelli ha detto che Serpieri «ci ha insegnato che non ci sono limiti alle lenti con cui studiare la letteratura: dal microscopio al telescopio, e che le lenti possono avere diversi colori»; un'osservazione, quest'ultima che richiama, forse non solo impressionisticamente, l'ancora hopkinsoniana «curtal sonnet» *Pied Beauty*. L'analisi offerta nel saggio che segue, puntuale e attenta, è squisitamente semiotica, l'attenzione al farsi del tessuto poetico è millimetrica e precisa, ma l'esito che sfocia nella considerazione dello «inscape» allarga la prospettiva fino alle stelle, letterali e metaforiche, del cosmo hopkinsoniano.

Non è un caso, del resto, che Serpieri citi più volte Marcello Pagnini nella premessa al volume che ospita il saggio; l'apertura alla «pragmatica della letteratura»³ sarà la cifra di questa scuola di studiosi e intellettuali che, nell'alveo degli studi anglistici italiani, saranno in grado di innovare la prospettiva teorica sulla letteratura in modo decisivo, dimostrando nei fatti l'inesauribilità del circolo ermeneutico. Nel rigore scientifico delle proprie analisi critiche, essi non si chiudono mai alla prospettiva univoca e restrittiva di un singolo orientamento, ma con curiosità e intelligenza interrogano il letterario, esperito nella acribia del segno, aprendosi (e aprendo) alle sue molteplici potenzialità di senso. Del resto, in un saggio di circa trent'anni dopo quello di seguito, Serpieri scriverà che «la parola letteraria non è solo forma e contenuto ma è, a mio parere, innanzitutto energia».⁴

FRANCESCA DI BLASIO – *Università di Trento*

² Il testo integrale del «ricordo» è di prossima pubblicazione nel volume *Cultural, Linguistic, and Literary Connections in English*, a cura di MARIA MICAELA COPPOLA, FRANCESCA DI BLASIO e SABRINA FRANCESCONI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, in stampa.

³ MARCELLO PAGNINI, *La Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980 (traduzione inglese MARCELLO PAGNINI, *The Pragmatics of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1987).

⁴ ALESSANDRO SERPIERI, *L'energia della parola letteraria*, in *La conoscenza della letteratura*, a cura di ANGELA LOCATELLI, Bergamo, Setante, 2002, pp. 13-25, a p. 21.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- COPPOLA, MARIA MICAELA, FRANCESCA DI BLASIO e SABRINA FRANCESCONI (a cura di), *Cultural, Linguistic, and Literary Connections in English*, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, in stampa. (Citato a p. 435.)
- PAGNINI, MARCELLO, *La Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980. (Citato a p. 435.)
- *The Pragmatics of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1987. (Citato a p. 435.)
- SERPIERI, ALESSANDRO, *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo*, in *Hopkins – Eliot – Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, Bologna, Pàtron, 1969, pp. 13-61. (Citato a p. 433.)
- *L'energia della parola letteraria*, in *La conoscenza della letteratura*, a cura di ANGELA LOCATELLI, Bergamo, Setante, 2002, pp. 13-25. (Citato a p. 435.)

HOPKINS. DUE SONETTI DEL 1877:
APPUNTI SUL PARALLELISMO

ALESSANDRO SERPIERI

THE STARLIGHT NIGHT

Look at the stars! look, look up at the skies!
O look at all the fire-folk sitting in the air!
The bright boroughs, the circle-citadels there!
Down in dim woods the diamond delves! the elves'-eyes!
The grey lawns cold where gold, where quickgold lies!
Wind-beat whitebeam! airy abeles set on a flare!
Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare! –
Ah well! it is all a purchase, all is a prize.

Buy then! bid then! – What? – Prayer, patience, alms, vows.
Look, look: a May-mess, like on orchard boughs!
Look! March-bloom, like on mealed-with-yellow shallows!
These are indeed the barn; withindoors house
The shocks. This piece-bright paling shuts the spouse
Christ home, Christ and his mother and all his hallows.
(24 febbraio 1877)

HURRAHING IN HARVEST

Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks arise
Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour
Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
Meal-drift moulded ever and melted across skies?

I walk, I lift up, I lift up heart, eyes,
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;
And, éyes, heàrt, what looks, what lips yet gave you a
Rapturous love's greeting of realer, of rounder replies?

And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
Majestic – as a stallion stalwart, very-violet-sweet! –
These things, these things were here and but the beholder
Wanting; which two when they once meet,
The heart rears wings bold and bolder
And hurls for him, O half hurls earth for him off under his feet.
(settembre 1877)

«The Starlight Night» e «Hurrahing in Harvest» fanno parte di una serie di dieci sonetti, quasi tutti di altissimo livello (ricordiamo, tra gli altri, «God's Grandeur», 23 febbraio, «The Sea and the Skylark» e il celebre «The Windhover», maggio, «Pied Beauty», estate), che Hopkins scrisse nel 1877, l'anno della sua ordinazione. La struttura del sonetto, soprattutto nello schema italiano da lui ripreso, si presta felicemente alla sua poetica del parallelismo fonico-semanticò e si presenta pertanto, a parte la grande ode pindarica sperimentata nel 76 in «The Wreck of the Deutschland», come la misura più congeniale alla sua arte. Un'altra importante serie di sonetti seguirà nel '79 (si ricordi «Duns Scotus's Oxford», «Henry Purcell», «Andromeda», «The Candle Indoors»); mentre l'ultima, molto significativa e tutta calata in un grande dibattito psicologico religioso, apparirà ai tormentati anni finali della sua vita, dall' '86 all' '89.

I sonetti del '77 sono stati giustamente definiti come i suoi sonetti «gioiosi», anche per distinguerli da quelli così arsi e febbrili, e così vicini alla analoga macerazione interiore degli «Holy Sonnets» di John Donne, che chiudono la «dark night of the soul» dell'ultimo Hopkins. E tuttavia sarebbe un'indebita semplificazione considerarli come una quieta parentesi, un miracoloso momento di equilibrio estrapolabile, per comodità di analisi tematica, dal resto della sua produzione poetica. Soprattutto a livello delle microstrutture, il codice espressivo di questi sonetti è lo stesso che il poeta impiega in tutta la sua opera. Se dunque mi riferirò prevalentemente, in questo studio, alla serie del '77, ciò sarà dovuto all'esigenza di tentare in maniera più organica la decodifica del sistema di un particolare periodo creativo; ma l'esame di certi paradigmi e di certe costanti strutturali, tutti riconducibili in ultima analisi alla sua poetica del parallelismo, investirà necessariamente l'intera opera di Hopkins.

Il sistema più evidente dei sonetti gioiosi è basato su un rispecchiamento analogico fra la realtà naturale e la dimensione metafisica, che non avviene tuttavia attraverso una individuazione statica di equivalenze ma si presenta dinamicamente nell'interazione di un movimento ascendente ed uno discendente, o meglio di una serie analogica di spinte ascendenti ed una contraria. Le serie risultano spesso straniate, in modo che la tessitura appare più ricca e complessa di quella che offrirebbe un parallelismo ripetitivo. Si veda l'uso molto singolare e significativo di «down», che molte volte non rappresenta il movimento discendente, ma la continuazione accentuata di quello ascendente, dell'«up»:

«The Starlight Night», 4:
Down in dim woods the diamond delves!
 («giù» nell'universo stellato)

«Hurrahing in Harvest», 5-6:
 I walk, I lift up, I lift up heart, eyes
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour.

Solo una volta, in «The Sea and the Skylark», dove il parallelismo fra l'ottava ascendente del volo della allodola e la sestina discendente della degradazione umana è chiaramente marcato, «down» ha un significato univoco e letterale (vv. 13-4: «Our make and making break, are breaking, *down* / To man's last dust...»). Altrimenti, questo avverbio

di grande risalto semantico tende ad essere usato non per indicare un semplice moto discendente (parallelistico all'ansia mistica di elevazione che trova spesso i suoi correlativi metaforici nel volo degli uccelli), ma piuttosto per connotare l'immanenza divina nelle cose («God's Grandeur», 10: «There lives the dearest freshness deep *down* things») oppure una fertile violazione («The Windhover», 12-3: «sheer plod makes plough *down* sillion / Shine»), o ancora un misterioso sperdimento («The Lantern out of Doors», 3-4: «where from and bound, I wonder, where, / With, all *down* darkness wide, his wading light?»). Il suo uso più tipico è, comunque, quello indicato più sopra, che aveva già trovato, nel segno del paradosso «metafisico», uno dei suoi migliori esempi all'inizio di «The Wreck of the Deutschland», II, 6-7: «The swoon of a heart that the sweep and the hurl of thee trod / Hard *down* with a horror of *height*» (corsivi miei).

Neanche il movimento ascendente segue una semplice direttrice semantica di elevazione, ma si presenta a grandi curve ed ellissi, come il volo del gheppio e dell'allodola. Hopkins non si cura mai di stabilire delle equivalenze statiche, e non lo fa nemmeno nel sonetto abbreviato «Pied Beauty», dove è quasi assente il ponte verbale epperò la tessitura eminentemente nominale si vivacizza in una tensione sostenuta. Il suo uso del parallelismo fonico-semantico obbedisce piuttosto all'esigenza di dinamizzare continuamente l'esperienza del parallelismo ontologico della realtà e di riprodurre nella cifra verbale l'ambiguità, o meglio la dualità, della cifra conoscitiva. I verbi di questo continuo scambio fra movimento ascendente e movimento discendente, le funzioni delle sue «figure» strutturali, sono riconducibili a tre categorie: 1) quella che indica un movimento sinuoso, elicoidale e apparentemente senza meta, fra terra e cielo; per portare solo pochi esempi: «Hurrahing in Harvest», 3-4 «has wilder, wilful-wavier / Meal-drift *moulded* ever and *melted* across skies»; «The Lantern out of Doors», 9-10: «*wind* / What most I may eye after...»; «The Sea and the Skylark», 5-7: «I hear the lark ascend, / His rash-fresh re-winded *new-skeinèd* score / In crisps of curl off wild winch *whirl*»; «The Windhover», 5-7: «...then off, off forth on swing, / As a skate's heel *sweeps* smooth on a bow-bend: the hurl and *gliding* / Rebuffed the big wind»; 2) quella che esprime concentrazione, caduta, immanenza: «God's Grandeur», 1: «The world is *charged* with the grandeur of God», 3-4: «It gathers to a greatness, like the ooze of oil / *Crushed*»; «The Windhover», 9-10: «Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here / *Buckle!*», e i due versi già citati del «Wreck», II, 6-7, con il verbo *trod*; 3) quella, infine, che indica una dilatazione, una crescita, o un'esplosione di luce e di forza: «God's Grandeur», 2: «It will *flame out* like *shining from* shook foil»; «The Windhover», 13-4 «...and bleu-bleak embers, ah my dear, / Fall, gall themselves, and *gash* gold-vermillion»; «Hurrahing in Harvest», 1-2: «now, barbarous in beauty, the stooks *arise* / *Around*».

Il doppio movimento che caratterizza il sistema dei sonetti del '77 non è dunque mai lineare, da punto a punto, ma si presenta elicoidale o paradossale (per inversione semantica), ed è il più adeguato vettore metaforico della magnifica, ma irriducibilmente ambigua, interrelazione fra terra e cielo. In questo continuo scambio di funzioni si possono individuare due paradigmi, rappresentati dai due sonetti prescelti: a) punto in basso (l'osservatore, e il suo muto interlocutore), cerchio in alto (il firmamento, la trascendenza), in «The Starlight Night», dove il mondo terreno, e soprattutto il momento della

mietitura e del raccolto della parabola evangelica, è iscritto nei cieli a incendiare metaforicamente le grandi cerchie metafisiche: rapporto dunque strutturalmente conico con vertice in basso a fare da riflettore analogico sul grande schermo dell'universo; predomina qui la funzione conativa; b) cerchio in basso (la natura, nel suo orizzonte e in tutte le sue forme circolari e coniche: le colline e soprattutto i covoni del recente raccolto), punto in alto (la direzione metafisica), in «Hurrahing in Harvest»: ancora rapporto conico, ma con vertice in alto; e predomina qui, non a caso, la funzione emotiva. Per esprimere il raptus analogico, il processo delle equivalenze e dei parallelismi nel periodo di più costante uso dell'immagine appagatrice del cerchio, Hopkins elaborò così due paradigmi tipici: avendo a disposizione solo il mondo fisico – il piano parallelo rimanendo sempre, per definizione, la grande incognita da cifrare – si servì del primo per «nominare» il campo metafisico attraverso un riflettore analogico che lo impreziosiva di straordinarie metafore naturali, e usò il secondo per «caricare» il campo fisico di una direzionalità e di un nuovo smalto di bellezza, in funzione del punto parallelo.

IL PARALLELISMO SEGRETO DI «THE STARLIGHT NIGHT»

In «The Starlight Night» l'accento è posto fin dall'inizio – vv. 1-2 – sulla funzione conativa del linguaggio. L'orientamento verso un interlocutore, per una compartecipazione ad un'esperienza emotiva intensa, è ben indicato da Hopkins stesso in una lettera a Bridges del 4 nov. 1882, dove egli spiega cosa intende per «bidding»: «the art or value of saying everything right *to* or *at* the hearer, interesting him, holding him in the attitude of correspondent or adressed [sic] or at least concerned, making it everywhere an act of intercourse – and of discarding everything that does not bid, does not tell» (e si noti proprio l'uso del verbo «to bid» al v. 9 di questo sonetto, qui più chiaramente nel senso di «to make a bid»). La funzione conativa viene rinforzata dall'urgenza emotiva testimoniata dall'uso quasi continuo degli esclamativi – ben tredici – fino al v. 11, fino a quando, cioè, non si è esaurito il montare progressivo verso la rivelazione, e la risoluzione, della segreta parabola evangelica che sottende, a mio parere, l'intera poesia: «These are indeed the barn». Nella sua grande edizione delle poesie di Hopkins, W. H. Gardner¹ si limita a fare una nota, a questo punto, con un semplice rimando: cfr. *Matteo*, XIII, 30, cioè la parabola del grano e della zizzania. Ne citerò solo la parte conclusiva: «Lasciateli crescere insieme tutti e due fino alla mietitura. Quando sarà il tempo della mietitura, dirò ai mietitori: 'Raccogliete prima la zizzania e legatela in fasci per bruciarla: il grano invece riponetelo nel mio granaio'». Va ricordato che il tema cristiano del raccolto è uno dei temi più ricorrenti di Hopkins, non solo per la sua base evangelica e sacramentale, ma anche per la similarità fonica che si pone fra «heaven» e «harvest», parallela all'altra coppia in lui tipica e che fornisce anche il titolo ad una delle poesie giovanili «heaven-haven»: v. per es. «The Wreck», XXXI, 8-9: «is the shipwreck then a / Harvest, does tempest carry thy grain for thee?»; «Carrion Comfort», 9: «Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear»; e tutto «Hurrahing in Harvest». Qui non appare «harve-

¹ G. M. HOPKINS, *Poems*, a cura di W. H. Gardner, Londra, 1948. Si veda anche, del Gardner, il lungo studio, *Gerard Manley Hopkins*, 2 voll., Londra, 1948-9.

st», ma il suo campo associativo è del tutto evidente nella sestina. A me sembra, già nella funzione conativa così insistente all'inizio («look» viene ripetuto tre volte nel 1 v. e di nuovo all'inizio del 2), che qui il poeta, più o meno consapevolmente, abbia compiuto una specie di *amplificatio*, potremmo dire sermonistica, sulla parabola di S. Matteo ritrovata analogicamente nella folgorazione di un campo metaforico. È un discorso tutto svolto per linee interne, analogiche, pertinenti all'asse della similarità, con rare sortite esterne, moralisticamente ermeneutiche (vv. 9 e 12).

Ma è anche, e soprattutto, per la sua rete associativa di metafore che il sonetto può esser letto come la trasposizione analogica della parabola del campo terreno, dove *devono* crescere insieme il grano e la zizzania, nel campo del firmamento: le stelle sono «fire-folk sitting in the air», come contadini in un campo; i loro vortici appaiono come «bright boroughs», borghi, e poi, per associazione, «circle-citadels». E si vedano ancora i «grey lawns» del v. 5 e, al v. 7, il turbinare delle stelle nel cielo reso con un'altra metafora da corte campagnola: «Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare». Ai vv. 11-13 l'analogia si fa esplicita: «March-bloom, like on mealed-with-yellow shallows! / These are indeed the barn: withindoors house / The shocks».

«Il regno dei cieli è simile a un uomo che aveva seminato del buon seme in un campo»: così ha inizio la parabola. Il poeta elimina il nesso dell'uomo e trasferisce la parabola dal campo terreno a quello stellare. E qui lavora per segreti parallelismi fonici e metaforici. La contemplazione della notte stellata non si esaurisce pertanto in un inno alla luce, alla dimensione ultraterrena – come si potrebbe concludere dopo un'affrettata lettura – perché in mezzo ai gloriosi geroglifici delle stelle – sempre associate alle spighe di grano anche per il nesso del colore comune, il giallo – gli si manifestano gli spazi neri e vuoti del male e dell'angoscia. Nei primi tre versi il poeta vede solo i disegni luminosi delle stelle, ma nel 4 e 5 gli appaiono le zone buie in cui quella luce è incastonata. Si instaura segretamente il parallelismo della parabola: la zizzania è divenuta un'assenza di luce, che, se concorre a rendere più sfolgorante la luce stessa, non per questo può essere dimenticata. Il processo analogico è qui probabilmente inconscio, ma Hopkins stesso ha altrove indicato come ciò avvenga in poesia. Non solo da un punto di vista metrico si possono dare in poesia «two different coexisting scansion», quella del metro normale e quella del contrappunto continuato a tale metro (v. lettera a Dixon del 5 ott. '78), ma il principio strutturale del parallelismo governa anche il tema manifesto e quello o quelli segreti di un componimento:

My thought is that in any lyric passage of the tragic poets [...] there are [...] two strains of thought running together and like counterpointed; the overthought that which everybody, editors, see [...] and which might for instance be abridged or paraphrased in square marginal blocks as in some books carefully written; the other, the underthought, conveyed chiefly in the choice of metaphors etc. used and often only half realized by the poet himself, not necessarily having any connection with the subject in hand but usually having a connection and suggested by some circumstance of the scene or of the story (lett. a Baillie, 14 genn. '83).

Il tema segreto di questo sonetto mi pare sufficientemente rivelato dalle associazioni fonologico-metaforiche. A partire dal v. 4 si manifesta la presenza del buio-zizzania:

«Down in dim woods the diamond delves! the elves'-eyes». Dopo la circolare, splendente sicurezza dei primi tre versi, il firmamento apre le sue voragini con quel sonante «Down» (fortemente allitterato ben sei volte nel verso) che rivela un pericoloso precipizio nei cieli, la presenza manichea del male nei fondali oscuri della notte che sono divenuti «dim woods» (ed è subito evidente l'associazione emotiva della paura); e la luce delle stelle, pur ancora sfavillante (v. la metafora «diamond»), tende ad inabissarsi in quella profondità (v. le cave di diamanti, «diamond-delves»; e in una prima stesura aveva scritto, più esplicitamente, «diamond wells»: ha scelto «delves», tuttavia, non solo perché arcaico, e più prezioso e ambiguo, ma anche perché allittera, nella dentale, con le parole precedenti, creando una sonorità che collabora semanticamente a rendere il nuovo pauroso effetto di eco che sonda, nel buio, quelle sorgenti di luce). Per paronomasia, «delves» chiama poi la successiva metafora delle stelle, «elves'-eyes», con un'ulteriore sovrimpressionazione che ribadisce l'inquietudine dei cieli: perché degli elfi si vedono solo gli occhi, lucenti indubbiamente, ma lucenti «fuori» da chissà quale volto sconosciuto; e anche perché gli elfi sono spiriti dell'aria della mitologia antica, benevoli certo, ma pagani, «altri» dal sicuro recinto analogico della città di Dio del v. 3.

Il quinto verso ripropone il brivido di paura (la zizzania) che corre parallelo al brivido mistico. Il campo delle stelle è di nuovo presentato come un ambiente ostile malgrado le ricchezze che contiene: v. «The grey lawns cold where gold, where quick-gold lies!», dove il procedimento parallelistico è più che mai evidente: «grey» chiamerebbe un altro metallo, il ferro, o forse il mercurio, che in inglese è «quicksilver» e attirerebbe il «quickgold» subito successivo; ma gli risponde, per opposizione, l'oro – «gold» – voluto anche, per più forte attrazione di contiguità fonologica, dal «cold» e ripetentesi in «quickgold», oro vivo caldo bruciante, per rendere più netta la dissimiglianza con «cold» a dispetto della somiglianza fonica. Le parole si attraggono e si respingono in uno spazio fonico-semanticamente che, magnetizzandole tutte, le rende inevitabili in un sistema di strutture omologhe. Qui le stelle sono paragonate all'oro anche per suggerimento analogico della precedente metafora che ne aveva fatto diamanti; e la rete associativa di preziosità e luminosità di gioielleria è forse responsabile della «piattezza» di questo verso (in confronto alla vertiginosità sonora del quarto) in cui il fondo dell'universo è come la lamina di metallo su cui si espongono, per impreziosirli nel contrasto, i gioielli: non a caso, il verbo finale è «lies». E quel verbo concorre anche a creare una pausa semantica, una stasi, dopo la quale la poesia si riaccende in un'altra misura.

I versi 6-7 formano un'altra coppia parallela, ma alla stasi, alle equivalenze ed alle opposizioni metaforiche delle precedenti coppie, si sostituisce un movimento, un incendio, un vortice, perché le prime due coppie (vv. 2-3 e 4-5) si incontrano in una sintesi mistica, che esalta l'atto della sublimazione di quella luce in quel vuoto (v. 6, primo emistichio), di quella luce in quel freddo (v. 6, sec. emistichio), secondo questo schema:

Wind-beat whitebeam! airy abeles set on a flare!
 a b c a c b

mentre il parallelismo fonologico sottolinea la simultaneità delle due esperienze che accostandosi si sublimano:

Wind - beat whitebeam

[wai²] [bi:] [wai] [bi:]

a b a b

E si noti la scelta calcolata di «abeles» per «white poplars» (Lat. mediev. *albellus*), pioppi bianchi, che già altre volte l'avevano affascinato – ma col loro nome più usuale –, come testimonia il *Journal*, 2 maggio 1866: «White poplars most beautiful in small grey spray-like leaf». Qui ha scelto «abeles» probabilmente perché richiama «Abel» (Abele) e rende così ancor più pregnante questo mistico incendio, l'immagine dell'innocenza che s'immola nella gloria metafisica. Proprio questa immolazione, d'altra parte, ribadita dall'espressione verbale «set on a flare» che riflette in maniera più cerimoniale l'intenzionalità aggressiva del più comune «set on fire», rende più evidente la presenza del male zizzania vista nei versi precedenti; e si ricordi la parabola che può aver suggerito l'immagine contraria: «Raccogliete prima la zizzania e legatela in fasci per bruciarla».

Dalle statiche costellazioni dei vv. 2-3 si è passati a questi vortici di fiamme stellari, dove il campo celeste sembra davvero partecipare, in senso manicheo ma anche più specificamente gesuitico (si pensi all'enfasi posta negli *Esercizi spirituali*, che Hopkins conosceva così bene, sull'evocazione parossistica e concorrenziale dei diavoli e dell'inferno), del dramma parallelistico del campo terreno. Poi, l'immagine degli alberi scossi dal vento e incendiati chiama, al v. 7, quella delle colombe, «flake-doves», viste come fiocchi di neve da alberi squassati: così «flake», in prima sede, si pone in stretto parallelismo, per opposizione semantica e per similarità fonica, con il «flare» che aveva chiuso il verso precedente. Le colombe – altra metafora delle stelle, naturalmente – si disperdono per un terrore campestre, riproponendo il brivido di paura del male, della zizzania del campo, rinforzato dalla allitterazione onomatopeica della [f] che trascrive lo svolazzare precipitoso delle ali: «sent floating forth at a farmyard scare».

Ma è l'ultimo brivido. L'ottavo verso è come un sospiro di sollievo nella sua articolazione discorsiva (prima frase non esclamativa) e segna il sicuro approdo parabolico delle metafore. Il raccolto è sicuro, il paradiso non è in pericolo. A saper «guardare» nei cieli non si trova un'incerta lotta manichea fra il bene e il male, perché il bene non vi cresce come il grano, ma è un valore già «destinato», immutabile: «it is all a purchase, all is a prize». Un premio che si può ottenere scegliendo, nel campo terreno, la sorte precaria ma, a mietitura avvenuta, sicura del grano che sarà riposto nel granaio divino. Si torna così, nel v. 9, alla rete metaforica dei diamanti, dell'oro, del valore; con la differenza che adesso quella ricchezza si è affrancata dal dramma parallelistico ed è presentata direttamente con la sua glossa morale. Come succede spesso nei sonetti di Hopkins (a parte eccezioni come, per es., «The Lantern out of Doors»), sono le metafore e le iperboli delle due quartine a costituire il momento più altamente parallelistico della sua arte, mentre nella sestina la tensione si acquieta e si risolve. Qui il risolversi della tensione può risultare anche da un rapidissimo esame di una certa tessitura vocalica del sonetto, dove, nell'ottava, risulta una opposizione vocalica abbastanza consistente, ben illustrata dal primo verso:

² È molto probabile, anche se naturalmente non dimostrabile, che a questa parola fosse attribuito da Hopkins in questo caso il valore fonetico del dittongo, d'altronde del tutto normale nell'uso poetico.

Look at the stars! look, look up at the skies!
 [u] [æ] [a:] [u] [u] [ʌ] [æ] [ai]

con un contrappunto fra la funzione conativa di turbamento e la realizzazione del campo analogico del trascendente, che si ritroverà, variato, nei versi successivi, nell'opposizione fra vocale oscura – [u] [o] e dittongo [ou] – e vocale chiara – [a] [æ] e dittongo [ai] –, che riproduce a livello acustico l'opposizione semantica buio-luce. Nella sestina si assiste, invece, ad un risolversi dell'opposizione per mezzo di una dittongazione [au] e [æ/ou] talmente evidente già nelle rime *vows / boughs / house / spouse* e *sallows / hallows* – da non richiedere un'ulteriore esemplificazione.

Ma torniamo a vedere la conclusione del sonetto. Al decimo verso ritorna urgente la funzione conativa («Look, look...»), questa volta per introdurre non più il rapimento della contemplazione, che aveva poi disserrato paurosi abissi metafisici, ma la certezza miracolosa della ricompensa finale, con la maturazione del raccolto. E qui siamo esplicitamente nella parabola terrena di Matteo. I versi 10-11 offrono ancora, è vero, una serie di metafore vistose delle stelle, ma esse sono così familiarmente naturali – *May-mess* (a parte il probabile suggerimento sacramentale per «mass»), *orchard boughs*, *March-bloom*, *mealed-with-yellow sallows* (che, in «yellow», richiama il «gold» del v. 5, ma non più freddo) –, così legate al processo della fioritura, della maturazione e del raccolto, che è difficile iscriverle ancora nei cieli. La funzione conativa si trasforma pertanto, al v. 12, in funzione didattico-parabolica, che si porta dietro la sua rete associativa domestica e dimessa: si veda l'assoluto, apodittico equilibrio del verso, che contrasta tuttavia con l'ambiguità sintattica di «house / The shocks» e con l'ambiguità lessicale di «shocks»; *covoni* certamente, ma anche *spaventì* – che richiamerebbe i brividi dell'ottava, ora chiusi sotto chiave nella casa del Signore. E negli ultimi due versi il firmamento torna ad essere il borgo e la cittadella (v. 3), la palizzata e il granaio di Dio: superato ormai il dramma parallelistico, la parabola avendo raggiunto il suo esito ideale (quel tempo della mietitura che è ancora di là da venire in S. Matteo), la notte diventa la splendente inferriata che recinge e si noti la forte concretezza del verbo «shuts [...] home» – il Paradiso. La palizzata è definita «piece-bright», con una tipica ambiguità fonico-semantica: «piece» = moneta = oro = valore (v. i versi 5, 8, 9); ma indubbiamente dietro «piece» c'è l'omofono «peace» = pace, indisturbata serenità del vero regno finale, quando il granaio sarà già pieno di tutto il raccolto, immutabile, protetto da una palizzata che lo esime da qualsiasi parallelismo, e soprattutto da quello che vede crescere insieme, nella drammaticità del tempo, il grano e la zizzania.

In chiusura di questa investigazione del possibile tema segreto del sonetto, che è risultata dalla ricostruzione del sistema icastico collegata a quella del sistema fonico, sarà forse utile ricapitolare il disegno strutturale. Le due quartine sono incorniciate fra la funzione conativa del primo verso e quella apodittica dell'ottavo. Il nucleo del primo è costituito da un parallelismo ripetitivo («look, look up») che sottolinea l'urgenza della comunicazione; ma è il nucleo del secondo verso ad istituire l'intero campo metaforico della poesia: «O look at all the *fire-folk* sitting in the air». La coppia centrale stabilisce infatti il parallelismo fra la luce delle stelle e il mondo campestre; e mentre *fire* chiamerà nei versi successivi «bright» «diamond», «gold», «flare», «mealed-with-yellow», «piece-bright»,

folk chiamerà «boroughs», «circle-citadels», «lawns», «whitebeam», «abeles», «farmyard», «orchard», «barn», «shocks», «paling»: vale a dire, quasi tutta la tessitura nominale del sonetto. Nel v. 3 c'è il primo travasamento della coppia in due emistichi metaforici, reciprocamente parallelistici. Nel quarto lo schema viene variato con fortissima allitterazione, ma il nucleo del verso è ancora costituito da una coppia, e questa si trova ancora al centro: «Down in dim woods the *diamond delves!* the elves'-eyes!», dove «diamond» si riferisce alla rete associativa della luce e «delves», per opposizione, indica oscuri precipizi, sempre nel paradigma campestre. La serratura semantica è ancora al centro nel v. 5, «The grey lawns *cold* where *gold*, where quickgold lies!», dove la coppia è antinomica come nel verso precedente, ma con i termini in ordine inverso: diamond (a) delves (b) – cold (b) where gold (a). Nel v. 6, come già nel 3, si hanno di nuovo due emistichi nettamente separati, internamente e reciprocamente parallelistici, ma sempre dipendenti dal campo metaforico stabilito dalla prima coppia *fire-folk*: continuano infatti il gioco di luce e le immagini campestri. Qui, però, le opposizioni sono fortemente dinamicizzate: le antinomie dei versi 4-5 stanno trovando una soluzione mistica. Nel v. 7 lo schema (e si intende sempre anche lo schema fonologico) è variato come nel 4, ma ancora nell'ambito del parallelismo istituito dalla prima coppia. Per quanto riguarda la sestina, il v. 9 ripropone due emistichi internamente parallelistici, mentre i versi 10 e 11 presentano uno stretto riflesso di funzioni, con cerniera metaforica in *May-mess* che risponde, alla prima coppia, ancora «barbarica», *fire-folk*. Gli ultimi tre versi, così maestosi e mirabilmente prosastici negli *enjambements*, confermano come tutte le tensioni parallelistiche siano state ormai risolte.

In «The Starlight Night», dunque, oltre la consueta struttura parallelistica a livello fonologico-sintagmatico-metaforico, c'è un altro segreto parallelismo fra la parabola evangelica e l'indiretta metaparabola del sonetto-sermone: il parallelismo ontologico della parabola si contempla, si drammatizza e si risolve nel parallelismo del linguaggio che ne trasferisce mirabilmente le tensioni nel suo proprio campo.

«HURRAHING IN HARVEST» E LA FIGURA CONICA ANCHE A LIVELLO FONOSIMBOLICO

In «Hurrahing in Harvest» il tempo del raccolto è obiettivamente presente: siamo nel settembre del 1877. Il poeta doveva annotare in seguito: «The Hurrahing sonnet was the outcome of half an hour of extreme enthusiasm, as I walked home one day from fishing in the Elwy». È la poesia più gioiosa di Hopkins, quella dove è più libera e incondizionata la funzione emotiva e dove si rivela con straordinaria chiarezza la sua poetica dello «inscape». Il tempo del raccolto è il tempo della destinazione finale del mondo naturale: il rapporto terra-cielo non conosce qui, come nel sonetto precedente, il parallelismo ontologico del bene e del male, ma si risolve nell'esaltazione dei circoli naturali, di una serie di risposte tutte «circolari» (v. 8) all'impulso lirico verticale verso il cielo. Le figure metaforiche centrali sono pertanto quelle del cerchio e del cono. Il raccolto metafisico lo fa qui l'uomo, il poeta, il «beholder» (v. 11): «to glean our Saviour» (v. 6). Non c'è qui, come in «The Starlight Night», una parabola che invada la realtà terrena e quel-

la celeste in un drammatico confronto internamente e reciprocamente parallelistico, ma il processo opposto, non segretamente deduttivo ma trionfalmente induttivo: l'avvenire, cioè, di uno «inscape», una visione, che partendo dal meraviglioso naturale include nella «sua» parabola linguistica la parabola di Dio, attraverso una gioiosa informazione interiore.

Facciamo ora un breve sondaggio della tessitura fonologica-sintattica-metaforica del sonetto, senza soffermarci sulle fin troppo evidenti, come sempre in Hopkins, allitterazioni ed assonanze nei singoli versi:

v. 1
 Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks arise
 a b c / c d a b

Dallo «statement» diretto iniziale si passa all'iperbato emozionale della prima apertura lirica, in cui si presenta, in posizione centrale come nel secondo verso del precedente sonetto, il nucleo semantico costituito dalla coppia metaforica parallelistica e antinomica: *barbarous in beauty*. Anche qui, come in «The Starlight Night», l'intera composizione può essere letta come una struttura ruotante intorno alla prima coppia metaforica e risolventesi in una sublimazione, in senso cristiano, della natura «pagana» istituita da quel campo associativo di metafore.³

vv. 1-2 (equivalenze ritmiche e fonologiche)
 bárbarous in béauty lovely béhaviour
 [ba:] [i] [bj] [lʌ] [i] [bi] [viə]
 (e opposizione semantica: barbarous-lovely)

vv. 2-3 (equivalenze fonologiche)
 behaviour
 [i] [eivjə]
 wilful-wavier
 [i] [eivjə]

vv. 2-5 (equivalenza metaforica)
 wind-walk I walk

v. 5 (funzione emotiva)
 I I I
 (cfr. la funzione conativa in «The Starlight Night», 1: Look...look, look up)

(tessitura dei fonemi vocalici neutri e di quello anteriore)
 I walk, I lift up, I lift up heart, eyes
 [ai] [ə] [ai] [i] [ʌ] [ai] [i] [ʌ] [a:] [ai]

vv. 5-7 (equivalenze miste)

³ Il tema della bellezza naturale, che risulta «barbara» in confronto con la bellezza metafisica, è d'altronde tipico di tutta la produzione hopkinsiana: v. per es. «The Leaden Echo and the Golden Echo» (1882) e «To what serves Mortal Beauty» (1885).

heart, eyes
 a b
 eyes, heart, what looks, what lips
 b a c d c d

vv. 1-8-9 (equivalenze fonologico-semantiche con risoluzione della prima coppia metaforica)

barbarous in beauty
 [a:] [ə] [ə] [i] [j] [i]
 rapturous love's greeting
 [æ] [ə] [ə] [ʌ] [i:] [i]
 azurous hung hills
 [æ] [ə] [ə] [ʌ] [i]

vv. 1-4-10 (equivalenze fonologico-semantiche)

stooks skies
 [st] [sk]

Majestic - as a stallion stalwart

[st] [st] [st]

È interessante notare inoltre come la tessitura nominale del sonetto sia formata prevalentemente di plurali: *stooks, wind-walks, clouds, skies, eyes, heavens, looks, lips, replies, hills, things, wings, feet*. La natura è plurale, «pied» dirà altrove, barbara, vorticante, parallelistica, analogistica. Non esiste *una* risposta della natura al «beholder», ma una molteplicità, una rotondità di risposte (v. 8: «rounder replies»). Il singolare è usato solo quando la natura è vista infine come supporto di Dio: v. 9, «And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder»; e l'eccezionalità di questo singolare è sottolineata dalla sua scarsa grammaticalità (ci si aspetterebbe «shoulders», anche perché riferito al plurale «hills»). L'altro singolare è il «beholder» – che non a caso rima proprio con «shoulder» –, l'individuo, la monade, che può scoprire lo «inscape», il disegno irripetibile, il codice cifrato nel pluralismo delle cose: di quelle cose sorde (v. 11, «These things, these things»), la cui piattezza espressiva, in confronto al gran concerto fenomenico che precede, sta proprio a ribadire, nel punto nevralgico della visione, il senso della pluralità e della confusione del mondo fisico e oggettivo, quando esso non sia visto e riferito al mondo metafisico (cfr. nella stessa chiave la lunga numerazione di oggetti in apertura di «The Leaden Echo»). Il sonetto è piuttosto complesso nella sua struttura fonologico-metaforica, ma uno studio dell'articolazione vocalica tutta tesa nell'opposizione e nella dittongazione dei fonemi [a] [i] può aiutare a comprendere quella figura conica, con vertice in alto, che avevamo indicato più sopra. I due fonemi, infatti, stanno consistentemente ad indicare la base e il vertice dei covoni di grano, delle colline e della volta del cielo, e gli stimoli emotivi che tendono verso l'alto, per l'analogia che si stabilisce fra altezza naturale e articolazione linguale. La loro interrelazione è evidente in ogni verso. Basti qualche esempio centrale, ottenuto istituendo delle analogie foniche impressionistiche per classi abbastanza elastiche di livello articolatorio assimilate sulla base della relativa elevazione linguale: [a:], [ʌ], [æ], [ə] – *summer, barbarous, lovely, sack, up, heart, rapturous, azurous, hung, majestic, stallion*; [i], [i:], [j] – *beauty, wind, silk, wilful, meal, drift,*

lift, glean, lips, greeting, hills, wielding, majestic, sweet, meet, things, wings, feet; [ai] – arise, wilder, skies, I, eyes, replies, violet. Si crea un movimento fonologico-semanticò di continua verticizzazione. L'esempio piú interessante, da un punto di vista fonosimbòlico, si ha forse al decimo verso, dopo che, come s'è visto, la natura pluralistica si è risolta nel singolare «shoulder»:

Majestic - as a stallion stalwart, very-violet-sweet
 [ə][st][i] [st][æ] [st] [i] [ai] [i:]

Il singolare risponde, anche a livello fonologico, al pluralismo pagano dei covoni del primo verso:

barbarous in beauty, the stooks arise
 [a:][ə][ə] [i] [i] [i] [st] [ai]

In entrambi i casi il movimento è ascensionale, dalla [a] verso la [i]. Il paragone introdotto da «as» può essere considerato, come «barbarous in beauty» lo era dei covoni di grano, un'illustrazione fonosimbòlica (e per questo anche di ambigua significazione metaforica) della spalla di Dio, «Majestic», vero perno fonologico-semanticò del sonetto, che contiene l'articolazione della [a] e della [i] intorno al gruppo consonantico centrale [st] già presente in «stooks»: i fonemi in questione, infatti, vengono ripetuti e reiterati nel paragone fino alla massima elevazione della [i:] di «sweet».

Va infine notato come i verbi di maggior rilievo non siano mai descrittivi o retorici, ma dinamici ed epifanici: *arise, lift, glean, wielding, meet, rears, hurls*; tranne l'ultimo, tutti significativamente nell'articolazione [i], a ribadire la direzione semantica dell'intero sonetto. L'alternanza dei due fonemi vocalici centrali [a] e [i], piattezza e verticizzazione dell'esperienza emotiva, insieme all'uso costante delle liquide e semiconsonantiche [l], [r], [w], e delle bilabiali [b], [m], ripete a livello fonosimbòlico l'immagine dei covoni, cui risponderà poi quella delle colline; mentre il gruppo [st] fa da perno fortemente statico al movimento ascensionale della figura conica.

LE PIONIERISTICHE MEDITAZIONI HOPKINSIANE SUL PARALLELISMO POETICO

Come è noto, Hopkins ci ha lasciato in alcuni scritti giovanili, nelle lettere, nel *Journal* e in una serie di appunti presi per delle lezioni di retorica, delle straordinarie indicazioni sul principio del parallelismo in poesia e sullo «inscape». Lo studio dei due sonetti qui presentati potrà forse trovare una conclusione pertinente in un sondaggio per quanto affrettato delle sue meditazioni estetiche, al fine di mostrare come una lettura strutturale della sua poesia sia quella implicitamente auspicata dallo stesso Hopkins negli scritti teorici. La sua poesia si può studiare con un approccio critico moderno usando, se non la stessa terminologia (di cui il poeta lamentava la difettosità nel suo dialogo platonico del 1865: «...terminology in this baby science is defective»),⁴ gli stessi principi della sua

⁴ *The Journals and Papers of G. M. Hopkins*, a cura di H. House, Londra, 1959, p. 106.

poetica elaborati nei saggi giovanili; ed è un caso che non ha riscontro nell'Ottocento, perlomeno in Inghilterra.

La «figura fonica» reiterativa, nella quale egli identificava il principio costitutivo della poesia, è emersa abbastanza chiaramente, anche a livello dei principali fonemi vocalici, sia nel primo sonetto (opposizione [u] [a], con successiva risoluzione e dittongazione nella sestina) che, soprattutto, nel secondo (alternanza [a] [i] e verticizzazione nei verbi: [ai] [i:]). Il significato parafrasabile è di scarso interesse. Quello che più conta è la figura fonica in cui sono inserite le microstrutture semiologiche altamente parallelistiche e scarsamente grammaticali che costituiscono il campo magnetico dello idioletto hopkinsiano. Egli ne era lucidamente consapevole quando annotava negli appunti presi per le sue lezioni di retorica a Roehampton nel 1873-4:

Poetry is speech framed for the contemplation of the mind by the way of hearing or speech framed to be heard for its own sake and interest even over and above its interest of meaning. Some matter and meaning is essential to it, but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake. (Poetry is in fact speech only employed to carry the inscape of speech for the inscape's sake – and therefore the inscape must be dwelt on. Now if this can be done without repeating it *once* of the inscape will be enough for art and beauty and poetry but then at least the inscape must be understood as so standing by itself that it could be copied and repeated. If not / repetition, *oftening, over-and-overing, aftering* of the inscape must take place in order to detach it to the mind and in this light poetry is speech which alters and oftens its inscape, speech couched in a repeating figure and verse is spoken sound having a repeating figure). Verse is [...] speech wholly or partially repeating the same figure of sound. Now there is speech which wholly or partially repeats the same figure of grammar and this may be framed to be heard for its own sake and interest over and above its interest of meaning.⁵

Pur non mancando forse l'influsso del suo maestro di Oxford, Walter Pater, al quale risale la teoria estetica della contemplazione per la mera gioia di contemplare,⁶ questo discorso estremamente condensato, che viene al termine di una lunga gestazione teorica, non va certo inteso come un altro manifesto tardo-ottocentesco – se mai più sofisticato e complesso – dell'arte per l'arte, ma piuttosto come la scoperta, assolutamente rivoluzionaria per i suoi tempi, dell'autonomia del sistema fonico e della struttura iconica nell'ambito di un artificio espressivo dominato inevitabilmente dal principio del parallelismo.

Fin da studente, Hopkins era andato enucleando i termini della sua poetica, subendo, com'è naturale, in un primo momento, l'influsso del prevalente preraffaellismo ed estetismo del tempo, e in particolare quello del Pater (di cui, comunque, avrebbe in seguito rifiutato la visione della natura in perpetuo flusso), ma concentrandosi ben presto, per felice intuizione, sulla struttura formale della poesia, alla ricerca di fondazioni «scientifiche» su cui edificare una critica quanto più possibile oggettiva. All'inizio dell'esercitazione «On the Signs of Health and Decay in the Arts» del 1864 rimaneva nell'ambito

⁵ *The Journals*, cit., p. 289.

⁶ Cfr. *Appreciations: with an Essay on Style*, Londra, 1907, 3 ed., pp. 62-3.

dell'estetica contemporanea: «Truth and beauty then are the ends of Art: but when this is said it may be added that Truth itself is reducible probably to the head of Beauty».⁷ Ma subito dopo, cercando la causa del senso del bello, la individuava nel paragone, che poi sarà definito più comprensivamente come relazione, per sfociare quindi nella formulazione, dapprima approssimativa e in seguito sempre più perentoria, del principio del parallelismo:

It is enough to say that it is believed this cause is comparison, the apprehension of the presence of more than one thing, and that it is inseparable in a higher or lower degree from thought. We may perhaps make four degrees or dimensions of it, of which each, as in mathematics, exists and is implied in the dimension above it; these will be those drawn from the comparison (i), of existence with non-existence, of the conception of a thing with the former absence of the conception; – this is an inseparable accident of thought; (ii), of a thing with itself so as to see in it the continuance of law, in which is implied the comparison of continuance of law with non-continuance; instances of this kind are a straight line or a circle; (iii) of two or more things together, so as to include the Principles of Dualism, Plurality, Repetition, Parallelism, and Variety, Contrast, Antithesis; (iv) finite with infinite things, which can only be done by suggestion; this is the ἀρχή of the Suggestive, the Picturesque and the Sublime. Art is concerned with the last two of these classes...⁸

Il principio del parallelismo, che costituirà il sistema della sua poetica e della sua poesia, è qui presentato, nella formulazione estremamente comprensiva, a livello dell'articolazione stessa del pensiero, e in seguito sarà studiato soprattutto nell'aspetto fonologico e metrico, in una sorprendente prefigurazione del principio binaristico sviluppato dalla teoria dell'informazione e investigato dalla linguistica strutturale. Subito dopo, la bellezza viene identificata in «the establishment of relation».⁹ La investigazione di questa «relazione» è quindi posta a fondamento di una critica che voglia essere, più che impressionistica, scientifica:

...some scientific basis of aesthetical criticism is absolutely needed; criticism cannot advance far without it; and at the beginning of any science of aesthetics must stand the analysis of the nature of Beauty.¹⁰

Quindi il giovane Hopkins poneva per la prima volta la distinzione, di capitale importanza, fra bellezza cromatica e bellezza parallelistica, che in seguito chiamerà diatonica:

Proportion having been found to be the source or the seat of Beauty, it will appear that accordingly as proportion is expressed is the character of the beauty which follows from it. And it can be expressed in two ways, by interval or by continuance. Both seem really to be expressions of proportion, though it is generally associated with the former, to our ideas. The division then is of abrupt and gradual, of parallelistic and continuous, of intervallary and chromatic, of quantitative

⁷ *The Journals*, cit., p. 74

⁸ *The Journals*, cit., p. 74.

⁹ *The Journals*, cit., p. 75.

¹⁰ *The Journals*, cit., p. 75.

and qualitative beauty. The beauty of an infinite curve is chromatic, of a system of curves parallelistic...¹¹

Nel saggio «The Origin of our Moral Ideas» del 1865, scritto forse per Pater, che era divenuto «Fellow» del «Brasenose College» a Oxford l'anno precedente, tornava su questi concetti, mostrando di aver già optato implicitamente, perlomeno per quanto attiene le arti che si svolgono nel tempo – come la poesia –, per la bellezza parallelistica fondata su intervalli marcati:

Beauty lies in the relation of the parts of a sensuous thing to each other, that is in a certain relation, it being absolute at one point and comparative in those nearing it or falling from it. Thus in those arts of which the effect is in time, not space, it is a sequence at certain intervals – elementarily at least.¹²

E in un abbozzo di dramma, *Floris in Italy*, del 1864-5, si incontra lo stesso concetto: «Beauty it may be is the meet of lines, / Or careful-spacèd sequences of sound».

In un altro breve saggio dello stesso anno, «Poetic Diction», la formulazione della sua estetica sembra già del tutto matura. Il carattere più pertinente della poesia gli si rivelava nella sua qualità strutturale, e quest'ultima si risolveva nel principio del parallelismo, ancora distinto in cromatico e marcato, ma ormai definitivamente assunto nella sua seconda accezione relativamente alla struttura ritmica, metrica, allitterativa e rimematica della poesia, in quanto distinta dalla struttura della prosa:

But what the character of poetry is will be found best by looking at the structure of verse. The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism. The structure of poetry is that of continuous parallelism, ranging from the technical so-called Parallelisms of Hebrew poetry and the antiphons of Church music up to the intricacy of Greek or Italian or English verse. But parallelism is of two kinds necessarily – Where the opposition is clearly marked, and where it is transitional rather or chromatic. Only the first kind, that of marked parallelism, is concerned with the structure of verse – in rhythm, the recurrence of a certain sequence of syllables, in metre, the recurrence of a certain sequence of rhythm, in alliteration, in assonance and in rhyme.¹³

Secondo la lucida definizione di Roman Jakobson, «la funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione».¹⁴ Si può dire che Hopkins preannunciasse questo concetto con una geniale intuizione subito successiva alla citazione appena riportata, sostenendo che si doveva proprio a quel principio strutturale della ricorrenza (o parallelismo), essenziale alla poesia, l'automatico allineamento del sistema semantico e cognitivo del poeta su un'analogia base parallelistica, con l'inevitabile compromissione del meccanismo combinatorio nell'ambito del principio di equivalenza, in un isomorfismo globale:

¹¹ *The Journals*, cit., pp. 75-6.

¹² *The Journals*, cit., p. 80.

¹³ *The Journals*, cit., p. 84.

¹⁴ ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, trad. dall'inglese di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, 1966, p. 192.

Now the force of this recurrence is to beget a recurrence or parallelism answering to it in the words or thought and, speaking roughly and rather for the tendency than the invariable result, the more marked parallelism in structure whether of elaboration or of emphasis begets more marked parallelism in the words and sense. And moreover parallelism in expression tends to beget or passes into parallelism in thought.¹⁵

Dello stesso anno (porta la data finale 12 maggio 1865) è il più lungo di questi saggi del suo periodo universitario, «On the Origin of Beauty: a Platonic Dialogue». In forma dialogica, e perciò con più ampio uso di chiarificazioni, digressioni ed esemplificazioni, Hopkins torna ancora una volta a discutere il concetto del bello e a sondare la peculiare qualità strutturale della poesia. L'assunto pregiudiziale è sempre lo stesso, fornire basi scientifiche allo studio della poesia; pur se «Criticism [...] in matters of taste cannot be judicial».¹⁶ La bellezza è relazione:

The beauty we find is from the comparison we make of the things with themselves, seeing their likeness and difference...¹⁷

E l'unità della poesia è unità non tematica ma strutturale:

'Stay' said Hanbury, 'what is structural unity?' 'Well, a sonnet is an instance. It must be made up of fourteen lines: if you were to take a line out, that would be an important loss to the structural unity'.¹⁸

La rima viene indicata come il compendio del principio parallelistico:

'Yes' said Middleton. 'In fact it seem to me rhyme is the epitome of your principle. All beauty may by a metaphor be called rhyme, may it not?'.¹⁹

E questa è una ripresa di un concetto già espresso in «The Origin of Our Moral Ideas»:

In art we strive to realise not only unity, permanence of law, likeness, but also, with it, difference, variety, contrast: it is rhyme we like, not echo, and not unison but harmony.²⁰

Ribadita la distinzione fra bellezza diatonica e bellezza cromatica («The diatonic scale, you know, leaves out, the chromatic puts in, the half-notes»²¹), egli tornava a studiare il parallelismo, e questa volta, significativamente, lo riferiva *soltanto* alla bellezza diatonica:

15 *The Journals*, cit., pp. 84-5.

16 *The Journals*, cit., p. 86.

17 *The Journals*, cit., pp. 90-1.

18 *The Journals*, cit., pp. 99-100.

19 *The Journals*, cit., p. 102.

20 *The Journals*, cit., p. 83.

21 *The Journals*, cit., p. 104.

Parallelism then, that term being now understood, we put under the head of diatonic beauty; under that of chromatic beauty come emphasis, expression (in the sense it has in Music), tone, intensity, climax, and so on.²²

Tutti i caratteri strutturali della poesia pertengono al principio del parallelismo:

...rhythm, metre, rhyme, alliteration, assonance, and whatever other structural properties may belong to verse, are cases of strictly regular parallelisms.²³

Ne consegue che il significante e il significato fanno parte di un sistema semiologico che non consente disinvolute distribuzioni di funzioni:

In writing this poem Shelley must either have put before his mind an idea which he wishes to embody in words, namely, as we said before, the place of memory in love, or else the idea rose in the forms of expression which we read in the poem in his mind, thought and expression indistinguishable. The latter I believe to be the truer way of regarding composition...²⁴

Una breve lirica di Shelley è quindi vista come «a system of parallelisms», e il suo studio è inteso a individuare «the subordination of parallelism to parallelism».²⁵ La conclusione è perentoria, ma ampiamente dimostrata:

As soon as composition becomes formal and studied, that is as soon as it enters the bounds of Art, it is curious to see how it falls into parallelisms.²⁶

«Rhythm and the other structural parts of Rhetoric – verse» è il titolo di una serie di appunti stesi quasi certamente fra il 1873 e il 1874 quando Hopkins fu professore di retorica al collegio di Manresa House a Roehampton. Il frammento «Poetry and verse», di cui si è riportata più sopra un'ampia citazione, fu scritto verosimilmente nello stesso periodo. Sono gli ultimi suoi scritti teorici che ci rimangono, a parte le lettere, così ricche di spunti critici e di investigazioni nel campo metrico e ritmico. Eppure egli ambì sempre ad una teoria estetica sistematica, e negli ultimi anni della sua vita sembrò perfino tenerci più che alla sua poesia, come indica un appassionato brano di una lettera a Dixon datata 27 genn. 1887:

I have done some part of a book on Pindar's metres and Greek metres in general and metre in general and almost on art in general and wider still, but that I shall ever get far on with it or, if I do, sail through all the rocks and shoals that lie before me I scarcely dare to hope and yet I do greatly desire, since the thoughts are well worth preserving: they are a solid foundation for criticism. What becomes of my verses I care little, but about things like this, what I write or could write on philosophical matters, I do; and the reason of the difference is that the verses stand or fall by their simple selves and, though by being read they might do good, by being unread they do no harm; but if the other things are unsaid right they will be said by somebody else wrong, and that is what will not let me rest.

22 *The Journals*, cit., p. 106.

23 *The Journals*, cit., p. 108.

24 *The Journals*, cit., pp. 109-110.

25 *The Journals*, cit., p. 110.

26 *The Journals*, cit., p. 113.

Negli appunti del '73-4 egli aveva, comunque, già raggiunto una piena maturità teorica, esprimendo delle idee ben «degne di essere preservate». Non più chiamato da impegni o provocazioni scolastiche a formulare i principi generali di una estetica, ma dovendo piuttosto, per il compito specifico del suo insegnamento di retorica (anche se allora quella denominazione si riferiva principalmente allo studio dei classici), cimentarsi con una classificazione e definizione quanto più possibile tecnica degli elementi strutturali del procedimento poetico, egli fornì alcune indicazioni di straordinario interesse. «Definition of verse – Verse is speech having a marked figure, order / of sounds independent of meaning and such as can be shifted from one word or words to others without changing. It is *figure of spoken sound*», annotava all'inizio del primo scritto:²⁷ un giudizio che, come altri, acquista maggior spicco se inserito nel clima poetico del suo tempo e soprattutto in quello della poesia sacra in cui egli pur sempre si muoveva.²⁸ Quel che segue, comunque, è ben più importante in quanto, pur non nominandolo, riprende il principio del parallelismo e lo svolge con estrema chiarezza in relazione prima al campo fonologico e quindi a quello grammaticale:

That it may be marked it must be repeated at least once, that is / the figure must occur at least twice, so that it may be defined / Spoken sound having a repeated figure [...] Beyond verse as thus defined there is a shape of speech possible in which there is a marked figure and order not in the sounds but in the grammar and this might be shifted to other words with a change of specific meaning but keeping some general agreement, as of noun against noun, verb against verb, assertion against assertion etc., e. g. Foxes (A) have (B) holes (C) and birds of the air (A') have (B - not B' here) nests (C') [...] This is *figure of grammar* instead of *figure of spoken sound*, which in the narrower sense is verse.²⁹

La poesia, insomma, è sempre un sistema parallelistico (si anticipa di nuovo la definizione del Jakobson) basato sul tipo di somiglianza che si istituisce fra i suoi elementi costitutivi:

we may find the kinds of possible verse by the kinds of resemblance possible between syllables. These are – (1) Musical *pitch*, to which belongs tonic accent (2) Length or time or *quantity* so called (3) *Stress* or emphatic accent; ἄρσις, and θέσις; (4) Likeness or sameness of letters and this some or all and these vowels or consonants and initial or final. This may be called the *lettering* of syllables (5) *Holding*, to which belong break and circumflexion, slurs, glides, slides etc. These elements of verse then will be running, continuous (2. and, if marked, 1.) or *intermittent* (4. and, if marked, 3.) But 2. is especially running and 4. intermittent; 3. is between. Group together 1., 2. and 3., 5.³⁰

²⁷ *The Journals*, cit., p. 267.

²⁸ Si veda a questo proposito un saggio del giovane Newman, «Poetry with reference to Aristotle's Poetics», dove si può leggere fra l'altro: «The art of composition is merely accessory to the poetical talent [...] Hence it would seem that attention to the language *for its own sake* evidences not the true poet but the mere artist», «English Critical Essays, Nineteenth Century», Londra, 1963, pp. 213-5.

²⁹ *The Journals*, cit., p. 267.

³⁰ *The Journals*, cit., p. 268.

È evidente che qui «intermittent» è sinonimo di «diatonic», l'altro termine più comprensivamente estetico usato nei saggi universitari. Ad esso appartengono il metro preferito da Hopkins – lo «sprung rhythm» – e l'allitterazione, l'assonanza, la rima: cioè tutto il campo semiologico basato su intervalli di frequenza con un unico tipo di ponte gettato sugli opposti versanti fonologici, morfologici, grammaticali e semantici – il paragone, il confronto. Sotto il punto 4., quello del «lettering of syllables», è illustrato il sistema parallelistico più tipico della poesia hopkinsiana che ruota intorno al principio della rima. Se ne ha un'ulteriore conferma in fondo alla lunga serie di appunti quando il poeta riprende un suggerimento già espresso nei saggi giovanili:

It will be seen that all these verse figures under no. 4. are reducible to the principle of rhyme. Alliteration is initial half-rhyme, "shothending" is final half-rhyme, assonance is vowel rhyme.³¹

LA TEORIA DELLO «INSCAPE» E LA POESIA COME SISTEMA DI PARALLELISMI

In questo gran concerto fonico si inserisce la altra «figura» che Hopkins definì e cercò tutta la vita, una figura non necessariamente legata alla struttura semiologica del componimento poetico, eppure esorcizzabile, più che altrove, proprio in quel tessuto di parallelismi: lo «inscape» della realtà, il versante ontologico di cui il «beholder» doveva scoprire la cifra. Dentro, e forse oltre, il ritmo delle sequenze metriche, il contrappunto continuo della figura fonica, l'interrelazione analogica-metaforica fra le parole e le cose, egli cercava la rivelazione di un «disegno». E naturalmente, anche in questa direzione, doveva tenersi lontano dalle tentazioni cromatiche, non diatoniche. Se si avvicinava alla musica, non era per la via, canonica al suo tempo, dell'impressionismo cromatico, ma per la presentazione di contrappunti e combinazioni sonore che formassero un'unica figura eternamente espressa, perduta e inseguita: non per nulla amava la «fuga». Scriveva in una lettera a Bridges:

...as air, melody, is what strikes me most of all in music and design in painting, so design, pattern or what I am in the habit of calling 'inscape' is what I above all aim at in poetry. Now, it is the virtue of design, pattern, or inscape to be distinctive and it is the vice of distinctiveness to become queer. This vice I cannot have escaped (15 febr. 1879).

La «stranezza» della sua poesia non era certo dovuta a motivi di bassa disciplina formale e metrica o di calcolata oscurità, come credeva Bridges, così lontano da quella esperienza espressiva, ma alla percezione dello «inscape» di un oggetto, della sua epifania, che conduce necessariamente a quel fenomeno psicologico-linguistico che molti anni più tardi Šklovskij chiamerà «straniamento». Quando leggiamo certe annotazioni del suo diario, non possiamo non notare quanto sia vicina – a parte la diversissima matrice culturale – la teoria hopkinsiana dello «inscape» alla poetica dello «straniamento»:

³¹ *The Journals*, cit., p. 287.

«I saw the inscape [...] freshly, as if my eye were still growing»; «I thought how sadly beauty of inscape was unknown and buried away from simple people and yet how near at hand it was if they had eyes to see it and it could be called out everywhere again», che riprende i versi 11-14 di «Hurrahing in Harvest», la sua più chiara indicazione in poesia di quella teoria.

Quando studia la struttura, la legge («law»), di un fiore, di una foglia, di un albero (v. per es. *Journal*, 11 luglio '66, 18 maggio e 25 agosto '70), Hopkins ne vuole scoprire le relazioni interne irripetibili, le articolazioni parallelistiche uniche, quasi fossero non solo figure del gran linguaggio della natura ma perfino figure dell'idioletto della benché minima struttura vivente. E lo stesso fa continuamente con le parole, inglesi e straniere, che tratta come oggetti solidi, come reperti archeologici di cui scoprire l'origine (v. il continuo e talvolta bizzarro esercizio etimologico), preziosità da collezionare per somiglianza fonica o per una possibile radice comune, da raggruppare per ricostituire vecchie parentele disperse nei secoli o anche per creare frizioni foniche fra permalose unità nominali ricomposte in singolari campi semantici. È stato detto, con una certa esagerazione, che questi suoi elenchi di parole sono anch'essi poesie allo stato grezzo. È vero comunque che sono associate secondo il principio parallelistico e non sintattico caratteristico della sua poesia, tutta composta intorno alle figure fondamentali dell'asindeto e dell'iperbato, che possono risalire entrambe sia allo studio della poesia greca che agli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola e alla poesia barocca del Seicento. Il recente studio del Bender³² è molto utile per l'ampia ricognizione della lezione metrica, retorica ed espressiva che la conoscenza dei classici fornì al poeta, consentendogli anche di seguire una sua rotta particolare nel confuso panorama estetico del medio Ottocento, di cui si era già lamentato Matthew Arnold, il quale aveva trovato a sua volta rifugio, ma con un atteggiamento molto meno sperimentale, nelle letterature antiche:

...amid the bewildering confusion of our times, what is sound and true in poetical art, I seemed to myself to find the only sure guidance, the only solid footing, among the ancients. They, at any rate, knew what they wanted in Art, and we do not.³³

Ma la conclusione del Bender risulta molto sospetta quando tenta di trovare una spiegazione dello stile di Hopkins in una formula logica di derivazione gesuita: [Hopkins'] «style can be explained as a deliberate exercise of the quasi-sacramental virtue of the sensual apprehension of a theological idea».³⁴

È vero, sotto un certo aspetto, che il parallelismo sembra presto diventare per Hopkins l'unica possibile «metafora» della sua condizione terrena, sistole e diastole del confronto realtà-trascendenza, sistema fonico-semantico di confluenze fra piani diversi, inattingibili l'uno all'altro perché paralleli. È dunque anche una forma di allegoria interna,

32 TODD K. BENDER, G. M. HOPKINS, *The Classical Background and Critical Reception of his Work*, Baltimore, 1966.

33 Cfr. «The Choice of Subjects in Poetry», prefaz. ai *Poems* dei 1853, inclusa in «English Critical Essays, Nineteenth Century», Londra, 1963, p. 319.

34 *Op. cit.*, p. 152.

capillarmente ossessiva, dietro l'assunto pregiudiziale che esista un parallelismo ontologico e che esso possa essere letto tramite il parallelismo fonicometaforico. Il linguaggio hopkinsiano tende, comunque, a diventare autonomamente iconico. Non a caso, quando il parallelismo trova un esito didascalico-moralistico nella fitta confrontazione segnica, questo appare stranamente esiguo in confronto agli straordinari doppi fondi in cui il linguaggio ha elaborato la sua inesauribile capacità di «inscape» della realtà: le sue glosse morali, in altri termini, vengono minimizzate dal loro coinvolgimento nelle mirabolanti selve di segni. Pertanto, quando – raramente – quella sua «allegoria interna» genera la glossa diretta ed elementare, la poesia hopkinsiana scivola verso lo sproorzionato emblema commentato.

Significativamente, ciò non si verifica mai nei sonetti; e nemmeno in quelli – come «God's Grandeur» o «The Caged Skylark» – in cui il confronto fra terra e cielo è esplicitamente allegorico: la struttura stessa del sonetto, infatti, distribuisce e complica nel suo sistema parallelistico lo assunto iniziale. In poesie più libere, invece, come «The Bugler's First Communion» (1879) o «The Blessed Virgin compared to the Air we Breathe» (1883), lo svolgimento cifrato lo induce ad uno stile ripetitivo e molto manierato. La mancanza di una severa struttura metrica gli fa postillare confusamente l'allegoria iniziale con tropi e glosse proiettivi; e la smania comparativa produce una scomposta fioritura di iperboli. Questo difetto è riscontrabile occasionalmente anche nel grande «The Wreck of the Deutschland» (1776), dove il ritmo incalzante straripa in torbide fontane barocche (che ricordano il Crashaw più sfrenato). Non è quindi azzardato sostenere che la fantasia di Hopkins trova il suo schema più congeniale nel sonetto, che frena, nel suo sistema di equivalenze, la proiezione iperbolica tipicamente barocca. Nei sonetti³⁵ – anche per es. in «The Starlight Night» dove il didatticismo parabolico è reso con grande circospezione indiretta – il sistema parallelistico evita l'approdo della lezione apodittica: il lettore non è chiamato a convenire su qualcosa di oggettivamente dato, ma è invitato ad assistere alla individuazione di uno «inscape», al momento, che non può che essere soggettivo (e quindi la funzione emotiva è predominante), in cui il poeta-beholder arriva a scoprire la epifania del mondo fenomenico (v. «Hurrahing in Harvest», «The Windhover» ecc.), oppure è addirittura preso per mano dal poeta (v. «The Starlight Night»), quando la funzione conativa richiede una complicità pregiudiziale per una lettura parabolica, ma non piattamente allegorica, della realtà.

La sua poesia non è dunque semplicisticamente condizionata da un'idea teologica, ma è retta dalla straordinaria intuizione del principio del parallelismo. Dopo i primissimi esperimenti in chiave prevalentemente keatsiana e tennysonianiana (ma non mancano echi di Swinburne e Arnold, Herbert e Milton), l'atto creativo si configura per Hopkins soltanto come una germinazione di parallelismi, «a System of parallelisms».³⁶ Chi

35 Ci si riferisce qui ancora principalmente ai sonetti gioiosi del 1877. Per i «sonetti terribili» del 1885, infatti, il discorso sarà in parte diverso (v. il saggio successivo). [Il saggio successivo è intitolato *I sonetti terribili e l'occultamento dello inscape* e si concentra sui testi poetici composti dopo il trasferimento di Hopkins in Irlanda, a metà degli anni Ottanta. Da questo momento in poi la visione pessimistica tende a prevalere; lo «slancio verticale» e «la sintesi paradossale dei contrari» (come scrive in esso lo stesso Serpieri), che animano i sonetti analizzati qui, si disperdono, nel confronto con la dura realtà coloniale (N.d.C.)]

36 *The Journals*, cit., p. 110.

si accostasse alla sua poesia senza questa consapevolezza, per studiarne semmai soltanto il parallelismo tematico religioso-gesuitico, non saprebbe valutare adeguatamente nemmeno le ragioni e i modi di quel continuo confronto fra terra e cielo che costituisce l'allegoria interna del pensiero dell'Hopkins della serie gioiosa, o di quel continuo attrito psicologico e confronto con Dio che si manifesta nei «sonetti terribili». Nel suo ultimo sonetto, «To R. B.» (a Robert Bridges, l'amico poeta che stentò a capire la sua opera e ne ritardò la pubblicazione fino al 1918), scritto il 22 aprile del 1889, due mesi prima della sua morte, lo stesso Hopkins indicò in maniera indiretta e metaforica le figure essenziali che mancavano ora alla sua poesia e che avevano trionfato invece nella serie del '77 e oltre:

Sweet fire the sire of muse, my soul needs this;
 I want the one rapture of an inspiration.
 O then if in my lagging lines you miss
The roll, the rise, the carol, the creation,
 My winter world, that scarcely breathes that bliss
 Now, yields you, with some sighs, our explanation.
 (corsivi miei)

Lo spazio fra terra e cielo era stato coperto, in quel periodo di ispirata lettura anagogica del mondo naturale, da un movimento cognitivo che mimava l'immagine prediletta del volo degli uccelli.³⁷ Ma anche da ultimo, allo sfibrato poeta, la *creazione* per eccellenza presentava le sue figure centrali in «roll», «rise», «carol»: ondeggiamento o avvistamento (v. il volo degli uccelli, il turbinare dei venti, o della farina nel vento – come in «Hurrahing», 3-4), verticizzazione e circolarità dell'esperienza emotiva. I paradigmi conici che avevamo individuato nei due sonetti possono essere considerati, pertanto, come i suoi più tipici collegamenti fra mondo fenomenico e mondo metafisico.

L'eco fra sponda e sponda non ha bisogno, anzi deve rifuggire da indugi e compiacimenti cromatici. Non a caso, nel sistema linguistico «diatonico» che Hopkins elabora, le funzioni cardinali sono assolute prevalentemente dalle masse nominali e dalle relazioni verbali: le costellazioni fisse in una stretta interrelazione dei loro campi metaforici e le trasmissioni di energia che le attivizzano; mentre i contributi aggettivali tendono a far corpo con le masse nominali, a ruotare intorno ai sostantivi con una loro autonoma validità strutturale, ma con scarsa qualità cromatica. Non può sorprendere pertanto che in questo sistema manchino spesso i nessi, gli articoli, i relativi, e che nel segno della figura ripetuta dell'iperbato ci sia un alto grado di «grammaticalness»; in quanto la funzione del linguaggio non è qui una intensificazione a fini espressivi di un codice tradizionale (come nel caso di un Tennyson), ma la creazione di un idioletto sorprendentemente moderno: per la contemplazione dello «inscape of speech for the inscape's sake».

³⁷ In quasi tutte le composizioni del suo primo periodo c'è almeno un brivido d'ali, e spesso la tessitura verbale – in parte o interamente – è una trascrizione di un itinerario segreto, splendidamente analogico, fra l'uno e l'altro mondo: v. «The Windhover», «Henry Purcell», «The Caged Skylark», «The Sea and the Skylark», la fine di «God's Grandeur» e «Hurrahing in Harvest» ecc.

NOTIZIE DELLA CURATRICE

Francesca Di Blasio insegna Letteratura inglese all'Università di Trento. Si occupa di teoria della letteratura, modernismo, rinascimento e letteratura australiana.

francesca.diblasio@unitn.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSANDRO SERPIERI, *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo*, a cura di Francesca Di Blasio, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 433–459.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

CREDITI

La realizzazione di una rivista comporta molto lavoro, il più delle volte prestato gratuitamente. «Ticontre», pur non avendo i fondi necessari per retribuire i collaboratori, vorrebbe perlomeno segnalare il contributo di ciascuno.

Di seguito l'elenco dei compiti e degli incarichi non altrimenti attribuiti.

I responsabili della sezione *Teoria e pratica della traduzione* sono Andrea Binelli, Giorgia Falceri, Chiara Polli, Stefano Pradel, Paolo Tamassia; le responsabili della sezione *Reprints* sono Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Andrea Binelli, Flavia Bruni, Francesca Di Blasio, Claudia Crocco, Filippo Gobbo, Daniela Mariani, Stefano Pradel, Carlo Tirinanzi De Medici

Il progetto grafico è opera di Matteo Fadini,²¹ l'impaginazione è curata da Martina Bertoldi, Claudia Crocco e Matteo Fadini; la copertina è una rielaborazione da un'idea di Matteo Maroni e Luigi Stanga.

La responsabile della comunicazione è Claudia Crocco, il sito internet della rivista è gestito da Claudia Crocco e Matteo Fadini.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

²¹ Per i fondamentali consigli e aiuti, si ringraziano i frequentatori del forum [GJIT](#), in particolare Claudio Beccari, Francesco Endrici, Roberto Giacomelli, Enrico Gregorio e Ivan Valbusa.

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO II - MAGGIO 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.