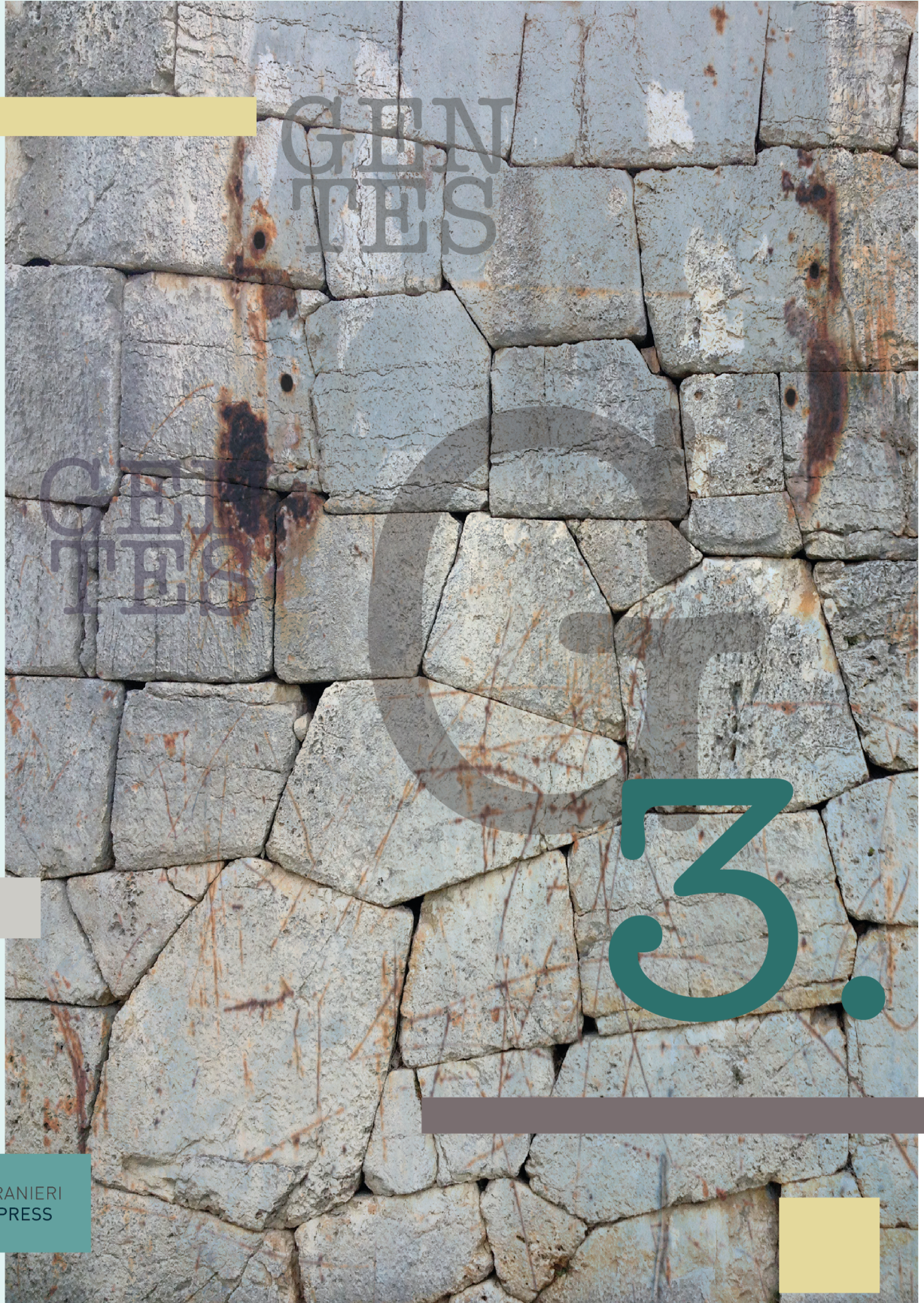


GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences



SUPPLEMENTO n° 01 di Gentes, numero 3 - 2016

GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Ed

sa

GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

COMITATO SCIENTIFICO

Direttore Scientifico

Roberto Fedi,
Università per Stranieri di Perugia

Direttore Responsabile

Antonello Lamanna

Comitato Scientifico

Jihad Al-Shuaibi,
University of Jordan

Antonio Batinti,
Università per Stranieri di Perugia

Joseph Brincat,
Università di Malta

Giovanni Capecchi,
Università per Stranieri di Perugia

Massimo Ciavolella,
University of California UCLA, USA

Fernanda Minuz,
Johns Hopkins University - Sais Europe

Massimo Lucarelli,
Université di Chambéry, France

Jean-Luc Nardone,
Université de Toulouse, Le Mirail, France

Enrico Terrinoni,
Università per Stranieri di Perugia

Giovanna Zaganelli,
Università per Stranieri di Perugia

Editing, communication design

Antonello Lamanna

Copertina

A.L.

Editore

Perugia Stranieri University Press
Università per Stranieri di Perugia
Piazza Fortebraccio 4,
06123 Perugia
www.unistrapg.it

Redazione

Università per Stranieri di Perugia
Dipartimento di Scienze Umane e Sociali
Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti,
Parco S. Margherita,
06122 Perugia
sito web: www.unistrapg.it
email: gentes@unistrapg.it

Published by Perugia Stranieri University Press
Copyright © 2016
All rights reserved.

ISSN: 2283-5946

Registrazione n°16/2014 del 10 ottobre 2014
presso il Tribunale di Perugia

Periodicità: annuale (con ed. speciali/supplementi)
Tipologia di pubblicazione (pdf/online)
Lingua: Ita/Eng
Supplemento n°01 di Gentes, numero 3 del 2016
Perugia, Italia

Tutti gli articoli sono sottoposti a double-blind peer review.

INDICE

Giovanna **Zaganelli**

Le potenzialità visive del racconto tra oralità e
scritturap. 11

Sarah **Bonciarelli**

Passeggiata teorica tra testi e immagini.
Come si progetta, costruisce e presenta
un percorso espositivop. 23

Andrea **Capaccioni**, Natale **Vacalebre**

Libro e cultura della stampa in Italia (secc. XV-XIX):
un profilop. 29

Chiara **Gaiardoni**

La tradizione dell'Italia 'piangente' tra Monti e
Leopardi: aspetti e momenti
di una linea tematicap. 37

Toni **Marino**

Il titolo tra critica letteraria e linguisticap. 43

Giovanna **Zaganelli**

Tecniche di storytellig nei libri illustrati del XV e
XVI secolo.....p. 55

Grass

Grass

Grass

Le potenzialità visive del racconto tra oralità e scrittura

Giovanna Zaganelli

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il contributo presenta uno studio dedicato al concetto di figuratività dei testi, tanto collegandolo alla scrittura letteraria che alle forme di oralità letteraria. In questo specifico ambito, ci si sofferma soprattutto sull'epica omerica per capire come l'immagine aiuti il ricordo e faccia da sfondo alla recitazione.

Keywords: oralità, letteratura, immagini

Visibilità della scrittura

Sebbene oggetto di questo studio siano in primo luogo i rapporti tra oralità e scrittura, ci riferiamo soprattutto alle forme di scrittura non alfabetiche, e alla presenza costante e responsabile del visibile in tale ambito, tuttavia riteniamo utile prestare attenzione (anche se brevemente) al collegamento fra stampa e scrittura, o meglio agli effetti della stampa nell'uso dello spazio visivo, argomento che quasi automaticamente scatta quando si parla di visibilità a proposito della scrittura, prima di soffermarci su quella che definiamo, invece, "la visibilità dell'oralità".

Se la scrittura aveva spostato il centro sensoriale dall'udito alla vista, la stampa ancora la parola allo spazio in modo maggiormente stabile. Le parole stampate innanzitutto sono "collocate" all'interno della pagina e la composizione, quella tipografica, per cominciare, dipende dal controllo della posizione: si prendono e si dispongono manualmente su una superficie dei caratteri già concretamente esistenti i quali, poi, verranno rimessi nel loro posto abituale per essere successivamente riutilizzati. Da questa controllata precisione scaturisce la nitidezza della pagina, con righe regolarmente distribuite verso destra che offrono l'opportunità al lettore di reperire facilmente le informazioni. In ciò consiste l'usabilità della pagina stampata: nitidezza e regolarità che spingono l'occhio a individuare agilmente (e in silenzio) i caratteri e quindi le informazioni. La presenza di indici alfabetici, di titoli, di paragrafi, di capitoli, di frontespizi frazionati e distribuisce entro regole precise l'identità visiva del testo, rendendolo quindi identificabile e, con ciò spostando l'asse comunicativo anche dalla parte del lettore.

In un tale ambito si concretizza e acquista un ruolo determinante il concetto di spazio tipografico come spazio chiuso, delimitato, con confini (margini) precisi. A questo tipo di chiusura visibilmente percepibile corrisponde una chiusura cognitiva già agevolata dalla scrittura, ma ampliata dalla stampa: il pensiero si deposita su una superficie stabile, si "libera" dall'influenza dell'interlocutore e diventa così autonomo,

completo, finito e definitivo. Il pensiero fissato viene poi visibilmente moltiplicato nelle migliaia di copie che la stampa produce. Inoltre la pagina, il testo si possono moltiplicare, ma non modificare, non si possono apportare cancellature, glosse, rimandi, tutte operazioni su cui invece lavora volentieri il manoscritto, le cui parti si intersecano in una danza semiotica di icone, indici e simboli. La visibilità del testo stampato è diversa da quella più ricca e variegata del manoscritto, obbedisce a regole prestabilite dove l'armonia è dettata da righe allineate, tutte della medesima lunghezza, dove gli spazi pieni e quelli vuoti si alternano disciplinatamente.

Certo, come sottolinea molto chiaramente Ong (1982 [1986] in più parti del testo), la stampa ha progressivamente raggiunto la sua natura visiva dai tratti netti e puliti compiendo un certo sforzo. L'elaborazione orale ha dominato "per un po' di tempo" il testo stampato; un esempio interessante è dato dai primi frontespizi che, pur presentando forti caratteri visivi, come le cornici che si ispirano nella loro composizione alle arti plastiche e alla pittura, tuttavia, spesso, tengono poco conto delle esigenze della parola in quanto strutturata in unità visive, prima ancora che in messaggio linguistico compiuto. Ad esempio parole non rilevanti potevano essere presentate a grandi caratteri e all'inizio della pagina; ciò è dovuto al fatto che noi individuiamo nelle lettere delle unità visive, mentre il lettore del XVI secolo era ancora di più interessato al suono, concepiva cioè la lettura come «un processo d'ascolto messo in moto dalla vista» (Ong 1982 [1986] p. 172). In questo caso la conformazione visibile del testo diventa un fatto secondario e può, in questo senso, manifestarsi in forme che noi definiremmo, appunto irregolari. Possiamo citare come esempio, per cominciare, quello prodotto da Ong in *Oralità e scrittura*. Si tratta del frontespizio appartenente all'edizione del 1534 di *The Booke Named the Gouvernour*, di Sir Thomas Elyot, pubblicata a Londra da Thomas Berthelet. Come risulta evidente l'articolo "the" ad inizio di pagina, e a caratteri enormi, produce un effetto grafico che definiremmo sorprendente, e che non va di pari passo con una logica testuale, che invece ha la finalità di mettere in evidenza elementi e nessi significativi nell'economia generale del testo rispettando anche l'armonia, mai semplicemente decorativa dell'estetica.

Spazio tipografico e letteratura

La stampa decideva della scelta e della distribuzione delle parole, ma anche dei loro rapporti all'interno della pagina. L'interiorizzazione dello spazio tipografico viene assorbita in campo letterario con delle risposte assai diverse nel corso del tempo che vanno, cercan-

do di immetterle in un percorso, dal carne figurato fino alla poesia visiva. Si pensi (per proporre esempi più vicini a noi) a Mallarmé che con *Un coup de dés*¹, i cui versi, costruiti con corpo tipografico e caratteri di misure differenti e disposti in diverse direzioni all'interno della pagina a riprodurre iconicamente il caso (le hasard), rende la lettura una operazione puramente spaziale, dove la corporeità degli elementi grafici e gli intervalli tra le parole e tra i segmenti di scrittura diventano i tratti costitutivi del testo. I "bianchi" e i caratteri sparsi in giro per il foglio definiscono configurazioni astratte e sostituiscono (o meglio anticipano allo sguardo) una scansione spaziale-tipografica alle sequenze lineari basate sulla temporalità. Ad esempio la frase «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» (che è anche il titolo dalla composizione) viene sbriciolata all'interno del testo pur mantenendo lo stesso corpo tipografico: «un coup de dés», posizionato in principio della prima pagina e centrato, sovrasta «jamais» sempre in prima pagina (l'intero poema si concentra in nove pagine); segue «n'abolira» in quarta pagina, in basso verso sinistra, e infine, «le hasard» a pagina sette, in fondo al foglio e in posizione centrale. L'occhio costruisce una prima linea ricomponendo la frase i cui frammenti si lasciano cogliere per i loro caratteri in maiuscolo stampatello e in grassetto. Tutto intorno alla frase principale si dispongono riflessioni, associazioni di idee, pensieri che il lettore può cogliere in modo autonomo rispetto all'insieme, o può connettere in nuovi raggruppamenti a partire dalle somiglianze grafiche. Dunque più letture sono possibili guidate in prima istanza dall'architettura tipografica per la ricostruzione unitaria del significato. «De clefs j'en ai vu de mille et mille» dice, appunto, Guillaume Apollinaire in *Lettre-ocean*² alludendo alle possibili moltiplicazioni delle chiavi di lettura del testo. Siamo così passati ad un altro esempio di "interiorizzazione dello spazio tipografico", come lo abbiamo chiamato, con i calligrammi di Guillaume Apollinaire (raccolti in volume nel 1918). Per calligramma intendiamo, seguendo Giovanni Pozzi, quel particolare tipo di poesia visiva in cui «un messaggio linguistico, attraverso la scrittura, produca nello stesso momento e nello stes-

so spazio un messaggio iconico» (Pozzi 1984), come anche il *technopaegnon*, il carne reticolato e l'acrostico³. La linea retta prodotta dal giustapporsi della scrittura che poi percorre orizzontalmente la pagina, secondo le nostre modalità di trascrizione, può essere piegata, curvata e liberamente distribuita in diverse libere direzioni nello spazio bianco per tracciare delle figure.

Con *Il pleut* Apollinaire dispone versi in modo regolarmente obliquo, dall'alto verso il basso, a formare delle righe: esse riproducono iconicamente la pioggia nel suo scorrere fatto di un insieme di gocce (i minuscoli caratteri). Gli esempi offerti, tra i tanti possibili, sono testimonianza di una "rivoluzione tipografica" in atto nel primo '900: nel '19 Marinetti riunisce in *Les mots en liberté futuristes* gli scritti teorici del futurismo appartenenti al periodo 1912-14; la sperimentazione trova il suo culmine poi nelle *tavole parolibere* sempre di Marinetti; inoltre in quegli anni sono attivi anche i futuristi russi. Gli artisti erano influenzati nel loro linguaggio dall'apparire dei nuovi media, prima su tutti la fotografia, e i linguaggi si scambiano le funzioni mettendo in atto una sorta di "girotondo delle arti": pittura, letteratura e scrittura diventano arti dello spazio e della rappresentazione.

I calligrammi di Apollinaire si situano, dicevamo rispettando le indicazioni di Pozzi, nella tradizione dei *technopaegnia* e dei *carmina figurata*. In questi casi abbiamo a che fare con potenzialità iconiche che la scrittura possiede indipendentemente dalla lingua e di cui la poesia figurata si appropria senza riserve. Ad esempio immaginiamo righe scritte, di lunghezza differente, che si depositano sulla pagina: esse creano dei tracciati che se ricomposti secondo delle regolarità producono dei contorni dai quali scaturisce il disegno. È appunto la tecnica del *technopaegnon*⁴

1 Il testo fu pubblicato sulla rivista internazionale «Cosmopolis» nel maggio 1897 e poi ripubblicato più tardi, nel 1914, in *plaquette* a cura di Edmond Bonniot, genero del poeta.

2 Apparsa su *Les Soirées de Paris* nel 1914 è una lettera che i fratelli Guillaume e Albert Apollinaire si scambiano divisi dall'oceano: «J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique...». La pagina si struttura in modo complesso rispetto al calligramma *Il pleut* in cui le "strisce di pioggia" attraversano uno spazio nitido e pulito. Si lascia leggere in orizzontale e in verticale, si presenta come suddivisa a metà e nella parte inferiore campeggia il pittogramma di forma solare che si diffonde con dodici raggi.

3 Per *acrostico* si intende un artificio che compone una combinazione linguistica dotata di senso selezionando e combinando le lettere che iniziano versi, strofe, canti o capitoli. La lettura tramite cui si ottiene la parola in questione va fatta in verticale, dall'alto verso il basso o dal basso verso l'alto. Infine i singoli elementi che la producono possono essere fonemi, sillabe o parole. I *versi reticolati* si basano su un artificio per cui le parole del primo verso (tranne la prima) rappresentano le prime parole dei cinque versi che seguono; inoltre le ultime quattro del secondo verso rappresentano la seconda parola dei quattro versi che seguono; e le ultime tre del terzo verso rappresentano la terza parola dei tre versi seguenti e così via. Per la definizione degli artifici si veda Pozzi 1981 pp. 369-70; per una loro origine, e un loro ambito di diffusione si veda ancora Pozzi 1981 (in più parti del testo).

4 Secondo la definizione di Pozzi (1981, p. 371): «poesia composta di versi di lunghezza diversa, sovrapposti in modo da ottenere il contorno di una figura ritagliata sullo sfondo di un supporto. Talora le linee anche si curvano a tracciare il profilo della figura voluta, come nella scure di Simmia: ma la condizione che lo vuole composto di versi di misura ineguale e sovrapposti

che a partire dalla poesia ellenica (Simmia di Rodi, ad esempio, IV secolo a.C., è famoso per tre carmi figurati: *Le ali*, *La scure* e *L'uovo*) continua ad essere presente anche in tempi moderni. Esso, che consiste, dunque, nel sistemare versi di varia lunghezza secondo i contorni di un percorso figurale, nell'era dei caratteri mobili si presenta in maniera importante nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (Venezia, Aldo Manuzio, 1499) dove è presente sotto forma di una fontana, un canestro, un braciere, tre vasi e infine un tripode. Pozzi fa notare che questo grande incunabolo ricorre spesso a degli artifici tipografici ottenuti con linee rientranti specie quando lo stampatore ebbe da coordinare testo e disegni; tuttavia solo in alcuni casi il gioco tipografico possiede anche una finalità poetica (come nel caso delle sette figure sopra citate) per alcuni motivi precisi. Innanzitutto quando la figura posizionata all'interno della composizione tipografica ne interrompe il suo fluire; inoltre quando la figura tipografica coincide con la vignetta che gli viene posta accanto (o nelle vicinanze) e che riproduce un oggetto di arredamento. Infine quando esiste una corrispondenza tra il disegno ottenuto tipograficamente, la vignetta che lo accompagna ed il testo linguistico che, appunto, descrive lo stesso oggetto (Pozzi 1981, p. 194). Ma l'argomento qui sconfinava nel grande ambito della convivenza tra forme linguistiche ed iconiche, campo assai impervio specie per ciò che riguarda un testo dalla struttura complessa come il Poliphilo, e ci distoglie, almeno in parte, dall'intenzionalità del presente discorso: osservare come l'interiorizzazione dello spazio tipografico abbia prodotto in campo letterario delle risposte assai diverse nel corso del tempo e, aggiungiamo, tutte ugualmente affascinanti.

Per riassumere questo intrecciato percorso fatto di aspetti iconici che sono rappresentati dalla scrittura e si insediano nella lingua e nella letteratura (da ciò ha preso il via, appunto, il discorso) riportiamo un passo di Giovanni Pozzi al proposito illuminante:

In primo umanesimo si passa dagli acrostici molteplici di Folengo e Boiardo, ai cestelli e capitelli di Polifilo, alla bottiglia di Rabelais, al liuto di Angot de l'Éperronnière, ai gigli di Francia di Grizel. Il pietismo barocco si effonde nelle devote figurine del Casoni o di Herbert; la pompa encomiastica erige trofei secolari con Bonifacio e Liceti e l'artificiosa pastorale disegna zampogne e liuti con Praetorius e Zesen. E così via fino alla geniale araldica borghese di Apollinaire

Concludiamo questo primo segmento dedicato alla visibilità (tipografica) aggiungendo che nemmeno la prosa rimane indifferente agli artifici visivi.

Ad esempio Laurence Sterne nel *Tristram Shandy* (1760-1767) sfrutta lo spazio per costruire, fra le altre strategie che sono disseminate nell'opera (pagine marmorizzate, pagine nere, punteggiatura ridotta a linee, ancora linee, puntini, asterischi, capitoli che variano nella loro lunghezza fino ad occupare poche righe...) una sorta di silenzio tipografico con pagine che vengono lasciate bianche a disposizione del lettore. Del resto le invenzioni visive sottolineano l'insofferenza di Sterne nei confronti delle convenzioni letterarie: dislocazioni, riprese, balzi in avanti, digressioni spezzano l'ordine costituito da causa ed effetto nella costruzione narrativa che si presenta invece mutevole come infinitamente mutevoli sono i fatti della vita.

Dalla chiusura tipografica alla chiusura narrativa

Ancora un punto. La stampa dunque costruisce la superficie visiva del testo innanzitutto fissandola nella sua "chiusura". Da ciò derivano interessanti conseguenze anche in campo scientifico e filosofico come, ad esempio, la nascita del manuale. Esso è caratterizzato da una piana e precisa descrizione dei fatti ed ha come obiettivo la presentazione esaustiva degli argomenti di un dato campo. Si pensi ai manuali ramisti (Ramus 1515-1572) che traducevano e sistemavano in sintesi estreme, basate su definizioni e classificazioni, il materiale trattato attraversando un ventaglio di discipline molto ampio: dalla logica alla aritmetica, dalla retorica alla grammatica ecc.

Ogni manuale dunque si caratterizzava per una sua visibile semplicità ottenuta tramite le classificazioni, e una sua autosufficienza per ciò che riguardava l'argomento in questione. Tutto quello che aveva a che fare con osservazioni, dubbi, confutazioni era trattato separatamente e affrontato in "seminari" o "conferenze" sulle specifiche discipline. La scrittura tipografica dunque, non solo sfrutta, ma meglio si direbbe, "è" organizzazione spaziale che spesso si traduce, come in questo caso, in classificazioni. La classificazione comporta la redistribuzione del materiale sotto diversi criteri rispetto a quelli in cui gli elementi estrapolati si trovano originariamente e sviluppa quindi la lettura in contemporanea dei dati, permette il confronto, stabilisce delle relazioni e incrementa il pensiero astratto.

Naturalmente le liste, gli indici e le classificazioni non nascono con la stampa (anche se la stampa è in grado di produrli in modo perfetto e soprattutto li moltiplica), essi appartengono anche ai manoscritti ed infine (anzi si dovrebbe dire per cominciare) ai primi sistemi grafici. Come sottolineano Ong e Goo-

l'uno all'altro è sempre rispettata, contrariamente al moderno *calligramma*».

dy⁵, quest'ultimo li ha a lungo studiati nei ritrovamenti archeologici del vicino oriente antico, gli indici, gli elenchi nascono con la scrittura.

Immagini appartenenti alla stessa tipologia delle classificazioni e degli indici sono anche i diagrammi e le tavole che caratterizzano i testi scientifici.

Si potrebbe inoltre istituire un legame tra la chiusura tipografica e la "chiusura narrativa." Un altro esempio interessante, infatti, che è legato al concetto di spazio visibile della scrittura come delimitato, cioè composto da limiti, è la costruzione "del punto di vista fisso". Esso, sostengono Ong e McLuhan, nasce appunto con la stampa e permette allo scrittore di componimenti in prosa di poter mantenere un tono omogeneo e un distacco dalla materia trattata:

lo scrittore poteva andarsene fiduciosamente per la sua strada (maggior distanza, minor preoccupazione); non c'era bisogno di fare di tutto una satira menippea, un miscuglio di punti di vista e di toni diversi per soddisfare tutte le sensibilità. Lo scrittore poteva anche confidare in una maggiore adattabilità del lettore (maggior comprensione). A questo punto nacque il "pubblico dei lettori": una numerosa clientela personalmente sconosciuta all'autore, ma capace di trattare con alcuni punti di vista più o meno precostituiti (Ong 1982 [1986] p. 188).

«Una delle ragioni per cui le storie interessano tanto l'uomo sta nella chiarezza con cui si risolvono». Questa affermazione di Scholes e Kellogg (1966 [1970]) traduce esattamente ciò che abbiamo definito come "struttura piramidale" della narrazione e può aprire la strada ad un'altra serie di riflessioni sugli effetti che la stampa produce sull'intreccio narrativo. La relazione che si stabilisce, infatti, tra l'autore e la "sua" produzione, il "suo" testo è di natura totalmente differente da quella che legava il cantore alla "sua" esposizione orale e al "suo" pubblico di ascoltatori. Ciò che matura con la stampa è un senso di organizzazione del materiale che si configura e si distribuisce sotto gli occhi dell'autore nella sua interezza, con un inizio, un corpo centrale e una conclusione: egli è in grado, in questo modo, di controllare la sua opera come «un'entità autonoma, distinta, chiusa» (Ong 1982 [1987] deve risultare: p. 207). La struttura a episodi che caratterizzava (o meglio permetteva) le esposizioni orali lunghe lascia progressivamente il posto a strutture più compatte con climax. La tragedia greca, ad esempio, è stata una forma di arte che prima di altre ha scelto una narrazione di tipo piramidale: in effetti sebbene venisse – venga – rappresentata oralmente di fronte

ad un pubblico, è un genere totalmente controllato dalla scrittura in quanto era scritta per essere messa in scena e recitata. E' interessante notare che essa manchi della voce narrante, che si cala e si nasconde nei personaggi.

E' nel racconto poliziesco che la struttura piramidale trova il suo apice, con una tensione crescente, quasi esplosiva, che poi trova la sua soluzione finale. Il senso di chiusura che esso produce è dovuto non solo alla compattezza organizzativa, ma anche al fatto che l'insieme della storia, compresa la sua soluzione, è innanzitutto conquistata da uno dei personaggi, il quale poi la rivelerà agli altri. Come chiaramente suggerisce Ong, (1982 [1986] 209) Sherlock Holmes arriva alla soluzione prima degli altri e, in ogni caso, prima del lettore. Potremmo aggiungere che anche con Nero Wolfe abbiamo la stessa dimensione narrativa: egli arriva alla soluzione in anticipo su tutti, la tiene gelosamente dentro di sé con tutti i dettagli e solo nel finale la svelerà agli altri personaggi e in contemporanea ai lettori. Il racconto poliziesco strutturato con un intreccio di questo tipo contribuisce a spostare, a "focalizzare" gli eventi nella coscienza del protagonista: l'eroe della narrazione orale, alle prese con imprese esteriori e memorabili, sembrerebbe essere sostituito dall'interiorità del protagonista nell'era tipografica.

Chiusura tipografica e semiotica

Vorremmo inoltre aggiungere che su questo argomento della "visibilità" della pagina, soprattutto in relazione alla chiusura tipografica, ci spinge anche un importante filone di studi semiotici, primo fra tutti il saggio di Algirdas Julien Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica* del 1984 che più diffusamente verrà trattato nel IV capitolo. Vorremmo, tuttavia, partendo dal saggio sopra citato, anticipare alcune questioni riguardo al concetto di chiusura, che a sua volta implica quello di pagina, e infine quello di cornice.

Se oggi diamo per scontata la forma della pagina, la sua dimensione rettangolare o la superficie liscia su cui poter depositare dei segni (linguistici, grafici, pittorici) come consuetudine a cui non facciamo caso, gli studiosi d'arte, per esempio, o di scritture, sanno invece che l'uomo ha percorso un lungo cammino prima di trovarsi in totale confidenza con queste forme di artificio. L'artista che nel Paleolitico dipingeva nelle caverne, per esempio, non si era preoccupato di preparare la superficie dove avrebbe lasciato il suo lavoro (il suo discorso, i suoi pensieri?) e così le asprezze della roccia emergevano dalle immagini, o piuttosto facevano parte delle immagini, come musei naturali. Sarà solo in epoca successiva, tra l'età Neolitica e quella del Bronzo, che si potrà parlare di preparazio-

5 Ong (1982 [1986]); Goody (1977 [1981]); per una analisi semiotica delle liste in relazione alla nascita della scrittura e ai primi sistemi grafici si veda Zaganelli 2004.

ne della superficie destinata a ospitare dei segni e quindi, conseguentemente, di distinzione fra spazio e superficie materiale o immagine.

Nell'epoca antica greco-romana lo spazio destinato alla scrittura consisteva in un rotolo di papiro, il *volumen*, la cui superficie interna era suddivisa in colonne in obbedienza a scelte culturali del tempo; gli amanuensi medievali e poi i moderni tipografi depositarono la scrittura sulla superficie candida di un foglio. Il passaggio dal *volumen* al *codex* si può spiegare in termini naturalmente economico-culturali: il fatto ad esempio di poter contare su *recto* e *verso* rese meno costosi i libri; il *codex* consentiva di contenere un maggior numero di testi rispetto al rotolo e dava loro un aspetto unitario; inoltre era più robusto e più facilmente trasportabile. Ma si spiega anche in termini di pratiche intellettuali di lettura, come il passaggio dalla lettura orale e pubblica a quella silenziosa, o di scrittura, come l'impaginazione, gli indici e così via.⁶

Oggi tutto sembra farci credere che preferiamo uno spazio di scrittura complesso dal punto di vista delle combinazioni visive ed elastico dal punto di vista delle possibili interferenze fra autore e lettore. Tutto ciò per dire che in ogni tempo le scelte culturali hanno reso possibili determinati spazi di scrittura, e perciò, riservare ad essa una superficie "libera", organizzando il supporto e facendolo emergere dall'indistinto del contorno, è un'operazione non da poco.

Fatta questa breve premessa storica vorremmo ora tornare al concetto di circoscrizione del campo mobilitando una strumentazione teorica appartenente al filone di Greimas e di altri studiosi, suoi seguaci e collaboratori, che possiede delle linee di convergenza forti anche con la semiotica dell'arte.⁷ Prendiamo l'avvio dalle parole di Greimas che ci introducono al concetto di delimitazione dell'oggetto planare (1984):

6 Ad esempio Chartier (1995, pp. 62-63) sostiene che nel mondo romano i cristiani per quanto attene alle Sacre Scritture optarono per la scelta del codice; proprio per i motivi di praticità sopra spiegati e per l'assetto unitario che esso assicurava «agli scritti divenuti canonici della nuova religione». Come data possiamo pensare che l'affermazione del codice in sostituzione del volume si ebbe intorno al V secolo nel mondo greco e nel modo romano il fenomeno sembra databile intorno al III secolo. Anche se «assai più rapido invece – in tutto il mondo mediterraneo di cultura greca e latina – fu il favore accordato al codice dai cristiani, tanto che i libri del loro credo risultano fin dalle origini quasi tutti di questa specie». Su questo argomento si veda, oltre a Cavallo, Charter 1995, anche Innis (1950 [2001], e Zali 1999.

7 Sulla linea di Grimas (1984) si inserisce J.M. Floch che applica la teoria dello spazio planare al testo pubblicitario (1990 [1992]; 1995 [1997]; per quello che riguarda la semiotica dell'arte si veda Uspenskij 1973, 1996, 2001; si vedano inoltre Schapiro (1969[2002]), Stoichita (1997 [2000]). Sullo stesso versante teorico, ma dal punto di vista più strettamente linguistico, si veda anche Jakobson 1970 (1971).

...Quest'oggetto [si parla di testi visivi come le pitture, gli affreschi, ma aggiungiamo noi la pagina, che possiamo includere nella classe degli oggetti planari] resta insufficientemente definito, anche se si tratta soltanto della sua manifestazione materiale, finché non è circoscritto, delimitato, separato da ciò che non è: è il bel noto problema della *cornice-formato*, o in termini semiotici della *chiusura* dell'oggetto. Atto deliberato del produttore che, situandosi lui stesso nello spazio dell'enunciazione "fuori quadro", instaura attraverso una sorta di *débayage*, uno spazio enunciato di cui sarà il solo responsabile, capace di creare un "universo utopico" separato da quest'atto; assicurando all'oggetto così circoscritto lo statuto di una "totalità significante", è anche il luogo a partire dal quale potranno cominciare le operazioni di decifrazione della superficie inquadrata.⁸

Il brano riportato è un denso concentrato concettuale che richiede alcuni chiarimenti. Procediamo con calma. Il punto da cui partire è proprio la cornice, o se vogliamo, la delimitazione dello spazio entro confini specifici. Ciò comporta un discorso di tipo culturale e uno di tipo tecnico-semiotico, legato all'interpretazione testuale. La nascita della superficie che accoglierà l'immagine, così come la nascita della pagina tipografica, e prima ancora, della sua antenata, la tavoletta di argilla, che accoglieranno invece i segni alfabetici o i pittogrammi, rappresentano delle conquiste culturali, e artistiche, che stanno alla base del nostro patrimonio di immagini, come ad esempio quelle prodotte dalla fotografia, dal cinema, e ancora dallo schermo televisivo ed elettronico. Pensiamo che le riflessioni di Greimas ci aiutino in questa costante ricerca del visibile, o piuttosto nella identificazione del visibile: la pagina è da questo punto di vista una entità visiva, qualcosa da guardare prima ancora che da leggere, insomma non solo un rettangolo su cui depositare i segni, ma uno spazio circoscritto da linee, convenzionalmente accettato e riconoscibile.

Lo spazio tipografico, allora, rafforza ed esalta ciò che, ad esempio, Goody aveva attribuito alla lista, "un chiaro inizio e una precisa fine, cioè una delimitazione, un bordo, come un pezzo di tessuto" (Goody 1977 [1981], p. 97). Esso costruisce un percorso incorniciato per l'utente, e struttura "a partire da ciò che non è, l'intera superficie inquadrata, tracciandovi gli assi e/o delimitandovi le aree, assolvendo così a una doppia funzione, quella di segmentazione dell'insieme in parti discrete e anche quella di orientamento di eventuali percorsi sui quali si trovano disposti i diversi elementi di lettura" (Greimas 1984). In termini semiotici ciò significa che mentre la pagina scritta (e circoscritta) da un lato è interpretabile in base alla linearità del messaggio che essa presenta, sintagmaticamente

8 Il brano in italiano è tratto da Fabbri, Marrone (a cura di) 2001, p. 203, e la stessa indicazione vale anche per le altre citazioni riportate nel presente paragrafo.

progressiva da sinistra verso destra, dall'altro, essa, come tutte le "superfici dipinte e disegnate", permette di concepire una "griglia topologica virtualmente sottesa alla superficie offerta alla lettura". Vediamo come Greimas definisce la griglia topologica:

Questo dispositivo topologico, anche se riconoscibile inizialmente nella materialità della cornice e nella scelta del formato, anche se fondato su una convenzione e sottoposto al relativismo culturale, possiede un'esistenza virtuale, garantita da un contratto logicamente presupposto, stipulato fra l'enunciante produttore e l'enunciatario-lettore. Proiettate sulla superficie, che la ricchezza e la polisemia renderebbero altrimenti indecifrabile, le categorie topologiche consentono, dopo l'eliminazione del "rumore", la sua riduzione a un numero ragionevole di elementi pertinenti, necessari alla lettura (Greimas 1984).

La pagina dunque è data nel suo distribuirsi tra alto/basso, destra/sinistra, oppure periferico/centrale, circoscrivente/circoscritto, vuoto/pieno, assi spaziali che Greimas chiama categorie topologiche. Vediamole allora all'opera in esempi di pagine che segnano il passaggio dal manoscritto alla pagina stampata. Si tratta quindi di mostrare come un certo campo grafico si organizza visivamente in funzione dei segni che accoglie. Cominceremo con il mettere in evidenza alcuni tratti salienti che caratterizzano queste organizzazioni.

Le pagine selezionate, rispettivamente Dante (*Divina Commedia*, XV sec.), Giovenale (*Satire*, 1501) e San Tommaso (*Somma Teologica*, 1585) mostrano tre modalità di *mise en page* con caratteristiche totalmente differenti; ciò che è interessante notare è che se le filtriamo con la griglia topologica di Greimas esse si mostrano come costruzioni visive inseparabili dalla costruzione intellettuale. Per ciò che riguarda la pagina del manoscritto⁹, l'intera sua architettura ruota intorno alla categoria "periferico/centrale", che appare dominante. L'opera e il suo autore secondo lo spirito del Rinascimento umanista, occupano il centro della pagina: l'occhio doveva infatti poter afferrare tramite la gerarchia spaziale le relazioni che si stabilivano fra l'apparato esplicativo¹⁰ e l'opera stessa che, in questo caso, campeggia al centro in una sola colonna di forma rettangolare ed è larga circa un terzo della pagina. Al suo interno i versi, in gotico, sono disciplinatamente

collocati senza debordare. L'avvicinarsi delle terzine è segnalato tramite uno spostamento, verso il margine esterno sinistro, della lettera iniziale del primo verso. Inoltre il gioco degli inchiostri rosso e marrone ci indica l'alternanza fra il commento e il testo dantesco: l'inizio di ciascun canto è ad esempio annunciato da una introduzione in rosso e da una lettera incipitaria istoriata da Cristoforo Cortese. L'incontro tra l'autorità di Dante e le argomentazioni di Benvenuto da Imola costruisce uno spazio ornamentale dove ragione e visione intrecciano una semiotica complessa.

La cornice che costruisce i margini accompagna circondandolo il testo poetico su due colonne, ma senza opprimerlo. Ciò è anche dovuto al fatto che i caratteri utilizzati sono due volte più piccoli rispetto al testo originario centrale. La lettera incipitaria in filigrana nello spazio del commento richiama esattamente, seppure di più piccole dimensioni, quella istoriata del testo: esse coincidono (la parola con cui inizia il commentario è la stessa con cui inizia il canto) creando così un armonioso collegamento fra il contenente e il contenuto. Nel caso specifico abbiamo il XII canto dell'*Inferno*, il cui verso iniziale recita: *Era lo loco ov' a scender la riva*. La E di "era" è la stessa che inaugura anche il commento (*Era lo locho*) ed entrambe sono istoriate con le differenze suggerite.

La pagina si presenta dunque organizzata, si direbbe, in una gerarchia di cornici, quella esterna del supporto materiale in cui si insedia quella costruita dal commento che a sua volta circonda il testo impreziosendolo ed acquista una sua autonomia "planare" a discapito, forse, della sequenzialità; intendiamo dire che la singolarità della pagina ha una sua forza e prevale forse, ancora, sul flusso che "lo sfogliare" inevitabilmente tende ad accentuare.

Per concludere diciamo che l'architettura della pagina si dispiega attraverso le categorie di periferico/centrale, ma anche di coscrivente/circoscritto, e di vuoto/pieno guidando l'occhio del lettore a percepire il rapporto tra testo e commento: qui l'incontro tra l'autorità dantesca e le argomentazioni di Benvenuto da Imola costruisce uno spazio ornamentale dove ragione e visione intrecciano una semiotica complessa. In cui scelte tecniche, estetiche e ideologiche si rincorrono.

In effetti la visibilità che il saggio di Greimas aiuta a individuare è fatta di proporzioni, di spazi lasciati vuoti per poi essere successivamente riempiti, di bordi che si arrendono alla mano e alla fantasia dello scrivano, di interstizi su cui le miniature o le incisioni hanno lasciato tanta testimonianza della storia del libro e dell'uomo. Ed è in questo caso quel tipo di visibilità che accomuna in un unico obiettivo segni, caratteri, immagini e pagina per segnalarci il libro come

9 Si tratta della *Divina Commedia* con il commentario di Benvenuto da Imola, Venezia, XV sec. Conservato alla Bibliothèque Nationale de France (Manuscripts Occidentaux, Italien 78, fos 53v-54).

10 La scrittura sui margini possiede una grande tradizione a partire dai manoscritti medievali fino ai primi libri a stampa. Il margine è lo spazio che ospita il commento, la glossa, la nota; è lo spazio che accompagna il percorso e l'interpretazione dei testi. Ed è lo spazio che nella stampa moderna si è trasferito nelle note a piè di pagina. Sull'argomento si vedano Genette (1987[1989]); Grafton (1998[2000]); Zali 1999.

manufatto, come costruzione materiale che contiene esaltandolo il pensiero umano.

Passiamo agli altri due esempi selezionati, rispettivamente le *Satire* di Giovenale stampate a Venezia nel 1501 da Aldo Manuzio e la *Summa Theologiae* di San Tommaso del 1585¹¹. In entrambi i casi la pagina obbedisce ad altre regole rispetto alla precedente: essa si è liberata delle glosse e dei commenti e delle note (che passeranno dai margini esterni dove hanno ancora il permesso di rimanere nel XVII secolo, per essere poi relegate, nel Secolo dei Lumi, alla fine del capitolo e poi alla fine del volume)¹² e la lettura passa al lettore, come unica autorità in campo a guidare le scelte interpretative. Il testo acquista una sua autonomia, e la pagina a sua volta viene modificata nella sua impostazione: pulita, franca, ariosa, il lettore ha l'orizzonte libero. Nella pagina di Giovenale che appartiene ad un libro di piccolo formato, i versi sono contornati da ampi margini, il vuoto guadagna spazio (anche rispetto all'esempio sopra analizzato) e chiarezza di lettura. Il bordo sinistro è organizzato grazie alla serie di lettere iniziali delle parole distaccate verso l'esterno che portano l'occhio in corsa verticale ma che si riassessano poi anche in orizzontale grazie alla armoniosa leggibilità dei caratteri Italici.

I margini costituiscono uno spazio che in ogni caso produce significazioni, sia quando vengono totalmente impegnati dalla scrittura dei molteplici soggetti in azione (scrivano, copista, miniatore incisore, autore), sia quando sono liberi e vuoti, più o meno visibili, di grandezza e spessore differenti. Sono testimoni dei gusti personali, come delle leggi e convenzioni che hanno caratterizzato le diverse epoche; sono segni di costruzioni estetiche e segnali importanti di tecniche di lettura; inoltre sono in grado di consegnarci la figura del lettore così come è mutata nel tempo. Molte certo sono le discipline che ruotano intorno a questo complesso intreccio di argomenti; in questa sezione del lavoro ci premeva, tuttavia, mettere in evidenza come alcune riflessioni di ambito semiotico individuino nelle proporzioni geometriche delle linee e delle forme della pagina, il piano dell'espressione (come dice Greimas insieme a Hjeltmslev), o piuttosto alcune categorie del piano dell'espressione di un oggetto planare e la loro corrispondenza su altrettante categorie del piano del contenuto.

Queste ultime due pagine, selezionate come esempi moderni di organizzazione della superficie, mostrano come la stampa, in effetti, almeno per certi aspetti,

tendesse verso una impaginazione più pulita e austera, e raggiungesse questo obiettivo anche tenendo sotto controllo l'immagine rispetto alla parola. Inoltre la presenza disciplinata e trasparente di diagrammi, di mappe e di schemi (come avremo modo di vedere) che costruisce progressivamente l'efficacia comunicativa del libro, e muta la figura del lettore, sostituisce la imprevedibile ed impertinente mobilità delle miniature che accendeva le pagine dei manoscritti medievali. È importante anche ricordare che sul piano tecnologico-tipografico, parole e immagini obbedivano a modalità di produzione differenti: le prime sono realizzate con i caratteri mobili e le altre con la tecnica dell'incisione e poi della litografia. Scrittura e immagine occupano perciò spazi separati sia visivamente che tecnicamente. A ciò è forse dovuta una messa in pagina più "ordinata", o piuttosto, meno sofisticata rispetto a quella del manoscritto.

Siamo consapevoli in ogni caso che il rapporto che si stabilisce tra manoscritto e libro a stampa è molto complesso e si manifesta in molti casi con delle forme di rimediatazione reciproca, e che è piuttosto rischioso, quindi, incanalare entro tipologie precise la struttura e la conformazione della pagina all'indomani della nascita della stampa; tuttavia diciamo che in linea di massima la situazione sopra descritta cerca di cogliere alcuni dei mutamenti nel passaggio tra la cultura del manoscritto e quella della stampa che hanno delle importanti ripercussioni naturalmente anche nella strutturazione visiva della pagina.

Allora, riassumendo, diciamo che il filo del discorso che fino ad ora abbiamo seguito – e che in parte continueremo a seguire – è basato sul collegamento che si instaura tra la scrittura a stampa e la nascita del concetto di pagina (tipografica) come spazio chiuso, sia nel senso di visibilmente delimitato, sia nel senso di spazio che contiene tutto ciò che è necessario sapere, e che, dunque, è autosufficiente (anche grazie all'utilizzo di indici, diagrammi, classificazioni i quali sono parte integrante dello sviluppo pensiero astratto e del sapere scientifico); sia nel senso di spazio narrativo che si accorpa e acquista compattezza. Questi rappresentano, a nostro avviso, alcuni dei tasselli importanti di un possibile percorso del visibile nella storia della scrittura.

La pagina, la cornice e lo spazio dell'enunciazione

Tornando al concetto di "chiusura della pagina", e alla precedente citazione di Greimas, tratta dal saggio *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* (1984) vorremmo soffermarci su un altro nodo importante che si collega con quanto fino ad ora detto.

Ricapitoliamo brevemente il percorso fatto: si è par-

11 *Satires*, Giovenale, Perse, Venezia, Aldo Manuzio, 1501, BNf, bibliothèque de l'Arsenal, BI5051, p. 70; *Summa theologiae* di San Tommaso, Anvers, C. Plantin, in-folio.

12 Sull'argomento si veda Grafton 1998 [2000].

lato di pagina, sulla scorta degli oggetti visivi planari di Greimas, come spazio circoscritto da linee, geometricamente strutturato e, infine, distribuito su piani diversi (almeno quello dell'espressione e quello del contenuto). Circoscrivere il campo significa, allora, attribuire all'oggetto lo statuto di "totalità significativa", significa rendere intenzionalmente manifesta l'operazione di costituzione del testo: "atto deliberato del produttore che, situandosi lui stesso nello spazio dell'enunciazione «fuori-quadro», instaura, attraverso una sorta di *débrayage*, uno spazio enunciato di cui sarà il solo responsabile...". Siamo così entrati nel complesso ambito dell'enunciazione.

Questo passaggio a noi interessa in modo particolare: la pagina, infatti, vero e proprio percorso incorniciato e convenzionalmente strutturato, diventa uno spazio indicato all'utente, da cui l'autore si colloca "fuori", pur ponendosi come suo responsabile.

Per cominciare diciamo che per "enunciazione" Greimas intende, rifacendosi a Benveniste, la "messa in discorso" delle virtualità della lingua. Quindi si parlerà di una istanza di mediazione tra la *competence* e la *performance* linguistica, tra la *langue* e la *parole*, «già interpretata da Hjelmslev come una sintagmatica e precisata ora nel suo statuto di discorso» (Greimas, Courtès 1986). Esiste tutta una serie di categorie linguistiche, ad esempio, che Benveniste ha definito "forme vuote" come i pronomi personali, i dimostrativi, forme verbali e modalità .., le quali funzionano solo nella concreta situazione di enunciazione: i pronomi infatti mutano significato a secondo di chi li impiega, come il pronome "io", cioè il soggetto parlante e il pronome "tu", l'ascoltatore, che modificano il loro valore semantico ogni volta che vengono usati, diversamente da "egli" che non rappresenta né il parlante né l'ascoltatore.

La posizione di Greimas è che ogni enunciato presuppone un atto di enunciazione, cioè un atto di produzione originario che può essere più o meno manifesto nell'enunciato stesso: il soggetto così può essere presente nell'enunciato in prima persona, tramite un "io", oppure attraverso un "egli", in maniera più nascosta, nella terza persona; in questo secondo caso l'enunciato non testimonia tracce evidenti di chi lo ha prodotto. Per *débryage* si intende, allora, un atto intenzionale con cui il soggetto costruisce la sua "responsabilità autoriale", una realtà (testuale) autonoma con propri soggetti, spazi e tempi. L'altro dispositivo enunciativo della semiotica greimasiana è rappresentato dall'*embrayage*, che a differenza del *débryage*, sta ad indicare la proiezione nel testo da parte dell'enunciatore delle proprie istanze di soggettività, io, qui, ora, tese a produrre, appunto, effetti di senso soggettivanti. Va ancora sottolineato che l'enunciazione non è soltanto un

fenomeno linguistico, ma semiotico; essa si manifesta, cioè, a prescindere dalla sostanza dell'espressione a cui fa ricorso: ad esempio la pittura possiede le sue specifiche modalità di manifestazione del sistema pronominale, io-tu, attraverso il sistema gestuale, degli sguardi, della frontalità o lateralità del ritratto, per l'inserimento del pittore e dello spettatore all'interno del quadro. Allo stesso modo il cinema e la televisione.

Ora è proprio in questo complesso meccanismo di spinte all'esterno e di ritorni all'interno che si gioca la pagina e la sua esistenza semiotica.

La pagina di Dante, ad esempio, che abbiamo esaminato alla luce delle categorie di esterno/interno, o piuttosto di circoscrivente/circoscritto, è anche frutto di due operazioni di *débryage* differenti: quello dell'asse centrale appartenente appunto a Dante e quello delle colonne laterali prodotto da Benvenuto da Imola. Due spazi separati, due voci autoriali e culturali diverse si affacciano dalle due cornici e segnalano ai lettori (di ieri e di oggi) come esse nelle loro interrelazioni danno luogo alla messa in scena della pagina e alla sua usabilità costruendo le direttive per possibili percorsi di lettura.

Visibilità dell'oralità

Esplorando le culture dell'oralità guidati da Havelock, poi da Ong e infine da Goody abbiamo visto che si può con una certa difficoltà parlare di oralità pura per il motivo che esistono in ogni caso delle tecniche che aiutano a ricordare e che si presentano concretamente alla vista come ad esempio manufatti, oggetti o, anche di natura diversa, come disegni e incisioni. In genere questo insieme di sistemi mnemonici, molto differenti fra loro (sia per forma, che per provenienza geografica, africani, asiatici e americani, che per attribuzione cronologica) vengono assorbiti dall'etichetta "precursori" in un percorso evolutivo che vede nella scrittura la sua tappa finale e la sua realizzazione nell'alfabeto. Essi rappresentano, appunto, una fase precorritrice, preparatoria all'evento alfabetico. Non vogliamo negare che l'adozione dell'alfabeto rappresenti un evento nella storia della comunicazione umana, sarebbe uno sforzo davvero impegnativo e destinato, in ogni caso, al fallimento. Vorremmo semplicemente dedicare maggiore attenzione al ruolo e alla funzione, a nostro avviso tutt'altro che secondarie, del "visivo" che convive con l'oralità e con i sistemi grafici che non si identificano con l'alfabeto.

Si possono a questo proposito individuare due direzioni (orientate dagli autori sopracitati): da un lato la visibilità che coadiuva l'oralità (mista) dell'epica greca, e dall'altra, la visibilità appartenente ai "precursori" e ai sistemi grafici non alfabetici.

Tornando dunque a Havelock, ad Ong e all'epica

merica ci sembra opportuno indagare nel contenuto e nella qualità dell'enunciato poetico per capire come "l'immagine" aiuti il ricordo e faccia da sfondo alla recitazione; riteniamo, infatti, di poter individuare nei temi e nelle formule, che costituiscono il tessuto della poesia orale, delle forme importanti di mnemonica visiva.

Fermo restando il fatto che la poesia epica aveva una funzione educativa, rappresentava una enciclopedia tribale - abbiamo infatti illustrato l'insieme di consuetudini, leggi e tecniche e informazioni che si nasconde sotto la narrazione¹³ - se ci occupiamo ora della organizzazione del linguaggio di questo genere di comunicazione possiamo notare che i poemi omerici sono strutturati su certi temi, come ad esempio "la convocazione del concilio, l'armatura dell'eroe, il messaggero, la sfida, il viaggio, la battaglia tra gli eroi, il banchetto, e così via" e dispongono di numerosissime formule: "l'alba dalle rose dita" o "il mare cupo come vino", o altre forme ad esse simili e sostanzialmente con la stessa funzione, come "destriero nero-carbone", "cavallo bianco-neve", "giumenta grigio-acciaio"(Ong 1967 [1970], pp. 33-34). Il numero dei temi copre un raggio molto vasto e ogni cantore ne possiede una sua riserva personale da cui trarre "i pezzi" che impiegherà agilmente al momento della recitazione. Esiste quindi di fondo una stabilità di elementi costanti che si manifestano in modo (relativamente) variabile a seconda del cantore che possiede i suoi propri espedienti e li miscela seguendo una sua linea personale. Ciò che ci pare interessante sottolineare è che il cantore orale ha a disposizione per il suo lavoro di selezione e combinazione materiale dalla forte impronta visiva, infatti come chiaramente suggerisce Havelock l'immagine non solo è piacevole per il pubblico di ascoltatori, ma rappresenta un efficace espediente mnemonico: in questo caso il sistema verbale produce il suo equivalente visivo, mettendo il cantore nelle condizioni di ricordare e permettendo all'uditore di vedere ciò che ascolta.

Vediamo in che modo. Prenderemo dunque in esame i personaggi e la struttura narrativa della letteratura orale, in particolare, come è ormai chiaro, riferendoci all'epica omerica.

Organizzare le esperienze conoscitive in modo che possano essere ricordate a lungo significa mettere in campo personaggi dalla forte personalità, degli eroi, il cui operato rimanga un fatto memorabile. Non c'è possibilità di sopravvivenza in un contesto culturale a base orale per figure incapaci di grandiose gesta.

Per essere dunque ricordati come dei grandi le figure eroiche tendono alla tipizzazione: l'astuto Ulisse, il saggio Nestore e così via. A sostegno di questa tesi Ong (1982 [1986] p. 103) porta come esempio il fatto che anche nei contesti orali che permangono all'interno delle culture scritte, come ad esempio nelle fiabe raccontate ai bambini, possiamo ritrovare figure che a loro modo sono "eroiche" e che pertanto rispondono alla logica mnemonica: Cappuccetto Rosso è, ad esempio, straordinariamente innocente, il Lupo straordinariamente malvagio. Tornando alla tipizzazione omerica è senza dubbio più agevole ricordare personaggi e figure come il Ciclope con un solo occhio o Cerbero rispetto ad un comune cane. Achille, ad esempio, viene costruito intorno ad una sola passione: l'ira. Il suo personaggio viene presentato attraverso le diverse gradazioni dell'ira, dal momento in cui si scatena fino a quello in cui si placa; e ciò a partire dall'inizio del poema, con il poeta che chiede alla Musa di cantare l'ira di Achille e poi alla fine quando la sua generosità permette il funerale di Ettore. Scholes e Kellogg a questo proposito citano l'episodio della morte di Patroclo e dell'infuriarsi del desiderio di vendetta di Achille non solo come uno dei momenti «più alti della letteratura universale», ma come il momento dell'ira che «è degna di lui e lui di essa. È un'ira monumentale... Patroclo è morto: anche lui (Licaone, figlio di Priamo) deve morire... Queste parole sono le parole dell'uomo Dio che lotta con il proprio problema personale - perché mai lui, un superuomo che ha per madre una dea, debba piegarsi al fato e alla morte.» (Scholes, Kellogg 1966 [1970] p. 204). Potremmo arrivare a dire (sempre sulla scorta di Scholes, Kellogg, pp. 263-265) che la trama stessa dell'*Iliade* si organizza, o si concentra su un unico episodio, e non tanto sulla morte di Achille o sulla caduta di Troia, ma su come e perché Achille si è adirato. Ad un unico tratto della psiche dell'eroe corrisponde sul piano narrativo un unico episodio della sua vita. L'immagine della collera di Achille porta automaticamente con sé altre immagini come gli scontri, le uccisioni, e i cadaveri sul campo di battaglia.

L'eroico, il bizzarro, il meraviglioso hanno una loro funzione cognitiva all'interno delle culture dell'oralità, e ciò risulta ancora più evidente se pensiamo a come progressivamente questi tratti con l'avvento della stampa, e con essa del romanzo, lasciano il posto al personaggio comune, appartenente al quotidiano, che si muove nella vita di tutti i giorni, fino alla costruzione dell'antieroe: «... con la possibilità - introdotta dalla scrittura e ancor più dalla stampa - di esercitare una forma di controllo sull'informazione e sulla memoria, viene a cessare l'esigenza di un eroe nell'antico senso, che convogli conoscenza sotto forma di racconto. Ciò

13 «Il poeta era in primo luogo lo scrivano, l'erudito e il giurista della società, e soltanto in senso secondario il suo artista e intrattenitore» (Havelock 1963 [1973] p. 79).

non ha nulla a che vedere con la cosiddetta ‘perdita di ideali’» (Ong 1982 [1986] p. 104).

Visibilità e narrazione nell’epica omerica

Possiamo parlare di “intreccio” a proposito della narrativa orale? Nelle culture orali la conoscenza è conservata, organizzata e comunicata sotto forma di racconto delle azioni umane, come ad esempio si è visto per l’epica omerica. L’organizzazione narrativa a cui si affida tale tipologia di racconto non è strutturata alla stessa maniera di quella a cui i lettori appartenenti alla civiltà della scrittura sono abituati: un andamento in sostanza lineare, caratterizzato da una fase ascendente, che produce tensione (un climax narrativo, si potrebbe dire, parafrasando le parole di Ong), e poi da una fase discendente e risolutiva. L’intreccio dell’epica greca si presenta diversamente: il poeta procede senza indugi verso l’azione e conduce l’ascoltatore proprio nel mezzo degli avvenimenti. Si potrebbe obiettare che ciò che è stato appena descritto non rappresenti di fatto una diversità tra le due modalità narrative, anzi piuttosto un legame, o forse un ponte: non è raro infatti che la narrazione si concentri su un fatto e solo più “tardi” con una calma calcolata e disseminata lungo il dipanarsi delle pagine arriverà a chiarire, a spiegare, a rendere il lettore consapevole dell’antefatto. Detto in altri termini lo scrittore ha il controllo completo degli avvenimenti che distribuisce lungo un asse temporale “modificato”: rimettere in linea i fatti sarà poi compito del lettore.

Ma nel caso dell’oralità essere catapultati in *medias res* non significa che il poeta-cantore possieda la competenza narrativa che gli permette di distinguere la *fabula* dall’intreccio e in base a ciò di organizzare gli avvenimenti. Ong ci mette in guardia rispetto ad una interpretazione delle composizioni orali semplicemente come varianti di quelle scritte:

I poeti orali immergevano il lettore in *medias res*, non perché avessero uno schema grandioso, ma per necessità: non c’era scelta, non c’erano altre alternative. Avendo forse udito dozzine di cantori ripetere centinaia di canti poetici di lunghezza variabile sulla guerra di Troia, Omero possedeva un enorme repertorio di episodi da unificare, ma, non conoscendo la scrittura, non aveva possibilità alcuna di organizzarli in ordine cronologico (Ong 1982 [1986] p. 202).

Una cultura orale quindi non ha la possibilità di organizzare un racconto secondo una trama lineare, progressiva che culmina con un climax, anche perché non può servirsi di elenchi di avvenimenti, essendo l’elenco un strumento che “nasce” con la scrittura.

Come si è già detto il sistema cuneiforme mesopotamico, probabilmente il più antico dei sistemi di scrittura, si manifesta con liste economiche (che potremmo, ponendoci in prospettiva moderna, ascrivere alla categoria dei “libri di conti”), liste di nomi, di avvenimenti. Certamente esistono elenchi che appartengono anche all’oralità. Si è soliti portare come esempio il Catalogo delle navi e dei capitani presenti nell’*Iliade*. Su questo punto ci piacerebbe spendere qualche parola. Infatti pur se l’organizzazione di superficie corrisponde a quella che potremmo senza indugi definire una lista, in realtà ci troviamo di fronte, orientati in questo senso da Havelock, ad una dimostrazione operativa di un racconto di guerra: «Ma alla fine dei conti non si tratterà di una lista pura e semplice; la sintassi del puro catalogo è impossibile per un compositore illetterato. Si tratterà di una serie non già di dati, ma di azioni». (Havelock 1963 [1973; 2003 p.146]). Perfino le “genealogie”, suggerisce Ong (1982 [1986] p. 143) nell’ambito di una tradizione orale sono strutturate come una narrazione, prova ne sia che accanto alla successione dei nomi – o piuttosto al posto di una successione – troviamo un insieme di “generò”. L’esempio interessante che Ong riporta è quello della *Genesi* (4, 18): «Irad generò Maviael; Maviael generò Matusael; Matusael generò Lamec»¹⁴. Come dunque spiegare i “generò”? Da un lato con la familiarità che la cultura orale ha per l’uso delle formule, dall’altro per il fatto che la triade soggetto-verbo-complemento costituisce una struttura ritmata che facilita la memorizzazione e da ultimo per il fatto che narrare è più facile che giustapporre: in questo caso i singoli nomi diventano persone che si muovono e fanno qualcosa. In sintesi: «In una cultura orale primaria, o in una cultura che mantenga forti residui di oralità, persino le genealogie non sono “elenchi” di dati, ma piuttosto ‘la memoria di canzoni cantate» (Ong 1982 [1986] p. 143).

Fatte queste precisazioni, possiamo ora una maggior consapevolezza sulla narrazione come modalità cognitiva tramite cui le informazioni orali vengano “ingabbiate”, mantenute e presentate ad un pubblico di ascoltatori.

Possiamo ora riprendere il discorso dell’intreccio. Si è visto, dunque, come entrare nel mezzo degli avvenimenti sia non tanto una scelta, quanto piuttosto l’unica possibilità a disposizione per chi, come il poeta orale, si avvicina ad una costruzione di ampie dimensioni. Appare significativo a questo proposito il riferi-

¹⁴ I brani tratti dalla Bibbia di cui Ong si serve per parlare di narrazione, in un certo senso contrapponendola alla descrizione appartengono a registrazioni scritte, ma derivanti da tradizioni essenzialmente orali.

mento che Ong produce per spiegare il tipo di intreccio tipico dell'epica omerica: a scatole l'una dentro l'altra, ottenute per ricorrenza tematica, e non piuttosto con l'andamento appartenente alla piramide di Freytag, con una linea ascendente seguita da una discendente conclusiva e risolutiva. Solo una scelta accurata degli episodi produce una organizzazione piramidale con climax, e la selezione sarà tanto più marcata quanto più la presenza e l'interiorizzazione della scrittura, e con essa del tempo, avrà accresciuto la distanza tra il racconto e la vita reale. In effetti il racconto a episodi presenta maggior vicinanza alla vita reale che non la linearità tensiva che culmina nel climax.

I personaggi in ogni caso agiscono ed evocano situazioni visive facilmente memorizzabili. Essi agiscono nel passato, nel futuro, ma anche in un "qui e ora" legati ad un presente che possiede forti caratteri di attualità, non un presente atemporale che può collegare un soggetto ad un predicato universale. Le pratiche della navigazione, ad esempio, citate nei paragrafi precedenti, vengono descritte come azioni specifiche e non come eventi universali. Mentre si narra l'uditore si identifica con gli eventi narrati che possono essere dunque tratti a memoria e appresi. In sostanza ogni dato viene presentato come un'azione o un accadimento specifico, ed appartenenti ad un tempo specifico. Inoltre sono organizzati secondo singole tessere narrative, episodi per se stessi autonomi, e mai paratatticamente controllati o integrati in sistemi di causa ed effetto. Essi, in questo modo, come singoli scatti fotografici, o fotogrammi cinematografici, vengono lanciati uno dopo l'altro (a seconda di come il cantore li riavvicina) davanti all'occhio e alla mente dello spettatore. Ricapitolando: il contenuto dell'epos doveva essere disposto in eventi e azioni; essi sono distribuiti entro una pluralità di episodi singolarmente autonomi e attivi; tutto ciò porta al terzo punto: essi in questo modo assumono (dovevano assumere) una forte identità visiva. Allora se l'attività di ricordare è accompagnata e coadiuvata dal ritmo, da somiglianze di suoni, da somiglianze tematiche (Achille-Zeus), le componenti visive sono di fondamentale importanza. L'esperienza conoscitiva che produce l'epica omerica «è conoscenza di accadimenti che sono vividamente sperimentati... E queste unità di esperienza sono visualmente concrete; sono 'oggetti visibili (*horatà*)'». (Havelock 1963 [1973; 2003 p. 148]).

Ci pare, allora, che la tendenza narrativa tipica dell'epos ad affrettarsi nel mezzo degli avvenimenti a questo punto abbia acquisito una posizione chiara e motivata. Perché entrare *in medias res* significa assicurare «all'uditore la visibilità del racconto», significa automaticamente trasformarlo più che in spettatore degli eventi narrati, piuttosto in personaggio tra i per-

sonaggi, parte della storia. Egli si muove con Achille, con Ettore, con Patroclo, ma si muove anche con il cantore: sono tutti inevitabilmente dentro la storia. Siamo consapevoli del fatto che non possiamo parlare di strategia narrativa (non c'è scelta per il cantore, ma solo questa possibilità), ma forse possiamo azzardare qualcosa sulla strategia enunciativa: il poeta-cantore abile, più abile degli altri, è colui che riesce ad identificarsi con la sua storia; è colui che non ha alcuna intenzione di controllo degli avvenimenti; è colui che si annulla nella esecuzione portando con sé i suoi uditori. L'asse comunicativo che si delinea è "cantore-racconto-uditore", tutti, pariteticamente, sullo stesso piano. Del resto è solo così che possiamo garantire l'apprendimento e il suo mantenimento nel tempo.

Riferimenti bibliografici

- Cavallo G., Chartier R. (a cura di), *Storia della lettura*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Fabbri P, Marrone G. (a cura di), *Semiotica in nuce*. Volume II. *Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001.
- Floch J. M., *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, Puf, 1990 (trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 1992).
- Floch J.M., *Identités visuelles*, Paris, Puf, 1995 (trad. it. *Identità visive*, Milano, Franco Angeli, 1997).
- Genette G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).
- Goody J., *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 (trad. it. *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Franco Angeli, 1981).
- Grafton A., *The Footnote. A curious history*, London, Faber and Faber, 1998 (trad. it. *La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2000).
- Greimas A. J., *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in «Actes sémiotiques - Documents», n.60, 1984:1-20 (trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Fabbri, Marrone 2001, pp. 196-210).
- Greimas A.J., Courtès J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P.Fabbri, Firenze, La casa Usher, 1986; Milano, Bruno Mondadori, 2007).
- Havelock E.A., *Preface to Plato*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1963 (trad. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari, 1973, 2003⁵).
- Innis H.A., *Empire and Communications*, Oxford, Oxford University Press, 1950 (trad. it. *Impero e comunicazioni*, Roma, Meltemi, 2001).
- Jakobson R., "Da i netv mimike", *Jazyki celovek, in mem-*

ory of P.S. Zuznekov, Moskva, ed. by V.A. Zvegincev, 1970 (trad. it. *Segni motori per il "sì" e il "no"*, VS 1, 1971, pp. 1-20).

Lotman J.M., Uspenskij B.A. (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, Torino, Einaudi, 1973.

Ong W. J., *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967 (trad. it. *La presenza della parola*, Bologna, il Mulino, 1970).

Ong W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982 (trad. it. *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 1986).

Pozzi G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

Schapiro M., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 1969(2002).

Scholes R., Kellogg, R., *The nature of narrative*, New York, Oxford University Press, 1966 (trad. it. *La natura della narrativa*, Bologna, il Mulino, 1970).

Stoichita V., *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books, 1997 (trad. it. *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano, il Saggiatore, 2000).

Uspenskij B.A., *Linguistica, semiotica, storia della cultura*, Bologna, il Mulino, 1996.

Uspenskij B.A., *La pala d'altare di Jan Van Eyck a Gand: la composizione dell'opera. La prospettiva divina e la prospettiva umana*, Milano, Lupetti, 2001.

Zaganelli G., *La bibliografia e l'organizzazione del sapere*, in Zaganelli G., Capaccioni A., *Catalogare l'universo. Approcci semiotici alla bibliografia*, Torino, Testo & Immagine, 2004, pp. 3-57.

Zali A., *L'aventure des écritures. La page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Passeggiata teorica tra testi e immagini. Come si progetta, costruisce e presenta un percorso espositivo

Sarah Bonciarelli
Universiteit Gent

Abstract

L'articolo intende proporre – sotto forma di rapidi flash – degli spunti di riflessione metodologico-teorici sul ruolo svolto da mostre, esposizioni e allestimenti visivi nel presentare i risultati dell'attività di ricerca a livello accademico. L'idea nasce da due fenomeni convergenti: il bisogno di portare avanti considerazioni e valutazioni rispetto a esperienze concrete già messe in atto e la necessità di pensare a un fenomeno – quello dell'allestimento di mostre ed esposizioni – sempre più frequente negli ultimi anni nelle università europee. Fare ricerca nelle materie umanistiche significa elaborare concetti teorici e applicare metodologie all'analisi di singoli *case studies* e la mostra può costituire uno strumento efficace per esporre e organizzare, anche narrativamente, il percorso teorico e analitico effettuato a monte e renderlo fruibile al di fuori della comunità universitaria. L'equilibrio, difficile da mantenere ma essenziale da raggiungere, è tra esigenze di tipo scientifico e la necessità di una democratizzazione della ricerca attuata attraverso delle scelte di semplicità e chiarezza. Che cos'è dunque una mostra? Che significa pensare, progettare, allestire un'esibizione nell'ambito accademico? Quali caratteristiche rendono l'allestimento visivo uno strumento efficace per la diffusione e la comunicazione dei risultati della ricerca?

Keywords: esposizioni, oggetti letterari, esempi visivi

1. La ricerca in vetrina

L'articolo intende proporre – sotto forma di rapidi flash – degli spunti di riflessione metodologico-teorici sul ruolo svolto da mostre, esposizioni e allestimenti visivi nel presentare i risultati dell'attività di ricerca a livello accademico. L'idea nasce da due fenomeni convergenti: il bisogno di portare avanti considerazioni e valutazioni rispetto a esperienze concrete già messe in atto¹ e la necessità di pensare a un fenomeno – quello dell'allestimento di mostre ed esposizioni – sempre più frequente negli ultimi anni nelle università europee. Fare ricerca nelle materie umanistiche significa elaborare concetti teorici e applicare metodologie all'analisi di singoli *case studies* e la mostra può costituire uno strumento efficace per esporre e organizzare, anche narrativamente, il percorso teorico e analitico effettuato a monte e renderlo fruibile al di fuori della comunità universitaria. L'equilibrio, difficile da mantenere ma essenziale da raggiungere, è tra esigenze di tipo scientifico e la necessità di una democratizzazione della ricerca attuata attraverso delle scelte di semplicità e chiarezza. Che cos'è dunque una mostra? Che significa pensare, progettare, allestire un'esibizione nell'ambito accademico? Quali caratteristiche rendono l'allestimento visivo uno strumento efficace per la diffusione e la comunicazione dei risultati della ricerca?

2. L'importanza dell'esempio

Progettare e allestire una mostra significa mettere insieme un percorso fatto di esempi.

Gli elementi che vengono selezionati svolgono un ruolo di semplificazione di quel background teorico immaginato e progettato in origine. In questo senso una mostra può apportare qualcosa alla ricerca, perché nel cercare la strada per la diffusione dei risultati vengono migliorate, affinate, aperte delle nuove piste di analisi.

Come spiega Jan Baetens nel suo articolo *L'exemple, un mal nécessaire?*

un exemple doit être «choisi», ce qui signifie qu'il doit être représentatif, tant sur le plan de la qualité que sur celui de la quantité (l'exemple doit «couvrir» les éléments théorisés, sans trop faire bifurquer le regard vers des aspects autres; il faut aussi trouver le bon équilibre entre l'exemple unique, qui résiste à la généralisation, et la liste exhaustive, qui diminue l'avantage pratique de recourir à un exemple (Baetens 2011, p. 144)

Progettare e allestire una mostra significa dunque mettere in campo un'abilità selettiva: gli esempi devono essere rappresentativi dal punto di vista teorico senza incorrere in una eccessiva generalizzazione. Un esempio deve essere utile, deve apportare qualcosa all'argomentazione, sia per consolidare un punto teorico in sospeso, sia per sbloccare e a volte superare un punto teorico già consolidato. Questo rientra in una nuova tendenza accademica che tende ad abbandonare un approccio esclusivamente teorico e autoreferenziale, per andare nella direzione di un pubblico più ampio, portando in campo anche esempi pratici e concreti. Possiamo interpretare il percorso creativo della mostra come un'attenta e accurata selezione di esempi utili al sostegno di una complessa e articolata teoria.

Prendendo in prestito le strumentazioni e le terminologie retoriche potremmo immaginare la mostra come una combinazione di *sineddoci* visive che, attraverso il linguaggio accattivante della visualità, introducono il visitatore alla conoscenza di idee e concetti più ampi. La *sineddoche* è in effetti quella figura retorica che conferisce a una parola, a un'immagine, a un oggetto un significato più o meno esteso di quello che naturalmente le è proprio, per esempio nominando la parte per il tutto.

Nella mostra si sceglie di esporre una piccola parte di un insieme spesso molto più complesso. Ciò non significa che un singolo elemento scelto e posizionato nella mostra possa considerarsi rappresentativo di una intera tradizione nazionale o culturale, ma è certamente una rappresentazione visiva o, come sottolinea prima, un esempio dell'idea globale che c'è

dietro a quella scelta.

Abbiamo detto che nel preparare una mostra si compiono delle scelte. Si selezionano una copertina, un'immagine, una frase, un libro, se non a volte il lavoro di un autore o di una intera corrente di pensiero. Si tratta in effetti di un espediente retorico. Si sceglie una parte per il tutto, ritenendo che quella parte possa essere in grado di esprimere qualcosa riguardo ai contenuti generali. Sarebbe impossibile in uno spazio limitato e delimitato dar conto della complessità dell'apparato teorico della ricerca, e ciò genera la necessità di estrapolare un elemento nella sua rappresentatività.

3. Gli oggetti: un nuovo modo di scrivere la storia letteraria?

Una mostra cerca di pensare e immaginare degli oggetti nel loro insieme, mentre li classifica. E cos'è questo se non esattamente ciò che fa la ricerca nel momento in cui si confronta con nuovi oggetti, nuovi mondi e nel momento in cui accosta tra di loro diversi problemi e soluzioni?

Allestire un'esibizione significa scegliere, prendere, accostare, sistemare, installare degli oggetti e creare con essi un percorso di contenuti. Forse è possibile pensare a una nuova modalità di scrittura della storia letteraria partendo proprio dagli oggetti, dai suoi prodotti, da ciò che è tangibile, prima ancora che dalla successione di avvenimenti e fatti storici. Ciò consentirebbe di dare maggiore concretezza e materialità alla storia letteraria.

Le operazioni di scelta e classificazione e la costruzione di un percorso – operazioni necessarie per l'allestimento di un'esibizione – costruiscono un tassello della ricerca, un

preciso segmento considerabile anche come un frammento di storia letteraria. Nel volume *Modern times. Literary change* si fa riferimento a un nuovo approccio funzionalista alla moderna storiografia letteraria che sarebbe reso possibile dall'introduzione di metodi alternativi per rapportarsi con le scritture europee e le loro molteplici storie, funzioni, mediatizzazioni. Uno degli assi portanti di questo approccio funzionalista è l'idea per cui si possa partire anche dagli oggetti, discorsi e pratiche per costruire la storia letteraria:

Modern literature is a cultural form in permanent evolution. While there are numerous ways to describe the basic building blocks involved in the process of literary change, we propose to view literature as constituted of *objects, discourses, practices* and *media*. (Baetens 2013, p. 13)

Gli oggetti letterari sono principalmente testi, intesi nel senso più ampio del termine.

Questi oggetti cambiano continuamente e anche differenti edizioni dello stesso testo possono

essere considerate come nuovi oggetti, perché anche se il *lay-out* e i *font* rimangono inalterati, è il contesto che cambia e di conseguenza anche il loro significato e la loro funzione (Baetens 2013).

Gli oggetti letterari non possono essere separati da tutti i tipi di discorsi che li riguardano, che li valutano e che li giudicano. Nominare, classificare e raggruppare testi significa anche dar loro una posizione all'interno della storia letteraria. Inoltre la letteratura è costituita di pratiche, di alcuni atti ed esperienze individuali e collettive che accompagnano il dialogo tra oggetti e discorsi. Esibizioni e mostre ci danno efficacemente conto di questa materialità della storia letteraria e della capacità che la letteratura ha di muoversi tra oggetti, pratiche individuali e sociali e tutti i discorsi che ne scaturiscono.

4. Mostra come semiosfera

In termini semiotici possiamo definire una mostra come un'organizzazione in cui dialogano

e si armonizzano segni diversi o, per citare Lotman, come una «semiosfera»,⁵ un insieme dei segni che appartengono a uno spazio chiuso all'interno del quale si possono realizzare processi comunicativi ed elaborare nuove informazioni.

La mostra può essere considerata come un organismo unico, uno spazio semiotico complessivo che nella sua unitarietà rende significativo il singolo atto segnico (testo, frammento di linguaggio, ecc.). Per esemplificare il concetto di «semiosfera» Lotman immagina proprio la sala di un museo o di una mostra nelle quali vengono esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. La semiosfera può essere intesa sia in senso globale (l'intero spazio della significazione, cioè in definitiva una cultura), sia in senso locale e specifico: possiamo parlare di un determinato spazio semiotico, per esempio un museo come una forma che organizza e in cui si stratificano concrezioni di senso diverse, attraverso architettura, opere, oggetti, supporti, segnaletiche, testi esplicativi, comportamenti

di curatori, impiegati, custodi, visitatori (Lotman 1984). Espressioni di soggettività autonome che in questo spazio entrano in contatto e in relazione, si traducono reciprocamente, a volte entrano in conflitto, o si limitano a coesistere. Danno vita a un insieme

dinamico dal punto di vista contenutistico.⁷

Gli oggetti non entrano da soli in una mostra o esposizione, ma sono scelti, organizzati in collezioni e disposti in percorsi significanti a beneficio di un pubblico, da soggetti collettivi opportunamente delegati a questa funzione di ricerca, selezione, allestimento, valorizzazione, costruzione di rapporti di senso, comunicazione. La realizzazione di una esposizione dunque presuppone una complessa istanza produttrice, le cui tracce enunciative sono riconducibili a un progetto complessivo articolato in vari livelli di pertinenza.

5. La natura ipertestuale e sincretica della mostra

Nel meccanismo della mostra immagini e parole, talvolta video, cooperano insieme in un processo di creazione di significato. Il senso finale che il visitatore è in grado di percepire dipende sempre in gran parte da questa combinazione di mezzi espressivi. Ne deriva una definizione di mostra come testo, testo da leggere, testo da vivere, testo da interpretare, grazie alla cooperazione di linguaggi diversi che confluiscono in un prodotto univoco. La mostra dunque come testo sincretico, come prodotto della comunicazione verbo-visuale, costituito grazie all'apporto di più codici espressivi: immagini, testi verbali e suoni messi in gioco in una stessa istanza di enunciazione.⁸

La mostra si presenta come una delle situazioni in cui il linguaggio visivo svolge una funzione cruciale. L'esibizione è il luogo del vedere e del mostrare in una cultura come la nostra in cui il vedere è in stretta relazione semantica con il sapere, vedere è sapere, come sottolinea Philippe Hamon che in un saggio dal titolo *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*⁹ evidenzia come l'esposizione comporti la preminenza dello sguardo, dei suoi specifici piaceri, degli spazi architettonici che possono venire pianificati in un percorso vincolante, presentazione di collezioni di oggetti, pratiche istituzionali e sociali ritualizzate. Dice Hamon che nella mostra c'è una ostentazione di conoscenze e saperi e quindi un esercizio accompagnatorio di un linguaggio esplicativo e designativo-descrittivo:

chi dice esposizione dice preminenza dello sguardo, dei suoi specifici piaceri e dispiaceri, dice spazio architettonico pianificato leggibilmente per un percorso più o meno vincolante, dice presentazione razionale di collezioni di oggetti, dice pratiche istituzionali e sociali ritualizzate, e dice anche ostentazione di un sapere e quindi esercizio accompagnatorio di un linguaggio esplicativo, da una parte (l'esposizione spiega), designativo e descrittivo dall'altra (l'esposizione

mette in mostra oggetti etichettati e designati) (Hamon 1995, p. 15)

Dall'altro la mostra è anche spiegazione, perché il lettore/spettatore si muove tra immagini statiche o immagini in movimento, che deve essere in grado di interpretare. In questo processo di analisi e comprensione la parte linguistica – il pannello esplicativo – e l'immagine cooperano nel processo di costruzione del significato.

L'attenzione del ricercatore che prepara una mostra non dovrebbe tralasciare di conseguenza l'importanza della spiegazione contenuta nel pannello che svolge un ruolo essenziale: crea un percorso, spiega, orienta, riduce l'ambiguità insita nella polisemia dell'immagine e rinforza i significati portati in campo dalla parte visiva.¹¹

L'immagine o l'oggetto esposti hanno tanti significati potenziali. Come sottolinea Barthes ogni immagine è polisemica, poiché implica, al di sotto dei suoi significati una «catena fluttuante» di significati, che il lettore può in parte scegliere e in parte ignorare. Spetta al linguaggio letterale il compito di selezionare, tra i tanti possibili significati insiti in quello iconico, quello corretto o più idoneo. Allo stesso tempo il linguaggio letterale svolge una funzione di rinforzo, perché coopera con quello visuale nella costruzione del significato. È un'azione di integrazione che il pannello e l'immagine o l'oggetto esposti mettono in campo: il visitatore non potrebbe capire il senso dell'immagine all'interno del contesto espositivo senza il supporto del pannello e allo stesso tempo il pannello preso singolarmente non avrebbe alcun senso. È la combinazione tra diversi elementi a costruire il significato.

6. Il bisogno di narrazione

Come ci è stato ben spiegato da alcuni studi cognitivi¹⁴ ciascun individuo ha un innato bisogno di narrazione. Narrare è un modo per costruire se stessi, la propria identità, la propria realtà. Non si tratta di un passatempo piacevole, ma uno dei meccanismi psicologici fondamentali a disposizione dell'individuo e dei gruppi sociali. Narrare, ovvero raccontare storie su se stessi e sugli altri, è uno dei modi più naturali e precoci di organizzare l'esperienza e la conoscenza:

È soprattutto attraverso le nostre narrazioni che costruiamo una versione di noi stessi nel mondo, ed è attraverso la sua narrativa che una cultura fornisce ai suoi membri modelli di identità e di capacità d'azione (Bruner 2002, p. 12). Mostre ed esibizioni mettono in atto un processo narrativo nel momento in cui costruiscono un percorso e rendono visibile e tangibile l'idea che sta

dietro alla narrazione. Sia nella fase di allestimento che in quella di fruizione, la mostra è in grado di assecondare un bisogno di narrazione insito in ognuno di noi: la progettazione di un percorso di visita prevede così una serie complessa di scelte che costituiscono senza dubbio un'operazione narrativa e contribuiscono alla costruzione di una realtà e alla concretizzazione delle idee che stanno dietro il percorso di ricerca. Con la mostra si stabilisce un punto di partenza e un punto di arrivo e si suggerisce un percorso; dopodiché ogni visitatore compie delle scelte (seguire quel percorso, evitare quel percorso, crearne di nuovi). Ogni soggetto/visitatore può decidere di attivare un proprio percorso narrativo differente che si snoda secondo modalità autonome. Ciò che può fare l'organizzatore è suggerire un principale percorso di visita che interpreti le sue intenzionalità narrative, e in cui ognuno è nelle condizioni di assecondare e sviluppare un bisogno di narrazione, trasgredendo il percorso predeterminato e creandone uno nuovo. Ogni visitatore porta con sé un bagaglio di esperienze, capacità, interessi che lo guideranno nel suo percorso.

7. Dalla visita alla navigazione

Quando passiamo dalla mostra reale alla mostra online l'idea della narrazione in qualche modo cambia: il percorso non è più fisico, ma virtuale. L'idea di un percorso è ovviamente ancora presente ed è creato da un sistema di gallerie, di frecce, di diagrammi e link, nonché dalla disposizione degli oggetti in un determinato ordine. Il percorso non si esaurisce in quello della mostra: si moltiplica grazie alla presenza di una moltitudine di altri percorsi possibili. Nell'esibizione online la contiguità fisica è rimpiazzata da potenziali link interni.

Nella mostra online¹⁶ il percorso è costruito dai link che invitano – talvolta forzano – il lettore a una interazione con il testo, a prendere una posizione rispetto a esso, facendo delle scelte e connettendo parti diverse. L'autore di una mostra online crea link e connessioni e cerca in questo modo di guidare il percorso del lettore. Si creano dei punti di partenza e dei punti di arrivo.¹⁷ Il visitatore di una mostra reale – così come il visitatore di una mostra virtuale – è abituato a seguire dei percorsi e sviluppa delle aspettative perché sa che il punto di arrivo è una prosecu-

zione e una spiegazione del punto di partenza e si aspetta di essere guidato in modo efficace in questo percorso.

I link esterni permettono allo spettatore di riferirsi a illustrazioni, a testi letterari, ad analisi e critiche che gli consentono letteralmente di 'andare più lontano', di uscire fuori del testo per esplorare nuovi mondi e possibilità.

Anche l'allestimento delle mostre cambia notevolmente e il passaggio dalla mostra reale a quella virtuale – così come è avvenuto per il caso della mostra del gruppo MDRN – prevede una ristrutturazione, un ripensamento, un risezionamento dei materiali.

Mentre nella mostra fisica sono stati realizzati dei pannelli generici che illustravano i contenuti organizzandoli per blocchi, nella mostra online si è scelto di andare in profondità e di affidare a colleghi, studiosi, ricercatori, un approfondimento su alcuni aspetti e un'attività di ricerca sul singolo oggetto letterario. Si è riusciti in questo modo a creare un percorso in cui alcuni singoli elementi, rappresentativi di tendenze più ampie, fossero messi 'sotto l'occhio del riflettore' facendone esempi emblematici di tendenze molto più ampie.

Dunque si può immaginare un percorso complementare in cui mostra reale e mostra virtuale si integrino per illustrare, attraverso il linguaggio della visualità, i contenuti teorici della ricerca accademica e che li organizzino per metterli poi a disposizione dello studente, del ricercatore, o anche del semplice visitatore interessato. Questo tipo di comunicazione verbo-visuale si adatta in maniera particolarmente efficace alle nuove abitudini di lettura e di fruizione narrativa sempre più multimediale, facendo riferimento a una molteplicità di sensi e contribuendo così a una assimilazione particolarmente efficace dei contenuti della ricerca.

Riferimenti bibliografici

Baetens *et alii*, *Modern Times. Literary Change*, Leuven, Peeters, 2013.

Baetens J., *L'exemple, un mal nécessaire?* in «MethIS», 4, 2011, p. 144.

Barthes R., *Rhétorique de l'image* in «Communications», 4, 1964, pp. 40-51.

Bruner J., *Actual Minds, Possible worlds*, Cambridge, MA Harvard University Press, 1986.

Bruner J., *La Cultura dell'educazione*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 12.

Genette G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

Hamon P., *Esposizione: architettura e letteratura nel XIX secolo*, 1989, trad. it. di M. Di Paolo, Bologna, CLUEB, 1995.

Legris C., Bitoun C., *L'analisi dei siti Internet*, in Semprini A. (a cura di), *Lo sguardo sociosemiotico. Comunicazione, marche, media, pubblicità*, Milano, Franco Angeli, 2001.

Lotman Y.M., "O semiosfere". *Sign Systems Studies (Trudy po znakovym sistemam)*, vol. 17, 1984, pp. 5-23.

Pezzini I., *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

Zaganelli G. (a cura di), *Letteratura in coper-tina. Collane di narrativa in biblioteca tra il 1950 e il 1980*, Bologna, Logo Fausto Lupetti, 2013, p. 9.

e

sa

Libro e cultura della stampa in Italia (secc. XV-XIX): un profilo

Andrea Capaccioni, Natale Vacalebri

Università di Perugia

Abstract

Il saggio intende offrire un rapido profilo della storia del libro e della diffusione della cultura della stampa in Italia tra i secoli Quindicesimo e Diciannovesimo basato su di un'aggiornata selezione dei principali studi sull'argomento. Nella prima parte viene ripercorsa la storia delle prime officine tipografiche impiantate in Italia a cui segue una fase di consolidamento (secc. XV-XVI) e successivamente un lungo periodo di declino segnato dall'emergere in Europa di nuove realtà editoriali. Seguono infine una sezione dedicata all'editoria popolare, ai periodici e al libro illustrato e un approfondimento sulla stampa in caratteri non latini.

Keywords: storia del libro, il libro italiano, cultura della stampa

1. Le prime officine tipografiche

Da Magonza, culla della prototipografia, l'*ars artificialiter scribendi* si diffuse a partire dal 1462 dapprima nel resto della Germania e subito dopo negli altri paesi europei, seguendo un itinerario che ricalcava quello delle grandi reti commerciali del Vecchio continente.

Per quanto riguarda l'Italia, l'opinione tradizionalmente condivisa è quella che vede la creazione di una prima officina tipografica stabile presso il monastero benedettino di Santa Scolastica a Subiaco (Roma). Va segnalato che in tempi recenti è stata sostenuta la tesi che la prima stampa italiana venne eseguita nel 1463 a Bondeno (Ferrara) da un tipografo itinerante. Si tratta delle *Orazioni della passione*, una piccola opera devozionale illustrata di cui oggi rimangono poche carte, conosciuta anche col nome di "frammento Parsons-Scheide". Questa edizione venne segnalata già negli anni Venti del Novecento da Konrad Haebler. Nuovi studi, assieme a testimonianze d'archivio, hanno consentito di datare il frammento al 1463, anticipando così di due anni l'introduzione della stampa tipografica in Italia.

Intorno al 1464 si insediarono a Subiaco due chierici tedeschi, Konrad Sweynheim e Arnold Pannartz, i quali avevano probabilmente lavorato a Magonza come tipografi, allontanandosi dalla città dopo il saccheggio della città nel 1462. La numerosa presenza di monaci tedeschi nel monastero laziale, i rapporti col cardinale Niccolò da Cusa e l'interesse per la stampa dell'abate commendatario di Subiaco, Juan de Torquemada, furono fattori determinanti per l'origine dell'impresa tipografica di Santa Scolastica. L'esperienza dei due chierici nel piccolo centro benedettino durò per un biennio (1465-1467) e si concentrò nella produzione di quattro opere a stampa: un Lattanzio (contiene la più antica sottoscrizione fatta in territorio italiano), un Donato (di cui non esiste alcun esem-

plare sopravvissuto), il *De civitate Dei* di Agostino e il *De oratore* ciceroniano. Sweynheim e Pannartz privilegiarono gli autori classici e patristici piuttosto che le opere liturgiche e decisero di utilizzare un nuovo tipo di carattere ispirato alla scrittura libraria degli umanisti, conosciuta con il nome di "romana".

Nel 1467 i due tipografi lasciarono la sede di Subiaco impiantando una seconda officina tipografica a Roma dove si poteva trovare un pubblico in grado di apprezzare e richiedere i prodotti della nuova tecnica. A Roma i due si avvalsero della collaborazione del vescovo di Aleria Giovanni Andrea Bussi, raffinato umanista che era stato segretario di Niccolò da Cusa che in quel periodo lavorava presso la biblioteca pontificia. Il religioso curò per i due tipografi le edizioni di numerosi autori: Agostino, Girolamo, Cesare, Cicerone, Tito Livio, Virgilio, Lucano, Apuleio, Svetonio, Plinio il Vecchio, Aulo Gellio, Quintiliano, Ovidio, Cipriano, Leone Magno, Tommaso d'Aquino, Niccolò da Lira, Bessarione, nonché la Bibbia del 1471. Sweynheim e Pannartz pubblicarono anche qualche opera patristica e alcune opere della letteratura cristiana medievale. La grande quantità di libri invenduti e la mancanza di acquirenti condussero i due al fallimento.

A Roma, nel frattempo, erano giunti a impiantare le proprie officine altri tipografi provenienti dalla Germania: Ulrich Hahn (1467), Sixtus Riessenger (1467), Eucharius Silber (1478), Stephan Planck (1478). La produzione libraria romana si caratterizza per la vasta presenza di testi classici (Marziale, Luciano di Samosata, Cicerone, Cesare, Svetonio etc.), dei grandi autori della patristica (Giovanni Crisostomo, Girolamo, Agostino, Ambrogio), delle opere dei più importanti scrittori medievali e umanisti (Tommaso d'Aquino, san Bonaventura, Pio II, Flavio Biondi). A Milano gli inizi della stampa furono segnati dalla realizzazione di edizioni di autori classici e patristici, opere di medicina, di filosofia, testi liturgici e devozionali. A Firenze, invece, le cui prime tipografie vennero create nel biennio 1470-71, furono stampate le opere dei grandi umanisti. Le officine della città dei Medici produssero edizioni di Leon Battista Alberti, Petrarca, Boccaccio, Marsilio Ficino, Poliziano, Cristoforo Landino, anche se non era affatto raro imbattersi in edizioni dei Salmi o di opere di devozione. Diverso il caso delle città sedi di importanti università come Bologna, Pavia, Perugia e Padova, nelle cui tipografie, introdotte nella prima metà degli anni Settanta, furono stampate opere legate all'ambiente accademico, pur non mancando edizioni di testi classici e devozionali.

Tra gli anni Settanta e Ottanta l'arte tipografica si diffuse anche nei piccoli e medi centri della penisola. In Umbria, tra il 1470 e il 1472, vennero impiantate officine tipografiche stabili (Foligno, Trevi, Perugia). A

Foligno, in particolare, l'introduzione della stampa fu dovuta a Johann Neumeister, di cui si ricorda la pubblicazione dell'*editio princeps* della *Divina Commedia* (11 aprile 1472). Nel Mezzogiorno sorsero tipografie a Napoli, Messina e Cosenza, mentre solo piccoli esperimenti tipografici vennero realizzati a Reggio Calabria e Palermo. A Napoli la produzione a stampa delle origini, sebbene molto contenuta, risultò assai variegata, registrando la presenza di edizioni di testi giuridici, liturgici, devozionali, opere di autori classici e opuscoli celebrativi. A settentrione sorse una fitta rete di tipografie lungo una linea ideale che copriva tutte le terre a nord del Po, da Trento fino al ducato di Savoia, passando per Cividale del Friuli, la Val Sabbia, Brescia, Toscolano e altre località minori. A sud del Po nuove officine vennero impiantate in città quali Mantova, Ferrara, Parma, Siena, Viterbo, L'Aquila e in altri centri cittadini.

Caso a parte risulta quello di Venezia. Nella città lagunare la stampa giunse relativamente tardi e in pochi anni diventò una delle capitali indiscusse del libro tipografico. La prima testimonianza di una tipografia veneziana risale al 1469, quando Johann von Speyer ottenne dal Senato un privilegio che gli garantiva per cinque anni l'esclusiva nel territorio cittadino. Il provvedimento non ebbe effetto a causa della morte dello stampatore. Negli anni successivi sorsero a Venezia numerose stamperie e una solida rete commerciale che, in breve tempo, fecero della città lagunare il più importante centro di produzione libraria d'Europa.

2. Dal consolidamento al declino

Tra Quattrocento e Cinquecento non sembrano verificarsi grandi mutamenti. Venezia consolida il suo primato, seguita per quantità di opere stampate da Roma, Milano, Firenze e Bologna e da altre città soprattutto del nord e centro Italia. Da notare che nel Cinquecento Roma conferma la seconda posizione (molto distante da Venezia), mentre Milano e Firenze si contesero contendono il terzo posto. A Firenze la produzione editoriale è in crescita e alla fine del secolo si collocherà alle spalle di Roma. Napoli risulta la città meridionale più attiva in tutto il Cinquecento.

Nel primo periodo di introduzione della stampa la rete di distribuzione dei libri coincideva con i confini delle città in cui essi venivano prodotti. A Venezia venne invece creata una rete commerciale più ampia. La città divenne uno tra i più grandi centri di produzione libraria a stampa del Quattrocento in Europa. Fu probabilmente questo uno dei motivi per cui Aldo Manuzio vi si trasferì tra il 1489 e il 1490. Nato a Bassiano, un piccolo borgo del centro Italia (Lazio) attorno al 1450, dopo aver studiato a Roma si trasferì

prima a Ferrara (1475), poi a Carpi e infine nel 1489 a Venezia. La tipografia di Aldo iniziò a stampare tra il 1494 e 1495 grazie anche al contributo di due soci Pierfrancesco Barbarigo e lo stampatore veneto Andrea Torresano. Nella stamperia lavoravano una quindicina di operai ed erano in funzione dai quattro ai sei torchi. In questi anni Manuzio iniziò la collaborazione con l'incisore Francesco Griffo e sperimentò l'uso del carattere corsivo o italico (*italic print*). L'incisore realizzò quattro serie di caratteri greci, sei di latini tondi e più il corsivo e provò a realizzare una serie di caratteri ebraici. Manuzio nei primi cinque anni di attività (1495-1500) stampò soprattutto opere in lingua greca (Aristofane, Aristotele, Teocrito, Esiodo, Dioscoride, Nicandro, ecc.); seguirono quelle in lingua latina (Virgilio, Orazio, Giovenale, Persio, Marziale, ecc.) e italiana (Dante, Petrarca, Santa Caterina da Siena, ecc.). Tra 1504 e 1505 la stamperia entrò in crisi. Agli inizi del 1505 Manuzio sposò Maria, figlia ventenne di Torresano. Dal matrimonio nacquero cinque figli: Manuzio (1506), Alda, Letizia, Antonio (1511), Paolo (1512). Nel 1506 sospese per un anno le attività della tipografia e si recò a Milano per stabilire rapporti con studiosi e librai. L'importanza dell'opera di Manuzio era oramai riconosciuta in tutta Europa, tanto che Erasmo da Rotterdam gli affidò la pubblicazione delle sue opere. Nel gennaio 1515 stampò la sua ultima edizione: il *De rerum natura* di Lucrezio.

Nel XVI secolo erano presenti a Venezia circa 1000 tra tipografi e società tipografiche (Edit16), tra questi i Giolito, i Sessa, i Giunta. I Giolito erano una famiglia di tipografi e di librai che operò tra il 1483 e il 1606 a Trino di Monferrato, a Torino e in particolare a Venezia. Il fondatore fu Bernardino cui seguì Giovanni il Vecchio, che stampò a Trino, a Torino (*Orlando Furioso*, 1536) e a Venezia, e poi Giovanni Gabriele detto Gabriel Giolito de' Ferrari (ca. 1510-1578). Gabriele Giolito lavorò soprattutto a Venezia e poi a Bologna, Ferrara e Napoli, e si dedicò in particolare alla stampa di importanti testi della letteratura italiana: le *Rime* del Petrarca, il *Decameron* del Boccaccio, l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (tutte le opere stampate in più edizioni). Giolito pubblicò anche opere di scrittori contemporanei, traduzioni dallo spagnolo. Poi iniziò una collana di testi storici greci, latini, italiani. La marca tipografica più usata fu la fenice risorgente dal fuoco, con il motto "Semper eadem".

Anche i Sessa furono una famiglia di tipografi. Giovan Battista cominciò nel 1489 con la pubblicazione dei *Proverbi* di Seneca; fino all'anno 1500 pubblicò 39 opere e fu attivo fino al 1509, anno forse della morte. Melchiorre continuò l'attività tipografica dal 1506 al 1549 stampando più di 100 edizioni, per alcuni anni fu socio del bresciano Pietro de Ravani (1516-1525).

I suoi eredi continuarono fino alla fine del XVI secolo. La marca tipografica (un gatto con un topo in bocca e le iniziali B.A.S. o I.B.S.) fu scelta da Giovan Battista e adottata dagli eredi fino al tardo Cinquecento.

I Giunta (o Giunti), famiglia fiorentina di tipografi ed editori, operò oltre che a Venezia e a Firenze in diverse città europee (Londra, Madrid, Burgos, Salamanca, Saragozza, Medina del Campo, Lisbona). Luca Antonio (1457-1538) iniziò a stampare a Venezia specializzandosi nella produzione di libri liturgici. La tipografia continuò le attività come "Eredi di L. A. Giunta".

A Roma nel corso del XVI secolo lavorarono 235 tra tipografi e società tipografiche. Da segnalare in particolare l'attività di Giacomo Mazzocchi, figlio di Antonio, tipografo, editore e libraio bergamasco attivo tra il 1505 e il 1524. Fu libraio dell'Università e stampatore camerale. Per la stampa usò i materiali provenienti dalla tipografia di Johann Besickeno.

Antonio Blado, figlio di Gerardo, fu tra i più longevi stampatori attivi a Roma (vedi Vaticano). Nato a ad Asola (Mantova), iniziò la sua attività a Roma verso il 1516, nel 1534 la sua stamperia si trovava a Campo de' Fiori. Fu nominato tipografo camerale nel 1535, incarico che ricoprì fino alla morte. Nel 1562 lavorò alcuni mesi a Foligno. Fu in società con diversi tipografi.

Francesco Minizio Calvo, originario di Menaggio (Como), fu stampatore apostolico dal 1524 al 1531 (vedi Vaticano). Umanista, editore e libraio, come tipografo fu attivo a Milano e a Roma. Viaggiò spesso in Italia e in Europa. A Roma aveva la tipografia nel rione Parione. La stamperia pubblicò opere di autori romani ma anche di Giovanni Della Casa, Pietro Bembo, ecc.

Valerio Dorico, nato a Ghedi (Brescia), iniziò l'attività a Roma stampando edizioni musicali in società con Giovanni Giacomo Pasotti. Dal 1538 al 1559 lavorò con il fratello Luigi. Pubblicò opere di autori romani ma anche di Giovanni Della Casa, Pietro Bembo, e altri. I Dorico furono i principali editori della Scuola polifonica romana. Paolo Manuzio, figlio di Aldo il vecchio, aprì a Roma una stamperia. Nato a Venezia nel 1512, nel 1533 iniziò a gestire l'azienda di famiglia prima in società con gli zii e i fratelli e poi da solo. Nel 1561 fu chiamato a Roma da Pio IV per dirigere la Stamperia del Popolo Romano.

Tra il 1501 e il 1600 a Firenze troviamo in attività circa 134 tra tipografi e società tipografiche (Edit 16). Il numero degli stampatori presenti in città era in costante aumento nel corso del secolo, come è confermato dalle stime della produzione editoriale: la percentuale dei libri prodotti a Firenze, rispetto alla produzione complessiva italiana, passa del 8% del periodo 1501-1525 al 12,3% nel 1576-1660. I Giunta, presenti anche a Venezia, sono una delle famiglie di

tipografi e librai più importanti di Firenze. Filippo, il capostipite, iniziò a stampare nel 1497 utilizzando i materiali appartenuti ad altri tipografi ma anche caratteri originali. Fu il primo a stampare a Firenze libri in corsivo e di piccolo formato. Filippo stampò libri in greco, latino e italiano, spesso con prefazioni da lui curate; in tutto 118 edizioni (Edit16). Per alcuni anni fu in società col fratello Lucantonio, poi trasferitosi a Venezia. Nel 1517 dopo la sua morte gli subentrò il figlio Bernardo ricordato anche per aver pubblicato la famosa edizione ("ventisettana") del *Decamerone* del Boccaccio del 1527. A Bernardono succedettero i figli Filippo e Jacopo.

A metà del secolo giunse a Firenze dai Paesi Bassi Laurens van den Bleek più noto in Italia come Lorenzo Torrentino. Fu prima libraio a Bologna, in società con Arnaldo Arlenio, poi fu invitato a Firenze dal duca Cosimo de' Medici nel 1546, e nel 1547 aprì una tipografia nei pressi della chiesa di S. Romolo. Fra il 1554 e il 1555 lavorò a Pescia (Pistoia). Dopo la sua morte continuarono l'attività i figli Leonardo, Romolo e Bonaventura.

Molto attivo nella seconda metà del secolo fu Giorgio Marescotti, tipografo, editore e libraio di origine francese (Georges Marescot o Mareschot). Giunto a Firenze tra il 1553 e il 1554 stampò più di mille edizioni (1563-1601) avvalendosi del lavoro di alcune tipografie fiorentine (eredi Torrentino, ecc.). Nel 1570 acquistò parte del materiale tipografico dei Torrentino, si servì inizialmente di caratteri provenienti da Parigi e in seguito li fuse lui stesso. Fu il primo stampatore musicale a Firenze. Nel 1585 ottenne un privilegio decennale per la stampa dei bandi. Nel 1602 gli successe il figlio Cristoforo.

A differenza di quanto accaduto a Firenze, a Milano l'attività editoriale nel corso del XVI secolo registrerà un calo: dal 8,8% di percentuale stimata di produzione rispetto al dato nazionale per il periodo 1501-1525 si passerà al 3,1% nel 1576-1600. Tra i tipografi operanti nei primi decenni vanno ricordati: Antonio Zarotto, Leonhard Pachel, i fratelli Da Legnano, Pietro Martire Mantegazza, Giovanni Castiglione, Agostino da Vimercate, Alessandro Minuziano, Niccolò da Gorgonzola, Gottardo da Ponte. I principali stampatori attivi negli anni successivi furono: gli eredi da Ponte, Giovanni Antonio da Borgo, Giovanni Antonio Castiglione.

Napoli fu la città meridionale più attiva con circa 1300 edizioni prodotte, un'attività in graduale ma costante crescita e 128 tra stampatori e società tipografiche operanti nel corso del XVI secolo (Edit 16). Tra i principali tipografi segnaliamo Sigismund Mayr, Giovanni Antonio de Caneto, Antonio Frezza, Jean Pasquet, Giovanni Sultzbach, Mattia Cancer, Raimondo

Amato, Giuseppe Cacchi, Orazio Salviani, e la stamperia Stigliola.

A partire anni Quaranta del XVI secolo, gli stampatori in Italia si trovarono a dover affrontare nuove norme per il controllo della produzione libraria introdotte dalle autorità religiose (in particolare cattoliche) e laiche (governi, magistrature cittadine, ecc.). La Chiesa Cattolica ebbe un ruolo importante nella diffusione della stampa per mezzo della committenza, ad essa si deve però anche l'introduzione delle prime forme di censura sulla stampa. Le accresciute capacità di penetrazione della nuova tecnologia agevolavano la diffusione di posizioni anticattoliche. La Riforma protestante aveva poi indotto la Chiesa Cattolica a intensificare i controlli in particolare attraverso la diffusione di diverse edizioni dell'*Index librorum prohibitorum*.

Tuttavia nell'Italia della Controriforma l'attività editoriale si registrò un complessivo incremento della produzione rispetto al secolo precedente che in città come Roma, Milano, Bologna e Napoli risulta superiore al 100% (v. tabella). Si verificò invece una flessione della produzione libraria a Venezia, il centro editoriale più importante non solo in Italia ma anche in Europa per tutto il secolo precedente, e a Firenze. Le difficoltà di Venezia devono essere attribuite alla crescente vitalità dei nuovi centri editoriali del Nord Europa. Nonostante il calo della produzione tuttavia la città veneta conservò saldamente il ruolo di principale centro dell'editoria italiana. Come è stato messo in evidenza da recenti studi, non si può dunque parlare di decadenza del libro italiano del Seicento, ma piuttosto della perdita di competitività in Europa. Nel corso del Seicento il sistema editoriale italiano si era trasformato nel tentativo di adeguare la produzione ai nuovi gusti del secolo. Da un lato, aumentarono la pubblicazione di opere di eruzione ecclesiastica e civile, di teologia (in latino), le monumentali edizioni dei Padri della Chiesa e degli storici, le edizioni scientifiche (giuridiche, mediche, ecc.); dall'altro, le edizioni popolari di tipo devozionale o edificante. Nel XVIII secolo Venezia si confermò la prima città italiana per produzione editoriale dimostrando di essere ancora in grado di competere, anche se non di primeggiare, con altre città europee. Ma già agli inizi del secolo successivo Milano si affermerà come il più importante centro editoriale italiano superando la città lagunare. Nella prima metà del secolo (1801-1830) furono stampate a Milano ca. 13847 edizioni, contro le ca. 10206 di Venezia (fonte SBN Libro antico). Il declino di Venezia era iniziato. Nel corso del Settecento e dell'Ottocento l'editoria italiana registrò un incremento generale della produzione libraria, grazie anche alla costante crescita dei livelli di alfabetizza-

zione della popolazione e alla apparizione del pubblico femminile, è tuttavia confermata la progressiva perdita di importanza rispetto ad altri centri europei. Tra i generi più diffusi vanno segnalati il romanzo e la letteratura femminile. Resiste tra molte difficoltà l'editoria colta: pubblicazioni di fonti storiche (es. Ludovico Antonio Muratori, *Rerum italicarum scriptores*), storie degli ordini religiosi (es. *Annales camaldulenses*), cataloghi di biblioteche; periodici di tipo letterario (es. le «Novelle letterarie»). Un particolare posto è riservato alla produzione religiosa e devota, in questo campo si distinse la stamperia dei Remondini di Bassano. Tra la fine del secolo XVIII e gli inizi del XIX bisogna segnalare l'attività del tipografo ed editore Giambattista Bodoni (Saluzzo 1740 - Parma 1813). Dopo aver lavorato nella stamperia del padre, nel 1758 si recò a Roma come compositore nella stamperia della Congregazione di Propaganda Fide, nel 1768 fu chiamato dal duca di Parma a dirigere la Stamperia Reale. A Parma restò fino alla morte. Bodoni divenne celebre per l'incisione di nuovi caratteri e per la qualità delle sue edizioni. Dapprima stampò coi caratteri di Pierre Simon Fournier il giovane, ma nel 1771 cominciò a stampare con i suoi. Tra le sue edizioni sono noti gli *Epithalamia* (1775), *l'Anacreonte* (1784), *l'Oratio dominica* (in 155 lingue, 1806), *l'Iliade* (1808), il *Fénelon* (1812), postumo fu pubblicato il *Manuale tipografico* (1818).

3. L'editoria popolare, i periodici, il libro illustrato

L'introduzione della stampa facilitò la produzione di un genere editoriale popolare: opuscoli, calendari, carte da gioco, stampe e più in generale fogli volanti. In essi troviamo rappresentati temi religiosi, motivi morali (le virtù, i vizi), personaggi famosi della Bibbia, dell'età classica e delle leggende cavalleresche, le figure della Fortuna, della Giustizia e della Morte e altri temi sacri e profani. Temi e motivi che ritroveremo nella stampa popolare del XVI secolo.

A Venezia Ferdinando Bertelli editore e mercante di stampe pubblicò alcune stampe a carattere popolare (es. *Mondo alla rovescia*, 1560); a Bassano (Vicenza) troviamo i Remondini (1650-1860); a Roma c'era l'editore e incisore francese Antonio Lafréry; a Modena i Soliani, tipografi granducali, presenti per più di due secoli nelle fiere e nei mercati dell'Emilia Romagna con opuscoli e silografie di santi; a Milano il commercio di stampe popolari era garantito dai Malatesta, tipografi ufficiali di governi dalla fine del sec. XVI fino al 1796.

Le prime forme di informazione furono le lettere d'avvisi e i fogli volanti diffuse tra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo.

Non si trattava ancora di giornalismo, ma di una attività di informazione di carattere periodico con interessi per la cronaca cittadina e più in generale la situazione politica. Gli avvisi e le gazzette si diffusero nel XVI secolo in particolare a Roma e Venezia. Queste pubblicazioni, che inizialmente non presentavano un titolo proprio, a causa dei loro contenuti spesso polemici nei confronti di autorità politiche ed ecclesiastiche venivano sottoposti a severi controlli. Il primo periodico italiano uscì a Firenze nei primi decenni del XVIII secolo dai tipografi Amadore Massi e Lorenzo Landi, seguirono le gazzette pubblicate a Genova (1639), Roma (1640), Bologna e Milano (1642). In seguito verranno stampati i periodici "I successi del mondo" (Torino, 1645), "Il Sincero" (gazzetta di Genova, 1648), "Gazzetta di Messina" (1675), "Bologna" (gazzetta di Bologna, 1678), "Pallade veneta" (1687), "Gazzetta di Mantova" (1689). Nell'ambito dei periodici letterari da segnalare il ruolo del "Giornale de' letterati" pubblicato a Roma tra il 1668 e il 1683.

La stampa cartografica italiana ebbe le sue origini a Firenze tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo nella bottega del tipografo-miniaturista Francesco Rosselli. A partire dalla prima metà del XVI secolo i centri maggiori di produzione cartografica della penisola divennero Roma e Venezia. A Roma i principali tipografi che si dedicarono alla stampa di carte geografiche furono Antonio Salamanca e Antoine Lafréry, i quali furono attivi in società dal 1553 al 1562, anno della morte di Salamanca. Della produzione del solo Lafréry si segnala in particolare la *Geografia* di Girolamo Gastaldi (1570). A Venezia, dove le lastre di rame usate per la creazione di mappe geografiche erano oltre cinquecento, la produzione cartografica toccò il suo apice negli anni 1565-66. In questo periodo erano attivi nella città lagunare editori e incisori quali Paolo Forlani, Niccolò Nelli, Domenico Zenoi, Michele Tramezzino e Bolognino Zaltieri. La produzione cartografica veneziana si esaurì quasi del tutto dopo la peste del 1575-77, così come il primato della stampa italiana. Nel XVII secolo il prodotto cartografico più importante fu l'atlante marittimo *Dell'Arcano del mare* del cartografo inglese Robert Dudley, pubblicato a Firenze nel 1646.

Le tecniche di illustrazione a stampa si diffusero in Italia subito dopo l'introduzione dell'arte tipografica. Il primo libro italiano illustrato con silografie (cioè tramite incisioni con matrici in legno) fu l'opera di Johannes de Turrecremada *Meditationes seu Contemplationes devotissimae* stampato a Roma nel 1467 da Ulrich Han, seguito dalla Bibbia in volgare impressa a Venezia da Adam de Ammergau nel 1471. Il libro italiano illustrato più importante e conosciuto è però l'*Hypnerotomachia Poliphili* attribuito a Francesco Co-

lonna e uscito nel 1499 per i tipi di Aldo Manuzio, le cui 170 raffinate incisioni ne fanno il capolavoro del libro illustrato mondiale. Per quanto riguarda le illustrazioni calcografiche (incisioni con matrici in rame) le prime testimonianze italiane sono il *Monte Santo di Dio* di Antonio Bettini e la *Divina Commedia* entrambe stampate a Firenze, rispettivamente nel 1477 e nel 1481, da Niccolò Todesco. La *Commedia*, in particolare, presenta 20 incisioni attribuite a Baccio Baldini ispirate a disegni di Botticelli. Il libro illustrato si sviluppò in Italia per tutta l'età Moderna conoscendo le influenze dei più importanti artisti che si cimentarono nel campo dell'incisione a stampa (Dürer, Ugo da Carpi etc.). Nel 1806 venne introdotta in Italia l'arte della litografia grazie a Giovanni Dall'Armi che a Roma impiantò la prima officina litografica italiana, alla quale seguirono numerosi stabilimenti in tutta la penisola.

4. La stampa in caratteri non latini

I tipografi operanti in Italia cominciarono ad utilizzare caratteri non latini fin dal Quattrocento. Due le lingue più diffuse: l'ebraico e il greco. Tra le prime edizioni in ebraico si segnalano *Behinat' Olam* di Jedaiah Hapenini ben Abraham Bedarshi stampata a Mantova molto probabilmente tra il 1474 e il 1475 da Estellina moglie del tipografo Abraham Conat e il commento del rabbino Solomon ben Isaac (conosciuto come Rashi) al Pentateuco (*Perush ha-Torah*) pubblicato a Reggio Calabria dal tipografo Abraham Garton (17 febbraio 1475), nel 1475 due opere a Pieve di Sacco (Padova) del tipografo Meshullam Cuzi e altre a Manova stampate da Abraham Conat. Edizioni in ebraico furono stampate a Napoli, Roma, Soncino (Cremona), Brescia, Bologna, ecc. Prevalgono i commenti rabbinici di alcuni libri della Bibbia ebraica (es. Pentateuco, Daniele, ecc.), il Talmud, grammatiche e lessici, opere di carattere precettistico. Le edizioni sono in prevalenza realizzate da tipografi di religione ebraica. Tra il XV e il XVI secolo emerge la figura del tipografo ed editore Girolamo Soncino (Gershom ben Mosheh Soncino). Egli lavorò dapprima in Lombardia, stampando con caratteri ebraici, poi si spostò nel Centro Italia (Ancona, Fano, Pesaro, Ortona) dove pubblicò testi anche in latino e in italiano. Si trasferì a Rimini e Cesena e infine lasciò l'Italia per recarsi a Salonicco e a Costantinopoli, dove morì nel 1534. Nel Cinquecento la realizzazione di edizioni in ebraico fu modesta ma costante e si concentrò a Venezia e a Roma. Va segnalato che in questo secolo stamparono opere in ebraico anche tipografi non ebrei, come Francesco Zanetti (Venezia) e Antonio Blado (Roma).

Nel Quattrocento le edizioni in carattere greco furono realizzate in prevalenza a Venezia, Milano, Fi-

renze, Vicenza. A Venezia dopo le edizioni stampate in caratteri greci da parte dei tipografi Peregrinus de Pasqualibus, Laonicus Cretensis e del tedesco Adam di Ambergau nell'ultimo decennio del secolo vanno segnalati i tentativi di Aldo Manuzio (opere di Omero, Aristotele, Teocrito, Aristofane, il *Lexicon graeco-latium* di G. Crastone, etc). In breve tempo la città lagunare diventò il centro editoriale in cui si stampava il maggior numero di edizioni in greco in Italia, seguono a distanza Roma, Firenze e poi Bologna, Ferrara, Napoli, ecc. Prevalse l'uso del greco antico (fino al 1453), di lessici e grammatiche, di autori classici (Omero, Plutarco, Galeno, Isocrate, Demostene, Ippocrate, Esiodo), san Basilio magno, alcuni libri della Bibbia, ecc.; ma anche opere di umanisti come Erasmo da Rotterdam, Costantinus Lascaris, Nicolas Cleynaerts, ecc. Le edizioni erano rivolte soprattutto al mondo degli umanisti, alla Chiesa cattolica e a un ristretto numero di intellettuali in grado di leggere opere in lingua greca. Aldo Manuzio continuò a stampare libri in greco anche nei primi decenni del XVI secolo anche se la sua produzione non riscosse il successo sperato.

La prima edizione di un messale in lingua non latina fu il *Missale Romanum Glagoliticum* stampato probabilmente a Venezia nel 1483. Nella città lagunare furono realizzate nel corso del secolo altre stampe in slavo ecclesiastico. Ricordiamo il *Breviarium Romanum Glagoliticum* stampato da Andrea Torresano nel 1493, le *Epistolae et Evangelia* del tipografo Damiano da Gorgonzola nel 1495. Nel Cinquecento le pubblicazioni in lingua serba, serbo-croata e slavo antico si fecero rare e la loro produzione si concentrò tra Roma e Venezia. Prevalsero i testi liturgici per la Chiesa ortodossa e le opere destinate alla diffusione della religione cattolica.

Il primo libro a stampa in caratteri arabi fino a oggi conosciuto è il *Kitab salat al-sawa'i* stampato a Fano (Pesare e Urbino) nel 1514 da Gregorio De Gregori, si tratta di una raccolta di preghiere nota anche come *Horologion* destinata ai cristiani d'Oriente. La seconda stampa fu realizzata nel 1516 a Genova dai tipografi Pietro Paolo Porro e Nicola Giustiniani si tratta della Bibbia poliglotta (*Psalterium, Hebraeum, Graecum, Arabicum, & Chaldaeum, cum tribus latinis interpretationibus et glossis*). Seguì tra il 1537 e il 1538 la stampa a Venezia del cosiddetto Corano arabo realizzata dal tipografo Alessandro Paganini del quale rimane un'unica copia conservata a Venezia nella Biblioteca San Francesco della Vigna. A partire dalla seconda metà del secolo la stampa di opere con caratteri arabi si concentrò a Roma. La produzione ebbe come principali destinatari i cristiani di Oriente, il mondo musulmano per fini missionari e quegli intellettuali interessati ad approfondire la conoscenza della lingua

araba. Alcune opere del medico musulmano Avicenna, come la prima edizione del *Kutub al-qānūn fī al-ṭibb* (il *Canone*), furono stampate a Roma nel 1593 dalla Tipografia Medicea (1584-1614). La direzione di questa tipografia, promossa da papa Gregorio XIII e dal cardinale Ferdinando de' Medici, fu affidata a un gruppo di orientalisti guidati da Giovan Battista Raimondi. Tra i collaboratori troviamo anche l'incisore Robert Granjon che ebbe il compito di realizzare caratteri per la stampa di numerose lingue orientali: arabo, siriano, etiopico, persiano, turco, ebraico, copto. Nel corso del Seicento si registrerà un incremento della pubblicazione di edizioni in caratteri arabi; di particolare rilievo l'attività della Tipografia del Seminario di Padova. Dal XIX secolo l'interesse dei tipografi andrà diminuendo pur mantenendosi costante.

Il primo libro a stampa in lingua armena, l'*Anun grotses e Surb Urbatagirq*, fu pubblicato a Venezia nel 1512 dal tipografo armeno Hakob Meghapart. Il volume contiene preghiere, rimedi per i malati e citazioni tratte dal *Narek*, la raccolta di poesie di san Gregorius a Narek (ca. 945 - ca. 1005). Il testo è stampato in parte in rosso e nero con i numeri delle segnature espressi in lettere armene. Il tipografo Hakob Meghapart pubblicò a Venezia tra il 1512 e l'anno seguente altre quattro edizioni in armeno. Nella seconda parte del secolo la stampa di opere in armeno si spostò a Roma. Da segnalare il ruolo del parigino Robert Granjon tipografo, libraio, incisore e fonditore di caratteri (specializzato in caratteri non latini) trasferitosi prima a Lione e poi nel 1578 a Roma. Nella città italiana Granjon lavorò per Domenico Basa, per la Tipografia Medicea Orientale e come editore in proprio. In armeno pubblicò *Armenici characteres Gregorii XIII pont. opt. max. iussu, nunc primum Romae incisi* (1579). Particolarmente attiva a Roma nella realizzazione di edizioni in armeno fu anche la Tipografia Apostolica Vaticana (nota anche come Stamperia Apostolica Vaticana) (1587-1610) fondata da papa Sisto V (vedi Vaticano). Il Seicento fu caratterizzato da un incremento di edizioni in armeno in prevalenza stampate a Roma, mentre nel XVIII secolo si registrò un calo della produzione e uno ruolo più importante di Venezia.

Riferimenti bibliografici

- Amram D.W., *The makers of Hebrew books in Italy, being chapters in the history of the Hebrew printing press*, Philadelphia, Greenstone, 1909 (= London, Holland Press, 1963).
- Balsamo L., Tinto A., *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Verona, Valdonega, 1977.
- Barberi F., *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1969.
- Barbieri E. (a cura di), *Nel mondo delle postille. Libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, Milano, Cusl, 2002.
- Barbieri E., Frasso G. (a cura di), *Libri a stampa postillati. Atti del Colloquio internazionale*, Milano, 3-5 maggio 2001, Milano, Cusl, 2003.
- Barbieri E., *Guida al libro antico. Conoscere e descrivere il libro tipografico*, Firenze, Le Monnier Università, 2006.
- Barbieri E., *Haebler contro Haebler. Appunti per una storia dell'incunabolistica novecentesca*, Milano, ISU-Università Cattolica, 2008.
- Barbieri E., *L'avventura del libro tipografico in Italia: quattro secoli di storia*, in *La cultura italiana*, diretta da L.L. Cavalli Sforza, VII. Ossola C. (a cura di) *La cultura. Una vocazione umanistica*, Torino, UTET, 2009, pp. 186-241.
- Bertoli G., *Autori ed editori a Firenze nella seconda metà del sedicesimo secolo: il "caso" Marescotti*, «Annali di storia di Firenze», 2, 2007, pp. 77-114.
- Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, London, Trustees of the British Museum, 13 vol., 1908-2007.
- Bongi S., *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, Roma, Ministero della pubblica istruzione, 1890-1897.
- Braida L., *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Brown H.F., *The Venetian Printing Press 1469-1800: an historical study based upon documents for the most part hitherto unpublished*, London, John Nimmo, 1891 (= Amsterdam, G. Th. van Heusden, 1969).
- Buisseret D., *I mondi nuovi. La cartografia nell'Europa moderna*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.
- Bussi G.A., *Prefazioni alle edizioni di Sweynheym e Pannartz prototipografi romani*, a cura di M. Miglio, Milano, Il Polifilo, 1978.
- Carter H., *A View of Early Typography up to about 1600*, Reprint with an Introduction by J. Mosley, London, Hyphen, 2002.
- Castronovo V., *La stampa periodica fra Cinque e Seicento*, in Capra C., Castronovo V., Ricuperati G., *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, Roma, Bari, Laterza, 1976, pp. 3-66.
- Conway M., *The "Diario" of the Printing Press of San Jacopo di Ripoli 1476-1484. Commentary and transcription*, Firenze, Olschki, 1999.
- Davies M., *Juan de Carvajal and Early Printing: The 42-line Bible and the Sweynheim and Pannartz Aquinas*, «The Library», VI s., 18, pp. 193-215.
- Dazzi M., *Aldo Manuzio e il dialogo veneziano di Erasmo*, Venezia, Neri Pozza, 1969.
- Fahy C., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenor, 1988.
- Febvre L., Martin H.J., *La nascita del libro*, a cura di A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- Fulin R., *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, «Archivio Veneto», 23, 1882, pp. 82-212 e 390-405.
- Gilmont J.-F., *Les centres de la production imprimée aux XVe et XVIe siècles*, in Cavaciocchi S. *Produzione e commercio della carta e del libro secc. XIII-XVIII*, Prato, Istituto Datini, 1992, pp. 343-364.
- Gilmont J.-F., *Dal manoscritto all'ipertesto. Introduzione alla storia del libro e della lettura*, a cura di L. Rivali, Firenze, Le Monnier Università, 2006.
- Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, I-VII, Leipzig, Hiersemann, 1926-1938; VIII-, Stuttgart, Hiersemann, 1978-
- Haebler K., *Typefounding and commerce in type during the early years of printing*, «Ars typographica», 3, 1926, I, pp. 3-35.
- Haebler K., *Manuale di incunabolistica* (trad. it. dell'*Handbuch del Inkunabelkunde*, Leipzig, Hiersemann, 1925), in Ledda 2008, pp. 1-179.
- Haebler K., *Il frammento italiano della Passio Christi. La più antica edizione italiana a stampa* (trad. it. di *Die italienischen Fragmente vom Leiden Christi. Die älteste Druckwerk Italiens*, München, Jacques Rosenthal, 1927), in Ledda 2008, pp. 181-236.
- Infelise M., *I libri proibiti da Gutenberg all'Encyclopédie*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Ledda A. (a cura di), *Konrad Haebler e l'incunabolistica come disciplina storica*, Milano, Cusl, 2008.
- Lowry M., *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Il Veltrò, 2002.
- Lowry M., *Nicolas Jenson e le origini dell'editoria veneziana nell'Europa del Rinascimento*, Roma, Il Veltrò, 2002.
- McKitterick D., *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005.
- Miglio M., Rossini O., *Gutenberg e Roma. Le origini della stampa nella città dei papi (1467-1477)*, Napoli, Electa, 1997.
- Misiti M.C. (a cura di), *Tamquam explorator. Percorsi orizzonti e modelli per lo studio dei libri*, Manziana, Vecchiarelli, 2005.

Nieto P., *Géographie des impressions européennes du XVe siècle*, in *Le berceau du livre: autour des incunables. Études et essais offerts au Professeur Pierre Aquilon*, sous la direction de Frédéric Barbier, «Revue française d'histoire du livre», 118-121, 2003, pp. 125-174.

Nuovo A., *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2003.

Nuovo A., Coppens C., *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.

Orlandi G. (a cura di), *Aldo Manuzio editore, Introduzione* di Carlo Dionisotti, Milano, Il Polifilo, 1975

Pavoncello N., *La tipografia ebraica a Roma*, «La Rassegna Mensile di Israel», terza serie, Vol. 36, No. 10 (Ottobre 1970), pp. 369-377.

Peverada E., *Dalla xilografia alla stampa tra Bondeno e Ferrara*, «Analecta Pomposiana», 19, 1994, pp. 163-187.

Pistarino G., *Bartolomeo Lupoto e l'arte libraria a Genova nel Quattrocento*, Genova, Di Stefano, 1961.

Plebani T. (a cura di), *Venezia 1469. La legge e la stampa*, Venezia, Marsilio, 2004.

Quondam A., *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, II, Torino, Einaudi, 1982, pp. 555-686.

Rhodes D.E., *Gli annali tipografici fiorentini del XV secolo*, Firenze, Olschki, 1988.

Richardson B., *Print culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge, University Press, 1996 (trad. it. *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004).

Rozzo U., *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia (1465-1600)*, Udine, Arti grafiche friulane, 1993.

Sandal E. (a cura di), *I primordi della stampa a Brescia 1472-1511*, Padova, Antenore, 1986.

Santoro M., *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al nuovo millennio*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Editrice Bibliografica, 2008.

Scapecchi P., *Manuzio dagli inizi al nuovo secolo*, in *Aldo Manuzio tipografo 1494-1515*, Firenze, Octavo, 1994, pp. 13-78.

Scapecchi P., *Subiaco 1465 oppure [Bondeno 1463]? Analisi del frammento Parsons-Scheide*, «La Bibliofilia», 103, 2201, pp. 1-24.

Steinberg S.H., *Cinque secoli di stampa. Quarta edizione riveduta con un glossario dei termini tecnici*, Torino, Einaudi, 1982.

Veneziani P., *La tipografia a Brescia nel XV secolo*, Firenze, Olschki, 1986.

Vercellin G. (a cura di), *Venezia e l'origine della stampa in caratteri arabi*, Padova, Il Poligrafo, 2001.

Woodward D., *Maps as Prints in the Italian Renaissance. Markers, Distributors & Consumers*, London,

The British Library, 1996.

Zorzi M., *Dal manoscritto al libro*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 817-958.

La tradizione dell'Italia 'piangente' tra Monti e Leopardi: aspetti e momenti di una linea tematica

Chiara Gaiardoni

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il breve percorso qui delineato riguarda alcuni intrecci tra figura e scrittura poetica nel primo Ottocento, rappresentata, quest'ultima, da campioni montiani e leopardiani. La mira è al riconoscimento di un nodo critico, qui ricostruito del tutto cursoriamente, ma tutt'altro che secondario: si tratta di tenere conto della necessità di interpretare la poesia del periodo neoclassico, e comunque di fine Sette e primo Ottocento, in merito ad alcuni suoi temi, alla luce di un rapporto tra pittura, scultura e poesia: un rapporto che trova in questa fase uno dei suoi passaggi cruciali. Ne emerge un quadro di collaborazione tra le arti, che finisce pure per implicare, ad una lettura anche solo un poco approfondita, un'altissima tensione, dal momento che proprio nella fase – nel senso più ampio – neoclassica, la poesia vede messa in discussione la propria stessa preminenza.

Keywords: Poesia, figurativo, Italia 'piangente'

L'intento primo delle pagine che seguono è quello di tracciare, nei suoi snodi essenziali, una rilettura critica di un complesso testuale formato da campioni letterari e figurativi; al suo centro si colloca una precisa figura: l'immagine dell'Italia *piangente*¹. Il nostro discorso prende allora l'avvio dal *Beneficio* di Vincenzo Monti, ovvero dalla *Visione* che esce alle stampe per l'incoronazione di Napoleone a re d'Italia (Milano, 1805). Una fine studiosa dell'opera di Monti, Maria Antonietta Terzoli, ha letto il *Beneficio* alla luce di «una stretta corrispondenza che in una poesia di tipo celebrativo collega immagine e parola» (Terzoli 2006, p. 188); lo studio di Terzoli mostra quanto conti il riferimento diretto dello scritto (dedica e componimento) ad alcuni elementi che ricorrono nell'iconografia napoleonica, ma soprattutto a un quadro coevo di Bossi, realizzato in occasione di un concorso bandito nel 1801: soggetto del quadro *La Riconoscenza della Repubblica italiana a Napoleone* (1802). Il dipinto si rivela come la fonte figurativa di alcuni passaggi del testo montiano; non ha però ispirato al poeta la rappresentazione dell'Italia. Quest'ultima sembra tratta invece da un quadro del meno noto Francesco Alberi, anch'esso eseguito in occasione del medesimo concorso e quindi dedicato al medesimo soggetto

1 Si riportano in questa sede alcuni appunti relativi a una ricerca avviata lungo il percorso dottorale svolto presso l'Università per Stranieri di Perugia e conclusosi nel 2014. È stata preservata, così spero, l'agilità del discorso con la rinuncia, talvolta, a una bibliografia completa o anche parziale, a proposito delle molto studiate e complesse questioni critiche qui attraversate. Penso a temi quello del 'bello ideale' e delle 'rovine' in Leopardi, oppure al rapporto Giordani-Canova e così via. Lo studio, arricchito e rielaborato, confluirà nel volume che uscirà per i tipi di Cesati, e che accoglierà appunto le ricerche sviluppate a partire dalla tesi dottorale: titolo, *Tra scrittura e figura. Da Monti al primo Leopardi*.

(appunto *La Riconoscenza della Repubblica italiana a Napoleone*).

Per l'immagine dell'Italia prostrata, *derelitta*, che Monti tratteggia nella prima parte della *Visione*, si dovrà allora tener presente il dipinto di Alberi: si osservi la figura sulla destra, spogliata del velo nero del lutto da una seconda donna che rappresenta la Francia:



[Francesco Alberi, *La riconoscenza della Repubblica italiana a Napoleone*. Verona, Palazzo Forti]

Ecco quindi il passaggio corrispondente della *Visione* (si capirà tra poco perché la citazione comprende l'intero *incipit* fino al v. 31):

Una donna di forme alte e divine,
per lungo duolo attrita, e di squallore
 sparsa **l'augusto venerando crine**,
 in vision m'apparve; e sì d'amore
 sì di pietà mi prese e di rispetto,
 che **ancor la veggo**, ancor mi balza il core.
 Era un sasso al bel fianco duro letto,
 la sinistra alla gota: e, scisso il manto,
scopria le piaghe dell'onesto petto.
 Insultavan superbe al **suo gran pianto**
 strane donne scettrate, e la strigean
 or questa or quella **di catene**, e vanto
 traean dal lutto ond'ella si pascea,
 e crescean strazio ed onta alla meschina.
Io le guardava, e d'ira il cor fremea.

[...]

- Ricordivi, lor disse (e il capo alzava),
 ricordivi che tutte io v'ebbi **ancelle**,
 tutte; - e, rotto un sospir, **gli occhi** inchinava.

Poi, **le luci nel pianto ancor più belle**
 girando **ai figli**, - Chi di voi m'aita? -
 Sclamava. **E i figli** forsennate e felle
 volgean l'arme in se stessi; e **la ferita**
 del sen materno esacerbandò, il poco
 misero avanzo le togliean di vita.

[...]

Pareami errar furente irto i capelli
per le sacre di Roma erme ruine...
 (*Visione o Beneficio*, vv. 1-31)

«L'immagine dell'Italia decaduta e rialzata da terra da Napoleone – ci informa sempre Terzoli – [...] risponde del resto a diffusi modelli iconografici» (Terzoli 2006, p. 188): è possibile quindi considerare il legame fra Monti e Alberi, costituito dall'Italia affranta, 'piangente' («superbe al suo gran pianto...»), come un

tassello della fortuna di tale motivo, fortuna che di lì a poco avrà due esiti altissimi. L'espressione artistica per eccellenza dell'Italia 'affranta' nel primo Ottocento è quella, di nuovo, *piangente*, scolpita da Canova per il monumento funebre di Vittorio Alfieri, commissionato da Maria Luisa Stolberg d'Albany subito dopo la scomparsa del poeta (1803), e inaugurato nel 1810. Il modello definitivo in gesso, oggi conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, presenta, poi, la significativa variante di un'Italia ancora più afflitta e inequivocabilmente in preda al pianto²:



[Antonio Canova, *Italia piangente sul sarcofago di Vittorio Alfieri*]



[Antonio Canova, Modello per il monumento a Vittorio Alfieri]

Il monumento non solo sarà ammirato dallo stesso Monti e da Pietro Giordani, ma pure verrà riprodotto – mediante incisione – per l'edizione delle *Opere* di Alfieri, presente nella Biblioteca di casa Leopardi; Gilberto Lonardi lo segnala, quindi, come una delle fonti – qualcosa di molto simile al dipinto di Alberi per il *Beneficio* montiano – della prima canzone leo-

pardiana, *All'Italia* (1818)³, dove la patria, appunto, «piange».

Poniamo l'attenzione, per ora, al ritorno del *pianto* nel testo dei *Canti* (*Piange*, v. 17; *piangi*, v. 18; *pianto*, v. 22; ben due volte in punta di verso, e d'altra parte in punta di verso è il *pianto* montiano), che interesserà, nella seconda parte della canzone, anche Simonide («E di lacrime sparso ambe le guance», v. 81):

...
nuda la fronte e nudo **il petto** mostri.
Ohimè quante **ferite**,
che lividor, che sangue! Oh qual **ti veggio**,
formosissima donna! Io chiedo al cielo
e al mondo: dite dite;
chi la ridusse a tale? E questo è peggio,
che di **catene** ha carche ambe le braccia;
sì che **sparte le chiome e senza velo**
siede in terra negletta e sconsolata,
nascondendo la faccia
tra le ginocchia, **e piange**.
Piangi, che ben hai donde, Italia mia,
le genti a vincer nata
e nella fausta sorte e nella ria.

Se fosser gli occhi tuoi due **fonti vive**,
mai non potrebbe **il pianto**
adeguarsi al tuo danno ed allo scorno;
che fosti donna, or sei povera **ancella**.
[...]
Dove sono **i tuoi figli?**...
(vv. 7-24, 41)

Ma la canzone leopardiana non condivide, con la *Visione* di Monti, solo l'afflizione dell'Italia; è impressionante l'alto numero di corrispondenze tra poesia dei *Canti* e quella composta tredici anni prima⁴ (dallo stesso Monti cui il giovane Giacomo dedica la poesia), a tal punto che Leopardi sembra rielaborare – e sublimare – le immagini montiane in un continuo contrappunto⁵; dal noto inizio di *All'Italia* «O patria mia, vedo le mura e gli archi / e le colonne e i simulacri e l'erme / **torri degli degli avi nostri...**»⁶, che pare anticipato dalle «sacre di Roma **erme ruine**» del *Beneficio*; il *petto* della patria c'è anche in Monti («scopria le piaghe dell'**onesto petto**»); e **naturalmente le ferite** (*piaghe, ferita* nel componimento montiano; *ferite* anche in Leopardi). In entrambi i testi l'attenzione

3 Cfr. Lonardi 2010, p. 10.

4 Maria Antonietta Terzoli ha già segnalato, nel 2009, lo stretto legame che intercorre tra il *Beneficio* e *All'Italia* (cfr. Terzoli 2009, ora Terzoli 2010). La studiosa, peraltro, nel suo ricchissimo intervento persegue altri obiettivi critici: non si concentra sull'Italia 'piangente' né è interessata ai riscontri figurativi, ma illustra efficacemente le ragioni che sottostanno alla dedica leopardiana a Monti.

5 Per l'influenza di Monti sul primo Leopardi si veda, tra gli altri, ma in una prospettiva diversa dalla mia, Bruni A., *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in Tissoni 2000, pp. 131-160.

6 Il passaggio è stato considerato un primo esempio di riferimento all'arte figurativa attestato nei *Canti* da A. Moroni, nel contributo *L'arte figurativa nel pensiero di Giacomo Leopardi*, in Foschi F., Garbuglia R. 1987, II, pp. 433-434.

2 Sul modello definitivo del Monumento ad Alfieri cfr. Zanella 1991, p. 66.

si sposta poi repentinamente dalla visione della donna all'io lirico che la *guarda* e partecipa al suo stato: «che ancor **la veggo...Io le guardava**», **Monti**; «**qual ti veggio**», **Leopardi**. **E ancora, sempre rimanendo alla Donna/patria: nei due testi non mancano le catene** (v. 12 della *Visione*; v. 13 di *All'Italia*) e assumono rilievo i capelli della protagonista femminile: «**sparte le chiome e senza velo**» nel '18, «di squalore / **sparsa l'augusto venerando crine**» **nel 1805; mentre l'epiteto *ancelle*, attribuito, nella *Visione* – sempre nei primi versi della poesia –, dall'Italia alle donne scettrate, si sposta in Leopardi all'Italia stessa: «or sei povera **ancella**». **Infine, immancabili, gli occhi della donna**, e, in entrambi i casi, il pianto: «**le luci nel pianto** ancor più belle», **Monti**; «Se fosser gli occhi tuoi **due fonti** vive, / mai non potrebbe il **pianto...**», **Leopardi**. Il decimo e ultimo tassello, non meno significativo, consiste nell'attenzione ai *figli*, ovvero ai cittadini italiani, così chiamati da Monti come da Leopardi: «girando **ai figli**, - Chi di voi m'aita? - / sciamava. **E i figli...**» (**Monti**); «Dove sono i tuoi **figli**? [...] in estranie contrade / pugnano i tuoi **figliuoli**» (**Leopardi**). **Il richiamo fra i due testi è a tal punto stringente che lo slancio eroico leopardiano sembra quasi una risposta al grido d'aiuto («Chi di voi m'aita?») dell'Italia montiana: «L'Armi, qua l'armi: io solo / combatterò, procomberò sol io».****

Con questo, non si vuole tuttavia concedere alla *Visione* lo *status* di ipotesto esclusivo dei primi versi della canzone; se non altro perché entrambe si collocano nella lunga e nutrita tradizione poetica (e iconografica) dedicata all'Italia, la quale da Dante (Canto VI del *Purgatorio*) e da Petrarca (*Italia mia*) giunge al Novecento; ne vedremo fra poco una testimonianza seicentesca. Abbiamo inoltre ricordato – in questo caso non meno per Leopardi che per Monti – l'importanza delle suggestioni figurative, fra le quali emerge, si diceva, il monumento ad Alfieri.

Il sepolcro del drammaturgo scolpito da Canova fu collocato a Santa Croce, ovvero nel pantheon degli illustri italiani; e di un monumento a Santa Croce eretto per l'Alighieri, che verrà poi inaugurato nel '30, parla la seconda canzone leopardiana, composta anch'essa nel 18 e pubblicata con *All'Italia* nell'edizione Bourlié. *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* ricorre ancora all'ipotiposi dell'Italia; e questa certo, nei versi di Leopardi, non può riporre la sua salvezza nei francesi, come avveniva nei testi e nelle opere di Monti; al contrario Leopardi si scaglia contro i *felli* d'oltralpe che le tolsero la libertà e pure ne intaccarono rovinosamente il patrimonio artistico (vv. 103-120): la settima strofa è quasi interamente occupata dalla prosopopea, e il discorso è rivolto a un tu

generico ignaro del drammatico stato presente dell'Italia: «Beato te [...] che non vedesti [...] tratte l'opre divine a miseranda / schiavitù oltre l'alpe, e non de' folti / carri impedita la dolente via».

Ma la seconda poesia dei *Canti* soprattutto rivela l'appartenenza a quella linea dell'Italia 'piangente' cui in questi anni guardano in egual modo la poesia e la pittura; il testo insomma conferma la significatività del percorso tematico che abbiamo aperto con la *Visione* di Monti. Il settimo verso introduce la Donna-Italia, che, ancora una volta, *piange*:

O Italia, a cor ti stia
far ai passati onor; che d'altrettali
oggi vedove son le tue contrade,
né v'è che d'onorar ti si convegna.
Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,
quella schiera infinita d'immortali,
e piangi e di te stessa ti disdegn;
che senza sdegno omai la doglia è stolta...
(vv. 7-14)

Anche qui è chiaro come uno stesso *topos* si carichi di significati diversissimi: in Monti l'Italia afflitta viene risolleata dall'arrivo del generale francese; qualche anno dopo, Leopardi vedrà negli stessi stranieri, o meglio nei francesi, una delle cause della suddetta prostrazione.

Abbiamo intanto individuato una 'lunga durata': quella che da Monti (poesia) e Alberi (pittura) giunge a Canova (scultura) e al Leopardi delle due canzoni patriottiche (poesia). Ma la linea della patria 'afflitta' arriva certo da più lontano: parte almeno da quel Fulvio Testi che i commenti ai *Canti* indicano come non unica ma importante fonte di Leopardi⁷ e da lui inserito nella *Crestomazia*; un poeta seicentesco autore di un sonetto in cui l'eroe salvatore è, questa volta, non Napoleone ma Carlo Emanuele I di Savoia⁸. Ed ecco, già in quel '600 testiano, sia le *ferite* sia le *catene* della Patria sofferente:

Quella che già nel secolo vetusto
fu del mondo Reina **Italia** altera,
e ch'or **misera fatta e prigioniera**
di barbare catene ha 'l collo onusto,

Il nudo seno, e 'l **lacerato busto**,
empj trofei de la fierrezza Ibera
a te mostra, **o gran Carlo**, e per te spera
sottrarsi al giogo indegno, al laccio ingiusto.

A un Carlo già fu somma lode ascritta
perché fuggir fe' rintuzzate e dome
genti ond'**ella giacea serva ed afflitta**;

or **se da te vien liberata**, come
sperar vogliam da quella destra invitta,

7 V. Blasucci 1961.

8 Per Fulvio Testi quale fonte di Leopardi ma soprattutto come momento della tradizione poetica dedicata all'Italia che va da Dante a Pasolini si veda in particolare Sapegno 2003 (soprattutto p. 12). In generale sull'argomento cfr. anche Sapegno 2012.

meriti al par di lui di Magno il nome.

Testi è però anche l'autore dell'antispagnolo *Il piano d'Italia* (1615), probabile fonte sia per Monti che per Leopardi: pure qui si rielabora l'immagine della patria disperata, incatenata, piangente. Anche se il suo componimento forse più noto tra Sette e Ottocento, di cui si riconosce l'influenza (pure per il gusto potremmo dire 'rovinista' che lo contraddistingue) sia sul Leopardi di *All'Italia*, il quale lo inserisce nella sua *Crestomazia*, sia sul Foscolo dei *Sepolcri*, è il canto politico in quartine dedicato *Al signor conte G.B. Ronchi*: la Donna Italia in questo caso non piange, ma la sua descrizione occupa tutta la poesia, che si distingue per la forza espressiva.

Torniamo però al binomio Monti-Leopardi e all'Italia 'affranta', che abbiamo appena collocato in una più ampia linea poetica. La personificazione della Patria e i tratti che la caratterizzano, ovvero tutti gli elementi che abbiamo individuato nella *Visione* e nelle due poesie dei *Canti*, si caricano ora di significati inediti rispetto al passato: in quanto riflettono gli stimoli, la suggestione esercitati sui due autori dagli esempi neoclassici. Gli studi di Terzoli e di Lonardi, l'uno per Monti e l'altro per Leopardi, affermano da questo punto di vista l'importanza delle espressioni artistiche neoclassiche nella genesi della *Visione* e di *All'Italia* (e su questa linea abbiamo citato anche la *Canzone al monumento di Dante*). Le fonti figurative non sono insomma, per i testi considerati, necessariamente seconde a quelle letterarie. A questo proposito Marco Maggi, in uno studio abbastanza recente (*Per la prosopopea dell'Italia di Giacomo Leopardi*, 2013), sostiene che Leopardi si sia ispirato all'*imagery* neoclassica per l'*iconografia* dell'Italia delineata nella canzone⁹, citando fra l'altro le indagini di Francesca Fedi, che per la posizione della Donna, con la faccia tra le ginocchia, rimanda alla rappresentazione offerta della *provincia capta* durante l'impero romano¹⁰. È di particolare interesse tuttavia il riferimento di Maggi ad alcune pagine di De Sanctis, tratte da un saggio sul primo testo dei *Canti*¹¹. *Quest'Italia* è «un luogo comune», egli sostiene, e proprio per questo ha «l'affettazione di una vita apparente»: e allora l'Italia è diventata, in Leopardi, una «statua perfetta» (De Sanctis 1952 (1869), pp. 348-349). Lo stesso De Sanctis che esprime un giudizio non pienamente positivo sulla canzone, e che considerava il gusto di Leopardi «poco educato alla scultura e alla pittura»¹², coglie però appie-

no l'icasticità della raffigurazione leopardiana, la sua innegabile memoria dell'arte scultoria, ovvero della statuaria: e tutto torna, se si pensa al monumento canoviano ad Alfieri, alla sua donna piangente. Il critico articola poi la propria idea interpretativa:

Qui si vede il giovane tutto intento a formare una statua, non fantastica, come pur si dovrebbe: ma reale e compita, con gli ultimi tocchi e le ultime carezze, che raddolciscono l'impressione di quelle ferite e di quelle catene. (*Ibidem*)

e sempre nella descrizione della Donna egli individua una «squisita semplicità, venutagli dalla sua familiarità con la poesia greca»¹³: il pensiero va allora alla «nobile semplicità e serena grandezza» attribuite all'arte greca da Winckelmann (*Storia dell'arte dell'antichità*, 1764), e poi divenute principi guida dell'estetica canoviana. (Canova ammiratissimo, quasi inutile rammentarlo, da Pietro Giordani, che consigliò caldamente a Giacomo, nel 1817, di leggere la *Storia della scultura* di Cicognara¹⁴.) E anche in rapporto alle considerazioni di De Sanctis si legga una riflessione critica di Lonardi sulla concezione leopardiana della scultura:

Quando è grande scultura, è il luogo più per eccellenza anti-analitico: più fisiologicamente atta a un regime economico, quello della sublime semplicità. Della mira all'essenziale. La nuda statua si oppone – già nel *Discorso di un italiano* – al fantoccio¹⁵.

All'Italia e *Sopra il monumento di Dante* sono state composte nel '18, da un Leopardi giovanissimo, ma già ben informato dell'attività canoviana: risale al luglio del '16 la *Lettera ai sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana* – la sua corrispondenza con Giordani inizierà soltanto l'anno dopo, nel 1817 –, in cui leggiamo la seguente postilla rivolta idealmente a dei generici ascoltatori 'stranieri': «Nominate di grazia un uomo de' vostri che possa stare a petto a Canova; citate un numero d'ingegni superiori uguale a quello che può ora citare l'Italia»; e Mario Andrea Rigoni anche in virtù di queste affermazioni parla di «considerazione enorme» di Leopardi nei confronti di Canova¹⁶. Quest'ultimo viene poi menzionato nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), e posto sullo stesso piano di Raffaello. Non si creda comunque che l'ammirazione del giovane nei confronti dello scultore già all'apice della notorietà significhi una adesione piena alla concezione estetica neoclassica:

9 Maggi 2013, p. 40.

10 Fedi 1997, pp. 226-229.

11 De Sanctis 1872, ora in De Sanctis 1952.

12 De Sanctis 1958, p. 166.

13 De Sanctis 1952 [1872], pp. 118-119.

14 Ma Leopardi non acquistò mai i volumi. Su Giordani e la sua 'mediazione' tra Leopardi e Canova v. Grandesso 1999.

15 Lonardi 2010, p. 18.

16 Rigoni 1991, p. 369 (poi 1999: p. 136).

della quale Leopardi mostrò già nel '17 (in una lettera all'appena conosciuto Giordani) di non condividere, detto naturalmente per sommi capi, un principio fondante, e cioè la tensione verso il bello ideale: anche il «brutto imitato dall'arte», sostiene Leopardi, «piglia facoltà di dilettere»¹⁷.

Tornando al *Discorso di un italiano*, è tuttavia un secondo passaggio che va a sostegno del legame fra l'Italia leopardiana della canzone – composta, lo ricordiamo, nello stesso anno – e il monumento canoviano per Alfieri, e corrisponde ai paragrafi conclusivi del lungo testo, nei quali si riverbera un'eco, e forse qualcosa di più, della poesia aperta con la Donna piangente. Leopardi lamenta un amore spento degli italiani, dei *figli*, verso la patria (in *All'Italia*: «Nessun pugna per te? non ti difende / nessun de' tuoi? [...] Dove sono i tuoi figli?», vv. 36-37, 41), e si impegna, come nei *Canti*, a combattere per lei («Prometto a voi prometto al cielo prometto al mondo, che non mancherò finch'io viva alla patria mia, né ricuserò fatica né tedio né stento né travaglio per lei...»). Fra questi due passaggi, ecco un 'elenco di Grandi', seguito da uno stretto accostamento (ricordo che Alfieri è mancato da pochi anni, e che soltanto nel '10 Canova terminava il suo sepolcro, che giunse a Firenze nell' '11) fra il poeta di Asti e il maggiore scultore italiano dell'epoca:

vedo gran parte degl'italiani vergognarsi d'essere compatriotti di **Dante e del Petrarca e dell'Ariosto e dell'Alfieri e di Michelangelo e di Raffaello e del Canova**. Ora chi potrebbe degnamente o piangere o maledire questa portentosa rabbia, per cui, mentre i Lapponi e gl'Islandesi amano la patria loro, l'Italia, l'Italia dico, non è amata, anzi è disprezzata, anzi sovente è assalita e addentata e insanguinata da' suoi figli? [...] ancora arde quella fiamma che accese i nostri antenati, e **parlino le carte dell'Alfieri e i marmi del Canova**; ancora non è cambiata quell'indole propria nostra....

È sempre Rigoni, sebbene il suo discorso si sviluppi diversamente e non prenda le mosse dalla prima canzone dei *Canti*, a ricordare come anche Stendhal, al pari di Leopardi, proponesse nel 1817 il duo Canova-Alfieri: «**Canova** a percé, par hasard, par la force de végétation que l'âme de l'homme a sous ce beau climat; **mais, comme Alfieri, c'est un monstre...**»¹⁸.

Si torni allora, infine, brevemente a Giordani e al suo ruolo di mediatore fra Leopardi e le arti visive, anzitutto come studioso d'arte e Pro-Segretario dell'Accademia di Belle Arti a Bologna dal maggio 1806 all'ago-

sto 1815. Giordani fu vicinissimo in quegli anni e nei successivi al conte ferrarese Leopoldo Cicognara, che aiutò nella redazione della *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Napoleone*¹⁹; in essa Canova appariva come l'apice di un processo di sviluppo ascendente che aveva segnato l'arte scultorea dall'anno mille in avanti. Proprio alla fine del periodo bolognese di Giordani, nel 1813, si colloca la redazione di un discorso sui monumenti funebri, *Delle sculture ne' sepolcri*, che riflette il suo convincimento sulle finalità ultime dell'arte, la quale deve avere anzitutto una funzione civile e pedagogica. Dopo il periodo oscuro del rinascimento e del barocco, la scultura funeraria era giunta a un 'risorgimento' naturalmente con Canova, e con il *Monumento di Vittorio Alfieri*. Il sodale di Leopardi si sofferma infatti, nel suo discorso, sulla recentissima opera dell'artista e sulla personificazione della patria lì celebrata. Lo scritto del '13 in primo luogo testimonia quindi la grande risonanza di cui in quegli anni godette il monumento canoviano, clamore al quale non poté certo rimanere indifferente l'amico di Recanati; è lecito poi ipotizzare che il saggio potesse rappresentare uno stimolo ulteriore al Leopardi delle *Canzoni* e alla raffigurazione, di memoria, anzitutto, neoclassica, presente nel suo primo testo civile²⁰.

Riferimenti bibliografici

Blasucci L., *Sulle prime due canzoni leopardiane*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1961, pp. 39-89, poi in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 31-80.

Bruni A., *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in Tisconi R. (a cura di), *Giordani-Leopardi 1998*, Convegno nazionale di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 2-4 aprile 1998), Piacenza, Tip. Le. Co., 2000, pp. 131-60.

De Sanctis F., *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1872.

De Sanctis F., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1952.

19 Su Giordani, Cicognara e il loro interesse per Canova v. fra gli altri F. Leone, *Canova «Itala Gloria». L'ermeneutica canoviana tra Pietro Giordani e Leopoldo Cicognara: la «Vita» di Melchior Missirini*, in Missirini 2004, pp. 5-76. Cfr. anche Fedi 1990; Fedi 2004, pp. 49-74 (*Cicognara critico di Canova*). Si veda infine l'edizione relativamente recente del carteggio fra Giordani e Canova: Giordani, Canova, Sartori 2004.

20 Sappiamo che Giordani inviava in lettura a Leopardi i suoi scritti critici: Damiani ad esempio informa ad esempio che inviò all'amico di Recanati, nel 1817, il saggio *Sopra un dipinto del cav. Landi e del cav. Camuccini*, e nel 1819 il primo dei suoi interventi su Innocenzo Francucci (Damiani, *La questione del bello ideale fra Giordani e Leopardi*, in Mazzocca, Pastore Stocchi 2007, pp. 196-197).

17 Chiarissimo a questo proposito un appunto dello *Zibaldone*: «Il bello ideale non è altro che l'idea della convenienza che un artista si forma secondo le opinioni e gli usi del suo tempo, e della sua nazione» (*Zib.*, p. 9).

18 Da *Rome, Naples et Florence en 1817*. Cfr. Rigoni Rigoni 1991, p. 371, (poi 1999, p. 142).

De Sanctis F., *Leopardi*, a cura di A. Asor Rosa, Milano, Feltrinelli, 1958.

Fedi F., *L'ideologia del bello. Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Milano, F. Angeli, 1990.

Fedi F., *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997.

Fedi F., *Artefici di numi. Favole antiche e utopie moderne fra Illuminismo ed Età napoleonica*, Roma, Bulzoni, 2004.

Foschi F., Garbuglia R. (a cura di), *Omaggio a Leopardi*, Abano Terme, Francisci, 1987, 2 voll.

Giordani P., Canova A., Sartori G.B., *Carteggio*, con la riproduzione di 85 incisioni canoviane, edizione critica a cura di M. Ceppi e C. Giambonini, introduzione di I. Botta, con la collaborazione di O. Besomi *et al.*, Piacenza, Tip. Le.Co., 2004.

Grandesso S., *Pietro Giordani a Bologna protagonista del dibattito artistico italiano. Il suo ruolo nell'incontro di Giacomo Leopardi con le arti figurative*, in Bazzocchi M.A. (a cura di), *Leopardi e Bologna*, Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998), Firenze, Olschki, 1999, pp. 19-55.

Lonardi G., *Il cigno, Tommaso da Kempis, l'addio di Clelia: per la memoria figurativa di Leopardi poeta*, in «RISL. Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 6, 2010, pp. 7-24.

Maggi M., *Per la prosopopea dell'Italia di Giacomo Leopardi*, in «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», n. 1, gennaio-giugno 2013, pp. 39-50.

Mazzocca F., Pastore Stocchi M. (a cura di), *La gloria di Canova*, Atti della Quinta settimana di Studi canoviani, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007.

Missirini M., *Della vita di Antonio Canova libri quattro*, Prato, Frat. Giacchetti, 1824, edizione anastatica a cura e con introduzione critica di F. Leone, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il neoclassicismo («I testi», 7), 2004.

Rigoni M.A., *Il fantoccio e la statua (Leopardi, Canova e il neoclassicismo)*, in *Leopardi e Roma*, Atti del Convegno (Roma, 7-9 novembre 1988), a cura di L. Trenti e F. Roscetti, Roma, Colombo, 1991, pp. 367-373, ora in Rigoni M.A. (a cura di), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia, Marsilio, 1999.

Sapegno M.S. (a cura di), *Italia. Una tradizione poetica*, Roma, Aracne, 2003.

Sapegno M.S., *L'Italia dei poeti. Immagini e figure di una costruzione retorica*, Roma, Aracne, 2012.

Terzoli M.A., *Monti e l'iconografia celebrativa napoleonica: considerazioni sulla «Visione» per Napoleone re d'Italia*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Mila-

no, Cisalpino («Quaderni di Acme», 85), 2006, III, pp. 187-209.

Terzoli M.A., *Dediche leopardiane III: opere in versi della giovinezza e della maturità (1818-1831)*, in «Margini. Giornale della dedica e altro», 3, 2009, http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_3/saggi/articolo1/leopardi.html (ora in Terzoli M.A., *Nell'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2010, pp. 57-90).

Zanella A., *Canova e Roma*, Roma, Fratelli Palombi, 1991.

Il titolo tra critica letteraria e linguistica

Toni Marino

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il titolo rappresenta uno degli elementi fondamentali del peritesto editoriale, collocandosi in pieno, più di ogni altro, sulla linea di confine – soglia – che separa l'opera da tutto ciò che non lo è. Tuttavia la pratica produttiva dell'editoria contemporanea, che in moltissimi casi affida direttamente agli editor il compito di estrarre un titolo dall'opera, o a una contrattazione con l'autore nei casi di maggiore potere autoriale, ha determinato uno slittamento di questo elemento sempre più verso lo spazio esterno dell'opera, dove interagisce col lettore non solo per conto dell'opera ma anche con un margine sempre più alto di autonomia semantica. Titolare, oggi, significa inserire nel flusso dei significati circolanti costanti semantiche che aiutano la comunità dei lettori a costruirsi un'idea del sistema delle opere, nel quale è possibile riconoscere generi, mode, tendenze, grazie a un processo che segue le fasi: dell'accumulazione di tratti semantici, della formazione di temi, dell'assestamento lessicale e stilistico, della riconoscibilità. È a partire dall'attività di consultazione dei titoli, così come degli altri elementi paratestuali e più in generale delle forme brevi della comunicazione, che si crea una semiosfera, uno sfondo culturale rispetto al quale si stagliano contenuti specifici più articolati. Il saggio passa in rassegna gran parte della bibliografia in lingua italiana sul titolo, unitamente ad alcuni testi europei maggiormente rappresentativi, ricostruendo il processo di studio che va dalla sua funzione ancillare rispetto all'opera fino all'autonomia comunicativa dell'industria dei contenuti attuale.

Keywords: critica letteraria, paratestualità, peritesto editoriale

Generalmente la vicinanza tra i campi disciplinari della letteratura e della linguistica è da specificarsi come vicinanza tra studi letterari e linguistica testuale, cioè come relazione tra la letteratura e quella parte delle discipline linguistiche che si propongono l'indagine dei fenomeni della lingua all'interno di forme testuali più o meno estese, e nel loro insieme significanti. Si tratta di intendere dunque la linguistica come strumento di analisi specifico del codice, non tanto a livello descrittivo ma nelle sue manifestazioni testuali, negli enunciati che attraverso di esso prendono corpo. Ovviamente il relais di questa vicinanza è la registrazione scritta di atti di parola, la scrittura, e attraverso di essa l'individuazione delle forme letterarie come serbatoio esemplificativo di prassi discorsiva.

Nelle analisi sulla paratestualità tale accostamento è in parte accentuato dalla possibilità di rivolgere la propria attenzione su elementi verbali, in parte allentato dalle componenti extra-linguistiche. Tuttavia, per un numero abbastanza alto di elementi peritestiuali, analisi di natura linguistica, ad esempio sulla frequenza lessicale, sulle relazioni topiche e co-testuali, o sulle influenze fonematiche – che potrebbero incidere ad esempio sulla memorizzazione – e altre ancora, si presentano come un supporto utile alle preoccupazioni letterarie, alla sua direzione di lettura e ai suoi schemi interpretativi.

Uno degli argomenti che su gli altri ha sancito questo

legame è senz'altro lo studio specifico del titolo, che col tempo ha assunto anche una forma autonoma di esistenza, divenendo se non una branca disciplinare, almeno una specializzazione di alcuni studiosi che gravitano nell'area tanto della linguistica che della letteratura. In un saggio di Augieri sul paratesto letterario, il proposito di studiare le relazioni tra autore, editore, pubblico e società nel suo insieme, a partire dai peritesti editoriali di Corrado Alvaro, slitta immediatamente verso un'attenzione scrupolosa all'analisi dei titoli. In tale contesto, il titolo appare come un mediatore della relazione che lega l'autore e il pubblico, e più strettamente, della relazione che lega l'autore al pubblico attraverso la percezione della sua opera. Si tratta di un contributo che, ancora una volta, insiste sul legame diretto tra peritesto e opera, corredato da un punto di vista autoriale sull'intera prassi paratestuale, e che non a caso, insiste sulla partecipazione dell'autore alla formulazione del titolo – pratica che nell'editoria attuale viene sempre più spesso sostituita da operazioni di editing generale. Scrive Augieri:

È interessante notare come a ideare un rapporto diretto e di non pertinenza del titolo con l'opera sia, nella maggior parte dei casi, l'autore del testo (influenzato il più delle volte dall'editore) nelle vesti di interprete della sua opera creativa [...] Nella *responsabilità* di nome, il titolo si lega al testo con un rapporto di determinazione, per il quale l'indeterminato della sua significanza multivoca si configura con le parole-nomi del titolo, restringendosi in una connotazione denominativa che accompagnerà il testo per tutta la *vita di lettura* che esso vivrà¹.

Il titolo viene dunque inteso come composizione nominale che funge da sintesi dell'opera, e ad essa rimandato per le pratiche di interpretabilità e critica. Non a caso, proseguendo nella lettura del saggio, le operazioni tentate sui titoli di Alvaro riguardano una prospettiva che acclude a quella 'fenomenologica e culturologica del titolo' anche 'la storia della politica culturale di un dato regime governativo in un particolare periodo storico', che per Augieri sarà la storia della censura fascista.

L'ottica degli studi letterari sui titoli, così come in generale sulla struttura paratestuale, si conferma oltre che storiografica, sicuramente aperta a relazioni d'uso tra struttura-oggetto e contesto sociale, anche se questa relazione è vincolata ad uno specifico scopo. Tale scopo appare essere quello della lettura dell'opera, calato in un orizzonte di vincoli interpretativi secondo logiche canonizzanti, e mediato dalla critica. Si comincia a modellare, in linea di principio, lo sguardo che l'osservatore disciplinare, il critico, adotta nei confronti del proprio oggetto di analisi, e che nel caso degli studi letterari e linguistici appare fortemente legato, quanto non fondato, sulla direzione di lettura

1 Augieri 2005, p. 330.

interna del paratesto, cioè su una sua valorizzazione in funzione dell'opera che comunica.

Gli esempi di studi letterari sul paratesto, soprattutto se si considera l'enorme mole degli elementi epitetuali e il loro peso in rapporto alla più diverse scuole di pensiero critico, sono certamente molti anche se non facilmente isolabili, e spesso integrati in lavori di critica più generale, o direttamente su autori o generi di scrittura. Probabilmente nella stagione di maggiore affermazione dei paradigmi sociologici², l'attenzione al paratesto ha introdotto il monito a non trascurare tali elementi, e a riconsiderare il ruolo specifico che alcuni hanno nel definire i contorni di una poetica. In Italia, le ripetute esperienze di collaborazione tra editore e autori, nella fase della grande editoria culturale che si è pressappoco conclusa negli anni '80, hanno certamente contribuito a espandere tale pratica analitica³.

A segnare una svolta nell'approccio al titolo, sono i lavori pionieristici⁴ di Margherita Fazio Alberti, che partono da un approfondimento della distinzione tra valore estetico dell'opera e finalità commerciali del libro, all'interno del panorama dei generi letterari⁵. Un primissimo assunto che l'autrice discute è appunto la ridefinizione della prospettiva autoriale nella "paraletteratura":

ci sembra di poter dire che, per i prodotti di massa della paraletteratura, la funzione-autore è assunta dal gruppo editoriale come emittenza reale e, insieme, dal "genere" (fantascienza, poliziesco, rosa, ecc.) come principio di una certa unità di scrittura. È vero che il genere è anche della letteratura colta; ma in quest'ultimo caso agisce come "modello interpretativo della realtà, sul piano sia tematico sia formale" con funzione selettiva e provocatoria, mentre nella paraletteratura esso si offre ad una lettura già collaudata e quindi prevedibile; non è più interpretazione del reale, ma conferma di quanto già si conosce. E questa prevedibilità è incrementata dalla settorializzazione secondo alcuni codici (quali, per esempio, quelli del sesso e della violenza fisica), che vanno incontro a

2 Si veda Ragone 1983; 1996; Escarpit 1977; Rak 1980; 1980a.

3 Citiamo tra gli altri, Cadioli 1995; Coli 1983; Turi 1990; Nigro 2003; Clerici-Falcetto 1993; Ferretti 1992.

4 Uno di essi compare, citato in nota, nelle conclusioni dello stesso lavoro di Genette, *Soglie*. Si tratta di Di Fazio Alberti 1984.

5 «L'editoria di massa produce il libro di massa, cioè il libro che vende oltre 8-10.000 copie attraverso una vera e propria catena di montaggio al cui funzionamento sovrintendono figure di managers-dirigenti e partecipano, in fasi subalterne e separate, addetti culturali di vario tipo – redattore, impaginatore, grafico, illustratore, autore, traduttore, correttore di bozze, ecc. – i quali tutti hanno in comune la caratteristica di contribuire alla produzione di un prodotto che nessuno di loro controlla nella sua interezza» (Di Fazio Alberti, 1984, pp. 4-5). Su questo tema si veda AA. VV. 1986; Rak 1977 e il più recente Rak 2007.

modelle percettivi del pubblico⁶.

In maniera molto più chiara, l'autrice specificherà in seguito come il genere stesso, nel mercato odierno, assume direttamente su di sé la funzione-autore, e dunque diviene caratterizzazione formale, sul piano espressivo, di qualsiasi ottica autoriale sulla testualità del libro, e con essa, di qualsiasi incarnazione del polo di produzione. Si tratta di una prima articolazione della prospettiva autoriale sul testo e sul paratesto che, pur senza mettere in discussione palese il legame che questi intrattengono nella maggior parte delle ipotesi analitiche⁷, la specifica in una prospettiva contemporanea, valutando i cambiamenti strutturali intervenuti nell'oggetto paratesto, soprattutto in un'ottica pragmatica, di relazione tra struttura e orizzonte di lettura. Si intuisce, da subito, la necessità di una riorganizzazione metodologica che possa approntare strumenti in grado di sostenere analisi su corpus estesi, quindi capaci di far fronte alle prospettive di massificazione dei messaggi e alle caratterizzazioni generiche dei significati, al senso esteso e globale che il "genere" come forma, tanto della struttura che nei discorsi culturali, comunica⁸. La riorganizzazione metodologica della critica letteraria, a partire dal paratesto, sembra richiedere un riposizionamento ideologico, il cui carattere formale passa anche attraverso l'acquisizione di nuove tecniche di analisi – come quelle statistiche nell'analisi del contenuto – fatte frontiera della mediazione per nuove conoscenze e nuove applicazioni degli strumenti tradizionalmente a disposizione.

Il solo limite di questa impostazione risiede nella caratterizzazione dei generi paraletterari come conoscenza acquisita e canonizzata, dunque non aperta a ipotesi analitiche che permettono l'applicazione su corpus indistinti e disomogenei. L'analisi sembra meno disposta a restituire risultati sulle fasi probabili di accumulazione degli elementi strutturali, sulla loro relazione, e dunque sull'accumulazione del genere stesso come informazione strutturata nel paratesto.

6 Di Fazio Alberti 1984, pp. 5-6.

7 L'autrice condurrà uno studio analitico prima in relazione a tre bibliografie autoriali, poi in relazione a corpus analitici di collane, costruiti attraverso generi canonizzati (giallo e poliziesco).

8 «Sono metodologie di analisi, queste (soprattutto quelle semiotiche), che salvano la specificità del singolo testo ed il suo spessore di significazione, ma che forse non possono essere agevolmente usate quando si tratta di esaminare, contemporaneamente, una grande quantità di messaggi. È chiaro, però, che l'uso del *content analysis* quantitativa o di metodologie strutturali e semiotiche dipende sia dal corpus in esame, sia, soprattutto, dai fini che la ricerca si propone» (Di Fazio Alberti, 1984, p. 10).

In parte, si conferma una tautologia di autodefinizione del paratesto come categoria di accesso al significato e etichetta materiale dello stesso. Più a fondo, poi, si ricorre al genere come serbatoio di significati che emergono dall'operazione di canonizzazione delle opere e del genere, quindi da analisi interpretative sulla forma del contenuto delle opere, sia pure lasciando a esso il solo compito di fondare l'omogeneità del corpus. Si tratta però più di un difetto nell'applicazione che di un'ostinazione su posizioni ideologico-letterarie e sulla relazione paratesto-opera.

In parte debitorie alle proposte di Leo Hoek degli anni '70, le analisi del titolo nei lavori di Di Fazio Alberti sembrano reinterpretare il paradigma di una nuova critica letteraria, militante in posizioni semiotiche e narratologiche dello *Strutturalismo*, e riproporre il compromesso che lo stesso Hoek trova tra l'impostazione semiotica – in quegli anni assestata come campo disciplinare già abbastanza indipendente – e l'analisi più schiettamente linguistica. Una caratteristica, del resto, che conferma la filiazione della semiotica letteraria italiana dalla critica linguistica di Corti, Segre, e altri. Attraverso l'analisi di marcatori puramente linguistici, sia di natura sintattica che lessicale, il lavoro di Di Fazio Alberti mira all'individuazione di tre categorie di contenuto: 1) personaggi e indicatori spazio-temporali; 2) i campi semantici del genere; 3) l'espressione grammaticale come indicatori dell'uso della lingua nei titoli.

Le categorie, come esplicitamente dichiarato, sono parzialmente derivate dalla impostazione di Hoek⁹, che a partire dalla divisione del linguaggio di Morris in sintassi, semantica e pragmatica¹⁰, articola tre differenti approcci all'analisi del titolo, a partire dalla coppia generale testo/contesto, mutuata da quella linguistica topic/comment, e intesa come relazione del titolo all'opera di cui è estrema riduzione verbale¹¹. Nel caso di Hoek il contesto del titolo è rappresentato dal testo che veicola – l'opera, la sua trama e la sua ideologia o visione del mondo – e, fatta eccezione per l'analisi sintattica¹², la relazione che intrattiene

con esso regola il suo valore semantico e pragmatico. Semanticamente parlando il titolo risulta essere il risultato di una sottrazione del contesto (l'opera) dal testo generale (titolo + contesto), e agire attraverso un'azione di integrazione progressiva al contesto, che avviene tramite la lettura. Il risultato¹³ sarà quello di attuare delle trasformazioni semantiche del titolo rispetto all'opera, che vanno dalla congiunzione, addizione, sostituzione, disgiunzione fino alla trasformazione nulla, ovvero alla conferma del titolo in funzione di anticipazione dell'opera, da intendersi non come codificazione pubblicitaria, ma come semplice presentazione di qualcosa che si annullerà poi nella lettura: una sorta di indice che rimanda direttamente al referente-opera. Alle diverse trasformazioni e funzioni, si aggiunge un'altra e più importante funzione, quella cioè di mascherare il sistema di valori dell'opera, per renderlo poi esplicito come un colpo a effetto alla fine della lettura, cosa che fa del titolo una categoria interpretativa di quanto letto¹⁴.

Proprio quest'ultima funzione, insieme alla sua possibile assenza (trasformazione zero), traghettano il titolo verso la sua dimensione pragmatica e verso l'orizzonte di lettura, cioè quello che noi chiamiamo contesto e che intendiamo come circostanze sociali di ricezione. Per esso il titolo si pone come anticipazione e indicazione di un programma di lettura, una sorta

M, masculin; F, féminin; P, préposition; C, conjonction; R, opérateur relationnel (P, C); Pl, pluriel; Sg, singulier; (...), optionnalité; [...] Il va de soi que la description que je donnerai de ces types de sous-titres sera exclusivement linguistique» (Hoek 1973, p. 23).

13 Secondo una tassonomia generale Hoek distingue titoli-soggetto e titoli-oggetto. I primi si riferiscono ad un carattere principale dell'opera (es. l'eroe), i secondi al contesto generale, ovvero l'opera nella sua interezza dal punto di vista formale ed espressivo (ambientazione, trama, ecc. in relazione al genere), in Hoek 1973, pp. 31-32.

14 «Le titre subit donc une transformation de par sa contextualisation (insertion dans le corps du texte). Outre cette transformation obligatoire, on peut supposer l'existence d'un certain nombre d'autres transformations : par exemple la transformation de conjonction, où les divers sens que le titre peut avoir dans sa fonction de nom propre se trouvent amalgamés (*La Jalousie*, Robbe-Grille; *Le Roman de la Momie*, Gautier). Une transformation d'addition consisterait en une adjonction d'un sens au sens préalable (*Le Rouge et le Noir*, Stendhal; *Les Gammes*, Robbe-Grillet). La transformation de substitution consiste en une substitution d'un sens nouveau au sens préalable (*Dans le Labyrinthe*, Robbe-Grillet; *Le Ventre de Paris*, Zola). Et finalement une transformation de disjonction qui sélectionne une partie du sens préalable en l'actualisant dans le contexte (*L'amante anglaise*, Duras; *Instantanées*, Robbe-Grille; *Germinal*, Zola [...]) Une des fonctions de la critique sera donc de démasquer le titre, en démontrant sa réelle fonction, celle de dissimuler le sens réel idéologique» (Hoek 1973, pp. 9-10).

9 Di Fazio Alberti prende in considerazione Hoek 1972 e 1973.

10 C. Morris 1999.

11 «il faudra voir le rapport formel entre un titre et son contexte. Or, il paraît qu'on aura avantage à comprendre ce rapport comme celui qui existe entre "topic" et "comment" (thème et rhème, comme on dira en français). Il faudra concevoir le titre comme un "texttopic" (TT) et le contexte comme un "textcomment" (TC)» (Hoek, 1973, p. 5).

12 Nel caso della relazione sintattica Hoek procede ad una riduzione strutturale del titolo, con regole di relazione e costruzione tra gli elementi, tipologie esclusivamente linguistiche: «N, substantif; A, adjectif; SN, Syntagme nominal; NP, nom propre; T, article; D, nom de nombre,

di guida che accompagna la lettura e in ultima analisi può dissimularne il contenuto più intimo, quasi rivelandolo alla fine, e ponendosi come punto di giuntura di un'operazione circolare che inizia dal titolo e si conclude con esso. Operazioni, queste, che indicano il titolo e l'intero apparato paratestuale, come struttura che tende a saturarsi nella lettura o come luogo di saturazione dell'opera, quello che Hoek definisce «la fonction de la distribution de ses préalable d'occulter le texte, fonction qui est d'ailleurs commune à toute la page de couverture»¹⁵.

Tanto in Di Fazio Alberti che in Hoek, tuttavia, la consapevolezza della presenza di un co-testo prossimo al titolo, costituito da tutti gli elementi del peritesto editoriale, non pare far avvertire la necessità di una relazione, più stretta, tra elementi che concorrono a creare una stessa struttura-oggetto: il peritesto editoriale. Se pure la studiosa italiana ad un certo punto sente l'esigenza di chiamare in causa una contestualizzazione alternativa al contesto-opera, quando afferma

l'assunzione nel titolo di un determinato elemento del conTesto, e non di un altro, è di per sé portatrice di un significato con è completamente saturato dal contesto, ma rimanda direttamente alle intenzioni dell'emittente. Lo studio di queste intenzioni ci dirà qualcosa dell'ideologia che ha prodotto il titolo, ma poiché quel titolo è stato dato dall'emittente a quel conTesto, ci dirà qualcosa anche sull'ideologia che ha prodotto il conTesto¹⁶,

non sembra poi proporre un'alternativa di lettura strutturata dell'intero peritesto. Invece, finisce con l'assegnare al titolo, oltre alle funzioni più propriamente pragmatiche – fatica e conativa – la funzione matalinguistica¹⁷, che lo confina a una relazione col solo apparato verbale del contesto o, secondo la prospettiva critico-letteraria, dell'opera, e permette di ipotizzare un'analisi dell'insieme strutturato soltanto in relazione alla lettura dell'opera:

ci sembra che tre sono le funzioni predominanti: la fatica e la conativa (in quanto nei riguardi del lettore, si stabilisce un contatto e si attua un richiamo con tutte le implicazioni di carattere pubblicitario che questo comporta) e la metalinguistica (in quanto il referente non è extralinguistico ma è sempre con il conTesto). La funzione fatica e conativa, del resto, non sono legate solo all'enunciato del titolo, ma ai suoi caratteri tipografici che possono assumere un valore iconico, e a tutta la pagina di copertina che comprende anche un possibile sottotitolo,

il nome dell'autore, della casa editrice, della collana, il presso, la scheda di presentazione dell'opera, quella bio-bibliografica dell'autore, l'eventuale fascetta pubblicitaria e la parte figurativa; [...] e sarebbe interessante riuscire a capire e, eventualmente, "misurare" in qual modo questi elementi nel loro insieme o singolarmente

"condizionino" la lettura¹⁸.

Le ricerche di Di Fazio Alberti sul titolo, proseguiranno poi con una maggiore caratterizzazione letteraria, trasformando la funzione meta-linguistica in "meta-testuale", e accostando a essa una funzione ancora più strettamente connessa all'opera, che chiama "intra-testuale"¹⁹. Più ridotta, inoltre, appare la dimensione pragmatica, alla quale, secondo un interesse già mostrato, preferirà una più chiara articolazione di quella semantica. Le ricerche di Hoek sul titolo, invece, saranno sempre più articolate e sempre maggiore sarà il peso dell'ottica linguistica²⁰, pur confermando un sostanziale mantenimento dell'apparato teorico generale sul quale aveva impostato il problema nei testi precedenti. Un approfondimento generale sarà dato tanto alla parte sintattica che a quelle semantica e pragmatica, sulla scorta anche di una rilettura storico-sociale dell'elemento peritesto, ma resteranno sostanzialmente invariate le posizioni di partenza, le ipotesi metodologiche, e anche gran parte delle posizioni di approdo. Posto l'obiettivo della strutturazione del sistema semiotico del titolo, e della ricostruzione del suo funzionamento storico-sociale, si conferma l'ipotesi di un metodo ipotetico-deduttivo, con la costruzione di ipotesi teoriche a sostegno di una analisi sperimentale²¹, e si procede ad un allargamento del

18 Di Fazio Alberti 1984, pp. 24-25.

19 «Un'altra funzione del titolo rispetto all'opera è quella metatestuale. La presenza del titolo presuppone infatti un'operazione di riflessione sull'opera stessa [...] Con il nome di funzione intratestuale indichiamo i rapporti semantici che il titolo intesse con l'opera» (Di Fazio Alberti 1994, pp. 28-29).

20 Hoek affronta in maniera specifica la questione della relazione disciplinare tra linguistica e semiotica, passando in rassegna le posizioni di Saussure, che inglobava la prima nella seconda e poi entrambe all'interno di un "psicologia sociale", e quella di Barthes, che profilava una "translinguistica" come campo disciplinare più esteso, e anche alcuni paradigmi analitici, come quello generativo, o critico-letterari, come quello marxista, distinto in metodologico (la cui impalcatura risiede in un trasferimento dei metodi della linguistica nell'analisi letteraria) e ideologico (mosso da preoccupazioni storico-sociali) e concludendo: «Somme toute, il paraît prudent de considérer pour le moment la linguistique comme une discipline auxiliaire et non pas comme un modèle exclusif» (Hoek 1981, pp. 41-48).

21 «Une théorie scientifique peut se concevoir comme un système métasémiotique, c'est-à-dire comme un système qui donne des instructions permettant la construction de systèmes sémiotiques particuliers, par exemple celui du titre» (Hoek 1981, p. 23).

15 Hoek 1973, p. 10.

16 Di Fazio Alberti 1984, p. 22.

17 Sulle funzioni del linguaggio si veda Jakobson 2002b, pp. 181-218.

sostegno linguistico, che ad esempio si traduce nella formulazione di condizioni di felicità dell'atto intorno al processo di lettura del titolo, mutuata dai lavori di Austin²². Pur procedendo, poi, ad una tassonomia di titoli che include tanto quelli linguistici, che quelli artificiali o formali, iconici e diacritici²³, le conclusioni alle quali giunge restano strettamente vincolate a quella relazione titolo-opera che prima si appellava come relazione al conTesto, e che ora traspone come relazione al co-testo, continuando ad intendere comunque la stessa cosa:

Le titre est autonome par rapport au co-texte sans en être dépendant : les relations entre les deux sont d'ordre (sémantico-)syntaxique et (logico-)sémantique. En principe, le titre dépend du co-texte dans le mesure où il lui emprunte sa thématique, et il est autonome dans l'actualisation syntaxique de cette structure thématique²⁴.

Seppure l'apertura alla pragmatica²⁵ mette in luce una prospettiva di studio sul paratesto più nuova, e attenta ai discorsi che si generano dall'interazione con l'orizzonte di lettura, vincola poi tali discorsi ad una specifica accezione, che insiste sul paratesto come struttura identificabile unicamente in relazione alla lettura dell'opera, allo statuto letterario di questa e all'insieme di significati che veicola. Gli unici lettori possibili del paratesto, o meglio, gli unici ad interagire con esso in un rapporto comunicativo e a renderlo dispositivo semiotico della cultura, sarebbero allora i soli lettori delle opere, che in ultima analisi risultano essere anche quelli più indifferenti al valore materiale dell'oggetto-libro.

Segni di apertura a una nuova prospettiva pragmatica, che indichi accanto al lettore dell'opera la presenza di un orizzonte ricettivo non necessariamente coinvolto in questa operazione, si possono cogliere, sia pure con una cadenza sporadica e una forma mai troppo esplicita, nel Convegno Interuniversitario di Bressanone del 1987²⁶. Dedicato alla relazione titolo-testo, il convegno conferma, da un lato, una generale accettazione del nesso titolo-opera, avvalorato nella quasi totalità degli interventi, dall'altro, suggerisce l'ipotesi di ampliare il discorso a classi di testi non condizionati dalla sola forma scritta, aprendo la strada a nuove proposte di valutazione generale del paratesto. Laddove la separazione del titolo dall'ope-

ra si mostra in maniera più netta, come nel cinema e la pittura²⁷, o anche nella forma del racconto orale e nelle traduzioni²⁸, interessando direttamente la sostanza dell'espressione, più nettamente si pone anche la questione di una percezione di tali parti come separate e in qualche modo indipendenti.

Anche se la premessa di Folena è inequivocabile e conferma la posizione pragmatico-funzionale che è anche di Genette in *Seuils*²⁹,

Un titolo non esiste se non in rapporto a un testo, o meglio a un oggetto, scritto, figurativo, filmico o musicale che sia, che ne costituisce il contenuto, il tema di un tema. Certo come esistono moltissime opere *sine titulo*, anepigrafe, che si riconoscono e si designano generalmente dall'*incipit* o da altri segnali, così esistono anche molti *tituli sine textu*, titoli di opere o perdute o puramente vagheggiate, non nate; ma anche in questi casi del testo, sia pure come mera ipotesi, non si può fare a meno³⁰,

tuttavia un primo segnale di cambiamento della prospettiva analitica si può cogliere già nell'intervento che apre i lavori, dedicato alla retorica del titolo³¹, in cui Giovanni Cappello mette in evidenza la possibilità di intendere la titolazione, ovvero il processo che dota l'opera di un titolo, come forma di testualizzazione del titolo stesso, processo che si conclude con la formulazione di un microtesto e, dunque, di quello che a tutti gli effetti è un testo:

come il testo di cui costituisce il nome, il titolo si presenta come un *microtesto*, strutturato grazie all'eccedenza della funzione poetica del linguaggio. Esso ragguaglia quindi sulla sua forma, intesa come messaggio, cosicché questa informazione risulta riflessiva, concernendo il testo stesso e non un suo eventuale referente (sia pure testuale). Così il primo livello di analisi, quello di una *retorica testuale*, studia il titolo

27 Sulla specificità del testo filmico la bibliografia di riferimento è estesa e ricca di contributi in più ambiti disciplinari. Per quanto riguarda una possibile classificazione ontologica del testo cinematografico, così come del testo visivo in quanto tale, rimandiamo oltre ai classici: Deleuze 2002; 2004, e al recente Carbone 2008, che ne ripropone il pensiero e lo riarticola, insieme ad altri, in una nuova prospettiva di estetica del sensibile.

28 Ci riferiamo principalmente ai seguenti interventi: Lavinio 1992; Limentani Virdis 1992; Kanduth 1992; Brunetta 1992.

29 L'anno in cui si svolge in Convegno, il 1987, è lo stesso della pubblicazione del lavoro di Genette. Anche se più volte citato nei lavori, spesso in nota, e possibile supporre che la sua conoscenza non fosse ancora diffusa, e quindi che sia stato citato attraverso un'opera di recupero durante la preparazione editoriale degli atti, che avviene molto più tardi nel 1992. Negli atti del convegno successivo, dedicato anch'esso al paratesto, il richiamo a Genette è invece esplicito e messo in relazione a questo primo convegno: «ci siamo trovati a muoverci quasi sulla scia di un libro uscito alla vigilia del convegno dello scorso anno, nella primavera dell'87, il libro ormai notissimo di Gérard Genette intitolato *Seuils*».

30 Folena 1992, p. 1.

31 Cappello 1992, pp. 11-26.

22 Hoek 1981, pp. 266-272.

23 Idem, p. 20.

24 Idem, p. 297.

25 Impostato totalmente su questa prospettiva di lavoro, in un'ottica più schiettamente linguistica, è il saggio di Baldassari 2008, che parla appunto di "pragmatitolistica".

26 Gli atti sono contenuti nei Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano, n.14, diretti da Gianfranco Folena, e oggi disponibili in Cortelazzo 1992.

in quanto testo, sottolineando quella preziosità formale che ne fa un “bel titolo”, con apprezzamento che concerne esclusivamente la finezza dell’elaborazione testuale³².

Attraverso la mediazione della pragmatica, sembra allora di poter scindere due prospettive di analisi che considerano l’elemento peritestiuale in questione secondo ottiche differenti: quella poetica, concentrata sul linguaggio e sulla relazione titolo-testo; quella conativa, che trasferisce sull’elemento titolo una serie di funzioni attraverso le quali interagisce con un contesto di fruizione solo indirettamente coinvolto con il testo veicolato, cioè l’opera:

grazie a una delle funzioni specifiche, di natura pragmatica, esso [il titolo] tenta di intervenire sul lettore, perché compri il libro. Ciò che sul piano della retorica testuale è ricerca della forma, dell’eufonia o del bisticcio, come tentativo di elaborazione a livello del significante, diventa accurata costruzione del titolo-*slogan*, nella prospettiva di una pragmatica del titolo. [...] Infatti, il primo puntava sulla *funzione poetica* del linguaggio; il secondo invece sulla *funzione conativa*. Questa costituisce così una vera e propria interpellazione rivolta al potenziale lettore, in vista dell’ottenimento di una risposta concreta: acquisto e lettura. In sostanza il *titolo-testo* è finalizzato a se stesso, e cioè al suo essere in rapporto col testo, mentre il *titolo-slogan* ha finalità essenzialmente pratiche, e richiede un’accurata conoscenza del mercato librario, oltre che un’opportuna selezione all’interno di questo della fetta di pubblico, cui più direttamente l’autore (o l’editore) si rivolge³³.

È soprattutto sulla scorta delle riflessioni pragmatiche di Hoek in *La marque du titre*, che Cappello propone di scindere, all’interno dell’approccio retorico al titolo, la dimensione del “rispecchiamento”, dove il nesso titolo-testo risulta posto in evidenza in termini generativi, quella “strutturale”, che tende a ricostruire le forme retoriche di relazione titolo-testo, e quella “intertestiuale”, che dovrebbe fornire indicazioni sulle dominanti retoriche all’interno di un campione di titoli più esteso, e delimitato per autore, genere o altro ancora.

Nondimeno, Cappello trascura la descrizione della problematica materiale, nella quale il libro inteso come oggetto si oppone all’opera, e opta per la presentazione di alcune proposte finalizzate a una analisi strutturale del titolo, attraverso la quale caratterizzare l’oggetto di studio sulla scorta di particolari figure retoriche che sembrano costituirlo geneticamente – brevitas, laconicità, ex abruptum, exordium, parafrasi, reductio e amplificatio, emblema e simbolo – o attraverso macrocategorie retoriche da analizzare poi

con maggiore perizia – sineddoche, metonimia, metafora³⁴. Pur confermando una linea analitica che segue la relazione titolo-testo³⁵, Cappello non smette di discutere regimi causali di dipendenza strutturale tra le parti, mostrando in più parti spunti di riflessione che avallano prospettive di analisi in cui l’opera gioca un ruolo subalterno. Tali discussioni riguardano in maniera diretta un’ottica di analisi che valuta il titolo non tanto nella relazione con l’opera, ma come insieme strutturato di elementi affini per funzione pragmatica, e dunque come pienamente calato nel peritesto editoriale:

tuttavia non si può nemmeno negare che l’alterità titolo-testo sia reale. Lo stesso fatto che uno studio sul titolo è condotto in queste pagine costituisce la riprova implicita che titolo e testo sono realtà almeno distinguibili, se non realmente distinte. Ciò nonostante si può ancora tener conto del fatto che la contiguità titolo-testo è resa patente dall’isolamento di questo in copertina³⁶.

Sempre alla copertina, intesa come luogo separato dall’opera, pensa Cristina Lavinio, che nell’affrontare lo studio del titolo in forme di oralità parla di un misto tra titolo tematico e rematico, secondo la classica distinzione proposta de Genette³⁷, e introduce l’idea

34 Per la specificità dell’analisi di Cappello, e l’utilità che essa rivesta se tradotta in una analisi delle strutture peritestiuali come autonome, questa parte del saggio sarà richiamata in dettaglio nel capitolo dedicato alla nostra proposta teorica e metodologica.

35 Non a caso una delle obiezioni mosse a Cappello riguarda l’insistenza sulla motivazione del titolo, gestita dall’autore come parametro della differenziazione tipologica su base strutturale, alla quale oppone un argomento presente in molti autori che si sono occupati di titolazione, cioè la possibilità di trasformare la prospettiva rigidamente nominalistica del titolo, in una affermazione che lo trasforma in oggetto di un predicato implicito di presentazione, guida, o commento, cioè di una volontà il cui predicato risulta occultato per ragioni formali, ma logicamente deducibile: «si può capire che un sintagma del tipo “questo testo è L’esclusa”, risulta significativo al di là di una prospettiva rigorosamente nominalistica». Più in dettaglio, spiega poi che: «la motivazione del titolo è più di un’opzione metodologica, e scaturisce da constatazioni relative al suo funzionamento, come queste pagine mostrano. L’obiezione formulata nel corso del dibattito da A. Rothe, concernente l’esistenza di titoli non motivati nella letteratura contemporanea [...] si risolve qualora si pensi che anche l’intenzione di non guidare il lettore attraverso il titolo è informativa a) del valore “aperto” che l’autore vuole dare al suo testo; b) del quadro generale all’interno del quale l’opera va collocata. In un modo o nell’altro il titolo [...] è motivato e significativo come ogni gesto, ogni atto compiuti per depistare qualcuno» (Cappello 1992, pp. 22 e n).

36 Idem, p. 16.

37 Genette distingue quattro funzioni del titolo: di designazione, descrittiva, connotativa e seduttiva. Quella descrittiva si divide in tematica e rematica, che possono

32 Idem, p. 11.

33 Idem, p. 12.

di un titolo-*type* prima che *token*³⁸, ovvero di carattere tematico generale, una matrice semanticamente instabile e aperta, come la narrativa orale, a processi di ricomposizione formale che funzionano per addensamento e sottrazione nella performance orale. Riferita ad un corpus indistinto, mai fissato in maniera stabile, la problematica dell'oralità rimanda direttamente alla problematica dell'autore, e con essa alla necessità di allentare la forzatura di una prospettiva di lettura in tale direzione:

A monte di tali considerazioni, c'è un'opzione di fondo: la responsabilità del titolo di un testo, generalmente attribuita all'Autore empirico, e in realtà spesso compartecipata, suggerita o imposta da altri (ad esempio l'editore). Questa considerazione autorizza già, di per

a loro volta unirsi in una relazione mista o ambigua. Tale distinzione si sovrappone a quella proposta da Hoek in titoli-soggetto (sul mondo dell'opera) e titoli-oggetto (sulla forma dell'opera), distinzione che Hoek riallaccia a quella tra sostanza e forma dell'espressione in Hjelmslev, (Genette 1989, pp. 55-114; Hoek pp. 1973, 31-39). In molti degli interventi del Convegno la proposta di Genette, di tipizzare il titolo descrittivo in tematico (rivolto al contenuto del testo) e rematico (che designa la struttura formale di tale contenuto, vale a dire sorta di indicazione di genere, *Odi, Storie di...*, ecc.) è discussa e considerata non valida, soprattutto nell'uso linguistico delle categorie. Ad essa, già nella premessa di Folena, si torna a preferire la distinzione di Hoek: «Mi pare di respingere l'uso che del termine ha proposto Genette in *Seuils* dedicato ai titoli, distinguendo titoli tematici, relativi al soggetto del testo... da quelli rematici, che sarebbero per lui relativi all'oggetto, al libro stesso... Mi sembra ancora preferibile la distinzione subjectal "soggettale"/objectal "oggettale" proposta da Hoek», (Folena 1992, p. 3). Sullo stesso argomento tornano in dettaglio Cappello (1992, pp. 12-13) e Lavinio (1992, pp. 57-60), che propone di chiamare i rematici *metatestuali* o *architestiuali*. Ci pare che una tale distinzione sia pure implicata con quella più strettamente letteraria tra *generi* e *modi*, ovvero tra classi formali e stili di composizione delle stesse, che possono evidentemente agire nella titolazione in maniera ambigua, e soprattutto porsi come indicazioni di lettura o giustificazione dello stile dell'opera. Oltre al noto caso dell'*Ulysses* di Joyce, si veda ad esempio il più recente *Omeros*, di Derek Walcott, dove il contenuto dell'opera rivisita il genere dell'epica omerica attraverso lo stile della terzina dantesca.

38 Le categorie sono riprese dalla semiotica di Peirce. Per un confronto si rimanda a C.S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sander Peirce*, Cambridge, Harvard U. P., 1931-58, trad. it. parz. in Peirce 2003. In modo particolare sulla distinzione *type/token*, come riferita alla natura del segno in sé, indipendentemente dalla relazione con l'Oggetto Dinamico, si vedano gli scritti 4.536, 4.537. Per un approfondimento sulla tripartizione di questo modo di intendere il segno si vedano invece gli scritti 8.333, 8.334, dove Peirce distingue tra *legisegno* (*type*), *sinsegno* (*token*) e *qualisegno*, definendo quest'ultimo come 'segno della natura di un'apparenza'. Per una proporzione tra *type/token* e Oggetto Immediato/Oggetto Dinamico si rimanda alla discussione in Eco 1997, pp. 43-101, e Eco 1975, pp. 101-107.

sé, ad addebitare il titolo all'Autore implicito (immagine dell'autore costruita dal lettore) piuttosto che all'Autore reale. Si potrà obiettare che ciò vale soprattutto per i titoli di copertina e in misura molto minore per gli intratitoli³⁹.

Allo stesso modo, ridiscutendo la conformazione del polo della produzione, inteso in senso tradizionale come l'autore dell'opera, e affrontando il problema delicato della traduzione, Erika Kanduth specifica:

La narrativa... ripropone in termini ed intenzioni molto più varie degli appigli verso un'indole meno precisabile di lettori, lettori che l'editoria ritiene anche influenzabili nei confronti della segnaletica dei titoli⁴⁰.

Si tratta di piccoli passi ma anche di indicazioni precise che procedono tutte in un'unica direzione: guadagnare terreno sul piano dell'analisi diacronica (verso le forme attuali di presentazione del paratesto) e sincronica (verso lo studio di forme paratestuali in linguaggi diversi) significa, anche, spostare la prospettiva di studio sugli elementi del paratesto, e accogliere un principio di testualizzazione e separazione di questa struttura, per il quale essa si dà al lettore con un piano espressivo e un piano dei contenuti autonomi e integrati. Ed è quello che esplicitamente dichiara Gian Pietro Brunetta nell'affrontare la tematica del titolo nella produzione cinematografica. Per essa, più che per altre forme estetiche, appare inequivocabile un'azione del titolo condotta in perfetta autonomia rispetto al testo filmico, autonomia che viene inoltre rimarcata da una separazione formale della sostanza dell'espressione: scrittura nel caso del titolo, immagine dinamica nel caso del testo filmico. In essa, non solo la sostanza dell'espressione si pone come frontiera della separazione, ma la testualità tutta che regge il singolo elemento, il co-testo del titolo inteso come peritesto, concorre ad autodefinirsi come struttura autonoma della presentificazione, descrizione, introduzione, o in una sola parola, del processo di promozione dell'opera⁴¹. Scrive Brunetta:

Dalle sue prime manifestazioni il cinema libera il titolo dal loro legame di appartenenza con l'opera e li spinge a scendere nelle

39 Lavinio 1992, 63n.

40 Kanduth 1992, p. 264.

41 Sulle forme pubblicitarie del cinema come creatrici di generi della visione si veda l'analisi sul trailer condotta da Dusi N., *Le forme del trailer come manipolazione intrasemiotica*, in Pezzini 2002, pp. 31-66. Sullo stesso tema, con un ampliamento descrittivo che tiene conto di tre categorie - (i) titoli di testa e di coda, (ii) manifesti e gadgets pubblicitari, (iii) trailer e website del film - si veda Benincasa-Rosetti 2007. Su incipit e conclusioni si veda invece Veronesi 2005, mentre per un approfondimento generale e una bibliografia sull'argomento rimandiamo a Re 2006.

strade, a invadere la vita quotidiana, ad arrampicarsi sui muri, a risplendere come fari sui tetti di case e palazzi, a rimbalzare dai manifesti alle locandine, alle fotografie, alla pubblicità sui giornali, a fecondare una indefinita quantità di altri oggetti, dalle magliette, ai giochi, a *gadgets* di ogni tipo⁴².

Che si tratti del manifesto o della sola circolazione del titolo filmico, attraverso canali formali o il passaparola degli spettatori, questo agisce in maniera diretta non solo come anticipatore dell'opera, ma come elemento diacritico, enunciato-etichetta che identifica e concorre a sintetizzare aspettative di visione e giudizi critici, tanto autorevoli che del pubblico, nei potenziali spettatori⁴³. In più, esso continua ad essere etichetta significativa anche per il pubblico dei non-spettatori, ai quali veicola informazioni generali tanto sull'opera che non guarderà, che sulla relazione tematica tra l'opera di finzione e il contesto, e dunque sulla relazione tra il linguaggio usato nella promozione paratestuale del titolo e l'orizzonte di lettura che può intenderlo⁴⁴. In senso stretto, il solo titolo, e dunque il solo paratesto sciolto dall'opera, può essere considerato testimonianza di un orizzonte culturale colto in una sua fase storica, e contribuire ad alimentare la percezione dei singoli su tale quadro generale. Questo è quanto afferma Brunetta, senza mediazioni, nell'impostare la sua analisi del titolo cinematografico⁴⁵:

Godendo del supporto e dell'azione parallela di una miriade di testi non filmici, che ne surrogano e moltiplicano il raggio d'azione, il titolo non ha come proprio destinatario naturale lo spettatore del film. Lo spettatore potenziale stabilisce col titolo rapporti di attrazione, repulsione, desiderio, galvanizzazione... rapporti sinestetici, tattili, sonori, emotivi, ma un'azione egualmente apprezzabile si verifica nei confronti del non spettatore. [...] È indispensabile riconoscere per il film che esiste e si forma, o si imprime addirittura come un marchio dell'immaginazione, un testo sognato alla cui nascita ha contribuito il semplice titolo o l'interazione di immagini giunte attraverso vari canali non filmici⁴⁶.

42 Brunetta 1992, p. 285.

43 Sulle relazioni tra testo filmico e letteratura sul piano strettamente espressivo, che evidentemente possono anche tradursi in influenze dei modi paratestuali dell'uno sull'altra, si veda Brandi 2007.

44 Si veda quanto affermato, in una prospettiva diacronica sull'acquisizione dei saperi, da Raffaele Simone: «Di una quantità di conoscenze abbiamo soltanto il *record*, una sorta di 'schedina' mentale che contiene il 'nome' dell'informazione e qualche generica notizia al proposito» (Simone 2001, p. 64).

45 Gli studi sul paratesto cinematografico, secondo quanto affermato da Benincasa e Rosetti, assumono una propria autonomia di prospettiva a partire dal convegno internazionale sul cinema, svoltosi ad Udine nel 1997, nel quale si conduce un'ampia verifica delle possibili manifestazioni di attività paratestuale cinematografica (Benincasa-Rosetti 2007, p. 187).

46 Idem, p. 286.

Altri due successivi convegni di studi, sulla scia dell'apertura alle tematiche paratestuali inaugurata col titolo, si terranno sempre a Bressanone nel 1988 e 1989. Il primo, intitolato *I preliminari del testo*, affronterà l'analisi degli elementi testuali che anticipano e introducono il testo, in alcuni casi a partire da una integrazione formale nello stesso, soprattutto in particolari generi di scrittura – proemio, prologo, premessa. L'altro sarà invece dedicato all'organizzazione formale del testo, ovvero alla partizione, conclusione e indice, e avrà come titolo *Strategie e pause del testo*⁴⁷. Sia per la peculiarità degli argomenti trattati, che per una scelta d'analisi specifica, concentrata su fasi storiche non contemporanee, i due convegni, anche se successivi a quello sul titolo, oltre a mostrare ancora una volta una direzione analitica che conferma il nesso paratesto-opera, non mostrano spunti in altra direzione, né suggeriscono una ripresa delle visioni pragmatiche.

Quella pragmatica diviene invece una funzione integrata del titolo, accanto ad altre, nei lavori di Harald Weinrich⁴⁸. Secondo lo studioso di linguistica e letteratura, tale funzione determinerebbe il carattere informativo dei titoli, nei confronti dei possibili lettori dell'opera. Imperniato su un corpus di titoli ricavato dai romanzi letterari e dai saggi scientifici, generi che l'autore considera dominanti tra il XVIII e XIX secolo, Weinrich passa in rassegna una serie di possibili funzioni del titolo, da quella poetica, di carattere generalmente letterario, a quella fatica, metalinguistica o intertestuale, tutte più o meno facilmente ricavabili da corpus di una certa estensione. Ma è l'individuazione di un particolare carattere strutturale nel peritesto, analizzato in ottica diacronica, a determinare, secondo lo studioso, la funzionalità primaria del titolo in relazione al contesto di ricezione. Si tratta della necessità di attribuire al titolo un valore riassuntivo che permetta di veicolare informazioni sull'opera, dunque che permetta di realizzare la sua funzione pragmatica, in maniera tale da rispondere oltre che a criteri di sintesi e rapidità di lettura, alle esigenze di memorizzazione⁴⁹ delle informazioni stesse. Weinrich spiega così alcuni fenomeni quantitativi dei titoli, divenuti col tempo molto brevi per i romanzi (circa 3 o 4 parole) e molto lunghi per i saggi scientifici.

47 Gli atti dei due convegni, sempre contenuti nei Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano, n. 16, sono disponibili in volume unico in Peron 1995.

48 Ci riferiamo a Weinrich 2003 e 2001. I saggi presentano una argomentazione molto simile, e nell'esposizione che segue faremo riferimento diretto esclusivamente al secondo.

49 Per una panoramica sul funzionamento della memoria rimandiamo a Baddeley 1993.

Partendo dal presupposto che sia diventato decisivo, soprattutto nella ricerca scientifica, ricavare il numero massimo di informazioni in un tempo ridotto, lo studioso afferma:

Il palese rimpolpamento dei titoli delle pubblicazioni scientifiche con il maggior numero possibile di parole chiave verificatosi negli ultimi anni e decenni è da mettersi in relazione diretta con i progressi dell'informatica e degli altri strumenti elettronici nel reperimento e nell'elaborazione dei dati⁵⁰.

Secondo Weinrich il titolo sarebbe in una relazione diretta con l'attività di memorizzazione, con le tecniche e le tecnologie adibite al suo funzionamento, e sarebbe dunque quella mnemonica⁵¹ una funzione essenziale del titolo stesso, la stessa che ne decide l'articolazione quantitativa:

L'esame dei titoli scientifici ha permesso di osservare che la loro natura e il loro sviluppo più recente si spiegano a partire dalle condizioni imposte dalla memoria artificiale, secondo quanto richiesto dalla comunicazione scientifica contemporanea⁵².

Sempre attraverso le tecniche di memorizzazione si spiegherebbe la riduzione dei titoli di romanzi:

La memoria a breve termine, che da un punto di vista linguistico può essere chiamata anche memoria contestuale, ha una capacità limitata, che secondo George A. Miller può essere quantificata in 7 ± 2 elementi. Per i titoli dei libri estrapolati dal contesto, ci si può riferire alla soglia inferiore della capacità indicata da Miller, ossia a cinque elementi. Questa misura corrisponde esattamente alla norma oggi consolidata dei titoli di romanzi⁵³.

Ma il problema più interessante affrontato dallo studioso riguarda l'interazione pragmatica tra lettore e libro, cioè la qualificazione di una direzione di lettura ricavata dall'osservazione di un particolare elemento nella struttura peritestiuale, nella fattispecie il titolo, e sottoposto ai meccanismi di azione della memoria a lungo termine. Questa agirebbe durante la lettura conservando l'informazione del titolo e lasciandola presente man mano che la lettura procede, fino a presentificarla come elemento di confronto alla fine dell'opera. La direzione di lettura si configura dunque come processo dinamico tra due spazi di esistenza: l'*ante textum* e il *post textum*. Entrambi gli spazi sono posizionati sul paratesto, che diviene luogo di anticipazione e ritorno, e che traduce il gesto di apertura e chiusura dell'oggetto-libro. Weinrich ne offre una spiegazione giustificando la presenza di articoli determinativi nell'elemento titolo, che linguisticamente

parlando, sono carichi in quella posizione iniziale di un valore anaforico, cioè di precisazione dell'informazione già acquisita, e sarebbero più che un invito a indagare una sorta di etichetta mnemonica su quanto già scoperto. La loro presenza in una posizione iniziale delle fasi di lettura, cioè nel titolo peritestiuale, è dunque in contraddizione con la funzione logico-informativa, che richiederebbe in quel punto elementi cataforici, che invitano a proseguire, e comunicano forme indeterminate dell'informazione, stimolando il processo di lettura⁵⁴. Di fatto, qualunque elemento dell'opera richiamato attraverso il titolo, appare in quel punto un oggetto vuoto e indeterminato. Tale presenza, però, si spiegherebbe proprio con la funzione mnemonica assunta dal titolo, che sdoppia il suo ruolo nella struttura peritestiuale e ne fa (i) un elemento anticipatore delle informazioni quando in fase iniziale il peritesto è inteso come *ante textum*, (ii) e uno strumento della memorizzazione quando a lettura finita il peritesto è da intendersi come *post textum*:

A partire da queste considerazioni è del tutto comprensibile, oltre che evidente, perché i titoli dei testi letterari, ed in particolare dei romanzi, preferiscano l'articolo determinativo anaforico alla sua controparte indeterminativa. Essi sono già concepiti con fini di rimemorazione, e si riferiscono *post textum* al libro letto, che funge da loro preinformazione naturale. Gli articoli indeterminativi cataforici non soddisfano questa condizione, in quanto creano l'aspettativa di una postinformazione che *post textum* non ha più ragione d'essere⁵⁵.

Ancora oltre lo studioso specifica la relazione diretta, che sulla scorta della funzione mnemonica si stabilisce tra gli elementi della struttura peritestiuale. Tale relazione concorre a rafforzare la funzione mnemonica del titolo e a iper-strutturarla, in modo da renderla funzionale anche per scopi fatici:

Ma nulla è davvero in gioco *ante textum* per i titoli letterari? Si tratta di istruzioni che sono comprese soltanto al termine della lettura e non prima? Questa sarebbe solo una mezza verità. Già *ante textum*, per esempio dalla copertina di un nuovo libro esposto in libreria, i titoli emanano una forza che saremmo portati a definire magica, se come linguisti non fossimo consci che essa si realizza semanticamente in modo del tutto regolare. Questo effetto si ottiene suggerendo al futuro lettore (e, in prospettiva, acquirente), principalmente attraverso l'interazione grammaticale dei sostantivi e dei loro accompagnatori anaforici, che un certo contenuto è già noto come preinformazione a tutti, e che uno solo, il destinatario, né

50 Weinrich 2001, p. 57.

51 Idem, p. 57.

52 Idem, p. 59.

53 Idem.

54 Identica distinzione è proposta da Lavinio in relazione ai titoli fiabeschi della tradizione orale, nei quali l'articolo determinativo avrebbe valore cataforico in relazione al tema trattato, mentre avrebbe un valore cataforico, quindi introduttivo, in particolari forme di testi scritti, in Lavinio 1992, p. 60.

55 Idem, p. 61.

è evidentemente all'oscuro, acquistando e leggendo il libro egli acquisterà quella conoscenza che ancora gli manca per essere perfettamente in fase con il titolo⁵⁶.

Dunque non è solo nella fase *post textum* che l'elemento peritestiuale chiarisce la sua funzione, e non è solo dopo la lettura dell'opera che il peritesto in quanto tale ha ragione d'essere. Altri scopi e funzioni del peritesto si delineano come possibili indipendentemente dalla lettura. La sua struttura e il posizionamento plastico degli elementi possono intrattenere una porzione di comunicazione attiva anche con lettori unicamente potenziali, di cui dar conto in misura maggiore se si considera il potenziale espositivo attuale delle copertine e dei titoli, il loro potere di fingere nota una informazione ancora non diffusa, e di fare dell'ambiguità del termine paratesto un'ambiguità reale che crea oggetti culturali.

Riferimenti bibliografici

- AA. VV., *La produzione del libro come bene di consumo*, Roma, IANUA, 1986.
- Augieri C.A., *L'astuzia del paratesto e la rudezza ingenua del potere*, in M. Santoro, M.G. Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, vol. I, 2005.
- Baddeley A., *La memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Baldassari R., *Titolo, testi e comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- Benincasa F., Rosetti F., *Il paratesto nel cinema. Problematiche e prospettive*, in «Paratesto», 4, 2007, pp. 187-201.
- Brandi P., *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*, Fiesole (FI), Cadmo, 2007.
- Brunetta G.P., *Il calore dei titoli*, in M.A. Cortelazzo (a cura di), *Il titolo e il testo*, Padova, Editoriale Programma, 1992.
- Peirce C.S., *Collected Papers of Charles Sander Peirce*, Cambridge, Harvard U. P., 1931-58, trad. it. parz. In Id., *Opere*, Milano, Bompiani, 2003.
- Cadioli A., *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 1995.
- Cappello G., *La retorica del titolo*, M.A. Cortelazzo (a cura di), *Il titolo e il testo*, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 11-26.
- Carbone M., *Sullo schermo dell'estetica*, Milano, Mimesis, 2008.
- Clerici L., Falcetto B., *Calvino e l'editoria*, Milano, Marcos y Marcos, 1993.
- Coli D., *Croce, Laterza e la cultura europea*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- Cortelazzo M.A. (a cura di), *Il titolo e il testo*, Padova, Editoriale Programma, 1992.
- Deleuze G., *L'immagine-movimento: cinema 1*, Milano, Ubulibri, 2002.
- Deleuze G., *L'immagine-tempo: cinema 2*, Milano, Ubulibri, 2004.
- Di Fazio Alberti M., *Il titolo e la funzione paraletteraria*, Torino, Eri, 1984.
- Di Fazio Alberti M., *Dal titolo all'indice*, Parma, Pratiche, 1994.
- Dusi N., *Le forme del trailer come manipolazione intrasemiotica*, in I. Pezzini (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 31-66.
- Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Eco U., *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani,

⁵⁶ Idem, p. 62.

- 1997.
- Escarpit R., *Sociologia della letteratura*, Napoli, Guida, 1977.
- Ferretti G., *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- Folena G., *Premessa* a M.A. Cortelazzo (a cura di), *Il titolo e il testo*, Padova, Editoriale Programma, 1992.
- Genette G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989).
- Hoek L., *Description d'un Archont. Préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman*, in J. Ricardou e F. Van Rossum-Gyon, *Le Nouveau Roman: Hier et Aujourd'hui*, Plon, Paris, 1972.
- Hoek L., *Pour une sémiotique du titre. Document de Travail*, Università di Urbino, n. 20/21, gennaio-febbraio, 1973.
- Hoek L., *La marque du titre*, La Haye, Paris, New York, Mouton, 1981.
- Jakobson R., *Linguistica e poetica*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, pp. 181-218, 2002.
- Kanduth E., *Il titolo tradotto*, in Cortelazzo M.A. (a cura di), *Il titolo e il testo*, Padova, Editoriale Programma, 1992.
- Lavinio C., *La formazione del titolo nel passaggio del racconto dall'oralità alla scrittura*, in M.A. Cortelazzo (a cura di), *Il titolo e il testo*, Padova, Editoriale Programma, 1992.
- Limentani Viridis C., *Il titolo e il quadro. Breve nota sui titoli di paesaggi fiamminghi*, in M.A. Cortelazzo (a cura di), *Il titolo e il testo*, Padova, Editoriale Programma, 1992.
- Morris D., *L'animale donna*, Milano, Mondadori, 2006.
- Nigro (a cura di) S.S., *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero la felicità di far libri*, Palermo, Sellerio, 2003.
- Ragone G., *Editoria, letteratura e comunicazione*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana II: produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983.
- Ragone G., *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Napoli, Liguori, 1996.
- Rak M., *La paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1997.
- Rak M., *La società letteraria: scrittori e librai, stampatori e pubblico nell'Italia dell'industrialismo*, Venezia, Marsilio, 1980.
- Rak M., *Mercato e romanzo. Generi, accessi, quantità*, Napoli, Liguori, 2007.
- Re V., *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Pasion di Prato (UD), Campanotto, 2006.
- Simone R., *La terza fase*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Turi G., *Logos e mito: Pavese e la casa editrice Einaudi*, in Id., *Casa Einaudi*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Veronesi M., *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*, Torino, Kaplan, 2005.
- Weinrich H., *I titoli e i testi*, in M. Prandi, P. Ramat (a cura di), *Semiotica e linguistica*, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 49-62.
- Weinrich H., *Memoria letteraria e critica tematica*, in Olivieri U.M., *Le immagini della critica*, Milano, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 73-80.

Grass

Tecniche di storytelling nei libri illustrati del XV e XVI secolo

Giovanna Zaganelli

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il contributo intende indagare sulle tecniche di storytelling che mettono in atto testi collocabili all'inizio della storia della stampa come le opere di Sallustio (1526), le opere di Sallustio (1526), i *Commentari* di Cesare (1517), l'*Ovidio moralizzato* (1497), il *Polifilo* (1499), focalizzando l'attenzione sul rapporto fra parola scritta e immagine.

Keywords: spazialità, oralità, strategie enunciative

1. Spazi e tempi nelle immagini. Elementi di narratività

La preoccupazione estetica non è la sola che giustifichi la presenza delle immagini nei primi testi a stampa (ma possiamo ampliare la panoramica parlando dei libri illustrati in generale, «cioè qualsiasi testo munito di vignette» citando Pozzi)¹, il loro uso infatti è dovuto anche (o soprattutto) all'esigenza di segnare i passaggi del procedere testuale, e di costruire le tappe di un possibile percorso di lettura. Le immagini possono essere così distribuite, a seconda dei criteri stabiliti dall'autore e dall'illustratore, o abbondantemente, in modo da marcare ad esempio tutti gli snodi della narrazione, o in modo più riduttivo rispetto alla materia trattata, presentando allora uno schema che è il prodotto di una accurata selezione di elementi omogenei a partire da un discorso che ne presenta molti e di varia natura.

Un esempio che intendiamo proporre per il primo dei casi suggeriti (copiosità di vignette presenti nel testo che tendono a rappresentare per intero la storia) è proprio il *Polifilo*, parliamo dell'edizione veneziana del 1499 di Aldo Manuzio. Per ciò che riguarda il suo contenuto diciamo in sintesi che si tratta di un romanzo d'amore: la protagonista, Polia, è amata da Polifilo, ma, colpita dalla peste, fa voto di castità; in seguito guarisce e respinge il suo spasimante che cade in terra come privo di vita. Dapprima Polia non prova nessuna compassione per Polifilo, poi, in seguito a una serie di sogni, capisce di aver sbagliato, torna dal suo amante che riprende vita e così scoppia la passione. La storia è collocata e sublimata (forse nella sua versione più lunga, Martin 2000) in una serie di visioni; essa inizia infatti con un sogno di Polifilo, che svegliatosi in una foresta, vede attorno a sé obelischi, piramidi, templi e altari in rovina da cui sorge la ninfa Polia che lo conduce attraverso i piaceri dell'amore. Si tratta di un'opera molto complessa ed unica nel panorama letterario di appartenenza che

mescola romanzo e archeologia, temi mitologici ed erotico-pastorali, e in cui svariate tecniche iconiche si infiltrano nello scritto².

Vediamo allora come ha operato l'autore-illustratore nei confronti della storia. Nella prima parte del secondo libro, dove è più facilmente percepibile una trama narrativa³, il Colonna si sofferma su tutti i singoli passaggi necessari alla vicenda dedicando a ciascuno di essi una figura separata. Se proviamo ad analizzare il contenuto delle vignette possiamo notare che cominciano ad apparire in un momento risolutivo per la narrazione, cioè la morte apparente di Polifilo che segna appunto l'inizio della storia⁴ e si conclude con il bacio di Polia e Polifilo, e data l'infrazione commessa in un luogo sacro, con la conseguente cacciata degli amanti dal tempio di Diana. Osservando la distribuzione delle immagini, e confrontandola quindi con le sequenze narrate, risulta evidente l'instaurarsi di uno stretto legame tra i due versanti: mentre sul versante linguistico si ha una certa scorrevolezza narrativa almeno per ciò che riguarda i nodi focali, essi sono tuttavia accompagnati, e sommersi, da una serie di soliloqui, di similitudini e di esempi che, se da un lato hanno uno scopo informativo – aggiungono notizie e ricostituiscono il contesto in cui agiscono i protagonisti – dall'altro appesantiscono e disperdono la fluidità narrativa. In questo modo al lettore non resta altro, se non vuole rimanere intrappolato nelle complesse trame linguistico-retoriche, che seguire la provvidenziale serie delle vignette. Da ciò deriva una importante conseguenza: alle figure (ci riferiamo a questa specifica porzione dell'opera) viene consegnata la responsabilità dello sviluppo narrativo, e attraverso di esse viene offerto al lettore un aggiornamento costante dell'evolversi delle vicende.

In altri termini assistiamo ad un rovesciamento del rapporto tra comunicazione verbale e visiva, e al loro collegamento con le categorie dello spazio e del tempo. Se la lingua, infatti, con il suo progressivo concatenamento dovuto all'avvicinarsi dei caratteri sulla carta produce una retta che si sviluppa nel tempo e che richiede una lettura

2 Le tematiche mitologiche e pastorali presenti nel *Polifilo* avranno poi (a breve) una ufficializzazione definitiva nell'*Arcadia* del Sannazaro, molto diffusa in ambiente veneto. E del resto si tratta di un filone che avrà una fortuna sia iconologica, si pensi a Caracci e Poussin e altrettanta fortuna letteraria dal Marino al Tesoro.

3 Si narra di un amore contrastato (almeno temporaneamente) da una fanciulla, Polia, nei confronti di Polifilo, ma che poi esplose in una ardente passione.

4 È doveroso specificare che le illustrazioni dislocate lungo tutta l'opera, *Hypnerotomachia Poliphili*, sono circa 171, di varia natura, che ben si adeguano alla complessità linguistica del testo, come disegni di tipo architettonico (edifici), di tipo figurativo (statue, monumenti), di tipo simbolico (geroglifici o emblemi), disegni a contenuto narrativo (qui presi in esame) e infine disegni incastonati nella tipografia. L'edizione del *Polifilo* a cui nel presente lavoro si fa riferimento è quella del 1998 curata da Marco Ariani e Mino Gabriele per Adelphi.

1 Per ciò che riguarda la definizione di libro illustrato si veda Pozzi 1993, pp.123 ss.. Per quanto attiene alla presenza e la funzione dell'immagine nei libri illustrati si veda Pozzi 1981 e 1993, anche Zaganelli 2015.

obbligatoriamente lineare, l'immagine, per parte sua, dà luogo ad uno spazio puntiforme in cui le rappresentazioni si sviluppano sulla superficie. In sintesi la comunicazione verbale si muove lungo l'asse temporale e quella visiva è collegata allo spazio. Ora, nel caso specifico delle vignette del secondo libro del *Polifilo*, dicevamo, si assiste ad un capovolgimento: l'elemento dinamico del percorso narrativo, reso dalla sequenza di immagini riquadrate e disposte in successione, è totalmente condotto dal sistema figurale che compone un racconto per immagini. Il sogno di Polifilo, la sua onirica battaglia d'amore, si può sfogliare come le pagine di un diario.

2. Possibilità di dialogo fra parola e figura

La responsabilità narrativa delle figure, e la loro funzione di orientamento nella complessa architettura del testo, sembrano essere confermate anche se osserviamo il discorso da un punto di vista più strettamente grafico. Il fatto che le vignette siano tutte della stessa dimensione e delimitate da una cornice (un doppio filo rettilineo) e collocate accanto alla porzione linguistica cui fanno diretto riferimento, produce, anche per ciò che riguarda il piano della fruizione, la conseguenza di isolarle, quasi di salvarle dall'ingorgo causato dal contesto linguistico, e pertanto di mantenere ben visibile lo sviluppo narrativo. Nel *Polifilo* le vignette prive di cornice rappresentano soprattutto mobili, oggetti, fregi e dettagli architettonici; in questo caso le parole, con l'aggettivazione, apportano alla essenzialità del disegno quanto il tratto non può dare: la luce e i colori e la preziosità con cui quegli oggetti sono costruiti.

Le vignette narrative sono puntualmente collocate accanto al testo di riferimento che riassume in modo chiaro e stringato; se osserviamo ad esempio quella che inaugura la narrazione (essa mostra l'incontro tra Polia e Polifilo al tempio di Diana, dove la fanciulla, sorda ai richiami d'amore di Polifilo, lo vede perdere le forze e morirle accanto, fig.1) possiamo notare che appare in fondo alla pagina proprio dopo le parole che la introducono: «Con le guance smunte, già madide, inondate da ruscelli di lacrime, lo vidi rovinare a terra, prostrato: ammutoliti i mormoranti singulti e i gemiti, chiusi gli inabissati occhi, mi morì accanto» (HP: 369).

Lo stesso vale per la vignetta successiva (fig. 2) che mostra Polia intenta a nascondere il corpo di Polifilo prima di fuggire e che si trova subito dopo le parole a cui si riferisce, pronunciate in prima persona da Polia: «Tuttavia, o più che bestiale disumanità, presolo con foga per i gelidi piedi, empia e scellerata lo trascinai, raccolte tutte le forze, in un angolo del tempio, profanato e contaminato dalla mia nefandezza, e ve lo lasciai, abbandonandolo senza tante cerimonie: volevo scappare al più presto e di nascosto»

(HP:421).

In altri e frequenti casi la simbiosi fra illustrazione e apparato linguistico è ancora più stretta, essendo la vignetta posta nel corpo stesso della frase, come una sorta di sua momentanea trasformazione iconica che poi restituisce spazio alla parola. Ciò testimonia, come si è detto, la stretta relazione esistente tra immagine e testo, ma permette di riflettere anche sulla grande e inconsueta libertà con cui il Colonna dispose le figure all'interno del testo; generalmente infatti il lavoro di illustrazione (almeno in ambito letterario, si pensi alle *Metamorfosi*, all'*Eneide*, al *Canzoniere* e ai *Trionfi*, ma anche alla *Divina Commedia*) è successivo alla diffusione del testo. All'illustratore spettava il compito di scegliere i passaggi narrativi che più agilmente si prestavano ad essere trasposti iconicamente, e di collocarli poi nelle pause dei capitoli, o all'inizio o anche alla fine. Nel caso del *Polifilo* le vignette non coincidono con le divisioni del testo, e il Colonna, data la programmazione contemporanea di testo linguistico e iconico, si permise una libertà di disposizione davvero inusitata⁵. Questa coincidenza, e coesistenza di immagine e testo, non interrompe la lettura (magari preparando il lettore allo sviluppo successivo, o creando in lui delle aspettative) ma permette all'occhio di assorbire in una unica soluzione due modalità di apprendimento, scivolando sulla lingua e ricomponendo con il disegno.

La continuità di narrazione, e di conseguente fruizione, così assicurata, è inusuale, come si è detto, ma non così stravagante se si pensa che essa risulta in totale sintonia con la natura di questo racconto, *Hypnerotomachia Poliphili*, che significa, appunto, battaglia d'amore in sogno di Polifilo. Si tratta di un lungo sogno (che dunque non permette interruzioni) durante il quale si sviluppa tutta la vicenda: il protagonista sogna di dormire e dormendo sogna di sognare la vicenda che sarà narrata (Pozzi 1993).

A proposito di modalità che l'immagine mette in atto nel costruire il filo narrativo si era prima suggerita anche l'altra delle strade, quella della parsimonia illustrativa: si potrebbe allora indicare come forma esemplificativa un altro straordinario incunabolo, *L'Ovidio moralizzato* stampato nel 1497 a Venezia da Giovanni Rosso, e in particolare

⁵ Con ciò si intende dire che l'autore del testo ha sicuramente tracciato gli schizzi delle illustrazioni, ma non si parla dell'incisione dei legni che richiedeva invece una specifica professionalità. Al Colonna viene in sintesi attribuita la programmazione dei disegni, ma non la loro esecuzione materiale. In merito si veda Pozzi 1981, 1993; Pozzi-Ciapponi 1964, 1980; Martin 2000.

l'episodio di Ciparisso. L'illustratore, trascurando la parte iniziale e quella finale (rispettivamente i giochi di Ciparisso, il giovane protagonista della storia, con il suo cervo e il pianto di Apollo nel vedere il suo amico morto, cioè trasformato in albero, che tuttavia non hanno influenza diretta sulla concatenazione dei fatti e non ne intaccano l'andamento), condensa in una unica rappresentazione i nodi narrativi fondamentali, dal momento della messa in moto della narrazione fino alla sua conclusione.

L'illustrazione è posta al centro della pagina ed è leggibile lungo una linea che distribuisce i tempi del racconto da sinistra verso destra nel seguente modo (fig. 3): gioco pericoloso, uccisione del cervo, consolazione inutile di Apollo, preghiera di Ciparisso agli dei, trasformazione del giovane in albero. Ciò che viene rappresentato è dunque l'intreccio nelle sue funzioni narrative essenziali.

Non sempre tuttavia la vignetta nei libri illustrati si assume l'impegnativa funzione di narrare la storia ivi contenuta, a volte si limita a marcare e indicare (compito non meno importante e laborioso) l'organizzazione del testo rendendone più chiare le sue interne articolazioni, e facilitando il reperimento delle informazioni. Numerosi sono i libri illustrati nel Rinascimento in cui l'uso dell'immagine, lontano da ogni filosofia e da ogni volontà artistica, risponde più semplicemente al bisogno di rendere più sensibile l'organizzazione di un testo sottolineandone le principali articolazioni: l'immagine è in qualche modo dotata di una funzione di recupero delle informazioni, come un segnale piazzato nello scorrere del testo per indicare le tappe della sua lettura (Martin 2000: 244). Tra i tanti esempi che a questo proposito potremmo suggerire, proponiamo, seguendo in parte il tracciato di Martin (2000), un caso veneziano e l'altro francese. Il primo è rappresentato dalla edizione latina dei *Commentari* di Cesare pubblicati a Venezia nel 1517 da Agostino de Zannis; le incisioni trovano posto, all'inizio di pagina in ciascuno dei libri componenti i *Commentari* della guerra dei Galli e della guerra civile (fig. 4). Ora mettendo attentamente a confronto le immagini con le porzioni testuali accanto a cui sono collocate, ma anche con l'intero contenuto dei singoli libri, ciò che se ne ricava è che i due apparati, quello iconico e quello linguistico, non mostrano che una distratta e pigra relazione: le vignette (il cui aspetto fa supporre che non siano alla loro prima utilizzazione) rappresentano infatti scene di battaglia e ci ricordano che l'argomento centrale del testo è la guerra, ma non esattamente quella singola battaglia. Se ci interroghiamo tuttavia sulla loro funzione ricaviamo indicazioni precise proprio dalla loro collocazione; infatti esse sono inserite all'inizio dei libri, a segnalarne l'avvio; così se avevano perduto credibilità sul piano strettamente narrativo (potevano, e forse hanno potuto, essere usate in qualunque contesto si parlasse di guerra) esse sono in grado di riacquistare rigore ed energia dal punto di vista testuale, segnalando la strutturazione inter-

na dell'opera e segnalando il susseguirsi dei grandi passaggi di narrazione. Potremmo parlare di funzione narrativa forte per ciò che riguarda le vignette analizzate nel *Polifilo* ad esempio, e in questo caso invece di funzione narrativa debole, che tuttavia non smorza un suo adeguato impegno testuale.

Lo stesso discorso pensiamo che possa valere anche per l'altro degli esempi selezionati, le Opere di Sallustio (*Opera sallustiana*) edite a Lione da Jaques Myt nel 1526. Le vignette che corredano il volume sono in tutto cinquantacinque di cui alcune riguardano scene di battaglia, altre scene sono legate al rapporto tra maestro e allievo e altre infine rappresentano dispute universitarie. Ciò che è possibile riscontrare è ancora una volta la mancanza di relazione tra ciò che viene raccontato e la scena rappresentata nelle vignette; al contrario esse svolgono la loro rigorosa funzione di segnali indicatori essendo collocate sempre all'inizio delle singole unità testuali di cui ritmano il percorso. In effetti l'illustrazione è qui depauperata del suo contenuto semantico-iconico: essa non rappresenta, ma scandisce in modo efficace.

3. Categorizzare le raffigurazioni del «Polifilo»

Si è in questo studio più volte insistito sulle potenzialità narrative dell'immagine nei confronti dei testi, in particolare modo dei testi letterari a carattere narrativo dove è presente, o reperibile, una progressione di avvenimenti. Ciò non toglie che l'interesse degli illustratori si sia concentrata anche sugli aspetti descrittivi del testo. Uno degli esempi più suggestivi è dato senza dubbio dall'*Ovidio moralizzato* del 1497 in cui le illustrazioni dei paesaggi, siamo in ambiente veneto, ingaggiano una dura lotta con la pittura in quanto a bellezza e raffinatezza (fig. 3), come ben sottolinea Pozzi (1993: 89-122) che costruisce una complessa rete sulle ascendenze pittoriche e letterarie sia del *Polifilo* che dell'*Ovidio moralizzato*.

Vorremmo tuttavia tornare al *Polifilo* e suggerire alcune interessanti riflessioni di Giovanni Pozzi che a nostro avviso completano il discorso affrontato nel precedente paragrafo sulle vignette narrative – e insieme ne segnalano la complessità – mettendole in relazione con quelle descrittive.

Le categorie intorno a cui raggruppare le raffigurazioni presenti nell'*Hypnerotomachia* sono riconducibili almeno a cinque tipi: 1) disegni di elementi architettonici, 2) disegni di composizioni figurative come ad esempio monumenti, 3) disegni simbolici che accompagnano geroglifici ed emblemi, 4) disegni che ricostruiscono la trama narrativa, e infine, 5) disegni collocati direttamente nel testo della tipografia. Le categorie 1, 2, 3 e 5 possono riguardare gli

aspetti descrittivi.

Concentreremo l'attenzione sui disegni architettonici. Essi rappresentano un fatto nuovo se li pensiamo inseriti in un racconto d'invenzione. Infatti, pure se l'*Hypnerotomachia* si ispira ad un romanzo allegorico, che dunque prevede lunghe descrizioni di elementi architettonici, tuttavia ciò non giustifica la presenza di progetti la cui sede naturale è piuttosto un trattato tecnico. Vapoi specificato che i disegni tecnici erano presenti limitatamente ai testi manoscritti, e non passavano poi alle stampe. Si pensi che il testo di Leon Battista Alberti era uscito in una veste tipografica pulita e austera, così come anche le edizioni quattrocentesche di Vitruvio: «la novità dei disegni architettonici del Colonna è perciò doppia, valendo nei confronti del romanzo e del trattato architettonico» (Pozzi 1993:93). Il compito che essi sostanzialmente si assumono è quello di costruire le coordinate spaziali entro cui si organizza la storia, infatti sono situati per lo più nella parte in cui si narrano le vicende del protagonista. Il Colonna tuttavia non li presenta descrivendone la loro struttura quanto piuttosto la loro progettazione, che di fatto non corrisponde alla costruzione del topos letterario, *locus amoenus*, a cui essi sembrerebbero obbedire in quanto serie di enunciati che aiutano, appunto, a realizzare il contesto in cui inserire gli avvenimenti (la felice vicenda del protagonista). Si aggiunga che generalmente la descrizione dei progetti non è affidata alla parola che può semmai confermare quanto il disegno esplicita tramite le sue potenzialità. Di nuovo anche in questo caso, come abbiamo visto appena sopra per le costruzioni narrative condotte dai disegni, il Colonna rovescia le posizioni affidando alla parola il compito esplicativo delle progettazioni.

La realizzazione del *locus amoenus* passa anche attraverso i paesaggi che vengono minuziosamente descritti dalla parola – valli, colli, giardini pieni di acqua e erbe – i quali tuttavia non trovano riscontro nelle incisioni con la stessa efficacia che il Colonna profonde nella lingua. Ancora un punto: le rappresentazioni dei personaggi nella loro apparenza fisica e nei loro atteggiamenti trovano un potente riscontro nella scrittura, ma non altrettanto nelle incisioni. Ad esempio l'apparire di Polia offre l'occasione al Colonna di esplorare tutte le possibilità previste dal topos letterario, tuttavia la contropartita visiva è in questo specifico caso piuttosto debole.

A conclusione di queste rapide osservazioni vorremo quindi sottolineare come il Colonna metta in atto una serie ribaltamenti rispetto alle categorie spaziali e temporali perseguendo anche con gli enunciati descrittivi ciò che aveva attuato con quelli narrativi: lo sviluppo narrativo è consegnato alle vignette-incisioni e la descrizione, che può trovare un valido aiuto nelle rappresentazioni visive, è invece affidata alle parole, soprattutto appoggiandosi all'energia visiva dell'*ékphrasis*. Infine gli inusuali procedimenti

utilizzati dall'autore nel distribuire compiti comunicativi allo scritto e al disegno ci riconducono al punto da cui eravamo partiti, segnalando le sorprendenti potenzialità che l'immagine (da sempre) possiede, fra cui quella di mettere in atto una storia.

Riferimenti bibliografici

Pozzi G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

Pozzi G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

Martin H. J., *La naissance du livre moderne. Mise en pages et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, Tours, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.

Pozzi G., Ciapponi L.A. (a cura di), Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, Padova, Antenore, 1964, 1980.

Ariani M., Gabriele M. (a cura di), Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano, Adelphi, 1998.

Zaganelli G., Marino T. (a cura di), *Saggi di cultura visuale. Arte, letteratura e cinema*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2015.

Appendice



Figure 1. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, Incontro tra Polia e Polifilo al tempio.



Figura 2 F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, Polia trascina Polifilo.



Figura 3 Ovidio, *Metamorphoses*, Venezia, Giovanni Rosso, 1497. Storia di Cipariso.



Figura 4 Giulio Cesare, *Commentari*, Venezia, Agostino de Zannis, 1517.



Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES