

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

QUADERNI 13

Silenzi e parole,
presenze e assenze:
discorsi sulla scrittura

a cura di Adriana Paolini



Trento 2022

Q

L'attività dello scrivere coinvolge numerosi aspetti della quotidianità ma è anche l'espressione – e l'origine – di un complesso di conoscenze, abitudini, competenze, culture di cui è necessario acquisire nuova consapevolezza. È necessario perché è opportuno riprendere dimestichezza con gli strumenti utili per realizzare le proprie capacità di 'dire' per iscritto ciò che si è e si vuole essere. D'altro canto, riprendere coscienza di che cosa davvero rappresenti la scrittura, *medium* di forme, di idee e di significati, permette di porsi criticamente in un mondo che mai fu così tanto scritto e nel quale ci muoviamo con difficoltà, spesso subendo il potere esercitato per mezzo di quella.

È nato per questo il progetto dei *Discorsi sulla scrittura* del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento: 14 incontri online durante i quali il tema della scrittura è stato affrontato da studiosi ed esperti di diverse discipline che dello scrivere si occupano con approcci differenti ma che tutti pongono al centro della propria esperienza di vita e di lavoro. Gli incontri sono stati pensati dapprima in forma di seminario e poi, dopo aver recepito le istanze di chi era in ascolto e ancora cercava di approfondire e di capire, si è deciso di raccogliere argomenti e riflessioni in questo libro così da rilanciare la discussione e dare continuità al dibattito. Il volume raccoglie quindi dieci interventi dai *Discorsi sulla scrittura*, suddivisi in due sezioni – «Le scritture per la storia» e «Le scritture per le arti» – e preceduti da un saggio concepito come *fil rouge* per muoversi nelle tante e sempre significative 'presenze e assenze' di parole scritte.

Quaderni

13

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Giorgi (coordinatore)

Marco Bellabarba

Sandra Pietrini

Irene Zattero

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Silenzi e parole,
presenze e assenze:
discorsi sulla scrittura

a cura di Adriana Paolini

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Quaderni n. 13
Direttore: Andrea Giorgi
Redazione: Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2022 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<http://www.lettere.unitn.it/222/collana-quaderni>
e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-5541-031-1 (edizione cartacea: 2023)
ISBN 978-88-8443-995-6 (edizione digitale: 2022)
DOI 10.15168/11572_373521

SOMMARIO

MARCO GOZZI, <i>Introduzione</i>	7
ADRIANA PAOLINI, <i>Presenze e assenze sulla pagina scritta</i>	11

LE SCRITTURE PER LA STORIA

MARINA BENEDETTI, <i>Oralità e scrittura. Parole e silenzio sulle donne medievali</i>	37
ADRIANA PAOLINI, <i>In margine alle pagine. Le scritture dei lettori</i>	57
MATTEO COVA, <i>Ricostruire ciò che è scomparso. L'archeologia dei frammenti di manoscritti</i>	87
NADIA PEDOT, <i>Le parole rubate. Tra memoria e identità disperse</i>	113
ATTILIO BARTOLI LANGELI, <i>Discorsi sulla scrittura</i>	139

LE SCRITTURE PER LE ARTI

MARCO GOZZI, <i>Scrivere la musica</i>	159
LISA GINZBURG, <i>Formazione, romanzo, formazione del romanzo</i>	185
ROBERTO KELLER, <i>Lo sguardo dell'editore dal manoscritto alla libreria</i>	201
PAULA REBECCA SCHREIBER, « <i>Scrivo come Bukowski, tu frasi da Fabio Volo</i> ». <i>Prospettive sulla scrittura nel rap italiano</i>	221
ANGELO D. MORANDINI, <i>Data's rain. Scrittura e arte visiva</i>	239
<i>Ringraziamenti</i>	269
<i>Profili biografici degli autori</i>	271
<i>Indice dei nomi</i>	277

MARCO GOZZI

INTRODUZIONE

Il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento è lieto di accogliere in un volume della sua collana «Quaderni» undici importanti contributi dedicati a diverse forme di espressione scritta, raccolti e introdotti da Adriana Paolini, che dal 2004 è stata docente dapprima di Paleografia e poi di Codicologia presso il Dipartimento.

A lei il ringraziamento per questa lodevole iniziativa, che prende le mosse da un fortunato progetto, ideato e realizzato dalla stessa Adriana Paolini in tempo di pandemia, e perciò svoltosi interamente online: il ciclo di seminari dal titolo *Discorsi sulla scrittura*, che si è dipanato in quattordici incontri, tra il 20 novembre 2020 e il 28 maggio 2021.

Il programma, che prevedeva quattro percorsi (I. *Scrittura di libri e di documenti*; II. *Presenze e assenze*; III. *Scritture per il pubblico*; IV. *Scritture per l'arte*), ha permesso di sperimentare una formula nuova, che ha incontrato un diffuso gradimento, offrendo l'opportunità ai colleghi e agli studenti dei corsi magistrali e di dottorato di confrontarsi con rilevanti esperti e studiosi, in un dialogo fecondo e costruttivo. La registrazione dei seminari è ancora accessibile nella playlist *Discorsi sulla scrittura* del canale YouTube «UniTrento Lettere e Filosofia».

Da quel progetto sono nati i contributi del presente volume, necessariamente ripensati da alcuni relatori e da alcune relatrici

dei seminari, e consegnati appunto alla scrittura, perché di essi resti memoria in questo libro.

La familiarità che oggi abbiamo con la scrittura non sempre ci permette di avere piena coscienza della sua importanza e del suo ruolo nel passato, come fenomeno sia storico sia sociale. Le riflessioni che si succedono nel libro riguardano diverse forme e modalità di scrittura, espressione di tempi e contesti differenti, e pertinenti a vari luoghi della trasmissione, della selezione e della produzione culturale. Ma comunicare per iscritto non vuol dire solo produrre cultura e, così, alcune delle considerazioni approfondite nel libro hanno come oggetto anche la ‘semplice’ memoria personale e i rapporti che si instaurano tra persone ed enti.

Attraverso la scrittura si decide cosa comunicare o tramandare ma anche ciò che non si vuole comunicare e conservare, cioè quello che può restare nella sola consuetudine e nella memoria personale (ed è perciò destinato prima o poi ad essere dimenticato).

I quattro percorsi del ciclo online sono stati qui riorganizzati in due sezioni, ciascuna composta da cinque contributi. La prima sezione, dal titolo *LE SCRITTURE PER LA STORIA*, è aperta dal contributo *Oralità e scrittura. Parole e silenzio sulle donne medievali*, nel quale Marina Benedetti si sofferma sul rapporto tra silenzio delle donne e silenzio sulle donne, e lo fa leggendo le fonti e sottolineando termini e definizioni, ma soprattutto le assenze, cioè quei termini e quelle definizioni che mancano o che sono stati cancellati e che fanno ‘stare zitte’ le donne, in particolare le donne religiose.

Il secondo contributo, che si deve alla curatrice, *In margine alle pagine. Le scritture dei lettori*, riflette sulle annotazioni che i lettori lasciano sui margini delle pagine dei libri, in continuo ‘dialogo’ con l’opera contenuta in un libro; un dialogo fatto di appunti e riflessioni, di rimandi ad altri testi o brevi divagazioni che quasi disegnano il profilo di quel lettore e tratteggiano l’ambiente in cui si muove.

Il terzo saggio, di Matteo Cova, *Ricostruire ciò che è scomparso. L'archeologia dei frammenti di manoscritti*, pone l'attenzione sui numerosi frammenti di codici medievali, reimpiegati come rinforzo delle legature di libri seriori, che diventano importanti fonti per la ricostruzione del contesto culturale di cui sono tracce, anche nella 'nuova' condizione di materiale di riuso che permette di riflettere sul passato ma anche sul 'presente', del libro che li ospita.

Nadia Pedot, con il saggio *Le parole rubate. Tra memoria e identità disperse* evidenzia l'importanza dei documenti scritti in quanto beni culturali, e sottolinea il necessario intreccio che deve legare tutela, sicurezza e prevenzione.

La prima sezione è chiusa dal contributo in forma di intervista – con le domande poste principalmente dagli studenti dei corsi di Paleografia e Codicologia del Dipartimento – ad Attilio Bartoli Langeli. Il titolo del contributo, *Discorsi sulla scrittura*, coincide con quello del volume poiché compendia i diversi temi affrontati in questo libro attraverso le vaste ricerche, le passioni e le puntualizzazioni nell'ambito delle discipline della scrittura, del documento e del libro manoscritto di uno tra i maggiori paleografi e diplomatisti italiani.

La seconda sezione, intitolata LE SCRITTURE PER LE ARTI, contiene in apertura il mio saggio dal titolo *Scrivere la musica*, in cui affronto una lieve esplorazione dei primi secoli della scrittura musicale occidentale (dal IX al XIII secolo), che apre squarci sul rapporto oralità-scrittura, su poesia e musica, su quello che ci dicono e che tacciono i segni del testo musicale.

Il secondo contributo della seconda sezione, di Lisa Ginzburg, *Formazione, romanzo, formazione del romanzo*, indica cosa serve e cosa non serve per scrivere un romanzo. Non basta una buona storia, occorrono molte letture per renderla solida, molte riscritture (per arrivare a sentirsi così forti da attirare a sé lettrici e lettori). Serve anche il tempo, e la capacità – la forza – di mettersi a nudo, per dare forma al proprio desiderio di raccontare.

Roberto Keller, nel saggio *Lo sguardo dell'editore dal manoscritto alla libreria*, spiega come si pubblica un libro, ma anche quali competenze e quali passioni ci devono essere dietro ogni volume che viene alla luce. Dal concepimento dell'idea fino alla realizzazione del prodotto è necessario prendere in considerazione aspetti sia formali sia di contenuto, tenendo conto dei lettori ma anche del mercato, senza dimenticare che in una casa editrice si lavora fianco a fianco con autori e traduttori in un processo continuo di revisioni e confronti: in un piccolo oggetto c'è un grande lavoro di squadra e il concorso di molti saperi.

Nel quarto saggio, Paula Rebecca Schreiber ci permette di esplorare alcune realtà del rap italiano, con un focus sul rapporto tra gli artisti e l'atto di scrittura. «*Scrivo come Bukowski, tu frasi da Fabio Volo*». *Prospettive sulla scrittura nel rap italiano* spiega come, da un punto di vista linguistico, lo sviluppo dell'approccio della *conceptualised performance* porta a osservare l'atto di scrittura nel rap come essenziale e rileva come il metodo di scrittura e le pratiche linguistiche adottate nel rap incidano sui diversi generi comunicativi della realtà quotidiana.

Nell'ultimo contributo, Data's rain. *Scrittura e arte visiva*, l'artista trentino Angelo D. Morandini introduce il tema delle sperimentazioni verbovisuali e presenta la sua ultima ricerca ispirata dai *big data* e basata sulla manipolazione del testo scritto in forma di poesie visive.

Si tratta dunque di una riflessione ampia e variegata sul tema sterminato della scrittura, tema che è qui illuminato da diverse nuove prospettive, che contribuiscono a fornire nuovi spunti su questo argomento centrale nella cultura europea.

ADRIANA PAOLINI

PRESENZE E ASSENZE SULLA PAGINA SCRITTA

Per me l'essenziale è non sentirmi chiuso, irregimentato. È sentirmi polivalente, poter partecipare a tutto. Bisognerebbe che alla fine di questa meditazione io abbia tessuto i legami che necessariamente uniscono tutti i miei ambiti, che trovi il centro da cui parta il ragno-penna per tessere la tela verso tutti i punti cardinali (EDGAR MORIN).¹

La consapevolezza della complessità della conoscenza vorrebbe e dovrebbe sollecitare a una visione d'insieme e a un sapere che si interessi di più ambiti, con la possibilità di scendere a diversi livelli di approfondimento. Vorrebbe e dovrebbe escludere le iperspecializzazioni e agevolare gli scambi interdisciplinari. Sappiamo – ma per saperlo dobbiamo dare per scontata quella consapevolezza, che non sempre c'è – che complessità non è sinonimo di completezza e che la conoscenza totale non sarà mai raggiungibile. Essa, in effetti, non è nemmeno concepibile. Questo, o il possibile senso di inadeguatezza provocato dall'incapacità di sapere tutto, non deve negare l'opportunità di allargare il nostro sguardo oltre i limiti di un interesse particolare o della quotidianità – è, insomma, il socratico 'so di non sapere' di cui riappropriarsi come stimolo e non come resa.

¹ E. Morin, *Il vivo del soggetto*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998 (Andar per vie), p. 49.

Tale atteggiamento mentale si può realizzare appieno nello studio della scrittura che ben rappresenta un nucleo di interessi legati sia al singolo sia alla comunità. Da qui la scelta, in questo contributo, di ragionare a partire da una citazione di Edgar Morin, il cui lavoro è sempre stato caratterizzato da un approccio transdisciplinare e che ci ha insegnato come la conoscenza sia «un fenomeno multidimensionale, nel senso che essa è, inseparabilmente, fisica, biologica, cerebrale, psicologica, culturale, sociale».²

La scrittura è un sistema convenzionale ma di certo non è statico né univoco: ciò che è espresso per iscritto è il risultato, che si modifica nel tempo e nello spazio, di contesti culturali e sociali, antropologici, linguistici e storici oltre che la realizzazione, anche visiva, di intelligenze e di sensibilità; di umanità, insomma.

Il «ragno-penna» evocato da Morin tesse la tela tra noi e gli ambiti che frequentiamo, cioè tra le diverse sfere della nostra esistenza e le mette in relazione con il mondo che abbiamo intorno. La coscientizzazione porta a lavorare su noi stessi e le conseguenti domande dovrebbero sollecitare a un nuovo modo di collocarsi e di vedersi. È la possibilità di imparare a ri-conoscersi e a proiettarsi fuori da sé, anche nella ricerca che abbiamo scelto di intraprendere per la (nostra) necessità di comprensione di un fenomeno, per il (nostro) desiderio di sapere. In poche parole, lo studio della scrittura e della sua funzione sociale permette l'informazione, la comunicazione, la relazione, il riconoscersi/riconoscimento e rende possibile collegarsi con l'esterno del nostro 'io'.

Mondo scritto

L'uso quotidiano che facciamo della scrittura è molto più di un'abitudine. Per dirla con Giorgio Raimondo Cardona è un «abito psicofisico irriflesso», e diventa tale già dopo un breve

² E. Morin, *Il metodo*, 3: *La conoscenza della conoscenza*, Cortina, Milano 2007 (Saggi, 47), p. 8.

periodo di addestramento.³ Ne consegue che la scrittura – l'atto e l'uso di segni che ne derivano – non è solo 'risultato', come si diceva prima, ma è a sua volta anche 'origine' di significati simbolici, di ordini variabili e di combinazioni di segni, di parole e di pensieri che governano pratiche sociali, interazioni e scambi culturali.

La dimestichezza con la scrittura che noi (occidentali) riteniamo di possedere ha lasciato sbiadire la consapevolezza delle nostre conoscenze. Sappiamo scrivere, e leggere, ma non riflettiamo abbastanza sull'importanza di tale competenza e ancora meno sulla effettiva padronanza della tecnica o delle parole – perché la scrittura è discriminante: la relativa facilità con cui si impara a utilizzare l'alfabeto associando un segno a un suono non porta come diretta conseguenza alla padronanza dell'attività scrittoria. Non valutiamo l'organizzazione delle nostre stesse parole sulla pagina o sul supporto che abbiamo 'istintivamente' scelto come il più comodo. Quell'istinto, però, che invece – quello sì – è abitudine, ci porta a sfruttare al minimo le potenzialità della scrittura che dovremmo valorizzare per essere più efficaci nella trasmissione del nostro pensiero.

A tale atteggiamento siamo indotti anche dal fatto che la scrittura alla quale ognuno di noi è arrivato, prima o poi, è un sistema maturo, già formato, con scarse possibilità di cambiamento, almeno in apparenza. Si può dire, piuttosto, che siamo noi a formarci su di esso.

E, poi, di quale sistema di scrittura possiamo parlare?

La maggior parte delle informazioni scritte si esprime attraverso cinque sistemi di scrittura, i più utilizzati nel mondo: l'alfabeto latino, adoperato da circa il 70% della popolazione mondiale; i caratteri cinesi, impiegati da oltre un miliardo di persone; la scrittura araba, usata da quasi 700 milioni di persone; il devanagari dell'India (600 milioni); e infine l'alfabeto bengalese (300

³ G.R. Cardona, *Antropologia della scrittura*, UTET Università, Torino 2009 (Studi sociali), p. 3.

milioni). Nonostante risulti il più usato, considerare il sistema alfabetico come quello ‘perfetto’ non è corretto, dal momento che anche gli altri sistemi di scrittura si sono evoluti alla ricerca di una semplificazione, senza modificare la loro struttura di base e rispondendo a modelli linguistico-culturali, sociologici e antropologici, e producendone altri.

Un gruppo di ricercatrici e ricercatori appartenenti all’Atelier National de Recherche Typographique di Nancy, all’Institut Designlabor Gutenberg dell’Università di Scienze Applicate di Mainz e alla Script Encoding Initiative del Dipartimento di Linguistica dell’Università di Berkeley ha censito 294 tra sistemi non più utilizzati e sistemi ‘vivi’.⁴ Da qualche anno questi studiosi lavorano a un progetto internazionale, il Missing Scripts Project, che ha lo scopo di identificare tutti i sistemi di scrittura che non sono ancora stati codificati nello standard Unicode.⁵

A queste considerazioni dobbiamo aggiungere un’altra, solo a prima vista scontata, che è quella della necessità di condividere un linguaggio, per cominciare, dal quale attingere parole di cui siamo certi che il nostro interlocutore possa comprendere il significato. Perché una conversazione sia di soddisfazione per i partecipanti, infatti, bisogna che questi facciano riferimento a una stessa appartenenza linguistica, semantica, culturale, ma anche a esperienze analoghe che, per esempio, permettano di usare la parola ‘scrittura’ attribuendo a essa le stesse proprietà. Il dialogo

⁴ The World’s Writing Systems, <https://www.worldswritingsystems.org/>

⁵ Unicode è un sistema di codifica universale dei caratteri, gestito dallo Unicode Consortium. Questo standard di codifica costituisce la base per l’elaborazione, l’archiviazione e l’interscambio di dati testuali in qualsiasi lingua in tutti i moderni protocolli software e informatici. A oggi, su 294 sistemi di scrittura identificati, sono 131 a non farne ancora parte e sono decine quelli ancora oggi letti e scritti che però non hanno una loro versione digitale, come il Bété dell’Africa occidentale, il Gurung nepalese o il Moon, un’alternativa al Braille per le persone cieche. Si tenga presente, comunque, che nell’iniziativa del gruppo di ricerca rientrano anche sistemi inventati, come il Cirth descritto nello *Hobbit* di J.R.R. Tolkien o il Klingon parlato nei film di *Star Trek*.

tra un paleografo e un artista potrebbe essere inficiato dalle diverse attribuzioni e utilizzi della parola ‘scrittura’: si arriverebbe di certo a un corto circuito se il primo parlasse pensando all’atto scrittorio e il secondo alle sperimentazioni verbovisuali, che prevedono altre prassi e naturalmente altre visioni e obiettivi.⁶

Un primo passo per riacquisire consapevolezza potrebbe essere quello di abbandonare una posizione alfabetocentrica e predisporre a ri-conoscere la presenza di differenti sistemi di scrittura, oltre che a considerare la possibilità di altre forme e simboli, di altre visioni, nel senso sia concettuale sia figurativo.

Aprirsi al diverso da sé porterebbe come conseguenza l’esercizio di un rinnovato interesse nei confronti del *proprio* sistema di riferimento con un’attitudine allo scambio, e non alla difesa, e con questo fine a voler coglierne potenzialità e sfumature – parliamo di scrittura ma forse queste riflessioni sono alla base di ogni processo cognitivo.

Cominciamo con il chiederci a che cosa serva la scrittura: per comunicare, si direbbe innanzitutto. Eppure mai concetto fu più indefinito di questo se consideriamo la moltitudine di pensieri, emozioni, sentimenti e anche di linguaggi, di toni, di destinatari, di oggetti, di obiettivi che sono compresi nell’atto del ‘comunicare’ per iscritto.

La scrittura serve anche per esprimersi non solo rispetto ai contenuti, ma pure in relazione al gesto, ai supporti e agli strumenti scrittori, alla forma della scrittura (alla forma che il testo assume sul supporto), alle modalità che si scelgono, come lo scrivere per sé o per un pubblico, sia pur ristretto. Questi aspetti, e le persone che se ne occupano, dagli autori ai copisti, agli artigiani e ai lettori, contribuiscono a definire la materialità di un testo.

⁶ Anche se i punti di contatto esistono ed emergono quando il paleografo e l’artista riescono a parlare chiarendo significati e attributi delle parole. Si veda, in questo volume, il contributo di Angelo D. Morandini, *Data’s rain. Scrittura e arte visiva*, pp. 239-267.

La scrittura, poi, serve per fermare la memoria, ma davvero possiamo dire che ciò che fissiamo o è stato fissato sulla carta, o su qualsiasi altro supporto, sia sufficiente per ricostruire un fatto di cui si voglia serbare la memoria o per confortarci sulla veridicità di un evento?

Guardare alle fonti, specie se scritte, significa avvicinarsi a punti di vista per nulla obiettivi, anzi, il fatto che i documenti ci diano parziali visioni e interpretazioni è, in fondo, l'aspetto più affascinante della ricerca storica, la cui forza sta anche nella consapevole e 'felice' impossibilità di completezza, lo si è detto, stimolo vitale a proseguire negli sforzi di conoscenza.

Il metodo storico insegna che è necessario valutare e classificare la tipologia delle fonti da utilizzare ma anche che lo sguardo della ricerca deve allargarsi il più possibile; la scelta e l'interpretazione dei documenti portano a inevitabili e umani rischi di parzialità e di questo, anche, bisogna essere coscienti, dal momento che non si può riprodurre ciò che si ricostruisce attraverso le fonti. Questo vale anche per la scrittura: i moderni calligrafi, per fare un esempio, sono capaci di riprodurre grafie antiche con risultati pregevoli dopo attenti studi sui singoli grafemi così come sugli strumenti scrittori, ma mai potranno rendere la portata sociale e culturale di quelle scritture nel loro contesto originale.

La ricerca storica è un'operazione intellettuale che rielabora e controlla le testimonianze che il passato ha 'ritenuto' di far sopravvivere, come si approfondirà più avanti. È un'operazione intellettuale che, scriveva Marc Bloch nell'*Apologia della storia*, non necessariamente è in grado, appena elaborata, di servire all'azione ma è comunque imprescindibile perché ragiona su un passato che è dentro di noi e fuori di noi e «sublimarlo in storia è un esercizio che occorre compiere con ragione e passione/compassione, che richiede "un'intelligenza con pietà", poiché sparge il sale sulle ferite, incide nella carne viva, mette in diretto contatto con le miserie e le grandezze dell'essere uomini e donne: uomini e donne che nascono, vivono e passano su questa terra,

chi sperando e chi disperando che questo loro essere *in qualche modo* si prolunghi». ⁷

Potenza della parola scritta

La parola scritta è qualcosa che prima non c'era, che forse non era stata nemmeno immaginata, e che ora c'è perché è stata scritta. Nel passato, come anche oggi – e basti riflettere sul problema delle *fake news*, peraltro sempre esistito ma ora ingigantito in maniera esponenziale grazie alla Rete – il fatto che un concetto fosse scritto garantiva per la verità del suo contenuto.

Si pensi ai soldati della Grande Guerra, resi increduli e afasici di fronte alle atrocità che erano costretti a vedere e schiacciati dall'angoscia e dalla paura, che scrivono per sfogarsi, per raccontare, ma anche per paura di non essere creduti da coloro che non erano presenti.

Io ò comperato queto libro soltanto per fare una memoria di un poco di quello che io passo nel tempo che sono prigioniero vedendo che è un impossibile tenere in memoria che succede in questo tempo fino a che viene la pace. Fin'ora o fato un po' di memoria su di un piccolo libreto adeso sono arivato a comperarmi uno melio che se questo, mi sono pensato di comperarlo vedendo *con che facilità succede dei casi che non si crederia altro che quelli che la toca, se Iddio un giorno manda la desiderata pace si ramenta in questi casi*. ⁸

Tra gli esempi possibili di parole scritte e dunque vere ci sono i libri dei segreti. Si tratta di raccolte di ricette che riguardavano il mondo della natura e della magia, della medicina e delle arti, col-

⁷ Grado G. Merlo così conclude la sua *lectio magistralis* dal titolo *La storia, il passato, noi*, tenuta nel 2019 presso l'Università degli Studi di Milano (il testo si può leggere in <https://www.studistorici.unimi.it/extfiles/unimidire/410001/attachment/merlo-lectio-magistralis-19-settembre-2019.pdf>).

⁸ Domenico Zeni, *Autobiografia*, conservata nell'Archivio della scrittura popolare presso la Fondazione Museo Storico del Trentino (si veda la scheda nell'Archivio online del Novecento Trentino: <http://900trentino.museostorico.it/dettaglio?archive=scritturapopolare&id=467>); il corsivo è mio.

locate in un equilibrio instabile tra oralità e scrittura, fra tradizioni empiriche ed esoteriche, composte e ‘usate’ per tramandare tecniche ma soprattutto per dare spiegazioni di fenomeni altrimenti incomprensibili o per risolvere problemi insormontabili. Va da sé che sia uno dei generi letterari più diffusi in tutti i tempi: le raccolte dei segreti sono circolate manoscritte e a stampa, prima utilizzate, in qualche modo, poi collezionate. Dal secolo XVIII in poi i segreti sono solo ‘tecnici’: progressivamente si erano andati separando i concetti di sacro e profano, magia e scienza e le raccolte di segreti erano diventati manuali tecnici o relazioni di esperimenti.⁹

I segreti si tramandavano a voce ma una volta scritti venivano ‘fermati’, canonizzati e diventavano un punto di riferimento. Questi però – come accade per le favole – hanno esiti diversi rispetto a luoghi ed esperienze perché le raccolte di ricette sono anche la testimonianza della sperimentazione per tentativi. Le ricette venivano spiegate con ogni dettaglio, pur sapendo che non necessariamente la realizzazione avrebbe rispecchiato lo scritto perché sarebbero intervenuti fattori legati agli esiti della messa in pratica, a loro volta influenzati anche da esperienze individuali.

Nel Medioevo e nel Rinascimento le raccolte erano il risultato di testi ricopiati da diverse opere o di ricette scambiate o riferite, non sempre ‘provate e certe’, come recitavano certe formule che

⁹ Ancora fondamentale sui libri dei segreti è il lavoro di W. Eamon, *La scienza e i segreti della natura. I libri segreti nella cultura medievale e moderna*, ECIIG, Genova 1999. Sui testi di magia circolanti nel Medioevo e nelle epoche successive si vedano, fra gli altri, F. Barbierato, *Nella stanza dei circoli. Clavicula Salomonis e libri di magia a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, Sylvestre Bonnard, Milano 2002 e V. Perrone Compagni, *Precetti della magia, consigli sulla magia*, in C. Casagrande - C. Crisciani - S. Vecchio (a cura di), *Consilium. Teorie e pratiche del consigliare nella cultura medievale*, SISMEL, Firenze 2004 (Micrologus’ library, 10), pp. 281-298. Sui ricettari tra medicina e ciarlataneria, G. Cosmacini, *Ciarlataneria e medicina. Cure, maschere, ciarle*, Cortina, Milano 1998 (Scienza e idee, 41) e G. Benzi, *Tra principi e saltimbanchi. Medicina e letteratura nel tardo Rinascimento*, La Sapienza University Press, Roma 2020 (Studi e ricerche. Scienze umanistiche, Filologica, 26).

le accompagnavano, e non erano manuali per officina: la maggior parte dei segreti era impossibile da realizzare e soprattutto del tutto inefficace, come abbiamo detto, ciononostante la ritualità osservata nella conservazione del segreto e nel (parziale) svelamento le rivestiva di ‘sacralità’.¹⁰

Sacralità e magia sono le chiavi per avvicinarsi a un modo di intendere e di temere la scrittura – e chi era capace di scrittura –, da parte di coloro che non solo non la praticavano ma forse si trovavano a subirla.

Nel corso dei suoi studi Cardona raccolse diverse testimonianze anche sul rapporto con la scrittura. Durante una ricerca sulle forme di comunicazione orali e scritte nell’Air, regione del Niger (Africa nord-occidentale), dove vive il popolo nomade dei Tuareg, egli riportò una ‘ricetta’, tramandata oralmente, nella quale emergeva con vividezza la forza magica che veniva attribuita alla scrittura.

Se tagliando un tronco di *abəzgi* si trova un alveare, lo si porta al marabutto. Questi scrive una formula sulla tavoletta, la lava e mescola all’acqua il miele dell’alveare; questa pozione dà la sapienza e viene usata per esempio per gli studenti che fanno fatica a seguire la scuola coranica. Bisogna stare attenti perché questa è una pozione che fa sapere tutto e il sovraccarico mentale può portare alla pazzia.¹¹

¹⁰ In questo saggio si vuole porre l’accento sulla percezione rispetto alla scrittura da parte di chi è poco avvezzo alla pratica, ma è importante anche riflettere sulla sacralità della scrittura così come è intesa, per esempio, nella cultura ebraica che considera l’alfabeto come la chiave per avvicinarsi a Dio.

¹¹ La ricerca venne pubblicata per la prima volta nel 1977 ma ora si può leggere in G.R. Cardona, *I linguaggi del sapere*, a cura di C. Bologna, Laterza, Bari 2006³, p. 147. Sul potere magico della scrittura si veda ancora Cardona che, a p. 180, parla dei *brevi*; per i bambini appena nati venivano preparati degli amuleti e infilati tra le fasce del neonato o nel cuscino in culla: il loro nome era *breve*, oppure *greve*, *breu*, *breinu*, *brevinellu*, dalla parola latina *brevis*, ‘documento scritto’, anche se spesso di scrittura c’era molto poco. Si trattava di sacchetti contenenti vari ingredienti, diversi a seconda delle zone. In provincia di Chieti pare che il sacchetto, il *greve*, contenesse un pezzo di ferro di cavallo, una punta di stella marina, tredici chicchi di grano e un biglietto scritto. Un esemplare di questo biglietto portava il disegno di una stella a cinque punte, intorno alla quale era scritto: «12 te/ tra 123 / gram/ ma /tom» [*sic*] in senso

Colpisce che sia una testimonianza trasmessa solo a voce e che riguardi il conoscere attraverso la scrittura, o, per meglio dire, in cui è la scrittura, indipendentemente dal testo, a essere considerata un mezzo per la conoscenza. Ma è questo cui ci si riferisce quando si pensa alla complessità della conoscenza: per comprendere il mondo che ruota intorno a questa ricetta è necessario rivolgersi – e così fa Cardona – agli strumenti dati dall’antropologia, dallo studio della tradizione religiosa, dalla storia, dalla glottologia.

Quando si decide di scrivere una tradizione orale, questa non è solo ‘fermata’ – aggiungiamo un ulteriore passaggio rispetto a ciò che si è già detto prima –, ma viene istituzionalizzata. Certo, continueranno a circolare altre versioni, con diversi particolari della stessa ‘storia’ o dello stesso fatto, in forma orale e poi ancora scritta, per cui lo storico dovrà predisporre lo studio delle fonti secondo una gerarchia. A questo dobbiamo aggiungere un’altra osservazione importantissima, che possiamo collegare anche alla nostra esperienza quotidiana: la canonizzazione dei testi scritti è un processo intenzionale di selezione, cioè è il frutto dell’esercizio di un potere.

La scrittura è potere, è il potere della conoscenza e di chi la detiene. Questi gestisce la distribuzione di informazioni, in senso lato, e ha la possibilità di resistere al desiderio, alla curiosità, alla volontà di sapere da parte di altri. Poco possiamo opporre a chi decide di celare conoscenza ma la cura del pensiero critico, sapere cioè che esiste un esercizio ‘occulto’ del potere attraverso la scrittura, pone coloro che cercano in una dimensione costruttiva, non di passività.

Attraverso la scrittura – e attraverso le modalità di conservazione e di selezione dei materiali scritti – si è deciso / si decide che cosa abbandonare all’oblio, di proposito e inconsciamente,

orario, e sotto il testo: «Ecce cruce[m] Domini fugite partes adversae vicit leo de tribu Iuda radix David. Alleluia» (cit. da *Apocalisse* 5, 5).

e che cosa ricordare. Si è deciso / si decide che cosa dire e come, con quali dispositivi e per mezzo di quali dinamiche evidenziare i contenuti anche curando la forma della scrittura o la collocazione nello spazio – pensiamo per esempio ai manifesti pubblicitari, così familiari nelle nostre camminate cittadine – e, sempre, avendo bene in mente i destinatari di un messaggio.

Nei documenti scritti di epoche passate così come in quelli di oggi, le pagine sono costruite organizzando il testo e utilizzando dispositivi grafici che già nel colpo d'occhio guidano lo sguardo a riconoscere ancora prima delle singole parole la struttura gerarchica dei testi, quindi i generi e le tipologie di contenuto. In alcune epoche, più che in altre, si crea un forte legame tra committenze, contenuti e pubblico grazie alla scelta della scrittura. A chi si trovava ad aprire un libro, dunque, veniva subito suggerito almeno il genere dell'opera che aveva davanti. Si agevolava il lettore, ma pure lo si legava al contenuto.

Se la scrittura è la modellizzazione del pensiero, quindi, non dobbiamo escludere che i pensieri a loro volta siano modellati dalle competenze che si hanno nella scrittura. È come se nella nostra testa quelli venissero costruiti secondo un ordine e una gerarchia che rispecchiano le regole della scrittura di un testo. In certe conversazioni, addirittura, ci viene 'spontaneo' mimare segni grafici, come le virgolette.

Friedrich Nietzsche si spinse a sostenere che gli stessi strumenti di scrittura contribuiscano alla riflessione e alla formulazione del pensiero. Nel 1881, per poter continuare a lavorare nonostante i gravi problemi alla vista, egli si procurò una 'palla di scrittura', con cui scrisse una sessantina di manoscritti. Si trattava di una macchina con cinquantaquattro tasti a pressione disposti circolarmente e convergenti verso un unico punto, che stampavano lettere maiuscole, numeri e simboli mediante un nastro a inchiostro, su un foglio di carta piegato a cilindro al di sotto della tastiera.¹²

¹² La *skrivekugle* o *Schreibkugel* era una macchina costruita da Hans Rasmus Johann Malling Hansen (1835-1890), pastore e preside del Reale Istituto

Viene da chiedersi davvero quanto i nostri pensieri, che poi saranno scritti, siano influenzati anche dalla tecnica e dagli strumenti scrittori: del resto la preoccupazione dimostrata da educatori e psicologi per il sempre minor uso nelle scuole del corsivo, che si considera il modo di scrivere più adatto a esprimere il flusso dei pensieri, dimostra che il legame c'è ed è forte.¹³

L'esercizio del potere anche attraverso i segni grafici è ben dimostrato da un esempio di storia relativamente recente.

Nel 1928 Mustafa Kemal Atatürk salì al potere in Turchia e avviò delle riforme per occidentalizzare il Paese dopo la caduta dell'Impero ottomano. Tra queste ce ne fu una che riguardava il sistema di scrittura: uno dei primi provvedimenti, infatti, fu il passaggio dall'alfabeto arabo a quello latino; le lettere Q, X e W vennero ritenute troppo 'arabeggianti' ed escluse dal nuovo alfabeto. Chi avesse contravvenuto alla direttiva sarebbe stato punito con una multa.

Il primo, dirompente effetto di questa norma fu che leggi, documenti e opere letterarie appartenenti alla tradizione turca non furono più leggibili dai giovani che a scuola imparavano il nuovo sistema di scrittura, mentre le generazioni precedenti non riuscivano a comprendere i testi più recenti, espressi in caratteri latini e in una lingua semplificata.

Il carattere esplicitamente nazionalista e ideologico della riforma dell'alfabeto si manifestava anche nei testi dei libretti fatti

per Sordomuti di Copenaghen, il quale sviluppò questa 'palla di scrittura' osservando che il linguaggio dei segni dei suoi sordomuti era più rapido della loro scrittura a mano. Per il riferimento a Nietzsche ho preso spunto dall'articolo di F.A. Kittler, *Pensare con la macchina. Nietzsche e la scrittura automatica*, «Kaiak. A Philosophical Journey», 8 (2021): *Interfaccia*; nella prima nota a piè di pagina dell'articolo si avverte che il testo è la traduzione delle pp. 293-301 di F. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986.

¹³ Le modalità dell'atto di scrittura influenzano anche pratiche ritenute prettamente orali, si vedano le riflessioni, in questo volume, di Paula Rebecca Schreiber, «*Scrivo come Bukowski, tu frasi da Fabio Volo*». *Prospettive sulla scrittura nel rap italiano*, pp. 221-237.

pubblicare dal governo per insegnare alla popolazione la nuova scrittura. La riforma dell'alfabeto fu promossa come redenzione del popolo turco dall'abbandono dei governanti ottomani: «Sultans do not think to the public. Ghazi commander [Atatürk] saved the nation from enemies and slavery. And now, he declared a campaign against ignorance. He armed the nation with the new Turkish alphabet».¹⁴

A questo possiamo aggiungere un altro dettaglio, altrettanto inquietante: i suoni prodotti da queste tre lettere sono tra quelli caratteristici della lingua curda. Il governo turco, così, alle forme di lotta e di repressione 'tradizionali', aggiunse anche la punizione per coloro che trasgredivano la legge utilizzando quelle lettere su cartelli, brochure o documenti di identità e che potevano essere condannati dai due ai sei mesi di detenzione.

Nel 2013 il premier Erdoğan, in un clima di distensione verso il popolo curdo (un clima nuovamente e del tutto ribaltato in questi ultimi anni, come sappiamo), revocò il bando delle lettere X, W e Q.

Che cos'è un libro?

Non è solo il testo, quindi, che veicola un 'messaggio' da parte di un autore o di un committente, ma ogni parte di una comunicazione scritta perché sia efficace dev'essere pianificata, e, comunque, non necessariamente per manipolare conoscenze e coscienze di un popolo. Per questo possiamo osservare i nostri libri, oggetti che abbiamo ogni giorno tra le mani.

Un libro è un processo collettivo ed è il prodotto di un progetto editoriale, per cui deve avere una valenza commerciale, di vendita, di strategia, di utenza rivolta a quel tipo di libro, di investimenti; ma perché quel progetto funzioni è necessario che il

¹⁴ Cit. in I. Güven, *Education and Islam in Turkey*, in A.-M. Nohl - A. Akkoyunlu-Wigley - S. Wigley (eds.), *Education in Turkey*, Waxmann, Münster 2008, p. 181.

libro sia espressione di una cultura grafica e di un contesto culturale riconoscibili e condivisi.¹⁵

Un libro è un contenitore di testo che, al di là del genere e del contenuto, sollecita reazioni e riflessioni anche grazie agli elementi paratestuali – dal font all’immagine di copertina, alle prefazioni¹⁶ – scelti per presentarlo ai lettori. Il paratesto, diceva Genette, è ciò che assicura la presenza di un testo nel mondo.¹⁷

Ogni scelta relativa alla scrittura è una intenzionale presa di posizione per ottenere una riuscita trasmissione/ricezione di informazioni e comincia già dalle forme del segno sul supporto utilizzato, un segno che deve essere leggibile, sì, ma anche riconoscibile perché legato a un contenuto o a un destinatario. È un peritesto anche l’impostazione della pagina che ha l’obiettivo di facilitare la diffusione e la condivisione di un testo: l’organizzazione degli spazi obbedisce al principio di economia dello sforzo, sia di chi scrive sia di chi legge, e di leggibilità. In questo modo si rende possibile il dialogo tra autore e lettore, per il tramite di un copista o, nel caso di libri a stampa, di un editore.¹⁸ Un circolo ‘virtuoso’ che si conclude con il lettore che trova un modo per ‘restituire’ ciò che ha letto.¹⁹

¹⁵ Si veda in questo volume l’intervista a Roberto Keller, *Lo sguardo dell’editore dal manoscritto alla libreria*, pp. 201-219.

¹⁶ Segnalo la lettura di Nicolaus Notabene [Sören Kierkegaard], *Prefazioni. Lettura ricreativa per determinati ceti a seconda dell’ora e della circostanza*, a cura di D. Borso, Guerini e Associati, Milano 1990, in particolare le pp. 49-50: «[...] se si potesse addestrare qualche letterato a leggere solo prefazioni, ma leggerle a tappeto, cominciando dai tempi più remoti per proseguire secolo dopo secolo fino ai giorni nostri. Le prefazioni recano l’impronta del caso al pari dei dialetti, degli idiomi, dei provincialismi; soggiacciono in tutt’altro senso che non le opere all’impero della moda, mutano come l’abbigliamento [...] la prefazione ha dato un assaggio del prodotto, quando non il retrogusto».

¹⁷ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (1987), Einaudi, Torino 1989.

¹⁸ Sul dialogo immaginario tra autore e lettori si leggano le parole di Lisa Ginzburg, *Formazione, romanzo, formazione del romanzo*, alle pp. 185-200 di questo libro.

¹⁹ Si veda, di chi scrive, il saggio in questo volume dedicato a *In margine alle pagine. Le scritture dei lettori*, pp. 57-85.

Un esempio interessante mi pare quello delle Bibbie atlantiche prodotte tra la metà del XI secolo e i primi decenni del secolo successivo nelle quali le dimensioni, la *mise en page*, l'apparato iconografico e la scelta della scrittura, per non parlare dell'apparato paratestuale e dello stesso ordine dei libri biblici, esemplificavano l'istanza riformatrice dei papi rispetto alle ingerenze imperiali.²⁰ Quel circolo si crea anche in relazione ai libri moderni, per i quali, se pure si tratti di una diversa tecnologia, viene data la stessa attenzione alla scelta del testo, alle tecniche di marketing, alla concorrenza e, come si diceva, agli elementi paratestuali, che fanno la 'differenza' rispetto al pubblico. La considerazione resta valida anche per i testi in formato elettronico o per le opere diffuse attraverso gli audiolibri.

Il testo non esiste senza un supporto che lo offra alla lettura (o all'ascolto), senza la circostanza in cui esso viene letto, o ascoltato. Anche le forme producono senso e incalzano i nostri sensi: un testo è investito di un significato mai conosciuto prima anche quando cambiano i supporti che lo propongono alla lettura.

La scelta del medium offre uno spazio di possibilità, un margine di movimento che sollecita un'ampia gamma di percezioni, ciò che porta a chiedersi se, quando la stessa opera viene rappresentata in formati differenti, sia possibile intenderla come si trattasse di opere diverse tra loro. Quando un testo letterario diventa una pièce teatrale, un film al cinema, un fumetto diventa un testo fruito in diversi momenti e contesti, grazie a molteplici stati (anche d'animo), dispositivi e supporti, con le conseguenti

²⁰ Sulle Bibbie atlantiche si rimanda almeno a M. Maniaci - G. Orofino (a cura di), *Le Bibbie Atlantiche. Il Libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Centro Tibaldi, [Milano-Roma] 2000 e N. Togni (éd.), *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'Église du XI^e siècle*, SISMEL, Firenze 2016, ma anche a M. Maniaci, *Written Evidence in Italian Giant Bible: Around and Beyond the Sacred Text*, in L.I. Lied - M. Maniaci, *Bible as Notepad. Tracing Annotations and Annotation Practices in Late Antique and Medieval Biblical Manuscripts*, de Gruyter, Berlin 2018 (Manuscripta Biblica, 3), pp. 85-100.

forme (anche fisiche) attraverso cui un'opera si lega a uno spettatore/lettore, o ancora meglio, grazie a cui lo spettatore/lettore si lega a un'opera.

Il testo esiste grazie al lettore, che di quel testo può fare quello che crede perché se ne appropria:²¹ ciò che viene letto sollecita inevitabilmente emozioni, sensazioni, riflessioni e questi incidono sul ricordo che poi si avrà di quella lettura. Anzi, con buone probabilità non ricorderemo il testo ma ciò che esso ha provocato in noi (e torneremo a rileggere il libro cercando le stesse emozioni e ne troveremo, invece, delle altre). La reazione dipende anche dalle nostre competenze di lettura, dall'uso che facciamo di quel libro, dalle maniere di leggere, dagli strumenti posseduti per interpretare ciò che leggiamo, anche dalle nostre aspettative e dai nostri interessi. Di conseguenza, chi produce un libro deve tenere conto di tutto questo.

Importante, poi, è riconoscere le costrizioni e i dispositivi che limitano la nostra libertà di lettura, per esempio quelli istituiti dalla legge e dal diritto nelle forme della censura, ma anche le 'censure' che noi stessi ci imponiamo a causa di pregiudizi o per la lettura di recensioni negative. Aggiungiamo la strategia editoriale che vorrebbe guidare le nostre scelte.

Il lettore deve essere libero e per questo è capace di reagire a pressioni e a influenze più o meno evidenti, che può ignorare, modificare o sovvertire, purché sappia in modo consapevole che può scegliere ciò che vuole leggere.

²¹ Sul concetto di 'appropriazione' di un testo ragiona Roger Chartier, che in tutti i suoi studi affronta il rapporto scrittura-lettura, libro-lettore. Si rimanda, a titolo di esempio, ai volumi *Cultura scritta e società*, Sylvestre Bonnard, Milano 1999 (Il sapere del libro), *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura dall'XI al XVIII secolo*, Laterza, Roma - Bari 2006 (Collezione storica) e infine al volume, curato con Guglielmo Cavallo, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma - Bari 1998 (Biblioteca storica). Piace segnalare anche la lezione inaugurale tenuta da Chartier al Collège de France nel 2007, pubblicata in italiano con il titolo *Ascoltare il passato con gli occhi*, Laterza, Roma - Bari 2009 (Il nocciolo, 56).

Mondo non scritto

Il titolo di questo paragrafo, *en pendant* con il primo di questo saggio, rende esplicito il riferimento a Italo Calvino e a una delle sue lezioni americane: il mondo scritto è, per lui, «un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una alla volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito [...]. Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare il mondo, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di persone, questo equivale per me a ripetere il trauma della nascita, [...], a scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato senza essere distrutto».²² In questa dicotomia tra mondo scritto e mondo non scritto, Calvino affronta il secondo in un continuo trauma che lo porta da una dimensione all'altra, che lo spinge a scrivere perché sente la mancanza di qualcosa che non ha mai conosciuto e dunque dal desiderio di riempire un vuoto. Scrive per «rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi». Quello descritto come unico possibile da Calvino – comprensibilmente, considerato il contesto – è un mondo scritto alfabeticentrico nel quale il grande scrittore obbedisce a delle regole e si sente al sicuro.

Eppure a me viene da pensare che il mondo non scritto sia 'visibile' anche sulla pagina scritta. È un'assenza/presenza che si vede, un silenzio che si sente. Non è detto che il mondo non scritto sia 'altro' da quello scritto. Convivono nella pagina e non solo perché le parole rendono esplicito attraverso segni e collocazioni convenzionali ciò che non lo sarebbe, ma perché quello che la pagina scritta non dice è altrettanto importante. E noi possiamo 'interrogarla' in merito.

Il silenzio è spesso più eloquente di ciò che è scritto, le cancellature dimostrano ripensamenti ma anche forme di censura – e

²² I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), in Id., *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2002 (Oscar Mondadori), pp. 114-125. La citazione è a p. 114.

della memoria e dell'oblio della memoria attraverso la scrittura abbiamo già detto; sono negazioni che guidano la lettura tanto quanto le parole 'in chiaro'.²³

La scrittura esercita il potere anche quando mantiene il silenzio, quando tramanda 'errori' che non necessariamente sono stati voluti. In realtà gli errori, quelli che per noi, oggi, possono essere considerati errori, non si manifestano mai come tali.

Una volta individuati, essi diventano lo specchio di una situazione legata, per esempio, ai cambiamenti tecnici e grafici, come nel documento del notaio Gualberto che nel XII secolo copiò un documento pistoiese del 9 aprile 767, leggendo «romani» al posto di «massarii» e creando così agli storici moderni un problema di diritto quasi irrisolvibile.²⁴ Questo ci dà l'idea di cambiamenti epocali, dello spostamento di punti di riferimento rispetto a questioni che noi siamo abituati a pensare come stabili – la scrittura ferma e sta ferma.

Non è la violenza dell'imposizione al cambiamento come nel caso dell'alfabeto turco, eppure grazie a certi errori comprendiamo che molto, o tutto, è cambiato perché in certe condizioni non si riesce più a decifrare ciò che è scritto, nonostante la lingua utilizzata sia la stessa. Uguali sono almeno i formulari e l'uso del latino professionale, nel caso dei notai, un latino al quale noi pensiamo come a una lingua morta, ma che se continua a essere usata, come lo è stata per gli atti ufficiali fino al XIX secolo, rimane 'esposta' a inavvertite, non intenzionali incursioni di un'oralità che tradisce il rigoroso controllo ritenuto necessario per la parola scritta. Possiamo riflettere, così, sui testi in volgare

²³ Si legga, anche per questo, il saggio di Marina Benedetti, *Oralità e scrittura. Parole e silenzio sulle donne medievali*, alle pp. 37-56 di questo volume.

²⁴ A. Ghignoli, *Da massarii a romani: note e congetture su un famoso documento longobardo (CDL, nr. 206: 767 aprile 9, Pistoia)*, «Archivio storico italiano», 156 (1998), n. 578, pp. 622-636, ripreso anche da A. Petrucci, *Fra conservazione ed oblio: segni, tipi e modi della memoria scritta*, ora in Id., *Scrittura documentazione memoria. Dieci scritti e un inedito 1963-2009*, ANAI, Roma 2019², pp. 137-154.

che venivano trascritti da copisti di diversa provenienza i quali, più o meno consapevolmente, modificavano, a volte letteralmente traducevano, ciò che leggevano influenzati dalla loro lingua colloquiale.²⁵ Questi interventi di varia natura che modificano i testi sono tra gli elementi che permettono (e complicano) la definizione dello *stemma codicum* di opere letterarie e dunque il lavoro di edizione: un caso esemplare, soprattutto della difficoltà di ricostruzione di un testo antico, è senz'altro quello della *Commedia* dantesca.

Quanto le alterazioni del testo sono importanti le correzioni e le integrazioni apportate dai lettori a un testo ritenuto insoddisfacente o non aggiornato, o meritevole di essere corretto o censurato; sono interventi che correggono, spiegano, approfondiscono e discutono il testo, dettati da convenienze o da prassi didattico-esegetiche. Come il testo anche le note e i segni di lettura possono subire l'oblio perché non più riconoscibili e comprensibili in una successiva trascrizione o consultazione.

Negli esempi proposti in queste pagine si è visto costante il dialogo tra assenze e presenze, silenzi e detti, oralità e scrittura di cui ci rendiamo conto perché è a noi che 'manca' qualcosa. L'assenza, però, non è sempre dettata dall'intenzione di non far passare delle informazioni, ma anche perché certi silenzi erano considerati 'ovvi' dai contemporanei, per i quali le consuetudini sopperivano alla scrittura che, in molti casi, rappresentava solo un appiglio per una memoria condivisa.²⁶

Si pensi ai testi leggibili su superfici pubbliche che si riferiscono a persone note in una ristretta cerchia, sociale e geografica.

²⁵ Nel corso dell'intervista condotta dagli studenti del corso di Paleografia e codicologia del Dipartimento di Lettere e Filosofia, sulla scrittura del volgare si sofferma Attilio Bartoli Langeli, *Discorsi sulla scrittura*, in questo volume alle pp. 139-155.

²⁶ Sulla scrittura e la non-scrittura della musica, tra gli esempi possibili, si legga il saggio di Marco Gozzi, *Scrivere la musica*, alle pp. 159-183 di questo volume.

ca, le cui identità e storie dovevano essere conosciute, con ogni evidenza, ma di cui abbiamo qualche notizia (forse) solo se le ricerche nei documenti d'archivio permettono di incrociare date e nomi.²⁷

La presenza di 'errori' e correzioni già svela un mondo non scritto di persone che per motivi diversi, con atteggiamenti non per forza consapevoli, interviene portando sulla pagina scritta gli effetti di consuetudini o di vere e proprie manipolazioni, modificando così il significato e l'effetto di ciò che è stato 'fermato' dalla scrittura.

Torniamo al concetto di memoria e al metodo che dovremmo avere mentre interroghiamo le fonti che, ormai è chiaro, non ci forniscono che elementi parziali di un fatto. Sono elementi parziali perché le fonti sono scritte da persone e sono servite a determinati scopi, ma anche perché le fonti che noi studiamo sono ciò che resta di una produzione di cui, se ne intuimo la varietà, non riusciamo a coglierne la quantità.

Il mondo non scritto di cui si parla in questo saggio è anche un mondo che non lo è più perché è stato distrutto dal tempo, dalle calamità naturali e dagli uomini.²⁸

Per questo dobbiamo tenere conto anche del silenzio di ciò che fisicamente non è arrivato a noi o che ci parla del passato in forma di frammenti di materia che con sé portano frammenti di scritture e di storie.²⁹

²⁷ Rimando per questo e per altre interessanti approfondimenti alla bella relazione di Carlo Tedeschi, *Segni a margine: i graffiti*, tenuta il 19 febbraio 2021 e disponibile sul canale YouTube del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento (<https://youtu.be/uGBoth6s6Uk>).

²⁸ Essenziale è comprendere anche il concetto di bene culturale e l'importanza che ha per la comunità, si legga perciò Nadia Pedot, *Le parole rubate. Tra memoria e identità disperse*, alle pp. 113-138 di questo volume.

²⁹ Sul reimpiego dei frammenti da codici e da documenti si veda, in questo stesso libro, il saggio di Matteo Cova, *Ricostruire ciò che è scomparso. L'archeologia dei frammenti di manoscritti*, pp. 87-111.

Rappresentare la scrittura

Ribadire la presenza del silenzio sulla pagina ci pone di nuovo sul sottile crinale tra mondo scritto e mondo non scritto. Del resto anche il silenzio è un mezzo di comunicazione, come lo è la voce.

La voce è suono. Prima che arrivi a essere parola è necessario l'intervento della ragione. Ma la voce è prima di tutto il suono del nostro corpo e la natura della voce è essenzialmente fisica, corporea, proviene dagli stessi organi che presiedono all'alimentazione e alla respirazione, quindi alla nostra sopravvivenza. Dobbiamo distinguere la voce dalla parola, perché la voce sfugge alla coscienza, nel senso di ragione e consapevolezza di sé, e invece dà fiato e dà luce alle emozioni che sono racchiuse nel buio del nostro corpo. Dopo aver emesso la nostra voce, riusciamo ad avvertirne anche l'eco, cioè l'effetto.

Si potrebbe dire che nelle culture orali la comunicazione avvenga in condizioni di rapporto diretto e che l'informazione/la memoria sia immagazzinata nella mente; sembra che senza la scrittura non possa esistere accumulazione di informazioni al di fuori del cervello umano e quindi nessuna comunicazione a grande distanza e per lunghi periodi di tempo. In realtà questo non è del tutto vero: la soluzione sta nella frantumazione e nella condizione di ricordi e di sequenze di gesti. Un ricordo ne sollecita un altro, e ogni contesto ha la sua logica. La memoria può essere risvegliata da elementi visivi e può essere sollecitata, rafforzata, da un apprendimento imitativo e da un processo di ripetizione orale.

Riflettiamo ancora sui modi della cosiddetta comunicazione ordinaria, quella della nostra quotidianità: il tempo di ideazione/pianificazione del discorso è breve, tanto che per dare forza al nostro discorso usiamo gesti, movimenti, e i toni della voce si modificano e danno concretezza. La condizione cambia nella narrazione oratoria per la quale è necessaria la pianificazione più accurata e in questo caso il legame tra scritto – che precede – e orale è inscindibile. Anche se si decide di parlare a braccio.

Il tempo di riflessione e di esecuzione dello scritto, invece, comprende anche la stesura di minute, di brutte copie, delle versioni intermedie di un testo, che oggi, con l'uso dei programmi di videoscrittura, vanno nella maggior parte perdute.

La differenza tra lingua scritta e parlata è evidente, si direbbe scontata almeno finché non si osservi il fenomeno del linguaggio scritto utilizzato su WhatsApp, per il quale 'salta' ogni discorso sul tempo e la scrittura. Le potenzialità comunicative si ampliano all'infinito, tra regole ortografiche osservate e reinterpretate, codici, abbreviazioni, simboli, emoticon e dispositivi di ogni genere, che, però, mettono in serio pericolo la comprensione reciproca quando si decide di 'conversare' su argomenti personali e profondi.

Quando mettiamo per iscritto la nostra voce, allora, abbiamo bisogno di rimodellarla, di darle una forma che possa rendere la 'corporeità' del nostro dire. Gliela diamo utilizzando dei segni, dei simboli che usiamo in modo strumentale, per fornire informazioni precise, e in senso evocativo attraverso il quale le forme grafiche esprimono una potenzialità simbolica senza limiti, tranne quelli della nostra aspirazione alla conoscenza.

La rappresentazione di una scrittura, delle sue forme, ha un potere evocativo tale che può rappresentare un intero popolo. Così i Tuareg descrivono la loro scrittura:

La nostra è una scrittura di nomadi: è tutta fatta di bastoni, e i bastoni sono le gambe di tutte le greggi: sono gambe di uomini, zampe di mehari, zampe di zebù, zampe di gazzella, gambe di chi percorre il deserto. E le croci dicono di andare a destra o a sinistra e i punti sono le stelle che guidano di notte, perché noi Sahariani conosciamo soltanto il cammino, il cammino che ha per guida, di volta in volta, il sole e poi le stelle.³⁰

Se diamo un corpo scritto alle nostre parole è giusto e opportuno che lo studio della scrittura sia guidato da una scienza materiale e visuale, ma anche da uno sguardo e una consapevolezza che

³⁰ G.R. Cardona, *Storia universale della scrittura*, Mondadori, Milano 1986, pp. 153-154.

riescano a ‘leggere’ sia la realtà che è di quei segni sia la realtà di ciò che essi rappresentano. La scrittura obbedisce a regole e a strategie che non sono dell’oralità, evidentemente, anche se è possibile avvertirne le tracce, ma è chiaro che se manca l’interazione, il faccia a faccia, ecco che il piano su cui possono essere ‘poggiate’ le parole rende possibile qualsiasi tipo di frase, svincolata dal mondo reale. Torna alla memoria la percezione di Calvino di due mondi diversi da cui entrare ed uscire, comunicanti ma separati, soprattutto dentro di noi.

Forse i due mondi tentano di sovrapporsi con i sistemi pittografici (o con la ‘scrittura per oggetti’)³¹ ma nonostante l’apparente immediatezza della comprensione resta la necessità di un linguaggio condiviso, come per qualunque modalità di comunicazione tra individui.

Quando la scrittura diventa rappresentazione, come nella scrittura verbovisuale, non è più il senso della parola, che noi riconosciamo come tale e capiamo, ma è la sua posizione in uno spazio, la sua relazione con altre parole che si trovano in un contesto altro rispetto a quello in cui ci aspettiamo di trovarle. Come a dire ‘ceci n’est pas de l’écriture’, che a sua volta non è la nostra voce.

Conclusioni

La parola è voce (ma prima era un pensiero) che poi assume una forma grazie a un codice condiviso di comunicazione;

³¹ «I re sciti mandarono in dono a Dario, con un messo, un uccello, un topo, una rana e cinque frecce. Chiesero i Persiani a chi portava il dono quale fosse il senso di quelle cose; ma quello rispose che null’altro gli era stato ordinato se non di consegnarle, e poi partirsene al più presto: che lo scoprissero loro stessi, se erano savi, che cosa volevano dire quei doni. Sentito ciò, i Persiani si riunirono a consiglio. L’opinione di Dario era che gli Sciti consegnavano le loro armi. Ma diversa fu l’opinione di Gobria [...] sul significato dei doni: “Se non diventerete come uccelli e non volerete nei cieli, o come topi e non vi nasconderete nei campi, o come rane e non salterete negli stagni, sarete uccisi da queste frecce e non tornerete più in patria”»: Erodoto, *Storie*, libro IV, 131-132, cit. in G.R. Cardona, *Storia universale della scrittura*, pp. 39-40.

è immagine ed è assenza (anche di altre parole). Quindi scrivere significa dare alla parola un valore semantico che, grazie alla scelta di una forma, all'interno di contesti diversi può assumere significati differenti, indicare direzioni imprevedibili, esprimere percezioni e sensibilità.

Il gesto grafico è un processo comunicativo, e l'uomo ne è stato sempre consapevole fin dai suoi esordi nel mondo e coloro che non erano abituati alla pratica scrittoria percepivano più di chi ne era avvezzo i significati e le responsabilità, il potere e le potenzialità – ciò che, temo, non accada ora – con il paradosso di una società burocratizzata basata sulla comunicazione scritta e con persone che per varie ragioni non erano in grado di usarla e quindi di interagire con la comunità e con le istituzioni.

Dietro la scrittura, però, ci sono sempre persone che si mettono in gioco, che si svelano. Accade forse meno nelle cosiddette scritture dotte dove la consapevolezza dello strumento che si possiede media, filtra, a volte tenta di annullare l'emozione che ha guidato il pensiero. La capacità di scrittura non ha niente a che fare con la conoscenza e la pratica della grammatica. C'è, in molti casi, un'urgenza della scrittura data dalla necessità di comunicare, certo, ma anche di raccontare, di partecipare e fare partecipi gli altri di fatti accaduti, di emozioni e sentimenti. A quel punto l'esigenza che spinge e ha spinto a scrivere è più forte di modelli, di regole di ortografia e sintassi, che vengono usati ma spesso non con cognizione di causa. Non c'è solo il problema del grafismo, cioè del modo personale di tracciare una scrittura, ma anche della lingua e della cultura *tout court*: c'è chi scrive in dialetto, per esempio, chi in dialetto italianizzato, chi in italiano ma è incapace di usare la punteggiatura.

L'urgenza di esprimere l'emozione rende inutile l'attenzione alla sintassi anche se in questo modo mancherebbero i 'puntelli' per la stabilità del discorso. Ma è davvero necessario che ci sia sempre stabilità? È in questi casi che la parola scritta diventa trasformazione della voce che svela le emozioni, o i segreti, che vengono rivelati quando vengono scritti, appunto.

Le scritture per la storia

MARINA BENEDETTI

ORALITÀ E SCRITTURA.

PAROLE E SILENZIO SULLE DONNE MEDIEVALI

Il passato è soprattutto silenzio. Rispetto a ciò che è stato scritto, possediamo soltanto una piccola parte di testimonianze – spesso dei veri e propri relitti documentari – e ci sfugge quasi completamente la realtà orale. Come ha spesso scritto Grado Giovanni Merlo, i fatti e gli individui diventano storia nel momento in cui si salvano le fonti ovvero la scrittura su di loro.

In apparenza, l'oralità non è rilevante ai fini della ricostruzione di un passato molto remoto. Ciononostante, la dimensione orale e il silenzio – paradossalmente – contribuiscono a comprendere la realtà di quel passato. Ricordiamo che si è salvato soprattutto ciò che qualcuno o qualche istituzione ha ritenuto di dover conservare e tramandare per una sopravvivenza funzionale; spesso si trascura di collocare al centro di un approccio storico-analitico tale considerazione.

Il silenzio è una dimensione documentaria e un protagonista inascolto; il silenzio va ascoltato nelle sue forme diversificate che sollecitano una diversa qualità di attenzione; il silenzio è assenza di suono, ma non di significato.

Nel momento in cui si legge un documento non si usa solo la vista, ma anche l'attenzione e l'udito: bisogna 'ascoltare con gli occhi'. Se un grande pianista, Arturo Benedetti Michelangeli, diceva che bisogna avere la capacità di 'sentire con le dita', uno storico – allo stesso modo – deve 'ascoltare con gli

occhi'.¹ Di nuovo, sembra un paradosso. Non lo è. In questo modo, tra l'altro, la dimensione orale (ascolto) si può congiungere a quella scritta (lettura).

Le donne del passato si vedono di scorcio, in modo obliquo, se non altro perché è da altri (uomini) che ricevono la possibilità di avere parola: negli scritti (redatti da uomini) e nel diritto (anch'esso codificato da uomini), anche nel diritto canonico. Nel *Decretum* di Graziano, infatti, si legge: «la donna, benché dotta e santa, non presuma di insegnare agli uomini in una riunione».² Tale affermazione trae origine da Paolo («Le donne nelle assemblee tacciano; non si permetta loro di parlare, ma stiano sottomesse», *I Cor* 14, 34) e dallo pseudo-Paolo («la donna impari in silenzio con perfetta sottomissione. Non permetto alla donna d'insegnare, né di dominare sull'uomo, ma deve stare in silenzio», *I Tim* 2, 11-15) in un processo di estromissione della parola femminile. Esito di tale millenaria imposizione del silenzio è l'espressione orale 'Stai zitta!'

Per quel che riguarda la scrittura, come si applica tale imperativo? La pericope paolina giustifica il *silenzio delle donne* a cui si aggiunge un *silenzio sulle donne* che peraltro parlano, predicano, non tacciono, sebbene sia schiacciante il vortice di silenzio (biblico, canonistico, giudiziario). L'esempio di Gesù e della primitiva comunità apostolica – composta da uomini e donne – induce le donne religiose nel Medioevo a seguire la 'libertà' delle origini: una *scelta* non conformista nelle parole e nelle azioni che può condurre persino al rogo. Si ricordi che eresia deriva dal greco *háiresis* e significa 'scelta'. Sembrano assenti o marginali, eppure le donne ci sono: esistono. Ed è il metodo di chi indaga

¹ Sull'ascolto del silenzio come momento fondamentale della percezione musicale e sull'ascolto reciproco tra i musicisti – che molto può insegnare anche a chi scrive di storia – si legga C. Abbado, *Ascoltare il silenzio*, a cura di G. Fournier-Facio, il Saggiatore, Milano 2015.

² Gratiani *Decretum*, in *Corpus iuris Canonici*, I, a cura di A. Friedberg, I, dist. XXIII, c. XXIX, Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1879 (rist. anast. Graz 1959), col. 86.

il passato che le fa emergere, agire e parlare nel confronto e nel contrasto.³

In principio le donne con Gesù predicavano. Non si dovrebbe nemmeno sentire l'esigenza di precisare che la testimonianza apostolica è un fenomeno anche femminile, ma la paucità documentaria e una storiografia insensibile a tale ruolo hanno per lungo tempo trascurato un grande tema della storia del cristianesimo e, in particolar modo, delle eresie medievali. L'esempio di Gesù aveva indotto uomini e donne a seguirlo e a diffondere il suo messaggio. Se la Parola è nota, le parole della predicazione sono – quasi sempre – scomparse. A maggior ragione per le donne che nella loro 'doppia marginalità' (nella società e nella Chiesa) hanno voce apparentemente sottile. In una realtà religiosa – di uomini e donne – si assiste ad un doppio protagonismo maschile: nella comunicazione della Parola (e, in generale, della Bibbia) e nella recezione e trasmissione di testimonianze femminili (da parte di teologi, polemisti, giudici, notai e anche inquisitori). Il linguaggio è maschile, il genere dominante è maschile: e ciò modella realtà.

Come si comportano le donne? Seguono Gesù in vita e sono ai piedi della Croce al momento della sua morte. Ciononostante, la *sequela* femminile nei Vangeli non ha generato una 'rivoluzione femminile'. Al contrario, si è attivato un processo di esclusione che ha profondamente modellato la trasmissione della memoria delle donne e, di conseguenza, la loro funzione culturale, sociale, religiosa, ma anche giuridica.⁴ Il ruolo delle donne è sempre più

³ Su questi temi M. Benedetti, *Condannate al silenzio. Le eretiche medievali*, Mimesis, Milano 2017.

⁴ Sul ruolo giuridico delle donne, si vedano gli studi di G. Minnucci, *La capacità processuale della donna nel pensiero canonistico classico. 1: Da Graziano a Ugucione da Pisa*, Giuffrè, Milano 1989, e Id., *Processo e condizione femminile nella canonistica classica*, in F. Liotta (a cura di), *Studi di storia del diritto medioevale e moderno*, Monduzzi, Bologna 1999, pp. 128-182; mentre sul periodo apostolico A. Valerio, *Maria Maddalena. Equivoci, storie, rappresentazioni*, il Mulino, Bologna 2020; M. Perroni, C. Simonelli, *Maria di Magdala. Una genealogia apostolica*, Aracne, Roma 2016.

sfumato, delegittimato nella sua individualità. Il diverso è marginale e non ha identità, anzi ha una identità deprivata: le donne sono ricordate come ‘moglie di’, ‘figlia di’, ‘sorella di’, ‘madre di’. Anche ribadire un nome e un possibile cognome è una conquista e tale constatazione implica un atteggiamento esclusivo: se vogliamo dare valore alla persona di cui parliamo, se siamo d’accordo con lei, facciamo riferimento al nome proprio. Qualora intendessimo invece stigmatizzare un comportamento, o delegittimare un ruolo, indichiamo rapporti di parentela funzionali (‘tuo padre’, ‘tua sorella’, ‘il tuo amico’, fino ad arrivare a ‘quella lì’ o ‘quello lì’) per prendere le distanze e insinuare un malcelato giudizio.

Se nel silenzio enorme che avvolge il passato cerchiamo testimonianze sulle donne, esso si amplifica ancora di più e le informazioni diminuiscono. Sappiamo bene che la documentazione è prodotta e riguarda soprattutto gli uomini – ovvero i principali codificatori della memoria – e le donne sono collocate in una posizione subordinata, con spazio e presenza ridotta, a meno che non siano famose e importanti. Io mi occupo di donne semplici, ma eccezionali, di un campione limitato, ma esemplare, ovvero prenderò in considerazione le cosiddette eretiche. Per loro la marginalità si fa doppia (sociale e religiosa) e il silenzio – come già precisato – diventa obliquo: manca non solo la frontalità delle fonti dirette, ma le testimonianze subiscono scivolamenti e trasmutazioni nei *comportamenti* e nell’*identità*. Cambia il modo in cui una persona è chiamata, riconosciuta, trasmessa.

Va tenuto presente – ben presente – che nel Medioevo nessuna eretica (e nessun eretico) si sono *mai* definiti tali: è una parola/sentenza emessa dalla bocca di altri.⁵ Studiare il passato significa ‘avvicinarsi alla distanza’, non attualizzare, non omologare, bensì cogliere le ragioni per cui grazie alla ‘forza di contemporaneità’ si attivano meccanismi per i quali alcuni personaggi del passato

⁵ Su questi temi si veda G.G. Merlo, *Eretici ed eresie medievali* (1989), il Mulino, Bologna 2011.

continuano ad affascinare nel presente, ma significa soprattutto rispettare e comprendere il 'diverso' attraverso la specificità di differenti tipologie documentarie, terminologie identificative e modalità di codificazione della memoria. In relazione al rapporto tra oralità e scrittura mi riferirò in modo privilegiato alle predicatrici itineranti: donne attualmente senza parola, ma che nel passato non hanno taciuto. Ovviamente le donne parlano: e ciò determina il modo in cui viene trasmessa la loro memoria. Nello spazio limitato di questo contributo mi occuperò dell'esperienza religiosa delle donne valdesi e di Margherita da Trento, detta 'la bella', evidenziando alcune essenziali caratteristiche.

Predicatrici 'di strada' e streghe 'in volo'

Talvolta un termine può cambiare significato secondo che sia scritto con la minuscola o con la maiuscola. È proprio il caso di scrittura/Scrittura o parola/Parola. Le donne usano la parola per diffondere la Parola; sebbene non usino la scrittura, conoscono la Scrittura. Altre volte la realtà può cambiare al variare di una vocale. Per lungo tempo si è creduto che a Lione, con Valdo alla fine del XII secolo, ci fossero Apostoli (*Apostolos*), ma ad una più attenta analisi di un manoscritto contenente un sermone sull'Apocalisse di Goffredo d'Auxerre, in realtà si legge Apostole (*Apostolas*).⁶ Con ogni evidenza, non si tratta di un maschile sovraesteso (o 'non marcato'), ma di una trasformazione

⁶ Goffredo d'Auxerre, *Super Apocalypsim*, ed. critica a cura di F. Gastaldelli, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1970, p. 179, su cui G.G. Merlo, *Valdo. L'eretico di Lione*, Claudiana, Torino 2010, pp. 21-27, e soprattutto sulle «miserie donnicciuole» che predicavano, Id., *Identità valdesi nella storia e nella storiografia*, Claudiana, Torino 1991, pp. 93-112. Sulle predicatrici itineranti si vedano A. Benvenuti, *Donne sulla strada: l'itineranza religiosa femminile nel Medioevo*, in M.L. Silvestre - A. Valerio (a cura di), *Donne in viaggio*, Laterza, Roma - Bari 1999, pp. 74-85, e specificamente M. Benedetti, *La predicazione delle donne valdesi*, in D. Corsi (a cura di), *Donne cristiane e sacerdozio. Dalle origini all'età contemporanea*, Viella, Roma 2004, pp. 135-158.

del reale attraverso una proiezione mentale, una rappresentazione che ‘marca’ fortemente la realtà attraverso la parola: linguaggio e società si autoconfermano riflettendosi l’uno nell’altro.⁷ Le donne emergono da un sermone sulla fine dei tempi sprigionandosi dalla potenza convertitrice di una vocale. Le predicatrici itineranti valdesi erano donne *on the road*, ma il giudizio negativo porterebbe a definirle ‘di strada’. Talvolta non camminano, ma volano: e occupano spazi nel margine di un poema cortese anticipando la parola giudiziaria. In una ‘marginalità centrale’ si presentano le prime raffigurazioni di streghe – indubabilmente «des vaudoises»,⁸ come viene precisato – rovesciando il rapporto tra parola e immagine. Le testimonianze sulle donne possono anche essere cancellate con tratti di penna – delle vere e proprie cancellature ‘parlanti’: si nega un ruolo, si elimina la scrittura.

Normalmente l’obiettivo principale degli inquisitori sono gli uomini e soprattutto i predicatori itineranti che nel XV secolo vengono definiti ‘barba’. Nel 1440, Martin Le Franc – prevosto di Losanna e collaboratore di Amedeo VIII di Savoia, oltre che protonotaio apostolico al concilio di Basilea del 1439 quando Amedeo VIII diventerà l’antipapa Felice V – scrive un componimento poetico intitolato *Champion des Dames*. Riprodotto in numerosi codici, circolerà ampiamente nell’Europa tardomedievale. In una copia del poema trascritta nel 1451 nel monastero di Notre Dame di Arras c’è un’unica raffigurazione nel margine di un codice miniato: due donne in volo a cavalcioni rispettivamente di una scopa e di un bastone, vestite normalmente, caratterizzate da una espressione simile a un ghigno. È la più antica immagine di un volo di streghe – due donne ‘normali’ – che ancora non con-

⁷ Sull’uso della parola, seppur in un contesto diverso, si veda M. Bettini, *Roma, città della parola*, Einaudi, Torino 2022.

⁸ M. Ostorero - J.-C. Schmitt, *Le balai des sorcières. Note sur une illustration marginale du manuscrit Paris, BNF, fr. 12476, f. 105v*, in M. Ostorero - A. Paravicini Bagliani - K. Utz Tremp (éds.), *L’imaginaire du sabbat. Édition critique des textes les plus anciens (1430 c. - 1440 c.)*, Université de Lausanne, Lausanne 1999, pp. 502-513.

tiene le deformazioni corporee di chi fa cose mostruose e, quindi, ha caratteristiche fisiognomiche mostruose.

Il manoscritto è stato composto ad Arras nel 1451 ben prima dei processi di stregoneria del 1459-1461 tenutisi nella stessa città.⁹ Prima del consolidamento negli scritti processuali dell'accusa di *Vauderie* – un termine dispregiativo che significa ‘andare al sabba’ –, l'immagine volante di una strega valdese – si noti: una strega, non uno stregone – aveva preso forma nel margine della pagina di un codice. Un disegno sostituisce parole e veicola un contesto culturalmente maturo e un immaginario saturo che ormai vede non solo generiche donne volare su una scopa, ma specificamente *des Vaudoises*, e le ritrae a lato di un componimento poetico. Il metareale agisce autonomamente nella realtà: attiva un processo di omologazione di donne – e uomini – alla stregoneria.¹⁰ L'oralità di un'accusa (circolante) si fa immagine (in un testo poetico) prima di divenire parola (negli atti giudiziari). Si potrebbe anche dire che il silenzio si fa vedere, ma soprattutto che le *eretiche nelle immagini sono streghe immaginate*.

Peironeta di Beauregard e le serors en Iesu

I processi rappresentano le fonti più rilevanti per lo studio dei Valdesi medievali. Nel caso delle donne, abbiamo un solo fascicolo giudiziario, un unico *dossier*, incompleto, nel vasto serbatoio documentario sui Valdesi del tardo Quattrocento. At-

⁹ Si vedano F. Mercier, *La Vauderie d'Arras. Une chasse aux sorcières à l'Automne du Moyen Âge*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2006, e F. Mercier - M. Ostorero, *L'énigme de la Vauderie de Lyon (c. 1439). Enquête sur l'essor de la chasse aux sorcières entre France et Empire (c. 1430 - c. 1480)*, SISMELE, Florence 2015; e ora F. Mercier - M. Ostorero, *The "Waldensian sect": Heresy and Witchcraft*, in M. Benedetti - E. Cameron (eds.), *A Companion to the Waldenses in the Middle Ages*, Brill, Leiden - Boston 2022, pp. 395-421, senza trascurare M. Montesano, *Caccia alle streghe*, Salerno, Roma 2012.

¹⁰ Sul metareale, si legga in particolare G.G. Merlo, *Streghe*, il Mulino, Bologna 2006, p. 68.

tualmente conservato presso la Cambridge University Library,¹¹ il fascicolo ha una vicenda conservativa affascinante: insieme ad altri processi venne trasferito oltremanica e allogato presso la prestigiosa università inglese per volontà di Oliver Cromwell attraverso una missione diplomatica che, per mezzo di Samuel Morland, divenne anche un salvataggio documentario.¹²

Il processo contro Peironeta di Beauregard si tenne nel 1494 a Valence e mostra alcune modalità con cui si impone – o si fa emergere – il silenzio (l'identità coercitivamente attribuita e le cancellature), ma anche la 'viva voce' della realtà. «Notoria diffamacio» era che Peironeta appartenesse alla *secta* dei «Valdenses seu Pauperes de Lugduno» che da quelle parti «vulgo nuncupatur Chagniardorum secta».¹³ Nella prima trascrizione secentesca di questo procedimento giudiziario, Peter Allix

¹¹ Cambridge, Cambridge University Library, ms. Dd 3.26 (7), edito e studiato in M. Benedetti, «*Digne d'estre veu*». *Il processo contro Peironeta di Beauregard*, «Archivio italiano per la storia della pietà», 18 (2005), pp. 121-158.

¹² Nell'ampio circuito religioso ed erudito dell'Europa di età moderna l'approdo della documentazione valdese presso prestigiose istituzioni conservative e, poi, in opere a stampa, è indagato in M. Benedetti, *Il «santo bottino». Circolazione di manoscritti valdesi nell'Europa del Seicento*, Claudiana, Torino 2006; invece sul rapporto tra azione degli inquisitori e 'traduzione' documentaria si vedano l'introduzione (non firmata) di Grado Giovanni Merlo e la postfazione di Adriano Prosperi in *Le scritture e le opere degli inquisitori*, Cierre, Verona 2002 (Quaderni di storia religiosa, 9), pp. 3-5, 239-247.

¹³ M. Benedetti, «*Digne d'estre veu*», p. 146; si vedano anche E. Cameron, *Waldensian and Protestant visions of the Christian Past*, in M. Benedetti (a cura di), *Valdesi medievali. Bilanci e prospettive di ricerca*, Claudiana, Torino 2009, pp. 197-209; P. Biller, *Medieval Waldensian followers' construction of history. Jaqueta, Peroneta, the Old One zum Hirtze and Peyronette*, in M. Benedetti - M.L. Betri (a cura di), «*Una strana gioia di vivere*». *A Grado Giovanni Merlo*, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2010, pp. 181-198. Per una contestualizzazione di lungo periodo di questa e altre definizioni, si legga M. Benedetti, *Fratelli Barlotti, cagnardi, sorelle in Cristo. Identità valdesi nel Quattrocento*, in S. Peyronel Rambaldi (a cura di), *Identità valdesi tra passato e presente*, Claudiana, Torino 2016, pp. 43-58.

trasmette «Chagmandorum secta»¹⁴ impedendoci di cogliere un aspetto della comunicazione dell'identità religiosa (ma anche la vivacità degli interventi nei margini del fascicolo giudiziario le cui aggiunte e commenti sono tralasciati). Quando a Peironeta viene chiesto se facesse parte della «setta dei Cagnardi», risponde sempre negativamente. Non mente: *Cagnarda* è una identità attribuita da chi, intorno a lei, con disprezzo così definiva i Valdesi ovvero *Chagnards*, cani vagabondi e senza padrone come dovevano essere visti, percepiti e denigrati i loro predicatori itineranti. Il rapporto oralità-scrittura-trasmissione mostra alcuni passaggi degni di nota: *Chagnards* (forma orale presunta) che diventa «Chagniardorum secta» (forma scritta corretta) e poi «Chagmandorum secta» (forma erroneamente tramandata). Si capisce così come nascano molteplici gruppi ereticali inesistenti in un Medioevo in cui pullulerebbero sette misteriose, ma è altrettanto chiaro il trasferimento di significato di *Chagnards* per antonomasia dai barba a tutti i Valdesi (uomini e donne).

I processi contro i Valdesi tardomedievali permettono di cogliere la 'viva voce' anche in relazione al tema dell'identità. Se *Cagnarda* è una disdegnosa 'identità attribuita', lesiva della dignità, piena di pregiudizi e paura verso il diverso, l'«identità propria» si libera dai lacci definitivi di un termine costrittivo e mostra un comportamento che il notaio inserisce – di nuovo – con il suono della parola orale tanto è importante e originale. Peironeta si identifica con un «pleng pung de mond que si non era tout le mond saria a fin» ('un piccolo gruppo di persone che se non ci fosse tutto il mondo finirebbe').¹⁵ Non basta un singolo termine per contenere la funzione soteriologica di salvezza dell'umanità che con profonda consapevolezza Peironeta attribuisce ai barba e

¹⁴ P. Allix, *Some Remarks upon the Ecclesiastical History of the Ancient Churches of Piedmont*, printed for Richard Chismell, London 1690 (2ª ediz. Clarendon Press, Oxford 1821), pp. 319, 320.

¹⁵ M. Benedetti, «*Digne d'estre veu*», p. 153. Sul tema dell'identità, propria o attribuita, si veda G.G. Merlo, *Identità valdesi nella storia e nella storiografia*, pp. 69-137.

a sé (in riferimento a *Genesi* 18, 32). L'identità non è *flatus vocis*: è comportamento, azione o, meglio, verbo (anzi: Verbo). Il notaio aveva indugiato in precedenza sul 'suono della realtà', in particolar modo nelle testimonianze del delicato momento del proselitismo. «Aves vous iames auvi parlar dung plen pung de mond que si non era tout le monde saria a fin?»¹⁶ ('Avete mai sentito parlare di un piccolo gruppo di persone che se non ci fossero tutto il mondo finirebbe?'), avrebbe detto Telmono Pascal a Peironeta per coinvolgerla in una nuova esperienza religiosa. L'espressione era nota alla donna: l'aveva già sentita dal cappellano del suo paese, Beauregard, durante una predica il giorno della domenica delle Palme: «Ces ung plen pung de gent que sosten tot le monde et si aquello gent non era tot le monde saria a fin» ('C'è un piccolo gruppo di persone che sostiene il mondo e, se quelle persone non ci fossero, il mondo finirebbe'). Per Telmono non basta che Peironeta conosca l'espressione, le chiede di precisare e di scegliere: «Et daquelles gens vos parle yeu?» ('E di quali persone parlate?'), una scelta tra la qualità del messaggio del cappellano e dei barba. Il dialogo mostra una possibilità alternativa, ancorata ai testi sacri (*Genesi* 18, 32): e Peironeta – lo sappiamo – sceglie i barba valdesi.

Costoro sono caratterizzati da *parvi libri* che portavano sempre con sé per una semplice ed essenziale cura d'anime nelle dimore dei fedeli. Quando arrivano a casa del fornaio di Beauregard, marito di Peironeta, sono individuabili da colori e da suoni: sono vestiti di grigio e parlano una lingua «Ytalica sive Lumbardie»,¹⁷ quantomeno così si esprime una donna della valle del Rodano che con tale espressione può intendere anche una provenienza dallo spazio transalpino piemontese, luogo dal quale solitamente provenivano i barba. L'incontro di Peironeta con i due predicatori anonimi – di cui non rivelerà l'identità, nonostante le domande del giudice – permette un contatto emozionante con i testi sacri

¹⁶ M. Benedetti, «*Digne d'estre veu*», p. 153.

¹⁷ Ivi, p. 149.

che alla sera vengono letti, guardati, toccati, ascoltati, appoggiati sul tavolo in un rapporto che fa del pensiero non conformista un vero e proprio «moto di cultura».¹⁸ Un dono sulla porta di casa e il suono ‘scritto’ delle parole diventano emblematici di una esperienza religiosa: al momento della partenza, i barba ricevono del denaro e, in cambio, offrono degli aghi. «Certa quantitas acum sive dagulhes»¹⁹ scrive il notaio fornendo – ancora una volta – una registrazione sonora della realtà attraverso un termine della lingua parlata (*dagulhes*), affinché non ci siano incertezze interpretative.

Senza alcuna possibile ambiguità, l’ago rimanda al monito del giovane ricco (*Matteo* 19, 24) e concretizza visivamente il tema evangelico della salvezza in rapporto alla povertà: un argomento centrale nella pastorale dei barba e un dono simbolico si fanno messaggio soteriologico. Povertà e uso del denaro ricorrono durante l’ultimo interrogatorio sostenuto nel carcere di Valence, quando Peironeta è costretta a tornare sul capo d’accusa relativo ai barba – il primo e principale – e ad aggiungere precisazioni su ciò che i predicatori itineranti dicevano: i sacerdoti che ricevevano denaro per celebrare la messa erano paragonati a Giuda, colui che aveva venduto Cristo per denaro, e chi dava denaro ai sacerdoti per quelle messe era paragonato ai Giudei che – per denaro – vendettero Cristo.²⁰ In immediata successione troviamo il riferimento al dono degli aghi quasi fosse un commento, una precisazione o, meglio, un precetto.

Nei processi giudiziari un tema rilevante è la corrispondenza tra testimonianza (orale e in volgare) e testo (scritto e in latino). In una *cartula* all’inizio del fascicolo si legge: «Nota hanc cartulam». Nel verso, con la medesima scrittura, qualcuno commenta: «Icy se voit come on recevoit en bref les responses et puis on les

¹⁸ G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana (secoli XI-XIV)*, introduzione di C. Violante, Donzelli, Roma 1971, p. 56.

¹⁹ M. Benedetti, «*Digne d’estre veu*», p. 156.

²⁰ Ivi, pp. 155-156.

estendoit à plaisir». Sono parole che introducono il problema-dibattito della ‘costruzione’ arbitraria delle testimonianze giudiziarie da parte di inquisitori-giudici e notai-scriba: proprio la documentazione valdese tardomedievale aveva permesso la de-costruzione dell’impianto accusatorio dei giudici-cattolici (quattrocenteschi) da parte dei giudici-riformati (secenteschi). Questa è una delle ragioni principali per cui la documentazione è stata salvata e utilizzata nel XVII secolo, come mostrano ‘vissute’ note a margine, ricche di commenti e testimonianze del dibattito secentesco, oltre che di tracce di chi tale documentazione ha posseduto, usato e pubblicato in un proficuo rapporto anche tra manoscritto e testo a stampa. La documentazione ‘vissuta’ parla allo sguardo di chi la interroga, nel contrasto con gli spazi bianchi silenziosi di margini inviolati che qui, invece, acquisiscono parola e toni forti. Da quei margini si deve partire per comprendere non solo i Valdesi quattrocenteschi, ma anche le ragioni per cui i fascicoli giudiziari (e altro), redatti nel Delfinato, siano giunti a Cambridge, a Dublino o a Parigi²¹. Non si può che concordare con chi ha chiosato nella carta che fa da coperta: «Digne d’estre veu».

Un tratto caratterizzante il silenzio è la cancellatura. Se si vuole eliminare qualche traccia, o rimediare ad un errore, si cancella. Nel caso di Peironeta, nella stesura delle testimonianze il copista/notaio scrive «Monetus Regis»: un tratto di penna di mano coeva elimina questo nome per sostituirlo in interlinea con «Peyroneta». ²² È un ripensamento, la correzione di un errore, ma tale intervento segnala la presenza di un procedimento giudiziario contro Monet Roy di Saint-Mamans, in diocesi di Valence, attualmente deperdito e conosciuto solo attraverso una parziale

²¹ M. Benedetti, *Il «santo bottino»*, pp. 9-23, 43-101; Ead., *L’attenzione ai margini. Percorsi di ricerca inquisitoriale (e non solo)*, «Giornale di storia», 16 (2014), pp. 1-11. Sui libri dei barba conservati a Ginevra, si veda invece E. Balmas - M. Dal Corso (a cura di), *I manoscritti valdesi di Ginevra*, Claudiana, Torino 1977.

²² M. Benedetti, «*Digne d’estre veu*», p. 131 (citazione a p. 149).

trascrizione secentesca, complementare a quello di Peironeta di Beauregard.²³ Altri tratti di penna sono ancor più significativi: sono delle vere e proprie cancellature ‘parlanti’, soprattutto se riferiti all’epocale momento di passaggio dei Valdesi medievali alla Riforma. Nel 1530 i barba George Morel di Freissinière nel Delfinato e il borgognone Pierre Masson incontrano Ecolampadio e Martin Bucero, pongono loro una serie di questioni (*petitions*) che assumono la forma di scambio epistolare.²⁴ Il dialogo scritto è anche in provenzale, tanto è che le donne sono definite *serors en Iesu*, un’espressione presente in altre esperienze religiose che mostra attrazione verso il modello evangelico per cui le donne valdesi non solo esistono, ma predicano in una itineranza apostolica accompagnata da momenti di vita stanziale.²⁵ I barba destinati alla predicazione e all’azione pastorale per tre o, al massimo, quattro anni durante i mesi invernali imparano a leggere il Vangelo di Matteo e Giovanni e parti delle Epistole, soprattutto di Paolo. In seguito, vengono condotti «in un certo luogo» nel quale alcune «donnicciuole», da loro chiamate «sorelle» (*sorores* o *serors* in provenzale alpino) vivono allo stato virginale, dove sostano per circa due anni: in una comunità religiosa mista, di uomini e donne.

Secondo Martin Bucero, i *fraires*, i fratelli, devono seguire l’esempio di Paolo e Barnaba i quali non portavano con loro le

²³ Iohannis Columbi *Opuscula varia*, Lugduni, sumptibus J.-B. de Ville, 1668, pp. 330-331, pubblicato anche in J. Chevalier, *Mémoire historique sur les hérésies en Dauphiné avant le XVI^e siècle accompagné de documents inédits sur les sorciers et les Vaudois*, Jules Céas et fils, Valence 1890, pp. 155-157.

²⁴ Il carteggio è parzialmente pubblicato in V. Vinay, *Le confessioni di fede dei Valdesi riformati, con i documenti del dialogo fra ‘prima’ e ‘seconda’ Riforma*, Claudiana, Torino 1975.

²⁵ Le *serors en Iesu* protagoniste del carteggio in provenzale alpino tra i barba George Morel e Pierre Masson con Martin Bucero e Ecolampadio si trovano nel ms. 259 presso la Trinity College Library di Dublino, su cui si veda M. Benedetti, *Donne e barba nell’incontro tra Valdesi e riformati*, in C.E. Honess - V.R. Jones (a cura di), *Donne delle minoranze. Le ebreo e le protestanti d’Italia*, Claudiana, Torino 1999, pp. 77-86.

donne. Per le *serors* il contesto è sfuggente, ma la settima *petition* è precisa: «Item si li dit ministre ponn licitament amenar fennas las [quals] vollion viore en vergenita».²⁶ ‘Se i detti maestri possono lecitamente portare con sé donne che vogliono vivere in verginità’: si intravedono figure femminili che, scelta la castità, accompagnano gli uomini nella loro missione apostolica. La predicazione itinerante femminile trova conferma nelle testimonianze processuali. Nel documento redatto e trasmesso in provenzale alpino, che conserva alcune fasi del dialogo tra barba e riformati, tutta questa sezione è stata cancellata da un nero tratto di penna. Non è l’unico caso, tanto che le cancellature diventano culturali e, direi, ideologiche. La decima *petition* reciterebbe per intero: «Item, alcun de nos ministres de levangeli ni alcuna de la nostras fennas non se maridan».²⁷ ‘Nessuno dei nostri ministri – né alcuna delle nostre donne – si sposano’: ma l’espressione «ni alcuna de la nostras fennas» è stata cancellata, eliminando la comunanza tra *ministres* – un termine di chiara prospettiva riformata – e il generico *fennas*. Anche l’espressione ‘un ordine di vergini è dottrina diabolica’ («ordine de vergenita he doctrina diabolica»)²⁸ viene depennata. Non è possibile dire chi sia intervenuto su una fonte epistolare così importante eliminando i riferimenti alle donne, ma le ragioni possono essere agevolmente intuite. Alle cancellature programmatiche si aggiungono i silenzi. Ecolampadio chiede informazioni sulle *serors* e suggerisce che, se sono vere sorelle, devono vivere senza essere a carico di altri. Concludendo, aggiunge: «Atque de hiis copiose cum Morello sumus locuti; is mentem nostram referet» («E inoltre di questi problemi abbiamo parlato a lungo con Morel; egli vi riferirà il nostro pensiero»)²⁹ Le parole sospese indicano la risoluzione di non parlare delle donne, anzi delle *serors en Iesu*. È un silenzio pesante.

²⁶ Dublin, Trinity College Library, ms. 259, c. 59r.

²⁷ Dublin, Trinity College Library, ms. 259, c. 15r.

²⁸ Dublin, Trinity College Library, ms. 259, c. 122r.

²⁹ V. Vinay, *Le confessioni di fede dei Valdesi riformati*, p. 68.

Soror Margherita

Serors en Iesu. ‘Sorelle in Gesù’: questa autodefinizione evangelica attraversa spazi e tempi diversi, contesti ortodossi e eterodossi della storia del cristianesimo occidentale richiamando l’esperienza di Gesù e delle donne che stavano con lui. È una espressione ‘itinerante’ trascurata dalla storiografia (si tenga presente che Gregorio IX si riferiva anche a Chiara d’Assisi in questo modo).

Se passiamo in Trentino, in altre montagne, agli inizi del XIV secolo la ritroviamo con il medesimo vigore espressivo. Nel Medioevo in relazione alla predicazione itinerante – alle donne che pubblicamente parlano – alcuni procedimenti di trasmissione della memoria si ripresentano ponendo rilevanti questioni interpretative: non a caso Margherita detta ‘la bella’ viene ricordata come amante o sposa. Compagna di vita religiosa di frate Dolcino, ai vertici del gruppo degli Apostoli è una predicatrice senza parola. Quando nel 1306 viene bandita contro di loro una crociata in Valsesia, Margherita è in montagna, nella neve, al freddo con poco cibo, probabilmente combatte.³⁰ Eppure subito dopo il rogo – il 1° giugno 1307 – si trasmette di lei l’immagine di una donna bellissima – da cui il fortunato epiteto ‘la bella’ – e quindi inevitabilmente amante di Dolcino. La ‘coppia eretica’ combattente diventa ‘coppia erotica’ passionale. La realtà è trasmutata: il fascino di Margherita si riduce ad un attributo estetico. Il silenzio su di lei sarà rovesciato dai commentatori della *Divina Commedia* che ne costruiranno un mito letterario.³¹

La Parola in versione profetico-apocalittica viene divulgata da coloro che si riconoscevano come Apostoli, o Nuovi Apostoli o Apostoli del Cristo e che per lungo tempo gli storici hanno defi-

³⁰ Di carattere enciclopedico e combinatorio, ma sempre molto utile, è R. Orioli, «*Venit perfidus heresiarcha*». *Il movimento apostolico-dolcino dal 1260 al 1307*, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 1988.

³¹ M. Benedetti, *Margherita ‘la bella’? La costruzione di un’immagine tra storia e letteratura*, «Studi medievali», L (2009), pp. 105-131.

nito Apostolici (o in modo convenzionale ‘dolciniani’). Guardare da vicino una parola fa guardare lontano. Utilizzare un termine autodefinitorio (in questo caso Apostoli) significa contribuire ad una corretta ricostruzione del passato in cui lo storico non plasma la realtà secondo la propria personale percezione, ma si adegua a ciò che le fonti – con chiarezza e con forza – trasmettono.³² Una ‘terminologia setacciata’ permette di separare – e valorizzare – il materiale qualitativamente più prezioso. La predicazione apostolica per gli uomini di Chiesa diventa predicazione pseudoapostolica (come scrive Bernard Gui): una imitazione errante.

Per tale ragione, per non creare ambiguità lascio in latino i termini *fratres* e *sorores*: *fratres* può essere tradotto in ‘fratelli’ e in ‘frati’, ossia membri appartenenti ad un ordine religioso istituzionalizzato, *sorores* in ‘sorelle’ e in ‘suore’. Nel caso degli Apostoli di Dolcino si tratta di una fratellanza e di una sorellanza spirituale: non di vita religiosa istituzionalizzata che i termini ‘frate’ e ‘suora’ autorizzerebbero a concepire. Ne deriva che accreditare ‘suora Margherita’ alimenta una versione leggendaria – inesistente, ma circolante – per cui viene rapita da Dolcino dal monastero di Santa Caterina che, tra l’altro, a Trento non esisteva.³³ Da una esperienza di itineranza evangelica si passa ad un’esperienza stanziale istituzionalizzata al variare della traduzione di *soror* (o *frater*): l’ordine del discorso cambia secondo la traduzione e si consolida attraverso la trasmissione – e recezione – della scrittura. La parola modella la realtà e imprime una dimensione prospettica difficilmente disaggregabile.

³² Queste cautele metodologiche non credo possano apparire come «lezioni piene di distinguo lessicali» (G.L. Potestà, *Introduzione*, in S. Piron, *Pietro di Giovanni Olivi e i francescani Spirituali*, Edizioni Biblioteca Franciscana, Milano 2021, p. 5). A tal proposito, vale la pena di ribadire che ‘Apostolici’ è un conio storiografico e non si riscontra *mai* nelle fonti coeve.

³³ A. Segarizzi, *Prefazione a Historia fratris Dulcini heresiarche* di Anonimo sincrono e *De secta illorum qui se dicunt esse de ordine Apostolorum* di Bernard Gui, in *Rerum Italicarum Scriptores*, IX/5, S. Lapi, Città di Castello 1907, pp. XXXI-XXXII.

Di Margherita predicatrice non abbiamo parole, e non solo perché l'oralità non è trasmessa: non ci sono le testimonianze giudiziarie dei processi che dovettero seguire la cattura dopo la crociata. Nemmeno nelle inchieste trentine degli anni 1332-1333 Margherita è protagonista. Tali processi hanno due elementi di grande rilevanza: terminologica e conservativa. Nel primo caso, gli Apostoli di frate Dolcino sono definiti *gazzari* o *boni homines*: quest'ultima espressione rimanda espressamente ai buoni cristiani dualisti, altrimenti detti 'catari' (storpiato in *gazzari*). È chiaro che l'esperienza religiosa di frate Dolcino nulla ha a che vedere con quella dei buoni cristiani dualisti, peraltro in fase di quasi totale scomparsa nei primi decenni del XIV secolo, eppure qualcuno potrebbe avanzare l'ipotesi suggestiva che – in realtà – non siano Apostoli, bensì addirittura catari.

L'aspetto conservativo invece pone l'accento sul ruolo del notaio non tanto per la redazione dell'atto giudiziario, quanto per la sua trasmissione. Un grande registro con rilegatura secentesca conservato presso l'Archivio di Stato di Padova contiene fascicoli di notai di epoche diverse. In un fascicolo di 16 carte, a tergo dell'ultima, si legge: «Instrumenta Meriorini de Verona notario 1332 et 1333».³⁴ La mano ignota sta inventariando documentazione giunta nell'Archivio dei Notai di Padova. Questo fascicolo cartaceo è il più antico tra quelli contenuti nel codice e la mano secentesca non appartiene ad un funzionario dell'*officium fidei* trentino, bensì del collegio dei notai: il registro è sopravvissuto perché è rimasto nell'archivio privato del notaio veronese prima di confluire nell'Archivio dei Notai di Padova e, infine, nell'Ar-

³⁴ Padova, Archivio di Stato, Archivio notarile 668, cc. 1-16, trascritti in A. Segarizzi, *Contributo alla storia di fra Dolcino e degli eretici trentini*, «Tridentum», III (1900), pp. 292-454 (editi parzialmente in Anonimo sincrono, *Historia fratris Dulcini heresiarche*, pp. 79-90) e ora in G. Santorum, *La lente dell'inquisizione sulla comunità rivana. Il processo dolciniano del 1332-1333*, a cura di G. Riccadonna, Associazione Riccardo Pinter, Arco 2017, dove è tralasciata non solo la vicenda conservativa dei processi, ma anche la più accreditata storiografia specialistica che di quei processi si è occupata. È presente invece una traduzione a scopo divulgativo.

chivio di Stato. Non è più trascurabile l'importanza dei notai – va ribadito – non solo nel redigere documentazione, ma soprattutto nel custodirla e, quindi, trasmetterla attraverso itinerari conservativi che rappresentano una proficua traiettoria d'indagine nel rinvenire documentazione: anche inquisitoriale.³⁵

Nei processi trentini viene delusa l'aspettativa di chi si attende riferimenti consistenti al ruolo e alla memoria di Margherita da Trento. Viene ricordata soltanto dal fratello, *ser* Boninsegna, interrogato a Riva del Garda il 31 dicembre 1332. Non abbiamo informazioni aggiuntive su di lei, ma soltanto su ciò che possiamo definire una testimonianza di 'delazione perpetua': a *ser* Boninsegna era stato riportato che – nel 1330 – la sorella sarebbe ancora viva, si chiamerebbe Maria, abiterebbe a Vicenza dove avrebbe un marito e un figlio. La notizia è con ogni evidenza inverosimile, ma illumina circa le modalità con cui gli inquisiti devono per sempre – appunto: in maniera perpetua – fornire all'inquisitore tutte le informazioni a loro conoscenza sugli eretici. Per questa ragione, il *flashback* di *ser* Boninsegna va interpretato con cautela per non alimentare ulteriori leggende su Margherita.

La definizione *soror* Margherita da Arco o da Trento è stata sostituita da quella assai più fascinosa di Margherita 'la bella': meno attestata, ma più accreditata.³⁶ Presente in modo generico nei commentatori della *Commedia*, la bellezza compare in forma di apposizione per la prima volta in una copia della *Historia fra-*

³⁵ Sul ruolo dei detentori della *publica fides*, si veda l'innovativo approccio in R. Michetti (a cura di), *Notai, miracoli e culto dei santi. Pubblicità e autenticazione del sacro tra XII e XV secolo*, Giuffrè, Milano 2004, e la contestualizzazione alpina in A. Giorgi - S. Moscadelli - D. Quaglioni - G.M. Varanini (a cura di), *Il notariato nell'arco alpino. Produzione e conservazione delle carte notarili tra Medioevo ed età moderna*, Giuffrè, Milano 2014.

³⁶ A. Segarizzi, *Prefazione*, pp. XXXI-XXXII, cfr. Anonimo sincrono, *Historia fratris Dulcini heresiarche*, p. 12. Sul suo lavoro, si veda G. Petrella, *Arnaldo Segarizzi: bibliografia, storia e filologia tra Otto e Novecento*, in Id. (a cura di), *Arnaldo Segarizzi, storico, filologo, bibliotecario. Una raccolta di saggi*, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2004, pp. XIX-LXX, e sull'*Historia fratris Dulcini heresiarche*, in part. pp. XXX-XXXI.

tris Dulcini heresiarche di un autore anonimo contemporaneo ai fatti che narra i momenti finali dell' 'avventura' dolciniana ed è trasmessa in tre copie manoscritte conservate a Torino, Milano e Tolosa. L' esemplare più antico – risalente agli inizi del XV secolo – si trovava presso la Biblioteca Nazionale di Torino: «fortunatamente potei collazionarlo prima ch' esso perisse nell' incendio della biblioteca torinese», precisa Arnaldo Segarizzi.³⁷ A Milano, presso la Biblioteca Ambrosiana, esiste una copia del secolo successivo redatta nel 1551 da Filiberto Coppa da Biella,³⁸ mentre la versione tolosana è copia settecentesca di quella ambrosiana: «come potei accertarmene anche dalla collazione gentilmente per me curata dal Direttore di quella biblioteca»,³⁹ specifica ulteriormente Arnaldo Segarizzi, immergendoci in un clima di corrispondenze epistolari e riproduzioni documentarie di cui si sono giovati gli studiosi del passato.

Un' analisi diretta del volume in cui è contenuta quest' ultima copia – finora trascurata da tutti gli studiosi – mostra la veste grafica di un manoscritto preparatorio per la stampa, un quasi-libro, con frontespizio, privilegio di stampa e correzioni.⁴⁰ Riprodotta durante un viaggio in Italia dal *père* François Laporte, dell' Ordine dei Minimi, quando s' interessa a non pochi manoscritti alloggiati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano e destinati a una pubblicazione per l' arcivescovo di Narbona, Charles Le Goux de la Berchère, di cui François Laporte era bibliotecario.⁴¹ L' opera

³⁷ A. Segarizzi, *Prefazione*, p. LI.

³⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana, H. 80 inf., cc. 25-47.

³⁹ A. Segarizzi, *Prefazione*, p. LI; la copia tolosana era stata segnalata per la prima volta in C. Molinier, *Rapport a M. le ministre de l' instruction publique sur une mission exécutée en Italie de février à avril 1885*, «Archives des missions scientifiques et littéraires», ser. XIII, XIV (1888), p. 155, ciononostante non è mai stata valorizzata.

⁴⁰ Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 625, cc. 84r-91v.

⁴¹ Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 625, c. 2r. Nel materiale raccolto dal *père* Laporte si trova anche una trascrizione, lacunosa, in cui egli interviene commentando e omettendo parti del documento originale di una *inquisitio* del 1288 secondo una consueta prassi erudita, ora pubblicata in J. Théry-Astruc,

non sarà mai pubblicata, e rimarrà nella Biblioteca dei Minimi di Saint-Roch di Tolosa, rappresentando un esempio di riproduzione di manoscritti destinati ad arricchire la dotazione libraria di una biblioteca ecclesiastico-erudita del Midi francese. Se consideriamo che nella medesima biblioteca di Saint-Roch si trovava anche una copia della *Practica inquisitionis* di Bernard Gui che, come è noto, contiene il *De secta illorum qui se dicunt esse de secta apostolorum*,⁴² risulta evidente come nel XVIII secolo i due testi più importanti per la ricostruzione delle vicende dolciniane si trovassero in Linguadoca e precisamente nella Biblioteca dei Minimi di Saint-Roch, senza che nessuno – a quanto è dato sapere – abbia colto l’agevole opportunità di studiarli.

Torniamo, infine, all’epiteto ‘la bella’ – in volgare in un testo latino – che è presente solo nella versione più antica: rinvenuto da Carlo Frati nei codici non catalogati della biblioteca torinese e segnalato a Segarizzi su cui basa l’edizione del 1907. Solo lì risulta Margherita ‘la bella’. Nonostante l’attenzione pionieristica dello storico trentino nei confronti di Margherita, non è possibile verificare se tale espressione faccia parte integrante del testo o se sia una interpolazione successiva e, quindi, non ricorrente nei testimoni milanese e tolosano. Arnaldo Segarizzi è l’unico studioso che ha analizzato l’esemplare torinese prima della sparizione nell’incendio della biblioteca del 1904, quando anche l’epiteto ‘la bella’ scompare circondato dalle fiamme che lambiscono la memoria di Margherita: su cui calano le ceneri del silenzio.

«*Inquisitio contra Rixende, fanaticque du XIII^e siècle*»: la copie d’un document perdu des archives de l’archevêché de Narbonne par le Minime François Laporte (BM Toulouse, ms. 625, fol. 73-83, vers 1710), in M. Fournié - D. Le Blévec (éds.), *L’archevêché de Narbonne au Moyen Âge*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse 2008, pp. 63-90.

⁴² Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 387, cc. 176v-191r, nella stessa biblioteca si trova un altro esemplare della *Practica inquisitionis* ma in peggior stato di conservazione (Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 388).

ADRIANA PAOLINI

IN MARGINE ALLE PAGINE.
LE SCRITTURE DEI LETTORI

Questo saggio è dedicato ai *marginalia*, ovverossia ai segni e alle scritture lasciate sui margini dei codici medievali. Negli spazi delle pagine non occupati dal testo i lettori di ogni epoca, di diverse competenze e provenienze, sollecitati da obiettivi concreti, hanno annotato e ancora annotano le riflessioni, gli interrogativi o gli approfondimenti con cui viene restituito ciò che si riceve da un libro, sia manoscritto sia a stampa, antico come moderno.¹

Si proporranno, perciò, alcuni esempi, diversi per ambito e cronologia, a testimonianza delle tante 'libertà' che i lettori si prendono per esprimersi, ma anche per comprendere pratiche di lettura e metodi di studio e per individuare contesti e dinamiche della circolazione dei libri.²

¹ Il termine *marginalia* è di conio recente (da *margo*); sul dibattito relativo alla terminologia si vedano, almeno, M. Maniaci, «*La serva padrona*». *Interazioni fra testo e glossa sulla pagina del manoscritto*, in V. Fera - G. Ferrau - S. Rizzo (eds.), *Talking to the Text. Marginalia from Papyri to Print, Proceedings of a Conference held at Erice, 26 September - 3 October 1998, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records*, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2002, pp. 3-35 e J.-H. Sautel, *Essai de terminologie de la mise en page des manuscrits à commentaire*, «*Gazette du livre médiéval*», 35 (1999), pp. 17-31.

² Come si andrà precisando, alcuni esempi sono ricavati da ricerche già pubblicate (non solo da chi scrive), mentre altri sono anticipati da studi da poco avviati.

Si parlerà, dunque, di testi relativamente brevi scritti sui margini, nelle interlinee e negli intercolunni; verranno considerate anche le note non verbali, cioè quei sistemi di segni d'attenzione che tratteggiano il percorso di lettura.

La considerazione di partenza è che le note e tutti i segni di attenzione posti a margine rappresentano ulteriori, alternative opportunità per comprendere un testo, le modalità in cui esso ha circolato e circola e con cui è stato e viene fruito. Le note a margine, insomma, sono un vero e proprio paratesto.

Inoltre, poiché per molti il libro è stato un oggetto d'uso, questo è diventato un 'luogo' in cui studiare e leggere, ma anche dove tenere traccia della propria quotidianità, raccontata nelle parti bianche del libro, là dove si creano le condizioni di possibilità di cui ha parlato Michel Foucault nella sua ricerca degli spazi (e degli spazi d'ordine) della costruzione del sapere, quelle «configurazioni che nello spazio e nel tempo hanno dato luogo alle varie forme di conoscenza empirica».³

Vedremo come i margini delle pagine realizzino uno spazio fisico, mentale e culturale e possano essere considerati una posizione 'privilegiata' dalla quale poter osservare il centro e gli estremi, una posizione che induce lo studioso a mettere in discussione che cosa si debba intendere per marginale e che cosa per centrale, quale sia il testo primario e quello secondario.

Gli strumenti delle discipline del libro

Occuparsi di *marginalia* sui codici medievali, dunque, significa occuparsi anche della lettura ad alta voce, silenziosa, pubblica, privata – lenta e ragionata – che modifica le proprie regole rispetto al contesto, sia esso religioso o laico, e alle funzioni, che riguardano lo studio approfondito o una prima alfabetizzazione.

Lo studio delle tipologie di annotazioni, come si è detto, permette di ripercorrere il processo di lettura fino a inquadrarne gli

³ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 2016, p. 12.

obiettivi e se non si riesce a individuare l'identità del lettore, è possibile ricostruire almeno l'ambito in cui si è formato. Il rapporto di un lettore con un libro è prima fisico, con l'oggetto, fatto di corpi che sono fuori e dentro il libro, lo vedremo, e di contatti in luoghi/spazi nei quali vengono scambiati parole e segni, creando i presupposti per l'interazione tra le proprie conoscenze e quelle acquisite attraverso la lettura di un determinato testo.

Se si considerano come paratesto le aggiunte dei lettori, allora di esse vanno studiati non solo i contenuti, ma anche le forme della scrittura utilizzata, così come la disposizione spaziale all'interno della pagina e/o del volume.

Necessariamente, dunque, bisogna prima analizzare le pratiche di allestimento dei codici, che vengono prodotti in considerazione dell'uso e dei destinatari, a cominciare dalla costruzione della pagina. Solo una consapevole organizzazione del materiale a disposizione, infatti, poteva permettere di governare con efficacia il testo che doveva essere comunicato, condiviso e trasmesso e, di conseguenza, di predisporre gli spazi accessibili alle reazioni del lettore.

Questa stessa progettualità va valutata come causa ed effetto, espressione e testimonianza di un contesto culturale e artigianale sul quale essa poteva incidere mediante adattamenti, modifiche, innovazioni, dettati da esigenze pratiche di leggibilità e da obiettivi sia di natura culturale sia estetica o economica.

Gli strumenti che permettono di seguire tale percorso di ricerca sono offerti dalle discipline del libro, quindi dalla paleografia e dalla codicologia, dalla critica testuale, dalla storia culturale, ovvero della tradizione testuale e della storia intellettuale, e sono strumenti che conducono alla comprensione dell'impatto culturale che aveva un libro – con le idee e con le conoscenze portate in sé – nella società.

Solo dopo aver studiato un codice nella sua interezza, quindi, si potranno valutare le aggiunte al testo, se siano di natura occasionale o sistematica, realizzate con commenti organizzati o spontanei. All'interno di queste due grandi categorie, inoltre,

si dovranno individuare le diverse tipologie che dipendono, solo per fare un esempio, dal modello di riferimento relativo alla disposizione e distribuzione del commento rispetto al testo, un modello nei confronti del quale copisti e lettori si trovavano a proprio agio, si riconoscevano perché ne avevano memorizzato le caratteristiche salienti, utili per l'assimilazione del contenuto.

La *mise en page* con le glosse organizzate presupponeva necessariamente un progetto unitario che comprendesse un testo e la sua esegesi, nonché la suddivisione preliminare dello spazio disponibile tra testo e commento. Andranno perciò studiate le strategie attivate per distribuire lo spazio 'testo', lo spazio 'commento' e quello destinato a restare vuoto (margini e intercolunio), nonché le tecniche per la distinzione fra testo e commento, legata all'uso dello spazio o alle dimensioni della scrittura.

Ciò che è in comune tra le glosse organizzate e le note dei lettori, al di là dei modelli condivisi e delle differenti finalità, è l'esigenza di collegare le parti del testo al relativo approfondimento, realizzata, come vedremo, grazie a diversi dispositivi.⁴

La cultura dei margini e i sistemi di segni

Si rifletta sulle proprie abitudini mentre si legge o si studia un testo. Ognuno di noi, non sempre consapevolmente, elabora un sistema di segni e di organizzazione delle note per sezionare il testo e dividerlo in parti più o meno importanti ai fini del discorso cui siamo interessati.

⁴ Si vedano, a titolo di esempio, i saggi raccolti in E. Ornato, *La face cachée du livre médiéval. L'histoire du livre*, Viella, Roma 1997 (I libri di Viella, 10), in particolare M. Maniaci - E. Ornato, *Intorno al testo. Il ruolo dei margini nell'impaginazione dei manoscritti greci e latini*, alle pp. 457-471, e in P. Busonero et al., *La fabbrica del codice. Materiali per la storia del libro nel tardo Medioevo*, Viella, Roma 1999 (I libri di Viella, 14); importante è anche la lettura di M. Maniaci, *Costruzione e gestione dello spazio scritto*, in *Scrivere e leggere nell'alto Medioevo (Spoleto, 28 aprile - 4 maggio 2011)*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2012 (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 59), pp. 473-511.

In mano teniamo la matita, sfogliamo il libro: andiamo avanti, torniamo indietro, il ritmo è dato da ciò che vogliamo da quell'opera. Ecco come possiamo stabilire con il libro un rapporto fisico. Non ci limitiamo ad annotare a margine i nostri pensieri, anzi forse preferiamo sottolineare il testo o accompagnarlo a lato con graffiature o con linee ondulate; frecce, punti esclamativi o interrogativi portano sulla pagina la nostra opinione. È un vero e proprio 'sistema' perché dobbiamo riconoscere al primo sguardo, nel colpo d'occhio, anche a distanza di tempo – quindi per aiutare la memorizzazione –, la gerarchia che abbiamo dato ai nostri interessi.⁵

Guglielmo Cavallo, nell'introduzione ai volumi di *Talking to the Text* dedicati ai *marginalia*, parla di una vera e propria «cultura dei margini» che nasce nella tarda antichità, con la forma del libro-codice, non solo come pratica ma anche come teoria e coscienza.⁶ L'atto del postillare era, ed è, il risultato di un dialogo tra il lettore e il libro, la testimonianza di una ricezione attiva del testo da correggere, spiegare, da mettere in relazione e da confrontare con altri testi a seconda delle finalità della lettura e del metodo didattico di riferimento.

⁵ Sulla mnemotecnica e sulle tecniche di conoscenza in epoca medievale, si vedano almeno M.J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990 (Cambridge Studies in Medieval Literature, 10) e M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Blackwell, Oxford 1993.

⁶ G. Cavallo, *In limine*, in V. Fera - G. Ferrà - S. Rizzo (eds.), *Talking to the Text*, pp. VII-XII. La datazione all'epoca tardoantica per la pratica delle note a margine è sollecitata da questioni molto concrete: nel rotolo non c'era sufficiente spazio per commenti articolati, ma solo per osservazioni sporadiche, e brevi, poste tra gli intercolumni. Si vedano, tra i saggi raccolti in *Talking to the Text*, quelli di G. Messeri Savorelli - R. Pintaudi, *I lettori dei papiri: dal commento autonomo agli scolii*, alle pp. 37-58 e di M. Spallone, *L'uso dei margini tra scuola e filologia*, alle pp. 82-152 (alla nota 1 di p. 84 si trovano altre indicazioni bibliografiche). Si legga anche E. Condello, *Scritture in margine. Riflessioni paleografiche sulle glosse del codice latino tardoantico*, in L. Pani (a cura di), *In uno volumine. Studi in onore di Cesare Scalon*, Forum, Udine 2009, pp. 111-132.

Gli studiosi hanno dato attenzione ai *marginalia* lasciati dai lettori e ai sistemi di segni utilizzati nei manoscritti medievali fin dai primi studi dedicati da Tischendorf alle note rilevate sul *Codex Sinaiticus* risalenti alla metà dell'Ottocento, ma solo recentemente l'attività dei lettori è diventata uno specifico percorso di ricerca.⁷ Questa rinnovata prospettiva ha permesso di ragionare con una diversa attenzione anche sulla forma delle graffe, sulle *maniculae* o sulle faccette paragrafanti, sui monogrammi in funzione di nota, per non parlare dei segni di richiamo/rinvio che accompagnano le note e che testimoniano metodi di lettura e di apprendimento tanto quanto le parole scritte.⁸

Le funzioni di questi segni sono diverse: evidenziano una parola o un passaggio, suddividono il testo in unità di lettura, avvertono di un errore o sottolineano una citazione da un testo autorevole. I sistemi sono personali, certo, ma risentono anch'essi di una tradizione grafica e di convenzioni che possono essere diverse rispetto agli ambiti, ai luoghi e, come vedremo, ai tempi. I segni possono essere usati con efficacia solo da chi li conosce già e li ha memorizzati. Va da sé, quindi, che questi debbano essere condivisi da una comunità di lettori, anzi, da una comunità di autori e scribi, prima di tutto.

Riferimenti importanti dell'uso dei segni, in particolare nell'Alto Medioevo, devono essere considerati i capitoli che Isidoro di Siviglia intitola *De notis sententiarum (Ethymologiae, I,*

⁷ K. von Tischendorf, *Novum Testamentum Sinaiticum sive Novum Testamentum cum Epistula Barnabea et fragmentum Pastoris*, Brockhaus, Leipzig 1863.

⁸ Sui *marginalia* in genere, e anche sui sistemi dei segni, oltre ai volumi già citati di *Talking to the Text*, si segnalano L.I. Lied - M. Maniaci (eds.), *Bible as Notepad. Tracing Annotations and Annotation Practices in Late Antique and Medieval Biblical Manuscripts*, de Gruyter, Berlin 2018 (Manuscripta Biblica, 3); M. Teeuwen - I. van Renswoude (eds.), *The Annotated Book in the Early Middle Ages: Practices of Reading and Writing*, Brepols, Louvain 2017; *Le Commentaire entre tradition et innovation. Actes du Colloque international de l'Institut des traditions textuelles (Paris et Villejuif, 22-25 octobre 1999)*, Vrin, Paris 2000 (Bibliothèque d'histoire de la philosophie).

21-26), così come lo è il corredo paratestuale di *notae* che Cassiodoro aggiunge alla sua *Expositio psalmorum* per aiutare i lettori – i monaci di Vivarium, in particolare – a trovare l'*incipit* di un Salmo, a orientarsi tra i versetti e a individuare rapidamente i riferimenti alle discipline liberali disseminati nel testo.⁹

Pur compilate da autori ritenuti *auctoritates*, le cui opere sono punti di riferimento, tali liste di segni, con le relative spiegazioni d'uso, nel corso del tempo cambiano struttura e riferimenti, adattandosi a nuovi contesti.¹⁰ Per esempio, l'*obelus*, segnato generalmente come un trattino orizzontale con un punto posto al di sopra e un altro al di sotto di esso (÷), usato per indicare i passi verso i quali si esprimeva disapprovazione, e l'*asteriscus*, una croce accompagnata con quattro punti (⋈), che evidenziava quelli ritenuti cruciali, erano segni utilizzati inizialmente dai filologi alessandrini che furono ripresi da Origene per lo studio dei testi biblici, fino ad Alcuino e anche nei secoli successivi.¹¹

⁹ «Diversas notas more maiorum certis locis estimavimus affigendas. Has cum explanationibus suis subter adiunximus. Ut quidquid lector voluerit inquirere per similitudines earum sine aliqua difficultate debeat invenire»: Cassiodoro, *Expositio psalmorum. Tradizione manoscritta, fortuna, edizione critica*, a cura di P. Stoppacci, I, SISMEL, Firenze 2012 (Edizione nazionale dei testi mediolatini d'Italia, 28/1; Serie I, 17/1), p. 379. Tra gli altri, si indica il saggio di M. Elice, *Teoria e pratica dell'esegesi nell'Expositio Psalmorum di Cassiodoro. Vicende e percorsi di alcuni schemata retorici*, «Incontri di filologia classica», 16 (2016-2017), pp. 185-228.

¹⁰ Una ricerca approfondita sui sistemi dei segni adottati e reinterpretati nel corso dei secoli, dal tardo antico all'epoca carolingia, in particolare nello studio degli autori classici, si trova in E. Steinová, *Notam superponere studui. The Use of Annotation Symbols in the Early Middle Ages*, Brepols, Louvain 2019 (Bibliologia, 52), ricchissima di suggestioni e di bibliografia. Sulla trasmissione medievale del *De notis sententiarum* di Isidoro di Siviglia, che nella sua opera recupera e sistematizza trattati in circolazione fin dalla tarda antichità, si leggano, in particolare, le pp. 137-154, ma riferimenti all'opera isidoriana si trovano, ovviamente, in tutto il volume. L'*Appendix II* (pp. 224-246) offre la trascrizione dei 17 trattati latini sui segni citati nel libro.

¹¹ Sui sistemi dei segni degli alessandrini, ma anche di Probo e degli autori/lettori della latinità si veda, per esempio, M. Campanelli, *Scrivere in margine, leggere il margine*, in V. Fera - G. Ferrà - S. Rizzo (eds.), *Talking to the*

Considerando la specificità di tali segni, pare evidente che si condividessero soprattutto con un pubblico di specialisti. Alcuni di questi sistemi erano talmente raffinati da risultare concettualmente complessi da gestire, come la *Tabula* elaborata da Roberto Grossatesta, vescovo francescano di Lincoln (1175-1253), e completata da Adamo di Marsh, teologo inglese e discepolo di Grossatesta. La *Tabula* è conservata nel manoscritto biblico 414 (cc. 17r-19r) della Bibliothèque municipale di Lione ed è un complesso apparato di simboli collegati a concetti teologici che viene utilizzato sia in codici contenenti opere dei Padri della Chiesa sia in trattati di filosofia. È un sistema funzionale alla individuazione di materiale e di argomenti analoghi presenti su più testi, utile per l'allestimento di un repertorio di concordanze.¹²

A questi segni si aggiungano le *maniculae*, le ‘piccole mani’ poste accanto a un testo da mettere in evidenza, il cui uso si diffuse nel XII secolo, divenne più comune dal XIV e si protrasse in maniera significativa fino al Settecento. A volte sono mani aperte, altre volte puntano un lungo indice; in alcuni casi sono stilizzate. L'indice che si allunga verso il testo spesso è disegnato con l'unghia, a volte tonda o appuntita; alcune *maniculae* vengono fuori da polsini a sbuffo o sobri e abbottonati, a volte è stato disegnato

Text, pp. 851-939, in part. 851-858. Sull'*asteriscus* e sull'*obelus* Isidoro scrive: «Astericus adponitur in his quae ommissa sunt, ut inlucescant per eam notam, quae deesse videntur. Stella enim ἀστὴρ dicitur Graeco sermone, a quo asteriscus est derivatus. Obelus, id est, virgula iacens, adponitur in verbis vel sententiis superflue iteratis, sive in his locis, ubi lectio aliqua falsitate notata est, ut quasi sagitta iugulet» (*Ethymologiae*, I, 21, 2).

¹² A c. 17r del ms. 414 lionese, sul margine superiore esterno si legge, in chiostrino rosso: «Tabula magistri Roberti, Lincolnensis episcopi, cum additione fratris Ade de Marisco». Il manoscritto è stato digitalizzato ed è consultabile sul portale Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux (BVMM), curato dall'Institut de recherche et d'histoire des textes, all'indirizzo https://bvmm.irht.cnrs.fr/resultRecherche/resultRecherche.php?COMPOSITION_ID=7041. Sul sistema dei segni di Grossatesta si legga il saggio di A. Cevolini, *Making notae for Scholarly Retrieval*, in M. Teeuwen - I. van Renswoude (eds.), *The Annotated Book in the Early Middle Ages*, pp. 343-367, all'interno del quale si trova ampia bibliografia a riguardo.

l'intero braccio o perfino un mezzo busto. La foggia e le dimensioni dei disegni possono cambiare in base al diverso interesse nei confronti del testo. Ancora possiamo soffermarci sul corpo e sul rapporto fisico del lettore con il libro, cioè sul corpo e sulle mani del lettore che poi li rappresenta sui margini, adoperando un linguaggio, quello dei gesti, considerato naturale all'uomo ed efficace quanto le parole dette e scritte.¹³

L'uso delle *maniculae* prosegue anche con la stampa. La manina tipografica era utile per segnalare l'aggiunta al testo in occasione di una nuova edizione, ma se questa appare rigida e standardizzata, le *maniculae* manoscritte 'giocano' a occupare lo spazio offerto dai margini, tanto che l'osservazione delle tecniche e delle caratteristiche dei tratti con cui sono state disegnate ha portato all'individuazione dei sistemi di autori come Boccaccio e Petrarca.¹⁴

Ecco che diventa possibile ripercorrere la riflessione di un autore fino alla sua opera anche attraverso le letture fatte, anzi, attraverso il proprio processo di lettura, scoprendo le parole e i passaggi che più l'hanno colpito e che poi, molto probabilmente, sono diventati fonti del suo scrivere.

¹³ W.H. Sherman, *Toward a History of the Manicule*, in R. Myers - M. Harris - G. Mandelbrote (eds.), *Owners, Annotators, and the Signs of Reading*, Oak Knoll - British Library, New Castle DE - London 2005, pp. 19-48, un saggio approfondito e riproposto in Id., *Used Books. Marking Readers in Renaissance England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia [2010], pp. 25-52. Sull'uso delle mani e sulla loro rappresentazione si vedano, a titolo esemplificativo: G. Dalli Regoli, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Olschki, Firenze 2000 (Pocket Library of Studies in Art, 34) e C. Richter Sherman, *Writing on Hands: Memory and Knowledge in Early Modern Europe*, The Trout Gallery - Dickinson College, Carlisle PA [2001]

¹⁴ Dai primi studi di A. C. de la Mare, *The Handwriting of Italian Humanists*, Oxford UP for the Association Internationale de Bibliophilie, Oxford 1973, che caratterizza i segni usati da Petrarca (p. 8) e da Boccaccio (p. 20), si rimanda, per esempio, a M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Olschki, Firenze 2005 e a G. Fiorinelli, *A proposito di alcune postille boccacciane nell'Ambrusiano A 204 inf.*, «Eliotropia», 16/17 (2019/2020), pp. 107-168.

Lo studio dei classici latini

«Quod cum intenta tibi ex lectione contigerit, imprime sententiis utilibus (ut incipiens dixeram) certas notas, quibus velut uncis memoria volentes abire contineas», così Petrarca fa dire ad Agostino nel dialogo del *Secretum* nel quale il santo sollecita il poeta a evidenziare i passi più importanti dei classici latini con alcuni segni che funzionino come uncini per la memoria (*De secreto conflictu curarum mearum* 2, 126).

In presenza di glosse al testo, organizzate e non, l'aiuto visuale costruito dal lettore con i segni di attenzione e le *maniculae* è completato da segni di rinvio o da una serie di dispositivi grafici che hanno il compito di agevolare lo spostamento dello sguardo sulle diverse porzioni di testo: si pensi alle forme e alle dimensioni diverse delle scritture del testo e del commento, oppure alle linee e ai cerchi disegnati, spesso a colore, intorno alle glosse. In alternativa, le glosse possono essere 'costruite' in forme particolari, seguendo, per esempio, le *botryonum formulae* suggerite da Cassiodoro (*Instit.* 1, 3, 1).¹⁵

Si prenda a esempio la tradizione dei commenti alle opere classiche, nella quale è dominante l'attenzione ai singoli lemmi quale risultato della lettura. Si ragiona sulle specifiche parole per la necessità di disambiguarne il significato, per indicare sinonimi, omonimi, iperonimi, antonimi.

La modalità di lettura, di studio che emerge dall'analisi di questa tipologia di note è da considerarsi minuziosa: il lettore si è soffermato sui singoli lemmi, li ha valutati e per coglierne il senso filologico si è dovuto fermare per prendere informazioni, per consultare altri testi o repertori (una chiave per ricostruire la biblioteca di cui disponeva).¹⁶

¹⁵ Cassiodorus, *Institutiones*, 1, 3, 1: «In quo botryonum formulae ex ipsis adnotationibus forsitan competenter appositae sunt; quatenus vinea Domini coelesti ubertate completa, suavissimos fructus intulisse videatur».

¹⁶ La letteratura sulle note e sui commenti dei classici è vasta quanto importante. Ci limitiamo a segnalare i fondamentali saggi di L.D. Reynold, *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*, Clarendon Press, Oxford 1983 e di B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles*,

Un concetto, inoltre, può generare glosse interlineari di una o di poche parole poste proprio al di sopra del lemma sul quale si riflette, e note marginali ordinate perlopiù grazie a legami grafici con il testo.

Accade di frequente che altri lettori copino o facciano copiare quei testi insieme alle glosse che vi erano state aggiunte. Osservando, quindi, i codici successivi, testimoni di queste pratiche, si può dire che nel tempo si sia raggiunta una certa standardizzazione: si copia il contenuto – inteso nell’insieme di testo e commento – nella forma e anche nell’uso dei segni di rinvio, o di simboli e diagrammi che caratterizzavano il primo o i primi manoscritti. Nei vari ‘passaggi’, però, non sempre c’è consapevolezza dei cambiamenti e delle diverse tradizioni grafiche: i segni di rinvio non vengono più riconosciuti come tali – sono diventati obsoleti – e vengono copiati insieme alle glosse come fossero un tutt’uno, ma non vengono riportati nel testo. È in questo caso che si realizza il caso di due testi una volta pensati come fossero inscindibili e che ora sono praticamente autonomi, tanto che nel cambiamento anche delle forme e delle dimensioni dei codici contenitori non viene più rispettata nemmeno la regola base della vicinanza tra commento e testo commentato.

Dunque, chi studia queste opere e questi commenti? Per rispondere alla domanda osserviamo il manoscritto BCT1-1660 della Biblioteca Comunale di Trento (*fig. 1*), nel quale ritroviamo l’organizzazione della pagina come l’abbiamo finora descritta.¹⁷

4-1: *La réception de la littérature classique: travaux philologiques*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 2009; e i più recenti contributi di S. O’Sullivan, *Reading and the Lemma in Early Medieval Textual Culture*, in M. Teeuwen - I. van Renswoude (eds.), *The Annotated Book in the Early Middle Ages*, pp. 373-396; S. Ottaviano, *Reading between the Lines of Virgil’s Early Medieval Manuscripts*, ivi, pp. 397-426.

¹⁷ A. Paolini (a cura di), *I manoscritti medievali della Biblioteca comunale di Trento*, SISMEL - Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i Beni librari e archivistici, Firenze - Trento 2006, n. 43, p. 41. Una ricerca sul codice è ancora in corso, per cui viene qui offerto solo un accenno ai primi risultati. Il codice è stato digitalizzato e può essere consultato sul sito della Biblioteca Digitale Trentina, a cura della Biblioteca comunale di Trento, all’indirizzo: <https://bdt.bibcom.trento.it/Manoscritti/10420#page/n3>.

Il codice, databile alla prima metà dell'XI secolo, contiene le opere di Virgilio, le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide*, che si conserva mutila degli ultimi versi del libro 12 (il testo si interrompe al v. 932). La colonna del testo virgiliano al centro della

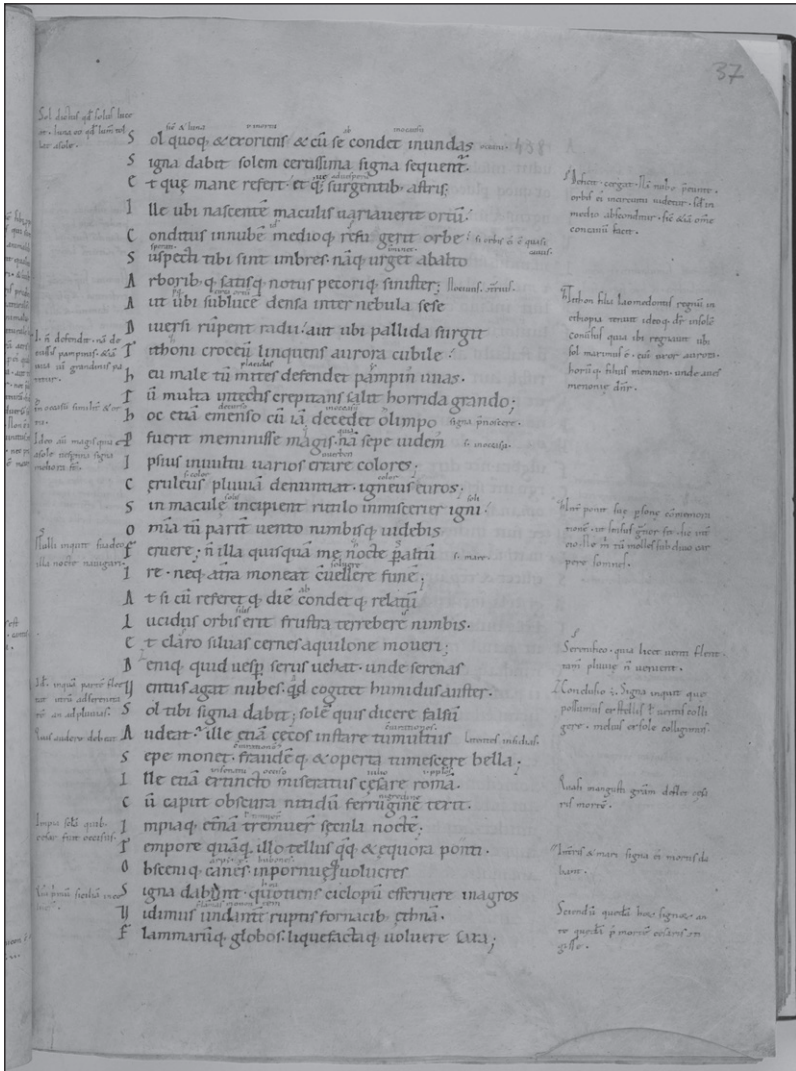


Fig. 1 - Trento, Biblioteca comunale, BCT1-1660 c. 19r.

pagina è incorniciata da un sistema di note, di mano di poco posteriore, di varia lunghezza, alcune delle quali in forma di grappolo o di clessidra, a volte incorniciate da un triangolo. Si tratta di annotazioni perlopiù desunte dall'opera di Servio, in forma di estratti o di 'riassunti', ma ve ne sono altre non ancora identificate. Non mancano le brevi note interlineari legate a singoli lemmi, alcune delle quali sono in tedesco.¹⁸

Il sistema di segni di rinvio è complesso: da una prima indagine è stato rilevato un uso di simboli piuttosto variegato; inoltre – ma il sistema dei rinvii lo ha permesso – capita che nota e testo siano tra loro piuttosto lontani nella pagina.

Ai lettori che hanno glossato il testo e a coloro che l'avranno letto successivamente non è stata certo consentita una lettura fluida, quanto una lettura brano per brano, pagina per pagina: per fare questo era necessario leggere il testo, quindi le note, ma, soprattutto, bisognava ricostruirne i collegamenti. Per comprendere una tale struttura testuale, i lettori dovevano conoscere bene l'*ars gramatica* e la retorica, in particolare quella degli autori latini e greci e dei commentatori del IV-V secolo. Si può quindi immaginare come questo tipo di glosse potesse essere utilizzato all'interno di un contesto scolastico; inoltre, viste le ulteriori note inserite negli spazi tra il testo e le glosse di alcune pagine (per es. a c. 15r) che, pur nella loro esiguità, possono essere verosimilmente datate agli inizi del XII secolo, si può anche dire che il codice 1660 della Biblioteca di Trento fu un libro studiato da diverse generazioni.¹⁹

¹⁸ J. Maschka, *Glosse virgiliane in alto tedesco antico*, Tipografia Roveretana, Rovereto 1890. Si veda anche E. Gottardi, *Ricerca e illustrazione di codici latini nelle biblioteche di Trento*, «Studi trentini di scienze storiche», 35 (1956), pp. 167-187, 263-281, 413-436, in part. 168-187.

¹⁹ Sullo studio dei classici in epoca carolingia si veda, oltre agli autori già citati nelle note precedenti, M. Teeuwen, *Carolingian Scholarship on Classical Authors. Practices of Reading and Writing*, in E. Kwakkel (ed.), *Manuscripts of the Latin Classics 800-1200*, Leiden University Press, Leiden 2015 (Studies in Medieval and Renaissance Book Culture), pp. 23-52.

Le Bibbie portatili del XIII secolo: altri esempi

In un contesto scolastico, ma non solo, come vedremo, hanno circolato le Bibbie portatili. Queste furono prodotte dapprima a Parigi, a partire dagli anni Trenta del XIII secolo, e in seguito anche altrove, ed erano destinate agli studenti di teologia delle università e degli *Studia* dei nuovi ordini religiosi, ma anche ai predicatori e agli studiosi. Sono pandette di piccolo-medio formato destinate a un uso individuale, per il quale risultava comodo disporre di un libro di dimensioni maneggevoli contenente tutti i libri biblici.²⁰ Queste peculiarità rendono tali codici interessanti per allargare lo sguardo su altre tipologie di note a margine.

Anche per i codici biblici non si può prescindere dal considerare l'oggetto-libro, oltre al contenuto e all'apparato paratestuale che permettono di avvicinarsi alle Sacre Scritture. Si pensi, nel caso delle Bibbie portatili, all'enorme quantità di testo che doveva essere racchiusa in un libro alto tra i 300 e i 500 mm:²¹ la per-

²⁰ Sulle Bibbie portatili duecentesche si vedano almeno i saggi di L. Light, *French Bibles c. 1200-1300: a New Look at the Origin of the Paris Bible*, in R. Gameson (ed.), *The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and Use*, Cambridge University Press, Cambridge 1994 (Cambridge Studies in Paleography and Codicology), pp. 155-176; S. Magrini, *La Bibbia all'Università (secoli XII-XIV): la Bible de Paris e la sua influenza sulla produzione scritturale coeva*, in P. Cherubini (a cura di), *Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia*, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, Città del Vaticano 2005 (Littera Antiqua, 13), pp. 407-421; C. Ruzzier, *Des armaria aux besaces. La mutation de la Bible au XIII^e siècle*, in *Les usages sociaux de la Bible, XI^e-XV^e siècles*, «Cahiers électroniques d'histoire textuelle», 3 (2010) (1^{re} éd. en ligne 2011).

²¹ L'alto numero di pandette duecentesche ha portato gli studiosi a operare una suddivisione dei manoscritti in base alla taglia, corrispondente alla somma tra altezza e larghezza: inferiore ai 380 mm, tra i 381 e i 550 (fin qui considerate portatili), superiore ai 550 mm, si vedano, oltre ai contributi già citati nella nota precedente, C. Ruzzier, *Continuité et rupture dans la production des Bibles au XIII^e siècle*, in C. Ruzzier - X. Hermand (éds.), *Comment le Livre s'est fait livre. La fabrication des manuscrits bibliques (IV^e-XV^e siècle). Bilan, résultats, perspectives de recherche. Actes du colloque international organisé à l'Université de Namur du 23 au 25 mai 2012*, Brepols, Turnhout 2016, pp. 155-

gamena doveva essere necessariamente lavorata fino a ottenere fogli molto sottili; lo specchio scrittoria e la scrittura, caratterizzata da un importante uso delle abbreviazioni, erano fortemente compressi per rispettare comunque i criteri di leggibilità; per rispondere a una forte domanda, infine – ci restano oltre 2000 esemplari di Bibbie duecentesche con un'ampia percentuale di volumi portatili –, il sistema di produzione si adeguava a una inevitabile standardizzazione della *mise en page* e dell'apparato decorativo.

Anche se la struttura del testo biblico si normalizzò nel corso del secolo, la molteplicità di modelli e di tradizioni di riferimento portò alla circolazione di testi con varianti ed errori anche significativi poiché, per soddisfare la forte domanda, si faceva riferimento al manoscritto o ai manoscritti, non sempre di qualità, che erano a disposizione.

Di fronte alle enormi difficoltà nel reperire, o realizzare, un testo adeguato (il più vicino possibile a quello che si riteneva il testo autentico), tra XII e XIII secolo la vera grande novità dello studio delle Sacre Scritture si concretizzò nella produzione di strumenti adatti a correggerne gli errori o a mettere a confronto le diverse varianti testuali: *correctoria*, *distinctiones*, *concordantiae*.²²

Nella Biblioteca comunale di Trento è conservata una pandetta portatile del terzo quarto del XIII secolo, la cosiddetta Bibbia Bassetti, dal nome dell'ultimo proprietario che la donò alla biblioteca alla fine dell'Ottocento (*fig. 2*).²³

168, che descrive le differenze di dimensioni alle pp. 159-160, tab. 2, e, per le pandette italiane, S. Magrini, *Production and Use of Latin Bible Manuscripts in Italy during the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, «Manuscripta», 51 (2007), 2, pp. 209-257, in part. 221-222.

²² Si veda, tra gli altri, G. Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XII^e-XIV^e siècles*, Cerf, Paris 1999 (Patrimoine-Christianisme).

²³ Trento, Biblioteca comunale, BCT1-W 2868. Per uno studio paleografico e codicologico rimando a A. Paolini, *Copisti o filologi? Nuove suggestioni dalla Bibbia Bassetti di Trento*, «Studi trentini di scienze storiche», 100.1 (2021), pp. 85-120. L'altra importante particolarità della Bibbia Bassetti, che pure ha portato a riflettere sull'attività del copista, è la presenza del Salterio

La Bassetti presenta numerosi interventi di correzione, integrazione e di note su altre lezioni reperite altrove e apposte subito dopo l'allestimento del codice. Ci sono anche poche annotazioni, di mani trecentesche, legate alla spiegazione di singole parole, ma la maggior parte degli interventi è prossima all'allestimento della Bibbia, per cui ho pensato che si trattasse di una ricerca sul testo da parte del copista principale e di coloro che lavorarono sul codice con lui e non di uno studio successivo.

Sui margini sono segnalate le lezioni alternative, cioè le versioni del testo in altri codici o repertori, utili per valutare la traduzione e l'interpretazione, riconoscibili perché introdotte da «al(ia)» (per *alia*, o *alias* o *aliter*), e «(ue)l». Molto probabilmente il copista, di cui si riconosce la mano negli interventi a margine, aveva la possibilità di consultare strumenti utili per l'esegesi. Spesso, infatti, viene indicata la fonte in forma abbreviata per suggerire le lezioni dalla versione dei Settanta, «Septuaginta», o dalla *Vulgata* di Girolamo o dai suoi commenti ai libri biblici, «Hieronymus». Le note fanno riferimento alla tradizione testuale ebraica, «Hebreus», e alle citazioni dall'esegesi degli «Antiqui» (i più antichi Padri della Chiesa) o di «Beda», dando ai successivi lettori la possibilità di 'scegliere' la lezione più convincente – e agli attuali studiosi, qualora si riesca a identificare l'abbreviazione e quindi l'origine/l'autore della fonte, di valutare le potenzialità della sua conoscenza.²⁴

nella versione *iuxta hebreos*. Anche per questo codice si può consultare la digitalizzazione nella Biblioteca Digitale Trentina (<https://bdt.bibcom.trento.it/Manoscritti/10424#page/n15>).

²⁴ L'uso di citare le fonti di riferimento è attestato già in Cassiodoro. Sull'uso e sulla forma delle citazioni delle *auctoritates* si veda, tra gli altri, M. Schiegg, *Source Marks in Scholia: Evidence from an Early Medieval Gospel Manuscript*, in M. Teeuwen - I. van Renswoude (eds.), *The Annotated Book in the Early Middle Ages*, pp. 239-261; ma soprattutto G. Dahan, *La méthode critique dans l'étude de la Bible (XII^e-XIII^e siècles)*, in M. Chazan - G. Dahan (éds.), *La méthode critique au Moyen Âge*, Brepols, Turnhout 2006 (Bibliothèque d'Histoire culturelle du Moyen Âge, 3), pp. 103-128.

ordinaria, oppure un *correctorium*, cioè una raccolta di errori testuali, pensata e organizzata per individuare e quindi escludere le corruzioni subite dalle Scritture nel tempo e per incuria dei copisti, al fine di avvicinarsi il più possibile al testo autentico.²⁵

Nonostante che il testo non dia mai garanzia di correttezza e di ‘autenticità’, queste Bibbie vengono utilizzate a lungo, come ci dimostra la presenza, rinvenuta nella maggior parte dei codici rimasti, di note e di scritture databili a epoche successive. È il caso del codice Mscr. Dresd.A.197 della Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda, della prima metà del XIII secolo, originario della Francia settentrionale, che presenta almeno cinque tipologie di interventi, databili tra il XIII e il XV secolo.²⁶

Una mano assai prossima ai copisti principali ha integrato le omissioni e corretto il testo in tutto il codice; un'altra, sempre coeva e, si direbbe, dello stesso ambiente, inizia i suoi interventi, riconoscibili in tutto il manoscritto, con «al(ia)» e indica forme alternative di testo in passaggi molto brevi e senza fonte. Al XIV secolo risale una mano presente nelle prime venti carte del codice che si limita ad annotare l'argomento trattato dal testo nella pagina.

Il quarto lettore, la cui scrittura è databile alla prima metà del Trecento, annota fittamente sui margini, nell'interlinea e nell'intercolumnio, arrivando a coprire parzialmente decorazione e testo. A leggere le sue annotazioni, frutto di una prima *lectura*, chi scrive sembrerebbe uno studente legato all'università oppure,

²⁵ Sulle Bibbie glossate si rimanda, a titolo esemplificativo, ai due importanti contributi di C. de Hamel, *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Booktrade*, Brewer, Woodbridge 1984, e di G. Dahan, *Lire la Bible au Moyen Âge. Essais d'herméneutique médiévale*, Droz, Genève 2009.

²⁶ A. Paolini, *Dalla Francia a Dresda. Le Bibbie portatili della Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek*, «Scrineum Rivista», 17.2 (2020), pp. 191-258 (<https://doi.org/10.13128/scrineum-11376>), sul codice A197 si leggano in particolare le pp. 219-223, 231-234. Tra i manoscritti digitalizzati dalla SLUB, la Bibbia si può consultare all'indirizzo <https://katalog.slub-dresden.de/id/0-165738604X>.

più probabilmente, alle scuole interne agli Ordini mendicanti. La storia del codice sembra chiudersi nel Quattrocento, con un'ultima mano che lascia poche e brevi note esplicative.

I lettori, per studio o per le attività legate alla predicazione, dotavano questa tipologia di Bibbie di ogni strumento possibile per una fruizione completa, anche per la consultazione e per il reperimento rapido di informazioni e aggiungevano alle note di commento e alle integrazioni i cosiddetti testi extrabiblici: gli indici con il numero dei libri, le tavole degli *incipit* delle prediche, o delle letture per l'anno liturgico.²⁷

Il copista-autore

Nel panorama finora tratteggiato le note marginali si sono rivelate esplicative, di approfondimento, oppure constative o didattiche, descrittive. I margini hanno offerto spazio per discussioni o contrasti; altrove i testi contenuti sono stati messi in relazione con altre opere, trascritte letteralmente, reinterpretate o solo citate: l'uso che i lettori hanno fatto degli spazi bianchi dei libri introducono a un (altro) modello culturale, politico, religioso. Si vede bene come l'unica definizione che non si possa attribuire alla nota a margine sia 'neutrale'.

Tra XIII e XIV secolo, quando la circolazione dei libri in volgare è ormai fiorente quanto quella delle opere in latino, l'intraprendenza dei lettori è tale che in molti casi sono costoro a

²⁷ Per questa tipologia di Bibbie portati un testo extrabiblico che le connota e le inquadra nel contesto prima parigino e poi in un panorama più ampio è la *Interpretatio nominum hebraicorum*: a tale proposito si vedano, tra gli altri, i saggi di G. Murano, *Chi ha scritto le Interpretationes hebraicorum nominum?*, in L.-J. Bataillon - N. Bériou - G. Dahan - R. Quinto (éds.), *Étienne Langton, prédicateur, bibliste, théologien*, Brepols, Turnhout 2010 (Bibliothèque d'histoire culturelle du Moyen Âge, 9), pp. 353-371 e di E. Poleg, *The Interpretations of Hebrew Names in Theory and Practice*, in Id. - L. Light (eds.), *Form and Function in the Late Medieval Bible*, Brill, Leiden - Boston MA 2013, pp. 217-236.

decidere di procurarsi un testo scrivendolo per sé, per il proprio uso e forse per dividerlo con una ristretta cerchia di persone.

Esemplificativo il caso della *Commedia* dantesca con numerosi codici di medio-bassa fattura che spesso testimoniano tale pratica.²⁸ Tra gli *scriptores* della *Commedia*, infatti, si contavano senz'altro copisti non esperti della produzione libraria, anche se è possibile immaginare che questi ben padroneggiassero la scrittura grazie al loro mestiere, specie se notai.

Quando i manoscritti presentano annotazioni esplicative e commenti di mano dello stesso copista forniscono l'opportunità, a chi studia, di tratteggiare quasi una 'personalità' di quel lettore. Questo avviene nel codice Mscr.Dresd.Ob.25 conservato presso la Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda. Si è approfondito altrove lo studio del manoscritto, ma in questo saggio si vorrebbe portare l'attenzione, appunto, sulle note marginali.²⁹

Ob.25 è un manoscritto cartaceo contenente le tre cantiche della *Commedia* e databile all'ultimo quarto del XIV secolo; lo studio della filigrana e l'analisi linguistica indicano nell'area emiliana la probabile provenienza. Si presenta poco leggibile a causa dei danni subiti nel corso della seconda guerra mondiale, ma sulle sue pagine si può rilevare comunque la presenza di diverse mani che intervengono sul codice tra la fine del Trecento

²⁸ Sulle tipologie dei manoscritti contenenti la *Commedia* si rimanda alla lettura di M. Boschi Rotiroi, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Viella, Roma 2004 (Scritture e libri nel Medioevo, 2) e a L. Miglio, *Lettori della Commedia. I manoscritti*, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno Internazionale [Verona - Ravenna, 25-29 ottobre 1999]*, Salerno, Roma 2001 (Pubblicazioni del Centro Pio Rajna. Studi e saggi), pp. 295-324. Si veda anche, per i manoscritti della *Commedia* con commento, il saggio di G. Pomaro, *Forme editoriali nella Commedia, in Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001)*, Salerno, Roma 2003, pp. 283-320.

²⁹ A. Paolini, *La Comedia di Dante a Dresda. Prime letture*, «Studi medievali», 61 (2020), pp. 99-130. Se ne veda la digitalizzazione nella collezione digitale della SLUB: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/100222/1>.

e l'ultimo quarto del secolo successivo. Nella maggior parte si tratta di correzioni e di approfondimenti della lettura, non esegetici, ma descrittivi, opera di lettori poco dotati di conoscenze filologico-testuali, ma che ritennero di poter intervenire, come spesso è testimoniato nei manoscritti della *Commedia*.³⁰

Il copista, però, attira decisamente l'attenzione: sembrerebbe essere un lettore che copia per sé un'opera di cui conosce anche i commenti più noti. Il fatto che il codice sia stato allestito per proprio uso è reso evidente da un'impostazione della pagina poco curata, da una decorazione piuttosto grossolana, da una gestione dello spazio non ordinata, insomma dall'assenza di ogni progettualità di *mise en page*, a dimostrazione di una scarsa abilità nell'allestimento di codici librari. Lo si vede anche dalla cospicua presenza di errori alla quale egli ha cercato di rimediare integrando a margine parole, versi, o intere terzine dimenticate durante la trascrizione, e correggendo talvolta in rosso o su rasura.

Il copista dimostra una discreta conoscenza della cultura classica, appresa forse in studi grammaticali. Lo si rileva nelle glosse che aggiunge in un latino, non troppo corretto, nel quale troviamo inserimenti in volgare, di patina linguistica settentrionale, che ci fa pensare a un professionista forse più abituato a esprimersi per iscritto nel suo linguaggio quotidiano.³¹ Tali note, vergate in inchiostro rosso e legate alle terzine con graffe e segni di attenzione, costituiscono annotazioni al testo distribuite per tutto il codice, anche se sono più dense nella cantica dell'*Inferno*.

Nelle pagine riservate alla prima cantica lo stesso copista si dilunga in commenti più ampi, stavolta scritti con inchiostro nero.

³⁰ Al possessore/lettore (l'ultimo) della fine del XV secolo il codice arriva danneggiato o privo del primo bifoglio del fascicolo iniziale. Costui, dunque, si preoccupa di risarcire il danno con un bifoglio in pergamena e trascrivendo la parte mancante. Sulle carte lasciate in bianco tra la prima e la seconda cantica aggiunge la canzone *Vergine bella* del Petrarca, la canzone 366 del *Canzoniere*.

³¹ Si veda per es. «Deus concessit Enee ire ad inferos scientes quod de *sclatta* sua erant *nasituri* Romulus et Remus conductores Rome» (c. 4v, in corrispondenza a *Inferno*, II, 19). Il corsivo è mio.

Risulta interessante il sistema di segni utilizzato e, soprattutto, la disinvoltura con la quale egli si serve del colore per evidenziare, legare o distinguere il testo e le sue note: in rosso traccia le parentesi e i punti alternati a brevi linee che incorniciano le glosse, oltre ai consueti segni di collegamento commento-testo. I danni subiti dal codice impediscono di leggere le note in nero, ma grazie all'utilizzo del Multispectral Imaging System (MSI), alcune pagine cominciano a restituire il testo, e tra queste la c. 8r dalla quale ho tratto le osservazioni che seguiranno.³²

Quale scrittura egli sceglie per scrivere sui margini? Come per gli esempi di cui si è già trattato, la scelta dipende dall'uso che di quei brevi testi il lettore ha inteso fare e anche dal contesto culturale in cui si muove, ma, ovviamente, è necessario valutare anche lo spazio a disposizione. In Ob.25, come altrove, la scrittura delle glosse a margine ha dimensioni minori rispetto a quella usata per la *Commedia* ed è in essa presente un maggior numero di forme abbreviative. Nei commenti più lunghi, in nero, la scrittura si comprime lateralmente e si rimpicciolisce, l'andamento si fa molto irregolare. Altro segno della sua imperizia come professionista di prodotti librari, ma sistema efficace, evidentemente, per una maggiore leggibilità, è la messa in evidenza con il colore rosso della prima lettera di ogni rigo, anche se non è all'inizio di parola.

A differenza delle note in rosso, che scrive nei pressi del verso cui si riferiscono – a volte vicino alla colonna, a volte spostate sul margine interno –, le glosse in nero sono collegate al testo con un altro dei sistemi più diffusi nei codici medievali commentati, e cioè

³² Il MSI è una metodologia non invasiva utilizzata per identificare e mappare pigmenti sugli oggetti, e dunque anche per recuperare scritture, e perciò testi, in manoscritti danneggiati o illeggibili. Attraverso lo studio del comportamento spettrale dei pigmenti o dei leganti a differenti lunghezze d'onda, è possibile individuare gli strati che compongono la superficie di un manufatto. La macchina multispettrale acquisisce i dati dell'immagine entro specifici intervalli di lunghezza d'onda attraverso lo spettro elettromagnetico. Le bande di luce vanno dalle brevi bande riflettenti dei raggi UV fino alle bande a onde lunghe degli infrarossi. Queste, combinate in un'elaborazione successiva, producono un'immagine del materiale che l'occhio nudo non può vedere.

attraverso la ripetizione dei lemmi iniziali del testo da approfondire, seguiti dalla spiegazione. Il commento con cui correda il testo non sembra essere tra quelli più diffusi, anche se in alcuni passaggi ne riecheggia le parole, quasi seguisse la memoria piuttosto che un modello scritto.³³

Nella pagina presa in considerazione leggiamo le terzine 94-147 del canto IV, dedicato alle anime accolte nel Limbo. Lo *scriptor* si sofferma sui personaggi della storia antica, romana in particolare, che Dante incontra, ma ad attrarre l'attenzione è il commento all'impresa di Bruto contro Tarquinio il Superbo, che egli ha legato all'episodio della violenza subita da Lucrezia e alla sua morte. A differenza degli altri commenti, che si riferiscono alla versione raccontata da Tito Livio nel libro I, 58 dell'opera *Ab urbe condita*, il copista del codice dresdense segue l'opinione di Agostino – presente anche nei commentari più noti, ma non in riferimento a questo episodio – scegliendo di esprimere un giudizio morale sull'ingiustizia subita da Lucrezia. Finché non sarà possibile leggere tutto il commento, grazie alla tecnologia, purtroppo le domande sulla personalità di questo *scriptor* resteranno inevase (e, chissà, forse anche dopo). Che sia un notaio o un religioso non possiamo dirlo. Ciò che si può rilevare è la domestichezza con cui si muove tra i commenti danteschi e le opere di Agostino (lette in latino o in volgare?) e la capacità di padroneggiarli con senso critico.

Questo manoscritto più che un libro di lettura possiamo definirlo un libro di scrittura, posseduto e utilizzato da un copista che si può considerare anche autore, quando legge e restituisce criticamente attraverso il suo commento ciò che ha letto e che ha imparato. E lo restituisce – aggiungiamo un ulteriore tassello alle nostre riflessioni – in un linguaggio/lingua diversi da quelli del testo, per ambito culturale, per finalità e sicuramente rivolti a un altro 'pubblico'.

³³ In un primo confronto con i testi curati per l'Edizione nazionale dei commenti danteschi, Salerno, Roma, si è potuto verificare come il commento in Ob.25 non sia riconoscibile tra quelli noti almeno fino alle edizioni pubblicate entro il 2020.

Dai margini, la vita di un lettore

Se abbiamo potuto seguire le prime tracce, utilizzando gli strumenti delle discipline del libro, per provare a ricostruire l' 'identità' del copista-autore del codice Mscr.Dresd.Ob.25, l'analisi delle note marginali di Iohannes Hinderbach, vescovo di Trento dal 1465 al 1486, permette di scandagliare anche i pensieri più profondi.

Il titolo del paragrafo che introduce a questo ultimo esempio richiama quello del volume di Daniela Rando, *Dai margini la memoria*, dedicato proprio a Hinderbach.³⁴ Nel suo bel libro, Rando utilizza un metodo di «indagine totale» attraverso diversi indirizzi di ricerca che convergono sulla «dinamica della scrittura del sé» e sullo studio delle sue note quali «forma di espressione della personalità e della memoria».

L'intensa e diffusa attività di postillatore di Hinderbach – la cui scrittura è facilmente riconoscibile anche se non di altrettanto facile lettura – e la presenza nelle biblioteche di Trento della maggior parte della sua biblioteca hanno reso possibile la realizzazione di un originale e prezioso contributo non solo per la conoscenza della vicenda personale del vescovo, ma anche per la storia del Principato vescovile e della corte imperiale, come di tutti i personaggi che incrociarono le vicende del presule trentino. È noto come Hinderbach abbia lasciato un centinaio di manoscritti e una trentina di incunaboli, alcuni dei quali acquistati, altri commissionati, quasi tutti postillati.³⁵

³⁴ D. Rando, *Dai margini la memoria. Johannes Hinderbach (1418-1486)*, il Mulino, Bologna 2003 (Annali dell'Istituto Storico Italo-germanico. Monografie, 37); le citazioni che seguono sono a p. 10. Sul vescovo si veda anche A. Strnad, *Personalità, famiglia, carriera ecclesiastica di Johannes Hinderbach prima dell'episcopato*, in I. Rogger - M. Bellabarba (a cura di), *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465-1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo*, EDB - Comune di Trento, Bologna - Trento 1992, pp. 1-31 e, più recente, il catalogo della mostra *L'invenzione del colpevole. Il 'caso' di Simonino da Trento dalla propaganda alla storia*, a cura di D. Primerano e D. Cattoi, Museo Diocesano Tridentino - TEMI, Trento 2019.

³⁵ Sulla sua biblioteca si vedano F. Leonardelli (a cura di), «*Pro bibliotheca erigenda*». Mostra di manoscritti e incunaboli del vescovo di Trento Iohannes

Attraverso la lettura delle sue note è possibile seguire la sedimentazione di memorie e di conoscenze. Nel codice BCT1-W 3225 (fig. 3), contenente l'*Historia romana* di Paolo Diacono e trascritto a Trento nel 1460, si leggono annotazioni al testo sulle quali egli è intervenuto anche successivamente con riconsiderazioni e modifiche – lo vediamo grazie all'uso di inchiostri di diverso colore, ma pure per le scritture che si sfiorano e quasi si sovrappongono.³⁶ Rando utilizza questi ripensamenti per seguire il percorso che Hinderbach fa per 'costruire' la coscienza di sé, mettendo in evidenza la predisposizione a riflettere sui testi letti ma anche la disponibilità a mettere quelli e se stesso in discussione. I suoi commenti sono legati ai contenuti, certo, ma sono caratterizzati dalla presenza di riferimenti alle proprie esperienze di vita e da un continuo dialogo interiore.

Piace riprendere la citazione da Derrida per il quale ogni grafema è per sua natura testamentario: lasciano memoria del lettore le indicazioni involontarie in grado di comunicare un modo di essere, che permettono di studiare il contesto culturale in cui si è andato formando. A queste vanno aggiunti i segnali 'intenzionali', consapevoli, lasciati sui margini bianchi sapendo – ipotizzando con relativa certezza – che verranno letti.³⁷

La memoria che di sé vuole lasciare il vescovo trentino può essere ricostruita leggendo le note vergate sui calendari annessi ad alcuni breviari e messali dove troviamo i riferimenti legati ai santi, ovviamente, ma anche le indicazioni sulla propria famiglia,

Hinderbach (1465-1486), Biblioteca comunale, Trento 1989, e S. Groff, *I manoscritti della Biblioteca comunale di Trento*, in A. Paolini (a cura di), *I manoscritti medievali della Biblioteca comunale di Trento*, pp. 3-14, in part. 8-10.

³⁶ A. Paolini (a cura di), *I manoscritti medievali della Biblioteca comunale di Trento*, pp. 94-95, n. 155. Il codice è stato digitalizzato nella Biblioteca Digitale Trentina (<https://bdt.bibcom.trento.it/Manoscritti/14512#page/n9>).

³⁷ Rando (*Dai margini la memoria*, p. 264) riprende la citazione da J. Assman, *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten* Autor, Fink, München 1995, pp. 16-17, ma si veda anche J. Derrida, *This Is Not an Oral Footnote*, in S.A. Barney (ed.), *Annotation and Its Texts*, Oxford University Press, New York - Oxford 1991, pp. 192-205.

sui defunti, da commemorare, ma anche sui vivi, da ricordare, quasi a tracciare e rinsaldare i legami familiari.³⁸

Sui margini del *De educatione puerorum* del Piccolomini contenuto nel codice BCT1-W109 egli commenta e valuta (non troppo positivamente) la sua esperienza presso l'Università di Vienna, e nell'incunabolo della Biblioteca comunale di Trento, che conserva il *Rationale divinatorum officiorum* di Guillaume Durand (Ulm, Johann Zeimer, 1475) troviamo sottolineature e brevi note che nella loro esiguità raccontano di un presule la cui carriera non è solo frutto di convenienze politiche ma anche di un convinto e voluto percorso spirituale.³⁹ Un'esigenza sincera, secondo Daniela Rando, confermata anche dalle lunghe note riportate sui manoscritti BCT1-W 4006 e BCT1-1785, che conservano rispettivamente la prima e la seconda parte della *Laus Mariae* di Konrad von Haimburg.⁴⁰ Durante il servizio di parroco nella località austriaca di Mödling (1449-1466), Hinderbach viene in possesso dei codici in due diverse occasioni ma è in grado di riconoscerne la comune origine, dimostrando una notevole sensibilità da filologo: «et aliam partem huic per omnia similem et eiusdem manus et forme et conformem in scriptura et qualitate».

L'assiduità delle sue annotazioni in questi come in tutti i suoi libri offre un'eccezionale occasione di indagine storica e anche

³⁸ D. Rando, *Dai margini la memoria*, pp. 268-271.

³⁹ Su BCT1-W109, cfr. A. Paolini (a cura di), *I manoscritti medievali della Biblioteca comunale di Trento*, pp. 80-81, n. 127, e D. Rando, *Dai margini la memoria*, pp. 26-27. Per l'incunabolo (G 1 a 84, *olim inc. 2*), citato da Rando alle pp. 306-308, si veda la descrizione in F. Leonardelli (a cura di), «*Pro bibliotheca erigenda*», pp. 52-56 n. 5, e in M. Hausberghe - S. Groff (a cura di), *Gli incunaboli della Biblioteca comunale di Trento. Catalogo*, Provincia autonoma di Trento - Soprintendenza per i beni librari e archivistici, Trento 2006 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 26), p. 86 n. 183.

⁴⁰ D. Rando, *Dai margini la memoria*, pp. 376-379 e A. Paolini (a cura di), *I manoscritti medievali della Biblioteca comunale di Trento*, pp. 101-102, n. 167 (BCT1-W 4006) e pp. 55-56 n. 74 (BCT1-1795). Le note sono state interamente trascritte in F. Leonardelli (a cura di), «*Pro bibliotheca erigenda*», pp. 60-63, n. 8. Sulla Biblioteca Digitale Trentina si può vedere solo il BCT1-W 4006 all'indirizzo <https://bdt.bibcom.trento.it/Manoscritti/14510#page/n5>.

psicologica, inoltre permette di valutare un diversificato uso dei margini e delle scritte: se altrove abbiamo potuto rilevare la *diminutio* della scrittura e un consistente uso di abbreviazioni, nei libri hinderbachiani la questione è irrilevante perché è il suo ragionamento a predominare.

Conclusioni

Da uno studio su 353 manoscritti datati tra il 1075 e il 1225 si è visto come una percentuale che oscilla tra il 47% e il 50% della pagina sia destinato ai margini (senza considerare gli intercolunni):⁴¹ lo spazio della pagina che resta bianco ha implicita, nella sua stessa natura, la tentazione di ‘sporcarlo’, di riempirlo con segni e disegni, con brevi testi, con approfondimenti, ma non si può tralasciare di dire che il numero di libri con i margini lasciati intonsi sia rilevante, e che la quantità aumenti con la diffusione della stampa e con il conseguente incremento dei volumi in circolazione.

Quando i margini restano bianchi? Accade in base alla tipologia del libro: per esempio i libri liturgici, che sono destinati al rito, non sono pensati per essere glossati, anche se, interessante eccezione, Iohannes Hinderbach segna anche questi.

Dipende dalla destinazione d’uso: libri considerati ‘di lusso’ vengono commissionati per essere esposti, per diventare simbolo di uno stato sociale o di un messaggio forte, non certo per essere letti o studiati. Infine c’è il desiderio del possesso, quello dei collezionisti che non hanno la lettura come priorità.

A guardare la ricchezza di spunti delle note e delle tracce cui in questo saggio è stato possibile solo accennare, si conferma la

⁴¹ Con un sostanziale aumento nella seconda metà del XIII secolo nei libri destinati allo studio universitario, così in E. Kwakkel, *The Margin as Editorial Space. Upgrading Dioscorides alphabeticus in Eleventh-Century Monte Cassino*, in M. Teeuwen - I. van Renswoude (eds.), *The Annotated Book in the Early Middle Ages*, pp. 323-341, in part. 323-324.

necessità di un ripensamento del concetto di margine, che cioè non si possa più pensare al margine come un luogo di poca importanza, defilato. Al contrario, bisogna rilevare come le storie ‘marginali’ abbiano lo stesso valore di storie collocate al ‘centro’.⁴²

Lo studio delle note dei lettori permette di vedere e di valutare l’uso e il significato che un particolare libro ha assunto nel tempo e in contesti diversi. Ingeborg Lied, nella sua introduzione al volume *Bible as Notepad* definisce la pagina annotata di un manoscritto/libro come un *medium* di contenuti asincroni.⁴³

È uno studio che consente di ricostruire in diacronia i cambiamenti culturali, come le differenze di lettura tra diversi ambiti nello stesso contesto cronologico. Permette di comprendere la percezione di un testo, delle parole che contiene e delle idee che diffonde.

Infine, considerare i segni e le parole dei lettori come un peritesto aggiunge elementi preziosi per ‘appropriarsi’ di un’opera anche a distanza di secoli.

Si potrebbe dire che i lettori, attraverso le loro glosse e con i loro segni, facciano irruzione nella cultura rappresentata da un libro con la propria quotidianità, con le proprie conoscenze ed esigenze, e, così facendo, rendano questa quotidianità cultura (e cultura la quotidianità).

⁴² Per questioni di spazio ho volutamente tenuto da parte il discorso delle scritture avventizie, che pure non mancano nei manoscritti che sono stati citati. Sulle caratteristiche di queste scritture, del tutto avulse dal contesto dell’opera contenuta nei codici, rimando al testo ancora fondamentale di A. Petrucci, *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell’alto Medioevo*, Cisam, Spoleto 1999 (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 46), pp. 981-1005.

⁴³ L.I. Lied, *Bible as a Notepad: Exploring Annotations ad Annotation Practices in Biblical Manuscripts*, in Ead. - M. Maniaci (eds.), *Bible as Notepad*, pp. 1-9; la citazione è a p. 3: «a medium of asynchronous textual contents and, as such, a multiphase product».

MATTEO COVA

RICOSTRUIRE CIÒ CHE È SCOMPARSO.
L'ARCHEOLOGIA DEI FRAMMENTI DI MANOSCRITTI

In un saggio del 2009, apparso su «The Journal of Economic History», Eltjo Buringh e Jan Luiten van Zanden tentavano di quantificare, con un approccio bibliometrico, la produzione complessiva di libri manoscritti durante il Medioevo (secoli VI-XV) nella sola Europa occidentale: secondo la stima, basata su un incrocio di dati storici, bibliografici ed economici, furono realizzati più di dieci milioni di manoscritti, di cui la metà solo tra il XIV e XV secolo.¹ Il numero è certamente notevole ma non corrisponde ai codici presenti oggi nelle biblioteche e non si può che constatare la mancanza di una considerevole porzione di quei libri.

Eppure, non tutto ciò che al calcolo risulta disperso è andato perduto in via definitiva. Difatti, nei fondi di biblioteche e archivi di tutta Europa, e non solo, si possono rinvenire ancora tracce di quei manoscritti, costituite da migliaia di frammenti che testimoniano la loro esistenza passata. Ciò sta a significare un enorme patrimonio storico di beni culturali in gran parte inesplorato che, se adeguatamente valorizzato, è in grado di ampliare in modo sostanziale il nostro sapere in merito alla cultura scritta del passato.

¹ E. Buringh - J. Luiten van Zanden, *Charting the 'Rise of the West': Manuscripts and Printed Books in Europe, a Long-Term Perspective from the Sixth through Eighteenth Centuries*, «The Journal of Economic History», 2 (2009), pp. 409-445.

Nel presente intervento si desidera proporre una panoramica dedicata al tema dei frammenti di manoscritti medievali, prendendo spunto da dati e considerazioni emerse durante l'esperienza di ricerca che ho avuto occasione di svolgere negli istituti di conservazione della città di Trento.

Negli ultimi decenni lo studio dei cosiddetti *disiecta membra* ha incontrato un successo sempre crescente, a tal punto che oggi è persino entrato in uso il termine 'frammentologia', a indicare quella branca della codicologia che si occupa del recupero e dell'analisi dei soli frammenti, nonostante il rischio che il neologismo venga a indicare una disciplina del tutto indipendente e autonoma o, al contrario, di ausilio marginale e secondario nella famiglia delle materie di analisi del manoscritto, finalizzato sempre e comunque allo studio del codice nella sua integrità.

In realtà si tratta di un campo di studi in divenire che restituisce informazioni a più livelli e fa dell'interdisciplinarietà una condizione necessaria. A tutti gli effetti, la disciplina sta acquisendo una sua fisionomia specifica solo oggi – almeno nel panorama della ricerca codicologica e paleografica in un momento di significativa e rapida espansione.

Non si può affermare che l'attenzione al frammento sia un interesse esclusivamente recente, se già eruditi del passato – basti pensare tra i tanti a Jean Mabillon, il 'padre' della paleografia – avevano intuito e osservato l'esistenza di importanti testimonianze in tale forma, considerandole perlopiù dal punto di vista filologico, come vestigia di perduti testi della cultura classica.²

Può dunque apparire insolito che solo in epoca relativamente vicina a noi l'indagine in questo settore si sia sviluppata con vivacità e sistematicità, se si considera, in termini generali, che alcuni tra gli scritti più significativi per la storia umana sono costituiti

² Cfr. E. Caldelli, *I frammenti della Biblioteca Vallicelliana. Studio metodologico sulla catalogazione dei frammenti di codici medievali e sul fenomeno del loro riuso*, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 2012, pp. 47-58.

proprio da frammenti, e ancor più se si pone in rapporto con ciò che avviene in archeologia, le cui fonti fanno da *pendant* a quelle scritte. A tutti gli effetti l'archeologia, intesa come disciplina che si occupa dello studio delle culture umane del passato attraverso le evidenze materiali, si basa per gran parte su reperti frammentari: se intendiamo la codicologia come l'archeologia del manoscritto, lo studio dei frammenti ne rappresenterebbe l'espressione più autentica.³

Il campo della ricerca sui frammenti ha dunque compiuto un suo graduale processo di definizione per giungere alla situazione attuale. Precursori delle indagini di più ampio respiro, che non considerassero solo singoli pezzi per rilevanza del contenuto o valore storico-artistico, furono i lavori mirati al censimento di frammenti provenienti da specifiche categorie di testi, in particolare quelli ebraici e liturgici.⁴ Da queste prime mappature si è giunti ad interventi di catalogazione più estesi e articolati, nonché

³ Fondamentale per la disciplina intesa come 'archeologia del manoscritto' rimane il volume di M. Maniaci, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Viella, Roma 2002.

⁴ Pionieristico fu il lavoro svolto da N.R. Ker, *Fragments of Medieval Manuscripts Used as Pastedowns in Oxford Bindings with a Survey of Oxford Binding c. 1515-1620*, A.T. Broome & Son, Oxford 1954. Di frammenti si occuparono, parallelamente alle loro ricerche, altri celebri paleografi e studiosi, tra cui Bernhard Bischoff, Leo Kunibert Mohlberg, Virginia Brown, solo per citarne alcuni. A livello nazionale si devono segnalare sui due versanti, quello degli studi sui frammenti liturgici ed ebraici, rispettivamente i lavori pluriennali di Giacomo Baroffio e Mauro Perani. Della vasta produzione scientifica si vedano almeno: G. Baroffio, *Iter liturgicum Italicum. Appunti sui frammenti liturgici italiani*, in M. Perani - C. Ruini (a cura di), «*Fragmenta ne pereant*». *Recupero e studio dei frammenti di manoscritti medievali e rinascimentali riutilizzati in legature*, Longo, Ravenna 2002, pp. 133-140; G. Baroffio, *Individuare, recuperare, studiare, valorizzare i frammenti librari liturgici*, «*Rivista internazionale di musica sacra*», 40 (2019), pp. 49-158; M. Perani, *Codicum Hebraicorum Fragmenta. I manoscritti ebraici riusati nelle legature in Italia*, in M. Perani - C. Ruini (a cura di), «*Fragmenta ne pereant*», pp. 51-74; M. Perani - E. Sagradini, *Talmudic and Midrashic Fragments from the 'Italian Genizah': Reunification of Manuscript and Catalogue*, Giuntina, Firenze 2004.

a studi paralleli che si propongono di affrontare le questioni di carattere metodologico.⁵

Inoltre, in Europa la ricerca si è mossa a scatti di velocità diversi, dove i Paesi scandinavi, ad esempio, in virtù di un patrimonio di codici medievali relativamente contenuto, hanno avviato e portato a termine progetti di censimento dei frammenti in anticipo rispetto ad altri.⁶

A partire dall'ultimo decennio la diffusione di tecnologie di riproduzione digitale più agevoli e, contestualmente, la nascita di canali per la diffusione in Rete, hanno contribuito a generare una spinta notevole alla valorizzazione dei frammenti, esprimendo potenzialità prima impensabili: nel 2012 l'Harry Ransom Center dell'Università del Texas di Austin pubblicava online decine di immagini di reperti non catalogati, invitando la comunità scientifica internazionale a collaborare liberamente alla datazione e all'identificazione dei testi. Contemporaneamente in Italia, il database ManusOnline (<https://manus.iccu.sbn.it>), nato per il censimento nazionale dei manoscritti nelle biblioteche pubbliche, ecclesiastiche e private, ha iniziato ad accogliere anche schede di descrizione di frammenti – tra cui una parte di quelli trentini –, mentre altri enti di conservazione, ancora a livello europeo, si sono mossi in autonomia sugli stessi binari sviluppando proprie

⁵ A livello nazionale, fondamentali per la metodologia sono ancora gli studi raccolti in M. Perani - C. Ruini (a cura di), «*Fragmenta ne pereant*», e quelli di E. Caldelli, *I frammenti della Biblioteca Vallicelliana*. Nel contesto internazionale si segnalano invece i recenti e notevoli contributi presenti in H.P. Neuheuser - W. Schmitz (Hg.), *Fragment und Makulatur. Überlieferungsstörungen und Forschungsbedarf bei Kulturgut in Archiven und Bibliotheken*, Harrassowitz, Wiesbaden 2015.

⁶ Sulla catalogazione di frammenti in Svezia, Norvegia, Danimarca, Finlandia e Islanda si vedano Å. Ommundsen (ed.), *The Beginnings of Nordic Scribal Culture, ca. 1050-1300. Report from Workshop on Parchment Fragments, Bergen 28-30 October 2005*, University of Bergen - Centre for Medieval Studies, Bergen 2006; G. Björkvall, *The Remnants of Medieval Book Culture in Sweden. A Current Cataloguing Project of Fragments at the National Archives in Stockholm*, in M. Perani - C. Ruini (a cura di), «*Fragmenta ne pereant*», pp. 157-168.

raccolte digitali.⁷ Anche nel panorama italiano sono ormai numerosi i lavori di catalogazione attivi in biblioteche e archivi di molti centri e capoluoghi nonostante nella realtà nazionale, mancando un progetto unificato, questi siano di frequente avviati e sostenuti da singoli studiosi.

Soprattutto da pochi anni a questa parte il numero di iniziative e pubblicazioni scientifiche in materia di frammenti si è notevolmente arricchito. Tra i più recenti ed eccellenti progetti va senz'altro citato *Fragmentarium* (<https://fragmentarium.ms>), promosso dall'Università di Friburgo, piattaforma che si pone come laboratorio virtuale sul frammento, presentando e suddividendo le ricerche in singoli 'casi di studio'. Ad esso è ora collegata anche una rivista in Open Access, «*Fragmentology: A Journal for the Study of Medieval Manuscript Fragments*» (<https://fragmentology.ms>), nata nel 2018 e interamente dedicata al tema dei frammenti nelle sue diverse declinazioni.

I nuovi strumenti di consultazione e valorizzazione permettono inoltre di mantenere viva la discussione attorno ad alcune problematiche metodologiche ancora aperte, tra cui la necessità, ad esempio, di individuare proposte per un modello di schedatura condivisibile, coerente ed efficace, che risponda alle diverse esigenze di descrizione, tra cui quelle dettate dalle varieguate tipologie testuali che si riscontrano nei *disiecta membra*.

⁷ Si vedano ad esempio, tra altre, le raccolte digitali promosse in Germania dall'Università di Colonia con il progetto CEEC - *Codices electronici ecclesiae Coloniensis* (<https://digital.dombibliothek-koeln.de/handschriften>) o dall'Università di Heidelberg con la *Bibliotheca Laureshamensis digital* (www.bibliotheca-laureshamensis-digital.de), che si propone di ricostruire la biblioteca del monastero di Lorsch. Simile anche l'esperienza norvegese di *Virtual Manuscripts* (<https://fragment.uib.no>), condotta dall'Università di Bergen in collaborazione con la Bergen Research Foundation. In Austria altri frammenti, in particolare liturgico-musicali, sono catalogati in *Cantus Planus* (www.cantusplanus.at) su iniziativa della Österreichische Akademien der Wissenschaften e della Österreichische Nationalbibliothek. Interamente dedicato ai frammenti ebraici è invece l'ambizioso progetto *Books within books: Hebrew Fragments in European Libraries* (<http://hebrewmanuscript.com>), che raccoglie collegamenti a database di biblioteche di tutto il mondo.

Allo stato attuale, ciò che risulta essere trasversale e accomunare le ricerche sino ad ora sviluppate sono principalmente due elementi: anzitutto la natura della maggior parte dei manoscritti considerati, ovvero quelli librari, medievali e prodotti nell'Europa occidentale, cui faccio riferimento anche nel presente contributo sulla base dell'esperienza personale;⁸ in secondo luogo, il ricorrente contesto di conservazione dei reperti presi a oggetto delle indagini e quindi la definizione di ciò che è abitualmente chiamato frammento.

I *disiecta membra* cui ci si riferisce di norma nell'ambito codicologico, e quindi dal punto di vista materiale, sono essenzialmente pezzi di manoscritto, che possono assumere le sembianze di piccoli ritagli o essere costituiti da interi fogli. In taluni casi più rari si possono trovare rilegati in codici fattizi, realizzati già nel tardo Medioevo e in età moderna, composti da miscellanee di singole carte o fascicoli di disparata provenienza, datazione e contenuto, a formare una sorta di 'wunderkammer' di scritture.

Ancora nel secolo XIX erano frequenti operazioni di ritaglio da manoscritti medievali – soprattutto di iniziali decorate – per la composizione di volumi simili, pratica che, in particolare nell'ambito del mercato antiquario, è perdurata almeno fino al Novecento.⁹ Tra le più note raccolte fattizie di questo genere sono, ad esempio, quelle conservate presso la Beinecke Rare Book & Manuscript Library dell'Università di Yale (mss. 481-

⁸ Esistono e si conservano naturalmente frammenti manoscritti di altra natura, ad esempio documentaria, come atti notarili o di cancelleria, che rimangono però ad oggi in un ambito di studio quasi del tutto inesplorato. Un primo incontro esclusivamente dedicato al tema si è tenuto nel corso del convegno internazionale *Documenti scartati, documenti reimpiegati. Forme, linguaggi, metodi per nuove prospettive di ricerca* (Bologna, 2-3 dicembre 2021).

⁹ Si veda come esempio F. Manzari, *Bibliofili, mercato antiquario e frammenti miniati: le peripezie dei fogli di Vittorio Giovardi tra XVIII e XX secolo*, in C. Tristano (a cura di), *Frammenti di un discorso storico. Per una grammatica dell'aldilà del frammento*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2019, pp. 205-225.

485), su cui sono stati svolti studi fondamentali all'evoluzione della disciplina.¹⁰

Altri *collage* sono frutto di interventi di smembramento volontari a scopo di lucro, come nel celebre caso di Otto Frederick Ege (1888-1951), docente di storia del libro, che frazionò di persona molti manoscritti (si definì 'biblioclasta') e ne vendette o fece circolare i frammenti negli Stati Uniti inseriti in 'portfolio', con il fine esplicito di conferire ad un pubblico vasto la possibilità di entrare in possesso e visionare autentici codici del Medioevo.¹¹ In Italia si ricordano, in modo analogo, i ritagli di miniature acquistati e salvati dal libraio Ulrico Hoepli e descritti già da Pietro Toesca, oggi confluiti insieme ad altri nella collezione della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Anch'essi pervennero rilegati in album, la cui origine e composizione è attribuita all'artista e mercante d'arte britannico Charles Fairfax Murray (1849-1919), probabile artefice del frazionamento dei codici da cui provengono le miniature.¹²

Al di là dei suddetti casi peculiari, la tipologia di conservazione che ha restituito il maggior numero di esemplari, e che interessa la presente analisi, è quella che si deve al riutilizzo dei frammenti all'interno della legatura di altri volumi, ovvero manoscritti, libri a stampa, registri di documenti, quaderni e materiale d'archivio.

Alla base della prassi di impiegare fogli estratti da manoscritti per realizzare o rinforzare legature vi è un principio di praticità ed economicità: si utilizzano in prevalenza frammenti membranacei,

¹⁰ Cfr. R.G. Babcock - L. Fagin Davis - P. Rusche (eds.), *Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library Yale University*. IV: MSS 481-485, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe AZ 2004.

¹¹ Alcuni dei 'portfolio' fatti circolare da Ege sono stati acquisiti recentemente dalla Beinecke Rare Book & Manuscript Library e sono tutt'ora in fase di catalogazione con la supervisione di Lisa Fagin Davis.

¹² Sulle miniature della Fondazione Cini si veda M. Medica - F. Toniolo (a cura di), *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini: pagine, ritagli, manoscritti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.



Fig. 1 - Frammenti di manoscritti medievali utilizzati come coperte di libri a stampa. Trento, Biblioteca diocesana Vigilianum, fotografia dell'autore.

cioè in pergamena, materiale di cui erano costituiti i codici medievali in Occidente prima della progressiva introduzione della carta come alternativo supporto scrittorio, facilmente riciclabile senza costi da libri che potevano essere scartati. Inoltre la pergamena, ovvero pelle (di ovini o bovini) appositamente trattata, risultava essere relativamente resistente e si prestava in particolare a vari riutilizzi, preferibile alla carta in virtù delle migliori proprietà meccaniche.¹³

Viene spontaneo chiedersi per quali motivi e in quale momento storico molti manoscritti furono smembrati a tale scopo. Il fenomeno è senz'altro già presente nel Medioevo ma da quasi tutti i censimenti condotti sino ad oggi emerge chiaramente una massiccia presenza di frammenti nelle legature realizzate tra il secolo XV e il secolo XVIII.

¹³ Anche i fogli di carta riciclati trovarono in realtà uso nel rinforzo delle legature, anche se in modo minore, essendo soggetti a maggior deperibilità. Una delle soluzioni adottate per il riutilizzo della carta era quella, tra le altre, di sovrapporre strati di fogli in maniera tale da creare un cartoncino sufficientemente spesso e compatto da costituire il piatto o rinforzare il contropiatto di un libro o di un registro.

Le motivazioni che decretavano lo scarto di un manoscritto nascevano dalla concomitanza di una serie di cause e fattori, ormai ben enucleati dagli studi in materia. Non vi è dubbio che, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, allo scarto contribuì la graduale introduzione del libro a stampa, che diede stimolo al ricambio e all'aggiornamento delle raccolte librerie, sostituendo vecchi codici datati con nuovi volumi impressi, via via più economici e agevoli. A ciò si aggiunga una generale obsolescenza cui andarono incontro molti manoscritti medievali, sia dal punto di vista del contenuto, più o meno superato a seconda del testo – se non in taluni casi proibito o censurato –, e soprattutto dal punto di vista materiale, trattandosi spesso di volumi consunti e usurati dall'utilizzo frequente, come nel caso dei libri liturgici, resi ormai vetusti e, ad una certa altezza cronologica, scarsamente leggibili per gli stessi contemporanei.

Il fenomeno di recupero della pergamena da manoscritti medievali raggiunge il suo apice nel secolo XVI e si protrae sostanzialmente per tutta l'età moderna, con risvolti talvolta insoliti. In tal senso, ho incontrato nei frammenti catalogati a Trento un macroscopico caso-limite: tra i reperti più datati vi è il bifoglio (mm 250 × 390) di un evangelario vergato in scrittura onciale di imitazione della prima metà del secolo IX, contenente passi del Vangelo di Giovanni (*Gv* 7, 17 - 8, 2) e conservato presso la Biblioteca diocesana Vigilianum (Ms. IV 44). Prima di essere staccato in occasione di un trascorso restauro, il frammento costituiva la coperta di un libro impresso nel 1748 (!) e appartenuto alla biblioteca del Collegio dei Gesuiti di Trento (Anton Erber, *De peccatis, legibus, gratia et merito*, Wien, Franz Andre Kirchberger, 1748). La data di stampa, se presa come termine *post quem* della legatura, rappresenta anzitutto una singolarità per la forbice temporale esistente tra la datazione del manufatto e quella del suo riutilizzo (si tratta di uno dei pezzi più antichi, usato nella legatura di un volume stampato nove secoli dopo), ma anche un indice di quanto si sia protratto nel tempo il fenomeno di riciclo dei fogli manoscritti. Non è da escludere che possa trattarsi persino di un secondo riutilizzo del frammento al medesimo scopo, essendo la

legatura quella componente di un volume più soggetta ad usura meccanica e dunque anche a sostituzione.

Eppure, a fronte di una presenza massiccia e protratta nel tempo di *disiecta membra* riutilizzati in legatura, sul fenomeno stesso di smembramento dei codici si registra una pressoché totale assenza di fonti storiche, se non alcune notizie indirette che lasciano intravedere una prassi comune e consolidata.¹⁴ Va però considerato trattarsi di una pratica destinata a legature che non avevano bisogno di essere esteticamente pregiate ma funzionali (si pensi a quelle dei registri notarili) e dunque ‘povere’, frutto di un procedimento artigianale ampiamente diffuso che non necessitava di eccelsa maestria, di frequente eseguito dagli stessi possessori dei libri, e che non ha destato negli osservatori coevi interesse tale da lasciarne traccia scritta.

Nel corso del censimento a Trento, tra le centinaia di reperti descritti, solo uno recava su di sé una nota relativa al frammento stesso, vergata da una mano settecentesca sulla carta di un breviario del secolo XIV: «Carta di finissima pergamena appartenuta ad un breviario dei Principi Vescovi di Trento, ch’era alto cinque dita, opera di immenso pregio e lavoro. Questo breviario fu levato da Castello, venduto, e stracciato» (*figg. 2-3*). Null’altro si sa di questo manoscritto, di cui non restano altri pezzi, né possiamo stabilire il grado di attendibilità storica di tale notizia, apposta in epoca relativamente recente e di cui non conosciamo l’autore, che pur sembra aver visto in prima persona il prezioso breviario «alto cinque dita».

Il silenzio delle fonti comporta il fatto che la ricostruzione e la comprensione di tutto il fenomeno devono essere desunte dai dati materiali, sulla presa visione di un grande numero di legature. Anzitutto sono quindi da analizzare queste ultime e le relative tecniche di applicazione che i frammenti trovano in esse. Possia-

¹⁴ I pochi cenni storici noti, che mai si riferiscono né intendono raccontare direttamente la prassi di riutilizzo dei manoscritti, sono raccolti in E. Caldelli, *I frammenti della Biblioteca Vallicelliana*, pp. 59-72.

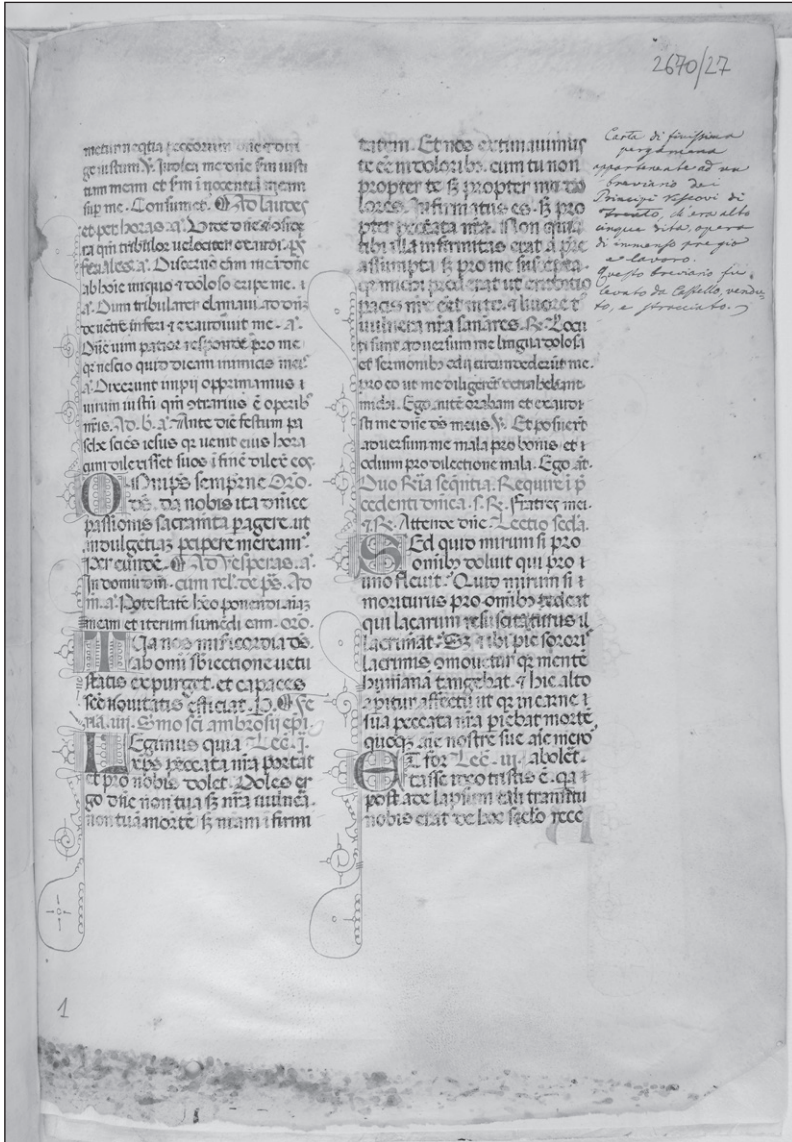


Fig. 2 - Nota manoscritta sul margine di una carta di breviario del XIV secolo. Trento, Biblioteca comunale, BCT1 2670/27.

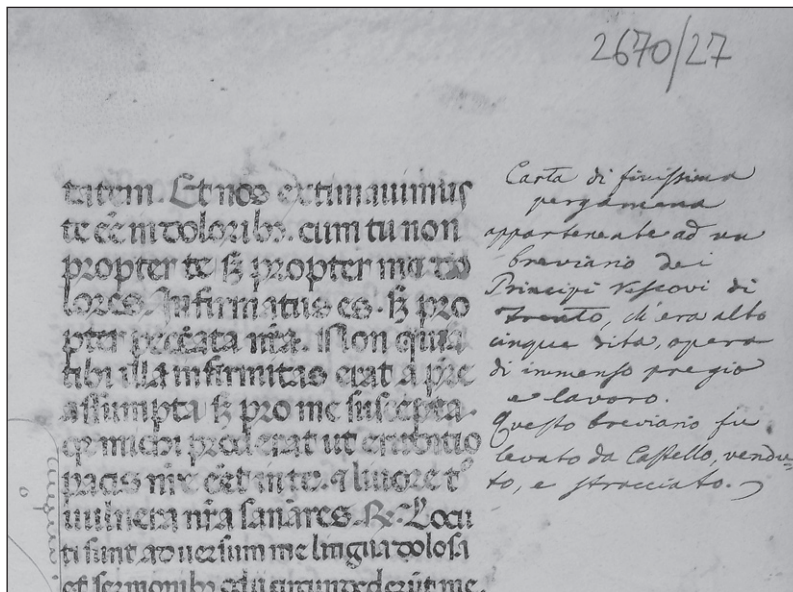


Fig. 3 - Trento, Biblioteca comunale,
 BCT1 2670/27, particolare.

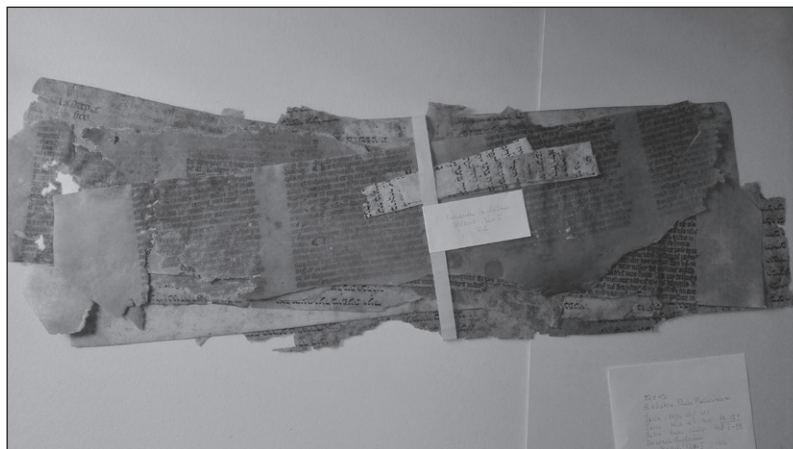


Fig. 4 - Frammenti di manoscritti in latino ed ebraico
 utilizzati come rinforzi delle legature. Trento, Fondazione
 Biblioteca San Bernardino, fotografia dell'autore.

mo riassumere brevemente le più comuni, da cui dipende anche la notevole variabilità di forma e dimensione di ogni reperto. Di frequente si preferivano bifogli o carte singole, interi o parzialmente rifilati, utilizzati nelle seguenti soluzioni: come unica coperta per una legatura floscia, soprattutto di registri d'archivio (le carte di recupero sono in tal caso legate perpendicolarmente al volume); come coperta esterna ai piatti in cartone o legno, con i margini dei frammenti in genere rimboccati all'interno dei piatti stessi; come carte di guardia per proteggere la compagine o come controguardie incollate, soprattutto in incunaboli e cinquecentine con piatti lignei. Ritagli e pezzi più piccoli venivano invece applicati per il consolidamento: strisce oblunghe di pergamena, rifilate sia orizzontalmente che verticalmente da una carta o bifoglio, erano utilizzate come indorsatura, come copertura esterna al dorso, oppure a rinforzo all'unghiatura del piatto o per rinsaldare uno dei precedenti elementi di legatura (fig. 4); frammenti quadrangolari più o meno regolari, di piccole dimensioni, venivano invece messi come nervi, come alette per indorsatura o ancora come linguette in funzione di cerniera tra piatto e dorso.

Queste sono in sintesi le più comuni modalità in cui si rinvenivano i frammenti ancora *in loco*, ma va segnalato che in numerose biblioteche e archivi sono presenti fogli e ritagli sciolti, come nel caso dell'evangelionario citato poc'anzi, di frequente raccolti in una scatola o teca apposita. Si tratta perlopiù di pezzi recuperati nel corso di interventi di restauro in cui, fino a poche decine di anni fa, era uso separare i frammenti per intervenire sulla legatura, restituendoli a parte.¹⁵ Talvolta si sono rivelate azioni deleterie,

¹⁵ Valutazioni sull'opportunità di distacco dei frammenti dai relativi supporti e metodi di conservazione erano state avanzate da A. Zappalà, *La conservazione dei frammenti cartacei e pergamenei*, in M. Perani - C. Ruini (a cura di), «*Fragments ne pereant*», pp. 25-32, e N. Scianna, *Nuove metodologie per la conservazione e la fruibilità dei frammenti membranacei e cartacei*, ivi, pp. 33-40; più recentemente anche da C. Prosperi, *Pergamene di riuso nelle legature antiche: smontare o lasciare in situ?*, in A. Cifres (a cura di), *Memoria fidei: archivi ecclesiastici e nuova evangelizzazione. Atti del Convegno, Roma, 23-25 ottobre 2013*, Gangemi, Roma 2016.

non certo per la conservazione dei supporti, quanto per la storia dei reperti: laddove si è ritenuto opportuno staccare i frammenti dai libri senza tenere memoria e traccia della loro provenienza, è venuto a perdersi il contatto con la legatura che, come si vedrà a breve, rappresenta un indizio fondamentale per gli studiosi.

Per individuare la presenza di frammenti ancora *in loco*, all'interno delle legature, è quindi necessario procedere con uno spoglio sistematico dei fondi interessati, soprattutto di raccolte librerie antiche e archivi storici, vagliando singolarmente ogni volume o registro. Nel corso del progetto di mappatura trentino, in un arco di circa dieci anni sono stati passati in rassegna 290 manoscritti medievali, 4696 unità di manoscritti di epoca moderna, 1211 incunaboli, 9319 cinquecentine e 13.495 edizioni dei secoli XVI-XVIII. A questi si sono aggiunti circa 80 metri lineari di materiale d'archivio e 5174 buste del fondo notarile dell'Archivio di Stato di Trento. Al termine dell'indagine, i frammenti individuati in totale sono poco più di 2000, con reperti che datano dal secolo IX al XV.

Dall'ingente mole di materiali esaminati e dalla quantità di dati raccolti, risulta evidente come la ricerca sui *disiecta membra* si presti in modo peculiare ad essere condotta come lavoro preferibilmente di équipe, al pari di quanto avviene più spesso in archeologia, considerate non solo le lunghe tempistiche, ma anche le diverse competenze che è opportuno mettere in campo per studiare i frammenti, tra cui codicologia, paleografia (non solo latina) e paleografia musicale, storia del libro, filologia, archivistica, storia dell'arte, conoscenza dei materiali cartacei e del loro restauro.

Tutto ciò che è desumibile da questo genere di analisi multidisciplinare sui frammenti manoscritti deve poi convergere nella loro catalogazione. Una volta individuati e mappati i reperti, la descrizione può infatti procedere nello stesso modo in cui avviene per i manoscritti completi, con alcuni accorgimenti necessari. A tal riguardo, mancando ancora una regola specifica, uniforme e condivisa, sono state proposte negli anni varie formule

che si muovono in diverse direzioni, tutte più o meno efficaci e valide. A livello nazionale vengono seguite, in linea generale, le norme dettate dalla *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento* dell'ICCU, ugualmente utilizzate per l'inserimento dei dati nelle schede di descrizione nel database ManusOnline, sistema sperimentato anche con una sezione dei frammenti rinvenuti a Trento provenienti dal fondo notarile dell'Archivio di Stato.¹⁶ Sulla stessa base, ipotesi più articolate per una catalogazione del frammento sono state avanzate, a livello nazionale, da Elisabetta Caldelli nel progetto svolto sui reperti della Biblioteca Vallicelliana di Roma.¹⁷ Nel contesto internazionale la catalogazione, più o meno dettagliata e analitica a seconda della fattispecie, avviene comunque secondo il criterio di suddividere i dati tra quelli di descrizione materiale (descrizione esterna) e del contenuto (descrizione interna). Per i *disiecta membra*, vista l'esiguità dei dati sopravvissuti, si dovrebbe propendere per una scheda di tipo analitico, cercando di restituire il numero maggiore di informazioni rilevabili sui singoli pezzi.

Dal punto di vista metodologico sono emerse alcune criticità per quel che concerne la descrizione del contenuto, soprattutto di opere non letterarie, inedite o non ancora identificate, come può avvenire ad esempio per trattati tecnico-scientifici e manuali, la cui mera indicazione di *incipit* ed *explicit* sul frammento potrebbe non risultare sufficiente ed esauriente.

Emblematico è poi il caso dei frammenti liturgici, sui quali merita di essere aperta una breve parentesi. I fogli estratti da manoscritti liturgici rappresentano quasi sempre la percentuale più significativa (spesso più della metà) dei frammenti che di norma si conservano e si rinvencono nelle legature dei fondi storici.

¹⁶ Si veda V. Jemolo - M. Morelli (a cura di), *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU), Roma 1990.

¹⁷ Si veda in generale l'introduzione al catalogo di E. Caldelli, *I frammenti della Biblioteca Vallicelliana*.

D'altro canto i libri liturgici sono stati tra i più copiati nel Medioevo, sicuramente tra i più utilizzati, essendo necessari quotidianamente per la celebrazione eucaristica o per l'ufficio divino: l'uso costante si è tradotto in un consumo materiale più rapido e nel conseguente ricambio dei libri troppo usati.

Inoltre, la liturgia è tutt'altro che cristallizzata nel tempo e nello spazio, anzi, la sua continua evoluzione è dettata dall'inserimento di nuove festività nel calendario, di nuove orazioni e musiche, che oltretutto in passato potevano differenziarsi a seconda degli usi delle chiese locali, ovvero essere legate alla tradizione liturgica di uno specifico luogo. La diversità e la mutazione nelle prassi liturgiche – quanto in senso opposto i molteplici tentativi di uniformarle – hanno determinato un frequente aggiornamento dei libri e dunque uno scarto di quelli dal contenuto obsoleto. Per tali motivi, all'interno della scheda di descrizione la definizione del contenuto non può limitarsi a identificare tipologia di libro liturgico (messale, graduale, breviario, antifonario...) testimoniato dal testo sul frammento. In quest'ottica, per una seconda selezione di frammenti rinvenuti a Trento, esclusivamente liturgici e musicali, si è scelto di compilare una scheda di descrizione analitica che valorizzasse in modo particolare proprio il contenuto liturgico, riportando oltre alla tipologia di libro almeno l'*incipit* di ogni formula, orazione, lettura o canto presente, indicando laddove possibile anche un repertorio di riferimento, utile a contestualizzare e localizzare il manoscritto di provenienza e la sua tradizione.¹⁸

Da ultima, va segnalata la riproduzione digitale come forma di valorizzazione ormai ampiamente diffusa e necessaria ad accompagnare la scheda di catalogo, uno strumento che ha aperto nuovi orizzonti, come nel caso citato in introduzione. La digitalizzazione del frammento, laddove possibile senza intervenire in modo invasivo sulla legatura, sopperisce ad alcune problematiche

¹⁸ I frammenti sono catalogati in M. Cova, *Fragmenta Liturgica Tridentina. Censimento e catalogo dei frammenti liturgico-musicali di Trento*, tesi di dottorato, a.a. 2016/2017, Università degli Studi di Trento, Trento 2018.

sostanziali, con sforzi contenuti rispetto a quanto richiesto dalla digitalizzazione di un intero codice. Ad esempio, l'immagine contribuisce ad inquadrare nell'immediato lo stato e il contesto di conservazione del pezzo all'interno della legatura, oltre a facilitare la comprensione dell'aspetto complessivo del frammento, soprattutto nel caso di ritagli dalle forme molto irregolari, le cui sagome sono difficilmente restituibili a parole nella scheda di descrizione se non facendo ricorso ad ampie perifrasi o circonlocuzioni creative. Inoltre, alcune tecniche fotografiche consentono di migliorare la lettura e l'analisi del reperto: un esperimento è stato portato a termine nel progetto sui frammenti trentini in collaborazione con il Laboratorio di Tecniche Fotografiche Avanzate del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, grazie al quale si sono realizzati scatti in altissima risoluzione anche con l'ausilio della luce ultravioletta, che aumenta notevolmente la leggibilità della scrittura o l'identificazione di palinsesti (fig. 5).

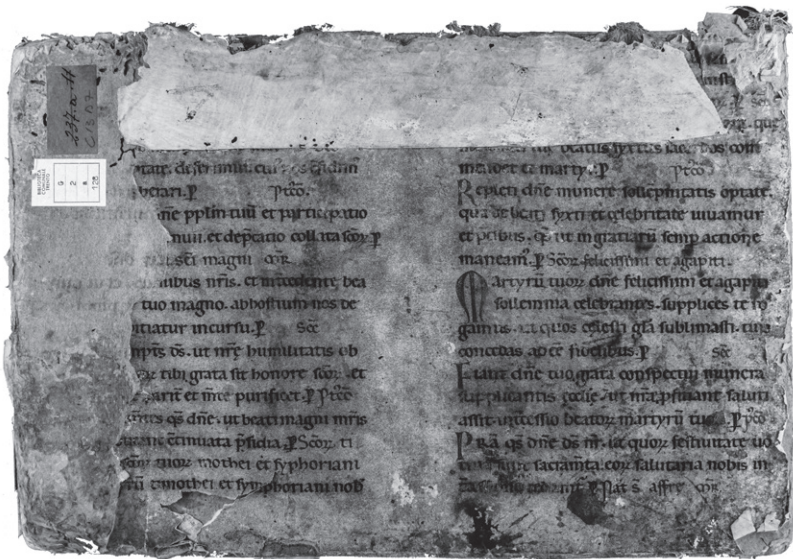


Fig. 5 - Frammento di sacramentario, seconda metà del XII secolo, Trento, Biblioteca comunale, G2a128. Lo scatto fotografico è realizzato con sorgente di luce nello spettro dell'ultravioletto.

La pubblicazione in Rete delle immagini digitali, con relative schede di descrizione, consente poi di affiancare e confrontare i frammenti, aggiornando i database online con eventuali scoperte di nuovi lacerti provenienti da un medesimo codice ma conservati in sedi separate, collegarli tra loro e infine ricostruire virtualmente sezioni di manoscritti perduti. La possibilità di una ricomposizione virtuale permette di introdurre il tema centrale di questo intervento, ovvero l'importanza a più livelli della rete di informazioni che si possono ricavare dai frammenti, in particolare proprio dalla connessione tra i pezzi ritrovati.

In cosa si distingue dunque il valore di queste fonti e quali sono gli apporti esclusivi alla ricerca che possono provenire da questo specifico ambito?

Possiamo anzitutto partire dal considerare il frammento in quanto parte di un intero. In questa prospettiva, ogni singolo reperto è potenzialmente testimone di un manoscritto e ad esso si rapporta: se ciascun frammento è la prova di un libro che è stato copiato e utilizzato, possiamo ampliare notevolmente le nostre conoscenze in fatto di produzione libraria nel Medioevo, in termini sia qualitativi sia quantitativi, nonché di attestazione e diffusione di determinate opere che magari non sembrano trovare altrettanta distribuzione nei codici integri.

Osservare l'insieme dei *disiecta membra* significa infatti gettare uno sguardo in una sorta di 'contenitore' di libri scartati per i motivi enunciati poc'anzi, enucleando quelli che si sono consumati proprio per un uso assiduo o eliminati per inadeguatezza del testo. In entrambi i casi si tratta di testimonianze uniche, che ci dicono molto su quali letture fossero privilegiate, quali quelle superate o proibite, quali i contenuti in continuo aggiornamento. Si tratta di 'negativi' su cui è possibile intravedere le prassi e le scelte di lettura nel corso del Medioevo, specchio dei mutamenti nel gusto e nella cultura, ma anche di quei cambiamenti e accidenti storici che determinarono un'alterazione nella produzione dei libri e nella diffusione dei testi.

L'attenzione si rivolge quindi al contenuto dei frammenti ritrovati. In linea teorica vi può essere rappresentata tutta la produzione medievale: nel corso del censimento a Trento sono stati individuati testi liturgici, trattati e compendi di diritto romano e diritto canonico, di filosofia, di patristica, di esegesi, manuali enciclopedici, di medicina e di astronomia, oltre a opere storiografiche, agiografiche e letterarie. Le lingue attestate sono il latino, in massima parte, poi l'alto tedesco medio, i dialetti dell'area tedesca meridionale, l'ebraico e, in più piccola selezione, le lingue romanze.¹⁹

In buona parte si tratta perlopiù di testi assai noti e di consolidata tradizione, ma talvolta si ha la fortuna di imbattersi nella conservazione di un testo inedito, raro, o in varianti significative dal punto di vista filologico, o ancora di testimoni particolarmente importanti in relazione alla dimensione territoriale locale.

Si prenda l'esempio di due fogli emersi dai frammenti conservati a Trento, usati un tempo come controguardie di un incunabolo della Biblioteca Capitolare dell'Archivio Diocesano Tridentino, segnatura 98 (Niccolò de' Tedeschi, *Super quinque libros Decretalium*, Lione, Johann Siber, 1485-1487), e in seguito staccati per restauro (fig. 6). I lacerti, databili tra la fine del secolo XII e l'inizio del secolo XIII, tramandano stralci del *Roman des romans*, un poema didattico-morale composto nella seconda metà del secolo XII in lingua anglo-normanna. Il testo contenuto si pone come testimone autorevolissimo per questa opera in particolare, sia per altezza cronologica del manufatto che per posizione nello stemma di tradizione dell'opera.²⁰

¹⁹ Si veda M. Cova, *Frammenti di manoscritti medievali nell'Archivio di Stato di Trento*, «Studi trentini. Arte», 92 (2013), pp. 7-38.

²⁰ Cfr. M. Cova - G. Sorice, *Un nuovo testimone inedito del Roman des romans: i frammenti Trento*, *Archivio Diocesano Tridentino, Bib. cap. 98-I e Bib. cap. 98-II*, in D. Mariani - S. Scartozzi - P. Taravacci (a cura di), «Tra chiaro e oscuro». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2019, pp. 113-132.

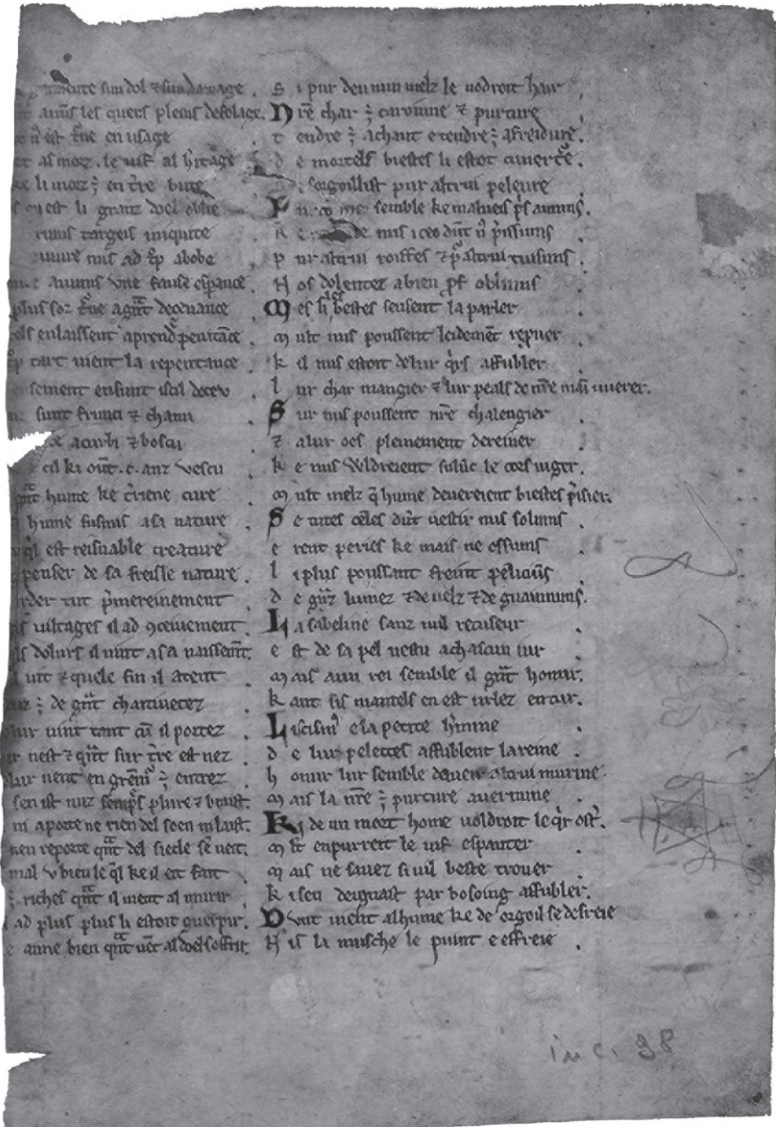


Fig. 6 - Carta estratta da un manoscritto del *Roman des romans*, fine XII - inizio XIII secolo. Sul margine del frammento sono presenti un segno di tabellionato e prove di penna. Trento, Biblioteca Capitolare dell' Archivio Diocesano Tridentino (ADT, Frammenti, Bib. Cap. n. 98-I).

Ancora da un incunabolo appartenuto alla Biblioteca Capitolare, segnatura 86 ½ (contenente una miscellanea di sermoni pastorali) viene una *trouvaille* assolutamente unica nel suo genere: due carte appartenenti ad un manoscritto della *Clavicula Salomonis*, il più celebre trattato medievale di negromanzia, ovvero di evocazione demoniaca, di cui si conoscono pochissime redazioni e solo una di età medievale. I frammenti, datati tra la fine del secolo XIV e l'inizio del successivo, risultano essere ad oggi i più antichi testimoni a noi noti del testo in latino di quest'opera, estratti da un codice realizzato, secondo l'*expertise* paleografica, in un'area non distante da quella trentina.²¹

Ogni reperto, anche isolato, è quindi portatore di ulteriori dati codicologici e paleografici, su cui operare confronti, utili a integrare il repertorio noto di grafie, forme di impaginazione e decorazione, notazioni musicali, ma anche di soluzioni per l'utilizzo del manoscritto, basti pensare alla presenza di tutti quegli elementi accessori di ausilio alla lettura e allo studio, come segni e note marginali, glosse, rubriche. A queste si aggiungono le tracce di uso e possesso del libro, cioè relative alla storia del manoscritto, fondamentali in questo frangente per comprendere le vicende del manufatto dal momento di realizzazione del codice fino al suo riutilizzo nella legatura.

La storia del frammento, ovvero l'origine del manoscritto di provenienza e le sue collocazioni successive, sono gli elementi più complessi da ricostruire nello studio dei *disiecta membra*. Rare sono le circostanze in cui si rinviene una carta su cui è vergata una sottoscrizione del copista o un colophon, che permetterebbero di risalire agilmente ad un luogo di copia e a una datazione.

Se l'analisi paleografica e codicologica possono eventualmente suggerire comunque un determinato luogo di origine, la storia del manoscritto deve invece essere del tutto ricostruita solo affidandosi ad un incrocio di dati diversi e ad un ragionamento

²¹ M. Cova, *Un manuale di negromanzia a Trento: rinvenimento e studio dei più antichi frammenti della Clavicula Salomonis*, «Studi Trentini. Storia», 100 (2021), pp. 149-176.

sulle legature. Trattandosi, come detto, di un procedimento artigianale di legatura povera ed economica, possiamo ipotizzare che la tendenza del legatore fosse quella a fare ricorso a pergamena di scarto a portata di mano, ovvero riciclabile da manoscritti già in suo possesso o al massimo reperibile presso la bottega di un rigattiere in zona.²² Ciò fa supporre, in un primo momento, che i manoscritti che oggi troviamo frammentati fossero già presenti in qualche collezione libraria locale. Non significa necessariamente che il codice originario sia anche stato scritto e prodotto nel medesimo luogo, ma il dato sarebbe sufficiente a collocarlo in loco almeno al momento dello smembramento. Tuttavia, se il frammento rinvenuto è isolato, ovvero non si trovano altri pezzi dello stesso volume, vanno vagliate attentamente diverse possibilità, tra cui quella che un libro che conserva il lacerto medievale sia stato acquisito altrove già rilegato in tal maniera, e che di conseguenza la provenienza del frammento sia affatto altra. In tal caso è indispensabile approfondire la storia del manoscritto, del libro a stampa o del registro che veicola il reperto – e persino dell’intera raccolta o archivio di cui fa parte –, indagandone la formazione e tenendo sempre presente che nel corso del tempo biblioteche e archivi possono scomporsi e ricomporsi, confluire in altri, i libri essere venduti e scambiati, dunque spostarsi.²³

Diversa è la situazione in cui riusciamo a identificare in varie legature, sempre sulla base di confronti paleografici e codicologici, più frammenti dello stesso manoscritto, e dunque a ricompararne sezioni anche minime.

²² In relazione a Trento, interessanti notizie relative al commercio in ambito librario e cartaceo sono raccolte in M. Bellabarba, *Mercanti di libri, librerie, biblioteche e lettori a Trento fra Quattro e Cinquecento: prime note*, in E. Ravelli - M. Hausberger (a cura di), *Incunaboli e cinquecentine del Fondo trentino della Biblioteca comunale di Trento*, Provincia autonoma di Trento - Servizio beni librari e archivistici, Trento 2000, pp. XVII-XXX.

²³ Si veda il caso di alcuni frammenti di origine bresciana rinvenuti nell’Archivio di Stato di Trento in M. Cova, *Cinque nuovi frammenti medievali dell’Archivio di Stato di Trento: sopravvivenze di un Sacramentario-Messale del XII secolo*, «Studi Trentini. Arte», 94 (2015), pp. 7-38.

La connessione tra *diseicta membra* sparsi in un fondo è un indizio forte della presenza del manoscritto originario *in loco* al momento del riciclo, ammesso che risulterebbe assai improbabile che fogli di uno stesso libro finiscano per ritrovarsi affiancati del tutto casualmente in un unico contesto dopo aver percorso per secoli vie autonome su supporti differenti. Indizio ancora più consistente è la presenza di frammenti del medesimo codice sparpagliati addirittura in enti di conservazione diversi nella stessa città o area considerata. Un esempio in tal senso può essere una serie di otto carte rinvenute in tre fondi librari a Trento, tutte provenienti da un sacramentario datato alla metà del secolo X, vergato in scrittura carolina, e così suddivise: un bifoglio nella raccolta dei manoscritti moderni della Biblioteca Comunale di Trento (segnatura BCT1-1608), due bifogli nel fondo delle cinquecentine nella stessa biblioteca (BCT G2c167 e BCT G2c428), un quarto bifoglio nella Biblioteca Capitolare (Ms. 173). La dispersione di questi frammenti a Trento suggerisce la presenza del manufatto in loco, l'analisi del contenuto a confronto con altre fonti conferma poi la sua origine trentina. Il loro rinvenimento, a fianco di altri testimoni simili e coevi, consente di marcare alcuni punti fondamentali: l'identità e la fisionomia dei sacramentari trentini, dotati di una tradizione eucologica propria, rappresentati fino a questo momento dai pochissimi esemplari noti e pervenuti in forma integra; l'ipotesi dell'esistenza di uno *scriptorium* attivo a Trento, legato alla cattedrale, di cui non abbiamo notizia storica certa per l'epoca altomedievale. Quella che va a delinearsi è l'immagine di centro di produzione e di una biblioteca, ovvero una dotazione di libri liturgici, scritti a Trento e destinati alla Chiesa di Trento, usati durante l'alto Medioevo per la celebrazione eucaristica nella basilica di San Vigilio.²⁴

²⁴ Le principali e più antiche fonti della liturgia tridentina sono raccolte in F. Dell'Oro - I. Rogger (a cura di), *Monumenta liturgica ecclesiae Tridentinae saeculo XIII antiquiora*, I-IV, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1983-1988.

In questo caso l'assenza di fonti complete è compensata dall'analisi del processo di frammentazione, dispersione e ricomposizione, che si traducono e sintetizzano in un dato storico fondamentale, diversamente non conoscibile. La ricerca sui *disiecta membra* sopperisce qui alla mancanza di importanti notizie per un determinato luogo e arco cronologico, comprovando l'esistenza di raccolte librerie sino ad ora solo nell'alveo delle ipotesi. In quest'ottica la ricostruzione di un codice, o di parti di esso, a partire dai frammenti, restituisce informazioni di un valore e livello ulteriore, che vanno oltre ciò che riguarda strettamente i reperti in sé.

Di più, tra i libri legati con frammenti dello stesso manoscritto si instaura ed esiste un evidente legame, talvolta invisibile altrimenti, magari per la diversa collocazione che trovano attualmente nelle raccolte o negli archivi.

Un'analisi in questa direzione ha permesso di riconoscere nella biblioteca francescana di San Bernardino a Trento un gruppo di libri a stampa lì conservati che costituivano la prima dotazione del convento degli Osservanti, edificato alla metà del secolo XV. Su alcuni incunaboli della biblioteca è infatti vergata una nota di possesso che fissa la loro pertinenza alla biblioteca di San Bernardino in data 25 giugno 1494, interpretato come sintomo di una qualche organizzazione, o amministrazione, della primigenia raccolta libraria.²⁵ Questi, a loro volta, fanno parte di una serie di volumi impressi nelle cui legature sono presenti diversi lacerti provenienti da due manoscritti medievali, un messale e un antifonario. Se ne deduce che anche questi incunaboli, anche quelli che non recano la nota di possesso, fanno parte del medesimo gruppo attestato alla fine del Quattrocento, ritenendo sensato che le legature in cui sono stati riutilizzati fogli dello stesso manoscritto siano state eseguite nel medesimo momento, o in un breve lasso di tempo successivo. I volumi si identificano quin-

²⁵ Per la storia della raccolta si veda E. Barbieri, *Per una introduzione*, in C. Fedele - A. Gonzo (a cura di), *Incunaboli e cinquecentine della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni librari e archivistici, Trento 2004, pp. LI-XXXIV.

di come un blocco unitario, tra quelli giunti a formare il primo nucleo a stampa della collezione francescana. Ancora, in seguito all'analisi, si ipotizza che i frammenti stessi sarebbero derivati dallo smembramento dei testi liturgici posseduti in precedenza dai francescani, del cui patrimonio librario medievale non vi è per di più altra traccia rimasta.

Molti sono quindi i fenomeni che si possono indagare se consideriamo la vita dei fogli di pergamena nelle fasi di conservazione che seguono il loro riutilizzo, ovvero in quanto componenti materiali, a partire proprio dal riuso nelle legature, su cui mancano ancora studi tipologici, e le circostanze connesse allo scarto su cui, come si è detto, nulla è stato lasciato scritto in passato.

Creando una relazione con i veicoli di supporto, i *disiecta membra* vengono a far parte della storia di quel libro o di quel registro cui sono legati. Su molti reperti sono aggiunte note dei possessori del volume di cui il frammento è coperta o carta di guardia, di frequente relative ai contenuti del volume stesso, altre volte inerenti alla sfera personale e alla dimensione quotidiana dell'autore. Un grande repertorio di tracce scritte, incontrate di frequente nel corso del censimento: sono prove di penna, segni di tabellionato, preghiere, aforismi, rime, brutte copie, calcoli matematici, promemoria, resoconti di fatti notevoli, brevi cronache, disegni, pensieri.

Dai suddetti casi esemplari si può comprendere come l'intersezione e l'accumulo stratigrafico dei dati forniti dalla ricerca sui frammenti renda questi ultimi un punto di contatto all'interno di una complessa rete di rapporti tra i vari patrimoni librari e documentari, permettendo di ricostruire un intreccio che rimanda ad altre storie, che riguardano altri libri, altre raccolte, altri archivi, altre persone.

L'orizzonte può dunque spostarsi, in ultima analisi, da una visione del frammento in funzione del codice intero ad una più ampia, considerando il frammento non solamente come 'frammento di manoscritto', dove è sempre quest'ultimo il punto di arrivo, ma in definitiva come 'frammento di storie'.

NADIA PEDOT

LE PAROLE RUBATE.
TRA MEMORIA E IDENTITÀ DISPERSE

«Molte delle più grandi opere d'arte dell'umanità si sono perse in seguito a furti, atti di vandalismo, furore iconoclasta, distruzione volontaria o accidentale o semplice disgrazia»: ¹ si pensi all'incendio che nella notte del 25 agosto 1992 ha inghiottito la Biblioteca nazionale di Sarajevo con il suo milione e mezzo di libri e i suoi seicento anni di percorsi di convivenza tra musulmani, cattolici, ortodossi, ebrei e atei. Ricordiamo le autobombe del 1993 con le quali Cosa Nostra puntava a danneggiare la Galleria degli Uffizi e il Corridoio vasariano a Firenze il 27 maggio, il Padiglione d'arte contemporanea di via Palestro a Milano il 27 luglio, e il giorno successivo la basilica di San Giovanni in Laterano e la chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma. Per non parlare della furia fondamentalista dei talebani che il 2 marzo 2001 fecero saltare con dinamite e colpi di artiglieria i due Buddha di Bamiyan in Afghanistan: una delle perdite culturali più gravi dopo la seconda guerra mondiale; e si torni, infine, alle drammatiche immagini, mostrate in diretta mondiale, delle fiamme che si portavano via il tetto e la guglia della cattedrale di Notre-Dame de Paris. Era il tardo pomeriggio del 15 aprile 2019.

Questi sono alcuni esempi, recenti ed eclatanti, che hanno mobilitato l'opinione pubblica, anche sulla lunga onda emotiva dei

¹ N. Charney, *Il museo dell'arte perduta*, Johan & Levi, Monza 2019, p. 7.

fatti e del loro racconto, verso una diversa consapevolezza del valore universale del patrimonio culturale che è prima di tutto patrimonio dell'umanità.

Questo contributo non ha alcuna pretesa di esaustività, è solo un mosaico di aspetti cruciali e di questioni irrisolte che impattano sulla conservazione della memoria materiale: si conosce molto della storia e della tecnica dell'arte, ma spesso si ignorano i contesti e le avventure che si scrivono attorno alla sopravvivenza e al recupero delle opere. Solo in anni recenti una visione multidisciplinare, possiamo dire un 'approccio olistico' per soluzioni sistemiche, ha cominciato a trovare cittadinanza anche nelle aule universitarie. Ma la strada, come vedremo, è ancora lunga.

Ho ritenuto opportuno seguire tre filoni tematici. Il primo sarà di carattere generale, una premessa di contesto per sviscerare il significato di 'bene' e per affrontare la questione dei beni culturali da più prospettive; questo servirà anche per seminare dubbi e curiosità, il che è il principale obiettivo non scritto di questa riflessione. Il secondo entrerà più nel dettaglio del concetto di perdita della memoria, 'per caso' o per dolo, con esempi tristemente noti e con un focus sui beni librari, tenendo in considerazione caratteristiche, ossessioni e collezionismo. Il terzo illustrerà brevemente l'attività operativa dei 'Carabinieri dell'Arte', un corpo specializzato dell'Arma di cui lo Stato italiano si è dotato dal 1969, a protezione delle bellezze storiche e musicali, artistiche, architettoniche e archeologiche attraverso interventi di natura investigativa, repressiva e preventiva; una sintetica analisi delle rilevazioni quantitative, offerte dai report del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC), in relazione al patrimonio archivistico librario, restituirà un'idea del volume di oggetti rubati e recuperati e degli affari che annualmente vengono conclusi; la sezione si concluderà con la narrazione della spoliatura della Biblioteca dei Girolamini di Napoli, evento singolare quanto catastrofico che ha segnato la recente storia del nostro Paese, e con alcuni casi portati ad esempio per dimostrare come lo 'smarrimento' o il furto di documenti e libri antichi non

sia solo un problema italiano. Concluderò con un cenno su «The Journal of Cultural Heritage Crime», un progetto editoriale, di cui mi onoro di far parte, che ha l'obiettivo di informare per sollecitare interesse, per stimolare la sensibilità nei confronti della cultura e quindi per incrementare l'attenzione dovuta alla protezione del patrimonio culturale.

La premessa non può che cominciare dalla definizione di 'bene culturale' contenuta nel decreto legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004 (il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*) all'articolo 2, comma 2: «Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà».² Questo è il testo cardine cui la comunità degli umanisti, dei giuristi e di tutti i professionisti che si trovano a lavorare sulla materia e sui materiali, fa riferimento. In quanto beni culturali, se ne studiano la storia e le caratteristiche materiche, stilistiche (grafiche, pittoriche, scultoree ecc.), i contenuti, nel caso di documenti e di libri antichi, che permettono un'attribuzione e la storicizzazione dell'opera. Si analizza lo stato di conservazione, se ne determina il degrado materico cercando le soluzioni di contrasto più appropriate – e al momento disponibili – per eventualmente approntare un restauro il più accurato possibile. Le condizioni di conservazione e la provenienza, lecita e documentata, sono fattori determinanti che incidono sulla desiderabilità dell'opera e quindi sul valore, o meglio sul suo prezzo di mercato.

'Bene', come?

A seconda delle lenti valutative indossate e dell'impiego che se ne fa, il bene culturale si presta ad una pluralità di declinazioni significanti.

² Per il testo completo del decreto si veda il sito <https://www.normattiva.it/>.

Anzitutto il *bene culturale* è tutelato dal diritto attraverso la normativa nazionale e quella comunitaria, e grazie ai trattati e le convenzioni internazionali che disciplinano, ad esempio, la tutela e il diritto d'autore, i criteri di esportazione, le misure di contrasto al traffico illecito e le restituzioni ai Paesi di origine ai quali sono stati sottratti. I documenti contenuti negli archivi, nello specifico, non solo sono beni culturali tutelati ma fungono da tutela ai diritti di tutti: si pensi infatti alla funzione primaria e corrente dei documenti contenuti negli archivi di notai, tribunali, enti locali ecc.

Il bene culturale, inoltre, può assumere anche l'etichetta di *bene posizionale*, il che fa riferimento a tutti quei manufatti e oggetti di cui generalmente usufruiscono coloro che occupano una posizione sociale di prestigio e che quindi rappresentano uno status, comunicando la ricchezza economica e relazionale di chi li possiede.

Strettamente connesso al bene posizionale si colloca il *bene rifugio*, benché diversi studiosi (e player) lo ritengano un concetto superato: in questo caso l'acquisto, più del possesso, è semplicemente un investimento, uno strumento finanziario del mercato globale talvolta utilizzato come garanzia su prestito.

Infine il bene culturale può essere trasformato in *bene ricatto*. L'*artnapping* – associazione delle parole inglesi *art* e *kidnapping* ('sequestro') – consiste, a fronte del furto di opere non vendibili e di inestimabile valore, nella richiesta estorsiva di denaro alle compagnie assicurative sotto la minaccia di danneggiarle o distruggerle: per gli assicuratori risulta più conveniente versare un riscatto per recuperare la refurtiva, piuttosto che rimborsare quanto dovuto ai musei che hanno sottoscritto la polizza.

A seconda dei punti di vista con cui si interpreta e si trasforma il concetto di bene culturale, va da sé che si moltiplichino gli attori e gli scenari in gioco: collezionisti e galleristi, case d'asta e musei, fiere e fondazioni, banche e porti franchi, trust, società offshore e paradisi fiscali, istituzioni e forze di polizia, nazionali e internazionali; e, di conseguenza, le innumerevoli professionalità coinvolte e impiegate. Si pensi all'autentica e all'*expertise* come

ambiti di ricerca applicata – che di quella accademica dovrebbero mutuare il rigore – alla valutazione economica e al conseguente (potenziale) posizionamento sul mercato; oppure alla diplomazia culturale, strumento spesso determinante, più della via giudiziaria, per la risoluzione di complicate restituzioni transnazionali. Va purtroppo sottolineato che talvolta alte competenze tecniche si sono dimostrate tutt'altro che eticamente irreprensibili: il coinvolgimento diretto e funzionale, in operazioni di riciclaggio ed evasione fiscale o nella commissione di crimini ai danni del patrimonio culturale, è una ipotesi ricorsiva, anche se «come sia stato concordato il prezzo, da chi sia stato pagato e a chi, quali mediatori o società di facciata in paradisi fiscali siano stati coinvolti, di norma non è dato sapere».³

In conclusione la scrittura, intesa come bene culturale, che sia documento o libro, in archivio o in biblioteca, non è 'solo' identità e memoria, non è 'solo' un fatto culturale e storico ma è una questione sociale, economica, giuridica, politica e diplomatica.

La perdita della memoria: 'per caso' o per dolo

Tra le principali cause 'per caso' – definizione e virgolette sono connotate da sarcasmo misto a profonda e quasi rassegnata amarezza – che determinano il danneggiamento, parziale o totale, del patrimonio culturale possiamo annoverare gli eventi naturali: terremoti, nubifragi, alluvioni e frane; dunque tutto ciò che rientra nel rischio sismico e nel rischio idrogeologico, dai quali il nostro Paese è ampiamente interessato, e che vanno a sommarsi agli effetti del cambiamento climatico.

Nell'immaginario collettivo recente, il termine 'terremoto' evoca i sismi che si sono verificati tra l'estate del 2016 e il gennaio 2017 e che hanno interessato il Centro Italia, quello del 6 aprile 2009 che ha danneggiato gravemente il tessuto artistico

³ S. Kolderhoff - T. Timm, *Art & Crime. Furti, plagi e misfatti nella storia dell'arte*, 24 ORE Cultura, Milano 2020, p. 10.

e architettonico dell'Aquila e quello del 26 settembre 1997 che colpì l'Umbria e le Marche e causò il crollo di una volta della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi.

Eppure, secondo le rilevazioni della RSN – la Rete sismica nazionale dell'INGV (Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia) – in Italia nel 2021 si è verificato un terremoto quasi ogni 30 minuti, circa 44 scosse al giorno, per un totale di 16.095 eventi. Sono numeri, questi, che dovrebbero chiamare in causa, nell'ordinario e non solo nell'emergenza, istituzioni e cittadini circa le misure di prevenzione in atto in un Paese con un'alta reattività sismica come il nostro: benché l'attività nel 2021 sia risultata di poco inferiore al 2020 e stabile dal 2019, i danni ingentissimi del triennio precedente⁴ sono ancora una ferita aperta per le popolazioni coinvolte e per il patrimonio culturale danneggiato o andato distrutto.

Il rapporto 2018 dell'ISPRA (Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale) sul dissesto idrogeologico in Italia⁵ contiene anche una stima dei beni culturali a rischio frane e alluvioni:

L'Italia è uno straordinario museo all'aperto con 53 siti UNESCO⁶ e oltre 200.000 beni architettonici, monumentali e archeologici. I Beni Culturali potenzialmente soggetti a fenomeni franosi sono 11.712 nelle aree a pericolosità elevata e molto elevata; raggiungono complessivamente 37.847 unità se si considerano anche quelli ubicati in aree a minore pericolosità. I monumenti a rischio alluvioni sono 31.137 nello

⁴ Nel 2018 si sono registrati 23.180 eventi, circa 44.000 nel 2017 e durante l'*annus horribilis* 2016 le scosse sono state 53.000. Per una panoramica dei dati si rimanda a: <https://ingvterremoti.com/2022/01/13/speciale-2021-un-anno-di-terremoti/>.

⁵ ISPRA - Sistema Nazionale per la Protezione dell'Ambiente, *Dissesto idrogeologico in Italia: pericolosità e indicatori di rischio. Edizione 2018* (rapporto 287/2018); il testo completo del rapporto è disponibile all'indirizzo: https://www.isprambiente.gov.it/files2018/pubblicazioni/rapporti/rapporto-dissesto-idrogeologico/Rapporto_Dissesto_Idrogeologico_ISPRA_287_2018_Web.pdf

⁶ Il numero dei siti italiani inclusi dall'UNESCO nella Lista del Patrimonio Mondiale è nel frattempo salito a 58 (si veda il dettaglio alla pagina: <https://www.unesco.it/it/ItaliaNellUnesco/Detail/188>).

scenario a pericolosità media e raggiungono i 39.426 in quello a scarsa probabilità di accadimento o relativo a eventi estremi. Per la salvaguardia dei Beni Culturali, è importante valutare anche lo scenario meno probabile, tenuto conto che, in caso di evento, i danni prodotti al patrimonio culturale sarebbero inestimabili e irreversibili.⁷

Dobbiamo dunque fare i conti con la morfologia del nostro Paese e, se idealmente provassimo a sovrapporre le cartine dell'Italia che evidenziano la distribuzione dei beni culturali a rischio frane e a rischio alluvioni, ci renderemmo conto che nessun territorio è immune da pericoli.

L'alluvione che più di altre è rimasta nella memoria collettiva italiana è senz'altro quella di Firenze, quando, nelle prime ore del 4 novembre 1966, l'Arno straripò in più punti allagando la città in meno di dodici ore con 80 milioni di metri cubi di acqua.

⁷ Dall'*executive summary* del rapporto 287/2018, disponibile all'indirizzo: https://www.isprambiente.gov.it/files2018/pubblicazioni/rapporti/Executive_summary_Rapporto_Dissesto_Idrogeologico_ISPRA_287_2018.pdf. Secondo gli ultimi dati disponibili, contenuti nel *Rapporto sulle condizioni di pericolosità da alluvione in Italia e indicatori di rischio associati* (rapporto 353/2021), sono 16.025 i beni culturali, pari al 7,8% dei beni culturali sul territorio nazionale, esposti ad una elevata probabilità di alluvioni o scenari di eventi estremi; 33.887, pari al 16,5%, quelli esposti ad una media probabilità; 49.903, pari al 24,3%, quelli esposti ad una bassa probabilità. «Le Regioni Veneto, Friuli-Venezia Giulia, Liguria ed Emilia-Romagna hanno percentuali di beni culturali esposti a rischio di alluvione superiori ai valori calcolati alla scala nazionale per tutti gli scenari di pericolosità» (p. 148). Uno dei dati più sconcertanti emerso è che «la Provincia di Ferrara in Emilia-Romagna, ha una percentuale di beni culturali esposti a rischio di alluvione in caso di scenario di pericolosità media (MPH) e bassa (LPH) molto vicina al 100% dei beni culturali presenti sul relativo territorio. [...] Percentuali simili a Ferrara si registrano in Veneto nella Provincia di Rovigo con riferimento allo scenario di bassa (LPH) probabilità di alluvione. Sempre in Veneto la Provincia di Venezia presenta percentuali di beni culturali esposti superiori al 60% del totale per tutti gli scenari di probabilità» (p. 151). Il rapporto 353/2021, pubblicato a ottobre 2021, è disponibile all'indirizzo: https://www.isprambiente.gov.it/files2021/pubblicazioni/rapporti/rapporto_alluvioni_ispra_353_16_11_2021_rev2.pdf. L'edizione 2021 del rapporto *Dissesto idrogeologico in Italia* (rapporto 356/2021) è disponibile all'indirizzo: https://www.isprambiente.gov.it/files2022/pubblicazioni/rapporti/rapporto_dissesto_idrogeologico_italia_ispra_356_2021_finale_web.pdf.

Il fiume entrò in città travolgendo ogni cosa: case, negozi, monumenti. L'acqua arrivò fino a quasi cinque metri d'altezza e danneggiò il Cristo di Cimabue a Santa Croce, travolse le porte del Battistero, copri di fango i preziosi volumi della Biblioteca Nazionale. Furono almeno 1500 le opere d'arte danneggiate, oltre un milione i volumi sommersi, 30 mila le auto travolte, 18 mila le famiglie alluvionate e quattromila quelle rimaste senza un'abitazione: 35 i morti, 17 in città e 18 nella provincia.⁸

Si calano nel buio della melma per amore di libri e di Firenze, titolò il «Corriere della Sera» nei giorni concitati che seguirono. «Giovani e stranieri fanno catena per strappare al fango opere preziose – Duecento volontari alla Biblioteca Nazionale – L'esperimento degli essiccatoi agricoli – Le drammatiche condizioni dell'Archivio di Stato e del Gabinetto Vieusseux – Gravisimi danni alle case editrici e alle librerie del centro – Occorrono carta assorbente, velina e borotalco, ma soprattutto braccia, per arrestare la muffa»: questi furono i sottotitoli, che restituiscono vividamente la tragicità dell'evento e l'ondata emotiva senza precedenti che innescò una immediata disponibilità di volontari da tutta Italia e dall'estero.

«Con gli altri ragazzi facevamo una catena umana per tirare via dal fango i libri antichi. Il primo li raccattava da terra, dagli scaffali crollati a terra, l'ultimo li metteva al sole ad asciugare. Poi li portavamo alla Centrale termica della stazione, dove si iniziava a pulirli. Un lavoro metodico, con bisturi e carta assorbente», ha raccontato Salvatore Tomarchio, uno degli 'angeli del fango' accorso a Firenze da Catania: «250.000 volumi che occupavano sei chilometri di palchetti nei sotterranei di Palazzo Strozzi il 4 novembre del 1966 erano stati completamente sommersi dall'Arno». «All'inizio sperimentavamo: nessuno aveva mai dovuto togliere nafta e fango dai volumi antichi. Ricordo

⁸ Presentazione del reportage *Firenze 1966* pubblicato il 4 novembre 2016, in occasione del cinquantésimo anniversario dell'alluvione di Firenze, sul sito Internet del «Corriere della Sera» (<https://www.corriere.it/reportages/cronache/2016/alluvione-firenze/>).

ancora che ogni tanto sentivamo un'esplosione: era qualcuno che stava provando a fare una colla e sbagliava i componenti. Da quei tentativi però sono nati i migliori restauratori di libri del mondo»: è questa la testimonianza di Susan Glasspool che lavorò al restauro dei libri conservati al Gabinetto Vieusseux, anche dopo la fine dell'emergenza.⁹

Il 28 giugno 2017, Marcello Brugioni (geologo e dirigente dell'Area pianificazione e tutela dal rischio idrogeologico dell'Autorità di bacino del fiume Arno) tenne una relazione dal titolo *Firenze 1966-2017* in occasione del convegno *La Cultura da salvare: beni culturali e rischi naturali. La Mappa e il Piano nazionale degli interventi*, organizzato a Roma dalla struttura di missione Italia Sicura della Presidenza del consiglio dei ministri in collaborazione con l'allora ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo (dal 26 febbraio 2021 rinominato ministero della Cultura) e l'ISPRA.¹⁰ L'intervento, fra i molti altri aspetti evidenziati, propose una stima parziale dei costi del restauro, data l'impossibilità di quantificare economicamente la perdita del patrimonio culturale. Prendendo in esame i documenti storici dell'Archivio di Stato, che all'epoca si trovava al piano terra degli Uffici e del quale furono alluvionati circa 6 chilometri di filze – due terzi dei quali finora restaurati –, Brugioni considerò sette filze al metro con un costo attuale di circa 900 euro a filza e poté calcolare il costo del restauro intorno a 37,8 milioni di euro. Il restauro dei 24 chilometri di scaffalatura dei Fondi Antichi della Biblioteca Nazionale si aggira intorno ai 137 milioni di euro.

⁹ L'intervista a Salvatore Tomarchio è stata raccolta da Federica Seneghini mentre quella a Susan Glasspool da Elena Tebano; entrambe sono contenute nel reportage citato alla nota precedente.

¹⁰ Per la presentazione *Firenze 1966-2017* si rimanda a: https://www.isprambiente.gov.it/files2017/notizie/Brugioni_Conv_Beni_culturali_rischi_naturali_28_06_2017.pdf. Per i contenuti dell'intero convegno si rimanda a: <https://www.isprambiente.gov.it/it/events/presentazioni/presentazioni-la-cultura-da-salvare>.

Abbiamo imparato la ‘lezione’? Forse no: «Firenze, a 52 anni dall’alluvione il patrimonio artistico non è completamente al sicuro: “Servono prevenzione e più fondi”» è il titolo di un articolo di Marco Ferri pubblicato su «Ilfattoquotidiano.it» il 4 novembre 2018.¹¹

Gli eventi sismici più recenti e devastanti, denominati dall’INGV «sequenza sismica Amatrice-Norcia-Visso», sono senz’altro quelli che hanno interessato il Centro Italia tra l’agosto 2016 e il gennaio 2017 a più riprese.¹² Il bilancio sarà di quattro regioni colpite, Abruzzo, Lazio, Marche e Umbria, dieci province e 138 comuni per una estensione di circa 8000 chilometri quadrati. Le vittime furono 299.

Attorno al recupero e alla messa in sicurezza del patrimonio culturale mobile furono attivate squadre composte da personale MiBACT (MiC dal febbraio 2021), vigili del fuoco, carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale e volontari della protezione civile. Ben 118 volontari della protezione civile per i beni culturali di Legambiente furono reclutati per la specifica formazione nel settore e sono diventati restauratori, architetti, storici dell’arte, guide turistiche e naturalistiche, operatori museali, ricercatori universitari, laureati e laureandi in restauro, beni culturali e discipline storico-artistiche. Le fasi degli interventi, la sintesi delle operazioni e il dettaglio delle opere recuperate, imballate e movimentate da

¹¹ L’articolo è disponibile all’indirizzo: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/11/04/firenze-a-52-anni-dallalluvione-il-patrimonio-artistico-non-e-completamente-al-sicuro-servono-prevenzione-e-piu-fondi/4740705/>.

¹² Alle ore 3:36 del 24 agosto 2016 si registra una scossa di magnitudo 6.0 con epicentro situato lungo la valle del Tronto, tra i comuni di Accumoli (Rieti) e Arquata del Tronto (Ascoli Piceno); il 26 ottobre 2016 altre due potenti repliche con epicentri sul confine umbro-marchigiano, tra i comuni della provincia di Macerata di Visso, Ussita e Castelsantangelo sul Nera; è del 30 ottobre 2016 la scossa più forte – di magnitudo momento 6.5 – con epicentro tra i comuni di Norcia e Preci, in provincia di Perugia; infine il 18 gennaio 2017 si verifica una nuova sequenza di quattro scosse di magnitudo superiore a 5 con epicentri localizzati tra i comuni aquilani di Montereale, Capitignano e Cagnano Amiterno.

Legambiente sono documentati in due report relativi alle attività di salvaguardia dei beni culturali dei periodi 7 novembre - 24 dicembre 2016 e 9 gennaio - 14 giugno 2017.¹³ Al 3 aprile 2018, secondo i dati diffusi dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche, risultavano recuperati 10.418 beni mobili storico-artistici e archeologici, 2283 milioni di beni archivistici e 4109 volumi, oltre a più di 10.000 i pezzi movimentati.¹⁴

Tra le cause della perdita di memoria per dolo rientrano invece tutti gli eventi antropici come guerre e terrorismo, furti e criminalità organizzata, iconoclastia e saccheggi, censura e roghi, e che molto spesso possono verificarsi anche in concomitanza.¹⁵ In questa sede non è possibile sviscerare nel dettaglio ogni scenario ma basterà fare solo un accenno a due roghi molto famosi nella storia. Il primo è quello che ha visto protagonista Girolamo Savonarola, il predicatore domenicano che il 7 febbraio 1497 a Firenze bruciò libri e quadri. Sappiamo come il 13 maggio dello stesso anno Savonarola venne scomunicato da papa Alessandro VI e il 23 maggio 1498 fu impiccato e bruciato in piazza della Signoria affinché il suo corpo non potesse diventare reliquia e oggetto di culto. Il secondo esempio è quello dei cosiddetti *Bücherverbrennungen*, roghi organizzati tra marzo e ottobre 1933 dalle autorità della Germania nazista; il più celebre fu quello di Berlino nella notte del 10 maggio, organizzato dagli studenti tedeschi infervorati dalla propaganda nazista che stigmatizzava gli intellettuali, in particolar modo quelli ebrei o di sinistra. Più di 20.000 volumi furono gettati dentro un unico falò.

¹³ Entrambi i documenti sono consultabili all'indirizzo: <http://osservatorio-sisma.it/messa-in-sicurezza-opere-primi-report-volontari/>.

¹⁴ SABAP, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche: <https://sabapmarche.beniculturali.it/inspired-by-clouds/>.

¹⁵ Per una panoramica di approfondimento si rimanda a *Beni culturali e conflitti armati, catastrofi naturali e disastri ambientali. Le sfide e i progetti tra guerra, terrorismo, genocidi, criminalità organizzata*, gli atti del convegno tenutosi a Roma, presso il Consiglio Nazionale delle Ricerche, il 15 novembre 2013. La pubblicazione è a cura di S. Chiodi e G.C. Fedeli: <https://www.iliesi.cnr.it/publicazioni/Ricerche-04-Chiodi-Fedeli.pdf>.

I libri antichi e la folle arte di collezionarli

Il libro antico è l'oggetto del desiderio di collezionisti, studiosi e appassionati, bibliofili e bibliomani, nonché 'materiale da lavoro' per falsari e truffatori, improvvisati e professionisti: è un documento grafico che attrae molto e tanti per il valore concettuale e materiale che rappresenta. Non solo è testimonianza storica – talvolta unica o discretamente limitata – di informazioni testuali ma è campione di quelle componenti strutturali ed estetiche che, mutando, hanno attraversato i secoli e che hanno determinato l'evoluzione di questo affascinante manufatto.¹⁶ Ogni coperta, ogni legatura, ogni cucitura, ogni doratura, ogni miniatura «è espressione di un contesto culturale, sia intellettuale sia artigianale, di una società e di un momento storico. Ogni elemento era parte di un progetto che partiva da un autore o da un committente e si sviluppava a seconda dell'uso, del pubblico a cui era destinato, del testo scelto ma anche dei materiali a disposizione, della concorrenza, delle mode, degli strumenti di pubblicità e propaganda. [...] ogni manoscritto è un unicum, e [...] rispetto alla produzione libraria di oggi, i libri a stampa fino al XIX sono di certo un numero inferiore».¹⁷ La sua desiderabilità è strettamente connessa al concetto di antichità, alla percezione che, nonostante il trascorrere delle stagioni e dei secoli, il libro antico abbia il potere di rinnovare la memoria degli uomini, del pensiero e degli avvenimenti e che possa restituirli ancora vivi e presenti. A ciò si sommano i concetti di rarità e pregio che non si limitano alla quantità di esemplari in circolazione, ma includono l'esclusività del privilegio di stabilire un ideale rapporto con chi – autore,

¹⁶ M.L. Di Franco, *La formazione del conservatore restauratore di beni librari*, in M.C. Misiti (a cura di), *Collezionismo, restauro e antiquariato librario. Convegno internazionale di studi e aggiornamento professionale per librai antiquari, bibliofili, bibliotecari conservatori, collezionisti e amatori di libri*, Bonnard, Milano 2003, p. 166.

¹⁷ A. Paolini, *Per libri e per scritture. Una passeggiata nella storia*, Editrice Bibliografica, Milano 2012 (Conoscere la biblioteca, 9), pp. 162-163.

editore, curatore e chiosatori, ma anche illustratori, tipografo, legatore, librai e possessori – ha maneggiato quell’oggetto,¹⁸ ne ha determinato la sua vita e permesso la sua sopravvivenza perché «da sempre è attraverso la scrittura che si decide cosa tramandare e cosa dimenticare. È l’oblio della memoria, così viene definito da antropologi e storici, per il quale possiamo cancellare o distruggere, casualmente o con intenzione, ciò che è scritto».¹⁹

Secondo le leggi di mercato, e quindi attraverso il microscopio del vil denaro, i volumi più interessanti, in termini molto generali, sono i libri antichi con copertine e dorsi originali e completi, ovvero senza fogli mancanti; sono ricercate le raccolte tematiche più delle singole opere, i testi di carattere scientifico o quelli trainati dalla ‘moda’ del momento, i tomi del Cinque-Seicento più di quelli del Settecento. Ma la verità è che «il mondo della bibliomania è un inferno delizioso e ineshausto; nessuna mappa lo potrà mai abbracciare, perché inesauribili sono i libri nella biblioteca di Babele»,²⁰ per cui le leggi di mercato possono saltare. Il bibliofilo colleziona, eventualmente accumula; il bibliomane si pone invece su un altro livello, quello maniacale che rappresenta il confine o talvolta il varco per commettere un reato pur di possedere quel libro e non un altro: la passione scivola nel fanatismo, alla ricerca di un volume scomparso, di un titolo ritirato dal mercato o di una prima edizione rarissima, e scatena la caccia a libri proibiti o proibitivi. Nella dimensione più ideale e intima «raccogliere libri significa dare inizio a una storia sentimentale. Nel mettere insieme una biblioteca, per quanto piccola, tentiamo – ammette Vincenzo Campo, docente ed editore palermitano – di costruire una relazione affettiva».²¹ Affettiva e talvolta pericolosa.

¹⁸ G. Montecchi, *Il libro antico, raro e di pregio nell’età della comunicazione*, in M.C. Misiti (a cura di), *Collezionismo, restauro e antiquariato librario*, p. 4.

¹⁹ A. Paolini, *Per libri e per scritture*, p. 10.

²⁰ L. Mascheroni, *Scegliere i libri è un’arte, collezionarli una follia. Ritratti d’autore dei peggiori bibliofili d’Italia*, Biblohaus, Macerata 2012, p. 8.

²¹ Ivi, p. 43.

I 'Carabinieri dell'Arte'

Il 3 maggio 1969 il comando generale dell'Arma dei Carabinieri costituì il Nucleo Tutela Patrimonio Artistico, d'intesa con il ministero della Pubblica Istruzione. L'Italia fu la prima nazione al mondo a dotarsi di un organismo di polizia specializzato e anticipò di un anno la raccomandazione della Conferenza generale dell'UNESCO che a Parigi avrebbe indicato agli Stati aderenti l'opportunità di adottare varie misure – tra cui la costituzione di servizi preposti – volte a impedire l'acquisizione di beni illecitamente esportati e a favorire il recupero di quelli trafugati.

Il 20 settembre 1971 il comando generale stabilì l'elevazione del reparto al rango di comando di Corpo, riconfigurato poi in Reparto operativo, e lo articolò nelle sezioni Archeologia, Antiquariato, Falsificazione e arte contemporanea. Il 5 marzo 1992 il comando passò alle dipendenze funzionali dell'allora ministero per i Beni culturali e ambientali, funzioni e compiti vennero formalizzati, e l'organismo assunse la denominazione di Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Artistico, mantenuta fino al 2001, quando venne sostituita con il nome attuale: Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC).

Il Comando TPC svolge funzioni di polo informativo e di analisi, a favore anche delle altre forze di polizia. Sul territorio è presente con un reparto operativo a Roma, cui sono assegnati compiti di coordinamento investigativo in ambito nazionale e internazionale, con sedici nuclei che hanno competenza territoriale su una o due regioni, e con una sezione per la Sicilia orientale. La banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti è lo strumento informatico di ausilio alle indagini di polizia giudiziaria più grande a livello mondiale nello specifico settore, e contiene informazioni sui beni da ricercare, di provenienza italiana ed estera. L'attività operativa dei 'Carabinieri dell'Arte' si diversifica in azioni di prevenzione e di controllo attraverso verifiche sulla sicurezza in musei, biblioteche e archivi, monitoraggi in aree archeologiche e in aree tutelate da vincoli paesaggistici e monumentali, controlli su esercizi antiqua-

riali e commerciali, mercati e fiere, e infine l'uso e l'aggiornamento dell'archivio digitale. L'attività repressiva si articola in arresti, perquisizioni, sanzioni e denunce; sotto l'azione di recupero rientrano tutti i beni e i falsi sequestrati e gli scavi clandestini rilevati.

Secondo il report dell'attività operativa 2019 – un'analisi di bilancio redatta annualmente dal Comando TPC che riepiloga dal punto di vista quantitativo e qualitativo il lavoro svolto e i beni trafugati e recuperati –, sono stati 438 gli oggetti rubati di natura librario-archivistica a fronte degli 852.616 rinvenuti.²² I dati del 2019, confrontati con le risultanze del 2018, confermano il trend di riduzione dei furti: negli archivi pubblici, privati ed ecclesiastici si registra un -50% (8 nel 2019 contro i 16 del 2018), nelle biblioteche pubbliche, private ed ecclesiastiche un -42,8% (12 nel 2019 contro i 21 nel 2018).²³ La valutazione dei dati, per quanto positivi, deve sempre tenere in considerazione che i numeri sono istantanee di ciò che è emerso e di ciò che si è concluso in quell'anno solare: molto spesso i reati connessi ai recuperi sono stati commessi diversi anni, talvolta decenni prima, le indagini sono complesse, necessitano di collaborazioni e riscontri che si protraggono nel tempo e ciò di cui si dà conto può rappresentare solo la punta dell'iceberg.²⁴

²² Di quelli, 850.172 sono riconducibili ad un unico evento di sequestro riguardante lo spostamento illecito di beni archivistici da un palazzo vincolato di Napoli; Comando TPC, *Attività operativa 2019*, p. 12. Tutti i report annuali sono disponibili al link: <http://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/publicazioni>.

²³ Nel corso del 2020 i beni librari e archivistici recuperati sono stati 472.731. Si conferma il trend decrescente degli episodi di furti di beni culturali, un fenomeno in costante diminuzione dal 2012, interrotto solo con una ripresa nel 2018. Si mantengono stabili a 8 i furti registrati in archivi pubblici, privati ed ecclesiastici, dimezzati a 6 quelli in biblioteche pubbliche, private ed ecclesiastiche. Gli oggetti trafugati di natura librario-archivistica dai 438 del 2019 sono passati a 2743 nel 2020; di questi, 943 sono stati asportati da un archivio privato e 142 da una libreria comunale.

²⁴ N. Pedot, *L'Attività Operativa del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale: un focus sui furti e i recuperi di beni librari e archivistici*, «The Journal of Cultural Heritage Crime», 5 giugno 2019 (<https://www.journalhc.com>).

In particolare, «quella dei furti nel settore dei libri, documenti antichi e beni archivistici di rilevante interesse storico-culturale, perpetrati in danno di istituti, enti e biblioteche pubbliche e private, è una piaga purtroppo sempre aperta. Peraltro, il più delle volte gli ammanchi sono ignorati dagli stessi istituti a causa: della parziale ed incompleta catalogazione dei testi che impedisce di prendere cognizione immediatamente del reato; della estrema facilità di trasporto, occultamento e parcellizzazione dei beni sottratti, nonché della difficoltà di riscontro che incontrano gli Enti». ²⁵ Infatti, non sono isolati, purtroppo, i casi di sequestro di libri e documenti d'archivio il cui ammanco non era nemmeno stato ravvisato: per questo spesso la quantità di beni recuperati supera quella degli oggetti denunciati come rubati. ²⁶

Quali sono i fattori più comuni che mettono in pericolo il patrimonio archivistico-librario o le caratteristiche che 'agevolano' i crimini contro di esso? Senz'altro l'ignoranza rispetto ai beni posseduti, dovuta alla parziale o incompleta catalogazione dei testi, ha un peso importante sia sulle misure di prevenzione e tutela sia sulla tempistica di denuncia e attivazione delle indagini. A ciò si deve sommare l'estrema facilità di trasporto, occultamento e parcellizzazione dei beni sottratti ²⁷ che rende il patrimonio archivistico e librario estremamente fragile, esposto ed appetibile anche a causa di una legislazione non armonizzata a livello internazionale e finora poco severa e non incisiva sul piano nazionale da costituire un deterrente che produca un'inversione di tendenza. ²⁸

com/2019/06/05/lattivita-operativa-del-comando-carabinieri-tutela-patrimonio-culturale-un-focus-sui-furti-e-i-recuperi-di-beni-librari-e-archivistici/).

²⁵ Comando TPC, *Attività operativa 2010*, p. 15.

²⁶ Comando TPC, *Attività operativa 2018*, p. 7.

²⁷ M. Mossa, *L'Arma contro il furto*, «IBC», 20 (2012), fasc. 4 (<http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-201204/xw-201204-a0003/>).

²⁸ Il 3 marzo 2022 sono state approvate all'unanimità e in via definitiva dal Parlamento le nuove *Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale*. Il provvedimento, che ricalca il disegno di legge d'iniziativa dei

Altri fattori ‘incentivanti’ sono la buona remunerabilità che il commercio di oggetti d’arte, provento di attività illecite, può garantire e i bassi standard richiesti dalla documentazione sulla provenienza degli oggetti che rendono piuttosto accidentato il percorso per (in)seguire le varie compravendite e risalire così agli autori dei reati. Infine la semplicità di attraversamento delle frontiere, la velocità di movimento delle merci e la mancanza di controlli efficaci sulla provenienza dei beni d’arte – verifiche peraltro talvolta disattese anche da parte dei musei e più spesso dai privati collezionisti – finiscono per aggravare una ferita aperta.²⁹

Nonostante il quadro d’insieme sia estremamente complesso, stratificato e non d’immediata risoluzione, negli ultimi anni si è comunque arrivati ad alcune soluzioni interessanti rispetto a determinati problemi. Si è intensificato, per esempio, il dibatti-

deputati Andrea Orlando e Dario Franceschini depositato nella precedente legislatura, introduce nel codice penale un titolo specifico per i delitti contro il patrimonio culturale ed è composto da 17 nuovi articoli che prevedono pene più severe – rispetto a quelle per i corrispondenti delitti semplici – per il furto, l’appropriazione indebita, la ricettazione, il riciclaggio e l’autoriciclaggio e il danneggiamento di beni culturali. Sono punite le condotte di illecito impiego, importazione ed esportazione di beni culturali e la contraffazione, ed è prevista l’applicazione di un’aggravante per qualsiasi reato che, avendo ad oggetto beni culturali o paesaggistici, provochi un danno di rilevante gravità. Il provvedimento consente inoltre agli ufficiali di polizia giudiziaria, degli organismi specializzati nel settore dei beni culturali, di svolgere attività sotto copertura per contrastare il traffico illecito di opere d’arte. La riforma, che si attendeva dal 2018, segue di alcuni mesi la ratifica e l’esecuzione della Convenzione del Consiglio d’Europa sottoscritta a Nicosia il 17 maggio 2017 il cui scopo è, secondo l’articolo 1, «prevenire e combattere la distruzione, il danneggiamento e la tratta di beni culturali, rendendo reati determinati comportamenti; rafforzare l’attività di prevenzione e la reazione del sistema di giustizia penale a tutti i reati relativi ai beni culturali; promuovere la cooperazione nazionale e internazionale nella lotta contro i reati relativi ai beni culturali; e proteggere in questo modo i beni culturali». Per un maggiore dettaglio si rimanda a: <https://temi.camera.it/leg18/provvedimento/reati-contro-il-patrimonio-culturale.html>.

²⁹ MiBACT - ICOM - Comando Carabinieri TPC, *La sicurezza anticriminale nei musei*, De Luca Editori d’Arte, Roma 2015, pp. 21-22 ([https://storico.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/feed/pdf/Volume%20\(ITA\)-imported-57801.pdf](https://storico.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/feed/pdf/Volume%20(ITA)-imported-57801.pdf)).

to internazionale in materia di colonialismo culturale e decolonizzazione museale: prestigiosi enti europei e americani, come il Musée du Quai Branly di Parigi, il Grassimuseum di Lipsia, il Nationaal Museum van Wereldculturen dei Paesi Bassi, il Metropolitan Museum di New York e la National Gallery of Art di Washington, sono passati dal confronto ai fatti e hanno disposto importanti restituzioni – questione che non si sarebbe nemmeno presa in considerazione fino a una decina di anni fa – ai Paesi vittime di saccheggio coloniale. Che sia questo il tempo anche per un cambio della coscienza globale verso la prevenzione e il contrasto ai crimini contro il patrimonio culturale?

Il sacco della Biblioteca dei Girolamini

La Biblioteca statale oratoriana dei Girolamini di Napoli è una monumentale biblioteca storica specializzata in teologia cristiana, filosofia, Chiesa cristiana in Europa, storia della Chiesa, musica sacra e storia generale dell'Europa. Aperta al pubblico dal 1586, la biblioteca è una delle più ricche del Mezzogiorno e la più antica tra quelle napoletane, a lungo frequentata dal filosofo, giurista e storico Giambattista Vico (1688-1744). È costituita da quattro sale settecentesche – la più maestosa e celebre è proprio quella intitolata a Vico³⁰ – e due moderne.

Vanta(va) un patrimonio librario di circa 159.700 unità tra volumi ed opuscoli: 137 stampati musicali, 5000 edizioni del Cinquecento, 120 incunaboli, 10.000 edizioni rare e di pregio, 485 periodici e una quantità non ancora determinata di microfilm e ritratti. Il 1° giugno 2011 rappresenta per questo 'luogo di culto culturale' il giorno di non ritorno: la Congregazione dell'Oratorio, alla quale erano affidati il Monumento Nazionale e la Biblio-

³⁰ «La bellezza universalmente riconosciuta di questa sala rende quasi più dolorose le ferite inferte al suo patrimonio librario e i danni inferti alla devastazione», Mauro Giancaspro nella veste di consulente tecnico della Procura, sentenza n. 1281/14, p. 30.

teca Statale, con l'*imprimatur* ministeriale firmato da Maurizio Fallace, nominò Marino Massimo De Caro direttore della biblioteca, senza che questi possedesse adeguati titoli. Costui risultava anche coinvolto in alcuni episodi controversi nel mondo del libro antico, come la vendita, nel 2005, di una copia contraffatta del *Sidereus Nuncius*, un breve trattato di astronomia di Galileo Galilei del 1610 e una sorta di Santo Graal dei bibliofili, a un antiquario di New York. De Caro la produsse in cinque esemplari, come ebbe poi a confessare alle forze di polizia italiane diversi anni più tardi, con i quali riuscì a ingannare e a mettere in ridicolo una parte di quella autorevole comunità accademica internazionale, da Harvard a Berlino, che ne aveva dichiarato l'autenticità.

Negli stessi anni venne accusato di ricettazione per la vendita dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, un incunabolo manuziano del 1499 trafugato da una biblioteca milanese e venduto nel corso della Mostra del libro antico di Milano, nel marzo 2005, sponsorizzata dall'amico Marcello Dell'Utri. La Procura della Repubblica di Milano si trovò costretta a chiedere il non luogo a procedere perché fisicamente il libro non si trovava più e quindi mancava, di fatto, il corpo del reato. Benché mai condannato, il nome di De Caro circolava nel *mare magnum* della Rete accostato a furti eclatanti in biblioteche pubbliche sudamericane e spagnole, come verificato da Tomaso Montanari, ma ciò non gli precluse l'investitura presso i Girolamini: da quel 1° giugno 2011 e fino alla fine di marzo dell'anno successivo, De Caro si rese artefice di una irragionevole e gigantesca movimentazione accompagnata da una ferocissima spoliazione della biblioteca napoletana. Il *modus operandi* fu quello di annullare ogni regola in precedenza osservata: fece disattivare gli allarmi e gli impianti di videosorveglianza (che in seguito saranno manomessi) e condusse una generale operazione di spostamento dei libri per rendere inizialmente meno evidente lo smembramento dei fondi. Dall'originaria appartenenza venne attribuita una nuova collocazione che generava l'impossibilità pratica di rintracciare i libri, tanto che la consultazione da parte degli studiosi venne sospesa. Il direttore pretese

dai bibliotecari conservatori la consegna delle chiavi della sala F – operazione che venne imposta dalla Direzione generale per le biblioteche (Maurizio Fallace) del ministero per i Beni culturali (Giancarlo Galan) – e dei registri inventariali. Gli armadi blindati, contenenti i cataloghi, furono forzati e le schede d’inventario strappate: «A fronte di un patrimonio librario stimato in 171.000 unità, non risultava traccia inventariale di quasi centomila volumi, con l’evidente conseguenza che il rischio di sottrazione dei volumi risultava aggravato dalla successiva impossibilità di verificarne con certezza l’appartenenza alla Biblioteca». ³¹ La rimozione di *ex libris*, carte geografiche e miniature dai libri antichi procurò abrasioni, incisioni e ammanchi irreparabili. Il prelievo dei volumi dagli scaffali avveniva in orari serali e notturni: valigie e scatoloni furono trasportati fuori dalla biblioteca dal retro e caricati su furgoni.

Tomaso Montanari, all’epoca ordinario di Storia dell’arte moderna presso il Dipartimento di Studi umanistici dell’Università degli Studi di Napoli ‘Federico II’, denunciò pubblicamente il saccheggio dalle colonne de «Il Fatto Quotidiano» il 30 marzo 2012. Si misero in moto la Procura della Repubblica presso il Tribunale di Napoli e i Carabinieri del nucleo TPC, partirono indagini, interrogatori, rogatorie internazionali, sequestri, arresti e una serie di processi, in parte ancora in corso. Lo scandalo fece il giro del mondo.

I numeri: sono 2292 i volumi mancanti accertati nel primo filone d’indagine, ³² oltre 4000 quelli presunti; di 19.460.000 euro è stato il danno patrimoniale diretto quantificato dalla Corte dei Conti. ³³ Incalcolabile quello culturale. Il processo di primo grado si è concluso il 15 marzo 2013: il giudice per le indagini preliminari Egle Pilla ha condannato Marino Massimo De Caro alla pena (ridotta da 10 anni e 6 mesi) di 7 anni di reclusione per il delitto di

³¹ Atti della sentenza n. 705/13.

³² Sentenza n. 705/13.

³³ Sentenza n. 60/16.

peculato. Il 23 maggio 2014 la prima sezione penale della Corte di Appello di Napoli, presieduta da Giuseppina Marotta, confermò la condanna e l'interdizione perpetua dai pubblici uffici. Il 10 aprile 2015 la Corte di Cassazione chiuse il caso e dispose per De Caro, già agli arresti domiciliari, il trasferimento in cella. La pena è stata scontata, la giustizia sta ancora facendo il suo corso, la ferita rimarrà aperta per sempre.³⁴

Ma il furto di libri antichi dei Girolamini è un caso isolato? Riguarda solo l'Italia? Interrogando il più famoso motore di ricerca su Internet risulta che gli episodi, anche clamorosi, sono tutt'altro che sporadici.³⁵ Alcuni esempi: «Paul Gauguin's 'smutty' book is stolen property, say family. Expert claims that 'sacred manifesto' which is due to go on show at British gallery was wrongly sold off», titola il «Telegraph» del 19 novembre 2020.³⁶ Il giorno seguente «la Repubblica», edizione di Napoli, pubblica: «Furto libri antichi, arrestato il bibliotecario del Centro studi Normanni. In suo possesso alcuni volumi rubati nel 2015 ad Ariano Irpino».³⁷ Le indagini coordinate dalla Procura della Repubblica di Benevento avevano preso avvio nel febbraio 2018 quando, nelle disponibi-

³⁴ Sulla vicenda, dato il clamore dello scandalo, è stato scritto molto sui giornali. Tomaso Montanari stesso ha dedicato spazio e pagine ai Girolamini, ed è stato insignito del titolo di commendatore «per l'impegno a difesa del patrimonio della Repubblica». Per dovere di completezza si segnala *Max Fox o le relazioni pericolose* (Einaudi, Torino 2019) di Sergio Luzzatto, ordinario di Storia moderna presso l'Università degli Studi di Torino, poiché «non è un libro 'sulla vicenda dei Girolamini': è un libro (un'apologia, una dichiarazione d'amore, un atto di empatia...) per il saccheggiatore», ha scritto Montanari. E *Ladro di libri*, il documentario prodotto da Sky e trasmesso per la prima volta su Sky Arte il 19 dicembre 2020, che offre una narrazione più vicina alle verità processuali dei fatti, del profilo di De Caro e delle responsabilità.

³⁵ La ricerca è stata fatta nel corso della preparazione del seminario dell'8 gennaio 2021. Per ulteriori esempi si rimanda alla sezione *Beni librari* in «The Journal of Cultural Heritage Crime», <https://www.journalchc.com/category/beni-librari/>.

³⁶ <https://www.telegraph.co.uk/news/2020/11/19/paul-gauguins-smutty-book-stolen-property-say-family/>.

³⁷ https://napoli.repubblica.it/cronaca/2020/11/20/news/furto_libri_antichi_arrestato_il_bibliotecario_del_centro_studi_normanni-275148813/.

lità di un collezionista della zona, erano stati rinvenuti numerosi volumi antichi rubati tre anni prima e presenti nella banca dati del Comando TPC. Gli investigatori riescono a ricostruire la filiera di smercio e a identificare e denunciare i presunti colpevoli, tra cui il responsabile del Centro Europeo di Studi Normanni, accusato dei reati di ricettazione e riciclaggio. Da alcune perquisizione domiciliari vengono raccolti gravi indizi di colpevolezza a carico del bibliotecario e posti sotto sequestro libri antichi da cui erano stati abrasati gli elementi di riconoscimento, reperti archeologici rubati dal Museo Civico, diversi beni ecclesiastici, tra cui degli elementi marmorei di altari smembrati, trafugati dal Museo Diocesano di Ariano Irpino; a questi oggetti si aggiungono un'arma da fuoco e alcune armi bianche medievali appartenenti alle collezioni del Museo della Civiltà Normanna di Ariano Irpino. La sua casa era una *wunderkammer* più che un'abitazione!

Il 26 novembre 2020, il «Corriere della Sera» raccoglie un SOS da Oltremanica: «Cambridge, persi i taccuini di Darwin. L'appello: «Aiutateci a ritrovarli». La scoperta dopo 20 anni. L'ultima volta i quaderni sono stati visti nel 2000. Sulle pagine gli schizzi dell'albero della vita», il che rese la perdita una vera e propria «tragedia» come l'ha definita senza mezzi termini Jim Secord, professore di storia e filosofia della scienza dell'Università di Cambridge. Particolare stupore e preoccupazione destavano le parole di Jessica Gardner, bibliotecaria dell'Università di Cambridge e direttrice dei servizi bibliotecari dal 2017: «All'inizio non è stata presa in seria considerazione l'ipotesi del furto – ha confessato –, è possibile che vengano rinvenuti, serviranno altri cinque anni per terminare l'ispezione dell'intera collezione (l'Università di Cambridge dispone di circa 200 km di scaffali distribuiti in diversi edifici e di circa 10 milioni di manoscritti, cartine e oggetti vari, *N.d.A.*), ma per ora dobbiamo ammettere che è probabile che siano stati rubati».³⁸ Con buona pace degli

³⁸ https://www.corriere.it/esteri/20_novembre_26/cambridge-persi-taccuini-darwin-l-appello-aiutateci-ritrovarli-fc53a87a-301a-11eb-a612-c98d07fbf341.shtml.

evoluzionisti: è la selezione naturale, bellezza! Tuttavia, questo caso piuttosto clamoroso si è risolto, a sorpresa, con un lieto fine: a inizio aprile 2022 i due piccoli libri rilegati in pelle sono stati ritrovati – senza aver riportato alcun danno – davanti alla biblioteca che li aveva custoditi, avvolti in una busta regalo rosa con scritto «Happy Easter X».

E ancora, da «Il Tirreno» del 28 novembre 2020: «Furto di libri antichi, denunciati due operai. I volumi sottratti alla Domus Galileiana proposti senza esito a un libraio e poi abbandonati in un bosco a Ospedaletto». ³⁹ Questo è un caso in cui l'occasione ha fatto 'l'uomo ladro': i protagonisti della vicenda sono due dipendenti della ditta incaricata al trasloco degli archivi della Domus Galileiana di Pisa, persone nella disponibilità di maneggiare volumi preziosi senza però alcuna competenza tecnica né conoscenza nel giro dell'antiquariato. Messi a segno due colpi, la coppia tenta la vendita presso un libraio di Lucca che, fiutata l'illecita provenienza, declina l'offerta. I due, presi dal panico o resisi conto che l'impresa è più complessa del previsto, rinunciano al potenziale realizzo e si disfano della refurtiva. Le indagini condotte dai Carabinieri li identificano e li incastrano: nel corso della confessione i rei confessi indicano il luogo dell'abbandono e sedici volumi, di cui dieci di grande valore storico, vengono recuperati.

Concludiamo questa piccolissima carrellata con quello che, appena scoperto, in Spagna venne definito «il furto del secolo»: il 5 luglio 2011 il *Codex Calixtinus*, un pezzo inestimabile del XII secolo, il più antico e il meglio conservato di questo genere, scompare dall'archivio della cattedrale di Santiago de Compostela. «El País» non usa giri di parole, accusando la carenza di sicurezza dell'istituzione che avrebbe dovuto conservare con grande attenzione una delle opere più importanti del Medioevo spagnolo, e non solo: «La historia se repite: graves carencias en los sistemas de seguridad de obras de arte vuelven a traer como consecuencia

³⁹ <https://iltirreno.gelocal.it/pisa/cronaca/2020/11/29/news/furto-di-libri-antichi-denunciati-due-operai-1.39595185>.

el robo de una perla única del patrimonio español. El *Códice Calixtino*, verdadera joya bibliográfica del medievo y auténtico antecedente de las guías de viaje modernas (repleta de datos sobre el camino de Santiago), fue sustraída la semana pasada del archivo de la catedral compostelana». ⁴⁰ Sul caso indaga la Brigada de Patrimonio Artístico. In conferenza stampa José María Díaz, decano della cattedrale, ammette che solo lui e altre due persone hanno accesso alla cassaforte dov'era riposto il manoscritto. Null'altro tra oggetti e documenti lì conservati è stato toccato, il che, unitamente alla pressoché invendibilità del volume sul mercato librario, fa ritenere l'episodio un furto su commissione. Esattamente un anno più tardi il caso è chiuso: la polizia spagnola recupera il prezioso *Codex Calixtinus* nel garage di un elettricista, ex dipendente della cattedrale, che cercava di piazzarlo per 40.000 euro, la somma che riteneva gli spettasse dopo il licenziamento. Fortemente indiziato, fin dalle prime battute, l'uomo è stato arrestato insieme alla moglie, al figlio e alla compagna di quest'ultimo. Nel corso della perquisizione delle abitazioni sono state sequestrate otto copie del manoscritto oltre a 1,2 milioni di euro in contanti.

Siamo partiti con il chiederci se il furto di libri antichi dei Girolamini fosse un caso isolato e se le ruberie fossero una questione solo italiana: gli esempi prodotti a campione sembrano raccontare un mondo estremamente sfaccettato e senza confini.

«*The Journal of Cultural Heritage Crime*»

Per la tutela e la salvaguardia dei beni culturali l'informazione può fare la differenza. Per questo si è dato vita a «The Journal of Cultural Heritage Crime» (<https://www.journalchc.com>).

«JCHC» è un progetto editoriale diretto e fondato il 18 settembre 2018 da Serena Epifani, giornalista e archeologa. Il comitato di redazione è presieduto dal direttore ed è composto dal

⁴⁰ https://elpais.com/diario/2011/07/08/portada/1310076001_850215.html.

condirettore Michela de Bernardin e da chi scrive. Si tratta di una testata giornalistica online: in Italia è il primo contenitore di approfondimento esclusivamente dedicato al racconto di tutto ciò che riguarda il patrimonio culturale minacciato, violato e oggetto di crimini. Ampio spazio trova il dettaglio delle indagini condotte dalle forze di polizia, in particolare dai carabinieri del Comando TPC, attraverso un linguaggio semplice e reso accessibile da una redazione composta da professionisti ed esperti. Periodicamente vengono proposte analisi e contributi che spaziano dai beni musicali all'archeologia legale, dalla tutela del patrimonio sommerso alle restituzioni dell'arte raziata dai nazisti, dai falsi Modigliani alla giurisprudenza amministrativa in materia di circolazione di opere d'arte, dalla sicurezza nei luoghi della cultura alla protezione del patrimonio durante i conflitti armati. Non mancano le recensioni di libri e le segnalazioni di eventi e mostre, di programmi televisivi e occasioni di formazione perché siamo convinti che il contrasto ai crimini passi attraverso l'attuazione di una politica anzitutto culturale.

«The Journal of Cultural Heritage Crime» è dunque una informazione di servizio che promuove e sostiene quanti quotidianamente sono impegnati nelle attività di tutela e valorizzazione del nostro patrimonio culturale.⁴¹

Suggerimenti bibliografici

Per approfondire i temi trattati nel saggio si fornisce qui una bibliografia essenziale, in aggiunta ai titoli già segnalati nelle note a piè di pagina:

G. Adam, *Dark Side of the Boom. Controversie, intrighi, scandali nel mercato dell'arte*, Johan & Levi, Monza 2019 (Non solo saggi);

⁴¹ Il 19 agosto 2021 «JCHC» ha ricevuto il Premio Ambiente e Legalità di Legambiente e Libera.

- P. Battista, *Libri al rogo. La cultura e la guerra all'intolleranza*, La Nave di Teseo, Milano 2019;
- M. Baudino, *Ne uccide più la penna. Storia di crimini, librai e detective*, Rizzoli, Milano 2011;
- W. Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Mondadori Electa, Milano 2017;
- J.C. Carrière - U. Eco, *Non sperate di liberarvi dei libri*, La Nave di Teseo, Milano 2017;
- F. Isman, *L'Italia dell'arte venduta. Collezioni disperse, capolavori fuggiti*, il Mulino, Bologna 2017;
- F. Isman, *I predatori dell'arte perduta. Il saccheggio dell'archeologia in Italia*, Skira, Milano 2009;
- L. Löwenthal, *I roghi dei libri*, Treccani, Chivasso 2019;
- L. Mascheroni, *Scegliere i libri è un'arte, collezionarli una follia. Ritratti d'autore dei peggiori bibliofili d'Italia*, a cura di M. Gatta, Biblohaus, Macerata 2012;
- T. Montanari, *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Edizioni minimum fax, Roma 2013;
- N. Pedot, *Il sacco della Biblioteca dei Girolamini di Napoli*, «Archeomafie», 7 (2015), pp. 13-25;
- R. Riccardi, *Detective dell'arte. Dai Monuments Men ai Carabinieri della cultura*, Rizzoli, Milano 2019;
- S. Romano, *L'arte in guerra*, Skira, Milano 2013;
- G. Van Straten, *Storie di libri perduti*, Laterza, Bari 2016;
- A. Vigevani, *La febbre dei libri. Memorie di un libraio bibliofilo*, Sellerio, Palermo 2014³.

ATTILIO BARTOLI LANGELI

DISCORSI SULLA SCRITTURA*

Attilio Bartoli Langeli ha insegnato Paleografia latina nelle università di Perugia, Venezia e Padova. Nel corso della sua attività scientifica si è occupato di 'documenti' scritti e di scrittura anche al di là della diplomatica e della paleografia tradizionali, adottando prospettive e modalità spesso definite non convenzionali.

Qual è stato il percorso che l'ha portata allo studio della paleografia, e che cosa ancora la spinge allo studio della scrittura?

Come e perché io sia arrivato a studiare paleografia, poco importa; e già l'ho raccontato altrove. Quanto al mio ingresso in università, mi preme dire due o tre cose. La prima è che la mia generazione, la generazione dei 'figli della guerra', dei nati tra gli anni Quaranta e i Cinquanta del secolo scorso, è stata fortunatissima. In molti siamo entrati in università di corsa, appena dopo la laurea. Con ciò, seconda cosa, abbiamo intasato i ruoli universitari, ed è solo da poco tempo che, andando in pensione,

*L'intervento di Attilio Bartoli Langeli è stato pensato in forma di intervista dagli studenti dei corsi di Paleografia e Codicologia (a.a. 2020/2021), alle cui domande si sono aggiunte quelle di altri studenti e studiosi; per tale motivo la versione scritta risente del tono dell'oralità. I riferimenti bibliografici saranno offerti in forma cumulativa al termine dell'intervista.

abbiamo ridato un po' di fiato al reclutamento di 'giovani'; solo che nel frattempo siamo passati da un periodo di grande prosperità a uno decisamente più difficile, con il risultato che è sotto gli occhi di tutti. La terza cosa che vorrei dire è di carattere personale: nel mio accesso all'università devo tutto a Ugolino Nicolini, che mi ha voluto a lavorare accanto a lui. Allora lui era assistente di Storia medievale per la paleografia, un'etichetta più unica che rara; poi, affidata a me la paleografia, ha insegnato a lungo storia medievale. Lo considero il mio maestro. Nessuna enfasi, nessuna filiazione accademica: mi ha insegnato il mestiere, come un maestro di bottega insegna l'arte a un garzone.

Altro discorso è quello del mio percorso di studi, che mi ha progressivamente spinto a ripensare il problema delle 'fonti storiche', del rapporto tra fonti e storiografia. Mi spiego.

Il mio primo lavoro importante è stato un volume della serie delle *Carte dell'abbazia di Santa Croce di Sassovivo*, condotta negli anni Settanta dall'allora Istituto di Paleografia di Roma, ossia da Giorgio Cencetti e, dopo di lui, da Alessandro Pratesi, su commissione dell'Università di Perugia e della Deputazione di storia patria per l'Umbria. Si trattava di un'operazione in piena continuità con la tradizione della diplomatica italiana, una tradizione secolare. Fu infatti dopo l'Unità che i medievalisti italiani cominciarono ad affaccendarsi intorno alle 'fonti per la storia d'Italia', pubblicando specialmente 'le più antiche carte' di un certo archivio. Con quell'edizione umbro-romana, nulla di nuovo sotto il sole, se non la sperimentazione dal vivo del metodo 'all'italiana' dell'edizione documentaria, un metodo sempre più perfezionato. Ma la tecnicità del metodo rischiava, e rischia, di essiccare ogni margine di libertà. Prova ne sia, per accennare a un argomento che mi sta a cuore, l'indice dei nomi di persona e di luogo che corredda ciascuno di quei volumi. Un indice dei nomi di persona e di luogo, e basta, delimita programmaticamente l'utenza dell'edizione agli storici locali. Magari fosse una fonte 'per la storia d'Italia'! Quella che si pubblica da un archivio è una fonte per la storia di una città, di un territorio.

Qualcosa di diverso capii lavorando, tra il 1980 e il 1991, al *Codice diplomatico del Comune di Perugia*, una ‘creatura mia’. Capii che tutti, e ciascuno, i documenti che andavo pubblicando erano sì fonti importanti per la storia del Comune di Perugia, ma erano, tutti e ciascuno, atti politici. Atti cioè prodotti dalla capacità di una giovane e dinamica istituzione politica di utilizzare la documentazione come strumento di affermazione politica. In altre parole, capivo che un documento è ‘fonte’ non solo per conoscere *res gestae*, ma è *res gesta* esso stesso. In qualche modo anche la storia della scrittura mi sembrava potesse risentire di un cambio di prospettiva.

Può servire una battuta per chiarire il concetto. Giorgio Cencetti dichiarò che compito della paleografia è studiare la scrittura «nell’atto di essere scritta»: formula brillantissima, che spiega bene il modo cencettiano di fare storia della scrittura. La scrittura dunque intesa come corpo vivo, che si muove e si sviluppa e si modifica – non certo per forza propria, intrinseca, ma sulla spinta di molteplici fattori esterni ad essa; inutile dirlo. Forse, insieme con Armando Petrucci (alludo all’audace impresa di *Alfabetismo e cultura scritta*), trasformai quella formula in un’altra: fare paleografia vuol dire capire chi scrive, quella persona vissuta tanto tempo fa «nell’atto di scrivere». Una paleografia, insomma, come storia dello scrivere (e del leggere), oltre che, e forse meglio che storia della scrittura.

C’è chi ha parlato della paleografia come scienza dello spirito: Giorgio Pasquali. C’è chi ha parlato di una coraggiosa disciplina: Augusto Campana. Si può anche parlare più modestamente (ma attenzione: le frasi che seguono sono pane quotidiano per gli archeologi, anche i meno modesti) di una scienza materiale e visuale. Materiale perché ha a che fare con la materia: una materia viva, forte, presente ancora oggi a distanza di tanti secoli. E visuale perché lo devi guardare, questo fatto materiale. Guardare queste cose che ci vengono direttamente dal passato significa entrare in contatto diretto proprio con quel passato. Quando vediamo una pagina scritta nell’VIII secolo, quella è *davvero* una cosa

di mille e duecento anni fa. È un pezzo di storia, un frammento del passato che ci viene direttamente tra le mani e sotto gli occhi. Allora, come non approfittare appieno di questa risorsa, di questa possibilità? Guardare, cioè capire tutto o almeno il più possibile di quel testimone scritto: leggerlo, naturalmente, ma anche capire l'intenzione che l'ha generata, la mano che l'ha prodotta, la cultura e la socialità di cui esso partecipa. Dopo di che, ben venga chi lo sfrutti per capire altri fenomeni, altri aspetti della realtà storica; chi lo utilizzi come fonte. Ma la scorciatoia no. Essa significherebbe affermare il primato dello storico su ciò che legge, del giudice sul testimone. Di qui a sancire, come fece Jacques Le Goff dall'alto della sua intelligenza, che «ogni documento è un falso», il passo è breve. Invece no: ogni documento, ogni testimonianza scritta è vera per il solo fatto di esistere, di essere stata scritta e conservata.

Tutto questo discorso equivale a quella che la metodologia storica ci ha insegnato essere la 'critica delle fonti'. D'accordo. Vorrei solo discutere il concetto delle fonti per la storia, che mi sa di sicumera dello storico. Se poi tutto questo sia paleografia o no, mica lo so.

La sua produzione scientifica mostra interessi che toccano sia manoscritti librari sia documenti. Come si è potuto muovere – con quali strumenti e predilezioni – tra tipologie di materiale scritto così diverse?

A questa domanda potrei rispondere in maniera molto semplice, banale: ho insegnato per tutta la vita paleografia e diplomatica. Paleografia vuol dire prevalentemente studio di prodotti librari, di libri; diplomatica vuol dire studio dei documenti. Quindi ho dovuto giostrare tra libri e documenti per dovere d'ufficio. Ma la domanda mi serve per introdurre altri discorsi.

Il primo. Gli oggetti della paleografia sono di tutti i tipi: scritti, incisi, graffiti, dipinti; libri, lettere, epigrafi; portati da papiro, pergamena, carta, pietra, metallo; realizzati da professionisti e da

scriventi comuni, da uomini e donne, da preti e monaci e laici. Questo oggetto così ampio e plurale oggi è un dato acquisito e normale; ma cinquant'anni fa non lo era affatto. Si pensi ad esempio a due importanti e degnissimi manuali di paleografia: quello di Giulio Battelli, lontano nel tempo, e quello più recente di Bernhard Bischoff. L'argomento esclusivo di essi è il libro manoscritto, sono le scritture librarie. Già Giorgio Cencetti, con i suoi *Lineamenti*, aveva provveduto ad allargare il quadro, ma è stato soprattutto Armando Petrucci a inventare una storia 'totale' dello scrivere. Totale nel senso, ripeto, della pluralità e varietà degli oggetti; e totale anche nel senso della cronologia, poiché la storia della scrittura alla Petrucci parte dal lontanissimo passato e arriva alla contemporaneità.

L'altro aspetto cui voglio accennare è di carattere disciplinare. Noi siamo abituati all'abbinamento tra quelle due discipline, la paleografia e la diplomatica. Se è vero che nelle università più grandi puoi avere un insegnamento di paleografia e uno di diplomatica, e magari anche uno di codicologia, in quelle di dimensione media o piccola è frequente la congiunzione tra i due insegnamenti. Eppure si tratta di discipline molto diverse, unite solo dal fatto di applicarsi a prodotti scritti. Come se non lo fossero anche l'epigrafia e la filologia, la bibliologia e l'archivistica, senza dire della storia della letteratura. La ragione di questo legame sta forse nella comune appartenenza alla categoria, un tempo (e oggi non più) imperante, delle 'scienze ausiliarie della storia'. Il che fu avvalorato dal magistero di tanti grandi che sono stati paleografi e insieme diplomatisti. A quelli che ho citato si possono aggiungere, tra i protagonisti del Novecento, i nomi di Franco Bartoloni, Alessandro Pratesi, Giorgio Costamagna, Gianfranco Orlandelli. Forse l'unico grande che è rimasto *single* è stato Emanuele Casamassima, paleografo purissimo e intoccato. Si tenga conto che altrove non è così: in Francia, per esempio, non credo esista alcun caso di insegnamento congiunto (se poi esista qualche università in cui siano impartite la paleografia e la diplomatica). Nell'École des Chartes i due insegnamenti sono

distinti: da un lato *Institutions, archives, diplomatique*, dall'altro *Paléographie*. Come d'altronde in Italia avviene, ripeto, in molte sedi universitarie e nelle scuole di specializzazione.

Un altro apparentamento è quello tra la paleografia e la diplomatica da un lato e le materie letterarie, umanistiche, dall'altro. Le nostre due discipline erano e sono inquadrare, senza eccezioni, nelle facoltà di Lettere e Filosofia (uso per convenzione questo titolo desueto, dovessi usare i nomi di oggi dovrei dire dipartimenti e produrre un lungo elenco di varianti). Può essere interessante che in origine fu così a Firenze, con Cesare Paoli, o a Padova, con Andrea Gloria, e altrove. Non però dappertutto: a Bologna la coppia paleografia-diplomatica fu insegnata nella facoltà di Giurisprudenza, e non da docenti di secondo piano. Si parla di Augusto Gaudenzi e Pietro Torelli.

L'appartenenza della diplomatica al campo letterario-umanistico ha due conseguenze negative. Da un lato molti diplomatisti, me compreso, non hanno una sufficiente preparazione storico-giuridica (ma ci sono eccezioni, come Giovanna Nicolaj e Antonio Ciaralli). Dall'altro gli storici del diritto interessati alla documentazione, al fatto documentario dal vivo, sono molto pochi.

Tra i suoi studi più significativi, ci sono senz'altro quelli sugli autografi di frate Francesco: quali opportunità offrono documenti legati a uno dei personaggi più importanti per la storia d'Italia?

La mia attenzione verso gli autografi di frate Francesco d'Assisi risale a molto tempo fa. Un dato autobiografico è questo: negli anni Settanta ero assistente di Studi francescani e incaricato di Paleografia. Lo studio degli autografi di Francesco combinava i miei due profili, non intenzionalmente: nel senso che essi mi sembravano comunque degni di un interesse maggiore di quello ad essi riservato fino ad allora. Non solo a me; anche a Roberto Rusconi, allora mio compagno di stanza, che aprì il discorso con un paio di brevi articoli nel 1982. Io seguii nel 1984 con una

relazione a un convegno di San Miniato, titolo (del quale ancora mi vergogno) *Le radici culturali della 'popolarità' francescana* e poi, momento di gloria, la relazione assisana tenuta nel 1993 e pubblicata l'anno dopo *Gli scritti da Francesco. L'autografia di un 'illitteratus'* (altro titolo troppo brillante per i miei gusti di oggi). Infine il volume, in cui Francesco era accompagnato, come tante volte gli accadde in vita, da frate Leone: *Gli autografi di frate Francesco e di frate Leone*, pubblicato nel 2000 da Brepols e dalla Fondazione Ezio Franceschini, quinto volume, voluto da Claudio Leonardi, della collana *Autographa Medii Aevi*. Da allora, molte rimasticature e qualche piccola novità. Il risultato migliore è stato, a mio parere, il capitolo *Francesco d'Assisi (Francesco di Pietro di Bernardone, frate Francesco)* nel primo volume su *Le origini e il Trecento* della gran collana *Autografi dei Letterati Italiani* della Salerno editrice, del 2013 – dall'«autografia di un *illitteratus*» del 1993 agli «autografi [di un] letterato», una bella capriola.

Una parola per dire di che cosa si parla. Autografe di frate Francesco sono due *chartulae*, cioè foglietti di pergamena, una conservata ad Assisi e una a Spoleto. La più famosa è la *chartula* assisana, scritta da Francesco sulla Verna nel 1224, subito dopo la stigmatizzazione. Essa porta su un verso (il lato carne) le *Laudes Dei altissimi* e sull'altro (il lato pelo) la cosiddetta 'Benedizione a frate Leone', mentre il foglietto di Spoleto è, scritta sul lato carne, una letterina allo stesso frate Leone. Il quale, oltre a scrivervi sopra qualche appunto, conservò quei biglietti. Francesco probabilmente ne scrisse altri, ma i destinatari li buttarono una volta letti. Leone no, convinto già in vita di avere a che fare con un gran santo. Questa *pietas* conservativa fa di frate Francesco un caso più unico che raro. Infatti, messo in conto che nel Medioevo *tutti* gli scritti sono autografi, in quanto scritti di proprio pugno da chicchessia, si hanno numerose opere autografe dei secoli precedenti, scritte però da intellettuali, da monaci avvezzi allo scrivere e al latino. Francesco no: sapeva poco di latino e sapeva scrivere maluccio. Lui stesso si definisce ignorante e illetterato («ignorans

sum et idiota»), e non era falsa modestia. Tanto più rilevante, allora, che di lui si conservino non solo molti scritti ma queste *chartulae* vergate da lui stesso.

Questo paradosso si deve a quello che Ignazio Baldelli disse il suo «senso religioso della parola». Frate Francesco intese come suo compito diffondere i *divina verba*, anzi dirli e scriverli, poiché ‘divine’ considerava le parole di sé medesimo in lode di Dio. Nell’ultimo periodo della sua vita sull’oralità prese di necessità il sopravvento lo *scribere* e lo *scribi facere*: la malattia infatti gli impediva di andare in giro e lo costrinse a ricorrere allo scritto. Fece scrivere, nella seconda Lettera ai fedeli: «Poiché sono servo di tutti, sono tenuto a servire tutti e ad amministrare le fragranti parole [*odorifera verba*] del mio Signore. E perciò, considerando che non posso visitare personalmente i singoli, a causa dell’infermità e debolezza del mio corpo, mi sono proposto di riferire a voi, mediante la presente lettera e messaggio, le parole del Signore nostro Gesù Cristo, che è il Verbo del Padre, e le parole dello Spirito Santo, che sono spirito e vita».

Di fronte a questi foglietti, non c’è che da guardarli, leggerli, descriverli nella loro materialità. Uno, la lettera di Spoleto, è un testo di comunicazione, con un *incipit* in volgare (così pare) e il resto in un faticoso ma bellissimo latino. La Benedizione a frate Leone corrisponde a un modello di ‘lettera di benedizione’ che Francesco lasciava alle persone che gliela chiedevano, come fece frate Leone sulla Verna. Le *Laudes Dei altissimi* sono un testo d’autore, scritto di getto da Francesco dopo la stigmatizzazione, in ringraziamento al Signore del beneficio a lui conferito («de beneficio sibi collato»). Teste frate Leone, che intervenne, lui si *litteratus*, scrivendo tre note memoriali nella *chartula* di Assisi e correggendo spesso e volentieri gli errorucci di Francesco nella lettera di Spoleto. Per esempio, là dove Francesco aveva scritto *disimus*, Leone rade la ‘s’ e la sostituisce con un’agile ‘x’: sarà un gran santo, pensò, ma insomma!, si dice *diximus*. Jacques Darlarun nel 2019 ha intitolato l’edizione italiana di un suo libro in francese, *François d’Assise en question*, così: «*Omnia verba que*

disimus in via». Proprio così: *disimus*. Non poteva mostrare più rispetto per Francesco, e non poteva fare a me onore maggiore.

A che cosa si deve la differenza tra le scritture, nel corso del tempo?

Non vorrei addentrarmi in discorsi astratti di metodo. Preferisco vedere e far vedere un esempio di cambio grafico. Quello tra carolina e gotica. Il confronto che amo è quello tra una pagina della Bibbia dell'abate di Corbie Mordramno, risalente all'ultimo quarto dell'VIII secolo, e un qualsiasi libro universitario, in particolare parigino, del maturo XIII secolo. La distanza cronologica tra le due testimonianze è molto ampia, mezzo millennio; e abissale è la distanza visuale che le separa, come mostra uno sguardo sintetico. Ma la paleografia, che pretende l'analiticità, mi dice che l'alfabeto, in fondo, è lo stesso. Cambia semmai il modo di usarlo.

La paleografia è una storia degli sviluppi e delle modificazioni grafiche, dei cambi di scrittura che si susseguono nel corso del tempo. È giusto ricondurre questi cambiamenti a fattori propriamente grafici, tecnici, esecutivi. Infatti, nel passaggio dalla carolina alla gotica influiscono fattori tecnici: non è più una scrittura rotolante sul rigo ma una scrittura spezzata, al tratto, a corrente alternata. Si usa la penna a punta mozza, trionfa il gusto per la verticalizzazione e la spezzatura. E dunque, in termini strettamente grafici il passaggio dalla carolina alla gotica è una evoluzione. L'impressione sintetica dalla quale siamo partiti ci dice il contrario.

Perché, chiediamoci, quel passaggio? La carolina di Mordramno è una scrittura per lettere, una scrittura cioè impostata sull'autonomia, la singolarità e l'uniformità delle lettere. Le lettere si susseguono sul rigo in maniera lenta e progressiva, componendo parole e frasi nel momento in cui le si leggono. Chi legge capisce seguendo con gli occhi l'andamento orizzontale delle lettere, pronunciandole (a voce alta, a voce bassa o silenziosamente, poco importa). Il percorso dell'occhio dalla fine di una riga all'inizio

della successiva è molto lungo, richiede tempo e attenzione. La scrittura di cinquecento anni dopo è invece una scrittura per parole: le lettere di una parola sono incatenate tra loro mediante una serie di accorgimenti tecnici, e sono fortemente accostate (è il fenomeno della compressione laterale); abbondano i compendi; lo spazio della parola è molto ridotto rispetto alla spaziosità e rotondità della carolina. La separazione tra le parole è resa visibile dallo spazietto bianco tra una catena e l'altra. Un altro elemento che cambia è il rapporto tra il corpo delle lettere e le aste ascendenti e discendenti: queste seconde sono molto ridotte, cosicché le righe possono essere ravvicinate.

Ma la scrittura, la sequenza orizzontale dei segni non basta. Cambia ancor più vigorosamente l'impostazione della pagina. La pagina di Mordramno è tutta occupata da una scrittura che procede ordinatamente e lentamente da sinistra a destra e dall'alto verso il basso. Questo scrivere occupa interamente la pagina, lasciando minimi margini bianchi. E la pagina del libro universitario in gotica? Un'autentica rivoluzione. L'impaginazione, predisposta dalla rigatura, stringe vigorosamente lo specchio di scrittura verso il centro e verso l'alto del libro; il testo è compresso in un rettangolo perfettamente delimitato e reso compatto, oltre che dalla tecnica esecutiva che si diceva, ancor più dai grandi margini bianchi, che sembrano premere su di esso. In una pagina come quella l'occhio può muoversi con la massima agilità e velocità, da sinistra a destra e dall'alto verso il basso.

E dunque, la scrittura gotica è una scrittura fatta apposta per la lettura mentale e sintetica. Gli occhi di un intellettuale del Duecento divorano pagine.

Un'altra riflessione, che consente di eliminare dal nostro panorama ragioni economiche, intese in senso lato. La compressione laterale delle lettere, l'abbondanza delle abbreviazioni? Servono per risparmiare spazio. La compressione verticale delle righe? Serve per risparmiare carta. La pergamena costa... Ma, avesse voluto risparmiare spazio, l'amanuense del libro in gotica avrebbe potuto occupare pienamente la pagina, allargando i margini

di scrittura. Invece lascia tutto quello spazio bianco. I margini bianchi, in quella pagina, occupano una superficie maggiore dello spazio scritto. Nessun risparmio monetario perciò. Semmai, questo sì, un risparmio degli spazi visuali, del cammino che l'occhio deve compiere per 'capire'.

Che cosa si intende per alfabetizzazione? E per alfabetizzazione femminile?

Parliamo di alfabetizzazione e di alfabetismo in età prestatistica. Cosa che sembra contraddittoria, se s'intende l'alfabetismo come dato quantitativo, demografico. In effetti, il tasso di alfabetismo di una qualsiasi popolazione si può misurare soltanto avendo a disposizione fonti statisticamente rappresentative, come i registri matrimoniali o i registri di leva. Per le età antica, medievale e protomoderna, misurare quanti sanno leggere e scrivere e quanti non sanno leggere e scrivere non si può. Si ha a che fare con un alfabetismo grigio, analizzabile solo per campioni. Come raggiungerlo? Per via paleografica, rispondeva Armando Petrucci. È lui che inventò l'alfabetismo come oggetto paleografico e, vicendevolmente, la paleografia come modo per raggiungerne la conoscenza. In due passi successivi, li ripercorro in breve.

Il primo fu l'allargamento delle domande cui può e deve rispondere la paleografia. Scriveva Petrucci nel 1969: ormai «sappiamo in che modo venivano scritti libri e documenti nell'Europa altomedievale, e possiamo sapere, entro certi limiti, dove e quando venivano usate determinate scritture. Ad altre domande non sappiamo rispondere, forse perché non ce le siamo mai poste, o perché non ce le siamo poste abbastanza; e sono le domande non già del *come*, del *dove* e del *quando*, ma del *chi* e del *perché*». Queste ultime due domande le spiegava così: da un lato «lo studio del significato che una determinata società, formata necessariamente di scriventi e di non scriventi, attribuiva alla scrittura», dall'altro «la conoscenza del numero e della qualità degli scriventi in quella determinata società».

Come? Il passo successivo fu la lezione su *Libro, scrittura e scuola* che Petrucci tenne nel 1971 alla Settimana di Spoleto sulla 'scuola nell'Occidente latino'. In quella circostanza egli utilizzò le sottoscrizioni autografe nei documenti dei secoli altomedievali come spie della diffusione nel corpo sociale dell'alfabetismo. Un metodo di lavoro che oggi è di uso e di dominio comune, ma che allora risultò essere un'autentica invenzione. Questa linea interpretativa, poi, Petrucci la consacrò, insieme con Carlo Romeo, nel volume *Scriptores in urbibus* del 1992, sottotitolo *Alfabetismo e cultura scritta nell'Italia altomedievale*.

Il passo dall'alto al basso Medioevo è molto lungo sotto il profilo dell'alfabetismo. La novità è lo scrivere volgare. Salta il legame tra la scrittura e la lingua latina, che in precedenza vincolava e condizionava le capacità alfabetiche insite nel corpo sociale. Poter scrivere nella lingua che si parla portò alla luce delle risorse di scrittura prima sacrificate. Portò alla luce, per esempio, una fascia sociale sconosciuta, quella degli *illitterati*: non analfabeti, ma persone che sanno scrivere ma non sanno il latino, e che finalmente scrivono perché possono scrivere in volgare.

Tutto ciò vale in particolare per le donne. Nell'alto Medioevo c'erano donne scriventi: qualche abbadessa che sottoscrive propri atti, qualche monaca che scrive un libro (su questo aspetto consiglio di consultare il sito *Donne e cultura scritta nel medioevo*, [<http://www.tramedivita.it/donne>]). Nel basso Medioevo, permanendo la forte presenza monacale, emerge con forza la scrittura di donne 'comuni'. Una scrittura soprattutto epistolare.

Le donne comuni che scrivono sono poche rispetto alla totalità; scrivono male, salve eccezioni, perché sono per destino illetterate. Questo perché il più delle volte il loro apprendimento della scrittura non avvenne nei modi e nei luoghi deputati (la scuola, il maestro), ma fu casuale, domestico, informale. La maggioranza delle bambine imparava a scrivere in cucina, dalla madre o dalla serva di casa. Ma per questo la loro brutta scrittura è un'impresa bella, coraggiosa, di grande dignità.

L'aspetto fonetico e l'aspetto grafico sono connessi o no? La lingua incide sulla scrittura?

Altroché se l'aspetto fonetico è connesso all'aspetto grafico, altroché se la lingua incide sulla scrittura. Una cosa interessante è che la conversione dell'alfabeto latino a realizzare il volgare, il parlato fu un processo abbastanza complesso e difficile. Questo sia in generale sia nelle tante avventure individuali. Ognuno scriveva ascoltandosi parlare (anche mentalmente), senza potersi appoggiare ad alcuna regola, ad alcuna tradizione. Per conseguenza, da un lato possiamo ammirare il perfetto alfabetismo volgare di Petrarca, dall'altro ci imbattiamo in dure lotte con la lingua e con l'alfabeto, lotte dalle quali a uscire sconfitta è di solito la comprensibilità. Si sa che le regole arrivarono, ma più avanti, nel Cinquecento, con la cosiddetta 'Questione della lingua' (scritta). Prima era il caos – molto più divertente dell'ordine, beninteso.

Si può definire la scrittura in base a chi scrive? Per esempio, come sono le scritture dei briganti?

Ringrazio della domanda, che viene, credo, dalla lettura di un paragrafo del mio *La scrittura dell'italiano*, capitolo *Scrittura e popolo (1750-1918)*. Paragrafo intitolato, appunto, *La scrittura dei briganti*. Una sorta di incursione in un argomento e in un'epoca per me non consueti. Provo a spiegare perché.

Volevo arrivare alla Grande guerra. In un libro pubblicato nella collana *L'identità italiana* non potevo restare nei miei confini professionali, da paleografo, mi sembrava giusto arrivare al 1918 perché la guerra, insieme con l'altrettanto grande emigrazione, segnò l'esplosione dello scriver lettere. Da prerogativa di pochi e di poche a fenomeno di massa. Sia gli emigranti, tutti, sia i soldati, quasi tutti, erano contadini. Perciò ci fu come la scoperta di un rapporto con l'alfabeto prima latente, silenzioso; come il risveglio di una (stentata, elementare, improvvisata) capacità di tenere la penna in mano mai prima messa alla prova.

Per arrivarci dovevo percorrere l'intero tragitto cronologico della piena età moderna. L'ho fatto, nell'impossibilità di un discorso complessivo e lineare, per campionature sparse. Tra queste, i briganti. Fui attratto da un bell'articolo di Nicola De Blasi e da altra interessante letteratura. Ma soprattutto da una lettera scritta di proprio pugno da un capintesta della rivolta antifrancese nella zona del lago Trasimeno alla fine del Settecento, Tommaso Bronco. Dico solo che la prima parola di quella lettera è «Magone», per dire 'Magione', una località della zona. Vi ritrovavo quello stesso modo di usare la (g) – fate caso a come l'avete pronunciata – che avevo visto in una lettera che Lena Strozzi, una fiorentina di buona famiglia, scrisse al marito lontano nel 1424, quasi quattro secoli prima. Le prime parole: «Carissimo mio magore», per dire 'maggior' (prima della 'g' c'è come una curvetta, che forse serve a raddoppiarla: chissà che non si debba trascrivere *maggore*). Quale miglior prova della continuità di lungo periodo dello scrivere l'italiano da parte degli *illitterati*?

In realtà, l'interesse per la scrittura ha superato la soglia cronologica della Grande guerra, arrivando a tempi più recenti, fino a Gigliola Cinquetti. Possono i paleografi occuparsi di scritture così vicine a noi?

Certo che se ne possono occupare! Addirittura Gigliola Cinquetti figura nel titolo della raccolta dei miei 'discorsi di paleografia': *Tra Alcuino e Gigliola Cinquetti*. Una notazione per così dire topografica: il primo pezzo del libro è intitolato ad Alcuino di York, l'ultimo a Gigliola. Si tratta di questo. Verso l'anno 2000 uscì la notizia che Gigliola Cinquetti voleva disfarsi del suo archivio epistolare, perché ne era sommersa non solo lei ma l'intero suo condominio veronese: qualcosa come 140.000 lettere che le furono spedite dai fan a partire dal 1964, l'anno del gran successo di *Non ho l'età*. Tutte quelle carte al macero? Non sia mai. Si precipita a Verona Quinto Antonelli, storico, responsabile dell'Archivio della Scrittura Popolare della Fondazione Museo Storico

del Trentino, convince Gigliola e si porta via tutto. Nel 2002 l'archivio Cinquetti approda all'Archivio della Scrittura Popolare. Avevo già collaborato con Antonelli e con gli storici roveretani della rivista «Materiali di lavoro. Rivista di studi storici», (Fabrizio Raserà, Diego Leoni, Camillo Zadra, Gianluigi Fait) in diversi convegni sulla scrittura popolare – una bella esperienza collettiva – e quindi fui invitato al convegno *Scrivere agli idoli*, organizzato a Trento nel 2005 per cominciare a mettere a fuoco quell'immenso materiale. Scelsi, in accordo con lui, di presentare alcune *Note sull'uso popolare della macchina da scrivere*: si possono leggere negli atti di quel convegno, usciti nel 2007, e in quel mio libro, a contraltare di Alcuino.

Di quell'articolo, non più che piacevole, vorrei riportare l'ode alla Lettera 22, la macchina da scrivere portatile della Olivetti: «a lungo prerogativa degli uffici pubblici, delle segreterie, degli studi professionali, essa [la macchina dattilografica] inondava (si fa per dire) l'Italia alfabetizzata con la Olivetti Lettera 22, inventata da Marcello Nizzoli nel 1950. La portatile olivetiana significò per la scrittura quello che fu la Seicento nell'Italia del boom». Cose del passato. Forse è cosa del passato, surclassata da computer e telefonini, anche lo scrivere degli *illitterati*, dei deboli di penna. Ma ne dubito.

Nota bibliografica (a cura di A.P.)

Tra i molti contributi di Attilio Bartoli Langeli citiamo almeno *La scrittura dell'italiano*, il Mulino, Bologna 2009 (L'identità italiana); *Gli autografi di frate Francesco e di frate Leone*, Brepolis, Turnhout 2000 (Autographa Medii Aevi); *Notai. Scrivere documenti nell'Italia medievale*, Viella, Roma 2006 (I libri di Viella, 56).

Alcuni dei suoi saggi più interessanti sono raccolti in *Tra Alcuino e Gigliola Cinquetti. Discorsi di paleografia*, Libreria Universitaria, Padova 2020.

Nel corso dell'intervista, Bartoli Langeli fa riferimento anche a *Carte dell'abbazia di Santa Croce di Sassovivo. IV: Documenti degli anni 1201-1214*, a cura di A. Bartoli Langeli, Olschki, Firenze 1976 (rist. Cisam, Spoleto 2018) e ad *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana. Atti del Seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977*, a cura di A. Bartoli Langeli e A. Petrucci, Università degli Studi, Perugia 1978 (parzialmente in «Quaderni storici», 38), cui seguirono i quaderni del Seminario permanente, ripubblicati recentemente: *Seminario permanente. Notizie 1980-1987*, Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia 2012.

I saggi di Roberto Rusconi su Francesco e i suoi autografi sono ora nel volume che raccoglie i suoi *Studi francescani*, Cisam, Spoleto 2021 (Medioevo francescano. Saggi, 22).

La citazione di Ignazio Baldelli è da *Francesco, il Francescanesimo e la cultura della nuova Europa*, a cura di A.M. Romanini e I. Baldelli, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, Roma 1986, p. 14.

Altri riferimenti bibliografici citati nel corso della conversazione sono per i manuali di paleografia: G. Battelli, *Lezioni di paleografia* (1936), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2007⁴; B. Bischoff, *Paleografia latina. Antichità e Medioevo*, edizione italiana a cura di G.P. Mantovani e S. Zamponi, Antenore, Padova 1992 (Medioevo e umanesimo, 81); G. Cencetti, *Lineamenti di storia della scrittura latina (dalle lezioni di paleografia, Bologna, a.a. 1953-54)*, a cura di G. Guerrini Ferri, con indici e aggiornamento bibliografico, Pàtron, Bologna 1997 (rist.).

Un omaggio ad Armando Petrucci viene fatto con i rimandi a A. Petrucci, *Scrittura e libro nell'Italia altomedievale. Il sesto secolo*, «Studi medievali» (1969), pp. 157-158; *Libro, scrittura e scuola*, ora in Id., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale*, a cura di C.M. Radding, Sylvestre Bonnard, Milano 2007 e a A. Petrucci - C. Romeo, *Scriptores in urbibus. Alfabetismo e cultura scritta nell'Italia altomedievale*, il Mulino, Bologna 1993 (Il Mulino/Ricerca).

Per la scrittura delle donne, Bartoli Langeli si riferisce al sito *Donne e cultura scritta nel Medioevo*, progetto editoriale online e Open Source a cura di A. Cartelli e M. Palma (<http://www.tramedivita.it/donne/index.html>) mentre per la scrittura dei briganti cita Nicola De Blasi, «*Col mio debole e rozzo scritto*». *Che cosa e come scrivevano i briganti della Basilicata*, in *Storia dell'italiano e forme dell'italianizzazione, Atti del XXIII Convegno Internazionale di Studi, Trento, Rovereto 18-20 maggio 1989*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 373-398 (per altra bibliografia si veda A. Bartoli Langeli, *La scrittura dell'italiano*, p. 170).

Gli atti del convegno sulla donazione di Gigliola Cinquetti si possono leggere in *Scrivere agli idoli. La scrittura popolare negli anni Sessanta e dintorni a partire dalle 150.000 lettere a Gigliola Cinquetti*, Fondazione Museo Storico, Trento 2007. Infine, per informazioni sull'Archivio della Scrittura Popolare si veda *Archivio storico del 900 Trentino*, a cura della Fondazione Museo Storico del Trentino (<http://900trentino.museostorico.it/Archivio-della-Scrittura-Popolare>).

Le scritture per le arti

MARCO GOZZI

SCRIVERE LA MUSICA

Si può scrivere la musica? Si può *veramente* scrivere la musica? E, soprattutto, serve scrivere la musica? Quando si va ad ascoltare una conferenza o ad una lezione importante, con un eccellente relatore, ogni tanto si vede qualcuno nel pubblico che prende appunti, che scrive. Succede lo stesso ad un concerto? C'è qualcuno che annota i temi ascoltando una sinfonia di Beethoven? Qualcuno che va ad un concerto di Vasco Rossi con il quaderno di musica per scrivere le sue canzoni mentre canta?

Anche molti musicisti professionisti non sanno scrivere sotto dettatura, è un'abilità che viene assai poco coltivata anche nei Conservatori, perché moltissima musica, soprattutto quella considerata non 'colta', vive di oralità, vive di memoria, è sempre vissuta essenzialmente di memoria. Anche nel Medioevo era principalmente così: nessuno leggeva le canzoni mentre cantava, anche le canzoni importanti, dottrinali – si pensi all'episodio di Casella nel secondo canto del Purgatorio dantesco¹ –, erano tramandate a memoria per quanto riguarda l'intonazione musicale.

Agli inizi del VII secolo il vescovo di Siviglia Isidoro scriveva: «Nisi memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt»

¹ Cfr. M. Gozzi, «*La musica trae a sé li spiriti umani*». Rileggendo il secondo canto del Purgatorio dantesco, in A. Ziino (a cura di), *Dante e la musica del suo tempo: musicologia e filologia a confronto*, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, in stampa, che contiene ulteriori rimandi bibliografici sul tema.

(‘Se i suoni non sono trattiene dalla memoria svaniscono, perché non si possono scrivere’).² Attorno al X secolo si incontrano i primi manoscritti con notazione.

Il contributo intende mostrare solo pochi eloquenti esempi di scrittura musicale medievale (che riguardano perciò gli inizi di quella esperienza nel mondo latino) e desidera rispondere alle semplici domande retoriche poste all’inizio.

Il primo esempio (*fig. 1*) riguarda il manoscritto del X secolo Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121 (1151), accessibile in riproduzione facsimilare nell’ottimo progetto di digitalizzazione che riguarda i codici svizzeri.³ Nella pagina 26 di questo manoscritto⁴ si trova il *communio* (ossia il canto di comunione, qui indicato con la rubrica ‘CO’) della prima Messa di Natale (*in nocte*), il cui testo – tratto dal secondo emistichio del terzo versetto del salmo *Dixit Dominus* (n. 110) – è *In splendoribus sanctorum, ex utero, ante luciferum, genui te*.⁵

La notazione neumatica sangallese segnata sopra il testo del *communio* e degli altri canti liturgici natalizi ‘dipingere’ la melodia, ma è necessario conoscerla a memoria per poterla cantare: i segni indicano solo vagamente la direzione e il ritmo del canto, ma non indicano l’altezza delle note. Perché, allora, si comincia a scrivere la musica, con un sistema che per noi sembra del tutto bizzarro: da una parte la notazione non indica nemmeno l’altezza precisa delle note (quindi chi non conosce a memoria il brano musicale non ha alcuna possibilità di cantarlo leggendo dal libro), dall’al-

² Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford University Press, Oxford 1989, p. 163.

³ E-codices - Biblioteca virtuale dei manoscritti conservati in Svizzera, <https://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/sbe/0121>.

⁴ <https://www.e-codices.unifr.ch/it/sbe/0121/26>.

⁵ Sul *communio In splendoribus* si veda M. Gozzi, «*In laude confitentis est praedicatio, in cantico amantis affectio*»: la preghiera raddoppiata del gregoriano, «Fogli Campostrini», 5 (2013), pp. 211-236, in part. 213-217 (disponibile anche online: https://guidalbertobormolini.it/wp-content/uploads/2017/11/Fogli_Campostrini_vol5_2013_1.pdf).

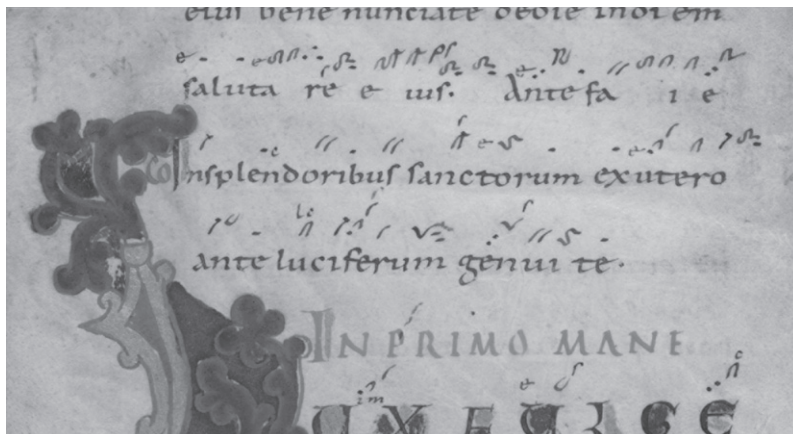


Fig. 1 - Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121 (1151), p. 26:
particolare del comunio *In splendoribus*.

tra la notazione presenta una serie numerosa di precise indicazioni di tipo ritmico, attraverso l'uso di episemi, di mutamenti nella forma dei neumi e di lettere significative (la 'c' di *celeriter*, la 't' di *trahere* ecc.). La ragione di questa apparente contraddizione è comprensibile considerando il contesto storico che ha portato alla scrittura dei segni neumatici: Pipino il Breve ricevette nel 754 la visita di papa Stefano II, che gli chiedeva aiuto contro i Longobardi; in quella occasione ci si accorse che i cantori franchi cantavano in sostanza gli stessi canti dei cantori romani, ma con inflessioni molto diverse nei particolari esecutivi e che, dunque, romani e francesi non potevano cantare insieme. Quando Carlo Magno divenne imperatore volle che in tutto il Sacro Romano Impero si cantasse come a Roma, e i cantori romani furono inviati a due a due in Francia per reinsegnare i canti. La paternità di quei canti fu attribuita a papa Gregorio, di qui il nome di 'gregoriano', per far digerire ai cantori gallici il nuovo modo di cantare che fu imposto d'autorità. L'unificazione riuscì, ma ci volle più di un secolo e un grande ausilio fu fornito dai codici che registravano minutamente le inflessioni ritmiche ed esecutive praticate e insegnate dai cantori romani.

Il secondo esempio (fig. 2) mostra l'inizio del *versus* bilingue latino-provenzale *In hoc anni circulo* che si incontra a c. 48r del manoscritto Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1139:⁶ un codice dell'XI-XII secolo contenente sequenze, tropi, *cantilenae* e drammi liturgici, proveniente dal monastero benedettino di San Marziale di Limoges e scritto in notazione aquitana. Questo tipo di notazione è abbastanza preciso dal punto di vista della diastemazia (ossia permette – seppur con numerose incertezze – di leggere l'altezza delle note), ma è invece muto dal punto di vista ritmico. La costruzione fortemente ritmica del testo letterario di questo canto, unitamente alle molte testimonianze tramandate in notazione mensurale da codici più recenti,⁷ portano invece a ritenere che sin dall'inizio questa canzone natalizia avesse una struttura ritmica assai importante anche dal punto di vista musicale. Si veda, ad esempio, la sequenza-ballata *Verbum caro factum est* che si legge nel manoscritto di provenienza bobbiese Torino, Biblioteca Nazionale, ms. F I 4 (XIV sec.), a c. 334r (fig. 3).⁸

Il manoscritto di San Marziale mostra dunque un tipo di notazione che è l'opposto della notazione sangallese del X e XI secolo: il copista aquitano ha inteso preservare in qualche modo nel segno notazionale le sole altezze melodiche, lasciando il ritmo musicale alla memoria del cantore, mentre il copista benedettino di Einsiedeln era tutto proiettato a prescrivere alcuni aspetti esecutivi particolari di una melodia ben conosciuta a memoria. In ogni caso nessuno dei due codici ci può servire per ricostruire pienamente la fisionomia di quei canti: troppi elementi sono mancanti, e troppe consuetudini dell'epoca ci sono ignote. Qualsiasi trascrizione in notazione moderna è una pura ipotesi del tutto

⁶ Riproduzione facsimilare integrale del codice all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000946s>.

⁷ Sul diffusissimo brano con ritornello *Verbum caro factum est* (la cui prima strofa è *In hoc anni circulo*) si veda M. Gozzi, *Sequenze*, in Id. (Hg.), *Cantus fractus italiano: un'antologia*, Georg Olms Verlag, Hildesheim - Zürich - New York 2012 (Musica mensurabilis, Band 4), pp. 43-134, in part. 63-69.

⁸ Ivi, pp. 62 (facsimile), 113-114 (trascrizione).

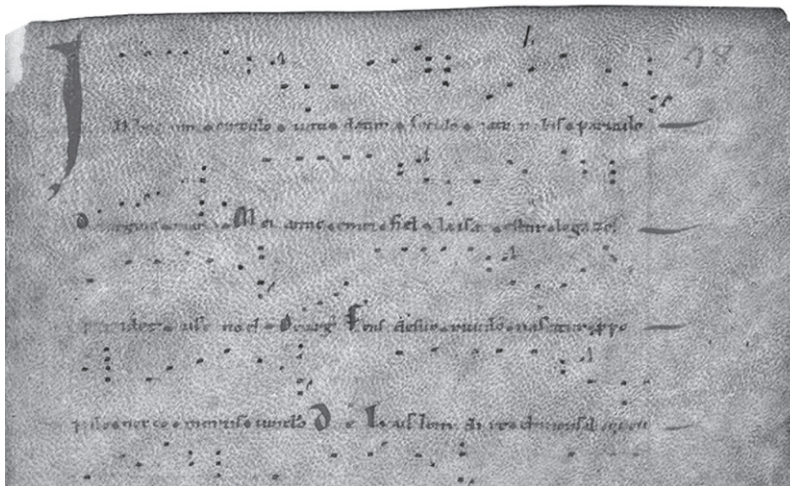


Fig. 2 - *In hoc anni circulo*
in Paris, Bibliothèque nationale
de France, lat. 1139, c. 48r.

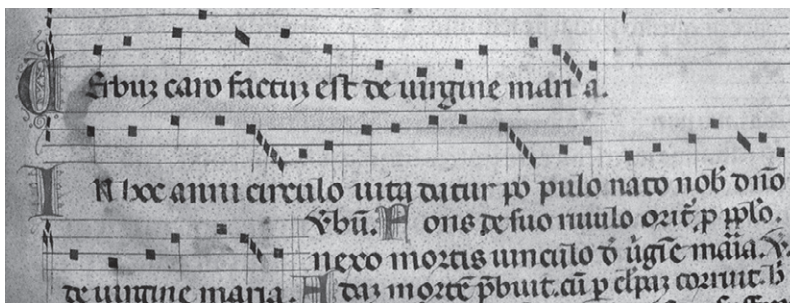


Fig. 3 - *Verbum caro factum est*
in Torino, Biblioteca Nazionale,
ms. F I 4, c. 334r.

aleatoria;⁹ anche se per la ricostruzione ci si basasse sul confronto con testimoni più tardi, non si tratterebbe in alcun modo di una operazione filologica.

⁹ Un'ipotesi di trascrizione, per nulla condivisibile, di *In hoc anni circulo* (in protus autentico, ma con *repercussio a si*), si legge in J. Haines, *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 215.

I tipi di notazione utilizzati nel Medioevo per il canto liturgico cambiano nel tempo e da luogo a luogo; sono poi differenti nei diversi Ordini religiosi.

La *fig. 4* mostra due pagine del manoscritto 61 di Castel Tirolo,¹⁰ che contengono le famose sequenze mariane *Verbum bonum et suave* e *Ave mundi spes Maria*.¹¹ Lo scriba di questo *Missale* plenario del primo Trecento è il monaco cistercense Rüdgerus (proveniente dall'abbazia di Stams), che il 23 gennaio 1304 pose la sua sottoscrizione alla fine del codice 1 della Biblioteca dell'abbazia di Stams e che il 19 aprile 1312 finì di copiare il manoscritto ora a Innsbruck, Biblioteca universitaria, cod. 26.

È bene ricordare che l'abbazia di Stams fu fondata nel 1273 dal conte del Tirolo Mainardo II e da sua moglie Elisabetta di Baviera e che fu destinata ad essere il luogo di sepoltura dei conti di Tirolo-Gorizia ed è per questo che i conti del Tirolo chiamarono spesso nel castello monaci di Stams per il servizio liturgico nella doppia cappella dedicata a san Pancrazio (altare inferiore) e a santa Elisabetta d'Ungheria (altare superiore).

Probabilmente Rüdgerus fu chiamato come cappellano a Castel Tirolo nella primavera del 1306, a seguito della morte di don Rodolfo, registrata nel calendario di *CT 60* al 10 aprile. Il monaco Rüdgerus assunse forse anche compiti di notaio, come era accaduto per il suo predecessore, ma il Messale l'aveva con ogni probabilità già confezionato per l'uso personale presso qualche piccola chiesa parrocchiale dipendente da Stams.

¹⁰ Tirolo, Biblioteca di Castel Tirolo - Museo storico-culturale della Provincia di Bolzano, inv. n. 50218528, *olim* n. 61. La riproduzione facsimilare a colori del codice e una sua dettagliata descrizione e contestualizzazione si trovano in M. Gozzi, *I codici liturgici di Castel Tirolo*, LIM, Lucca 2012 (*Monumenta Liturgiae et Cantus*, 1).

¹¹ Sulle due sequenze si veda almeno M. Gozzi, *Sequence Texts in Transmission* (ca. 1200 - ca. 1500), in D.V. Filippi - A. Pavanello (eds.), *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, Schwabe, Basel 2019 (*Schola Cantorum Basiliensis. Scripta*, 7), pp. 157-188.

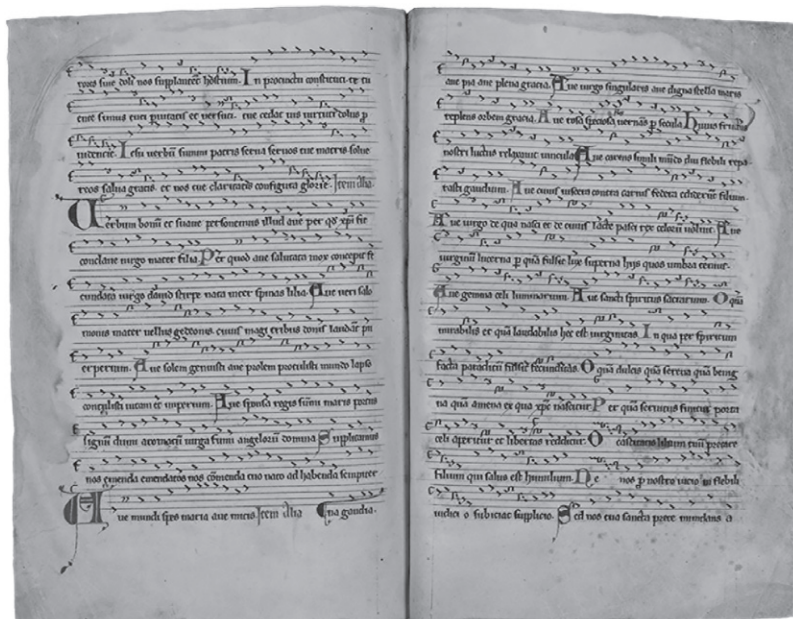


Fig. 4 - Le sequenze mariane *Verbum bonum* e *Ave mundi* nel manoscritto Tirolo, Biblioteca di Castel Tirolo - Museo storico-culturale della Provincia di Bolzano, inv. n. 50218528, *olim* n. 61, cc. 263v-264r. Fotografia di Paolo Chisté (da M. Gozzi, *I codici liturgici di Castel Tirolo*, LIM, Lucca 2012).

La notazione musicale – in inchiostro nero su tetragramma rosso – è molto particolare e si differenzia dalla tipica notazione neumatica gotica (la cosiddetta *Hufnagelschrift*) soprattutto per la presenza di una *virga* (il principale neuma monosonico) a forma di ‘7’, che si riscontra solo in pochi altri manoscritti, tutti di provenienza cistercense e di area austriaca, come Zwettl, Stiftsbibliothek, ms. 195 (Antifonario cistercense del XIII sec.); Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, mss. 20 e 65 (Antifonari cistercensi del XIII sec.); Graz, Universitätsbibliothek, mss. 9-10 (Graduali cistercensi del XV sec. provenienti forse da Neuberg); ms. 28 (Antifonario cistercense del XIV sec. proveniente da Neuberg); mss. 114 e 129 (Antifonari-Innari del XV sec. provenienti da Neuberg).

È bene soffermarsi brevemente anzitutto sulla sequenza *Verbum bonum*, nella versione del codice di Castel Tirolo (c. 263v), trascritta in notazione moderna nella *fig. 5* (con la correzione di alcuni errori melodici su «illud Ave» e con l'ipotetica ricostruzione ritmica di cui si dirà fra poco). Il testo, con traduzione italiana di servizio, è il seguente:

- | | |
|---|--|
| 1a. Verbum bonum et suave
personemus illud 'ave',
per quod Christi fit conclave
virgo, mater, filia. | Cantiamo quell' 'Ave',
la parola buona e soave
per cui divenne dimora di Cristo
la Vergine, [che è] madre e figlia. |
| 1b. Per quod 'ave' salutata,
mox concepit fecundata
virgo David stirpe nata,
inter spinas lilia. | Salutata da quell' 'Ave'
la Vergine divenne madre e subito concepì,
nata dalla stirpe di Davide,
giglio tra le spine. |
| 2a. Ave, veri Salominis
Mater, vellus Gedeonis
Cuius magi tribus donis
Laudant puerperium. | Ave, madre del vero Salomone,
vello di Gedeone: i magi
onorarono tuo figlio
con i loro tre doni. |
| 2b. Ave, solem genuisti,
ave, prolem protulisti,
mundo lapso contulisti
vitam et imperium. | Ave, tu che hai fatto nascere il Sole,
ave, tu che hai generato il Figlio
e al mondo caduto nel peccato hai recato
la vita e il potere regale. |
| 3a. Ave, sponsa regis summi,
maris portus, signum dumi,
aromatum virga fumi,
angelorum domina. | Ave, sposa del re altissimo,
porto del mare, immagine del rovetto,
virgulto profumato,
signora degli angeli. |
| 3b. Supplicamus nos emenda,
emendatos nos commenda
tuo nato ad habenda
sempiterna gaudia. [Amen.] | Ti supplichiamo: correggi i nostri errori e,
dopo averci corretto, affidaci
a tuo Figlio, affinché possiamo godere
dell'eterna beatitudine. [Così sia.] |

Il componimento, destinato ai sabati di Avvento (dedicati a Maria), ripercorre il mistero dell'incarnazione partendo dal saluto dell'angelo Gabriele alla Vergine nell'Annunciazione (raccontata in *Lc* 1, 28): quell'*ave* che è protagonista anche di altre celebri sequenze, come l'immediatamente successiva *Ave, mundi spes, Maria*. Al posto della dossologia finale (consueta negli inni)

compare una supplica accorata alla madonna, che parafrasa quella che conclude l'*Ave Maria*.

Qui, come in moltissime altre sequenze, esiste qualche problema di interpretazione del contenuto del testo, a prescindere dalla traduzione; in particolare due passi possono essere oscuri per chi non conosca il simbolismo medievale: quello riguardante il vello di Gedeone (versetto 2a) e quello che ricorda il rovetto (versetto 3a). L'episodio del vello di Gedeone si legge nel libro dei *Giudici* (6, 36-40) e il simbolo si riferisce alla verginità di Maria: come lei è rimasta Vergine dopo il parto ed è l'unica immacolata tra tutti gli uomini, così il vello la seconda volta restò asciutto mentre c'era rugiada su tutto il terreno. Il dogma e il culto della verginità di Maria, che hanno accompagnato fin dai primi secoli la fede e la religiosità dei cristiani, hanno avuto un riflesso immediato nell'arte sacra: è fiorita, attorno alla verginità della Madonna, una simbologia ricchissima e complessa. Molti di questi simboli sono ricavati dall'Antico Testamento: il rovetto ardente, la roccia percossa da Mosè, la verga d'Aronne, il vello di Gedeone, il giardino chiuso, la verga di Iesse, la porta chiusa di Ezechiele e la montagna dalla quale si stacca la pietra del libro di Daniele.¹² Anche in un'altra sequenza mariana, «Hodierne lux diei», si trova un accenno a questa frequente immagine: «Fusa caeli rore tellus, / fusum Gedeonis vellus / deitatis pluvia».

La brina che miracolosamente discende sul vello di Gedeone disteso per terra ricorda che la Vergine fu un vello simbolico sul quale scese la rugiada dall'alto (il celebre *versus* di Avvento, il cui testo di Isaia è ripreso nell'introito della quarta domenica d'Avvento, chiede proprio questo: «Rorate caeli desuper, et nubes pluant iustum», 'Stillate cieli dall'alto e le nubi facciano piovere il Giusto'). Ogni particolare apparentemente insignificante di un testo medievale possiede infiniti nessi culturali e simbolici, ogni forma è vivificata da un'intensa spiritualità.

¹² Cfr. A. Manzini, *La verginità di Maria nell'arte figurativa*, «Vivens homo», 2 (1991), pp. 127-140.

Per quanto riguarda invece il *signum dumi*, ossia l'immagine del rovetto ardente (che deriva dal racconto biblico: cfr. *Es.* 3, 2 e *Deut.* 33, 16), ci viene in aiuto il secondo versetto della sequenza di Natale *Ave, mundi spes, Maria*, che recita:

Ave, virgo singularis,
que per rubum designaris
non passum incendia.

Ti saluto, vergine unica,
prefigurata nell'immagine del rovetto
che arde e non brucia.

L'immagine è dunque svelata: la miracolosa verginità di Maria anche dopo il parto è simboleggiata già nel rovetto ardente che per miracolo non si consuma.

Ver-bum bo-num et su-a-ve per-so-ne-mus il-lud
Per quod 'a-ve' sa-lu-ta-ta, mox con-ce-pit fe-cun-

'A-ve', per quod Chri-sti fit con-cla-ve vir-go, ma-ter, fi-li-a.
da-ta vir-go Da-vid stir-pe na-ta, in-ter spi-nas li-li-a.

A-ve ve-ri Sa-lo-mo-nis ma-ter, vel-lus Ge-de-
A-ve So-lem ge-nu-i-sti, a-ve pro-lem pro-tu-

o-nis, cu-ius ma-gi-tri-bus do-nis lau-dant pu-er-pe-ri-um.
li-sti, mun-do la-pso con-tu-li-sti vi-tam et im-pe-ri-um.

A-ve, spon-sa re-gis sum-mi, ma-ris por-tus, si-gnum
Sup-pli-ca-mus nos e-men-da, e-men-da-tos nos com-

du-mi, a-ro-ma-tum vir-ga fu-mi, an-ge-lo-rum do-mi-na.
men-da tu-o na-to ad ha-ben-da sem-pi-ter-na gau-di-a.

Fig. 5 - Trascrizione della sequenza
Verbum bonum et suave,
con ipotetica ricostruzione ritmica,
dal manoscritto di Castel Tirolo, *olim* n. 61, c. 263v.

Come accade per la stragrande maggioranza delle sequenze, la struttura musicale presenta ripetizioni di frasi accoppiate: la forma testuale, composta da sei strofe di quattro versi trocaici ciascuna (8 + 8 + 8 + 7 sillabe) unite a due a due dalla rima del verso finale (1a, 1b; 2a, 2b; 3a e 3b), trova corrispondenza nella forma musicale AA BB CC. Se però analizziamo le singole frasi-verso di questa struttura di strofe accoppiate riconosciamo alcuni ritorni melodici significativi: già nella prima strofa (A) vediamo che il primo emistichio del secondo verso (*personemus*, poi *mox concepit*) ha la stessa melodia del primo emistichio dell'ultimo verso (*virgo, mater*, poi *inter spinas*). L'intero secondo verso della prima copula è poi ripetuto identico nel terzo verso della seconda copula ed è anche utilizzato, con la sola variazione della nota iniziale come terzo verso della terza copula (la melodia dei versi: *personemus illud 'ave', mox concepit fecundata, cuius magi tribus donis, mundo lapsa contulisti* è perciò uguale e si ripete, con la sola variazione del *do* iniziale al posto del *la*, nei versi *aromatum virga fumi* e *tuo nato ad habenda*). Le melodie B e C sono strutturate in modo simmetrico: il secondo verso di ciascuna riprende integralmente la melodia del primo verso; la frase B è l'unica che non è strettamente sillabica: ciascun emistichio mostra due note su ciascuna delle due sillabe iniziali; si tratta di un principio di ornamentazione, sapientemente posto nel cuore della forma. Il verso finale della copula numero 2 (frase musicale B) è una variazione del terzo verso della frase A (ossia *laudant puerperium* è variazione di *per quod Christi fit conclave*), mentre la frase C (e dunque tutta la sequenza) si conclude come la frase A (*sempiterna gaudia* è melodicamente uguale a *virgo, mater, filia*). Riassumendo – e attribuendo ad ogni frase-verso una lettera minuscola dell'alfabeto – otteniamo lo schema: *abcd abcd // eebc' eebc' // ffb'd ffb'd* (dove *b* inizia come *d* e *b'* inizia come *a* finisce).

Queste frequenti ripetizioni rendono la sequenza facilmente memorizzabile, attribuiscono alla struttura melodica una coesione interna notevolissima e rivelano una studiata architettura che utilizza la tecnica della variazione.

Dal punto di vista formale si nota poi che gli ottonari trocaici del testo sono tutti divisibili in due emistichi simmetrici di quattro sillabe ciascuno: non c'è nessuna parola che inizi nel primo emistichio e si concluda nel secondo. Il fenomeno di collegamento fra i due emistichi avviene invece nei soli versi finali sdrucchioli della copula numero 2: *Laudant puerperium e vitam et imperium*, a testimoniare la concezione unitaria (anche melodica) dei versi conclusivi delle copule. Questa struttura del testo ha un chiaro riflesso sulle frasi melodico-ritmiche dell'intonazione musicale, che procedono anch'esse in incisi di quattro più quattro sillabe. Resta, come in tutti i canti con testo metrico del repertorio liturgico, il problema della ricostruzione ritmica. Un'esecuzione basata sul principio dell'isosillabismo (ogni sillaba metrica con uguale durata) sembra permettere una chiara comprensione del testo e tutelare l'equilibrata distribuzione melodica delle frasi-verso. Ma nella notazione c'è un importante segnale ritmico: le due note parigrado sulla seconda sillaba della frase A ('*Ver-bum*' e poi '*Per quod*'). Il significato del raddoppio della nota non credo sia interpretabile come un semplice indugio su quella sillaba o un segnale che voglia scoraggiare un'esecuzione con naturale alternanza ritmica di sillaba lunga e sillaba breve, in presenza di una chiara versificazione trocaica. Penso che quel piccolo raddoppio della seconda sillaba voglia indicare un'inversione del ritmo musicale (dal punto di vista agogico) rispetto agli accenti del testo, ossia voglia suggerire all'esecutore un ritmo giambico (breve-lunga) per tutta la durata del pezzo, o almeno nella prima *copula*. Questa ipotesi di traduzione ritmica è esplicitata nella trascrizione. Una simile ricostruzione permette di evidenziare la straordinaria bellezza melodica della sequenza e la sua adeguatezza estetica anche dopo sei secoli.

I libri liturgici dal Duecento al Cinquecento, sia manoscritti sia a stampa, sono ricchi di capolavori simili a *Verbum bonum*. Oggi si possono ascoltare solo rarissimamente. Nei paesi di lingua tedesca, ancora nel Cinquecento, quasi ogni festa aveva la

sua sequenza propria.¹³ In Italia probabilmente era già iniziato un certo declino nell'uso di queste forme, dato che Brunner elenca ben 265 sequenze utilizzate fino al XIII secolo,¹⁴ mentre nei Graduali a stampa italiani (a cominciare dalla splendida edizione Giunta del 1499)¹⁵ le sequenze sono assai ridotte di numero. A sancire ufficialmente questo dato di fatto arrivò nel 1570 il messale postconciliare di Pio V,¹⁶ che conteneva solo quattro sequenze: *Victimae paschali laudes* (per la messa di Pasqua), *Veni sancte Spiritus* (per la Pentecoste), *Lauda Sion salvatorem* (per la festa del Corpus Domini) e *Dies irae, dies illa* (per i defunti). Nella liturgia attuale sono presenti ancora le stesse quattro sequenze, ma il *Dies irae* – abolito – ha lasciato il posto allo *Stabat mater* (da cantare il 15 settembre nella memoria facoltativa della Beata Vergine Maria Addolorata).

Sia la sequenza *Verbum bonum et suave* sia *Ave, mundi spes, Maria*, presenti nella *fig. 4*, appartengono alla serie di ventisette sequenze presenti nell'*exemplar* domenicano (Roma, Biblioteca del convento di Santa Sabina, ms. XIV L 1, del 1260 circa) e di conseguenza si trovano in tutti i Prosari (o Graduali con Sequenziario) dei frati Predicatori. Nella *fig. 6* si può vedere l'inizio di *Ave, mundi spes, Maria* come appare, in notazione quadrata, nel Prosario domenicano quattrocentesco trentino del convento di San Lorenzo (Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Fondo Laurence Feininger, FC 103, p. 23).

¹³ Si vedano, ad esempio, le novantatré sequenze contenute in C. Väterlein (Hg.), *Graduale Pataviense (Wien 1511): Faksimile*, Bärenreiter, Kassel 1982 (Das Erbe deutscher Musik, Band 87), cc. 195-287v.

¹⁴ L. Brunner, *Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200*, «Rivista italiana di musicologia», 20.2 (1985), pp. 191-276.

¹⁵ *Graduale secundum morem sancte Romane ecclesie integrum & completum videlicet dominicale, sanctuarium, commune & cantorum siue kyriale... Correctum per fratrem Franciscum de Brugis ordinis minorum de obseruantia*, impressum Venetijs: impensis Luceantonij de giunta florentini, arte Ioannis emerici de spira, 1499-1500.

¹⁶ Ristampa anastatica: M. Sodi - A. Triacca (a cura di), *Missale Romanum editio princeps (1570)*, Libreria editrice Vaticana, Città del Vaticano 1998.

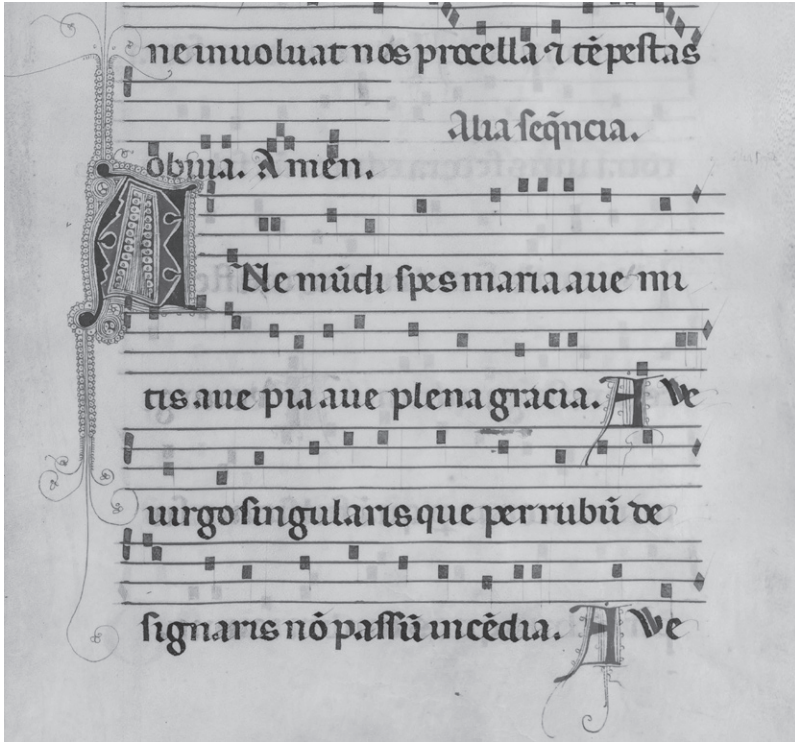


Fig. 6 - Prosario domenicano del convento trentino di San Lorenzo (XV sec.); Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca musicale Laurence Feininger, FC 103, p. 23; particolare dell'inizio della sequenza *Ave, mundi spes, Maria*.

Ave, mundi spes, Maria, ha una storia importante: Salimbene de Adam, nella sua *Cronica* della fine del Duecento,¹⁷ ne attribuisce la composizione (testo e musica) al frate francescano Vito da Lucca. L'altra cosa che Salimbene esplicita è che le sequenze hanno sempre bisogno di un «contracantum», o «secondo canto»,¹⁸ che solo rarissimamente troviamo notato nei libri:

¹⁷ Salimbene de Adam, *Cronica*, 2 voll., a cura di G. Scalia, Brepols, Turnhout 1998-1999, p. 256.

¹⁸ Il passo di Salimbene è tradotto in F.A. Gallo, *La polifonia nel medioevo*, EDT, Torino 1991 (Storia della Musica, 3), pp. 149-150.

la trasmissione delle sequenze è prevalentemente monodica, ma l'esecuzione era in polifonia semplice, nota contro nota, con la seconda voce tramandata per tradizione orale e talvolta improvvisata. Questo ci illumina su quanto poco ci dica la scrittura musicale della realtà sonora del canto medievale; quello che nei manuali è ancora definito 'canto cristiano monodico' nella realtà medievale (in particolare nelle feste e nelle solennità) era spesso 'canto cristiano a trasmissione monodica amplificato polifonicamente'.

I dischi, le incisioni e i concerti di canto liturgico sono, nella maggior parte dei casi, esiti malati di quello che Giacomo Baroffio ha spesso chiamato «grafolatria»: l'adorazione del segno scritto; si crede che il segno trasmetta tutto del suono: è una vana illusione. A volte nel manoscritto musicale non c'è l'altezza delle note, a volte non c'è il ritmo, spesso non c'è la seconda voce necessaria, ma soprattutto ci mancano troppe informazioni sul contesto: sul temperamento utilizzato, sugli abbellimenti estemporanei, sulla velocità relativa, su possibili accelerazioni e *ral-lentandi*, sul tipo di vocalità, sui colori, sui microtoni, sulla pronuncia del latino e su mille altre questioni che possono cambiare radicalmente la fisionomia sonora di un canto, ammesso che si tratti di musica. Perché la *substantia* del canto gregoriano non è la musica, ma la preghiera, e quando si prega le preoccupazioni della tecnica vocale passano in secondo piano e la questione fondamentale non è l' 'interpretazione', ma l'appartenenza ad una tradizione, l'essere parte di una comunità orante, che vive in un contesto liturgico in cui ciascun cantore deve innestarsi. E non lo fa certo leggendo le note da un libro.

Le moderne esecuzioni che pretendono di riproporre in concerto o in disco l' 'autentico' gregoriano del IX secolo propongono solo un Medioevo inventato, di fantasia, come il Castello di Neuschwanstein o il borgo medievale del Parco del Valentino a Torino: sono proiezioni romantiche di un Medioevo fantastico; ma la realtà era molto diversa delle nostre moderne fantasie, basate su convenzioni e usi musicali più tardi di un millennio.

Un altro aspetto su cui è necessario mettere in guardia il lettore moderno nell'affrontare la scrittura musicale dei manoscritti medievali di canto liturgico è la scorrettezza delle lezioni: i manoscritti contengono molti errori. Ne vediamo un solo esempio relativo alla tradizione del canto ambrosiano. L'Antifona *in choro* per la vigilia dell'ascensione *Ascendens in altum* (fig. 7), piuttosto fiorita, possiede un testo che deriva dalla Lettera di san Paolo agli Efesini (4, 8), che riprende a sua volta il versetto 19 del Salmo 68: «Nell'ascendere in alto ha portato i prigionieri con sé e ha distribuito doni agli uomini». I quattro codici sono mostrati in ordine cronologico inverso: Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Fondo Feininger, mss. FC 50 (XV sec.) e FC 74 (XIV sec.),¹⁹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, M 99 sup. (XIII sec.) e Bedero in Valtravaglia, Canonica di San Vittore, cod. B (XII sec.); quest'ultimo codice, il più antico e per questo ritenuto erroneamente il più autorevole, è stato utilizzato da Suñol per l'edizione del *Liber vespéralis* ambrosiano del 1939,²⁰ che compare in calce alla fig. 7.

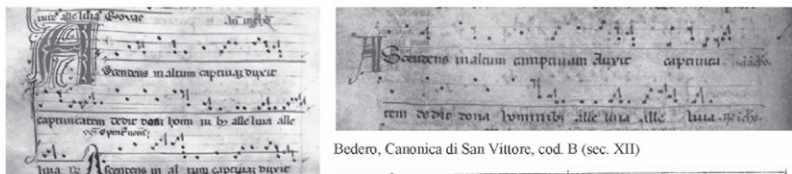
Le lezioni musicali tramandate dal codice FC 50 hanno un grosso problema: la prima parte, fino a *captivitatem*, insiste melodicamente su frasi che vanno da *sol* a *do*, con una qualche importanza anche della nota *la* (prefigurando un modo di *sol*); la seconda parte è invece nettamente nel modo di *fa* (*do-la-fa* sono le

¹⁹ La descrizione e il contenuto dettagliato dei codici si trovano in C. Ruini, *I manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger, presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Provincia Autonoma di Trento - Servizio Beni librari e archivistici, Trento 1998-2002 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 21 e 25), vol. I (descrizione), pp. 132-133, 180-181; vol. II (elenco dei brani), pp. 215-220, 317-337. Un contributo recente sul codice FC 74, che considera anche l'antifona *Ascendens* e contiene ulteriore bibliografia è in M. Gozzi, *L'Antifonario ambrosiano trecentesco della biblioteca musicale Laurence Feininger di Trento* (Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Fondo Feininger, ms. FC 74), in *Il canto ambrosiano*, numero monografico di «Studi gregoriani», XXIII (2017, ma 2019), pp. 87-116.

²⁰ *Liber vespéralis juxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, Desclee, Roma 1939, p. 343.



Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca musicale Laurence Feininger, mss. FC 50 e FC 74



Bedero, Canonica di San Vittore, cod. B (sec. XII)

Milano, Bibl. Ambrosiana, M 99 sup. (sec. XIII)



Liber vespertalis juxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis, Roma, 1939

Fig. 7 - L'antifona ambrosiana *Ascendens in altum* in quattro testimoni manoscritti in notazione ambrosiana (dal XII al XV sec.) e nella trascrizione moderna in notazione quadrata di Suñol del 1939, tratta dal codice più antico.

note cardine) e conclude solennemente a *fa*, con la tipica cadenza milanese. Questa apparente commistione modale, che parte dalla terza riga, è un grave errore del codice (sanabile attraverso il confronto con gli altri tre manoscritti), che non sappiamo se sia attribuibile al copista quattrocentesco o ad un suo antigrafo. Tutta la seconda parte dell'antifona (da *dedit dona*) è un tono sotto: se si copia da un manoscritto diastematico senza rigo basta un *custos* sbagliato o male interpretato per scrivere tutta la sezione dopo il *custos* un tono sotto o sopra. Quale che sia la genesi dell'errore è evidente che, se si canta oggi quest'antifona leggendola dal ms. FC 50 della biblioteca Feininger, si canta una melodia che non è mai esistita, e che i cantori ambrosiani conoscevano invece a memoria nella forma corretta.

Si osservi anche, d'altra parte, l'attacco del codice B di Bedero: qui si osserva un altro grave errore: rispetto al resto della

tradizione manca la nota iniziale (*sol*), che coincide con la *finalis* del brano. Questo errore è facilmente spiegabile col fatto che il miniatore dell'antigrafo da cui fu copiato il manoscritto di Bedero, scrivendo la grande 'A' di *Ascendens* (dato che l'Ascensione è una festa importante), si è lasciato prendere la mano e ha coperto il *punctum* iniziale con il rosso o il blu della grande miniatura. A questo punto il copista musicalmente intelligente di Bedero ha distribuito le tre sillabe di *Ascendens* partendo dalla seconda nota e creando un nuovo, eccentrico *incipit*, sconosciuto al resto della tradizione e semplicemente sbagliato.

Gli errori di copiatura dei manoscritti liturgici non sono gravi, poiché i cantori utilizzavano i libri come orientamento generale, non per leggere attentamente le singole note. La tradizione, nel Medioevo, era comunque prevalentemente orale e i canti erano imparati per imitazione fin da bambini e mandati a memoria.

L'insegnamento dei canti dell'intero anno liturgico, sia per la Messa sia per l'Ufficio, avveniva nelle scuole monastiche, conventuali e capitolari. La *fig. 8* riproduce la vignetta intitolata «Cantus» nel *Tacuinum sanitatis* (una sorta di manuale igienico illustrato, con le varie notizie disposte in ordine alfabetico, che descrive le proprietà curative di cibi, erbe e dei corretti comportamenti), del vescovo di Trento Giorgio di Liechtenstein (1390-1419), ora Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S. N. 2644, c. 103r,²¹ di miniatore lombardo (circa 1390-1395). È il piccolo coro chiamato *schola* – composta da due adulti e due *pueri* – che studia (non siamo in liturgia, l'altare è vuoto) l'Alleluia della Messa di Natale (quella rubricata come *in aurora* o *in galli cantu* nei libri liturgici) *Dominus regnavit decorem induit* («Il Signore ha regnato e si è ammantato di gloria», dal Salmo 92, 1) con davanti un Graduale (un piccolo graduale, delle misure del Messale

²¹ Il codice è digitalizzato e accessibile all'indirizzo http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3506830; una bibliografia essenziale sul codice, curata dalla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, si può leggere in http://manuscripta.at/m1/lit_manu.php?ms=AT8500-SN2644.



Fig. 8 - Una piccola *schola* (composta da due adulti e due bambini) prova l'Alleluia *Dominus regnavit*. Vignetta intitolata «Cantus» nel *Tacuinum sanitatis* del vescovo di Trento Giorgio di Liechtenstein (1390-1419). Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. N. 2644, c. 103r. Miniatore lombardo (c. 1390-1395).

plenario di Castel Tirolo, non un grande libro corale) la cui notazione è solo abbozzata, ma assomiglia a quella ambrosiana (con i neumi più comuni a forma di losanga): gli storici dell'arte ci dicono che il miniatore è di scuola lombarda e questo confermerebbe l'impressione.

Il gregoriano cantato da questo gruppo non assomigliava certamente a quello che siamo abituati ad ascoltare oggi nelle incisioni (o nelle esecuzioni) dei gruppi specializzati (per soli uomini adulti o per sole donne): i bambini che cantano all'ottava superiore rispetto agli adulti fanno già tutto un altro suono e poi con ogni probabilità il cantore sulla destra è il solista (qui sta cantando il versetto dell'Alleluia, mentre gli altri tacciono: solo lui e il bambino più vicino al leggio stanno con la bocca aperta), dunque il bimbo fa il *biscantinus* (o *discantinus*), cioè il cantore che, mentre l'adulto intona il versetto solistico dell'Alleluia, *secunda*, ossia canta una seconda voce nota contro nota, voce che non è scritta sul libro, ma che è cantata estemporaneamente secondo una prassi molto diffusa (dapprima chiamata dagli studiosi 'cantus planus binatim', poi 'polifonia primitiva', oggi di solito è chiamata 'polifonia semplice'),²² che i cantori imparavano fin

²² Sul tema, oltre a G. Cattin, «*Secundare*» e «*succinere*». *Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento*, «Musica e Storia», III (1995), pp. 41-120, si veda almeno: C. Corsi - P. Petrobelli (a cura di), *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Torre d'Orfeo, Roma 1989; G. Milanese, *Paraphonia-paraphonista: dalla lessicografia greca alla tarda antichità romana*, in A. Isola - E. Menešto - A. Di Pilla (a cura di), *Curiositas. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002, pp. 407-421; G. Cattin - F. A. Gallo (a cura di), *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, il Mulino, Bologna 2002 (Quaderni di Musica e Storia, 3); F. Facchin, *Polifonie semplici. Atti del convegno internazionale di studi: Arezzo, 28-30 dicembre 2001*, Fondazione Guido d'Arezzo, Arezzo 2003; A. Rusconi, *La polifonia semplice: alcune osservazioni*, «Musica e Storia», XII (2003), pp. 7-50; M. Gozzi, *La nuova immagine del canto cristiano liturgico. Elementi ritmici, polifonia semplice e contesti rituali nella storia del cosiddetto gregoriano*, in K. Pietschmann (Hg.), *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI.: Positionen - Entwicklungen - Kontexte*, Bärenreiter, Kassel 2012 (Analecta musicologica, 47), pp. 81-94.

da piccoli e che è descritta in molti trattati musicali medievali, a partire dal manualetto *Musica Enchiriadis* del IX secolo, per arrivare al *Micrologus* di Guido d'Arezzo (1030 circa), al trattato *Ad organum faciendum* (della seconda metà dell'XI secolo), al *De musica cum Tonario* di Johannes Affligemensis (XIII sec.), al trattato conosciuto come 'anonimo di San Marziale' o 'anonimo De La Fage', forse del XII secolo ma tramandato da manoscritti italiani e spagnoli del XIV secolo, sino ad arrivare alle *Expositiones tractatus [...] magistri Johannis de Muris* di Prosdocimo de Beldemandis (che utilizza la locuzione *cantus planus binatim* per descrivere il fenomeno), alla *Practica musice* di Franchino Gaffurio e al quattrocentesco *Liber de arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris. Tutti questi trattati non insegnano a 'comporre' o a 'scrivere' un *discantus*, non sono – come ancora molti scrivono – testimonianze dei 'primi' esempi di polifonia, ma descrivono una diffusissima prassi polivocale orale, insegnata da maestro ad allievo sin da tempi assai remoti, che era percepita come semplice amplificazione o solennizzazione festiva del gregoriano. Certamente la *secundatio* era in uso anche in cattedrale a Trento nel Quattrocento: lo prova la presenza di un cantore di discanti: Johannes Forlanus (Johannes de Foroiulio) è infatti indicato nei documenti come *biscantinus* ed è mansionario in cattedrale²³ almeno dal 1440 al 1458; ci resta il suo testamento datato 12 aprile 1460.²⁴

²³ Sui compiti dei mansionari a Trento si veda E. Curzel, *I canonici e il Capitolo della cattedrale di Trento dal XII al XV secolo*, EDB, Bologna 2001, pp. 346-349.

²⁴ Cfr. M. Gozzi - D. Curti, *Musica e musicisti nei secoli XIV e XV: contributo per una storia*, in R. Dalmonte (a cura di), *Musica e società nella storia trentina*, Edizioni UCT, Trento 1994, pp. 79-124; M. Gozzi, *Musikgeschichte der Region Trient bis 1600*, in K. Drexel - M. Fink (Hg.), *Musikgeschichte Tirols, Band 1: Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit*, Universitätsverlag Wagner, Innsbruck 2001 (Schlern-Schriften, 315), pp. 467-594: 475, 481; sulla figura del 'biscantor' si veda anche R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 60, 281, 585-586, 591, 608, 613.

La *fig. 8* mostra dunque la cosiddetta *schola* della cattedrale, a cui erano riservati i canti del proprio della Messa, mentre i membri del Capitolo (i Canonici) cantavano durante i vesperi i salmi sui toni salmodici conosciuti da tutti e le altrettanto note melodie dei canti dell'Ordinario nella Messa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus). Se la *fig. 8* illustra un libro di canto per una piccola *schola*, non necessariamente di grande formato, la *fig. 9*, tratta dal frontespizio dell'opera di Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, Venezia, Zani, 1512, mostra un cosiddetto 'corale', ossia il pesante libro di coro con notazione che sta sul grande badalone girevole ad uso di un gruppo numeroso di cantori: in questo caso è aperto sul canto conclusivo dell'Ufficio, il *Benedicamus Domino*.

Nella diocesi di Trento la scrittura musicale più usata nel Tre-Quattrocento per il canto gregoriano nelle chiese periferiche non era però la notazione quadrata che abbiamo visto nel Prosario domenicano di San Lorenzo (*fig. 6*) e che fu utilizzata anche per i libri corali della Cattedrale,²⁵ tuttora conservati, bensì la cosiddetta *Hufnagelschrift*, la notazione gotica tedesca, che si può osservare in diversi manoscritti ed edizioni superstiti, tra cui l'importante gruppo di tre codici liturgici utilizzati nel Quattrocento nelle cappelle dipendenti dalla chiesa parrocchiale di Bolzano (allora diocesi di Trento): Trento, Biblioteca Comunale, ms. 1617 (datato 1492)²⁶ e Bolzano, Museo Civico, ms. 7/3 (stesso copista del ms. 1617 di Trento) e 7/4 (datato 1430).²⁷ Quest'ultimo contiene

²⁵ Ora completamente digitalizzati e accessibili ad alta risoluzione nel sito del Patrimonio Digitale dell'Arcidiocesi di Trento all'indirizzo: <https://patrimoniodigitale.diocesitn.it/it/175/collezioni/173304/>.

²⁶ Su cui si veda M. Gozzi, *I manoscritti liturgici quattrocenteschi con notazione della Biblioteca comunale di Trento*, «Fonti musicali italiane», III (1998), pp. 7-64.

²⁷ Cfr. G. Brusa, *I codici liturgico-musicali presso il Museo civico di Bolzano*, studio paleografico, codicologico e musicologico sui manoscritti Ms. 1304 (Messale cistercense del 1296), Ms. 7/3 (Vesperale-Graduale-Kyriale-Prosario del XV sec.), Ms. 7/4 (Graduale-Kyriale-Prosario del 1430), con un saggio di M. Gozzi e un DVD contenente la riproduzione a colori dei tre codici, LIM, Lucca 2018 (Monumenta Liturgiae et Cantus, 4).

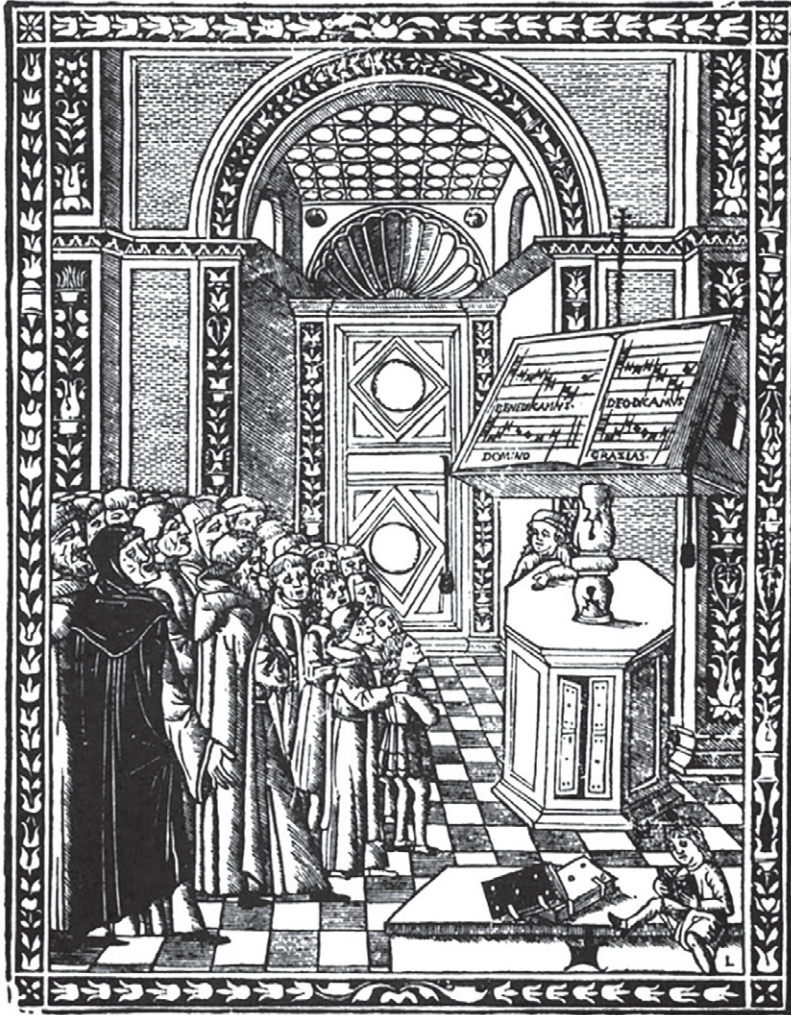


Fig. 9 - Un grande badalone girevole con squadernato un libro corale contenente un *Benedicamus Domino*, dal frontespizio dell'opera teorica di Franchino Gaffurio intitolata *Practica musicae*, Zani, Venezia 1512.

anch'esso, in un gruppo di otto sequenze mariane (da c. 79v a c. 89v), la celebre sequenza *Verbum bonum et suave* (fig. 10), trasportata una quarta sopra (per quanto riguarda le sole cc. 86v-87r) rispetto al resto della tradizione e con qualche fioritura tipica della tradizione germanica.

I tipi di notazione utilizzati in Europa nel Medioevo sono molto diversi; in uno stesso luogo geografico si possono poi incontrare libri di uguale datazione, ma con scritture differenti: alcuni ordini religiosi come i Francescani, i Domenicani o i Servi di Maria, solo per fare un esempio, usano la notazione quadrata anche nei conventi della Germania, dove nei secoli XIII-XVI la maggioranza dei libri è in *Hufnagelschrift* o nei conventi di area milanese, dove quasi tutti i libri sono in notazione ambrosiana.

La notazione quadrata si impone, comunque, come il tipo di notazione più utilizzato nei libri liturgici europei dal XIII al XVII secolo ed è utilizzata anche per repertori profani come le canzoni dei trovatori e dei trovieri e per canti devozionali in lingua volgare come le laude italiane del Due e Trecento, che possiedono una forma musicale ritmicamente molto spiccata come la ballata, ma che sono comunque scritte con questo tipo di notazione che non fornisce elementi sulla durata dei suoni.

La varietà delle notazioni utilizzate per i libri liturgici medievali si arricchisce, a partire dal XIII secolo, di altri tipi di notazione non più muti dal punto di vista ritmico, ma che esprimono con precisione la durata delle note; si tratta del fenomeno oggi conosciuto col nome di 'canto fratto' e riservato principalmente ai Credo, agli inni e alle sequenze; a partire dal XIV secolo si estende anche a tutti i canti dell'Ordinario della Messa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus), tanto da diventare nel Settecento lo stile di canto principale nelle Messe francescane e di altri ordini religiosi, come anche di molte parrocchie.²⁸

²⁸ Sul canto fratto e sui diversi tipi di notazione che lo tramandano si vedano almeno M. Gozzi - F. Luisi (a cura di), *Il canto fratto: l'altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi, Parma - Arezzo, 3-6 dicembre 2003*, Torre d'Orfeo, Roma 2005; M. Gozzi, *Alle origini del canto fratto: il 'Credo*

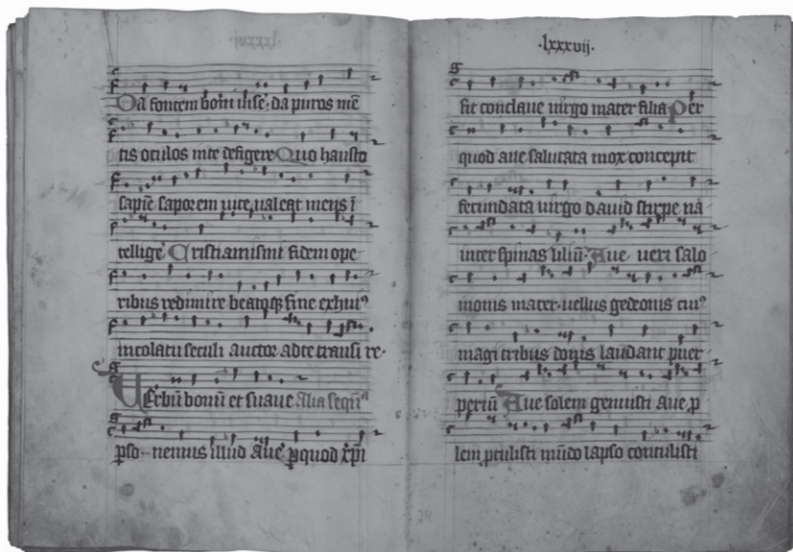


Fig. 10 - La sequenza *Verbum bonum* nel codice Bolzano, Museo Civico, ms. 7/4 del 1430 in *Hufnagelschrift*; fotografia di Paolo Chisté (da G. Brusa, *I codici liturgico-musicali presso il Museo civico di Bolzano*, LIM, Lucca 2018).

Gli studi paleografici e filologici possono aiutare a ricostruire la fisionomia dei canti utilizzati nelle liturgie cattoliche medievali, ma qualsiasi tentativo di comprendere il reale suono di quelle esperienze deve raccogliere tutti gli indizi possibili relativi al contesto originario. Ogni trascrizione e ogni moderna esecuzione di quei repertori è sempre una lontana approssimazione e una (ri)costruzione ipotetica che può salvare solo pochi elementi dell'esperienza antica, ne traslascia molti altri e ne aggiunge altri ancora, del tutto sconosciuti al Medioevo.

Cardinalis, «Musica e Storia», XIV (2006), pp. 245-302; M. Gozzi, *Liturgia e musica mensurale nel Trecento italiano: i canti dell'Ordinarium*, in O. Huck (Hg.), *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento. Bericht über die Tagung in Jena vom 1.-3. Juli 2005*, Olms, Hildesheim 2007 (Musica mensurabilis, Band 3), pp. 53-99; M. Gozzi (Hg.), *Cantus fractus italiano: un'antologia*, Olms, Hildesheim 2012 (Musica mensurabilis, Band 4).

LISA GINZBURG

FORMAZIONE, ROMANZO,
FORMAZIONE DEL ROMANZO*

*Lisa Ginzburg è autrice e traduttrice. La sua formazione è filosofica, poi, nel corso degli studi, ha cambiato la sua prospettiva sulla vita orientandola verso la scrittura.*¹

«Il tuo problema – mi disse un amico in un giardino pubblico a Parigi – il tuo problema è che non hai trovato il tuo tema». Nessun allineamento, alcuna interezza, senz'altra gioia oltre a quella di una disciplina quotidiana eseguita con doveristico scrupolo, spendevo le mie giornate sfogliando enormi in folio secenteschi nel tentativo affannoso di cogliere il bandolo di un intricato groviglio, una disputa mistico-filosofica intorno alla grazia divina e i suoi effetti sulla psicologia, di questo si trattava. Almanaccavo su come sarebbe stato possederlo, un vero tema: davvero trovarlo mi avrebbe regalato un'interezza? Inventare una lunga storia e scriverla, costruire un romanzo.²

Abbiamo scelto di cominciare l'intervista con una citazione tratta da Pura invenzione, pubblicato da Marsilio nella collana Passaparola, una collana nata per accogliere le storie di autori

* Il contributo mantiene le caratteristiche dell'intervista fatta a Lisa Ginzburg per l'incontro dei *Discorsi sulla scrittura* del 16 aprile 2021: le domande sono evidenziate in corsivo.

¹ Tra le pubblicazioni legate agli studi sulla mistica secentesca si rimanda almeno all'edizione di J. Guyon, *Commento mistico al Cantico dei cantici*, Marietti, Genova 1997.

² L. Ginzburg, *Pura invenzione. Dodici variazioni su Frankenstein di Mary Shelley*, Marsilio, Venezia 2019 (Passaparola), p. 14.

invitati a raccontarsi partendo da un romanzo particolarmente significativo per la loro stessa vita, letteraria e non. Tra loro Lisa Ginzburg, che ha scelto di parlare di Frankenstein di Mary Shelley. Nel 2020 è uscita la sua traduzione del romanzo di Pauline Klein, La figurante,³ dello stesso anno è Musa e getta, una raccolta di testi scritti da sedici autrici italiane che raccontano altrettante Muse, Muse di artisti e intellettuali, spesso rimaste sconosciute, oppure famose, o famose ma non abbastanza rispetto al loro valore, alla loro intelligenza, piuttosto perché erano 'grandi donne dietro a grandi uomini'. Lei racconta la storia, anzi, un momento particolare della storia di Lou Andreas-Salomé.⁴ E poi c'è il romanzo Cara pace, finalista al premio Strega 2021.⁵

Ho citato solo alcuni dei suoi lavori, e non per offrire un elenco incompleto, ma perché mi interessa soprattutto evidenziare la sua capacità di mettersi in gioco, di cimentarsi in ambiti diversi dove sono necessari registri di scrittura, e di linguaggio, differenti. Possiamo dirla capace di più scritture che si intersecano, si intrecciano e si arricchiscono a vicenda, scivolano da un piano all'altro? Come si snoda un percorso formativo di una scrittura fino ad arrivare alla stesura del romanzo?

Quel passaggio che ha scelto dal libro *Pura invenzione* è un passaggio chiave per il mio percorso di autrice. È sul tema della frustrazione data dall'assenza di un tema che per me personalmente va a intersecarsi la mia riflessione sulla forma 'romanzo'. Avere scritto *Cara pace* è stato e continua a essere una fonte di gioia, perché sento di aver raggiunto un allineamento con le intenzioni e una completezza di forma sin lì solo abbozzati, a volte ottenuti, mai così prima, però.

³ P. Klein, *La figurante*, Carbonio, Milano 2020 (Cielo stellato).

⁴ L. Ginzburg, *Russland mit Raine. Lou Andreas Salomé*, in A. Ninchi - S. Siravo (a cura di), *Musa e getta. Sedici scrittrici per sedici donne indimenticabili (ma a volte dimenticate)*, Ponte alle Grazie, Milano 2020 (Scrittori), pp. 150-164.

⁵ L. Ginzburg, *Cara pace*, Ponte alle Grazie, Milano 2020 (Scrittori, 105).

È stato un processo lungo, realizzato cimentandomi con forme letterarie diverse: sono peraltro convinta che la mia formazione filosofica abbia lasciato un'impronta, permettendomi di sviluppare maggiore lucidità e organizzazione mentale, elementi anch'essi rilevanti quando si scrive un romanzo. Ha ricordato *Pura invenzione*, un lavoro che mi ha offerto l'opportunità di esplorare il mio punto di vista rispetto sia alla letteratura, sia alle mie possibilità di scrittura. Mi è stato anche prezioso lavorare a un piccolo libro intitolato *Buongiorno mezzanotte, torno a casa*,⁶ che, come l'altro, può considerarsi una sorta di *memoir*. In quel piccolo libro riflettevo sul dispatrio, sul vivere all'estero ed essere continuamente morsi dalla nostalgia, come è successo a me mentre abitavo a Parigi, dove sono stata per molti anni.

Cara pace non è il mio primo romanzo, è il terzo, ma con caratteristiche di maggiore completezza rispetto ai precedenti.

Da lettrice prima ancora che da autrice, direi che un romanzo è un 'miracolo'. Lo penso sempre quando ne leggo – e davvero ne ho letti parecchi nella vita, sia per passione che per lavoro (quest'ultimo, un modo diverso di leggere). Avvalora l'idea di 'miracolo' la facilità con cui – per il mio sentire, naturalmente: non sono giudizi oggettivi i miei – so intuire quando un libro che ho tra le mani sarà per me un *vero* romanzo oppure no, perché ritengo, anzi mi vanto (ma non un vanto stupido, piuttosto una personale consapevolezza) di saper 'sentire' i libri.

Mentre in un saggio devo continuare a leggere a lungo prima di formulare un giudizio, la sensazione che un romanzo sia riuscito o meno è per me lettrice, ancor prima che autrice, una percezione immediata e molto netta. Ho chiaro presto se una prosa romanzesca funziona o no, quanto obbedisca a criteri che non sono soltanto quelli della trama e la riuscita nella resa dei personaggi, anche a un dosaggio che è analogo a quello degli ingredienti di un piatto.

⁶ L. Ginzburg, *Buongiorno mezzanotte, torno a casa*, Italo Svevo, Roma 2018 (Piccola biblioteca di letteratura inutile).

Conta moltissimo, infine, la percezione del lettore per come si dilata a distanza di tempo: perché non si tratta solo di entrare nel mondo e nell'atmosfera di un romanzo, anche di lasciarlo, finirlo, metterlo da parte e avvertire come si sedimenta dentro di noi. Già, i libri 'crescono', gonfiandosi anche dei ricordi che poi ne custodiamo nel tempo.

Ricordo benissimo – è solo un esempio tra i tanti – quando lessi per la prima volta il romanzo di Abraham Yehoshua, *Cinque stagioni*: rivedo perfettamente dove fossi, le mie sensazioni di lettrice, le lacrime che ho versato mentre leggevo, e anche per quante settimane quelle pagine hanno continuato a riecheggiare dentro di me.

Esiste accanto alla vita di un romanzo la vita dei lettori, altrettanto lunga e stratificata. E questa doppia vita che scorre in parallelo avvalora il sacro rispetto che, senza dovermi addentrare in teorie letterarie, io nutro verso il romanzo.

Che cosa intendeva realizzare, con quali modi, parole..., quando ha deciso di voler scrivere un romanzo?

Quando da giovane studiavo e vedevo profilarsi per me una carriera universitaria, nel momento in cui ho capito che non ero io a volere quella vita, ma un dover-essere astratto, allora l'ho lasciata. C'era anche una sfida 'anti-intellettuale' da parte mia, perché un romanzo risponde comunque a dei criteri anche teorici, e io mi sono messa nella condizione di voler risolvere quella sfida in senso narrativo... che ha significato cedere all'abbandono di ogni intellettualità. Già, perché scrivere un romanzo è portare avanti un lavoro di scarnificazione di tutto ciò che è pensiero: un impegno che esige – ma attenzione, è qualcosa di estremamente difficile –, mettere da parte ogni forma teorica e lasciarsi andare, invece, all'essere vicini ai personaggi, provare empatia, mettersi nei loro panni, e riuscire a sentire, a scorticare veramente la materia per arrivare a dei nuclei di carattere emozionale, esistenziale.

Nello stesso tempo, la mia formazione filosofica e il fatto di avere un allenamento al pensiero e allo studio grazie al quale la struttura di un libro è chiara anche dal punto di vista della sua genesi, mi ha aiutato a controllare la gestione delle componenti, quel risultato un po' miracoloso di cui dicevo prima, quel nascere di un romanzo inteso come dosaggio di materiali e piani diversi.

Detto ciò, è importante raccontare come la vita di uno scrittore sia anche una vita estremamente disciplinata, molto monotona, ossessiva, piena di tic e di nevrosi, segnata da un atteggiamento verso il proprio lavoro che dev'essere continuamente autocritico ma anche autoelogiativo. Qualcosa di complicato e all'apparenza paradossale: perché prima di scrivere deve esserci un momento di individuazione del materiale, durante il quale si mette in luce la storia che si ha in testa di raccontare, si tracciano i primi abbozzi di personaggi, i primi appunti sulla trama. Una fase 'artigianale' che precede la scrittura, e in quel momento non credo debba essere la severità dell'autocritica l'elemento dominante, al contrario, un rendersi aperti, estremamente vulnerabili per sintonizzarsi con la storia che ci sta a cuore e percepire se quella storia è veramente vicina a noi stessi.

Credo che se manca questa fase, il romanzo non arriva davvero a crearsi e prendere forma. Una storia è giocoforza anche la sua incubazione viscerale, molto intima, silenziosa.

Che cosa accade durante questo 'ascolto' e a quali risultati si può arrivare?

Adesso, da quando c'è la pandemia, è molto più difficile, ma nelle fasi di gestazione di una storia bisognerebbe vivere intensamente anche 'fuori', vedere gli altri, respirare i luoghi, e intanto stare molto con se stessi.

Le prime idee mi sono sempre arrivate girando il mondo, oppure prendendo un treno, o guardando un cielo, o un albero, o ascoltando una persona lamentarsi di soffrire o rallegrarsi di gioire. Non vorrei fare una descrizione troppo medianica, non è roba

da seduta spiritica [*ride*], ma ecco, realmente le idee arrivano per caso, inaspettatamente, sopraggiungono delle visioni e si sente che sono quelle giuste, o invece altre ne arrivano e le si lascia cadere. Nei primi tempi prendo molti appunti a penna: a volte riguardano i personaggi, altre volte delle circostanze, altre ancora dei nomi. I nomi sono importantissimi per me, non riesco a lavorare su un personaggio finché non ha un nome. C'è, forse, una necessità di battezzare figure, battezzare personaggi, battezzare atmosfere, cioè crearle.

Qual è il suo metodo di lavoro?

All'inizio procedo in modo molto disordinato. Se ho cominciato a costruire dei personaggi, i loro dialoghi potrebbero arrivare dopo un po'. Ci vuole tempo, a volte non si sa esattamente dove una storia condurrà. L'esempio di *Cara pace* è calzante: avevo in mente in modo chiarissimo che volevo raccontare una storia di sorelle, poi avevo l'idea che dovesse esserci una frattura infantile, ma non sapevo veramente quale potesse essere. Non sapevo cioè, all'inizio, dove la storia mi avrebbe portato. Per molti lettori il finale è stato sorprendente; per me, davvero è 'venuto da sé': la psicologia di Maddalena e Nina, il grado di simbiosi e la complessità del loro legame, la situazione per come si è andata configurando, tutto mi ha portato verso quella conclusione.

Tutto ciò per dire che se l'hai imbastita con chiarezza, anzitutto per te stesso scrittore e poi per i lettori, sarà la storia a condurti. È lì che secondo me un romanzo ha delle possibilità di riuscire, quando non è lo scrittore/'demiurgo' a controllare tutto e a voler dirigere, bensì i personaggi a incominciare a portare lui. Hai disposto delle carte, delle figure, e hai capito di voler raccontare proprio quella storia; dopodiché devi essere estremamente umile. Scrivere è un lavoro che richiede una profonda modestia, perché devi metterti a servizio di personaggi.

Poi ecco arriva tutt'altro: immagini, visioni. Fabrizia Ramondino, una scrittrice italiana che molto amo, ha scritto, in uno

splendido romanzo, *Althénopis*, una frase molto bella sull'idea che le visioni non si spiegano: «Le visioni che sono verità rivelate, come le ossessioni che sono verità non ancora rivelate, non si possono dimenticare né però spiegare»,⁷ così ha scritto.

Entriamo in un territorio non più razionale, che è quello della scrittura vera e propria. Una volta che il tessuto si è un po' imbastito – la metafora del telaio e dell'imbastitura resta sempre la migliore, perché per le mani hai letteralmente dei fili e devi provare a intrecciarli – allora arriva per me la parte più logica, quella che deve portare all'organizzazione del materiale.

Sempre più preferisco scrivere a mano anziché al computer. Quello che può risultare alla lettura una storia fluida, è spesso frutto di anni di un lavoro pazzo e disperatissimo. Ma non si tratta solo di scrivere, si tratta soprattutto di ri-scrivere: un romanzo è il prodotto di una stratificazione densa e complicata. Flaubert in una lettera a Louise Colet confessa: «Oggi ci ho messo otto ore a correggere cinque pagine e trovo che ho lavorato bene».⁸ Una considerazione che dà la misura del grado di accanimento che si può avere nei confronti di un testo.

In che modo la vita dello scrittore deve entrare in un romanzo?

Sono contraria all'idea che bisogna scrivere storie autobiografiche, ma è necessario che qualcosa di noi e in noi risuoni profondamente, quando scriviamo.

La 'necessità' deve essere un criterio guida, senza il quale nulla ha senso. Detto questo, passata quella fase che appunto chiamerei di vulnerabilità, di ascolto, di umiltà, arriva tutt'altro, ovvero il momento di organizzare blocchi di testo, creare riscritture all'infinito, tornarci ossessivamente, tutti i giorni, per anni. I testi si limano, vanno puliti, vanno asciugati. La semplicità, la

⁷ F. Ramondino, *Althénopis*, Einaudi, Torino 1981 (Lecture, 68).

⁸ Cit. in F. Piccolo, *Scrivere è un tic. I segreti degli scrittori*, Minimum Fax, Roma 2011, p. 43.

chiarezza della prosa sono tutti risultati, non bisogna mai credere che siano punti di partenza.

La gestazione e la scrittura di un romanzo sono come un susseguirsi di ossimori: bisogna essere come i migliori amici e i peggiori nemici di sé stessi, estremamente vicini a sé ma anche capaci di estraniarsi del tutto dal proprio lavoro e giudicarlo con freddezza. Marguerite Duras, in quel bellissimo testo che si intitola *Écrire*, dice di come vada cercato l'isolamento, il silenzio, di come il rapporto tra lo scrittore e il suo romanzo debba essere un corpo a corpo che chiede solitudine, perché trascorsa quella prima fase in cui bisogna stare dentro la vita e in ascolto degli altri oltre che di sé per trovare una storia, quando poi una storia si trova, si deve essere pronti a star soli, tanto soli.⁹

Chiudersi con il proprio romanzo, coabitare con lui, convivere con i propri personaggi e per un tempo sapere che si sarà praticamente in loro esclusiva compagnia. Poi, quando il libro esce, si apre la fase della promozione che con la pandemia, con la possibilità degli incontri in video ben più che di quelli reali, ha subito un'accelerazione ma anche un'alterazione (deformazione) vertiginosa.

Arriva allora il momento del confronto con i lettori, dell'ascolto delle loro domande. Prima la grande solitudine, poi una lunga fase pubblica – molto lunga, se il libro va bene –, ma una fase che bisogna essere pronti a concludere, per di nuovo saper serrare porte, finestre e tornare dentro di sé. Per sentire e scrivere nuove storie.

L'ultimo 'ossimoro' su cui mi piace soffermarmi è quello per cui se si scrive un romanzo bisogna darsi grandissima libertà, perché si dev'essere potenzialmente in grado di raccontare di tutto, qualsiasi cosa, scegliere ogni genere di materiale narrativo, e nello stesso tempo adottare misura e rigore, specie nella ri-scrittura. Stabilire un clima di vigilanza estrema sulle parole, così da usare quelle giuste, sui dialoghi, per verificare che non siano inautentici, sugli snodi narrativi perché risultino efficaci.

⁹ M. Duras, *Écrire*, Gallimard, Paris 1993 (Folio, 2754).

In *Io cammino da solo*, il suo diario, Henry David Thoreau, il filosofo americano a un certo punto scrive: «Marzo 1842, giovedì. I grandi autori sono quelli che non scrivono per gli altri, ma che hanno come pubblico il proprio gusto e il proprio giudizio. Per via di una qualche strana infatuazione dimentichiamo che spesso nemmeno noi approviamo ciò che suggeriamo agli altri, la cosa importante è essere gratificati dalla propria scrittura. Solo così potrò essere certo di guadagnarli un pubblico». ¹⁰ Si deve rileggere, rileggere ancora, e sentire che si è aderenti alla storia che abbiamo deciso di scrivere. Che vi si è dentro nel senso che quello che si è visto, immaginato, fantasticato viene raccontato sulla pagina con le parole nello stesso modo esatto in cui quelle si sono succedute nella mente. Stendhal, ne *Il rosso e il nero*, dice che un romanzo è come uno specchio tenuto in mano mentre si cammina lungo una strada, e quello specchio riporta il cielo e il fango delle pozzanghere, e si deve descrivere quanto vi si vede riflesso. Farlo con la lingua che sembra la più giusta, non enfatica ma nemmeno troppo povera, ed è tutto un lavoro di fino, articolato e complicato.

Come può riuscire una scrittrice, uno scrittore alle prime armi a trovare un equilibrio tra l'accettazione di letture altrui, critiche, suggerimenti e il desiderio di fedeltà a quello che sente sia il proprio stile?

Ritengo vitale essere contenti del proprio lavoro, a volte anche solo da un punto di vista stilistico. Bisogna essere se stessi, ripeto, non nel senso di riportare sulla pagina la propria vicenda personale, ma di trovare il senso di utilità per sé per quanto anche ci si è appassionati, divertiti, commossi. Una storia, quando la scriviamo, deve toccare noi per primi.

Consiglio sempre, soprattutto agli scrittori esordienti, di far leggere i loro testi agli altri, perché la scrittura di un romanzo ha

¹⁰ H.D. Thoreau, *Io cammino da solo. Journal 1837-1861*, Piano B, Prato 2020.

veramente una forte componente ossessiva, è come essere rapiti da un altro mondo e aggirarcisi in solitudine, mentre altrettanto importante è mettersi di continuo anche nei panni dei lettori. Nei miei *atelier* di scrittura creativa dico sempre di scegliere un interlocutore, tenere a mente qualcuno cui idealmente rivolgersi mentre si scrive. Restando nella bolla del proprio romanzo, si corre il rischio di uscire dalla realtà di chi ci legge, e invece bisogna sempre mantenersi chiari, comunicativi. Chi scrive deve restare in contatto con il proprio modo di raccontare, ma mettersi anche nei panni di altre menti, altre teste, altri occhi.

Quanto è importante il ritmo della scrittura che diventa poi lettura? C'è una connessione con la musica?

Ho scoperto, nel tempo, che questo tema della metrica nella prosa mi interessa molto. Alcuni commentatori di *Cara pace*, ma anche di *Per amore*, un mio libro pubblicato nel 2016,¹¹ si sono complimentati per una certa musicalità del periodare, e questo mi ha fatto piacere. Come lettrice, noto sempre quando c'è, più che una musicalità, una 'ritmica'. Credo possa corrispondere a una temperatura che si è in grado di mantenere come autori rispetto a un testo, ma si tratta di un effetto non sempre cercato. Nello stesso tempo, bisogna avere in mente, direi, un qualche ritmo, perché un ritmo dà uno stile, è già di per sé una componente stilistica, se pure non necessaria, non obbligatoria. Avere o non avere un ritmo dà l'idea di un proprio rapporto con la lingua che è anche un rapporto con la realtà. Credo sia necessario partire dall'assunto che la nostra relazione con le parole è anche un rapporto con la vita, dunque dove il ritmo c'è, si sente che c'è una visione. Ma, ripeto, mi è successo moltissime volte di leggere romanzi privi di ritmicità che ho trovato bellissimi.

¹¹ L. Ginzburg, *Per amore*, Marsilio, Venezia 2016 (Gli specchi).

Verso la fine degli anni Novanta, si raccomandava agli aspiranti scrittori di evitare storie autobiografiche che non avrebbero interessato i potenziali lettori. Una tendenza che mi appare sdoganata in tanti, anche in nuovi giovani esordienti, non solo italiani. Rispetto all'attività di recensione mi ha colpito nel suo incipit la necessità di leggere l'intera opera, prima di poter esprimere valutazioni. Esiste un metodo efficace e corretto di lettura per ottimizzare i tempi di un lettore classico rispetto a un recensore? Mi capita in più occasioni, leggendo recensioni, di percepire che il libro in oggetto non sia stato letto nella sua completezza.

Sul tema dell'autobiografia non vorrei pronunciarmi, ma certo trovo anch'io che ci sia un eccesso, una confusione tra racconto e racconto di sé. D'altra parte è un tema molto delicato, e più profondo di come possa sembrare, perché negli ultimi anni ci sono stati esempi di narrazione – penso al caso di Annie Ernaux –, nei quali c'è stato un utilizzo del materiale autobiografico declinato in una forma narrativa di altissima qualità. Quindi non vorrei farne un discorso generale, però sì, trovo che si scriva troppo di sé, soprattutto dopo questa esperienza così traumatica che viviamo dal 2020, di questa vita confinata, piena di limitazioni e costrizioni, con molto isolamento e terrore dell'eccessiva vicinanza al prossimo.

Sul recensire e leggere, per serietà mi sforzo di leggere i libri per intero. Certo è un lavoro facilitato dal fatto che oggi le case editrici quando mandano i pdf dei libri da leggere, li corredano con delle schede in cui si dà un'idea del contenuto; in Rete, poi, si possono recuperare le informazioni sull'autore, varie interviste, e così, a essere pragmatici, la recensione è fatta.

Non voglio spacciarmi per una persona che se non legge fino all'ultima pagina non scrive una riga del libro! Bisogna però farsi un'idea il più personale possibile, altrimenti la recensione rischia di perdere di senso, diventare una mera segnalazione.

Le è capitato di scrivere più romanzi contemporaneamente?

Che si scrivano più romanzi in simultanea mi sembra quasi una blasfemia. Non so se Simenon (ai miei occhi il massimo della produttività, oltre che della maestria performativa in rapporto alla qualità dei risultati) abbia mai lavorato a due testi allo stesso tempo. Non puoi essere poligamo con i romanzi. Se ne stai scrivendo uno, devi essere monogamo. Il corpo a corpo è una cosa seria, quindi un corpo alla volta [*ride*]. È impegnativo, ecco; invece due lavori in contemporanea si possono portare avanti. Si può scrivere, che so, un romanzo e intanto scrivere un contributo in cui parli del tuo lavoro, qualcosa di sempre arricchente per come rigenera il lavoro stesso.

Le capita di apporre sottolineature, segni, note marginali ai testi che legge? Questo dialogo di inchiostro tra chi legge e chi viene letto, anche a distanza di secoli, appunto, è ancora in uso? E soprattutto, è produttivo poi per la scrittura?

Una volta nuttivo una forma di rispetto sacro per i libri, per cui non li toccavo, invece ora senza scrupoli vergo segni scuri a penna, metto Post-it, e poi, ma questo lo facevo soprattutto in passato, copio frasi e interi passaggi che mi hanno colpito particolarmente. Quando ero giovane, a Parigi, e studiavo tanto, la sera ero sola, solissima, non avevo nessuno con me, e per tirarmi su il morale riportavo sul quaderno le frasi di romanzi e saggi e poesie che leggevo e che mi erano piaciute. Non lo faccio più, ora, ma ancora, se trovo una frase davvero meravigliosa, la segno subito. È un'attività, questa di scrivere a mano, copiare, in cui l'anima registra, perché se una frase ti ha colpito tantissimo e la copi a mano con la tua penna preferita, sul tuo quaderno segreto, quella frase si incide, si imprime dentro di te, e quando scriverai, da qualche parte verrà fuori, perché ormai fa parte di te.

Ho avuto un professore che aveva tradotto Rilke in gioventù e diceva di aver smesso con la traduzione perché questo gli provocava una terribile nevrosi. Anch'io, poi, traducendo ho capito

che cosa intendesse, perché sentivo che il mio lavoro non era mai perfetto. Questi momenti di insoddisfazione profonda capitano anche a lei quando traduce? È così anche per la scrittura autoriale e pura o, al contrario, prova un senso di autocompiacimento?

Per alcuni anni ho tradotto testi anche molto importanti, come *Pene d'amor perdute* di Shakespeare, un lavoro difficilissimo ma di grande soddisfazione.¹² Adesso, da quando sono autrice, tendo a tradurre meno, perché scrivere e tradurre nello stesso momento è complicato, dato che sono necessarie due voci diverse: una è la propria, l'altra è quella che va trovata per restituire un altro autore. È un problema di toni: se sei sintonizzato sulla tua voce, non puoi sintonizzarti sulla voce di un altro. Sull'autocompiacimento: ho dovuto registrare un audio di quattro pagine di *Cara pace*, quindi ho dovuto leggerle ad alta voce, e poi riascoltarle. Avevo l'impressione di fare come delle capriole, sino a che non sono riuscita a 'uscire da me' ed essere critica, arrivando anche ad apprezzarmi e sentire soddisfazione e contentezza.

Scrivere, quindi, non è solo lavorare sulle parole, ma anche su visioni e su immagini concrete. È da una foto di Lou Andreas-Salomé che ha tratto ispirazione per il tuo racconto in Musa e getta.

Sì, su Lou Andreas-Salomé ho lavorato anche su delle fotografie; disponevo di materiale letterario, certo, ma mi piaceva l'idea di provare a calarmi in un momento preciso della vita di Lou, quello del suo amore con Rilke, di un loro viaggio in treno lungo il fiume Volga: se leggerete il testo capirete meglio di che frangente parlo. In particolare, c'è una fotografia che è stata per me molto importante: si vedono Rilke sulla sinistra, Lou Andreas-Salomé al

¹² W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, trad. it. di L. Ginzburg, Einaudi, Torino 2002 (Collezione di teatro).

centro, e sulla destra Spiridon Drozhzhin, un letterato che lavorava la terra e gestiva l'izba dove si trova a ospitare la coppia per alcuni giorni in una sperduta campagna vicino al Volga. Mi sono tanto concentrata a guardare quella foto: Lou Andreas-Salomé era più anziana di Rilke, un po' si vede, e nella foto sembra ancora più vecchia. Si può anche intravedere che il loro amore, la loro sintonia conosce un momento difficile. Come esercizio, a me piace guardare a lungo delle fotografie, provare a interpretare, decifrare elementi psicologici a partire dall'osservazione dell'immagine. Quella foto mi ha accompagnata per tanto tempo.

Ancora parlando di immagini, come ha lavorato con l'editore per la copertina del suo romanzo?

Una volta che il romanzo era finito, mentre si parlava delle date di uscita e si decideva la copertina di *Cara pace*, dalla casa editrice mi hanno proposto una foto con i volti di due donne. Nel ricevere l'immagine, ho avuto una stranissima reazione: da un lato vedevo che erano proprio i miei personaggi, che era una foto estremamente calzante e fedele anche alla realtà da me fantasticata, che erano Maddalena e Nina insomma, per come le avevo immaginate; dall'altro lato però, sentivo che c'era come un eccesso di detto, e un detto formulato in un linguaggio che non era quello del mio libro. Allora ho avuto uno strano soprassalto, perché mi sembrava proprio una formazione del romanzo in senso letterale, cioè un parto artificioso della vicenda che avevo inventato, come se la foto fosse arrivata dopo, a sancire visivamente qualcosa che la mia immaginazione aveva pensato prima; nello stesso tempo mi urtava, perché mi diceva anche tante cose che non intendevo dire, o almeno, non a quel modo. Ho fatto delle controproposte per l'immagine di copertina, poi l'hanno trovata loro della casa editrice...

Altre volte sono gli autori che trovano le copertine. Quella di *Per amore*, per esempio, l'ho trovata io ed è una copertina che oggi non risceglierei. In assoluto, tendo a preferire quando è

l'editore a scegliere, a gestire quel dialogo che comincia quando il libro è finito e deve andare in stampa, e tutto ciò che è stato monogamo, solitario, piuttosto ossessivo, dentro di te comincia ad aprirsi, il carapace, la scorza si rompe e ha inizio l'osmosi col mondo. Quindi, che ci sia qualcuno che trova un corrispettivo visivo per la storia che hai raccontato, fa piacere. La foto sulla copertina di *Cara pace* è di Luigi Ghirri. Se la prima foto delle due donne diceva troppo, lo scatto di Ghirri possiede invece una forte portata evocativa. Credo che le copertine debbano evocare l'opera, alludere, non descrivere, invece sempre più ci sono copertine molto letterali rispetto a quel che i libri raccontano.

Mi era venuto in mente, a proposito di immagini, il discorso dei luoghi che lei affronta sia in Pura invenzione sia, ovviamente, in Cara pace, in cui, da quello che si intuisce, i luoghi sono l'unico elemento autobiografico nel romanzo. Qual è l'importanza del luogo nella sua scrittura? Credo che l'invenzione della storia, l'invenzione di quello che lei vuole raccontare, che scrive, sia una reazione a qualcosa. La visione, tutto sommato, viene fuori da una reazione, da un'esigenza, quindi mi viene da pensare che il 'messaggio' probabilmente non esiste, è il lettore che lo cerca perché è quello di cui ha bisogno. Poi magari viene anche sorpreso da altri elementi. Si legge un libro perché l'argomento è interessante per i propri gusti, e poi si scoprono altri motivi, inaspettati, per essere attratti da una storia. Per questo volevo capire come abbia funzionato questa scelta dei luoghi, se era una scelta, se era una reazione, e legarla anche a un discorso sul linguaggio, anche pensando al faticoso e importante lavoro come traduttrice, che la arricchisce non solo, suppongo, per echi, ma anche proprio nella costante ricerca di un modo di dire le cose così come di una parola.

È così, la pratica della traduzione mi ha portato a cercare l'esattezza della lingua o comunque ad aspirare quanto possibile all'esattezza; l'idea che bisogna a lungo scavare per trovare ve-

ramente le parole giuste è qualcosa che mi arriva dal lavoro di traduzione, assolutamente. Per quanto riguarda i luoghi, questa dimensione della distanza è qualcosa che mi interpella, da molto tempo. Qualcuno ha detto che in *Cara pace* ho inventato il personaggio di Maddalena che arriva a Parigi ma ha tanta nostalgia di Roma e vuole andarci, un po' perché è la mia condizione, un po' perché è una sorta di corrispettivo narrativo di quello che in *Buongiorno mezzanotte, torno a casa* era raccontato in forma teorica, l'idea cioè che esista un motore di nostalgia tanto forte da diventare attivo. I luoghi si palesano direi per nostalgia, ma anche perché quando scrivo ho bisogno, in un certo senso, di creare una distanza, come se il racconto sorgesse in me perché esiste uno spazio geografico da poter colmare con la parola. In futuro immagino sarà diverso, ma finora ha funzionato una dimensione 'dislocata', nella quale esistono fronti doppi o tripli come nel caso di *Cara pace*, o di *Per amore*, un libro in cui c'erano il Brasile, Parigi, vari altri posti del mondo. Quando si scrive un romanzo, sicuramente non bisogna avere in mente un messaggio, ma trovo legittimo che uno scrittore si chieda: «Che storia ho voglia di raccontare?». Questo problema della libertà è reale: anche negli *atelier* dove insegno, mi accorgo di quanto tempo occorra a ciascuno per decidere di scrivere un testo, darsene la libertà, definirne i margini. Si può scrivere di qualsiasi cosa che ci appartenga e abbia per noi un senso, ma l'idea dell'ampiezza, dello spettro di possibilità del racconto, è una forma di autolegittimazione che a volte prende tempo. Sono tanti i 'no' che sappiamo dire a noi stessi quando cominciamo a scrivere, per la paura del giudizio altrui o per quella di non saper trattare un certo argomento. La fantasia necessita invece di molto ossigeno, proprio perché tendiamo a darci troppe limitazioni. Se un 'portato di senso' c'è, il più delle volte arriva involontario, quando a posteriori capiamo che potevamo scrivere quella determinata storia, quella e nessun'altra. E la scoperta di quella assoluta necessità ci libera.

ROBERTO KELLER

LO SGUARDO DELL'EDITORE
DAL MANOSCRITTO ALLA LIBRERIA*

La casa editrice Keller di Rovereto è stata fondata nel 2005 da Roberto Keller, che ancora la dirige. I progetti editoriali proposti riguardano soprattutto la cultura e la letteratura della Mitteleuropa, e per questo all'attività di ricerca di autori e di testi da inserire nel catalogo si aggiunge una forte attenzione e una particolare cura nell'attività di traduzione.

Il sito della casa editrice si apre con un testo di presentazione molto denso, nel quale si legge come la produzione libraria si muova intorno a «libri di qualità, anzitutto, sia nei contenuti che nella forma, caratterizzati da un attento lavoro di redazione, grafica e confezione. La linea editoriale, aperta soprattutto alla letteratura straniera, è costruita attorno a titoli che trasmettono idee forti, capaci di percorrere e comunicare, nei temi e nella scrittura, la complessità del mondo. Scritture e libri 'obliqui' che portano con sé i mondi da cui provengono e in qualche modo li contaminano con il nostro, sanno coinvolgere e far riflettere senza allontanarsi dal piacere della narrazione».¹

* Il contributo mantiene le caratteristiche dell'intervista fatta a Roberto Keller per l'incontro dei *Discorsi sulla scrittura* del 2 aprile 2021: le domande sono evidenziate in corsivo. Nel corso del lavoro editoriale sull'intervento si è ritenuto opportuno modificare il contenuto di alcune risposte a seguito dei cambiamenti del quadro politico ed economico europeo nei mesi successivi all'intervista.

¹ Dal sito Web della casa editrice Keller (<https://www.kellereditore.it>).

Qual è stato il percorso esistenziale e professionale che l'ha portata a fondare una casa editrice?

Quella dell'editore è una scelta quasi esistenziale perché richiede una dedizione tale che l'orizzonte del proprio vissuto coincide necessariamente con la professione e viceversa. Mi sono laureato in Lettere moderne all'Università di Trento e ho sempre avuto il desiderio di fare un lavoro legato ai libri, ma alla decisione di fare l'editore sono arrivato gradualmente. Ho avuto una prima esperienza nell'editoria milanese presso Marcos y Marcos, dove ho imparato a lavorare sui testi, e quando sono tornato in Trentino ho deciso di provare ad aprire una piccola casa editrice.

Si è avviata molto lentamente, con due o tre libri in produzione all'anno fino a quando, nel 2009, c'è stato l'evento che ha cambiato la vita della casa editrice sia per la visibilità avuta, sia perché ha portato in cassa un po' di risorse. Una casa editrice è pur sempre un'impresa e per crescere deve investire, reinvestire e deve essere in grado di pareggiare i conti.

Nel 2009 la svolta per la Keller è stato il Premio Nobel per la letteratura conferito a Herta Müller, che, in Italia, era in libreria solo con un nostro titolo.² Questo ci ha permesso di avere un po' di capitali per partire e aumentare le uscite annuali ed è cominciata così la nostra 'seconda vita'. Abbiamo anche deciso di allargare la squadra di lavoro – lo considero il secondo passaggio determinante nella vita della Keller – che ha portato a ideare e creare momenti formativi importanti.

L'impresa è cresciuta e i ritmi sono diventati sempre più frenetici. Purtroppo – uno degli aspetti negativi – il tempo per formare le persone è diminuito drasticamente, mentre all'inizio quel tempo c'era ed era prezioso. Il lavoro sui testi richiede ovviamente una base che proviene dal percorso di studi, certo, ma è fondamentale anche l'esperienza extracurricolare e soprattutto la

² H. Müller, *Il paese delle prugne verdi*, trad. it. di A. Henke, Keller, Rovereto 2008 (Vie).

sensibilità che nel tempo si acquisisce nel confronto con i testi. Possiamo dire che sia uno di quei lavori da imparare sul campo, con la pratica.

Chi è agli esordi ha l'opportunità di imparare da un *editor* più maturo, capace di mostrare errori e particolari che non si riescono a vedere, a percepire; arrivare all'indipendenza e al primo libro da curare in autonomia richiede un pregresso di molti libri curati con al proprio fianco una guida. È un percorso che tutti facciamo, ovviamente, anche chi dirige una casa editrice impara questo lavoro con l'esperienza.

Come editore di certo non faccio più le stesse scelte degli inizi, anche se sono orientate dallo stesso desiderio e forse dalle stesse curiosità. Se non fosse così, la casa editrice non crescerebbe, anzi chiuderebbe, perché rimanendo fermi su se stessi si finirebbe di parlare sempre allo stesso numero di lettori che, mutando il tempo e mutando anche i loro interessi, alla fine si perderebbero.

Quali sono stati i passaggi importanti della Keller, invece, rispetto ai contenuti?

Tra i passaggi cruciali della vita della nostra casa editrice c'è stata anche l'apertura alla 'non fiction', cioè alla saggistica, che nel tempo è diventata una realtà strutturata con una collana dedicata esclusivamente al reportage letterario. L'abbiamo chiamata Razione K, come la razione che ancora oggi soddisfa il fabbisogno calorico quotidiano di un militare in missione o in addestramento.³ Abbiamo giocato sulla 'K' del nostro logo pensando a una 'Razione K(eller)', per creare una collana che offra gli strumenti per comprendere il mondo in cui viviamo attraverso reportage di qualità, nei quali si racconta di luoghi particolari o in cui si affrontano temi importanti con tagli originali, come *Paesaggi contaminati* di Martin Pollack, in cui il rapporto tra memoria e

³ La 'razione K' fu introdotta nel 1942 dall'esercito degli Stati Uniti nel corso della seconda guerra mondiale.

storia è analizzato attraverso i mutamenti a cui è sottoposto il paesaggio.⁴ Ad esempio l'autore si chiede: cosa si pianta per coprire una fossa comune?

Pollack è uno scrittore e giornalista austriaco, ed è anche un grande traduttore, in particolare dal polacco al tedesco. Ha tradotto molti libri di Kapuściński in Germania ed è stato inviato in Polonia per la rivista tedesca «Der Spiegel». In Polonia, però, il suo lavoro a volte non è stato apprezzato, tanto che in passato venne anche considerato *persona non grata*. Nacque da qui, dalla sua impossibilità di andare in Polonia per un certo periodo di tempo, la scrittura di uno dei suoi libri più famosi, *Galizia*.

Tra i nostri autori di reportage c'è anche Navid Kermani, reporter e intellettuale tedesco di origini persiane, il quale possiede la straordinaria capacità di creare ponti tra diverse culture, tra quella che chiamiamo in maniera indefinita 'cultura occidentale', eppure complessa e diversificata, e quella che in maniera altrettanto vaga chiamiamo 'cultura islamica', anch'essa estremamente variegata.⁵

Nel 2017 il terzo passaggio nella crescita della Keller è stato l'apertura, molto meditata, alla saggistica di alto profilo. Abbiamo volutamente inaugurato la collana K Essay con *1517. Storia mondiale di un anno* di Heinz Schilling, modernista e importante studioso di Lutero.⁶ Nella stessa collana abbiamo pubblicato l'opera di antropologia ed ecologia di Anna L. Tsing, uscito negli Stati Uniti dalla Princeton University Press e da noi in traduzione, dedicato al matsutake, un fungo tra i più ricercati e preziosi in Asia. Si intitola *Il fungo alla fine del mondo* e attraverso la sua

⁴ M. Pollack, *Paesaggi contaminati*, Keller, Rovereto 2016 (Razione K). Per Keller, Pollack ha pubblicato anche *Galizia*, nel 2017, e *Topografia della memoria*, nel 2021, entrambi nella collana Razione K.

⁵ N. Kermani, *Stato di emergenza. Viaggi in un mondo inquieto*, Keller, Rovereto 2019 (Razione K). Precedente è *L'impeto della realtà*, Keller, Rovereto 2017 (Razione K), sulle rotte europee dei rifugiati.

⁶ H. Schilling, *1517. Storia mondiale di un anno*, Keller, Rovereto 2017 (K Essay).

storia l'autrice intende offrire una nuova, possibile visione 'ecologica' del mondo.⁷

Nel percorso di crescita della Keller, dunque, avete ampliato lo sguardo e diversificato gli interessi, ma mi pare che sia ancora forte l'attrazione nei confronti della letteratura mitteleuropea. Perché quella parte d'Europa è così interessante per voi?

Non è stata una scelta programmatica, decisa a tavolino. È stato, piuttosto, un sentire che combaciava con il nostro gusto, perché è una letteratura poco conosciuta – questo ci piaceva e ci piace ancora molto – che, a parte alcune opere importanti che sono arrivate sul mercato italiano, resta ancora da esplorare.

Ci interessa perché questo immenso territorio ha molto da dire, perché è stato segnato da confini politici particolari, anche se ora non esistono più, e ne sopporta altri, di diversa natura, al proprio interno. Sono convinto che nei territori in cui esistono confini nascano sempre ottime storie, perché sono luoghi in cui le culture si incontrano, si scontrano, dialogano, si odiano: basti pensare alla ex Jugoslavia, o alle minoranze slovene dell'Austria.

Questo ci ha sempre affascinato e abbiamo sempre trovato autori generosi e originali, anche nello stile.

In quanto lettori abbiamo due 'polmoni', ma è come se respirassimo quasi esclusivamente con uno, perché abbiamo un polmone 'occidentale' che domina gran parte della produzione editoriale italiana, soprattutto con la narrativa anglosassone in traduzione. Per continuare la metafora, possiamo dire che la letteratura dell'Est Europa e della Mitteleuropa sia il secondo polmone, quello che ci permette di respirare con pienezza rivolgendoci a storie molto diverse tra loro e anche da quelle cui siamo abituati.

⁷ A. Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo*, Keller, Rovereto 2021 (K Essay). Si dice che dopo la bomba su Hiroshima nel 1945, sia stata la prima forma di vita a spuntare in quel paesaggio devastato.

Seguiamo molto i Balcani e abbiamo in uscita alcuni volumi di autori provenienti dalla Romania, dalla Polonia, dall'Ucraina. Sull'Ucraina abbiamo pubblicato un libro, a mio parere molto particolare, dedicato alla Zona di esclusione di Černobyl' dove l'autore, Markijan Kamyš, ha trascorso molti mesi come esploratore illegale.⁸ Ci siamo interessati anche alla Russia, che è collegata all'estrema propaggine di questa Europa centrale.

Entrando in questo mondo, insomma, approfondendo la conoscenza di questi popoli e della loro letteratura, ci siamo accorti anche di come cambi la percezione di che cosa si intenda per Europa centrale. Mi spiego: gli autori e gli editori polacchi o cechi si autodefiniscono dell'Europa *centrale*, mentre i lettori italiani si riferiscono a quegli stessi luoghi come appartenenti all'Europa *orientale*. Questo aiuta molto a capire le prospettive diverse, e anche il sentire dei popoli.

Proprio per comprendere meglio il concetto di Europa, su quelle che potrebbero essere le radici culturali e politiche abbiamo deciso di pubblicare *Il sogno europeo* di Aleida Assmann.⁹ Uno dei temi cardini del libro è quello della narrazione che un paese fa di se stesso: l'Europa è formata da 27 Stati e ci sono decine di narrazioni diverse di un passato anche condiviso, in particolare del Novecento. Grazie alla Assmann abbiamo l'opportunità di capire come oggi la Polonia racconti la propria storia, come lo faccia l'Ungheria, o la Francia, ma anche come è cambiato il racconto negli ultimi decenni, per esempio, rispetto alla prima guerra mondiale da parte dei francesi e dei tedeschi. Se prima sembrava impossibile commemorare insieme la fine della Grande Guerra, nel 2009 Nicolas Sarkozy e Angela Merkel hanno deciso di condividere il 'ricordo' celebrando a Parigi la ricorrenza dell'11 novembre, il giorno della vittoria francese sulla Germania e la fine della guerra del 1914-1918. Al contrario, l'Inghilterra ha

⁸ M. Kamyš, *Una passeggiata nella zona*, Keller, Rovereto 2019 (Razione K).

⁹ A. Assmann, *Il sogno europeo. Quattro lezioni dalla Storia*, Keller, Rovereto 2021 (Razione K).

preferito celebrare la fine della guerra piuttosto con il Commonwealth ma non con l'Europa. E dunque, atteggiamenti e percezioni diverse, che anche la letteratura – oltre alla saggistica – ci aiuta a capire. Ci fa comprendere, ad esempio, anche il timore che hanno stati come la Repubblica Ceca, la Repubblica Slovacca, la Polonia, rispetto alla presenza ingombrante della Russia. A tale proposito vorrei citare un libro del rumeno Paul Goma, *Nel sonno non siamo profughi*, nel quale troviamo il racconto del dramma del popolo della Bessarabia – regione prima rumena, poi passata sotto l'URSS, ora nella Repubblica di Moldova – e della ricerca dell'indipendenza rispetto al vicino russo in varie fasi storiche.¹⁰

Difficilmente riusciremmo a conoscere e a collocare in un contesto più ampio tali avvenimenti e queste esperienze di vita, per non parlare delle diverse idee e conoscenze rispetto ai grandi eventi della nostra storia, se non avessimo riferimenti. Questi romanzi riescono a offrirceli, anzi, essi portano con sé i luoghi di cui parlano, danno delle coordinate per capire meglio realtà geografiche e culturali molto varie, ed è per questo, insomma, che l'amore per la letteratura della Mitteleuropa e dell'Europa dell'Est resta e resterà sempre l'anima della Keller.

Lavorando sulle traduzioni, è necessario che abbiate professionisti di riferimento in grado di tradurre anche lingue di minoranze, linguaggi meticcianti, come quello usato dalla scrittrice irlandese Anna Burns, di cui avete pubblicato Milkman, la cui traduzione dev'essere stata particolarmente impegnativa. Come si svolge il lavoro del traduttore? Con quali criteri scegliete il traduttore 'giusto' per ogni opera?

Alla Keller siamo sempre stati affascinati dal linguaggio, in particolare dalle lingue delle minoranze. Per questo abbiamo pubblicato il romanzo *Darusja la dolce*, della scrittrice ucraina

¹⁰ P. Goma, *Nel sonno non siamo profughi*, Keller, Rovereto 2010 (Passi). Paul Goma nasce il 2 ottobre 1935 a Mana, in Bessarabia.

Marija Matios, tradotto da Francesca Fici, linguista di grande esperienza, che ha reso in italiano un meticciano linguistico tra ucraino, russo e dialetti locali, tipico della regione della Bucovina. Lo stesso interesse ci ha portato a scegliere il romanzo di Maja Haderlap, *Angelo dell'oblio*, scritto in tedesco da un'autrice della minoranza slovena di Carinzia sulla storia della sua famiglia e del suo popolo. Arno Camenisch, invece, ci ha raccontato la comunità dei Grigioni in un tedesco contaminato con il romancio sursilvano.

Ormai la Keller ha un gruppo stabile di traduttori di riferimento, formatosi nel corso del tempo, nel quale ci sono dei professionisti che hanno esordito con la nostra casa editrice e sono cresciuti con noi mentre altri, già affermati, vi sono entrati successivamente. Preferiamo mantenere i due livelli di esperienza professionale, cioè quello dei traduttori alle prime armi, con molte potenzialità di crescita, e quello degli esperti, che garantiscono anche con il loro nome la qualità del catalogo.

Quando la prima stesura della traduzione è pronta inizia il lavoro sul testo, cioè il controllo, la revisione e il dialogo con il traduttore fino a quando si arriva alla versione finale. Stiamo parlando di molte settimane di lavoro sulla revisione e diverse letture e riletture a seconda della difficoltà del testo.

Estremamente interessante e vitale, in casa editrice, è proprio il rapporto umano e professionale tra il traduttore e il redattore/revisore, perché il loro approccio all'opera è tendenzialmente diverso e lo scambio continuo tra i due diversi metodi di lavoro li arricchisce reciprocamente.

Tra l'altro, un traduttore esperto apprezza sempre la lettura critica da parte del redattore/revisore perché sa che è una garanzia per la qualità del suo lavoro. C'è un solo rischio, che per il piacere di lavorare sul testo i curatori non lascerebbero mai andare un libro. In quel momento deve intervenire l'editore, o il direttore editoriale, per ricordare i tempi da rispettare.

Inoltre, l'editore deve porsi il problema se ogni traduttore sia adeguato all'opera proposta: alcuni dichiarano subito come un

certo testo non sia nelle loro corde, perché non lo 'sentono' come argomento oppure perché sanno di non avere un'affinità linguistica o stilistica adatta.

In questi anni abbiamo affrontato testi molto impegnativi, *Milkman* è uno di questi.¹¹ Devo dire che Elvira Grassi, traduttrice sia dall'inglese sia dal tedesco, ha fatto un ottimo lavoro: è riuscita a rendere una lingua piena di ritmo, particolarissima anche perché a volte assume delle forme a spirale, segue i pensieri della protagonista della storia – «Sorella di mezzo» è chiamata nel libro – nei quali si rispecchia lo sguardo continuo della gente che la giudica. Nelle riflessioni di «Sorella di mezzo» ritroviamo i toni di una società come quella dell'Irlanda bloccata nella morsa della guerra civile, dove si vive nel 'noi o loro' e dove nessuno sa con chi sta parlando, se con una persona 'normale' o con qualcuno che fa parte dell'Esercito di Liberazione irlandese oppure con qualche infiltrato. In un tale contesto di terrore e di sospetto, l'abitudine di questa ragazza a leggere mentre cammina assume i toni di una vera e propria rivoluzione.

Un altro lavoro assolutamente da elogiare è quello di Roberta Gado e Riccardo Cravero, che stanno traducendo in Italia le opere di Wolfgang Hilbig, un autore, probabilmente tra i più grandi autori della Germania dell'Est.¹² Sono libri che hanno richiesto un impegno incredibile anche per la complessa ricerca stilistico-lessicale: il tedesco della Germania Orientale ha seguito proprie vie evolutive, ha impronte derivate dal russo o da altri territori confinanti, e di vocaboli quasi scomparsi dal tedesco corrente.

Come funziona il rapporto con il lettore? È la casa editrice che si forgia sulle esigenze del pubblico o è la casa editrice che plasma il lettore?

¹¹ A. Burns, *Milkman*, Keller, Rovereto 2019 (Passi).

¹² W. Hilbig, *Le femmine - Vecchio scorticatoio*, Keller, Rovereto 2019 (Vie); dello stesso autore Keller ha pubblicato nel 2022 anche il romanzo *Io*, nella medesima collana.

Noi siamo editori di progetto e abbiamo sempre scelto i libri che avremmo voluto fossero letti in Italia. L'editore di progetto deve ovviamente avere la sensibilità dei tempi, ma pure deve portare avanti il percorso scelto. Deve 'formare' i lettori, nel senso che deve offrire loro la propria visione del mondo attraverso i libri e sperare che quelli condividano il percorso. È opportuno restare in ascolto, essere aperti al mondo perché a volte ci sono questioni che quasi irrompono nella società e devono essere considerate, perché una linea editoriale, nel bene e nel male, fornisce un indirizzo di lettura, e dunque gli strumenti per una riflessione.

Quindi non si può essere ciechi o sordi rispetto a quello che accade intorno a noi, anzi l'editoria dev'essere quasi una spugna rispetto all'attualità. Con la proposta di testi tradotti intendiamo creare l'opportunità di aprirsi a ciò che accade negli altri Paesi. Ci sono temi di primo piano in Germania che arrivano dopo un anno in Italia, o dibattiti che altri Paesi, con una storia diversa dalla nostra, stanno portando avanti da molto più tempo di noi.

Penso alla questione dei rapporti con le ex colonie, un argomento già molto dibattuto nel mondo anglosassone, mentre in Germania lo è da alcuni anni. In Italia la storia coloniale ha trovato un po' di spazio nelle esperienze letterarie solo recentemente.¹³ Nel passaggio successivo si dovrà considerare la nostra attuale posizione rispetto alle ex colonie perché nei nostri musei – faccio un esempio che è al centro di un dibattito molto forte in Germania – sono conservati molti reperti storici, artistici e archeologici provenienti da quei Paesi: che cosa dobbiamo fare di questi patrimoni? Come si possono ricondividere, su un piano culturale, con i luoghi di origine?

La bellezza di fare un'editoria di traduzione, quindi, sta nell'opportunità di entrare a conoscenza di dibattiti culturali che non sono perfettamente sovrapponibili a quelli italiani e che non solo sono arricchenti ma obbligano anche a cambiare prospettiva.

¹³ F. Melandri, *Sangue giusto*, Rizzoli, Milano 2017 (La scala).

Al termine di un film passano i titoli di coda in cui sono elencati tutti coloro che a qualsiasi titolo hanno partecipato, invece nei libri ci sono solo i nomi dell'autore, dell'editore, a volte del traduttore. Perché quest'anonimato dei libri?

Credo sia una questione di tradizione, nel senso che ci si è sempre un po' celati dietro il nome dell'autore e del titolo del libro, o forse si tratta di un atteggiamento di rispetto nei confronti della paternità intellettuale. La situazione, però, sta cambiando. La visibilità che soprattutto gli editori indipendenti stanno dando ai traduttori, per rimanere sul tema, è diversa rispetto a un tempo in cui costoro non venivano nemmeno nominati. Adesso chi si occupa della traduzione è sempre citato, e trova anche più spazio: noi lo mettiamo nei risvolti di copertina, e così chi prende in mano il libro può averne notizia senza dover andare a cercare la pagina del colophon.

Alcuni editori hanno cominciato a mettere il nome del revisore o del correttore di bozze. È vero anche che il numero di coloro che lavorano per il cinema è molto maggiore, ma nell'editoria si arriverà a dare il giusto spazio a tutti.

È importante sapere che nell'allestimento di un libro c'è l'apporto di tante figure professionali, per meglio dire, di un lavoro di gruppo. Fare un libro è un progetto collettivo: c'è il traduttore, il revisore, il correttore di bozze, l'impaginatore e, naturalmente, c'è l'editore che tiene insieme le fila, che ha deciso di pubblicare quel libro e non un altro, che deve gestire la parte commerciale, importante come tutto il resto perché un libro vive solo se incontra il suo lettore.

Nonostante sia evidente che il libro di carta continuerà a esistere, in molti ancora si chiedono se i libri di carta siano in pericolo. Qual è davvero la situazione dal punto di vista di un editore?

Non ci sono solo i libri elettronici come concorrenti dei libri di carta, ma anche gli audiolibri, che rappresentano la nuova fron-

tiera delle parole raccontate o lette. All'inizio c'era molta paura rispetto al digitale, all'e-book, perché si temeva ovviamente un tracollo del libro di carta, che però non c'è stato. Il lettore forte tendenzialmente resta sulla carta e il mercato lo sta ribadendo. Parte del pubblico dei lettori si è formata sul digitale e ama leggere sul digitale anche per semplici specifiche tecniche, per la possibilità di ingrandire i caratteri o di poter portare con sé numerosi libri senza subirne il peso. Sono due punti di vista e sensibilità diversi, e il rapporto è tendenzialmente prioritario per la carta.

Anche noi all'inizio abbiamo tenuto duro nel fare solo libri cartacei, poi, pian piano, su richiesta dei lettori, abbiamo cominciato a produrre anche l'e-book, che facciamo uscire un po' in ritardo rispetto al cartaceo.

L'audiolibro in Italia fa molta fatica a imporsi, ma, per esempio, in Germania ci sono premi dati al miglior lettore, al miglior audiolibro, al miglior packaging... Ormai un editore che concepisce un libro deve essere aperto all'e-book e anche alla sua trasposizione audio.

La differenza è che l'audiolibro ha dei costi di produzione molto elevati – lo studio di registrazione, il lettore –, mentre la produzione di un e-book è abbastanza immediata perché si parte dal file digitale creato per la stampa, si puliscono i codici per renderlo leggibile sulle varie piattaforme, e poi di fatto è pronto. Bisogna inserire un'applicazione per la sicurezza contro il pirataggio: questo è un altro aspetto che la digitalizzazione del libro ha aperto come tema, cioè quello della tutela del copyright. In realtà la tutela del copyright c'è sempre stata, fin dai primordi della stampa, in forme e con leggi diverse, ma adesso la riproducibilità dei supporti digitali o dei file digitali l'ha portata a essere un problema piuttosto rilevante.

In tutto questo, il libro cartaceo resiste ancora.

A un traduttore formatosi sulla saggistica o su testi accademici, che cosa consiglierebbe per avvicinarsi alla traduzione letteraria?

Alla Keller arrivano molti curricoli legati a un tipo di traduttore 'tecnico' che per noi non è ideale perché tradurre manuali non è come entrare nella lingua di uno scrittore. Questo non vuol dire che non ci siano le potenzialità per farlo, però, a fronte di una diversa competenza, si opta per traduttori con maggiore esperienza nel campo che ci interessa. Ci sono dei master specificatamente dedicati alla traduzione letteraria in Italia, e questi possono essere dei banchi di prova utili. Va detto, però, che lavorare nell'editoria italiana è difficilissimo anche perché, per darvi un'idea, è un mercato dove è complicato trovare spazio, visto che non stiamo parlando di un mercato internazionale come quello della moda o dell'alimentare nei quali i prodotti possono essere esportati.

Per poter lavorare nell'editoria bisogna affrontare tutto con molta pazienza e determinazione; una iniziativa apprezzata da alcuni editori – non vale per la Keller, perché preferiamo fare lo *scouting* in modo autonomo – è quella di proporre un testo da tradurre, che senz'altro è più interessante rispetto all'invio del curriculum in casa editrice.

L'editoria, però, non è solo lavoro sul testo. Bisogna allestire e curare l'ufficio stampa, seguire le relazioni commerciali con le librerie, l'organizzazione degli eventi, e questo è necessario per tutte le aziende che vivono del rapporto con il pubblico. Pensate anche a chi va come agente di promozione a proporre i libri ai librai: senza quella figura un libro non arriverebbe mai in libreria. È importante considerare che le professionalità utili nella filiera editoriale sono tante, non bisogna per forza fare il revisore o l'editor o il correttore di bozze.

Qual è la percentuale approssimativa di libri pubblicati dalla vostra casa editrice con intermediazione di agenti letterari? Si può dire che sia maggiore rispetto al contatto diretto con l'autore?

Ormai il mercato è molto strutturato: per il 90% dei casi ci si deve relazionare con le agenzie che tutelano gli autori nei vari

Paesi e che gestiscono i rapporti con le case editrici. È anche una necessità, considerando le esigenze di tipo fiscale nella compravendita dei diritti internazionali, per cui un agente diventa un porto sicuro per un autore di un altro Paese che vuole essere pubblicato in Italia, e una garanzia per la gestione dei contratti. Ormai quasi tutti gli autori hanno nell'agenzia o nella casa editrice originaria un'intermediazione con l'editore di arrivo nell'altra lingua.

Nella presentazione della casa editrice che si legge nel vostro sito, rispetto al discorso della terra di confine in cui si parlano più lingue, ci sono più culture, si legge anche: «È come un fiume che percorrendo terre diverse raccoglie da loro i minerali e li scioglie in un'acqua che dopo poco è completamente diversa». C'è un nuovo progetto Keller legato ai fiumi, di che cosa si tratta?

Il primo libro che abbiamo pubblicato, nel 2005, si intitola *Voci di fiume* ed è stato l'unica eccezione italiana del nostro catalogo. Avevo chiesto ad alcuni autori, trentini e non, di darci un racconto sul fiume, anche perché volevo capire questa 'anomalia' nel Trentino per cui una provincia attraversata da nord a sud da uno dei grandi fiumi italiani di fatto dedica gran parte della propria narrativa alla montagna e dove il fiume addirittura è stato espulso dalle città. Cercavo una spiegazione artistica di questo sentire.

Un racconto molto bello dove il fiume viene descritto come parte dell'anima è quello di Ugo Cornia sul Po. Si capisce che è il Po a determinare il territorio in cui scorre, mentre in Trentino il territorio è identificato sia dal fiume sia dalle montagne, molto presenti nella quotidianità e quindi anche nell'immaginazione.

Inoltre – ed è questo che ha dato la spinta definitiva al nostro nuovo progetto – da alcuni anni organizziamo un evento estivo che si chiama Geografie sul Pasubio, dove chiamiamo reporter da varie parti d'Europa a parlare delle loro inchieste. Abbiamo

invitato anche Nick Thorpe, inviato per la BBC nell'Est Europa, autore di un libro sul Danubio. Siamo partiti da lì immaginando che se ci sono delle chiavi per raccontare in modo accattivante l'Europa di oggi, ma anche l'intero mondo – così come avevamo cercato di fare per il Trentino –, queste possono essere i fiumi o le acque, in generale, narrati anche dal punto di vista dell'idrologia, perché l'acqua resta un tema cardine del presente e del futuro, e non solo per la sua assenza o sovrabbondanza in momenti particolari. Penso ad esempio a quali riflessioni e conoscenze può portare un libro come quello di Egidio Ivetic sull'Adriatico.¹⁴

Ci siamo concentrati sui fiumi e abbiamo scelto di pubblicare il nuovo libro di Thorpe sul Danubio, che racconta l'Europa centro-orientale dal Mar Nero fino alla Germania.¹⁵ Abbiamo previsto un volume sul Nilo, mentre il terzo fiume di cui racconteremo è l'Amur, che scorre lungo il confine russo-cinese. Qualcuno forse lo ricorda perché in *Buonanotte, signor Lenin* Tiziano Terzani viene a sapere del golpe contro Gorbačëv quando è proprio nei pressi di quel fiume. È da lì – dalla notizia, ma anche dal luogo – che Terzani prende le mosse per raccontare la caduta dell'Unione Sovietica. Peraltro è un confine particolare, ancora militarizzato, e per noi diventa una nuova chiave di lettura per comprendere questo Oriente che sta assumendo sempre maggiore importanza geopolitica. L'autore del saggio è Sören Urbansky, direttore del Pacific Regional Office of the German Historical Institute Washington, dell'Institute of European Studies presso la University of California.

I reportage ci aiutano a capire che non siamo soli, da un punto di vista geopolitico, e che siamo parte dei tanti movimenti in atto nel mondo di oggi.

¹⁴ E. Ivetic, *Storia dell'Adriatico. Un mare e la sua civiltà*, il Mulino, Bologna 2019 (Biblioteca storica).

¹⁵ N. Thorpe, *Il Danubio. Un viaggio controcorrente dal Mar Nero alla Foresta Nera*, Keller, Rovereto 2021 (Razione K).

Potremmo dire che gli editori di progetto, nonostante le difficoltà, possano trovare i loro spazi, che, anzi, abbiano una chance in più rispetto alle case editrici più grandi proprio per questo, per la fedeltà al loro ideale, chiamiamolo così?

Diciamo che la piccola editoria italiana rispetto ai grandi gruppi è molto vitale, si impegna e cresce, anche se è vero che nell'editoria si può osservare ciò che sta accadendo per l'industria e per l'economia a livello internazionale, cioè la concentrazione in grandi poli. In ogni caso, la vivacità della piccola-media editoria italiana è ricompensata dai lettori e dalle librerie, sempre alla ricerca di libri di qualità.

In Italia vengono pubblicati 60.000 nuovi titoli ogni anno e guardando alla percentuale di lettura [56%, cioè persone tra i 15 e i 75 anni che hanno letto almeno un libro, anche solo in parte, compresi manuali, e-book e audiolibri], si capisce facilmente quanto sia complicato per un editore raggiungere il pubblico adeguato per realizzare, e poi far durare nel tempo, i propri progetti. Nonostante tutto si è creata una forte comunità di lettori e, tra l'altro, in questi anni di pandemia e di chiusure, la percentuale di lettura è cresciuta, a indicare che c'è voglia di approfondire, di leggere di più, di inseguire percorsi.

Un editore di progetto può permettersi di portare avanti temi che un grande editore non potrebbe seguire, perché si rivolgerebbe a un pubblico esiguo rispetto ai numeri a cui è abituato a parlare. Inoltre, lavorare su progetti permette a un piccolo-medio editore di avere come obiettivo dei punti di pareggio molto diversi rispetto alla grande casa, che ha bisogno di maggiori entrate, di più copie vendute.

I reportage di cui ho parlato ne sono l'esempio. Sono libri apprezzati da un pubblico specifico, composto soprattutto da giovani lettori molto curiosi, affamati di notizie sul mondo e di sguardi diversi rispetto a quelli veicolati da un articolo estemporaneo su un quotidiano nazionale italiano. I reportage aprono nuove prospettive su parti di mondo che interessano poco alla stampa co-

siddetta *mainstream* e diventano strumenti utili e progetti interessanti nei quali ci riconosciamo tutti, editore e lettori.

Sfogliando e guardando i cataloghi delle grandi case editrici italiane si vedono centinaia di libri a catalogo e, anche quando si va in una libreria e negli eventi fieristici, i libri sono veramente migliaia; eppure al contempo ci si lamenta costantemente che la società italiana non è molto portata alla lettura. Com'è possibile che l'editoria funzioni come un'azienda e produca così tanti libri se siamo di fronte a una società che non legge?

In Italia, come dicevo, produciamo 60.000 titoli all'anno, ma il problema è l'aggravio di assorbimento, cioè quanto le percentuali di lettura siano costanti nel tempo. Le nuove tecnologie, tra videogiochi e intrattenimento online, hanno inciso e stanno incidendo molto sulla percentuale di lettura e sull'offerta culturale.

Tornando alla quantità di libri in circolazione, ci sono alcuni aspetti da considerare. Anzitutto l'editoria è 'democratica': il catalogo Keller si rivolge a un tipo di lettore ben definito, ma c'è chi va in libreria per cercare un manuale di giardinaggio o un albo illustrato. Partendo da questa considerazione possiamo mettere a confronto la differenziazione del pubblico, una necessariamente vasta offerta editoriale, e possiamo spiegarci la crescita del numero di titoli. Se tutti facessero un catalogo con le caratteristiche e le scelte di Keller metà degli editori fallirebbero perché lo spazio per il pubblico di cui stiamo parlando sarebbe esaurito da offerte identiche.

Inoltre c'è un aspetto statistico da considerare, perché nessuno sa a priori quale sarà il libro che venderà, che andrà in classifica. Abbiamo grandi realtà editoriali che possono investire tantissimo nella comunicazione e nella promozione dal punto di vista commerciale per lanciare un libro, imponendo ai librai di prenderne più copie, ma l'editoria vive anche di casi editoriali e non esiste alcun algoritmo che insegni a capire quale sarà il successo

editoriale dell'anno. Per questo i grandi gruppi devono produrre molto e in modo diversificato. Detto questo, molti di questi libri finiranno poi presto al macero, perché il sistema editoriale è tale che si basa su una veloce sostituzione o comunque sul ricircolo del libro. Basti considerare i limitati spazi a scaffale, per cui una libreria non può permettersi di tenere centinaia di migliaia di volumi. È molto difficile ridurre il numero di uscite in questo momento, ci sono piccole flessioni, poi delle ricrescite. Ovviamente le congiunture economiche possono influire non poco su tirature e andamento del mercato.

Se il 2021 è stato un anno molto buono dal punto di vista degli acquisti da parte dei lettori, il 2022 ha conosciuto una contrazione delle vendite a cui si è aggiunto il costo delle materie prime (carta) in un trend di crescita che dalla parte finale del 2021 non si è mai attenuato. Ovviamente il costo delle materie prime sta intaccando anche i bilanci famigliari e questo avrà sicuramente una conseguenza sulle capacità di spesa delle famiglie.

L'editoria è capace di scoprire dei mercati diversi e dei prodotti diversi. Un valido caso di questa capacità di attenzione è l'albo illustrato: anni fa aveva una piccola fetta di mercato, cresciuta molto nel tempo perché si è scoperto come l'albo illustrato sia effettivamente un prodotto con una propria identità dal punto di vista artistico e linguistico. Non dimentichiamo poi il fenomeno del fumetto manga, che in quest'ultimo anno ha conosciuto grandi livelli di crescita.

La lettura, comunque, è un tema che sta a cuore a tutti, perché anche quei Paesi con percentuali di lettura più alte delle nostre stanno osservando delle flessioni. È necessario capire quali sono e quali potranno essere le strategie per riuscire a creare nuovi lettori ed è questo il grande tema sul quale ci si sta confrontando. La risposta non è facile.

C'è in particolare un libro che ritiene di aver perso, che non ha fatto in tempo a prendere sul mercato e a portare in Italia prima di altri?

Ho in mente dei libri che avrei voluto fare, presi da altri durante l'asta, oppure perché ci siamo arrivati tardi. Se un tempo questo mi sembrava una tragedia, con l'esperienza ho capito che non si tratta di occasioni mancate ma fanno parte della vita di un editore, perché poi, fortunatamente, arrivano anche altri libri o altri autori che meritano di essere scoperti. Bisogna prenderla con filosofia.

C'è un episodio legato allo scrittore peruviano Santiago Roncagliolo, che fu il secondo autore pubblicato dalla Keller. Roncagliolo era un autore sconosciuto in Italia e avevamo preso questa raccolta di racconti molto bella, *Crescere è un mestiere triste*¹⁶ e, due mesi dopo la pubblicazione in Italia, l'autore ha vinto uno dei più grandi premi della letteratura ispanoamericana, l'Alfaguara de Novela. A quei tempi, con solo due libri a catalogo, non avevamo la distribuzione extraregionale e tutto veniva fatto in maniera molto semplice, con pochi mezzi. L'autore, con grande eleganza e umanità, ci chiese di lasciarlo andare per passare a un grande editore, Garzanti. Per noi fu un dispiacere, ma eravamo consapevoli di non poter dare a quell'autore ciò che meritava, non avevamo una promozione tale per sostenerlo nel suo percorso. A novembre 2020 abbiamo pubblicato *La notte degli spilli* di Santiago Roncagliolo, che ha deciso di tornare alla Keller.

Mi piace pensare che sia anche un riconoscimento del percorso fatto dalla Keller, una casa editrice che in quindici anni si presenta in gran parte delle librerie italiane al fianco di tanti altri editori nazionali e internazionali.

¹⁶ S. Roncagliolo, *Crescere è un mestiere triste*, Keller, Rovereto 2005 (Vie).

PAULA REBECCA SCHREIBER

«SCRIVO COME BUKOWSKI, TU FRASI DA FABIO VOLO».*
PROSPETTIVE SULLA SCRITTURA NEL RAP ITALIANO**

I termini ‘scrittura’ e ‘rap’, insieme alle loro possibili combinazioni, offrono un’ampia gamma tematica. Si pensi ad esempio al *book of rhymes*, uno dei requisiti essenziali del rapper. Le nuove tecnologie, gli appunti digitali e la registrazione dei propri pensieri su file audio possono sostituire il tradizionale formato del taccuino cartaceo, la cui rilevanza storica resta comunque evidente. La funzionalità del *book of rhymes* è infatti a tutt’oggi di primaria importanza.

Ogni rapper ha l’opportunità di confrontarsi in modo diverso con il *book of rhymes*. Se per alcuni artisti il ‘libro’ rappresenta una sorta di guida indispensabile e un luogo di dialogo, per altri funge invece da specchio e spazio per la catarsi dei propri pensie-

* Marciano (Barracuda) in Mr. Phil (feat. Danno, Primo Brown, Marciano (Barracuda) & Il Turco), *Niente X Nessuno*, prod.: Mr. Phil, 2014.

** Un grazie sincero ad Adriana Paolini per avermi dato l’opportunità di poter intervenire con questo contributo sulla scrittura nel rap e per i molti interessanti spunti di riflessione su ‘storia’ e ‘presente’ emersi nel corso delle nostre conversazioni. Vorrei inoltre ringraziare Daniele Robol per il sostegno dato nell’elaborazione di questo articolo e per il vivace e ‘spietato’ scambio di opinioni su singole sfumature di significato che interessano alcune parole o frasi. *All the credits* vanno naturalmente agli artisti citati nel testo. Senza il loro lavoro, durato notti, settimane, mesi e anni, e senza la condivisione dei loro ambienti di vita, dei loro pensieri e sentimenti, della loro espressività e impulsività, queste riflessioni non avrebbero potuto svilupparsi.

ri interiori. Esistono inoltre alcuni rapper che talvolta rinunciano completamente al *book of rhymes*, sottoponendo a un continuo esercizio le loro tecniche di memorizzazione. Qualche volta il *book of rhymes* può essere un luogo particolarmente adatto ad accogliere, tra le singole pagine, pensieri scritti su tovaglioli, carta straccia o cartoncino. Altre volte può servire per annotare un'idea che è stata concepita durante la notte e che forse al mattino avrebbe perso nitidezza. L'idea così registrata potrà dispiegare tutta la sua efficacia nel corso della notte successiva e conferire alle righe che saranno scritte un significato ancora più decisivo. Il *book of rhymes* è spesso il personale prodotto del rapper, come mostra Nas in modo del tutto peculiare nel suo dialogo di apertura con The Alchemist: «Alchemist, you know me, man / I'm the type of nigga that write rhymes [...] / I found these shits up in the crib, man, in boxes, man / I don't even remember when I was writin' these shits / Or what's in these shits, man / Probably a bunch of bullshit, man... fuck it, check it».¹

In un'importante monografia sul *book of rhymes*, il critico letterario e studioso di cultura popolare Adam Bradley, sollecitato dai tanti confronti avuti con il collega e amico Andrew DuBois, indica che sono proprio le rime a rappresentare il luogo nel quale il «rap becomes poetry».² Nell'opera Bradley esplora la struttura delle singole righe del testo scritto e del sistema appositamente sviluppato dal rapper per realizzare le sue canzoni. Lo studioso mostra a più riprese la complessità dei passaggi cancellati e scartati, le parti di parola riscritte e poi approvate, le annotazioni a margine, gli scarabocchi e i punti che, pur essendo stati presumibilmente inseriti in modo arbitrario, testimoniano in maniera dettagliata il lavoro del rapper con il testo.

Preso atto delle caratteristiche comunicative e interattive del rap, il focus della discussione linguistica è rivolto ad aspetti della

¹ Nas in Nas, *Book of Rhymes*, prod. The Alchemist, 2002.

² A. Bradley, *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, Basic Civitas, New York 2009, p. xi. Vedi anche A. Bradley - A.L. DuBois, *The Anthology of Rap*, Yale University Press, New Haven, London 2010.

lingua parlata, come ad esempio la maggiore frequenza dei riferimenti deittici, la testualizzazione delle pratiche di comunicazione multimodali o delle strutture informative di narrazioni veicolate in modo monologico o dialogico.

L'analisi del rap e delle sue caratteristiche di oralità è legata anche a una dimensione storica. Questo genere musicale affonda infatti le sue radici nell'*emceeing*, pratica che consiste nell'incitare il pubblico sulla pista da ballo a un battito travolgente. Sono stati creati là i primi giochi di parole e gli artifici retorici che ben si adattavano al ritmo grazie a schemi rimici, disegni vocalici, modulazione e intonazione. Il ruolo della parola parlata, che diventa sempre più centrale, trova una nuova dimensione nel *cypher* delle strade e dei centri giovanili. Attraverso un comune scambio di idee e pensieri, tutti possono democraticamente prendere la parola in mezzo al cerchio ed esprimere in strofe rappate sentimenti, intenzioni o punti di vista. L'artista di turno affina, lima il materiale linguistico impiegato e allo stesso tempo lavora sull'improvvisazione per potenziare le proprie capacità nel confronto competitivo del *battle rap*.

Il rapper diventa un oratore, un profeta, un conduttore di telegiornale, ma anche un narratore di storie. Il contenuto dei testi diventa più complesso, lo sforzo di pianificazione linguistica è maggiore e tuttavia è necessario conservare le proprietà interattive dei testi. L'artista della parola parlata e l'artista dell'improvvisazione rappresentano il modello base del rapper; l'immagine si completa però anche grazie al soggetto 'che scrive' in cerca di verità, amore, autenticità, testimonianza e sé artistico.

Inoltre il rap può essere classificato come genere linguistico-parlato sulla base della frequenza decisamente alta di turpiloqui, gerghi, anglicismi e regionalismi. Anche le caratteristiche sintattiche dei testi rap vengono studiate con lo scopo di individuare somiglianze con la lingua parlata. Le crescenti opportunità di creare ampi *corpora* con l'ausilio di banche dati testuali hanno consentito negli ultimi anni di studiare tali caratteristiche da un punto di vista quantitativo. Questi *corpora* offrono la possibilità di rea-

lizzare *queries* che permettono ad esempio di ricercare lemmi diversi. Considerando un *corpus* esemplare di 1130 trascrizioni di brani rap in lingua italiana apparsi tra il 2007 e il 2022, è stato possibile mappare 899 *tokens* (778 senza le ripetizioni) in 485 testi diversi per il lemma ‘scrivere’ e concludere quindi che l’atto di scrittura gode di una presenza persistente e significativa nei testi rap. Questa prima quantificazione costituisce anche il punto di partenza e l’occasione per dedicare al tema della scrittura un’analisi approfondita. Il presente contributo rappresenta la tappa iniziale del lavoro. In una prima indagine l’obiettivo è innanzitutto quello di delineare un itinerario che si articola discorsivamente nei testi rap e che è incentrato sul tema dell’atto di scrittura.

Fonti di ispirazione per la scrittura

Le fonti di ispirazione dei testi rap sono innanzitutto le strade familiari del proprio quartiere. Sono poi i luoghi della personale esistenza («Sono qui nel quartiere che mi ha dato questo nome»),³ i fattori che segnano la propria mentalità («E non parlarmi di mentalità / Io non ti capisco più, io non abito la tua città!»),⁴ i repertori delle metafore con le quali si esprimono determinati concetti («Carpe diem, colgo fiori dal cemento dalle vie»)⁵ e i contesti popolari urbani («La mia musica: vox populi / Nasce dai ragazzi dei palazzi e dalle storie de ’sti vicoli»)⁶.

La città si mostra nella sua indifferente schiettezza e nel suo rigido isolamento, diventando anche un’immagine di solitudine: «Senza pace dentro una città che vive in quarantena / Abbiamo camminato nudi, soli sotto la bufera / Scritto cronache dal

³ Marracash in Marracash, *Rapper/Criminale*, prod.: Geeno, 2011.

⁴ Onto in Banana Spliff, *10000 A.C.*, prod.: DJ Argento, 2017.

⁵ Kyodo in DJ FastCut (feat. Moder, Brenno, Kyodo), *Carpe diem*, prod.: DJ FastCut, 2016.

⁶ Simo GDB in Gente De Borgata, *Vox populi*, 2007.

cuore».⁷ Nel suo studio, George sostiene che l'anonimato delle città e il sentimento di smarrimento possono già essere documentati come attributi tradizionali dei brani rap degli anni Novanta.⁸ Al di là del genere del gangsta rap, questi elementi si rispecchiano in una gioventù segnata da profondi dubbi e paure esistenziali propri del mondo che la circonda: «Passano i giorni e non ce ne accorgiamo / Passano altri sogni ma non li viviamo / Persi nel grigio di Milano / In volo perché attratti dalle luci, anche se bruciamo».⁹

Le strade diventano le compagne di viaggio di una pantera irrequieta che vede il suo spazio vitale trasferito in una «giungla di cemento».¹⁰ Keyes indica che, a proposito della riflessione sui processi di urbanizzazione nel rap di area statunitense, l'impiego del termine 'ghetto' va interpretato come un riferimento diretto alla segregazione sociale e alla demarcazione del proprio quartiere, come accade ad esempio a New York con le politiche di pianificazione urbana, alle quali si rifà il rapper Nas nel suo album *Illmatic* (1994).¹¹ Negli ultimi decenni, a seguito dei diversi processi di globalizzazione, si è consolidata la distinzione tra 'città' e 'propria città'. A proposito del rap di lingua italiana, il ricorso al termine 'ghetto' è stato aspramente criticato dagli stessi artisti a

⁷ Don Diegoh in Carati Crew, *C.A.R.A.T.I #2*, mixing: Don Plemo, 2013.

⁸ N. George, *Hip Hop America*, Penguin Books, New York 1998, p. 49; citato anche in I. Pery, *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip Hop*, Duke University Press, Durham 2004 (Duke Backfile), p. 108 [e-book]: «There is an elemental nihilism in the most controversial crack-era hip hop that wasn't concocted by the rappers but reflects the mentality and fears of young Americans of every color and class living an exhausting, edgy existence, in and out of big cities».

⁹ Sclero in Sclero, *Ali nere*, prod.: Slug, 2017.

¹⁰ Kento in DJ FastCut (feat. Principe, Kento), *Odia gli indifferenti*, prod.: DJ FastCut, 2016.

¹¹ C.L. Keyes, *Rap Music and Street Consciousness*, University of Illinois Press, Urbana - Chicago 2004 (Music in American Life), p. 122: «While rap music is undoubtedly urban and a medium by which segments of a disenfranchised urban youth speak, its artists prefer to reclaim the word 'ghetto' as a marker of power and identity [...]».

causa dell'eccessivo uso che se ne fa per poter costruire un'identità gangster: «Bisogna darci un taglio a questi testi idioti / Gesti di parole al vaglio affinché non suonino vuoti / Mistificazioni orali da quartiere a ghetto».¹²

La parola 'ghetto' viene sempre più sostituita da *favela*, diventando quindi un'espressione che rimanderebbe più a un confronto di tipo sociale: «I ragazzi hanno fame come in favela / Tutta la sera in giro tipo falena».¹³ Fatta eccezione per il gangsta degli ultimi anni, l'etichetta 'ghetto' compare raramente nei diversi brani rap. Integrandosi all'immagine di innumerevoli schiere di grattacieli, è utilizzata ad esempio per delineare i contorni di paesaggi urbani: «Camera con vista sul ghetto / Dentro i miei testi alterno / Cose che i miei sensi avvertono dentro / Nei miei testi Palermo».¹⁴ La città si ritira umilmente nella natura, che le è superiore. È la natura stessa ad essere in grado di restituire alla città qualcosa di benefico: «Ad ogni angolo di strada cresce il seme della fame / Un giorno disperato è tutto quello che rimane / Ho visto questa città brillare di luce gialla / Con la pioggia per lavare, scirocco per asciugarla».¹⁵

La notte degli scrittori

La notte rappresenta un momento centrale nell'atto di scrittura. È un *continuum* temporale che sospende per alcune ore l'intreccio di movimento e tempo e che svela episodi della vita mascherati dai cono di luce presenti durante il giorno. L'artista insonne, catturato dai suoi pensieri, affina molti motivi riguardanti la scrittura nei testi che produce. Confronti pungenti apro-

¹² Delli in Kmaiuscola, *Detto Stretto*, prod.: Kappa Maiuscola, 2011.

¹³ Asher Kuno in Asher Kuno (feat. Easy One, Axos, Lanz Khan), *Mettici soul*, 2015.

¹⁴ Johnny Marsiglia in Johnny Marsiglia & Big Joe, *Bars #2 (Outdoor)*, prod.: Big Joe, 2017.

¹⁵ Stokka in Stokka & MadBuddy & DJ Shocca (feat. Zuli), *Trema tutto*, prod.: DJ Shocca, 2014.

no la strada all'oscurità e all'intensità dei pensieri, che vengono però mitigati dall'autoironia tramite raffigurazioni iperboliche: «Scrivo chiuso in stanza, non tocco mai la branda / Dormo meno del nuovo coinquilino di Amanda Nessuno». ¹⁶ La solitudine si esprime nella percezione di un'esistenza che non viene capita dal mondo e che solitamente è rappresentata da un generico 'tu': «Tu che scrivi, io che schifo / I miei caratteri corsivi / Non li scriverei di certo se / Non ne avessi i miei motivi». ¹⁷ Le catene associative diventano ancora più concrete quando viene tematizzata l'impressione di essere 'strappati dal mondo' durante il processo di scrittura. Ciò accade ad esempio nel caso in cui l'artista si paragona al grande poeta Giacomo Leopardi: «Come Giacomo / più scrivo e più ripiego su me stesso! / E la natura è la condanna nello stesso tempo / Io nello stesso autunno ed è lo stesso inferno!». ¹⁸

La notte offre anche spazio e tempo per incontri dialogici con Dio: «Ho scritto versi su versi, c'ho messo l'anima a bestia / La notte più arida è questa, abbandonati al caos / Nello scorrere lento Dio guarda triste e fa "ciao"». ¹⁹ Nelle sue narrazioni il rapper sintetizza a più riprese il motivo della fine dei tempi: «Volo sulle case sotto un cielo nero nuvoloso / Ultima fase dell'eclisse, in fuga dall'apocalisse». ²⁰ All'interno dell'articolato dibattito sulla cultura hip-hop, si individua anche l'aumento della presenza della dimensione apocalittica nella riflessione sul mondo contemporaneo: «Hip-hop's triad of graffiti, dance, and rap are post-apocalyptic arts, scratches on the decaying surfaces of postindustrial urban America [...]». ²¹

¹⁶ Shade in Shade, *Avanti il prossimo*, prod.: Bassi Maestro, 2013.

¹⁷ Masosky in Masosky, *Aqvarius*, 2016.

¹⁸ EIDoMino in EIDoMino, *Autunno*, 2015.

¹⁹ MezzoSangue in MezzoSangue, *Armonia & caos*, prod.: Mess Too, 2015.

²⁰ MacMyc in MacMyc vs Sunday (feat. DJ Argento), *Isaiah 14.12*, prod.: Sunday, 2015.

²¹ R.A. Potter, *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Post-modernism*, State University of New York Press, Albany 1995 (SUNY Series, Postmodern Culture), p. 8.

Per Werner il preludio musicale di questa «ricezione dell’Apocalisse» è già riconoscibile nel genere blues e nella mitologia apocalittica dei *black muslims*.²² La critica ai modelli sociali attuali si alimenta anche della cecità delle persone nei confronti del loro destino: «Ma tu non darti all’allarmismo / Affoga nella merda del tuo consumismo / E non perder l’ottimismo / Come un criceto nella ruota, corri zio corri».²³ Il futuro dell’umanità sembra essere destinato ad essere sfavorevole: «Il suicidio dell’uomo è scritto nel DNA / Questi sono gli ultimi versi»,²⁴ e non di rado i sette peccati capitali vengono impiegati per istituire analogie con il presente: «Se di tasca mia pagherò affogando / La didascalia è cosa stai pensando? / Ho l’accidia, superbia e lussuria / L’invidia, la Siria, la Libia, la Bibbia».²⁵

Accanto ai motivi della dissoluzione notturna e della caducità («Noi siamo già poeti defunti, questo è scontato»)²⁶ è rintracciabile anche un’allusione al film uscito nel 1989 *Dead Poets Society*,²⁷ come mostra la ripresa dei celebri versi dell’omonima poesia *O Captain! My Captain!* (1865) di Walt Whitman, che vengono citati più volte nel film: «Nuovo giorno stesso piano, ti regalo le mie rime / Ho scritto più quartine di Nostradamus / E non c’è fine finché non scompaio / Sali sul banco e grida “Capitano, mio capitano!”».²⁸ DJ FastCut ha già pubblicato parecchi

²² F. Werner, *Rapocalypse. Der Anfang des Rap und das Ende der Welt*, transcript Verlag, Bielefeld 2007 (Kultur- und Medientheorie). Relativamente al blues, cfr. pp. 140ss.; a proposito della mitologia apocalittica della Nation of Islam, cfr. pp. 164ss.

²³ Er Costa in Er Costa, *V per Vendetta*, prod.: Frenetik, 2011.

²⁴ Salmo in Salmo (feat. Slait), *Morte in diretta*, prod.: Salmo, 2011.

²⁵ Salmo in Salmo (feat. Travis Barker & Victor Kwality), *Il messia*, prod.: Salmo, 2016.

²⁶ Wisser in DJ FastCut (feat. Warez, Wisser, Mr. Mine), *La morte dei poeti*, prod.: DJ FastCut, 2016.

²⁷ Film di Peter Weir con Robin Williams nel ruolo di protagonista (titolo italiano: *L’attimo fuggente*).

²⁸ Rayden in OneMic, *Con o senza Cash*, prod.: Marco Zangirolami, Big Fish, 2011. Nel primo album della serie *Dead Poets* del produttore hip-hop DJ

album con diversi protagonisti della scena rap italiana nello spirito dei *Dead Poets*.²⁹ Negli stessi testi rap sono spesso presenti sintetiche allusioni che rimandano al motivo dei *Dead Poets*; ne è un esempio «rap in play»³⁰ (R.I.P.).

I codici linguistici

I testi rap sono costituiti da un mosaico di parole provenienti dall'*Afro-American Vernacular English*, di anglicismi, di espressioni internazionali appartenenti a diverse lingue, di elementi propri del linguaggio giovanile, di lingue regionali, di gerghi, di voci dialettali, di termini tecnici e di nomi propri. Il mistilinguismo³¹ e il *code-switching* tra dialetti, altri sistemi linguistici e diverse varietà dell'italiano sono fenomeni fondamentali e distintivi della struttura dei testi rap. Per poter comprendere appieno i testi prodotti all'interno di un determinato gruppo della cultura rap, è necessario che chi li ascolta appartenga a quella stessa comunità e che conosca quindi i codici necessari per poterli decifrare: «Scritture che non comprendi manco se traduci».³²

Attraverso la codificazione linguistica si riescono a superare continuamente i tabù («Please help, parole tolte dal vocabo-

FastCut, e precisamente nella rap-track *Il verso*, realizzata in collaborazione con i rapper Mask, Wisser e William Pascal, si cita nell'*outro* il segreto della poesia che viene rivelato anche nel film: «Non leggiamo e scriviamo poesie perché è carino: noi leggiamo e scriviamo poesie perché siamo membri della razza umana; e la razza umana è piena di passione. Medicina, legge, economia, ingegneria sono nobili professioni, necessarie al nostro sostentamento, ma la poesia, la bellezza, il romanticismo, l'amore, sono queste le cose che ci tengono in vita».

²⁹ *Dead Poets* (2016), *Dead Poets 2* (2019), *Dead Poets 3 - Maledetti* (2021) e *Bad Poets* (2021).

³⁰ Don Diegoh in Macro Marco & Don Diegoh, *Fade Out*, prod.: Macro Marco, 2019.

³¹ Termine ripreso da G. Cartago - F. Fabbri, *La lingua della canzone*, in I. Bonomi - S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, nuova edizione, Carocci, Roma 2016, p. 282.

³² Musteeno in Mr. Phil (feat. DJ Nero, DJ Bicchio, Musteeno, 16 Barre), *Hardcore che fa ciao*, prod.: Mr. Phil, 2014.

lario)»³³ e i confini del dicibile. Nei testi rap l'attenzione viene spesso rivolta a temi che vengono generalmente affrontati con altri toni nel dibattito pubblico: «Ma se dico le parolacce – Dio – se ne rammarica / Mi punisce come l'Africa a banchettare in discarica».³⁴ La lingua funge da punto di riferimento per la comunità hip-hop. Secondo Morgan ciò è evidente in primo luogo se si considera la collocazione ideologico-linguistica che il parlante fa trasparire a livello verbale.³⁵ Risulta in secondo luogo chiaro alla luce del ruolo chiave assunto dai processi di produzione linguistica, che rappresentano l'impulso trainante di un rinnovamento permanente dell'inventario linguistico e culturale della comunità. Le forze erosive vengono così contrastate attraverso la continua trasformazione linguistica. Che la lingua sia un elemento essenziale per la comunità hip-hop è in terzo luogo evidente sulla base del carattere simbolico dei segni linguistici, che servono a costruire punti di riferimento culturali per l'intero gruppo di appartenenza.

Rifacendosi agli studi di Silverstein³⁶ sull'ideologia linguistica e alle osservazioni sull'*enregisterment* di Agha,³⁷ Spitzmüller

³³ Egreen in Egreen, *Il grande freddo*, prod.: Patrick Benifei, 2015.

³⁴ Dargen D'Amico in Dargen D'Amico, *Mahler*, prod.: Dargen D'Amico, 2014.

³⁵ M.H. Morgan, *The Real HipHop. Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*, Duke University Press, Durham - London 2009, pp. 62ss.

³⁶ M. Silverstein, *Language Structure and Linguistic Ideology*, in P.R. Clyne - W.F. Hanks - C.L. Hofbauer (eds.), *The Elements. A Parasession on Linguistic Units and Levels*, Chicago Linguistic Society - University of Chicago, Chicago 1979, p. 193, citato secondo J. Spitzmüller, *Metapragmatik, Indexikalität, soziale Registrierung. Zur diskursiven Konstruktion sprachideologischer Positionen*, «Zeitschrift für Diskursforschung / Journal for Discourse Studies», 3 (2013), p. 264.

³⁷ A. Agha, *Language and Social Relations*, Cambridge University Press, Cambridge et al. 2007, p. 81, citato secondo J. Spitzmüller, *Metapragmatik, Indexikalität, soziale Registrierung*, p. 267: «[...] a cultural model of action[:] 1. which links speech repertoires to stereotypic indexical values[:] 2. is performable through utterances (yields enactable personae/relationships)[:] 3. is

sviluppa un modello allargato in grado di illustrare le costruzioni discorsive relative alla collocazione ideologico-linguistica.³⁸ Sia i riferimenti metapragmatici espliciti sia quelli impliciti contengono informazioni ideologico-linguistiche discorsive.

Se si prende in considerazione il caso del rap di lingua italiana, si possono ad esempio delineare le seguenti tendenze:

1) ricorso a giudizi espliciti sulla ‘propria’ lingua: «Scrivo col lessico selvaggio, baby, Oscar Wilde»;³⁹

2) pianificazione esplicita del proprio uso linguistico: «una lingua elevata, ma senza scordare la strada»;⁴⁰

3) modifica del sistema linguistico attraverso il *code-switching*: «Rime buone per la cresima / You must be crazy, man»;⁴¹

4) codifica dell’enunciato mediante figure retoriche: «Attenti ad affondi e a manovre alla rotta delle flotte delle parole / Arrivano dal fondo senza dire mai dove».⁴²

Le competenze di scrittura

Il prestigio di un determinato rapper dipende da come vengono recepite le sue opere all’interno della comunità di riferimento. Praticando l’*ego-trippin*⁴³ si opta per una rottura con la cultura

recognized by a sociohistorical population». Vedi anche le precisazioni aggiuntive di A. Agha, *Language and Social Relations*, p. 81, sull’*enregisterment*: «[...] processes and practices whereby performable signs become recognized (and regrouped) as belonging to distinct, differentially valorized semiotic registers by a population».

³⁸ J. Spitzmüller, *Metapragmatik, Indexikalität, soziale Registrierung*, pp. 263-287.

³⁹ Danti in Two Fingerz, *Bukowski*, prod.: Roofio, 2015.

⁴⁰ Hyst in Hyst, *Adesso scrivo*, prod.: Big Joe, 2014.

⁴¹ DJ Gruff in DJ Gruff, *Brodostar*, prod.: DJ Gruff, 2012.

⁴² Murubutu in Murubutu (feat. Dargen D’Amico, Ghemon), *Levante*, prod.: Kintsugi, 2016.

⁴³ T. Yamanouchi, *Fare il rap. Manuale pratico per la scrittura rap*, Audino, Roma 2015 (Taccuini, 44), p. 10: «L’autocelebrazione è uno dei cardini della cultura hip hop e va compresa anche nel suo significato storico».

alta attraverso lo spudorato inserimento di elementi banali, che culmina in esagerazioni prive di tabù, come mostra l'esempio seguente, in cui la 'risciacquatura' di manzoniana memoria viene messa in relazione a uno dei 'tronisti' del programma televisivo *Uomini e donne*: «Ho scritto classici del rap italiano / Tu puoi sciacquarmi le palle / Poi massaggiarmi i piedi, Costantino Vitagliano». ⁴⁴ Il rapper, detentore della memoria storica, diventa un'autorità della tradizione rap e una leggenda nella quale si identificano la cultura e la comunità alle quali lui stesso appartiene: «Loro raccontano storie / Ma noi scriviamo la storia». ⁴⁵

Chi vuole giudicare esclusivamente dall'esterno le competenze linguistiche e il talento degli autori dei testi rap viene definito incompetente: «Ricordo i professori, non capivano il talento / Ho fatto un libro in Mondadori coniugando il sentimento / Andare a tempo non è una scelta, è una prerogativa / Dal cemento del campetto fino in cima». ⁴⁶ Il riconoscimento delle proprie abilità sulla base del valore di mercato, come suggerisce il rimando alla pubblicazione presso la casa editrice Mondadori nell'esempio appena proposto, viene messo in discussione proprio all'interno della cultura rap: «Chi si guadagna da vivere scrivendo dei racconti / Chi lo guadagna facendo i conti su chi scrive i racconti». ⁴⁷ Il prospettivismo, come già sottolinea il titolo *Punti di vista* del brano da cui è stata tratta la citazione precedente, rivela una caratteristica essenziale della cultura rap. La riflessione partecipata e l'elaborazione di temi ricorrenti sono elementi trasversali al fenomeno del rap. Le opinioni espresse dagli artisti possono tuttavia

⁴⁴ Rayden (OneMic) in Uzi Junkana (feat. Rayden (OneMic), Gemitaiz, Pakos, Lil'Pin, Ibo Montecarlo, Coliche, MadMan, Sebastian – Killa Cali), *Brazi Anthem RMX*, prod.: Axel da Gambla, 2010.

⁴⁵ Laïoung in Laïoung (feat. Gué Pequeno), *Vengo Dal Basso*, prod.: Laïoung, 2017.

⁴⁶ Rocco Hunt in Rocco Hunt (feat. Maccio Capatonda), *SignorHunt*, Prod.: 2nd Roof, 2015.

⁴⁷ Brain Fno in Brain Fno (feat. Micha Soul), *Punti di vista*, prod.: Godbless-computers, 2016.

divergere così ampiamente da risultare addirittura antitetiche tra loro. A causa delle spinte contraddittorie interne al rap, il sistema culturale di riferimento esige un costante rinnovamento,⁴⁸ anche se di fatto le prospettive assunte, malgrado le opposte cariche di significato, si ripresentano spesso nel corso degli anni. Per esplorare queste tradizioni discorsive alla luce del tema della scrittura e della questione riguardante il talento degli artisti, vengono qui proposte a titolo esemplificativo due citazioni in cui si allude alla distinzione storica tra classi sociali. Da un lato i differenti gruppi sono identificati in base alle loro affinità valoriali; si tengono quindi presenti i poli opposti ‘pregio’/‘scadente’: «Che vive da borghese ma scrive da proletario».⁴⁹ Dall’altro lato le classi sociali vengono considerate, in diversi contesti testuali e di significato, alla luce di una sorta di ‘filosofia della scrittura’: «Vuol dire prendersi tutto, frei, tutto lasciando niente / Ti ho già narrato di Putin, coi parossismi più giusti / Con tutti gli allomorfismi invertendo giusto e sbagliato / Abbiamo distrutto i crismi, scrivendo come i teppisti / Etilici CDS, poesie dal proletariato».⁵⁰

Autenticità della scrittura

L’autenticità è un tema ricorrente nei testi rap. Negli studi sull’hip-hop si è costituito un vero e proprio campo di ricerca attorno alla questione dell’autenticità. Il motto «keepin’ it real» viene associato a questo tema sia in riferimento al suo significato

⁴⁸ Cfr. M.H. Morgan, *The Real HipHop*, p. 82: «To flow in hiphop refers to an MC consciously producing lyrics within a system of representation and fragmentation, dislocation and symmetry, disruption and order, and contradiction and unity. An artist communicates what he or she means, intends, and represents, through symbols, style, and contrasting aspects of artistic and linguistic skill and social life».

⁴⁹ Willie Peyote in Willie Peyote (feat. DJ Koma aka Mauràs, Lince), *Sonaggio*, prod.: Kavah, 2015.

⁵⁰ Janeosa in Casa degli Specchi, *Un dirimpettaio politico-istituzionale / Un punk renziano*, prod.: Erma, 2017.

testuale, sia per quanto riguarda le pressioni della commercializzazione, dalle quali dipende anche la cultura hip-hop.⁵¹

Sullo sfondo del confronto con la *realness* dei testi, si profila un dibattito su larga scala, che Newman discute dettagliatamente nel suo saggio *'That's All Concept; It's Nothing Real'*.⁵² Lo studioso mette qui a confronto le posizioni del «message-view»⁵³ di Shusterman e della prospettiva «as-if»⁵⁴ di Thompson. Appoggiandosi alla citazione di Young Bucks «[...] is just putting words together, so that you gotta be your own judge of how real it is [...]», si focalizza quindi sull'idea della percezione dei testi operata dal destinatario.⁵⁵ Un ipotetico fruitore del brano, in possesso di conoscenze relative al dibattito sull'«autenticità» nella fotografia e nella pittura, potrebbe ad esempio leggere le frasi «Fotografo il vero come Robert Capa»⁵⁶ pensando al fatto che la tecnica fotografica è storicamente riuscita a rappresentare fedelmente la realtà. Se però questo stesso fruitore ha anche una certa familiarità con il dibattito creatosi attorno a una delle fotografie

⁵¹ C.A. Cutler, *'Keepin' It Real'*. *White Hip-Hoppers' Discourses of Language, Race, and Authenticity*, «Journal of Linguistic Anthropology», 13.2 (2003), p. 212: «The expression *keepin' it real* is practically a mantra in hip-hop, exhorting individuals to be true to their roots and not to 'front' or pretend to be something they are not». Ancora un breve riferimento a Nas (Nas (feat. AZ), *Life's a Bitch*, prod.: L.E.S., 1994): «Keepin' it real, packin' steel, gettin' high / 'Cause life's a bitch and then you die».

⁵² M. Newman, *'That's All Concept; It's Nothing Real'*. *Reality and Lyri-cal Meaning in Rap*, in H.S. Alim - A. Ibrahim - A. Pennycook (eds.), *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, Routledge, New York - London 2009, pp. 195-212.

⁵³ R. Shusterman, *Rap as Art and Philosophy*, in T.L. Lott - J.P. Pittman (eds.), *A Companion to African-American Philosophy*, Blackwell Publishing, Malden 2003 (Blackwell Companions to Philosophy, 25), pp. 419-428.

⁵⁴ S.L. Thompson, *Knowwhatumsayin'? How Hip-Hop Lyrics Mean*, in D. Darby - T. Shelby (eds.), *Hip Hop and Philosophy. Rhyme 2 Reason*, Open Court Publishing, Chicago - LaSalle 2005 (Popular Culture and Philosophy, 16), pp. 119-132.

⁵⁵ M. Newman, *'That's All Concept; It's Nothing Real'*, p. 195.

⁵⁶ Axos in Axos, *Blue Room*, prod.: Denny the Cool, 2017.

più note di Robert Capa, cioè quella del miliziano in corsa colpito a morte da un proiettile, allora il suo atteggiamento rispetto alla realtà ritratta nell'immagine potrebbe cambiare, dal momento che la foto in questione è stata al centro di una discussione sulla sua presunta veridicità. Non ci sono tuttavia dubbi sulla pretesa di autenticità giornalistica di Robert Capa, nemmeno se la fotografia avesse davvero rappresentato soltanto una messa in scena. Un'immagine che ritrae una presunta realtà può infatti essere usata per far emergere ancora più 'reali' le implicazioni emotive di un preciso istante.⁵⁷ Il carattere simbolico dell'opera di Capa ha fatto diventare la fotografia citata un vero punto di riferimento all'interno del dibattito storico. Il destinatario di un determinato brano rap è dunque responsabile del processo di disambiguazione e interpretazione delle anomalie del reale.

Conclusioni

Le esemplificazioni testuali inserite nel presente contributo rivelano il grado della complessità che caratterizza la riflessione sul tema della 'scrittura' nei brani rap. Sulla base della ripetizione di diversi aspetti funzionali e formalmente rilevanti, è stata presa in considerazione la possibilità di estendere l'analisi alla linguistica antropologica. L'indagine sulla caratterizzazione socioculturale della scrittura della *rap poetry* – «as both a key cultural practice and a product of culture itself»⁵⁸ – può essere estesa a modelli di valori e azioni che sono stati ritualizzati e tramandati nel corso del tempo: «Scrivo perché lotto per sentirmi vivo, privo di legami / Ma li bramo fino da bambino».⁵⁹ Alim suggerisce

⁵⁷ Cfr. G. Klein - M. Friedrich, *Is This Real? Die Kultur des HipHop*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2011⁴ (Edition Suhrkamp, 2315), p. 117.

⁵⁸ D. Barton - U. Papen, *What Is the Anthropology of Writing?*, in D. Barton - U. Papen (eds.), *The Anthropology of Writing. Understanding Textually-Mediated Worlds*. Bloomsbury Publishing, New York, p. 6.

⁵⁹ Willie Peyote in Soulè & Teddy Nuvolari (feat. Willie Peyote), *Perdo mezz'ora*, 2015.

che il fenomeno del rap, in un'ottica pedagogica, possa aiutare i più giovani ad accostarsi in senso lato alla poesia.⁶⁰ Sebbene il rap sia da considerarsi un codice non standardizzato, la disposizione del testo dei brani musicati presenta alcune affinità con la versificazione che caratterizza la lirica. Nel corso della sua indagine sui testi rap, Barrio ha cercato anche un contatto diretto con gli artisti.⁶¹ In questo modo ha potuto chiedere direttamente agli autori le ragioni che li hanno spinti a comporre i loro brani. Gli elementi chiave che portano i rapper a scrivere sono il desiderio di liberarsi delle proprie paure e di abbandonarsi a una profonda ispirazione.

In ogni caso, considerando la scrittura come pratica comunicativa nel rap, sarebbe auspicabile sviluppare un modello che permetta non solo di analizzare l'intreccio di aspetti ritualizzati, formali e funzionali dell'oralità nel processo di scrittura della *rap poetry*, ma anche di esaminare la complessità di questo stesso procedimento. Figure retoriche, diretta restituzione del parlato e narrazione devono ad esempio essere strettamente intrecciate tra loro su un piano concettuale (qui in senso saussuriano), così da poter ritornare utili, attraverso la modularità della voce, per il ritmo e la velocità del discorso di altri brani rap. Nella nuova traccia strumentale si mira quindi a creare un originale rapporto tra *beat* ed espressione lirica. Il modello dell'oralità secondaria non può qui essere sufficiente per coprire tutte le decisive caratteristiche del concetto di pratica. Da una prospettiva linguistica la focalizzazione sulle pratiche comunicative rappresenta soltanto un minuscolo tassello del mosaico, che può forse integrare alcuni degli approcci finora sviluppati per esplorare le caratteristiche linguistiche.

⁶⁰ H.S. Alim, *Global Ill-Literacies. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Literacy*, «Review of Research in Education», 35 (2011), p. 136.

⁶¹ Cfr. S. Barrio, *Underground-Rap in Bobigny. Ideologie einer populären Kultur*, in E. Kimminich (Hg.), *Rap. More Than Words*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2004 (Welt - Körper - Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, 4), p. 102.

Negli importanti studi di Sottile,⁶² Scholz,⁶³ Coveri,⁶⁴ Cartago e Fabbri,⁶⁵ come pure nell'ampia monografia sulla canzone italiana di Antonelli,⁶⁶ sono state condotte analisi rivolte a varianti e a varietà specifiche, che hanno messo in rapporto le funzioni identitarie, espressive e ludico-linguistiche con l'attuazione di un *artistic codemixing*.⁶⁷ Androutsopoulos e Scholz hanno ampliato le considerazioni sull'identificazione degli atti linguistici proponendo una differenziazione dei modelli testuali.⁶⁸ Il presente articolo getta uno sguardo sulla pratica socioculturale della scrittura dal punto di vista della linguistica dei *corpora* per mostrare la necessità di un allargamento del concetto di azione e per individuare nel rap l'oggetto di ricerca ideale al raggiungimento di questo scopo: «Hai visto bene come vivo / Come posso spiegarti come scrivo / Per cambiare basterebbe un tentativo / E intanto un altro giorno è finito».⁶⁹

⁶² R. Sottile, *Dialecto e canzone. Uno sguardo sulla Sicilia di oggi*, Cesati, Firenze 2018 (Strumenti di linguistica italiana - Nuova serie, 17).

⁶³ A. Scholz, *Lessico substandard emergente fra creazione effimera e uso stabile*, in Id. (a cura di), *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Aracne, Roma 2005 (Studi linguistici e di storia della lingua italiana, 4), pp. 243-249.

⁶⁴ L. Coveri, *La canzone e le varietà dell'italiano. Vent'anni dopo (1990-2010)*, in A.A. Sobrero - A. Miglietta (a cura di), *Varietà e variazioni. Prospettive sull'italiano. In onore di Alberto A. Sobrero*, Congedo, Galatina 2010 (Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Letteratura dell'Università del Salento, 46), pp. 107-117.

⁶⁵ G. Cartago - F. Fabbri, *La lingua della canzone*, pp. 257-290.

⁶⁶ G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna 2010 (Intersezioni, 354).

⁶⁷ M.D. Picone, *Artistic Codemixing*, «University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics», 8.3 (2002), pp. 191-207.

⁶⁸ J.K. Androutsopoulos - A. Scholz, *On the Recontextualization of Hip-Hop in European Speech Communities. A Contrastive Analysis of Rap Lyrics*, «PhiN - Philologie im Netz», 19 (2002), <http://web.fu-berlin.de/phn/phn19/p19t1.htm>.

⁶⁹ Moder in Moder, *Mauro e Tiziana*, prod.: Orazio Magri, 2016.

ANGELO D. MORANDINI

DATA'S RAIN.
SCRITTURA E ARTE VISIVA

Con questo saggio vorrei proporre alcune riflessioni sul tema delle sperimentazioni verbovisuali e trattare alcuni aspetti di quel fenomeno tecnologico che prende il nome di *big data* (o ‘megadati’).

Sebbene non esista una definizione rigorosa, piuttosto interessante è il significato proposto da Schönberger e Cukier nel libro *Big data. Una rivoluzione che trasformerà il nostro modo di vivere e già minaccia la nostra libertà*.¹ Secondo gli autori, l’espressione *big data* designa delle attività che si possono eseguire solo su larga scala per estrapolare nuove indicazioni o per creare nuove forme di valore, con modalità che vengono a modificare i mercati, le organizzazioni, le relazioni tra cittadini e governi e altro ancora.

A conclusione della trattazione e a dimostrazione di come tali sperimentazioni e fenomeni possano prendere corpo in un linguaggio artistico, presenterò gli esiti della mia ultima ricerca, che parte dai principi dei *big data*, li trasforma in una poesia visuale contemporanea e si realizza in una interpretazione della *Divina Commedia*.

¹ V.M. Schönberger - K.N. Cukier, *Big data. Una rivoluzione che trasformerà il nostro modo di vivere e già minaccia la nostra libertà*, Garzanti, Milano 2013, p. 16.

Parole e linguaggi

Le sperimentazioni verbovisuali e i *big data* hanno in comune le parole e il linguaggio.

L'essere umano è un animale sociale e, in quanto tale, comunica. Il linguaggio dell'uomo è complesso, articolato in linguaggio del corpo, linguaggio dei segni, linguaggio fatto di parole. Queste possono assumere la forma di suoni ma anche di segni scritti; in entrambi i casi le parole sono sempre iscritte in un contesto fisico e mentale. Quando parliamo ad altre persone, infatti, la parola è memorizzata nella mente del nostro interlocutore; quando invece è scritta, essa può essere scolpita nella pietra, può essere impressa su un foglio di carta, può essere registrata nei file di un supporto tecnologico.

In questo mio contributo vorrei indagare la parola nella sua forma scritta, stampata e incisa. Presenterò alcune immagini in cui emerge un rapporto tra forma geometrica e scrittura. Siamo abituati a vedere le parole di un testo – di un libro, ad esempio – iscritte in un rettangolo, quello della pagina appunto, ma la forma all'interno della quale il testo può essere inserito non è solo quella del rettangolo: possiamo trovare parole anche all'interno di un cerchio, parole disposte in forma di croce o addirittura in un modo tale da disegnare un animale fantastico. Così al significato semantico della parola si aggiunge quello della forma utilizzata per inquadrare il testo, e si sviluppa così una stratificazione di linguaggi che arricchisce il componimento.

La riflessione artistica sulle parole scritte parte dalla *poesia concreta*, un movimento artistico dei primi anni Cinquanta del Novecento, in cui gli artisti hanno utilizzato come materia di ricerca proprio il testo scritto, le lettere e la loro forma. La parola scritta diventa argilla modellata, compressa, dilatata, distesa. Essa ha nel suo DNA proprietà fisiche come colore, dimensione, forma, e come qualsiasi oggetto ha una collocazione in uno spazio, che usualmente si configura come una pagina bianca. La pagina vuota è quello spazio fisico e teorico dove l'artista, il poeta,

lo scrittore dispongono segni che assumono significati diversi a seconda del contesto.

In quello stesso periodo storico nascono altri movimenti che si occupano di parola e di traduzione: si tratta delle *avanguardie* che trasformano la parola scritta in suono, azione, cinema, performance, 'parola agita' con un forte carattere ideologico.

A questi nuovi modi di intendere la parola fa eco, nel decennio successivo, l'*arte concettuale*, che mette al centro l'idea, il concetto, il processo che porta alla nascita dell'opera d'arte. È l'aspetto teorico che caratterizza l'arte concettuale e per questo motivo la parola diventa funzionale per esprimerla ed esaltarla. Gli artisti concettuali esplorano archivi, stilano lunghe liste di parole, sostituiscono l'opera materiale con trattati teorici sul sistema stesso dell'arte.

Oggi, invece, in piena rivoluzione informatica e nell'epoca dei *big data*, digitalizzazione e datizzazione – due concetti su cui mi soffermerò nelle prossime pagine – hanno portato la parola ad assumere sempre più la forma di dato e a sprigionare quel valore informativo di cui è impregnata.

Siamo abituati a leggere parole sui libri, sui segnali stradali, sulle etichette degli alimenti, ma esiste anche un tipo di lettura che in sé condensa un insieme di significati intrinseci e codificati mediante l'utilizzo di elementi grafici. Se la scrittura è letta, il dato è visualizzato. Questo è un aspetto di cui quasi non ci si accorge, ma esiste una scienza che si occupa proprio della presentazione delle informazioni che prende il nome di *data visualization*. Si tratta di un settore di ricerca rivolto a sviluppare tecniche per la rappresentazione dei dati, in modo tale da produrre strutture grafiche, come diagrammi, cartografie e mappe, in grado di sintetizzare informazioni e di far comprendere in modo immediato l'analisi di scenari complessi. Potremmo dire che queste rappresentazioni sono una descrizione della realtà fatta di parole, forme geometriche e colori che sono assimilabili e comprensibili in modo più veloce rispetto alle sole parole. Un esempio di *data visualization* sono i grafici della Borsa: si tratta di grafici a can-

dele colorate (di solito rosse e verdi), che sono una rappresentazione di ciò che avviene in tempo reale nel mondo della finanza. La configurazione e la disposizione degli elementi grafici e le loro proprietà cromatiche forniscono agli analisti informazioni predittive rispetto all'andamento dei mercati: essi non leggono le parole, ma le forme e i colori.

Negli ultimi anni la pratica di presentazione dei dati si è integrata con altre discipline come il *graphic design*, l'*information design* e la *data visualization*. L'ultima frontiera è la *data sonification*, cioè la traduzione dei dati e delle informazioni in suoni dinamici: le informazioni non si leggono ma si ascoltano. Immaginiamo ad esempio un grafico a barre che rappresenta l'aumento della crescita demografica di un determinato Paese: nella *data visualization* l'immagine sarebbe formata da una serie di rettangoli la cui altezza aumenta con l'aumentare degli anni; il concetto di crescita tradotto con la *data sonification* sarebbe invece un suono intermittente con frequenza che va aumentando o un suono dal tono costante che parte con un volume basso per arrivare ad un volume alto. Si tratta di un modo per rendere l'esperienza della lettura del dato – o, meglio, del suo ascolto – più immersiva ed emotiva; non di rado, infatti, nascono collaborazioni tra scienziati e musicisti, anche se l'aspetto estetico non è indispensabile per la *data sonification* ma solo un valore aggiunto.

Poesia figurata

Provando ad indagare tra le varie forme d'arte quella che meglio esprime il rapporto tra scrittura e forma, la poesia potrebbe essere una buona candidata. Essa, infatti, è costituita di versi, segni grafici disposti sulla pagina (come su una tela) con un ordine e una struttura ben precisi. Il testo poetico ha cioè una composizione, una specifica disposizione di parole e segni sulla pagina: non a caso si dice 'comporre' una poesia, e la composizione è anche una caratteristica dell'arte visuale. Per questo aspetto della

sua natura, la poesia è considerata il punto di incontro tra arti figurative e scrittura.

In antichità esistevano dei componimenti poetici, i *carmina figurata* ('poesie figurate') o *calligrammi*, in cui i versi venivano disposti in modo da riprodurre una determinata figura. Intorno al 300 a.C. Simmia di Rodi, grammatico e poeta ellenistico, realizzò tre poesie figurate: *L'uovo*, *La scure*, *Le ali*, nelle quali la disposizione dei versi riproduceva l'immagine dell'oggetto (*fig. 1*).

Tra le varie tendenze artistiche moderne che si sono occupate di esplorare su un piano poetico, ironico e concettuale il rapporto tra immagine, parola, scrittura e suono possiamo ricordare la *poesia concreta*, la *poesia visiva* o *verbovisuale* e l'*arte concettuale*. Mentre le prime due sono simili e hanno radici culturali comuni, la terza parte da presupposti teorici e operativi differenti.

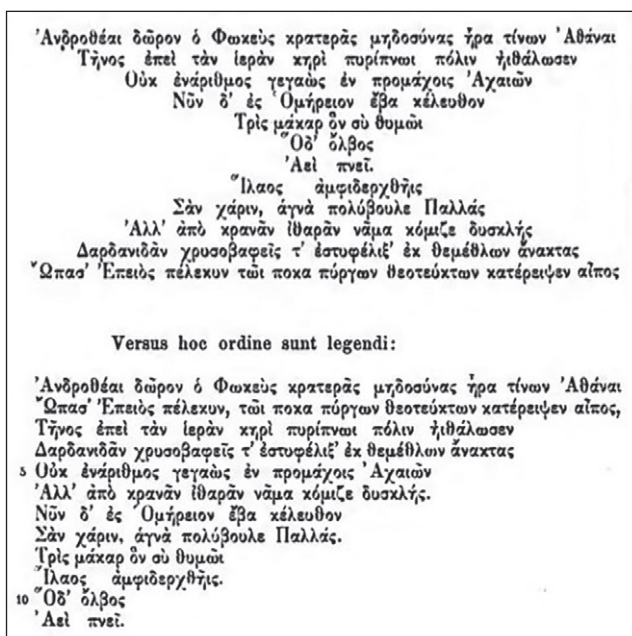


Fig. 1 - K. Haerberlin (ed.), *Carmina figurata graeca*, in Bibliopolio Hahniano, Hannoverae 1887, dettaglio di p. 72: *Simiou pelekys* ('*La scure* di Simmia').

Poesia concreta

Francesco Poli, nel libro intitolato *Verbovisuali*, definisce la poesia concreta come una «forma poetica d'avanguardia largamente praticata nel corso del XX secolo da poeti e artisti appartenenti a gruppi diversi e con risultati non necessariamente omogenei. Elemento strutturale e caratterizzante della poesia concreta è l'attenzione per i valori plastici e visivi della composizione, dell'insieme delle parole nello spazio vuoto della pagina, oltre quindi al valore semantico delle frasi e al significato del componimento».²

Le correnti dadaiste, surrealiste e futuriste sono caratterizzate da una tendenza a fondere poesia e altre arti, e possono dunque essere considerate anticipazioni della poesia concreta.

Se ne ritrovano elementi, per esempio, nelle opere di Stéphane Mallarmé (1842-1898) poeta, scrittore e drammaturgo francese, il quale, nel componimento *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, pubblicata nel 1914 nella «Nouvelle Revue française», considera la pagina bianca come silenzio, elemento compositivo che ha lo stesso peso e valore della parola scritta. Il testo diventa per lui un dialogo tra parola e silenzio, tra pieno e vuoto.

In Italia, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) può essere considerato un precursore della poesia concreta. Nel suo *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Marinetti stila un elenco chiaro, lucido e assertivo di regole dal sapore militaresco per comporre testi futuristi. Le parole sono trattate come fossero materia, con proprietà fisiche: non a caso Marinetti parla di peso, suono e odore. L'artista deve cavalcare l'intuizione e raccogliere nel suo viaggio poetico letterario tutto ciò che l'immaginazione può vedere; deve distruggere la sintassi, abolire gli aggettivi, gli avverbi e la punteggiatura. Si tratta di ossessione per la lirica

² F. Poli - M. Bandini - G. Zanchetti - S. Bignami, *Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*, a cura di R. Antolini - G. Zanchetti, Skira, Ginevra - Milano 2003, p. 13.

della materia, di intervenire con l'immaginazione senza fili, in sostanza 'parole in libertà'. Queste sono alcune delle indicazioni che Marinetti cristallizza nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (fig. 2) e che trovano applicazione, per esempio, nel poema *Zang Tumb Tumb* del 1914, celeberrimo testo ispirato all'assedio di Adrianopoli, durante la prima guerra balcanica.

formicollo colare trasudare policronia avviluppamento
 escrescenze fessure tane calcinacci demalizione acido-
 fenico calce pidocchiume Tintinnio zaini
 tatatatata zoccoli chiodi cannoni cassoni frustate panno-
 da-uniforme lezzo-d'agnelli via-senza-uscita a-sinistra
 imbuto a-destra quadrivio chiaroseuro bagno-turco
 frittore muschio giunchiglie fiore-d'arancio nausea
 essenza-di-rosa insidia ammoniaca artigli escrementi
 morsi carne + 1000 mosche frutti secchi carrube ceci
 pistacchi mandorle regimi-banani datteri tumbtumb
 cuscuss-ammuffito aromi zaf-
 ferano catrame uovo-gradicio cane-bagnato gelsomino
 gaggia sandalo garofani mature intensità ribollimento
 fermentare tuberosa Imputridire sparpagliarsi furia
 morire disgregarsi pezzi briciole polvere eroismo
 tatatata fuoco-di-fucileria pic pac pun pan
 pan mandarino lana-fulva mitragliatrici raganelle
 ricovero-di-lebbrosi piaghe avanti carne-
 madida sporcizia soavità etere Tintinnio zaini fucili
 cannoni cassoni ruote benzoino tabacco incenso anice
 villaggio rovine bruciato ambra gelsomino case sven-
 tramenti abbandono giarra-di-terracotta tumbtumb
 violette ombrie pozzi asinello asina cadavere sfracel-
 lamento sesso esibizione aglio bromi anice
 brezza pesce abete-nuovo rosmarino pizzicherie palme
 sabbia cannella.
 Sole oro bilancia piatti piombo cielo seta calore
 imbottitura porpora azzurro torrefazione Sole = vul-
 cano + 3000 bandiere atmosfera precisione corrida
 furia chirurgia lampade raggi bisturi
 scintillo biancherie deserto clinica × 20000 brac-
 cia 20000 piedi 10000 occhi mirini scintillazione

Fig. 2 - F.T. Marinetti, estratto da *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. *Risposte alle obiezioni*, in *I manifesti del Futurismo*, Edizioni di Lacerba, Firenze 1914, p. 101.

Molti sono i gruppi e le personalità che sperimentano usi ‘impropri’ della parola scritta e lo fanno in una geografia dilatata, non sempre connessa, a volte frammentata.

Augusto de Campos è considerato uno dei creatori del movimento letterario della Poesia concreta. Poeta brasiliano, saggista, critico letterario e musicale e traduttore, per lui la poesia deve assumere una nuova forma poetica basata sulla totale disintegrazione del verso tradizionale, in reazione contro la lirica discorsiva e spesso retorica della generazione del 1945.

Nel 1952, insieme al fratello Haroldo de Campos e al poeta Décio Pignatari, formò il gruppo Noigandres lanciando l’omonima rivista, una sorta di piattaforma per giovani poeti che desideravano una linea di ricerca innovativa. Nel 1956 Augusto, Haroldo e Décio diedero ufficialmente inizio, presso il Museu de Arte Moderna de São Paulo, al movimento letterario della Poesia concreta, il quale annunciava la fine della poesia intima, la scomparsa dell’io lirico, e proponeva una concezione poetica basata su geometrizzazione e visualizzazione del linguaggio.

Il termine ‘poesia concreta’ era stato coniato dal poeta svizzero Eugen Gomringer, che lo utilizzava per descrivere una poesia che è «un oggetto da vedere e da usare [...], una realtà in sé e non una poesia su qualcosa o altro».³ Gomringer rifletteva sul fatto che il linguaggio del suo tempo tendeva verso la semplificazione, lo slogan, l’essenzialità, ma questo non rappresentava la fine della poesia, piuttosto uno stimolo per farla evolvere verso qualcosa di nuovo. Gomringer, esperto di linguaggio e di regole di gioco, inventò una forma di poesia dall’aspetto quasi ludico, breve e conciso: le *Konstellationen* (1953), composizioni che inglobano un gruppo di parole come fosse un certo numero di stelle, e dove la costellazione è un ordine e uno spazio di gioco con delle grandezze fisse. Secondo l’autore, infatti, la costellazione è il più semplice modello visivo di poesia costruita sulla parola. Visivamente il

³ E. Gomringer, *From Line to Constellation* (1954), «Hispanic Arts», 1 (1968), p. 67.

testo è disposto su una griglia invisibile e ortogonale, per cui si percepisce uno spazio dilatato tra una parola e l'altra. L'occhio del lettore è libero: non è costretto alla lettura tradizionale da sinistra verso destra, può invece immaginare un qualsiasi percorso di lettura e ricostruire così sentieri narrativi sempre nuovi. L'autore cerca di rappresentare frasi e domande che il poeta rivolge a se stesso o al lettore. È interessante notare che in questo modo le parole raggiungono la coscienza tutte insieme, escludendo pertanto qualsiasi sequenza che preveda un prima e un dopo.⁴ La costellazione, in sostanza, è un invito alla possibilità.

Fra gli altri autori che hanno prodotto opere di poesia concreta va ricordato il poeta e artista tedesco Dieter Roth (1930-1998), che con Eugen Gomringer fu tra i fondatori della rivista di poesia concreta «Spirale» (1953). Al contrario di Gomringer, Roth estremizzò il concetto di libro e scrittura nell'opera d'arte *Literaturwurst*, un libro d'artista realizzato tra il 1961 e il 1974, in cui pagine di libri e riviste, tra cui il tabloid tedesco «Bild», sono state sminuzate e insaccate in una salsiccia con gelatina, strutto e spezie.

Poesia verbovisuale

La poesia visiva o verbovisuale è una forma espressiva poetico-visuale diffusasi in tutto il mondo a partire dal 1960. Le sperimentazioni di poesia visiva utilizzano specialmente la tecnica del collage e gli artisti assemblano immagini con parole cercando dei risultati dal carattere fortemente ideologico.

La caratteristica fondamentale della pratica artistica dei poeti verbovisuali è la centralità della scrittura, che viene utilizzata sia per il valore estetico sia per quello semantico. I protagonisti di questa corrente praticano un'alchimia tra parole e immagini che manda in cortocircuito i sistemi di riferimento culturale delle immagini stesse. Si tratta frequentemente di opere in cui le parole sono decontestualizzate, ricavate per esempio da riviste o da

⁴ F. Poli - M. Bandini - G. Zanchetti - S. Bignami, *Verbovisuali*, pp. 15-16.

quotidiani. I frammenti interagiscono con le immagini creando distorsioni di senso e provocazioni a volte concettuali, altre volte sociopolitiche.

È questa la tecnica prediletta «dai poeti tecnologici del Gruppo 70, fondato a Firenze nel 1963, e da altri poeti sperimentali italiani che nello stesso momento o poco più tardi si definiscono *visivi*, fra cui Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci, Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Arrigo Lora Totino, Emilio Isgrò, Luciano Ori, Magdalo Mussio, Luca Maria Patella, Emilio Villa, Mario Diacono, Anna e Martino Oberto, Luigi Vitone, Rodolfo Tola, Nanni Balestrini e Sarenco».⁵

I centri della ricerca poetica in Italia sono inizialmente Firenze, Genova, Torino e Napoli, a cui poi si aggiungono Milano e Verona. La poesia visiva si diffonde negli anni Sessanta e Settanta anche in altri Paesi: in Spagna, Jugoslavia, Giappone, Argentina e Inghilterra.

Le sperimentazioni dei poeti visuali hanno un forte carattere di ibridismo: si muovono cioè da una tecnica e da un'esperienza all'altra, senza fossilizzarsi su un'unica modalità di intervento, sperimentando quante più possibili intersezioni fra parola, musica, immagini, oggetto con cui spesso si incrociano performance, teatro, musica e cinema.

Arte concettuale

Finora ci siamo occupati di calligrammi, di poesia concreta e verbovisuale; fissiamo ora alcuni aspetti chiave dell'arte concettuale e consideriamo il suo rapporto con la parola e la scrittura.

Per 'arte concettuale' si intende normalmente una pratica artistica che mette al centro di tutto l'idea e il concetto. Sol LeWitt (1928-2007), poeta concettuale americano molto conosciuto ed influente, nel saggio *Paragraphs on Conceptual Art*, afferma che l'idea è la componente più importante del lavoro artistico: «L'idea

⁵ Ivi, pp. 17-18.

in se stessa, anche se non realizzata visualmente, è un'opera d'arte tanto quanto il prodotto finito».⁶ È possibile comprendere più a fondo questo concetto considerando la serie dei suoi *Wall Drawings*, per i quali Sol LeWitt si limita a fornire istruzioni molto precise e accurate descrivendo il metodo con cui realizzare disegni o pitture. L'aspetto interessante è che, per volere dell'artista, l'istruzione contiene in sé l'essenza stessa dell'opera d'arte; il disegno o la pittura non devono essere eseguiti necessariamente dall'artista ma possono essere realizzati anche da altre persone o operatori del settore: l'importante è seguire le istruzioni. Si modifica così il concetto di autore, lasciando spazio all'esplorazione della domanda su che cosa rappresentino davvero l'opera d'arte e il suo autore.⁷

Il lavoro degli esponenti più tipici della *conceptual art* è realizzato soprattutto sotto forma di pubblicazioni e documentazioni: si pensi al famoso *Xerox Book* (1968) di Seth Siegelau e John Wendler, per il quale gli autori invitano diversi artisti del tempo a dare il loro contributo pubblicando, così, una 'mostra collettiva' sotto forma di un volume con le opere dei partecipanti, una mostra che è la pubblicazione stessa del libro.

La *conceptual art* si occupa spesso di catalogazione di materiali scritti, di numeri e formule matematiche. L'artista concettuale On Kawara (1932-2014), ad esempio, ha lavorato sullo spazio e sul tempo; nelle sue tele è possibile leggere semplicemente la latitudine e la longitudine di un certo luogo nel deserto del Sahara oppure la data di realizzazione di quella particolare opera.

Il gruppo The Art and Language pubblica nel 1969 il primo numero della rivista «Art Language»: «il loro concettualismo analitico è tale da rifiutare ogni mediazione fisica, anche la più

⁶ Il saggio fu pubblicato dalla rivista americana «Artforum» nel 1967, nel 1969 l'artista consolidò la definizione del movimento 'Conceptual Art' nel contributo *Sentences on Conceptual Art*, pubblicato nella stessa rivista.

⁷ Si veda il volume pubblicato in occasione della mostra di Sol LeWitt tenutasi nel 1973 alla Galleria Marilena Bonomo di Bari (https://archive.org/details/cid_lvm_lewitt_opuscolo_001/mode/2up)

effimera, e l'arte si riduce a pura teoria dell'arte, ad analisi filosofica e anche politica del sistema dell'arte».⁸

L'artista concettuale statunitense Joseph Kosuth, con le sue *Investigations*, iniziate nel 1965, esplora elementi materiali quali aria e acqua o concetti più astratti come il tempo, il vuoto, l'idea universale, l'arte. Questa linea concettuale trova la propria espressione nella realizzazione di crudi pannelli che riproducono l'ingrandimento in negativo delle definizioni di questi concetti, estrapolate dal vocabolario. Una delle opere più famose di Joseph Kosuth è *One and Three Chairs* (1950), installazione costituita da una sedia vera, dalla foto di una sedia e da un pannello che riporta la definizione di 'sedia' tratta da un dizionario. È evidente la rete di concetti che si apre a una serie di domande sui rapporti esistenti tra la parola, la sua definizione e l'istanza materiale. In particolare, la ricerca di Kosuth ci ha fatto comprendere come le cose assumano diversi significati quando sono connesse le une alle altre; non solo il contesto, infatti, influenza la lettura e l'interpretazione dell'opera, ma il *network* che unisce i diversi elementi è esso stesso fonte informativa. Un concetto che anticipa l'argomento successivo, dedicato ai *big data* e alla loro visualizzazione.

Digitalizzare, datizzare, visualizzare

Vorrei ora introdurre il tema dei *big data* e le implicazioni del passaggio dalla scrittura su carta a quella sull'hard disk dei moderni computer.

L'espressione *big data* è formata da due parole: la prima, *big*, indica una grande massa; la seconda, *data*, deriva dal greco *Δεδομένα* (*dedoména*), un concetto legato agli studi con i quali già Euclide argomentava la natura e le informazioni 'date' nei problemi geometrici. Oggi la parola 'dati' indica invece qualcosa che si può registrare, analizzare e riorganizzare.⁹ Esiste un neo-

⁸ F. Poli - M. Bandini - G. Zanchetti - S. Bignami, *Verbovisuali*, p. 20.

⁹ V.M. Schönberger - K.N. Cukier, *Big data*, p. 109.

logismo, *datizzazione*, particolarmente interessante in quanto per 'datizzare' un fenomeno si intende, in un certo senso, quantificarlo e quindi trasformarlo nella sua essenza, osservarlo, studiarlo, registrarlo e salvarlo.

La datizzazione è un concetto radicalmente diverso dalla digitalizzazione.

La *digitalizzazione* è quell'azione attraverso cui le informazioni sono convertite digitalmente negli 0 e negli 1 del tipico linguaggio informatico, cioè in codice binario. Ad esempio, le foto del nostro cellulare sono la digitalizzazione di un evento, del volto di una persona o di un luogo che ci ha colpito. La materia della rappresentazione della realtà è essenzialmente luce codificata, salvata e organizzata su un pezzo di silicio che portiamo nella nostra tasca. In questo modo i computer possono registrare, leggere e conservare le informazioni.

Nella prima fase della rivoluzione informatica l'attenzione era dedicata al calcolo e alla computazione, dunque si utilizzavano i computer per fare calcoli complessi che prima venivano eseguiti dagli uomini a mano. In un secondo momento ci si è concentrati maggiormente sulla traduzione dei contenuti analogici in digitale. Questo cambiamento fu descritto da Nicholas Negroponte, celebre informatico statunitense, nel libro *Essere digitali*, come il «passaggio dagli atomi ai bit».¹⁰ Vediamo un esempio per capire meglio la differenza tra digitalizzazione e datizzazione.

Nel 2004 Google ha annunciato di voler caricare online milioni di libri, inclusi quelli custoditi da istituzioni come le università di Harvard, Oxford e Stanford. La prima cosa che Google ha fatto è stata quella di digitalizzare le pagine di un testo; ogni pagina è stata scannerizzata, trasformata in un file immagine ad alta risoluzione e salvata nei server dell'azienda. La pagina, da analogica, è così diventata digitale e fruibile attraverso la Rete. Tuttavia, per reperire delle informazioni specifiche al suo interno, bisognava conoscere il libro che le conteneva e sapere a che pagina trovarle;

¹⁰ N. Negroponte, *Essere digitali*, Sperling & Kupfer, Milano 1995.

inoltre il testo, in quanto immagine, non poteva essere letto dai computer ma solo dall'uomo. Google voleva qualcosa in più: si rendeva conto che le informazioni hanno un valore intrinseco che si può 'liberare' solo nel momento in cui esse vengono datizzate, e ha quindi deciso di usare dei particolari software, detti OCR (da *optical character recognition*, 'riconoscimento ottico dei caratteri'), in grado di rilevare le lettere, le parole, le frasi e i paragrafi presenti all'interno di un'immagine digitale.

Questo passaggio è stato una rivoluzione, perché le informazioni presenti nelle pagine digitalizzate sono diventate fruibili non solo dai lettori in carne e ossa, ma anche dai computer che le avrebbero processate, e dagli algoritmi che le avrebbero analizzate.¹¹ La trasformazione delle parole in dati ha permesso a Google anche di migliorare il servizio di traduzione automatica; infatti, più libri ci sono a disposizione per l'algoritmo del servizio Google Translate, maggiore è il network di riferimento linguistico per la traduzione e maggiore è l'apprendimento per l'intelligenza artificiale.

Il termine *big data* può essere fuorviante: ci porta a pensare che, siccome abbiamo a disposizione tanti dati, allora sappiamo anche tante cose. Ma il vero valore dei *big data* risiede in tutto ciò che si può fare con questa enorme quantità di informazioni, attraverso gli algoritmi capaci di trattare così tante variabili in poco tempo.

Uno dei cambiamenti radicali determinati dai *big data* è stato quello di spostare l'attenzione dal principio di causalità al principio di correlazione. Siamo abituati ad analizzare la realtà domandandoci perché è successo quello che è successo, cioè vogliamo trovare il motivo; i computer, invece, nella logica dei *big data* non si chiedono il perché ma si limitano a leggere dati e a individuare le relazioni che ci sono tra i diversi elementi. In questo modo mostrano, abbastanza verosimilmente, che quando accadrà il fenomeno A con molta probabilità si verificherà il fenomeno B, senza che vi sia una necessità di approfondirne la causa.

¹¹ V.M. Schönberger - K.N. Cukier, *Big data*, p. 116.

I *big data* si possono definire in molti modi ma spesso si utilizzano le '3 V': hanno un gran volume, sono vari e veloci. I *big data* ci possono offrire un'analisi descrittiva della realtà (rispondendo alla domanda 'Che cosa è successo?'), o un'analisi predittiva ('Che cosa potrebbe accadere in futuro?'), o un'analisi prescrittiva ('Come potremmo rispondere ad un evento futuro?') o, infine, a un'analisi diagnostica ('Perché qualcosa è successo?').

È importante considerare il tema della scrittura come non separato dalla lettura: secondo questa prospettiva è possibile affermare che oggi l'azione di leggere non è prerogativa dell'essere umano, ma esistono intelligenze artificiali che non si limitano a fare calcoli e sono anche in grado di leggere, nel vero senso della parola, dati e testi fornendo all'uomo suggerimenti e informazioni su scenari futuri.

Amazon fin dal principio ha registrato i dati dei propri clienti. In un primo momento l'azienda cercava di capire i propri consumatori attraverso un'analisi classica del marketing proponendo certi prodotti relativi al profilo di quel cliente: i contenuti erano elaborati da persone fisiche che «tendevano a offrirti piccole varianti del suo acquisto precedente, all'infinito».¹² Poi però ha cambiato strategia e ha applicato il principio di correlazione. Greg Linden, ricercatore presso l'Institute for Business Innovation a Berkeley, ha ideato una soluzione. Si rendeva conto che il sistema di raccomandazione dei libri non doveva necessariamente mettere a confronto persone con altre persone, un compito tecnicamente complicato: bastava trovare delle associazioni tra i prodotti. Nel 1998 Linden e i suoi colleghi hanno presentato domanda di brevetto per un sistema di filtraggio collaborativo, *item-to-item*; il cambiamento di approccio ha fatto una grandissima differenza. Il computer non sapeva perché un cliente che leggeva Ernest Hemingway avrebbe voluto leggere anche Francis Scott Fitzgerald. Ma evidentemente contava poco: quello che contavano erano i profitti.¹³ Sapere cosa senza sapere perché era più che sufficiente.

¹² Ivi, p. 74.

¹³ Tali riflessioni si trovano in ivi, pp. 74 e 75.

Come si è visto in precedenza, le parole scritte possono uscire dalla griglia della pagina rettangolare ed essere disposte in modo tale da assumere forme più significative. I calligrammi ne sono un esempio. Nella poesia concreta e verbovisuale il testo, nelle moltissime sperimentazioni, si è espanso, è stato compresso, smiuzzato, decontestualizzato, atomizzato, evaporato. La rivoluzione informatica ha poi messo al centro il numero, il calcolo e ha codificato il testo in una serie di 0 e 1. L'analogico è diventato digitale e gli atomi si sono trasformati in bit. In un primo momento abbiamo assistito all'aumento delle informazioni nelle memorie di massa, ma le informazioni non erano comprensibili dagli algoritmi dei computer. Quindi ci si è impegnati nella datizzazione e le intelligenze artificiali hanno cominciato a leggere e comprendere le informazioni e hanno sostituito il principio di causalità con quello di correlazione per offrire all'uomo risultati predittivi.

Più della macchina l'uomo ha la necessità di accedere ai dati e di comprenderli, ma la classica lettura delle singole parole in sequenza a volte non è lo strumento adatto, perché comporterebbe un investimento di tempo enorme. La *data visualization* è proprio un tipo di metalettura del testo attraverso immagini, colori e a volte anche suoni che permette un diverso approccio al dato inteso come vettore informativo.

La *data visualization*, come si è detto, è una disciplina che si occupa della rappresentazione grafica e interattiva dei dati per rendere sinteticamente visibili le informazioni contenute in essi. Consente di scoprire eventi, tendenze e correlazioni che risultano difficili da trovare ad una prima lettura dei dati, ed è importante perché è strutturata esattamente nel modo in cui il cervello umano elabora le informazioni: il cervello, infatti, non è un computer, e anche se riesce a elaborare centinaia di migliaia di dati simultaneamente, lo fa in modo diverso da un calcolatore. Ecco perché è nata la *data visualization*: per esplorare e analizzare i dati in maniera tempestiva, visuale e interattiva e avere una vista di sintesi sulla realtà che, se necessario, può essere approfondita. La visualizzazione dei dati ha radici molte lontane: pensiamo ad esem-

pio alle mappe geografiche, che contenevano dati e colori, non tanto diverse da quelle che oggi consultiamo su Google Maps, per esempio, se non per il fatto che quelle erano statiche. Oggi le informazioni sono dinamiche fino a raggiungere il *real-time*, sono interattive e, grazie alla datizzazione, comprensibili oltre che dall'intelligenza umana anche da quella artificiale.

Origami alchemici e calligrammi digitali

Vorrei ora presentare i risultati della mia recente esplorazione artistica, nella quale convergono tutti gli argomenti trattati finora.

Alcuni lavori possono essere letti come dei moderni calligrammi digitali, simili a quelli che abbiamo visto in Simmia di Rodi. Il processo per creare le composizioni è simile a quello utilizzato da Mallarmé: mentre per il poeta la pagina bianca è il supporto dove scrivere le parole con la penna, nel mio lavoro la pagina è sostituita dal monitor e le parole dai dati. Tuttavia, rimane identica l'attenzione per lo spazio teorico/concettuale del vuoto del supporto, inteso come silenzio alternato alla voce espressa dal testo. Mi sono ispirato alle griglie delle *Konstellationen* di Gomringer, in cui, attraverso gli strumenti della *data visualization*, le forme diventano più flessibili e dinamiche. Le provocazioni ideologiche dei poeti verbovisuali implodono e lasciano spazio a domande esistenziali e filosofiche. Nelle mie opere di arte digitale, la documentazione e gli archivi tipici della *conceptual art* migrano nella Rete sotto forma di metadati, e si depositano in sconosciuti e dispersi blocchi della *blockchain*, una struttura dati condivisa, immutabile e decentralizzata che si sta affiancando alle banche dati e ai registri tradizionali.

Ho osservato la letteratura attraverso lenti algoritmiche di un microscopio immaginario. L'essenza della mia ricerca artistica è l'indagine sociologica, la paranoia del controllo e la ricerca di un linguaggio universale. Domande e ossessioni hanno ispirato il mio viaggio durante il quale ho cercato la nervatura della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, ho indagato la sua struttura, per-

lustrato l'architettura sottesa nelle sue cantiche, perché il capolavoro dantesco offre una visione cosmologica del mondo, e capire quest'opera letteraria diventa anche un modo per capire meglio la realtà che ci circonda.

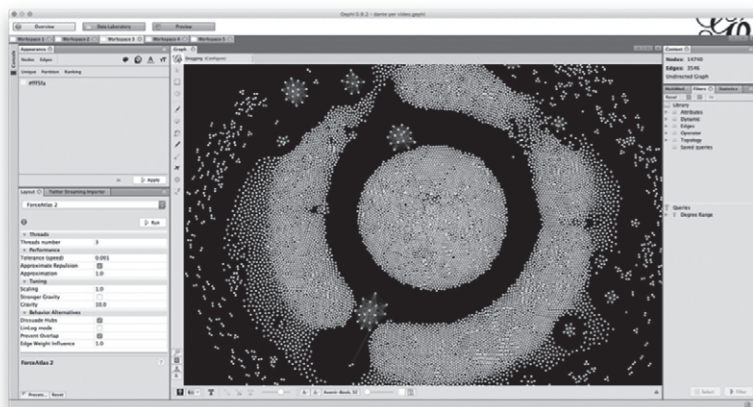


Fig. 3 - Screenshot di Gephi, programma di *social network analysis* utilizzato per la creazione dei *carmina figurata* digitali.

Costellazione divina

Dal 2020 indago la relazione tra parola scritta e immagine, tra visibile e udibile. Come basi concettuali e informative ho utilizzato la *Commedia* di Dante Alighieri, tra i testi letterari, e il *Fedro* di Platone, che è un dialogo su eros e bellezza, tra quelli filosofici, e infine testi etico-politici come la Costituzione italiana. Per usare una metafora, ho messo su un tavolo di una sala operatoria i testi e li ho sezionati in migliaia di elementi. I pezzi risultanti sono stati processati con moderni software di analisi sociale (SNA, *social network analysis*), mediante i quali si analizzano gli schemi e le modalità di comunicazione all'interno di comunità, concepite come reti, in cui le persone e i gruppi sono i nodi e i flussi relazionali tra loro sono i legami tra i nodi (fig. 3). Le figure ottenute evocano il cosmo, le costellazioni, le cellule, richiamando così l'origine della vita. Ho poi studiato la loro mor-

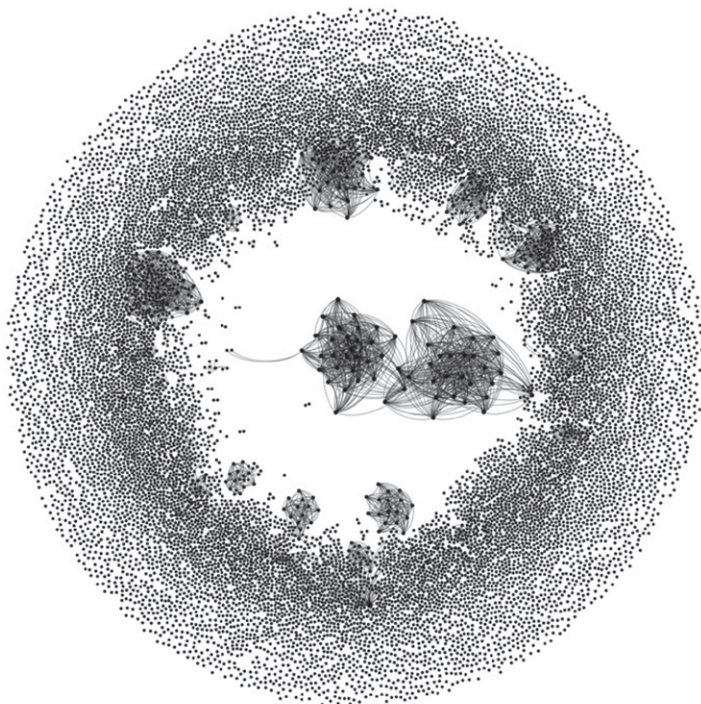


Fig. 4 - *Galassia immaginifica* (2021); grafica digitale, parole della *Divina Commedia* di Dante come set di dati, nodi connessi in grafico sociale con l'algoritmo ForceAtlas2 di Gephi, finalizzazione con PNGOUT, stampa su Dibond; 80 × 80 cm. Courtesy Galleria Contempo.

fologia e utilizzato algoritmi di teorie geometriche, come quella dei grafi,¹⁴ per avere dei risultati predittivi. Ho cercato improbabili connessioni tra parole e frasi, in un'oscillazione costante tra

¹⁴ L'*Enciclopedia della scienza e della tecnica* edita da Treccani (2008) definisce la teoria dei grafi come «lo studio delle proprietà combinatorie, topologiche, probabilistiche ecc. dei grafi, sviluppatosi come teoria matematica autonoma negli anni Trenta del Novecento a opera di Dénes Koenig, Hassler Whitney, Oystein Ore e altri. Esempi di grafi finiti o infiniti si trovano ovunque: diagrammi, strutture ad albero ecc. Un grafo è un oggetto relativamente semplice» (G. Bini, in https://www.treccani.it/enciclopedia/teoria-dei-grafi_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/).

caos e ordine. Le opere d'arte qui presentate sono il risultato di questa indagine che cerca risposte per un futuro incerto attraverso l'ossessione della quantificazione. Uno sguardo verso un profondo ignoto con la consapevolezza di essere essenzialmente indifesi di fronte al destino, che ho cercato di esprimere in un mio recente lavoro di arte digitale, *Galassia immaginifica*, in dialogo con un carne figurato del XIII secolo.

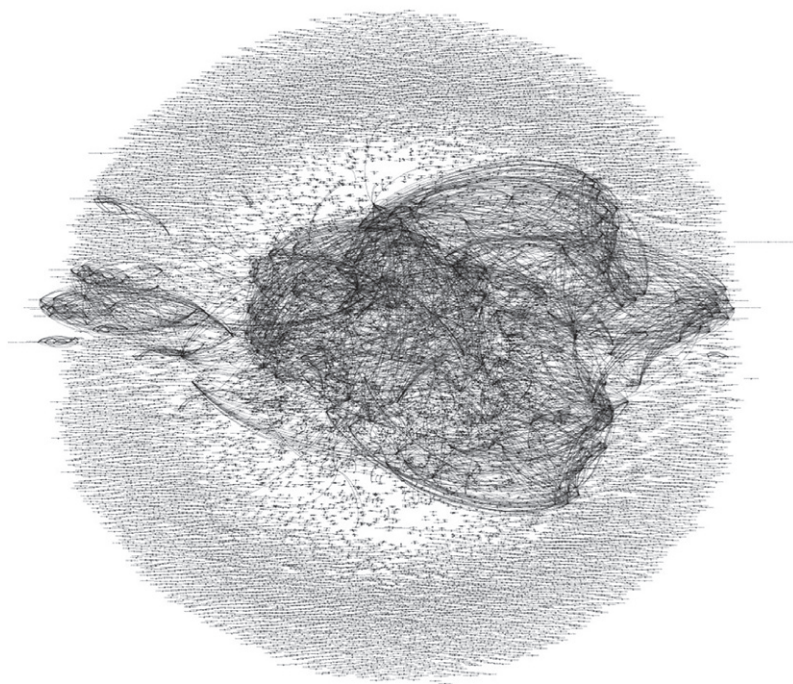
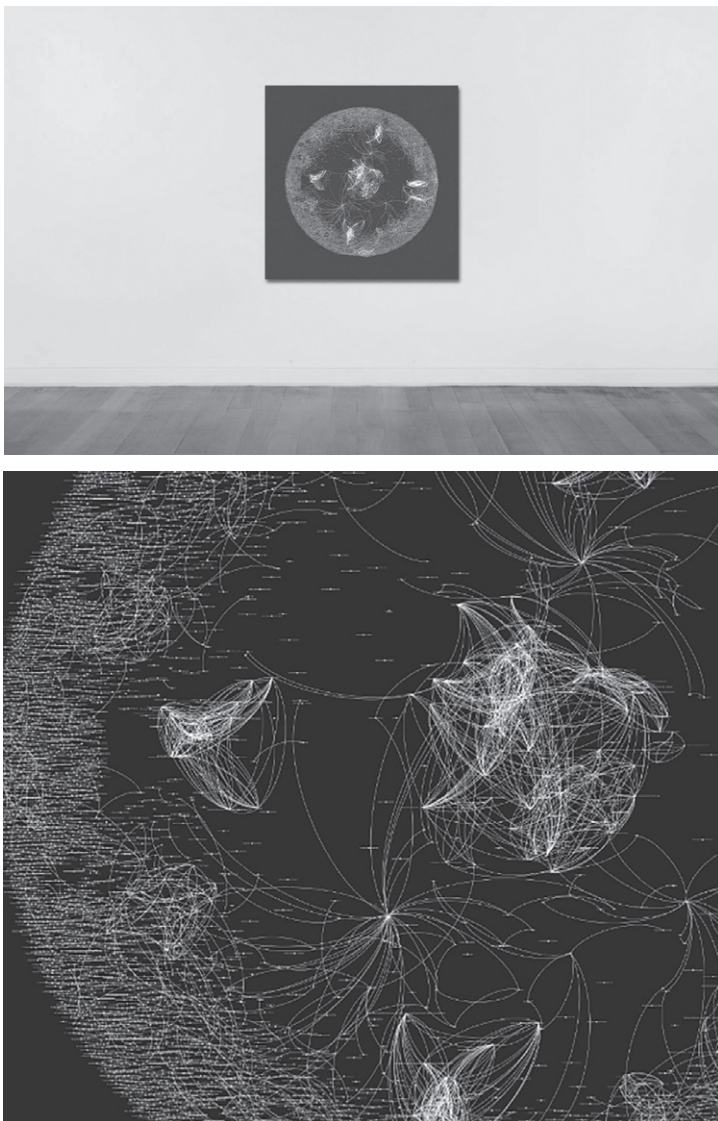


Fig. 5 - Galassia immaginifica 2.0 (2021); grafica digitale, parole della Divina Commedia di Dante come set di dati, nodi connessi in grafico sociale con l'algoritmo ForceAtlas2 di Gephi, finalizzazione con PNGOUT, stampa su Dibond; 80 × 80 cm.



*Figg. 6-7 - Costellazione divina (2021); grafica digitale, parole della *Divina Commedia* di Dante come set di dati, nodi connessi in grafico sociale con l'algoritmo ForceAtlas2 di Gephi, finalizzazione con PNGOUT, stampa fine art su Dibond; 80 × 80 cm. Courtesy Galleria Contempo.*

Dante fluttuante

Il video racconta la vita, e la morte, da una prospettiva filosofica, e ci narra dell'uomo e della sua posizione nell'universo, a volte centrale, altre ininfluente. Si tratta di un racconto fatto di parole dalle sonorità trecentesche, che superano la contingenza. Il lavoro diventa una lingua cosmica, la cui comprensione si basa sulla convinzione che in tutti gli esseri umani esista una sorta di meccanismo innato, una grammatica universale capace di decodificare la lingua ancestrale. La *Commedia* dantesca, messa su una tavola operatoria, è stata sezionata digitalmente in 14.470 parti (nodi) e ricucita con 3546 fili (relazioni). È nato così un nuovo organismo e il video è la registrazione del mio schermo mentre sto operando con un software di analisi sociale. Ogni nodo corrisponde perfettamente a una parte di testo che, a sua volta, è collegata a un'altra. È evidente il riferimento a Gomringer e alle sue *Konstellationen*, poesie le cui parole sono disposte su griglie, offrendo al lettore la possibilità di scegliere il percorso narrativo.

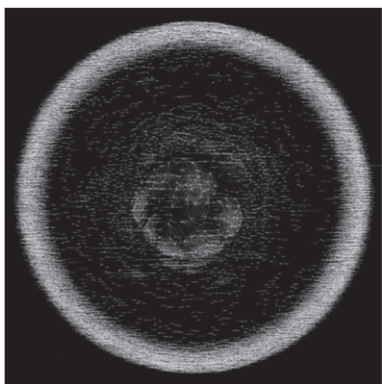


Fig. 8 - Frame del video *Dante fluttuante* (2021), durata 7' 25". Courtesy Galleria Contempo.

Fig. 9 - *Dante fluttuante*, dettaglio della fig. 8.

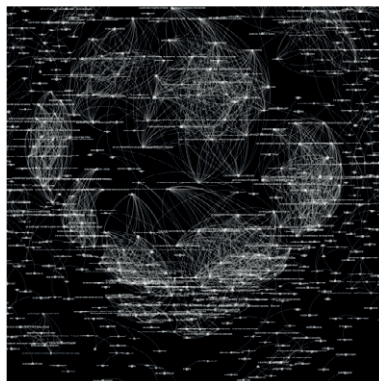




Fig. 10 - Dante fluttuante, dettaglio della fig. 8.

Questo nuovo organismo lievita, galleggia, fluttua, generando infiniti percorsi narrativi. Un insieme di parole che collasano in punti, perché come scrive Kandinsky: «Il punto geometrico è l'unico legame fra silenzio e parola. Il punto geometrico, infatti, ha trovato la sua forma materiale, in primo luogo, nella scrittura; esso appartiene al linguaggio e significa silenzio».¹⁵

Il silenzio, dunque, è quella parola mistica che, come la morte, esprime il mistero dell'universo.

Ordine divino

Nell'oggetto intitolato *Ordine divino*, la *Divina Commedia* è stata ordinata alfabeticamente dalla A alla Z e così strutturata in due colonne (101.698 occorrenze) e stampata su 30 fogli di carta raccolti in uno schedario. Parte della lista mi è stata dettata e l'ho trascritta a mano su un muro con una matita.

¹⁵ W. Kandinsky, *Punto linea superficie*, Adelphi, Milano 2021, p. 31.

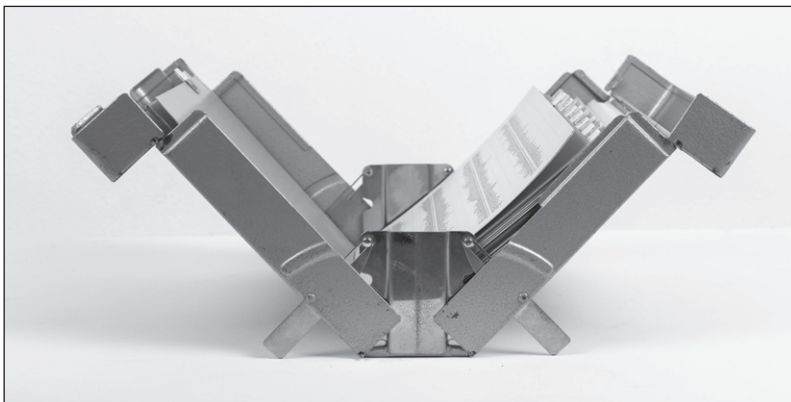


Fig. 11 - *Ordine divino* (2021); ready-made schedario,
30 grafiche digitali, toner su carta $36 \times 15 \times 23$ cm.
Courtesy Galleria Contempo.

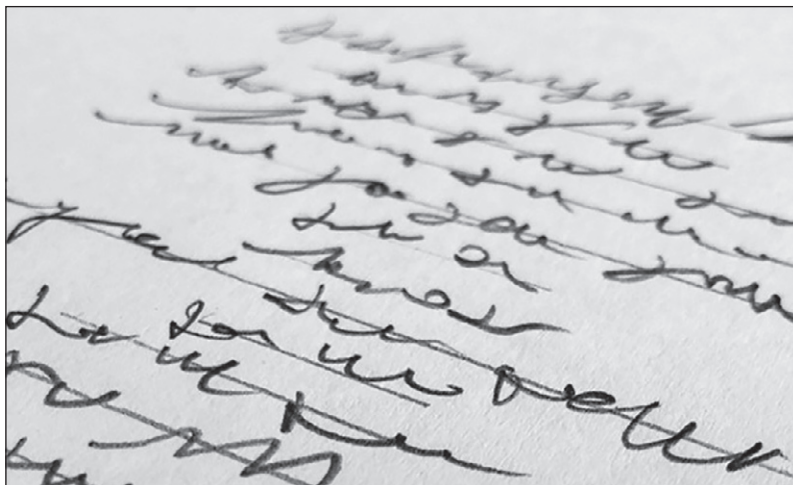
Visivamente la forma ottenuta ricorda immediatamente un'onda sonora. Il corpo dell'artista diventa un sismografo attraversato dal suono il cui ago, la punta della matita, registra su muro ciò che sente. Il lavoro è un intervento sulle parole della *Divina Commedia* non più lette con gli occhi della letteratura, ma con strumenti usati per le indicizzazioni, per la ricerca per lemmi, strumenti di un'altra disciplina. Nasce un'impronta sonora silenziosa che riacquista la voce quando sarà pronunciata.

1969 a	1 accoglienza	1 addite	1 affreno
77 a'	1 accoglienze	1 additò	1 affretta
1 ab	1 accoglieva	1 addivenne	1 affricano
3 abate	1 accoglitòr	1 addivien	1 affronti
1 abbagli	1 accolse	1 addobbi	1 affluoca
3 abbaglia	1 accolsero	1 addolcia	1 agapito
1 abbagliato	1 accolta	1 addolcisce	1 agatone
1 abbaia	1 accolte	1 addormental	1 agevole
1 abbaiano	1 accolti	4 addorna	1 agevolmente
6 abbandona	2 accolto	1 addornamento	1 agevolerò
1 abbandonai	1 accompagna	1 addornarmi	1 agevolezze
1 abbandonar	1 accompagne	9 addorno	1 aggelava
1 abbandonati	1 acconcera	1 addossandosi	1 agghiaccia
1 abbandonato	1 accoppia	1 addotto	2 aggi
2 abbandoni	1 accoppio	1 addrizzaro	1 aggia
2 abbandono	4 accora	1 addua	2 aggira
1 abbandonò	1 accorciavan	1 adduce	1 aggirammo
1 abbarbaglio	3 accorda	1 addur	1 aggirata
1 abbarbicata	1 accordiamo	1 addusse	2 aggiri
1 abbatta	3 accorge	1 adempia	3 aggiugne
1 abbatte	2 accorger	1 adempie	1 aggiugnieno
1 abbella	1 accorgete	1 adempierà	1 aggiunsi

Fig. 12 - *Ordine divino* (2021),
particolare di una
delle 30 grafiche
digitali.



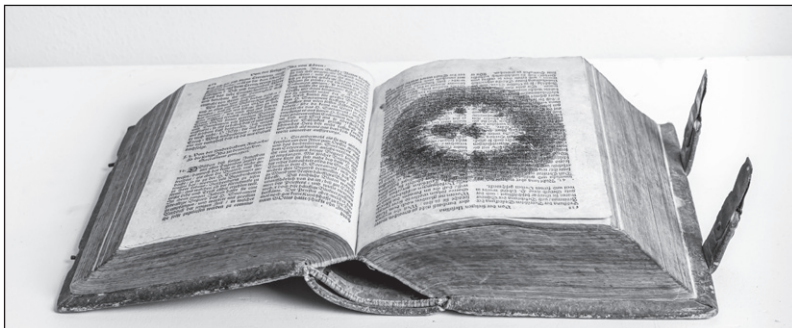
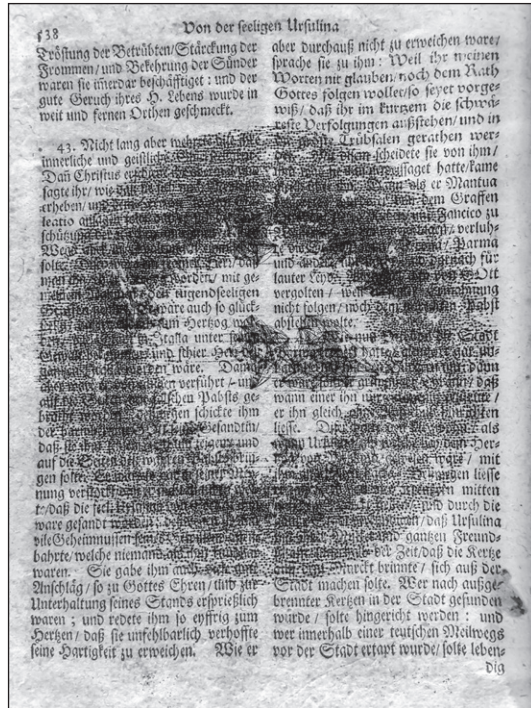
*Figg. 13-14 - Ordine divino (2021),
performance, scrittura automatica
sotto dettatura delle parole
della *Divina Commedia* di Dante.*



Linguaggi ignoti

Nell'opera *Linguaggi ignoti*, un calligramma in cui sono presenti tutte le parole della *Divina Commedia* è stampato su un libro antico. Il lavoro è una stratificazione di linguaggi e codici. È una sovrapposizione di epoche che evidenziano diversi approcci alla scrittura.

Figg. 17-18
Linguaggi ignoti
 (2021), libro antico;
 parole della *Divina*
commedia di Dante
 come set di dati,
 algoritmo
 ForceAtlas2
 di Gephi,
 finalizzazione
 con PNGOUT,
 stampa su
 carta antica;
 42x10x24 cm.
 Courtesy
 Galleria Contempo.



Conclusione

La scrittura e l'arte hanno in comune la potenzialità di esprimersi attraverso molti linguaggi. Mediante l'esplorazione di alcuni movimenti artistici abbiamo compreso che la scrittura ha una capacità che può oltrepassare il valore della semantica. Le parole e il testo scritto possono essere estesi, modificati, esplosi, applicati in modo del tutto nuovo. All'arte è concesso il gran privilegio di uscire dalle regole; soprattutto l'arte contemporanea è uno spazio di sperimentazione infinito. Gli artisti hanno quindi questa libertà, ed è attraverso la loro sensibilità e la loro dimensione di indipendenza che essi possono restituire all'umanità una visione del tutto inedita della realtà. Le opere d'arte sono il riflesso del mondo.

Le parole non solo hanno il potere di descrivere l'ambiente che ci circonda, ma anche di cambiarlo. Il linguaggio è l'istituzione più importante nella società, è la base stessa senza la quale essa non esisterebbe. Creare un cono di attenzione sulle parole e sul loro uso è fondamentale, soprattutto quando le società vivono momenti di emergenza. I movimenti rivoluzionari e le dittature hanno sempre avuto, nei vari contesti storici, un'attenzione particolare al linguaggio, attraverso il controllo dei vocabolari, la propaganda e la censura. Controllare le parole significa controllare le idee. Questo perché, come ha affermato il filosofo statunitense John Searle, noto per i suoi contributi alla filosofia del linguaggio e alla filosofia della mente, la parola ha in sé la capacità di cambiare il mondo.¹⁶

In questo saggio ho voluto mettere l'attenzione sull'aspetto mutevole e dinamico della parola. La parola e il valore che porta in grembo può avere la forma di un testo su un pezzo di carta, di una voce che diventa *performance* o di un dato che diventa informazione. Intelligenze artificiali e *big data* diventano sempre

¹⁶ J.R. Searle, *Oggetti sociali. La loro natura e il loro potere*, lectio tenuta il 16 settembre 2012 al Festival della Filosofia di Modena.

più presenti nelle nostre vite, ma fino a quando si limiteranno soltanto a suggerirci brani musicali o film? Ora sono da supporto per l'essere umano nelle decisioni che riguardano gli acquisti: e se ci aiutassero anche con altri tipi di preferenze, come la scelta di un compagno o una compagna? Esiste una linea di confine oltre la quale non possano spingersi? Sarebbero ancora un vero aiuto? Gli algoritmi sono davvero così neutri? Chi programma gli algoritmi e perché?

Abbiamo a diposizione milioni di libri ma forse siamo ancora analfabeti, non perché non abbiamo materiale da leggere ma perché quello che conta non è a nostra disposizione. Non tutti possono accedere alla conoscenza e alle informazioni cruciali. Le persone ordinarie, i produttori di dati senza salario, che lavorano gratuitamente per qualche like non sono padroni delle informazioni che producono e hanno sempre una visione parziale del sistema. La vera ricchezza sta nella connessione dei dati, e il vero potere è detenuto da chi ha il controllo e l'accesso all'intero sistema.

Ciò che ho scoperto attraverso la mia ricerca artistica è che il vero valore non risiede nella cosa in sé, ma nella sua connessione con il resto del mondo: il vero capitale sociale, culturale, umano risiede in quel filo invisibile che si chiama relazione.

RINGRAZIAMENTI

I seminari online dei *Discorsi sulla scrittura*, organizzati dal Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento e tenutisi dal 20 novembre 2020 al 28 maggio 2021, sono stati pensati e realizzati in un periodo in cui non erano possibili conferenze in presenza e hanno offerto l'opportunità di incontrare persone, tra relatori e uditori, che altrimenti non avrebbero potuto partecipare.

Le lezioni, disponibili sul portale YouTube del Dipartimento,¹ sono state esplicitamente dedicate a studenti e a dottorandi con l'invito a riflettere su un argomento, la scrittura, utilizzando gli strumenti e le prospettive offerte da discipline anche molto lontane tra loro. Le discussioni seguite a ogni seminario sono state animate dalle domande dei giovani ricercatori alle quali si sono aggiunti gli interventi di studiosi esperti e docenti che le hanno rese ancora più ricche e più vivaci.

Ringrazio i relatori che hanno aderito al progetto con grande entusiasmo e che hanno partecipato con lezioni e conversazioni preparate con cura e generosità: Attilio Bartoli Langeli, Marina Benedetti, Matteo Cova, Lisa Ginzburg, Mauro Hausbergher, Roberto Keller, Paolo Mantovan, Angelo Demitri Morandini,

¹ La playlist è disponibile al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9vK57kcmwQPvi5B8l1gzXhMbhtdwxgII>.

Laura Pani, Nadia Pedot, Paula Rebecca Schreiber, Carlo Tedeschi. Sono molto grata a coloro che hanno accettato di partecipare anche al libro perché la proposta per la pubblicazione è stata rivolta loro a ciclo concluso e si sa che non è semplice riprendere in mano i materiali di una lezione per farli diventare argomenti di un saggio in poco tempo.

Ringrazio il prof. Marco Gozzi, direttore del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, e tutti i docenti dello stesso Dipartimento per aver sostenuto il progetto, sempre attenti alle possibilità di crescita dei giovani studiosi e alla condivisione della conoscenza.

Un pensiero particolare per Anna Pallaver e Ivana Pasquazzo, del Dipartimento di Lettere e Filosofia, assai preziose per l'aiuto nell'organizzazione e nella gestione delle questioni informatiche, e per Fabio Serafini, per la disponibilità a un dialogo costruttivo nel corso del lavoro editoriale. Per la prima trascrizione delle interviste di Lisa Ginzburg e di Roberto Keller ringrazio Agnese Bee che si è gentilmente prestata a collaborare.

Soprattutto ringrazio tutti coloro che hanno partecipato agli incontri e hanno reso proficuo e interessante lo scambio di conoscenze, di idee e anche di umanità, ciò che è, alla fine, l'aspetto più importante della ricerca.

Adriana Paolini

PROFILI BIOGRAFICI DEGLI AUTORI

ATTILIO BARTOLI LANGELI ha insegnato Paleografia e Diplomatica nelle università di Perugia, Venezia e Padova e, in pensione, presso la Scuola superiore di studi medievali e francescani del pontificio ateneo Antonianum di Roma. Dal 1977 al 1992 ha coordinato con Armando Petrucci il seminario permanente *Alfabetismo e cultura scritta*. Dal 2000 è stato membro del Comité international de Paléographie. Dal 2000 al 2012 è stato presidente della Deputazione di storia patria per l'Umbria. Dal 2009 al 2016 è stato tra i coordinatori della Scuola storica nazionale per l'edizione delle fonti documentarie presso l'Istituto storico italiano per il Medio Evo.

MARINA BENEDETTI insegna Storia del cristianesimo presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa di eresie, soprattutto al femminile, inquisizione medievale, ordini mendicanti. Il suo lavoro di ricerca si caratterizza per l'edizione di processi inquisitoriali e per l'attenzione alla conservazione e trasmissione dei documenti medievali in epoca moderna (*Il «santo bottino». Circolazione di manoscritti valdesi nell'Europa del Seicento*, Claudiana, Torino 2007, 2^a rist). È curatrice di *Storia del cristianesimo*, II: *L'età medievale (secoli VIII-XV)*, Carocci, Roma 2015 (7^a rist. 2022). Tra le ultime pubblicazioni *Medioevo inquisitoriale. Manoscritti, protagonisti, paradossi*, Salerno, Roma 2021 e, in

co-curatela, i volumi: *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, Carocci, Roma 2019; *Contro frate Bernardino da Siena. Processi al maestro Amedeo Landi (Milano 1437-1447)*, Milano University Press, Milano 2021; *A Companion to the Waldenses in the Middle Ages*, Brill, Leiden - Boston 2022.

MATTEO COVA è dottore di ricerca in Culture d'Europa, assegnista di ricerca e cultore della materia in Paleografia al Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento. Presso il medesimo dipartimento ha condotto il progetto di inventariazione e digitalizzazione dell'archivio personale del maestro Silvio Pedrotti, dedicato al canto popolare di montagna. Ha collaborato al censimento e alla catalogazione dei frammenti di manoscritti medievali nella città di Trento e in seguito è stato incaricato, per il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, della catalogazione del fondo di manoscritti di epoca moderna nella Priesterseminarbibliothek di Bressanone. I suoi interessi di ricerca e le pubblicazioni scientifiche all'attivo sono rivolti in particolare allo studio e alla valorizzazione dei frammenti di manoscritti medievali, alla paleografia musicale e all'etnomusicologia, nonché ai rapporti tra cultura scritta e storia dell'arte nell'ambito trentino-tirolese.

LISA GINZBURG ha pubblicato i romanzi *Desiderava la buferra* (2002), *Per amore* (2016; *Au pays qui te ressemble*, 2019), *Cara pace* (2020, dozzina Premio Strega 2021, Premio Chianti 2021, in corso di traduzione in Brasile, Francia, Germania); le raccolte di racconti *Colpi d'ala* (2006, Premio Teramo 2007) e *Spietati i mansueti* (2016, Premio Renato Fucini 2017); i memoirs *Malia Bahia* (2007), *Buongiorno mezzanotte, torno a casa* (2017) e *Pura invenzione. Dodici variazioni su Frankenstein di Mary Shelley* (2018); le biografie *Anita. Storia di Anita Garibaldi* (2005) e *Jeanne Moreau. La luce del rigore* (2021). Collabora con «Avvenire», «Gazzetta del Mezzogiorno», «Il Foglio» e «Nazione indiana». Vive e lavora tra Roma e l'Umbria.

MARCO GOZZI è professore ordinario di Musicologia e storia della musica e direttore del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento. È docente di Paleografia musicale al Pontificio istituto di musica sacra di Roma e di Codicologia, Storia e analisi del repertorio, Repertori tardivi, Canto fratto presso il master in Canto gregoriano della Scuola universitaria di musica della Svizzera Italiana; è stato direttore della «Rivista Italiana di Musicologia» dal 2009 al 2012. È il responsabile scientifico del progetto di digitalizzazione e messa in rete dei sette celebri codici musicali trentini del Quattrocento e dirige le collane: «Antiquae Musicae Libri» della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia; «Codici musicali trentini del Quattrocento» dell'Istituto italiano per la storia della musica; «“Venite a laudare”»: studi e facsimili sulla lauda italiana» (con Francesco Zimei) e «Monumenta Liturgiae et Cantus» (con Giulia Gabrielli) dell'editore LIM di Lucca. Ha pubblicato circa 180 lavori tra monografie, studi, articoli e trascrizioni che riguardano la musica medievale e rinascimentale, tra cui una monografia in due volumi sul codice *Trento 90* del Castello del Buonconsiglio, il monumentale catalogo delle edizioni liturgiche della Biblioteca musicale Laurence Feininger (1994), alcuni importanti contributi sul Trecento italiano, sulla storia della musica in Trentino-Alto Adige, sulla Lauda duecentesca e sul canto fratto. Per ulteriori informazioni: <http://hostingwin.unitn.it/gozzi/>.

ROBERTO KELLER, laureato in Lettere moderne all'Università di Trento, si occupa di comunicazione, letteratura internazionale, editoria e musica contemporanea. Nel 2005 ha fondato e da allora dirige la casa editrice Keller, che pubblica letteratura, reportage e saggistica internazionale.

ANGELO DEMITRI MORANDINI, filosofo, informatico, ricercatore, è un artista concettuale, multidisciplinare. Basa la propria ricerca sul linguaggio, sulla manipolazione e il loro impatto sulle relazioni sociali, attraverso diversi mezzi: arti digitali, video, perfor-

mance, disegni automatici, dipinti e installazioni cinetiche, sonore e/o luminose. Parte del suo codice di comunicazione artistica è rappresentato dall'arte relazionale, con cui scopre nuovi modi per 'mappare' le relazioni sociali. Le sue opere d'arte sono state presentate in Italia e all'estero. Di seguito una selezione di recenti mostre, festival e progetti concettuali: Biennale internazionale di disegno Osten 2022, Galleria nazionale di Skopje, Macedonia; *Dante fluttuante*, videoarte, 16^a edizione Arte Laguna Prize 2022, Pechino, Cina; *Dante fluttuante*, Galleria Contempo (Pergine Valsugana, Italia), 2021, in collaborazione con la Fondazione Museo storico del Trentino, a cura di Dora Bulart; *Fragile Babilonia*, installazione, Combat Art Prize 2020 (catalogo). Le sue opere d'arte fanno parte di collezioni pubbliche in Italia e all'estero; dal 2019 è presentato dalla Galleria Contempo (Pergine Valsugana).

ADRIANA PAOLINI, codicologa e paleografa, ha collaborato con l'Università degli Studi di Trento dal 2004 al 2022 come docente a contratto. La sua attività di ricerca è concentrata sulla storia della cultura scritta in particolare tra Medioevo e prima età moderna. Grazie agli strumenti offerti dalle discipline della paleografia e della codicologia, nei suoi lavori approfondisce anche la conoscenza delle dinamiche della produzione e della circolazione dei testi. Partecipa a progetti nazionali e internazionali di studio e di valorizzazione di manoscritti medievali e di epoca successiva. Ha curato la descrizione dei codici trentini (SISMEL, Firenze 2007, 2010) e ha pubblicato, in cartaceo e online, cataloghi di fondi manoscritti successivi al 1500 oltre che numerosi contributi su codici manoscritti, affrontati con un approccio interdisciplinare. Si è occupata anche di storia del libro a stampa pubblicando, con Giliola Barbero, *La circolazione delle opere di Bernardino Telesio nel XVI secolo*, Les Belles Lettres, Parigi 2017. Dal 2015 al 2021 ha collaborato con la cattedra di Romanistica della Technische Universität di Dresda e ha approfondito lo studio dei manoscritti italiani e francesi conservati nella biblioteca della Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek.

Attualmente collabora con la Biblioteca Universitaria di Bologna per un progetto sui manoscritti dello scienziato e naturalista Ulisse Aldrovandi (1522-1605).

NADIA PEDOT, dopo la laurea triennale a Trento in Scienze dei beni culturali, in ambito storico-artistico, consegue a Milano un perfezionamento in Scenari internazionali della criminalità organizzata, un master in Analisi, prevenzione e contrasto della criminalità organizzata e della corruzione a Pisa e un altro perfezionamento in Arte e diritto, di nuovo a Milano. Scrive per «The Journal of Cultural Heritage Crime» e fa parte del comitato di redazione. Dall'autunno 2022 è una matricola dell'ateneo patavino del corso di laurea magistrale in Storia dell'arte ed è allieva a Torino del corso di scrittura over 30 della Scuola Holden.

PAULA REBECCA SCHREIBER è docente di Linguistica italiana all'Università di Trier e una dei rappresentanti regionali dello European Hip Hop Studies Network per l'Italia. Il suo lavoro concepisce una prospettiva sociolinguistica su vari aspetti funzionali del discorso ed esamina modelli e usi linguistici, modalità di comunicazione e forme di dialogo.

INDICE DEI NOMI

Adamo di Marsh, 64
Agostino d'Ippona, 66, 79
Alcuino di York, 63, 152-153
Alessandro VI (papa), 123
Alim, H. Samy, 235
Allix, Peter, 44
Andreas-Salomé, Lou, 186, 197-198
Androutopoulos, Jannis 237
Antonelli, Quinto, 152-153
Aronne (personaggio biblico), 167
Assmann, Aleida, 206
Atatürk, Mustafa Kemal, 22-23

Baldelli, Ignazio, 146, 154
Balestrini, Nanni, 248
Barnaba (personaggio biblico), 49
Baroffio, Giacomo, 173
Bartoloni, Franco, 143
Battelli, Giulio, 143
Beda, 72
Beethoven, Ludwig van, 159
Benedetti Michelangeli, Arturo, 37
Bernard Gui, 52, 56
Bischoff, Bernhard, 89n, 143
Bloch, Marc, 16
Boccaccio, Giovanni, 65
Boninsegna (fratello di Margherita da Trento), 54
Bradley, Adam, 222
Bronco, Tommaso, 152
Brugioni, Marcello, 121
Bruto, Marco Giunio, 79

Bucero, Martin (Butzer, Martin), 49
Burns, Anna, 207

Caldelli, Elisabetta, 101
Calvino, Italo, 27, 33
Camenisch, Arno, 208
Campana, Augusto, 141
Campo, Vincenzo, 125
Campos, Augusto de, 246
Campos, Haroldo de, 246
Capa, Robert, 235
Cardona, Giorgio Raimondo, 12, 19-20
Carlo Magno, 161
Carrega, Ugo, 248
Casamassima, Emanuele, 143
Cassiodoro, 64, 66, 72n
Cavallo, Guglielmo, 61
Cencetti, Giorgio, 140-141, 143
Chiara d'Assisi, 51
Ciaralli, Antonio, 144
Cinquetti, Gigliola, 152-153, 155
Colet, Louise, 191
Coppa, Filiberto, 55
Cornia, Ugo, 214
Costamagna, Giorgio, 143
Cravero, Riccardo, 209

Dalarun, Jacques, 146
Daniele (personaggio biblico), 167
Dante Alighieri, 79, 255-256, 260
De Bernardin, Michela, 136
De Blasi, Nicola, 152

- De Caro, Marino Massimo, 131-133
 Dell'Utri, Marcello, 131
 Derrida, Jacques, 81
 Diacono, Mario, 248
 Díaz, José María, 136
 DJ FastCut, 228
 Dolcino da Novara, 51-53
 Drozhzhin, Spiridon, 198
 DuBois, Andrew, 222
 Durand, Guillaume, 83
 Duras, Marguerite, 192
- Ecolampadio (Heusegen [o
 Hausschein], Johannes), 49-50
 Ege, Otto Frederick, 93
 Elisabetta d'Ungheria (santa), 164
 Elisabetta di Baviera, 164
 Epifani, Serena, 136
 Erdoğan, Recep Tayyip, 23
 Ernaux, Annie, 195
 Euclide, 250
 Ezechiele (personaggio biblico), 167
- Fait, Gianluigi, 153
 Fallace, Maurizio, 131-132
 Ferri, Marco, 122
 Fici, Francesca, 208
 Fitzgerald, Francis Scott, 253
 Flaubert, Gustave, 191
 Foucault, Michel, 58
 Franceschini, Dario, 129n
 Francesco d'Assisi, 144-147, 154
 Frati, Carlo, 56
- Gado, Roberta, 209
 Gaffurio, Franchino, 179
 Galan, Giancarlo, 132
 Galilei, Galileo, 131
 Gardner, Jessica, 134
 Gaudenzi, Augusto, 144
 Gedeone (personaggio biblico), 167
 George, Nelson, 225
 Gesù di Nazaret, 38-39, 51
 Ghirri, Luigi, 199
 Giorgio di Liechtenstein, 176
 Girolamo (santo), 72
 Glasspool, Susan, 121
 Gloria, Andrea, 144
 Goffredo d'Auxerre, 41
- Goma, Paul, 207
 Gomringer, Eugen, 246-247, 255, 260
 Gorbačëv, Michail Sergeevič, 215
 Grassi, Elvira, 209
 Graziano, 38
 Gregorio I (papa), 161
 Gregorio IX (papa), 51
 Gualberto (notaio), 28
 Guido d'Arezzo, 179
- Haderlap, Maja, 208
 Hemingway, Ernest, 253
 Hilbig, Wolfgang, 209
 Hinderbach, Iohannes, 80-84
 Hoepli, Ulrich, 93
- Iesse (personaggio biblico), 167
 Iohannes Affligemensis, 179
 Iohannes Furlano, 179
 Iohannes Tinctoris, 179
 Isgrò, Emilio, 248
 Isidoro di Siviglia, 62, 63n, 64n, 159
 Ivetic, Egidio, 215
- Kamyš, Markijan, 206
 Kandinskij, Vasilij Vasil'evič, 261
 Kapuściński, Ryszard, 204
 Kermani, Navid, 204
 Keyes, Cheryl L., 225
 Klein, Pauline, 186
 Konrad von Haimburg, 83
 Kosuth, Joseph, 250
- Laporte, François, 55
 Le Franc, Martin, 42
 Le Goff, Jacques, 142
 Le Goux de la Berchère, Charles, 55
 Leonardi, Claudio, 145
 Leone (compagno di Francesco
 d'Assisi), 145-146
 Leoni, Diego, 153
 Leopardi, Giacomo, 227
 LeWitt, Sol, 248-249
 Linden, Greg, 253
 Lora Totino, Arrigo, 248
 Lucrezia (moglie di Collatino), 79
 Lutero, Martin, 204
- Mabillon, Jean, 88

- Mainardo II (conte del Tirolo), 164
 Mallarmé, Stéphane, 244
 Malling Hansen, Hans Rasmus Johann,
 21n
 Marcucci, Lucia, 248
 Margherita da Trento, 51, 51-56
 Maria (madre di Gesù), 166-168, 171
 Marinetti, Filippo Tommaso, 244-245
 Marotta, Giuseppina, 133
 Martini, Stelio Maria, 248
 Mask, 229n
 Masson, Pierre, 49
 Matios, Marija, 208
 Meriorino de Verona, 53
 Merkel, Angela, 206
 Merlo, Grado Giovanni, 17n, 37
 Miccini, Eugenio, 248
 Monet Roy, 48
 Montanari, Tomaso, 131-132, 133n
 Mordramno, 147-148
 Morel, George, 49-50
 Morin, Edgar, 12
 Morland, Samuel, 44
 Mosè (personaggio biblico), 167
 Müller, Herta, 202
 Murray, Charles Fairfax, 93
 Mussio, Magdalo, 248
- Nas, 222, 225
 Negro Ponte, Nicholas, 251
 Nicolaj, Giovanna, 144
 Nicolini, Ugolino, 140
 Nietzsche, Friedrich, 21, 22n
 Nizzoli, Marcello, 153
- Oberto, Anna, 248
 Oberto, Martino, 248
 On Kawara, 249
 Ori, Luciano, 248
 Origene, 63
 Orlandelli, Gianfranco, 143
 Orlando, Andrea, 129n
- Pancrazio (santo), 164
 Paoli, Cesare, 144
 Paolo di Tarso, 38, 49
 Paolo Diacono, 81
 Pasquali, Giorgio, 141
 Patella, Luca Maria, 248
- Peironeta di Beaugard, 43-50
 Petrarca, Francesco, 65-66, 151
 Petrucci, Armando, 141, 143, 149-150,
 154
 Piccolomini, Enea Silvio, 83
 Pignatari, Décio, 246
 Pignotti, Lamberto, 248
 Pilla, Egle, 132
 Pipino il Breve, 161
 Platone, 256
 Poli, Francesco, 244
 Pollack, Martin, 203-204
 Pratesi, Alessandro, 140, 143
 Probo, 63n
 Prodocimo de Beldemandis, 179
 Pseudo-Paolo, 38
- Ramondino, Fabrizio, 190
 Rasera, Fabrizio, 153
 Rilke, Rainer Maria, 196-198
 Roberto Grossatesta, 64
 Rodolfo (sacerdote), 164
 Romeo, Carlo, 150
 Roncagliolo, Santiago, 219
 Rossi, Vasco, 219
 Roth, Dieter, 247
 Rüdgerus (monaco), 164
 Rusconi, Roberto, 144
- Salimbene de Adam, 172
 Sarenco (Isaia Mabellini), 248
 Sarkozy, Nicolas, 206
 Savoia, Amedeo VIII (Felice V,
 antipapa), 42
 Savonarola, Girolamo, 123
 Schilling, Heinz, 204
 Scholz, Arno, 237
 Searle, John, 266
 Segarizzi, Arnaldo, 55-56
 Seneghini, Francesca, 121n
 Shakespeare, William, 197
 Shelley, Mary, 186
 Siegelau, Seth, 249
 Simenon, Georges, 195
 Simmia di Rodi, 243, 255
 Stefano II (papa), 161
 Stendhal (Marie-Henri Beyle), 193
 Strozzi, Lena, 152
- Tarquinio il Superbo, 79

- Tebano, Elena, 121n
Telmono Pascal, 46
Terzani, Tiziano, 215
Thoreau, Henry David, 193
Thorpe, Nick, 215
Tischendorf, Konstantin von, 62
Tito Livio, 79
Toesca, Pietro, 93
Tola, Rodolfo, 248
Tomarchio, Salvatore, 120, 121n
Torelli, Pietro, 133
Tsing, Anna L., 204
- Urbansky, Sören, 215
- Valdo di Lione, 41
Vico, Giambattista, 130
- Villa, Emilio, 248
Virgilio, 69
Vito da Lucca, 172
Vitone, Luigi, 248
- Weir, Peter, 68
Wendler, John, 249
Werner, Florian, 228
Whitman, Walt, 228
William, Pascal, 229n
Williams, Robin, 229n
Wiser, 229n
- Yehoshua, Abraham, 188
- Zadra, Camillo, 153
Zeni, Domenico, 17n

COLLANA «QUADERNI»

- 1 *«Conservare l'intelligenza». Lezioni rosminiane*, a cura di Michele Nicoletti e Francesco Ghia, 2012.
- 2 *Forme della memoria e dinamiche identitarie nell'antichità greco-romana*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2012.
- 3 *Ripensare i paradigmi del pensiero politico: gli antichi, i moderni e l'incertezza del presente*, a cura di Fulvia de Luise, 2013.
- 4 Gustav Pfeifer, *Appunti di paleografia tedesca (dal XV al XIX secolo) con 44 tavole e trascrizioni*, 2013¹, 2016².
- 5 *Etica e professioni sanitarie in Europa. Un dialogo tra medicina e filosofia*, a cura di Tiziana Faitini, Lucia Galvagni e Michele Nicoletti, 2014.
- 6 *Guerra e memoria nel mondo antico*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2014.
- 7 *Conflict in Communities. Forward-looking Memories in Classical Athens*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2017.
- 8 *Il lusso e la sua disciplina. Aspetti economici e sociali della legislazione suntuaria tra antichità e medioevo*, a cura di Laura Righi e Giulia Vettori, 2019.
- 9 *Medicina e sanità in Trentino nel Cinque-Seicento tra saperi, società e scambi culturali*, a cura di Giovanni Ciappelli e Alessandra Quaranta, 2019.
- 10 Rudj Gorian, *Autori, bibliotecari, open access. Osservazioni empiriche e riflessioni su pratiche, comportamenti e ruoli nella piattaforma IRIS dell'Università di Trento*, 2021.

- 11 *Il terzo suono. Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali - vol. 1*, a cura di Guido Raschieri, 2021.
- 12 *Statue abbattute e (ab)uso pubblico della memoria storica*, a cura di Serena Luzzi e Elvira Migliario, 2022.
- 13 *Silenzi e parole, presenze e assenze: discorsi sulla scrittura*, a cura di Adriana Paolini, 2022.