

Piero Scapecchi, Il lavoro del bibliografo. Storia e tecnica della tipografia rinascimentale (E.C. Peric), p. 219 · Amedeo Quondam, Una guerra perduta. Il libro letterario del Rinascimento e la censura della Chiesa (S. Trentacarlino), p. 228 · Dom Duarte, Leale consigliere (G.M. Anselmi), p. 237 · Paolo Cherchi, Erranze libridinose. Ricerche erudite su testi rari e dimenticati (P. Stoppelli), p. 244 · Niccolò Machiavelli, Lettere (I. Burattini), p. 248

(doi: 10.7385/113190)

Ecdotica (ISSN 1825-5361)

Fascicolo 1, gennaio-dicembre 2023

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it/>

Rassegne

FEDERICO DIAMANTI

📖 *Printing and Misprinting. A Companion to Mistakes and In-House Corrections in Renaissance Europe (1450-1650)*, Edited by Geri Della Rocca de Candal, Antony Grafton, and Paolo Sachet, Oxford, Oxford University Press, 2023, pp. 608, € 150,59, ISBN 9780198863045.

Cinque anni dopo la conferenza internazionale “Printing and Misprinting: Typographical Mistakes and Publishers (1450-1650)”, tenutasi al Lincoln College di Oxford nella primavera del 2018, ha visto la luce, per i tipi della Oxford University Press, il volume *Printing and Misprinting. A Companion to Mistakes and In-House Corrections in Renaissance Europe (1450-1650)*. Il merito primo di questa corposa raccolta miscellanea è certamente quello di rappresentare l’esito in volume dei lavori di quell’importante convegno, del quale raccoglie gli atti (ampliando però considerevolmente il numero dei contributi pubblicati). Ma il tomo non si limita a questa, pur importante e accresciuta, funzione. Sarebbe infatti assai riduttivo, e per più di una ragione, considerare questo *Companion* la raccolta *sic et simpliciter* dei contributi relazionati in occasione del consesso oxoniense (con qualche *addendum*). Il volume, infatti, fin dai suoi apparati introduttivi (la prefazione di Woudhuysen – pp. v-vii; l’introduzione dei curatori – pp. 1-6; il capitolo introduttivo firmato da Grafton, sul quale ci si soffermerà *infra*), ritaglia per sé il ruolo di pubblicazione se non definitiva, certamente cruciale e spartiacque non soltanto per le ricerche a proposito degli errori tipografici nella prima fase della storia del libro a stampa, ma anche, più in generale, per la disciplina tipofilologica tutta e per le sue future linee di sviluppo.

Diversi e notevoli aspetti del volume, di rara ricchezza e varietà in forza dei suoi ventiquattro interventi e dello straordinariamente ampio ventaglio di casistiche, di testi, di ambienti e di vicende da essi trattati, dimostrano la sua portata innovativa. Dal quadro d'insieme che è possibile ricavare leggendo l'opera, i contributi fondamentali lambiscono da più di un lato l'argomento di interesse del libro. Se letti in chiave 'metodologica', pressoché tutti i capitoli dell'opera recano nuovi e più solidi elementi per l'evoluzione della riflessione teorica in seno ad una disciplina il cui statuto è tuttora in discussione. Lo sforzo teorico ha come conseguenza, sia pure nei limiti temporali prefissati dai curatori (1450-1650: la prima età moderna), un significativo ampliamento degli orizzonti della ricerca della stessa disciplina e, in particolare, delle vie d'accesso alla ricerca sull'errore tipografico e sulle strategie escogitate nel corso del tempo per porvi rimedio. Tutto ciò sommato comporta un sensibile perfezionamento e affinamento degli strumenti disponibili per gli studiosi che vogliano intraprendere simili ricerche e, *last but not least*, viene a determinare una più coerente delineazione degli stessi confini degli studi sui testi a stampa e sugli errori in essi annidati. Studi che rimarranno però, come emerge chiaramente dal libro, *naturaliter* interdisciplinari.

A questi elementi (già di per sé preziosi) va infatti sicuramente aggiunta una preliminare osservazione a proposito del metodo in forza del quale e degli ambiti di ricerca entro i quali la sapiente regia dei curatori ha stabilito di operare: un approccio profondamente interdisciplinare che, facilitato dalla natura di *Companion* del volume ma anche dalla varietà dei diversi profili scientifici coinvolti nella stesura dei testi presentati, raccoglie i frutti di semine diffuse in diversi campi (la storia del libro, la filologia dei testi a stampa, la storia dell'illustrazione, la storia della cultura e altro ancora), ma con un obiettivo comune (pienamente centrato, si direbbe): fornire ai lettori, da qualsiasi lato o settore la si legga, «the first comprehensive and interdisciplinary guide to the complex relationships among textual production in print, technical and human errors, and more or less successful attempts at emendation» (p. 4).

Proprio ponendo a raffronto l'indice del volume (pp. viii-x) con l'originario programma degli interventi tenuti al convegno del 2018 emergono, oltretutto i nuovi contributi, alcune differenze che danno prova del processo di affinamento della riflessione teorica che ha accompagnato la formazione del libro. I *panel* previsti dal convegno erano originariamente cinque (*Humanism and Literature; Religion; Science; Wide Circulation; Typography*), in coda ai quali erano previste due sessioni conclusive

ospitate dalla Bodleian Library. Le parti in cui sono suddivisi gli articoli stampati nel volume sono invece sei: *Type, Proofs and Illustrations; Humanism; Religion; Science; Poetry, Music and Theatre; Widespread and Ephemeral Circulation*. La scissione degli àmbiti *Humanism* e *Literature* permette una più coerente organizzazione di questo settore – corrispondente alla parte II del libro – che risulta rivolto, a questo punto per intero, a tipografi ed edizioni prettamente umanistici, con una particolare attenzione alla stamperia di Aldo Manuzio e ai suoi primi prodotti (grazie in particolare ai contributi di due dei curatori, Della Rocca de Candal e Sachet). Il contributo cinquecentesco di Alvarez, inserito nella sessione *Humanism and Literature* del convegno di Oxford, viene dunque ad inaugurare una parte differente del libro (la V), dedicata a poesia, musica e teatro (a partire da p. 369), che ospita alcuni contributi originariamente non previsti, in origine, dalle sessioni della conferenza del 2018: a ben vedere, si tratta di aggiunte assolutamente significative, sulle quali si tornerà, e che rafforzano il *côté* teatrale-performativo – con un importante contributo shakespeariano di Leonard – dei casi di studio analizzati dal libro, andando così a configurare un settore di ricerca nuovo e gravido di novità e potenzialità.

Al netto di qualche altro aggiustamento dell'assetto complessivo dell'opera (si veda, ad esempio, la scelta di ordinare cronologicamente i contributi all'interno a ciascun capitolo), va segnalato – coi curatori – lo sforzo nel rendere quanto più leggibile e abordabile agli studiosi di ogni materia il contenuto dei libri: in questo senso non operano soltanto la diffusa e gradevole leggibilità dei contributi (anche quando trattano di temi assai tecnici) e la coerente organizzazione del libro, ma rivestono un ruolo fondamentale le appendici conclusive: un glossario della terminologia tipografica (pp. 481-503) dotato di tavole illustrative (pp. 482 e ss.) e una traduzione, in diciotto lingue, di una raccolta dei principali vocaboli dell'arte tipografica e della storia del libro (pp. 504-562). Un'opera, quest'ultima, che ha impegnato oltre ai curatori studiosi di ogni parte del mondo, e che oggi rappresenta un primo tentativo di uniformazione standardizzata del lessico tecnico della tipografia e della sua storia, utile a chiunque si imbatta in questioni inerenti il libro antico. È interessante segnalare come la necessità di un vocabolario condiviso, controllato e tradotto in più lingue in modo uniforme per i termini tecnici della tipografia emergeva già nel *Syntagma de arte typographica* (alla dichiarazione d'intenti – *oportet scire nomina, quae sunt apud Europaeos in usu, cum de hac arte disserimus* – faceva seguito un piccolo dizionario di lessico tipografico in tre lingue: greco, latino e spa-

gnolo),¹ trattato secentesco sul lavoro dei tipografi ricordato anche da Edoardo Barbieri in occasione della presentazione del volume presso la Biblioteca Braidense di Milano dell'11 gennaio 2024, ma menzionato nel libro, purtroppo, in una sola occasione (nel contributo di Alvarez sull'opera di Fernando de Herrera).

Svetta, collocato in posizione 'd'onore' appena dopo l'introduzione dei curatori, il contributo di Grafton (primo di due, alle pp. 7-29): un vero e proprio caso di studio che assume valore generale e indirizza, per certi aspetti, buona parte degli sviluppi che seguiranno nel libro. Grafton, reduce da un fondamentale lavoro di scandaglio e analisi della collezione bibliotecaria di Matthew Parker (1504-1575),² si dedica qui ad un particolare aspetto dell'impegno umanistico dell'Arcivescovo di Canterbury: la caccia agli errori (di qualsivoglia tipologia: «[Parker] searched for every imaginable sort of error in his manuscripts», p. 13) e gli sforzi profusi nell'opera di correzione e rettifica di essi. Ricordando ai lettori, quasi a mo' di dichiarazione programmatica, che l'interesse per l'errore tipografico si combina, nelle intenzioni della raccolta di saggi, con l'interesse verso le strategie messe in atto per correggerlo, Grafton, prendendo ad esempio la vicenda di Parker, prepara il terreno per la vera e propria caccia (la sfera semantica che rimanda all'attività di *hunting* è ricorrente) che si svilupperà lungo le pagine del volume, e ne delinea i principali snodi. Pare significativo, sopra tutti, il paragrafo intitolato *From Copy Preparation to Textual Criticism* (pp. 11-13), nel quale l'Autore fa emergere l'importanza dell'attività di correzione in specie se inserita in un più ampio progetto culturale, di cui le *emendationes*, di diverse tipologie, diventano strumento centrale: è il caso della cernita di manoscritti, organizzata da Parker e dai suoi collaboratori, in vista della stesura di una storia della Chiesa protestante (un'operazione fortemente connotata dal punto di vista teologico e culturale). Una raccolta di fonti che vide Parker intervenire intensivamente sui manoscritti reperiti non soltanto ai fini di uniformarli e renderli più agevolmente leggibili, ma anche ai fini di rettificare alcune informazioni in essi contenuti, e preparare dunque dal punto di vista 'ideologico' l'operazione storiografica in progetto. Appena di séguito, Grafton apre ad un ulteriore aspetto della ricerca degli errori (o delle omissioni): il trattamento riservato ai *deliberate errors*, «the errors that Parker saw as ideological in

¹ V. Romani, *Il "Syntagma de arte typographica" di Juan Caramuel ed altri testi secenteschi sulla tipografia e l'edizione*, Manziana, Vecchiarelli, 1988, pp. 15-16.

² A. Grafton, «Matthew Parker: The Book as Archive», *History of Humanities*, II/1 (2017), pp. 15-50.

origin». Il discorso vale per Parker e in generale per le attività emendatorie più ideologicamente connotate ma, come si vedrà, è estendibile a molti dei casi trattati nel volume: si tratta di un'ulteriore evidenza del valore generale che lo *specimen* scelto da Grafton assume ai fini della lettura dell'intero volume.

La prima sezione del volume (*Type, Proofs and Illustrations*, pp. 31-104) ospita i contributi in assoluto più tecnici per quel che riguarda lo studio del processo di formazione del libro a stampa. L'articolo di Bolton trae, per così dire, *ex malo bonum*: occupandosi dei *fallen type* (caratteri caduti) nel processo di stampa, Bolton dimostra coerentemente – servendosi del materiale raccolto nel *database* MEI (*Material Evidence in Incunabula*) – come i dati relativi ad errori tipografici di questo tipo consentano, oltretutto di stabilire l'altezza e la forma del tipo, se combinati con altri elementi a disposizione (luoghi di stampa, nome del tipografo etc.), di allestire una vera e propria mappatura della diffusione e degli utilizzi di caratteri diversi nelle stamperie d'Europa (seguendo un impianto metodologico non dissimile da quello di chi studia l'intersezione tra manoscritti sottoscritti, filigrane, cartiere, etc.). Agli articoli di Herz, che si sofferma su alcuni casi di bozze *pre-print* e sull'importanza delle correzioni manoscritte su di esse, e di Misson, incentrato su alcuni espedienti (*kludges*) tipografici reperiti su alcuni volumi prodotti in area inglese ai primi albori della stampa, segue un contributo sugli errori di stampa reperiti in volumi illustrati, firmato da Andreoli Duroselle-Melish e Gaskell, che si configura come un vero e proprio capitolo della storia dell'illustrazione in volume, nonché un significativo primo passo in un settore degli studi non ancora del tutto esplorato.

La seconda sezione, *Humanism* (pp. 105-212), ospita una serie di contributi di taglio più propriamente tipofilologico, incentrati sulle prime esperienze tipografiche europee e aventi quale fulcro, come ampiamente prevedibile, la stamperia di Aldo Manuzio. L'analisi di Celati sull'edizione del *Coniurationis commentarium* di Angelo Poliziano (1478), che apre la sezione, non è priva di significative implicazioni storico-politiche. L'edizione del resoconto poliziano andò infatti ad inserirsi in una chiara strategia propagandistica, significativa poiché tra le prime ad adoperare la stampa per ottenere una maggiore visibilità e diffusione. Se da un lato «the channels of Florentine propaganda made extensive use of print shops to disseminate various kinds of writings, with the goal of reaching an audience as diversified as possible» (p. 109), d'altro canto una certa fretta nella pubblicazione e nella diffusione rendeva gli incunaboli assai vulnerabili in fatto di sviste ed errori: è questo il caso della *princeps*

dell'opuscolo di Poliziano, la quale, formicolante di errori a causa di una repentina pubblicazione, ricevette le cure e le correzioni – analizzate da Celati – di Niccolò della Magna. Di argomento aldino sono i contributi dei due curatori del volume, Della Rocca de Candal e Sachet. Il primo rappresenta una prima e sistematica analisi degli interventi manoscritti e delle correzioni in corso di stampa nell'officina aldina (e anche dopo la stampa), e in particolare di quelle dovute alla mano dello stesso Manuzio (già paleograficamente indagata, non troppi anni fa, da alcune ricerche di Speranzi):³ proprio a partire da queste, Della Rocca de Candal getta le basi per un tentativo «to assess Manutius's approach to correcting, its development over time, and most importantly, its meaning and significance within the Aldine press's activities» (p. 122), soltanto incominciato in sede di *Companion*, ma esplicitamente rimandato ad un contributo dedicato monograficamente ad una mappatura delle revisioni sulle edizioni aldine. L'immane lavoro dell'autore – che afferma di avere consultato più di mille stampati, pur avendo circoscritto i limiti temporali del suo interesse ai primi sei anni di attività della stamperia (1495-1501) – ha come esito sia una prima analisi descrittiva delle tipologie di correzioni e di interventi tipografici e manoscritti e dell'apporto di Manuzio (il cui ruolo di fondamentale correttore, in tutte le fasi della stampa, emerge chiaramente), sia una serie di utili apparati a chi si interessasse non solo di errori e correzioni, ma anche delle singole edizioni aldine *lato sensu* (una 'Chronological Checklist of Corrections' in forma di schema e un puntuale regesto degli interventi edizione per edizione). Sachet completa e arricchisce il quadro disegnato occupandosi in particolare di un'edizione (scientemente tralasciata da Della Rocca de Candal in vista di questo contributo), quella del *Thesaurus Cornu Copiae* (1496). L'analisi di Sachet muove dalla complessa questione editoriale del volume, con affondi sul ruolo che svolsero alcuni importanti umanisti (Poliziano, Bolzanio) in relazione alla pubblicazione dell'opera, per pervenire ad un'analisi completa degli errori e delle correzioni riscontrate analizzando le copie dell'Aldina, che getta luce sul ruolo di Aldo e, in generale, su aspetti che, in assenza di esemplari di tipografia, possono essere ricavati soltanto da una sistematica attività di *recensio* sui volumi. Conclude il capitolo un contributo di Ihmof dedicato al metodo correttorio di Jan Moretus

³ D. Speranzi, *Intorno all'aldina di Museo*, in *Aldo Manuzio: la costruzione del mito/Aldus Manutius and the Making of the Myth*, a cura di M. Infelise, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 126-141; Idem, *La scrittura di Aldo e il suo ultimo carattere greco (con uno sconosciuto esemplare di tipografia)*, in *Five Centuries Later. Aldus Manutius: Culture, Typography and Philology*, a cura di N. Vacalebre, Firenze, Olshki; Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2018, pp. 29-60.

I, stampatore olandese attivo tra XVI e XVII secolo, e ai suoi pregevoli risultati in fatto di correttezza delle edizioni.

La terza sezione, *Religion* (pp. 213-292), rappresenta una parte assai eterogenea del volume. Mantenendo come terreno comune libri di argomento religioso o teologico, si alternano capitoli di interesse iconografico (è il caso del contributo di Dupuigrenet Desroussilles su alcune particolari illustrazioni stampate su Bibbie francesi di Antico Regime) a capitoli che pongono in dialogo l'analisi di errori e correzioni con strategie, progetti e dispute di natura ideologica (è il caso dei contributi di Sladká e Day). Di non facilissima lettura (a causa dei limiti linguistici di chi scrive), ma in tutta evidenza di gran valore per il respiro globale del libro, risultano i contributi di Wamsley e Sládek, rispettivamente rivolti ad un'opera epico-biblica in yiddish e ad alcuni casi di correzioni su libri in ebraico.

La quarta sezione, *Science* (pp. 293-366), ospita contributi riferiti a volumi di ordine scientifico. È evidente anche a chi non sia particolarmente familiare con i primi trattati scientifici a stampa come errori tipografici (ed eventuali correzioni), in testi del genere, assumano una importanza fondamentale per la validità scientifica in senso lato del volume. È questo il caso dell'edizione a stampa del calendario del Regiomontano e delle sue tavole astronomiche, fitte di centinaia di numeri in sequenza, analizzati da Kremer (pp. 295-324). L'intervento di Vorobyev, ponendosi sulla rotta disegnata da un contributo del 2012 di Silvia Rizzo, ma occupandosi di stampa e non di tradizione manoscritta,⁴ analizza le implicazioni dovute ad un errore di stampa presente nella prima edizione della traduzione gaziana (1476), dovuto ad una cattiva interpretazione del manoscritto. L'errore di lettura comportò un neologismo la cui ricezione ebbe vari esiti di 'demiurgia' para-zoologica anche nella tradizione successiva (dove si trova variamente corretto: è il caso di Ulisse Aldrovandi): un contributo filologico che ricorda tra le altre cose, una volta di più, quanto sarebbero necessarie edizioni criticamente fondate delle traduzioni latine di classici greci tra Quattro e Cinquecento. È poi nuovamente il turno di Grafton (pp. 345-366) che si occupa di alcune postille con cui Conrad Gessner (1505-1565) rettifica e corregge alcune illustrazioni di animali sui suoi volumi di *Icones* editi nel 1560.

Le sezioni quinta (*Poetry, Music and Theatre*, pp. 367-428) e sesta (*Widespread and Ephemeral Circulation*, pp. 429-479) sono per certi

⁴ S. Rizzo, *Neologismi nati da corrottele*, in *Le strade della filologia. Per Scevola Mariotti*, a cura di L. Gamberale, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 277-288.

aspetti assimilabili per la grande eterogeneità di stampati analizzati e per l'ampiezza degli ambiti di interesse. Tra tutti i variegati capitoli, ad avviso di chi scrive ne spiccano, per portata innovativa, in particolare due: il contributo di Leonard (pp. 399-414) sulla *Commedia degli errori* shakespeariana, che riflette in modo particolarmente coinvolgente sul doppio livello di 'errori' che coinvolgono questo testo e le sue stampe, a partire dalla *First Folio* del 1623, sulle loro interconnessioni e sui diversi casi di *misreading* del testo teatrale, di per sé ambiguo; il contributo di Hillgärtner (pp. 461-479) sugli errori di stampa nei primi quotidiani ad ampia tiratura, che insiste sulla *quick and cheap production*, ovvero analizza le interrelazioni tra la necessità di una stampa veloce, l'utilizzo in questo senso di carte e materiali diversi e la conseguente mole di errori tipografici dovuta a questi rapporti.

Chi scrive non ha reperito, lungo le oltre 600 pagine del volume, refusi, sviste o errori di qualche tipo. Le spiegazioni possono essere almeno due: o Grafton, Della Rocca de Candal e Sachet hanno dato alle stampe un volume perfetto – scacciando l'incubo dell'errore e riuscendo nella sovrumana impresa sognata da ogni tipografo – oppure un qualche refuso rimane nascosto tra le pagine e il lettore disattento non l'ha individuato. Vi è però da dire, in conclusione, che un'eventuale accanita caccia all'errore annidato tra le pagine di *Printing and Misprinting* (magari per opera del diavolelto *Titivillus* più volte ricordato dall'intervento di Corrado Bologna alla presentazione braidense del *Companion*) non sarebbe che l'ultima delle molteplici ragioni per cimentarsi nella lettura di questo libro eccezionale.

GIORGIA GALLUCCI

📖 Marzia Pieri, *L'esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni («Filosofie del teatro»), 2023, pp. 284, € 26,00, ISBN 9788857595085.

Il volume, definito dalla stessa autrice in esergo come «antidoto salvavita nei giorni cupi del lockdown», sintetizza i preziosi studi di Marzia Pieri sul teatro rinascimentale raccogliendo in modo sistematico molte delle sue riflessioni sulla drammaturgia nel Cinquecento italiano attraverso un percorso geografico che tiene insieme l'aspetto testuale e l'aspetto scenico delle opere. I primi sei capitoli, infatti, sono dedicati ognuno a un centro culturale differente: innanzitutto uno dei luoghi di cui la stu-

diosa si è occupata maggiormente, Siena (pp. 21-54); poi Firenze (pp. 55-75); Ferrara e i domini estensi (pp. 77-111); Venezia (pp. 113-142); Roma (pp. 143-181) e la Napoli aragonese (pp. 183-200). La prospettiva geografica permette di sottolineare quanto sia variegato il sistema-spettacolo nel primo '500 contemplando al suo interno una pluralità di linguaggi, destinazioni e occasioni. Dopo l'attraversamento peninsulare presentato come la «lacunosa ricognizione sulla variegata geostoria degli esordi» (p. 144), resta spazio per riflessioni di più ampio respiro che mettono in dialogo le singole realtà; vengono tracciate delle linee tra i diversi scenari al fine di offrire considerazioni estese sul modo di fare e recepire il teatro nel corso del secolo. In tal senso vanno letti gli ultimi due capitoli: il primo incentrato sul rapporto tra visione e lettura, particolarmente denso di ragionamenti sul versante ecdotico e tipografico (pp. 201-227); il secondo si focalizza, invece, sul ruolo e sulle reazioni dello spettatore (pp. 229-241). Il libro si chiude con lo sguardo di chi assiste allo spettacolo, nel riflesso che genera la visione dei primi spettacoli rinascimentali.

Nel primo capitolo si descrive la Siena rinascimentale, «crogiuolo di invenzioni teatrali» (p. 26). La ricostruzione delle vicende è possibile anche grazie alla ricca e sistematica documentazione con cui i senesi riportavano in presa diretta la produzione drammatica locale; si tratta di un impianto testimoniale che Pieri ha lungamente studiato e di cui fa largo uso in questo capitolo (spiccano, in particolar modo, le scritture manoscritte delle riunioni dei Rozzi). L'approfondimento si articola su tre diversi nuclei, caratterizzati da un punto di vista sociologico: il piano aristocratico dell'accademia degli Intronati; il livello popolare dei Rozzi e il caso di Pietro Fortini che si configura come una via di mezzo tra le altre due realtà più studiate. Il punto di partenza è la commedia *Gl'Ingannati*, messa in scena durante il carnevale del 1532, poi ristampata 17 volte e diffusasi in tutta Europa per mezzo di traduzioni e riscritture. È un testo composto e recitato dagli Intronati per celebrare la riapertura della loro accademia e il ristabilirsi dell'ordine repubblicano al tramonto del dominio spagnolo; tuttavia, assume un carattere modellizzante diventando «prototipo europeo di commedia letteraria». Invece, un processo analogo non può verificarsi con l'attività dei Rozzi che risulta strettamente connessa con il territorio e meno esportabile fuori dai confini senesi. I passaggi più interessanti e originali sono quelli che riguardano le fasi d'esordio della performatività autoctona e che coinvolgono i drammaturghi 'pre-Rozzi', i cosiddetti comici artigiani. Si rileva così il ruolo centrale della musicalità e, al tempo stesso, l'approdo precoce alla stampa del canto di intrattenimento: proprio a

Siena, nel 1515, viene pubblicata la prima raccolta italiana di testi polifonici. Con grande lucidità, Pieri contempla il primato dell'oralità sulla scrittura che vige a Siena ragionando al tempo stesso sulla materialità dei testi. Così trova spazio l'analisi dei due novellieri a cui lavora Pietro Fortini – *Le giornate delle novelle dei novizi* e *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi* – e delle tessere teatrali in essi contenute. L'articolazione su tre nuclei – Intronati, Rozzi e Fortini – garantisce un'equa attenzione sia alle figure autoriali sia al tipo di pubblico che recepisce le differenti messe in scena. Tale stratificazione, però, viene uniformata nella conclusione quando appare evidente che le spinte teatrali senesi sono tutte accomunate da un forte legame, politico e simbolico, con la città.

Il *focus* su Firenze si apre su premesse maggiormente filologiche: viene approfondito il caso della *Commedia in versi*, lungamente attribuita a Lorenzo Strozzi e restituita a Machiavelli da Pasquale Stoppelli nell'edizione critica del 2018. A partire dalla nuova attribuzione di Stoppelli, Pieri si concentra sul processo di trasmissione del testo. L'obiettivo è realizzare «un emblematico bilancio storico e teatrale del trapasso dalla festa conviviale alla recita drammatica letterariamente normata, che si produce a Firenze intorno anni '30» (p. 70). Anche in questa situazione, dunque, l'interesse critico risiede nel passaggio da una fase sperimentale e variegata a una stabilizzazione normativa del genere. Pieri accompagna il lettore nel suo ragionamento utilizzando un altro testo, *Il Vespro* di Bartolomeo Tasio, ovvero un dialogo sulla polemica scaturita per una commedia, perduta e adespota, intitolata *Il Negromante dei Negromanti*. Tra le opinioni dei dialoganti, quella di Luca Martini riflette la visione dell'autore, cioè credere che il valore di una commedia sia insito nel testo e non nell'interprete e che la commedia debba reggere alla prova della lettura e obbedire a precisi requisiti formali. Attraverso le fonti primarie, si riflette sul rapporto tra testo e scena e sulla crescente dignità del supporto scritto e stampato anche per quanto riguarda la dimensione teatrale.

Gli studi del teatro ferrarese diventano la sintesi di due dei discorsi chiave già visti finora: la correlazione tra produzione teatrale e territorio di partenza e i processi di stabilizzazione di determinati generi drammatici. La situazione di Ferrara spiega adeguatamente l'esistenza di un teatro di corte che, praticato sotto le direttive e il controllo del principe, resta vincolato alla dimensione di partenza ed è difficilmente esportabile fuori dal contesto originario (come precisato da Pieri, fanno ovviamente eccezione alcuni testi celebri come l'*Orbecche*, l'*Aminta* e qualche altra favola pastorale). Inoltre, è proprio a Ferrara che si verifica il

passaggio dalla commedia erudita in latino alla commedia volgare: è, infatti, Ercole I a imporre la commedia classica volgarizzata all'interno delle feste plautine, occasioni ricostruibili attraverso resoconti che testimoniano sia le spese profuse sia le reazioni del pubblico. Si tratta, però, di una transizione «lunga e contraddittoria» (p. 81) che diventa occasione per riflettere sull'obiettivo di un «modello drammatico chiuso ancorato a un testo scritto». Gli esempi riportati mostrano la lunga coesistenza di nuove commedie in volgare, come la *Cassaria* di Ariosto, ed egloghe mitologiche, come quelle di Tebaldeo. Le iniziative di Ercole I trovano corrispondenze nei territori a lui vicini come la Mantova della figlia Isabella e la Milano di Ludovico il Moro dove pure si cerca di costruire una tradizione drammatica riconoscibile e identitaria.

Il quarto capitolo principia richiamando il filone geografico e nominando le tappe percorse sin qui: Firenze, Siena, Ferrara e Milano. Il testimone passa alla repubblica di Venezia con pagine incentrate sulle vicende editoriali delle opere e sul pubblico, protagonista degli studi di Pieri grazie alla precisa analisi delle fonti documentarie che restituiscono opinioni e reazioni degli spettatori. La realtà veneziana, inoltre, apre a un nuovo genere e se prima si è riflettuto sulla commedia volgare, si descrive ora lo «sdoganamento scenico della tragedia in forme evasive e mondane» (p. 134), fenomeno che caratterizza lo scenario lagunare. I ragionamenti sono supportati dal riferimento a uno specifico autore, cioè Luigi Groto, il Cieco d'Adria, e dalla valenza privata che assume per lui la scrittura tragica in empatico accordo con il pubblico.

Gli esempi testuali sono una costante all'interno del volume e assumono grande rilevanza nella disamina della scena romana. Roma assorbe molteplici influenze e ciò viene messo in luce attraverso approfondimenti concreti. In primo luogo, Pieri si concentra sul *Retrato da la Loçana Andaluza* di Francisco Delicado, un'opera scritta in lingua castigliana, composta a Roma e pubblicata a Venezia in forma anonima nel 1528. È poco studiata ma va tenuta in considerazione per il suo carattere documentale poiché fornisce la descrizione della Roma contemporanea, corrotta e assimilata alla peccaminosa Babilonia. È ancora più interessante il vigore teatrale di un testo proteiforme in grado di intrecciare il racconto con la commedia. La natura composita delle opere è ribadita con un secondo esempio, la *Propalladia* di Torres Naharro, una miscelanea di rime e commedie composta negli anni romani dell'autore ed edita nel 1517 da Joan Pasqueto de Sallo. Pieri si sofferma sul *Proemio* che accompagna la stampa e nel quale si riflette sul rapporto tra lettura e recita; di conseguenza Naharro si configura come il primo in Europa

a ragionare in modo organico sul teatro proprio mettendo in evidenza le problematicità di tale rapporto. Il saggio su Roma, dunque, diventa occasione privilegiata per interrogarsi sul contrasto tra il largo numero di rappresentazioni e la scarsità di edizioni a stampa durevoli. Il discorso sui testi drammatici a stampa è quanto mai interessante e Pieri interviene sia riportando precisi puntelli bibliografici sia con dati desunti dal mercato editoriale. La seconda parte del saggio riflette sull'evoluzione della commedia regolare a partire dalla figura di Francesco de' Nobili detto Cherea, autore in grado di sviluppare a Roma l'embrione di commedia moderna partorito alla corte ferrarese di Ercole I. I ragionamenti teorici trovano fortunata sintesi nella presentazione di un caso molto studiato, quello della *Calandra* del Bibbiena: Pieri indaga le differenze riscontrabili tra la messa in scena del carnevale 1513 a Urbino diretta da Castiglione in assenza di Bibbiena e le recite romane di poco successive dirette da Peruzzi. Tali differenze denotano la struttura precaria ed effimera del testo rappresentato, tanto che l'autore deve compiere un attento lavoro di revisione in vista delle rappresentazioni romane. La recita romana attira l'attenzione sia per la novità del testo, ma anche per il forte impatto scenografico. Le rappresentazioni successive, così come le vicende editoriali, confermano l'immaterialità dell'opera e quanto essa sia posta al di fuori del controllo dello stesso autore. È interessante notare la chiusura del saggio dov'è sottolineato come il prologo romano si rivolge agli 'spettatori' mentre la stampa del 1521 del senese Giovanni Alessandro Landi fa esplicito riferimento ai 'lettori'. Ancora una volta, dunque, Pieri riesce a far confluire nel discorso locale una tematica trasversale come quella del rapporto tra immaterialità e materialità del testo teatrale.

L'ultimo capitolo geografico è anche il più breve, e completa la mappa peninsulare attraverso Napoli e il regno aragonese. La *brevitas* dipende dalla mancanza di omogeneità sulla scena aragonese visto che Alfonso e Ferrante non sono in grado di coordinare e selezionare proposte molteplici e variegate; manca di fatto una strategia culturale di ampio respiro. Il plurilinguismo tra castigliano, catalano e latino contribuisce al rallentamento della produzione, mentre il volgare resta prerogativa di componimenti d'occasione. Mancano, inoltre, luoghi deputati alla messa in scena ed emerge l'importanza dell'improvvisazione, della parola. Sebbene non ci sia margine per lo sviluppo di forme teatrali specifiche, comunque si evidenziano le influenze della produzione festiva e musicale aragonese al di fuori dei confini del regno.

Come già più volte ricordato, il dibattito tra ciò che viene messo in scena e il libro di teatro è uno dei temi centrali delle riflessioni di

Pieri che, con acribia, si muove tra le vicende editoriali per comprendere l'evoluzione del teatro di carta. Nel passaggio al libro a stampa, è doveroso ribadire la consapevolezza autoriale di un impoverimento dell'esibizione, che sicuramente trae forza dalle capacità attoriali, dalle scenografie e del binomio voce-corpo. Tale impoverimento, tuttavia, appare giustificato in favore di una maggiore durabilità dell'opera e di un suo valore commerciale crescente. Il settimo capitolo, forse il più incisivo, si focalizza in maniera prioritaria sull'argomento mettendo al centro alcuni personaggi chiave del teatro primo cinquecentesco, delle vere e proprie *star*. Il primo è Serafino Aquilano, idolatrato e mitizzato: non lascia nulla di scritto affidando la sua fama all'oralità, ma le sue rime edite postume diventano un *best-seller*, riscuotono uno spropositato successo editoriale, un numero di ristampe considerevole. L'erede dell'Aquilano è Bernardo Accolti detto l'Unico Aretino, modello attoriale per i poeti cortigiani, ma anche in questo caso il suo è un patrimonio prettamente orale che, quando confluisce all'interno di raccolte, ottiene un notevole successo. Il personaggio su cui Pieri indugia maggiormente, però, è Niccolò Campani detto lo Strascino. La studiosa, infatti, può ricorrere a un esempio testuale: *Il Lamento di quel tribulato di Strascino Campana senese sopra el male incognito: el quale tratta de la pazienza e impazienza in ottava rima: opera molto piacevole*. Questo lungo monologo, ben 173 stanze, dedicato alla sifilide diventa occasione per riflettere sulle fortune editoriali nella transizione da oralità a scrittura: al successo performativo di Campani si aggiunge quello del libro dato alle stampe nel 1521 ed etichettato da Pieri come un *long-seller*. Campani è consapevole dei rischi del passaggio di mezzo, ma mette in secondo piano il proprio carisma e la propria abilità attoriale nel tentativo di raggiungere un pubblico più ampio. La riflessione si apre anche ai tipografi che per primi colgono le potenzialità del legame spettacolo-libro e tra questi Pieri ricorda Niccolò Aristotele detto lo Zoppino, stampatore di prestigio che dedica particolare attenzione alla sezione teatrale nelle pubblicazioni. Pieri chiude il saggio gettando luce sullo scenario di metà secolo: spettacoli che diventano libri; libri che non si trasformano mai in spettacoli; spettacoli che non approdano mai alla stampa. Gli esordi, infatti, sono fondamentali per comprendere la fase successiva in cui tutto appare più stabile, normato ed esistono figure e momenti deputati alle diverse azioni: «dello scrivere, del dire, del recitare e dello stampare» (p. 226). Il volume di Pieri raggiunge pienamente il suo scopo, accompagnando lo studioso nel terreno vacillante e incerto delle origini, appuntandosi su questioni chiave, come quella del *medium*

o del genere, per lasciarlo poi proseguire verso gli stadi più definiti della storia della letteratura teatrale, dove questi può muoversi autonomamente una volta acquisiti gli strumenti critici e metodologici ben presentati nel corso della trattazione.

GIACOMO VENTURA

📖 Alessandro Perosa, *I «Miscellanea» di Angelo Poliziano. Edizione e commento della Prima Centuria*, voll. I* e I***, a cura di Paolo Viti, Firenze, Olschki («Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano. Strumenti, 1»), 2022, pp. 604, € 98,00, ISBN 9788822260949.

Iniziato già prima del 1954, anno del quinto centenario poliziano, da lì proseguito per almeno un decennio e più volte ripreso in mano negli anni a seguire, il lungo lavoro di edizione e di commento alla prima centuria dei *Miscellanea* di Poliziano condotto da Alessandro Perosa approda finalmente a stampa per le cure di Paolo Viti: una nuova e affettuosa testimonianza di come spesso – tanto oggi quanto nel passato – il debito degli allievi verso i maestri venga ripagato attraverso la curatela editoriale di opere rimaste inedite o incompiute. E se non c'è certamente bisogno di ricordare come esempi di questa pratica meritoria non manchino tra i *magistri* e *discipuli* dell'Umanesimo, non si deve dimenticare che lo stesso Viti, quasi un quarto di secolo fa, aveva curato l'edizione di una corposa miscellanea di studi del maestro, uscita due anni dopo la sua scomparsa, che consiste, com'è noto, nei tre volumi degli *Studi di filologia umanistica* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000); una pubblicazione che, divenuta fin da subito uno strumento di fondamentale importanza per coloro che si interessano di Poliziano, di Umanesimo fiorentino e, appunto, di Filologia umanistica, rappresenta uno straordinario sussidio metodologico per i filologi *tout court*, dal momento che negli *Studi*, come giustamente avverte Viti in apertura del volume, «è possibile individuare quasi un 'manuale' di filologia [...] tanti e tali sono gli argomenti affrontati: storia della tradizione, criteri di edizione, utilizzazione delle congetture, metodologia della ricerca, sistema delle traduzioni, ricostruzioni di biografie, uso della bibliografia, ed altri ancora» (p. xv). E destinati a essere pubblicazioni di fondamentale importanza sono anche questi due tomi, nuovi arrivi della collana «Strumenti» dell'Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano, che seguono gli atti del convegno *Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzioni e commenti* (Firenze, Olschki, 2016).

Prima di intraprendere la lettura dell'opera, oltre agli indici posti a termine di entrambi i volumi, è utile consultare le pp. LV-LX, dove troviamo, in una sezione intitolata, «Criteri di edizione», una sintetica descrizione, materiale e contenutistica, dei contributi di Perosa editi per la prima volta:

Il volume raccoglie insieme quattro diversi contributi di Alessandro Perosa sulla prima centuria dei *Miscellanea*:

- 1) Introduzione ai *Miscellanea*, con il titolo *I primi e i secondi «Miscellanea»*;
- 2) Storia della tradizione dei *Miscellanea*, con titolo *Testo dei «Miscellanea»*;
- 3) *Commento alla prima centuria dei «Miscellanea» per i capitoli I-XXIV, XXVI-XXXVII, XXXIX-XL, XLII, XLIV-XLVI, XLIX-LII, LVI, LXX, LXXIX, XCVI*;
- 4) Testo della prima centuria dei *Miscellanea*.

Va detto che il commento perosiano, impresa – come si vedrà – di straordinaria importanza pur nella sua incompiutezza, assume, nella pubblicazione, una posizione dominante, in quanto occupa gran parte del primo tomo, subito dopo la *Premessa* e l'*Introduzione* del curatore. I materiali ai punti 1, 2 e 3 costituiscono, invece, quasi integralmente il secondo tomo, leggermente più esile del primo, insieme alla sezione degli indici.

Come forse risulta già evidente, i volumi che abbiamo tra le mani sono dunque il risultato di un dialogo a distanza tra autore-maestro e curatore-allievo, e ciò è ben testimoniato dalle parole di Viti che troviamo premesse al volume (p. v):

La lettura e la preparazione di un materiale così particolare per la dottrina che esprime, e che si manifesta nel riprendere e nel ripercorrere da parte di Perosa le orme stesse di Poliziano, sono state per me una nuova occasione di intimo colloquio, in verità mai interrotto, col mio Maestro, dal quale, anche in questa circostanza, ho tratto continui e stimolanti insegnamenti, nell'ammirazione per la vastità del suo sapere, per il suo metodo di lavoro, per la forte motivazione ideale che lo ha portato a dedicare tante energie a un'opera come i *Miscellanea* decisiva nella storia della cultura umanistica e non di essa soltanto.

Alla *Premessa*, segue dunque una lunga e fondamentale *Introduzione* che consente al lettore di cogliere i sensi di questo colloquio a distanza, e in cui Viti ripercorre (in quattro sezioni: «1. Alessandro Perosa e la filologia umanistica»; «2. Gli studi su Poliziano»; «3. Il commento ai «Miscellanea»»; «4. Nella storia della filologia umanistica», a cui i già

citati «Criteri di edizione») non solo l'importanza del contributo di Perosa per la filologia umanistica e per gli studi su Poliziano, ma anche la genesi del commento e dell'edizione della prima centuria rimasti a lungo indisponibili alla comunità di studi.

Fin dalla prima sezione dell'«Introduzione», Viti avverte il lettore che ciò che si dà a stampa è solo la parte più compiuta e fruibile di una ricchissima e vasta congerie di materiali di studio e preparatori al commento e all'edizione della prima grande fatica filologica di Poliziano: un'impresa non portata a compimento, ma a cui Perosa ha dedicato tutta la sua vita raccogliendo un'impressionante quantità di dati e appunti. Dopo aver delineato un percorso tra gli studi e le edizioni del maestro, Viti fa infatti riferimento ad una varia moltitudine di «materiale vario ed eterogeneo di appunti e schede, che costituiscono uno straordinario archivio di dati, soprattutto con richiami a fonti classiche, su cui Perosa avrebbe voluto costruire il commento per la restante metà dei *Miscellanea*» (p. xvii). Trattasi di materiali di lavoro particolarmente preziosi e interessanti, su cui sarebbero forse auspicabili futuri affondi per conoscere il 'metodo filologico' perosiano e cogliere le pratiche messe in campo nel suo laboratorio ecdotico, anche se Viti avverte che, pur nell'enormità e nella straordinarietà di questo archivio di dati, l'eterogeneità degli appunti e delle schede, ricche di richiami alle fonti classiche, non risulta purtroppo «trasferibile al di fuori di una unitaria e personale riflessione da trasportare all'esterno delle proprie e intime connessioni intellettuali» ma è capace 'solamente' di rappresentare «un'ulteriore ed eccezionale testimonianza della dedizione assoluta e della fedeltà intellettuale di Perosa a Poliziano, ma più in generale, allo studio e, al suo interno, alla ricostruzione minuziosa di quel rapporto inscindibile tra letteratura umanistica e filologia classica» (p. xvii).

Nella seconda sezione del capitolo introduttivo, Viti ricostruisce la storia degli interessi poliziani di Perosa, a partire dallo studio sulla *Febris* (1946), che sembra nascere nell'ambito degli interessi filologici per la poesia latina della Firenze laurenziana – si ricordino le fondamentali edizioni dei *Carmina* di Landino (1939), dei *Carmina* di Braccesi (1944) e degli epigrammi del Naldi (1943); è nel solco di questi studi filologici che l'allievo-curatore ipotizza anche l'esistenza di un progetto di edizione critica, poi mai realizzato, delle poesie latine dell'Ambrogini. Il 1954, l'anno del già ricordato centenario poliziano, rappresenta un vero e proprio spartiacque per gli interessi perosiani: escono infatti l'edizione della *Sylva in scabiem* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura) e due studi fondamentali sul «*Politianus ludens*» su *Studia Oliveriana* e sulle

«Lettere del Poliziano al British Museum» su *Rassegna storica della letteratura italiana*, che anticipano una serie di pubblicazioni (puntualmente registrate da Viti) sempre più orientate ai temi e alle questioni del ‘Poliziano filologo’. Con ogni probabilità, dunque, fu proprio la circostanza dell’imminente centenario a orientare le fatiche e le attenzioni di Perosa verso Poliziano, avviando «un intenso programma di lavoro che doveva culminare con l’edizione della prima centuria dei Miscellanea» (p. XXI; del resto, a questa altezza cronologica, Perosa non conosceva ancora la sopravvivenza della seconda centuria di Poliziano).

Come risulta ben evidente nella ricostruzione di Viti, Perosa fu strenuo e infaticabile animatore di diverse iniziative di studio e ricerca – ma anche divulgative – per le celebrazioni del centenario, come confermano i dattiloscritti (relazioni e progetti) e le lettere private che vengono passati in rassegna, e in parte, pubblicati nel capitolo, al fine di comporre un racconto dettagliato e avvincente della prima fertile e intensa stagione di studi poliziane. Va ricordato che uno dei prodotti più importanti di questi anni fu senza dubbio la curatela del catalogo della mostra di codici di Poliziano tenuta a Firenze dal 23 al 30 novembre 1954, intitolata *Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana. Manoscritti, libri rari, autografi e documenti* (Firenze Sansoni, 1955), che ancora oggi rappresenta uno strumento importante per la ricostruzione della biblioteca dell’umanista fiorentino. E se è vero che dall’indomani del centenario fino al 1980 uscirono contributi filologici fondamentali sull’Ambrogini da parte di Perosa e della sua scuola, non può non colpire che quello che doveva rappresentare il prodotto più rilevante della prima stagione di studi, ossia l’edizione del testo della prima centuria, già in fase di bozze nel 1956 (cfr. p. XXXI), e il relativo commento non siano mai approdati a stampa. Indubbiamente, oltre ai problemi familiari che investirono Perosa, pesarono tanto le oggettive difficoltà legate alla volontà di realizzare «un commento con cui spiegare e documentare significato e metodo di lavoro di Poliziano, accompagnandone le affermazioni e le valutazioni più diverse con un puntuale riscontro filologico e testuale» (p. XXXII), quanto il rinvenimento da parte di Vittore Branca della seconda centuria, che fece maturare nello studioso la convinzione che fosse necessario considerare anche il manoscritto fortunatamente ritrovato per un’indagine puntuale delle questioni legate al Poliziano filologo. È però in pagine commosse che Viti ci informa del fatto che, al di là di questi ‘ostacoli’, nonostante la «sempre dichiarata rassegnazione per l’impossibilità da portare a termine il commento» (p. XXXIII), non si deve credere che il desiderio di concludere e dare alla stampa la

tanto auspicata edizione critica commentata avesse abbandonato il filologo nei decenni a venire, se è vero che, nel luglio 1991, Perosa chiamò a raccolta gli allievi Lucia Cesarini Martinelli, Sebastiano Gentile e Viti stesso, consegnando loro fotocopie del suo lavoro critico-esegetico ed affidando ad essi i capitoli che rimanevano da commentare, riservando a sé il coordinamento e la supervisione del lavoro. La morte di Perosa nell'agosto del 1998 (seguita da quella di Martinelli appena due anni più tardi) portò gli allievi a guardare con occhio diverso l'intrapresa affidata loro dall'amato maestro, consci della difficoltà di poter integrare in maniera uniforme, rispetto al suo commento, i capitoli mancanti; di qui le ragioni che hanno portato la Commissione per l'Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano ad aprire la collana «Strumenti» con il contributo critico ed esegetico di Perosa, pur nella sua incompiutezza, animata dalla volontà di strappare all'oscurità un'opera meritoria e meritevole di essere divulgata.

All'*Introduzione* segue dunque l'edizione dell'incompiuto commento di Perosa che copre cinquantuno dei cento capitoli alla prima centuria. Va detto fin da subito che il commento rappresenta un autentico capolavoro esegetico, ispirato, come quello dell'Ambrogini, alla ricerca della verità, «nel senso che ogni volta che Poliziano dimostra incertezze o errori di interpretazione, Perosa li rileva e li discute e, comparando le diverse testimonianze, arriva a spiegare l'eventuale non validità dell'esposizione di Poliziano, e quindi a ristabilire l'autenticità» (p. xxxv). È un aspetto decisivo quest'ultimo, che permette di cogliere forse il merito maggiore di questo volume: il commento, infatti, non si configura semplicemente come un corredo esegetico, ma come un'opera autonoma che si confronta direttamente con Poliziano stesso, la sua impresa ecdotica e il suo credo filologico. L'acutezza esegetica di Perosa è più che notevole ed accompagna il lettore – spesso richiamato direttamente dall'autore – sia in un ricco e profondo scandaglio delle fonti, sia nella ricostruzione del contesto culturale e intellettuale che fa da sfondo all'operazione filologica di Poliziano (aspetti che assumono maggiore rilevanza se si considera che, ovviamente, la filologia di Perosa non poteva avvalersi degli odierni database di ricerca testuale, delle digitalizzazioni e degli articoli in *open access*!). Non pare possibile, in questa sede, dare esaustivamente saggio della straordinaria felicità – nonostante l'inevitabile incompiutezza – del commento di Perosa, a cui si rimanda; tuttavia, per coglierne le caratteristiche più significative, è utile considerare la terza sezione dell'*Introduzione*, dedicata appunto al *Commento ai Miscellanea*.

Nella sua esegesi, Perosa si concentra soprattutto sul metodo filologico adottato da Poliziano, da un lato riconoscendo una struttura comune ai capitoli e concentrandosi sulla *varietas* stilistica dell'opera (sottolineando come le sezioni stilisticamente più ricercate siano quelle più polemiche o quelle in cui Poliziano fa riferimento alla problematicità della professione del filologo), dall'altro enucleando le ragioni etiche – su tutte l'incessante ricerca della verità della parola – che sono alla base della minuziosa raccolta e discussione di una serie praticamente infinita di fonti e definendo i caratteri e le peculiarità della 'filologia del frammento' messa in campo dall'umanista. Grande attenzione viene poi riservata ai passi in cui l'Ambrogini si confronta direttamente – e aspramente – con i suoi colleghi filologi e con i suoi predecessori, in particolare con Calderini, Merula, Beroaldo: per commentarli Perosa ricostruisce «con un'essenziale precisione e ricchezza di dati, un clima culturale entro cui emerge [...] la filologia di Poliziano [...] ma senza che venga trascurato il dovuto riconoscimento ad esperienze diverse, spesso ma non sempre erronee» (p. XLIII). Il commento si rivela inoltre particolarmente accurato nell'evidenziare il rapporto tra la prima centuria e le lezioni di esemplari – manoscritti e incunaboli – originariamente presenti nella sua biblioteca o in quella dei Medici: Perosa, infatti, è pienamente convinto della necessità di risalire direttamente alla lezione dei libri consultati dall'umanista per ricostruire il metodo filologico che ha dato origine all'opera e fa dunque riferimento a una vasta messe di esemplari, da lui analizzati scrupolosamente nell'ambito delle sue ricerche sui codici per la *Mostra* su Poliziano del 1954, che erano sostanzialmente sconosciuti alla comunità scientifica all'epoca in cui scriveva il commento.

Se, per esempio, si guarda al corredo esegetico del celebre cap. III – in cui, com'è noto, Poliziano affronta il significato della perifrasi del verso «confusa genus pantera camelo» (*Hor. Epist. 2, 1, 195*), riconoscendo in essa il termine *camelopardalis* con cui i latini, ricalcando il termine dal greco, indicavano la giraffa – si potranno riconoscere alcune delle preziose peculiarità del commento perosiano fin qui evidenziate. Innanzitutto Perosa ipotizza che la lezione pubblica in cui Poliziano propose per la prima volta la corretta esegesi del verso («Nos olim iam publica praelectione dictavimus videri eum de camelopardali, quae vulgo 'girafa' dicitur, sentire») appartenesse al corso dedicato alle *Satire* di Orazio, datato da Isidoro del Lungo al 1484-85; in seguito passa ad analizzare i commenti alle *Epistole* stampati in quegli anni che Poliziano poteva avere sotto mano (tra cui quelli attribuiti ad Acrone e a Porfirione, e quello più

recente di Landino) per puntualizzare, poi, che, al di là di quanto affermato da Poliziano, che si vanta di essere stato il primo a divinare il passo, sia Giorgio Merula che Beroaldo il Vecchio già lo avevano fatto prima di lui. Se per Perosa la conoscenza della lettura del Merula poteva essere dubbia, quella di Beroaldo era certa e, a tal proposito, accenna ai rapporti tra *Miscellanea* e *Annotationes centum* (uscite un anno prima): nello specifico, lo studioso fa riferimento a quanto Poliziano afferma nel cap. c, in cui, ammettendo la similarità di alcune sue soluzioni filologiche con quelle del collega bolognese, dichiara come queste ‘somiglianze’ siano frutto di coincidenze e, pur riconoscendo a Beroaldo i meriti dell’autonomia della sue scoperte, ribadisce la sua ‘priorità’ rispetto al collega, chiamando a testimoniare il pubblico che lo aveva ascoltato a lezione. Perosa ricostruisce poi con dovizia di particolari la notissima occasione in cui, nel 1487, giunse a Firenze una giraffa, donata a Lorenzo de’ Medici dal Sultano – l’evento è solo accennato nel capitolo, ma è raccontato da cronisti (si cita Luca Landucci) e ha ispirato pittori (Perosa fa riferimento a Piero di Cosimo) ed è noto allo stesso Beroaldo – : Poliziano osservò dal vivo la giraffa di Lorenzo, e fu colpito dalla presenza di piccole corna, un aspetto del tutto tralasciato dagli autori antichi che descrivevano l’animale. È interessante notare come questa circostanza abbia colpito Perosa, che si lascia andare a una felice considerazione sull’episodio, in cui cogliamo la passione del lettore-esegeta-filologo di fronte a questo singolare capitolo dei *Miscellanea* (p. 70):

Singolare capitolo! Par di vedere il Poliziano mentre, in mezzo al “grande popolo” di cui parla il Landucci [...], osserva con occhio curioso e stupefatto quel coso lungo, che “la natura fa – avrebbe detto il Vasari [...] – per istranezza”, e richiamando alla memoria i suoi classici, s’accorge con meraviglia, ch’essi non hanno notato tutto quello che ora riesce a vedere mettendo a frutto il suo acuto spirito di osservazione. Il capitolo, che si è iniziato col ricordo di una scoperta filologica, fatta a scuola molti anni prima – anch’essa frutto di quello stesso spirito d’osservazione – si arricchisce, ora, del ricordo di un’esperienza avvenuta di recente sul vivo, per finire con un’ampia collazione ideale tra natura e *auctoritates* riesumate e raccolte dagli scrinii più preziosi e intimi del mondo greco e romano.

Il successivo vaglio delle testimonianze raccolte da Poliziano a sostegno della sua soluzione esegetica apre a considerazioni sulla radicale novità dell’operazione culturale dei *Miscellanea*, rispetto anche solo a quanto proposto da Beroaldo l’anno prima, che, per la soluzione del passo, si era limitato a citare i latini Plinio, Solino e Giulio Capitolino.

Poliziano porta a testimoniare Varrone ma soprattutto Eliodoro e Dione Cassio (citati entrambi in traduzione latina): ed è proprio il riferimento in traduzione del passo di Eliodoro a offrire a Perosa l'occasione di riflettere, con grande acutezza, sulla pratica della citazione e delle sue forme impiegate da Poliziano e dagli umanisti italiani (p. 70):

Nel Poliziano – il lettore se ne sarà già avveduto – la citazione assume una grande varietà di forme, che vanno dal puro e semplice rimando – che è ancora il caso meno frequente per l'evidente difficoltà di rapidi controlli – alla perifrasi aderente al testo, alla riproduzione fedele del passo, sino alla pubblicazione – com'è questa di Eliodoro – di ampi *excursus* nella lingua originale o in traduzione latina.

Del resto, bisogna ricordare che, all'altezza del 1489, citazioni così ampie di autori greci quali quelli evocati da Poliziano in questo capitolo sono, sostanzialmente, da considerare come citazioni di inediti in ragione della limitata conoscenza del greco degli umanisti a lui contemporanei. Nella stessa ottica si dovrà leggere il riferimento a Dione Cassio (Dio. 43, 34), di cui Poliziano fu appassionato lettore. Questa citazione offre occasione a Perosa di ricostruire la progressiva acquisizione del testo della *Storia romana* da parte di Poliziano, ipotizzando, grazie alla collazione degli *excerpta* poliziani del Par. Gr. 3069, datati 18 maggio 1491, che l'umanista avesse avuto a disposizione solo dopo la stesura della prima centuria (in cui le citazioni riguardano solamente i libri 37, 40, 42, 43, 47, 51, 53) il manoscritto Laur. 70, 19 che tramandava i restanti libri (55-60).

Il secondo tomo si apre con due preziosi contributi perosiani posti come introduzione del testo critico della prima centuria, ossia due agili saggi che illustrano da un lato quelli che rappresentavano per Perosa gli aspetti più innovativi dei *Miscellanea* (in parte ripercorsi da Viti nell'*Introduzione* di cui abbiamo poc'anzi trattato), dall'altro le questioni legate alla primissima ricezione dell'impresa filologica di Poliziano presso i principali centri italiani (Ferrara, Milano, Bologna, Napoli, Firenze) e che è rilevante, com'è noto, anche in ottica della tradizione testuale dell'opera. Il primo saggio, intitolato *I primi e i secondi «Miscellanea»* (ma in realtà dedicato in larghissima parte alla prima delle due centurie), consiste in una parte del testo di un ciclo di lezioni tenute a Napoli presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici nel 1978; il secondo, invece, *La tradizione dei «Miscellanea»*, come ricostruito da Viti nei «Criteri di edizione», si configura come il capitolo introduttivo all'edizione del testo

della prima centuria, in cui vengono peraltro menzionati i primi interventi emendatori al testo della prima centuria commissionati dallo stesso Poliziano agli amici Battista Guarino e Giacomo Gherardi sugli esemplari dell'opera che erano passati sotto le loro mani.

Segue, dunque, il testo della prima centuria dei *Miscellanea*, rimasto allo stato di bozze tra le carte dello studioso. Pur non trattandosi di una «vera e propria edizione critica» (p. LX), l'approdo editoriale del testo stabilito da Perosa rappresenta per gli studiosi un'ulteriore possibilità di leggere la prima grande fatica filologica di Poliziano; un'opera per la quale, fino alla pubblicazione dell'edizione di Andrew R. Dyck e Alan Cottrell, uscita nel 2020 per I Tatti Renaissance Library, considerata la difficilissima reperibilità dell'edizione critica di Hideo Katayama (1981), era ancora necessario il ricorso diretto all'incunabolo o alle sue riproduzioni (anastatiche a stampa o digitali). Tuttavia, in assenza di esplicite indicazioni lasciateci da Perosa in merito ai criteri adottati per la *constitutio textus* («in tutte le carte di Perosa non vi è traccia del lavoro che lo portò alla costituzione del testo dei *Miscellanea*» p. LX), occorre considerare e valutare quanto segnalato da Viti nei «Criteri di edizione», in cui si ritiene probabile che Perosa considerasse valido il testo della *princeps* uscita a Firenze presso l'editore Miscomini nel 1489, e, per questa ragione, non si preoccupasse di fare riferimento alle edizioni successive per la *constitutio textus*. Viti ipotizza che lo studioso basasse il suo testo critico sulla lezione della *princeps* probabilmente letta da Perosa sull'esemplare BML, Plut, 54, 22, ora BNCF, Magl. B.2.27, che conserva diverse correzioni manoscritte al testo della stampa e una sottoscrizione autografa di Poliziano (va detto che questo esemplare è uno dei quattro che conserva correzioni di pugno dell'Ambrogini, cfr. il recente e documentato L. Verreth, «Poliziano Correcting Poliziano. A Preliminary Survey of Handwritten Corrections in the Editio Princeps of the Miscellaneorum Centuria Prima», *Quaerendo*, 53 (2023), pp. 1-26: 2-3, n. 4).

Chiudono il secondo tomo cinque paratesti tutti redatti dal curatore, l'*Indice dei nomi dei «Miscellanea»*, una bibliografia critica su Poliziano e sulla prima centuria (divisa per Autori e Testi) che raccoglie la bibliografia di riferimento indicata da Perosa, e tre ulteriori indici del volume (l'*Indice dei Manoscritti*, degli Incunanoli e l'*Indice dei nomi di persona e di località*).

In conclusione, questa pubblicazione, oltre ai meriti che è stato possibile illustrare fin qui, è particolarmente preziosa anche per un'ulteriore, e importante, ragione: i due volumi dell'edizione rappresentano un'occasione per riflettere sulla storia e sulle pratiche della filologia umani-

stica attraverso i secoli. Se da un lato, grazie alle fatiche di Perosa, che ha indagato a fondo i segni e i sensi del metodo filologico poliziano entrando nelle pieghe del testo dei *Miscellanea*, è oggi possibile ricostruire le pratiche, le letture e le relazioni che sono le fondamenta del laboratorio poliziano, dall'altro, grazie alla cura editoriale di Paolo Viti nei riguardi degli studi perosiani, è ora possibile conoscere da vicino il metodo, la dedizione, l'acume di un maestro della filologia, alla cui lezione, sempre protesa verso la dimensione etica della critica del testo, si deve, necessariamente, continuare a guardare.

PAOLA ITALIA

📖 Daniel Ferrer, *Genetic Joyce. Manuscripts and the dynamics of creation*, Gainesville, University Press of Florida («The Florida James Joyce Series»), pp. 240, \$ 85,00, ISBN 9780813069715.

Tra i casi filologici del Novecento, quello dell'*Ulisse* è uno dei più emblematici del rapporto tra filologia e ricezione critica. E anche canonizzazione. L'edizione critica e sinottica pubblicata nel 1984 (New York, Garland Publishing), proprio in quel 16 giugno, Bloomsday, che sarebbe diventato un appuntamento fisso per gli appassionati di Joyce di tutto il mondo, aveva ricostruito uno dei testi più scorretti mai pubblicati nel Novecento: quasi sette errori a pagina, per un totale di più di 5000 errori. L'èquipe coordinata da Hans Gabler si era potuta avvalere del *James Joyce Archive*, pubblicato sempre da Garland, tra il 1978 e il 1989 in 63 volumi di riproduzioni fotografiche (in bianco e nero) di materiali inediti, manoscritti genetici, dattiloscritti, bozze. Molteplici le ragioni delle correttezze, dovute non solo alla scarsa conoscenza dell'inglese da parte dei redattori francesi (il romanzo era stato composto a Digione e pubblicato a Parigi, da Shakespeare and Company, il 2 febbraio 1922 in un migliaio di copie finanziate da una sottoscrizione promossa da Sylvia Beach), ma anche al fatto che Joyce stesso, già incline alle correzioni ricorsive e compulsive, non poté confrontare le bozze con l'originale, avendo inviato alle riviste e all'editore le tre copie dattiloscritte in suo possesso. Scarsa curatela, editing parziale, e la frenesia di dedicarsi integralmente al nuovo progetto di *Finnegans Wake*, avevano reso il testo pubblicato prima del 1984 completamente diverso da quello voluto dall'autore. Un testo che non raramente risultava privo di senso, e in cui il lettore era talmente abituato a un oriz-

zonte d'attesa non consueto, da non domandarsi la ragione dei moltissimi luoghi in cui il non-senso prevaricava il senso comune. Quanto il successo di *Ulysses* è dipeso dalla irriducibilità della lezione a una interpretazione univoca? E quanto lo studio del suo dossier genetico è stato determinante per l'edizione critica su cui, dal 1984 in poi, si sono basate tutte le successive edizioni (e le traduzioni italiane pubblicate da Newton Compton e dalla Nave di Teseo)?

Il caso *Ulysses* mostra in maniera lampante quanto sia stretto l'intreccio tra Textual Criticism e Genetic Criticism. Un tema affrontato direttamente dallo stesso Gabler nel 2019 in un libro 'ispirativo': *Text Genetic in Literary Modernism and other Essay* (pubblicato in *open access*, grazie alla meritoria Open Book Publisher di Cambridge, diretta dalla bravissima Alessandra Tosi), una 'Rocky Road' per lo studio di Woolf e Joyce attraverso i loro manoscritti. Un libro che attraverso il modernismo riflette sul rapporto tra il testo e la funzione autore, e che qualche ispirato editore italiano dovrebbe decidersi a tradurre. È con il modernismo, infatti, che lo studio dei manoscritti d'autore ha trovato un campo di indagine straordinariamente vivace e fruttuoso e, tra gli autori del modernismo, Joyce – di cui nel 2022 si sono festeggiati i cento anni dalla prima edizione di *Ulysses* – è forse il più adatto a far dispiegare tutti gli strumenti ermeneutici per affrontare le pareti impervie delle sue opere.

Ora, nella collana diretta da Sam Slote per la University Press of Florida (che ha al suo attivo, dal 1994 a oggi, quasi 80 titoli), con una spettacolare copertina che sembra una variante coloratissima delle cancellature di Isgrò (una pagina dei quaderni preparatori dell'*Ulysses* dove le centinaia di varianti e di cassature svariano dal rosso, al verde, al blu), Daniel Ferrer pubblica *Genetic Joyce*, un «remarkably lucid tour» di ciò che lo studio delle varianti d'autore può ricavare dall'interpretazione dell'opera di un genio del modernismo europeo. Ferrer – decano della *critique génétique* all'ITEM, dove dirige la rivista «Genesis» con numeri da collezione, per contenuti e splendore tipografico, già autore vent'anni fa della più importante traduzione anglo-americana del 'metodo genetico' (*Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*) – mette subito in chiaro quali siano le implicazioni tra critica genetica e critica testuale. E le debite differenze: partendo dai medesimi documenti, si muovono in direzioni opposte. Per Ferrer, mentre la critica genetica si occupa di 'invenzione', la critica testuale di 'ripetizione' (intendendo con 'ripetizione' – per chi come Ferrer si è prevalentemente occupato di testi moderni – la serie delle diverse edizioni): «since invention and repetitions are dialectically linked and cannot be studied separately, the

two disciplines necessarily meet» (p. 177, n. 1). La critica testuale comincia dove la critica genetica finisce, ovvero alle soglie della prima forma compiuta del testo. E la divergenza tra le due discipline è tanto più vera se consideriamo la critica genetica come una metodologia critica che interpreta i dati offerti da quello che i francesi chiamano il ‘dossier genetico’. L’approccio italiano, diversamente, ha due discipline diverse per lo studio dei testi nella loro dinamica storica (e ‘dinamica’ è una parola chiave, che troviamo nel sottotitolo del volume): da un lato la filologia d’autore, che si occupa di rappresentare le varianti dovute a una diversa volontà dell’autore sul proprio testo, siano esse manoscritte o a stampa, dall’altro la critica delle varianti, che le interpreta. E le può interpretare in maniera tanto più efficace quanto meglio sono state rappresentate. Poiché nella rappresentazione delle varianti d’autore le due scuole applicano metodi diversi: ‘sincronico’ o ‘fotografico’ la critica genetica, che quindi non richiede un’ecdotica particolare, perché i manoscritti vengono riprodotti esattamente come si vedono; e ‘diacronico’ o ‘sistemico’ la filologia d’autore, che invece ha sviluppato una ecdotica specifica, interpretativa delle fasi e delle stratigrafie delle correzioni, è naturale che, nella prospettiva italiana, la critica testuale sia in continuità e non in opposizione alla critica delle varianti, perché con critica testuale non si intende una critica, ma un metodo per l’edizione dei testi. I due elementi della creazione e della ripetizione non sono così in opposizione. Diversamente, secondo l’approccio francese, creazione e ripetizione «starts from an opposite direction». Ferrer ha argomentato più analiticamente questa dialettica in un saggio pubblicato nel 2016 su «Variants» (12-13): *Genetic Criticism vs. Textual Criticism: from Variant to Variation*, indicando contemporaneamente anche il modo in cui le due discipline possono collaborare, ruotando entrambe sulla definizione – per la cultura francese più problematica che per quella italiana – della ‘funzione autore’: «the genetic approach performs a kind of deconstruction of the authorial figure that we hypostatize from the book published under a writer’s name. Whereas the basic aim of traditional textual criticism to establish texts, so as to publish “corrected” or “definitive” editions that comply with the author’s intentions, genetic criticism tends on the contrary to destabilize simultaneously the notions of texts of authorial intention by insisting on their mobility» (p. 4).

Sgombrato il campo da possibili fraintendimenti, ciò che contraddistingue il metodo di Ferrer è un approccio che potremmo definire ‘olistico’. Il testo, nella sua manifestazione documentaria, è il luogo in cui convergono tutte le forze che animano l’opera letteraria, e vi conver-

gono proprio perché l'opera viene concepita come un campo di forze che cambiano nel tempo. Lo illustra molto bene, nella *Premessa* al volume, lo stesso Sam Slote: «Texts change: texts are the products of change, changes inflicted over time» (p. xi). Ma il manoscritto è anche il luogo in cui è possibile vedere lo scrittore all'opera, nel momento esatto in cui la sua energia creativa prende corpo sulla pagina scritta, non diversamente dai cosiddetti 'pittori di pittori' come Paolo Uccello, Chardin o Velàzquez, che hanno dipinto pittori in azione, o di film-maker come Emilie de Antonio che, negli anni Settanta, hanno ripreso i principali protagonisti della scena artistica americana, come Pollock, Kline o Franckenthal, in azione. Così come le loro performances possono essere considerate istantanee di *Painters Paintings*: pittori colti nell'atto di dipingere, nel momento in cui il loro gesto creativo si sprigiona sulla tela, i manoscritti – e in modo superlativo i manoscritti di uno 'scrittore di scritture' come Joyce – sono un «action writing», poiché «the surface of the text bears the visible trace of the energies that went into its composition» (p. 2). È delle forze che governano questa energia che Ferrer insegue le traiettorie. Non avendo la possibilità di cogliere lo scrittore al lavoro, possiamo sostituire il film del *making of* dell'opera con l'analisi e l'interpretazione dei manoscritti: «the manuscripts (and a huge corpus of them has been preserved) could be the best possible records of Joyce's writerly performance, the best film that we have, if only we knew how to develop and how to interpretate it» (p. 2). Che è propriamente il compito della critica genetica e ciò che si propone il volume: studiare «the traces left by the labor of writing – in notebooks, drafts, typescripts, proofs, correspondances, early printed versions, and all the available documents – in order to recover the process of *invention*» (p. 2). Indagando prima di tutto, con attenzione rbdomantica, la superficie del manoscritto grazie a un dispiegamento di immagini che costituisce davvero il valore aggiunto del testo.

Perché di immagini, in questo libro, ve ne sono davvero molte e fascinosissime, tratte da vari Fondi e Archivi in cui sono disperse/custodite: la Poetry/Rare Books Collection della Università di New York di Buffalo, l'Harry Ransom Center dell'Università del Texas di Austin, l'Houghton Library della Harvard University. Va da sé che *Ulysses* e *Finnegans Wake* la facciano da padroni. Ferrer lo dichiara subito, che sia per ragioni di prestigio, sia perché le opere giovanili sono meno rappresentate, l'indagine genetica sull'opera di Joyce procede a partire dai manoscritti delle due opere maggiori (p. 178, n. 14). Non sarebbe tuttavia inutile, ora che *Genetic Joyce* offre un panorama molto dettagliato, come vedremo,

delle varie modalità di scrittura e annotazione del Joyce maturo e tardo, vedere se comparativamente il Joyce giovanile adotta i medesimi modi dell'invenzione, le stesse modalità correttorie. Le immagini si offrono al lettore nella magnificenza di una scrittura che si dichiara sin da subito a-progettuale. Joyce non procede per 'mappe' ma per 'bussole', non pianifica, ma reinventa ciò che ha già scritto, fino alle ultime fasi della correzione del proprio testo. È questo l'oggetto del primo capitolo: *Time-Bound Transactions and Contextual Transgressions*, che prende in esame un manello di bozze che arrivarono in tipografia troppo tardi per potere essere incluse nella *princeps*. Correzioni che vengono riutilizzate, deprivate del loro significato, nel puro accidente del significante (alcune correzioni, apportate su carta molto leggera, appaiono sul verso della pagina, e vengono lette e trascritte al contrario). Rinvii e spostamenti che corrispondono a fenomeni di decontestualizzazione e ricontestualizzazione, e che vengono analizzati nel secondo capitolo: *Multiple Determinations*. La complessa architettura di *Ulysses* comporta una contemporaneità dei livelli di correzione su zone diverse del romanzo: mentre i primi capitoli sono già in bozze, Joyce sta ancora rivedendo le prime versioni degli ultimi, tanto da rendere necessaria un'analisi comparativa tra lo stile delle correzioni tardive dei capitoli da Telemaco ai mangiatori di Loto, e quelle iniziali di Itaca e Penelope. Situazione del tutto identica a ciò che accade a Manzoni nella correzione dei capitoli dei *Promessi Sposi*, dove la stampa della prima edizione, distribuita sull'arco di tre anni, vede una corrispondenza cronologica tra le bozze del primo tomo e le correzioni tardive del *Fermo e Lucia* del terzo e quarto. La transizione tra *Ulysses* e *Finnegans Wake* non è stata netta, ma ha comportato una serie di spostamenti e ricollocazioni, analizzate soprattutto nel terzo e quarto capitolo, che si focalizzano sull'analisi del quarto capitolo della seconda parte di *Finnegans*, oggetto di un'analisi ravvicinata dell'uso dello spazio, e della necessità, ora che i manoscritti possono essere studiati nella loro dimensione policromatica (e Joyce non risparmia colori nella correzione dei suoi testi), di considerare il *layout*, i *pattern* scrittori: la presenza di colonne, di variazioni marginali ricontestualizzate, le isole testuali che possono, proprio grazie all'analisi spaziale, essere messe in relazione cronologica fra loro. Il quinto capitolo è costituito dall'analisi del celebre episodio delle *Sirene*, mentre il sesto e il settimo si dedicano ai *Notes* recentemente comparsi e che hanno offerto una prospettiva allargata sulla genesi del romanzo e sulla transizione a *Finnegans Wake*. La loro analisi permette a Ferrer di sviluppare un'articolata tassonomia delle modalità di annotazione, non solo in generale

(i 'marginalisti' come Voltaire o Coleridge, che annotano ai margini del testo, e gli 'estrattori' come Winkelmann o Virginia Woolf, che lasciano i libri intatti e ne trascrivono *excerpta*, collegandoli alla fonte, ma indicando anche le possibili destinazioni), ma anche in relazione alle diverse modalità di Joyce di annotare i volumi della sua biblioteca (in ispecie quelli più legati all'ipotesto omerico), dagli esordi letterari alle ultime riscritture (le note si leggono in trascrizione alle pp. 108-121). Il viaggio avventuroso tra le carte joyciane non finisce con Joyce: Ferrer propone al lettore anche un esperimento di comparatistica genetica, attraverso le note di Virginia Woolf al primo episodio dell'*Ulisse* (capitolo 8). Note, va detto, molto più chiare di quanto sia il testo di Joyce (perché funzionali a un saggio da pubblicare sul TLS, ma va anche detto che l'*Ulisse* che leggeva Woolf non era quello dell'edizione di Gabler del 1984...).

Come i maestri che sanno ciò a cui devono rinunciare, Ferrer dichiara di non avere voluto scrivere un manuale di critica genetica su Joyce, ma di volere rendere i lettori di Joyce consapevoli di quanto possa esser fruttuoso un approccio genetico alla sua opera. Con l'ambizione, però – ora che i manoscritti possono essere studiati non solo nelle costose (ma uniche al tempo) riproduzioni cartacee, ma nelle accessibili e gratuite riproduzioni digitali (messe a disposizione dal Centro Studi Joyce: <https://jamesjoyce.ie/>) – di indagare i complessi meccanismi che regolano i materiali avantestuali. La magnificenza dei manoscritti diventa così punto di partenza per comprendere *Come lavorava Joyce*, ma anche occasione di piacere estetico, di decifrazione dei segni, anche al di là della loro transcodificazione in un alfabeto. Non è un caso che le semplicissime norme di trascrizione che si leggono a p. xix siano parcamente utilizzate e necessarie solo nel capitolo 5 in cui viene trascritta una prima redazione del monologo di Bloom. Talvolta i manoscritti non devono parlare, ma trasmettere solo il mistero della loro indecifrabilità. Lo dice chiaramente Ferrer, a proposito dei *Notes*: «It is impossible to be absolutely sure of what is written on the notebook page, and the text of the notes will always remain in a state of partial suspension, al virtual as the lost note book» (p. 151).

La potenza della scrittura immaginifica di Joyce contagia anche l'autore. Le *Conclusioni* ci conducono sulle tracce di affascinanti metafore organiche. Nelle foreste di rosse sequoie della West Coast ogni tanto si incontrano file di alberi secolari, identici, che crescono lungo linee rette. Cosa saranno? Strade ciclopiche piantate da antiche civiltà sconosciute? Segnali lasciati da entità aliene? La botanica dà una spiegazione meno fantasiosa. Secoli or sono, da una sequoia caduta al suolo, germi-

navano nuovi butti che davano origine a nuove sequoie, tutte perfettamente in fila indiana. Una storia di decomposizione e rigenerazione che sembra offrirsi come metafora del lavoro sotterraneo e magnifico che la natura compie attraverso le generazioni. Ma anche di ciò che accade nei sentieri della creazione letteraria, se non consideriamo il testo nella fissità della sua forma definitiva, ma nella mobilità della sua genesi. Che è meravigliosamente inconfondibile, ma può rivelarsi a tratti, sia nell'opera compiuta che nella sua forma embrionale. La letteratura italiana lo sa, grazie a Petrarca e allo 'scartafaccio' del *Canzoniere*, da almeno sei secoli, quella europea dal Settecento. Il modernismo lo sperimenta *in corpore autographico*, e in forme voluttuose, come le rosse foreste di sequoie della West Coast, che suscitano ammirazione e stupefazione, fascino e timore. Dove la «resourcefulness of creative energy» del più naturale tra i prodotti culturali sembra fare a gara con la natura stessa. Il libro di Ferrer – elegantissimo anche nella veste tipografica, ma a cui manca, per essere completamente 'ispirativo', una versione digitale più 'accessibile' – fomenta nel lettore curiosità e amore per questi 'scartafacci', creati e distrutti, decontestualizzati e ricontestualizzati. «Magic surfaces» che hanno in sé «più meraviglie del Mirus Bazaar [dell'*Ulisse*], più stupore dei fossi quadrati del Congowes Wood College [di *Stephen Dedalus*] e dello studio di Padre Conmee [dell'*Ulisse*] messi insieme, più eccitazione del bordello della signora Cohen [dell'*Ulisse*] e molta più fecondità della camera da letto dei Facchini [di *Finnegans Wake*]» (p. 176).

ESTER C. PERIC

📖 Piero Scapecchi, *Il lavoro del bibliografo. Storia e tecnica della tipografia rinascimentale*, Firenze, Olschki (Biblioteca di bibliografia, CCXVIII), 2023, pp. 263, € 35,00, ISBN 9788822268679.

Con *Il lavoro del bibliografo* Piero Scapecchi, già bibliotecario della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e studioso del libro a stampa e in particolare del periodo incunabolistico, ha rivolto uno sguardo retrospettivo alle linee di ricerca percorse in quarant'anni di carriera, selezionando diciotto studi già pubblicati tra il 1984 e il 2017 in riviste o miscellanee. I saggi sono preceduti da una breve prefazione di Edoardo Barbieri (pp. ix-x), da un'introduzione dello stesso Scapecchi (xi-xiii) e dall'elenco delle sedi di prima pubblicazione dei testi raccolti (xv-

xvi).¹ I saggi si presentano disposti in quattro sezioni che, come spiega l'A. nell'introduzione, rappresentano altrettante aree dei suoi interessi. La prima, intitolata *Le origini e i problemi dei testi a stampa* (saggi nn. 1-7), si focalizza sulle problematiche insite nell'attribuzione di edizioni *sine notis*, croce e delizia dell'incunabolista; la seconda riunisce tre pezzi (nn. 8-10) dedicati a «*Questioni di carattere*», ossia allo studio dei tipi e delle casse tipografiche, prezioso strumento per indagare l'attività delle officine rinascimentali. La terza sezione (nn. 11-17) è incentrata su Aldo Manuzio, sulla ricostruzione della sua vicenda biografica ed editoriale, e su alcune sue imprese nello specifico, come la prova di stampa della Bibbia poliglotta e l'*Hypnerotomachia Poliphili*. L'ultima parte, ospitando un unico intervento sulla biblioteca dell'eremo di Camaldoli, testimonia l'interesse dell'A. per la ricostruzione storica delle raccolte librerie e per quella camaldolese in particolare, cui egli ha dedicato in realtà diversi contributi, tra articoli, monografie e cataloghi di mostra, nel corso degli ultimi vent'anni. Chiude il volume un indice sintetico dei nomi, mentre manca una bibliografia comprensiva di tutti i lavori firmati da Scapecchi, che sarebbe stato valido complemento alla raccolta.

I saggi sono ripresentati, salvo la correzione silenziosa di alcuni refusi, senza aggiunte o modifiche rispetto alla loro redazione originale. La scelta è senz'altro comprensibile, anche se un aggiornamento bibliografico sarebbe stato oltremodo utile, soprattutto per i contributi più antichi e per quelli che riguardano questioni controverse. Mi riferisco all'autorialità dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (n. 17), all'identificazione della cosiddetta tipografia 'Deo Gratias' (n. 2), e all'attribuzione del frammento Parsons-Scheide (nn. 3 e 4). Nell'introduzione, l'A. si dichiara «nonostante tutto, convinto di quanto scritto», con riferimento implicito alle obiezioni e alle osservazioni avanzate da altri studiosi, ma è lasciato al lettore il compito di ripercorrere le tappe della discussione. È dunque di queste tre, dibattute, tematiche che si tratta di seguito.

1. Il romanzo allegorico che ha per protagonisti Polifilo e Polia uscì anonimo dalla tipografia Aldo Manuzio nel 1499, e fin da allora i lettori si sono interrogati sull'identità del suo autore. L'indizio considerato più eloquente è l'acrostico formato dalle iniziali dei capitoli («*Poliam frater Franciscus Columna peramavit*»), sulla base del quale l'opera

¹ In quest'ultimo si segnala l'errata descrizione bibliografica del n. 3, *Subiaco 1465 oppure [Bondeno 1463]?*, pubblicato ne «*La Bibliofilia*» nel 2001 (n. CIII, pp. 1-24) e non, come qui indicato, nel 1996 (n. XCVIII, pp. 23-30), riferimento che ripete quello del n. 12, *Una lettera di Atramytteno*.

viene assegnata fin dal Cinquecento a Francesco Colonna (1433-1527), frate domenicano del convento veneziano dei santi Giovanni e Paolo. Questa costituisce ad oggi la posizione prevalente, anche se non sono mancate le obiezioni e le proposte alternative (per una sintesi del dibattito si rimanda a P. Veneziani, «Alla ricerca del Polifilo», *Gutenberg Jahrbuch*, 2001, pp. 123-142). Fu Scapecchi, in particolare, a fare il nome di Eliseo da Treviso, servita documentato nel convento fiorentino della SS. Annunziata nel 1450 e nella città del Sile dal 1502 fino al 1506, riproponendo un'attribuzione presentata negli *Annales* dell'Ordine dei Servi di Maria di Arcangelo Giani (1618) e rivalutata in tempi recenti (1963) da Alessandro Parronchi, in un articolo uscito sul quotidiano «La Nazione». Le argomentazioni di Scapecchi a favore di questa proposta furono presentate per la prima volta ne *I fondi della SS. Annunziata*, catalogo di una mostra tenuta alla Marucelliana (Firenze, 1983) e poi riorordinate in «L'«Hypnerotomachia Poliphili» e il suo autore», *Accademie e biblioteche d'Italia*, 51 (1983), pp. 286-298 e «Giunte e considerazioni per la bibliografia sul «Polifilo», *Accademie e biblioteche d'Italia*, 53 (1985), pp. 68-73. I due articoli, di non facile reperibilità, non sono purtroppo inclusi nella raccolta, nonostante siano frequentemente citati nell'unico saggio selezionato (*L'«Hypnerotomachia Poliphili» nell'officina di Aldo*, n. 17): uscito nel 2004, riprende la questione trattando più in generale dell'allestimento dell'opera nel laboratorio editoriale aldino.

Secondo Scapecchi, nessuno degli argomenti a favore dell'attribuzione dell'opera a Francesco Colonna è decisivo, a partire dall'acrostico, che potrebbe rimandare non all'autore, ma a un dedicatario del romanzo. Nemmeno l'analisi degli elementi contenutistici offre appigli significativi, considerato che il testo è intessuto di riferimenti eruditi che prendono tanto dalla tradizione antiquaria romana quanto dall'ambiente erudito veneziano e che se pure assegnano all'autore una vasta cultura classico-umanistica non permettono di definirne in modo sicuro la provenienza e l'identità. D'altro canto, anche a favore di Eliseo da Treviso non vi sono forti prove, se non la presunta affidabilità di Giani e l'agevole giustificazione dei precisi riferimenti toponomastici all'area trevigiana (mentre a collocare Francesco Colonna in questa zona sarebbe la sola testimonianza settecentesca, ritenuta inaffidabile per eccesso di campanilismo, dello storico Domenico Maria Federici). La proposta di Scapecchi ha ricevuto forti critiche da parte di Edoardo Fumagalli («Una supplica di Francesco Colonna (con una premessa su Eliseo da Treviso)», *Italia Medioevale e Umanistica*, XXIX, 1986, pp. 207-231) e non ha trovato se non pochi sostenitori disposti a trarne le dovute

conseguenze e cioè, bibliograficamente parlando, a modificare l'intestazione dell'opera. Il Fumagalli negava soprattutto l'attendibilità della testimonianza del Giani, che giudicava nata e raccolta in tempi troppo lontani dalla pubblicazione del *Polifilo*; va però notato che essa risulta non banalizzante e di ovvia derivazione come le identificazioni fondate sull'acrostico. Del resto, come scrive Scapecchi, a prescindere dalla risoluzione definitiva della questione, che non sembra imminente, occorre «appuntare le ricerche più che sull'autore sulla redazione dell'opera» (p. 200), sugli interessi che vi convergono, e sui ruoli e gli apporti delle figure coinvolte nella realizzazione dell'aldina.

2. In *Scava, scava, vecchia talpa*, pubblicato nel 1984 in «Biblioteche oggi» (n. 2 della raccolta), l'A. presentava alcune riflessioni di interesse metodologico sulla 'professione' dell'incunabolista, per poi dedicarsi ad affrontare casi di attribuzionismo ancora incerto, tra cui quello di tre edizioni *sine notis* (il *Decameron* di Boccaccio, le *Epistolae et Evangelia* e le *Comoediae* di Terenzio) riconducibili ad uno stesso, anonimo, tipografo detto 'Deo Gratias', dall'invocazione posta a chiusura delle prime due, o più semplicemente (così in ISTC) "Printer of Terentius (Pr 6748)". Se gli studiosi sono concordi nell'assegnare una datazione piuttosto alta alle tre stampe, circa 1470, la loro localizzazione è invece stata oggetto di dibattito. Robert Proctor (in *An Index to the Early Printed Books in the British Museum from the Invention of Printing to the Year MD Italy*, London, Kegan Paul, 1898) sostenne per il Terenzio, l'unico che ebbe modo di consultare presso la Bodleian Library, un'origine napoletana, sulla base della somiglianza del carattere impiegato a quello dell'officina di Sixtus Riessinger. Scapecchi, invece, nell'articolo su *Biblioteche oggi* propose di localizzare l'anonima officina a Firenze, sulla base della distribuzione geografica delle copie note e della presenza, su almeno due di essi (il riferimento è presumibilmente all'esemplare unico delle *Epistolae*, in Riccardiana, e al Boccaccio della Biblioteca Nazionale Centrale), di miniature tipicamente fiorentine, a bianchi girari con capolettera in oro. Per inciso: si trovano a Firenze anche due delle sei copie del Terenzio, una alla BNC e una in Laurenziana.

La proposta di Scapecchi fu lodata da Dennis Rhodes nella rubrica *Recent books* di «The Library» (s. 6, vol. IX, March 1987, pp. 96-97), mentre Paolo Trovato ripresentò l'ipotesi dell'origine napoletana della tipografia. Lo studioso ne discusse per la prima volta in alcune pagine de *Il libro in Toscana nell'età di Lorenzo*, dove offriva una ricognizione della tipografia fiorentina, con riferimento in particolare a *Gli annali tipografici*

fiorentini del xv secolo, compilati da Rhodes nel 1988. Il testo, pubblicato per la prima volta nel 1992, in un volume intitolato *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, fu poi ristampato senza modifiche ne *L'ordine dei tipografi* (1998). Le argomentazioni di Trovato sono di ordine filologico e linguistico, e si fondano cioè sul riscontro, nel testo della stampa, di tratti dialettali di sicura ascendenza meridionale, da cui deriva la collocazione della tipografia nell'unico centro attivo in quegli anni: Napoli. Una terza ipotesi, mediana, fu poi avanzata da Mirko Tivosanis, in un articolo con cui dimostrava la derivazione dell'edizione 'Deo Gratias' dall'Hamilton 90 («L'editio princeps del "Decameron" e il suo antografo», *Nuova rivista di letteratura italiana*, 1, 1998, pp. 245-269). Tivosanis, concordando con i rilievi linguistici di Trovato, propose di attribuire la stampa sì al Riessinger, ma al periodo romano della sua attività, così da giustificare nel modo più economico la ricomparsa del suo (diretto?) antografo, l'Hamilton 90, a Roma, nei primi anni del Cinquecento. In definitiva, risultano contrapposte, in un'antitesi che è anche disciplinare, le ragioni della lingua e quelle della storia del libro.

Quasi un decennio più tardi, Scapecchi tornò nuovamente sull'argomento, in un contributo dal titolo *Una dibattuta questione: da [Napoli, tipografo del Terentius] a [Firenze, Niccolò di Lorenzo per Antonio di Guido]: sull'identificazione e la localizzazione di una ignota tipografia*, pubblicato nel 2007 su «Rara volumina» (n. 2, p. 5-11) e che però non è incluso nella presente raccolta. La scelta sorprende, considerato che le argomentazioni per l'origine fiorentina della tipografia sono espone in modo più articolato, mentre la sede della pubblicazione originale, in una rivista minore, può averne ostacolato la diffusione. Tra gli argomenti aggiunti dall'A. alla discussione vi è la derivazione del testo dall'Hamilton 90, ormai dimostrata, la documentata presenza dello stesso in area fiorentina tra gli anni '60 e '70 del Quattrocento, gli ulteriori segni di provenienza fiorentina riscontrati sugli esemplari esaminati, tra cui spicca la postillatura dell'esemplare laurenziano del Terenzio ricondotta al Poliziano, nei primi anni '70 e la nota di possesso del cartolaio di Fiesole Bartolomeo d'Agnolo Tucci sulla copia del Terenzio alla Bodleian Library, ma soprattutto il coinvolgimento di Niccolò di Lorenzo dalla Magna, tipografo tedesco attivo a Firenze, nel commercio di copie del *Decameron*, emerso da documenti rinvenuti da un esperto conoscitore degli archivi fiorentini, Lorenz Böniger, e pubblicati su «La Bibliofilia» (CV, 2003, pp. 225-248). Sarebbe quest'ultimo riscontro a suggerire, secondo Scapecchi, che l'ignoto tipografo possa identificarsi proprio con Niccolò di Lorenzo. Più ambigua, invece, appare la posizione di Böniger sull'argomento: nella

sua monografia sul tipografo tedesco (*Niccolò di Lorenzo della Magna and the Social World of Florentine Printing, ca. 1470-1493*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2021) lo studioso da un lato sostiene implicitamente l'identità tra il 'tipografo del Terenzio' e Niccolò, collocando l'inizio dell'attività di quest'ultimo nel 1470, salvo poi non includere i titoli contesi nell'elenco delle edizioni firmate da o attribuite a Niccolò, e limitandosi a delineare una forte prossimità delle due figure (su queste contraddizioni si veda l'articolo-recensione di Neil Harris al volume: «An Enigmatic German Printer in Renaissance Florence», *The Library*, vol. 22, December 2021, pp. 575-585).

Tornando alla proposta di Scapecchi, il suo articolo del 2007 offre una riflessione spiccatamente metodologica, circa il valore probatorio che l'analisi filologica e linguistica riveste a fronte di prove storiche e materiali nell'attribuzione di una stampa *sine notis*, e se essa debba, in ultima analisi, prevalere. L'A. suggerisce che le (innegabili) tracce meridionali nella *princeps* del *Decameron*, peraltro circoscritte ad alcune zone del testo, possano essere ricondotte al compositore, senza che ciò debba riflettersi sulla collocazione dell'officina responsabile della stampa. Le ragioni che, contro la grammatica storica, puntano a una localizzazione fiorentina della tipografia 'Deo Gratias' sono del resto molteplici, e, se anche nessuna è in ultima istanza probante, la loro somma raggiunge un peso argomentativo significativo. La reticenza ad assegnare le tre stampe a Firenze, dunque, non può non dipendere, almeno in parte, dal fatto che tale posizione costringerebbe a rivedere la cronologia dell'introduzione della stampa in Firenze, primato che allo stato dell'arte risulta assegnato al Cennini, e al novembre del 1471.

3. In ultimo, hanno suscitato un vivace dibattito le proposte attributive dell'A. su un antico frammento tipografico, detto Parsons-Scheide, pubblicate per la prima volta nel 2001. Già il titolo del contributo (*Subiaco 1465 oppure [Bondeno 1463]? Analisi del frammento Parsons-Scheide*) lascia intendere le implicazioni ultime della questione, e cioè la necessità di ridiscutere nientemeno che il tradizionale racconto dell'introduzione della stampa in Italia, contrapponendo alla priorità dell'attività sublacense dei tedeschi Conrad Schweynheim e Arnold Pannartz quella di una presunta tipografia collocata a Bondeno, nell'Emilia. Chi voglia approfondire è rimandato ai contributi citati dall'A. e alla rispettiva bibliografia; in questa sede basti invece una sintesi.

Il frammento cosiddetto Parsons-Scheide, dal nome dei suoi precedenti proprietari, è un manufatto tipografico che da quasi un secolo – al

netto dei sessant'anni in cui rimase, inaccessibile, nella collezione di Alexander Parsons – rappresenta un rompicapo per gli incunabolisti, a partire dal loro capostipite, Konrad Haebler. Contiene la traduzione italiana della *Passione di Cristo*, un testo consonante all'ambiente della *devotio moderna*, interfogliato a una serie di illustrazioni da matrici in metallo di origine tedesca. Sull'antichità del frammento pare esserci larga intesa, mentre molto si è discusso circa la sua origine. La posizione prevalente ne collocherebbe la realizzazione in Emilia (tra Parma, Bologna e Ferrara), intorno al 1463-1464, soprattutto in ragione della presenza di tratti linguistici ascrivibili a quest'area.

A suggerire una nuova, più specifica, attribuzione, fu proprio Scapecchi, che nel 1999 commentò brevemente la vendita del frammento presso l'asta londinese di Christie's tenutasi l'anno precedente («Venduto a Londra il frammento Parson», *Biblioteche oggi*, 17, 1999, pp. 16-18). A un accenno inserito in un articolo, qui non incluso, dal titolo *La Bibliofilia e lo studio degli incunaboli in Italia*, pubblicato nell'omonima rivista nel 1999, seguì una trattazione esaustiva, nel contributo del 2001, e che nella raccolta si trova al numero 3 (*Subiaco 1465 oppure [Bondeno 1463]?*). Qui l'A. propose l'istituzione di un collegamento tra il frammento Parsons-Scheide e un contratto di società redatto a Bondeno nel 1463 tra il capellano Paolo Moerich e Ulrich Pursmid per la realizzazione «cum formis» di quelli che l'A. identifica in bassorilievi in terracotta e brevi testi per i fanciulli (un donato, un salterio, una *tabula puerorum*). Tra i prodotti di questa impresa, aggiungeva, bisognerebbe includere anche la *Passio*, che risulterebbe così localizzata e datata con sicurezza (Bondeno, Ulrich Pursmid, 1463). Si tratterebbe, di conseguenza, del primo manufatto tipografico realizzato in Italia e in lingua italiana.

La proposta di Scapecchi è stata respinta da diversi studiosi, tra cui Paolo Veneziani (*Alle origini della stampa in Italia*, in *Prima edizione a stampa della Divina Commedia. Studi III*, a cura di G. Alessandri e R. Landi, Foligno, Comitato di coordinamento per lo studio e la promozione della prima edizione a stampa della Divina Commedia, 2004, pp. 7-31; analoghe argomentazioni furono riproposte in un articolo pubblicato postumo: *Schweynheym e Pannartz rivendicati*, in *Subiaco, la culla della stampa. Atti dei convegni, Abbazia di Santa Scolastica 2006-2007*, Subiaco, Iter, 2010, pp. 19-37), Paul Needham (*Prints in the Early Printing Shop*, in *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe*, ed. by Peter Parshall, Washington, National Gallery of Art, 2009, pp. 39-91) e Neil Harris (*Per vetustà ed obsolescenza: la fenomenologia della lista*, introduzione a E.C. Peric, *Vendere libri a Padova nel 1480. Il Quaderneto*

di Antonio Moretto, Udine, Forum, 2020, pp. 7-50), che sono intervenuti sollevando dubbi e obiezioni, soprattutto di ordine metodologico, che si riepilogano qui in estrema sintesi.

In primis è stato messo in discussione l'assunto che il contratto bondenese riguardi effettivamente un'impresa tipografica. A smentirlo sarebbero: la probatorietà terminologica dei termini usati nel documento, poiché 'forma' e 'componere' non potrebbero, a quest'altezza di tempo, essere interpretati univocamente come riferimenti all'arte tipografica; l'assenza di riferimenti all'approvvigionamento delle risme di carta o al numero di copie da produrre; la mancanza di qualsiasi traccia, documentaria o materiale, che dimostri l'effettivo adempimento degli obblighi, tanto più che l'atto di scioglimento della società, redatto pochi mesi più tardi, non fa menzione di pendenze né di strumenti o di materiali a stampa da dividere. Paul Needham ha poi suggerito che l'obiettivo dell'impresa vada individuato in manufatti di tipologia diversa, e cioè in forme in terracotta, recanti figure e brevi testi, e destinate ad essere esposte nelle classi scolastiche. Per quanto concerne invece il collegamento istituito da Scapecchi tra la *Passio* e il contratto bondenese, nelle parole di Veneziani, «per dimostrare incontestabilmente la realtà di un fatto non è sufficiente affermare che è possibile», e cioè, considerato anche che il documento non vi fa alcun riferimento specifico, il fatto rimane, per quanto suggestivo, indimostrabile.

L'A. è ritornato sull'attribuzione del frammento nel 2014, rispondendo puntualmente alle contro-argomentazioni presentate dai colleghi, in un contributo che nella raccolta si colloca al n. 4 (*Il frammento Parsons-Scheide e gli inizi della tipografia in Italia*). Nonostante ciò, la sua proposta non ha trovato accoglienza né nei principali repertori di incunaboli, né da parte degli storici del libro. D'altro canto, il vivace dibattito appena riassunto ha distolto le energie dall'obiettivo ultimo, e cioè offrire una datazione e una localizzazione plausibili e condivisibili del frammento della *Passio*. Le argomentazioni contrarie, focalizzate a smentire il collegamento tra il contratto bondenese e il frammento, non hanno infatti negato l'antichità di quest'ultimo né la sua localizzazione genericamente padana, mentre rimane l'onere di formulare una controproposta accettabile a Bondeno 1463. Se ciò sia possibile è difficile a dirsi: elementi fondamentali, come la fisionomia della legatura che ha conservato il frammento fino al suo recupero, rimarranno verosimilmente ignoti o inaccessibili come lo sono stati finora, mentre una più approfondita indagine sulle modalità con cui le metallografie e i diversi testi della *Passio* circolavano nel xv secolo, sia nella versione italiana

che, soprattutto, in quelle tedesche, potrebbe illuminare sulle dinamiche della loro produzione. Fino a quando non sarà possibile offrire una nuova interpretazione del frammento, la storia del libro continuerà ad attribuire l'introduzione della stampa in Italia alla tipografia sublacense di Schweynheim e Pannartz. Ma al di là dell'assegnazione di un campanilistico primato, è ragionevole ritenere che i primi prodotti dell'arte tipografica vadano individuati proprio in manufatti tipografici vicini, per tipologia, alla *Passio*, e cioè in pubblicazioni effimere, di ampio e rapido smercio e di facile realizzazione, come donati, tavole abecedarie, brevi testi illustrati, e che oggi risultano, salvo rarissime eccezioni, perdute. Se può sempre darsi l'eventualità di nuove scoperte librerie o archivistiche in questo campo, è anche verosimile che i primi, più effimeri, prodotti dell'arte tipografica siano stati completamente distrutti dall'uso e dall'incuria, e che il riconoscimento della loro priorità debba prescindere da una dimostrazione puntuale della sua esistenza.

Il caso del frammento Parsons-Scheide riporta in luce una questione metodologica fondamentale, cui si è già fatto cenno, e cioè il peso argomentativo da assegnare ai risultati dell'analisi linguistica di una stampa *sine notis*, chiamata in causa sia per la localizzazione napoletana della tipografia 'Deo Gratias' che l'attribuzione emiliana della *Passio*. La problematica è di grande interesse, ma di altrettanta complessità. Se è vero che difficilmente si può rinunciare alla rilevazione di dati linguistici e alla loro potenziale utilità, risulta anche necessario distinguere, nell'analisi, tra il livello del *testo* e quello dell'*edizione*, e cioè fra quegli elementi in grado di precisare l'origine e la genesi di un'opera, da quelli in grado di informare sulla sua diffusione attraverso strumenti, come la stampa tipografica, cui pertengono regole e dinamiche specifiche. A questo proposito va notato come nei volumi del BMC (British Museum Catalogue) il criterio linguistico venga menzionato in un numero limitato di occorrenze, sempre in relazione a stampe *sine notis*, ma senza attribuirvi, in assenza di altri, più solidi rilievi circa la carta, i caratteri, l'utilizzo di silografie o ornamenti particolari, valore decisivo ai fini dell'attribuzione. Non mancano poi i casi in cui, come per le edizioni 'Deo Gratias', gli indizi linguistici finiscono per collocarsi in palese contraddizione agli altri dati disponibili, segnalando quindi la necessità di una riflessione metodologica su questo significativo, ma a tratti ambiguo, aspetto dell'attribuzionismo per le più antiche manifestazioni dell'arte tipografica.

SIMONE TRENTACARLINI

📖 Amedeo Quondam, *Una guerra perduta. Il libro letterario del Rinascimento e la censura della Chiesa*, Roma, Bulzoni Editore («Europa delle Corti/165»), 2022, pp. 732, € 45,00, ISBN 9788868972578.*

Il ponderoso libro di Amedeo Quondam, uscito per la collana «Europa delle Corti», costituisce un ultimo, importante capitolo di quell'animata questione, che ha tanto occupato sia gli storici sia gli storici della letteratura, relativa all'impatto che la censura ecclesiastica ebbe sulla vita culturale e letteraria italiana, in particolare durante la stagione di maggiore reazione controriformistica, a partire dalla pubblicazione del primo *Index Librorum Prohibitorum* del 1559. L'autore, nel corso delle oltre 700 pagine, alternando argomentazioni e dati più propriamente letterari o pertinenti alla storia del libro antico a considerazioni invece di natura storiografica, sviluppa un discorso ricco e articolato, che sicuramente sarà uno stimolo per ulteriori dibattiti e ricerche. E forse proprio l'ampiezza delle analisi, che spesso sfociano in divagazioni corpose, costituisce a un tempo il principale limite e il principale punto di forza di questo libro. Come l'autore stesso più volte dichiara – scusandosene – l'istanza polemica da cui il volume muove cede il passo a ricognizioni a sé stanti sulla diffusione e sulla circolazione del libro letterario in volgare nell'Italia del Cinque-Seicento. Tali ricognizioni, effettuate attraverso un uso sapiente e generoso di OPAC e bibliografie digitali, si configurano come elementi di notevole interesse per gli studiosi del libro antico e della sua circolazione. Insomma, il saggio, soprattutto nella sua seconda parte, costituisce una miniera di informazioni sullo spazio culturale e sociologico del libro letterario del Rinascimento.

Il volume di Quondam, però, come è bene affermato nell'*Introduzione*, nasce da un'istanza polemica ben precisa: dibattere e rispondere alle argomentazioni esposte da Gigliola Fragnito nel suo libro *Rinascimento perduto. La letteratura sotto gli occhi dei censori*, Bologna, Il Mulino, 2019. Affermare, cioè, che per quanto «gli apparati della censura ecclesiastica

* Mentre questo fascicolo di Ecdotica era in bozze, abbiamo appreso con dolore della scomparsa di Amedeo Quondam. Il comitato direttivo e scientifico piangono un amico carissimo e un collega di straordinario valore, la cui intelligenza e passione hanno contribuito a promuovere, come noto, moltissime realtà culturali ed editoriali. Ci piace ricordare che il primo Foro della nostra rivista fu incentrato sulla sua edizione 'a parte lectoris' del *Cortigiano* di Castiglione (Mondadori, 2002).

abbiano avuto un impatto forte, in molti casi persino drammatico, davvero devastante, sulla vita degli scrittori», «nulla della letteratura del Rinascimento è andato “perduto”, nulla» (p. 14) e «che la storia del libro cinquecentesco, non solo letterario, non può essere quella immaginata, progettata, desiderata, sognata forse, dal censore» (p. 15). Per sostenere queste tesi, Quondam organizza la trattazione attorno a due macrosezioni. La prima, *pars destruens*, è strutturata come una minuziosa critica, condotta da vicino, ai capitoli e alle argomentazioni di *Rinascimento perduto* (*Parte prima: leggendo e criticando “Rinascimento perduto”. Con divagazioni*). La seconda, invece, *pars construens*, inventari e repertori alla mano, esplora il posseduto di alcune biblioteche di laici e di ordini religiosi del Cinque-Seicento per dimostrare che la letteratura del Rinascimento non uscì devastata dall’attacco portatole dalla censura ecclesiastica e che, anzi, dopo mezzo secolo di proibizioni e divieti, era ancora presente perfino nelle librerie conventuali che furono oggetto di inchieste per ordine della Congregazione dell’Indice tra 1596 e 1603 (pp. 453 e ss.).

Nel riflettere sulla letteratura del Rinascimento oggetto della censura ecclesiastica Quondam recupera la stessa categorizzazione proposta da Fragnito: si tratta di un’ampia messe di opere e autori, maggiori e minori, della letteratura italiana dalle origini al primo Cinquecento, da Iacopone da Todi e Giovanni Boccaccio a Poggio Bracciolini e Bembo, da Fracastoro a Pulci e al Burchiello, da Aretino a Giovio e Della Casa, fino ai testi della tradizione burlesca, tutti incappati, in un modo o in un altro, nelle maglie della censura ecclesiastica, e cioè in elenchi o indici di libri da proibire, distruggere o sequestrare *donec corrigantur*. Il riferimento principale in questo senso è la lista «*maior*», compilata da Fragnito sulla base della documentazione delle Congregazioni romane (cfr. G. Fragnito, *Rinascimento perduto*, pp. 115-119), che Quondam recupera come punto di partenza anche della propria argomentazione (pp. 92-98). Nell’accingersi a discutere *Rinascimento perduto*, l’autore opera, però, un rovesciamento del rapporto tra letteratura e censura ecclesiastica lì descritto. Esaminando, infatti, i modi con cui, a partire dalla metà del XVI secolo, gli apparati ecclesiastici condussero un accerchiamento serrato della letteratura volgare del Quattro-Cinquecento, e che già con l’Indice del 1559 portarono, ad esempio, alla proibizione e alla quasi sparizione dal mercato librario del *Decameron* di Boccaccio (anche se l’indagine del posseduto di alcune biblioteche dell’epoca permette di relativizzare in parte questa affermazione), l’autore giunge alla conclusione che non vi fu una perdita irreparabile, anzi che «tutte quelle opere confiscate, sequestrate, messe al rogo, tutte dico tutte, sono ancora sugli scaffali delle bibliote-

che pubbliche catalogate da SBN» (pp. 111-112). Insomma, come suggerisce già il titolo, la guerra condotta da censori e inquisitori intransigenti, dalle Congregazioni romane e dai Maestri del Sacro Palazzo, *in primis* Paolo Costabili (1520-1582), sospettosi verso le opere in volgare piene di lascività, favole e incantesimi, foriere di corruzione morale e spirituale, guerra permessa soprattutto in virtù di quella settima regola dell'Indice tridentino («con la proibizione delle opere lascive e oscene scritte *ex professo* [...] che, dilatata a dismisura, finì con l'abbattersi su gran parte della letteratura italiana», cfr. G. Fragnito, *Rinascimento perduto*, p. 9.), quella guerra, per Quondam, è *perduta*. E non solo perché, alla fine dei conti, anche durante il momento di massima aggressione, identificabile tra il primo Indice del 1559 e l'Indice clementino del 1596, non tutta la Chiesa ragionava con lo stesso estremismo del sacerdote calabrese Gabriele Barri, che nei *Pro lingua latina libri tres* (1554) riteneva tutta la letteratura volgare in sé *spurcissima*, per cui era meglio proibirla *in toto* (soprattutto l'«inemendabile» Petrarca), o del gesuita Antonio Possevino, la cui *Bibliotheca Selecta* nemmeno prendeva in considerazione la letteratura volgare, tagliata fuori da un nuovo canone «controriformistico», e invitava ad approcciare il patrimonio classico con una buona dose di *cautio* cattolica (ma non sarà così per gli insegnamenti tenuti nei collegi della Società). Non solo per questo, ma per tante altre ragioni che il volume prova ad articolare disegnando un quadro molto più ricco e complesso.

Certo, non vi è in Quondam la volontà di minimizzare l'impatto che la censura ecclesiastica ebbe sulla vita degli scrittori o di addolcire le posizioni di netta opposizione manifestate da quei prelati come Possevino e Barri, citati da Fragnito e a cui in *Una guerra perduta* sono dedicate ampie «divagazioni». Purtuttavia l'autore prova a *verificare* le tesi secondo cui la censura riuscì a devastare una grande stagione culturale italiana, sulla base di abbondanti dati bibliografici e di riflessioni più orientate alla storia letteraria e alle dinamiche proprie del libro antico, come soggetto culturale ed editoriale autonomo. Presupposto di questo *fact-checking* è, infatti, uscire dallo stretto campo visivo costituito dal rapporto che il censore ha con il libro letterario e provare a ricostruire le specificità e le strutture dello spazio comunicativo del secondo Cinquecento, guardando anche e soprattutto dal *coté* del libro stesso e del mondo (editori, autori, librari, lettori...) di cui era perno. Il libro di Fragnito era principalmente costruito osservando il rapporto tra censura e letteratura attraverso gli occhi del censore, attraverso le sue liste e le sue posizioni, spesso caratterizzate da uno slancio integralista non indifferente, com'è ovvio che fosse; una «lente» che, secondo Quondam, tendeva a ingigantire l'in-

fluenza che gli apparati ecclesiastici possono aver avuto sui fenomeni letterari coevi e la circolazione dei libri (pp. 214-215). Quest'impostazione è giudicata limitante anche perché *Rinascimento perduto* stesso, sulla scia di tanti altri studi, esprimeva nelle sue pagine una valutazione spesso negativa dell'efficacia della macchina censoria, mettendone in luce l'ampia disorganizzazione, le contraddizioni, le falle e l'assenza di coordinazione tra centro e periferia, perfino negli anni del 'ciclone' corrispondente alla seconda metà del XVI secolo.

Se per Fragnito proprio la mancanza di indicazioni chiare tra Roma e periferie contribuì ad acuire la devastazione, nella confusione di sequestri preventivi e divieti, Quondam si chiede «come può un *collasso/fallimento* avere avuto effetti *devastanti* per la letteratura?» (p. 119), soprattutto quando si tiene in considerazione anche il fallimento dell'indice espurgatorio di fine secolo e l'esiguo numero di opere effettivamente manipolate prima di tornare a circolare. Inoltre, porre l'attenzione *anche* sul libro volgare e sulle sue autonome forme comunicative mette ancor più in luce i limiti dell'azione censoria. Secondo *Una guerra perduta* il fallimento era, infatti, inevitabile anche a causa del fatto che i censori non erano capaci di distinguere le diverse forme e le specificità dei libri letterari, ma spesso procedevano a considerarli in blocco e osservarli solo secondo dicotomie 'buono-cattivo' forzose e calate dall'alto. Secondo l'autore nelle sue iniziative il censore appare, infatti, incapace di misurare i pesi (editoriali) specifici, non differenzia tra libri popolari e sconosciuti, tra libri di grandi autori e libri di autori insignificanti e «il suo strumento può essere pertanto solo una rete a strascico che tutto rastrelli [...] per lo più alla cieca [...] tanto che mi verrebbe di dire che la sua raccolta di libri non sa essere o non vuole essere una raccolta differenziata» (p. 100). Ma così facendo, i suoi progetti non possono che venire schiacciati dalla mole dei libri che bisognerebbe in teoria monitorare, sequestrare, espurgare ed eventualmente distruggere. Una mole che, secondo una stima approssimativa elaborata da Quondam (p. 142), arriverebbe a *milioni* di esemplari e di cui sembra essere ben cosciente un censore scrupoloso come il domenicano Vincenzo Bonardo, che nel 1587, per ovviare in parte a queste difficoltà e far fronte alle frustrazioni derivanti, suggerisce, per quanto riguarda quelli di «auttori catholici», cioè non eretici, di proibire a priori «il libro di poca utilità o niuna» (p. 121).

Quondam, però, provando a lasciare da parte, nell'analisi dei fenomeni letterari e librari, la lente rappresentata 'dagli occhi del censore' e ridando spazio alle dinamiche proprie della letteratura, propone altre ipotesi in merito al declino di quella buona parte di forme, autori, titoli

e generi della letteratura volgare quattro-cinquecentesca, che era anche finita sotto l'attenzione degli apparati censori. In primo luogo, vengono messe in risalto cause più strutturali. Dal momento che «la storia del libro è *naturaliter* la storia di una devastazione naturale» (p. 139) e che «la “devastazione” del libro letterario del Rinascimento deve essere riferita [...] a processi di lunga durata che lentamente [...] hanno prodotto il farsi e il disfarsi [...] delle biblioteche» (p. 140), lo scarso valore dato in *ancien régime* al libro di letteratura volgare, soprattutto quello di ‘svago e consumo’, con gli intrecci romanzeschi, gli amori, le magie e le commistioni tra sacro e profano, ne ha determinato la maggiore fragilità rispetto al libro professionale (teologico, giuridico, ecc.) davanti al *tempus edax*. In secondo luogo, per l'autore, a spiegare quest'obsolescenza, più che l'aggressione censoria, sembrano essere le evoluzioni autonome interne alla letteratura del Cinquecento, che fanno sì che verso metà secolo la maggior parte di quegli stessi autori sotto attacco sia oramai anche ai margini dei nuovi canoni letterari, proiettati già verso il nuovo paradigma classicista che trasforma generi, forme, finalità. Se questo viene considerato il motore principale alla base dei tanti cambiamenti riscontrabili nella letteratura volgare di metà e secondo Cinquecento (e quindi del declino di alcuni generi, autori e libri), Quondam non propone esempi e casi espliciti, preferendo una riflessione più generale e affermando che «i tempi d'invecchiamento e obsolescenza delle opere letterarie sono estremamente variabili e possono, ieri come oggi, essere persino velocissimi» (p. 99). A motivare questa posizione adduce la considerazione che molti autori della lista *maior* iniziale siano «effimere meteore nell'affollato cielo della letteratura classicistica», per la loro storia editoriale, e ridimensiona quindi l'incisività dell'impatto censorio sul canone culturale coevo, dal momento che «la gran parte dei libri che il censore avrebbe voluto distrutti o sequestrati o sospesi [...] appartiene a stagioni della letteratura che già negli anni dei primi Indici, e più ancora nei decenni successivi, quando l'occhio del censore si fa implacabile, sono del tutto esaurite e concluse» (p. 98).

Tra i pochi esempi forniti ci sono gli stessi Boccaccio e Petrarca che, se guardati dal punto di vista delle evoluzioni della letteratura nel momento in cui diventa classicistica e moderna, per Quondam perdono di preminenza, il primo perché, al di là delle dinamiche censorie, non assurge mai a modello della novella successiva, che guarderà semmai al *Novellino* (p. 150), il secondo essendo a fine secolo superato dalle nuove sperimentazioni liriche oramai di segno barocco, come testimoniano Grillo e Marino. Altro esempio è costituito dalla satira e dalla tradizione burlesca. Se anche le *Opere burlesche* (1548) finiscono presto negli elen-

chi censori, per l'autore il declino di questa microtradizione, che aveva conosciuto un'ampia fortuna manoscritta negli ambienti curiali e accademici tra Roma e Firenze nei primi decenni del secolo, è soprattutto dovuto all'esaurirsi di «una sua funzione comunicativa, e perché i suoi protagonisti sono quasi tutti morti o hanno cambiato vita, a cominciare da Giovanni Della Casa, che [...] morirà prima di vedere condannate nell'Indice del 1559 le sue rime burlesche scritte negli anni romani» (p. 102). Allo stesso tempo, allargando l'analisi al Barocco e al pieno classicismo dei Moderni, dilatando cioè l'arco cronologico considerato da *Rinascimento perduto* fino almeno all'Indice di papa Alessandro VII del 1664, l'influenza delle iniziative censorie sui fenomeni letterari, enorme nel libro di Fragnito, sbiadisce di molto. Ecco che il linguaggio poetico osceno e lascivo, a tratti pornografico, proprio della tradizione burlesca torna tranquillamente all'interno di altri generi letterari, come dimostra Marino e il suo *Adone* (1632). Ugualmente, l'ostilità manifestata dal censore cinquecentesco verso le 'favole' e gli dei antichi non sembra influire più di tanto sulla letteratura se si getta lo sguardo oltre il crinale del secolo, dal momento che questi temi, fondamentali nella poetica classicistica, si ritrovano largamente nelle opere in prosa e in poesia del Seicento, e non solo (p. 202).

È però il caso del poema sacro quello a cui Quondam dà maggior risalto, dedicandogli un'ampia divagazione. Mentre per Fragnito la parabola evolutiva del poema sacro nel corso del XVI secolo era soprattutto una conseguenza diretta dei pesanti interventi ecclesiastici in materia di volgarizzamenti e riscritture bibliche (G. Fragnito, *Rinascimento perduto*, p. 205), l'autore propone un quadro più complesso e sfumato, in cui il ruolo della censura viene ridimensionato. Ad esempio, la trasformazione del poema sacro «da poema narrativo, assai vicino al volgarizzamento, a poema-orazione o a poema teologico» (G. Fragnito, *Rinascimento perduto*, p. 226, che riprende le tesi di Mario Chiesa) non si può spiegare con i provvedimenti censori, ma è dovuto soprattutto a ragioni interne alla letteratura stessa: anche il poema sacro per Quondam, infatti, essendo un poema 'eroico', deve obbedire alle regole della poetica classicistica, influenzate dalle norme aristoteliche, di cui anche il lettore cattolico esige il rispetto, e non può che abbandonare la commistione di elementi sacri ed elementi profani, tra cui la rappresentazione delle figure religiose come *cavalieri antiqui*, e la presenza dell'inverosimile tipico dei «libri de bataia» (pp. 190-194). Il caso del *De partu Virginis* di Sannazzaro, in prima edizione nel 1526, ristampato più volte fino al 1555 e volgarizzato nel 1588, che testimonia già questi significativi cambiamenti interni al

genere, mostra quanto sarebbe riduttivo ricondurre la parabola e la cronologia del poema sacro alle Congregazioni romane e agli Indici.

La stessa macrotradizione della poesia spirituale permette a Quondam di mettere in risalto un altro fenomeno socio-letterario, che prende avvio a fine XVI secolo e sarà dominante nella stagione barocca, una specie di «entrismo» letterario (p. 42), cioè la partecipazione attiva e cosciente di chierici alla scrittura letteraria, in particolare proprio di poemi sacri. Tra i numerosi esempi (pp. 174-175), l'autore ricorda Benedetto dell'Uva OSBCAS, autore de *Le vergini prudenti* (1582), Felice Passero OSBCAS, autore de *La vita di San Placido e suo martirio* (1589), Agostino de Cupiti OFMOBS, autore del *Caterina martirizzata poema sacro* (1595), fino al celeberrimo caso di Angelo Grillo, anch'egli monaco della Congregazione cassinese e grande interprete della poesia spirituale oramai proiettato verso il Barocco (pp. 204-206). Ne risulta così sfumato il paradigma di un'opposizione oltranzista del mondo clericale alla letteratura ed emerge come, già a inizio Seicento, si assista al passaggio da una strategia difensiva finalizzata alla repressione e alla cancellazione del libro ritenuto nocivo a una strategia produttiva, permeata dalla volontà di costruire biblioteche letterarie propriamente cattoliche (p. 188).

La seconda parte del volume riporta le indagini effettuate su alcune biblioteche cinque-secentesche di laici, di cui sopravvivono gli inventari, e sulle biblioteche degli ordini religiosi; per questi ultimi l'analisi è stata resa possibile attraverso i 61 codici (Vat. Lat. 11266-11326) della Biblioteca Vaticana che furono il risultato delle inchieste interne ordinate dalla Congregazione dell'Indice dopo la pubblicazione dell'Indice clementino nel 1596 sul posseduto delle librerie monastiche (RICI). I riscontri, ricchi di ampie rilevazioni bibliografiche, che costituiscono un ulteriore valore per chiunque voglia studiare la circolazione del libro antico all'interno di vari ambienti culturali e sociali, mostrano una tenace resistenza dei libri oggetto di iniziative censorie o espurgatorie. Questo dato, al di là dei giusti distinguo dovuti alla maggior prevalenza di libri religiosi, è sorprendentemente confermato anche dalle biblioteche conventuali, nelle quali, se il *Decameron* sembra poco presente, si riscontra invece una presenza non esigua di opere di Erasmo. Inoltre le raccolte di Galilei, di Pinelli e dell'abate e poeta Bernardino Baldi permettono a Quondam di mettere in luce un riorientamento delle strategie censorie dal libro letterario volgare, considerato nel XVII secolo di non più urgente pericolosità, verso il libro filosofico, teologico o scientifico, portatori delle nuove eresie gianse-niste originate Oltralpe o di nuove teorie cosmologiche poco ortodosse. La conclusione dell'autore, quindi, rimane per molti aspetti ottimistica: se

la si osserva a partire da alcune raccolte librerie contemporanee o di poco successive alla stagione di maggior aggressione ecclesiastica, raccolte inoltre frequentate o ambite da importanti prelati (si pensi a Carlo Borromeo per la biblioteca di Pinelli), la letteratura del Rinascimento (all'eccezione del capolavoro boccacciano e, in misura minore, del *Cortegiano* di Castiglione) sembra non aver subito una devastazione imponente.

In una prospettiva più generale, l'opera di Quondam si situa all'interno della riflessione sviluppata a partire dagli anni '90 in merito alle conseguenze che la crisi religiosa del Cinquecento può aver avuto sulla vita sociale, politica e culturale (per alcuni sull'«antropologia») italiana; crisi di cui la Controriforma (per quanto insufficiente oggi possa essere questa espressione), con la nascita di indici e apparati censori, è parte integrante (cfr. V. Lavenia, *Caratteri originali e proiezione mondiale: sulla chiesa in Italia*, in *L'Italia come storia. Primato, decadenza, eccezione*, a cura di F. Benigno e E. Igor Mineo, Roma, Viella, 2020, pp. 157-173). Senz'altro l'autore a ragione mette in guardia da alcune interpretazioni intrise di quell'«invidia della Riforma» che ha caratterizzato una buona parte della riflessione sull'«Italia dell'Inquisitore» e che certamente si può ravvisare alla base di alcune tesi del libro di Fragnito. E non ha torto quando chiede «perché sia così difficile pensare [...] che le motivazioni di uno qualsiasi dei tantissimi laici che si sentono cristiani e cattolici possano rispondere a un sincero bisogno di testimoniare la propria fede», o «perché la religiosità di Bernardino Ochino debba essere considerata, da un punto di vista propriamente religioso, più autentica di quella di Antonio Possevino» (p. 212). Inoltre il tentativo di Quondam di misurare, non solo tramite gli strumenti (liste, *desiderata*) del censore, ma concentrandosi sulle dinamiche che sono proprie dei libri antichi, la dimensione della devastazione subita dalla letteratura quattro-cinquecentesca si rivela fruttuosa per rilanciare lo studio dei rapporti, non necessariamente orientati a dicotomie conflittuali, tra Chiesa e società.

Va, comunque, rilevato che l'ossessione per la questione della «perdita» fa anche rischiare al volume di Quondam di perdere di vista in alcuni momenti i nodi principali, più «teorici», alla base di tali indagini. Un esempio è il censimento di tutti gli esemplari degli autori e delle opere elencate nella famosa «lista *maior*» iniziale, condotto su scala globale tramite OPAC e USTC: quest'indagine, se permette all'autore di tirare un sospiro di sollievo (l'esito è che neanche uno si è perso), non dice nulla, infatti, sulle effettive dinamiche di compressione e di restringimento, se non di clericalizzazione, di uno spazio culturale *italiano* dopo la svolta di metà Cinquecento (pp. 420 ss.). Inoltre, anche lasciando da parte il

Decameron e il *Cortegiano*, che in fin dei conti sembrano essere stati gli unici due grandi successi delle politiche censorie (ma Machiavelli?) e per quanto convinca il tentativo di Quondam di rivedere l'opposizione tra censura e autocensura, così come quella tra chierici e letterati, riprendendo A. Prospero (Id., *Censurare le favole. Il protoromanzo e l'Europa cattolica*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 71-106), lo sbilanciamento di *Una guerra perduta* sull'autonomia della letteratura sembra in alcuni momenti negare la stessa asserzione dell'autore che «è indiscutibile [...] che le generazioni di scrittori che convivono con le Congregazioni romane siano consapevoli [...] che quanto scrivono possa subire un intervento censorio» (p. 210). Difatti, per quanto non sia assolutamente facile individuare fino a che punto nei singoli casi si possa rilevare quest'influenza, la gran parte della trattazione porta a neutralizzare di fatto l'impatto sulla letteratura della nuova pressione inquisitoriale, della minaccia del sequestro di un'opera *donec corrigatur*, della paura suscitata da una furia censoria che non aveva avuto remore ad aggredire i monumenti riveriti della cultura letteraria, da Petrarca al *Furioso*, riuscendoci nel caso del primo, con riscritture, spiritualizzazioni e rassettature. Ulteriore esempio in questo senso è il caso di Angelo Grillo (1557-1629), celebrato rinnovatore della poesia spirituale, da Quondam proposto (pp. 204-206) per criticare l'esemplarità della vicenda, negativa, di Ansaldo Cebà (1565-1623), su cui molto si era soffermata Fragnito. Ma è anche vero che la vicenda di Cebà e della sua *La reina Esther* (1615), incappata nei provvedimenti inquisitoriali, dimostrano, assieme al nuovo attacco al libro scientifico e filosofico, una prolungata vitalità degli apparati censori ecclesiastici ancora nel Seicento. E per riprendere l'esempio della tradizione satirica, rimane il dubbio che la sparizione dei suoi protagonisti di primo Cinquecento possa essere alla fine una concausa rispetto alla più strutturale chiusura di quello spazio socio-letterario dovuta al nuovo clima di irrigidimento inquisitoriale. Insomma, resta in parte la domanda, auspicabilmente da affrontare con studi sui singoli generi, contenuti, opere ed autori, se il riorientamento della letteratura tra Cinquecento e Seicento, spesso verso 'canali' meno avversati dal potere ecclesiastico, fu così ampiamente dovuto a processi interni alla stessa o questi ultimi non siano collegati anche al nuovo clima di controllo creato con Indici, liste ufficiali e semiufficiali e provvedimenti censori. La guerra, cioè, è stata davvero del tutto *perduta*?

Il volume di Quondam, con i suoi abbondanti riscontri bibliografici, segna senz'altro la nuova direzione che dovranno assumere le future indagini di questo tipo, che dovranno essere capaci, cioè, di non concen-

trarsi solo sui dati provenienti dagli archivi romani e di appiattirsi così ‘sugli occhi dei censori’, ma dovranno essere disponibili a farli dialogare con un’imprescindibile attenzione alle specificità proprie del libro letterario antico. Questo nuovo approccio, il più possibile corale, contribuirà a illuminare ulteriormente le complesse relazioni tra Chiesa e cultura nell’«Italia dell’Inquisitore».

GIAN MARIO ANSELMI

📖 Dom Duarte, *Leale consigliere*, a cura di Roberto Mulinacci, Roma, Carocci («Biblioteca Medievale Testi»), 2022, pp. 472, € 44,00, ISBN 9788829017553.

Sempre più si va prendendo piena consapevolezza fra gli studiosi di tutto il mondo (ma non solo fra gli studiosi) dell’importanza strategica che dal punto di vista culturale in senso lato Bologna con il suo Studio universitario e le sue Accademie svolse tra Medioevo ed età moderna tanto che oggi si guarda alla città felsinea come ad un vero e proprio ‘crocevia’ europeo per molteplici ambiti, dal diritto alla letteratura alle arti all’architettura e alle scienze. Dai pioneristici studi di Ezio Raimondi degli anni cinquanta del secolo scorso si sono intensificati, specie negli ultimi due decenni, ricerche originali, pubblicazioni, convegni che hanno contribuito in modo decisivo a illuminare di luce nuova la storia di Bologna collocandola finalmente in modo centrale nella geografia culturale di un ampio arco di secoli.¹ Tali ricerche hanno portato a nuove acquisizioni soprattutto per l’età umanistica e rinascimentale, età in cui il ruolo di Bologna e dei suoi umanisti, artisti, scienziati, architetti è emerso in tutta la sua importanza fin da Guinizelli, Dante, Petrarca.²

¹ E. Raimondi, *Codro e l’umanesimo a Bologna*, Bologna, Zuffi, 1950 (poi Bologna, Il Mulino, 1987). Antonio Urceo Codro, *Sermones (I-IV). Filologia e maschera nel Quattrocento*, a cura di L. Chines e A. Severi, introduzione di E. Raimondi, Roma, Carocci, 2013. Su Bologna ‘crocevia’ sono fondamentali i tre volumi, frutto di altrettanti Convegni, curati da S. Frommel, Bologna, BUP, 2010-2013.

² G.M. Anselmi, *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, CLUEB, 1988; Idem, *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2008; *Lorenzo Valla e l’Umanesimo bolognese*, a cura di G.M. Anselmi e M. Guerra, Bologna, BUP, 2009; *Bentivolorum magnificentia*, a cura di B. Basile, Roma, Bulzoni, 1984; L. Chines, *I lettori di retorica e humanae litterae nello Studio di Bologna nei secoli xv-xvi*, Bologna, Il Nove, 1991; Eadem, *La parola degli antichi*, Roma, Carocci, 1998; G.B. Spagnoli il Mantovano, *Adolescentia*, a cura di A. Severi, Bologna, BUP, 2010; Idem, *Filippo Beroaldo il Vecchio un maestro per l’Europa*, Bologna, Il Mulino, 2015; G. Ventura, *Codro tra Bologna e l’Europa*, Bologna, Pàtron, 2019.

Non può quindi stupire se l'umanesimo bolognese, la città di Bologna e in particolare la sua Università tra Quattro e Cinquecento abbiano avuto un ruolo primario negli scambi e intrecci (appunto Bologna 'crocevia') con tante realtà europee (Francia, Austria e Stati tedeschi, Ungheria, Spagna, ma l'elenco sarebbe molto lungo e coincidente di fatto con l'intera Europa fino alla Russia). Forse meno conosciuto ma non meno affascinante è l'intreccio decisivo che la nascita e lo sviluppo dell'Umanesimo portoghese annodò con Bologna in quei secoli attraverso figure di umanisti (alcuni di essi svolsero, come si vedrà, ruoli primari nella Corte portoghese e nella formazione delle *élites* di governo) e personalità le più varie che meritano qualche accresciuta attenzione da parte nostra.

A cominciare dall'arrivo in Portogallo nel 1485 di un dotto e vivace umanista siciliano, Cataldo Parisio (1455-1517), che aveva svolto la parte fondamentale della sua formazione presso lo Studio di Bologna e che è oggi considerato di fatto uno dei veri e propri fondatori dell'Umanesimo portoghese. Proprio a Bologna egli era stato contattato da un altro siciliano, il giurista Andrea Corsetti, e da un umanista portoghese, futuro vescovo di Lamego e di Silves, Fernando Coutinho (?-1538), che gli recarono l'invito del re del Portogallo Giovanni II a recarsi in quel Paese. Allora stava del resto sorgendo tra i dotti di tutta Europa un grande interesse per la storia del Portogallo e per la spregiudicata perizia conquistatrice con cui quel Regno stava affacciandosi nel nuovo Continente americano da poco scoperto con l'impresa di Colombo. Una vera e propria 'fascinazione' che porterà ad esempio un umanista di primissimo livello internazionale come il Poliziano a candidarsi per scrivere quella storia in latino dei Re del Portogallo che il Re Emanuele I aveva avuto intenzione di promuovere. L'incarico a Poliziano sfumò e fu affidato un compito così ambito proprio al Parisio (non lo portò in realtà mai a termine) che da tempo svolgeva importanti ruoli di precettore, rettore e giurista presso la Corte lusitana. È da notare che il Ferdinando Coutinho che lo invitò in Portogallo si era anch'egli formato a Bologna (e fu infatti lì che raggiunse il Parisio) a stretto contatto con i migliori umanisti e giuristi della Studio petroniano e nell'ambito di una comunità lusitana che a Bologna dovette essere di dimensioni tutt'altro che trascurabili. Va ricordato inoltre che Coutinho si distinse poi in patria, come Vescovo, per coraggiose prese di posizione in favore della tolleranza religiosa specie rispetto al problema, lì drammatico come in Spagna, delle conversioni forzate al Cristianesimo di ebrei e musulmani. I termini del pensiero e delle idee di Coutinho sembrano direttamente attingere per un verso a certe radicali e laicissime posizioni di

ben noti professori operanti a Bologna come Antonio Urceo Codro e Galeotto Marzio, e soprattutto per l'altro verso alle posizioni tolleranti del carmelitano, umanista e professore anch'egli, Giovan Battista Spagnoli il Mantovano, a lungo operante a Bologna, le cui *Egloghe* (ovvero più propriamente intitolate *Adolescentia*) si erano rapidamente affermate (e lo rimarranno per secoli) in tutta Europa fra i testi più celebri e 'preriformatori' del nostro Umanesimo, cari anche ad Erasmo. Già Coutinho mostra perciò precise connessioni con l'esperienza umanistica bolognese e con alcuni dei suoi protagonisti: e in ambiti, dal giuridico al teologico all'erudito, che formano uno degli impasti più originali della cultura bolognese e che si imporranno, non a caso, come decisivi anche nell'Umanesimo in Portogallo. Bologna del resto, come Ferrara, si affermò poi nel primo quarantennio del Cinquecento come referente non secondario di idee improntate alla tolleranza religiosa e teologico-filosofica (basti pensare a figure come Giovan Battista Pio, Romolo Amaseo, Achille Bocchi e molti altri, già preceduti nel Quattrocento da personalità come Galeotto Marzio, il Mantovano, Pico o si ponga mente alla ricezione precoce in area emiliana di Erasmo) con presenza cospicua di cenacoli nicodemiti che non poco si distinsero a livello internazionale andando probabilmente ad incidere in tal senso su alcuni cenacoli religiosi ed umanistici anche portoghesi.³

Ma torniamo a Cataldo Parisio: egli aveva lasciato la Sicilia nel 1471 e per oltre un decennio studiò ed operò tra Bologna e Ferrara (uno degli assi culturali decisivi nel nostro Rinascimento), città dove poi si laureò in diritto nel 1484. A Bologna si legò all'importante famiglia Malvezzi, studiò diritto ma coltivò il latino e gli studi retorici e umanistici frequentando le lezioni dei più grandi maestri del tempo, tanto che fu invitato a pronunciare quell'*Oratio in omnium scientiarum et in ipsius Bononiae laudes* che ebbe non piccola eco e che lo mise in luce facendolo conoscere in più ambiti: pare che il Re stesso di Napoli Ferdinando lo avesse contattato prima dell'invito del sovrano portoghese. In Portogallo dispiegò

³ *Cataldo Siculo e André de Resende. Actas do congresso internacional do humanismo portogues*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2002; D. Bigalli, *Immagini del Principe. Ricerca su politica e umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1985; *Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture*, a cura di M.L. Cusati, Napoli, Liguori, 1998; G. Marcocci, *L'invenzione di un Impero. Politica e cultura nel mondo portoghese (1450-1600)*, Roma, Carocci, 2011; S.E. Carnemolla, *Fonti italiane dei secoli xv-xvii sull'espansione portoghese*, Pisa, ETS, 2000; S.H. Saraiva, *Storia del Portogallo*, Milano, Bruno Mondadori, 2004. E ovviamente adesso la ricca bibliografia presente in questa edizione curata da Mulinacci.

tutte le rilevanti 'lezioni' che aveva ricevuto nella formazione bolognese: fu innanzitutto un educatore di grande livello e di rinomata efficacia presso la Casa reale e presso alcune delle famiglie di Lisbona più importanti nei circoli di Corte. In tale attività seppe dispiegare quello spirito pedagogico e quella brillantezza ermeneutica di commento ai testi che aveva respirato nelle aule bolognesi. Ma si distinse, sempre mettendo a frutto la lunga esperienza bolognese e ferrarese, anche come giurista e diplomatico e come raffinato poeta latino con opere di taglio ora erudito ora etico ora storiografico, celebrativo, lirico ed epigrammatico di matrice petrarchesca che ebbero forte ricezione in Portogallo, insediandovi egli per primo una cultura umanistica decisamente orientata sulle coordinate del grande umanesimo padano, specie bolognese e sulla lezione dei grandi testi latini del Petrarca. Interessantissime sono poi le sue *Epistulae* che egli radunò e stampò a Lisbona nel 1500 presso l'Editore tedesco Valentino Moravus (o in portoghese Valentim Fernandes): in esse è amplissima e di primo piano le rete dei corrispondenti italiani, con umanisti fra i più noti (dal Tortelli al Panormita, al Bruni, al Platina), nonché l'insieme di missive scritte per conto dei Sovrani portoghesi ma anche orazioni e proverbi, la cui arte aveva sicuramente affinato negli anni con la lezione di Erasmo ma anche del grande maestro bolognese Filippo Beroaldo. Nelle opere di taglio religioso non mancano anche in lui riflessi dei testi del Mantovano e di Erasmo appunto. Appare evidente come questa singolare figura di umanista, al tempo stesso uomo di fiducia della Corte e raffinato scrittore latino poliedrico ed enciclopedico, finisse con l'assumere un ruolo primario di referente nella nascente cultura umanistica lusitana, fondandone presupposti di lunga durata alle cui radici la 'lezione' felsinea assunse un ruolo di primissimo piano.⁴ La stessa attenzione che con lui e poi con altri umanisti portoghesi si seppe insediare, tra la Corte e i ceti dirigenti portoghesi, con la nascente arte della stampa è frutto soprattutto della formazione padana: come a Bologna e Ferrara, tale stretta e modernissima collaborazione autore/editore si configura fin dal Parisio in Portogallo in ineludibile connessione con la necessità di una diffusione rapida dei saperi essenziali alla 'cultura' come al pedagogico 'governo' di sé e di governo dell'immenso nuovo mondo che presentava inauditi e straordinari compiti ai governanti di Spagna e Portogallo. Cultura umanistica e diffu-

⁴ Si vedano gli studi fondamentali di Francisco Rico in merito all'umanista spagnolo e alla sua epoca. E inoltre: L. Chines, F. Rico, *El humanismo bolonés en la edad de Nebrija*, in *Espana y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, dirigido por J.L. Colomer y A. Serra Desfilis, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006, pp. 77-88.

sione della stampa, su impulso degli stessi umanisti, svolsero perciò un ruolo grande e non ancora tutto ben decifrato nell'immensa stagione della 'Conquista'. Il rilievo della posizione del Parisio è del resto validato dal fatto che fu proprio lui ad essere incaricato nel 1490 (e non era da molto in Portogallo ancora) di comporre e recitare la impegnativa orazione in latino per le nozze regali del principe erede al trono Alfonso d'Aviz e della principessa spagnola Isabella Trastámara, incarico che in Spagna era stato affidato al più influente umanista spagnolo del tempo, il celebre Antonio de Nebrija. Il quale per altro aveva soggiornato anche lui a Bologna, e per ben dieci anni, presso il celebre Collegio di Spagna e aveva frequentato l'Ateneo felsineo in rapporto con i maggiori umanisti e professori bolognesi e italiani. In altre parole i contatti tra Bologna e l'insieme della Penisola Iberica appaiono perciò tra Medioevo e Rinascimento molto solidi e rappresentano, grazie anche al ruolo cruciale proprio del Collegio di Spagna in Bologna, un tassello fondamentale di quel grande crocevia culturale universitario europeo (quasi un *unicum* per certi versi) che si creò in Bologna. Ma torniamo al Portogallo: già all'altezza degli anni Novanta del Quattrocento insomma, con Coutinho e soprattutto poi con Cataldo Parisio, in Portogallo si insedia (in parallelo a ciò che accade nella finitima Spagna) un originale e vivace Umanesimo alle cui radici, come abbiamo ampiamente mostrato, il ruolo della Bologna 'crocevia' di saperi e magisteri risulta decisivo accanto alla lezione del Petrarca latino e volgare.

Questa lunga premessa vuole sottolineare l'importanza dell'Umanesimo portoghese sullo scorcio del tardo Quattrocento e del Cinquecento e definire i contorni delle sue 'radici' essenzialmente bolognesi per un verso e petrarchesche per l'altro. Ma tale sviluppo non si manifesta in un contesto arido e senza storia. All'opposto: l'edizione antologica con testo a fronte e traduzione italiana, ad esempio, del trattato *Leale consigliere* (scritto in lusitano poco prima della morte nel 1438) dello sfortunato Re del Portogallo Dom Duarte (1391-1438) e curata mirabilmente da Roberto Mulinacci (titolare di Letteratura portoghese, guarda caso, a Bologna) lo sta a dimostrare. Per la prima volta il pubblico italiano, grazie alla traduzione di Mulinacci, può avvicinarsi a un testo fondamentale del primo Umanesimo portoghese in una scelta antologica ampia ed esauriente.

L'opera, riscoperta solo a metà Ottocento, ha avuto nel tempo varie edizioni critiche (tre piuttosto recenti e molto attendibili) ma Mulinacci, con grande acribia, migliora il testo in più punti, intervenendo laddove, fra le edizioni ultime e molto valide, occorreva comunque cor-

reggere in alcuni punti il testo, emendare refusi, fare scelte testuali non necessariamente appannaggio della sola edizione critica più recente (a cura di Joao Dionisio, 2012). Il merito ecdotico di questa originalissima operazione editoriale sta nell'aver scelto una metodologia 'affabile' e tale da poter avvicinare il pubblico italiano ad un'opera capitale per la cultura lusitana ma a noi finora in gran parte ignota. La scelta antologica focalizzata sui passaggi più significativi e originali del testo va in questa direzione 'divulgativa' ma non filologicamente 'passiva'. Anzi, Mulinacci, come dicevamo, nelle ampie porzioni antologizzate dell'opera interviene con acribia a migliorare in vari punti il testo portoghese consegnandone al lettore italiano una veste tanto affidabile filologicamente quanto pienamente fruibile grazie alla splendida traduzione e alle esaurienti e chiarissime pagine introduttive (tale edizione perciò potrebbe essere un buon riferimento metodologico per chi volesse rendere accessibili al pubblico italiano opere straniere fondamentali ma di estensione troppo ampia per una prima divulgazione). L'altro e fondamentale merito di Mulinacci è di aver scelto le parti dell'opera più significative puntando sulle pagine che ormai per tutti i lettori e gli studiosi rappresentano il vero punto di forza di questo trattato morale e politico di grande originalità. Il 'leale consiglio di vita' che il Re Dom Duarte suggerisce a chi governa si basa infatti sulle difficoltà innanzitutto interiori della natura umana a cui contrapporre i rimedi adeguati per poter sopravvivere al 'male di vivere'. Intanto ci troviamo subito di fronte a due novità eclatanti: innanzitutto (un po' sul modello di Marco Aurelio) è il Sovrano che scrive per sé stesso e per tutti gli uomini (non è un cortigiano o intellettuale che scrive per il suo Re); in secondo luogo il trattato è dedicato alla moglie, la Regina Dona Leonor, che gli ha sollecitato e richiesto la scrittura del trattato! Ovvero la coautrice di fatto è una Regina (è ovvio ritenere che il trattato fu costantemente sottoposto dal Re al suo vaglio) ovvero una donna, a testimonianza di un ruolo femminile di ampia valenza culturale a quell'altezza temporale molto raro in Europa e però peculiare dell'intera Penisola iberica se solo pensiamo al ruolo decisivo che lungo tutto il secolo svolsero anche in Spagna le Regine e le donne di Corte. Insomma, un capitolo non scontato e di grande interesse per la storiografia 'di genere'.

Ma davvero deflagrante risulta il tema conduttore del trattato che, dilata da *topoi* desunti dalla cultura classica di segno stoico e da quella cristiana/patristica di segno agostiniano (lealtà, da cui il titolo, amicizia, prudenza, temperanza, vanagloria, prospettiva della *civitas Dei*, ecc.), si concentra in modo quasi ossessivo su ciò che concerne la tristezza, la

malinconia, l'afflizione, il tedio, l'accidia (e, qui lo anticipiamo, abbiamo una terminologia assolutamente petrarchesca con antesignano ovviamente il S. Agostino delle *Confessioni*) e soprattutto, termine peculiare e pressoché intraducibile del lessico e della cultura lusitane, la *saudade* (che infatti e giustamente Mulinacci spiega nell'*Introduzione* ma non traduce in italiano, lasciando il termine in lingua originale). Da quando il testo fu scoperto nell'Ottocento ovviamente in Portogallo e non solo le pagine sulla *saudade* di Dom Duarte divennero subito celebri e antologizzate in ogni dove: per la prima volta infatti compariva in un testo scritto (e per di più in un trattato colto) un termine così popolare e fondativo dell'identità portoghese. Non si dimentichi infatti che il termine (oggi per altro noto a tutti) non ha avuto solo una grande fortuna letteraria e poetica ma è entrato di peso nella più popolare e straordinaria produzione musicale portoghese nota in tutto il mondo, ovvero il *fado*. Questa sorta di nostalgia sempre incombente fondata sul senso del distacco da chi e da ciò che si ama e che stringe il cuore prima ancora che accada o che lacera di malinconia il viaggiatore e il navigante in distese immense e sconfinite (il Portogallo è per eccellenza infatti un popolo di viaggiatori sugli Oceani, di commercianti e di naviganti) accomuna *saudade* e *fado* (ma non sarebbe impresa secondaria vederne i contatti con la grandissima e popolare musica *country* statunitense ancora oggi straripante e proprio nell'accezione nostalgica comune a *fado* e *saudade*). I rimedi alla malinconia della 'lontananza', al profondo 'tedio' che può paralizzare l'uomo nelle scelte e nell'azione sono ineludibili e ben tratteggiati: Dom Duarte forse per primo in Europa pone alla politica e al 'governo' dei regni l'indispensabile ripensamento della 'natura umana' ai suoi snodi esistenziali e privati più profondi e laceranti come questione essenziale di caratura non solo etica ma politica del 'buon governo' (bisognerà attendere un secolo e Machiavelli per trovare nel *Principe* un aggancio decisivo tra azione politica e riflessione sulla natura umana seppure su basi diversissime da quelle di Dom Duarte). Malinconia, noia, angoscia, accidia paralizzanti e oscure (ovvero appunto la *saudade* portoghese) furono però già affrontate un secolo prima di Dom Duarte, in pagine memorabili, da un poeta italiano, umanista ed 'esistenzialista' *ante litteram*, di cui in questa edizione non si fa, mi pare, cenno: ovvero il grandissimo Petrarca latino del *Secretum* (specie al terzo libro) con la sua riflessione sull'*accidia* appunto, ma anche del *De remediis*, testi capitali e di immensa fortuna per la storia della filosofia morale europea fino al Settecento almeno e oltre ma anche il Petrarca di alcune liriche del *Canzoniere*. Non è dato sapere se Petrarca (almeno

per frammenti di trasmissione orale da parte di umanisti e viaggiatori italiani, francesi e spagnoli) potesse essere già di casa in Portogallo ai primi del Quattrocento (cosa probabilissima, vista la già diffusa fama di Petrarca in Europa da quasi un secolo; e Petrarca infatti sarà maestro della grande lirica lusitana rinascimentale). Certo è che le coincidenze tra quel Petrarca e il trattato di Dom Duarte sono eclatanti e meriterebbero un ulteriore approfondimento. E sarebbe davvero una cosa straordinaria se, alla già immensa ricezione di Petrarca in Europa nei secoli, potessimo aggiungere anche un Petrarca, consentitemi l'irriverenza, *pop*: ovvero un Petrarca precursore di fatto della *saudade* ovvero della malinconia e dell'accidia in chiave lusitana così determinanti nella nascita del canto popolare per eccellenza portoghese ovvero il *fado*. Insomma la encomiabile intrapresa di Roberto Mulinacci ci permette non solo di conoscere finalmente meglio uno splendido segmento della cultura umanistica portoghese ma ci dischiude interessantissime e promettenti prospettive di ricerca.

PASQUALE STOPPELLI

📖 Paolo Cherchi, *Erranze libridinose. Ricerche erudite su testi rari e dimenticati*, Cagliari, UNICApres/ricerca («Studi filologici e letterari»), 2023, pp. 352, ISBN 9788833120942, e-ISBN 9788833120959 (liberamente scaricabile: <https://unicapress.unica.it/index.php/unicapress/catalog/book/978-88-3312-095-9>).

Il titolo del volume potrebbe descrivere due aspetti che caratterizzano l'intera vita di studi di Paolo Cherchi: la curiosità divagante per i libri (le *erranze*) e il piacere che lui ha tratto nell'aggirarsi, come appunto recita il titolo, fra quelli più rari e dimenticati (la *libridine*). Ma per non perdersi nel *mare magnum* dei libri che giacciono abbandonati in archivi e biblioteche, oltre a curiosità, sono necessarie tenacia e dottrina. Il riportarli alla luce è già di per sé meritorio, ma se in aggiunta a questo il cercatore è in grado di annodare i fili molteplici che legano quei libri ad altri libri, ecco che nasce nuova conoscenza, una crescita inaspettata di sapere. Il sottotitolo qualifica poi il volume come un insieme di ricerche erudite. L'erudizione può generare sospetto, fa immaginare noia, barbosità, capelli spaccati in quattro in questioni di nessun interesse. Può accadere, ma se la mano è sapiente l'erudizione vivifica anche i testi più marginali, li iscrive in contesti che li arricchiscono di senso in un per-

corso che ha un prima e un dopo, dentro e fuori il loro genere di appartenenza. È proprio questo il modo in cui Cherchi esercita da sempre il mestiere di filologo e di storico della letteratura italiana.

Il libro in oggetto si articola in undici capitoli, apparentemente senza relazione fra loro, scritti e pubblicati quasi tutti in anni recenti. Così si è espresso al riguardo l'autore: «questo libro è senza principio e senza fine, e si può leggere dalla fine all'inizio come dall'inizio alla fine o anche partendo dal bel mezzo e rimanervi indeciso se muoversi verso la fine o andare nella direzione opposta» (p. 11). L'ordine è comunque approssimativamente cronologico. Si va da *Can vei la lauzeta* di Bernart de Ventadorn al *Saggio sugli errori popolari* di Giacomo Leopardi. In mezzo la traduzione di Orazio Rinaldi di un opuscolo di Pietrobono da Mantova, il *De re militari* di Valturio, il genere delle *controversiae* fra diritto e letteratura, una ricerca sugli apoftegmi moderni, gli *stratagemata* come generatori di novelle, Carlo Casalicchio e la letteratura sulla pazzia, lo stupro di Lucrezia romana da Livio ad Anton Giulio Brignole Sale, il tema della barba in letteratura, le visioni di Varano tra imitazione di Dante e polemica col Giansenismo. È difficile immaginare un insieme altrettanto disparato, ma anche così metodologicamente compatto. Il principio unificante fonda su un assioma addirittura elementare: la letteratura nasce e ha sempre relazione con altra letteratura. Detto così, sembrerebbe che tutto si risolvesse in indagini intertestuali, ma questo è soltanto il punto di avvio. Ogni testo diventa il nucleo intorno al quale si costruisce una storia di contenuti e di forme in un gioco di specchi col contesto culturale dell'intorno. Ed è per questa via che il piacere della scoperta si trasferisce per contagio dall'autore al lettore.

Dare degli esempi del modo di procedere di Cherchi ne riduce irrimediabilmente spessore e complessità. Comincio dal capitolo iniziale, anche perché è il più semplice da riassumere. La *lauzeta* di Bernart che vola verso il sole e poi si lascia cadere paga dell'essersi inebriata di tanta luce diventa l'esempio di una felicità a cui il poeta aspirerebbe se la donna amata non gli fosse crudele. Il lasciarsi cadere, nota Cherchi, consegue a una vittoria, a «una conquista che culmina in una specie di morte simile a quella che sperimenta il mistico, il quale dopo l'estasi della visione rientra nella realtà del proprio vivere quotidiano» (p. 17). Ma non sono tanto i significati metaforici dell'immagine (l'esperienza mistica, la felicità amorosa) che interessano Cherchi, quanto il suo contenuto letterale. Da dove arriva a Bernart il particolare del volo delle alodole che dopo aver raggiunto l'alto chiudono le ali e si lasciano cadere? Una domanda che nessun critico si era mai posto. Viene dall'osserva-

zione della natura o dai libri? Ed ecco che l'erudizione del critico cerca dove sa che potrebbe trovare, negli enciclopedisti medievali, e porta alla luce tutti i precedenti che hanno consentito a Bernart di 'invenire' la sua immagine: Alessandro di Neckam (*De naturis rerum*, 68), Tomaso di Cantimpré (14), Alberto Magno (*De animalibus*, 22), Vincenzo di Beauvais (*Speculum naturale*, 24). Un'invenzione lirica di pochi versi che è tra le più belle, se non la più bella, di tutta la poesia trobadorica nasce da trattati che oggi definiremmo 'scientifici'. Mi piace ricordare un'osservazione di Mondrian, che credo Cherchi condivida: nessun pittore ha dipinto un albero perché ha visto un albero, ma perché ha visto come altri pittori hanno dipinto un albero. Così funziona la letteratura, anche quella più alta. Il disvelamento di un precedente è sempre conseguente a un'intuizione, ma l'intuizione non nasce se non si hanno dietro conoscenze vaste e stratificate, se non c'è appunto un'adeguata erudizione.

Dal primo saltiamo all'ottavo capitolo: *Anton Giulio Brignole Sale: Sesto Tarquinio e lo stupro di Lucrezia*. Questa volta al centro dell'interesse non è la scoperta di una fonte, il percorso all'indietro è tutto chiaro e percorribile. Il capitolo consente tuttavia di mettere in rilievo un'altra caratteristica di questi saggi: il fatto che Cherchi muova sempre da un'accurata disamina critica dello *status quaestionis*. Rubricherei questo aspetto sotto l'etichetta della trasparenza scientifica, che comprende anche l'uso di una prosa tersa, di un linguaggio mai allusivo, di una semplicità espositiva che nasce da chiarezza di idee, tutte prerogative del libro di cui stiamo parlando. Dunque Lucrezia romana, l'eroina che riscattò col suicidio la vergogna dell'onore violato. Dal racconto di Livio in poi il caso ha avuto eco in numerosi autori: Valerio Massimo, sant'Agostino, Petrarca, Salutati, Lorenzo Valla, a suo modo Machiavelli, infine Shakespeare. Prima di giungere a Brignole Sale, Cherchi dedica molte pagine a raccontare i vari modi in cui gli autori indicati interpretano la vicenda. Elemento a tutti comune è che al centro dell'attenzione è sempre la vittima. Brignole Sale trasferisce il focus dalla stuprata allo stupratore: ed è soprattutto questo particolare inatteso che suscita l'interesse dello studioso, che si dimostra attirato più dall'eccezione che dalla norma. La vicenda di Lucrezia è narrata da Brignole in un poemetto all'interno della sesta giornata de *Le instabilità dell'ingegno*, un'opera a imitazione del *Decameron* di Boccaccio. Sesto è rappresentato come un personaggio dalla psicologia complessa che analizza la sua passione ma è incapace di dominarla («or si pente, or s'incolpa, ora si assolve / or accetta un partito or lo rifiuta»). Ed ecco l'interpretazione che dà Cherchi dell'agire di lui: «Il suo desiderio diventa la passione che

si identifica con la volontà! Ragionando con la passione, Sesto Tarquinio scopre la deontologia del tiranno: ciò che vuole è di per sé giusto perché il re vuole ciò che il re può volere. È la giustificazione della volontà tirannica che non può non concedersi ciò che desidera perché in caso contrario negherebbe il proprio essere, ossia la legittimità assoluta dei suoi voleri qualunque sia la loro forma o scopo» (p. 258). Un episodio mitico della storia romana si scopre così riferito a concetti e dinamiche proprie della cultura politica secentesca.

Vorrei ora far rapidamente riferimento a tre capitoli che hanno al centro generi almeno in origine, per così dire, paraletterari. Quelli delle *controversiae* (cap. 4), degli apoftegmi (cap. 5) e degli *stratagemata* (cap. 6). Le *controversiae* sono esercizi scolastici di retorica giudiziaria, le cui maggiori collezioni, dovute a Seneca il Vecchio e allo Pseudo-Quintiliano, abbondano di *exempla ficta* utili a dirimere casi di legge complessi. Gli apoftegmi si spiegano da soli. Gli *stratagemata* sono espedienti impiegati in ambito militare, le cui raccolte si devono a Frontino (I sec. d.C.) e a Polieno (II sec. d.C.). Interesse di Cherchi, oltre alla ricostruzione storica e alla descrizione analitica di queste tipologie testuali, dalle origini classiche fino alla letteratura in volgare, è di cogliere l'uso che di tali materiali è stato fatto al di fuori del genere originario, per esempio dagli autori di facezie e di novelle o nella letteratura dialogica. Ancora, dunque, generi che travalicano in altri generi.

Potrei andare avanti ricordando il capitolo sulle barbe o quello sul tema della pazzia (mi sarebbe stato molto utile quando in gioventù pubblicai le *Novelle porretane* di Arienti) o anche quello sul *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* di Leopardi, rispetto al quale interessa a Cherchi non tanto portare l'attenzione sulle fonti a cui il giovane scrittore si rifà quanto su quelle da cui si dissocia: un altro modo di aver interesse all'eccezione piuttosto che alla norma. Mi soffermo invece, da ultimo, sul secondo capitolo, che tratta di un'operetta in volgare di Orazio Rinaldi che ha avuto due edizioni nella seconda metà del Novecento. Si tratta di un libriccino di contenuti morali pubblicato a Padova nel 1585 col titolo *Dottrina delle virtù et fuga de' viti*. Suo precedente riconosciuto nella bibliografia anteriore era un'operetta attribuita a san Tommaso. Ma non è così: di fatto Rinaldi volgarizza un opuscolo molto simile a quello di san Tommaso riconosciuto nei manoscritti a Pietrobono da Mantova, messo a stampa adespoto a Verona nel 1504. Ma a Cherchi questo non basta: il testo di Pietrobono gode di una tradizione manoscritta che è necessario indagare per dar conto degli esiti del lavoro di Rinaldi. Punto d'arrivo della ricerca è una nuova edizione

della *Dottrina*, ma neppure con l'edizione del testo il lavoro è da considerare concluso. A questo punto lo studioso si pone però la domanda: «Ma vale la pena continuare in questa ricerca? La fatica che richiederebbe non sembra commisurata al valore dell'opera, e tuttavia la deontologia del filologo spingerebbe a farla, ed è auspicabile che chi si ponga a tale impresa utilizzi i materiali raccolti in questo saggio. Forse qualche parola andrebbe spesa sull'opera del Rinaldi, e non tanto sull'aspetto stilistico [...] quanto invece sul motivo che incoraggiò lo spagnolo Lucas Gracián Dantisco e l'inglese Robert Green a farla conoscere nei loro paesi traducendola» (p. 104). Cosa possiamo cogliere in queste riflessioni? Da un lato la considerazione del lavoro di ricerca come di un cammino comune che non ha mai fine, dall'altro la possibilità che un testo considerato secondario in un ambito di studi possa aprire scenari imprevisi in altri contesti linguistici e culturali.

Ne viene l'insegnamento che anche dalle faville dei libri rari e dimenticati possono nascere fiamme. Faccio mia questa immagine da un altro libro di Cherchi, pubblicato nel 2020 (*Ignoranza ed erudizione. L'Italia dei dogmi di fronte all'Europa scettica e critica (1500-1750)*, Padova, libreriauniversitaria.it), che ricordo qui perché nell'ottica dell'antinomia del titolo, Cherchi, facendo anche lì leva in buona parte su autori e opere dimenticati, riesce a fornire un punto di vista inedito della civiltà culturale italiana tra Umanesimo e Illuminismo. Fiamme, appunto, divampate da faville.

ILARIA BURATTINI

📖 Niccolò Machiavelli, *Lettere*, direzione e coordinamento di Francesco Bausi, a cura di Francesco Bausi, Alessio Decaria, Diletta Gamberini, Andrea Guidi, Alessandro Montevicchi, Marcello Simonetta, Carlo Varotti, con la collaborazione di Luca Boschetto e Stella Larosa, Roma, Salerno Editrice («Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli»), 2022, 3 voll., pp. 2144, € 210,00, ISBN 9788869735110.

L'interesse riscosso dai carteggi e dai libri di lettere nell'ambito degli studi umanistici è oramai assodato. Tipologia testuale *sui generis*, la lettera è anzitutto strumento di comunicazione tra due destinatari, il cui dialogo non può che avvenire *in absentia*. Che si tratti di una corrispondenza familiare, e dunque privata, o ufficiale, la lettera è parte di quel materiale documentario che informa di determinati contesti poli-

tici, sociali e culturali, filtrati, certo, dalla soggettività dello scrivente. In qualche altra circostanza, però, la lettera non nasce per assolvere alle mere funzioni comunicative che, si ricordi, seguono in ogni caso norme formali e retoriche ben precise (Procaccioli 2019: 9-33), ma si piega a istanze letterarie, segnando i confini di un giardino *conclusus*, per cui lo scambio epistolare è costruito su *tòpoi* o su un vocabolario e un lessico pensati per un dialogo esclusivo tra le figure coinvolte. Non di rado, le missive potevano essere oggetto, ancora nella loro forma manoscritta, di una lettura pubblica, condivisa a prescindere dal singolo destinatario, o divenire un autentico prodotto letterario, in particolare con la diffusione a stampa di antologie e dei libri di lettere d'autore, dalla forte spinta modellizzante. Inutile qui ricordare, Annibal Caro o, ancor prima, Pietro Aretino, il quale fece della sua raccolta di *Lettere* da lui e a lui indirizzate un *best seller* che saprà rivoluzionare il mercato editoriale del pieno Rinascimento (Procaccioli 2010: 319-377). In qualche altro caso ancora, la lettera poteva invece perdere le sue istanze comunicative per essere reimpiegata come una fonte documentaria o formale-stilistica, utile ad allestire testi di carattere letterario o storiografico, come dimostra bene il caso del carteggio e del copialettere di Francesco Guicciardini (Moreno 2012: 67-88; Moreno 2018: 235-251; Burattini 2022: 93-113), avantesti fondamentali per la stesura della *Storia d'Italia*.

Alla luce di quanto detto, appare chiaro quanto sia complesso definire il genere epistolare secondo categorie univoche, le quali, al contrario, impediscono di comprenderne e apprezzarne a pieno il forte grado di ibridismo, rischiando di cedere a inutili storture interpretative. Tali peculiarità hanno costretto a riflessioni di metodo e sul metodo di edizione dei documenti epistolari che, come si è detto, possono variare la loro natura a seconda del contesto in cui sono inseriti. Da qui la necessità di una nomenclatura chiara in grado di descrivere i vari testimoni – dalla minuta, agli originali e alle copie – e di una «filologia dei carteggi», così come è stata definita da Mario Marti, distinguendo tra carteggi, intesi come scambio di corrispondenza, ed epistolari, ovvero raccolte d'autore (Marti 1961: 203-208). A questa prima messa a punto seguirà, nel 1981, il volume *Carte Messaggiere* (Quondam 1981), ancora oggi pietra miliare per gli studi epistolari, che ha segnato nuove strade di ricerca. Da allora, molti sono stati i passi in avanti e altrettante sono state le iniziative, i momenti di incontro e i lavori di edizione, con prospettive che si aprono anche alle possibilità del digitale, con l'allestimento di banche dati o di *digital scholarly edition*, a cui la lettera, proprio per le sue caratteristiche, ben si adatta (Albonico 2023: 97-106; Genovese-Russo 2021). Questo

exploit, che ha reso gli addetti ai lavori dei «consumatori seriali» di lettere (Procaccioli 2019: 17), non ha di certo arrestato la riflessione sulla questione epistolare e sulle sue problematichità, favorendo la nascita di cantieri di ricerca sempre nuovi. In questo vivace panorama, si è recentemente aggiunto un lavoro di edizione che sancisce la fine del silenzio che circondava il carteggio privato di Niccolò Machiavelli e che segna, più in generale, una svolta per gli studi machiavelliani: pur essendo infatti considerato un «necessario commento» (Ridolfi 1970: 20) alla persona e all'opera del *quondam* segretario, la corrispondenza familiare rimaneva ancora il «grande invalido» (Ridolfi 1969: 259), rispetto al resto degli altri testi che hanno invece goduto di una più larga fortuna critica.

L'auspicata opera di risanamento è dunque giunta a disposizione degli studiosi e dei lettori con l'edizione delle *Lettere* private di Machiavelli, in coda ai ventuno volumi dell'Edizione Nazionale delle *Opere*, già pubblicate per la Salerno Editrice. Di mano di una nutrita équipe di storici e filologi, coordinata da Francesco Bausi, questa è la prima edizione critica del carteggio familiare machiavelliano che, previa ricostruzione di un testo filologicamente attendibile, riunisce in tre volumi un *corpus* composto da 82 lettere in uscita e 272 in entrata, databili tra il 1497 e il 1527. Si tratta, come ormai noto, di un carteggio riunito solo dopo la morte del suo autore, il quale è sempre stato estraneo all'ambizione di fare delle proprie lettere una raccolta su modello delle *Familiare*s di Petrarca. Machiavelli, infatti, non mostrò mai alcuna cura nella conservazione delle sue lettere, come prova l'assenza di minutarie o di copialettere. Sarà per questa mancata volontà d'archivio che, ad oggi, non sono molto numerosi i testimoni machiavelliani superstiti, tanto da essere ormai diventata una verità indiscussa che il carteggio di Machiavelli è il carteggio dei suoi destinatari. Tale incuria non è riservata però alla sola produzione epistolare; al contrario, segue una prassi che interessa la maggior parte dei suoi scritti, esclusi, per paradosso, i testi minori o ufficiali che venivano considerati utili per ulteriori lavori di carattere letterario o storiografico (Cutinelli Rèndina 2014). Per queste ragioni, quello di Machiavelli è uno dei pochi casi in cui si conservano più lettere ufficiali che private: sarà sufficiente un confronto con gli scritti delle legazioni o di governo (Machiavelli 2002-2011), di cui si è arrivati a recensire migliaia di documenti, vergati nel torno di dieci anni, tra il 1492 e il 1512; non contando che, fino all'entrata pubblica nella cancelleria a ventinove anni, non rimangono che tre soli documenti, di cui uno frammentario, di mano di Machiavelli. A questa dispersione volontaria, si devono aggiungere però ragioni storiche, dovute perlopiù alla censura, che portò nel

1559 alla messa all'Indice dei testi machiavelliani, a causa della loro dubbia condotta morale, religiosa e politica. La morsa in cui erano strette le opere di Machiavelli influirà non poco anche sull'importante operazione del nipote Giuliano de' Ricci che nel 1594 allestì, facendosi aiutare da un altro nipote di Machiavelli, Niccolò *iunior*, il codice ad oggi noto come l'apografo Ricci (AR), conservato in BNCF sotto la segnatura Pal EB 1510. Questa prima campagna di copia di lettere superstiti, tassello che rimane ancora oggi fondamentale per la ricostituzione del *corpus* epistolare machiavelliano, risulta infatti inficiata da un costante intento apologetico che avrebbe dovuto conservare l'immagine di un Machiavelli rispettoso dei precetti religiosi nonché ostile alla monarchia medicea. Il ritratto edulcorato tentato dagli eredi scompare, tuttavia, se si sfoglia l'intera compagine della corrispondenza, la cui lettura rivela invece un profilo di Machiavelli contraddittorio, obliquo, che sfugge a etichette di massima, creando un dialogo epistolare estremamente vario per temi, toni e registri e che conosce una cesura fondamentale nel 1512, corrispondente alla caduta del Soderini. Una prima stagione va dal 1498 al 1512: in questo periodo compaiono lettere di o a colleghi di cancelleria, ai parenti e ai personaggi ufficiali. Nello scorrere il carteggio con i suoi amici di cancelleria, il primo dato che salta all'occhio è il ruolo di primo piano che Machiavelli ricopre, portando le vesti di animatore di questa allegra brigata, dove la complicità tra i componenti – Bausi parla di «cameratismo cancelleresco» (I, p. xxxi) – dà vita a una scrittura epistolare tutta centrata su un gergo alternativo al lessico diplomatico e cancelleresco. A questo scambio epistolare complice e manierato, si aggiunge quello familiare che si distingue invece per il tono semplice e affettuoso, sfiorante l'oralità. Ancora differente è il caso della corrispondenza con i personaggi ufficiali per cui si deve parlare di lettere dal carattere semiprivato che veicolano contenuti di tema amministrativo-diplomatico, mantenendo però un registro familiare. A questo gruppo di lettere ne fanno parte altre di caratura differente, dove il dettato tende maggiormente alla letterarietà o alla riflessione storico-politica che non può non ricordare altre pagine machiavelliane, collaterali alle sue carte epistolari. Tra queste, si può ricordare la lettera, oggi conservata in forma di abbozzo, a Giovan Battista Soderini del settembre del 1506, dove si discute sulla volubilità della fortuna, a riprendere lo stesso tema che verrà poi affrontato nel *De Fortuna* e nel XXV capitolo del *Principe*; la celebre lettera a Luigi Guicciardini del dicembre 1509 sull'incontro con l'orrorifica vecchia prostituta veneta, un'avventura narrata col tono comico-umoristico tipico della commedia; o, infine, la lettera *Ad una gentildonna*, del settembre del

1512, dove si trova un'analisi degli eventi che hanno riportato la famiglia de' Medici al potere. Successivamente alla cacciata del Soderini, risale un carteggio che si fa testimone dei tentativi di Machiavelli di ricostruire su carta nuove reti di dialogo che avrebbero permesso di rientrare nell'attività diplomatica e, auspicabilmente, nell'orbita dei Medici, permettendogli dunque di esercitare quell'arte dello stato in lui connaturata, «perché la Fortuna ha fatto che, non sapendo ragionare né dell'arte della seta né dell'arte della lana, né de' guadagni né delle perdite, e' mi conviene ragionare dello stato, e mi bisogna o botarmi di stare cheto, o ragionare di questo», come scrive a Francesco Vettori il 9 aprile 1513 (num. 225; II, pp. 921-925). Tale scopo si fa evidente, in particolare, in quelle missive private che conservano però egualmente un carattere pubblico e che sono destinate a una lettura collettiva, divenendo dunque un «surrogato» (Marchand 2018: 195) della vita diplomatica e amministrativa dalla quale era stato allontanato. Le prime lettere di questo periodo, tra il 1513 e il 1515, sono indirizzate a Francesco Vettori, con il quale intrattiene un carteggio da considerare un' «opera d'arte a quattro mani» (I, p. xxxii) per la capacità di attraversare un ventaglio variegato di toni e argomenti – dalla storia alla politica, dalla letteratura alle avventure amoroze – come peraltro confessa lo stesso Machiavelli in una missiva del 31 gennaio 1515 (n. 264; II, pp. 1235-1243). A prescindere dal suo valore letterario, lo scambio con il Vettori è utile viatico per ricostruire al meglio questi anni di limbo vissuti da Machiavelli e il suo graduale rientro nella vita politica. Grazie all'amicizia con Vettori, infatti, Machiavelli sperava di dialogare, per interposta persona, con la corte romana di papa Leone X de' Medici, facendo bella mostra, sebbene solo per lettera, delle sue capacità politiche e diplomatiche. Da qui, la ricercatezza dello stile, la lucidità e la penetrazione politica di molte delle sue lettere che si dilungano in ragionamenti, miranti a impressionare il pontefice e i suoi vicini. A partire dal 1521, si aggiungerà poi un altro carteggio d'eccezione, altrettanto celebre, scambiato con Francesco Guicciardini. Al momento dell'inizio del dialogo tra i due, Machiavelli partecipa oramai attivamente alla vita politica, sebbene impiegato in ruoli ufficiali di minore rilevanza. Soprattutto in seguito alla pubblicazione dell'*Arte della guerra*, erano state finalmente riconosciute a Machiavelli le sue abilità non solo diplomatiche ma anche storiografiche, che gli valsero la commissione da parte di Giuliano de' Medici, il futuro Clemente VII, delle *Istorie Fiorentine*, anticipando quella di commediografo, grazie al grande successo riscosso con la *Clizia* e la *Mandragola*. Come per il Vettori, anche il carteggio con Francesco Guicciardini, si mostra vario per temi e registri impiegati, pur

distinguendosi per una maggiore «concretezza» (I, p. XL): allo scambio burlesco e amicale, di cui sono celebri le lettere inviate da Carpi, si intervallano missive più impegnate, dove largo spazio trovano le considerazioni e le riflessioni politiche. Dalla lettura di questo scambio, si intravedono i diversi metodi di analisi del reale (Masi 1998: 487-522), pur riconoscendosi un comune pessimismo circa le sorti politiche italiane e la natura umana, che rendono chiara la profonda intesa tra i due, sebbene la differenza di età e di rango sociale. Tra questi due maggiori carteggi, tra il 1515 e il 1519, poche sono le lettere ad oggi conservate; unica eccezione si ha con la corrispondenza con il nipote Giovanni Vernacci: la stretta parentela e l'affetto paterno nutrito verso il nipote, porta l'ex segretario a vergare lettere amare di sfogo che denunciano una solitudine, destinata però a interrompersi di lì a poco con i primi incarichi diplomatici. A questi tre nuclei principali, si aggiungono altri scambi minori, ma non meno celebri: si ricordi, solo per fare un esempio tra i tanti, la lettera a Ludovico Alamanni del 17 dicembre 1517 in cui Machiavelli trova da dire sulla sua mancata inclusione nella rosa dei poeti citati nel XLVI canto dell'*Orlando Furioso* del 1516, o altri carteggi in cui rende conto del successo delle sue rappresentazioni teatrali, affrontando un tema, quello del teatro, che insieme a quello politico-militare e storiografico, sarà tra i più ricorrenti.

Questo panorama, sul quale ci si è fermati brevemente, viene ripercorso più nel dettaglio nell'*Introduzione*, a firma di Francesco Bausi, che apre il primo volume della presente edizione. Nel primo dei due capitoli in cui è suddivisa, dal titolo *Il carteggio privato di Niccolò Machiavelli*, si raccontano le vicende che hanno interessato il carteggio familiare, nonché i suoi aspetti più problematici, giustificando dunque la sua iniziale sfortuna critica, dipendente, oltre che dalle operazioni censorie di cui s'è detto, dalle «ubriacature filosofico-ideologiche» che hanno portato nell'Ottocento e poi nel Novecento a incongrue attualizzazioni politiche (I, p. x). In queste pagine, Bausi va man mano a decostruire il profilo armonico del Machiavelli, per cui la realtà epistolare assume una nuova profondità e nuove sfumature, riuscendo così a distinguere ciò che nelle lettere è «specchio» del contesto in cui avviene lo scambio di corrispondenze e «maschera» indossata ogni volta dallo stesso Machiavelli. Quanto detto, risulta evidente dall'approfondimento dedicato ai carteggi con Vettori e Guicciardini e, in particolare, dall'affondo sui cinque anni, tra il 31 gennaio 1515 e il 15 aprile 1520, di cui scarsissime sono le testimonianze epistolari. Il ritorno sul testo, insieme a nuovi documenti rinvenuti durante l'allestimento di questa nuova edizione, infatti, smenti-

scono l'isolamento lamentato da Machiavelli, soprattutto nelle missive al nipote Giovanni, ma, al contrario, testimoniano il suo graduale ritorno alla vita diplomatica e un altrettanto progressivo avvicinamento alla famiglia dei Medici. Quanto detto viene dimostrato, in particolare modo, da un *dossier* di carte, composto perlopiù da istruzioni stilate durante il periodo in cui Machiavelli è impiegato come agente di terra di Paolo Vettori, fratello minore dell'amico Francesco e capitano della flotta pontificia per nomina di Leone X, nella lotta contro i corsari berberi e turchi che minacciavano la costa del Tirreno. A questi documenti, si aggiungono le lettere stesse, che attestano la possibilità di Machiavelli di recarsi e di soggiornare a Firenze, smorzando così il tono di auto-commiserazione con cui l'ex segretario descriveva la sua *relegatio*. Se le recenti scoperte permettono di gettare luce su periodi rimasti oscuri, lo studio sul testo ha permesso inoltre di discutere e risolvere alcuni luoghi di dubbia interpretazione, ampliando di fatto il commento ad alcune lettere, nel tentativo di sciogliere alcuni riferimenti a luoghi e persone ed eventi che hanno perso la loro chiarezza. L'analisi degli aspetti fondamentali del carteggio prosegue con il ripercorrere la storia manoscritta e le diverse vicende editoriali nel secondo capitolo dell'*Introduzione: Tradizione e storia delle lettere familiari*. Dalla composizione dell'apografo Ricci, Bausi passa in rassegna i più importanti testimoni manoscritti, sino a stendere una breve storia editoriale delle lettere familiari di Machiavelli che dalla pionieristica edizione Cambiagi, arriverà ai lavori del Novecento, tra i quali si ricordano le due a cura di Gaeta (1961 e 1984), di Bertelli (1969) e, più tardi, di Martelli (1971) e di Vivanti (1999), passando per il necessario crocevia segnato dall'edizione Alvisi del 1883, dove per la prima volta viene impiegato il materiale dell'apografo Ricci, non contando le antologie o le edizioni parziali. Seppur posta nelle pagine iniziali, l'*Introduzione* dialoga con i testi epistolari che seguono, fornendo, oltre che una lettura propedeutica, un materiale da integrare alla lettura diretta delle lettere e del loro apparato sia filologico che critico. Allo stesso modo, la *Nota ai testi* che, specularmente, chiude il terzo e ultimo dei tre volumi delle *Lettere*, è altro strumento di supporto da affiancare alla lettura dei testi. In quest'ultima sezione trova spazio una ricca e dettagliata descrizione dei testimoni, manoscritti e apografi, senza dimenticare la tradizione editoriale che ha avuto non poca importanza nella ricostituzione dei testi epistolari. Un'esamina *ad hoc* è invece riservata ai due maggiori collettori non autografi di lettere di Machiavelli, ovvero l'Apografo Ricci (AR), scorretto in molti luoghi, e il suo *descriptus* VB, il cui copista, Niccolò *iunior*, si mostra essere molto attivo, intervenendo sulle lezioni del testo

e, non di rado, anche sulla sua patina linguistica (*Questioni ecdotiche generali*, pp. 1774-1785). Non mancano momenti di riflessione metodologica: prima fra tutti, la discussione sulla selezione del *corpus*, a causa della difficoltà di distinguere la categoria familiare da quella dei negozi, propria del carteggio diplomatico, i cui confini risultano essere estremamente labili e sfumati. Spesso, infatti, le zone grigie della semi-ufficialità – più frequenti per il carteggio *ante* 1513 – concedono all'editore una significativa «discrezionalità» (III, p. 1764); per tale ragione, in sede di edizione, si è preferito optare per un «criterio relativamente 'largo'» (ivi), con lo scopo di non compromettere la continuità e l'integralità di uno scambio, riprendendo di fatto quel «metodo empirico» (III, p. 1765), suggerito da Roberto Ridolfi e ribadito da Giorgio Inglese, secondo il quale si accolgono tutte quelle lettere, anche ufficiali, che trattengono tuttavia un tratto familiare nella forma, nel contenuto della corrispondenza o nel grado di familiarità tra Machiavelli e il suo interlocutore. Vengono inoltre incluse nel *corpus* diverse lettere di dubbia datazione, tra cui alcune molto celebri *I Ghiribizzi*, ovvero la missiva a Giovan Battista Soderini, ascrivibile tra il 13 e il 21 settembre del 1506, la lettera 'a una gentildonna', composta tra il 17 e il 30 settembre del 1512, entrambe già menzionate, o ancora l'autodifesa di «Madonna Possessione di Finocchieto», missiva mai effettivamente inviata dal Guicciardini, collocata alla fine del carteggio con la doppia datazione agosto 1525-autunno 1527, a riprendere le due fasi di stesura, una anteriore alla morte di Machiavelli e una posteriore, intesa come recupero «di uno scritto redatto circa due anni prima, ma rimasto nello scrittoio dell'autore» (III, p. 1772) e trasformato poi in un divertimento letterario per omaggiare l'amico scomparso: come sottolineano gli editori, infatti, slegare queste lettere dal contesto epistolare avrebbe gravato non poco sulla «ricostruzione del percorso politico e umano di Machiavelli» (III, p. 1771). Un'altra questione veniva posta dalla scelta del testimone da accogliere a testo: per questa edizione, viene promosso, quando conservato, il testimone originale, ovvero il documento viaggiato che, in quanto recepito dal destinatario, conserva tutto il suo valore storico e documentario, relegando la minuta in *Appendice*. Come si spiega in queste pagine, essendo l'originale a sua volta una copia della corrispondente minuta, i curatori sono intervenuti con correzioni *ope codicum*, quando si avevano a disposizione apografi attendibili, o *ope ingenii*, nel caso di testi a testimone unico. La disponibilità degli autografi però non «esime dal ricorso agli altri testimoni eventualmente disponibili e dal loro impiego in sede di edizione» (III, p. 1849). Qualora la lettera fosse stata tradita da apografi, si è scelto di prediligere l'Apografo Ricci (AR),

generalmente il testimone più attendibile, tenendo conto però delle varianti tradite dal resto dei testimoni e «per la prima volta nella storia editoriale del carteggio machiavelliano» (ivi) anche della testimonianza dei descritti di AR, in particolare di VB, la copia rivista di AR per mano di Niccolò *iunior*, oggi in ms. Barber. Lat. 5368 della BAV, e NP, ovvero la copia del codice di Marco Martini fatta allestire da Bottari tra gli anni '20 e '30 del XVIII secolo, noti per i loro interventi sul testo. A seconda poi del grado di affidabilità del testimone e della sua tipologia testuale, gli editori sono intervenuti a correggere i testi: una condotta di maggiore cautela viene riservata alle lettere di mera comunicazione, vergate in fretta e senza troppa cura; al contrario con più libertà si interviene sulla corrispondenza vergata con chiaro intento letterario; con altrettanta prudenza si procede a correggere o a colmare le lacune presenti negli autografi, qualora la versione in AR non sembri compatibile. La possibilità di accedere a nuove acquisizioni testimoniali, inoltre, ha permesso di correggere errori trasmessi dalla tradizione che avrebbero compromesso o banalizzato la lettura del testo. Oltre ai criteri di edizione, vengono discussi nella *Nota ai testi* i criteri di trascrizione. Come ben noto agli addetti ai lavori, non esistono criteri univoci che siano in grado di rispondere alla varietà dei casi epistolari. La specificità di ogni carteggio infatti porta, ogni volta, ad abbracciare soluzioni differenti, nel tentativo di rispettare quanto più possibile il testo epistolare, il quale, come è stato già detto, conserva il suo valore di documento storico e letterario anche nella sua veste linguistico-formale. In coerenza con le norme della collana dove le lettere sono ospitate, si è operato per una «consistente modernizzazione grafica dei testi» (III, p. 1856), rifiutando la distinzione tra edizione critica e edizione d'uso, a favore di una più facile fruizione e una più larga circolazione. Tale condotta, che potrebbe essere considerata opinabile, viene in realtà giustificata dagli editori, che ricordano quanto frequente sia l'accesso alle carte machiavelliane non solo da parte dei filologi ma anche di storici, filosofi, politologi, che troverebbero non poche difficoltà a 'tradurre' le edizioni critiche tradizionali; non contando il fatto che la digitalizzazione delle carte epistolari machiavelliane, come si ricorda bene, oggi disponibile sui siti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e del Ministero della Cultura, permette una fruizione diretta del testo e, di conseguenza, di escludere in sede di edizione la trascrizione strettamente diplomatica. Se è vero però che anche la trascrizione del testo è un momento interpretativo, bisogna riconoscere che questo nuovo lavoro non si è sottratto a questa responsabilità: garantendo comprensibilità e coerenza grafico-formale per il carteggio tra Machiavelli e i

suoi corrispondenti toscani, per cui si seguono i criteri editoriali, alcune deroghe sono infatti concesse nel caso di apografi contenenti forme evidentemente non machiavelliane, le quali vengono conservate per evitare di ricostruire la lingua del Machiavelli per congettura e a tavolino; allo stesso modo, per le lettere di scriventi semi-colti o non toscani si è preferito adottare dei criteri maggiormente conservativi per evitare la «perdita di rilevanti e distintive particolarità socio e geo culturali» (III, p. 1865), ovvero quel patrimonio prezioso trådito da una tipologia testuale quale è quella epistolare.

Guardando più da vicino l'edizione, appare chiaro che al pregio di una ricostituzione di un testo filologicamente attendibile, garantita dal nuovo studio su tutti i testimoni reperti, si unisce un esaustivo quanto chiaro commento. Ma si proceda per gradi. Tutti i testimoni che conservano le lettere sono stati oggetto di uno studio *ex novo*. Le missive sono disposte in ordine cronologico, intervallate anche da quel materiale di dubbia datazione, solitamente ricostruita in base a elementi interni o esterni. Ogni lettera è accompagnata da un'intestazione che ne esplicita il mittente e il destinatario, il luogo e la data di invio, riducendo alla forma comune lo stile fiorentino del calendario, che invece viene mantenuto nelle sottoscrizioni. Il testo, ammodernato nella sua interpunzione, come detto, è suddiviso in capoversi, corrispondenti agli autografi, e in commi, per facilitare il rimando all'apparato e ad altri eventuali rinvii interni. Qualora fossero presenti dei brani in cifra, questi sono contrassegnati, come da norma, con degli asterischi che ne segnano l'inizio e la fine. Passando alle sezioni di commento critico, ciascuna lettera, è preceduta da un cappello introduttivo, suddiviso in una prima parte, in cui si danno tutte quelle notizie utili a guidare la lettura del testo e si discute su cronologia, fatti, luoghi e stile, spesso instaurando un dialogo con le edizioni e gli studi precedenti; in una seconda, dove si rende conto della tradizione manoscritta ed editoriale e si illustrano i criteri di edizione adottati. In corpo minore, si registra un elenco completo dei testimoni manoscritti, autografi e apografi, delle edizioni e una bibliografia di riferimento. Segue invece alla lettera, un apparato critico in due fasce, quando si dispone dell'autografo, in cui l'editore comprende anche gli esemplari idiografi, e degli apografi: l'apparato è «generalmente negativo» (III, p. 1853), fatto salvo i casi in cui la lezione a testo è frutto di emendazione o integrazione per congettura. I curatori non hanno registrato gli eventuali accidenti dei manoscritti o le varianti grafiche per i testimoni non autografi; al contrario, largo spazio è riservato alle lezioni significative, ovvero a varianti ed errori della *princeps* o delle principali

edizioni successive, dando adito a una storia editoriale delle lettere. Dopo l'apparato, si trova la fascia di commento, da considerare uno degli elementi di maggiore novità e originalità: senza essere ipertrofica o incline al ripetere il già detto o il già noto, questa sezione è corredata da note esplicative, riguardanti nomi, luoghi, eventi citati ma anche proverbi e modi di dire che, non di comprensione immediata, vengono sciolti dai curatori, quando possibile. Nel caso di impossibilità di chiarire un passo o di decifrare un episodio, si ammette il 'fallimento', fattore da considerare a pieno titolo una nota di merito per i curatori, i quali dimostrano di non lasciare nessun aspetto eluso, anche quando se ne riconosce l'impossibilità di interpretazione, dando un segno non scontato di onestà verso il lettore. A queste note, se ne possono aggiungere altre di approccio maggiormente storiografico o letterario, che si soffermano a illustrare i riferimenti al contesto presenti, rimandando spesso alle diverse fonti documentarie ed evidenziando eventuali rapporti di intertestualità con gli altri testi machiavelliani, di cui il carteggio può rappresentare un primo tirocinio. Non mancano infine note linguistiche e stilistiche, specificamente dedicate al dettato formale della lettera, perlopiù a chiarire l'*usus scribendi* o tratti caratteristici dello scrivente. Le missive di particolare complessità sono seguite da un'ulteriore cornice esegetica, che può contenere informazioni e documenti suppletivi e che fa il paio con le *Note filologiche alle singole lettere*, dove si esaminano «le lezioni dubbie dei testimoni, giustificando le emendazioni introdotte, discutendo le soluzioni proposte dai precedenti editori o da altri studiosi» (III, p. 1785), inserite nelle *Note al Testo*. Le lettere del *corpus* sono implementate da un'altra serie di documenti epistolari, raccolti nell'*Appendice*, che si «susseguono in ordine di attinenza decrescente al carteggio vero e proprio» (III, p. 1772). Qui si trovano, anzitutto, le minute, oggetto anch'esse di un lavoro di edizione e, dunque, corredate da apparato critico e di commento, dove si riservano osservazioni perlopiù testuali, confrontando le diverse fasi redazionali, o stilistico-formali. Come è evidente, la genesi della lettera aiuta a comprenderne meglio le dinamiche interne e i reali intenti del suo autore, risultando fondamentale per una profonda comprensione del testo. Esemplificativa è, per esempio, la lettera che Niccolò Machiavelli invia all'amico Francesco Vettori il 29 aprile 1513 (n. 229; II, pp. 949-965). Si tratta di una delle missive 'pubbliche', destinate a essere lette dinanzi al papa, al cardinal Bibbiena e al cardinale Giuliano de' Medici, in cui si fa evidente l'attenzione e la cura nella composizione posta da Machiavelli: la precisa analisi della coeva situazione politica italiana ed europea, che non esita ad attingere a carteggi

e a documenti esterni, nonché il *labor limae* a cui viene sottoposto l'esemplare della minuta, rivelano «un forte impegno concettuale e analitico» di Machiavelli, (II, p. 949) smentendone la falsa modestia sciorinata all'amico. Malgrado l'apparente scomodità per il lettore, il dislocamento delle minute appare necessario per non gravare eccessivamente sull'apparato di commento, con il rischio che la parola del curatore prevarichi il testo epistolare. Oltre alle minute, nelle *Appendici*, sono accolti altri materiali estravaganti, ovvero diversi testi esclusi dal *corpus*, varie lettere ufficiali, i cifrari e tutti quei documenti che, pur non essendo parte del carteggio, contribuiscono a colorare il contesto in cui lo scambio epistolare ha avuto luogo. Un caso particolarmente interessante è costituito dagli scritti marinareschi o dai testamenti, questi ultimi utili per scoprire maggiori dettagli sul Machiavelli più intimo, nelle vesti di padre e marito di Marietta Corsini. In chiusura al volume si trovano la *Nota sui cifrari* e la *Nota linguistica*, che offre uno studio circa le peculiarità della grafia e della lingua di Machiavelli, sopperendo alla modernizzazione del dettato, di cui si è accennato, le *Tavole delle abbreviazioni*, l'ampia *Bibliografia* e, infine, i dettagliati *Indici* (delle lettere, degli autografi, dei corrispondenti e dei nomi) che permettono una lettura incrociata dei testi.

In conclusione, ricostruire una corrispondenza epistolare o, nel caso di Machiavelli, più tecnicamente un carteggio, significa ricucire le trame dei vari rapporti, delle diverse storie e geografie che si intrecciano, restituendo un quadro storico-politico e sociale-culturale complesso. Non di rado può accadere che nuove acquisizioni testuali ed ermeneutiche abbiano permesso di leggere sotto una nuova luce la vita, le parole, il pensiero di un autore, confermando, confutando o solo correggendo alcune interpretazioni posticce, viziate da un giudizio spesso maturato *a priori* o *a latere* del testo epistolare. Lo mostra bene la storia manoscritta ed editoriale di una delle più celebri lettere machiavelliane, quella del 10 dicembre 1513 a Francesco Vettori (Bausi 2019: 161-171), che chiarisce bene la difficoltà di riconoscere in Machiavelli un filo-mediceo, disposto anche a «voltolare un sasso» pur di rientrare nella cerchia della potente famiglia; un atteggiamento di resistenza che ha distorto l'interpretazione del *Principe* e distolto l'attenzione dall'epistolario privato che ne avrebbe attenuato, se non cancellato del tutto e in via definitiva, il «ritratto agiografico» (I, p. xviii), confutando la sola linea interpretativa utile a una possibile riabilitazione machiavelliana. La presente edizione delle lettere familiari di Machiavelli, che qui si è tentato di recensire, oltre alle conquiste critico-filologiche di cui si è detto, guadagnate anche grazie alla cooperazione tra più competenze in diversi ambiti disciplinari, rive-

latasi fondamentale, ha dunque il merito di colmare una lacuna importante negli studi machiavelliani e di segnare un passo in avanti rispetto alle edizioni precedenti, di cui però non esita a raccogliere l'eredità. Il lavoro su questa specialissima corrispondenza, condotto con rigore critico e metodologico che non hanno mai ceduto al fascino dei luoghi comuni e della facile e scontata interpretazione, dimostra quanto l'analisi filologica ed esegetica non possa prescindere da una lettura diretta, oggettiva e analitica del testo, in un sempre sperato connubio tra filologia, critica e buon senso, per riuscire a restituire una volta di più la «verità effettuale della cosa» e non l'«immaginazione di essa». E a questo proposito si adatta bene la sincerità del carteggio di Machiavelli, un carteggio polifonico, come si è già detto, talvolta maschera di sé, colorata da un palese compiacimento, ma anzitutto «specchio fedele sia del suo accidentato itinerario esistenziale, culturale e professionale, sia del suo carattere complesso e contraddittorio» (I, p. xxix).

Bibliografia

- Albonico 2023: S. Albonico, «Epistulae: uno strumento per lo studio dell'epistolografia e della sua tradizione», *Epistolographia*, 1/2023, pp. 97-106.
- Bausi 2019: F. Bausi, «Medicare il grande invalido». Storia (e sfortuna) editoriale del carteggio privato di Machiavelli, in *Niccolò Machiavelli dai 'castellucci' di San Casciano alla comunicazione politica contemporanea*, a cura di A. Guidi, Manziana, Vecchiarelli, 2019, pp. 161-171.
- Burattini 2022: I. Burattini, *Cronaca epistolare di una luogotenenza alla vigilia del sacco di Roma. Per un'edizione del copialettere di Guicciardini*, in *Metodi, Problemi e Prospettive nello studio degli epistolari*, a cura di S. Canzona, F. Foligno e V. Leone, Verona, Quiedit, 2022, pp. 93-113.
- Cutinelli-Rèndina 2014: E. Cutinelli-Rèndina, *Autografi*, in *Enciclopedia machiavelliana, ad vocem*.
- Genovese-Russo 2021: *Rinascimento Digitale. Percorsi, progetti, esperimenti*, a cura di G. Genovese e E. Russo, Roma, Treccani-Istituto della Enciclopedia Italiana, 2021.
- Machiavelli 2002-2011: N. Machiavelli, *Legazioni. Commissarie. Scritti di governo*, Roma, Salerno Editrice, 2002-2011, voll. 7.
- Marchand 2018: J.J. Marchand, *Le lettere familiari di Machiavelli*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli e S. Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 189-199.
- Marti 1961: M. Marti, *L'epistolario come «genere» e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana

- nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 203-208.
- Masi 1998: M. Masi, «Saper ragionare di questo mondo». Il carteggio fra Machiavelli e Guicciardini, in *Cultura e scrittura di Machiavelli*, Atti del Convegno (Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997), Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 487-522.
- Moreno 2012: P. Moreno, *Il carteggio guicciardiniano, fabbrica della 'Storia d'Italia'*, in *La 'Storia d'Italia' di Guicciardini e la sua fortuna*, a cura di Claudia Berra e Anna Maria Cabrini, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 67-88.
- Moreno 2018: P. Moreno, *Quando l'autore corregge sé stesso. Il caso unico del copialettere di Francesco Guicciardini*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli e S. Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 235-251.
- Procaccioli 2010: P. Procaccioli, *Le carte prima del libro. Di Pietro Aretino cultore di scrittura epistolare*, in *"Di mano propria". Gli autografi dei letterati italiani. Atti del Convegno internazionale (Forlì 24-27 novembre 2008)*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno Editrice, 2010, pp. 319-377.
- Procaccioli 2019: P. Procaccioli, *Epistolografia tra pratica e teoria*, in *L'epistolografia di Antico Regime. Convegno internazionale di studi (Viterbo 15-17 febbraio 2018)*, a cura di P. Procaccioli, Verona, Quiedit, 2019, pp. 9-33.
- Quondam 1981: A. Quondam, *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981.

