



Limina

intorno al testo

Rivista diretta da
Ciro Perna ed Elisabetta Tonello

anno III

2026

fascicolo 1

libreriauniversitaria.it
edizioni

Direttori / Journal Managers

Ciro Perna (Università della Campania “Luigi Vanvitelli”)
Elisabetta Tonello (Università di Salerno)

Comitato editoriale / Editorial board

Giancarlo Alfano (Università “Federico II” di Napoli)
Zygmunt G. Barański (University of Notre Dame)
Dario Brancato (Concordia University)
Marina Buzzoni (Università di Venezia)
Rosario Coluccia (Accademia della Crusca)
Claudia Corfiati (Università di Bari)
Massimiliano Corrado (Università “Federico II” di Napoli)
Alessio Decaria (Università di Genova)
Federico Della Corte (Università di Bologna)
Nathalie Ferrand (ITEM – CNRS Paris)
Maurizio Fiorilla (Università Roma Tre)
Giovanna Frosini (Università per Stranieri di Siena)
Daniela Gionta (Università di Messina)
Rosa Giulio (Università di Salerno)
Cinthia Maria Hamlin (Universidad de Buenos Aires)
Bernhard Huss (Freie Universität Berlin)
Paola Italia (Università di Bologna)
Kosuke Kunishi (Ritsumeikan University)
Rita Librandi (Università di Napoli “L'Orientale”)
Silvia Maddalo (Università della Toscana)
Alessandra Perriccioli Saggese (Università della Campania “Luigi Vanvitelli”)
Giulia Perucchi (Università di Chieti Pescara)
Chiara Ponchia (Università di Padova)
Fabio Romanini (Università di Ferrara)
Arielle Saiber (Johns Hopkins University)
Federica Sgarbi (Doshisha University)
Franco Tomasi (Università di Padova)
Juan Varela-Portas de Orduña (Universidad Complutense de Madrid)
Paola Vecchi Galli (Università di Bologna)
Zeno Verlato (CNR Firenze)
Mirko Volpi (Università di Pavia)

Comitato di redazione / Publishing copy-editors

Giuseppe Alvino (copy editing), Angelo Raffaele Caliendo (copy editing),
Federica Cifariello (copy editing), Chiara Cioffoletti (copy editing), Francesco
Donato (copy editing), Federica Maria Giallombardo (copy editing), Clara Giordano
(copy editing), Serena Malatesta (editor in capo), Matteo Maselli (copy editing),
Riccardo Montalto (copy editing), Beatrice Mosca (capo redattrice), Anna Raimondo
(copy editing), Aldo Stabile (copy editing), Raffaele Vitolo (copy editing)

Direttore responsabile / Legal representative

Mario Lion Stoppato

Limina. Intorno al testo

Rivista digitale open access a cadenza semestrale
pubblicata da libreriauniversitaria.it Edizioni

N. I (2026) *fascicolo 1*

Limina. Intorno al testo è una rivista open access diffusa con licenza Creative Commons CC BY-NC-SA (Attribuzione – Non Commerciale – Condividi allo Stesso Modo).

Limina. Intorno al testo is an open access journal distributed under the Creative Commons CC BY-NC-SA license (Attribution – Non-Commercial – Share Alike).

Rivista registrata presso il Tribunale di Padova N. 8474/2025

ISSN online: 3035-3343



Limina. Intorno al testo è una rivista sottoposta a peer-review

Limina. Intorno al testo is a Peer-Reviewed Journal

Autrici e autori sono gentilmente pregate/i di inviare i loro contributi al comitato scientifico al seguente indirizzo email: prin.limina@gmail.com

Authors who wish to submit their work to *Limina. Intorno al testo*, should send it to prin.limina@gmail.com

Rivista pubblicata con fondi CHANGES-Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society 2024, Mission 4 Component 2 Investment 1.3_Progetto: MaTELDa (Manuscript Tradition of Exegesis and Lectures on Dante) e PRIN COFIN 2022_Progetto: LiMINA (Lost in Manuscripts. Ideas, Notes, Acknowledgments).

Gli autori dei contributi sono responsabili dell'uso delle immagini

Publication Ethics and Malpractice Statement

Limina. Intorno al testo, is a peer reviewed semestral journal committed to upholding the highest standards of publication ethics. In order to provide readers with articles of highest quality we state the following principles of Publication Ethics and Malpractice Statement.

Authors ensure that they have written original articles. In addition they ensure that the manuscript has not been issued elsewhere. Authors are also responsible for language editing of the submitted article. Authors confirm that the submitted works represent their authors' contributions and have not been copied or plagiarized in whole or in part from other works without clearly citing. Any work or words of other authors, contributors, or sources (including online sites) are appropriately credited and referenced. All authors disclose financial or other conflict of interest that might influence the results or interpretation of their manuscript (financial support for the project should be disclosed). Authors agree to the license agreement before submitting the article.

The editors ensure a fair double-blind peer-review of the submitted papers for publication. The editors strive to prevent any potential conflict of interests between the author and editorial and review personnel. The editors also ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

The editors coordinate the editorial board for reviewing the works to be published in *Limina. Intorno al testo*. The reviewers, members of the scientific committee, include experts in the field of higher education, university lecturers and researchers. Each is assigned papers to review that are consistent with their specific expertise.

Reviewers check all papers in a double-blind peer review process. The reviewers also check for plagiarism and research fabrication (making up research data) and falsification (manipulation of existing research data, tables, or images). In accordance with the code of conduct, the reviewers report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editors if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side. They must evaluate the submitted works objectively as well as present clearly their opinions on the works in a clear way in the review form. A reviewer who feels unqualified to review the research reported in a manuscript notifies the editors and excuses himself from the review process.

SOMMARIO

***In limine: soglie del testo dall'antico al contemporaneo* 7**

✉ Federica Cifariello

I. SAGGI

Tra oggetti, annotazioni e parole: racconti archeologici 13

✉ Carlo Rescigno

**Margini e *limina* nei libri greci
dall'età ellenistica alla tarda antichità** 31

✉ Lucio Del Corso

**Some Observations on the Reuse of Writing Materials
in Classical Antiquity** 47

✉ Gianluca Del Mastro

***Limina*: le soglie di un testo letterario latino** 75

✉ Arturo De Vivo

**Il censimento delle traduzioni dialettali
delle *Commedia* (1700-2019): spunti e riflessioni** 87

✉ Antonio Marzo

Stare ai margini. Ricognizioni novecentesche e odierne 121

✉ Clelia Martignoni

II. NOTIZIE DAI MANOSCRITTI E DALLE STAMPE

**Scritture liminari in manoscritti di classici latini: il caso del ms.
di Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, H 125** . . 143

✉ Stefano Grazzini

Per la biografia di Dante: una nota obituaria nel ms. London, British Library, Additional 31918	159
☞ Michele Rinaldi	
Le postille dannunziane alla <i>Commedia</i> di Dante	165
☞ Rosy Cupo	
Graziana Pentich: tracce di letture dantesche nel suo fondo librario . .	185
☞ Mara Affinito	
Nella biblioteca di Elsa Morante: note autografe alla <i>Commedia</i> per <i>La Storia</i>	201
☞ Clara Giordano	
Fortini e Sanguineti sui margini di Dante	209
☞ Davide Dalmas	
Raccontare la lettura: modelli di edizione e di ricerca nel progetto <i>AMargine</i>	227
☞ Federico Milone	
La spina nella carne: corpo, eros, esistenza nelle postille di lettura di Alfredo Giuliani	249
☞ Federico Francucci, Luca Stefanelli	
Patricia Highsmith, <i>Carol</i> e i confini dei <i>Diari</i>	273
☞ Gian Mario Anselmi	

III. SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

PSEUDO-ANSELMO DI LAON. <i>Glose in Apocalipsin</i> . Edizione critica e commento, a cura di Federico De Dominicis, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2025 (Opere perdute e anonime. Secoli III-XV, 10), XII-633 pp.	287
☞ Francesca Artemisio	
<i>Attraversare il margine. Su smarginature e marginalità del presente</i> , a cura di Elena Porciani e Francesco Sielo, Modena, Mucchi Editore, 2024, 248 pp.	293
☞ Francesco Donato	

In limine: soglie del testo dall'antico al contemporaneo

In latino, *limen* designa la soglia. Dunque, confine che separa, ma anche varco che consente il passaggio. L'indagine proposta da *Limina. Intorno al testo* valorizza tale duplice accezione in chiave metodologica: lo studio del margine permette infatti di cogliere, da un lato, le cesure che un'opera introduce rispetto al passato e, dall'altro, le forme della sua trasmissione e ricezione nei contesti in cui esse si sedimentano. Il libro diviene così testimone di un processo storico, aperto a riconfigurazioni semantiche e a nuove modalità di appropriazione lungo le traiettorie della sua circolazione. Il *limen* è a un tempo dato materiale – lo spazio che accoglie correzioni, varianti e glosse – e categoria interpretativa, attraverso cui leggere i processi di riuso e rielaborazione dei testi. Guardare ai margini equivale quindi a osservare il testo nel suo farsi relazione, mentre la sua eredità prende forma nelle pratiche, nelle intenzioni e nei bisogni di chi lo trascrive, lo annota, lo traduce o lo riscrive. Nato dal confronto avviato in occasione del III Convegno internazionale *DanteLimina. AcquisizioniEvoluzioni*, svoltosi presso l'Archivio di Stato di Caserta il 3 e 4 dicembre 2025, il presente fascicolo declina tale prospettiva lungo un arco cronologico ampio, dal libro greco e latino dell'antichità alle biblioteche d'autore del Novecento e alle riscritture contemporanee, attraverso strumenti filologici, papirologici, codicologici, archeologici, comparatistici e digitali. La pluralità degli approcci si iscrive così in un disegno unitario: analizzare la marginalità nelle sue dimensioni concrete e simboliche, mettendone in luce il ruolo nei processi di rinnovamento del senso.

La prima parte è dedicata ai «Saggi», che attraversano forme liminari del testo, supporti materiali, traduzioni e riscritture. Apre la sezione Carlo Rescigno, volgendo lo sguardo alla cultura materiale: marche di bottega, segni di cantiere e iscrizioni – dalle anfore da trasporto a un braciere bronzeo pompeiano – trasformano gli oggetti d'uso in documenti complessi, nei quali funzione pratica, memoria e riqualificazione simbolica si intrecciano. Lucio Del Corso segue l'evoluzione dei segni e delle notazioni marginali nel libro greco d'Egitto, dall'*Odissea* di Me-

dinet Ghoran ai codici tardoantichi di Ossirinco e Antinoe, mostrando come testo e commento, a lungo affidati a mezzi librari distinti, finiscano per convergere nel margine del codice. Il contributo di Gianluca Del Mastro riesamina invece le fonti letterarie e documentarie sul riuso dei materiali scrittori nell'antichità classica, soffermandosi sul caso del papiro, più fragile della pergamena e meno incline alla riscrittura: dagli opistografi ai rotoli documentari reimpiegati nella confezione di nuovi codici, come nel caso singolare di Panopoli, fino ai più rari palinsesti papiracei, ripuliti e riscritti. La sua ricognizione, muovendo dal costo del materiale e dalle pratiche scolastiche su ostraca e tavolette, restituisce l'immagine di una diffusa mentalità del riuso, sorprendentemente prossima a sensibilità odierne. Arturo De Vivo riconsidera il valore di *limen* alla luce delle categorie elaborate da Gérard Genette in *Seuils* (1987), misurandone la pertinenza per la letteratura latina: dai proemi delle monografie sallustiane e dalla *praefatio* liviana alla confidenza epistolare di Cicerone, fino all'*incipit* dei *Remedia amoris*, dove il titolo e il nome dell'autore si fanno essi stessi soglia. Con Antonio Marzo l'asse cronologico scorre verso il Medioevo e l'età moderna. Lo studioso individua nel "travestimento" milanese dell'*Inferno* di Carlo Porta il capostipite documentato delle traduzioni dialettali della *Commedia*. Il censimento aggiornato da lui proposto porta a trecentocinque le versioni note, edite e inedite, e restituisce la fisionomia di un fenomeno letterario nazionale, articolato per aree geografiche, periodi e livelli di estensione: nella traduzione dialettale il Poema oltrepassa così i confini della propria significazione e si rigenera nel rapporto tra lingua e dialetto, tra fedeltà ed estro reinventivo. Alle declinazioni novecentesche e odierne è dedicato il saggio di Clelia Martignoni, che indaga la categoria della marginalità nella letteratura moderna e contemporanea come spazio privilegiato di interrogazione critica. Attraverso un ampio percorso esemplificativo, che attraversa esperienza e scritture legate alla disabilità, alle soggettività *queer*, alla guerra e ad altre forme di esclusione o alterità, il contributo mostra come il margine si configuri non soltanto come luogo di esclusione ma come prospettiva capace di ridefinire i canoni, i linguaggi e le modalità della rappresentazione letteraria.

La seconda parte, «Notizie dai manoscritti e dalle stampe», raccoglie gli interventi che indagano il margine come deposito documentario e traccia di lettura, dai manoscritti classici e medievali alle biblioteche d'autore del Novecento. Alle soglie del codice medievale conduce Stefano Grazzini, che indaga le scritture liminari dei fogli iniziali e finali del ms. Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, H 125, che

tramanda Persio e Giovenale ed è il testimone più autorevole del testo giovenaliano e degli *scholia vetustiora*. Prove di penna, note di possesso e anatemi contro i ladri di libri consentono di ricostruire l'itinerario del codice dall'abbazia di Lorsch alla biblioteca palatina di Heidelberg, quindi ai fratelli Pithou e infine a Montpellier: pagine che si rivelano testimonianza storica e non semplice cornice del testo tramandato. Michele Rinaldi riapre il problema dell'individuazione del giorno natale di Dante pubblicando una nota obituaria letta sull'ultima carta del ms. London, British Library, Additional 31918, che trasmette l'*Inferno* e le *Expositiones et glose super 'Comediam' Dantis* di Guido da Pisa. La minuta evidenza liminare diventa così una testimonianza in grado di restituire un tassello della biografia dantesca e della storia della trasmissione del Poema. Con le biblioteche d'autore del Novecento si apre il gruppo di contributi dedicati alle postille dei lettori-scrittori del secolo. Rosy Cupo rivendica autonomia filologica e interpretativa alle postille di d'Annunzio sull'edizione Scartazzini conservata al Vittoriale, al di là del loro riuso nel *Libro segreto*, proponendone una nuova cronologia. Mara Affinito classifica i segni di lettura lasciati da Graziana Pentich nei volumi danteschi del fondo "Graziana Pentich – Alfonso Gatto", distinguendo un uso professionale del testo dantesco, funzionale alla verifica delle tavole di Achille Incerti, da uno più intimo e biografico, raccolto attorno al canto di Piccarda. Clara Giordano esamina un inserto autografo collocato nella *Commedia* personale di Elsa Morante, in dialogo con i *Quaderni autografi de La Storia*, per seguire l'influsso del *Purgatorio* e del *Paradiso* entro il romanzo. Davide Dalmas, muovendo dai materiali raccolti nell'ambito del progetto PRIN *AMargine*, ripercorre le tracce dantesche di Franco Fortini ed Edoardo Sanguineti, per i quali Dante appare come riferimento d'eccezione, capace di sospendere o ridefinire le abituali pratiche di postillatura dei due autori. Federico Milone propone il modello di edizione digitale elaborato nell'ambito di *AMargine*, illustrandone l'architettura e i criteri di schedatura dei segni di lettura, tra osservazione quantitativa del *corpus* e analisi ravvicinata dei singoli interventi: una riflessione che, traducendo il margine in dato interrogabile, ne evidenzia la funzione mediatrice tra lettura e ricerca. Federico Francucci e Luca Stefanelli ricostruiscono, attraverso i postillati della biblioteca di Alfredo Giuliani e i dossier genetici del *Giovane Max*, una fitta costellazione di letture – da Stendhal e Kierkegaard a Gide, Bataille, Lacan e Merleau-Ponty – intorno al nesso tra sensualità e scrittura. Chiude la sezione Gian Mario Anselmi, che legge *Carol* di Patricia Highsmith in rapporto ai *Diari e taccuini*: qui il *limen* non è una soglia fisica, ma la linea sottile e permeabile tra vita

e scrittura, lungo la quale narrativa e memoria privata si lambiscono di continuo, in un affiorare di significati che attraversano la pagina senza risolversi in un generico autobiografismo. Il margine si configura, allora, come zona di transito tra l'esperienza e la sua forma letteraria.

Completano il fascicolo due schede bibliografiche che riprendono la categoria del margine in prospettiva diacronica, evidenziandone la diversa articolazione in ambito testuale ed ermeneutico, da un lato, e nella riflessione critica sul presente, dall'altro. La prima, di Francesca Artemisio, dà conto dell'edizione critica delle *Glose in Apocalipsin* dello pseudo-Anselmo di Laon, a cura di Federico De Dominicis (SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2025), e della dialettica tra redazione glossata e redazione continua entro la vicenda della *Glossa ordinaria*. La seconda, di Francesco Donato, è dedicata ad *Attraversare il margine. Su smargiature e marginalità del presente*, a cura di Elena Porciani e Francesco Sielo (Mucchi, 2024), raccolta interdisciplinare che assume il *limen* come chiave interpretativa e oggetto d'indagine.

Considerati nel loro insieme, i contributi convergono su un presupposto comune: ciò che accade a un'opera una volta composta, il modo in cui i suoi lettori l'annotano, l'adattano e la rielaborano, lascia prove tangibili proprio nei suoi *limina*. Sotto questo profilo il margine si configura come piano empirico sul quale l'elaborazione del significato di ogni lettore può essere descritta secondo criteri espliciti e ripetibili, sottraendo all'impressione soggettiva quanto altrimenti rimarrebbe aneddotico. È qui, auspichiamo, che si misura l'utilità di guardare a questa categoria lungo l'intera parabola che dall'antichità conduce alla contemporaneità: non per appiattare la distanza che separa la glossa del codice antico dalla postilla del lettore novecentesco, ma per riconoscere, sotto la diversità dei supporti, degli strumenti e delle epoche, la persistente attitudine del margine a farsi luogo d'incontro tra il testo e chi lo accoglie. In ciò confidiamo risieda il lascito più duraturo di queste pagine: non un esito definitivo, ma una linea di ricerca aperta, affinché la nozione di *limen*, interrogata di volta in volta nella concretezza dei singoli casi, consenta di comprendere come i testi vivano, si trasmettano e tornino a significare nel tempo.

FEDERICA CIFARIELLO

I. SAGGI

Tra oggetti, annotazioni e parole: racconti archeologici

Carlo Rescigno

Scuola Superiore Meridionale

c.rescigno@ssmeridionale.it

Between Objects, Annotations, and Words: Archaeological Narrative

Abstract (ITA)

Il contributo discute, per campioni diversi e tramite brevi non esaustivi riferimenti, la produttività del campo semantico e operativo delle note in margine nel campo della cultura materiale antica, dalle annotazioni burocratiche, ai segni di cantiere, alle iscrizioni che modificano il senso degli oggetti e trasportano chi osserva e legge dallo spazio reale in luoghi dell'altrove.

Abstract (ENG)

Drawing on selected case studies and brief, non-exhaustive examples, this contribution explores the semantic and functional potential of marginal annotations in ancient material culture. From bureaucratic notes and builders' marks to inscriptions that transform the meaning of objects, these textual traces invite viewers and readers to move beyond physical space and into realms of otherness and imagination.

Parole chiave / Keywords

Epigrafia, Cultura materiale, Pratiche di scrittura / Inscriptions, Material culture, Writing practices.

Esistono annotazioni nella cultura materiale? Testi che permettano di transitare da un registro all'altro della comunicazione non verbale o che suggeriscano come farlo, fornendo istruzioni o dando, nelle ipotesi più sottili, istruzioni su come reinterpretare un oggetto per passare da un utilizzo a un altro, mutando il senso ma lasciando uguale la forma? Ovviamente sì: gli oggetti, immersi in foreste comunicative, in paesaggi contestuali che li accompagnano, dalla loro produzione fino agli itinerari seguiti nel corso della loro vita sociale e ancora nelle fasi di defunzionalizzazione, sono continuamente esposti ad azioni di riscrittura e di risemantizzazione. In questi casi si tratterà semplicemente di applicare

alla lettura classificatoria di tipo archeologico regole che conosciamo e analizziamo per la comunicazione ordinaria. Ma esiste anche la possibilità che la lingua e le parole scritte agiscano invadendo la fisicità dei documenti materiali e i loro spazi, trasformando questi in 'altrove', semplicemente con l'azione del leggere da parte del fruitore? Può la parola essere adoperata come un elemento che si esprime come una figura? Può trasformarsi in una nota tecnica che adopera la lingua come gergo sorretto da conoscenze e regole condivise tra pochi? Nel lessico degli oggetti proprio dell'archeologia tutte queste evidenze sono presenti?

Note di consumo e controllo

Lo spazio ove le annotazioni sono in archeologia più frequenti e ovviamente presenti è quello dedicato allo studio delle forme della produzione e, quindi, all'epigrafia di bottega e del consumo.

L'artigiano accompagnava i suoi prodotti in bottega con un flusso di indicazioni e marche, destinate alla organizzazione del lavoro, al controllo delle materie prime, degli aiutanti e dei servi, ma anche per fornire indicazioni atte a permettere il montaggio di elementi lavorati separatamente nel rispetto di logiche standardizzate di produzione. Altre annotazioni si aggiungevano sull'oggetto quando questo usciva dalla dimensione della bottega per inoltrarsi lungo le vie del commercio, quando, per esempio preso in carico con altri manufatti, si rendeva necessario controllare la quantità della merce, numerare i prodotti, certificarne la provenienza, riscontrarne il viaggio in nave con le conseguenti azioni di imbarco e sbarco, i passaggi di responsabilità, lungo le trafilie di vendita. Il commercio antico prevedeva itinerari, passaggi di mano e, anche quando era di breve gittata, le merci passavano dogane, punti di controllo, si immettevano in piccoli luoghi di smercio o in circuiti di fiere e anche in questi casi si rendeva necessaria qualche indicazione che indirizzasse i percorsi, per razionalizzare e talvolta favorire la qualità dei prodotti locali. Si tratta di mercati 'minori', le *nundinae*, organizzati in veri e propri circuiti che conosciamo, per il periodo romano, perché registrati in fonti ed epigrafi, cui corrispondevano complicati calendari per permettere la mobilità di merci e artigiani in ambiti territoriali definiti senza sovrapposizioni.

Alle spalle degli oggetti, dei loro luoghi di produzione, dobbiamo immaginare competenze irreggimentate in manifatture, artigiani peregrini, maestranze stabili, manovali capaci nel lavoro tecnico. Governare questi processi richiedeva conoscenza dei meccanismi, annotazioni e l'utilizzo di un sistema di comunicazione, di lingue franche elementari

che permettessero anche a chi non sapeva leggere di ricavare le istruzioni per l'uso.

I documenti li otteniamo soprattutto dagli oggetti in terracotta, tra le materie antiche che sopravvivono ai secoli perché, quando ridotti in frantumi, questi non possono essere in genere riutilizzati, se non per farne graniglia o polvere da costruzione e quindi arrivano fino a noi in infiniti scarichi e immondezze e con essi ci raggiungono i resti delle marche e delle annotazioni che li avevano accompagnati. Ma, come vedremo, questa ossessione burocratica caratterizzava anche altre materie che era invece possibile riciclare e, pertanto, le tante informazioni e annotazioni note per l'argilla, sono, per esempio per i metalli, precluse, naufragate in forni destinati a fondere vecchi manufatti in disuso, marche comprese.

Anfore come tavolette scritte

Le anfore da trasporto sono vasi di grandi e medie dimensioni, in genere in argilla grezza, robuste, dall'imboccatura stretta per permetterle il sigillo (Fig. 1). Quelle destinate a viaggiare nelle stive delle navi per strati sovrapposti avevano forme slanciate, prive di piani di appoggio. Esistevano, però, anche varianti dal fondo piatto, costruite per viaggiare su zattere risalendo le correnti dei fiumi e con le maggiori potevano viaggiare anche contenitori minori destinati alla esportazione di liquidi preziosi. Le anfore trasportavano mercanzie diverse, perlopiù vino, olio, salse, ma anche frutta, pece e altre sostanze. Erano esse le protagoniste degli scambi e i loro contenitori svolgevano solo una funzione pratica di strumenti per contenerle e con le loro ampie superfici omogenee si trasformavano in spazi per annotazioni, per timbri di fabbrica indicanti il nome o la proprietà di chi le aveva plasmate, per iscrizioni dipinte o graffite per ricordare i passaggi da un mediatore all'altro, e così da vettori di mercanzie le anfore si trasformavano in registri per ricordare contratti di vendita e annotare le forme di controllo necessarie al passaggio dal *fundus*, ai porti, prestando attenzioni alle operazioni di carico, scarico, di passaggi doganali. Come brogliacci e rife di ricevute, esse permettono di toccare la parte intangibile dei commerci, presupposta dalla distribuzione degli oggetti, dalla montagna di anfore del Monte Testaccio a Roma. Non si tratta di segni che l'oggetto ha casualmente raccolto su di sé nel corso della sua circolazione e vita sociale, ma di testi appartenenti a codici di comunicazione, linguaggi tecnici spesso comprensibili ai soli addetti ai lavori o agli acquirenti, per esempio per valutare la qualità del prodotto con note relative al contenuto. In molti casi, in questo tipo di comunica-

zione la parola si trasforma in marca e la sigla si fonde con la forma, che a sua volta parla come fosse una voce, perché, come nelle confezioni di mercanzie pregiate, la forma del contenitore, caratteristica di un'area geografica, certifica meglio di un testo la sua provenienza, tanto da spingere a contraffarla per imporre sui mercati contenuti meno noti e apprezzati.

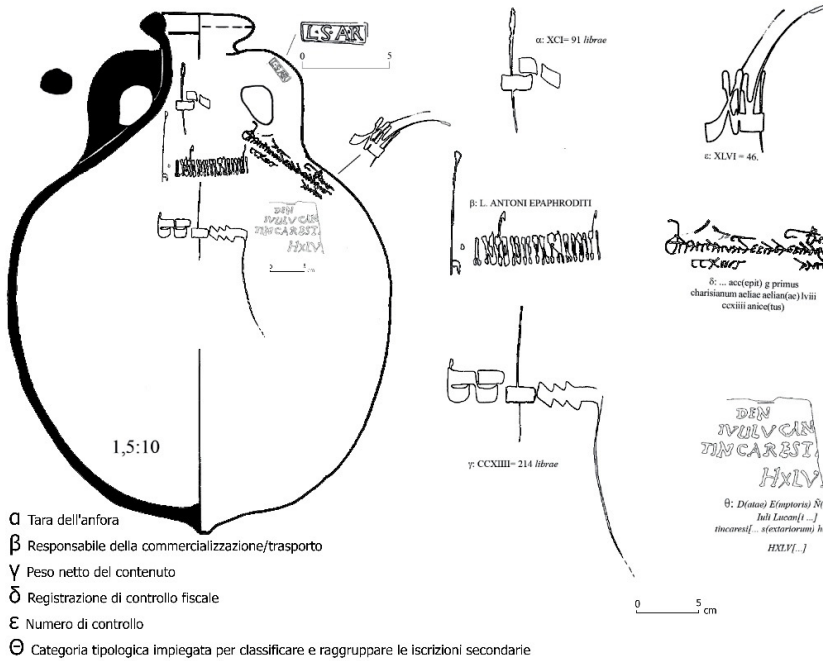


Fig. 1. Anfore e iscrizioni (da Aguilera Martín 2004).[©]

Cantieri e kit di montaggio

Nell'ambito dell'archeologia dei cantieri e degli edifici sono ben conosciute note e segni, spesso di montaggio, marche alfabetiche o numerali che riportavano su singoli elementi informazioni, indicando lato del tempio cui erano destinati e, spesso, la posizione di ogni singola lastra nella sequenza lineare, indicazioni in cui la lingua e l'alfabeto si trasformano, nella maggior parte dei casi, in icone, in sistemi facili da digerire, comprendere e poi utilizzare da parte delle maestranze attive nei cantieri che dobbiamo supporre solo in parte alfabetizzate (Fig. 2). Il singolo ele-

mento acquista per noi, con queste note a margine, un valore di conoscenza e documentazione che ci permette di entrare nell'organizzazione del cantiere, ci fa comprendere la struttura teorica di segmentazione delle parti, ci restituisce un regesto imperfetto delle azioni di montaggio e, così, per il tramite di una lingua franca simbolica riusciamo quasi a intravedere, al di là dei dati tecnici, il progetto architettonico dell'edificio che si intendeva costruire.

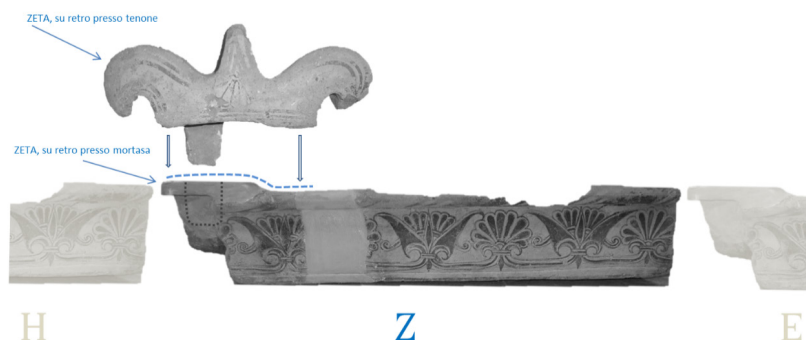


Fig. 2. Museo Archeologico di Paestum. Tetto acheo dall'area dell'Athenaion: sime rampanti, pseudo antefisse, marche di montaggio.©

Storia di un braciere

Nelle raccolte del Museo Archeologico Nazionale di Napoli si conserva un braciere in bronzo proveniente da Pompei (Fig. 3). I bracieri restituiti dai siti vesuviani sono strumenti necessari per il riscaldamento delle stanze, oggetti che difficilmente si ritrovano negli scavi ordinari poiché di norma, se usurati, erano rifusi. Essi sono di norma composti da una camicia esterna in bronzo, un anello, poggiante su piedi massicci, spesso decorato con applicazioni figurate, volti, patere, palmette, che li trasformano in oggetti non solo funzionali ma anche di arredo e design. Questo guscio esterno era internamente rivestito da una camicia in ferro, una vasca destinata a irrobustire la struttura, smontabile per essere di volta in volta sostituita senza danneggiare il guscio esterno in bronzo, prezioso e costoso. All'interno di questo secondo contenitore erano disposti, per strati ordinati, livelli di cementizio contenenti frammenti in cotto, piani refrattari destinati a trattenere il calore ceduto dai carboni su di essi di-

stesi e a rilasciarlo lentamente negli ambienti. Il tipo di riscaldamento si basa su di un principio irradiante e sull'utilizzo di materiali che troviamo condiviso, a distanza di secoli, nelle Stube alpine, massicce e pesanti, capaci di sfruttare al massimo le particelle di energia immagazzinate e di rilasciarle lentamente negli ambienti risparmiando in legna.

Sulla parte interna di quello che stiamo discutendo, in un luogo non visibile della parte in bronzo, una revisione dell'oggetto ha permesso di identificare due brevi iscrizioni, una composta da tre lettere osche segnate in senso retrogrado, UVS, la seconda annotante un numero, XXXVI. La prima potrebbe essere considerata l'abbreviazione di un nome, una famiglia osca, gli Ovii, attestati a Pompei ma soprattutto a Capua. La seconda corrisponde al peso, in libbre, del solo elemento in bronzo. Si tratta di annotazioni interne al processo di fabbricazione ma anche di marche destinate a poter valutare circa la bontà del prodotto, il suo peso in metallo prezioso, e a certificarne la qualità artigianale indicando la provenienza da una specifica bottega e luogo. Il bronzo capuano era particolarmente noto nel mondo romano, per qualità e colore, per essere realizzato utilizzando nella lega un rame ottenuto lavando ripetutamente il metallo e riscaldandolo con legna.

Da quanto scoperto possiamo entrare, non osservati e a distanza di secoli, nel ciclo di produzione e diffusione dei manufatti capuani, cui le marche fungono da certificato di qualità e riscontro, una sorta di 'made in' e di certificazione del peso.

A Capua dovette molto probabilmente essere stato prodotto il solo guscio esterno, raffinato ed elaborato. Di questo era necessario indicare peso e luogo di produzione. Il braciore, senza camicia interna, fu inserito sul mercato, venduto trasportandolo per vie di terra fino a Pompei, seguendo forse gli intrecci dei mercati e delle fiere temporanee. Commercializzarlo finito, con il peso del ferro e della camicia refrattaria, avrebbe aumentato le spese di trasporto e ridotto il margine di guadagno. Arrivato a Pompei, il prodotto semilavorato dovette essere completato nella bottega di un semplice calderaro, inserendo la parte interna e vendendolo così rifinito forse in un mercato simile a quello rappresentato negli affreschi dei *Praedia* di Giulia Felice, struttura di spazi in affitto attiva nella stessa Pompei, ove alcune vignette rappresentano fiere svolte nel foro, forse *nundinae*, in cui gruppi di artigiani vendono mercanzie e tra questi compaiono anche produttori e venditori di oggetti di metallo, in scene in cui si nota una intensa interazione tra pubblico e venditori, azioni forse realizzate per provare la bontà del metallo: le due marche segnate sul lato interno dell'anello di bronzo appaiono ora a noi più chiare, contri-

buendo a dichiarare l'oggetto un prezioso prodotto dell'artigianato capuano e certificandone il peso. Le famiglie pompeiane che compravano bracieri simili li considerarono, per prezzo e raffinatezza, parti integranti degli arredi delle case e li trasmisero di generazione in generazione o con i passaggi di proprietà limitandosi a richiamare quegli stessi calderari quando si danneggiava l'anima vile e refrattaria, sostituendola con una nuova ma conservando il prezioso anello di bronzo prodotto dagli Ovii capuani, un heirloom, un oggetto che parlava del passato e della storia familiare di chi quella casa abitava e aveva abitato mediante i suoi antenati o predecessori.



Fig. 3. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
Braciere da Pompei (foto L. Spina).[®]

Storia di una sirena

A S. Maria Capua Vetere, nella prima metà degli anni Novanta del secolo scorso, scavando per costruire un nuovo complesso residenziale, ci si imbatté nel criptoportico di una *domus* trasformato, nel I secolo d.C., nella bottega di un bronzista (Fig. 4).

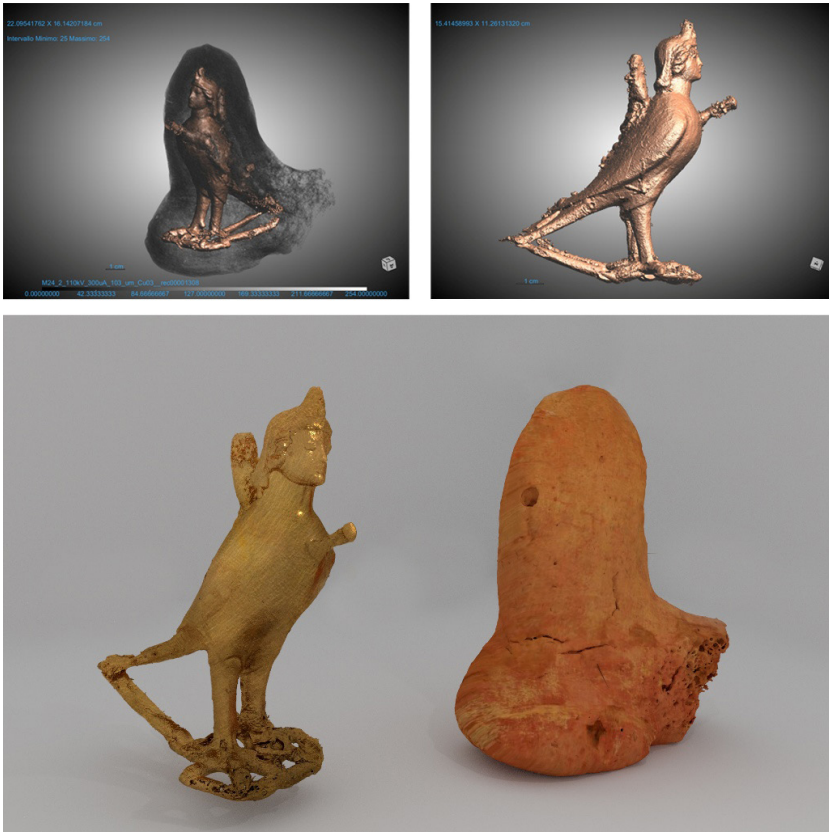


Fig. 4. Sirena: ricostruzione tramite MicroCT del contenuto di una matrice a guscio dalla bottega dei bronzisti di Capua.®

La scoperta ha costituito e ancora rappresenta la prima e unica testimonianza archeologica certa sulle produzioni in bronzo di Capua così note alle fonti e alla documentazione epigrafica ma evanescenti per cultura materiale, luoghi e testimonianze archeologiche. Nel criptoportico furono installati tre forni, due per matrici in terracotta, uno fusorio, mentre altri spazi furono riutilizzati per la preparazione delle leghe e per adattarli alle attività lavorative necessarie alla produzione di vasi e strumenti, tirati a lamina o lavorati al tornio partendo da bozzetti ottenuti a fusione, poi completati con complementi decorativi, finemente lavorati. Questa parte del ciclo di produzione richiedeva la presenza di un repertorio di matrici dalle quali ottenere prototipi in cera per anse, piedi, anelli, placchette, figure decorative. Prodotte le cere, anche in

numero ripetuto a partire da una sola matrice, esse erano ricoperte da strati di argilla fino ad ottenere un bozzolo opportunamente forato per permettere l'evacuazione della cera nel corso della cottura nei forni e l'immissione del bronzo fuso a matrice conclusa. Un'infornata andata a male ha condotto a scaricarli e permesso a noi di trovarli in decine di esemplari, a volte fratturati molto più spesso ancora chiusi. Grazie all'impiego di una tac millimetrica, abbiamo potuto fotografare gli interni, convertire le immagini dal negativo in positivo e completare così, virtualmente, il processo produttivo interrotto sfornando, sul desktop del computer, manici con tralci vegetali e foglie, anse configurate in forma di Pan, placchette a testa di menadi, sileni, gorgoni, con volti di paffuti fanciulli, ma anche centauri o piccoli pinakes con scene mitologiche in altorilievo. In due casi dal guscio compatto e chiuso sono affiorati i resti di due piccole sirene. Le cere che le rappresentavano furono realizzate mediante matrice a due valve. Le figure di donne uccello sono apparse non rifinite, quasi trafitte da aste che corrispondono ai canali vuoti di sfiato-evacuazione e immissione della materia, cera o bronzo, con sbuffi derivati dalle azioni di formatura e dall'accostamento delle due valve di matrice, testimoniando uno stadio di lavorazione in genere non documentato poiché le tracce di esso erano meticolosamente rimosse con un lavoro di lima e finitura realizzato sui prodotti in metallo estratti dai gusci. Nel caso di alcune matrici di anse, al di sotto delle placchette di appoggio alla spalla del vaso, si leggono ancora poche lettere, forse abbreviazioni, parti di un codice di comunicazione noto agli artigiani che da esse traevano informazioni specifiche, identificando il vaso cui dovevano unirle oppure il punto di esso in cui montarle mediante un richiamo realizzato con lettere e simboli simili riportati sul ventre della brocca o dell'anfora: ancora una volta note di produzione, in cui le lettere parlano come simboli e il cui codice è un gergo che attribuisce significato tecnico agli oggetti e che a noi permette di ricostruire le azioni seguite, le catene operative, le forme di standardizzazione della produzione.

Storie di contratti, doni e compravendite

I testi vergati sui vasi, anche dopo la loro produzione, potevano a loro volta trasformare senso e funzione di essi, restituendo loro una seconda possibilità comunicativa (Fig. 5).

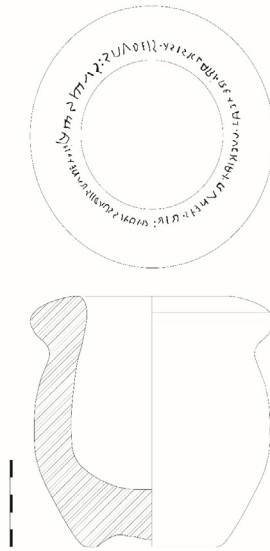


Fig. 5. Vaso iscritto dal santuario di Panetelle (Mondragone, CE).[®]

Un vaso nasce per una funzione. Uscito dalla bottega, entra nello spazio ordinario di uso e inizia la sua vita sociale. In questa può essere variamente adoperato, denotato e connotato, acquisendo sensi nuovi, anche impropri. Si tratta di codici quotidiani e familiari che comunicano qualcosa di più ampio qualora gli oggetti siano usati per occasioni che coinvolgano più persone o qualora diventino strumenti rituali in cerimonie religiose all'interno dei santuari. In questo caso i testi segnati sui vasi li sottraggono ai loro significati ordinari e spesso li trasformano in cimeli, testimonial di partecipazione a eventi collettivi.

Alle porte meridionali dell'attuale cittadina di Mondragone esisteva, presso la foce del fiume Savone che ha oggi parzialmente modificato il suo corso, un vecchio santuario italico dalla lunga vita in apparenza ininterrotta che lo condusse a passare per la disfatta italica, l'oscizzazione del territorio e la sua successiva e progressiva romanizzazione. Nel periodo tardo repubblicano il santuario era composto da un tempio su podio circondato da portici che delimitavano uno spiazzo sacro che conteneva l'altare, luogo destinato ad accogliere i fedeli nel corso di cerimonie, per esempio in occasione delle periodiche feste di primavera.

Da questo sito provengono migliaia di ex voto in terracotta e dai resti di uno scavo clandestino un piccolo vaso in terracotta che riproduce un

piccolo dolio, i contenitori interrati destinati a conservare il mosto fino alla sua maturazione in vino.

Il vaso, databile tra il III e il II secolo a.C., reca sul bordo una lunga iscrizione in caratteri minuti, in alfabeto e lingua osca. Esso ricorda la famiglia degli Spurii che eseguono un dono per la divina luminosa, un modo per citare, tramite aggettivi, la divinità venerata, assimilabile a *Me-fitis* italica e a *Iuno Lucina* latina. La parte finale del testo ricorda Gneo Spurio che consacra per tutti i suoi, alla presenza della dea e dei fedeli, il dono. Il probabile riferimento alla vendemmia o a un cellaio permette di ipotizzare che Gneo Spurio dovette libare dal dolio sull'altare o presso di esso forse vino nuovo, certificando, tramite l'azione e il testo iscritto sul vaso, la presenza di un dono più consistente, forse una percentuale del vino prodotto quell'anno di cui il vasetto rappresentava *pars pro toto*. Il piccolo dolio ha il suo piano denotante e acquisisce le sue connotazioni. Nello spazio del santuario si colora di ritualità e diventa eco di un protocollo cerimoniale. Il testo rappresenta ciò che resta di un atto pubblico mediante il quale la famiglia aliena al santuario una primizia di vino dalla sua vendemmia. La notazione minuta incisa sul labbro spesso e pesante del vaso si trasforma quasi in testo vergato come un patto per ricordare un evento e una alleanza tra il privato e il divino e l'oggetto, insignificante, diventa vettore di rilevante atto cerimoniale e, per noi, testimonianza di pratiche non scritte diversamente difficilmente ricostruibili.

In una dimensione meno religiosa e più economica ci trasporta quanto avanza di una tegola ordinaria conservata in frammenti nei depositi del Museo Provinciale Campano e proveniente da S. Angelo in Formis, poco lontano da Casilinum, ove l'accordo fu siglato in antico nel corso del III secolo d.C. Sulla tegola fu incisa, infatti, prima della cottura, una copia di un contratto che legava con un impegno l'artigiano al suo committente per la produzione di un insieme di mattoni da destinare a una costruzione a noi sconosciuta. Il testo ci permette di entrare nel processo di produzione dei laterizi e nelle azioni di verifica realizzate per controllare, da parte del compratore, la bontà dei manufatti: esso permette, se correttamente interpretato, di spiegare la presenza ordinaria di segni impressi a campione sui mattoni e sulle tegole di questo periodo in forma di ditate o strisciate, azioni eseguite per assicurarsi del giusto grado di compattezza delle argille verificando, a campione, prima della cottura, una partita numerosissima di elementi. Segni e testi, contratti e parole, annotazioni di produzione che spiegano e certificano oggetti senza parole nel sacro come nel profano.

Note per parlare ai contemporanei: come mai Euphronios

Εὐθυμίδης ἔγραψεν ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος
("Eutimide dipinse [questo] come mai Eufronio [fece]").

Una celebre anfora di Euthymides (Staatliche Antikensammlungen, Monaco di Baviera), ceramografo attico della fine del VI secolo a.C., costituisce uno degli esempi più significativi del modo in cui le iscrizioni possano ampliare e trasformare il significato dei vasi. Accanto alla rappresentazione, infatti, il ceramografo aggiunse una frase divenuta celebre «Eutimide dipinse [questo] come mai Eufronio» (hōs oudepote Euphronios), un altro rinomatissimo ceramografo ateniese che forse lavorava in una bottega non lontana da quella del primo nello spazio del Ceramico della città attica. Si tratta di una dichiarazione che va ben oltre la semplice firma dell'autore. L'iscrizione introduce nel vaso la dimensione della competizione artistica tra maestri, rendendo esplicita la consapevolezza dell'innovazione tecnica e stilistica. L'epigrafe crea un dialogo tra immagine, artigiani e pubblico.

Note per costruire un altrove

Gli sterri eseguiti a Licola per bonificare il lago qui un tempo esistente, portarono, a inizio del secolo scorso, a un intenso movimento di terra e così la ricca necropoli cumana che si estendeva a nord delle mura seguendo la via Vecchia Licola restituì alcune delle sue tombe (Fig. 6).

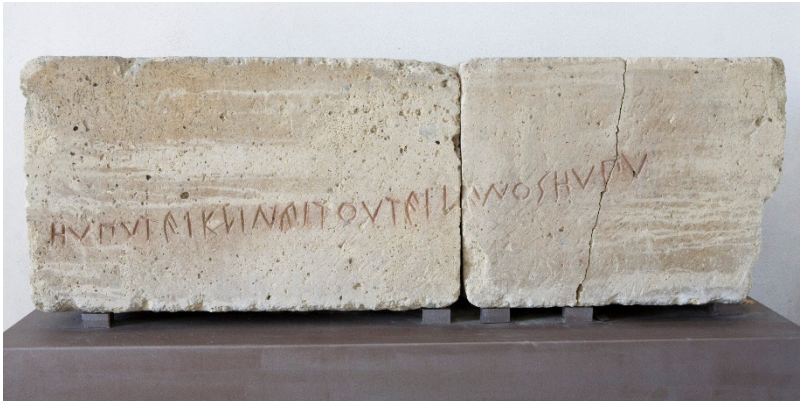


Fig. 6. Museo Archeologico dei Campi Flegrei.
Blocchi con iscrizione da una tomba a camera cumana (foto G. Festa).[®]

Lo scavo fu affrontato in assenza di un metodo e senza eseguire la dovuta documentazione e oggi documenti anche importanti ci appaiono isolati e muti. Tra i monumenti emersi che colpirono l'attenzione di ingegneri e operai vi fu una tomba a camera, costruita in grandi blocchi di tufo. Al suo interno erano disposti lungo le pareti i sarcofagi, quasi fossero klinai, nel rispetto di una soluzione che troviamo anche per altri documenti e che trasforma lo spazio funerario in un luogo edonistico, le stanze destinate ai banchetti e ai simposi delle case dei ceti medi ed aristocratici greci. I defunti erano immaginati come partecipanti a un perenne simposio, impegnati nel consumo del vino. In questa stanza c'era, però, qualcosa di più. Sui blocchi della parete che dominava uno dei sarcofagi correva una iscrizione in lingua e caratteri greci, della fine del VI secolo a.C. Al testo si era dato un valore particolare, fu infatti profondamente inciso, con caratteri grandi e lettere ripassate in rosso. L'iscrizione diventava quasi una parte architettonica che integrava lo spazio definito dalle nude pareti. L'importanza attribuita a esso e alla sua leggibilità non poteva risiedere nella necessità di comunicare quanto affermato ai vivi: la camera era per la maggior parte del tempo chiusa, poiché riaperta solo nel breve spazio temporale di nuovi funerali. È evidente che il testo, come alcuni affreschi funerari, più che a un pubblico di vivi parlava ai morti ma, ancor di più, che esso era destinato a creare una cantilena poiché invitava a intenderlo come continuamente ripetuto, coincidendo la prima parola con l'ultima.

Esso recita: "UPUTEIKLINEILENOSUPU", "sotto questa kline il lenos sotto". La *kline* è il sarcofago, *lenos* è il termine greco per indicare la tinozza ove si maceravano i grappoli d'uva per ottenere il mosto, ma è anche parte del lessico sacro di Dioniso, potendo coincidere con la forma di un nome mistico assunto da un iniziato che, assimilandosi al dio e alla sua schiera, perdeva il suo nome ordinario. Dalle poche e mal registrate notizie di scavo, apprendiamo che, smontando la tomba per prelevarne i blocchi iscritti, si scoprirono tubuli che collegavano il piano ipergeo alla camera permettendo a un liquido versato dall'esterno e dai vivi di entrare nei sarcofagi ove fori ponevano idealmente in comunicazione le diverse sepolture: al centro, al di sotto del pavimento, soluzione rara, sotto gli altri sarcofagi era un'ulteriore cassa sepolcrale. L'iscrizione forse ricordava il luogo di seppellimento di un iniziato dionisiaco, fornendo indicazioni per trovarla e rispettarla ma probabilmente essa fu incisa anche per trasformare lo spazio ordinario. Le parole qui non sono parte di una comunicazione quotidiana, ma di una nota peculiare, comprensibile a molti ma fatta propria da pochi, capace di ricostruire lo spazio e di trasformare il luogo da camera da simposio in luogo mistico della

vendemmia di Dioniso, quella fatta dal dio con i satiri, accompagnato da Persefone. Un Dioniso iniziatico cui si affidava, già in vita, chi sperava in una vita beata da morto.

Note per ricordare chi siamo e a che punto siamo arrivati

Le brevi iscrizioni presenti su vasi provenienti da corredi funerari di epoca greca comunicano significati e rimandano ad atti diversi (Figg. 7-8).



Figg. 7-8. Museo Archeologico dei Campi Flegrei.
Oinochoe a fondo piatto dalla necropoli di Cuma.®

Sono spesso marche di possesso, indicando di chi fu il vaso, ricordando il defunto ma più spesso associando il proprio nome al morto in una cerimonia di dono. Talora è possibile osservare la strana annotazione del passaggio di mano in mano di un oggetto, spesso umile se non insignificante, che invece si ritenne utile e necessario ricordare. Negli orizzonti alto arcaici la forma, ambigua, di un particolare tipo di brocca, caratterizzata dal fondo piatto, il corpo conico, l'alto e stretto collo con versatoio e ansa a nastro piatto, appartiene a un orizzonte rituale. La forma è frequente negli scarichi e nelle stipi votive dei santuari, fortemente associata al mondo femminile tanto che la si riconosce in pinakes e vasi che rappresentano *Frauenfesten*, ricorrendo tra gli strumenti portati dalle fanciulle. A Cuma, una di queste brocche appare in una tomba orientalizzante e diventa per noi ancora più preziosa per un doppio testo inciso sul fondo esterno. Il testo maggiore, variamente letto in letteratura, potrebbe anche indicare un passaggio di proprietà dell'oggetto da una donna a un'altra, forse da una madre a una figlia. Il vaso, mediante l'iscrizione, esce dall'uso quotidiano, diventa simbolo di una azione sacra, celebrata in ricordo del raggiungimento di uno status, una maturità biologica o altro stadio di crescita, rientrando tra i documenti necessari per potersi integrare nel corpo sociale, per sentirsi parte della città e delle sue regole invisibili. È la nota incisa sul vaso, spesso su posizioni non sempre leggibili, che lo trasforma in oggetto che certifica l'avvenuta partecipazione del singolo alla celebrazione collettiva. Diventa pertanto strumento identitario e perciò prezioso tanto da rendere necessario il doverlo seppellire con la defunta per ricordare un evento e uno statuto raggiunto.

Bibliografia

- Aguilera Martín 2004 = Antonio Aguilera Martín, *Sistematización de los títulos picti anfóricos para la base de datos CEIPAC*, in *Epigrafía Anfórica. Col·lecció Instrumenta*, a cura di Jose Remesal Rodríguez, Universitat de Barcelona, 17, 2004, pp. 105-126.
- D'Alessio-Marino-Rescigno 2017 = Alessandro D'Alessio, Simone Marino, Carlo Rescigno, *Artigiani per un impero? Un tetto nuovo e uno riconsiderato da Sibari e Poseidonia*, in *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*. Atti del I Convegno Internazionale di Studi, Paestum, 7-9 settembre 2016, a cura di Angela Pontrandolfo, Michele Scafuro, Pandemos, Paestum, 2017, pp. 963-986.
- Manacorda 2000 = Daniele Manacorda, *I diversi significati dei 3 bolli laterizi. Appunti e riflessioni*, in *La brique antique et médiévale*.

- Production et commercialisation d'un matériau*. Actes du colloque international, Saint-Cloud, 16 novembre - 18 novembre 1995, édité par Patrick Boucheron, Henri Broise et Yvon Thébert, École Française de Rome, Rome, 272, 2000, pp. 127-159.
- Di Stefano Manzella 2015 = Ivan Di Stefano Manzella, *La locatio operis figvlini assegnata nomine domini et condvctoris a Celer in Casilinum*, «ZPE», 196 (2015), pp. 261-271.
- Merola 2023 = Giovanna Daniela Merola, *Commercio e dogane nell'impero romano*, Napoli, Jovene editore, 2023.
- Moreno 1963 = Paolo Moreno, *Numerazione di elementi architettonici in un edificio arcaico di Posidonia*, «RendLincei Scienze morali, storiche e filologiche», 18 (1963), pp. 201-229.
- Panella 2001 = Clementina Panella, *Le anfore di età imperiale del Mediterraneo occidentale*, in *Céramiques hellénistiques et romaines III*, édité par Pierre Lévêque, Jean-Paul Morel, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2001, pp. 177-276.
- Peacock-Williams 1986 = David Peacock, David Williams, *Amphorae and the Roman Economy. An Introductory Guide*, London-New York, Longman, 1986.
- Rescigno 2010 = Carlo Rescigno, *Cuma preromana nel Museo di Baia: temi e materiali*, in *MeFra-Antiquité* 122/2 (2010), pp. 345-376.
- Rescigno 2015 = Carlo Rescigno, *Mondragone: un vaso per la deiva luvkia*, in *Catalogo del Museo Archeologico Nazionale di Sessa Aurunca*, a cura di Marco Giglio, Carlo Rescigno, Roma, L'Erma di Bretschneider, cds.
- Rescigno 2016 = Carlo Rescigno, *Stili architettonici occidentali tra identità politica e distretti culturali*, in *ACT 53*, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, Taranto 2016, pp. 459-474.
- Rescigno-Melendez = Carlo Rescigno, Alberto Bermejo Melendez, *Una lanterna e un braciere pompeiani*, in *Una bottega di bronzisti a Capua*, Naus editoria, 2026, cds.
- Osanna-Rescigno = *Domus. Gli arredi di Pompei*, a cura di Massimo Osanna, Carlo Rescigno, Istituto della Enciclopedia Italiana, cds.
- Storchi Marino 2020 = Alfredina Storchi Marino, *Reti interregionali integrate e circuiti di mercato periodico negli indices nundinarii del Lazio e della Campania*, in *Territorio, popolazione e risorse: strutture produttive nell'economia del mondo romano*, a cura di Giovanna Daniela Merola, Alfredina Storchi Marino, Napoli, Federico II University Press, 2020, pp. 127-173.

Tortorelli Ghidini 2007 = Marisa Tortorelli Ghidini, *Figli della terra e del cielo stellato*, Napoli, M. D'Auria editore, 2007.

Yatromanolakis 2016 = *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, a cura di Dimitrios Yatromanolakis, Oxford, Archaeopress, 2016.

Margini e *limina* nei libri greci dall'età ellenistica alla tarda antichità*

Lucio Del Corso

Università degli Studi di Salerno

ldelcorso@unisa.it

Margins and *limina* in Greek Books
from the Hellenistic Age to Late Antiquity

Abstract (ITA)

Il contributo si propone di illustrare le evoluzioni dei segni e delle notazioni marginali nelle fasi più antiche della storia del libro greco, prendendo in esame materiali scritti di provenienza egiziana relativi a un arco cronologico ampio, dalla prima età ellenistica alle soglie dell'età araba. Il percorso proposto partirà dagli esempi più antichi di libri in forma di rotolo, come l'*Odissea* trovata a Medinet Ghoran da Pierre Jouguet nel 1901, per arrivare ai codici tardoantichi di Ossirinco e Antinoe, cercando di mostrare come lo studio dei vettori materiali del testo possa consentire di esplorare scenari storico-culturali altrimenti inattuabili.

Abstract (ENG)

The paper aims to illustrate the evolution of marginal signs and notations in the earliest phases of the history of the Greek book, examining written artefacts of Egyptian provenance over a broad chronological span, from the early Hellenistic period to the threshold of the Arab age. The survey will begin with the oldest examples of books in scroll form, such as the *Odyssey* found at Medinet Ghoran by Pierre Jouguet in 1901, and proceed to the late antique codices from Oxyrhynchus and Antinoopolis, seeking to show how the study of the physical features of ancient books (the 'material carriers' of the text) can open up historical and cultural horizons that would otherwise remain beyond reach.

* Viene qui pubblicato, in forma debitamente rivista, il testo dell'intervento pronunciato durante il convegno *DanteLimina. Acquisizioni ed Evoluzioni*, Archivio di Stato di Caserta (Palazzo Reale), 3 e 4 dicembre 2025. Per salvaguardare la natura originaria della comunicazione si è preferito limitare le note all'essenziale. In particolare, per i materiali papiracei citati la bibliografia consiste di scarse indicazioni relative alle edizioni di riferimento, alle riproduzioni (a stampa e/o digitali) e ai repertori papirologici essenziali, tra cui soprattutto i *database* online Trismegistos (TM) e Mertens-Pack³ (MP³), attraverso i quali è possibile accedere alla quasi totalità della letteratura secondaria sui reperti. I papiri sono sempre citati secondo l'abbreviazione corrente nella *Checklist of Editions* (www.papyri.info/checklist).

Parole chiave / Keywords

Papiri greci, Libro antico, Letteratura greca / Greek papyri, Ancient books, Greek literature.

Il racconto dei viaggi di Odisseo continua ad affascinare ascoltatori e lettori da quasi tremila anni. Non stupisce dunque che una delle più antiche copie manoscritte dell'*Odissea* giunte fino a noi contenga proprio i libri ix e x del poema, in cui venivano raccontati alcuni degli episodi più celebri del peregrinare dell'eroe, come l'incontro con il Ciclope, l'arrivo all'isola di Eolo, la lotta con i Lestrigoni. Il 'libro' in questione è un rotolo di papiro trascritto intorno alla metà del III secolo a.C., attualmente conservato a Parigi, presso l'Institut de Papyrologie della Sorbona, con il numero di inventario Inv. Sorb. 2245 (Fig. 1).¹



Fig. 1. Paris, Sorbonne Université, Institut de Papyrologie, Inv. Sorb. 2245, col. XIV; su licenza CC 4.0.

Il rotolo fu trovato nel 1901 da Pierre Jouguet durante gli scavi di Medinet Ghoran, un piccolo insediamento nella parte meridionale del

1 TM 61238; MP³ 1081. *Ed. pr.*: Guéraud 1925-1927 (ma si veda anche West 1967, pp. 223-256). Il rotolo è riprodotto in moltissime sedi, tra cui mi limito a segnalare Cavallo-Maehler 2008, nr. 27, Schironi 2010, p. 93, Cavallo-Del Corso 2012, tav. III; riproduzioni digitali complete sul sito dell'Institut de papyrologie de Sorbonne, tramite l'URL <https://papyrologie.sorbonne-universite.fr/la-collection/banque-dimages/>.

Fayum, in circostanze singolari: era stato riutilizzato, infatti, per fabbricare *cartonnage*, una sorta di rivestimento di cartapesta che, debitamente dipinto e modellato in fogge diverse, veniva usato in età tolemaica per ricoprire corpi mummificati.² La forma peculiare dei frammenti superstiti – talvolta ridotti a strisce, talvolta ritagliati con andamento semicircolare – si spiega così.

Sotto il profilo 'bibliologico' il papiro è piuttosto modesto: la scrittura è sgraziata e un po' impacciata, al punto che le righe di scrittura sono ondegianti e mal allineate.³ Da un punto di vista filologico, tuttavia, il reperto si rivela di estremo interesse: al di là della sua antichità e delle lezioni peculiari di cui è testimone, il papiro reca annotazioni effettuate da altre due mani, contemporanee a quella dello scriba, negli spazi interlineari e in margine alle colonne: alcuni interventi sono correzioni di errori banali, ma altri si configurano come l'indicazione di *variae lectiones*, lezioni alternative a quelle riportate nel testo.⁴ L'*Odissea* di Ghoran era stata dunque collazionata con un'altra copia, anche se non sistematicamente, e le tracce di questo percorso di lettura si dislocano fisicamente attorno al testo principale, nei margini di ciascuna colonna e tra le righe di scrittura.

Altri libri altrettanto antichi, in forma di rotolo, vergati verso la metà del III secolo a.C. sempre da mani sgraziate, 'informali', recano tracce di annotazioni marginali volte a chiarire il significato di certi passaggi. Così uno dei magri lacerti di P. Hib. II 231, contenente un trattato di armonia con esempi di brani con notazione musicale,⁵ poi riutilizzato per avvolgere una mummia della necropoli di al Hibah,⁶ reca, sul mar-

2 Indicazioni essenziali in Frösén 2012, pp. 87-88.

3 Per una descrizione paleografica dettagliata si vedano le indicazioni in Cavallo-Maehler 2008, p. 57, e Cavallo-Del Corso 2012, pp. 42-43.

4 Si vedano in proposito le osservazioni in West 1967, pp. 223-224, Maltomini 2019, Del Corso 2023, pp. 341-342.

5 TM 65742; MP³ 2445; Pöhlmann-West 2001, p. 40 (num. 7), con riproduzione parziale alla pl. 1a.

6 I *cartonnages* di mummia rinvenuti presso la necropoli di Al Hibah rappresentano uno dei 'giacimenti' più importanti di documenti e rotoli letterari della prima età tolemaica, anche se allo stato attuale non è stato possibile comprendere dove fossero stati conservati, prima di essere reimpiegati per rivestire le mummie, e chi fossero i loro lettori. Per una presentazione complessiva dei ritrovamenti si vedano almeno Falivene 1998, Del Corso 2004 e Maltomini 2019 (tutti con bibliografia dettagliata).

gine sinistro della colonna, un appunto aggiunto da un lettore dotato evidentemente di una buona cultura musicale: «gli intervalli qui sotto sono indefiniti» (ἀόριστα), scrive infatti.⁷ Sofferamoci su un altro libro parzialmente recuperato grazie ai *cartonnages* di Al Hibah, P. Hib. II 181.⁸ Di questo rotolo, scritto sempre nei decenni centrali del III secolo a.C., restano solo tre frammenti, contenenti trimetri giambici da una commedia di autore sconosciuto, che un filologo italiano ha proposto di identificare con la *Perinthis* di Menandro; sull'unica parte residua del margine inferiore del rotolo (fr. 3) si può leggere quella che è forse la più antica notazione scenica superstite: «[questa battuta serve] per introdurre il (personaggio del) padrone».⁹

Nel corso dei secoli vediamo i lettori interagire con il testo in maniera sempre più complessa. Procediamo di cinque secoli e spostiamoci ancora più a sud, nella città di Ossirinco. Qui avevano risieduto, e insegnato, grammatici, retori e filosofi, e una piccola parte dei loro libri è stata recuperata grazie a scavi archeologici più o meno regolari, sfidando l'usura del tempo e gli eventi atmosferici.¹⁰ Un buon esempio è rappresentato da P. Oxy. XV 1808,¹¹ una copia molto elegante del libro VIII della *Repubblica* di Platone, scritta tra la fine del II e gli inizi del III secolo d.C.; i frammenti superstiti sono relativi a una sezione molto ostica, incentrata sui cicli della natura e sui rapporti numerici che li possono esprimere: per chiarire alcuni concetti fondamentali, nei margini tra le colonne, una mano minuta ed esperta aggiunge appunti in cui notazioni dossografiche sono unite a riflessioni più articolate, anche di argomento matematico.¹² Nella loro struttura sembrano rispecchiare l'andamento di una spiegazione orale: si trattava presumibilmente degli appunti presi da

7 Trascrizione completa della nota in McNamee 2007, p. 471.

8 TM 61585; MP³ 1645; riproduzione in P. Hib. II, pl. III; Kassel-Austin, *PCG* VIII, 1092. L'attribuzione alla *Perinthis* è stata proposta in Barigazzi 1960, ma ha avuto poca fortuna critica (Kassel-Austin, *PCG* VIII, p. 387).

9 Testo e interpretazione in McNamee 2007, p. 454 (senza indicazioni sull'attribuzione dei versi).

10 Per una introduzione generale ai testi rinvenuti nella città si rimanda alla suggestiva sintesi di Parsons 2007 (2014).

11 TM 62595; MP³ 1421. Tra le numerose riproduzioni a stampa, mi limito a segnalare Johnson 2004, pl. 10, e Del Corso 2010, tav. 1. Riproduzioni digitali sono reperibili tramite il sito <https://oxyrhynchus.web.ox.ac.uk/>

12 Se ne veda la trascrizione e discussione in McNamee 2007, pp. 352-353.

un professore di filosofia in vista di una lettura commentata del passo da proporre ai suoi allievi, una *synanagnosis*.¹³

La massa esegetica che riscontriamo nei rotoli, a prescindere dalla cultura dell'annotatore o dalle sue intenzioni, è sempre limitata. Non mancano casi di *volumina* corretti con una certa sistematicità e costellati di note di lettura, talvolta con intento esegetico e mediante il ricorso a più fonti specialistiche. I margini di P. Lond. Lit. 30 + P. Sijp. 3¹⁴, un altro rotolo dell'*Odissea* copiato "tra l'inizio e la metà" del I secolo d.C.,¹⁵ mostrano l'attenzione con cui un lettore, qualche decennio dopo, ha studiato il testo, aggiungendo notazioni tratte dai commenti di grammatici del passato quali Eroziano, Apione e Antimaco. E non mancano copie annotate di testi ancora più difficili, come le opere di Alceo (P. Oxy. XV 1789)¹⁶ o Ipponatte (P. Strasb. inv. gr. 3a-b).¹⁷ Tuttavia, a partire almeno dall'età ellenistica, le osservazioni più consistenti, sia di tipo specialistico che orientate semplicemente alla parafrasi letterale, erano affidate di norma a vettori librari distinti: non circolavano *assieme* al testo ma parallelamente ad esso, e potevano essere impiegate anche *senza* avere una copia dell'opera commentata sotto mano. Per una fase molto lunga della storia del libro, testo e commento sono stati concepiti come entità distinte, non concepite per quella stretta interazione ben attestata, in Oriente come in Occidente, dai manoscritti medievali.

I margini, in ogni caso, erano deputati a ricevere annotazioni paratestuali essenziali alla comprensione del testo.¹⁸ Le scansioni interne, ad esempio, venivano indicate tramite segni aggiunti per lo più lungo il margine sinistro

13 Del Corso 2010, pp. 88-91; per un inquadramento della pratica della *synanagnosis* in ambito filosofico si vedano anche le osservazioni generali in Del Corso 2005, pp. 31-33 e Cavallo 2010, pp. 22-24.

14 TM 20262; MP³ 1039; McNamee 2007, pp. 276-281 (con riproduzioni complete alle pll. I-VI).

15 Secondo la datazione proposta in Cavallo 2005, p. 118.

16 TM 59054; MP³ 55. Le annotazioni sono riedite e discusse in CLGP I.1.1, pp. 114-120, *Alcaeus* 5 (A. Porro) e in McNamee 2007, pp. 137-138 (con riproduzione alle pll. VII-VIII). Per una riproduzione digitale si può consultare il sito <https://oxyrhynchus.web.ox.ac.uk/>

17 Il testo del papiro è riedito in Nicolosi 2007, pp. 11-133; per le annotazioni si vedano invece CLGP I.2.6, pp. 281-294, *Hipponax* 3 (A. Nicolosi), e McNamee 2007, pp. 268-269 (ripr. pl. XVb).

18 Sulla categoria di paratesto applicata al libro in forma di rotolo si vedano almeno, in seno a un'ampia e sempre crescente bibliografia, le osservazioni generali di Fioretti 2015.

della colonna: i principali erano la *paragraphos*, impiegata per segnalare una scansione testuale meno forte, e la coronide, aggiunta alla fine di una sezione consistente, o dell'intera opera.¹⁹ Il concetto di scansione è correlato, naturalmente, alle caratteristiche del genere letterario: in un testo in prosa, dunque, la *paragraphos* poteva essere impiegata per separare brevi sezioni, così da rendere più chiara la successione degli argomenti, mentre in un testo teatrale la sua funzione diventava piuttosto quella di separare le battute dei diversi personaggi. Lungo i margini potevano trovare posto anche indicazioni connesse con l'organizzazione del lavoro di copia: le più diffuse erano le notazioni 'sticometriche', ossia dei segni aggiunti per indicare il numero degli *stichoi*, dei 'rigli di scrittura' trascritti fino a quel momento. Il computo effettuato in questo modo, tuttavia, non corrispondeva necessariamente al numero di rigli 'reali' trascritti dal copista, ma corrispondeva a una sorta di unità *standard* con cui misurare l'estensione del testo copiato, corrispondente all'incirca alla lunghezza di un esametro.²⁰ La dislocazione intorno alle colonne di una trama di segni così fortemente correlati al contenuto del testo trasforma gli spazi marginali da 'limite' a 'soglia di ingresso': il libro antico, sotto il profilo paratestuale, non contava su molto altro.

Oltre ai segni, i margini dei rotoli potevano ospitare, in ogni caso, 'testualità accessoria' irrelata con l'opera trascritta: *probationes calami*, esercizi di scrittura, o persino scarabocchi... I rotoli della *Costituzione degli Ateniesi* (P. Lond. Lit. 108), tra i tesori più preziosi della British Library,²¹ mostrano un'alternanza di nove mani, tra cui tre annotatori che aggiungono appunti sparsi sui margini del *recto*;²² e ancora, i margini di PSI X 1176 (fine del I secolo d.C.), un rotolo contenente una commedia di un autore per noi ignoto, vengono costellati, qualche decennio dopo la sua trascrizione, di veri e propri esercizi di scrittura da parte di uno scriba che stava impratichendosi con le scritture corsive (Fig. 2).²³

19 Del Corso 2022, pp. 145-168.

20 Per un'analisi di queste convenzioni, studiate soprattutto nel caso dei rotoli rinvenuti nella Villa dei Papiri di Ercolano, si vedano almeno Obbink 1996, pp. 63-64; Essler 2017 e soprattutto Del Mastro 2014, pp. 23-30.

21 TM 59294; MP³ 163; Turner, GMAW, nr. 60; riproduzioni digitali sul portale della British Library, <https://searcharchives.bl.uk/catalog/040-002104511>.

22 Si vedano le indicazioni in Del Corso 2019, part. pp. 41-42.

23 TM 61599; MP³ 1663; riproduzione e studio paleografico in Pap. Flor. XXX, nr. 9 (tav. VII); immagini digitali in www.psi-online.it.



Fig. 2. Firenze, BML, PSI X 1176; su concessione MiC.

È difficile, invece, trovare annotazioni che esprimano un rapporto con il testo che, al di là della dimensione esegetica, tocchi una dimensione emozionale. Talvolta, però, i margini possono ospitare allusioni o ammiccamenti in forma di citazioni erudite. P. Flor. II 259 contiene una lettera scritta, intorno alla metà del III secolo d.C., da un certo Timeo a Eronino, *manager* di una grande tenuta fondiaria appartenente a un ricco possidente di Alessandria, Aurelio Appiano.²⁴ Timeo intima Eronino a sbrigarsi nello svolgimento dei lavori che Appiano aspetta; il tono della missiva è perentorio: “carissimo ... spedisci assolutamente (*pantos*) tutto al più presto”. Ma sul margine vediamo poi un appunto, aggiunto dallo stesso Timeo, che stempera nel *lusus* letterario la tensione lavorativa ricorrendo a due celebri esametri omerici: «E dunque gli altri dei e gli eroi dai cimieri piumati dormivan tutta la notte | ma Zeus non vinceva il sonno profondo». La citazione, tratta dall'*incipit* del libro II dell'*Iliade*

24 Il papiro (TM 11146) appartiene a uno dei più importanti *dossier* papirologici di età imperiale, il cosiddetto ‘archivio di Eronino’, su cui si veda lo studio fondamentale di Rathbone 1991. Riproduzione e analisi paleografica in Pap. Flor. XXX, nr. 136 (tav. XXX); immagini online in www.psi-online.it.

(vv. 1-2) sembra quasi creare un contrasto burlesco tra le pretese di Apiano, insonne al pari di Zeus, e la presunta inerzia dei subordinati, che pur sempre sono nobilitati al rango di eroi omerici.²⁵

A partire dalla metà del III secolo, il periodo in cui va collocato questo singolare carteggio lavorativo, anche nella parte orientale dell'impero comincia a prendere piede sempre di più un modello librario diverso dal rotolo: il codice, prima soprattutto di papiro poi, nel corso del IV secolo, realizzato sempre più frequentemente con un materiale destinato a imporsi per buona parte del Medioevo, la pergamena.²⁶ Per tutta la prima fase della vita del codice, le annotazioni, i segni, i paratesti e, dunque, la gestione dei *limina* delle pagine sembra seguire una logica del tutto analoga a quella dei secoli del rotolo. È quello che si può vedere, ad esempio, in P. Oxy. VII 1011,²⁷ un codice papiraceo rinvenuto ad Ossirinco ed assegnato, su basi paleografiche al IV secolo d.C. (Fig. 3): le annotazioni testuali, opera di una mano che effettua anche diverse correzioni al testo, sono disposte non attorno alla pagina, ma solo lungo il margine superiore, secondo modalità del tutto analoghe a quello che avveniva sul rotolo.²⁸ Persino i titoli rispecchiano le convenzioni proprie del formato librario precedente, anche in manoscritti di altissimo pregio, come il celebre Codice Sinaitico.²⁹

25 Fournet 2012, pp. 141-142.

26 Su questo passaggio epocale, in seno a una sterminata bibliografia, mi limito a rinviare al quadro generale tracciato in Del Corso 2022, pp. 213-257, con sintetica storia degli studi e rimando a ulteriori contributi.

27 TM 59415; MP³ 215; riproduzioni in *ed. pr.* e in McNamee 2007, pl. XVIII; immagini digitali reperibili attraverso il portale della Bodleian Library, Oxford, <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/> (tramite segnatrice bibliotecaria: MS Gr. class. c 72 [P]).

28 Testo delle annotazioni in McNamee 2007, pp. 231-233.

29 Il manoscritto è attualmente diviso tra diverse istituzioni, ma la parte più consistente è conservata presso la British Library (Add. ms 43725). Sulla sua complessa storia mi limito a rinviare a Parker 2010; per la scrittura ancora fondamentali le considerazioni di Cavallo 1967, pp. 56-64, mentre una presentazione sintetica delle caratteristiche del suo corredo paratestuale si può leggere in Del Corso 2022, pp. 252-255.

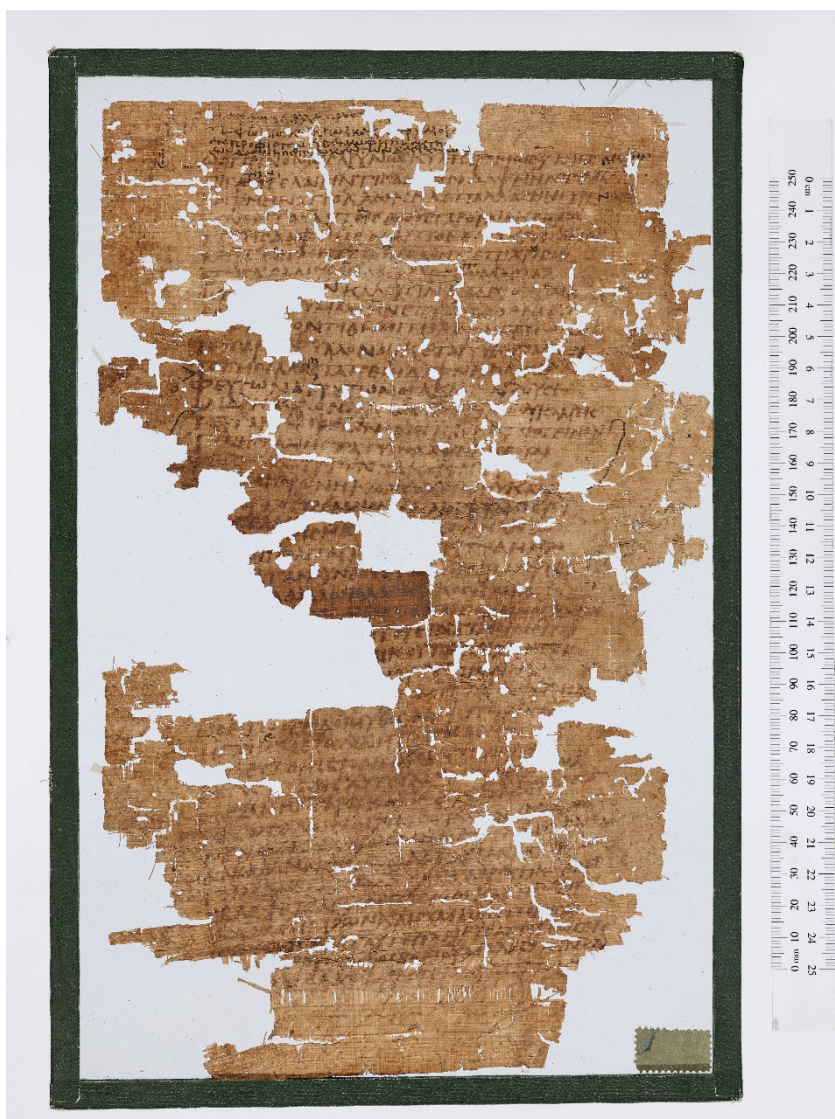


Fig. 3. Oxford, Bodleian Library, P. Oxy. VII 1011, MS gr. class. c. 72 [P]; su licenza CC 4.0.

I segni di una trasformazione si colgono soltanto più tardi, intorno al V secolo: a partire da questo periodo, i margini dei fogli cominciano ad accogliere interamente quella 'massa esegetica' che prima era destinata a supporti librari distinti, e parallelamente si sviluppano strumenti pa-

ratestuali diversi dal passato. È possibile che il cambiamento si sia verificato inizialmente nella sfera del diritto e del ‘libro di legge’, una tipologia libraria latina particolarmente diffusa anche nelle regioni grecofone dell’impero: sono di contenuto giuridico, infatti, molti degli esempi più antichi di codici forniti di un fitto commentario marginale, peraltro con una spiccata tendenza al bilinguismo.³⁰ Questo modello, in ogni caso, si estende ben presto a ogni genere letterario: il Giovenale di Antinoe, fitto di annotazioni bilingui, è solo uno dei tanti esempi possibili.³¹ Lo spazio marginale dei codici si trasforma così in un ‘libro oltre il libro’, a sua volta destinato a stratificarsi nel corso dei secoli. La storia della trasmissione dei testi classici si basa spesso su testimoni di questo tipo. Si pensi anche solo, proiettandoci ancora in avanti con i secoli, al Marciano greco 454, il codice Venetus A, caposaldo della storia del testo dell’*Iliade*: molto di quello che sappiamo della filologia alessandrina si deve alle notazioni aggiunte, sempre nel X secolo, attorno ai suoi margini, ampliate a più riprese nel corso dei secoli da altre mani, in un orizzonte culturale sempre diverso.³²

Ogni reperto a cui si è fatto cenno, ogni fase di una storia complessa e stratificata, qui rievocata solo per sommi capi, si accompagna a interrogativi che a loro volta rimandano a questioni di fondo su cui rispondere è molto difficile. Si ritorni ancora al Venetus A. L’origine della massa esegetica raccolta intorno ai margini, il suo ‘modello’ sono tuttora oggetto di dibattito: si trattava forse di un codice tardoantico già fornito di *scholia* ‘a catena’? Oppure la realizzazione di questo intricato commento marginale è dovuta interamente a un dotto bizantino capace di attingere a una pluralità di commentari distinti? Dietro una questione apparentemente così specifica si celano visioni del tutto diverse della modalità di trasmissione della cultura tra antichità e medioevo.³³

30 Ammirati 2012.

31 P. Ant. *s.n.*, edito per la prima volta in Roberts 1935; TM 61415; MP³ 2925; CLA Suppl. 1710. Sulle caratteristiche grafiche e codicologiche del manoscritto, attribuito ora al VI sec. d.C., si veda da ultimo Nocchi Macedo 2021, pp. 222-224; le annotazioni sono riedite in McNamee 2007, pp. 479-492.

32 Un buon punto di partenza per la conoscenza di questo manoscritto è rappresentato dalla raccolta di saggi curati da Dué 2009; per il commento scoliastico si veda inoltre la sintesi recente di Pagani 2018.

33 Per una panoramica aggiornata sul contenuto degli *scholia* del manoscritto marciano e sulle diverse prospettive relative alla loro origine si può partire da Montana 2011 (con

Ripercorrere le fasi di un annoso dibattito filologico, con tutta la sua complessità, sarebbe un'impresa lontana dalla natura 'liminare' di questo intervento. Piuttosto, vale la pena provare a spostare l'attenzione su alcune caratteristiche dei vettori materiali del testo, i libri. Nella prospettiva finora sommariamente illustrata, i 'margini' si rivelano, sin dalle prime fasi della storia della cultura scritta greca, come un elemento dinamico e multifunzionale; le modalità del loro utilizzo, tuttavia, non variano sulla base di 'innovazioni tecnologiche' esterne, ma rispecchiano le evoluzioni del sistema comunicativo all'interno del quale il libro veniva impiegato. Nel libro in forma di rotolo, dunque, non è la dimensione assoluta dello spazio 'bianco' tra le colonne a limitare l'estensione delle annotazioni e dettarne le tipologie. Non a caso, le sabbie dell'Egitto hanno restituito innumerevoli rotoli dotati di margini di grandi dimensioni, e anzi la presenza di ampi spazi bianchi, tra le colonne e sui margini, era proprio uno dei segni che contraddistingueva il rotolo 'di lusso'.³⁴ Questo spazio, tuttavia, non si trasformò mai nel ricettacolo di un tessuto articolato di annotazioni paragonabile a quello medievale. In età ellenistica e imperiale, si potrebbe dire, 'scrivere' non si configura necessariamente come parte strutturale del processo di studio. Annotazioni aggiunte direttamente sui libri studiati risultavano utili, naturalmente, per rendere la comprensione del testo più agevole, e spesso lettori più o meno istruiti, in mancanza di copisti professionali a cui rivolgersi, si vedevano costretti a trascrivere opere intere di proprio pugno, ma, per quanto la scrittura fosse da tempo una pratica intellettuale fondamentale, l'atto di scrivere, ancora per tutta l'età romana, continua ad essere avvertito pur sempre come *opus servile*.³⁵

Nel corso dell'età tardoantica, invece, questo paradigma si modifica sempre più fino a ribaltarsi. Le evoluzioni più generali delle pratiche culturali comportano adesso l'affermarsi di una forma libraria diversa, il codice, che si accompagna a inevitabili trasformazioni nelle tipologie dei paratesti – e dunque nel rapporto tra testo scritto e margini – e alla realizzazione di forme di testualità accessoria in precedenza non avvertite

ampia ricostruzione della storia degli studi e analisi di una notevole mole di materiali) e Cavallo-Del Corso 2012, pp. 57-62, oltre a Pagani 2018.

34 Johnson 2004, pp. 130-141.

35 Cavallo 1978.

come necessarie. Intellettuali o *common readers*³⁶ assegnano ormai alla scrittura un ruolo sempre più rilevante anche nella fase di comprensione di un testo: scrivere diventa così uno dei modi attraverso i quali il testo viene studiato, e i margini si trasformano nel terreno in cui viene a svilupparsi un dialogo intellettuale prima confinato a supporti diversi. È l'inizio di una trasformazione radicale nelle morfologie culturali, che avrà effetti ancora più tangibili nel corso del Medioevo, quando a un certo punto lettori eruditi arriveranno a trascrivere di proprio pugno i testi a cui erano interessati, non per mancanza di alternative, ma per scelta, concependo talvolta collaborazioni intellettuali volte ad allestire progetti librari comuni nell'ambito di vere e proprie cerchie erudite.³⁷

Lo studio di margini e *marginalia*, in questa prospettiva, non è solo un modo per delineare i contorni di un manoscritto specifico, ma si rivela uno degli strumenti per individuare quei *limina* lungo i quali si è snodata nei secoli l'evoluzione di pratiche culturali altrimenti difficili a definirsi.

Bibliografia

- Ammirati 2012 = Serena Ammirati, *The Latin Book of Legal Content: A Significant Type in the History of the Ancient Book*, in *Actes du 26^e Congrès international de papyrologie*, Genève, 16–21 août 2010, Textes réunis par Paul Schubert, Genève 2012, pp. 19-25.
- Barigazzi 1960 = Adelmo Barigazzi, *Nuovi frammenti della Perinthia di Menandro*, «Hermes», 88 (1960), pp. 379-382.
- Bianconi 2003 = Daniele Bianconi, *Eracle e Iolao. Aspetti della collaborazione tra copisti nell'età dei Paleologi*, «Byzantinische Zeitschrift», 96 (2003), pp. 521-558.
- Cavallo 1967 = Guglielmo Cavallo, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Firenze, Le Monnier, 1967.
- Cavallo 1978 = Guglielmo Cavallo, *Dal segno incompiuto al segno negato*, «Quaderni storici», 13 (1978), pp. 466-487.
- Cavallo 2003 = Guglielmo Cavallo, *Sodalizi eruditi e pratiche di scritture a Bisanzio*, in *Bilan et perspectives des études médiévales (1993-1998)*, Louvain-la-Neuve, Brepols, 2003, pp. 645-665.
- Cavallo 2005 = Guglielmo Cavallo, *Il calamo e il papiro. La scrittura*

36 Sui limiti e le peculiarità dell'applicazione di questa categoria al mondo greco-romano mi limito a rinviare a Cavallo 2007.

37 Bianconi 2003; Cavallo 2003.

- greca dall'età ellenistica ai primi secoli di Bisanzio*, Firenze, Gonnelli, 2005.
- Cavallo 2007 = Guglielmo Cavallo, *Il lettore comune nel mondo greco-romano tra contesto sociale, livello di istruzione e produzione letteraria*, in *Escuela y literatura en Grecia antigua*. Actas del Simposio Internacional Universidad de Salamanca, 17-19 de Noviembre de 2004, a cura di José Antonio Fernández Delgado, Francisca Pordomingo, Antonio Stramaglia, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, 2007, pp. 557-576.
- Cavallo 2010 = Guglielmo Cavallo, *Oralità scrittura libro lettura. Appunti e contesti didattici tra antichità e Bisanzio*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'antichità al rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale (Cassino, 7-10 maggio 2008), a cura di Lucio Del Corso, Oronzo Pecere, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, 2010, pp. 11-36.
- Cavallo-Del Corso 2012 = Guglielmo Cavallo, Lucio Del Corso, *1960-2011: mezzo secolo dopo gli Aperçus de paléographie homérique di William Lameere*, in *I papiri omerici*, a cura di Guido Bastianini e Angelo Casanova, Firenze, Edizioni dell'Istituto Papirologico 'G. Vitelli', 2012, pp. 29-63.
- Cavallo-Maehler 2008 = Guglielmo Cavallo, Herwig Maehler, *Hellenistic Bookhands*, Berlin-New York, De Gruyter, 2008.
- CLGP I.1.1 = *Commentaria et lexica Graeca in papyris reperta*, I.1.1, *Aeschines – Alcaeus*, edd. G. Bastianini et alii, München, K.G. Saur, 2004.
- CLGP I.2.6 = *Commentaria et lexica Graeca in papyris reperta*, I.2.6, *Galenus – Hipponax*, edd. G. Bastianini et alii, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019.
- Del Corso 2004 = Lucio Del Corso, *Scritture 'formali' e scritture 'informali' nei volumina letterari da Al Hibah*, «Aegyptus», 84 (2004), pp. 33-100.
- Del Corso 2005 = Lucio Del Corso, *La lettura nel mondo ellenistico*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Del Corso 2010 = Lucio Del Corso, *Libri di scuola e sussidi didattici nel mondo antico*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'antichità al rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale (Cassino, 7-10 maggio 2008), a cura di Lucio Del Corso, Oronzo Pecere, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, 2010, pp. 71-110.
- Del Corso 2019 = Lucio Del Corso, *I rotoli dell'Athenaion Politeia nel contesto della produzione libraria dell'Egitto greco-romano*,

- in *Athenaion Politeiai tra storia, politica e sociologia: Aristotele e Pseudo-Senofonte*, a cura di Cinzia Bearzot, Mirko Canevaro, Tiziano Gargiulo, Elisabetta Poddighe, Milano, LED, 2019, pp. 35-55.
- Del Corso 2022 = Lucio Del Corso, *Il libro nel mondo antico. Archeologia e storia (secoli VII a.C.-IV d.C.)*, Roma, Carocci, 2022.
- Del Corso 2023 = Lucio Del Corso, *From Cartonnages to Cultural Context*, «Trends in Classics», 15 (2023), pp. 323-355.
- Del Mastro 2014 = Gianluca Del Mastro, *Titoli e annotazioni bibliologiche nei papiri greci di Ercolano*, Napoli, Centro Internazionale di Studi sui Papiri Ercolanesi, 2014.
- Dué 2009 = *Recapturing Homeric Legacy. Images and Insights from the Venetus A Manuscript of the Iliad*, edited by Casey Dué, Washington DC, Center for Hellenic Studies – Harvard University, 2009.
- Essler 2017 = Holger Essler, *P.Herc. 152/157 – An Author's Master Copy*, «Segno e Testo», 15 (2017), pp. 57-80.
- Falivene 1998 = Maria Rosaria Falivene, *Il censimento dei papiri provenienti da Al-Hiba, Atti del XXII Congresso Internazionale di Papirologia* (Firenze, 23-29 agosto 1998), a cura di Isabella Andorlini, Guido Bastianini, Manfredo Manfredi, Giovanna Menci, Firenze, Edizioni dell'Istituto Papirologico 'G. Vitelli', 1998, pp. 411-420.
- Fioretti 2015 = Paolo Fioretti, *Sul paratesto nel libro manoscritto (con qualche riflessione sui "titoli" in età antica)*, in *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, a cura di Lucio Del Corso, Franco De Vivo, Antonio Stramaglia, Firenze, Gonnelli, 2015, pp. 179-202.
- Fournet 2012 = Jean-Luc Fournet, *Homère et les papyrus non littéraires: le Poète dans le contexte de ses lecteurs*, in *I papiri omerici*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 9-10 giugno 2011), Firenze, Edizioni dell'Istituto Papirologico 'G. Vitelli', 2012, pp. 125-157.
- Frösén 2012 = Jaakko Frösén, *Conservation of Ancient Papyrus Materials*, in *The Oxford Handbook of Papyrology*, edited by Roger S. Bagnall, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 79-100.
- Guéraud 1927 = Olivier Guéraud, *Un nouveau papyrus de l'Odyssée*, «Revue de l'Égypte ancienne», 1 (1927), pp. 88-131.
- Johnson 2004 = William Johnson, *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 2004.
- Kassel-Austin, PCG VIII = *Poetae Comici Graeci*, ediderunt Rudolf Kassel et Colin Austin, De Gruyter, Berolini et Novi Eboraci, 1995.
- Maltomini 2019 = Francesca Maltomini, *The Second Life of the El-*

- Hibeh Literary Papyri: a Case Study*, Bulletin of the American Society of Papyrologists, 56 (2019), pp. 145-160.
- McNamee 2007 = Kathleen McNamee, *Annotations in Greek and Latin Texts from Egypt*, Chippenham, American Society of Papyrologists, 2007.
- Montana 2011 = Fausto Montana, *The Making of Greek Scholiastic Corpora*, in *From Scholars to Scholia. Chapters in the History of Ancient Greek Scholarship*, edited by Franco Montanari-Lara Pagani, Berlin-New York, De Gruyter, 2011, pp. 105-189.
- Nicolosi 2007 = Anika Nicolosi, *Ipponatte, Epodi di Strasburgo, Archiloco, Epodi di Colonia*, con un'appendice su P. Oxy. LXIX 4708, Bologna, Pàtron, 2007.
- Nocchi Macedo 2021 = Gabriel Nocchi Macedo, *Ancient Latin Poetry Book. Materiality and Context*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021.
- Obbink 1996 = Dirk Obbink, *Philodemus On Piety*, Part 1, *Critical Text with Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Pagani 2018 = Lara Pagani, *The Iliad "Textscholien" in the Venetus A*, in *Approaches to Greek poetry. Homer, Hesiod, Pindar, and Aeschylus in ancient exegesis*, edited by Marco Ercoles, Lara Pagani, Filippomaria Pontani, Giuseppe Ucciardello, Berlin-Boston, de Gruyter, 2018, pp. 83-106.
- Parker 2010 = David C. Parker, *Codex Sinaiticus: The Story of the World's Oldest Bible*, London, British Library, 2010.
- Parsons 2007 (2014) = Peter J. Parsons, *City of the Sharp-Nosed God. Greek Lives in Roman Egypt*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2007, traduzione italiana di Laura Lulli: *La scoperta di Ossirinco. La vita quotidiana in Egitto al tempo dei Romani*, Roma, Carocci, 2014.
- Pöhlmann-West 2001 = Egert Pöhlmann, Martin Litchfield West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001.
- Rathbone 1991 = Dominic Rathbone, *Economic Rationalism and Rural Society in Third-Century Egypt: The Heroninos Archive and the Appianus Estate*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Roberts 1935 = Colin H. Roberts, *The Antinoë Fragment of Juvenal*, «Journal of Egyptian Archaeology», 21 (1935), pp. 199-209.
- Schironi 2010 = Francesca Schironi, TO MEΓA BIBAION. *Book-Ends, End-Titles, and Coronides in Papyri with Hexametric Poetry*, Durham (NC), American Society of Papyrologists, 2010.
- Turner, GMAW = Eric G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient*

World, Second Edition Revised and Enlarged by Peter J. Parsons,
London, University of London - Institute of Classical Studies, 1987.
West 1967 = Stephanie West, *The Ptolemaic Papyri of Homer*, Köln,
Westdeutscher Verlag, 1967.

Some Observations on the Reuse of Writing Materials in Classical Antiquity*

Gianluca Del Mastro

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”

gianluca.delmastro@unicampania.it

Abstract (ITA)

Molti studi sono stati condotti sul riuso dei materiali scrittori nell'antichità. Un minor numero di informazioni abbiamo sul riuso del papiro, materiale più fragile della pergamena e meno soggetto alla riscrittura. Questo studio, partendo da alcuni casi già analizzati, intende ripercorrere le fonti letterarie e analizzare alcuni casi particolari.

Abstract (ENG)

Numerous studies have investigated the reuse of writing materials in antiquity. Less information is available, however, on the reuse of papyrus, a material more fragile than parchment and less prone to erasure and rewriting. Drawing on a number of previously studied cases, the present contribution re-examines the literary evidence and discusses several noteworthy examples.

Parole chiave / Keywords

Papiro, Riutilizzo, Papiri palinsesti, Papiri ripuliti, Rimozione dell'inchiostro / Papyrus, Reuse, Palimpsest papyri, Cleaned papyri, Ink removal.

How long did ancient books and documents last?

As extant *testimonia* demonstrate, a literary papyrus could remain in use for as long as three or four centuries after its production. The renowned P. Oxy. 1790, which contains Ibycus' ode for Polycrates of Samos, was copied in the II century BC and, as late as the I or II century AD, was

* I would like to thank Donato Marazzi for discussing various aspects of this text, and Alessia Galantuomo and Flavia Trombetta for their careful editorial work.

reinforced with papyrus strips and provided with marginal annotations.¹ Pliny reports that papyrus rolls were still being read two hundred years after they had been copied. He further states that, in his own lifetime (I century AD), it was still possible to consult autograph manuscripts of Cicero, Augustus, and Vergil.²

Among the Herculaneum papyri, there is a scroll,³ likely a book of Epicurus' *Περὶ φύσεως*: based on the writing style, it can be dated to the early III century BC, yet it was still in the Herculaneum library in 79 AD. This remarkable case illustrates how long literary rolls could remain in use.

The situation is different for documentary texts. Eric Turner calculated that documents selected for reuse were, on average, between 25 and 50 years old.⁴ Once a document had lost its legal validity and was no longer retained in a building – whether in the owner's house or in the office in which it had been drafted or archived – it was usually discarded in the rubbish heaps (the so-called *kimān*) located on the outskirts of Egyptian settlements. If the papyrus was fortunate enough to end up protected from exposure to the elements – for example, by building debris, tow, or other materials – it could survive and thus come down to us. Papyrus, however, could also be reused.

The most common alternative use was as *cartonnage*, pressed cardboard utilized in the creation of funerary masks and other vestments that accompanied the deceased.⁵

The practice of reusing papyrus (and later parchment) in the binding

1 See Puglia 1997, pp. 35-36.

2 N.H. XIII 83: *Tiberi Gaique Gracchorum manus apud Pomponium Secundum vatem civemque clarissimum vidi annos fere post ducentos; iam vero Ciceronis ac Divi Augusti Vergilique saepenumero videmus.*

3 P. Herc. 1413/1416 = TM 59744. See Lavorante 2022, pp. 13-20.

4 There is extensive literature on the causes of reuse of manuscripts in antiquity. Cavallo (see *infra*) has studied, in particular, the causes that lead to the erasure of a text and the manufacture of a palimpsest in the Middle Ages. Caldelli (2021, p. 32), who has thoroughly analysed the causes of book reuse starting from the early Middle Ages, states that «alla base del riuso librario c'è un sentimento di estraneità principalmente rivolto al testo in esso contenuto».

5 Salmenkivi 2020, pp. 94-96, showed how the materials were recovered for the creation of *cartonnage*. Brashear 1993, p. 9, reconstructed the journey of a coffin maker who left his homeland to purchase wastepaper and then, having returned to the Heracleopolite Nome, crafted *cartonnage* using papyri from different parts of Egypt.

of codices is a highly varied and complex phenomenon. Numerous cases, both from the West and the East, have recently been collected and analyzed by Serena Ammirati.⁶ Conversely, parchment, a more robust material, was also utilized to reinforce the sheets of a papyrus *codex*, as evidenced in PSI 1348 (Fig. 1), which contains definitions and legal maxims dating from the V to the VI century.⁷



Fig. 1. PSI XIII 1348 (*recto*). Papyrus codex reinforced with strips of parchment.®

Even more recently, we have become aware of a specific reuse of papyrus. In 1778, a European merchant in Gizah purchased a papyrus, the famous *Charta Borgiana*, which he later donated to Cardinal Stefano

6 Ammirati 2023. I recall just the very remarkable case of the Pommersfelden fragments (Ammirati 2023, p. 307).

7 TM 64566, see Ammirati 2023, p. 307. Another interesting case is the ms. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, lat. 2160 + Vatican City, Vatican Apostolic Library, Barb. lat. 9916 + St Florian, Stiftsbibliothek, III.15.B, a papyrus codex (VI century AD) reinforced by numerous strips of parchment removed individually by Stephan Ladislaus Endlicher in 1835 and recomposed with another signature (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Lat. 1a and 1b). See Ammirati 2023, pp. 309-310.

Borgia (now kept in Naples).⁸ That papyrus was among many others that were in the hands of local *fellabin*, who burned them for their pleasant scent. In this case, the papyrus was curiously (and destructively) reused 15 centuries later.⁹

Costs and the need for reuse: ostraca and wooden tablets

If papyrus was reused in antiquity, this implies that its cost must have been high.¹⁰ In a contribution to the Proceedings of the Congress *Recycling and Reuse in the Roman Economy*, Erja Salmenkivi, partially overturned the *communis opinio* on the cost of papyrus, stating that the material itself was not necessarily expensive, while the process of copying was. The data should be carefully analyzed.

Lewis presented a table comparing the price of a roll of papyrus with the average wage of a worker in various historical periods and in different places in the Mediterranean basin:¹¹ a Greek inscription from 407 BC from Athens gives a price of 1 drachma and 2 obols (a day's wage at the time was 1 drachma).¹² Diogenes Laertius in his *Lives of the Philosophers* states that the Stoic Cleanthes took notes from Zeno's lectures on shards and ox *scapulae* because he did not have the money to buy papyrus.¹³ Although Cleanthes is typically portrayed as a poor man, papyrus must indeed have been expensive in Athens in the IV century BC.

In other inscriptions from Delos dated between 259 and 179 BC,¹⁴ the price ranges from 1 drachma and 3 obols to 2 drachmas and 1 obol, but the daily wage was higher, almost 2 drachmas. In Egypt, in a papyrus from the Zenon archive (from Philadelphia), dated 259 BC,¹⁵ the cost

8 On the *Charta Borgiana*, see Capasso 2015 and Del Corso 2022, pp. 15-18.

9 Another unusual use is sealing beneath amphora lids; see Gallazzi 2024 and 2025. In one instance, pieces of papyrus were found in a rat's nest; see Gallazzi 2016.

10 On the reasons for the reuse of papyrus in the Pharaonic age, see Hertel 2025.

11 Lewis 1974, p. 132; see also Schmidt 2007, pp. 989-990.

12 IG I² 374.

13 VII 174: τοῦτόν φασιν εἰς ὄστρακα καὶ βοῶν ὠμοπλάτας γράφειν ἅπερ ἦκουε παρὰ τοῦ Ζήνωνος, ἀπορία κερμάτων ὥστε ὠνήσασθαι χαρτία. Some interesting examples have been published in Gallazzi-Sijpesteijn 1992.

14 IG XI 2.

15 P. Cair. Zen. 59010 (TM 671, with other fragments). Lewis 1974, p. 132.

of the roll is about 4 obols, with a daily pay of 1-2 obols. In the case of PSI 572 (also from the Zenon archive) we have a cost of 1 drachma and 1 obol with daily earnings ranging from 1 to 3 (or perhaps 4) obols.¹⁶ These data suggest that papyrus was indeed expensive.¹⁷

Consequently, papyrus had to be used carefully and sparingly, as will be discussed below.

Frequently, students, who had to practice constantly and whose exercises did not need to be preserved, wrote on wax tablets or with easily erasable ink, or they used potsherds. P. Kellis Gr. 98 is a board that originally belonged to a multi-page codex but was reused as a single writing board.¹⁸

Often, students wrote the texts they needed on the walls of the school.¹⁹ In 1828 when Champollion explored a Middle Kingdom tomb on the hill of Beni-Hassan (in Upper Egypt), he found a syllabary dating from the Greco-Roman period inscribed on the walls.²⁰ The syllabary consisted of combinations of two or three letters (consonants and vowels) arranged in seven long columns. Furthermore, in Pompeii, graffiti depicting students with tablets have been found in the Triangular Forum, attesting to the presence of educational activities. For the later period, in Egypt, we find evidence on papyri and ostraca (preserved in the collections of Columbia University and the Metropolitan Museum of Art),²¹ from the monastery of Epiphanius at St. Phoibammon in the Thebaid,²² built on the ruins of a Pharaonic temple. Milne thought that a group of scholastic ostraca sharing the same characteristics (color, shape and type of clay used) came from the same trash mound near

16 TM 2186: ἀ[π]έστα[λ]κά σοι Ἀρμῦσιν φέρον[τ]α[α] τοῦ[ς] χά[τ]ας ε (δραχμάς) ε (πεντώβολον).

17 See also Skeat 1995.

18 See *infra*.

19 This school building found in the Dakhleh Oasis provides good evidence of this practice. See Cribiore 2001, p. 23.

20 Champollion 1889, pp. 459-460.

21 Two alphabets are written on the walls in red (one with the letters in the right order and the other with the reversed order; Winlock-Crum 1926, pp. 13, 94, 192, 256). See also Larsen-Rubenson 2018, p. 111.

22 Cribiore 2001, pp. 24-25.

which the school must have been located.²³ Raffaella Cribiore suggests that we can imagine that the same teacher procured writing materials for his students from a single vase or groups of vases with similar characteristics.²⁴

Examples of reused ostraca are relatively rare: because the material was so readily available,²⁵ there was little incentive to reuse ostraca. Some examples come from Elephantine.²⁶ However, in the ostraca containing school exercises, from Mons Claudianus (in the desert, where there were perhaps no pottery workshops, and they had to make the most of whatever was available), this occurs more frequently: these date to the II century AD; many of them were copied and washed by the student himself, who evidently had the habit of washing his own potsherds to reuse them for literary texts.²⁷ An ostrakon from Saqqara, dated to 170-163 BC and containing an oracle text of Hermes Trismegistos, shows traces of a Demotic text in the *scriptio inferior*.²⁸

Wax-covered tablets were clearly reused, but it is not easy for modern scholars to read the different *scripturae inferiores*. Already in antiquity, Ovid struggled to read the signs erased by his lover in the margins of a tablet.²⁹ Even on wooden tablets, cases of reuse are uncommon: if a tablet was to be reused, it was typically covered with a layer of wax and incised.

It is even more difficult to find tablets from which the ink was washed off and the surface rewritten.³⁰ This occurs a few times at Kellis, in the Dakhleh Oasis, as previously mentioned: in these instances, traces of a *scriptio inferior* can be found underneath some accounts (dated to the

23 Milne 1908, p. 121.

24 Cribiore 2001, p. 27.

25 In late antiquity, in western Thebes, tax receipts are found on ostraca from Pharaonic era pottery. O.Crum Ad. 37, SB Kopt. III 1423, and SB Kopt. IV 1814, are written on sherds from 18th and 19th Dynasty amphorae (see Cromwell 2020, pp. 220-221).

26 Folmer 2020, p. 159.

27 O. Claud. 409 (TM 63417 and 63418) with two school exercises (verses).

28 O. Saqqara G 7.42 (TM 69633). See Crisci 2003, p. 57.

29 *Am.*, I 11.21-22: *Comprimat ordinibus versus, oculosque moretur margine in extremo littera rasa meos*. On these verses, Dimundo 2008, p. 55. On the reuse of the wooden tablets see Degni 1998, Wozniak 2025 and Ronconi 2025, pp. 57-60.

30 The Vatican Tablets, T. Varie 1-13, were certainly washed and reused, but nothing remains of the inscriptions prior to the last one. See Marazzi 2022.

III-IV century AD). In a more interesting case,³¹ the *scriptio superior* on this same board preserves the Manichaean *Prayer of the Emanations*.³² In some cases the rewriting not only shows a new text, but also a text written in a different language: again at Kellis a wooden board initially containing a Coptic syllabary was rewritten with a Syriac text.³³

For private letters, papyrus was the preferred medium. However, papyrus was often difficult to find, and for this reason, the sender of a letter could resort to the use of a tablet or an ostrakon. In O. Crum 129, a Coptic text from Thebes, the sender asks his holy father to forgive him because he cannot find papyrus on which to write. As Jennifer Cromwell has pointed out, «materiality was imbued with social connotations».³⁴

The reuse of papyrus: opisthographs and the special case of Panopolis³⁵

Papyrus was reused by students (and others) in every available space: on the *recto* and *verso*, in both fiber directions.³⁶ Every part of a sheet was used to write an exercise, so as not to lose even a small piece of the precious material. Sometimes, on the same papyrus and on the same side, we find different, unconnected texts, which attest the desire to reuse the material as a kind of «training ground» to practice writing.³⁷ One of the most inter-

31 P. Kellis Gr. 98 (TM 64303).

32 It is a Greek translation of an Aramaic original, most probably composed by Mani himself.

33 P. Kellis Copt. 10 (TM 85861). A veritable workshop for the manufacture of tablets was discovered at Kellis; see Ronconi 2025, p. 243.

34 Cromwell 2020, p. 209.

35 For a definition of «opisthographs» (ὀπισθογράφος) in relation to papyri, Manfredi 1983, Bastianini 1994 and Schmidt 2007, pp. 979-980.

36 In addition to the papyrological evidence, we also have interesting literary references: *Nunc venio ad transversum illum extremae epistulae tuae versiculum in quo me admones de sorore*, («I now come to that last line of your letter written crossways, in which you give me a word of caution about your sister») Cicero writes to Atticus (v. 1.3). See Ronconi 2025, pp. 66-67 and 94.

37 For medieval manuscripts, Stussi 2001 analysed the phenomenon in which the text of the manuscript is not altered (cleaned or cut), but another text is added to the same support, completely different from the one that was already present. The new text (added in every possible free space) is called a «trace» (already Petrucci 1988, pp. 1202-1211).

esting cases is that of the papyrus, dated to the I century AD, which was reused several times to copy different texts: on the *recto*, an account register and some *scholia* on Callimachus, and on the *verso* two further literary texts, the Ἀθηναίων πολιτεία (*Constitution of the Athenians*) by Aristotle – copied by as many as four different hands – and a rhetorical ὑπόθεσις to Demosthenes' oration *Against Midias*.³⁸ Another interesting case is that of P. Tebt. I 112, from the archives of the village scribe ('kōmogrammateus') of Kerkeosiris in Arsinoite, dated to 112 AD, that records various expenses, including the supply of unused rolls, as well as reused rolls.³⁹

In late antiquity and the early Middle Ages we have considerable evidence of the reuse of parchment. In some cases references to the restoration of faded writing on a parchment text can be found in literary sources. For example, Cometis, a IX century Byzantine scholar, clearly states that he cleaned and retraced the letters of the Homeric books to renew their usefulness (γράφας δ' ἐκαινούργησα τὴν εὐχρησίαν).⁴⁰

How did matters differ in the case of papyrus? In addition to the intensive use of the material (mainly for educational purposes, as previously discussed), could a papyrus scroll be rewritten? It is known that a papyrus sheet is made by overlapping strips obtained by cutting, or rather «peeling», the triangular stem of the plant.⁴¹ In the most elegant and expensive papyri, the sheet was very thin, but it could not be too thin; otherwise, the ink was liable to show through on the *verso* and make it not only aesthetically unpleasing but also unusable. On this point, the passage in Pliny's *Naturalis Historia* is entirely clear. Pliny speaks of the primacy of the *Augusta* paper, which, after the death of the emperor, was replaced by Claudius in order to assign first place to a paper with different characteristics.⁴²

38 P. Lond. 131r [SB 9699, TM 20003] (accounts register); P. Lit. Lond. 108 [TM 59294] (Aristotle, *Constitution of the Athenians*); P. Lit. Lond. 181 [TM 59363] (*scholia* to Callimachus); P. Lit. Lond. 179 [TM 59510] (ὑπόθεσις to *in Midiam* with comments). On the complex interplay of interruptions and reuses of this papyrus (which is rotated several times in order to copy the different texts), see Del Corso 2008 and Otranto 2017.

39 Republished by A. Verhoogt as P. Tebt. V 1151, TM 3748; see also Ronconi 2025, p. 45.

40 A.P. XV 38. See Wilson 1996, pp. 82-83 and Puglia 1997, pp. 125-126 (on different interpretations of the epigram). Puglia 1997, p. 36, also reports the case of P. Oxy. 2450 (TM 62524) where the letters have clearly been «re-written» with the *calamus*.

41 See also *infra* on the difficulty of rewriting papyrus compared to parchment.

42 «Claudius Cæsar effected a change in that order of preference: for the Augustan paper

primatum mutavit Claudius Caesar: nimia quippe Augustae tenuitas tolerandis non sufficiebat calamis; ad hoc tramittens litteras liturae metum adferebat ex aversis, et alias indecoro visu pertralucida. igitur e secundo corio statumina facta sunt, e primo subtemina. auxit et amplitudinem, pedali mensura.

This passage shows that the most precious paper was manufactured with the goal of preventing the ink from showing on the other side.⁴³ In lower-quality papyrus, manufactured with denser and less permeable materials, both sides of the sheet were very often used, especially for the writing of private texts, and no blank space was wasted.

This demonstrates how far the ancients were from modern consumerist behaviours and highlights the validity of the concept, expressed by several scholars, of a widespread reuse mentality,⁴⁴ already common in classical antiquity and highly relevant today.⁴⁵

Examples of papyri reused on the verso are extremely common; from the online *Leuven Database of Ancient Books*, Salmenkivi drew an interesting statistic: about «one of every two papyrus rolls or sheets was reused between the I and the IV century AD».⁴⁶ Furthermore, there is no shortage of special cases, such as that from the temple of Sobek in Tebtynis, in which pieces from different scrolls already written on the *recto* were glued together, one after the other, to obtain a larger surface for writing a new document on the *verso*.⁴⁷

had been found to be so remarkably fine, as to offer no resistance to the pressure of the pen; in addition, as it allowed the writing upon it to run through, it was continually causing apprehensions of its being blotted and blurred by the writing on the other side; the remarkable transparency, too, of the paper was very unsightly to the eye. To obviate these inconveniences, a groundwork of paper was made with leaves of the second quality, over which was laid a woof, as it were, formed of leaves of the first».

43 Lewis 1974, p. 62, Menci 1988 and Dorandi 2017. Montevicchi 1988² states that «il materiale non sempre si presta a tale procedimento, anzi i tipi più fini e pregiati, come la *charta augustana*, erano fatti per essere scritti da un lato solo, e lasciavano trasparire la scrittura dall'altro. Solo i tipi più spessi e grossolani potevano essere riadoperati».

44 See *infra*.

45 Peña 2020, pp. 13-14.

46 Salmenkivi 2020, p. 99 n. 8.

47 Ryholt 2018, pp. 157-158 and Maltomini 2024. These papyri are particularly interesting because in many cases they are texts written in one language and reused in another (Hieroglyphic, Hieratic, Demotic, Greek and Latin). See also the case of PSI XII 1272

The practice of pasting *kollemata* together was very common in documentary preservation. Several documents of the same type (*e.g.* originating from the same office, belonging to the same owner, or concerning the same subject) were pasted one after the other to obtain a τόμος συγκολλησίμος.⁴⁸ However, in most cases, these types of rolls were not reused; rather, this was a specific method of preservation rather than a form of reuse. Nevertheless, there are exceptions: P. Flor. 119 + 159 (III century AD, from Theadelphia), a series of letters addressed to the same person, was reused on the back to write another letter.⁴⁹

A particularly remarkable case of reuse comes from Panopolis, modern Akhmim, about 500 km from Cairo. Many rolls were recycled between the end of the II and the beginning of the IV century AD to make new codices.⁵⁰ These are documentary rolls that were glued *recto* against *recto*, where the writing was, and then cut into sheets (with a double layer of papyrus) that made up the pages of new codices. This is a method of reuse that recalls the later, typically medieval practice, in which the parchment codices, as Cavallo states, were «dismembered or remodeled, and then reassembled in new forms and with new functions».⁵¹

In almost all cases the documentary scrolls were glued together and reused to write Christian literary texts, mostly homilies or passages from the Old Testament (in only one case were they used to produce a new document).

In particular, with regard to papyri containing administrative documents: P. Achm. 6-9⁵² and P. Bour. 41b⁵³ are fragments of a report of an official inspection (ἐπίσκεψις), describing confiscated land in the Panopolite nome in topographical order; P. Achm. 7⁵⁴ and P. Bour. 41a I are part

(V cen. AD, from Oxyrhynchus; TM 62073 and 107309), a sheet from a Latin codex rewritten with a letter in Kufic Arabic.

48 See Maltomini 2023.

49 TM 14162, Maltomini 2023, p. 223.

50 See Bagnall 2002, Crisci 2003, pp. 25-26 and Geens 2014, pp. 52-61.

51 Cavallo 2001, p. 8. As for the reasons why this custom became widespread specifically in Panopolis, we can only speculate. It is likely that the creativity of a single individual gave rise to a well-established practice.

52 TM 20269 and 28326.

53 TM 17950.

54 TM 20270.

of a γραφή δημοσίων, a list of police liturgists of several villages in the Panopolite nome; P. Achm. 8⁵⁵ + P. Bour. 41a II-III 329⁵⁶ (AD 197) are copies of two official letters concerning the public auction of priesthoods, addressed to the *strategos* of the Panopolite nome;⁵⁷ P. Achm. 9⁵⁸ is a fragmentary alphabetical list of taxpayers.

Among private documents there is CPR XVIIB,⁵⁹ consisting of two rolls that were published in 1991 by Sijpesteijn.⁶⁰ The first roll dates to the reign of Commodus (ca. AD 184/185), while the second dates to the age of Macrinus (AD 217/218). In particular, the first roll contains contracts relating to the division and exchange of land, loans, sales, leases and receipts. The second roll contains agreements relating to cash loans, made by Aurelius Zoilos, a banker from Panopolis. These are *cheirographa* written in different hands. The presence of subscribers' signatures indicates that this is the definitive document and not a copy. This provides another important piece of information for understanding the methods of reuse.

Sijpesteijn noted that the documents were written one after the other in the roll and not on individual *kollemata* which were subsequently glued together in the offices (τόμοι συγκολλήσιμοι).⁶¹ This proves that the parties went to the office,⁶² and the documents were signed on site.⁶³

P. Ryl. 1⁶⁴ is a fragment of a codex which preserves a passage from Deuteronomy. In 1989 Gascou realised that it came from scrolls whose *rectos* were glued together.⁶⁵ Bagnall suggests that the document could be a letter of the prefect to the *katholikos* (which was subsequently transmitted to the *strategos*).⁶⁶ The same practice is attested in P. Panop. Be-

55 TM 20271.

56 TM 17949.

57 P. Bour. 41a III also concerns the sale of a temple function.

58 TM 28326.

59 TM 17753.

60 Sijpesteijn 1991. See also Geens 2006.

61 On the *tomoi sunkollesimoi*, see *supra*.

62 As previously stated, in the second roll (texts 10-32) the transactions are executed through a bank by Aurelius Zoilos.

63 Sijpesteijn 1991, p. 3.

64 TM 62010. Edited by Bagnall and Rives 2000.

65 Gascou 1989.

66 Bagnall 2002, pp. 4-5.

atty. This is the only example of a codex from Panopolis used for a new documentary text. The rolls from which the codex was created contain the official correspondence from the *strategos* of the Panopolite nome dating from the final years of the III century AD,⁶⁷ and were used about 40 years later by a certain Besas Antoninus Alopex to write some tax receipts, gluing the written part of the papyri together with the letters, also in this case *recto* on *recto*.⁶⁸

P. Münch. inv. 333 was reused to copy the Psalms in the IV or V century; the first text was an administrative register dated 302/303 AD.⁶⁹

Palimpsest papyri

The principal focus of this study, however, is not on papyri that are simply opisthographs or written using all available space; rather, it aims to provide examples of rewritten or palimpsest papyri, those that were cleaned and rewritten.⁷⁰ The term occurs in Cicero, who refers to a letter written *in palimpsesto*.⁷¹ In Greek literature, Plutarch refers to a «palimpsest book», «βιβλίον παλινψηστον»,⁷² using the image as a metaphor to criticize the tyrant Dionysius of Syracuse. A similar image occurs in *De garrulitate*:

67 TM 44881-44882. Skeat 1964, VIII, explains that the papyrus was literally opened to recover the internal writing. The original height of the rolls was about 30 cm, the height of the codex, after trimming, is about 25 cm.

68 The reused papyrus is catalogued as P. Panop. 19 (TM 16164).

69 On the hypothetical history of the purchase of this papyrus, Bagnall 2002, p. 4, n. 15. Among the reused papyri from Panopolis there is also an opisthograph roll (therefore not reused as a codex): P. IFAO inv. 379 (TM 107888), is a roll containing an account of the wine vintage (TM 130205, in Greek). The same roll was turned upside down for the reuse: on the *verso* there is a Coptic translation of the *Ascension of Isaiah*. Both texts can be dated to the III century AD (see Geens 2014, p. 61).

70 Most of the cases analysed in this work come from Egypt, but it is worth noting the papyrus palimpsest of the Mingana collection (P. Ming. 107), a strip from an Arabic protocol reused for writing some Qur'ānic texts. See Fedeli 2023, pp. 262-263. Del Corso 2022, p. 109, pointed out that «Questa pratica, attestata già nell'Egitto faraonico specialmente nella produzione di documenti, riguardava a sua volta soprattutto prodotti informali, realizzati direttamente dai proprietari «lettori-consumatori», tra cui, in particolare, testi di tipo scolastico (MPER N.S. XV 178, I-II sec. d.C.) o più arcani formulari magici (P. Oxy. LXV 4468, I sec. d.C.)». Regarding Pharaonic Egypt, see Hertel 2025.

71 *Ad fam.*, VII 18. 2.

72 *Maxime cum principibus philosopho esse disserendum*, 779c.

But babblers actually wear out our ears by their repetitions, just as though they were smudging palimpsests.⁷³

In 2004 Schmidt analysed the *LDAB* database and found 41 papyrus palimpsests,⁷⁴ representing 0.50% of the total items present in the database at that time (6,912), as well as 391 parchments (15.44% of 2,532 items), 5 ostraca (1.51% out of 332 pieces), and 4 palimpsests on wooden artefacts (2.72% out of 147).

Two decades later, the expanded databases provide an opportunity to revisit Schmidt's analysis.⁷⁵

While Schmidt's research focused exclusively on literary texts (because it was based on the *LDAB*), *Trismegistos* (and the related texts on *Papyri.info*) allows for the investigation of both literary and documentary texts.

Regarding the literary part of the database (*LDAB*), there are 72 papyrus palimpsests (0.79% of 8,191 catalogued papyri) and 288 parchments (22.77% of 1,265 catalogued parchments);⁷⁶ 6 ostraca (1.11% of 541 catalogued ostraca) and 8 wooden artifacts (4.35% of 184 catalogued).

As can be seen, the proportion of literary papyri classified as palimpsests has remained broadly stable, although for parchment and wooden artifacts the number of palimpsests is significantly higher.

73 504d: Οἱ δ' ἀποκναίουσιν δῆπου τὰ ὅτα ταῖς ταυτολογίαις ὥσπερ παλὶμψηστα διαμολύνοντες. Translation by J. Philip in W.W. Goodwin, *Of garrulity, or Talkativeness, Plutarch's Morals*, vol. IV, Boston: Little, Brown, and Company; Cambridge: Press of John Wilson and Son, 1874. W.C. Helmbold (*Concerning Talkativeness, Plutarch. Moralia*, vol. VI, Cambridge MA: Harvard University Press, London: W. Heinemann, 1939) translates «Whereas men that let their tongues run at random rend and tear the ears with their tautologies, like those that, after writing-tables have been newly cleansed and wiped, deface them again with their impertinent scrawls and scratches». Plutarch probably means that talkers wear out our ears by the repetitions of stale news, just as palimpsests are worn out by constant erasure. But not all points of the comparison are clear (Cic., *Ad fam.*, vii 18. 2).

74 Published in Schmidt 2007, pp. 985-990, in particular p. 987.

75 Unlike when Schmidt performed his research, not only has the number of papyri inserted in the database grown, but it is possible to search for texts catalogued as «palimpsests». The following filters were selected: IV century BC-VII century AD; Palimpsest; Language: Greek / Latin; Material (Papyrus; Parchment; Ostraca; Wood).

76 Compared with Schmidt 2007, the number is smaller because only the centuries IV BC-VII AD were taken into account. This number is slightly higher (around 300) according to research updated in early 2026.

The combined literary and documentary dataset contains 159 papyrus palimpsests (0.28% of 55,899 catalogued papyri)⁷⁷ and 290 parchments (17.59% of 1,649 catalogued parchments); 45 ostraca (0.21% of 21,235 catalogued ostraca) and 43 wooden artifacts (0.52% of 4,848 catalogued).⁷⁸

An important *caveat* is necessary: many papyri are incorrectly considered palimpsests. In many cases, upon closer analysis, «traces below the text turned out to be either accidental blots of ink or off-set marks from another papyrus, especially in mummy *cartonnage*».⁷⁹

A noteworthy group consists of three papyri from Kom Ghoran: one that preserves Menander's *Sicyonians*,⁸⁰ a second with verses from the *Odyssey*,⁸¹ and a third with fragments of Euripides' *Erechtheus*.⁸² However, the most recent research suggests that these are palimpsest papyri. As Lucio Del Corso has demonstrated,⁸³ it is highly significant that three papyri, all dating to the III century BC and reused as *cartonnage* in the same context, are palimpsests.

Many papyri formerly believed to be palimpsests are actually soiled by the writing of other texts that were in the same mound or *cartonnage*. For example, we can observe P. Tebt. 690 (from *cartonnage*),⁸⁴ dated to the II century BC and containing verses from Hesiod's *Catalogue*. In this papyrus, traces of ink on the background have led some scholars to sus-

77 We must assume that there are dozens of palimpsest papyri that have not yet been analysed as such. I would like to thank Donato Marazzi for bringing some of these cases to my attention. In this regard, at the beginning of 2026, an update to the database search returned a higher number, 177.

78 This number includes various types of artefacts: tablets, mummy labels and simple pieces of wood. Future research will need to distinguish between the different types.

79 Schmidt 2007, p. 979.

80 Paris, Sorbonne, Institut de Papyrologie, 2272 + 2273 + 72 = TM 61589. For this papyrus Schmidt 2007, p. 979, follows Blanchard who thought that it was a case of off-set (that is, ink that had come off the upper papyrus in the *cartonnage*). However, Del Corso 2023, p. 340, demonstrated that it could be a palimpsest. On this papyrus as palimpsest, see also Crisci 2003, p. 65.

81 Paris, Sorbonne, Institut de Papyrologie, 2245 = TM 61238. In the *scriptio inferior* there are traces of a document.

82 Paris, Sorbonne, Institut de Papyrologie, 2328 = TM 59930.

83 Del Corso 2023.

84 TM 60163. On the *verso*, there are traces of the *Odyssey*, book 1 (catalogued as P. Tebt. 696, TM 61198).

pect that it was a palimpsest papyrus, whereas closer examination shows that the traces consist of ink transferred from other papyri in the same *cartonnage*.⁸⁵

The chronological distribution of the evidence – namely, the greater or lesser production of palimpsests in different centuries – broadly confirms Schmidt’s findings.⁸⁶ In the Ptolemaic period papyrus was most frequently cleaned and reused. This pattern is consistent with the historical and economic data from Egypt, demonstrating that this practice was much more widespread than in the Roman and Byzantine periods. The reason for this likely lies in the way papyrus rolls were produced.⁸⁷ Only in the Roman period, owing to innovations in production methods and the extensive cultivation of papyrus, did papyrus production reach a quasi-industrial scale. Despite the increase in demand, this led to a much larger supply, resulting in lower material prices. Papyrus rolls and individual sheets consequently became more readily available for a wide range of public and private purposes.

From the Roman period onward, specialised workshops producing sheets and rolls in large quantities are attested in both Rome and Egypt. Suffice it to mention the workshop of Fannius and the one located near the amphitheatre documented by Pliny (13.78). Since papyrus could not grow in Rome, pre-made sheets were evidently imported from Egypt (or at least from southern Italy); in those workshops, they were glued together and further processed to form rolls.⁸⁸

85 One of the goals of this study will be to check whether all the papyri defined as (or suspected to be) palimpsests are really rewritten texts or come from *cartonnage* that has left its ink on the surface.

86 Schmidt 2007, p. 989.

87 Schmidt 2007, p. 989, speculates that there are more cases of reused papyri in the Ptolemaic period because at that time the ink was easier to remove than in the Roman period. The cause could also be the cost of papyrus (Schmidt 2007, p. 989) or the strict state control over the production and sale of papyrus, which could have generated a greater need for reuse. There has been much discussion about whether papyrus was subject to a state monopoly in the Ptolemaic period (Lewis 1974, pp. 115-129). There were probably also taxes on production: see, for example, P. Tebt. 140 (TM 3775), dated to 72 BC, with the mention of τελώνες χαρτηράς, possibly the state officials responsible for collecting a tax on papyrus production (discussed by Lewis 1974, pp. 136-138).

88 On the most peculiar case of the single sheets without writing recently found in a warehouse containing Roman artefacts (in the Belgian town of Tongeren / Tongres); see Internullo 2023.

Schmidt states that the reason why more parchment than papyrus palimpsests survive is partly that parchment was more expensive and therefore offered a stronger economic incentive for reuse.⁸⁹ He also states that a papyrus could be easily reused on the *verso*, whereas parchment was typically used on both sides and had to be obligatorily cleaned in order to be reused. Another important consideration must be added. While the removal of ink from *vellum* is less damaging – as parchment is generally more durable – the cleaning of ink from papyrus can easily lead to the stripping or breaking of the fibers on the side that is being cleaned,⁹⁰ as demonstrated by numerous papyri.⁹¹ In the library of Herculaneum, there are drafts of literary works at different stages of composition and yet none of these copies shows evidence of cleaning and rewriting.⁹²

Cleaning papyrus: some literary and documentary evidence

Papyrus Holmiensis (folium 3), dated to the IV century AD and preserved in Stockholm, provides instructions for cleaning a papyrus.⁹³ P. Mich. II

89 Schmidt 2009, p. 8: «il reste qu'un parchemin était infiniment plus précieux qu'un papyrus et que sa cherté constituait une incitation beaucoup plus pressante de le réutiliser que dans le cas d'un papyrus».

90 The question of the ease or difficulty of removing ink from papyrus is much debated: Schmidt 2007, pp. 981-984, provides a useful list of the opinions of various scholars and reports on experiments carried out in modern times.

91 A further explanation for the greater frequency of papyrus palimpsests in the Ptolemaic period may lie in the composition of the inks: today it is clear that the ink, until the beginning of the Roman period, was normally made without any metal component (but see also the testimony of Philo of Byzantium; Maltomini *et al.* 2021, p. 148), unlike from the I century BC onwards (Bonnerot *et al.* 2020). Various technologies (XRF, FTIR, Raman) have enabled the recognition of different metals in the composition of the inks. These metallic components make the ink much more difficult to remove from the papyrus surface. Maltomini *et al.* 2021, pp. 147, 160, 161, 163.

92 For a case from Herculaneum of a papyrus possibly written first in Latin and then rewritten in Greek, see below.

93 Lagercrantz 1913, γ 18-29. See also Schmidt 2007, pp. 980-981 (both contain errors). The recipe: «The following procedure may also be used to clean previously written papyrus sheets so that they appear never to have been written upon. Dissolve natron in water. Once the solution has formed, add one part of raw earth, one part of Cimolian earth, and cow's milk, so that the mixture becomes adhesive. Then add mastic oil and apply the preparation with a pen. Allow it to dry and then peel off the coating; the letters will appear white. If traces of yellow remain beneath the surface, apply the preparation

123 (Fig. 2),⁹⁴ well known to scholars, reports a list of expenses of the *grapheion*'s office (the accounting office) which includes entries for ink and sponges. This indicates that some unusable documents could have been cleaned with sponges and rewritten.

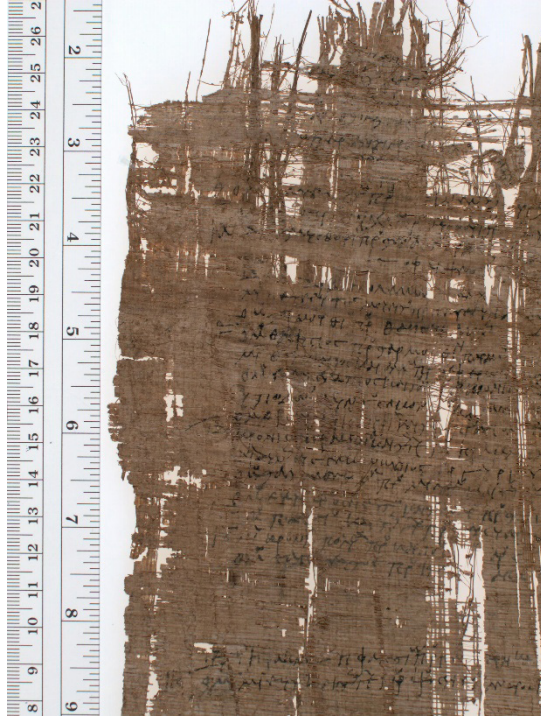


Fig. 2. P. Mich. II 123 (*recto*). List of expenses of the *grapheion*'s office.[©]

This case confirms that papyrus was often reused, especially in public offices. However, there are also examples concerning literary texts. Martial, in a famous epigram, describes the use of a sponge to erase writing from the papyrus:⁹⁵

again. When treating a papyrus sheet, apply it only to the letters».

⁹⁴ = P. Mich. inv. 966 r (TM 11967; I cen. AD), col. II. Salmenkivi 2020, p. 99.

⁹⁵ 4.10 (not 20, as it is written in Schmidt 2009, p. 2 n. 9).

*Dum novus est nec adhuc rasa mihi fronte libellus,
pagina dum tangi non bene sicca timet,
i puer et caro perfer leve munus amico,
qui meruit nugas primus habere meas.
Curre, sed instructus: comitetur Punica librum
spongea: muneribus convenit illa meis.
Non possunt nostros multae, Faustine, liturae
emendare iocos: una litura potest.*⁹⁶

The epigram presupposes that writing on papyrus could be erased with a sponge. The *professio modestiae* (through a studied *chleuasmos*) requires him to send his book of trifles (*nugae*) to his friend Faustinus together with a sponge that can serve to clean everything, rather than the simple *liturae* (erasures) of individual parts.⁹⁷ In documentary papyri, the word ἀλειφάς seems to indicate the specific action of *litura* – that is, of erasure for the purpose of rewriting.⁹⁸

A documentary text could be rewritten to add a new document, and, albeit rarely, a documentary text could be replaced by a literary text.

Crisci noted that in some cases, single sheets of papyrus were reused to write letters: P. Oxy. 1479⁹⁹ is a letter to Thracidas written over a previous letter.

A special case was analysed by Bianca Borrelli,¹⁰⁰ who recently worked on a highly interesting group of papyri worth discussing here briefly.¹⁰¹ Borrelli has added two papyri to a previously identified group of scrolls written by the same scribe.¹⁰² These five papyri containing literary works

96 «While my book is yet new and unpolished, while the page scarcely dry fears to be touched, go, boy, and bear the little present to a dear friend, who deserves beyond all others to have the first sight of my trifles. Run, but not without being duly equipped; let a Carthaginian sponge accompany the book; for it is a suitable addition to my present. Many erasures, Faustinus, would not remove all its faults; one sponging would».

97 Another interesting reference to the sponge is in Aesch. *Agam.* 1369 (not 1329, as it is written in Schmidt 2009, p. 2 n. 9): εἰ δὲ δυστυχοῖ, | βολαῖς ὑγρώσσω σπόγγος ὥλεσεν γραφήν.

98 Bülow-Jakobsen *et al.* 2000.

99 TM 78571.

100 Borrelli 2023.

101 I thank Bianca Borrelli for discussing this case with me.

102 P. Ryl. (1911), pp. 30-31.

of different genres are preserved in the Berlin collection and were written by the same scribe in the second half of the II century AD. The notable feature of these scrolls is that they are all palimpsests with literary texts on the *scriptio superior*.¹⁰³

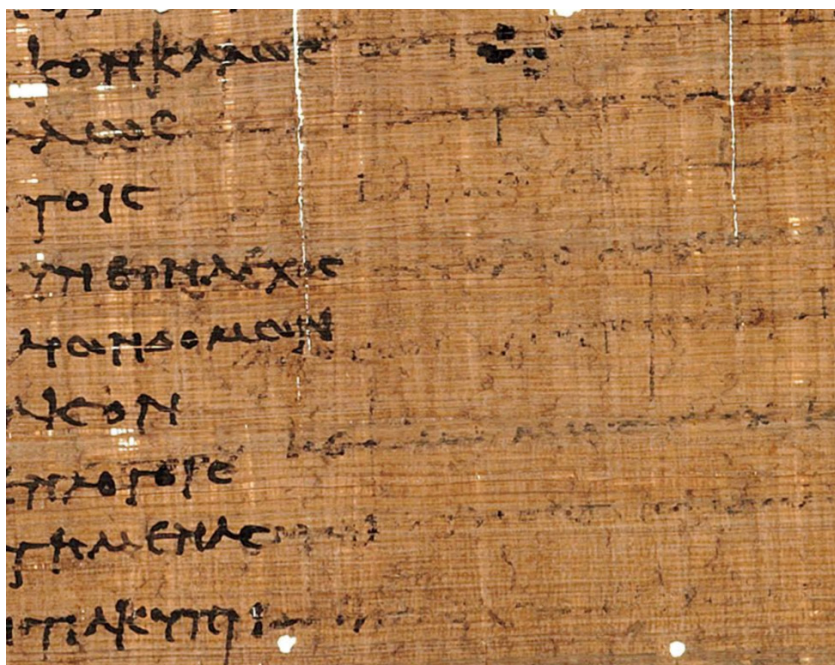


Fig. 3. BKT V.2 (= P.Berol. 9772 *recto*). *Scriptio superior*: anthology of texts on marriage from comedy and tragedy; *scriptio inferior*: documentary text.[©]

These texts were copied on the cleaned *recto*. The *scriptio inferior* apparently contained documents that Borrelli is currently identifying. In particular, the expert hand that wrote the text of the *scriptio inferior*, the toponyms at the beginning of the lines (which potentially represent individual entries per village), and the large sums of money (which can be

103 BKT V. 2, 123-128 (= P. Berol. 9772, TM 62570, an anthology of texts on marriage from comedy and tragedy; Fig. 3); BKT II.55, fr. a-b + P. Rein. I 5 (TM 65634, treatise on music); P. Ryl. I 18 (TM 65622, historical work or a treatise on the Seven Sages); BKT X.15, fr. a-b (TM 154388, oratory on Odysseus); BGU III 1011 (TM 44037, epistle included in a historical work?). See Borrelli 2023 for the editions of these papyri.

read in the *scriptio inferior* of BGU III 1011) have led her to believe that they are administrative documents.

On the basis of toponyms in the *scriptio inferior*,¹⁰⁴ Borrelli believes that these papyri, which arrived in Europe through purchases on the antiquarian market, came from the Heracleopolite or Hermopolite nomes.¹⁰⁵

In the papyri of this group the *verso* was not used, as is normally the case. In only one case (that of the papyrus containing an anthology of texts on marriage from comedy and tragedy), the same hand added another column on the back (*verso*). It can be suggested that the reason for this *addendum* is that this anthology must have been *in fieri* (i.e., that the scribe was creating the anthology at that precise moment). That happens in such other cases (e.g., in the Vienna papyrus of epigrams [G. 40611] or in a papyrus, from Herculaneum [P. Herc. 1021],¹⁰⁶ containing Philodemus' *History of the Academy*): it was usual to select the texts for the anthology and copy them both on the *recto* and also on the *verso*.

Borrelli noted an important element for this discussion: in some cases writing that on the *recto* runs along fibers (that are parallel to the writing) is also found on the fibers perpendicular to the written text. This may mean either that the papyrus was damaged before cleaning (and, for this reason, may have been reused), or that, precisely during cleaning, fibers were stripped and the person who copied the literary text was forced to write even in the places where the papyrus was torn. This proves what I had previously hypothesized: papyrus is cleaned more rarely than parchment because the fibers can be removed more easily during scrubbing.

As can be seen, one of the most interesting topics concerns the ways in which the scroll was reused. What was the previously written text? What text was copied in the *scriptio superior*? These are important questions that could shed light on the mechanisms of conservation, selection and transmission of texts (literary but also documentary) and clarify some aspects of the context in which the scrolls were reused. Unfortunately, unlike parchment palimpsests, the *scriptio inferior* of papyri, in many cases, cannot be investigated in detail, since the surface was not only

104 Ψυχῆς and Τοῦ in BKT V.2 (they appear twice at ll. 7, 9, 14, 16).

105 Borrelli 2023, pp. 268-269 (and n. 32).

106 TM 64253 (the Vienna Papyrus) 62441 (the P Herc. 1021).

washed and cleaned with a sponge, but the upper layer of the material was physically removed, destroying the *scriptio inferior*.¹⁰⁷

Schmidt conducted a careful analysis of the *scripturae superiores*,¹⁰⁸ which showed that not only the texts that were still circulating in the Middle Ages (and that have reached us) were copied on reused papyri but also literary texts that were not transmitted later. Among the 37 cases collected by Schmidt,¹⁰⁹ it is worth pointing out the quotation of a verse from Aeschylus' *Psychagogoi* within a school exercise from the II-I century BC (a document was in the *scriptio inferior*)¹¹⁰ and a fragment of Apollodorus' *Περὶ θεῶν* from the I century BC (unfortunately, it was not possible to identify the well-erased *scriptio inferior*).¹¹¹ These examples further confirm that some literary texts continued to circulate even long after their composition and that only later their tradition was interrupted.

Another special case well-known among papyrologists is P. Mich. VI 390¹¹² which contains verses from the second book of the *Iliad* and is dated to the II or III century AD. The first sheet, the so-called *protokollon*, is a document belonging to the archive of Gaius Iulius Niger, an army veteran (who lived between 107 and 187 AD). Attempts were made to clean the sheet, without success, and only the title of the work was added: *ΙΛΙΑΔΟC* | B.

Finally, it is worth noting a probable case of a palimpsest papyrus found in the Herculaneum collection.¹¹³ This is P. Herc. 1043/1045,¹¹⁴ which preserves a few letters of a Greek text that does not seem to have come down from the medieval tradition. However, on the *recto* itself,

107 *I.e.*, the removal of a part of the fibers parallel to writing (*subtemina*, Plin. *N.H.* 13, 79, who used a textile terminology, Lewis 1974, p. 46). See *supra*.

108 Schmidt 2009, pp. 11-12.

109 Schmidt 2009, pp. 15-16, to which new examples must be added, such as those collected by Borrelli 2023, *supra*.

110 P. Köln III 125 (TM 59036) = n. 7 Schmidt 2009.

111 P. Köln III 126 (TM 59146) = n. 9 Schmidt 2009. Only few traces of ink from the *scriptio inferior* are visible («die Reste der Vorbeschriftung sind bisweilen sichtbar»); on this point, see also Del Corso 2022, p. 109. In the same papyrus there are also fragments from Epicharmus and on the Meropis myth.

112 TM 12197. See also Schmidt 2009, p. 11 (= n. 22) and 2007, p. 979.

113 Del Mastro 2009, pp. 291-294.

114 TM 149302.

traces of letters, probably in Latin, are clearly visible in a layer of papyrus underneath the one with the Greek writing. Probably the papyrus was cleaned and turned upside down, and then a Greek text was added.

Even in a library as elegant and rich as that of the Villa of the Papyri, the papyrus could have been reused to hold a new text.

The slow transition from papyrus to parchment created the possibility that parchment, easier to clean and rewrite than the fragile papyrus, was intensively reused, especially in an era in which the mentality of reuse was even more widespread.¹¹⁵ Greco-Roman society was radically different from ours. At that time, regardless of social level, there was great care for materials and man-made products.

Bibliografia

Ammirati 2023 = Serena Ammirati, *Bound to be rebound: Fates of Latin Manuscripts in Late Antiquity*, in *Tied and Bound: A Comparative View on Manuscript Binding*, eds. Alessandro Bausi, Michael Friedrich, Berlin, De Gruyter, 2023, pp. 303-320.

Bagnall-Rives 2000 = Roger S. Bagnall, James B. Rives, *A Prefect's Edict Mentioning Sacrifice*, «Archiv für Religionsgeschichte», 2 (2000), pp. 77-86.

Bagnall 2002 = Roger S. Bagnall, *Public Administration and the Documentation of Roman Panopolis*, in *Perspectives on Panopolis. An Egyptian Town from Alexander the Great to the Arab Conquest (P.L.Bat. 31)*, eds. Arno Egberts, Brian P. Muhs, Jaques van der Vliet, Leiden-Boston-Cologne, Brill, 2002, pp. 1-12.

Bastianini 1994 = Guido Bastianini, Βιβλίον ἐλίσσόμενον. *Sull'avvolgimento dei rotoli opistografi*, in *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli, Bibliopolis, 1994, pp. 45-48.

Bonnerot *et al.* 2020 = Olivier Bonnerot, Gianluca Del Mastro, Jürgen Hammerstaedt, Vito Mocella, Ira Rabin, *XRF Ink Analysis of some Herculaneum Papyri*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 216 (2020), pp. 50-52.

Borrelli 2023 = Bianca Borrelli, *Reconstructing a Book Collection Through the Identification of a Copyist: Reused Rolls in Context*, «Trends in Classics», 15/2 (2023), pp. 255-275.

115 I use Guglielmo Cavallo's apt expression (2001, p. 8) «Mentalità del reimpiego».

- Brashear 1993 = William M. Brashear, *Vereine im griechisch-römischen Ägypten*, «Xenia», 34 (1993).
- Bülow-Jakobsen *et al.* 2000 = Adam Bülow-Jakobsen, Hélène Cuvigny, Klaas A. Worp, *Litura: ἀλειφάς, not ἄλειφαρ, and other words for 'erasure'*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 130 (2000), pp. 175-182.
- Caldelli 2021 = Elisabetta Caldelli, *I frammenti della Biblioteca Vallicelliana. Studio metodologico sulla catalogazione dei frammenti di codici medievali e sul fenomeno del loro riuso* (Quaderni della Scuola Nazionale di Studi Medievali, 2), Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2021.
- Cammarosano 2025 = *Erasing and Rewriting in Manuscript Cultures. Practices of Text Obliteration and Manuscript Reuse in a Global Perspective*, ed. Michele Cammarosano, Berlin-Boston, De Gruyter, 2025.
- Capasso 2015 = Mario Capasso, *Un arruffato capriccio del destino. Schow e la Charta Borgiana*, in *La Charta Borgiana e l'illuminismo a Roma*, ed. Rigel Langella, Roma, Edizioni Ludica, 2015, pp. 91-104.
- Caputo-Lougovaya 2020 = *Using Ostraca in the Ancient World*, eds. Clementina Caputo, Julia Lougovaya, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020.
- Cavallo 2001 = Guglielmo Cavallo, *L'immagine ritrovata. In margine ai palinsesti*, «Quinio», 3 (2001), pp. 5-16.
- Champollion 1889 = Jean-François Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, vol. 2, Paris, Firmin Didot, 1889.
- Cribiore 2001 = Raffaella Cribiore, *Gymnastics of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Crisci 2003 = Edoardo Crisci, *Ratio delendi. Pratiche di riscrittura nel mondo antico*, «Aegyptus», 83 (2003), pp. 53-80.
- Cromwell 2020 = Jennifer Cromwell, "Forgive me, because I could not find papyrus": the use and distribution of Ostraca in late antique western Thebes, in Caputo, Lougovaya 2020, pp. 209-233.
- Degni 1998 = Paola Degni, *Usi delle tavolette lignee e cerate nel mondo greco e romano*, Messina, Sicania, 1998.
- Del Corso 2008 = Lucio Del Corso, *L'Athenaion Politeia (P. Lond. Lit. 108) e la sua "biblioteca": libri e mani nella chora egizia*, in *Oltre la scrittura. Variazioni sul tema per Guglielmo Cavallo* (Dossiers Byzantins 8), a cura di Daniele Bianconi, Lucio Del Corso, Paris, Diffusion De Boccard, 2008, pp. 13-52.
- Del Corso 2022 = Lucio Del Corso, *Il libro nel mondo antico*, Roma, Carocci, 2022.

- Del Corso 2023 = Lucio Del Corso, *From Cartonnages to Cultural Contexts*, «Trends in Classics», 15/2 (2023), pp. 323-355.
- Del Mastro 2009 = Gianluca Del Mastro, *Osservazioni bibliologiche e paleografiche su alcuni papiri ercolanesi*, «Cronache Ercolanesi», 39 (2009), pp. 283-299.
- Dimundo 2008 = Rosa Alba Dimundo, *Le tabellae come tramite d'amore: da un imprevedibile insuccesso a un precetto infallibile (Ov. Am. 1,11-12; Ars 1,437-486)*, «Euphrosyne», 36 (2008), pp. 49-70.
- Dorandi 2017 = Tiziano Dorandi, «*Praeparatur ex eo charta*». *Per una rilettura del capitolo di Plinio ("Nat. Hist." XIII 71-83) sulla fabbricazione della carta di papiro*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 202 (2017), pp. 84-95.
- Duckworth-Wilson 2020 = *Recycling and Reuse in the Roman economy*, eds. Chloë Duckworth, Andrew Wilson, Oxford, Oxford University Press, 2020.
- Fedeli 2023 = Alba Fedeli, *Deposits of Texts and Cultures in Qur'ānic Palimpsests: A Few Remarks on Objects and Dynamics in Palimpsesting*, in *New Light on Old Manuscripts. The Sinai Palimpsests and Other Advances in Palimpsest Studies*, eds. Claudia Rapp, Giulia Rossetto, Jana Grusková, Grigory Kessel, «Veröffentlichungen zur Byzanzforschung» 45, 2023, pp. 255-282.
- Folmer 2020 = Margaretha Folmer, *Hi Aḥuṭab: Aramaic Letter Ostraca from Elephantine*, in Caputo, Lougovaya 2020, pp. 145-164.
- Gallazzi 2016 = Claudio Gallazzi, *Una maniera insolita di recuperare i papiri*, «Archiv für Papyrusforschung» 62/1 (2016), pp. 151-161.
- Gallazzi 2024 = Claudio Gallazzi, *Un'altra maniera insolita di recuperare papiri*, «Archiv für Papyrusforschung» 70/2 (2024), pp. 371-379.
- Gallazzi 2025 = Claudio Gallazzi, *Un altro papiro attaccato a un tappo d'anfora*, «Archiv für Papyrusforschung» 71/2 (2025), pp. 425-427.
- Gallazzi-Sijpesteijn 1992 = Claudio Gallazzi, Pieter J. Sijpesteijn, *Quattro ossa ossirinche*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 94 (1992), pp. 158-166.
- Gasco 1989 = Jean Gasco, *Les codices documentaires égyptiens*, in *Les débuts du codex (Bibliologia 9)*, eds. A. Blanchard, Turnhout, Brepols, 1989, pp. 71-101.
- Geens 2006 = Karolien Geens, *Two Contracts from Panopolis in CPR XVIIIB*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 155 (2006), pp. 229-234.
- Geens 2014 = Karolien Geens, *Panopolis, A Nome Capital in Egypt in the Roman and Byzantine Period (ca. AD 200-600)*, Trismegistos Online

- Publications, Special Series I, Leuven, 2014 (rist. Diss. Leuven 2007).
- Hertel 2025 = Elena L. Hertel, *Reasons for Papyrus Reuse in Ancient Egypt*, in Cammarosano 2025, pp. 336-356.
- Internullo 2023 = Dario Internullo, *Il papiro, la pergamena e le origini della memoria archivistica dell'Europa occidentale (secoli VI-XI)*, in *Segni, sogni, materie e scrittura dall'Egitto tardoantico all'Europa carolingia*, a cura di Antonella Ghignoli, Maria Boccuzzi, Anna Monte, Nina Sietis, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, pp. 119-162.
- Lagercrantz 1913 = Otto Lagercrantz, *Papyrus graecus holmiensis (P. Holm.). Recepte für Silber, Steine und Purpur*, Uppsala-Leipzig, A.-B. Akademiska Bokhandeln-Otto Harrassowitz, 1913.
- Larsen-Rubenson 2018 = Lillian I. Larsen, Samuel Rubenson, *Monastic Education in Late Antiquity. The Transformation of Classical Paideia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- Lavorante 2022 = Alessia Lavorante, *Osservazioni sull'antico PHerc. 1413/1416 (Epicuro, Sul tempo)*, «Cronache Ercolanesi», 52 (2022), pp. 5-22.
- Lewis 1974 = Naphtali Lewis, *Papyrus in Classical Antiquity*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- Maltomini 2023 = Francesca Maltomini, *Papyrus Rolls as Archives: The tomoi sunkollēsimoι*, in *Tied and Bound: A Comparative View on Manuscript Binding*, eds. Alessandro Bausi, Michael Friedrich, Berlin, De Gruyter, 2023, pp. 231-250.
- Maltomini 2024 = Francesca Maltomini, *I documenti in greco riutilizzati nella biblioteca del tempio di Sobek a Tebtynis: osservazioni preliminari*, «Comunicazioni dell'Istituto Papirologico 'Girolamo Vitelli'», 15 (2024), pp. 179-187.
- Maltomini et al. 2021 = Francesca Maltomini, Tea Ghigo, Oliver Hahn, Ira Rabin, *Florentine papyri under examination: The material study of the inks used at the beginning of the Common Era in the 'family of Kôm Kâssûm' Archive (Hermopolis)*, «Archiv für Papyrusforschung», 67/1 (2021), pp. 147-165.
- Manfredi 1983 = Manfredo Manfredi, *Opistografo*, «La Parola del Passato», 38 (1983), pp. 44-54.
- Marazzi 2022 = Donato Marazzi, *Osservazioni su alcune tavolette scolastiche: T. Varie 4-5, 6 e SB XXVI 16603*, «Analecta Papyrologica» 34 (2022), pp. 163-173.
- Marganne 2025 = Marie Hélène Marganne, *La terminologie de l'écrit et de l'écriture dans les papyrus alchimiques de Leyde (P. Leid. X) et de Stockholm (P. Holm. s. n.)*, in *Actes du XXXe Congrès International*

- de Papyrologie*, eds. Jean-Luc Fournet, Yasmine Amory, Paris, 2025.
- Menci 1988 = Giovanna Menci, *Fabbricazione, uso e restauro del papiro: tre note in margine a Plinio*, NH XIII 74-82, in *Proceedings of the XVIII International Congress of Papyrology*, eds. Basilios G. Mandilaras, Athens, Greek Papyrological Society, 1988, pp. 497-504.
- Milne 1908 = Joseph Grafton Milne, *Relics of Graeco-Egyptian Schools*, «Journal of Hellenic Studies», 28 (1908), pp. 121-132.
- Montevecchi 1988 = Orsolina Montevecchi, *La papirologia*, Milano, Vita e Pensiero, 1988.
- Otranto 2017 = Rosa Otranto, *Esegesi demostenica su papiro: P. Lit. Lond. 179 [MP3 307]*, in *Proceedings of the XXVII Congress of Papyrology*, Warsaw 29 July – 3 August 2013, eds. T. Derda, A. Łajtar, J. Urbanik, Warsaw, Raphael Taubenschlag Foundation, 2017, pp. 223-233.
- Peña 2020 = J. Theodore Peña, *Recycling in the Roman World: Concepts, Questions, Materials, and Organization*, in Duckworth, Wilson 2020, pp. 9-58.
- Petrucchi 1988 = Armando Petrucci, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. II L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1193-1292.
- P. Köln III = *Kölner Papyri (PKöln) Band 3, Papyrologica Coloniensia VII*, eds. Bärbel Kramer, Michael Erler, Dieter Hagedorn, Robert Hübner, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1980.
- P. Ryl. 1911 = *Catalogue of the Greek and Latin Papyri in the John Rylands Library, I, Literary Texts*, ed. Arthur S. Hunt, Manchester, Manchester University Press, 1911.
- Puglia 1997 = Enzo Puglia, *La cura del libro nel mondo antico*, Napoli, Liguori, 1997.
- Ryholt 2018 = Kim Ryholt, *Scribal Habits at the Tebtunis Temple Library*, in *Scribal Repertoires in Egypt from the New Kingdom to the Early Islamic Period*, eds. Jennifer Cromwell and Eitan Grossman, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 153-183.
- Ronconi 2025 = Filippo Ronconi, *Aux racines du livre. Métamorphoses d'un objet de l'Antiquité au Moyen Âge*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2021, traduzione italiana: *Alle origini del libro. Metamorfosi di un oggetto dall'antichità al medioevo*, Bologna, Marietti 1820, 2025.
- Salmenkivi 2020 = Erja Salmenkivi, *Reuse and Recycling of Papyrus*, in Duckworth, Wilson 2020, pp. 94-106.
- Schmidt 2007 = Thomas Schmidt, *Greek Palimpsest Papyri: Some Open Questions*, in *Proceedings of the 24th International Congress of*

- Papyrology, Helsinki 1–7 August*, eds. Jaakko Frösén, Tina Purola, Erja Salmenkivi, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, vol. 2, 2007, pp. 979-990.
- Schmidt 2009 = Thomas Schmidt, *Les palimpsestes littéraires grecs sur papyrus*, in *Palimpsestes et édition de textes. Actes du colloque tenu à Louvain la Neuve (septembre 2003) (Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain)*, ed. Véronique Somers, Louvain, Peeters, 2009, pp. 83-99.
- Sijpesteijn 1991 = *Corpus Papyrorum Raineri. XVII B, Griechische Texte. XII B Papyri aus Panopolis*, ed. Pieter J. Sijpesteijn, Wien, Verlag Brüder Hollinek & C., 1991.
- Skeat 1964 = Theodore C. Skeat, *Papyri from Panopolis in the Chester Beatty Library*, Dublin, Hodges Figgis & Co., 1964.
- Skeat 1995 = Theodore C. Skeat, *Was papyrus regarded as 'cheap' or 'expensive' in the ancient world?*, «Aegyptus», 75 (1995), pp. 75-93.
- Stussi 2001 = Alfredo Stussi, *Tracce*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Wilson 1996 = Nigel G. Wilson, *Scholars of Byzantium*, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1996 (1 ed. London, Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1983).
- Winlock-Crum 1926 = Herbert E. Winlock, Walter E. Crum, *The monastery of Epiphanius at Thebes, Part I*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1926.
- Wozniak 2025 = Thomas Wozniak, *Wax Tablets as Writing Media during the Middle Ages*, in Cammarosano 2025, pp. 309-331.

Limina: le soglie di un testo letterario latino

Arturo De Vivo

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

ardevivo@unina.it

Limina: The Liminal Spaces of a Latin Literary Text

Abstract (ITA)

I significati del vocabolo latino *limen* / *limina* sono alla base di una riflessione sulla possibilità di applicare i concetti di paratesto e di soglia, così come definiti da Gérard Genette, ai testi letterari latini. L'analisi di alcuni contesti di opere di prosa e di poesia consente di verificare come il paratesto, con i suoi elementi, costituisca il luogo privilegiato dall'autore per orientare e condizionare il lettore sulla soglia del testo.

Abstract (ENG)

The meanings of the Latin term *limen* / *limina* form the basis of a reflection on the possibility of applying the concepts of paratext and threshold, as defined by Gérard Genette, to Latin literary texts. The analysis of several contexts of prose and poetry allows us to see how the paratext, with its elements, constitutes the author's privileged place to orient and influence the reader at the threshold of the text.

Parole chiave / Keywords

Limina, Soglie, Prefazioni, Testi latini / Limina, Thresholds, Prefaces, Latin texts.

La marginalità materiale e culturale nei codici danteschi dell'antica vulgata, tema del progetto *Limina* diretto da Ciro Perna e da Elisabetta Tonello, evoca quella categoria più ampia della testualità che Gérard Genette definisce paratesto:

Più che di un limite o di una frontiera assoluta, si tratta di una *soglia*, o – nelle parole di Borges a proposito di una prefazione – di un “vestibolo” che offre a tutti la possibilità di entrare o di tornare sui propri passi. “Zona indecisa” tra il dentro e il fuori, essa stessa senza limiti rigorosi, né verso l'interno (il testo) né verso l'esterno (il discorso delle persone sul testo), margine, o come diceva Philippe Lejeune, “frangia del testo stampato che, in realtà, dirige tutta la lettura”.¹

1 Genette 1987 (1989), p. 4.

Per una riflessione sulle possibilità di applicare il concetto di paratesto e specificamente di soglia a un testo antico e più particolarmente a un testo letterario latino, mi propongo di partire proprio dal termine latino *limen* / *limina* e da alcuni suoi significati.

Limen (il plurale *limina* spesso, non solo in poesia, è usato in luogo del singolare) corrisponde al greco *oudós* nel significato di soglia, ingresso.² In senso materiale è la pietra o anche il legno che nella porta di un edificio pubblico o privato ha la funzione di trave ed è collocata solitamente in basso (la soglia vera e propria) o talora anche in alto (l'architrave). Varcare una soglia per entrare nello spazio di un edificio, di una casa è un'azione da effettuare secondo determinate prescrizioni, che pertengono a credenze religiose o anche superstiziose. Per estensione metonimica *limen* può equivalere a porta o a casa; letterariamente famosa è la soglia della casa dell'amante o quella del patrono cui si rivolgono i clienti. Ampia diffusione il termine ha in riferimento anche ad altri spazi materiali, geografici e celesti. Per fare qualche esempio, sceglierei certamente Virgilio che nel discorso epico conferisce grande solennità al termine, declinato sempre nella sua dimensione materiale in ben settanta occorrenze.³ *Limen* è la soglia dell'antro della Sibilla, invalicabile nella sua sacralità, dove Enea è giunto e si ferma, senza tentare di varcarla (*Aen.*, VI 45 *Ventum erat ad limen*; VI 115-116 *Quin, ut te supplex peterem et tua limina adirem, / idem orans mandata dabat*; VI 151 *dum consulta petis nostroque in limine pendes*). La soglia di una casa, di un edificio identifica l'intera abitazione, ne preserva lo spazio interno, è la linea di confine che richiede e impone rispetto, e perciò la violazione di questo limite rappresenta un sovvertimento di valori, *limen* / *limina* assume perciò connotazioni tragiche come nel racconto dell'ultima notte di Troia nel quale Virgilio usa questo termine per il palazzo di Priamo, violato nella sua dimensione intima e sacrale e teatro della fine della famiglia del re e della stessa città. E così, nel racconto di Enea, Marte e i Danai piombano sul palazzo e, disposti a testuggine, stringono d'assedio la soglia (*Aen.*, II 440-441 *sic Martem indomitum Danaosque ad tecta ruentis / cernimus obsessumque acta testudine limen*). Davanti al vestibolo e al varco della soglia infuria Pirro, che risplende nella luce bronzea delle sue armi (*Aen.*, II 469-470 *Vestibulum ante ipsum primoque in*

2 Ampia documentazione in *ThLL*. VII, 2. 1403-1409.

3 Di grande utilità Scagliarini Corlàita 1987, pp. 225-226.

limine Pyrrhus / exsultat, telis et luce coruscus aëna). In questo luogo a *limen* (soglia) è accostato *vestibulum*, la parola che, come ricorda Genette nel contesto prima ricordato, Borges usa per una prefazione, il luogo di accesso al testo.⁴ È sempre Pirro tra i primi a impugnare un'ascia bipenne e a sfasciare le porte, collocate sulla soglia, e a svellere dai cardini gli stipiti di bronzo (*Aen.*, II 479-481 *Ipse inter primos correpta dura bipenni / limina perrumpit postisque a cardine vellit / aeratos*); produce nel legno un largo squarcio che apre alla vista l'interno del palazzo e le stanze segrete di Priamo e degli antichi re, quelle stanze che ora vedono uomini armati saldi sul limite della soglia (*Aen.*, II 483-485 *Apparet domus intus et atria longa patescunt, / apparent Priami et veterum penetralia regum, / armatosque vident stantis in limine primo*). A questo tragico spettacolo, che è come istantaneamente colto nel momento della soglia violata, assiste Enea, che scorge Pirro / Neottolemo mentre infuria nella strage insieme ai due Atridi al varco della soglia (*Aen.*, II 499-500 *Vidi ipse furem / caede Neoptolemum geminosque in limine Atridas*). Lo stesso Priamo è consapevole della fine ineluttabile quando vede cadere la città conquistata, le soglie del palazzo infrante, il nemico nelle stanze (*Aen.*, II 507-508 *Urbis uti captae casum convolsaque vidit / limina tectorum et medium in penetralibus hostem*).

In senso proprio *limen / limina*, come abbiamo appena visto, appartiene sia al registro della prosa che a quello della poesia, dove sviluppa tutte le sue potenziali valenze semantiche e assume dignità di parola epico-tragica, ma non meno rilevante è l'uso traslato della parola, in riferimento a realtà immateriali, astratte. Ovidio, ad esempio, a chi prova ancora lievi turbamenti d'amore consiglia, ai primi dispiaceri, di arrestare il passo sulla soglia della passione, per non precipitare in quel vortice (*Rem.*, 79-80 *Dum licet et modici tangunt praecordia motus, / si piget, in primo limine siste pedem*); Quintiliano (*Inst.*, II 11.1), che si accinge a trattare, nella seconda parte del libro, dei cosiddetti *prolegomena rhetoricae*, prevede l'immediata opposizione subito all'esordio del discorso (*in ipso statim limine*) da parte di tutti quelli che pensano che l'eloquenza non abbia bisogno di questo tipo di insegnamenti.⁵

4 Nella casa romana il vestibolo (*vestibulum*) è lo spazio coperto, che precede l'ingresso, la soglia, nel quale attendevano quanti chiedevano di essere ammessi nella *domus*.

5 Quint., *Inst.*, II 11.1 *Iam hinc ergo nobis inchoanda est ea pars artis ex quo capere initium solent qui priora omiserunt: quamquam video quondam in ipso statim limine obstaturos mihi, qui nihil egere eius modi praeceptis eloquentiam*.

Ma senza dubbio il caso più interessante, ai nostri fini, è costituito dall'uso traslato di *limen*, che, pur sempre nell'ambito della sfera materiale, è riferito al libro, ovviamente al volume, e segnatamente alla parte iniziale del testo. Mi limito a due poeti di età flavia, Stazio e Marziale (altri esempi più tardi sono Tertulliano e Agostino).⁶ Stazio dedica il terzo libro delle *Selve* all'amico Pollio Felice (e la dedica è elemento del paratesto),⁷ perché come scrive nella prefazione in prosa (paratesto) ne è stato l'ispiratore, e 'apre la prima soglia del libro' una poesia scritta per il tempio di Ercole sorrentino dall'amico fatto costruire (Stat., *Silv.*, III *praef.*, *Nam primum limen eius [scil. libri] Hercules Surrentinus aperit, quem in litore tuo consecratum, statim ut videram, his versibus adoravi*)⁸. Sempre nella prefazione in prosa (paratesto) dell'ottavo libro degli *Epigrammi*, Marziale a proposito della dedica (paratesto) a Domiziano⁹ ricorda che la parte maggiore e migliore del libro è legata alla maestà del sacro nome del principe, e perciò lo stesso libro deve purificarsi per accostarsi ai templi.¹⁰ E questo il poeta intende farlo sapere subito ai suoi lettori e perciò lo ha dichiarato sulla soglia stessa del suo libro, all'ingresso, con un brevissimo epigramma: *Quod ut custoditurum me lecturi sciant, in ipso libelli huius limine profiteri brevissimo placuit epigrammate* (Mart., VIII 8 *praef.* 6).¹¹

I due luoghi che abbiamo citato contengono, come segnalato, alcuni dei più significativi elementi del paratesto che Genette individua e descrive nelle sue *Soglie*: innanzitutto il concetto stesso di soglia del testo (*primum limen eius libri, in ipso libelli huius limine*), della sua porta di ingresso, quindi la dedica (a Pollio Felice di Stazio, a Domiziano di Marziale) infine l'istanza prefativa, che in entrambi i nostri poeti di età flavia si realizza in un testo in prosa (*praefatio*) che presenta una raccolta di

6 *ThLL.* VII, 2. 1406, rr. 63-70.

7 Stat., *Silv.*, III *praef.* *Securus itaque tertius hic Silvarum nostrarum liber ad te mittitur.*

8 Stat., *Silv.*, III 1.1-3 *Intermissa tibi renovat, Tirynthie, sacra / Pollius et causas designat desidis anni, / quod coleris maiore tholo.*

9 La dedica del libro viii degli *Epigrammi* (*Imperatori Domitiano Caesari Augusto Germanico Dacico Valerius Martialis s.*) è scritta in occasione dei festeggiamenti in onore di Domiziano al rientro a Roma (nel 93) dopo la vittoria sui Sarmati.

10 Mart., VIII 8 *praef.* 5 *Cum pars libri et maior et melior ad maiestatem sacri nominis tui alligata sit, meminerit non nisi religiosa purificatione lustratos accedere ad templa debere.*

11 Mart., VIII 1 *Laurigeros domini, liber, intrature penates / disce verecundo sanctius ore loqui. / Nuda recede Venus; non est tuus iste libellus: / tu mihi, tu Pallas Caesariana, veni.*

poesie, con una successione prosa / verso che traccia come una linea di confine.

Proprio sulla prefazione delle opere letterarie latine vorrei ora soffermarmi per qualche riflessione. È evidente che la prefazione è parte del testo, è nel testo: si pensi al proemio iniziale di un poema epico che contiene la *propositio* (l'argomento del poema), l'*invocatio* (indirizzata al nume ispiratore), la *narratio* (le informazioni utili al lettore / ascoltatore per metterlo al corrente dei fatti), o alla variante epico-didascalica che in questa tripartizione sostituisce la *narratio* con la *dedicatio* (la dedica).¹² In altri generi poetici (lirica, epigrammi, satira) l'istanza prefatoria può essere affidata alla prima composizione di una raccolta poetica¹³ o, come abbiamo visto, anche a un testo in prosa.

Una prefazione è presente nelle opere in prosa e generalmente è la parte iniziale del testo.¹⁴ Eppure, ci sono testimonianze che sottolineano l'estraneità di una prefazione al testo che introduce, quasi si tratti di un 'fuor d'opera', un 'hors-d'oeuvre'. Nel terzo libro dell'*Institutio oratoria*, Quintiliano discute dei proemi delle orazioni e pur osservando che, a differenza delle orazioni giudiziali, quelle deliberative non sempre ne hanno bisogno, deve ammettere comunque che un inizio di qualunque tipo deve avere l'aspetto di un proemio, giacché non è possibile cominciare all'improvviso e secondo il proprio capriccio.¹⁵ Quanto poi al genere epidittico egli ritiene che l'oratore goda della massima libertà nello stabilire da dove prendere spunto per il proemio (*Inst.*, III 8.8 *in demonstrativis vero prohoemia esse maxime libera existimat*) e prende a esempio due orazioni di Isocrate e una di Gorgia;¹⁶ quindi conclude: «Evidentemente seguendo

12 Importante sull'argomento Polara 1979 (2000).

13 Da ricordare, almeno, il primo carme del *liber* di Catullo, che tanto dibattito ha sollevato (Fo 2018, pp. 392-398), e l'ode di apertura, I 1, dei *Carmina* di Orazio (Pianezzola-Baldo 2024, pp. 163-171).

14 Un'opera in prosa in più libri può anche contenere più prefazioni, soprattutto se si tratta di testi didascalici (lo stesso avviene in poesia), e possiamo ricordare, come esempio, le *Naturales quaestiones* di Seneca, su cui si può consultare Parroni 2002.

15 Quint., *Inst.*, III 8.6 *Prohoemio quale est in iudicialibus non ubique eget, quia conciliatus est ei quisque quem consulit. Initium tamen quodcumque debet habere aliquam prohoemii speciem; neque enim abrupte nec unde libuit incipiendum, quia est aliquid in omni materia naturaliter primum.*

16 Quint., *Inst.*, III 8.9 *nam et longe a materia duci, ut in Helenae laude Isocrates fecerit, et ex aliqua rei vicina, ut idem in Panegyrico, cum queritur plus honoris corporum quam*

questi oratori anche Gaio Sallustio nel *Bellum Iugurthinum* e nel *Bellum Catilinae* esordì con proemi in nulla pertinenti alla storia» (*Inst.*, III 8.9 *Quos secutus videlicet C. Sallustius in bello Iugurthino et Catilinae nihil ad historiam pertinentibus principiis orsus est*).

Questa considerazione di Quintiliano, in verità discutibilmente condivisa anche da qualche critico moderno,¹⁷ sembra sorprendente, perché se entrambi i proemi delle due monografie sallustiane partono da riflessioni morali generali (di ispirazione platonica), essi rappresentano lo spazio nel quale Sallustio traccia la propria autobiografia intellettuale e analizza le motivazioni che lo inducono a dedicarsi alla storiografia rinunciando alla politica, che la corruzione del tempo presente non consente di praticare onestamente. D'altra parte, egli rivendica che l'attività dello storico possa avere non minore dignità rispetto a quella del politico, e possa essere parimenti utile alla *res publica*. Non si comprende, pertanto, come Quintiliano arrivi ad affermare che i due proemi, tra l'altro di uguale misura (i primi quattro capitoli delle due monografie), siano estranei alla storia; piuttosto, potremmo pensare che il maestro di retorica voglia alludere sbrigativamente al fatto che quegli esordì non siano pertinenti ai fatti storici narrati (la congiura di Catilina e la guerra contro Giugurta). Infatti, Sallustio, dopo le riflessioni programmatiche, introduce l'annuncio proemiale vero e proprio, nel *Bellum Catilinae* alla fine del capitolo quarto (*Catil.* 4.3 *Igitur de Catilinae coniuratione quam verissime potero paucis absolvam*) e poi nel ritratto del protagonista (*Catil.* 5);¹⁸ nel *Bellum Iugurthinum* si può parlare di un vero e proprio nuovo proemio per gli avvenimenti della guerra giugurtina nel capitolo quinto, che si apre con la suggestione epica di un solenne incipit di andamento esametrico (*Iug.* 5 *Bellum scripturus sum quod populus Romanus*).¹⁹

E allora, se si prende anche spunto da Quintiliano, in chiave di "Soglie", di *Limina*, possiamo considerare i due proemi delle monografie assolutamente indispensabili per conoscere le idee di Sallustio sulla storia e i criteri della sua

animorum virtutibus dari, et Gorgias in Olympico laudans eos qui primi tales instituerint conventus.

17 Mi limito a ricordare lo studio ormai classico dei proemi sallustiani di La Penna 1968, pp. 15-67.

18 Puntuale commento in Mariotti 2007, pp. 117-226.

19 Sul valore dell'*incipit* di un testo letterario e, in particolare, sulla suggestione epicizzante di cui si carica l'esordio 'esametrico' di un'opera storica fondamentali sono le osservazioni di Conte 1974 (1985), pp. 53-56.

selezione dei fatti, ma anche spazio esterno, marginale rispetto al testo e alla sua narrazione: un elemento del paratesto, secondo la classificazione di Genette, la cui responsabilità è direttamente dell'autore. Non siamo in grado di ricostruire con certezza la struttura del proemio delle *Historiae* di Sallustio,²⁰ ma vediamo che Livio, che proprio a questo proemio si ispira, colloca la sua *praefatio*, in cui fonde elementi propriamente proemiali relativi alle *res* narrate con considerazioni generali sulla storiografia e sulla situazione politica, all'esterno del testo, in apertura, sulla soglia paratestuale.²¹

Potremmo citare molti altri esempi sull'istanza prefativa, ma vorrei qui soffermarmi su una testimonianza di Cicerone, che mi sembra confermare la natura di paratesto autoriale per le prefazioni delle opere in prosa latine. In una breve lettera del 3 luglio del 44 a.C., Cicerone annuncia ad Attico che al più presto gli invierà il trattato *De gloria*,²² a noi non conservato (*Att.*, xv 27.2 *Librum tibi celeriter mittam de gloria*); in un'altra lettera della stessa data gli conferma di aver già inviato il *De gloria* e gli raccomanda una lettura riservata (*Att.*, xvi 2.6 *De gloria misi tibi. Custodies igitur ut soles*). Solo a distanza di poco più di venti giorni, in una terza lettera del 25 luglio (*Att.*, xvi 6), confessa all'amico la sua negligenza perché si è accorto di aver usato per il *De gloria* lo stesso proemio già premesso al terzo libro dei libri *Academicici* e questo accade perché possiede un volume di proemi al quale solitamente attinge (*Att.*, xvi 6.4 *Nunc neglegentiam meam cognosce. De gloria librum ad te misi, et in eo prohoemium id quod est in Academico tertio. Id evenit ob eam rem quod habeo volumen prohoemiorum*);²³ ma ora ha scritto un nuovo

20 Al proemio dell'opera sono attribuiti i primi dodici frammenti (Sall., 1-12), su cui importante è il commento in La Penna-Funari 2015, pp. 119-128.

21 Per la *praefatio* di Livio utile il commento di Ogilvie 1965, pp. 23-29; ampia e approfondita discussione in Mazza 1966 (2020).

22 Cicerone allude alla composizione del *De gloria* nel secondo libro del *De officiis*, quando si accinge a parlare proprio della gloria (*Off.*, II 31): *Sed de amicitia alio libro dictum est [qui inscribitur Laelius]; nunc dicamus de gloria, quamquam ea quoque de re duo sunt nostri libri, sed attingamus, quandoquidem ea in rebus maioribus administrandis adiuvat plurimum*. Tutte le testimonianze relative al *De gloria* e i pochi frammenti sopravvissuti attraverso tradizione indiretta sono in Garbarino 1984, pp. 59-64.

23 Utile il seguito del contesto epistolare (*Att.*, xvi 6.4), prima dell'annuncio finale del nuovo proemio: *Ex eo eligere soleo cum aliquod sūngramma institui. Itaque iam in Tusculano, qui non meminissem me abusum isto prohoemio, conieci id in eum librum quem tibi misi. Cum autem in navi legerem Academicos, agnovi erratum meum*.

proemio che gli invia e gli chiede di operare la sostituzione (*Att.*, xvi 6.4 *Itaque statim novum prohoemium exaravi et tibi misi. Tu illud desecabis, hoc adglutinabis*). La comunicazione informale all'amico Attico disvela l'esistenza di un repertorio di proemi da usare al bisogno per le opere che Cicerone scrive, il che dimostra l'indifferenza del proemio rispetto al testo e la sua autonomia di senso, a tutti gli effetti un paratesto autoriale.

Muovendoci ancora nel segno del concetto di *limen*, di soglia, vorrei proporre ancora qualche riflessione in merito ad altri due elementi cosiddetti paratestuali, come il nome dell'autore e il titolo dell'opera. Parto da due osservazioni di Genette relative ai testi dell'antichità classica:

per quanto riguarda l'era dei manoscritti antichi e medievali che durante i secoli non hanno avuto a disposizione, per così dire, alcun luogo dove riportare indicazioni quali il nome dell'autore e il titolo dell'opera, a parte la possibilità di integrarle o meglio di sommergerle nelle prime (*incipit*) o nelle ultime (*explicit*) frasi del testo. In questa forma, che ritroveremo a proposito del titolo e della prefazione, ci pervengono per esempio i nomi di Esiodo (*Teogonia*, v., 22), di Erodoto (prima parola delle *Storie*), di Tuciddide (stessa disposizione), di Plauto (prologo dello *Pseudolus*), di Virgilio (ultimi versi delle *Georgiche*). [...] Ne avrò probabilmente ommesso altre decine, ma resta il fatto che questi nomi d'autore iscritti nel testo sono decisamente meno numerosi di quelli, a cominciare da Omero, che ci sono stati trasmessi solo attraverso la tradizione o la leggenda, e che quindi sono entrati a far parte del paratesto postumo solo molto tardivamente.²⁴

Durante i secoli non è stato riservato al titolo, così come al nome dell'autore, alcun luogo specifico: qualche volta, come nel caso dei *volumina* antichi, esso consisteva in un'etichetta (*titulus*) più o meno ben fissata sull'estremità (*umbilicus*) del rullo.²⁵

Non c'è dubbio che se si ragiona dei manoscritti che tramandano i testi latini o greci, titolo e autore, a meno che non siano inseriti nel testo tradito, costituiscono un paratesto postumo, talora anche indipendente dall'autore; la situazione cambia, se pensiamo ai *volumina* che circolano al tempo dell'autore a partire dalla prima pubblicazione del testo. Significativo al riguardo è l'*incipit* dei *Remedia amoris* di Ovidio, in apertura

24 Genette 1987 (1989), pp. 37-38.

25 Genette 1987 (1989), p. 64.

di un proemio articolato in due sezioni: la prima (vv. 1-40) è un dialogo / contrasto tra il poeta e Cupido, cui segue nella seconda sezione il tradizionale proemio programmatico di un componimento didascalico (vv. 41-78).²⁶ È il dio dell'amore a presentarsi al poeta e ad accusarlo: *Legerat huius Amor titulum nomenque libelli* / «Bella mihi, video, bella parantur» ait (*Rem.* 1-2 «Amore aveva letto il titolo e anche il nome di questo piccolo libro / “Guerra, lo vedo, guerra mi si muove” disse»). Che cosa ha letto Cupido? Intanto è già lusinghiero che il dio sia un lettore, forse il primo lettore, del testo appena pubblicato di Ovidio. Avrà letto il titolo dell'opera apposto sull'etichetta collocata all'esterno del *volumen*, il rotolo di papiro, ma Barchiesi ipotizza che nel I secolo a.C. era possibile che il titolo fosse già apposto in uno spazio bianco in cima alla prima colonna del testo.²⁷ E il titolo, come osserva Victoria Rimell, doveva essere qualcosa di simile a *P. Ovidii Nasonis Remedia amoris*, recando insieme – come in genere – anche il nome dell'autore,²⁸ che orgogliosamente dichiara la sua identità ai vv. 71-72 del proemio (*Naso legendus erat tum cum didicistis amare; / idem nunc vobis Naso legendus erit*). La coppia *titulum nomenque* per questo potrebbe risultare anche sovrabbondante, una sorta di endiadi,²⁹ a meno che non si ammetta che *amoris* sia inteso da Cupido come nome proprio riferito a sé stesso, accrescendo ancora di più l'ostilità della parola chiave *remedia*, che è termine medico.³⁰ *Remedium* è infatti il farmaco, la medicina che si somministra contro la malattia, per avviare il processo di guarigione, ma guarire dalla sofferenza d'amore, liberarsi dall'amore significa per il poeta elegiaco sancire la fine di un genere e di un codice letterario.³¹ Di qui l'accusa iniziale di Cupido a Ovidio che vuole muovergli guerra.

In conclusione, il 'trattato' elegiaco di Ovidio mi sembra un esempio utile per dimostrare che l'autore antico nel presentare ai suoi lettori un proprio testo usi una strategia di comunicazione nella quale gioca un

26 La complessa struttura del proemio dei *Remedia amoris* è ampiamente commentata in Lazzarini 1986, pp. 127-133; Pinotti 1988, pp. 72-116; Rimell 2022, pp. 73-119. Dell'argomento ho anche discusso in De Vivo 2025.

27 Barchiesi 2003, p. 41 n. 14.

28 Rimell 2022, pp. 77-78.

29 Pinotti 1988, p. 72.

30 *Oxford Latin Dictionary*, p. 1610.

31 Su questo tema è illuminante Conte 1991, pp. 53-94.

ruolo consapevole il paratesto, declinato almeno nei suoi elementi fondamentali (autore, titolo, istanza prefativa). Il paratesto costituisce un luogo privilegiato, capace di introdurre il lettore al testo autoriale: rappresenta l'ingresso al testo, la soglia di transizione dall'esterno verso l'interno, ma segna anche il percorso obbligato che condiziona il lettore nella ricezione del senso che l'autore ha costruito.

Bibliografia

- Barchiesi 2003 = Alessandro Barchiesi, *Niente sangue per Cupido* (Ov. rem. 25-26), in *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*. Atti delle giornate di studio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia e Milano, 16-17 aprile 2002, a cura di Roberto Gazich, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 37-48.
- Conte 1974 (1985) = Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino, Einaudi, 1974; prima edizione riveduta e aggiornata, Einaudi, Torino 1985.
- Conte 1991 = Gian Biagio Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Mondadori, 1991.
- De Vivo 2025 = Arturo De Vivo, *Alcune considerazioni sul proemio dei Remedia amoris di Ovidio*, in *Ars Amatoria, Remedia Amoris, Medicamina Faciei: tradizione e traduzioni*, in Atti delle giornate di studio, Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona, Associazione "Amici del Certamen", Rotary Club - Sulmona 2024, a cura di Sabrina Cardone, Alessandra Carugno, Gabriella Carugno, Alessandro Colangelo, Sulmona 2025, pp. 33-49.
- Fo 2018 = Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*. Testo, traduzione, introduzione e commento a cura di Alessandro Fo, con interventi di Alfredo Mario Morelli e Andrea Rodighiero, Torino, Einaudi, 2018.
- Garbarino 1984 = M. Tulli Ciceronis *Fragmenta ex libris philosophicis, ex aliis libris deperditis, ex scriptis incertis*, Ioanna Garbarino recognovit, Milano, Mondadori, 1984.
- Genette 1987 (1989) = Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987, traduzione italiana di Camilla Maria Cederna: *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- La Penna-Funari 2015 = C. Sallusti Crispi *Historiae*, I: *Fragmenta* 1.1-146, a cura di Antonio La Penna, Rodolfo Funari, con la collaborazione redazionale di Gerard Duursma, Berlin-Boston, de Gruyter, 2015.
- La Penna 1968 = Antonio La Penna, *Sallustio e la "rivoluzione" romana*, Milano, Feltrinelli, 1968.

- Lazzarini 1986 = Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di Caterina Lazzarini, con un saggio di Gian Biagio Conte, Venezia, Marsilio, 1986.
- Mariotti 2007 = Gaio Sallustio Crispo, *Coniuratio Catilinae*, a cura di Italo Mariotti, Bologna, Pàtron, 2007.
- Mazza 1966 (2020) = Mario Mazza, *Storia e ideologia in Tito Livio. Per un'analisi storiografica della Praefatio ai Libri ab urbe condita*, Catania, Bonanno 1966; nuova edizione: Catania, Edizioni del Prisma, 2020.
- Ogilvie 1965 = *A Commentary on Livy. Books 1-5*, by Robert Maxwell Ogilvie, Oxford at the Clarendon Press, 1965.
- Oxford Latin Dictionary* = *Oxford Latin Dictionary*, edited by P.G.W. Glare, 2nd ed., Oxford, Oxford University Press, 2012, 2 voll.
- Parroni 2002 = Seneca, *Ricerche sulla natura*, a cura di Piergiorgio Parroni, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2002.
- Pianezzola-Baldo 2024 = Orazio, *Odi. Volume I (Libri I-II)*, a cura di Emilio Pianezzola e Gianluigi Baldo. Testo critico e Nota metrica di Lorenzo Nosarti. Traduzione di Emilio Pianezzola. Commento di Gianluigi Baldo e Antonella Duso, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2024.
- Pinotti 1988 = Publio Ovidio Nasone, *Remedia amoris*, a cura di Paola Pinotti, Bologna, Pàtron, 1988.
- Polara 1979 (2000) = Giovanni Polara, *Precettistica retorica e tecnica poetica nei proemi della poesia latina*, «Quaderni del Circolo Filologico-linguistico Padovano», 10 (1979), pp. 95-113, poi in *Undici studi di letteratura latina*, Napoli, Loffredo editore, 2000, pp. 27-40.
- Rimell 2022 = Ovidio, *Rimedi contro l'amore* (Remedia amoris), a cura di Victoria Rimell, traduzione di Guido Paduano, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2022.
- Scagliarini Corlàita 1987 = Daniela Scagliarini Corlàita, *limen*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, 5 voll. e Appendice, vol. 3, 1987, pp. 225-226.
- ThLL* = *Thesaurus linguae Latinae*. Berlin (formerly Leipzig), De Gruyter (formerly Teubner), 1900.

Il censimento delle traduzioni dialettali della *Commedia* (1700-2019): spunti e riflessioni

Antonio Marzo

Università del Salento

antonio.marzo@unisalento.it

A survey of Dialect Translations of the *Commedia* (1700-2019): Observations and Perspectives

Abstract (ITA)

L'articolo ricostruisce la storia delle traduzioni dialettali della *Divina Commedia*, smentendo il presunto primato seicentesco del frate messinese Paolo Principato e individuando nel “travestimento” dell'*Inferno* di Carlo Porta il vero punto di partenza documentato del fenomeno. Attraverso un censimento aggiornato fino al 2019, è stato possibile registrare 305 traduzioni, tra edite e inedite, mostrando come il fenomeno sia molto più ampio e diffuso di quanto finora ritenuto. L'analisi evidenzia una distribuzione geografica sostanzialmente equilibrata tra Nord, Centro e Sud Italia e una forte crescita nel secondo Novecento. L'*Inferno* risulta la cantica più tradotta, mentre *Purgatorio* e *Paradiso* ricevono minore attenzione. Le traduzioni dialettali emergono come importante strumento di divulgazione dell'opera di Dante e costituiscono un fenomeno letterario nazionale ancora vitale e in espansione, strettamente legato alla fortuna critica e culturale del poeta fiorentino.

Abstract (ENG)

The article reconstructs the history of dialect translations of the Divine Comedy, disproving the alleged seventeenth-century primacy of the Messinese friar Paolo Principato and identifying Carlo Porta's “travestimento” of the *Inferno* as the first documented starting point of the phenomenon. Through an updated survey extending to 2019, it was possible to record 305 translations, both published and unpublished, demonstrating that the phenomenon is far broader and more widespread than previously believed. The analysis reveals a substantially balanced geographical distribution across Northern, Central, and Southern Italy, as well as significant growth during the second half of the twentieth century. *Inferno* emerges as the most frequently translated cantica, while *Purgatorio* and *Paradiso* have received comparatively less attention. Dialect translations thus appear as an important means of disseminating Dante's work and constitute a nationwide

literary phenomenon that remains vibrant and expanding, closely linked to the critical and cultural reception of the Florentine poet.

Parole chiave / Keywords

Traduzioni dialettali, Divina Commedia, censimento / Dialect translations, Divine Comedy, Literary census.

La prima traduzione dialettale della *Commedia* viene, ancora oggi, attribuita al messinese Paolo Principato, frate dell'Ordine dei Minori di s. Francesco da Paola, matematico e poeta vissuto nel XVII secolo.¹ Si tratta però di un primato molto dubbio. Chiunque lo abbia affermato non è stato in grado di giustificarlo, se non proprio con prove documentali incontestabili, quanto meno con qualche sia pur vago indizio. Pesano invece le gravi circostanze negative. Dell'opera infatti non è stata finora rinvenuta alcuna traccia, né a un'impresa di così rilevante portata accennano le fonti storiche e bibliografiche che riportano le scarse notizie sul frate siciliano, al quale viene unanimemente riconosciuta la composizione soltanto di una *Vita di s. Francesco* rimasta inedita.² È perciò del tutto evidente che il momento iniziale della storia delle traduzioni vernacolari del poema dantesco non possa essere collocato con certezza nel Seicento e individuato in un'opera che, in mancanza (almeno per ora) di informazioni attendibili sulla sua effettiva realizzazione, appare relegata nell'ambito delle leggende popolari. Dobbiamo spingerci in avanti, poco oltre la soglia del XIX secolo, per incontrare le prime documentate esperienze di questa interessante e complessa vicenda letteraria, il cui atto di nascita si registra precisamente nel 1804, quando Carlo Porta, certamente influenzato dall'esempio del suo illustre predecessore, Domenico Balestrieri, autore di una celebre traduzione della *Gerusalemme liberata*, incominciò a lavorare al «travestimento» in dialetto milanese dell'*Inferno*. Il progetto si dimostrò subito di ardua esecuzione e, nonostante il costante impegno profuso per il resto della vita, rimase incompiuto. Attraverso una lunga e complessa elaborazione, riuscì a completare soltanto il canto I, che fu dato alle stampe nel 1817.³ Frammentari invece sono stati lasciati i canti

1 Granatiero 2017, pp. 3-112.

2 A tal proposito Lanovio (La Noue) 1635, p. 598; Samperi 1644, p. 154; Mongitore 1714, vol. 2 p. 124; Mira, 1884, vol. 2 p. 249; Roberti 1902-1922, voll. 3 (1700-1800) p. 247.

3 Porta 1817, pp. 7-25.

II, III, IV, V, VII, VIII e XI pubblicati postumi.⁴ Siamo dunque in presenza di saggi rapsodici e molto limitati, dai quali però si evince chiaramente la serietà delle intenzioni del poeta meneghino.

Se dunque sono questi i dati oggettivi finora disponibili, non sfugge a nessuno che le traduzioni dialettali della *Commedia*, avendo il loro punto di partenza nel «travestimento» portano, iniziano con due secoli di ritardo rispetto a quelle di altri classici italiani (soprattutto dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*), ma in perfetta coincidenza con il rinvirgorsi della presenza di Dante nella cultura letteraria italiana, determinato dal noto rifiorire degli studi danteschi tra la fine del Settecento e, appunto, i primi decenni dell'Ottocento. In breve tempo, il seme caduto su un terreno fertile diede i suoi frutti, che furono abbondanti e di diverse specie. Purtroppo però il vasto e eterogeneo materiale prodotto nel corso di questi due secoli costituisce una realtà tuttora quasi completamente sconosciuta e ignorata dalla critica letteraria. Ciò dipende sicuramente dal radicato atteggiamento degli studiosi pregiudizialmente poco attento e disponibile nei confronti delle espressioni letterarie non originali, subalterne e parassitarie, quali vengono considerate appunto le traduzioni. La causa più grave però è da individuare nell'ardua fruibilità di testi in gran parte lasciati inediti o, nel migliore dei casi, affidati a pubblicazioni estemporanee, destinate a una circolazione molto limitata e comunque privi delle cure editoriali necessarie per consentirne a tutti la lettura e la comprensione. Naturalmente ciò ha impedito di acquisire e organizzare i dati relativi alla consistenza e alla distribuzione geografica e storica del fenomeno, che pertanto non è stato esaminato e valutato alla luce di una visione complessiva.

Il precario stato di conservazione ha condannato una parte cospicua di opere, se non alla perdita definitiva (che pure in alcuni casi si deve registrare), almeno alla segregazione in una zona d'ombra difficile da rischiarare. Soltanto un esiguo numero di esse, quelle che hanno goduto di una vicenda editoriale favorevole, è sfuggito a questo destino avverso e ha attirato la curiosità di qualche studioso, per altro quasi esclusivamente interessato a esaltare esperienze, aspetti e personaggi di storia locale. Mancano perciò i presupposti essenziali per un discorso storico-

4 Per *Inf.*, I, II 1-30 e 37-54, III 1-11, V 1-36 e 127-38 e VII 1-80; Porta 1821, vol. 1 pp. 172-215; per *Inf.*, VIII 34-43; Mauro 1890, p. 339; per *Inf.*, II 51-56, IV 1-6 e XI 1-12; Salvioni 1902, pp. 15-16. Di tutti questi frammenti, solo quelli dei canti II, III, V e VII sono ospitati in Isella 1975, pp. 677-701.

critico complessivo e fondato su basi documentarie certe, benché qualcuno abbia tentato ugualmente di trarre conclusioni generali, che – come vedremo – appaiono però disallineate, se non addirittura fuorvianti, rispetto ai dati oggettivi che vanno via via emergendo e che, sia pure in maniera occasionale e disorganica, contribuiscono a rafforzare la consapevolezza di trovarci di fronte a un fenomeno che per se stesso e per i suoi collegamenti con altri campi della cultura e della letteratura italiana merita maggiore attenzione e il pieno riconoscimento della sua importanza. Segnali incoraggianti in tal senso vengono ora anche dai risultati di un censimento, già da qualche tempo avviato, delle traduzioni dialettali della *Commedia*, edite e inedite, realizzate dai primi dell'Ottocento al 2019. Condotta con i limiti e la parzialità propri dell'iniziativa individuale, mentre la complessità del caso avrebbe richiesto, e richiederà, un organizzato lavoro d'*équipe*, un progetto di ricerca di ampio respiro, che preveda l'istituzione di una fitta rete di informatori capillarmente distribuiti su tutto il territorio nazionale e il coinvolgimento di competenze scientifiche diverse (dai letterati particolarmente interessati alle questioni dantesche, ai linguisti, ai dialettologi, agli studiosi di culture locali), il lavoro fin qui svolto ha consentito tuttavia di raccogliere e ordinare un materiale che offre già alcuni elementi utili per incominciare a delineare un panorama meglio decifrabile di questo particolare genere letterario e a formulare ipotesi più precise sulle sue caratteristiche generali, specialmente per quel che riguarda la consistenza, la diffusione e la tipologia.

Le fonti utilizzate per compiere questa prima ricognizione non potevano che essere i cataloghi informatici delle biblioteche italiane e i pochi strumenti bibliografici disponibili, da cui sono state ricavate notizie su circa 180 testi. Una quarantina sono riportati nel sommario catalogo delle sole traduzioni edite compilato ormai più di un secolo fa dal dialettologo Carlo Salvioni,⁵ che, con merito e discreta accuratezza, ha raccolto e ordinato le informazioni essenziali relative alla parte più significativa del materiale prodotto fino a quel momento. Il dato maggiormente rilevante che se ne ricava, suggerito per altro dallo stesso criterio tassonomico adottato da Salvioni, riguarda la distribuzione geografica delle opere registrate, che – salvo l'esiguo numero di esemplari di area meridionale – sono tutte provenienti

5 Salvioni 1902, pp. 11-21 (su cui pure la recensione di Foresti 1904, pp. 1-10). Un esiguo numero di altre traduzioni della *Divina Commedia* fu poi segnalato nei seguenti contributi: Salvioni 1909 e 1910.

dalle regioni settentrionali. E neanche gli occasionali interventi successivi, compreso lo studio di Stanislao De Chiara su *Dante e la Calabria*, di cui nel 1910 fu data alle stampe la seconda edizione, pur incrementando lievemente il *corpus* di versioni contenuto nel «saggiuolo» del dialettologo ticinese, riuscirono a modificare sostanzialmente il quadro generale della situazione.⁶ La ricchezza, la varietà e la complessità della realtà incominciano a evidenziarsi chiaramente soltanto poco dopo la metà del Novecento, grazie alle informazioni che, sia pure in maniera caotica e approssimativa, Filippo Fichera riunì nelle due appendici bibliografiche che corredano entrambi i volumi di «Lecture dialettali dantesche» da lui pubblicati rispettivamente nel 1959 e nel 1965.⁷ Un *corpus* di poco più di un centinaio di traduzioni edite e inedite, in massima parte novecentesche, si può infatti estrapolare filtrando l'ingente quanto eterogeneo materiale riportato in queste sezioni bibliografiche e che, oltre a citazioni e passi di studi, saggi, articoli e recensioni nonché commenti e comunicazioni personali dell'autore, comprende anche la citazione di numerose versioni in lingua straniera (francese, spagnolo, portoghese, romeno, ecc.), in còrso, nizzardo, ticinese, tedesco del Cantone Grigioni, istriano, dalmata, latino e nelle parlate di alcune minoranze linguistiche italiane (griko, albanese, alto-tedesco). Occorre avvertire tuttavia che le opere inedite, salvo le poche di cui viene indicato il luogo in cui sono conservate, sono molto probabilmente da considerare disperse. Secondo la dichiarazione iniziale dell'autore, esse infatti sarebbero state raccolte presso l'archivio del Convivio Letterario,⁸ del quale però, almeno finora, sembra essersi perduta ogni traccia. Un altro centinaio sono poi i traduttori di cui egli si limita a riferire soltanto il nome, senza aggiungere alcuna notizia relativa all'oggetto, al contenuto e alla natura dei loro lavori. Ulteriori, lievi incrementi testuali si ricavano infine dagli studi di Alfredo Stussi e Francesco Granatiero, che, in tempi più recenti e sulla base dei do-

6 Isolate notizie bibliografiche relative alle traduzioni dialettali della *Commedia* contengono i seguenti studi pubblicati prima di Salvioni 1902: Biondelli 1853, p. 369; Biondelli 1854, p. 659; Nardo 1869; Mauro 1890; De Chiara 1894 (1910); De Chiara 1897. Tra gli studi novecenteschi più significativi si segnalano: Passerini-Mazzi 1905, pp. 9-10; Salvioni 1909; Salvioni 1910; Mambelli 1925; Fichera 1929; Belotti 1932; Fichera 1959, in particolare alle pp. 225-45; Fichera 1965, pp. 167-80; Vianello 1965; Stussi 1977 (1982); Mori 1985; Casale 2001. Alle testimonianze novecentesche è invece dedicato il saggio di Di Gregorio 1992; Riolo 2007; Amico 2014; Marzo 2016; Granatiero 2017.

7 Fichera 1959, pp. 225-45 e Fichera 1965, pp. 167-80.

8 Fichera 1959, p. 227.

cumenti maggiormente significativi, hanno tentato una prima ricostruzione storico-critica del fenomeno delle riduzioni vernacolari della *Commedia*.⁹

In questa situazione, dunque, non si poteva che procedere innanzitutto alla raccolta e all'organizzazione in un unico repertorio di tutte le informazioni bibliografiche attualmente disperse in sedi diverse e a volte difficilmente accessibili. Nello stesso tempo però non si è trascurata la necessità di continuare con nuove e più accurate indagini, che in breve hanno già consentito di arricchire notevolmente la bibliografia di uno dei generi letterari di maggiore successo degli ultimi due secoli. Fino a questo momento, infatti, sono state censite circa 120 opere mai segnalate prima (oltre il 65% in più di quelle già note), che fanno salire a 305 il numero complessivo delle traduzioni della *Commedia*, edite e inedite, eseguite dall'Ottocento a oggi. È venuta così a comporsi una realtà che, esaminata finalmente nel suo insieme, fornisce gli elementi essenziali per incominciare a formarsi un'idea nuova e più precisa di questo particolare tipo di produzione, assai più vicina alla sua reale complessità e articolazione, in grado perciò di superare definitivamente non solo i tradizionali pregiudizi nei confronti delle traduzioni (specialmente di quelle dialettali), ma anche l'interpretazione geograficamente limitata e – come vedremo – infondata dal punto di vista storico ancora di recente espressa da Alfredo Stussi quando, in uno studio importante per le osservazioni linguistiche e qualche integrazione testuale, sia pure con riferimento alle fasi iniziali del fenomeno, lapidariamente scrive: «Certo è che, almeno nell'Italia settentrionale, la prima appropriazione della *Commedia* da parte della poesia dialettale è la più notevole e in sostanza l'unica alla quale ci si possa e debba accostare con deferenza assoluta».¹⁰

Al fine di consentire l'agevole, immediata e completa rilevazione dei dati criticamente utili, tutto il materiale bibliografico raccolto è stato organizzato in un catalogo suddiviso in tre sezioni (I. *Cronologia*, II. *Geografia*, III. *Estensione testuale*), ciascuna delle quali risponde a un diverso criterio di ordinamento. Nella prima, i singoli testi sono disposti in ordine cronologico, in base alla data della loro prima pubblicazione o, nel caso di opere inedite o postume, quella della loro composizione; nella seconda, si è proceduto a un raggruppamento regionale delle versioni in base al dialetto in cui sono state eseguite, mentre nella terza, esse sono state catalogate

9 Stussi 1977 (1982) e Granatiero 2017.

10 Stussi 1977 (1982), p. 73.

tenendo conto della parte di testo tradotta, partendo dalle traduzioni integrali del poema e passando poi a elencare, per ciascuna cantica, quelle integrali e quelle parziali, all'interno delle quali si trovano via via i gruppi di canti numericamente decrescenti, i canti singoli e i frammenti. I risultati generali possono essere sintetizzati nella seguente tabella:

Tab. 1

I. CRONOLOGIA

Traduzioni per secolo		Traduzioni per decennio			
1800	65	Ottocento		Novecento	Duemila
1900	198				
2000 (fino al 2019)	42	1800-'09	0	1900-'09	12
Totale	305	1810-'19	1	1910-'19	0
		1820-'29	4	1920-'29	11
		1830-'39	3	1930-'39	17
		1840-'49	6	1940-'49	4
		1850-'59	3	1950-'59	83
		1860-'69	12	1960-'69	30
		1870-'79	14	1970-'79	12
		1880-'89	11	1980-'89	14
		1890-'99	11	1990-'99	15
		Totale	65	Totale	198

II. GEOGRAFIA

Traduzioni per area		Traduzioni per regione	
Nord	116	Abruzzo	11
Centro	94	Basilicata	7
Sud	95	Calabria	29
Totale	305	Campania	12
		Emilia Romagna	41
		Friuli Venezia Giulia	17
		Lazio	19
		Liguria	11
		Lombardia	37
		Marche	7
		Molise	0
		Piemonte	19
		Puglia	20
		Sardegna	14
		Sicilia	16
		Toscana	7
		Trentino Alto Adige	6
		Umbria	6
		Valle d'Aosta	0
		Veneto	26
		Totale	305

III. ESTENSIONE TESTUALE

Traduzioni integrali della <i>Commedia</i>	52
Traduzioni integrali dell' <i>Inferno</i>	31
Traduzioni integrali del <i>Purgatorio</i>	3
Traduzioni integrali del <i>Paradiso</i>	1
Traduzioni di gruppi di canti dell' <i>Inferno</i>	28
Traduzioni di canti singoli dell' <i>Inferno</i>	128
Canto I	88
Canto II	21
Canto III	4
Canto IV	1
Canto V	5
Canto VI	1
Canto IX	1
Canto X	1
Canto XIII	1
Canto XXX	1
Canto XXXI	1
Canto XXXIII	4
Traduzioni di frammenti di canti dell' <i>Inferno</i>	41
Canto I	10
Canto V	10
Canto VIII	1
Canto XIV	1
Canto XX	1
Canto XXV	1
Canto XXXIII	13
Gruppi di canti	4
Traduzione di gruppi di canti del <i>Purgatorio</i>	0
Traduzioni di canti singoli del <i>Purgatorio</i>	1
Canto VI	1
Traduzioni di frammenti di canti del <i>Purgatorio</i>	1
Canto XII	1
Traduzioni di gruppi di canti del <i>Paradiso</i>	1
Traduzioni di canti singoli del <i>Paradiso</i>	1
Canto XXIII	1
Traduzioni di frammenti di canti del <i>Paradiso</i>	2
Canto III	1
Canto XXXIII	1
Traduzioni parziali miste	15
Totale	305

Il *Catalogo* consente poi di ricavare anche altre graduatorie particolari, qui di séguito riportate, che suggeriscono ulteriori e interessanti indirizzi di ricerca e spunti di riflessione critica:

Tab. 2

I. CRONOLOGIA

1. Cronologia generale

Graduatoria delle traduzioni per secolo		Graduatoria delle traduzioni per decennio dal 1800 al 2019	
Novecento	198	1950-'59	83
Ottocento	65	1960-'69	30
Duemila (fino al 2019)	42	2010-'19	24
Totale	305	2000-'09	18
		1930-'39	17
		1990-'99	15
		1980-'89	14
		1870-'79	14
		1860-'69	12
		1900-'09	12
		1970-'79	12
		1880-'89	11
		1890-'99	11
		1920-'29	11
		1840-'49	6
		1820-'29	4
		1940-'49	4
		1830-'39	3
		1850-'59	3
		1810-'19	1
		1800-'09	0
		1910-'19	
		Totale	

2. Cronologia parziale

Graduatoria delle traduzioni dell'Ottocento		Graduatoria delle traduzioni del Novecento		Graduatoria delle traduzioni del Duemila	
1870-'79	14	1950-'59	83	2010-'19	24
1860-'69	12	1960-'69	30	2000-'09	28
1890-'99	11	1930-'39	17	Totale	42
1880-'89	11	1990-'99	15		
1840-'49	6	1980-'89	14		
1820-'29	4	1900-'09	12		
1830-'39	3	1970-'79	12		
1850-'59	3	1920-'29	11		
1810-'19	1	1940-'49	4		
1800-'09	0	1910-'19	0		
Totale	65	Totale	198		

II. GEOGRAFIA

Graduatoria delle traduzioni per area		Graduatoria delle traduzioni per regione	
Nord	116	Emilia Romagna	41
Sud	95	Lombardia	37
Centro	94	Calabria	29
Totale	305	Veneto	26
		Puglia	20
		Lazio	19
		Piemonte	19
		Friuli Venezia Giulia	17
		Sicilia	16
		Sardegna	14
		Campania	12
		Abruzzo	11
		Liguria	11
		Basilicata	7
		Marche	7
		Toscana	7
		Umbria	6
		Trentino Alto Adige	6
		Molise	0
		Valle d'Aosta	0
		Totale	305

Graduatoria delle traduzioni delle regioni del Nord		Graduatoria delle traduzioni delle regioni del Centro		Graduatoria delle traduzioni delle regioni del Sud	
Lombardia	37	Emilia Romagna	41	Calabria	29
Veneto	26	Lazio	19	Puglia	20
Piemonte	19	Sardegna	14	Sicilia	16
Friuli Venezia Giulia	17	Marche	7	Campania	12
Liguria	11	Toscana	7	Abruzzo	11
Trentino Alto Adige	6	Umbria	6	Basilicata	7
Valle d'Aosta	0	Totale	94	Molise	0
Totale	116			Totale	95

III. ESTENSIONE TESTUALE

1. Graduatoria generale

Traduzioni di canti singoli dell' <i>Inferno</i>	128
Canto I	88
Canto II	21
Canto V	5
Canto III	4
Canto XXXIII	4
Canto IV	1
Canto VI	1
Canto ix	1
Canto x	1
Canto xiii	1
Canto xxx	1
Canto xxxi	1
Traduzioni integrali della <i>Commedia</i>	52
Traduzioni di frammenti di canti dell' <i>Inferno</i>	41
Canto XXXIII	13
Canto I	10
Canto v	10
Gruppi di canti	4
Canto VIII	1
Canto XIV	1
Canto xx	1
Canto xxv	1
Traduzioni integrali dell' <i>Inferno</i>	31
Traduzioni di gruppi di canti dell' <i>Inferno</i>	28
Traduzioni parziali miste	15
Traduzioni integrali del <i>Purgatorio</i>	3
Traduzioni di frammenti di canti del <i>Paradiso</i>	2
Canto III	1
Canto XXXIII	1
Traduzioni di canti singoli del <i>Purgatorio</i>	1
Canto VI	1
Traduzioni integrali del <i>Paradiso</i>	1
Traduzioni di frammenti di canti del <i>Purgatorio</i>	1
Canto XII	1
Traduzioni di gruppi di canti del <i>Paradiso</i>	1
Traduzioni di canti singoli del <i>Paradiso</i>	1
Canto XXIII	1
Traduzione di gruppi di canti del <i>Purgatorio</i>	0

2. Graduatoria delle traduzioni per cantica

Graduatoria delle traduzioni dell'Inferno

Traduzioni integrali dell' <i>Inferno</i>	128
Traduzioni di canti singoli dell' <i>Inferno</i>	41
Traduzioni di frammenti di canti dell' <i>Inferno</i>	31
Traduzioni di gruppi di canti dell' <i>Inferno</i>	28
<i>Totale</i>	228

Graduatoria delle traduzioni del Purgatorio

Traduzioni integrali del <i>Purgatorio</i>	3
Traduzioni di canti singoli del <i>Purgatorio</i>	1
Traduzioni di frammenti di canti del <i>Purgatorio</i>	1
Traduzione di gruppi di canti del <i>Purgatorio</i>	0
<i>Totale</i>	5

Graduatoria delle traduzioni del Paradiso

Traduzioni di frammenti di canti del <i>Paradiso</i>	2
Traduzioni integrali del <i>Paradiso</i>	1
Traduzioni di canti singoli del <i>Paradiso</i>	1
Traduzioni di gruppi di canti del <i>Paradiso</i>	1
<i>Totale</i>	5

Pur nella consapevolezza che quello esibito nelle due tabelle qui sopra riportate è soltanto il bilancio provvisorio di una ricognizione ancora in corso e dalla quale si attendono ulteriori arricchimenti del patrimonio testuale fin qui censito, non si può tuttavia rinunciare a una prima analisi quantitativa dei dati, al fine anche di incominciare a impostare un discorso storico-critico complessivo sul fenomeno delle traduzioni dialettali della *Commedia*. Nella sezione della cronologia di entrambe le tabelle, che mostrano l'andamento generale di questa produzione nel corso del tempo, si notano innanzitutto alcune importanti oscillazioni. Tra tutte, spicca naturalmente l'eccezionale impennata del decennio 1950-'59 e di quello successivo, che consegnano rispettivamente 83 e 30 adattamenti vernacolari. Al di sopra della media è pure il risultato del primo ventennio del Duemila, durante il quale sono state realizzate complessivamente 42 lavori (18 nel 2000-2009 e 24 nel 2010-2019). Quantitativamente più contenuto degli altri, ma – come vedremo – di grande significato storico-culturale, è infine il balzo che avviene nel 1860-1869, quando le traduzioni arrivano a toccare le 12 unità, poco meno delle 17 eseguite in tutta la prima parte dell'Ottocento. E a partire proprio da questo punto, la linea produttiva si sviluppa a un livello regolarmente superiore alle 10 versioni per ogni decennio. Le uniche soluzioni di continuità, prive per altro di conseguenze anche a breve termine e comprensibilmente legate ai catastrofici eventi bellici del secolo scorso, si registrano nel 1910-1919 e nel 1940-1949, quando la produzione di traduzioni risulta, nel primo caso, completamente azzerata e, nel secondo, ridotta ad appena 4 testi.

Per quel che concerne invece la distribuzione geografica, la situazione si presenta, almeno in apparenza, nettamente definita. In termini assoluti, il Nord, infatti, con le sue 116 traduzioni complessive, pari al 38,03% di tutto il materiale catalogato, può vantare un primato incontrastato

sul resto d'Italia, dal momento che il Centro e il Sud seguono a grande distanza rispettivamente con 94 e 95 versioni, corrispondenti al 30,81% e al 31,14%. Tra le singole regioni, poi, diversamente da quanto affermato in precedenti occasioni sulla base dei risultati della prima fase del censimento, che per altro si arrestava al 2010, quella più prolifica non è la Lombardia,¹¹ che si ferma a 37 traduzioni, il 12,13% del totale, ma l'Emilia Romagna, che raggiunge quota 41, ovvero il 13,44%. Il cambio al vertice della graduatoria porta in primo piano anche l'ipotesi che se l'abbrivio a questo gesto genere letterario è stato sicuramente dato dall'esempio portiano, i cui effetti si sono manifestati soprattutto a Milano, che con 12 «travestimenti» in dialetto meneghino si pone assolutamente davanti a tutte le città italiane, al suo sviluppo ha poi contribuito in gran parte la memoria storica della presenza di Dante sul territorio. Una conferma in tal senso sembra per altro essere offerta dal fatto che, poco dopo la prima regione «dantesca» – l'Emilia Romagna appunto – dove il poeta è morto ed è sepolto, al quarto posto, con 26 opere, l'8,69%, troviamo anche la seconda, cioè il Veneto, dove – com'è noto – l'esule fiorentino visse a lungo, ospite di Can Grande della Scala. Una particolare attenzione meritano inoltre sia il dato della Calabria, che con le sue 29 versioni, pari al 9,50%, si assicura il terzo posto assoluto e il primo tra le regioni meridionali e prova il pieno coinvolgimento del Mezzogiorno nel processo di appropriazione di Dante da parte della poesia dialettale, sia quello del Friuli Venezia Giulia, dove sono realizzati ben 17 lavori, il 5,57%, che costituiscono il corollario del grande dibattito sviluppatosi in quella regione sul dialetto friulano, in conseguenza del quale si è diffusa la convinzione che la sua emancipazione può avvenire soltanto attraverso le traduzioni dei classici.¹² Non sorprende invece lo scarso numero, 7 in tutto, appena il 2,29%, delle traduzioni realizzate in Toscana, dove ovviamente più deboli, se non completamente assenti, sono le motivazioni linguistiche e storico-culturali che nel resto d'Italia hanno spinto a un così largo e convinto impegno in questo specifico campo dell'attività letteraria. E infine non può sfuggire l'unica nota negativa, costituita dall'inattività del Molise e della Valle d'Aosta. Per quest'ultima regione, in verità, Filippo Fichera segnala una raccolta inedita e attualmente irreperibile, *Il primo canto dell'Inferno' dantesco voltato in dialetto valdostano*

11 Marzo 2016, pp. 751-766.

12 Sull'argomento Favaro 2017, pp. 99-102.

*da un gruppo di poeti popolari della provincia di Aosta, opera «dovuta allo zelo della poetessa torinese Clelia Conterno Guglielminetti».*¹³

Soffermandoci poi sulla terza e ultima sezione delle Tabelle, quella in cui sono riportati i risultati della catalogazione in base alla parte di testo tradotta, si ricava innanzitutto che le versioni integrali della *Commedia* sono 52, il 17,04% di tutto il materiale censito. Di queste, 2 sono dell'Ottocento, 34 del Novecento e 16 del Duemila, che rappresentano rispettivamente il 3,07%, il 17,17% e il 38,09% della produzione totale di ciascun secolo. Si deve dunque registrare l'incremento costante e percentualmente molto importante della tipologia più impegnativa di questa letteratura, frutto evidente del progresso degli studi in generale, e di quelli danteschi in particolare, che hanno contribuito anche ad accrescere le capacità tecnico-espressive dei traduttori e – soprattutto – la consapevolezza della centralità di Dante nella cultura e nella vita sociale italiana. Nel campo delle traduzioni parziali, invece, cifre addirittura macroscopiche certificano la preferenza accordata all'*Inferno*: un fatto per altro che permette di allineare perfettamente le tendenze di questo genere letterario con la maggiore fortuna critica e di lettori di cui, da sempre, ha goduto questa cantica rispetto alle altre due. Essa, infatti, conta 31 versioni integrali, comprendendo anche, come per il *Purgatorio*, la riduzione mantovana di Marco Moretti,¹⁴ impegnato nel progetto, non ancora completato, della traduzione dell'intero poema; del *Purgatorio* se ne conoscono appena 2, una di Saverio Albo e l'altra, poc'anzi citata, di Marco Moretti,¹⁵ e del *Paradiso* una sola, realizzata da Francesco Limarzi.¹⁶ Un rapporto forse ancora più sbilanciato evidenziano le sezioni in cui sono stati raccolti i lavori condotti su due o più canti, su canti singoli e su frammenti. Infatti, per quel che riguarda l'*Inferno*, essi sono rispettivamente 28, 128 e 41, per un totale complessivo di 197, mentre le altre due cantiche si fermano a 2 e 4 unità. In particolare, del *Purgatorio* abbiamo soltanto il saggio sul vi del veneziano Giuseppe Cappelli¹⁷ e, nell'ambito delle versioni frammentarie, quello in friulano dell'episodio di Sapia, ese-

13 Fichera 1959, p. 236.

14 Moretti 2011.

15 Albo 1955-1959 e Moretti 2019.

16 Limarzi 1874.

17 Cappelli 1873.

guito da Pietro Bonini¹⁸ e che costituisce il tassello centrale della trilogia da lui dedicata ad alcune figure femminili della *Commedia* (le altre due sono Francesca e Piccarda Donati);¹⁹ zero sono invece i lavori relativi ai gruppi di canti. Del *Paradiso* abbiamo infine 2 traduzioni frammentarie: l'episodio di Piccarda Donati, appena citato, di Pietro Bonini e la preghiera di s. Bernardo del palermitano Salvatore Salomone Marino;²⁰ 1 invece per ciascuna delle altre due categorie: il canto xxii voltato in bellunese da Thomas Pellegrini²¹ e il gruppo di canti trasposti in calabrese da Francesco Limarzi.²² Inoltre, scomponendo il dato generale dell'*Inferno*, si ottengono indicazioni per formulare la speciale graduatoria dei canti preferiti dalla poesia dialettale, in cima alla quale, con grande distacco dagli altri, grazie alle sue 88 traduzioni integrali e 10 parziali, troviamo il canto, il cui largo successo è dovuto naturalmente alla sua funzione proemiale, ma in buona parte anche alle "Letture dialettali dantesche" organizzate da Filippo Fichera nel 1959 e che, replicate nel 1965, hanno procurato al canto II le 21 versioni integrali che gli consentono di vantare una solida seconda posizione. Segue il xxxiii con 4 traduzioni integrali e 13 parziali (queste ultime, naturalmente, tutte relative ai versi del conte Ugolino), a proposito delle quali occorre osservare che – diversamente da quanto accade per altri canti e altri episodi della *Commedia* – esse non lasciano spazio a intenti scherzosi, comici o parodici, annullati dal cogente rispetto del «tragico argomento». Al di sotto delle aspettative è invece il dato che si riferisce all'altro canto di grande richiamo per lettori e critici, il v, che si ferma a 5 versioni integrali e 10 parziali, tutte focalizzate su Francesca. Significativo è, per altro verso, che si abbiano 5 trasposizioni del canto III, in quanto indicative della forte suggestione esercitata anche sui traduttori dalla prima vera esperienza infernale di Dante. Assai limitata è poi l'attenzione che i dialetti hanno riservato al resto dei canti, essendoci pervenuti soltanto i lavori che riguardano il iv e il ix, eseguiti dal mantovano Gilberto Scuderi²³ nonché il vi in calabrese di Pier Vincenzo

18 Bonini 1896a.

19 Bonini 1896b e Bonini 1896c.

20 Salomone Marino 1873.

21 Pellegrini 2009.

22 Limarzi 1872.

23 Scuderi 1994a e Scuderi 1994b.

Gallo,²⁴ il x del piemontese Luigi Tessitore,²⁵ il xiii del veneziano Luigi De Giorgi,²⁶ il xxx e il xxxi del torinese Giacinto Bozzi.²⁷ Completano il quadro i frammenti dell'viii che ci ha lasciato Carlo Porta,²⁸ ai quali si sono successivamente aggiunti quelli del xiv del medico bergamasco Giuseppe Bonandrini,²⁹ del xx del mantovano Enrico Paglia³⁰ e del xxv del calabrese, Paolo Scaglione.³¹

Con la loro evidenza oggettiva, i dati qui sopra illustrati documentano innanzitutto le vaste dimensioni e la straordinaria fortuna di un genere letterario che – contrariamente ad altre esperienze analoghe, relative (per esempio, quelle già citate, relative all'*Orlando furioso* e alla *Gerusalemme liberata*), ha saputo guadagnarsi una ineguagliata longevità e ima perdurante prolificità grazie alla sua capacità di adeguarsi al cambiamento delle condizioni storiche, riuscendo a trovare sempre il modo di mettersi in perfetta sintonia con la nuova sensibilità e con le nuove esigenze culturali della società. Nella lunga linea continua che dall'Ottocento discende fino ai nostri giorni, una particolare importanza rivestono però quelle oscillazioni che già rilevate e che si verificano in coincidenza con gli avvenimenti storici più rilevanti degli ultimi due secoli. Per questo motivo esse hanno il valore di cesure che di fatto segmentano la diacronia degli adattamenti vernacolari della *Commedia* nelle seguenti cinque diverse fasi di sviluppo: la prima dal 1800 al 1859, con 17 traduzioni; la seconda dal 1860 al 1919, con 60; la terza dal 1920 al 1949, con 32, la quarta dal 1950 al 1999, con 154; la quinta dal 2000 al 2019, con 42.

La prima svolta avviene dunque nel decennio che si apre con l'unificazione nazionale, quando assistiamo al deciso aumento del numero delle versioni, che – come è stato già detto – toccano per la prima volta le 12 unità. Incoraggiata sia dall'entusiasmo per il coronamento dell'ideale politico del Risorgimento, che proprio in Dante aveva avuto un punto di

24 Gallo 1889.

25 Tessitore 1994.

26 De Giorgi 1902.

27 Bozzi 1946 e Bozzi 1947.

28 Mauro 1890.

29 Bonandrini 1932.

30 Paglia 1871.

31 Scaglione 1894, pp. 163-170.

riferimento fondamentale, sia dalla prima celebrazione del centenario dantesco del 1865, l'attività traduttiva applicata al sacro poema cambia profondamente natura e dimensioni, diventando, da sperimentazione isolata e colta quale era stata fino a quel momento, un fenomeno socio-culturale in rapida e sistematica espansione in ogni parte d'Italia. Veri e propri crolli segnano invece i due passaggi successivi. Essi si registrano nel secondo e nel quinto decennio del Novecento, quelli cioè drammaticamente attraversati dalla bufera delle due guerre mondiali, che ha sconvolto la società del XX secolo e ha condizionato, limitato o addirittura impedito qualsiasi forma di attività culturale. Naturalmente l'avversità delle congiunture storiche ha stretto nella sua morsa anche la produzione di traduzioni, schiacciandola ai livelli più bassi. Ricordiamo infatti che, in questi periodi, essa fu, rispettivamente, di zero e 4 testi. In entrambi i casi, però, a colpi così gravi si reagì con grande prontezza, tornando immediatamente, sia pure in modi diversi, alla piena normalità, anzi, nel secondo dopoguerra, persino con le eccezionali impennate del 1950-1959 e del 1960-1969, dovute in massima parte alle già citate iniziative di Filippo Fichera: nient'altro spiega meglio quanto l'esempio morale e civile di Dante sia stata la risorsa primaria alla quale il popolo italiano si è affidato per affrontare e superare i due momenti più duri della sua storia recente. L'ultima fase, infine, non trae origine da un fatto oggettivamente dirimente, ma piuttosto dal limite simbolico costituito dalla fine e dall'inizio di un secolo e di un millennio, oltre il quale però si deve rilevare il ragguardevole risultato quantitativo di 42 testi in soli vent'anni, ben al di sopra della media dei periodi precedenti, e l'accresciuta consapevolezza dei traduttori, da interpretare come uno degli effetti più chiari e significativi dei progressi compiuti dagli studi danteschi negli ultimi anni nonché del grande movimento per le celebrazioni del 2015 e del 2021, che hanno coinvolto l'intera opinione pubblica nazionale e hanno contribuito a rafforzare ed estendere la presenza di Dante e della sua opera nella vita culturale italiana.

Ma per comprendere meglio le dinamiche del fenomeno, i tempi, i modi e l'intensità con cui esso si è realmente sviluppato sul territorio, è necessario andare oltre la schematica illustrazione seguita finora e procedere invece con una lettura combinata dei dati, in particolare di quelli della cronologia con quelli della distribuzione geografica, sinotticamente organizzati in un apposito Catalogo. Tenendo conto delle cinque fasi in cui è stata suddivisa la storia delle traduzioni dialettali della *Commedia*, i risultati che si ottengono dall'escussione di questo nuovo strumento possono essere così sintetizzati nella seguente tabella:

Tab. 3

Prima fase 1800-1859			Seconda fase 1860-1919		
Nord	8	47,05%	Nord	33	55%
Centro	2	11,76%	Centro	10	16,66%
Sud	7	41,17%	Sud	17	28,33%
Totale	17		Totale	60	
Terza fase 1920-1949			Quarta fase 1950-1999		
Nord	12	37,5%	Nord	51	33,11%
Centro	11	34,37%	Centro	48	31,16%
Sud	9	28,12%	Sud	55	35,71%
Totale	3		Totale	154	
Quinta fase 2000-2019					
Nord	12	28,57%			
Centro	23	54,76%			
Sud	7	16,66%			
Totale	42				

Naturalmente a ciascuna di queste fasi corrisponde una diversa graduatoria:

Prima fase 1800-1859			Seconda fase 1860-1919		
Nord	8	47,05%	Nord	33	55%
Centro	2	11,76%	Centro	10	16,66%
Sud	7	41,17%	Sud	17	28,33%
Totale	17		Totale	60	
Terza fase 1920-1949			Quarta fase 1950-1999		
Nord	12	37,50%	Nord	51	33,11%
Centro	11	34,37%	Centro	48	31,16%
Sud	9	28,12%	Sud	55	35,71%
Totale	32		Totale	154	
Quinta fase 2000-2019					
Nord	12	28,57%			
Centro	23	54,76%			
Sud	7	16,66%			
Totale	42				

Come si può notare, le due tabelle qui sopra riportate incominciano a prospettare un quadro piuttosto complesso e movimentato della situazione, evidenziando in particolare importanti oscillazioni di risultati all'interno delle singole aree geografiche nel corso delle varie epoche storiche. Abbiamo pertanto il Nord che offre il maggior numero di traduzioni nelle prime tre fasi, vale a dire ininterrottamente per un secolo e mezzo, dal 1800 al 1949, mentre nelle altre due scende in seconda posizione. Il Centro ha invece una partenza lenta: è infatti ultimo nelle prime due fasi, cioè dal 1800 al 1919, e procede poi in maniera altalenante nel corso delle successive, risultando secondo nella terza, di nuovo ultimo nella quarta e primo nella quinta. Le regioni meridionali infine sono protagoniste di una buona prova iniziale, che ha consentito loro di chiudere la prima fase a una sola lunghezza di distanza dal Nord, ma frenano bruscamente nelle due fasi successive, scivolando in fondo alla classifica, per rimbalzare subito dopo, con una straordinaria *performance*, al primo posto. Nel Duemila, un drastico rallentamento della produzione le ha precipitate un'altra volta all'ultimo posto. Nonostante la cattiva prestazione dell'ultima fase, il Sud – come si vede nella sezione Geografia della *Tab. 2* – mantiene comunque il secondo posto assoluto della graduatoria generale.

Alla luce della rapida esposizione delle dinamiche con cui è avvenuta l'appropriazione di Dante da parte dei dialetti italiani, si deve dunque declassare da assoluto a relativo il valore del cosiddetto primato del Nord, in quanto fondato non su un rendimento omogeneo e costante, ma su un *exploit* momentaneo. Esso infatti risulta sostanzialmente acquisito nella seconda fase (1860-1919), chiusa dalle regioni settentrionali, guidate dal Veneto, con un vantaggio tale che, in seguito, il Centro e il Sud sono riusciti soltanto a ridurre, ma non ad annullare. La realtà è invece molto più equilibrata di quanto sembrano suggerire i dati numerici e di come è stata finora descritta. E soprattutto che il fenomeno letterario delle traduzioni dialettali della *Commedia* abbia assunto assai presto, e conservato nel corso del tempo, un forte carattere nazionale si può certificare attraverso la ricostruzione di ciò che è accaduto subito dopo la pubblicazione del «travestimento portiano» del canto 1 dell'*Inferno*. Infatti, già la successione storica degli eventi che ricadono entro il 1860 (al di qua cioè del limite che – come abbiamo visto – segna la definitiva affermazione del genere con il raggiungimento dei livelli di produzione poi mantenuti stabilmente fino ai nostri giorni) mostra chiaramente come esso si sia manifestato quasi contemporaneamente, e comunque nel giro di pochi anni, in ogni parte d'Italia, da Nord a Sud, anche nelle zone culturalmente più depresse (ma forse è stato proprio lo svantaggio linguistico e culturale a rendere quanto mai urgente

e necessario l'impegno in questo campo della letteratura). Una conferma a questa interpretazione critica si ricava anche dalle seguenti tabelle, nelle quali è riportato il dettaglio dei dati regionali suddivisi nelle cinque fasi di sviluppo della storia degli adattamenti vernacolari della *Commedia*:

<i>Tab. 5</i>	1800- 1859	1860- 1919	1920- 1949	1950- 1999	2000- 2019	Totale
Abruzzo			2	9		11
Basilicata				7		7
Calabria	4	9	6	7	3	29
Campania	3	1		7	1	12
Emilia Romagna	2	7	7	10	15	41
Friuli Venezia Giulia		4	1	9	3	17
Lazio		2	2	10	5	19
Liguria		6		4	1	11
Lombardia	5	7	4	19	2	37
Marche				6	1	7
Molise						0
Piemonte	3	2	6	7	1	19
Puglia		2		15	3	20
Sardegna		1	1	10	2	14
Sicilia		5	1	10		16
Toscana			1	6		7
Trentino Alto Adige		1		3	2	6
Umbria				6		6
Valle d'Aosta						0
Veneto		13	1	9	3	26
Totale	17	60	32	154	42	

<i>Tab. 6</i>	1800- 1859	1860- 1919	1920- 1949	1950- 1999	2000- 2019	Totale
Emilia Romagna	2	7	7	10	15	41
Lombardia	5	7	4	19	2	37
Calabria	4	9	6	7	3	29
Veneto		13	1	9	3	26
Puglia		2		15	3	20
Lazio		2	2	10	5	19
Piemonte	3	2	6	7	1	19
Friuli Venezia Giulia		4	1	9	3	17
Sicilia		5	1	10		16
Sardegna		1	1	10	2	14
Campania	3	1		7	1	12
Abruzzo			2	9		11
Liguria		6		4	1	11
Basilicata				7		7
Marche				6	1	7
Toscana			1	6		7
Trentino Alto Adige		1		3	2	6
Umbria				6		6
Molise						0
Valle d'Aosta						0
Totale	17	60	32	154	42	305

Tab. 7

NORD	1800- 1859	1860- 1919	1920- 1949	1950- 1999	2000- 2019	Totale
Lombardia	5	7	4	19	2	37
Veneto		13	1	9	3	26
Piemonte	3	2	6	7	1	19
Friuli Venezia Giulia		4	1	9	3	17
Liguria		6		4	1	11
Trentino Alto Adige		1		3	2	6
Valle d'Aosta						0
Totale	8	33	12	51	13	117

Tab. 8

CENTRO	1800- 1859	1860- 1919	1920- 1949	1950- 1999	2000- 2019	Totale
Emilia Romagna	2	7	7	10	15	41
Lazio		2	2	10	5	19
Sardegna		1	1	10	2	14
Marche				6	1	7
Toscana			1	6		7
Umbria				6		6
Totale	2	10	11	48	22	93

Tab. 9

SUD	1800- 1859	1860- 1919	1920- 1949	1950- 1999	2000- 2019	Totale
Calabria	4	9	6	7	3	29
Puglia		2		15	3	20
Sicilia		5	1	10		16
Campania	3	1		7	1	12
Abruzzo			2	9		11
Basilicata				7		7
Molise						0
Totale	7	17	9	55	7	95

Soffermandoci sulle iniziative della prima fase, bisogna comunque riconoscere che in effetti i dialetti settentrionali furono maggiormente reattivi agli impulsi provenienti dalla prova d'autore di Carlo Porta. Nel ventennio 1820-1839 si registrano infatti soltanto le versioni dell'episodio del conte Ugolino e del canto xxxiii dell'*Inferno* eseguite rispettivamente in piemontese da Luigi Joannini Ceva³² e in milanese da un non meglio

32 Joannini Ceva 1829.

identificato “G. S”.³³ oltre a quelle, ancora in piemontese, del canto I e poi dei primi tre canti sempre dell’*Inferno* pubblicate da Maurizio Tarditi, noto con lo pseudonimo di A. Marzio Tuarda.³⁴ Le prime esperienze fuori da questo contesto geografico si ebbero in Emilia Romagna tra la fine degli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta, quando Francesco Scaramuzza e Giuseppe Acquisti tradussero le terzine del conte Ugolino³⁵ e di Francesca da Rimini.³⁶ Ultimo a partire, ma con una sorprendente vivacità, il Mezzogiorno, che si mise ben presto nelle condizioni di contendere questo primato con gli adattamenti calabresi dei canti III, IV, V, VI, XIII e XXV, realizzati tra il 1845 e il 1847 da Pier Vincenzo Gallo,³⁷ e del canto XXXIII ad opera di Luigi Gallucci,³⁸ ai quali, ancora prima dell’Unità e producendo quasi un ribaltamento della situazione, si aggiunsero tre importanti traduzioni napoletane, con le quali questa esperienza compie un deciso passo in avanti, rappresentando i primi tentativi di realizzare l’ambizioso progetto di trasportare in dialetto non solo singoli canti o frammenti, ma una cantica o l’intero poema. La prima, corredata per altro di un commento anch’esso in dialetto, è di Raffaele Mastriani,³⁹ che coltivava l’ambizioso progetto di promuovere il rinnovamento politico, morale, sociale e religioso del popolo proprio attraverso la divulgazione della *Commedia*. L’opera, però, rimase interrotta al canto III dell’*Inferno* e fu seguita, qualche anno dopo, dalle imprese di Francesco Di Lorenzo, autore di una versione dei primi undici canti dell’*Inferno*⁴⁰ e di Domenico Jaccarino, che si impegnò nella traduzione e nel commento, sempre in dialetto, di tutto il poema, ma che – nonostante il ribadito proposito di continuare e completare il lavoro – si fermò alla sola prima cantica.⁴¹

In questa prospettiva storico-critica però, ciò che merita specialmente di essere segnalato come un fatto eccezionale è che, sia pure un po’ al di là del limite del 1860, siano stati proprio e soltanto i dialetti meridionali

33 G. S. 1832.

34 Tarditi 1838, pp. 3-23 e Tarditi 1838-1840.

35 La traduzione di Francesco Scaramuzza è stata pubblicata postuma in Soncini 1930.

36 Acquisti 1844, p. 19.

37 Gallo 1845; Gallo 1846-1847 e Gallo 1894.

38 Gallucci 1846.

39 Mastriani 1854.

40 Di Lorenzo 1859.

41 Jaccarino 1858.

a confrontarsi con la poesia del *Purgatorio* e del *Paradiso*, maggiormente impegnativa di quella dell'*Inferno* non solo per la materia trattata e per le implicazioni filosofiche e dottrinali, ma anche per il più elevato registro linguistico e per la progressiva perdita di contatto con l'esperienza del mondo terreno, che del resto sono le cause principali per cui queste due cantiche sono rimaste lontane dal gusto ottocentesco e, in genere, da quello del lettore medio di ogni epoca della *Commedia*. Dalla Calabria vengono, infatti, tanto l'unica traduzione integrale del *Purgatorio*, realizzata probabilmente intorno al 1870 dal cosentino Saverio Albo⁴² e tuttora inedita, quanto quella, anch'essa integrale, del *Paradiso*, pubblicata da Francesco Limarzi nel 1874,⁴³ appena due anni dopo aver dato alle stampe un saggio relativo ad alcuni canti della stessa cantica,⁴⁴ mentre al palermitano Salvatore Salomone Marino si deve la versione siciliana della preghiera di s. Bernardo.⁴⁵ Pur in assenza di versioni di tutta la *Commedia*, che in area meridionale giungeranno relativamente tardi, nei primi decenni del Novecento, ad opera di Tommaso Cannizzaro, Vincenzo Mirabella Corrao, Filippo Guastella e Giuseppe Blasi,⁴⁶ tanta curiosità nei confronti delle pagine dantesche meno frequentate dai lettori e dalla critica sembra doversi interpretare come la manifestazione – certo ancora discontinua e titubante – di una visione del poema che ovviamente sarebbe improprio definire integrale e unitaria, ma che risulta già meno episodica o frammentaria e comunque non circoscritta alla sola cantica dell'*Inferno*. Ed è altresì indubbio che la più ampia ricezione della *Commedia*, registrata in aree generalmente tagliate fuori o – nel migliore dei casi – marginalmente toccate dalla circolazione delle idee e delle nuove forme di cultura, offra ulteriori spunti di riflessione ed elementi inediti per ricostruire con maggiore precisione le ragioni e i processi che hanno portato all'affermarsi di quel «principato dantesco» di cui ha parlato Carlo Dionisotti⁴⁷ e che, in un contesto pur così depresso,

42 La traduzione è segnalata in Julia 1940; Fichera 1959 p. 228.

43 Limarzi 1874.

44 Limarzi 1872.

45 Salomone Marino 1873.

46 Cannizzaro 1904; Mirabella-Corrao 1909; Guastella 1921 e Blasi 2001.

47 Per una ricostruzione tuttora insuperata delle ragioni e dei processi che portarono all'incontrastata supremazia di Dante nella cultura letteraria, e non solo, dell'Ottocento, Dionisotti 1967, pp. 255-303, dal quale (in particolare dalle pp. 282-83) l'espressione del testo è ripresa.

sembra essere sostenuto da una consapevolezza letteraria, almeno a tratti o isolatamente in alcune personalità dotate di maggiore sensibilità, più avanzata di quella generalmente accreditata al Mezzogiorno.

Il sostanziale equilibrio tra le aree geografiche del Paese e quindi il forte carattere nazionale del fenomeno delle traduzioni dialettali della *Commedia*, è ancora più evidente e significativo nel corso dell'ultimo secolo, dal 1920 a oggi. È stato già rilevato, commentando la *Tab. 3*, come Nord, Centro e Sud si alternino al vertice della classifica di ciascuna delle tre fasi in cui è stato suddiviso questo periodo (1920-1949, 1950-1999, 2000-2019). Ma anche in tanto equilibrio si osservano dinamiche diverse. Così, mentre il Nord riduce in maniera costante e significativa la propria attività, scendendo progressivamente dal 37,5% al 33,11% e al 30,95%, il Centro Italia, sia pure con forti variazioni, esprime una maggiore capacità di iniziativa, alla quale – dopo la flessione della quarta fase, in cui, contro il 34,37% della precedente, si ferma al 31,16% – imprime una decisa accelerazione nel corso del Duemila, che gli consente di raggiungere il 52,38% e, in tal modo, di recuperare gran parte del ritardo iniziale. Più ombre che luci caratterizzano infine il rendimento del Sud, incapace di ritrovare la vivacità, lo slancio e forse anche le stesse motivazioni culturali che, nella prima metà dell'Ottocento, lo avevano messo nelle condizioni di svolgere un sorprendente ruolo da protagonista in questo campo della produzione letteraria. Infatti, nonostante la brillante prestazione fornita nella quarta fase, che con il 35,71% lo rende la parte più prolifica d'Italia, nelle altre due la sua attività subisce una flessione che lo relega all'ultimo posto, rispettivamente, con il 28,12% e il 16,66%.

Ancorché provvisorio, il quadro che si è potuto fin qui delineare certifica in maniera incontestabile che le traduzioni dialettali della *Commedia* costituiscono un fenomeno letterario di grandi proporzioni e soprattutto ancora oggi straordinariamente attivo, anzi – come dimostrano i dati – persino tendenzialmente in crescita. Senza trascurare questioni di assoluta importanza, che riguardano, per esempio, la vita socio-culturale italiana degli ultimi due secoli, i rapporti tra lingua e dialetto o la ricezione dell'opera di Dante, a questo punto è forse più interessante cercare di mettere in luce le ragioni profonde sulle quali si fonda l'eccezionale fortuna di questa produzione letteraria. Due, e spesso intrecciate tra loro, le motivazioni fondamentali che inizialmente hanno ispirato e sostenuto il lavoro dei traduttori: una è pedagogica, l'altra politica. Con le loro iniziative, essi vogliono infatti consentire al popolo, in particolare a coloro che sono privi di strumenti culturali, primo tra tutti la padronanza dell'italiano, di

conoscere il testo fondativo della nostra tradizione letteraria e dell'identità nazionale, contribuendo in tal modo ad avviare un virtuoso processo educativo della società. Ma almeno per tutto l'Ottocento, a questo nobile intento si unì anche, in maniera assolutamente naturale, il desiderio di esaltare i valori del Risorgimento, dei quali Dante, per il suo rigoroso impegno morale e civile, era diventato il simbolo. Emblematico, in tal senso, è il caso di Giuseppe Cappelli, autore della prima traduzione integrale del poema, pubblicata a Verona nel 1860 con una dedica a Giuseppe Garibaldi e una *Prefazione* nella, quale si dichiara esplicitamente «La versione della *Divina Commedia* da me fatta in dialetto veneziano, non già per i dotti, ma per coloro che a tale ordine non appartengono [...], ha per iscopo⁴⁸ di rendere, per quant'è possibile, popolare un'opera astrusa [...] nonché ad agevolarne la intrinseca intelligenza», aggiungendo poco dopo:

Al popolo pertanto consacro principalmente questa mia fatica; la quale se non offrirà nel campo letterario che una assai languida idea del gran tipo da cui soltanto è dato ritrarre lo slancio prodigioso di una mente quasi divina, avrà almeno il conforto di avere dischiusa alla intelligenza dei più un'alta creazione, che seminata di maschie virtù cittadine, infonde nell'uomo generosi sensi di patria carità e lo rende capace di magnanime imprese.⁴⁹

Completato il processo dell'unificazione nazionale, viene meno la motivazione politica, che – come si è detto – era fondata sugli ideali risorgimentali. A giustificare le traduzioni, nel quadro della grave arretratezza culturale della società italiana, che permarrà sostanzialmente immutato fino alla metà del Novecento, rimane invece, oltre al desiderio di nobilitare l'idioma locale, la loro fondamentale e, per certi aspetti, insostituibile funzione di divulgazione popolare dell'opera di Dante.

Nel secondo dopoguerra l'Italia entra in una fase nuova della sua storia, l'impulso produttivo della ricostruzione, il successivo *boom* economico, l'industrializzazione e lo sviluppo tecnico-scientifico cambiano profondamente il volto e la struttura del Paese, determinando migliori condizioni di vita e grandi progressi socio-culturali. Ma è soprattutto grazie all'introduzione dell'obbligo scolastico e all'azione educativa dei mezzi di comunicazione di massa che si riesce a compiere il passo in avanti stori-

48 Gaspari 1860, p. 3.

49 Ivi, p.6.

camente più importante: dopo quella politica di quasi un secolo prima, si raggiunge anche l'unità linguistica. L'analfabetismo scompare e tutti sono finalmente in grado di usare e comprendere l'italiano. L'innalzamento generale del livello di istruzione rimuove l'ostacolo principale che per lungo tempo aveva impedito il libero e diretto accesso ai testi della nostra tradizione letteraria, ma al tempo stesso priva le traduzioni dei loro destinatari naturali e quindi anche dell'ultima ragione che fino a quel momento le aveva rese utili, se non addirittura necessarie. Eppure è proprio nella seconda metà del Novecento e nei primi decenni del XXI secolo che esse mostrano di essere un fenomeno non solo ancora vivo, ma persino in espansione. Occorre allora domandarsi quale sia il segreto di un successo così persistente; come mai aumenti la produzione di un genere letterario che sembra ormai anacronistico e comunque non più in linea con le tendenze, le istanze, le attese e le esigenze della società contemporanea; quale sia insomma il motivo che ancora oggi spinge tanti traduttori ad affrontare un lavoro duro e, in fondo, assai poco gratificante.

Una prima risposta si può trovare nel rapporto dialettico, spesso di contrapposizione, tra lingua e dialetto che in questo periodo si sviluppa con sempre maggiore intensità e consapevolezza. All'affermazione dell'italiano come strumento di comunicazione ad ogni livello e alla conseguente svalutazione del dialetto, sospinto in spazi sempre più ridotti e marginali, si è infatti reagito con varie iniziative tese a tutelare, salvaguardare e valorizzare gli idiomi locali. Tra queste un ruolo di primo piano hanno avuto e – come dimostrano i dati qui sopra illustrati – continuano ad avere le riduzioni vernacolari della *Commedia*. Emblematico è, in tal senso, il caso, già ricordato, dei più recenti traduttori friulani (Domenico Zannier, Ermes Culòs, Pierluigi Visintin, Aurelio Venuti),⁵⁰ le cui opere rientrano organicamente, come prodotto o contributo, nel vasto dibattito sulla storia e sulle potenzialità di sviluppo della loro lingua regionale.

La reazione dei dialetti all'egemonia dell'italiano, ancorché nobilitata dal proposito di preservare dal rischio della dispersione un ricco patrimonio di storia e di cultura, appare però una spiegazione parziale e limitata rispetto alle considerevoli proporzioni che il fenomeno degli adattamenti vernacolari della *Commedia* ha assunto specialmente nel corso degli ultimi settant'anni. L'unica, vera fonte che, nell'Ottocento, ha dato origine e, fino ad oggi, ha costantemente alimentato questa produzione

50 Zannier, 1997; Culòs 2006; Visintin 2011; Venuti 2015.

letteraria deve essere certamente individuata nell'universale ammirazione della poesia di Dante. Se però in passato essa era, almeno nella cultura popolare, il tradizionale omaggio dovuto al personaggio più illustre della storia d'Italia, ora essa è invece, ad ogni livello, l'espressione di un riconoscimento consapevole del valore assoluto della complessiva esperienza dantesca. I recenti successi di questa letteratura coincidono infatti e sono in stretto collegamento con il progresso degli studi critici, che hanno ricevuto un notevole incentivo dalla solennità delle celebrazioni dei centenari, in occasione delle quali hanno anche raggiunto alcuni dei risultati più importanti. Basti soltanto pensare alla pubblicazione dell'Antica Vulgata con cui si è praticamente concluso il programma celebrativo del 1965, mentre i progetti relativi al Censimento e Edizione dei commenti danteschi e alla Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante (NECOD), che hanno preceduto, accompagnato e seguito le ricorrenze del 2015 e del 2021. Tutto ciò ha contribuito in maniera decisiva a porre Dante, con sempre maggiore forza, al centro dell'attenzione pubblica nazionale, sollecitando altresì l'iniziativa dei traduttori, come testimoniano, per esempio, le «Lecture dialettali dantesche», ripetutamente ricordate, di Filippo Fichera e l'incremento, anch'esso già evidenziato, delle riduzioni dialettali della *Commedia* nel primo ventennio del Duemila.

Se queste – come sembra – sono le basi sulle quali essenzialmente si regge il successo della secolare produzione incominciata con il “travestimento” di Carlo Porta, è facile pronosticarne la continuità, accrescendo la consapevolezza del problema critico che essa pone, non solo per ciò che essa rappresenta in sé come fenomeno letterario e socio-culturale, ma soprattutto in quanto parte integrante del capitolo della fortuna di Dante e della ricezione della sua opera.

Bibliografia

- Acquisti 1844 = Giuseppe Acquisti, *Franzesca d'Arèmin a imitazion d'Dant*, Forlì, Tipografia Casali, 1844.
- Albo 1955-1959 = Saverio Albo, [*Il 'Purgatorio' in dialetto calabrese*], [1955-'59?], inedita.
- Amico 2014 = *Padre Domenico Canalella. Un poeta domenicano e le versioni dialettali della Divina Commedia*. Giornate della memoria e del ricordo dei mussomelesi, a cura di Francesco Paolo Amico, pref. di Salvatore Riolo, introduzione di p. Francesco La Vecchia OP, Mussomeli, Comitato Ager Sicanus, 2014.
- Belotti 1932 = *Saggi di traduzioni della Divina Commedia in dialetto*

- bergamasco*, a cura di Bortolo Belotti, Bergamo, Società Editrice S. Alessandro, 1932.
- Biondelli 1853 = Bernardino Biondelli, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Parte seconda. *Dialetti emiliani*, Milano, Gius. Bernardoni di Gio., 1853.
- Biondelli 1854 = Bernardino Biondelli, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Parte terza. *Dialetti pedemontani*, Milano, Gius. Bernardoni di Gio., 1854.
- Blasi 2001 = Giuseppe Blasi, *La Divina Commedia di Dante Alighieri tradotta nel dialetto calabrese di Laureana di Borrello* (1933-'38), a cura di Rocco Di Stilo, nota critica di Ugo Vignuzzi, lessico e nota linguistica di Paolo Martino, Cosenza, Pellegrino, 2001.
- Bonandrini 1932 = Giuseppe Bonandrini, *La storia del sort de Capaneo*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1932.
- Bonini 1896a = Pietro Bonini, *L'episodio dantesco di Sapia* (Divina Commedia: Purgatorio, *canto* XIII) *in dialetto friulano*, «Pagine friulane», 2 agosto 1896, pp. 73-74.
- Bonini 1896b = Pietro Bonini, *L'episodio dantesco di Francesca da Rimini in dialetto friulano*, «Pagine friulane», 16 febbraio 1896, pp. 185-186.
- Bonini 1896c = Pietro Bonini, *L'episodio dantesco di Piccarda Donati* (Divina Commedia: Paradiso, *canto* III) *in dialetto friulano*, «Pagine friulane», 18 giugno 1896, pp. 49-51.
- Cannizzaro 1904 = Tommaso Cannizzaro, *La Commedia di Dante Alighieri. Prima traduzione in dialetto siciliano*, Messina, Principato, 1904.
- Cappelli 1873 = Giuseppe Cappelli, *Saggio di traduzione della Divina Commedia in dialetto veneziano*, «La Unità della Liguria», 4 (1873), fasc. 10, pp. 155-160.
- Casale 2001 = Olga Silvama Casale, *Una sconosciuta traduzione-commento napoletana dei primi tre canti dell'Inferno*, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2 voll., vol. II pp. 811-834.
- Culòs 2006 = Ermes Culòs, *La Divina Commedia in dialetto friulano*, Project Gutenberg 2006.
- De Chiara 1894 = Stanislao De Chiara, *Dante e la Calabria*, Cosenza, L. Aprea, 1894; 2ª ed. 1910.
- De Chiara 1897 = Stanislao De Chiara, *Opere dantesche di autori calabresi*, Firenze, Olschki, 1897.

- De Giorgi 1902 = Luigi De Giorgi, *Traduzione del canto XIII dell'Inferno in dialetto veneziano*, «Pro Sicilia et Calabria», n. unico 1902, pp. 6-7.
- Di Gregorio 1992 = Francesco Di Gregorio, *Le traduzioni novecentesche della Divina Commedia nei dialetti italiani*, in *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 aprile 1989, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1992, pp. 289-302.
- Di Lorenzo 1859 = Francesco Di Lorenzo, *Il Dante napoletano o la Divina Commedia in dialetto partenopeo*, Napoli, Tip. Durante, 1859.
- Dionisotti 1967 = Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* (1966), in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 255-303.
- Favaro 2017 = Maiko Favaro, *Dante da una prospettiva friulana*, Udine, Forum, 2017.
- Fichera 1929 = Filippo Fichera, *Traduzioni dialettali dantesche*, «Rivista italiana di letteratura dialettale», 1/4 (1929), pp. 179-192.
- Fichera 1959 = Filippo Fichera, *Il primo canto dell'Inferno nei dialetti d'Italia e nelle lingue neolatine*, Milano, Convivio Letterario, 1959.
- Fichera 1965 = Filippo Fichera, *Il secondo canto dell'Inferno nei dialetti d'Italia e nelle lingue neolatine*, Milano, Convivio Letterario, 1965.
- Foresti 1904 = Arnaldo Foresti, rec. a Carlo Salvioni, *La Divina Commedia, l'Orlando furioso e La Gerusalemme liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa*. Saggiuolo bibliografico, Bellinzona, Tip. Lit. C. Salvioni, 1902, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», 12 (1904), 1-3, pp. 1-10.
- G.S. 1832 = G. S., *Il conte Ugolino nell'Inferno. Canto unico in dialetto milanese. Aggiuntevi altre poesie del medesimo e l'Almanacco per l'anno bisestile 1832*, Milano, Tip. Manini, 1832.
- Gallo 1845 = Pier Vincenzo Gallo, *Il canto III dell'Inferno tradotto in dialetto calabrese*, «Il Pitagora. Foglio periodico di scienze lettere ed arti», 1 (1845), n. 10 pp. 412-413.
- Gallo 1846-1847 = Pier Vincenzo Gallo, [Inferno] *Canto IV, Canto V, Canto XIII, Canto XXV* (1846-'47), in De Chiara 1894, pp. 129-137, 145-161.
- Gallo 1889 = Pier Vincenzo Gallo, *Canto vi dell'Inferno dantesco. Versione calabrese* [1846], «L'Avanguardia. Gazzetta delle Calabrie», 13 (1889), n. 70 p. 2.
- Gallucci 1846 = Luigi Gallucci, *Il canto xxxiii dell'Inferno tradotto in dialetto calabro*, «Il Pitagora. Foglio periodico di scienze lettere ed

- arti», 2 (1846), n. 45 p. 219.
- Granatiero 2017 = Francesco Granatiero, *La Divina Commedia nei dialetti italiani*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante», 14 (2017), pp. 3-112.
- Guastella 1921 = Filippo Guastella, *La Divina Commedia. Traduzione in dialetto siciliano*, Palermo, Jorio, 1921.
- Isella 1975 = Carlo Porta, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1975.
- Jaccarino 1858 = Domenico Jaccarino, *Il Dante popolare o la Divina Commedia in dialetto napoletano. Col testo italiano a fronte e con note, allegorie e dichiarazioni scritte dallo stesso autore in italiano e napoletano*, Napoli, Tip. del Dante popolare, 1858.
- Joannini Ceva 1829 = [Luigi Joannini Ceva,] *Dante. Inferno. Terzine 30 del canto 33*, in *Saggio di poesie piemontesi in genere affatto nuovo*, Torino, Tip. Alliana, 1829, pp. 6-15.
- Julia 1940 = Antonio Julia, *A proposito dei traduttori in dialetto calabrese della Divina Commedia*, «Cronaca di Calabria», 26 maggio 1940.
- Lanovio (La Noue) 1635 = Francesco Lanovio (François de La Noue), *Chronicon generale Ordinis Minorum*, Lutatiae Prisorum, Sumptibus Sebastiani Cramoisy typography, 1635.
- Limarzi 1872 = Francesco Limarzi, *Versione in dialetto calabro di alcuni canti del Paradiso di Dante Alighieri*, Salerno, Tip. Migliaccio, 1872.
- Limarzi 1874 = Francesco Limarzi, *Il Paradiso di Dante Alighieri*, Castellammare, Tip. Stabiana, 1874.
- Mambelli 1925 = Giuliano Mambelli, *Traduzioni nei vari dialetti*, in *Le traduzioni della Divina Commedia e delle opere minori*, «Il Giornale dantesco», 28/4 (1925), pp. 290-293.
- Marzo 2016 = Antonio Marzo, *Le traduzioni dialettali della Commedia, a partire dall'Ottocento*, in *Dante tra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma, maggio-ottobre 2015, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, 2 voll., vol. II, pp. 751-766.
- Mastriani 1854 = Raffaele Mastriani, *La Divina Commedia di Dante Alighieri o Dante sbrogliato, schiaruto, arredutto in prosa in la lengua napoletana e le chiacchiere de tutte li commentatore*, Napoli, Tip. delle Belle Arti, 1854.
- Mauro 1890 = Cesare Mauro, *Un frammento inedito di Carlo Porta*, «Conversazioni della domenica», 26 ottobre 1890, p. 339.
- Mira 1884 = Giuseppe Maria Mira, *Bibliografia siciliana ovvero gran*

- dizionario bibliografico delle opere edite e inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano*, Palermo, Ufficio tipografico diretto da G.B. Gaudiano, 1884, 2 voll.
- Mirabella-Corrao 1909 = Vincenzo Mirabella-Corrao, *La Divina Commedia in dialetto siciliano* (1909), inedita.
- Mongitore 1714 = Antonio Mongitore, *Biblioteca sicula sive de scriptoribus siculis*, Panormi, ex Tipographia Angeli Felicella, 1714, 2 voll.
- Moretti 2011 = Marco Moretti, *L'Infèran. Libera interpretazione in dialetto mantovano della bassa dell'Inferno di Dante*, Parma, s.n., 2011.
- Moretti 2019 = Marco Moretti, *Al Purgatori. Traduzione e interpretazione in dialetto mantovano della Bassa del Purgatorio di Dante Alighieri*, Parma, s.n., 2019.
- Mori 1985 = Giuseppe Mori, *Il culto di Dante e le traduzioni dialettali della Divina Commedia nel Veneto, tra '800 e '900*, in *Guida ai dialetti veneti*, a cura di Manlio Cortelazzo, Padova, CLEUP, 1979-1993, 15 voll., vol. 7 1985, pp. 199-230.
- Nardo 1869 = Giandomenico Nardo, *Considerazioni filologiche sull'importanza dello studio comparativo dei dialetti rustici e sulla riuscita di alcuni saggi di versione tentati in qualche dialetto veneto del canto in cui trovasi descritta la morte del Conte Ugolino*, Venezia, Tip. del Commercio, 1869.
- Paglia 1871 = Enrico Paglia, *Saggio di traduzione in dialetto mantovano [di Inf., xx 55-93]*, in *Strenna mantovana per l'anno 1871*, Mantova, Eredi Signa, 1871, pp. 114-119.
- Passerini-Mazzi 1905 = *Un decennio di bibliografia dantesca. 1891-1900*, a cura di Giuseppe Lando Passerini e Curzio Mazzi, Milano, Hoepli, 1905.
- Pellegrini 2009 = Thomas Pellegrini, *Il Paradiso di Dante: canto xxiii. Versione metrica in dialetto bellunese*, Belluno, Campedel, 2009.
- Porta 1817 = Carlo Porta, *Poesie*, Milano, Giovanni Pirota, 1817 («Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese», 12, ora Carlo Porta, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1975, pp. 225-238).
- Porta 1821 = Carlo Porta, *Poesie in dialetto milanese coll'aggiunta d'una comi-tragedia scritta dal medesimo di compagnia con Tommaso Grossi*, Milano, per Vincenzo Ferrario, 1821, 2 voll.
- Riolo 2007 = Salvatore Riolo, *Le traduzioni della Divina Commedia nei dialetti siciliani*, estratto da *Identità e diversità nella lingua e nella*

- letteratura italiana*. Atti del XVIII Congresso dell'Aisli, Louvain la Neuve-Antwerpen-Bruxelles, 16-19 luglio 2003, Firenze, Cesati, 2007, 3 voll., vol. 1 pp. 531-540.
- Roberti 1902-1922 = Giuseppe Maria Roberti, *Disegno storico dell'Ordine de' Minori dalla morte del santo istitutore fino ai nostri tempi*, vol. I (1507-1600) Roma, Tip. poliglotta, 1902; II (1600-1700), ivi, Società tipografica editrice romana, 1908; III (1700-1800), Industria Tipografica Romana, 1922.
- Salomone Marino 1873 = Salvatore Salomone Marino, *Saggio di una versione della Divina Commedia nell'idioma siciliano. Preghiera di S. Bernardo*, Par. xxxiii. *Di alcuni luoghi difficili e controversi*, Palermo, Tip. del Giornale di Sicilia, 1873.
- Salvioni 1902 = Carlo Salvioni, *La Divina Commedia, l'Orlando furioso e La Gerusalemme liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa. Saggiuolo bibliografico*, Bellinzona, Tip. Lit. C. Salvioni, 1902.
- Salvioni 1909 = Carlo Salvioni, *Dante dialettale*, «Bulettno della Società Dantesca Italiana», n.s., 16/1 (1909), pp. 45-52.
- Salvioni 1910 = Carlo Salvioni, *Ancora Dante dialettale*, «Bulettno della Società Dantesca Italiana», n.s., 17/1 (1910), pp. 222-24.
- Samperi 1644 = Placido Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine madre di Dio Maria protettrice di Messina. Divisa in cinque libri*, in Messina, Appresso Giacomo Matthei Stampatore Camerale, 1644.
- Scaglione 1894 = Paolo Scaglione, *Traduzione del canto XXV*, in *Dante e la Calabria*, studio di Stanislao de Chiara, Cosenza, Tipo. Lit. L. Aprea, 1894, pp. 163-170.
- Scuderi 1994a = Gilberto Scuderi, *Quart dl'Inferan. Ottave dedicate al professor Rodolfo Signorini*, Mantova, Edizion dal Cocai, 1994.
- Scuderi 1994b = Gilberto Scuderi, *Festa da Dite. Cant numar 9 dl'Inferan dedicò a Gian Corrado Barozzi storich*, Mantova, Edizione della Pellagra, 1994.
- Soncini 1930 = Vigenio Soncini, *Un episodio dantesco in dialetto parmigiano*, «Aurea Parma», 14/6 (1930), pp. 231-239.
- Stussi 1977 (1982) = Alfredo Stussi, *Fortuna dialettale della Commedia (appunti sulle versioni settentrionali)*, in *Miscellanea in memoria di Marino Barchiesi*, «Rivista di cultura classica e medioevale», 19 (1977), pp. 711-22, poi in Alfredo Stussi, *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 73-84.
- Tarditi 1838 = Maurizio Tarditi (A. Marzio Tuarda), *Del canto primo dell'Inferno di Dante. Versione in dialetto piemontese*, «Parnas piemonteis», 7 (1838), pp. 3-23.

- Tarditi 1838-1840 = Maurizio Tarditi (A. Marzio Tuarda), *Dei primi tre canti dell'Inferno di Dante. Versione in dialetto piemontese*, «Parnas piemontais», 7 (1838), pp. 3-23, e 9 (1840), pp. 1-37.
- Tessitore 1994 = Luigi Tessitore, *Infern, cant x.* [1921], in Dario Pasero, *Le poesie piemontesi di don Luigi Tessitore (1863-1949)*, «Bollettino - Società accademica di storia ed arte canavesana, Ivrea», 20 (1994), pp. 226-227.
- Venuti 2015 = Aurelio Venuti, *La Divine Comedie*, Udine, Kappa Vu, 2015.
- Vianello 1965 = Nereo Vianello, *Di tre traduzioni della Commedia in dialetto veneziano*, «Ateneo veneto», 3 (1965), pp. 361-371.
- Visintin 2011 = Pierluigi Visintin, *Infier* [ante 2008], a cura di Alessandro Carrozzo, Udine, Kappa Vu, 2011.
- Zannier 1997 = Domenico Zannier, *La Divine Comedie. Canti scelti tradotti in lingua ladino-friulana*, San Giovanni al Natisone, La Foresta, 1997.

Stare ai margini. Ricognizioni novecentesche e odierne

Clelia Martignoni

Università di Pavia

clelia.martignoni@unipv.it

Dwelling at the Margins. Twentieth-Century and Present-Day Explorations

Abstract (ITA)

L'articolo esamina la complessa questione dei cosiddetti “margini” (e vari derivati), alla luce dei cambiamenti socioculturali, geopolitici e di stile di vita intervenuti globalmente nella seconda metà del Novecento. Sono numerosi i campi del sapere interessati dal concetto di “margini”: filosofia, sociologia, economia, scienze umane, letteratura, storia, geografia sociale, architettura e urbanistica. Si è tentato di esaminare alcuni dei numerosi punti di svolta (Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*; Michel Foucault, *Histoire de la folie...*; the “Nietzsche Renaissance”; the “French Theory”, Subaltern Studies, Postcolonial Studies).

Abstract (ENG)

This article examines the complex issue of the so-called “margins” and other equivalents, considering the sociocultural, geopolitical, and lifestyle changes that occurred globally in the second half of the twentieth century. There are numerous large fields of knowledge concerned with the concept of “margins”: philosophy, sociology, economics, human sciences, literature, history, social geography, architecture and urban planning. We made an attempt to examine some of the key turning points (Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*; Michel Foucault, *Histoire de la folie*; the “Nietzsche Renaissance”; the “French Theory”, Subaltern Studies, Postcolonial Studies).

Parole chiave / Keywords

Cambiamenti culturali del Postmoderno, Il rapporto margine-centro, The “French Theory”, Subaltern Studies, Postcolonial Studies / Cultural changes of the Postmodern era, The margin-to-center ratio, the “French Theory”, Subaltern Studies, Postcolonial Studies.

Il termine di *margine* con i suoi molti derivati (*marginalità, marginale, marginalia, marginare, emarginazione* e altri numerosi), il concetto e la

condizione relativi includono oggi e da parecchi decenni numerosi significati e accezioni, e incrociano più saperi ed esperienze con migrazioni e interferenze e con alcune notevoli affinità complessive. Dell'individuazione e dell'analisi della condizione marginale si occupano gli studi sociali, filosofici, antropologici, economici, politici, la comunicazione. Se ne occupano il pensiero critico sugli spazi, egemone nel secondo Novecento tanto da sottrarre peso alla temporalità,¹ sull'urbanistica e sull'architettura, la nuova geografia sociale e spaziale, i Cultural Studies, i Subaltern Studies, i Gender Studies (per citarli all'anglosassone secondo la loro nascita).

Ma anche, com'è nel caso di *Limina* che qui ci riguarda, se ne occupano gli studi umanistici: poiché è di grande interesse esplorare ciò che sta ai margini materiali di manoscritti e/o dattiloscritti e/o libri di ogni epoca e cultura e disciplina: note di lettura o di studio, note dell'autore su propri testi, o di postillatori altri, correzioni, commenti brevi o estesi, appunti, disegni, segni e tracce di varia natura, ambito, funzione. Che dunque, a seconda di dove siano depositati, possono suscitare utilmente l'analisi di letterati, di linguisti, di filologi, di storici, di storici dell'arte, di filosofi, e via a seguire, possono cioè riguardare ogni sapere.

Un altro elemento è preliminare e fondante sul concetto di margine e ne orienta l'intero discorso da sempre: il carattere relativo e relazionale. Infatti perché esista un margine di qualsiasi fatta occorre riconoscere un centro, e sondare il rapporto margine-centro è oggi più che mai problematico e instabile.

Come accade quasi sempre per cogliere al meglio il processo e il pur fluido "statuto" di alcuni fenomeni socio-culturali recenti e odierni, occorre riandare agli anni Sessanta/Settanta/Ottanta del Novecento, quando si afferma il Postmodernismo, o modernità "liquida" (se si adotta la felice, più disimpegnata?, formula di Zygmunt Bauman, pur di matrice

1 Stando anche alla celebre affermazione di Michel Foucault degli anni Sessanta: «La grande hantise qui a hanté le XIX^{ème} siècle a été [...] l'histoire: thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé [...] L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé». Queste parole aprono il saggio *Des espaces autres. Hétérotopies*, presentato a una conferenza per il Cercle d'études architecturales il 14 marzo 1967, ma, avvertono i curatori delle sue opere postume, che Foucault non volle pubblicare il saggio sino all'84. Foucault 1994 (2001), p. 32. Tra i numerosissimi siti foucaultiani, il saggio si legge anche online nel ricco *Foucault Info* (<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr/>).

marxiana).² Sono anni caratterizzati dai mutamenti violenti e celeri negli assetti socio-culturali e di esperienza di vita, che sono sotto gli occhi di tutti, a cui il presente è tuttora molto sensibile. Penso a un insieme intrecciato e globale di fenomeni esplosi nel secondo Novecento: la rivoluzione digitale, l'avvento dell'era dell'informazione e dell'iperconnessione; la «compressione spazio-temporale» (secondo la definizione dell'antropologo e geografo britannico David Harvey)³ discesa dal passaggio dal fordismo all'«accumulazione flessibile»; la globalizzazione economica e culturale nata dallo sfaldarsi dell'URSS e dalla caduta del muro di Berlino (1989); il passaggio dalla società postindustriale al neoliberismo, deregolamentato, delocalizzato, privatista; le imponenti variazioni geo-politiche; le migrazioni che hanno ridefinito e ridefiniscono il mondo; l'iperconsumismo; la riconfigurazione complessiva di nuclei centrali del pensiero e del vivere umano: identità, costumi civili, modalità di convivenza sociale, le istanze e discussioni di genere; il manifestarsi pur tardivo e ostacolato di una nuova coscienza ecologica, la lenta e faticosa messa in discussione del secolare antropocentrismo, l'allarme dell'Antropocene. Attraverso una serie di «turns» culturali interdisciplinari fioriti in avvicendamento e/o in sinergia (ed espansi nel presente, a sua volta iper-mutevole) si è stabilito un cambio generale di paradigmi globali: tanto che la comparatista Donata Meneghelli in un'intelligente monografia del 2013, *Storie proprio così*, dedicata all'approfondimento della narritività «totale», ha creato per il Novecento un'ulteriore definizione, «secolo delle «svolte»».⁴

Se sfogliamo poi la rivista digitale «Limina. Intorno al testo», che ospita questi miei *Appunti novecenteschi* (presentati alle giornate del 3-4 dicembre 2025 di *DanteLimina AcquisizioniEvoluzioni*), Francesco Donato in premessa al secondo fascicolo 2025 parla del margine come «luogo di attraversamento e di confronto», «concetto in divenire», «soglia abitabile», «zona di mediazione in cui il pensiero critico si misura con l'instabilità del senso e con la vitalità delle sue metamorfosi», e precisa che obiettivo della rivista è appunto «indagare ciò che si muove ai

2 Bauman 2000 (2006).

3 Harvey 1990 (1997). Si noti nel sottotitolo originale l'evidenza del «cambiamento culturale».

4 Meneghelli 2013, p. 13. È di grande interesse la conversazione tra Remo Ceserani e Federico Bertoni, in Bertoni 2012. Lì si discute della cultura dell'epoca e della nuova dislocazione del «letterario» (oggetto del libro di Ceserani 2010).

bordi (del canone, della lingua, della forma, della cultura) per comprendere come il testo si rinnovi». ⁵

In questa prospettiva di marginalità-liminalità condivisa tra più saperi leggiamo l'affermazione molteplice e "situata", risalente alla seconda metà degli anni Ottanta, immersa nel suo tempo e nella sua disciplina, del grande sociologo caraibico e britannico Stuart Hall:

Tutti noi scriviamo e parliamo da un tempo e da un luogo particolari, da una storia e da una cultura specifiche. Quanto diciamo è sempre «in situazione», posizionato. Sono nato in Giamaica, dove ho trascorso la mia infanzia e la mia adolescenza. Appartenevo a una famiglia del ceto medio-basso dell'isola. Ho vissuto tutta la mia vita da adulto in Inghilterra, all'ombra della diaspora nera: «nel ventre della bestia». Scrivo sullo sfondo del lavoro di una vita nel campo dei Cultural Studies. E se questo mio intervento appare del tutto centrato sull'esperienza della diaspora e delle sue narrazioni di dislocazione, può essere utile ricordare che ogni discorso è «situato» e che il cuore ha le sue ragioni. ⁶

Questo approccio che implica contestualizzazione e posizionamento sta di casa dentro i generali cambi di paradigma secondo-novecenteschi, tanto che «ogni discorso» dell'epoca liquida può dirsi «situato», ogni sapere contestuale, e ogni "identità" plurale: attitudini generali conservate e attive tutt'oggi.

Per rileggere il *margin*e e cercare di coglierne l'ambivalenza e la diffusione proviamo a considerare un dato in qualche modo iniziale, la consistenza linguistica. Ricorriamo al ricchissimo *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, o GDLI, il nostro più aggiornato vocabolario storico della lingua. Qui la voce *margin*e (vol. IX, 1975) non solo è molto estesa e articolata in numerose accezioni, ma è anche stata ripresa di necessità con aggiornamenti cospicui (non tanto in *margin*e, ma nei derivati) nei due *Supplementi* del 2004 e del 2009. ⁷ Compendiamo le linee essenziali e gli ambiti

5 Donato 2025, p. 7.

6 Grossberg 1986 (Hall 2006).

7 Fondato da Salvatore Battaglia (che ci lavorò dagli anni Cinquanta, sino alla morte, 1971), completato da Giorgio Bàrberi Squarotti, il GDLI esce per UTET tra 1961-2002 in 21 tomi, ed è integrato da un primo *Supplemento* nel 2004 e da un secondo nel 2009. Grazie a un accordo con l'Accademia della Crusca è consultabile *online* sul sito dell'Accademia, che nel 2017 ne ha assunto la messa in rete (cfr. <https://accadiemiadellacrusca.it/>)

delineati nella voce del 1975: 1. parte terminale di una superficie, in più contesti (qui sono raccolti gli spogli più ampi): sponda (di acque), bordo (stradale), confine, zona esterna di un centro abitato (periferia), orlo di un precipizio, crinale, pendice, bordo (in botanica e ornitologia), uso letterario per ciglio oculare; 2. per indicare spazi bianchi della pagina manoscritta e a stampa e dell'immagine fotografica, anche nei giornali e in filatelia; 3. in senso figurato: per designare tempo o spazio disponibile e utile, intervallo, limite; 4. in ambito commerciale ed economico. Seguono, registrati più rapidamente, gli usi del termine in molti altri settori (elettronico, riferito ai vecchi calcolatori; tipografico, riferito alla stampa manuale; edilizio; meteorologico; statistico), e si include anche l'impiego letterario e arcaico al genere femminile (per cicatrice, macchia, ferita). La voce si chiude con le locuzioni *a margine*, *in margine* (esemplificate su atti giuridico-notarili).

Anche *marginale* (nel medesimo vol. IX) si limita ad attestare gli ambiti letterali («Segnato al margine; indicato, annotato a margine»). Può sorprendere trovare in *marginalità* (sempre vol. IX) un rinvio al «pensiero del sociologo statunitense David Riesman». ⁸ Il lemma *emarginazione* (vol. V, 1968) registrava il solo significato letterale, «annotazione segnata sul margine di un foglio, di un documento», ma sotto *emarginare* ed *emarginato* (ivi) – oltre ai letterali «segnare (segnato) al margine», «annotare (annotato)» – spuntano gli usi figurati, «estromettere, escludere, allontanare», ed «estromesso, escluso».

Contraddittorio in apparenza ma spiegabile il fatto che in parecchi volumi di anni più avanzati (fine anni Ottanta-primi Novanta) ricorrano diverse presenze di *emarginazione* – e derivati (molto di rado *margine*) – nel significato figurato: ciò accade nelle citazioni allogate sotto altri lemmi. Qualche esempio: nel vol. XIV (1988), sotto il (quasi inatteso) neologismo *punkismo* leggiamo: «Movimento giovanile nato in Inghilterra e negli Stati Uniti, nella seconda metà degli anni Settanta, per protestare e contrapporsi alla società consumistica (considerata colpevole dell'*emarginazione* e della condizione di avvilitamento e di umiliazione dei sottoproletari di razza bianca dei grandi centri urbani)» ecc. (gli spogli sono presi dalla «Repubblica» e dalla «Stampa»). Nel vol. XVII (1994), sotto la

it/contenuti/grande-dizionario-della-lingua-italiana/7492). (<https://www.gdli.it/>). La voce *margine* prende due pagine in Battaglia-Bàrberi Squarotti, 1961-2002, vol. IX, pp. 800-801; Sanguineti, 2004; Sanguineti, 2009.

⁸ Autore di *The lonely crowd, La folla solitaria*, New Haven, 1950, che analizzava il tipo sociale dell'«other-directed», in Riesman *et al.* 1950.

voce *sacca*, in una delle numerose e ultime accezioni (la 9), si trova: «Area e fascia sociale che resta ai *margini* di una società complessivamente progredita», con citazioni da Pasolini (che nomina le «ultime sacche dell'Italia umile»), da Arbasino (che parla della «sperequazione fra sacche d'arretratezza e punte di benessere»), e da un pezzo dell'«Espresso», che menziona gli «sterminati problemi urbani» (di Roma), tra «quartieri-ghetto» ed «enormi sacche di povertà e di *emarginazione*».

Ben si capisce che la registrazione vocabolaristica di alcune situazioni sociali più recenti, o più recentemente percepite e censite, sia in molti casi come quelli illustrati “indiretta” e “obliqua”, rinvenibile cioè in gran numero sotto altri lemmi. Questo si deve ai tempi lunghi dell'allestimento e dell'edizione *in progress* del monumentale GDLI (21 volumi usciti tra 1961 e 2002, con spogli com'è ovvio anteriori). Da questa sfasatura cronologica discendono la prudenza o la scarsa tempestività nel non includere nel 1975 le accezioni “sociali”, e verso fine secolo la loro accoglienza cospicua ma appunto “obliqua”. Provvedono i *Supplementi* del 2004 e del 2009, destinati agli inevitabili aggiornamenti, a includere i lemmi *marginale*, *marginalità*, *marginalizzato* (non *marginale*), con gli usi socio-antropologici assenti nelle voci del '68 (*emarginazione*) e del '75 (*marginale*). I riscontri sono prelevati soprattutto da fonti giornalistiche e tecniche (dal «Corriere della Sera», da «Panorama», dalla «Critica Sociologica», da un Rapporto CENSIS).⁹ L'uso di *marginale*, *marginalità*, *emarginazione* (e derivati e affini) in campo sociale e sociologico era già emerso da parecchio tempo, ma il GDLI con il passo lento dei grandi vocabolari arriva ad accoglierlo solo nel nuovo secolo.

9 Forse lo sfasamento maggiore è il riferimento nella voce *marginalità* (vol. IX, 1975) al sociologo Riesman (*Supra*, n. 8). Ma non desidero invadere competenze di lessicografi e linguisti. La questione terminologica stuzzica comunque interesse e curiosità anche in studiosi di altri ambiti (forse anche per la variabilità concettuale sottolineata in quasi tutti gli interventi). Vedo ad esempio in Saitta 2019, pp. 59-72, che in epigrafe è messo uno stralcio della definizione di *marginale* dal *Vocabolario Treccani online*. I geografi sociali Silvia Aru e Matteo Puttilli, in Aru-Puttilli, 2014, pp. 5-16, riservano questo iniziale paragrafetto a *Prove di definizione*: «Un “complesso tipo di handicap”, un luogo di devianza, di “deprivazione”, *no man's land* (Sierra-Tadié 2008), *no-go area*, *lawless zones* (Wacquant 2007), ma anche uno spazio di resistenza (hooks 1990), di altre condizioni di possibilità, alternative ai modelli dominanti (Shields 1991; Pileček-Jančák 2011)» (dalla loro introduzione, pp. 5-16). Amato 2014 nello stesso fascicolo di Aru e Puttilli, avvia il suo saggio di geografia urbana e sociale, pp. 17-29, con *Una introduzione al lemma*, dove per due pagine riporta i lemmi da alcuni vocabolari correnti italiani, francesi, inglesi, per ricavarne «la possibilità di declinare la marginalità in molti modi».

Il primo impiego sociologico del termine è indicato concordemente dagli studiosi in un articolo del 1928 del sociologo americano Robert Ezra Park, sull'uomo marginale, *The Marginal Man*.¹⁰ Park è uno degli esponenti più noti della "scuola di Chicago", la prima scuola di sociologia americana che studiò i fenomeni sociali nord-americani, come l'immigrazione urbana con i relativi conflitti. In questo contesto si cala lo studio di Park, memore come si diceva delle riflessioni di Simmel sullo straniero. Non a caso l'indagine nasce in una grande e stimolante metropoli come Chicago, già sede nel 1893 dell'imponente Esposizione universale, World's Columbian Exposition, per i 400 anni della scoperta dell'America. Chicago si prestava ottimamente a essere oggetto di ricerca sulla modernità urbana e sui suoi caratteri. Il forte legame modernità-metropoli fu d'altronde subito compreso e studiato dalle analisi primo-novecentesche di Simmel, e poi di Benjamin e Kracauer. Come lo «straniero» di Simmel («contemporaneamente vicino e lontano», scrive Simmel evocando più volte la vicenda degli ebrei in Europa dediti al commercio, in una «formazione particolare costituita di lontananza e vicinanza»), l'"uomo marginale" sperimenta il disagio di vivere al confine tra due o più mondi sociali che faticano a integrarsi.

Riallacciandoci al nostro esordio: i mutamenti di paradigma generatisi nei decenni Sessanta-Settanta-Ottanta del Novecento, rimanda a quelle potenti svolte culturali una generale convergenza di fattori, tra cui lo svelamento particolare dei *margini* che accomuna molti pensatori e intellettuali di allora.¹¹ Penso alla straordinaria intersezione di idee e nomi che nacque dalla nuova filosofia francese, chiamata *French Theory* dopo l'espansione e la grande fortuna conosciute negli Usa degli anni Sessanta, nel sintonico incontro con l'effervescenza ideologico-politica statunitense, giovanile e non, di quel decennio.¹²

10 Park 1928, pp. 881-893. Il lavoro di Park si alimentò del periodo di studi in Germania dove seguì a Berlino le lezioni del grande filosofo e sociologo Georg Simmel (cui si deve il breve e incisivo *Excursus sullo straniero* in Simmel 1989, pp. 580-584). Stonequist, allievo di Robert Park, ne proseguì le ricerche in Stonequist 1937.

11 Nonostante non sia più appassionante il dibattito critico né sul Postmodernismo, molto fitto anche in Italia pur tardivamente, né sulla sua fine, è innegabile che la nostra contemporaneità sia debitrice nel profondo ai nuovi assetti culturali e di vita introdotti nel secondo Novecento.

12 Riporto un limpido stralcio da Domenichelli 2020: «il *free-speech movement* a Berkeley [autunno 1964] fu non solo l'*exemplum primum*' di occupazione studentesca di un'università, con richieste chiaramente erosive del principio di autorità, e la richiesta

Tra i libri più innovanti dell'epoca, esce nel 1972 *Marges de la philosophie* del geniale franco-algerino Jacques Derrida.¹³ *Marges de la philosophie* (che raccoglie dieci saggi), oltre al discorso sui margini che inaugura il libro e gli dà il titolo, introduce pure la nozione-chiave della *différance* nel saggio omonimo (del '68).

Nello stesso 1972, usciva anche *L'anti-Edipe* di Gilles Deleuze e Félix Guattari, e si teneva a Cerisy-la-Salle l'importante seminario *Nietzsche aujourd'hui*, preceduto nel '64 da un non meno importante *Colloque Nietzsche* al castello di Royaumont, diretto da Gilles Deleuze, con la presenza di Michel Foucault, Pierre Klossowski, Jean Wahl, e degli editori critici delle opere di Nietzsche, Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Esplodeva in Francia la *Nietzsche Renaissance* che riconosce in Nietzsche il capostipite eversivo e anti-metafisico di questo gruppo di filosofi e intellettuali perché anti-filosofo e demistificatore, secondo una linea già portata avanti dagli anni Quaranta da Georges Bataille, Maurice Blanchot, Roger Caillois e numerosi altri.¹⁴

Riportiamoci a *Marges de la philosophie*, radicalmente eversivo e non facile da decifrare, né da descrivere. Il primo saggio, *Tympan*, è distinto da un'azzardata *mise en page*, tutt'uno con il senso profondo del libro: nella materialità dell'oggetto si visualizza infatti la de-costruzione concettuale della filosofia tradizionale (di secoli di filosofia!) perseguita da Derrida, e si palesano come qui ci interessa il margine e il fluido rapporto

di garanzia di libertà di discussione e discorso da parte degli studenti. Il *free-speech movement* fu il segnale di un mutamento di tempo, l'identificazione di una cesura in cui nasceva una nuova idea di mondo, di libertà, e la nascita di una nuova soggettività. E non si trattava solo dell'importante questione politica messa in gioco in quell'occasione, la questione razziale, e la parità dei diritti di tutti i cittadini, i '*civil rights*'. Si trattava anche, e soprattutto, di un totale, scandaloso, esplosivo mutamento di prospettiva, e della creazione di una nuova soggettività, anti-autoritaria in principio». Poco oltre, dallo stesso saggio: «Anche nell'Occidente europeo, come già in America, prende campo una vera e propria rivoluzione culturale giovanile [...] con gli stessi inevitabili punti di riferimento, e di orientamento ideologico: la "resistenza" alla guerra americana in Viet-Nam, il mito della rivoluzione cubana, e naturalmente, soprattutto, la questione dell'«égalité», mutuata dalla discussione e dalla lotta per i '*civil rights*' negli Stati Uniti». Più in generale sulla *French Theory* nel suo impatto con la cultura Usa, Cusset 2012.

13 Derrida 1972 (1997).

14 Sul ritorno a Nietzsche di allora, e sulla sua ricezione francese, si veda la ricostruzione molto articolata e accurata, anche bibliograficamente, di Le Rider 2001, pp. 43-65 (www.persee.fr/doc/chr_11674733_2001_num_9_1_1837).

marginale-centro. In *Tympan* (25 pagine numerate alla romana, come per una premessa complessiva al libro), Derrida adotta una strategia testuale e grafica, su cui mi soffermo perché permette di entrare per una via diciamo privilegiata nel nostro discorso. La prima pagina di *Tympan* mette in epigrafe tre citazioni significative, a piramide, da Hegel, esemplare massimo della filosofia occidentale. Le pagine seguenti del saggio sono bipartite: la colonna di sinistra, la più vasta (circa tre quarti dello spazio), è occupata dal discorso derridiano, filosofico e anti-filosofico, provocatorio, digressivo e antilineare, che discute i fondamenti della filosofia tradizionale, rifacendosi in forma puntuale all'Hegel in exergo;¹⁵ la colonna di destra, molto più esigua (appunto, un margine), contiene senza particolari avvertenze (se non il nome finale dell'autore, Michel Leiris) un lungo frammento sul mito classico di Persefone tratto dal saggio-racconto psicoanalitico *Biffures* (1948), pure piuttosto criptico. Ricordo che in *Biffures* Leiris ricorse a Persefone perché immagine di perpetua divisione tra vita e morte, atta a presentare visionariamente e liricamente una sua esperienza infantile: il primo avvicinamento del bambino, attraverso il suono inciso della voce materna, alla dimensione erotica e alla percezione della morte. Nella colonna principale Derrida, ispirandosi alle citazioni hegeliane, enuncia e commenta molti significati di "timpano".¹⁶ La prima frase del testo è «Tympaniser la philosophie», ossia «casser les oreilles de la philosophie» con il frastuono, o «luxer [...] l'autisme philosophique»; e osare l'inaudibile, «l'inouï»: che Derrida indica nella *différance*, neologismo del vuoto, e nella *trace*, altro segnale di disillusione-assenza. Nel contempo, nell'impianto complessivo, *Tympan* si serve della giustapposizione dei due testi per rappresentare, sulla scorta dell'intraducibile titolo di Leiris, *Biffures*, l'irrimediabile scissione e "biforcatura" ("bifur", gergale per *bifurcation*) della filosofia occidentale. Ecco dunque come nella stretta e allusiva concatenazione del primo saggio, Derrida decostruisce e attacca i fondamenti della filosofia occidentale. La tradizione filosofica si sarebbe sempre sostenuta – sostiene Derrida – sulle illusioni metafisiche della presenza, della perfezione, della pienezza, sulla possibile rag-

15 Dove spiccano i riferimenti alla soluzione trascendentale delle dicotomie filosofiche, all'essenza e al bisogno della filosofia. L'ultima citazione rinvia alla «présupposition», che scaturisce dal «besoin de la philosophie»: è con tale «présupposition» che – scrive Derrida – «on peut ménager une sortie de limen vestibulaire». Dall'ultima metafora della soglia vestibolare si avvia e alimenta il saggio *Tympan*.

16 *Supra*.

giungibilità della verità interiore; e avrebbe per contro scisso e svalutato sensibilità ed exteriorità. Il *logos* e la voce (*phoné*) sarebbero stati intesi dalla filosofia metafisica quali depositari e strumenti della verità. A *logos* e *phoné*, ossia a logocentrismo e fonocentrismo come cardini del pensiero occidentale,¹⁷ Derrida oppone l'*écriture* che valorizza il vuoto, radicalizza l'assenza: l'*écriture* funziona infatti anche senza un destinatario reale e senza un emittente attuale, può essere abbandonata alla deriva, e nessun contesto può racchiuderla. La *différance* non è altro che il differimento infinito, il rinvio senza limiti verso il vuoto; come la *trace* testimonia l'assenza. Nell'assenza si impone per il suo potenziale inventivo il margine, che «sta dentro e fuori», instabile e inquieto.¹⁸ Nella logica decostruttiva è nel margine – decentrato, mobile, privo di certezza e “presenza”, anti-metafisico – che si possono inventare forme di pensiero antagonistiche, anti-autoritarie, aperte. Perché il *fuori* che la metafisica espelle è solo relativo e sta nel margine. L'insieme consente all'autore di contrapporre alla chiusa e autoritaria metafisica visioni del vuoto come la *différance* o come la *trace* che negano tutto ciò che la filosofia tradizionale aveva per secoli proclamato: presenza, potere, dominio. Come possano maturare in questo clima appassionatamente nichilista il *ritorno a Nietzsche* e la *Nietzsche Renaissance* è ben comprensibile.¹⁹

Il rovesciamento epistemico anti-metafisico e iconoclasta che connota *Marges de la philosophie* si lega fortemente al pensiero eversivo di altri illustri esponenti della *French Theory* e si irradia con forza nella considerazione futura dei margini. Su cui è fondamentale anche il lavoro interpretativo non meno geniale di Michel Foucault, la sua prospettiva “biopolitica”, la condanna senz'appello del potere e delle istituzioni ferreamente controllate da un potere pervasivo, la ricognizione del trattamento e internamento della follia.²⁰ Il sociologo francese Bruno Latour in una nota del 2006 sull'uso di *marges*, dove distingue l'emarginazione

17 Derrida 1967.

18 Per qualificarlo Derrida recupera anche un'immagine di Leiris: «Il mistero [...] può essere rappresentato come un margine».

19 Cito almeno, ma la bibliografia critica sarebbe infinita, Vignola 2013, che evoca anche la lezione altrettanto magnetica ma più socializzante di Bernard Stiegler.

20 Interessante ricordare che Foucault e Derrida ebbero una discussione pubblica di metodo e principio, cui subentrò una notevole freddezza personale, intorno a un dettaglio interpretativo su Descartes, quando uscì la prima edizione della poderosa e originalissima *Histoire de la folie* foucaultiana, 1961.

sociale da quella spaziale (la cui ricerca toccherebbe ai geografi), annota comunque che è merito di Foucault un insegnamento essenziale sul valore conoscitivo dei margini (tutt'altri margini – aggiungo in parentesi – rispetto ai derridiani). Scrive Lautier che grazie a Foucault e alle sue indagini “archeologiche” sulla storia della follia nei secoli sappiamo che «*on comprend une société non pas en faisant une analyse de l'intérieur, mais depuis les marges: les fous, les malades, les criminels, les pervers, ne nous apprennent pas grand-chose sur eux-mêmes, mais beaucoup sur nous*».²¹ *Apprendre depuis les marges*: ottima la formula di Lautier che possiamo usare anche più latamente di quanto non abbia fatto il sociologo francese. Non si può non ricordare anche il pensiero nomade di Deleuze, ma stiamo tacendo altri numerosi autori, libri e riferimenti.

Anche la nozione derridiana di *trace* conosce un'ampia disseminazione. In realtà, se ne trova un riscontro anteriore in accezione però di cui è importante cogliere la dissimiglianza in Marc Bloch nella sua splendida *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (ed. originale 1949, a cura di Lucien Febvre, incompiuta perché Bloch fu fucilato a Lione nel giugno 1944 dalla Gestapo; prima trad. it. 1950). Scrive Bloch, mutuando l'espressione dall'economista e sociologo François Simiand, che la conoscenza storica della maggior parte dei fatti «dans le passé» e «dans le présent» non può che essere «une connaissance par traces».

Le tracce che permettono questa preziosa conoscenza intermittente sono qui per Bloch i documenti superstiti (*témoignages involontaires*) o gli indizi materiali e immateriali che l'artigiano-storico recupera, interroga e interpreta. Siamo dunque in un ambito epistemologico e professionale del tutto diverso da quello derridiano. L'itinerario delle *traces* enunciate da Bloch prosegue invece com'è ben noto nel «paradigma indiziario» elaborato dallo storico Carlo Ginzburg, innovatore metodologico che come Marc Bloch ha molto riflettuto sul «mestiere dello storico», dichiarando verso Bloch un debito primario. Il «paradigma indiziario» di Ginzburg si rivela alla fine degli anni Settanta nel grande saggio *Radici di un paradigma indiziario*.²² Di tracce e indizi Ginzburg parla molto in vari scritti,

21 Lautier 2006, pp. 17-20. Interessante, sempre per capire a fondo lo “statuto” volubilissimo dei margini e le discussioni disciplinari, la polemica di Lautier contro i geografi che invece di limitarsi allo studio dei margini spaziali, si occupano anche di quelli sociali.

22 Il saggio di Ginzburg uscì nel 1979 nella silloge einaudiana a cura di Aldo Gargani *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, ed entrò poi in Ginzburg 1979 (1986), pp. 158-209.

dalla raccolta *Miti, emblemi, spie* (1986) a *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto* (2006). Così leggiamo: «tracce magari infinitesimali consentono di cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattingibile». Il rinvio di Ginzburg va qui a tre ambiti: psicoanalitico freudiano, di detection poliziesca (alla Sherlock Holmes), di segni pittorici che suggeriscono parentele (nel caso del medico e studioso italiano di fine Ottocento, Giovanni Morelli, che aveva già suscitato l'attenzione di Freud). Per concludere: «In tutti e tre i casi s'intravede il modello della semiotica medica». Ma in più luoghi con pari costanza Ginzburg, appassionatissimo anche di letteratura, indica il suo legame metodologico con la stilistica e la filologia di Maestri del Novecento: Leo Spitzer, Erich Auerbach, Gianfranco Contini, e – non ci si sorprenda – soprattutto con la *Recherche* di Proust.²³ Tutto questo per dire, e mi scuso della lunghezza che ci ha portato un po' fuori strada, credo non inutilmente, che le *tracce* di Ginzburg, molto famose e studiate, discese dalle *traces* di Bloch, non hanno quasi nulla da condividere con le *traces* derridiane, poiché auspicano, e tendono verso – nonostante la fragilità – possibili ricostruzioni, pur tra aporie, anomalie e difficoltà e con avversione allo «stereotipo».

Ciò che invece della multiforme questione dei margini davvero ci accosta a Ginzburg è lo studio dei subalterni. Non parliamo dunque di margini come li vede Derrida nel 1972 nella sua dialettica del negativo e nell'audace prospettiva post-moderna, ma di tutt'altri margini, di esclusione e privazione effettuale e sociale, quelli messi sotto inchiesta da una certa storia, dall'antropologia, dalla sociologia, dalla statistica, dall'economia. Il che torna a confermare con evidenza la polimorfia del nostro oggetto.

Mi riferisco al capolavoro di Ginzburg del 1976, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*.²⁴ L'opera ingegnosa provocò subito, tra le numerose recensioni, una molto pertinente di Goffredo Fofi («Ombre rosse» nel 1976) il cui titolo *La cultura di classe di un mugnaio del Cinquecento* parla da sé. Fofi esalta il metodo del libro, ne auspica l'allargamento per poter accedere alla conoscenza di altre vite e vicende di classi subalterne cinquecentesche, e, precisa non a caso, di quelle moderne e attuali. Sui gloriosi «Quaderni piacentini» dello stesso

23 Mi permetto di rinviare al mio *Complessità Gadda. Complessità Novecento* in Martignoni 2024, cap. I, § 7.

24 Riedito da Adelphi nel 2019, con *Postfazione 2019* dell'autore.

anno interviene non meno acutamente (15, 1976) lo storico Gianni Sofri, sottolineando il metodo storico e cogliendo il fascino del lavoro *in fieri*: «con i suoi “andirivieni”, i passi falsi, le ipotesi errate e abbandonate dopo gran perdita di tempo». ²⁵ Di lì a poco Piero Camporesi nella vivacissima Bologna di quel periodo avrebbe accolto nel suo celebre libro *Il paese della fame* (1978) un capitolo sul mugnaio del *Formaggio e i vermi*, la cui «vita oscura e subalterna», scrive Camporesi, era magistralmente “radiografata” da Ginzburg.

Lo studio di Ginzburg per la sua eccezionalità sfugge ai confini usuali di genere, mostrando, come vide Gianni Sofri, anche un taglio pionieristico, sperimentale, intimamente drammatico, della ricerca storica in progress: gli «“andirivieni”, i passi falsi, le ipotesi errate».

Ma pur nella sua anomalia *Il formaggio e i vermi* ci porta dentro un’indagine dei margini secondo le scienze storiche e sociali. Per venire invece a una recente applicazione tutta moderna, è molto notevole il libro dello studioso inglese David Forgacs, *Margini d’Italia. L’esclusione sociale dall’Unità a oggi* (2015). ²⁶ Forgacs insegna Contemporary Italian Studies alla New York University, è docente cioè di cultura italiana contemporanea, e si muove nella linea movimentata, aperta, pluridisciplinare, dei Cultural Studies. Forgacs si è impegnato su molte “esclusioni” della storia sociale italiana, stanando aspetti cruciali (anche accompagnati da un apparato fotografico) che documentano la larghezza irrisolta del problema: la questione meridionale, le colonie africane, i manicomi prima della chiusura risvegliando temi e linee del lavoro di Franco Basaglia e Franca Ongaro, ²⁷ le periferie metropolitane e urbane degradate a baraccopoli, i campi nomadi tuttora sotto i nostri occhi. Grande l’attenzione riservata al libro non

25 Rimando per questi e altri dati all’intervento dello storico Francesco Torchiani, *Da «Il formaggio e i vermi» alla microstoria. A cinquant’anni dal libro di Carlo Ginzburg*, che anche in memoria di Ginzburg scomparso nel giugno 2026, è in corso di stampa sul «Strumenti critici», fascicolo III 2026, 172.

26 L’edizione italiana (Roma-Bari, Laterza, 2015) è preceduta di un anno da quella inglese (Cambridge University Press, 2014). Cinque i capitoli che distinguono molto bene le aree tematiche prese in esame: *Periferie urbane, Colonie, Sud, Manicomi, Campi nomadi*.

27 Voglio ricordare il bruciante libro-inchiesta di Basaglia-Ongaro Basaglia 1969. Le foto, in bianco e nero, non attribuite ai due artisti, sono state scattate nel ’68 nei manicomi provinciali di Firenze, Gorizia, Colorno, e di Ferrara (ma quelle ferraresi non entrarono nel libro perché non autorizzate). *Morire di classe* è stato ristampato in anastatica per la rivista «Sconfinamenti», n. 14, a cura della Cooperativa sociale Duemilauno (Trieste), 2008.

solo da storici e sociologi, ma anche da italianisti contemporaneisti, credo sempre a testimonianza di quanto la questione-margini coinvolga numerosi studiosi (penso in particolare per gli elementi anche metodologici e teorici alle pagine di Elena Porciani e Emanuele Zinato).²⁸ Sia Porciani sia Zinato osservano in Forgacs la convergenza di più riferimenti culturali, oltre al Foucault menzionato da entrambi. Zinato cita Ernesto De Martino e lo psichiatra Giovanni Jervis; Porciani ricorda «il quaderno gramsciano del 1934 *Ai margini della storia (storia dei gruppi sociali subalterni)*». La citazione dei «gruppi sociali subalterni», che Antonio Gramsci già nel 1934, nella lunga e penosa reclusione in carcere (1926-1937), metteva sottilmente «ai margini della storia», è per noi particolarmente utile perché proprio l'ideologia gramsciana è stata richiamata più volte da analisti stranieri, anche spazialmente remotissimi, come sostegno metodologico per lo studio di subalterni e marginali. Si riallacciarono infatti a Gramsci i fondamentali *Subaltern Studies* sviluppati nei primi anni Ottanta in India, presso l'Università di Delhi, tra le più prestigiose scuole della vasta e ibrida area dei *Cultural Studies*. Ma anche il già citato Stuart Hall, maestro carismatico dei Cultural Studies inglesi, ricorre a un uso libero rivendicato di continuo del magistero gramsciano applicandolo soprattutto nella sua cosiddetta “teoria dell'articolazione”. Ed è Stuart Hall che trasforma il “Centre for Contemporary Cultural Studies” di Birmingham, roccaforte dei Cultural Studies britannici. Dopo una nascita più tranquilla a più spiccata vocazione letteraria, e dopo la presidenza di Hoggart, Stuart Hall apre il “Centre for Contemporary Cultural Studies” verso l'analisi politica del potere, verso la militanza in questioni razziali e di genere, verso lo studio delle subculture giovanili allora molto fervide e delle culture popolari. Il tutto è interpretato come uno spazio situato tra conflitti e negoziazioni, dove elementi all'origine marginali possono slittare verso il centro. Queste dinamiche sono imparentate con le correnti movimentiste statunitensi di cui si è fatto cenno, a loro volta influenzate dalla “French Theory”.

In questo terreno fluido e instabile, governato per intermittenze dall'utopia, si forma la convinzione che il margine e le culture marginali, come

28 Zinato 2016 (<https://allegoriaonline.it/968-david-forgacs-margini-d-italia-l-esclusione-sociale-dall-unita-a-oggi>); Porciani 2021 (<https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2022/03/23.-Porciani-Margine-marginalita-e-smarginatura.pdf>). E si veda ora la miscellanea critica di Porciani-Sielo 2024, con vari saggi tra cui: Simona Micali (antispecismo), Giovanni Morrone (Foucault), i curatori (Porciani su femminismo e scrittura delle donne; Sielo sulla ricerca geo-ecocritica *Campania Landtelling*).

i confini, e come il terzo spazio sociale individuato da Henri Lefebvre nel suo *La production de l'espace* (1974), possano trasformarsi inventivamente. Questo anticipa la «Trialectics of Spatiality» urbana di Edward Soja formulata nel suo *Postmodern Geographies* (1989): il «Thirdspace» di Soja è ibrido, sovversivo e sovvertibile. E si collega in particolare, tra scenari mobili di migrazioni e diaspore, con le dottrine post-coloniali di Homi K. Bhabha, che in *The location of culture* (1994) elabora un pensiero analogo: il «terzo spazio di enunciazione», anch'esso collocato incertamente tra conflitti e mediazioni.

Per tutte queste prospettive e visioni articolate e mosse non sorprende del tutto, nonostante sorprenda, che la negatività del margine/dei margini, spesso registrata in ambito sociologico, in altri settori di studio e di pratica sociale (urbanistica, architettura), si apra non di rado a ipotesi di rinnovamento, reinvenzione, rigenerazione. Eppure è esperienza quotidiana che i processi di globalizzazione, il neoliberismo deregolamentato e cieco, insieme con le migrazioni permanenti che paesi corrotti e deboli non riescono a sostenere con vantaggio, abbiano fatto crescere a dismisura le aree di povertà e disagio unite spesso alla criminalità e alla malavita. Forse gli anni che attraversiamo, socialmente negativi, assediati dalle guerre, dalla violenza, dalla morsa climatica, non favoriscono le speranze che si esprimevano qualche decennio fa. Forse nuove profonde ed estese marginalità con disuguaglianze sociali spaventose sono esplose e stanno esplodendo negli ultimissimi decenni per riconfigurare concetti e visioni del mondo.

Non ho parlato di letteratura, e moltissimo c'è da dire (ma voglio almeno ricordare che nella storia letteraria si sono segnalati postillatori marginali ossessivi, su margini di ogni tipo, non solo libreschi: faccio almeno i nomi di Coleridge e di Stendhal, studiatissimi entrambi... ma più in generale sappiamo che le postille nelle loro dissimili tipologie meriterebbero mappature, censimenti, ricognizioni, comparazioni sistematiche, come si sta facendo). Non ho parlato della scrittura delle donne, neppure di bell hooks, che in *Elogio del margine* degli anni Ottanta «situato» nel punto di vista di un'afro-americana credeva (o ancora credeva?) che i margini pur nelle loro fragilità e durezza potessero essere condizioni anche socialmente privilegiate.²⁹ Ed è estremamente incisiva la riflessione ribelle e anti-autoritaria su scuola, insegnanti, insegnamento, studenti in

29 hooks 1984, 1998.

Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica della libertà, Milano, Meltemi, 2020.³⁰

Evito ogni bilancio. Chiudo nel segno della provvisorietà e del dubbio. Nel desiderio di riprendere il discorso, non solo per cercare di riempire – ancora provvisoriamente davanti a questioni così spinose e mutevoli – qualcuna delle molte lacune, almeno quelle enunciate poche righe sopra.

Bibliografia

- Amato 2014 = Fabio Amato, *La marginalità in questione: una riflessione dalla prospettiva della geografia urbana e sociale*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», serie XIII, 7/1 (2014), pp. 17-29.
- Aru-Puttilli 2014 = Silvia Aru, Matteo Puttilli, *Forme, spazi e tempi della marginalità. Un itinerario concettuale*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», serie XIII, 7/1 (2014), pp. 5-16.
- Basaglia-Ongaro Basaglia (1969) 2008 = *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di Franco Basaglia, Franca Ongaro Basaglia, Torino, Einaudi, 1969, ristampa anastatica, *Sconfinamenti*, n. 14, Trieste, Cooperativa sociale Duemilauno, 2008.
- Battaglia-Bàrberi Squarotti 1961-2002 = Salvatore Battaglia, Giorgio Bàrberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.
- Bauman 2000 (2006) = Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000; traduzione italiana di Sergio Minucci, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Bertoni 2012 = Federico Bertoni, *La letteratura al crocevia dei saperi. Conversazione con Remo Ceserani*, «TransPostCross», 1 (2012), pp. 1-18.
- Ceserani 2010 = Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Cusset 2012 = François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America*, traduzione italiana di Fabio Polidori, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Derrida 1967 = Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

30 hooks 1994 (2020).

- Derrida 1972 (1997) = Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972; a cura e traduzione italiana di Manlio Iofrida, *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997.
- Domenichelli 2020 = Mario Domenichelli, *Student Protest: The Culture of Dissent in the U.S. and in Europe in the Sixties and Seventies*, «Between», 10/19 (2020), pp. 127-153.
- Donato 2025 = Francesco Donato, *Unità nella varietà: pratiche di Limina. Premessa*, «Limina. Intorno al testo», 2/2 (2025), pp. 7-11.
- Forgacs 2014 (2015) = David Forgacs, *Italy's Margins: Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014; traduzione italiana di Laura Schettini, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- Foucault 1994 (2001) = Michel Foucault, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits. 1954-1988*, diretto da Daniel Defert e François Ewald, con la collaborazione di Jacques Lagrange, vol. 4, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762; traduzione italiana *Spazi altri*, in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Milano, Mimesis, 2001, pp. 19-32.
- Ginzburg 1976 (2019) = Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976; nuova edizione con *Postfazione* dell'autore, Milano, Adelphi, 2019.
- Ginzburg 1979 (1986) = Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di Aldo Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-106, poi in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.
- Grossberg 1986 (Hall 2006) = Lawrence Grossberg, *On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall*, «Journal of Communication Inquiry», 10/2 (1986), pp. 45-60; traduzione italiana di Edoardo Greblo, *Sul postmodernismo e la teoria dell'articolazione. Intervista a Stuart Hall*, in Stuart Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, a cura di Giovanni Leghissa, Milano, Il Saggiatore, 2006, pp. 177-201.
- Harvey 1990 (1997) = David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, MA-Oxford, Blackwell, 1990; traduzione italiana di Maurizio Viezzi, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- hooks 1984 = bell hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Boston, South End Press, 1984.
- hooks 1990 = bell hooks, *Talking Back*, in *Out There: Marginalization*

- and Contemporary Cultures*, a cura di Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha e Cornel West, New York, New Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA, MIT Press, 1990, pp. 337-343.
- hooks 1994 (2020) = bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, New York-London, Routledge, 1994; traduzione italiana di feminoska, *Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica della libertà*, Milano, Meltemi, 2020.
- hooks 1998 = bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, introduzione e cura di Maria Nadotti, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Lautier 2006 = Bruno Lautier, *Discussion (suite). Notes d'un sociologue sur l'usage de la notion de marge dans les sciences sociales du développement*, «Revue Tiers Monde», 47/185 (2006), pp. 17-20.
- Le Rider 2001 = Jacques Le Rider, *Un siècle de réception française de Nietzsche*, «Chroniques allemandes», 9 (2001), pp. 43-65.
- Martignoni 2024 = Clelia Martignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento*, Pisa, ETS, 2024.
- Meneghelli 2013 = Donata Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini, 2013.
- Park 1928 = Robert E. Park, *Human Migration and the Marginal Man*, «American Journal of Sociology», 33/6 (May 1928), pp. 881-893.
- Pileček-Jančák 2011 = Jan Pileček, Vít Jančák, *Theoretical and Methodological Aspects of the Identification and Delimitation of Peripheral Areas*, «AUC Geographica», 46/1 (2011), pp. 43-52.
- Porciani 2021 = Elena Porciani, *Margine, marginalità e smarginatura. Note propedeutiche agli studi letterari di genere*, «Oblío», 11 (2021), pp. 192-197.
- Porciani-Sielo 2024 = *Attraversare il margine. Su smarginature e marginalità del presente*, a cura di Elena Porciani e Francesco Sielo, Modena, Mucchi, 2024.
- Riesman *et al.* 1950 = David Riesman, Nathan Glazer, Reuel Denney, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven, Yale University Press, 1950.
- Saitta 2019 = Pietro Saitta, *Sui margini. Note intorno a un oggetto problematico*, «Tracce Urbane», 3/5 (2019), pp. 59-72.
- Sanguineti 2004 = *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2004*, diretto da Edoardo Sanguineti, Torino, UTET, 2004.
- Sanguineti 2009 = *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2009*, diretto da Edoardo Sanguineti, Torino, UTET, 2009.
- Shields 1991 = Rob Shields, *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity*, London, Routledge, 1991.

- Sierra-Tadié 2008 = Alexis Sierra, Jérôme Tadié, *Introduction. La ville face à ses marges*, «Autrepart», 45 (2008), pp. 3-13.
- Simmel 1989 = Georg Simmel, *Excursus sullo straniero*, in *Sociologia*, introduzione di Alessandro Cavalli, Milano, Edizioni di Comunità, 1989, pp. 580-584.
- Stonequist 1937 = Everett V. Stonequist, *The Marginal Man: A Study in Personality and Culture Conflict*, New York, Charles Scribner's Sons, 1937.
- Torchiani 2026 = Francesco Torchiani, *Da Il formaggio e i vermi alla microstoria. A cinquant'anni dal libro di Carlo Ginzburg*, «Strumenti critici», 172/3 (2026), in corso di stampa.
- Vignola 2013 = Paolo Vignola, *Ai margini dell'abisso. Una villeggiatura (im)possibile per la filosofia contemporanea*, in *Margini della filosofia contemporanea*, a cura di Attilio Bruzzone e Paolo Vignola, Napoli-Salerno, Orthotes, 2013, pp. 425-437.
- Wacquant 2007 = Loïc Wacquant, *Territorial Stigmatization in the Age of Advanced Marginality*, «Thesis Eleven», 91/1 (2007), pp. 66-77.
- Zinato 2016 = Emanuele Zinato, recensione a David Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2015, «Allegoria», n. 74 (luglio-dicembre 2016) (<https://allegoriaonline.it/968-david-forgacs-margini-d-italia-l-esclusione-sociale-dall-unita-a-oggi>, ultima consultazione 3/08/2026).

II. NOTIZIE DAI MANOSCRITTI E DALLE STAMPE

Scritture liminari in manoscritti di classici latini: il caso del ms. di Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, H 125

Stefano Grazzini

Università degli Studi di Salerno

sgrazzini@unisa.it

Liminal Writings in Manuscripts of the Latin Classics: the Case of Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, ms. H 125

Abstract (ITA)

Tra le scritture liminari dei manoscritti medievali, quelle poste nei fogli iniziali e finali hanno un ruolo e un'importanza specifica. Il contributo prende in considerazione quelle del ms. di Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, H 125 di Persio e Giovenale, un manoscritto di Lorsch passato alla biblioteca palatina di Heidelberg, poi ai fratelli Pithou e infine alla biblioteca di Montpellier, la cui storia e influenza sono ricostruibili attraverso le tracce lasciate dal tempo in queste pagine tormentate.

Abstract (ENG)

Among the liminal writings of medieval manuscripts, the texts found on the opening and closing leaves hold a uniquely significant role. This contribution examines the liminal writings in the manuscript Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, H 125, containing Persius and Juvenal. Originally from Lorsch, the manuscript passed to the Palatine Library in Heidelberg, then to the Pithou brothers, and finally to the library of Montpellier; its history and influence can be reconstructed through the traces left over time on these weathered pages.

Parole chiave / Keywords

Manoscritti, Guardie, Copisti, Ex libris, Anatemi, Mathias Widman, Pithou / Manuscripts, Flyleaves, Scribes, Book curses, Ex libris, Mathias Widman, Pithou.

1. Chiunque abbia una qualche esperienza di manoscritti sa che le pagine iniziali e finali possono essere estremamente interessanti per la storia del manufatto e del suo testo, perché ci offrono informazioni su chi quel

libro ha letto, copiato, corretto, conservato, pubblicato. Si tratta di pagine che, come vecchi muri scritti e scortecciati, raccontano storie che solo in parte riusciamo a ricostruire e che solitamente utilizziamo per la storia del testo, senza valutarle come testimonianza in sé perché frutto di stratificazioni successive e perché spesso prive di un progetto grafico unitario e dunque caotiche. Il nostro interesse va infatti verso il testo o i testi che vengono tramandati e di cui quell'esemplare costituisce una testimonianza quasi sempre da unire ad altre per la ricostruzione di una realtà astratta. L'evolversi, tuttavia, delle discipline del libro ha reso sempre più interessanti e comprensibili queste particolari "soglie", che spesso rivelano dettagli nuovi su molti aspetti storici e culturali.

Questi fogli stravaganti appaiono anche, ai nostri occhi, come un grande esercizio di libertà, una pagina in cui copisti, lettori, possessori, editori, bibliotecari, lasciano la loro traccia senza intaccare la sacralità di ciò che seguirà nelle pagine successive. Come le scritture metropolitane violano il decoro urbano, altrettanto fanno queste scritte, prove di penna, componimenti poetici brevi spesso ripetuti, spezzoni di citazioni bibliche, notazioni musicali, inni sacri, segnature di biblioteche perdute, maledizioni contro chi si appropri del volume.

Interessante per molti aspetti è il caso del codice Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, H 125 (P, prima metà del IX secolo), un manoscritto dell'abbazia di San Nazario di Lorsch che tramanda Persio e Giovenale con commenti ed è il più importante testimone del testo e degli *scholia vetustiora* del satirico aquinate.¹

La storia di questo manoscritto è raccontata nelle sue scritture liminari e nei suoi paratesti, ed è particolarmente interessante perché, pur essendo un testimone prezioso e certamente il più autorevole, non si è riprodotto e ha solo qualche parente lontano e mutilo:² questa è la pagina iniziale (f. 1r) dove, oltre al *Carmen de sideribus* di pseudo Prisciano (*Anthologia latina* 679 R.), si leggono gli argomenti delle sedici satire di Giovenale e altre indicazioni molto utili per la storia del manufatto (Fig. 1):

1 Clausen 1992, p. 12; Wessner 1931, pp. VIII-X.

2 Descrizione accurata in Kautz 2014.

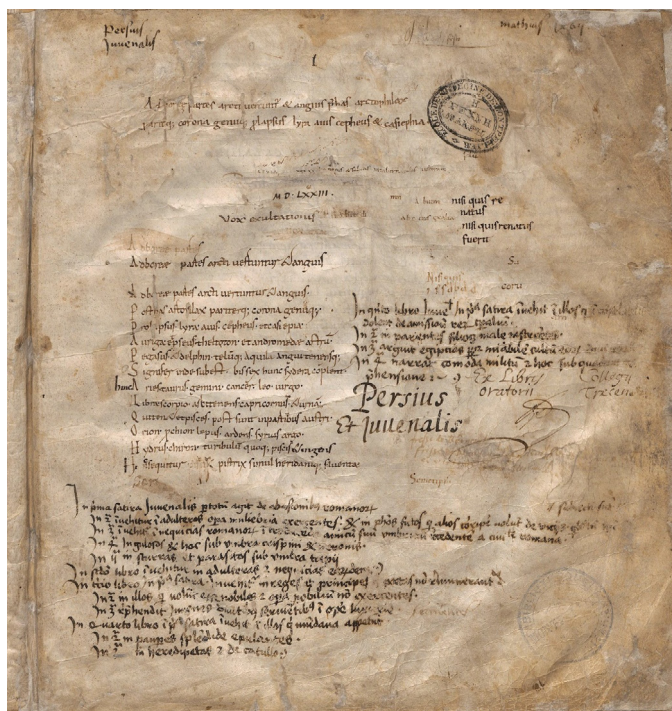


Fig. 1. Montpellier, BUM, H 125, f. 1r,
<https://doi.org/10.11588/diglit.20835#0009>, Biblioteca Palatina Digital:
 Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg).

Eppure di Giovenale ci restano più di 500 mss., giacché fu uno degli autori più letti e commentati nel Medioevo e nell'Umanesimo, ma il testo di P circolò soltanto da quando Pierre Pithou³ lo pubblicò insieme agli *scholia vetustiora* presso Mamert Patisson a Parigi nel 1585. Ne era venuto in possesso, in circostanze poco chiare, il fratello François nel 1573; la data si legge sotto una scrittura erasa e *vox exultationis et salutis in tabernaculis iustorum* – Salmo 117, 15 (Figg. 2-3).⁴

3 Su questa poliedrica figura di umanista, erudito e antiquario sodale di Joseph Scaliger e di altri intellettuali del suo tempo si vedano Rosanbo 1929; Bibolet 1998.

4 Wessner 1931, p. VIII: «Centum fere annis post – utrum dono acceptus an fraude surreptus incertum – in manus Pithoeorum venit». Che MDLXXIII sia da riferire a François Pithou si evince da una lettera di Joseph Scaliger a Pierre Pithou del 23 agosto 1573.

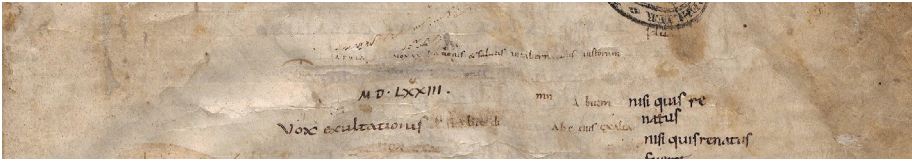


Fig. 2. Montpellier, BUM, H 125, f. 1r (dettaglio),
<https://doi.org/10.11588/diglit.20835#0009>, Biblioteca Palatina Digital:
Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg).

Pithou, nella nota al lettore della sua edizione, aveva aggiunto un elemento potenzialmente interessante che qui trascrivo (p. 273):

In hac editione, lector, illud potissimum nobis propositum fuit ut, inter plura variaque, nec contemnendae vetustatis, exemplaria, unius, omnium sane optimi atque antiquissimi, scripturam curaremus exprimi, *quod de Budensis cladis reliquiis in Thassillionis, quondam ducis, coenobium relatum fuisse ex Matthiae adscripto nomine facile adductus sum ut crederem*. Id ad nos tandem pervenit, Francisci fratris carissimi dono.

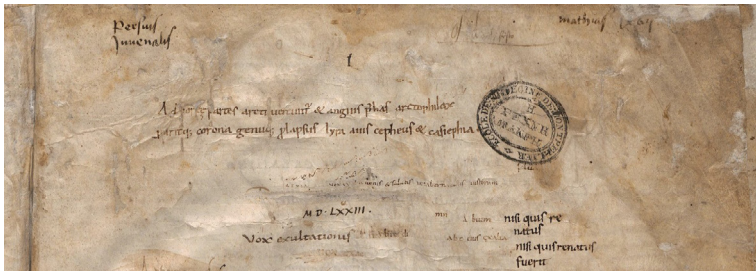


Fig. 3. Montpellier, BUM, H 125, f. 1r (dettaglio),
<https://doi.org/10.11588/diglit.20835#0009>, Biblioteca Palatina Digital:
Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg).

Il *coenobium Thassillionis* è l'abbazia di Lorsch, che Pithou definisce così richiamando Tassilone III duca di Baviera che, secondo una versione attestata per la prima volta nella *Cronaca* di Ottone di Frisinga,⁵ fu relegato da

5 Otto von Freising, *Chronica* V, 29, in Hofmeister 1912, p. 255: «Rex tamen misericordia motus in monasterio Laureacensi, quod ipse construxerat, eum monachicum habitum assumere [...] permisit».

Carlo Magno nel monastero, dove sarebbe morto nel 794.⁶ La menzione, apparentemente poco comprensibile, di un episodio così particolare della storia dell'abbazia si spiega considerando un'indicazione che si trova nella pagina finale del manoscritto dove una mano recente ha aggiunto una nota di difficile lettura e di controversa interpretazione.

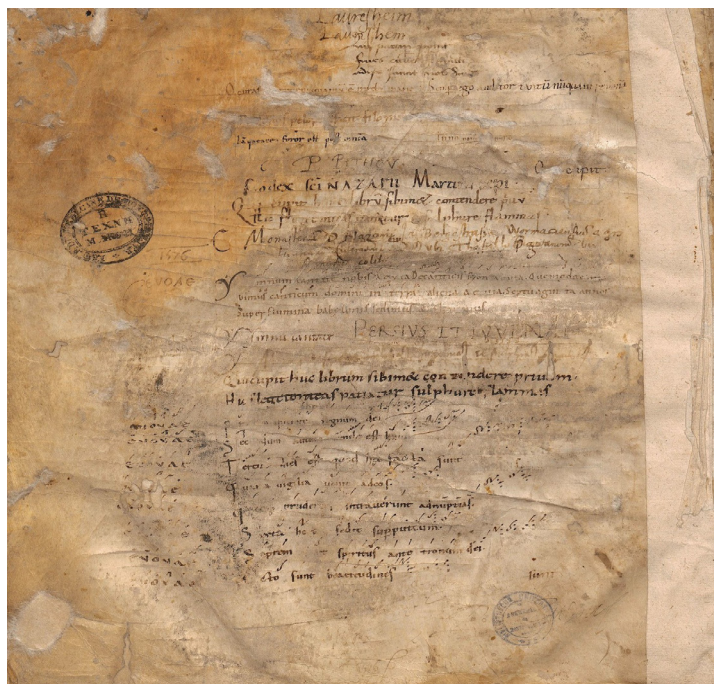


Fig. 4. Montpellier, BUM, H 125, f. 80r, Biblioteca Palatina Digital: Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg.

In questo foglio si accalcano varie mani di diversi periodi (Fig. 4). Risalta in alto il nome di Pierre Pithou proprio sopra la scritta *Codex Sancti Nazarii Martiris Christi*. La stessa mano che verga *P PITHOV* scrive alcune righe più sotto, sempre in maiuscola, *PERSIVS ET IVVENALIS*. Al di sotto della scritta su San Nazario si legge una formula di maledizione destinata a chi si approprierà del manoscritto: *Qui cupit hunc librum sibimet contendere primum / hic Flegetontes patietur sulphure flammas*.

⁶ Su questa figura rimando ad Albertoni-Provero 2003; Kolmer-Rohr 2005.

Questa formula è ripetuta anche più sotto da altra mano e con altro inchiostro e, come vedremo, servirà da modello per altri manoscritti del fondo Palatino della Biblioteca Apostolica Vaticana.

Sotto l'anatema troviamo una indicazione importante anche se purtroppo non ben leggibile: una mano recente⁷ scrive *Monasterium D(ivi) Nazarii* (queste tre parole sono ripassate) *in Bergestrasse Wormacensium agro*; seguono poi nella riga successiva due parole assai difficilmente leggibili e *ubi Thasillo Baiuvariorum dux* e nel rigo di sotto, dopo una parola illeggibile, con inchiostro scuro, *colit* (Fig. 5):

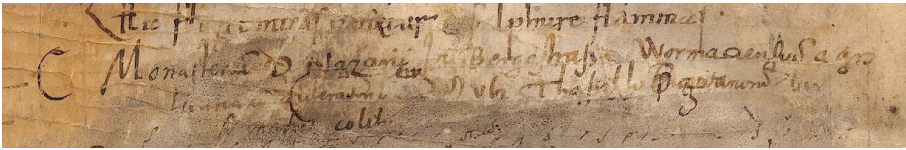


Fig. 5. Montpellier, BUM, H 125, f. 80r (dettaglio),
<https://doi.org/10.11588/diglit.20835#0168>, Biblioteca Palatina Digital:
 Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg.

Owen aveva fornito una trascrizione più completa, ma assai dubbia in vari luoghi e necessariamente lacunosa;⁸ date le incertezze non superabili, preferisco non avventurarmi in ipotesi alternative scarsamente probabili.⁹ Quel che interessa è comunque che in questa porzione di testo si riesce a individuare il riferimento a *Thasillo* che aiuta a spiegare quanto si dice nella nota al lettore di Pithou. L'identificazione dell'abbazia di Lorsch con la figura di Tassilone III riflette una tradizione consolidata, come dimostra un'iscrizione sepolcrale, oggi perduta, che fino al 1615 era ancora incassata nella parete sinistra davanti all'altare di San Nicola.¹⁰

Che il codice provenisse da Lorsch non era in discussione, dato che lo

7 Secondo Gottlieb 1893, p. 145 è la mano di Pithou.

8 Owen 1905, p. 219 così trascrive: «C<odex> Monasterii D. Nazarii in Bergestrasse Wormacensium agri Larina<ti?> uteratum (?) [...] ubi Thasillo Baiuvarum dux [...]s martis colit».

9 Credo che all'inizio della seconda riga, sotto *Monasterium*, vi sia il nome latino di Lorsch (*Laurissa* o *Lauresha* o qualcosa di simile).

10 Si veda Scholz 2014. Questo il testo dell'iscrizione (DI 38, Bergstraße, n. 17†): «Tessilo dux primum post rex monach(us) sed ad imu(m) / Idibus in ternis decesserat iste decembris / Conditur hac fovea quem pie Christe bea».

si legge in varie parti della pagina e anche in alto, ma Pithou pensava che il manoscritto fosse arrivato a Lorsch dopo l'assedio di Buda del 1541 (*de Budensis cladis reliquiis*) e la deduzione dipendeva dal fatto che nella guardia iniziale la scritta *Mathias* seguita da un numero interpretato come 1469 era stata riferita alla biblioteca di Mattia Corvino, Mathias Hunyadi incoronato re di Boemia nel 1469 (Fig. 6).¹¹

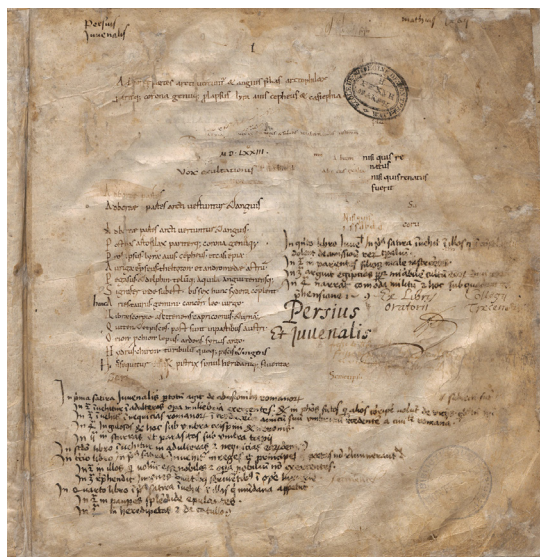


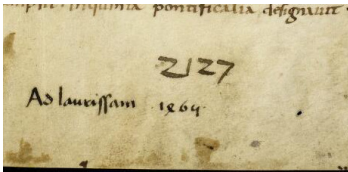
Fig. 6. Montpellier, BUM, H 125, f. 1r (dettaglio), <https://doi.org/10.11588/diglit.20835#0009>, Biblioteca Palatina Digital: Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg.

La provenienza ungherese dipenderebbe dal fatto che, in seguito all'assedio turco di Buda, caduta il 21 agosto 1541, la grande biblioteca di Mattia Corvino era stata smembrata e il ms. sarebbe finito a Lorsch. Questo ha fatto sì che il codice *Pithoeanus* sia stato definito nel corso della storia della tradizione *Budensis*.¹² In realtà quel *Mathias* non è affatto il sovrano ungherese amante delle lettere, bensì il più modesto

11 Hightet 1954, p. 320. Il numero accanto a *Mathias* viene interpretato da Owen, erroneamente, come ix 69.

12 Sulla questione si vedano Beer 1886; Gottlieb 1893.

Mathias Widman von Kemnat (1430-1476),¹³ cappellano e cronista del principe elettore Federico I, nonché professore di eloquenza a Heidelberg, che si occupò della biblioteca palatina e appose il suo nome e il suo monogramma anche su altri libri di Lorsch.¹⁴ Ecco la data scritta in fondo alla prima pagina del ms. Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1579, f. 1r (IX sec.), dove si legge: *ad Laurissam 1465* e *Mathias K* (Figg. 7-8):¹⁵



Figg. 7-8. Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1579, f. 1r (dettagli).
Copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana

È interessante che l'anatema al ladro affinché soffra le pene dell'inferno (*Flegetontes sulphure flammis*), presente due volte nel foglio del *Pithoeanus* (la seconda di mano del X sec.), sia stato riprodotto dal Kemnat anche all'inizio del ms. Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1680 (XV sec.), f. IIr, dove viene unito a un distico elegiaco (*Reddere Mathie lector me care memento / alterius domini ius quia nolo pati*),¹⁶ in Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1381, f. 1r, alla fine dell'indice e sotto il monogramma datato 1464

13 Su di lui Graf 1990 e soprattutto Müller 1994.

14 Si veda Gottlieb 1893; Highet 1954, p. 320; Jeudy 1982, pp. 11-12; Bischoff 1989, p. 71, 96 n. 91.

15 In Jeudy 1982, e in tutta la bibliografia precedente (a parte Owen su cui *supra* e che comunque sbagliava) la cifra era stata interpretata erroneamente 1464: si veda la recensione di Ferrari 1984, p. 331 che corregge l'errore: «“Ad Laurissam. 1464”, da correggere in “2127. Ad Laurissam 1465”»; Bischoff 1989, p. 71.

16 Su queste particolari forme di scrittura si veda il pur impalpabile Drogin 2022, pp. 114-115.

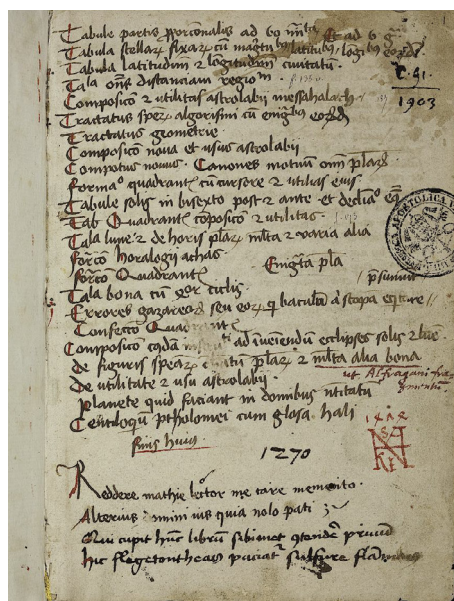


Fig. 9. Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1381, f. 1r,
<https://doi.org/10.11588/diglit.12978#000>, Biblioteca Palatina Digital:
 Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg).

e all'inizio del ms. Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1680 (XV sec.), f. 1r,

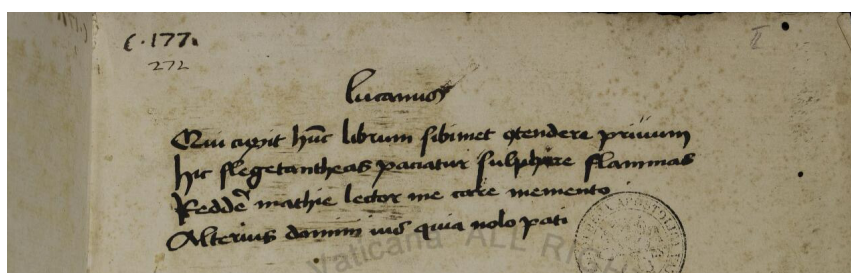


Fig. 10. Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1680, f. 1r (dettaglio),
 Copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana.

personalizzazione di una celebre *prohibitio* usata dagli amanuensi di Lorsch già in età carolingia (Figg. 8-9):¹⁷

Reddere Nazario me, lector kare, memento,
Alterius domini ius quia nolo pati.

Le stesse due formule si trovano accostate, o meglio giustapposte in ordine inverso, nel ms. Città del Vaticano, BAV. Pal. Lat. 1769, f. 2r, XV sec. (Figg. 11-12).¹⁸

17 Il testo è pubblicato in Strecker 1937, p. 391 sulla base di Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 814, fol. 145v; il distico è anche in Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 246, f. 1r e nel 249, f. 1r-v. Sulla fattura del distico si veda Bischoff 1989, pp. 28-29: «Ein karolingisches Distichon verdient als eine gelungene epigrammatische Prägung, der aus derselben Zeit nur wenig an die Seite gestellt werden kann, beachtet zu werden». Il distico nella forma personalizzata di Mathias si trova da solo anche in Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1010, f. 2r.

18 Bischoff 1989, p. 96 n. 91: «in 1680 und 1769 hat er damit die der karolingischen Persius-Handschrift in Montpellier [...] entnommenen Verse verbunden». Su tutto questo si veda Bloh 1994, pp. 37-42.

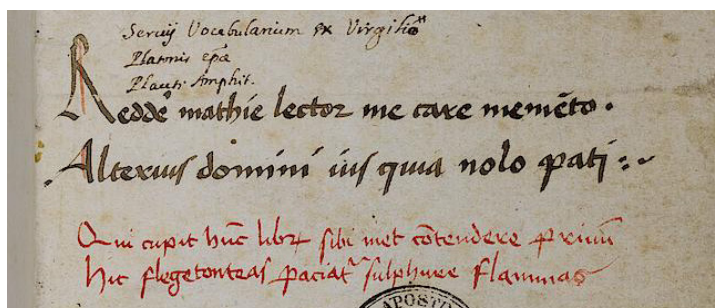
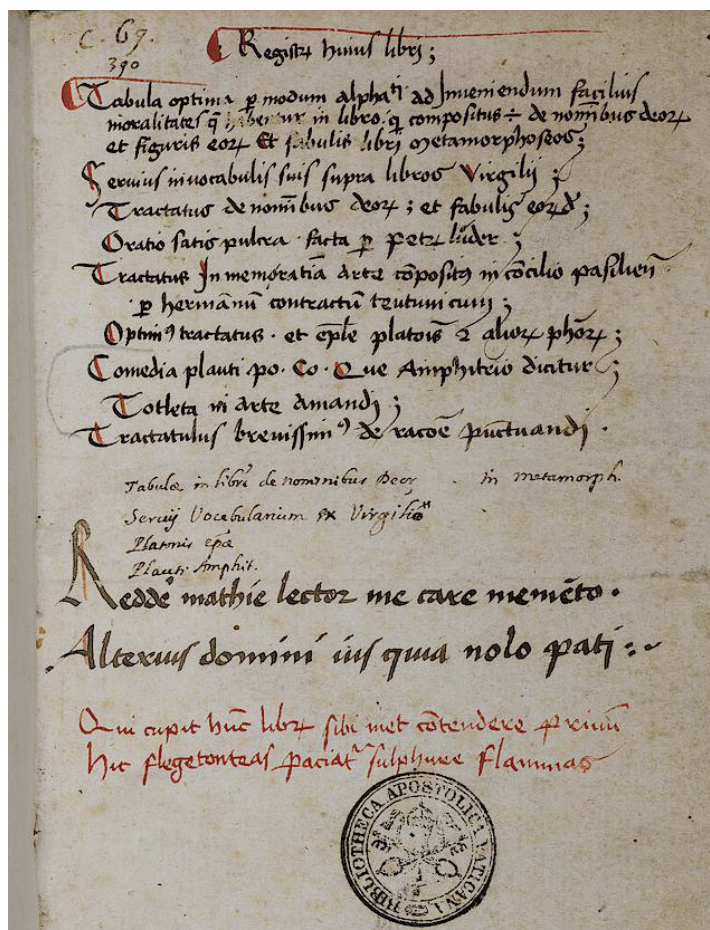


Fig. 11-12. Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1769, f. 2r,
<https://doi.org/10.11588/diglit.10275#0005>, Biblioteca Palatina Digital:
 Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg).

In questa riappropriazione, o, per dirla con Bischoff, “usurpazione” da parte di Mathias Widman von Kemnat¹⁹ di anatemi di tradizione laureshamense si può vedere il desiderio di porsi in continuità con la storia gloriosa, ma ormai tramontata, della grande abbazia. In questa storia le scritte liminari del *Pithoeanus* hanno certamente esercitato un ruolo prestigioso.

2. A proposito del ms. di Montpellier è interessante notare la sua rinvicita sul resto della tradizione giovanaliana: il manoscritto non aveva circolato durante il Medioevo e non si era riprodotto perché contiene un testo e degli scoli diversi rispetto alla vulgata che si era formata a partire dalla *lectura Iuvenalis* di Eirico e Remigio di Auxerre. Questo lo si vede chiaramente da una mano del X sec. che ne corregge il testo adeguandolo alla vulgata. Un esempio chiaro si può vedere al f. 51v a proposito di *Iuv.*, IX, 37 (Fig. 13):²⁰

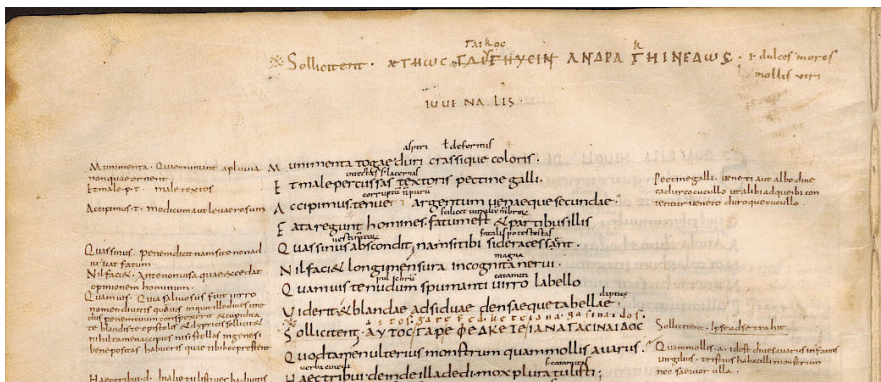


Fig. 13. Montpellier, BUM, H 125, f. 51v (dettaglio): <https://doi.org/10.11588/diglit.20835#0110>, Biblioteca Palatina Digital: Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg).

19 Ivi.

20 Il testo greco di *Iuv.*, IX, 37, assai più corretto in P rispetto agli altri mss., viene ulteriormente storpiato dalla seconda mano uniformandolo a quello della vulgata. Sulla seconda mano di P si vedano Wessner 1931, p. 9: «Aliquanto post alia manus [...] scholia diversi generis inculcavit, plurima ad primam satiram, ad ceteras paucissima, quae cum a vetustioribus seiungenda cognovisset, Pithoeus lineis traductis reiecit»; Grazzini 2011, pp. XXVII-XXXVIII.

Questa mano integra degli *scholia recentiora* che vengono cassati con un frego da Pithou, che separa il grano dal loglio e pubblica soltanto i *vetustiora* (Fig. 14):

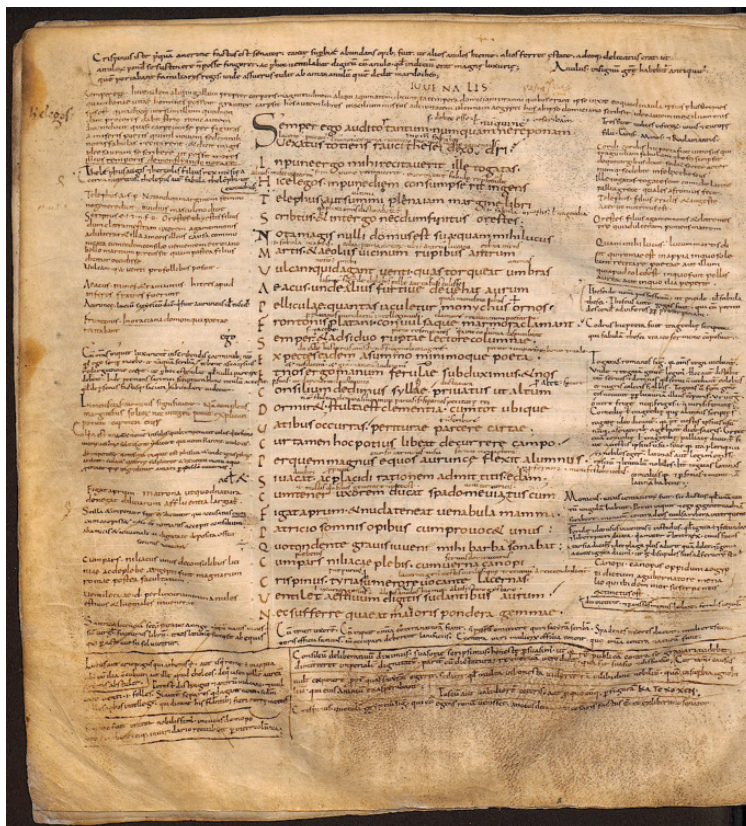


Fig. 14. Montpellier, BUM, H 125, f. 13v,
<https://doi.org/10.11588/diglit.20835#0034>, Biblioteca Palatina Digital:
 Copyright ©Universitätsbibliothek Heidelberg.

Quel che in definitiva risulta sorprendente in Pithou è che possa aver pensato che il manoscritto fosse veramente giunto a Lorsch soltanto nel Cinquecento; questo appare infatti contraddittorio vista la perizia sulle scritture che l'erudito mostra nella sua opera. La soluzione a questo enigma non c'è, ma con difficoltà possiamo rassegnarci all'idea che la falsa traccia di Mattia Corvino possa avergli nascosto l'origine laureshamense del codice.

Bibliografia

- Albertoni-Provero 2003 = Giuseppe Albertoni, Luigi Provero, *Storiografia europea e feudalesimo italiano tra alto e basso medioevo*, «Quaderni storici», 112 (2003), pp. 243-267.
- Beer 1886 = Rudolf Beer, *Der codex "Budensis" des Juvenal*, «Wiener Studien», 8 (1886), pp. 342-344.
- Bibolet 1998 = Françoise Bibolet, *Bibliotheca Pithoeana. Les manuscrits des Pithou: une histoire de fraternité et d'amitié*, in *Du copiste au collectionneur. Mélanges d'histoire des textes et des bibliothèques en l'honneur d'André Vernet*, textes réunis par Donatella Nebbiai-Dalla Guarda et Jean-François Genest, Turnhout, Brepols, 1998 (Bibliologia. Elementa ad librorum studia pertinentia, 18), pp. 497-521.
- Bloh 1994 = Ute von Bloh, *Hostis Oblivionis et Fundamentum Memoriae. Buchbesitz und Schriftgebrauch des Mathias von Kemnat*, in Jan-Dirk Müller (Hg.), *Wissen für den Hof. Der spätmittelalterliche Verschriftlichungsprozeß am Beispiel Heidelberg im 15. Jahrhundert* (Münstersche Mittelalter-Schriften 67), Wilhelm Fink Verlag, München 1994, pp. 29-120.
- Bischoff 1989 = Bernhard Bischoff, *Die Abtei Lorsch im Spiegel ihrer Handschriften*, Zweite, Erweiterte Auflage, Lorsch, Verl. Laurissa, 1989.
- Drogin 2022 = Marc Drogin, *Anatema! I copisti medievali e la storia delle maledizioni nei libri*, a cura di Simona Inserra, Milano, Ledizioni, 2022.
- Ferrari 1984 = Mirella Ferrari, Rec. a *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, Catalogue établi par Elisabeth Pellegrin, Jeannine Fohlen, Colette Jeudy, Yves-François Riou, avec la collaboration d'Adriana Marucchi et Paola Scarcia Piacentini, Tome II, 2e partie. *Fonds Palatin, Rossi, Ste-Marie Majeure et Urbinate*, par Jeannine Fohlen, Colette Jeudy, Yves-François Riou, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, «Aevum» 58/2 (1984), pp. 331-333.
- Gottlieb 1893 = Theodor Gottlieb, *Wer ist der im cod. Montepessulanus 125 genannte Mathias?*, «Eranos Vindobonensis», 1893, pp. 145-152.
- Graf 1990 = Klaus Graf, *Matthias von Kemnat (eigentlich Matthias Widman)*, «Neue Deutsche Biographie», 16 (1990), pp. 410-411 [Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd119062054.html#ndbcontent>].
- Grazzini 2011 = *Scholia in Iuuenalem recentiora secundum recensiones q*

- et*χ, tomus I (satt. 1-6), edizione critica a cura di Stefano Grazzini, Pisa, Edizioni della Normale, 2011.
- Highet 1954 = Gilbert Highet, *Juvenal the Satirist. A Study*, Oxford, University Press, 1954.
- Hofmeister 1912 = Otto von Freising, *Chronica* in MGH SS rer. Germ., ed. A. Hofmeister, Hannover-Leipzig 1912.
- Jeudy 1982 = *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, Catalogue établi par Elisabeth Pellegrin, Jeannine Fohlen, Colette Jeudy, Yves-François Riou, avec la collaboration d'Adriana Marucchi et Paola Scarcia Piacentini, Tome II, 2e partie. *Fonds Palatin, Rossi, Ste-Marie Majeure et Urbinate*, par Jeannine Fohlen, Colette Jeudy, Yves-François Riou, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.
- Kautz 2014 = Michael Kautz, *Bibliotheca Laureshamensis - Digital*: https://www.ub.uni-heidelberg.de/digi-pdf-katalogisate/sammlung50/werk/pdf/bumm_h125.pdf.
- Kolmer-Rohr 2005 = *Tassilo III. von Bayern. Grossmacht und Ohnmacht im 8. Jahrhundert*, hrsg. Lothar Kolmer, Ch. Rohr, Regensburg, Friedrich Pustet, 2005.
- Müller 1994 = Jan-Dirk Müller (Hg.), *Wissen für den Hof. Der spätmittelalterliche Verschriftlichungsprozeß am Beispiel Heidelberg im 15. Jahrhundert* (Münstersche Mittelalter-Schriften 67), Wilhelm Fink Verlag, München 1994, pp. 29-120.
- Owen 1905 = Sidney George Owen, *On the Montpellier Manuscripts of Persius and Juvenal*, «The Classical Review», 19 (1905), pp. 218-223.
- Rosanbo 1929 = Louis de Rosanbo, *Pierre Pithou érudit*, «Revue du Seizième siècle», 16 (1929), pp. 301-330.
- Scholz 2014 = DI 38, Bergstraße, Nr. 17† (Sebastian Scholz), in: www.inschriften.net, urn:nbn:de:0238-di038mz04k0001704 (17.01.2014) (= *Die Inschriften des Landkreises Bergstraße*, Gesammelt und bearbeitet von Sebastian Scholz, Wiesbaden 1994).
- Strecker 1937 = *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters*, Band V: Teil I und II Ottonenzeit. Unter Mitarbeit von Norbert Fickermann herausgegeben von K. Strecker, München, Monumenta Germaniae Historica, 1937.
- Wessner 1931 = Paul Wessner, *Scholia in Iuvenalem vetustiora collegit / recensuit, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri*, 1931.

Per la biografia di Dante: una nota obituaria nel ms. London, British Library, Additional 31918

Michele Rinaldi

Scuola Superiore Meridionale

m.rinaldi@ssmeridionale.it

For Dante's Biography: An Obituary Note in the Manuscript London, British Library, Additional 31918.

Abstract (ITA)

Il contributo si sofferma sul problema dell'individuazione del giorno natale di Dante, di cui esamina le varie date proposte. Inoltre, pubblica una nota obituaria che figura sull'ultima carta del manoscritto London, British Library, Additional 31918, c. 253r (Dante, *Inferno*; Guido da Pisa, *Expositiones et glose super 'Comediam' Dantis*).

Abstract (ENG)

This paper addresses the problem of identifying Dante's birthday, examining the various proposed dates. It also publishes an obituary note appearing on the last leaf of the manuscript London, British Library, Additional 31918, fol. 253r (Dante, *Inferno*; Guido da Pisa, *Expositiones et glose super 'Comediam' Dantis*).

Parole chiave / Keywords

Biografia di Dante, Data di nascita di Dante / Dante's biography, Dante's birth date.

O gloriose stelle, o lume pregno
di gran virtù, dal qual io riconosco
tutto, qual ch'è' si sia, il mio ingegno,
con voi nasceva e s'ascondeva vosco
quelli ch'è padre d'ogni mortal vita,
quand'io sentì di prima l'aere tóso.
(Dante, *Par.*, xxii 112-117)¹

Come è noto, Dante credeva che i cieli esercitassero un effetto concreto sulla materia sublunare (e quindi sul temperamento umano): «questi organi del mondo – come li definisce Beatrice in *Par.*, ii 121-23 – così vanno, / [...] come tu vedi omai, di grado in grado, / che di sù prendono e di sotto fanno» ('[i cieli], questi strumenti mondani procedono, come tu ormai puoi vedere, in modo digradante, operando al di sotto ciò che ricevono dal cielo soprastante'). Tuttavia, egli riteneva che tale *inclinazione* influenzasse soltanto gli appetiti, le passioni e i desideri umani (*Purg.* xvi 73-76): «Lo cielo i vostri movimenti inizia: / non dico tutti, ma, posto ch'i'l dica, / lume v'è dato a bene e a malizia, / e libero voler» ('il cielo dà inizio ai moti del vostro animo, non dico tutti, ma anche qualora lo dicessi, vi è dato il lume della ragione e il libero arbitrio per distinguere il bene dal male').² Di conseguenza se, da una parte, egli era portato ad attribuire l'origine delle proprie qualità intellettuali ad una precisa configurazione del suo cielo natale – e, in particolare, alla posizione del Sole nel segno dei Gemelli – dall'altra, era ben consapevole del fatto che il suo smarrimento nella 'selva' era stato il frutto delle sue scelte personali.³

1 Inglese 2021, III, p. 186 (da questa edizione sono tratte anche tutte le citazioni successive).

2 L'influsso soltanto parziale dei corpi celesti sull'intelletto e sulla volontà umana – «indirecte et per accidens» – era riconosciuto anche da Tommaso, *Summa Theol.*, I, q. 115, a. 4 co. (si cita dal *Database Brepolis*): «Sciendum est tamen quod *indirecte et per accidens* impressiones corporum caelestium ad intellectum et voluntatem pertinere possunt; in quantum scilicet tam intellectus quam voluntas aliquo modo ab inferioribus viribus accipiunt, quae organis corporeis alligantur» [Occorre sapere però che, indirettamente e in modo accidentale, gli influssi dei corpi celesti possono giungere sino all'intelletto e alla volontà; poiché sia l'intelletto che la volontà, in qualche modo, ricevono qualcosa dalle potenze inferiori, le quali sono unite a organi corporei]. Di qui il rifiuto, da parte di Dante, di concezioni più radicali del determinismo astrale, che è all'origine della condanna di personaggi come Michele Scoto e Guido Bonatti, in *Inf.*, xx 115-118.

3 Sul valore attribuito da Dante alla sua 'buona stella' – oltre al citato passo sulle «gloriose stelle» dei Gemelli di *Par.*, xxii 112-114 – si veda, in primo luogo, la 'profezia' di Brunetto Latini (*Inf.*, xv 55-56: «[...] Se tu segui tua stella, /

Secondo Nicola Zingarelli, «Dante conobbe realmente, per calcoli a cui ogni persona colta si abbandonava, la posizione relativa degli astri quale fu nel giorno della sua nascita, e si compiacque di averla riscontrata concorde con le aspirazioni della sua anima, e come una delle prove certe della grazia divina»;⁴ purtroppo, però, di questo eventuale oroscopo dantesco restano ancora troppe tessere da individuare. La prima – e la più importante – riguarda proprio il giorno di nascita dell'Alighieri; quest'ultimo, di solito, viene collocato tra il maggio e il giugno del 1300 (cioè nel periodo in cui il Sole si trova nel segno dei Gemelli). Secondo la testimonianza di Piero Giardini, raccolta da Boccaccio, Dante sarebbe nato nel mese di maggio.⁵ Per quanto riguarda il giorno, una tradizione che risale a Francesco Giuntini indica il 27 di maggio;⁶ a sua volta, K. Witte ha indicato quale possibile data il 30 maggio.⁷ Meno nota mi risulta, invece, una nota obituaria che si legge sull'ultima carta di un codice oggi conservato alla British Library di Londra, segnato: Additional, 31918.

Cartaceo, mm. 405 × 286, databile non molto dopo la metà del sec. XV (e probabilmente ai primi anni Cinquanta); legatura in marocchino, ornata da fregi in oro. Carte: IV + 254 + IV, ma numerate per 253 dalla cartulazione coeva (in cifre arabe, sul margine superiore

non puo' fallir al *grorioso* porto»); si ricordi, poi, l'accento autobiografico di *Inf.*, xxvi 21-24 («e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio, [...] / sì che, se stella bona o miglior cosa / m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi» [e (da allora) tengo a freno la mia intelligenza più di quanto non fossi solito fare, affinché essa non proceda in modo troppo avventato senza la guida della virtù]); e si consideri, infine, il rimprovero di Beatrice in *Purg.*, xxx 109-117: «Non pur per ovra dele rote magne, / che drizzan ciascun seme ad alcun fine / secondo che le stelle son compagne, / ma per larghezza di grazie divine, / [...] questi fu tal nela sua vita nova, / virtüalmente, ch'ogni abito destro / fatto avrebbe in lui mirabil prova» [non solo per opera dei cieli che, in rapporto agli aspetti degli astri, indirizzano ogni creatura ad un suo fine, ma per copia della grazia divina, nella sua giovinezza, costui fu potenzialmente tale che ogni buona qualità avrebbe fatto in lui prove straordinarie].

4 Zingarelli 1948, vol. 1, p. 77.

5 Padoan 1965, p. 20.

6 Giuntini 1573, c. 297r: «[die 27 Maii] Dantes Florentinus Poëta nascitur anno Christi 1265; moritur in exilio, sepultus Ravennae» (questa notizia è stata ripresa per la prima volta da Poulle 1996, p. 5; poi da altri, come ad es., Pastore Stocchi 2021, pp. 44-45).

7 Witte 1879, pp. 28-31. Comprensibilmente, sulla questione sono piuttosto vaghi i moderni biografi di Dante, ad es.: Gorni 2009, p. 12; Santagata 2012, p. 5; Inglese 2018, p. 13 colloca la nascita del poeta «alla fine del mese di maggio del 1265, se non proprio il 31 del mese».

destro), la quale salta la c. 29bis, bianca. Buona la qualità della carta, assai spessa e robusta; le filigrane sono molto simili al tipo riprodotto in Briquet, iv 15479 («tête de bouc») attestato a Milano nel 1457; la rigatura è eseguita a inchiostro. Trentadue i fascicoli, tutti quaderni, tranne il terzo (cc. 17-22), che è un ternione. I fascicoli sono muniti del richiamo, il quale figura sempre nel margine inferiore destro del verso dell'ultimo foglio di ciascun fascicolo, lungo la linea di giustificazione semplice e in posizione verticale rispetto alla scrittura del testo: corrisponde al tipo nr. 5 della classificazione elaborata da Albert Derolez per i manoscritti in scrittura umanistica su pergamena; lo stesso Derolez ha fatto osservare che – per lo meno nei manufatti pergamenei – questo tipo di richiamo è estremamente raro negli anni 1420-40 del Quattrocento, mentre conosce una diffusione enorme verso il 1450 e negli anni immediatamente successivi. I fascicoli sono contraddistinti sia dal registro che dalla segnatura dei fogli, ma in modo alquanto irregolare; la tecnica adoperata per registrare la maggior parte dei fascicoli trova riscontro in codici di provenienza toscana o napoletana, datati tra il 1453 e il 1458. I quaderni sono in tutto 31 ($31 \times 8 = 248$) + 1 ternione (6) = cc. iv + 254 + iv.

Il codice contiene:

- cc. 1r-29v: DANTE, *Comedia, Inferno*, su due colonne, ciascuna di 42 linee che contengono 14 terzine della prima cantica.
- c. 29bis: bianca e non numerata.
- cc. 30r-247r: Guido da Pisa, *Expositiones et glose super 'Comediam' Dantis facte per fratrem Guidonem Pisanum*, su due colonne di 42 ll. ciascuna.
- c. 247v: bianca.
- cc. 248r-252r: Guido da Pisa, *Declaratio super 'Comediam' Dantis*, su due colonne, di 12 terzine ciascuna, incorniciate dal commento in latino.
- c. 253r: bianca, con note di altra mano.

Ma torniamo alla nostra nota obituaria. Come si è già anticipato, essa figura sulla carta 253r (che, in origine, era stata lasciata in bianco) ed è accompagnata dai vv. 47-49 del canto VIII della *Declaratio super 'Comediam' Dantis* dello stesso Guido da Pisa, nonché, più in basso, dalla seguente sottoscrizione: «Ego bonifatius scripsi Ego bonifacius». Di séguito figura una riproduzione, ingrandita, delle annotazioni relative alla biografia dantesca (Fig. 1):

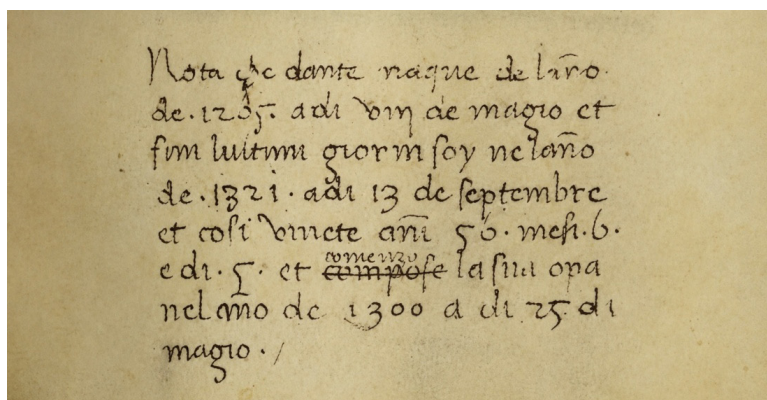


Fig. 1. London, British Library, Additional 31918, c. 253r.®

Questa è invece la trascrizione:

Nota che Dante naque del'anno de 1265, a dì viii de magio; e finì l'ultimi giorni soy nel'anno de 1321, a dì 13 de septembre; e così vivete anni 56, mesi 6 [*sic!*] e di 5, e comenzò [*corretto su:* compose] la sua opera nel'anno de 1300 a dì 25 di magio.

Questa annotazione contiene senza dubbio alcuni errori: in primo luogo, è noto che, nel corso del 1300, il Sole non entrò nel segno dei Gemelli prima del 18 di maggio (per poi lasciarlo il 17 di giugno);⁸ inoltre, il computo dei mesi sembrerebbe errato: tra maggio e settembre intercorrono infatti 4 e non 6 mesi. Qualora invece si ritenesse quest'ultima cifra corretta, essa porterebbe ad anticipare di due mesi la nascita di Dante, il quale sarebbe quindi nato a marzo – e non a maggio – sotto l'ascendente dei Gemelli.⁹ Tale ipotesi, per altro, appare poco probabile, giacché nel citato passo di *Par.*, xxii 112-117, il poeta allude chiaramente alla posi-

8 Witte 1879, p. 29; Inglese 2018, p. 13 indica quali «termini reali del segno nel secolo XXIII» il 14 maggio e il 13 giugno.

9 Come è noto, il ms. Paris, It. 77 (Batines 1845-1846, 416; e Malato-Mazzucchi 2011, I, pp. 944-45) a c. 2r col. b, tramanda un'annotazione che data la nascita di Dante all'8 di marzo: «nota quod Dantes ortus fuit in 1265, die 8 marcii, et obit 1321, die 14 septembris; ergo vixit anni 56, menses 4 [*sic!*], dies 5 [...] et sic incepit hoc opus in 1300, die 25 marcii» (anche questo annotatore commette quindi un errore – speculare rispetto alla nota obituarial londinese! – nell'indicare il numero di mesi).

zione che – all'alba e al tramonto – il Sole occupava tra il maggio ed il giugno del 1300, cioè, quando si trovava nel segno dei Gemelli.

Bibliografia

- Batines 1845-1846 = Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca, ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografi di lui*, Prato, Tip. aldina, 2 voll. (nuova ed. anast. con una postfazione a cura di Stefano Zamponi, Roma, Salerno Editrice, 2008).
- Giuntini 1573 = Francisci Iunctini *Speculum astrologiae*, Lugduni, sumptibus Philippi Tinghi excudebat Petrus Roussin, 1573.
- Gorni 2009 = Guglielmo Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Bari, Laterza, 2009.
- Inglese 2018 = Giorgio Inglese, *Vita di Dante: una biografia possibile*, con un saggio di Giuliano Milani, Roma, Carocci, 2018.
- Inglese 2021 = Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021, 3 voll. («Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale»).
- Malato-Mazzucchi 2011 = *Censimento dei commenti danteschi, 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll.
- Padoan 1965 = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la 'Comedia' di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1965, vol. 6.
- Pastore Stocchi 2021 = Manlio Pastore Stocchi, *Il giorno natale di Dante*, in Id., *Dante giudice pentito*, Roma, Salerno Editrice, 2021, pp. 38-50.
- Poulle 1996 = Emmanuel Poulle, *Depuis quand connaît-on les dates des naissances?* [1992], ora in Id., *Astronomie planétaire au Moyen Âge latin*, Aldershot, Variorum, 1996, con numeraz. originale, pp. 1-9.
- Santagata 2012 = Marco Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012.
- Witte 1879 = Karl Witte, *Vermuthungen über Dante's Geburtstag*, in Id., *Dante-Forschungen. Altes und Neues*, vol. 2, Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger, 1879.
- Zingarelli 1948 = Nicola Zingarelli, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1948 (terza ed.), 2 voll.

Le postille dannunziane alla *Commedia* di Dante

Rosy Cupo

Université Sorbonne Nouvelle
rosy.cupo@sorbonne-nouvelle.fr

D'Annunzio's Annotations on Dante's *Commedia*

Abstract (ITA)

Il saggio esamina le postille di Gabriele d'Annunzio all'edizione Scartazzini della *Commedia*, conservata al Vittoriale, restituendole alla loro autonomia filologica e interpretativa, al di là del successivo riuso nel *Libro segreto*. Attraverso l'analisi puntuale di una serie di appunti, chiose e segni di lettura, databili in parte al periodo francese (1909-1921), emerge una pratica esegetica di natura poetica, fondata sull'immediatezza visiva e sulla consonanza emotiva con i personaggi danteschi. Le note rivelano un d'Annunzio che, nel pieno dei propri rovesci biografici, si identifica con figure punite e sofferenti (Caifa, Vanni Fucci) e con l'eroismo visionario di Ulisse, trasformando la lettura in un esercizio di autorappresentazione e rifondazione del sé poetico. Le postille si configurano così come luogo di costruzione dell'identità autoriale, testimonianza di un rapporto dinamico, non erudito ma performativo, con il poema dantesco, e aprono nuove prospettive sul dialogo tra d'Annunzio e Dante al di fuori dei codici della critica precedente.

Abstract (ENG)

The essay offers an examination of the annotations made by Gabriele d'Annunzio in Scartazzini's edition of the *Commedia*, preserved at the Vittoriale, restoring these materials to their philological and interpretative autonomy beyond their later reuse in the *Libro segreto*. A close analysis of a series of notes, marginal comments, and reading marks, some of which can be traced back to the writer's French period (1909-1921), reveals an exegetical practice that is fundamentally poetic, grounded in visual immediacy and a deep emotional resonance with Dante's characters. The annotations portray a d'Annunzio who, in the midst of personal and biographical setbacks, identifies with figures of punishment and suffering (Caiphas, Vanni Fucci) as well as with the visionary heroism of Ulysses, transforming the act of reading into an exercise in self-fashioning and the reconfiguration of the poetic self. The marginalia thus emerge as a privileged site for the construction of authorial identity, documenting a dynamic and performative, rather than erudite, engagement with Dante's poem, and opening new perspectives on the dialogue between d'Annunzio and Dante beyond the boundaries of previous critical tradition.

Parole chiave / Keywords

Gabriele d'Annunzio, Postille d'autore, Marginalia danteschi / Gabriele d'Annunzio, Reading annotations, Dantean marginalia.

La presenza di una copia postillata della *Commedia* di Dante nella Biblioteca di Gabriele d'Annunzio al «Vittoriale degli Italiani» è da tempo nota; si tratta dell'edizione del 1907 a cura di Giovanni Andrea Scartazzini.¹ Al pari di ogni scritto, oggetto, evento riguardante la vita del Vate, anche la Biblioteca concorse alla creazione del mito del «vivere inimitabile», e a tale scopo fu valorizzata dal medesimo mentre era ancora in vita. Nel 1935, tre anni prima della sua morte, questi infatti riversava una parte consistente delle postille presenti sul volume nelle *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*;² l'opera, traendo ispirazione dall'impulso autobiografico delle *Faville del maglio*, aveva accolto quanto sopravvissuto della *Favola breve della mia vita lunga* per approdare infine al *Libro segreto*.³ Le fortissime spinte centrifughe naturalmente presenti in un lavoro che nasceva dalla raccolta ragionata di materiali preesistenti, vi venivano bilanciate da un espediente narrativo: Angelo Cocles, *alter ego* di d'Annunzio medesimo, in un *Avvertimento* racconta come fosse venuto in possesso di queste carte, gettate ai suoi piedi con disprezzo dal poeta, poche ore prima di tentare il suicidio.⁴ Nulla di sorprendente, considerate le abitudini dan-

1 Scartazzini 1907. Il numero totale dei segni di lettura è di poco inferiore a 300; si segnala inoltre la presenza di foglie e fiori secchi tra le pagine del libro, secondo una consuetudine dell'autore. L'amore di d'Annunzio per Dante e per la *Commedia* è da sempre noto agli studiosi; come ha scritto Pietro Gibellini «il suo linguaggio poetico l'aveva formato bevendo l'inchiostro di Dante, e perfezionandolo al collegio Cicognini di Prato – dove i compagni avevano deriso la sua pronuncia abruzzese – fino a farsi più toscano dei toscani»: Gibellini 2023, p. 10; neppure è stata sottovalutata, nelle indagini critiche, la presenza di citazioni dantesche nell'opera del Vate, dai veri e propri calchi fino al riuso consapevole e originale (oltre al già ricordato Gibellini 2023, si veda anche Ledda-Lombardinio 2024). Nella Biblioteca di d'Annunzio esiste anche un'altra copia della *Commedia* a cura di Scartazzini (Milano 1899), postillata dal poeta, con una dedica datata «4 ottobre 1900» di Natalia Hardouin a Gabriellino d'Annunzio.

2 Cocles 1935; si cita da d'Annunzio 2013.

3 Per il complesso *iter* compositivo e i risvolti editoriali si rinvia agli studi di Pietro Gibellini (1976 e 2002).

4 Gibellini 2010, p. 7: «Nell'*Avvertimento*, lo pseudo Angelo Cocles dichiara di stampare il pugno di fogli raccattati da d'Annunzio tra le carte che affollano il suo scrittoio e sca-

nunziane ad amplificare e mistificare persino i fatti concreti della sua vita; tuttavia, questo elemento paratestuale rappresenta un chiaro ammonimento a trattare con cautela le affermazioni autoriali intorno alla genesi del volume.⁵ Infatti il *Libro segreto*, presentato da Cocles come trascrizione delle «note che per alcuni anni egli scrisse quasi ogni notte, con la più audace sincerità, non a confessione ma a rivelazione di sé medesimo», è stato considerato allo stesso tempo qualcosa di più e di diverso rispetto alle «sparse ceneri» che vuol dare a intendere: nella sua inesausta e febbrile attività il «teorico del frammento»⁶ riunisce un'«aperta compagine di frammenti accumulati nel tempo: Taccuini, fogli sparsi, abbozzi di opere non condotte a termine, lettere alle amanti, brani di volumi, versi estemporanei»,⁷ fondendo poi tutto al fuoco di un *ritmo* narrativo, di cui scrive all'editore:

La *scelta* è l'operazione più difficile dell'intelletto. E i miei occhi soffrono nel cercare. Così la mia mente troppo s'aguzza nel ridurre a perfezione i frammenti. Ma ormai ho trovato il ritmo del libro; e mi basteranno sette o otto giorni di lavoro per compirlo.⁸

Come diretta conseguenza di tale impostazione critica, ad ogni modo, le postille sono state soprattutto indagate in rapporto all'opera di cui sono divenute parte integrante; ma non è mancato lo studio filologico indirizzato specificamente ai *marginalia* considerati nella loro esistenza

gliati a mo' di dono furibondo, appena prima del suicidio: tale, per d'Annunzio «tentato di morire», il senso della misteriosa caduta dal davanzale di quel 13 agosto 1922, che ha suscitato varie ipotesi, compresa quella romanzesca di una spinta dolosa, nell'imminenza delle trattative politiche che sfoceranno nella marcia su Roma, inferta da Luisa Baccara, la pianista che l'aveva seguito a Fiume e che rimarrà al Vittoriale fino alla morte del poeta (ma la caduta fu certo accidentale, complice involontaria la sorella minore della Baccara, Jolanda)». Si veda anche Gibellini 2022.

5 Queste le parole di Cocles-d'Annunzio riguardo la consistenza del materiale: «Una lunga tavola grezza [...] Interamente coperta di quei fogli fabbricati a Fabriano con filigranato il motto 'Per non dormire' su' quali fu scritta l'opera intiera di Gabriele d'Annunzio, dall'anno di grazia 1890 a oggi. una scrittura folta e nervosa li riempiva tutti. sapevo erano circa quattromila. eran le pagine del 'Libro segreto'», Angelo Cocles, *Avvertimento* in d'Annunzio 2013, p. 5.

6 Andreoli 2013, p. 217.

7 Ivi, p. 215.

8 Ivi, p. 217.

precedente alla raccolta. Gli appunti vergati sulle pagine della *Commedia* sono stati infatti riproposti, isolati dal contesto del *Libro segreto*, nel volume di Salvatore Comes, *Capitoli dannunziani*,⁹ nel 1967. Lo studioso ne forniva in quella sede la trascrizione con le varianti rispetto al testo a stampa; in una appendice intitolata *Note del d'Annunzio alla Divina Commedia*, inoltre, elencava le note di breve respiro e i segni di lettura (sottolineature, segni interpuntivi ecc.), premettendo alle tavole un saggio intitolato *D'Annunzio lettore di Dante*.

Tuttavia, nello studio introduttivo Comes non si sofferma sulle carte e sulle informazioni che da esse si possono trarre, ma ripercorre il rapporto di d'Annunzio con Dante, attraverso un *excursus* tra episodi più e meno noti: viene riletta criticamente la *Favilla: Dante gli stampatori il bestiaio*,¹⁰ per poi risalire alla stesura del dramma *Francesca da Rimini* (1901) e all'emozione provata dal poeta durante la visita alla stanza in cui Dante dimorò, nel Castello Malaspina in Fosdinovo.¹¹ Molto spazio è poi dedicato alla *Prefazione* dettata per la nuova edizione della *Divina Commedia*, stampata nel 1911 per i tipi di Olschki in Firenze; esprimendo un giudizio complessivo su quest'ultima impresa, Comes afferma:

[...] il poeta delle *Laudi* si era offerto a parlare di Dante, perché di poeti eccelsi egli può sempre discorrere, a patto che su quell'altare di grandezza possa raggiungerli la sua lingua, doviziosa e uguale, impegnata negli arabeschi e incantatrice, un po' perduta nei ricordi di umanisti dotti e originali, un po' sospesa nel volo della fantasia, tra cielo e terra.¹²

Nell'ultima sezione del saggio, l'unica specificamente dedicata alle note al margine sulla *Commedia*, il Comes non ha dubbi nel definirle una «testimonianza dell'amore e del lungo studio che il vecchio poeta

9 Comes 1967.

10 Pubblicata il 7 agosto 1911 sul «Corriere della Sera», doveva annunciare l'uscita dell'edizione Olschki per la quale d'Annunzio aveva scritto l'introduzione; vi si legge infatti: «E come la *Comedia* è una imperscrutabile musica, così Dante è un onnipresente mito. Chi dunque s'attese che io componessi la sua biografia? Dell'averne avuto il pensiero e assunto l'obbligo io mi vergognerei, se l'uno e l'altro non avessi portato in me fino a oggi come affanno e cruccio e quasi rimorso invitto. Ha egli cessato di vivere e di apparire?»: ora in d'Annunzio 2013a, pp. 407-415.

11 D'Annunzio ha raccontato l'esperienza nei *Taccuini* (d'Annunzio 1965, p. 318).

12 Comes 1967, p. 70. Su questo si veda lo studio puntuale di Melosi 2019.

pose sul gran libro»; ma, come s'è detto, vengono prese in esame soltanto le annotazioni accolte nel *Libro segreto*; e anche da questo punto di vista, esse sembrerebbero non apportare al lettore altra conoscenza che quella di rinnovare l'idea dell'egocentrismo di d'Annunzio, che in Dante avrebbe cercato se stesso: «nell'indagine egli si procurava il diletto di una conferma, e la lettura gli suggeriva la presentazione di sé medesimo, quel prepotente Ego con il quale firmava le chiose, ed era in controluce il suggello della sua indomita personalità».¹³ Pertanto, sebbene Comes abbia fornito i materiali in una scelta più ampia rispetto a quella effettuata dal poeta stesso, questi restano privi di una reale analisi; di seguito un brano che illustra l'approccio ermeneutico adottato:

Non è facile trarre dalle notazioni che si riportano in questa appendice un pensiero critico che si esprima sempre in aderenza al poema. Troppo costa a d'Annunzio la partecipazione continua e immediata al testo che pur legge e rilegge e da cui anzi è trascinato, per associazione di idee, a un tumultuare di impressioni e reazioni [...] Il lettore commenterà da sé, per ritrovarvi una voce nuova che anche quando sembra umiliata dalla passione o cresciuta nell'orgoglio, si alza nel desiderio di un chiarimento, nella volontà di un recupero umano.¹⁴

Per quel che riguarda la natura non sistematica della consultazione, evidenziata dallo studioso, si noterà appena come essa sia perfettamente logica e connaturata al testo stesso; una lettura «da poeta a poeta» l'ha definita Annamaria Andreoli, e di questo «stile» d'Annunzio ha lasciato una significativa descrizione, nella già ricordata *Favilla* in cui immagina un rozzo mandriano leggere i versi immortali:

Divinità del Canto! La selva selvaggia ed aspra e forte era d'intorno;
e il vento animava fin le tombe nascoste sotto il suolo, valicando i
forteti di Monteverro fertili di cignali, i Poggetti che ama la beccaccia,
le Forane ove il bandito vuol morire, e di là da Tricosto le rupi di
Ansedonia, e più lungi la Via Aurelia, più lungi il pian di Vulci, la
grandezza dei nomi che dilatano le solitudini, la tristezza del mare che
ha un sol lido per piangervi un pianto senza fine.

¹³ Comes 1967, p. 98.

¹⁴ Ivi, pp. 105-106.

Quando la voce rude si tacque, sembrò che il coro aereo delle allodole rapisse l'ultima rima e la traesse oltre la bianca nuvola e mille volte la modulasse nei suoi modi e ne facesse un inno sempre rinascente e d'attimo in attimo più la inalzasse fino al culmine del giubilo e del fulgore. L'uomo guardava in alto attonito come se quella melodia salisse da' suoi quaderni e da' suoi precordii. Senz'aver letto la suprema cantica, or egli conosceva in luce e in suono l'arte del Paradiso.

Non altrimenti è da conoscer tutto Dante. Il bestiaio di Maremma me l'insegnò; che meglio di me sapeva riceverlo sotto la specie del canto eterno, col medesimo orecchio prendendo gioia dal trillo dell'allodola e dalla terza rima. Non si gravava di chiose il suo selvaggio codice, né egli dimandò mai ad alcuno che le oscurità gli fossero chiarite; ma il suo puro sentimento lo induceva a inchinar l'anima verso il poema sacro come verso «una musica imperscrutabile».¹⁵

È però vero che la lettura del testo dantesco, come appare dalla ricostruzione effettuata anche in queste pagine, non si esaurisce nel «puro sentimento» evocato da d'Annunzio; è pertanto opinione di chi scrive che fornire i dati, come ha fatto Comes, senza rendere espliciti i criteri di analisi, e senza offrire al lettore una guida all'interpretazione, non abbia reso giustizia all'importanza del ritrovamento; lo studio puntuale delle postille e dei segni di lettura, considerati non esclusivamente nella loro natura di avantesto del *Libro segreto*, bensì in quanto tracce a noi giunte di un percorso intellettuale e di un rapporto dinamico, quasi osmotico con i versi della *Commedia*, può ancora apportare spunti critici di rilievo. Sarebbe pertanto opportuno ripartire dal principio, operando una classificazione dal punto di vista filologico per poi analizzare in maniera approfondita i modi del riuso e della assidua frequentazione dannunziana del testo della *Commedia*. L'obiettivo è ambizioso e non sarà certo possibile conseguirlo in questa sede; il mio intento, nelle pagine a seguire, è di porre in rilievo specifiche questioni metodologiche (nella prima parte), per poi concentrarmi su alcuni esempi di analisi e interpretazione che siano in grado di offrire una prova concreta delle potenzialità di tale direttrice di ricerca.

A una osservazione preliminare, il volume rivela tre tipi di interventi: appunti (intesi come riflessioni che non mostrano alcun legame esplicito con il testo vicino, accanto o sopra il quale sono stati vergati, firmati dal poeta: «Ego»), chiose (brevi note riferibili a un verso o gruppo di versi)

15 D'Annunzio 2013a, pp. 411-412.

e segni di lettura in senso stretto (sottolineature, segni di interpunzione, segni grafici di vario tipo apposti nel margine, ecc.). La prima di queste categorie riunisce quelli che l'autore stesso ha definito «vaneggiamenti del dormiveglia, vergati in confuso – per mancanza di carta bianca – nelle prime pagine»,¹⁶ scritti a lapis sulle prime carte del volume (controguardia e fogli di guardia bianchi, frontespizio, indicazioni bibliografiche, dedica e *Prefazione*, fino a p. xviii). Vi si individuano tre sottogruppi; in una prima serie (i relativi testi sono numerati nell'angolo in alto a destra di ciascuna facciata da «1» a «4») il poeta riflette sull'«arte di costruire sé medesimo», capacità che ritiene di aver esercitato in sommo grado «facendosi il fabro del suo proprio ingegno, il suo proprio “fabro mentale” [...] isvegliando le virtù assopite nel sangue della sua razza e [...] risuscitando in sé gli uomini che le magnificarono con le opere scritte o con le gesta compiute».¹⁷ Nella seconda serie di appunti (vergati a partire dalla pagina contigua ma con *ductus* più piccolo e nervoso, e stavolta ordinati con lettere dell'alfabeto minuscole da «a» a «m»), il discorso si sposta su «Michele Montagna» e su come, seguendo l'esempio dell'autore degli *Essais*, d'Annunzio si sia ispirato alle letture senza farsene possedere, ma al contrario, da vero artista, le abbia «convertite nel suo miele; che non ebbe sapore del timo o della salvia o del serpillio, ma un sapor singolare, un sapore unico, il suo sapore, il sapore e il profumo dell'arnia sua laboriosa»;¹⁸ infine, un terzo gruppo di appunti, privo di numerazione, riporta una serie di note slegate di argomento dantesco.¹⁹ L'ordinamento di mano d'autore garantisce che lo stesso d'Annunzio fu consapevole, nel rivedere le postille, della loro eterogeneità, sia rispetto ai temi trattati che ai tempi di elaborazione e alle suggestioni da cui avevano avuto origine. Ciononostante, credette opportuno riprodurle nello stesso ordine in cui erano state vergate sulle pagine, individuandovi, come elemento

16 D'Annunzio 2013, p. 164.

17 Scartazzini 1907: postilla autografa vergata sulla controguardia e sulle prime due carte di guardia bianche.

18 Scartazzini 1907: postilla autografa vergata sulla pagina recante la dedica e sul *verso* (bianco) della medesima.

19 Ancora una breve nota sulla metà inferiore (bianca) dell'ultima pagina recante *l'Indice dei nomi propri e di cose notabili*: «Su l'acciaio dell'elmo / ti gocciola il pennello d'imbianchino / Dai di bianco all'umano et al Divino» e sulle carte di guardia in fine di volume, che recano il primo abbozzo della famosa *Pasquinata* contro Hitler. Il testo e la datazione di quest'ultima sono stati accertati da Gibellini 1977.

unificante, il riferimento al Sommo Poeta, che ricorre effettivamente in ognuna delle sezioni; premise dunque la famosa terzina: «Gabriele io mi son tuo terzo nato / che avesti dalla Musa arcana; il primo / e l'altro non redarono il tuo fato», che nella copia Scartazzini era stata vergata invece in corrispondenza dei versi della celebre «orazion picciola» di Ulisse nel canto XXVI.²⁰

Il criterio ordinatore è chiaro: vengono riversati nel *Libro segreto* gli appunti dotati di una sia pur minima autonomia, con poche varianti, senza soluzione di continuità (mentre sulle carte originali la delimitazione di ciascun nucleo concettuale è riconoscibile proprio dalla firma «Ego», apposta in fine), e ricalcando pedissequamente la successione originaria. Su quanto era possibile trarre, da essi, sul rapporto “intimo” di d’Annunzio con l’Alighieri, Pietro Gibellini si è definitivamente espresso; ha infatti individuato una precisa evoluzione nel sentimento dannunziano, che da un iniziale rapporto di identificazione e competizione, nel ritmo incalzante del flusso di coscienza che detta questi «vaneggiamenti», attraverso la progressiva assimilazione «nelle vicissitudini, nelle passioni e nei vizi», si conclude con un ribaltamento: «Se allora d’Annunzio si sentiva emulo e degno erede di Dante, ora Dante gli appare il precursore e il profeta del grande d’Annunzio».²¹

Quasi del tutto inesplorate, come si è anticipato, sono invece a oggi gli altri due tipi di postille, cioè chiose e segni di lettura, che attraversano il volume nella sua interezza. Nell’intento di reconsiderarli a partire dalla loro materialità, un elemento di non secondaria rilevanza è rappresentato dagli estremi cronologici: la copia, infatti, è rilegata in pelle e reca sul dorso e nel verso, impresso in oro, il simbolo del *Labirinto*; dovrebbe quindi appartenere, anche cronologicamente, alla «Bibliotheca gallica»²² di Arcachon, messa insieme alla bell’e meglio nel periodo di bassa fortuna attraversato dal Vate dopo la bancarotta del 1909 (lo stesso anno in cui comincia, soprattutto per necessità economiche, a pensare alle *Faville*); e di questa informazione bibliografica bisognerà tenere conto, perché collima perfettamente con la differente qualità dei segni grafici riscontrabili. Infatti, mentre tratti più marcati a matita rossa e blu

20 Scartazzini 1907: postilla autografa sovrapposta al testo stampato della p. 260.

21 Gibellini 2023, p. 9.

22 La «Bibliotheca gallica» contava più di cinquemila titoli; si veda Andreoli 1993 e 1996; Tavoni 2014.

sono riconducibili al periodo del Vittoriale (quindi in data successiva al 1921, anno in cui d'Annunzio acquista la villa gardonese e vi si trasferisce) segni a matita meno marcati sembrerebbero ricondurre al periodo precedente.²³ Se l'ipotesi è corretta, i segni a matita devono essere retrodatati a un periodo compreso tra il 1909 (data in cui inizia ad acquistare e far rilegare i libri in brossura) e il 1921; mentre sinora, dando fede alle parole del poeta stesso, la rilettura della *Commedia* di cui permangono le tracce era stata senz'altro ascritta agli ultimi anni, ampliando retrospettivamente all'insieme delle note la sicura datazione della *Pasquinata* vergata sull'ultima pagina.²⁴ Si tratta di un fatto non trascurabile, qualora si desideri procedere a un censimento completo, che tenga conto anche dei differenti strati redazionali rinvenibili. È infatti possibile cercare di individuare e circoscrivere le diverse sessioni di fruizione del testo dantesco, unendo alle informazioni materiali (tipo di *ductus*, strumento scrittorio utilizzato, topografia delle note e dei commenti) alcune regole dettate dal buon senso: nonostante la sbandierata insofferenza di d'Annunzio verso le chiose scolastiche, non sarebbe infatti corretto, per fare un esempio, tenere distinte le note al testo dalle note al commento; anche se il poeta non perde occasione di sottolineare gli errori del commento «scolastico di Scarto Scartazzini»²⁵ (come ribattezza ironicamente il grande erudito), è pur vero che la lettura della *Commedia* avanza con un continuo spostamento dello sguardo dal testo al commento e viceversa; e la fruizione dannunziana non è, in questo, differente da quella di chiunque altro. È inoltre utile ampliare l'analisi al contesto, anche nella mera identificazione di ciò che il poeta ha voluto evidenziare con un segno a matita: i tratti, apportati velocemente e a uso privato, potrebbero infatti non riferirsi, o non esclusivamente, al verso direttamente interessato dal segno

23 Ringrazio per queste interessanti notazioni e per il supporto fornito i responsabili degli Archivi del Vittoriale degli Italiani, in particolare la dott.ssa Roberta Valbusa. A matita azzurra, invece, sono state sottolineate numerose indicazioni bibliografiche contenute nella *Tavola delle abbreviature*; scorrendole, si può notare un prevalente interesse, da parte di d'Annunzio, verso le fonti linguistiche; oltre ad alcuni commenti danteschi, più e meno noti, vi si trovano evidenziati: il *Vocabolario dantesco* ou *Dictionnaire critique e raisonné de la Divina Commedia* di Ludwig Blanc, *Teorica dei nomi della lingua italiana* e *Intorno alle voci usate da Dante secondo i commentatori in grazia della rima*, di Vincenzo Nannucci; il *Vocabolario etimologico italiano* di Francesco Zambaldi.

24 Si veda la nota 19.

25 D'Annunzio 2013, p. 163.

grafico. L'osservazione è ancor più valida nel caso di segni apposti sul margine esterno: una lettura analitica ha rivelato come spesso un minuscolo segno intenda riferirsi a un'intera terzina o più.

Vorrei ora offrire, come anticipato, degli esempi di possibile interpretazione complessiva di alcune serie omogenee dei *marginalia*, che unisca elementi materiali ed ermeneutici.

Uno degli aspetti più sottolineati dai critici è la grande considerazione che d'Annunzio mostra verso gli aspetti prosodici e metrici²⁶ del testo; sulla base della regolarità dell'accentazione del verso, ad esempio, contesta la lezione «Giovanni» scelta da Scartazzini in luogo di «giovane» in base a un criterio non rigoroso (cioè che l'endecasillabo sembrerebbe «suonar male»); ma a d'Annunzio non sfuggirono senz'altro le aporie del ragionamento del curatore, che decise di mettere a testo la lezione errata, per poi commentare in modo assai poco convincente e sostenendo la bontà della soluzione alternativa.²⁷ Ancora, con la sua nota sensibilità per gli effetti fonici, d'Annunzio si esprime contro l'uso della terza rima, che a parer suo rende faticosa la lettura; nel canto VII dell'*Inferno*, ai versi 57-67, d'Annunzio appunta sul margine sinistro: «Strazio della rima. Pena del cerchio supremo», evidentemente avvertendo con fastidio la successione delle parole-rima: *sepulcro* : *pulcro* : *appulcro*; *zuffa* : *buffa* : *rabuffa*.²⁸ Ma più avanti ne apprezzerà la potenza creatrice: a margine del verso 92 di *Inferno*, xxx («Chi son li due tapini / Che fumman come man bagnate il verno»), a margine annota: «Quante immagini create dalla

26 Annamaria Andreoli ricorda tra «le postille da poeta a poeta»: «“Quasi niun moderno ha, nella misura dell'endecasillabo, tanta libertà e risolutezza” scrive d'Annunzio accanto a *Purg.*, VIII, 80 (“le vipere che i Milanesi accampa”)»; oppure: «“Dante è istintivo e inconsapevole maestro nell'usare metricamente la dieresi” aggiungendola, visto che manca, in *Purg.*, XXIV, 150 (“che fe' sentir d'ambrosia l'orezza”)»»: Andreoli 2013, p. 221.

27 Siamo a *Inferno*, XXVIII. Così lo Scartazzini: «La lezione AL RE GIOVANE sarebbe certamente ottima, e può bene supporre che così scrivesse Dante, ma che, parendo suonar male con questa lezione l'endecasillabo (che certo non ha un'accentazione regolare, ma specie nella poesia antica, è ammissibilissimo e dà pure buon suono, se pronunciato con le debite pause) [...] si mutasse *giovane* nel somigliantissimo *Giovanni*»: nota al verso 135, p. 281. D'Annunzio chiosa: «giovane. / 4-8-10 / regolarissima accentazione / 4-8-10», Scartazzini 1907: postilla autografa, p. 281.

28 Nell'esprimere fastidio per le rime «aspre e chioce», d'Annunzio non tiene conto qui che «La durezza dei suoni e la loro stranezza già caratterizzano in due soli versi il tono aspro e violento di tutto il cerchio degli avari, dove l'umano appare sopraffatto e come spento», Chiavacci Leonardi 2016, nota al verso 1 del canto VII, p. 211.

Rima!». Quest'ultima osservazione andrà probabilmente riferita, si noti, non solo e non tanto al verso sottolineato, in cui pure la rima *verno : dierno* suscita la straordinaria immagine dei due peccatori febbricitanti «che fumman come man bagnate il verno», quanto piuttosto ai versi situati poco più avanti:

L'una è la falsa ch'accusò Ioseppo;
l'altro è il falso Sinon greco di Troia:
per febbre acuta gittan tanto leppo».

E l'un di lor, che si recò a noia
forse d'esser nomato sì oscuro,
col pugno li percosse l'epa croia.²⁹

In questo caso proprio la rima *Troia : croia* (già i commentatori antichi rilevavano la difficile etimologia del termine 'croia' pur attestato nella poesia duecentesca) sbriglia l'immaginazione dantesca, dando vita al gesto animalesco di Sinone che percuote l'«epa croia», cioè il ventre, di maestro Adamo, che «sonò come fosse un tamburo»; anche Anna Maria Chiavacci Leonardi giustamente sottolinea: «Tutto il verso sembra risuonare. Il paragone deriva dal testo di Bartolomeo anglico, dove si descrivono i sintomi di una particolare idropisia, detta timpanite [...] Ma si veda la sua convenienza all'aggettivo appena usato (croia). La *variatio* fa campeggiare l'enorme ventre come centro fantastico di tutta la scena».³⁰

Appare pertanto confermato (oltre che abbastanza prevedibile) che la lettura dannunziana del poema non persegue, se non episodicamente e collateralmente, interessi filologici; né il poeta è interessato ai risvolti filosofici e conoscitivi del viaggio dantesco. La sua ricezione è squisitamente poetica: si accende per la qualità e la novità delle immagini, riflette sulla levigatezza del verso, soppesa l'aderenza dell'esito estetico al fine poetico prefissatosi da Dante.

Tornando dunque agli esempi concreti, mi sono soffermata in particolare sui canti XXIII-XXX dell'*Inferno*, attraversati da una serie di postille accomunate dall'uso di un medesimo strumento scrittorio, allo scopo di individuare uno o più motivi ricorrenti. Lo studio delle chiose dannunziane unito ad una analisi approfondita dei versi relativi ha condotto

29 Tutti i versi danteschi presenti si citano da Ferretti Cuomo-Tonello-Trovato 2022.

30 Chiavacci Leonardi 2016, p. 902.

effettivamente a isolare almeno due questioni centrali intorno a cui ruota l'attenzione del poeta. La prima serie di notazioni è riferibile alla eccezionale abilità dantesca, puntualmente segnalata e lodata da d'Annunzio, di tradurre le immagini in parole: a *Inferno*, xxiv, 5 l'autore sottolinea con tratto vigoroso il secondo verso di una celebre similitudine: «quando la brina in su la terra assempra / l'immagine di sua sorella bianca»; catturato dal quadro essenziale ma efficace di una piana imbiancata dalla brina, d'Annunzio abbraccia quindi con un segno curvo a matita i versi 9-17 e annota a margine: «Vivere l'immagine. Da Dante in giuso io solo vivo le mie immagini. / Ego»;³¹ dobbiamo quindi supporre che un unico elemento poetico abbia prima attratto l'attenzione del poeta, per poi mutare in entusiastica ammirazione (non disgiunta dalla consueta autocelebrazione); ma certamente d'Annunzio avrà apprezzato anche il realismo espressivo con cui Dante aveva reso, attraverso la riproduzione del gesto, la sequenza dinamica che mostra il villanello disperarsi («ei si batte l'anca, ritorna in casa e qua e là si lagna») e quindi «in poco d'ora, e preso suo vincastro» uscire per portare le pecorelle al pascolo.

Questa affermazione viene rinsaldata dall'analisi delle chiose successive. L'intero canto xxv, infatti, in cui Dante descrive le metamorfosi dei ladri in serpenti, è oggetto di attenta lettura: i segni si susseguono, sempre rimarcando i punti in cui la trasformazione suscita ammirazione; nella frequente corrispondenza tra sottolineature apposte ai versi e quelle alle note corrispondenti apprezziamo anche lo zelo con cui il poeta desidera appropriarsi di ogni aspetto del testo. La meraviglia prevale a *Inferno*, xxv, 47-65, dove d'Annunzio chiosa: «Espressione fatta rappresentazione vivente»:

Come io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'apiglia.
Coi piè di mezzo gli avinse la pancia
e con gli anterior le braccia prese;
poi gli adentò e l'una e l'altra guancia;
li diretani a le cosce distese,
e miseli la coda tra amendue
e dietro per le ren su la ritese.

31 Scartazzini 1907: postilla autografa, vergata nel margine destro della p. 245.

Ellera abarbacata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera
pell'altrui membra aviticchiò le sue.
Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era:
come procede 'nanzi da l'ardore,
per lo papiro suso un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.

E, sempre nello stesso canto, ai vv. 79-84, annota: «Vede, vedo»:³²

Come il ramarro sotto la gran fersa
dei dì canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa,
sì pareva, venendo verso l'epe
degli altri due, un serpentello aceso,
livido e nero come gran di pepe;

I versi che entusiasmano d'Annunzio, come si può vedere, non sono descrizioni nel senso classico della parola, bensì immagini in movimento: con la rapida successione di azioni, rinforzata ove necessario da metafore esplicative che ne amplificano la potenza visiva, Dante trasmette ai nostri occhi quello che i suoi colgono nel momento stesso in cui avviene; ed è proprio questa straordinaria capacità di farci assistere alla scena, non semplicemente di descriverla, che d'Annunzio comprende e loda: le parole creano la completa illusione della rappresentazione svolta davanti ai nostri occhi come «vivente», in una contemporaneità del sentire («vede, vedo»), che non poteva sfuggire a un poeta dalla mente vivificatrice come quella di d'Annunzio. Raggiunto il culmine dello stupore, laddove Dante decreta il superamento del modello ovidiano con i seguenti versi: «Taccia Lucano omai [...] Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio; che, se quello in serpente, e quella in fonte / converte poetando, io non l'invidio», d'Annunzio consente con ammirazione e deferenza, dimentico per un attimo di se stesso: «Sì, taccia Ovidio: che non vide alcuna metamorfosi come Dante vede questa».³³

Nello stesso tempo in cui i versi danteschi suscitavano stupore per le abilità tecniche dimostrate, altre terzine, sulle medesime pagine, recano

32 Scartazzini 1907: postilla autografa, vergata nel margine sinistro della pagina.

33 Scartazzini 1907: postilla autografa, sovrapposta al testo stampato a p. 260.

traccia di una lettura più meditata e personale. A pagina 228 del volume, in corrispondenza del canto xxiii dell'*Inferno*, una doppia sottolineatura a margine evidenzia i versi 118-120:

Attraversato è, nudo, nella via,
come tu vedi, ed è mestier ch'el senta
qualunque passa, com'el pesa, pria

Vi corrisponde l'appunto «Ego», equivalente, come si è detto, a una firma autografa. D'Annunzio intende pertanto indicare una precisa corrispondenza tra quanto descritto e la propria vita; del tutto sordo alla considerazione di chi sia il dannato che così atrocemente viene punito (si tratta di Caifa, che convinse il Sinedrio a mettere a morte Gesù, convincendolo che fosse preferibile la morte di uno solo, per il bene del popolo, a una sanguinosa repressione: «Quel confitto che tu miri / consigliò i Farisei che convenia / porre un om per lo popolo a' martiri») il poeta avverte con violenza la suggestione esercitata dalla pena del dannato e la profonda pietà che ispira la sua condizione: dobbiamo pertanto supporre che percepisca come sovrapponibile alla propria esperienza il fatto di essere «nudo», cioè senza alcuno schermo, contro i colpi della fortuna; e l'inevitabilità («è mestier ch'el senta») che ne deriva di sentire con atroce sofferenza il peso delle azioni altrui, volute o non volute. Nel canto successivo, un lungo segno verticale sul margine sinistro abbraccia i vv. 46-60 di *Inferno* xxiv:

«Omai conven che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «che, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;

sanza la qual, chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fumo in aere ed in acqua la schiuma.

E però leva su, vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogni battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia.

Più lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito:
se tu m'intendi, or fa' sì che ti vaglia».

Mi pare sia facile immaginare come dovettero essere intese, dall'accesa sensibilità del poeta, queste parole: Virgilio incita Dante a scrollarsi di

dosso l'apatia e a ricercare la «fama [...] / senza la qual, chi sua vita consuma, / cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fumo in aere ed in acqua la schiuma». La citazione schiarisce il senso anche della sottolineatura successiva, ai vv. 77-78: «ch'a la dimanda onesta si dee seguir con l'opera, tacendo», che ne rappresenta la naturale conseguenza: si tratta, in questo caso, di un modo di dire proverbiale, pronunciato ancora da Virgilio, che esprime la massima morale secondo cui la giusta richiesta deve essere seguita dai fatti, non da sole parole; e ne è immediato corollario l'idea che chi sa di agire per un fine superiore, deve farlo a dispetto di ogni ostacolo. Ancora un'immagine di profonda angoscia (e di sofferta identificazione) a p. 229, dove il poeta rimarca più volte, con sottolineature ed evidenziazioni a matita, in particolare i versi iniziali (116-117) e finali (vv. 122-126) delle seguenti quattro terzine:

quando si leva – ch'intorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
ch'egli à sofferta e guardando sospira -,

tal era il peccator levato poscia.
Oh potenza di Dio, quanto è severa,
che cotaì colpi per vendetta croscia!

Lo duca il dimandò poi chi elli era;
per ch'e' rispose: «Io piovvi di Toscana,
poco tempo è, in questa gola fiera.

Vita bestial mi piacque e non umana,
sì come a mul ch'io fui; son Vanni Fucci
bestia e Pistoia mi fu degna tana».

Mi pare dunque sia possibile rintracciare un preciso *leitmotiv* nei versi, sin qui elencati, evidenziati da d'Annunzio su canti contigui e con modalità simili; sono tutti luoghi testuali in cui i dannati, macchiatisi di terribili peccati (sottolineato con particolare insistenza il verso: «vita bestial mi piacque e non umana»), soffrono pene indicibili, descritte con potente realismo. D'Annunzio, identificandosi con i personaggi, si autorappresenta come solitaria vittima, alla stregua di un uomo condannato a subire inaudite sofferenze, perseguitato dal fato e crudelmente punito, che tuttavia procede sulla propria strada e in definitiva si rivarrà proprio per i motivi per cui era stato sbeffeggiato. Ma un'ulteriore sosta meditativa si impone al poeta a pagina 255; senza sottolineare alcun verso, appone a margine dei versi 35-42 (di seguito riportati) la nota: «*Ascende, calve!*»:

E qual colui che si vengìò con gli orsi
vide il carro d'Elia al dipartire,
quando i cavalli al ciel erti levorsi
– che nol potea sì con gli occhi seguire
ch'ei vedesse altro che la fiamma sola,
sì come nuvoletta, in su salire –,
tal si move ciascuna per la gola
del fosso, che nessuna mostra il furto,
ed ogni fiamma un peccatore invola.

Si legge in queste terzine la celebre similitudine di ascendenza biblica con la quale Dante fa balenare davanti ai nostri occhi qualcosa che in effetti non vi accade, il momento cioè in cui l'anima di ciascun dannato, giunto nella bolgia dei consiglieri fraudolenti, è involata dalle fiamme e definitivamente sottratta alla vista. Si tratta di un passaggio che dal punto di vista tematico sembrerebbe non aver nulla in comune con i precedenti, e forse proprio per questo, nell'ipotesi ermeneutica che qui sto presentando, è stato il più eloquente. «*Ascende calve*» è una citazione letterale del *Secondo libro dei Re* (II, 23-24): vi si narra appunto di Eliseo, discepolo di Elia («colui che [...] vide 'l carro d'Elia»), che con tali parole viene deriso da un gruppo di fanciulli per la sua calvizie; dell'episodio biblico non resta, nel dettato dantesco, che un minimo accenno alla vendetta da lui ottenuta («che si vengìò con li orsi»); non si fa riferimento alcuno, invece, a una questione che è fondamentale nelle Sacre Scritture: il momento in cui Eliseo vede il carro salire al cielo equivale alla sua consacrazione come erede del profeta Elia:

Elia disse ad Eliseo: «Chiedi ciò che vuoi che faccia per te prima che sia sottratto a te». Eliseo rispose: «Passino a me i due terzi del tuo spirito». Elia replicò: «Domandi una cosa difficile, ma lo otterrai se mi potrai vedere quando verrò tolto da te; altrimenti no». Or mentre essi camminavano e parlavano, ecco un carro di fuoco e cavalli di fuoco si interpose fra di essi ed Elia salì al cielo in un turbine.³⁴

Cogliendo dunque nel canto il cenno al momento in cui Eliseo aveva ricevuto la sua consacrazione divina, il pensiero di d'Annunzio, guidato da Dante, ritorna indietro alla massima umiliazione subita dal profeta

34 *Il Reg.*, 2, 9-11.

biblico, in cui persino a dei fanciulli era stato consentito di dileggiarlo apertamente. Il punto esclamativo con cui il poeta sigilla la citazione è interpretabile come la volontà di porre enfasi sul forte contrasto che suscita tale ricordo nel trionfo; ma anche sul coinvolgimento personale: lo scherno patito, e la vendetta ottenuta da Eliseo, sono letti da d'Annunzio come una prefigurazione, un sicuro annuncio della futura rinascita che augura a se stesso.

Ma è lecito a questo punto chiedersi se sia possibile istituire un parallelo tra le tracce lasciate da una tale lettura, che possiamo ormai definire fortemente orientata, e la biografia dannunziana. In altre parole, quale avverso destino sta affrontando d'Annunzio nel momento in cui così interpreta le terzine dantesche? La vita del poeta è stata segnata da numerosi rovesci di fortuna, ma se è corretta la datazione qui proposta, lo sfortunato frangente di cui si lamenta potrebbe coincidere con la bancarotta del 1909, in seguito alla quale dovette fuggire in Francia, e assistere impotente alla messa all'asta di tutti i suoi averi, libri compresi. Già Annamaria Andreoli aveva individuato il «movente decisivo dell'auto-difesa» nei «saggi di analisi interiore» scritti durante la permanenza in Francia, tra il 1910 e il 1915:

Movente tanto più percepibile negli scritti che contornano le Faville lungo tutto il lustro francese, a cominciare dal *Messaggio* premesso nel 1912 alla *Contemplazione della Morte* dove, al riparo dei mistici da tempo nel catalogo delle letture predilette, si fanno udire sentenze risentite come queste: «non sempre indarno io ho masticata la foglia del lauro», «niuno non può essere offeso, se non da sé medesimo», «non vorrò mai esser prigioniero, neppure della gloria», «serberò fresca la vena inestinguibile del mio riso pur nella peggiore tristezza».³⁵

Il brano riportato, oltre che additare un'ulteriore pista di ricerca, conferma l'ipotesi proposta. Appare poi quasi scontato, in conseguenza di quanto sin qui detto, che il poeta si identifichi anche con il personaggio di Ulisse, che nella *Commedia* Dante incontra nel medesimo canto; dopo aver segnato con tratti decisi tutti i versi di *Inferno* xxvi a partire dal v. 76, è sul celebre *explicit* del discorso di Ulisse che annota la terzina, già sopra ricordata, con cui rivendica la sua diretta discendenza poetica da Dante. La chiara immedesimazione di d'Annunzio con Dante e con

35 Andreoli 2013, p. 200.

Ulisse avviene qui dunque non solo sul terreno della gara poetica, bensì soprattutto riguardo al fato avverso e alla complessa personalità, che gli impedisce di trovare requie; ed è forse proprio a suggello del “viaggio testuale” qui ricostruito che d’Annunzio chiosa:

Al veloce impeto di queste parole non consente questo Dante? Dante della Cavallata, Dante priore, Dante proscritto, Dante bilioso libidinoso rabbioso imperioso vendicativo feroce crudele: Dante accoppiato alla Gentucca e alla Pietra su l’origliere di Beatrice: Dante violento contro natura che osa svergognare Brunetto maestro incomparabile: infine Dante morituro che trasfonde la sua ombra all’ombra della pineta di Ravenna e del suo sale insala il lito di Chiassi, la mia riva adriatica. Certo egli consente, se il terzo de’ suoi figli battezzato fu Gabriele: Gabriele degli Alighieri.

Pur ei disse di me:

«a te fia bello
averti fatto parte per te stesso».

Di me disse:

«rimossa ogni menzogna,
tutta tua vision fa manifesta
e lascia pur grattar dov’è la rogna».

E questo di me, verace epitaffio incise:

«D’ogni valor portò cinta la corda».

Ego³⁶

I percorsi mentali sono per loro stessa natura labirintici, ondivaghi, pluridirezionali; ma attraverso lo studio dei segni abbandonati dal poeta sulle carte, relitti superstiti di un vivace dialogo interiore, è possibile tentare di recuperarne almeno alcuni frammenti. L’esame ravvicinato delle postille non restituisce soltanto l’immagine di d’Annunzio lettore di Dante, ma documenta la costruzione di una identità poetica modellata sul testo dantesco: un rapporto non erudito, ma performativo, in cui il poeta legge, si riconosce e si rinnova nel poema. Le postille diventano così non margine, ma luogo di rispecchiamento e ridefinizione dell’autorità poetica.

36 Scartazzini 1907: postilla autografa, sovrapposta al testo stampato alle pp. XIII-XVII della *Prefazione*.

Bibliografia

- Andreoli 1993 = Annamaria Andreoli, *I libri segreti. Le Biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, De Luca Editore, 1993.
- Andreoli 1996 = Annamaria Andreoli, *D'Annunzio archivista. Le filologie di uno scrittore*, Biblioteca di «Lettere Italiane». Studi e testi, 52, Firenze, Leo. S Olschki, 1996.
- Andreoli 2013 = Annamaria Andreoli, *Notizia sul testo*, in d'Annunzio 2013.
- Chiavacci Leonardi 2016 = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2016, 3 voll.
- Cocles 1935 = Angelo Cocles, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. Nella stamperia veronese di Arnaldo Mondadori a istanza di Angelo Cocles, 1935.
- Comes 1967 = Salvatore Comes, *Capitoli dannunziani* con 41 illustrazioni fuori testo, Milano, Mondadori, 1967.
- D'Annunzio 1965 = Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, Milano, Mondadori, 1965.
- D'Annunzio 2013 = Gabriele d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, con apparati informativi di Annamaria Andreoli, Edizione digitale nel Centocinquantesimo della nascita di Gabriele d'Annunzio con il patrocinio della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani» (riproduce il testo a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2005).
- D'Annunzio 2013a = Gabriele d'Annunzio, *Le faville del maglio*, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Angelo Piero Cappello, Edizione digitale nel Centocinquantesimo della nascita di Gabriele d'Annunzio con il patrocinio della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani» (riproduce il testo *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2005).
- Ferretti Cuomo-Tonello-Trovato 2022 = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, edizione critica a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato (vol. 1), commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo (vol. 2), Padova, libreriauniversitaria.it, 2022, 2 voll.
- Gibellini 1976 = Pietro Gibellini, *Preistoria intima e storia esterna del «Libro segreto» di Gabriele d'Annunzio*, «Studi e problemi di critica testuale», 12 (1976), pp. 11-132, poi in *Logos e mytos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Leo S. Olschki, 1985.
- Gibellini 1977 = Pietro Gibellini, *Restauri dannunziani: il testo e la data*

- della “Pasquinata” contro Hitler, «Giornale storico della letteratura italiana», 154/488 (1977), pp. 394-399.
- Gibellini 2002 = Pietro Gibellini, *L'elaborazione del «Libro segreto»: confessione, autobiografia, frammento*, in *D'Annunzio segreto*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, [Atti del] 29° Convegno di Studi, Chieti-Pescara 25-26 ottobre 2002, Pescara, Edgars, pp. 23-36.
- Gibellini 2010 = Pietro Gibellini, *Introduzione*, in Gabriele d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 5-27.
- Gibellini 2022 = Pietro Gibellini, *L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore*, Pescara, Ianeri Edizioni, 2022.
- Gibellini 2023 = Pietro Gibellini, *D'Annunzio e Dante*, in *D'Annunzio e Dante: Atti del Convegno di studi*, a cura di Pietro Gibellini ed Elena Valentina Maiolini, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, 16 ottobre 2021, Cinisello Balsamo, Silvana, 2023, pp. 9-17.
- Ledda-Lombardinilo 2024 = *Sotto il segno di Dante: Gabriele d'Annunzio e il sommo poeta*. Convegno di studi dannunziani, Pescara 5-6 novembre 2021, a cura di Elena Ledda e Andrea Lombardinilo, Milano, Ledizioni, 2024.
- Melosi 2019 = Laura Melosi, *D'Annunzio e l'edizione 1911 della «Commedia»*, Firenze, Leo S. Olschki, 2019.
- Scartazzini 1907 = *La Divina Commedia riveduta nel testo e commentata da Giovanni Andrea Scartazzini*, Milano, Ulrico Hoepli, 1907.
- Tavoni 2014 = Maria Gioia Tavoni, *D'Annunzio, l'“estremo dei bibliomanti”*. Il singolare rapporto del poeta con i libri e l'editoria contemporanea, «Biblioteche oggi», 31/2014, pp. 59-63.

Graziana Pentich: tracce di letture dantesche nel suo fondo librario

Mara Affinito

Università eCampus

mara.affinito@gmail.com

Graziana Pentich: Traces of Dantean Readings in Her Library Collection

Abstract (ITA)

Graziana Pentich (1920-2013) è stata pittrice, poetessa e giornalista nel contesto culturale del dopoguerra, attraversato a fianco del suo compagno Alfonso Gatto. Nel fondo librario “Graziana Pentich – Alfonso Gatto” (Fondazione Maria Corti) si conservano diversi volumi danteschi. Attraverso la classificazione delle tracce di lettura riconducibili alla mano di Pentich, il mio contributo intende offrire una panoramica dei passi danteschi evidenziati sia in un’ottica intertestuale che da un punto di vista biografico: la trama di note e rimandi che viene intessuta da Pentich con la poesia dantesca sembra infatti riguardare anche la valutazione della propria esperienza personale di donna.

Abstract (ENG)

Graziana Pentich (1920-2013) was a painter, poet, and journalist active in the cultural context of the postwar period, which she experienced alongside her partner Alfonso Gatto. The “Graziana Pentich – Alfonso Gatto” book collection preserves several volumes of Dante’s works. Through the classification of reading traces attributable to Pentich’s hand, this essay aims to offer an overview of the highlighted Dantean passages, both from an intertextual and a biographical point of view. The network of notes and references that Pentich weaves with Dante’s poetry appears to reflect an assessment of her own personal experience as a woman.

Parole chiave / Keywords

Graziana Pentich, Dante, Achille Incerti, Piccarda, Trieste / Graziana Pentich, Dante, Achille Incerti, Piccarda, Trieste.

Quando nel 2013 la Fondazione Maria Corti dell’Università degli Studi di Pavia acquisiva il fondo di Graziana Pentich (1920-2013), lo faceva con l’obiettivo di conservare e valorizzare l’archivio, la biblioteca e la raccolta d’arte di una donna e di un’intellettuale del Novecento, che per

di più aveva convissuto nei due decenni del dopoguerra con il poeta Alfonso Gatto. La documentazione, giunta a Pavia dagli spazi della sua ultima abitazione romana di Via Germanico, raccoglie le tracce di una vicenda umana e artistica che ha origine in un contesto italo-slavo e si sviluppa nel quadro dell'Italia repubblicana.

Prima di entrare nel vivo della questione relativa al suo fondo librario, credo sia utile fornire qualche indicazione biografica sulla protagonista di questo contributo. Pentich nasceva nel dicembre del 1920 a Trieste, a un mese dalla firma del trattato di Rapallo, che riconosceva la città come italiana. Tuttavia, le radici famigliari sia paterne che materne erano radicate a Spalato, in Dalmazia, dove i genitori si erano sposati.¹ Trieste, al contrario, segna una cesura nella storia famigliare: mentre il padre Carlo Pentich sceglieva la neonata città italiana come luogo di radicamento, il nonno materno Karlo Dragutin Inkiostri Medenjak la abbandonava, facendo ritorno alla terra d'origine, divenuta pertinenza del Regno di Serbi, Croati e Sloveni.² A Spalato, Pentich trascorse insieme alla madre i primi

1 Carlo Pentich (Spalato, 2/6/1920 – Trieste, 14/8/1991) e Nera Inchiostri (Zagabria, 28/8/1895 – Venezia, 19/7/1977) si erano sposati l'1 maggio 1920. La data e il luogo di matrimonio sono indicati nella dichiarazione anagrafica di nascita di Nera conservata nel Fondo Pentich della Fondazione Maria Corti dell'Università degli Studi di Pavia [d'ora in poi FP], con la segnatura provvisoria Inv. II.1, 19. Ringrazio la Fondazione e in particolare il suo Presidente, Giorgio Panizza, per avermi permesso di consultare i materiali oggetto del saggio e di aver concesso la riproduzione della tavola di Achille Incerti postillata da Graziana Pentich a suo corredo.

2 Nel 1920, risiedevano momentaneamente a Trieste Carlo Pentich, Nera e Karlo Inkiostri. Noto anche come Karlo Dragutin Inkiostri Medenjak (Medenjak era il cognome materno che Karlo adottò per sé), il nonno di Pentich era stato un pittore, un designer e un fotografo della prima ora. Tra il 1914 e il 1920 si era trasferito a Trieste, insieme alle figlie Nerina e Dalmazia (1891), sposando in seconde nozze Luigia Koreniak. Il loro matrimonio era stato celebrato il 4/7/1920. Nei successivi undici anni, Inkiostri aveva vissuto tra Lubiana, Belgrado, Novi Sad, le Bocche di Cattaro, Banja Luka, e Skopje, per poi tornare a Belgrado nel 1941 come insegnante a contratto presso la *Scuola di arti applicate*. Interessato alla pittura decorativa e alle arti applicate, aveva finalizzato la sua produzione artistica alla creazione di uno stile nazionale, inizialmente croato. Tra le numerose decorazioni pubbliche e private, databili tra 1898 e 1933, si possono annoverare quelle della facciata della casa Janeček a Zagabria, i murali a Karlovac, le decorazioni musive della chiesa di San Francesco, e quelle della chiesa di Santa Croce, entrambe a Spalato, la composizione storica della liberazione di Clissa dai Turchi a Klis, e numerosi altri interventi realizzati tra la Croazia e la Serbia. Fu autore di saggi e articoli incentrati sull'impiego di motivi popolari nell'arte applicata e sullo sviluppo di uno stile decorativo serbo. Per approfondire le notizie sulla produzione di Karlo Inkiostri si veda <https://hbl.lzmk.hr/clanak/inkiostri-medenjak-dragutin> (aprile 2026). A causa dei con-

sei anni di vita trasferendosi poi a Trieste dove visse ininterrottamente tra il 1926 e il 1946. Luogo fondamentale della sua formazione intellettuale, dove nel dicembre del 1944 conseguì la laurea in Scienze politiche con il massimo dei voti, la città fu per lei un contesto di radicamento e sradicamento, teatro del conflitto genitoriale e della violenza politica che contrassegnò gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra.³ Orientata dall'educazione paterna, Pentich era cresciuta conformandosi al pensiero comunista, internazionalista e rivoluzionario che respirava in famiglia. Dal 1946, con il trasferimento a Milano e l'avvio della relazione ventennale che la legherà ad Alfonso Gatto, quella sua formazione politica trovava nuovi interlocutori nell'ambiente artistico prossimo al partito comunista italiano del dopoguerra.

Scrittrice e pittrice, negli anni Sessanta Pentich pubblicava due raccolte: una di racconti, composti tra il 1946 e il 1947, dal titolo *Una patria da trovare* e una di poesie, *Una visita agli anni*.⁴ L'ultima silloge di prose e poesie, *Dove saremo un giorno a ricordare*, è del 2009.⁵ L'attività pittorica, svolta tra il 1947 e il 1979, consultabile nel complesso nelle pagine del catalogo monografico del 1999, è conservata in collezioni private ed è oggi parzialmente esposta, per volere della Fondazione, negli spazi di due Collegi pavesi, il Nuovo e il Giasone del Maino.⁶ Quest'ultimo ospita nei suoi locali la parte di biblioteca che al momento è stata catalogata, e in cui sono confluiti i volumi appartenuti al compagno, il poeta Alfonso Gatto, e al figlio Leone. Molti dei libri collocati sugli scaffali pavesi, fittamente sottolineati e annotati, raccontano Pentich anche nei termini di una straordinaria lettrice.⁷

flitti bellici del Novecento, molto del significativo lavoro di Inkiostri è andato perduto; quel poco che resta è conservato al Museo delle arti applicate e al Museo nazionale ed etnografico di Belgrado. Le informazioni biografiche sul nonno di Graziana Pentich presenti in questo articolo sono il frutto di una recente ricerca. Il loro recupero è stato possibile grazie alla collaborazione di Piero Bernobich, funzionario del comune di Trieste, e Maja Kocijan, direttrice del Museum Documentation Center croato. Ringrazio entrambi per il prezioso aiuto.

3 Pupo 2023.

4 Pentich 1961 e Pentich 1968.

5 Pentich 2009.

6 Pentich 1999. Le opere sono state catalogate e oggi visibili sul sito lombardiabeniculturali.it (aprile 2026).

7 Scrive Nicoletta Leone: «La biblioteca lasciata dalla Pentich, oggetto di una prima ampia catalogazione, è leggibile sia come dato bio-bibliografico (il catalogo, anche solo

Mi limito qui a dare conto delle tracce di lettura riconducibili alla sua mano ritrovate nei volumi danteschi,⁸ principalmente in cinque edizioni.⁹ Tra queste tracce, ne ho selezionate alcune ritenendole particolarmente utili a illustrare, nell'ambito di una medesima sensibilità culturale, due usi distinti della parola dantesca: uno più professionale, funzionale alla scrittura, l'altro di carattere profondamente privato, rivolto a quello «scavare entro il proprio animo» che, secondo Bruno Maier, caratterizza il *modus operandi* degli scrittori triestini.¹⁰ I dati che emergono dall'analisi del processo di lettura mi consentono inoltre di fare delle inferenze sulla cultura della lettrice: da un lato in relazione a una modalità di approccio al testo, caratterizzata da sensibilità e cura; dall'altro in relazione all'attenzione riservata a specifici contenuti danteschi, utili a una ricostruzione al tempo stesso biografica ed ermeneutica.

Gli interventi ritrovati nei volumi sono prevalentemente a *lapis* e interessano maggiormente le edizioni della *Commedia*: mi riferisco alla 14^a edizione dello Scartazzini-Vandelli (1949), all'edizione curata da Magugliani per Rizzoli (1949) e a quella illustrata con 103 tavole a colori da Achille Incerti, *La Divina Commedia dipinta da Achille Incerti*, edita

composto di volumi in pulito, non segnati, né annotati, referta gusti interessi incontri) sia come testo ulteriore, perché la più parte dei volumi della raccolta contiene densi interventi di sua mano: un vero corpo a corpo ingaggiato “con le ombre” – direbbe Maria Corti: con l'ombra degli autori, delle persone e dei personaggi lì ritratti, l'ombra dei suoi cari, il cui ricordo è sollecitato dalla lettura, l'irruzione nel suo spazio intimo del mondo di fuori con cui intrattiene un'asettica dialettica in assenza, ma non meno piena di fatti e pathos» (Leone 2021, pp. 65-66). Il primo contributo che ha messo in valore tale dialettica in riferimento all'opera *Tonio Kröger* (Mann 1953) è di Affinito-Gramegna 2020.

8 I volumi conservati in FP sono: Borghi 1844; Federzoni 1918; Scartazzini-Vandelli 1929 (1949); Contini 1946 (1965); Magugliani 1949; Sapegno 1955; Sapegno 1956; Blasucci 1965; Bargellini 1967; Bargellini 1968; Incerti 1988. Tra questi, l'edizione della *Vita Nuova* (Federzoni 1918) era appartenuta allo studente A. Gatto che l'aveva poi donata a Graziana con una dedica d'amore: «A Graziana questo l mio “libro di scuola” l ove “vìdi” per la prima l volta la poesia e l'amore l il suo Alfonso l Salerno, 14 gennaio 1950». Sono invece appartenuti a Leone Gatto Pentich i volumi della *Commedia* Sapegno 1955; Sapegno 1956.

9 Scartazzini-Vandelli 1929 (1949); Contini 1946 (1965); Magugliani 1949; Blasucci 1965; Incerti 1988.

10 Maier 1972, p. 6. Nel 1968, era stato proprio Maier ad aver valorizzato la triestinità di Pentich, includendo alcune sue prose nell'antologia dedicata agli *Scrittori triestini del Novecento* e contribuendo così a definirne l'appartenenza culturale (Pentich in Maier *et al.* 1968, pp. 1397-1404).

da Mazzotta nel 1988.¹¹ Altre tracce sono presenti nell'edizione *Tutte le opere*, curata da Blasucci (1965) e nelle *Rime*, curate da Contini (1965).¹² I luoghi d'interesse sono messi in risalto da postille e da segni non verbali quali le sottolineature, i tratti verticali posti a margine dei versi o dei passi da evidenziare, da altri simboli grafici come l'asterisco e il punto interrogativo e, infine, dai foglietti di carta usati come provvisori segnapagina. In proporzione, Pentich ha letto maggiormente la *Commedia*, e nello specifico, il *Purgatorio* con un preciso scopo: misurare la visibilità della parola dantesca nelle opere di Achille Incerti (1907-1988), un artista di Reggio Emilia che aveva letto per la prima volta la *Commedia* da

11 Segni di lettura sono documentati in Scartazzini-Vandelli 1929 (1949) (sottolineatura in *Purg.*, I 71-72 e nota manoscritta accanto agli stessi recante la data «maggio '88»; in *Par.*, XXVII, segno a matita che percorre trasversalmente i vv. 68-84 separando ciascun verso in due porzioni; foglietti di carta segnapagina in *Inf.*, XXXIII, tra le pagine dei vv. 39-67; in *Par.*, IX, tra le pagine dei vv. 3-37; in XXXII-XXXIII, tra le pagine dei versi finali del canto XXXII 140-151, e di quelli iniziali del canto successivo, vv. 1-10); nell'*Inferno* di Magugliani 1949 (sottolineature in IV 90; XXXI 31; punto interrogativo posto accanto al v. 67 in commento); nel *Purgatorio* di Magugliani 1949 (tratto laterale posto accanto al commento in VI 88; sottolineatura e postilla esplicativa in VIII 39; segno laterale in IX, tra i vv. 76-77, tratto laterale accanto al commento del v. 112, e postilla esplicativa accanto al v. 132; segno laterale in XIII 58; segno laterale in XV 13; sottolineatura in XV 7); nel *Paradiso* di Magugliani 1949 (sottolineature in *Nota*, p. 5, e in *Divisioni del paradiso dantesco*, [p. 6]; postilla esplicativa in I, accanto al commento del v. 7, sottolineature nel commento al v. 16, sottolineatura al v. 34, asterisco accanto al v. 55; sottolineature in III 2-3, 28, 32, 36, 46-48, 53, 69-71, 75, 78, 81, tratto laterale accanto ai vv. 64-66, postilla esplicativa accanto al v. 36, sottolineature nel commento ai vv. 46, 51, 54, doppio punto interrogativo accanto ai vv. 47-48 in commento, tratto laterale accanto ai vv. 95-96; sottolineatura al v. 103 e ai vv. 99 e 118 in commento, in calce alla p. 23 si segnala l'intervento manoscritto a *lapis* «lui»; segni di parentesi tonde che racchiudono il «canto quarto»; segni laterali ad angolo retto in V, accanto al v. 87; croce accanto al «canto sesto»; tratto laterale in XII, accanto ai vv. 124-126 in commento, croce accanto al v. 137; tratto laterale in XX, accanto ai vv. 73-76); in Incerti 1988 (numerosi interventi posti in calce alle tavole e nella sezione riepilogativa finale del *Catalogo delle opere* finalizzati a verificare e correggere la corrispondenza del corredo iconografico con i versi danteschi di riferimento per le cantiche dell'*Inferno* e del *Purgatorio*).

12 Altri segni di lettura sono documentati in Blasucci 1965: foglietti di carta segnapagina inseriti in corrispondenza della *Vita Nuova*, xxv-xxviii, pp. 68-69, e delle *Rime del tempo della Vita Nuova*, 3b [XLV] – 9A [LIII], pp. 80-81; tratti verticali a margine del testo, tracciati a *lapis*, in riferimento al libro I 1; I 9; I 18 del *De Vulgari Eloquentia*. In Contini 1946 (1965) sono presenti delle sottolineature a *lapis* nel testo della *Rima* 47 (CIV) ai vv. 35, 75, 80 e nei relativi commenti cui si aggiunge un tratto verticale a margine in sede di commento al v. 79.

adulto e, incoraggiato dall'amico Dino Buzzati, ne aveva tratto un'interpretazione anti-accademica.

Scorrendo le tavole dedicate alla seconda cantica, emerge con quale attenzione Pentich abbia esaminato quel volume avvalendosi del riepilogo fornito dal *Catalogo delle opere* che, nelle ultime pagine, abbina le illustrazioni delle singole tavole ai versi danteschi di riferimento. È verosimile ipotizzare che, dopo aver riscontrato sul *Catalogo* numerose incongruenze tra l'immagine e la sua fonte, Pentich abbia continuato i suoi interventi di adeguamento in calce alle immagini stesse. Per procedere nella verifica, però, non si è avvalsa del testo dantesco messo a disposizione dal volume, che risulta infatti pulito. Per agevolare il lavoro di confronto tra l'immagine e il testo, ha usato l'edizione Rizzoli curata da Magugliani, com'è emerso dall'analisi che ho condotto su alcuni segni non verbali. In tre occasioni, infatti, in corrispondenza di uno o due endecasillabi, figura una piccola linea trasversale, che si ripete identica nei tre luoghi d'interesse e che, se accostata alla tavola corrispondente, attesta la selezione compiuta da Pentich per verificarne l'attribuzione.¹³

Tra le moltissime tavole a cui Pentich dedica attenzione, la n. 52 (Fig. 1) permette di avanzare alcune considerazioni sulla sensibilità pittorica e letteraria della lettrice in riferimento alla propria cultura triestina. Nel *Catalogo delle opere*, essa è correttamente attribuita al canto, ma non al verso dantesco «In sogno mi pareva veder sospesa» (*Purg.*, ix, 19) suggerito: è evidente che il riferimento al sogno di Dante ghermito dall'aquila non può corrispondere all'immagine della tavola presa in esame.

13 Cfr. i tratti a *lapis* rinvenuti nel *Purgatorio* (Magugliani 1949) con i versi trascritti da Pentich in calce alle corrispettive tavole di Incerti: *Purg.*, ix 76-77 e tav. 52; *Purg.*, xiii 58 e tav. 57 (qui Pentich riporta anche il v. 70 «ché a tutti un fil di ferro il ciglio fora», più adatto ad illustrare l'immagine); *Purg.*, xv 13 e tav. 58. Non convinta da quest'ultima corrispondenza, Pentich cancella in calce all'immagine il verso dantesco precedentemente individuato.



Fig. 1. Achille Incerti, tav. 52, con postille di G. Pentich.©

Se in un primo tempo Pentich registra in maniera inerziale il riferimento errato al verso proposto dal *Catalogo*, successivamente lo corregge. Barra infatti il numero 19 a favore del 76, trascritto interamente: «vidi una porta e tre gradi di sotto». Accanto, sul margine laterale destro della pagina, aggiunge un'ulteriore fonte utile a leggere l'immagine: «l'angel | di | dio», sintagma tratto dal v. 104.¹⁴

Pentich dimostra qui di superare il criterio di elementare corrispondenza con cui il *Catalogo* associa l'immagine al verso: rilevato l'errore,

14 Certamente Pentich aveva proseguito la sua lettura oltre il v. 104, come dimostrano il tratto verticale a *lapis* a margine del commento al v. 112 e il nome «Orfeo» manoscritto accanto al v. 132 come segno di agnizione del mito classico sotteso ai versi danteschi di riferimento.

non si limita infatti a correggerlo, ma va in cerca di una pluralità di fonti cui l'immagine allude, mettendo in gioco competenze di lettrice dantesca e sensibilità di pittrice.

Nel canto ix, Dante descrive i tre gradini che conducono alla porta del *Purgatorio* conferendo a ciascuno di essi un colore, dalle chiare valenze simboliche. Il primo scalino è «bianco»,¹⁵ il secondo è «tinto più che perso»,¹⁶ il terzo è «sì fiammeggiante / come sangue che fuor di vena spiccia»,¹⁷ tutti colori che nella tavola di Incerti sono ripresi alla lettera. Sul canto ix della *Commedia*, tuttavia, non ci sono ulteriori segni di lettura utili a suggerire un'attenzione da parte di Pentich al dato cromatico che certamente, da pittrice qual era,¹⁸ non poteva aver ignorato. Per trovarne conferma, bisogna rivolgere l'attenzione ai segni presenti su un'altra opera dantesca, quella delle *Rime*, curata da Contini. E, infatti, il tratto a *lapis*, posto a margine della nota 79 di commento alla *Rima* 47, comprova che la definizione del colore "perso" aveva attratto l'attenzione di Pentich. Una linea marginale mette in valore le parole con cui Dante stesso, citato da Contini, chiarisce la cromia: «"Lo perso", si dice nel *Convivio* (iv, xx, 2), "dal nero discende... Lo perso è un colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina"». ¹⁹

Sebbene risulti difficile precisare il momento in cui Pentich intraprese la lettura delle *Rime*, è possibile ipotizzare che essa abbia preceduto, nell'acquisizione del significato di "perso", la lettura del canto ix, verosimilmente avvenuta entro il mese di marzo del 1991. Tra le carte del fondo Pentich si conserva, infatti, un dattiloscritto sull'opera figurativa di Incerti che nel marzo del 1991 l'autrice aveva ultimato per una pubblicazione di cui al momento non si hanno maggiori informazioni.²⁰

15 *Purg.*, ix 95.

16 *Purg.*, ix 97.

17 *Purg.*, ix 101-102.

18 Apprezzamenti critici sull'uso del colore nelle pitture realizzate da Pentich sono documentati in Franco Russoli, lettera a Graziana Pentich, 20 ottobre 1972 in FP, PEN 02 55.

19 *Rima* 47 (CIV), commento al v. 79 in Contini 1946 (1965), p. 178.

20 Il testo dell'articolo di Pentich è dattiloscritto su 3ff. r. e presenta delle correzioni manoscritte con inchiostro nero. In testa al f.1, Pentich ha indicato con il medesimo inchiostro un duplice titolo: « - La "Commedia" di Achille Incerti - (RAI) I - Viaggio di A. Incerti nella Divina Commedia (Reggio Emilia) ». In calce al f. 3, ha aggiunto «10 - 11 marzo 91 | per Reggio» (il documento è conservato in FP, faldone attività radio, fascicolo 1991 la cui segnatura è ancora provvisoria). Il luogo di pubblicazione dell'articolo non è

Avviato negli anni Sessanta,²¹ l'«accanito» lavoro illustrativo di Incerti, su «quell'immenso poema» che è la *Commedia*, per usare le parole dell'autrice, era poi durato per circa un ventennio. Secondo Pentich, il suo «tentativo»²² anti-accademico, lontanissimo dalle soluzioni figurative più note di Henry Füssli, di William Blake, dei Nazareni, e di Gustave Doré, aveva il pregio di rispettare la «pura forza del linguaggio popolare, il cosiddetto “volgare”, quale veicolo di poesia».²³ Ed è ancora un segno *a lapis* a evidenziare, con le parole di Dante nel *De vulgari eloquentia*, l'interesse che Pentich nutre per quanto di «nobile» si annidi nel volgare, contrapposto alla lingua «grammaticale», appresa con lo studio.²⁴ Per dare visibilità alla parola della *Commedia*, Incerti si era espresso con un linguaggio figurativo «popolare» e nel far ciò aveva fornito a Pentich i termini per spingere le sue considerazioni oltre la sfera artistica. Secondo l'autrice, sotto la guida di un maestro come Dante, Incerti aveva intrapreso un percorso di «autoliberazione» culturale, frutto di «una irripetibile esperienza d'uomo».²⁵

La valorizzazione della natura popolare dell'arte di Incerti risponde senz'altro a istanze legate alla cultura comunista, le stesse che legarono

noto, ma con l'amministrazione provinciale di Reggio Emilia Pentich stava collaborando in vista della pubblicazione del volume Degani 1996. Da quanto si evince dal doppio titolo, il testo sembrerebbe essere stato poi sfruttato per un programma radiofonico, verosimilmente del terzo canale della RAI, con cui Pentich collaborava. Non è stato ancora possibile completare le parziali indicazioni fornite dall'autrice e dal controllo condotto sui fascicoli del «Radiocorriere» del 1991 (www.radiocorriere.teche.rai.it, aprile 2026) non è emersa una chiara conferma della messa in onda del testo di Pentich. Il suo scritto, tuttavia, potrebbe essere stato trasmesso nello spazio serale (23.25 – 23.45) dal programma *Il racconto di ogni sera*, a cura di Gemma Vincenzini Boatto. D'ora in poi, per economia, ci si riferirà al dattiloscritto con il solo titolo *La “Commedia” di Achille Incerti*.

21 Secondo quanto riferisce Pentich, Incerti cominciò il suo lavoro nel 1961 (*La “Commedia” di Achille Incerti* in FP, faldone attività radio, fascicolo 1991).

22 La scelta del termine ricalca il punto di vista di Pentich quando definisce l'operazione artistica di Incerti un «tentare di rappresentare» la *Commedia* (*La “Commedia” di Achille Incerti* in FP, faldone attività radio, fascicolo 1991).

23 *La “Commedia” di Achille Incerti* in FP, faldone attività radio, fascicolo 1991.

24 Con un tratto a *lapis*, Pentich isola il brano: «Di queste due poi più nobile è la volgare; sia perché è la prima che l'uman genere abbia usata; sia perché il mondo tutto ne fruisce, benché sia divisa in differentissime forme e vocaboli; sia perché l'abbiamo da natura, mentre l'altra è piuttosto fattura d'arte» (*De vulgari eloquentia*, I 1 in Blasucci 1965, p. 7).

25 *La “Commedia” di Achille Incerti* in FP, faldone attività radio, fascicolo 1991.

nel dopoguerra Graziana a Gatto, e quest'ultimo a Carlo Pentich.²⁶ Nel contempo, preferendo al termine "artista" quello di "uomo", Pentich richiamava un concetto della poetica triestina, introdotto da Slataper e mutuato dall'esperienza vociana, per cui l'autenticità di un'espressione artistica, anti-accademica e anti-formale, risiedeva proprio in un bisogno di autenticità umana prima ancora che di resa espressiva.²⁷

Di natura diversa è, a mio avviso, la lettura intrapresa per il canto III del *Paradiso*, quello di Piccarda, che non ha lasciato tracce di riuso, e per la quale avanzo un'interpretazione in chiave biografica.²⁸ Gli autori triestini – si pensi a Svevo, a Slataper e a Saba – hanno fatto dell'autobiografismo e «dell'arte come scavo interiore, diario, confessione» i motivi della loro poetica e della loro attività letteraria.²⁹ Tra le pratiche prescelte per esercitare una scrittura volta all'«esplorazione interiore», c'è la regolare compilazione di diari. Una modalità condivisa anche da Pentich, testimoniata dalla cospicua collezione di quaderni fittamente annotati con appunti biografici e considerazioni artistiche che oggi si conservano nel suo fondo.

Ma quali elementi di riflessione la vicenda medievale di Piccarda Donati avrebbe potuto fornire alla novecentesca Graziana Pentich? Provando a mettere ordine tra i 25 tenui segni a *lapis* disseminati nel canto III, si evince che la lettrice è attratta tanto dalla condizione della Piccarda storica, strappata ai voti monacali, quanto da quella dell'anima ormai beata. Le sottolineature portano alla luce i due momenti memorabili

26 Tra le carte del FP, si conserva un ritaglio di giornale che conferma l'orientamento comunista di Carlo Pentich di cui, per insufficienza di dati, è difficile dettagliarne il pensiero. Sprovvisto di riferimenti di testata, ma databile al 1971, il trafiletto intitolato *Alfonso Gatto poeta*, dedicato al voto elettorale e ai motivi di una scelta comunista, reca sul *verso* un appunto a *lapis* di Pentich che ne precisa la provenienza: «conservato da Carlo Pentich I (padre di Graziana)» (FP, PEN 04 04).

27 «Lo scrittore, il poeta triestino è, anzitutto, "uomo" (l'aveva già detto, energicamente, lo Slataper) e si colloca al polo opposto a quello del "letterato" di tradizione, retaggio del classicismo e dell'umanesimo, o anche, dello scrittore fortemente intinto di letteratura e preoccupato in primo luogo di "scrivere bene"» in Maier *et al.* 1968, p. 21.

28 Tra i dattiloscritti conservati nel fondo Pentich (FP, faldone attività radio), e finalizzati alla collaborazione radiofonica con la RAI, non risulta alcun testo che abbia come oggetto di trattazione il canto III del *Paradiso* e Piccarda.

29 Maier 1972, p. 41.

della sua storia: era stata la «norma» di S. Chiara a orientare,³⁰ fin da giovanissima, lo scopo della vita di Piccarda, portandola a entrare in convento; ed era stata la violenza di «uomini»³¹ a strapparla dalla protezione del chiostro. Ma «qual fu la tela / onde non trasse infino a co' la spola»,³² si chiede Pentich facendo proprie, con un tratto verticale a margine, le parole di Dante? Il motivo, per Piccarda e per gli altri spiriti del Cielo della Luna, è spiegato nella *Nota* introduttiva alla cantica, che Pentich legge e sottolinea a *lapis*: «Sono le anime dei beati che non compiono i loro voti per non aver opposto alla resistenza altrui una volontà eroica»,³³

Piccarda era quindi stata collocata nel Cielo della Luna, il più lontano dall'Empireo, per non essere stata in grado di mantenere il voto a Dio a cui, per «umana debolezza»,³⁴ era venuta meno. Pur non potendo assimilare la vicenda di Graziana a quella di Piccarda, si possono avanzare alcuni parallelismi. Il primo è suggerito da una parola sottolineata al v. 103: «seguirla»; è un verbo che nel racconto di Piccarda si riferisce alla scelta intrapresa da «giovinetta» di conformarsi alla regola di S. Chiara.

Nella famiglia Pentich, una «norma» orientatrice esisteva ed era stata dettata dal padre Carlo. Ispirata all'ideologia politica di stampo comunista, essa aveva esercitato una forte influenza sull'educazione dei figli maggiori, Graziana e Leone. *Entrambi* plasmarono il proprio futuro nella direzione tracciata dal padre. La primogenita, nonostante il desiderio di iscriversi ad Architettura, finì per conformarsi alla volontà paterna, dedicandosi alle Scienze politiche, e rinunciando così a proseguire la tradizione artistica del ramo materno. Il secondogenito finì per votare la sua giovanissima età alla causa partigiana. Tra il 1944 e il 1946, la «norma» di Carlo aveva però prodotto due differenti esiti: la morte di Leone, che nel dicembre del 1944 fu ucciso durante un'azione partigiana in territori sloveni,³⁵ e, nel 1946, l'allontanamento di Graziana da Trieste. Quei

30 *Par.*, III 98.

31 *Par.*, III 106.

32 *Par.*, III 95-96.

33 Magugliani nella *Nota* al *Paradiso* in Magugliani 1949, p. 5.

34 *Ivi.*

35 Il dattiloscritto sulla *Storia di Leone Pentich, partigiano*, redatto da Pentich sulla base di quanto le era stato raccontato dal padre, è stato recentemente pubblicato in Castoldi 2025. Per intendere meglio l'ideologia paterna, mi pare significativo riportare il pensiero che Carlo condivise anni dopo con la figlia e che riporto qui trascrivendolo fedelmente

contenuti ideologici, scelti e al contempo sofferti, sono gli stessi che determinarono in Pentich la decisione di avvicinarsi all'ambiente culturale del «Politecnico» e di intrecciare, subito dopo il suo arrivo a Milano, una relazione tutt'altro che serena con Alfonso Gatto.³⁶

A distanza di anni, dopo aver maturato numerose esperienze personali e culturali, Pentich era in grado di nutrire di significati e sensibilità novecentesche le parole con cui Magugliani presentava la vicenda medievale di Piccarda, triangolandola tra i termini “opporre”, “resistenza” e “volontà eroica”. Piccarda è una figura “debole”, che non aveva portato a termine la propria scelta, il proprio progetto di vita, perché era stata incapace di opporre resistenza a forze avverse. Senza ulteriori dati, resta congetturale dare un nome alla parallela inadempienza di Pentich, ma è possibile riflettere intorno al tema della violenza.

Una postilla collocata in calce a una pagina del canto dantesco sembrerebbe infatti corroborare il sodalizio di fragilità tra le due donne proprio intorno all'esperienza di una violenza subita: sul margine inferiore del foglio, il tratto della mano incerta, tremolante e ormai anziana di Pentich, scriveva «lui».³⁷ Il pronome monosillabico parrebbe enigmaticamente ricalcare la scelta verbale adottata da Piccarda quando, per narrare dell'aggressione subita ad opera dei fratelli Corso e Forese, celava il legame famigliare dietro un generico «uomini».³⁸

A chi possa corrispondere quel “lui”, scelto da Pentich nel suo personissimo appunto privato, è difficile dirlo. Indubbiamente, però, quel pronome svela un'identità “maschile” cui il racconto della prima anima del Paradiso aveva condotto. Nella biografia di Pentich, due uomini avevano condizionato significativamente la sua esistenza, il padre Carlo e il com-

dall'originale dettato. Affiancando la morte del figlio Leone a quella del rivoluzionario cubano Che Guevara, ucciso in Bolivia il 9 ottobre del 1967, Carlo scriveva: «Ti mando per ora alcune vecchie foto di Leo [...] | Più due immagini [sic] del grande “Che” [Guevara], il quale come vedi l'accostai | così spontaneamente al nostro Leone, | identificandoli nello spirito di puri Eroi | che trova stessa misura del mio dolore | come padre e uomo per tanta perdita» (Carlo Pentich, lettera a Graziana Pentich, 31 ottobre 1967 in FP, PEN 02 50).

36 Sulla vicenda umana e intellettuale vissuta da Pentich accanto a Gatto, rimando al mio recente contributo (cds) Affinito 2026.

37 La postilla compare sulla stessa pagina in cui, tra i versi sottolineati, Pentich evidenzia anche quelli che contraddistinguono le caratteristiche delle anime del Cielo della Luna: «volontà quieta / virtù di carità» (*Par.*, III 70-71 in Magugliani 1949, p. 23).

38 *Par.*, III 106.

pagno Alfonso. Pur condividendo con loro un medesimo orizzonte culturale, radicato nel valore della lotta rivoluzionaria per il riscatto sociale, la loro presenza invece che favorire in lei un percorso di autodeterminazione sociale, professionale e artistica, al contrario, finì per comprometterlo. Nella distanza concessa dalla lettura e avvicinando a sé la parola dantesca, Pentich prendeva la misura della propria sconfitta.³⁹

Anche se l'identità del "lui" resta anonima, si può certo ipotizzare che Piccarda abbia guidato Pentich a scandagliare, in tarda età, vissuti privati legati al tema della violenza e dell'incapacità a resistervi, per "umana debolezza", favorendo quell'autentico "scavo interiore" che caratterizza l'obiettivo della scrittura, e aggiungerei della lettura, di un'intellettuale triestina del Novecento.

Bibliografia

Affinito 2026 = Mara Affinito, *Graziana Pentich e Alfonso Gatto. La «donna», la «compagna», «l'avversario»*, in *Feminae agentes II. Culture, arti e transmedialità*. Atti del Convegno dottorale, 26-28 marzo 2025, a cura di Mara Affinito, Federica Maria Giallombardo, Matteo Lorenzini, Beatrice Mosca, Novedrate, eCampus University Press, 2026, pp. 401-414.

Affinito-Gramegna 2020 = Mara Affinito, Francesca Gramegna, *Dove siamo oggi a ricordare: carte, libri, quadri di Graziana Pentich*, in *Storie d'autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, a cura di Francesca Ghersetti, Annantonia Martorano, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2020, pp. 137-144.

Bargellini 1967 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, esposta e commentata da Piero Bargellini, Firenze, Vallecchi, 1967.

Bargellini 1968 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, esposta e commentata da Piero Bargellini, Firenze, Vallecchi, 1968.

Blasucci 1965 = Dante Alighieri, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Blasucci, Firenze, Sansoni, 1965.

39 Credo che da questa prospettiva si debba interpretare un appunto a biro blu vergato da Pentich sul margine superiore di un foglio a righe r. che reca l'elenco di oggetti d'arredo, in occasione del trasloco romano del 1979 dalla casa di via Flaminia a quella di via Germanico. Con la nota «i quadri da salvare» (FP, PEN 09 04), Pentich sottolineava l'importanza di preservare la testimonianza del proprio lavoro artistico, rinato tra il 1967 e il 1978, a seguito della separazione da Gatto.

- Borghi 1844 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Dell'Inferno*, con nuovi argomenti e note di Giuseppe Borghi, Parigi, Baudry, 1844.
- Castoldi 2025 = Massimo Castoldi, *Graziana Pentich: per la memoria del fratello Leone*, «Autografo», 74 (2025), pp. 125-141.
- Contini 1946 (1965) = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1965.
- Degani 1996 = Giannino Degani, *Lettere 1939-1974*, a cura di Alfredo Gianolio, disegni di Graziana Pentich, Reggio Emilia, Provincia, [1996].
- Federzoni 1918 = Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, commento per le scuole e per gli studiosi di Giovanni Federzoni, arricchito di note e giudizi inediti di Giosue Carducci, Bologna, Zanichelli, 1918.
- Incerti 1988 = Achille Incerti, *La Divina Commedia dipinta da Achille Incerti*, Milano, Mazzotta, 1988.
- Leone 2021 = Nicoletta Leone, «*Il lento accumulo gravitante*» dell'archivio di Graziana Pentich, in *Un giorno, a ricordare per Graziana Pentich*, a cura di Angelo Stella, Pavia, Fondazione Maria Corti – Fondazione Alfonso Gatto, 2021, pp. 64-68.
- Magugliani 1949 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*, 3 voll., a cura di Lodovico Magugliani, Milano, Rizzoli, 1949.
- Maier 1972 = Bruno Maier, *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Milano, Mursia, 1972.
- Maier et al. = Bruno Maier, *Scrittori triestini del Novecento*, antologia critica a cura di Oliviero Honoré Bianchi, Manlio Cecovini, Marcello Fraulini, Bruno Maier, Biagio Marin, Fabio Todeschini, Trieste, Lint, 1968.
- Mann 1913 = Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Tristano, Milano, Mondadori, 1953.
- Pentich 1961 = Graziana Pentich, *Una patria da trovare. Racconti*, Lecce-Galatina, Editrice Salentina, [1961].
- Pentich 1968 = Graziana Pentich, *Una visita agli anni*, Milano, Mondadori, 1968.
- Pentich 1999 = Graziana Pentich, *Graziana Pentich. Opere 1947-1979*, a cura di Luigi Lambertini, Bologna, Bora, 1999.
- Pentich 2009 = Graziana Pentich, *Dove saremo un giorno a ricordare*, a cura di Angelo Stella e Roberto Vetrugno, Novara, Interlinea, 2009.
- Pupo 2023 = Raoul Pupo, *Trieste '45*, Roma-Bari, Laterza, 2023.
- Sapegno 1955 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1955.

Sapegno 1956 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1956.

Scartazzini-Vandelli 1929 (1949) = Dante Alighieri, *Divina Commedia*, testo critico della Società dantesca italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli aggiuntovi il Rimario perfezionato di Luigi Polacco e indice de' nomi proprii e di cose notabili, Milano, Hoepli, 1949 (14^a edizione).

Nella biblioteca di Elsa Morante: note autografe alla *Commedia* per *La Storia*

Clara Giordano

Università degli Studi di Salerno

c.giordano110@studenti.unisa.it

In Elsa Morante's Library: Authorial Notes on the *Commedia* for *La Storia*

Abstract (ITA)

Il saggio si concentra sulle note autografe rinvenute nella *Commedia* personale di Elsa Morante. Oltre al materiale d'archivio, l'analisi dei volumi conservati tra gli scaffali dell'autrice consente di approfondire alcuni aspetti centrali della sua produzione letteraria. L'attenzione si focalizza in particolare su *La Storia*, il suo penultimo romanzo, e sull'influenza dantesca che lo attraversa. Tale prospettiva viene indagata a partire da alcune note autografe annotate su un foglio sciolto rinvenuto all'interno della copia personale della *Commedia*, per poi estendersi all'individuazione di ulteriori suggestioni dantesche presenti nell'opera.

Abstract (ENG)

This essay focuses on the handwritten notes found in Elsa Morante's personal copy of the *Commedia*. In addition to archival material, analysis of the volumes preserved on the author's shelves allows for a deeper understanding of some key aspects of her literary production. The focus is particularly on *La Storia*, her penultimate novel, and the Dantean influence it bears. This perspective is explored starting with some handwritten notes on a loose sheet of paper found within her personal copy of the *Commedia* and then extending to identify further Dantean influences present in the work.

Parole chiave / Keywords

Elsa Morante, Biblioteca d'autore, Dante Alighieri, *La Storia*, Influenza dantesca / Elsa Morante, Author's library, Dante Alighieri, *La Storia*, Dantean influence.

1. L'influsso dantesco rappresenta una costante nella poetica di Elsa Morante. I molti studi a riguardo, come quelli di Zanardo,¹ Garrido,² D'Amelio,³ dimostrano che il tessuto dantesco nutre le fibre dei suoi scritti in maniera esplicita, attraverso riprese puntuali, e in modo implicito, per suggestioni e atmosfere. In particolare, il romanzo *La Storia* (1974, prima edizione *Gli struzzi*, Einaudi) rivela una vasta rete di influenze. Gli influssi danteschi evidenziati all'interno del romanzo sono molti e molto vari, ma per alcuni è possibile compiere un riscontro supplementare, in quanto è la stessa Morante a confermare, nei "Quaderni autografi" che costituiscono *l'avant text* del romanzo, l'attenzione ai passi che poi confluiranno nell'opera. Il materiale autografo de *La Storia* si trova nell'archivio Morante, nel Fondo Vittorio Emanuele, custoditi presso la Biblioteca Nazionale di Roma.

Nelle mie ricerche, mi è capitato di incorrere in un foglio sciolto, di piccole dimensioni, inserito nella copia della *Commedia* posseduta da Morante, con collocazione F.MOR 850 ALIGH 1. Nello specifico, il foglio con appunti autografi si colloca a pag. 383 della *Commedia*, in cui è presente il x canto del *Purgatorio*.

Se il foglietto, almeno a quanto mi è noto, non è mai stato preso in considerazione dalla critica, nei "Quaderni autografi" de *La Storia* si trovano in realtà annotate quasi le stesse riprese. Posso quindi azzardare una genesi che vede in un primo momento il foglietto sulla scrivania di Morante mentre legge la *Commedia* e poi la copia "in pulito" dagli appunti nei "Quaderni". Il foglietto verrebbe così a costituire un piccolo tassello di filologia d'autore appartenente ancora al momento della lettura, nella biblioteca dell'autrice, che ancora non è passato alla fase di concepimento materiale del romanzo, nei "Quaderni". Il *recto* presenta un richiamo alla pagina 239 del *Cantico dei Cantici*. Interessante che per trarre ispirazione per la scrittura de *La Storia*, le letture scelte da Morante fossero contemporaneamente la *Bibbia* e la *Commedia*, che si confermano così come radici, opere fondative dello spirito per la tradizione letteraria e culturale occidentale.

I canti cui Morante fa riferimento, nel *verso* del foglietto, sono tre: *Purgatorio* x, con particolare attenzione alla figura delle ripe, *Paradiso*

1 Zanardo 2014.

2 Garrido 2023.

3 D'Amelio 2026, pp. 99-110.

xxiii e *Paradiso* xxx. Per l'approfondimento di come questi canti confluiscono nell'opera, rimando agli studi di Zanardo, Garrido, D'Amelio. Mi soffermerò invece sull'influsso del *Purgatorio* e su altri influssi indiretti.

Partiamo dall'analisi del primo appunto, ossia il canto x del *Purgatorio*. Nell'opera è presente un richiamo diretto al canto in questione e all'episodio delle ripe nella descrizione di come Usepe guarda il quadro di Nino, suo fratello:

E aveva imparato a riconoscere suo fratello nel grande ritratto
appeso alla parete: davanti al quale nominava Ino a bassa voce,
con perplessità e rapimento, come Dante al contemplare le figure
intagliate nella ripa.⁴

Allo stesso modo, Dante si mostra rapito alla vista delle ripe, tanto da affermare che ciò che vede non solo supera l'abilità del celebre scultore greco Policeto, ma persino la stessa natura:

Esser di marmo candido e addorno
d'intagli sì, che non pur Policeto,
ma la natura lì avrebbe scorno.⁵
(*Purg.*, x 31-33)

Ma la *Commedia* sembra essere già presente in un passo precedente, in cui Usepe vede il mondo per la prima volta:

Il mondo si aperse, quel giorno, come il vero giardino lucente... Quel mondo e quella popolazione, poveri, affannosi e deformati dalla smorfia della guerra, si spiegavano agli occhi di Giuseppe come una multipla e unica fantasmagoria, di cui nemmeno una descrizione dell'Alhambra di Granata, o degli orti di Shiraz, né forse perfino del Paradiso Terrestre potrebbe rendere una somiglianza.⁶

Non è il solo punto in cui i versi del *Purgatorio* influenzano la scrittura di Morante. I versi danteschi tornano, a mio avviso, anche nella descrizione della fame che colpisce Ida e Usepe durante la guerra, con riferimento particolare al canto xxiii del *Purgatorio*, in cui Dante de-

4 Morante 2014, p. 131.

5 Petrocchi 1966-67.

6 Morante 2014, p. 122.

scrive anime pallide, magrissime e irriconoscibili, come se fossero senza identità:

Ne li occhi era ciascuna oscura e cava,
palida ne la faccia, e tanto scema
che da l'ossa la pelle s'informa.⁷
(*Purg.*, XXIII 22-24)

Mai non l'avrei riconosciuta al viso
ma ne la voce sua mi fu palese
ciò che l'aspetto in sé avea conquiso.⁸
(*Purg.*, XXIII 43-45)

Allo stesso modo Ida viene descritta pallida, magrissima, e quando si guarda allo specchio non si riconosce, sembrando quasi senza identità:

Lei stessa era dimagrita che gli occhi sembravano grandi il doppio di prima.⁹

E ancora:

Se in strada casualmente le capitava di specchiarsi, scorgeva nel vetro una cosa estranea e senza identità, con la quale scambiava appena uno sguardo attonito, che poi subito si scansava.¹⁰

Andrà precisato che l'eco dantesco ha qui solo un valore "formale", in quanto in Dante tale sofferenza porterà all'espiazione dei propri peccati e alla salita verso il *Paradiso*. Nel romanzo, invece, i personaggi sono vittime della storia e non possono redimersi da quest'ultima. Si tratterebbe insomma di una forma di intertestualità che prevede la ripresa di un particolare tema, ma il suo rovesciamento dal punto di vista delle condizioni, della situazione. Inoltre, a sostegno di questa proposta, potremmo considerare la nota presente in alto a destra sul *verso* del foglio, di cui la prima parola risulta essere per il momento poco decifrabile. Ma ciò che leggiamo con chiarezza è l'appunto riferito alla pagina 518 della

7 Petrocchi 1966-67.

8 Petrocchi 1966-67.

9 Morante 2014, p. 192.

10 Morante 2014, p. 328.

Commedia in questione. In questa pagina sono presenti i versi finale del canto xxiv del *Purgatorio*. I più significativi, a mio avviso, sono gli ultimi quattro versi:

E senti' dir: "Beati cui alluma
tanto di grazia, che l'amor del gusto
nel petto lor troppo disir non fuma,
esuriendo sempre quanto è giusto!"¹¹
(*Purg.*, xxiv vv. 51-54)

Dante esalta coloro che riescono a desiderare il cibo solo per quanto è giusto, per quanto è necessario al sostentamento della vita. Nel caso del romanzo, però, non si tratta di ridurre il cibo per non cadere nel peccato della gola, ma è probabile che il senso di questi versi venga ripreso e attualizzato nel sottolineare che qui, l'invidia per il cibo altrui, che la stessa Ida mostra, non è un voler tutto, ma un non aver nulla e desiderare non quanto è giusto, ma giusto il minimo per la sopravvivenza:

Alla vista di qualsiasi sostanza mangiabile, ma purtroppo inaccessibile ai suoi mezzi, essa restava incantata, con una invidia struggente.¹²

Aggiungo, a riprova della pervasività della *Commedia* ne *La Storia* di Elsa Morante, un ultimo richiamo che a mio avviso non è ancora stato notato dagli studiosi. Si tratta del passo del romanzo in cui, attraverso una similitudine, la scrittrice paragona gli ebrei ai beati bambini della Candida Rosa:

Perfino questi poveri Giudii di tutta Roma, caricati sui camion dai Tedeschi, stanotte la salutavano come dei Beati che, all'insaputa loro e degli stessi Tedeschi, si avviavano, per una splendida turlupinatura, verso un regno orientale dove tutti sono bambini, senza coscienza né memoria.¹³

La Candida Rosa, nel xxxii canto del *Paradiso*, viene divisa, come ci spiega Chiavacci Leonardi,¹⁴ in due grandi emicicli che rappresentano i due tempi della storia della salvezza: l'epoca precedente a Cristo (Antico

11 Petrocchi 1966-1967.

12 Morante 2014, p. 330.

13 Morante 2014, p. 239.

14 Chiavacci Leonardi 1991-1997, vol. 3, p. 876.

Testamento) e quella successiva (Nuovo Testamento). Al centro della divisione siedono nell'ultimo gradino Maria e il Battista, figure simboliche dei due periodi. Sotto Maria si dispongono le grandi donne del popolo d'Israele, cioè del popolo dell'Antico Testamento, mentre sotto Giovanni i principali santi del cristianesimo, tra cui Francesco, Benedetto e Agostino. Un'ulteriore divisione orizzontale separa la parte superiore della Rosa da quella inferiore, occupata dai bambini morti prima dell'età della ragione, la cui salvezza dipende da condizioni diverse a seconda delle varie epoche della storia umana. All'inizio, era necessaria la sola fede dei genitori per la salvezza, poi sopraggiungerà il rito della circoncisione per i maschi. Infine:

ma poi che 'l tempo de la grazia venne,
 senza battesimo perfetto di Cristo
 tale innocenza la giù si ritenne.¹⁵
 (*Par.*, xxxii vv. 82-84)

Senza il vero battesimo, venuto Cristo, i bambini innocenti venivano trattenuti nel Limbo.

Ritornando al passo del romanzo, Morante estende la salvezza di questi bambini innocenti, che non posseggono le «vere elezioni», agli ebrei, vittime dell'Olocausto, che vengono deportati senza riuscire a comprendere a pieno ciò che stesse accadendo loro, e per questo paragonati ai bambini che non hanno ancora la coscienza per distinguere il bene dal male. Quindi Dante, a distanza di secoli, viene ripreso e attualizzato in quello che è il presente dell'autrice, segnato dagli orrori della guerra e dell'Olocausto. Traslato da epoche e contesti, resiste l'universalità del messaggio dantesco attraverso la sensibilità della scrittura. Dante ha dimostrato, ancora una volta, di rappresentare una presenza costante nell'intertestualità della letteratura contemporanea. Si conferma una presenza imprescindibile che si colloca così in quel tempo eterno e fisso in cui vivono tutti i sentimenti e le emozioni umane, in cui la riflessione, il gesto, il pensiero si fanno corpo nella parola, come dimostra la capacità del Poema di andare oltre la sua epoca e di raggiungere costantemente i giorni nostri. Come afferma Curtius, «la personalità di Dante sovrasta con la sua statura i secoli... quando la suddivisione in periodi sarà già dimenticata da un pezzo, l'ammirazione per Dante sussisterà ancora».¹⁶

¹⁵ Petrocchi 1966-67.

¹⁶ Curtius 1948 (2002), p. 419.

Bibliografia

- Chiavacci Leonardi 1991-1997 = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997, 3 voll.
- Curtius 1948 (2002) = Ernst R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948, traduzione italiana di Anna Luzzatto, Mercurio Candela e Corrado Bologna: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Milano, La Nuova Italia, 2002.
- D'Amelio 2026 = Carmelo D'Amelio, *È tutto uno scherzo: Dante nella Storia*, in *Elsa Morante e la storia del romanzo. Modelli ricezione riscritture*, a cura di Mario Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2026, pp. 99-110.
- Garrido 2023 = Elisa Martínez Garrido, *Il paradiso di Elsa Morante*, «Tenzione», 22 (2023), pp. 163-174.
- Morante 2014 = Elsa Morante, *La Storia*, a cura di Cesare Garboli, Einaudi, Torino, 2014.
- Petrocchi 1966-1967 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-1967.
- Zanardo 2014 = Monica Zanardo, *I manoscritti per la stesura di La Storia di Elsa Morante*, tesi di dottorato in Filologia, Linguistica e Letteratura, tutor: prof.ssa Sonia Gentili, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2014.

Fortini e Sanguineti sui margini di Dante

Davide Dalmas

Università di Torino

davide.dalmas@unito.it

Fortini and Sanguineti's *marginalia* on Dante

Abstract (ITA)

Muovendo dai materiali censiti dal progetto *AMargine*, il contributo indaga le tracce di lettura lasciate da Franco Fortini ed Edoardo Sanguineti sui loro volumi danteschi. L'analisi delle postille mostra come Dante costituisca, per entrambi, un caso peculiare rispetto alle abituali pratiche di annotazione: Fortini sospende la dimensione di riscrittura e polemica che caratterizza i suoi interventi marginali più cospicui, mentre in Sanguineti l'abituale economia dei segni lascia spazio, almeno in un caso, a una annotazione fittissima, verbale ed esplicativa. Le biblioteche d'autore emergono così come spazi privilegiati per osservare la trasformazione della lettura in attività intellettuale, consentendo di precisare forme e modalità della ricezione novecentesca di Dante.

Abstract (ENG)

Drawing on the materials catalogued by the *AMargine* project, this article investigates the traces of reading left by Franco Fortini and Edoardo Sanguineti in their annotated copies of Dante's works. The analysis reveals Dante as a distinctive case within both authors' marginal practices: Fortini largely suspends the rewriting and polemical impulse that characterizes much of his annotation, whereas Sanguineti's usually sparse and economical markings give way, at least in one copy, to a dense network of verbal and explanatory notes. The study thus presents authors' libraries as privileged sites for observing the transformation of reading into intellectual work, while offering new insights into twentieth-century receptions of Dante.

Parole chiave / Keywords

Dante Alighieri, Franco Fortini, Edoardo Sanguineti, biblioteche d'autore, postille d'autore, AMargine / Dante Alighieri, Franco Fortini, Edoardo Sanguineti, Authors' libraries, Marginalia, AMargine.

1. Il presente contributo si colloca entro l'orizzonte di ricerca del progetto *AMargine*, realizzato dalle università di Genova, Pavia e Torino e dedicato allo studio dei libri postillati dei poeti italiani del secondo Novecento.¹ Muovendo dalle schedature e dai dati raccolti dal progetto, intende interrogare un caso particolarmente significativo: quello delle letture dantesche di Franco Fortini ed Edoardo Sanguineti. I due autori rappresentano infatti figure centrali nella storia poetica e intellettuale novecentesca ma anche modelli diversi di rapporto con il libro annotato. Proprio per questo il confronto con Dante risulta particolarmente interessante: le tracce lasciate sui volumi danteschi confermano alcune caratteristiche fondamentali delle rispettive pratiche di lettura, ma al tempo stesso ne modificano il profilo. L'ipotesi che guiderà queste pagine è dunque che Dante costituisca, per entrambi, un caso eccezionale, capace, almeno in parte, di sospendere o ridefinire modalità di intervento marginale ben riconoscibili, offrendo così un osservatorio privilegiato sul lavoro intellettuale di Fortini e Sanguineti come lettori, studiosi e scrittori.

2. Per misurare l'eccezionalità dell'intervento a margine delle opere dantesche è necessario ricordare alcune tendenze delle diverse modalità postillatorie dei due poeti. Per quanto riguarda Fortini richiamo due esempi straordinari, che ho presentato al convegno *Postille d'autore. Nuove prospettive di ricerca tra letteratura, diritto e pratiche digitali* tenuto a Genova il 25 ottobre 2024. Come ha mostrato bene Fabrizio Miliucci, l'attività di postillatore di Fortini entra in stretta relazione con altre sue attività critiche; in particolare l'atteggiamento «con cui il poeta si avvicina ai libri dei coetanei sembra [...] seguire una linea d'intervento crescente: dal commento, all'editing, alla riscrittura».² L'esempio di postilla che diventa scrittura propria si trova sull'esemplare fortiniano di *I visi* di Alessandro Parronchi,³ dove Fortini attraverso l'attività di postillatore arriva quasi a quella di autore concorrente, cancellando interi versi del poeta letto e sostituendoli con altri propri:

1 Per informazioni sul progetto e per un più ampio quadro di ragionamenti sul ruolo delle postille, in particolare per lo studio dei poeti del secondo Novecento, rimando a Aveto-Dalmas-Stefanelli 2024 e Milone 2021.

2 Miliucci 2024, p. 59.

3 Parronchi 1943.

Notte fuggitiva
E appena giù dai limiti
L'aria intenta dei clivi
S'anima e di più vivi
zeffiri il dorso ai sacri boschi molce,
seminascosta fauna
s'aduna, e tra la colma
albedine l'antica upupa sfiora
la palpebra d'aurora silenziosa.
un tremito di nuova
speranza in cielo appare,
e dormendo l'antica anima sfiora
la palpebra d'aurora silenziosa.

Il verso finale è sia cancellato sia riscritto, arrivando così a trasformare una poesia di Parronchi in una di Fortini, con l'apparizione in cielo di una «nuova speranza», scritta sopra la «seminascosta fauna».

Il secondo esempio eccezionale di intervento fortiniano su un libro ci permette di seguire da vicino il processo della lettura del poeta e critico, in un momento preciso, sicuramente molto successivo al precedente, quando è all'incirca settantenne. Con poche semplici parole scritte a margine assistiamo al passaggio dalla reazione al singolo testo a quella che già potrebbe configurarsi se non come la preparazione a un saggio critico, come la base per un altro affilato epigramma dell' "ospite ingrato".⁴ Si tratta dell'esemplare fortiniano della raccolta negli «elefanti» Garzanti delle *Poesie* (1932-1986) di Giorgio Caproni.⁵ Fortini inanella qui ben tredici postille in una sezione precisa del volume, a partire da p. 388, spesso su pagine contigue, mostrando chiaramente un giudizio negativo ma circoscritto a una sezione specifica della poesia caproniana. L'evidente insofferenza di Fortini si scatena di fronte all'esercizio di musicale variazione sui motivi paradossali dell'essere dove non si è, del tornare dove non si è mai stati e così via, e in particolare contro le ripetute formulazioni della cosiddetta – da Caproni stesso – "ateologia". Gli esempi parlano da soli:

4 Cfr Fortini 1966, poi, con l'aggiunta di una seconda parte, in Fortini 1985; ora integralmente in Fortini 2003, pp. 857-1127.

5 Caproni 1989.

- p. 388 seconda pagina di *Andantino*, da *Il muro della terra*: «tra la calca, ma lui / (od ero io?) lui / già s'era alzato: sparito» e dai!
«ad una (come nella mia mente / le idee) esplodevano / finendo – vuote – in niente». eh! (sul margine sinistro);
- p. 392 *Ritorno* «Sono tornato là / dove non ero mai stato». eh! (sul margine sinistro a matita);
- p. 393 ultimo verso di *Feuilleton*: «già persa. Nel nebbione». no;
- p. 394 *Palo*: «d'arrivo; né sapevo / se cane fosse o treno / o cuore (o la rosa, / forse, della mia inesplosa / domanda) l'avventura» ancora!
- p. 400 *Esperienza* «Tutti i luoghi che ho visto, / che ho visitato, / ora so – ne son certo: / non ci sono mai stato». e dai!;
- p. 417 *Il franco cacciatore... L'occasione*: «o l'occhio (il gelo) di Dio?» cazzo;
- p. 418 conclusione della poesia successiva *Ribattuta*: «- Zitto. Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi». cazzo;
- p. 424 *Indicazione* «cercatemi dove non mi trovo» altra ripetiz. (con una freccia);
- p. 426 *Preda*: «Andavo a caccia. Il bosco / grondava ancora di pioggia. / M'accecò un lampo. Sparai. / (A Dio, che non conosco?)» uffa! (a centro pagina riga zero);
- p. 427 *Benevola congettura*: «Non mi ha risposto. / Gli ho scritto tante volte. / Non mi ha mai risposto. / Io credo che sia morto. Non penso / Che si tenga nascosto»: uffa! (a centro pagina riga zero);
- p. 445 *Biglietto lasciato prima di non andar via*: «Se non dovessi tornare, / sappiate che non sono mai / partito. // Il mio viaggiare, / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai». e dieci! (alla fine della prima strofe, con due frecce verso la prima e la seconda strofe);
- p. 447 *Apostrofe a un impaziente d'imbarco* «- Si calmi. Dove vuol mai andare? / Un punto è assodato. / Lei non potrà mai arrivare, / mi creda, dov'è già arrivato». che barba! (riga zero, con freccia);
- p. 458 *Conclusione quasi al limite della salita* «- Signore, deve tornare a valle. / Lei cerca davanti a sé / ciò che ha lasciato alle spalle». anche qui riga zero a centro pagina: noia folle;
- p. 517 *Rivelazione* «Mi sono risolto. / Mi sono voltato indietro. / Ho scorto / uno per uno negli occhi / i miei assassini. / Hanno / – tutti quanti – il mio volto». e dai ancora (unito a un segno obliquo sotto “quanti”).

3. Per le modalità di postillare proprie di Sanguineti rimando invece a studi che sono nati, direttamente o indirettamente, proprio dal progetto *AMargine*. La biblioteca donata dalla moglie dell'autore Luciana Garabelli al Comune di Genova e ospitata presso la Biblioteca Universitaria è:

una poderosa biblioteca, la cui consistenza si aggira intorno ai 18.000 volumi e a più di 3.000 inserti e opuscoli. Se ovviamente non possiamo pensare che il numero coincida con il totale dei libri posseduti nel corso dell'intera vita da Sanguineti, né tantomeno con l'insieme delle sue letture, il fondo rispecchia comunque l'attività multiforme e la proteiforme varietà di interessi del suo possessore. [...] I primi risultati del nostro esame mettono in luce che la percentuale di libri con segni di attenzione si aggira intorno al 10-15% del totale, con densità più o meno fitta a seconda delle zone; tra gli interventi d'autore, la prevalenza è nettamente per le postille mute (i *notabilia*) – ovvero, in ordine di frequenza, segni e sottolineature – seguiti da postille verbali e firme di possesso.⁶

Tra i molti ambiti di interesse qui documentati spicca ad esempio la capillare attenzione di Sanguineti al fenomeno dei cosiddetti “giovani cannibali”, tramite una lettura intensa dei primi libri di Silvia Ballestra, Rossana Campo, Enrico Brizzi, Giuseppe Culicchia, Tiziano Scarpa, Aldo Nove e Giuseppe Caliceti,⁷ testimoniata da un gran numero di segni d'attenzione e da materiali (come agli articoli di giornale) che lo stesso Sanguineti raccoglieva e inseriva all'interno dei libri. A partire da annotazioni anche minuscole vergate sul volume potevano svilupparsi poi scritture più sistematiche, aggiornamenti lessicografici, lezioni e conferenze. Prendiamo il caso di *Fonderia Italghisa* di Caliceti,⁸ dove si ritrovano tutte le possibili forme: «postillatura all'interno del volume, fogli a parte, lezioni universitarie a tema, inserzione di termini prelevati dal romanzo nei supplementi al Battaglia»,⁹ che mostrano come la modalità di lavoro di Sanguineti sui libri si colleghi strettamente con il suo lavoro lessicografico, con la didattica e con la volontà di essere sempre al passo delle trasformazioni linguistiche (gran parte dei segni sono dedicati a forme del linguaggio giovanile).

Un settore ancora più notevole è quello dei libri di (49) e su (61) Antonio Gramsci, che testimoniano un interesse di lunga durata e un «in-

6 Lungo 2024, pp. 75 e 79.

7 A questo settore è dedicata la tesi di dottorato di Francesca Colombi (Colombi 2024), che offre sia un'ampia e puntuale trascrizione sia uno studio dei vari tipi di segni di attenzione riscontrabili in parecchi volumi della biblioteca di Sanguineti.

8 Caliceti 1996.

9 Colombi 2024, p. 166.

cessante confronto», con edizioni che vanno dal 1948 al 2007. Gramsci è, con l'unica eccezione rappresentata proprio da Dante, «l'autore più presente nella biblioteca sanguinetiana»; infatti soltanto i volumi di argomento marxiano si avvicinano a quel numero (99), «mentre tutti gli altri fondamentali riferimenti critici (come Freud, Goldmann, Lukács, Benjamin, Groddeck, ecc.) non superano le poche decine di volumi».¹⁰ Dei 49 libri di Gramsci, ben 28 presentano segni di attenzione e postille.

Quantitativamente molto più ampia, dunque, l'attività postillatoria di Sanguineti nella grande maggioranza dei casi non è direttamente espressiva come negli esempi sopra riportati di Fortini: l'intervento sul libro (sottolineature, piccoli segni) ha uno scarso grado di autonomia: in sé apparentemente muto, riacquista voce in relazione all'insieme dell'attività di farcitore, lessicomane, scrittore, docente.

4. È proprio il materiale raccolto da *AMargine* a mostrare, con una quantificazione precisa, come Dante costituisca, per Fortini e Sanguineti, un caso in parte eccentrico rispetto alle abituali pratiche di scrittura marginale. La rilevanza di Dante nell'opera e nella riflessione critica di Sanguineti è evidente e ben studiata,¹¹ così come non manca una solida tradizione di studi sul rapporto tra Fortini e Dante, culminata in una sezione della rivista «L'ospite ingrato» del 2021.¹² Le postille conservate nelle loro biblioteche consentono tuttavia di spostare l'attenzione dalle dichiarazioni pubbliche e dai testi editi alle tracce materiali della lettura. I quattro volumi danteschi annotati da Fortini e i nove appartenuti a Sanguineti (tra i quali spicca il caso abnorme dell'*Inferno* del 1943, letteralmente saturo di postille e segni di tutte le tipologie) evidenziano infatti non soltanto la misura di una frequentazione intensa, ma anche il profilo

10 Carrara 2024, p. 95.

11 Mi limito a una serie di rimandi che possono dare un'idea dell'evoluzione dalle reazioni a caldo alla pubblicazione dei primi studi danteschi (Sanguineti 1961a e Sanguineti 1961b) alle ricerche più recenti: Bárberi Squarotti 1963, Sanguineti 1991, Berisso 2012, Resio 2021, Berisso, 2021. E ora abbiamo a disposizione anche l'edizione critica curata da Giorgio Priolo dell'inedito commento al *Purgatorio* (Sanguineti 2025), affidatogli per l'edizione Le Monnier ma rimasto incompiuto e mai pubblicato; il volume dà conto del grande volume di materiali conservati presso il Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti" di Torino: oltre 700 fogli dattiloscritti, che contengono la redazione più tarda delle spiegazioni ai canti I-XXVI, cui si aggiungono quasi 2400 carte preparatorie.

12 Calenda 1982, Peterson 1994, Diaco 2016, Diaco 2021.

concreto di due diversi modi di leggere Dante. E mostrano, soprattutto, come proprio di fronte a Dante entrambi gli autori tendano a sospendere, almeno in parte, i comportamenti annotativi che caratterizzano altri settori delle loro biblioteche.

5. I quattro volumi che conservano segni di lettura di Fortini sono: Casini 1943 (14 postille, 110 segni, 77 sottolineature); Contini 1965 (3 segni); Pasquini-Quaglio 1982a (4 postille, 80 segni, 66 sottolineature); Pasquini-Quaglio 1982b (3 postille, 5 segni, 12 sottolineature). Complessivamente, non sono dunque molto numerosi ma spesso suggeriscono rimandi e confronti con la scrittura e l'attività intellettuale di Fortini.

Le postille a Casini 1943 non sono immediatamente evidenti: compaiono date (1289), numeri (26, 34); singole parole (indebolisce; desiderosa; riafferma; tornare?; indebolisce [di nuovo], fango) o brevi sintagmi (l'uso del tempo; piange ricordo, ti sovvenga; lo sa); illustrazioni; i segni sono riquadrature e linee.

Due delle tre postille di Pasquini-Quaglio 1982b sono in realtà di catalogazione; mentre la terza la richiamerò in conclusione. Per il resto i 5 segni sono linee verticali, dritte o ondulate, tutte relative al canto xxxi del *Purgatorio*, con riferimento sia ai versi danteschi sia alle note. Ad esempio, a p. 499, la linea si trova accanto ai versi 40-42: «Ma quando scoppia de la propria gota / l'accusa del peccato, in nostra corte / rivolge sé contra 'l taglio la rota».

Uno dei tre segni (due parentesi e una freccia) su Contini 1965, che non è quindi l'edizione che Fortini aveva sott'occhio quando scrisse per il «Politecnico» un importante intervento sulle *Rime* curate da Contini,¹³ mette in rilievo una strofe di tredici versi della canzone 43 (*Io son venuto al punto de la rota*):

Passato hanno lor termine le fronde
che trasse fuor la virtù d'Ariete
per adornare il mondo, e morta è l'erba;
ramo di foglia verde a noi s'asconde
se non in lauro, in pino o in abete
o in alcun che sua verdura serba;
e tanto è la stagion forte ed acerba
c'ha morti li fioretti per le piagge,

13 Fortini 1946.

li quai non poten tollerar la brina:
e la crudele spina
però Amor di cor non la mi tragge;
per ch'io son fermo di portarla sempre
ch'io sarò in vita, s'io vivesse sempre.

L'immagine della «crudele spina» che non si può estrarre per tutta la vita si può collegare a vari luoghi dell'opera di Fortini dove agisce un'analogia spina, ma di matrice paolina e non amorosa, ripresa da Kierkegaard;¹⁴ oppure alle tante immagini di puntura inesorabile della poesia di Fortini, come questi versi di *La partenza* (da *Una volta per sempre*: Fortini 1963):

E ora sul punto di dormire
un dolore terribile mi morde
come mille anni fa quando ero bambino
e lo chiamavo Iddio, e Iddio è questo
ago del mondo in me.¹⁵

Il volume dantesco più interessante tra quelli segnati da Fortini è l'edizione dell'*Inferno* con il commento di Pasquini e Quaglio (Pasquini-Quaglio 1982a). Una delle quattro postille (ma in realtà due sono di catalogazione) è solo un numero: 47 (in penna rossa). Evidentemente si tratta del calcolo dell'età di Dante in quella circostanza (Fortini all'uscita del libro ne aveva 65), perché il numero si trova alla p. ci dell'ampia introduzione accanto alla frase: «Dante però era ormai un uomo diverso dagli altri fuoriusciti: a Pisa ghibellina nel 1312, tra la folla dei seguaci del re, doveva sentirsi un estraneo», e più precisamente vicino alla riga dove compare la data.

Anche i segni (righe orizzontali, frecce ecc.) si trovano quasi tutti (78 su 80) sulle pagine in numeri romani; gli altri due sono sulla stessa pagina (p. 56) e sono frecce a penna rossa. Ad esempio, il primo segno è a p. xvii, una linea verticale dritta semplice tracciata con l'evidenziatore giallo, al margine destro delle righe 21-23: «L'opera prima ascrivibile con certezza a Dante è da considerarsi la *Vita Nuova*, confezionata tra il 1292 e il 1293, anche se parte del materiale in versi [...]». Il secondo è a p. xxvi,

14 Cfr. Dalmas 1999.

15 Fortini 2014, p. 278.

una linea verticale dritta semplice tracciata con l'evidenziatore giallo, al margine sinistro delle righe 22-25: «violenta ed esacerbata dall'indifferenza e dal rifiuto della donna, oppure un'angoscia intellettuale determinata dall'impossibilità di raggiungere un sospirato traguardo – le *petrose* (così chiamate da una donna,». Il terzo segno, nella stessa pagina e tracciato nello stesso modo, si trova accanto alle righe 32-33 («la sestina *Al poco giorno*, la doppia sestina *Amor, tu vedi ben* e la canzone *Così nel mio parlar*») e non può non rimandare alle esperienze di Fortini con la forma della sestina.¹⁶

L'annotazione prosegue in questo modo, tramite l'apposizione di segni di studio, che spesso marcano le scansioni dell'argomentazione. Molto segnata è in particolare la p. LXI, che tratta degli antecedenti e delle fonti culturali della *Commedia*: visioni e leggende sull'aldilà nate in terra tedesca, *Expositio super Apocalipsim* di Gioacchino da Fiore, *Dialogi* di S. Gregorio Magno, *De eruditione hominis interioris* di Riccardo da S. Vittore e il *Libro della Scala*, tradotto dall'arabo in spagnolo. Chiaramente qui i segni sottolineano e evidenziano le singole opere di possibile ispirazione per Dante.

Anche le sottolineature sono, in netta maggioranza, collocate sul testo introduttivo: 55 su 66; le rimanenti 11 sono quasi tutte sulle stesse pagine (pp. 54-58) e solo una a p. 99, e nuovamente non sono relative al testo di Dante ma al commento. Le pp. 54-58 contengono infatti il *Commento al canto* v. A p. 54 Fortini sottolinea: «la crisi di un'antica fiducia ideologica»; a p. 55 ci sono due sottolineature, che rendono subito evidenti le due similitudini ornitologiche affrontate nel commento:

Ma le due similitudini degli stornelli e delle gru – complementari, l'una sul piano visivo, l'altra su quello acustico – rappresentano segnali anticipanti la leggerezza del volo dei due amanti (qualunque sia il valore da attribuire al v. 75, se allusivo alla fragilità anche terrena o invece al loro concorde assecondare la violenza del turbine); mentre il paragone con le colombe (vv. 82-84), diverso dall'idillico paradigma virgiliano, modula il tema del “disio”, ripreso (vv. 113, 120) per Paolo e Francesca come istintiva e quasi sovrumana forza d'attrazione.

16 *Sestina a Firenze*, pubblicata prima su rivista (Fortini 1953) e anche in una plaquette a sé (Fortini 1957a), entra da Fortini 1959 in poi nel corpus principale dell'opera poetica. Cfr. Scaramuccia 1997, Frasca 2006, Giuntini 2022. Anche *Al di là della speranza* (Fortini 1957b) lavora, ma con maggiore libertà, sulla forma della sestina.

A p. 56 c'è un esempio di sottolineatura lunga, dedicata a un famoso saggio di Gianfranco Contini:

Ma già nella “perorazione” di Francesca venivano accostati due ideali d'amore quasi antitetici, “Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende”, cioè lo spirituale sentimento degli stilnovisti e “Amor, ch'a nullo amato amar perdona”, cioè la fatale e quasi fisiologica passione della poesia e della trattatistica francese, come riflesso di un'oscillazione nelle soluzioni sentimentali e culturali accolte da Dante nella giovinezza e della connessa ambiguità fra Dante-personaggio e Dante-autore, che si risolve soltanto nella mediazione di un personaggio-poeta (Contini).

Una linea dritta semplice in penna rossa sottolinea tutta la conclusione del commento al canto v: «Con la recisa condanna di ogni “immoderata cogitatio” (quasi il “flirt” medievale) o del più seducente mito terreno (bellezza e nobiltà generatrici d'amore) convivono in Dante la complicità affettiva e l'ambigua tenerezza di certe memorie e infatuazioni giovanili». Nella stessa pagina, una sottolineatura riguarda anche la bibliografia, che prosegue anche alla pagina successiva (p. 58). In pratica la sottolineatura serve a individuare i contributi più interessanti (compreso Sanguineti 1966), quelli di Caretti, Pagliaro, Marazzan, Mattalia, Dragonetti, Matterini, Carozza, Hatcher-M. Musa. Anche l'ultima delle sottolineature di Fortini su questo libro è nella parte di commento, al canto ix, e di nuovo sulla bibliografia: tra i diversi titoli citati, ne viene scelto uno solo, non casuale: Auerbach 1958.

All'opposto degli esempi visti in precedenza, da Parronchi a Caproni, il Dante garzantiano non è stato dunque annotato da Fortini per la poesia o per la saggistica ma per lo studio e l'insegnamento. Ed è possibile indicare precisamente l'occasione di questo studio: nell'anno accademico 1983-1984 infatti Fortini, docente di Storia della critica letteraria all'Università di Siena, tenne un corso intitolato *Tre studiosi di Dante: Auerbach, Singleton, Contini*. Due dei tre studiosi si ritrovano nelle sottolineature; e nella biblioteca di Fortini sono presenti anche un'edizione delle *Rime* di Petrarca curate da Contini e il libro principale di Auerbach.¹⁷ Nello zibaldone

17 Auerbach 1956, con 4 postille, 29 segni e 16 sottolineature, che non si trovano però nel capitolo dedicato a Dante. Probabilmente sono segni di una lettura precedente, interessata soprattutto al metodo, forse proprio la lettura che portò al saggio su *Mimesis* (Fortini 1956). Ad Auerbach Fortini aveva dedicato un corso monografico dieci anni prima di quello dantesco, nell'anno accademico 1973-1974: *Studio dell'opera di Erich Auerbach 'Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale'* (Fortini 2024, pp. 101-139).

di Fortini, in relazione al corso sulla critica dantesca, si dice che non sarà in programma la *Commedia* per intero ma «non è possibile non fare continuo riferimento ad essa ed anche alle altre opere dantesche. È quindi opportuno avere sottomano quei testi». Le edizioni più raccomandabili sono considerate quelle di Sapegno e di Momigliano, ma poi Fortini aggiunge:

Una edizione per più versi ottima, ma della quale al momento sono usciti solo i due volumi relativi alle due prime cantiche è quello nella serie economica “I grandi libri” Garzanti, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, essa contiene un saggio iniziale, dovuto ai curatori, di 117 pagine. Ritengo sia opportuno far riferimento per le nozioni generali, a questo testo. Inoltre ogni canto è accompagnato da un commento aggiornato e utilissimo e da una specifica bibliografia. Sono invece deficienti, a causa di una eccessiva concisione, le note.¹⁸

I volumi postillati rispecchiano perfettamente questi giudizi, con i segni di attenzione concentrati quasi esclusivamente sul saggio introduttivo e sulle sezioni di commento. Più che il testo della *Commedia*, in questo caso, a interessare Fortini sembrano infatti gli strumenti necessari per leggerla e insegnarla: la ricostruzione del contesto storico e culturale, la discussione critica, la bibliografia, le questioni interpretative. Le postille non registrano dunque una reazione immediatamente poetica o una volontà di riscrittura, come avviene in altri settori della sua biblioteca, ma documentano un lavoro di studio strettamente connesso all’attività didattica e alla riflessione sulla critica dantesca. Anche da questo punto di vista il caso di Dante si conferma un’eccezione significativa all’interno delle pratiche di annotazione fortiniane.

6. Dal particolare punto di osservazione dei libri di Dante, presenti nella biblioteca di Sanguineti e che presentano segni di attenzione, anche minimi, si capisce subito che si è di fronte a un poeta e intellettuale che è anche uno studioso più complessivo di Dante. I nove volumi in questione sono una parte minore di tutti i libri danteschi di Sanguineti ma mostrano un interesse che va ben oltre la *Commedia*. In ordine cronologico di edizione abbiamo: Mattalia 1943 (solo firma di possesso, a centro pagina del frontespizio, con penna verde: «Edoardo Sanguineti 57», con il numero che segna forse l’anno di acquisto); Casini 1943 (che rappresenta il caso più eccezionale, sul quale mi soffermo in conclusione); Porena 1954 (solo

18 Fortini 2024, pp. 308-309.

la nota di possesso, a penna verde: «Edoardo Sanguineti»); Blasucci 1965 (soltanto tre segni, tutti a p. 731; linee a penna nera sul margine sinistro che selezionano i versi 57, 63 e 64 dell'ultimo canto della *Commedia*: «e cede la memoria a tanto oltraggio»; «nel core il dolce che nacque da essa» e «Così la neve al sol si disigilla»); Petrocchi 1967 (un'unica postilla, a p. 590, chiaro esempio di quella annotazione muta, di rimandi a sé stesso, appunti di cose notevoli da rivedere: «IV, 26 XII, 5 XV, 15 XVI, 119 XXII, 40 materia XIX, 50»; che rappresenta anche un caso di postilla al quadrato, perché «XII, 5» è cassato in un secondo momento); Padoan 1968 (solo due segni, due linee a penna nera); Mengaldo 1979 (tre segni); Sapegno 1985a (sei linee a penna nera, tutte alle pp. 395-396); Sapegno 1985b (sei segni, 5 a p. 439, uno a p. 440: nell'indice, con linee a penna nera vengono indicati alcuni canti: III, IX, XI, XII, XVI, XXXIII).

Mi soffermo soltanto su Casini 1943, perché completamente diverso da tutti gli altri: presenta ben 1079 postille; 76 segni e 889 sottolineature; e la nota di possesso a penna verde. Praticamente ogni pagina del libro è quindi segnata in qualche modo. Compaiono, ad esempio, rimandi per approfondimenti su altri testi: ad esempio, all'inizio, a p. 1, nel margine superiore, prima che inizi il testo, è scritto a matita: «Come Dante riesce a vedere i dannati nelle tenebre infernali v. S. Tommaso Summ. Th. III p. suppl. 97 art 3»; oppure, a p. 4, sulla pagina bianca che precede il primo canto: «in Boccaccio Ciaccio VI / Filippo Argenti VIII» – IX, 8 beffa di Ciaccio e Biondello Guglielmo Borsiere XVI – I, 8 fateci dipingere le artiste[?] [Guido Cavalcanti X] – VI, 9».

L'eccezionalità di questo volume è data soprattutto dalla fitta annotazione esplicativa, parafrastica, con spiegazione di termini difficili, riferimenti storici, possibili allegorie e così via, che fa pensare ad un uso propriamente scolastico (forse in diversi momenti e magari segnato anche da altre mani). Vediamo l'esempio del I canto dell'*Inferno*. A p. 5, accanto al v. 5: «esta selva selvaggia e aspra e forte» si spiega: «difficile a superarsi»; prima del v. 7, sul margine sinistro: «Tant'è amara che poco è più morte» viene specificato il soggetto implicito: «la selva (la paura)»; al v. 8 successivo: «ma per trattar del ben ch'io vi trovai» si specifica: «Virgilio». Ma sono indicate anche possibili varianti: accanto al v. 11: «tant'era pieno di sonno a quel punto» si legge: «pien di sonno in su». Oppure riferimenti a *loci* simili: accanto al v. 15: «che m'avea di paura il cor compunto», si legge: «VII, 36», con rinvio quindi a verso quasi identico («E io, ch'avea lo cor quasi compunto»). Spesso si tratta proprio di parafrasi: ad esempio, al v. 16: «guardai in alto, e vidi le sue spalle» si legge: «declivi presso la cima»; al v. 17 «vestite già de' raggi del pianeta»:

«sole»; al v. 21 «la notte ch'io passai con tanta pièta»: «angoscia»; e così via. Oppure, oltre alla parafrasi si trova una rapida spiegazione allegorica, come per le tre fiere: al v. 32: «una lonza leggiera e presta molto»: «pantera o leopardo (lussuria) (invidia)»; al v. 38: «e 'l sol montava 'n su con quelle stelle»: «Ariete (primavera)»; al v. 45: «la vista che m'apparve d'un leone»: «(superbia)»; al v. 49 «Ed una lupa che di tutte brame»: «(avarizia)». E così via fino alla fine del canto.

Tramite i segni (crocette), invece, sembra che si sviluppi un'ampia schedatura delle similitudini, mentre le linee sono privilegiate per note, informazioni. Gli esempi possibili sono innumerevoli; richiamo solo quelli relativi ai primi canti: canto II: crocetta vicino a «Quali i fioretti, dal notturno gelo»; canto III: crocetta vicino a «Come d'autunno si levano le foglie»; canto V: linea a matita e crocetta vicino a «E come li stornei ne portan l'ali»; stessa cosa per «E come i gru van cantando lor lai»; due segni (linea a penna nera e crocetta) anche per «Quali colombe dal disio chiamate»; canto VII: crocette vicino ai versi che innescano le similitudini: «Quali dal vento le gonfiate vele»; «Come fa l'onda là sovra Cariddi»; «che è occulto come in erba l'anguè».

Anche i segni sono adoperati nel modo appena visto per le postille, individuando alcuni punti delle note che spiegano nello stesso modo. Ad esempio, a p. 66, una linea verticale dritta, accompagna tre righe di una nota: «100. ricidemmo ecc.: attraversammo il cerchio fino all'opposta riva». Oppure a p. 78, una linea verticale dritta è inserita su una nota: «furie: sono le Erinni o Eumenidi, figlie d'Acheronte e della Notte, destinate al servizio di Proserpina, come seminatrici di discordia e tormentatrici dei dannati».

In conclusione, la schedatura realizzata da *AMargine* consente già, anche in assenza dell'esemplare materiale, di ricostruire con notevole precisione le modalità di lettura e di annotazione di Fortini e Sanguineti, rendendo visibili orientamenti, ricorrenze e differenze che altrimenti resterebbero disperse nei singoli volumi. Al tempo stesso, i casi più significativi mostrano anche i limiti inevitabili di ogni catalogazione. *L'Inferno* fittamente annotato da Sanguineti, ad esempio, solleva interrogativi che soltanto l'osservazione diretta può affrontare: la cronologia degli interventi, l'eventuale stratificazione delle mani, la distinzione fra uso scolastico, studio personale e successive riletture. Le biblioteche d'autore, del resto, non sono quasi mai il prodotto di una sola soggettività, ma luoghi complessi in cui si depositano tempi, pratiche e presenze differenti.

Ancora più eloquente è il caso di Fortini, che offre un esempio straordinario di come il libro possa trasformarsi da supporto della lettura a

spazio della scrittura. La pagina bianca finale del *Purgatorio* Pasquini-Quaglio presenta infatti alcune parole vergate rapidamente a matita: «Si addormentava il vecchio tra vecchi / sogni pensoso / sognante [?] pensoso [?] / sognando [?]»; e in basso: «Stretto a se stesso il vecchio si addormentava / meditando nel sogno e sorridendo.» Offrono la possibilità affascinante di cogliere quasi in presa diretta la formazione di versi che avranno assetto definitivo nella poesia *Il custode*, poi pubblicata in *Composita solvantur*: «Vinto dal pianto il vecchio dormiva oramai / meditando nel sonno e sorridendo.»¹⁹ Se colleghiamo queste parole con la sottolineatura, sullo stesso esemplare, dei versi 142-144 del canto XXIX, che presentano un vecchio solo che dorme «con la faccia arguta», simbolo del libro dell'Apocalisse, anche l'interpretazione del testo d'arrivo muta, trasformando una scena di realistica sofferenza ospedaliera in un annuncio profetico.

In situazioni come questa la schedatura rappresenta un punto di partenza indispensabile, ma non sufficiente: per comprendere pienamente il significato delle tracce marginali occorre tornare agli esemplari, alla loro materialità e alla complessa interazione tra lettura, studio e invenzione che essi conservano.

Bibliografia

- Auerbach (1946) 1956 = Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946, *Mimesis*, traduzione italiana di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* Torino, Einaudi, 1956.
- Auerbach 1958 (1960) = Erich Auerbach, *Camilla oder über die Wiedergeburt des Erhabenen*, in *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1958, pp. 135-176, traduzione italiana di Fausto Codino: *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, in *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 208-213.
- Aveto-Dalmas-Stefanelli 2024 = *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale*, a cura di Andrea Aveto, Davide Dalmas, Luca Stefanelli, Genova, Genova University Press, 2024.

¹⁹ Fortini 2014, p. 543.

- Bárberi Squarotti 1963 = Giorgio Bárberi Squarotti, *Studi danteschi di Sanguineti*, «Letteratura», 27 (1963), pp. 80-82.
- Berisso 2012 = Marco Berisso, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, in *Per Edoardo Sanguineti. Lavori in corso*, a cura di Marco Berisso e Erminio Risso, Firenze, Franco Cesati editore, 2012.
- Berisso 2021 = Marco Berisso, *Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca*, «Sinestesi», 21 (2021), pp. 49-59; ora in Id., *Documenti sulla neoavanguardia*, Milano, Il Verri, 2024, pp. 214-224.
- Blasucci 1965 = Dante Alighieri, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Blasucci, Firenze, Sansoni, 1965.
- Calenda 1982 = Corrado Calenda, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in *Dante in the Twentieth Century*, Dante University of America Press, Weston 1982; poi in «Esperienze letterarie», 9 (1984); ora in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti e Guittone*, Napoli, Liguori, 1995.
- Caliceti 1996 = Giuseppe Caliceti, *Fonderia Italgisa*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Caproni 1989 = Giorgio Caproni, *Poesie (1932-1986)*, Milano, Garzanti, 1989.
- Carrara 2024 = Giuseppe Carrara, *Sanguineti lettore di Gramsci. Cronistoria di un apprendistato*, in Aveto-Dalmas-Stefanelli 2024, pp. 93-113.
- Colombi 2024 = Francesca Colombi, *Edoardo Sanguineti e i narratori esordienti degli anni Novanta. Catalogazione e commento delle postille d'autore*, tesi di dottorato, supervisor Andrea Aveto e Simona Morando, Università di Genova, a.a. 2023/2024.
- Contini 1965 = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1965.
- Dalmas 1999 = Davide Dalmas, «Bisogna scegliere». *Kierkegaard e Fortini*, «L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini», 2 (1999), pp. 185-198.
- Casini 1943 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, vol. I, *Inferno*, con il commento di Tommaso Casini, edizione rinnovata e accresciuta per Silvio Adrasto Barbi, Firenze, Sansoni, 1943.
- Diao 2016 = Francesco Diao, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, «Giornale storico della letteratura italiana», 133 (2016), pp. 245-279.
- Diao 2021 = *Fortini e Dante*, a cura di Francesco Diao, «L'ospite ingrato online», 10 (2021), pp. 211-293.

- Fortini 1946 = Franco Fortini, *A proposito delle Rime di Dante – Come leggere i classici?*, «Il Politecnico», 31-32 (1946), pp. 54-58; in Fortini 2003, pp. 1247-1259.
- Fortini 1953 = Franco Fortini, *Versi per R.; Sestina a Firenze*, «Botteghe oscure», 12 (1953), pp. 450-454.
- Fortini 1956 = Franco Fortini, *Arte e società*, «Ragionamenti», 5-6 (1956), pp. 72-74; poi con il titolo *Mimesis* in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 179-186.
- Fortini 1957a = Franco Fortini, *Sestina a Firenze*, con dieci litografie di Ottone Rosai, Milano, Schwarz, 1957.
- Fortini 1957b = Franco Fortini, *Al di là della speranza (Risposta a Pasolini)*, «Officina», 8 (1957), pp. 319-323.
- Fortini 1959 = Franco Fortini, *Poesia ed errore. 1937-1957*, Milano, Feltrinelli, 1959.
- Fortini 1963 = Franco Fortini, *Una volta per sempre. 1958-1962*, Milano, Mondadori, 1963.
- Fortini 1966 = Franco Fortini, *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, Bari, De Donato, 1966.
- Fortini 1985 = Franco Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985.
- Fortini 2003 = Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003.
- Fortini 2014 = Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.
- Fortini 2024 = *Corsi universitari*, a cura di Lorenzo Tommasini, Firenze-Siena, Firenze University Press-USiena Press, 2024.
- Frasca 2006 = Gabriele Frasca, *L'equivoco dell'esilio*, in *Dieci inverni senza Fortini*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena, 14-16 ottobre 2004, Catania, 9-10 dicembre 2004, a cura di Luca Lenzini, Elisabetta Nencini e Felice Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 167-183.
- Giuntini 2022 = Costanza Giuntini, *Fortini e la sestina. Due esperimenti*, «Annali di studi umanistici», 10 (2022), pp. 227-241.
- Lungo 2024 = Chiara Lungo, *Nella biblioteca di un lessicomane: Sanguineti lettore*, in Aveto-Dalmas-Stefanelli 2024, pp. 73-92.
- Mattalia 1943 = Dante Alighieri, *Le rime*, a cura di Daniele Mattalia, Paravia, 1943.
- Mengaldo 1979 = Dante Alighieri, *Opere minori*, a cura di Pier Vincenzo

- Mengaldo *et al.*, vol. II: *Questio de aqua et terra, Le Epistole, Monarchia, De vulgari eloquentia, Egloge*, Milano, Ricciardi, 1979.
- Miliucci 2024 = Fabrizio Miliucci, *Come leggeva Fortini. Postille e segni di lettura dalla sua biblioteca*, in Aveto-Dalmas-Stefanelli 2024, pp. 51-72.
- Milone 2021 = Federico Milone, *Postille "Amargine": problemi e metodi per l'edizione digitale dei postillati di autori del secondo Novecento*, «Linguistica e Letteratura», 46 (2021), pp. 195-209.
- Padoan 1968 = Dante Alighieri, *De situ et forma aque et terre*, a cura di Giorgio Padoan, Firenze, Le Monnier, 1968.
- Parronchi 1943 = Alessandro Parronchi, *I visi*, Firenze, Il fiore, 1943.
- Pasquini-Quaglio 1982a = Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Garzanti, 1982.
- Pasquini-Quaglio 1982b = Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1982.
- Peterson 1994 = Thomas E. Peterson, *Parallel Derivations from Dante: Fortini, Duncan, Pasolini*, «South Atlantic Review», 54 (1994), pp. 21-45.
- Petrocchi 1967 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, vol. III, *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1967.
- Porena 1954 = Dante Alighieri, *La Divina commedia*, commentata da Manfredi Porena, Bologna, Zanichelli, 1954.
- Resio 2021 = Lorenzo Resio, *Dante «compagno di strada». Edoardo Sanguineti e il «romanzo» della 'Commedia'*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.
- Sanguineti 1961a = Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.
- Sanguineti 1961b = Edoardo Sanguineti, *Tre studi danteschi*, Firenze, Le Monnier, 1961.
- Sanguineti 1966 = Edoardo Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Sanguineti 1991 = Federico Sanguineti, *Edoardo Sanguineti dantista*, in *Sanguineti ideologia e linguaggio*, Atti del Convegno internazionale di studi (Salerno, 16-18 febbraio 1989), a cura di Luigi Giordano, Salerno, Metafora Edizioni, 1991, pp. 109-116.
- Sanguineti 2025 = Edoardo Sanguineti, *Commento al Purgatorio. Canti I-XXVI*, edizione critica di Calogero Giorgio Priolo, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2025.
- Sapegno 1985a = Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985.

- Sapegno 1985b = Dante Alighieri, *Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985.
- Scaramuccia 1997 = Federico Scaramuccia, 'L'Arca di sasso'. *Una sestina "sofferta"*. *Appunti sulla 'Sestina a Firenze' di Franco Fortini*, «Anticomoderno», 3 (1997), pp. 301-326.
- Scartazzini-Vandelli 1943 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico della Società dantesca italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, aggiuntovi il rimario perfezionato di L. Polacco e indice de' nomi proprii e di cose notabili, Milano, Hoepli, 1943.

Raccontare la lettura: modelli di edizione e di ricerca nel progetto *AMargine*

Federico Milone

Università degli Studi di Pavia

federico.milone@unipv.it

Narrating Reading: Models of Scholarly Editing and Research in the *AMargine* Project

Abstract (ITA)

Il contributo presenta il modello di edizione digitale sviluppato nell'ambito del progetto PRIN *AMargine*, dedicato alle biblioteche d'autore e ai *marginalia* di alcuni protagonisti della poesia del secondo Novecento. Dopo aver illustrato l'architettura della piattaforma e i criteri adottati per la sua realizzazione e per la descrizione delle postille, si espongono le principali modalità di fruizione e interrogazione del *corpus*. Attraverso esempi tratti dalle biblioteche di Alfredo Giuliani, Franco Fortini, Antonio Porta e Amelia Rosselli, il saggio mostra come la schedatura sistematica dei segni di lettura consenta sia forme di osservazione quantitativa del *corpus*, sia analisi ravvicinate dei singoli interventi.

Abstract (ENG)

The essay introduces the digital editing model designed as part of the PRIN *AMargine*, dedicated to the authorial libraries and *marginalia* of key figures in late twentieth-century poetry. Following an overview of the platform's architecture and the methodologies employed for its development and for metadata description of the annotations, the study details the main modalities for navigating and querying the *corpus*. Utilizing examples from the book collections of Alfredo Giuliani, Franco Fortini, Antonio Porta and Amelia Rosselli, the paper illustrates how the systematic indexing of reading signs allows for both macro-level quantitative analyses of the corpus and micro-level close readings of specific marginal notes.

Parole chiave / Keywords

Postille, Poeti del Novecento, Librerie digitali, Biblioteche d'autore / Annotations, Twentieth-century poets, Digital libraries, Writer's library.

We all know the reader-annotated book of the present day,
and we prefer not to think about it. It's a scuffy thing.
(Jackson 2001, p. 1)

1. Il PRIN *AMargine*

Nelle prime pagine del suo *Nuovo commento*, Giorgio Manganelli spiega: «[o]gni commento, chiosa, o vero postilla, vuol essere splanamento di testo: che si giudicherà pertanto oscuro, o per lingua o per concetti; o laborioso ed arduo per la mole di periferiche nozioni occorrenti a chi presuma accedervi. Potrà anche essere testo, o luogo di ingannevole ovvietà: saputa balbuzie, o gnostica filastrocca». Tuttavia, rileva poche pagine dopo, l'atto del commento è tutt'altro che una spiegazione neutra o anodina: la «travagliosa piaga del commento» – e cioè il sistema di chiose, glosse e segni – è un modo di divorare la pagina scritta, all'interno di «una dialettica lacerante che ci induce a detestare il testo fino a descriverlo distrutto». Ma d'altra parte è una tentazione a cui è difficile sottrarsi, «giacché pel chiosatore il testo ambiguo è ghiottoneria imperfettibile, mai stucchevole leccornia».¹

Visto da questa prospettiva, il PRIN *AMargine* (Archivio digitale dei libri postillati di poeti italiani del secondo Novecento), condotto da tre unità di ricerca delle università di Genova, Torino e Pavia e ormai giunto a conclusione,² potrebbe assomigliare alla cronaca di una distruzione. L'obiettivo ultimo infatti è lo studio di alcune biblioteche di poeti del secondo Novecento, attivi a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, e la descrizione all'interno di una base dati collocata online del sistema dei segni di lettura lasciati cadere fra le pagine. In questo articolo si intende proprio esporre uno dei prodotti finali della ricerca, di prossima pubblicazione: la piattaforma che raccoglie i dati e che costituisce un modello di edizione dei *marginalia*, di cui verranno mostrate le caratteristiche e le potenzialità.

Prima di passare all'analisi è però necessario spiegare brevemente le ragioni del progetto, quali biblioteche d'autore sono state esplorate, e le

1 Manganelli 1969, pp. 8, 14.

2 Il gruppo di ricerca è composto dall'unità capofila, dell'Università di Genova (coordinatore nazionale Andrea Aveto), e dalle unità delle università di Torino (coordinatore Davide Dalmas) e Pavia (coordinatore Luca Stefanelli). È prossima la pubblicazione degli ultimi risultati, fra cui la piattaforma online descritta in questo articolo.

attività legate all'aspetto informatico, rimandando fin d'ora per i necessari approfondimenti alle pubblicazioni prodotte dal gruppo di lavoro nel corso degli anni.³ Anzitutto, l'arco cronologico scelto non è casuale: la generazione che si affaccia alla poesia nel dopoguerra si apre con decisione al panorama internazionale. Non si tratta solo dell'aver compiuto l'arbasiniana e proverbiale «gita a Chiasso»⁴ dopo gli anni del fascismo, ma anche di una diffusa interdisciplinarietà, una tendenza alla contaminazione e al gioco citazionale e intertestuale, che, si poteva supporre – e a ragione, come vedremo – avesse lasciato una traccia nei libri di questi autori. In più, la crescente percezione dell'importanza delle collezioni librerie ha fatto sì che negli ultimi decenni molte di queste biblioteche fossero acquisite da istituzioni pubbliche, diventando così un patrimonio liberamente accessibile. Oggetto dell'indagine sono dunque le collezioni librerie di sei autori di diversa provenienza e inclinazione poetica, rappresentativi nella loro diversità di quest'epoca: Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Amelia Rosselli, Franco Fortini, Antonio Porta e Bartolo Cattaui.

Il dedicarsi a un gruppo di autori della contemporaneità è una prima peculiarità del progetto, che lo differenzia da altre iniziative dedicate a singoli autori (o addirittura a singoli libri) in corso o concluse, in ambito nazionale o internazionale. In più, trattando di contemporaneità, ci si trova di fronte a molte opere ancora soggette al diritto d'autore, che non possono essere riprodotte integralmente online insieme alle loro postille, come ad esempio avviene nei progetti riguardanti le biblioteche di autori dell'Ottocento quali, per citare solo alcuni fra i possibili esempi di area italiana ed estera, quelle di Manzoni e Melville.⁵ Proprio l'approfondimento dei temi legati al diritto d'autore ha condotto a un secondo ordine di difficoltà: le postille, e segnatamente le postille verbali (tralasciamo

3 Si veda in particolare, per i moventi della ricerca e per alcuni affondi su singoli autori e singole pratiche di lettura, il primo bilancio tracciato in Aveto-Dalmas-Stefanelli 2024; per l'aspetto informatico e per l'inquadramento del progetto nel panorama degli studi sulle biblioteche d'autore mi permetto di rimandare a Milone 2021.

4 Arbasino 1963.

5 Si vedano i portali *ManzoniOnline* (alessandromanzoni.org), all'avanguardia nella descrizione dei postillati, e *Melville's Marginalia Online*, Steven Olsen-Smith, Peter Norberg Editors (<http://melvillesmarginalia.org/>); per una discussione di questi e di altri progetti e delle specificità del PRIN *AMargine* si veda Milone 2021, al quadro qui delineato sono da aggiungere anche gli studi di prossima uscita condotti da Rita Bianco sui postillati della biblioteca di Elsa Morante.

per ora quelle mute, come segni di varia forma e sottolineature), si trovano a livello giuridico in un'area liminare. Possono infatti essere considerate opere d'ingegno e come tali sarebbero anch'esse coperte dal diritto d'autore: per la loro trascrizione e riproduzione è stata pertanto richiesta un'autorizzazione ai detentori dei diritti.⁶

Sul versante informatico è stato necessario garantire la sopravvivenza dei dati nel tempo e definire un'ontologia per descrivere efficacemente la postillatura. Per soddisfare il primo requisito ci si è rivolti a due *repository* autonomi, che potessero ospitare il progetto per un arco di tempo lungo: Pavia Digital Library, la biblioteca digitale dell'Università di Pavia, e DoGe Digital Library, dell'Università di Genova. Nella prima sono confluiti i dati relativi alle biblioteche di Alfredo Giuliani e Amelia Rosselli; nella seconda quelli relativi alle collezioni librerie di Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Franco Fortini e Bartolo Cattafi. Si evita in questo modo che il prodotto finale del progetto venga meno con il termine dei finanziamenti.⁷ Venendo al secondo punto, il coinvolgimento di 4Science, società che si occupa dell'ambiente digitale DSpace e che collabora continuamente con istituzioni culturali per la valorizzazione del patrimonio culturale, ci ha permesso di elaborare un'ontologia secondo il modello CIDOC-CRM.⁸ Questo modello semantico ha una dimensione quasi narrativa, perché la postillatura è considerata come un evento – e dunque con una sua profondità cronologica – che intrattiene relazioni di diverso grado con entità da descrivere: l'autore, la postilla vera e propria,

6 Per affrontare i problemi connessi al diritto d'autore il gruppo di ricerca ha coinvolto uno specialista, il professor Roberto Caso, che ha messo a punto le *Linee guida per la pubblicazione dei risultati*, presentate in occasione del convegno di chiusura del progetto.

7 I lavori sulle due librerie digitali sono stati seguiti, con disponibilità e pazienza, da Roberto Canevari per l'Università di Pavia e da Marcella Rognoni e Roberta Lucentini per l'Università di Genova. Per la stessa ragione, in un'ottica di lunghissimo termine, si auspica una pubblicazione dell'intero dataset su github, cosicché, considerando anche il sempre maggiore interesse per i postillati d'autore, i dati possano confluire o dialogare con altri progetti.

8 <http://www.cidoc-crm.org/>. Cruciale in questa fase preparatoria è stato il contributo della dottoressa Emilia Groppo, che ha guidato e accompagnato ogni parte di questo lavoro. Tale codifica è quella dell'ambiente digitale Dspace, che ospita le librerie digitali; è stata per questo motivo e per la sua duttilità preferita alla TEI (Text Encoding Initiative), usata in altri importanti progetti dedicati però a singoli libri (si veda per gli aspetti teorici Del Turco 2025, mentre come esempio d'applicazione si veda l'eccellente Del Grosso-Siciliano 2025).

la pagina del libro in cui si annida.⁹ Strutturata secondo questo criterio una base dati, si è provveduto al suo popolamento, con la descrizione delle entità tramite un sistema di metadati in vocabolario Dublin Core, qualificato per dare conto delle caratteristiche specifiche dei *marginalia*.

2. Il modello di edizione

Entriamo ora nell'area della biblioteca digitale che mostra i risultati del progetto; per dare omogeneità al discorso mi soffermerò soprattutto sui libri di Alfredo Giuliani, collocati nella Digital Library di Pavia, pur con aperture su altri autori.¹⁰ Ciascun autore ha infatti una collezione dedicata, che raccoglie la selezione dei libri postillati descritti all'interno del progetto.

2.1. Questa non è né casuale né segue i medesimi criteri per tutti gli autori, ma risponde a esigenze che sono emerse dallo studio preliminare delle singole biblioteche d'autore.¹¹ Per Giuliani, la cui collezione libraria, conservata al Centro Manoscritti di Pavia, tocca i sedicimila volumi, si è deciso di elaborare una selezione che provasse da un lato a ripercorrere la sua carriera di lettore, dall'altro a dar conto di "come leggeva". Da qui l'inclusione di una serie di libri capitali per la sua formazione, di cui si può fare qualche esempio. Il primo è *Una stagione all'inferno* di Rimbaud tradotto da Oreste Ferrari:¹² «una lettura stupefacente»¹³ che, come racconterà più volte il poeta, ancora diciassettenne gli apre gli occhi su un

9 Ciascuna entità è dotata di un URI ('Uniform Resource Identifier'), vale a dire di un identificativo unico, fondamentale per l'interoperabilità fra sistemi e per sfruttare le potenzialità del web semantico.

10 L'area dedicata al progetto nella libreria digitale di Pavia ha una struttura identica a quella del portale genovese; la scelta è ricaduta su Giuliani anche perché l'erede Luca Giuliani, a cui va il nostro ringraziamento, ha dato il suo consenso alla pubblicazione dei *marginalia* e questo ha permesso al gruppo di lavoro di sviluppare tutte le potenzialità della piattaforma, ivi compresa la riproduzione in digitale delle postille verbali.

11 Segnalo qui una volta per tutte gli enti conservatori delle biblioteche fisiche: la collezione libraria di Sanguineti è conservata presso la Biblioteca Universitaria di Genova; quella di Fortini alla Biblioteca Universitaria di Siena; quelle di Porta e Cattafi al Centro APICE dell'Università di Milano; i libri di Amelia Rosselli si trovano alla Biblioteca Comunale di Viterbo mentre i volumi di Giuliani sono stati acquisiti dal Centro Manoscritti di Pavia.

12 Rimbaud 1919.

13 Scarabicchi 1977, p. 263.

mondo distante da quello veicolato dalla scuola fascista degli anni Quaranta, in cui il poeta si forma con insofferenza. Oppure, è inclusa l'edizione di poesie di Dylan Thomas curata da Sanesi nel 1954,¹⁴ che serve a ricordare l'incontro fortunoso con la poesia del gallese, avvenuto grazie a un soldato americano nella Roma appena liberata del 1944 e tanto intrigante da stimolare un precocissimo esercizio di traduzione in piena autonomia. Ancora, è inclusa *La persuasione e la rettorica* di Carlo Michelstaedter, libro su cui si depositano gli appunti per la tesi di laurea, discussa nel 1949 alla Sapienza, con relatore Balbino Giuliano: sono pagine gremite di note, segni, sottolineature che potrebbero essere fondamentali se si procederà all'edizione della tesi di laurea, conservata nel fondo d'autore al Centro Manoscritti di Pavia. Un ultimo crocevia nella biografia del lettore ormai maturo è il manuale di auto-analisi di Karen Horney,¹⁵ che permette, come ricorda Giuliani, i primi esercizi di scavo nell'inconscio. Questo volume non può mancare nella selezione, perché tali esperimenti segnano l'inizio dell'attività poetica di Giuliani, dato che consentono di depurare la poesia da quelle che l'autore chiamava le «scorie filosofiche» della sua formazione, e di approdare al primo vero componimento, *Corpus*, pubblicato solo nel 1986, in apertura della autantologia *Versi e nonversi*.

Altri libri invece mostrano il *come* leggeva Giuliani. A calamitare l'attenzione sono soprattutto le pagine finali, su cui Giuliani, dopo aver disseminato il libro di segni e sottolineature, tende a condensare le sue postille verbali. Vi si può trovare sia qualche verso d'invenzione, talora riusato: è il caso ad esempio di *Biologia delle passioni* di Jean-Didier Vincent¹⁶ e del *Tao Te Ching* 'Libro della vita e della virtù' di Lao Tse, sulle cui pagine di risguardo si trovano versi poi confluiti nel primo componimento della suite *Ebbrezza di placamenti*, testo eponimo della raccolta uscita per Manni nel 1993. Ma soprattutto si leggono appunti poi rielaborati all'interno delle recensioni, pubblicate, a partire dalla fondazione, nelle pagine culturali di "la Repubblica". Da qui la scelta di proporre nella selezione un ampio ventaglio dei maggiori autori italiani del Novecento, anche (ma non necessariamente) distanti dalle posizioni neoavanguardistiche e più in generale dalle predilezioni di Giuliani,

14 Thomas 1954.

15 Horney 1950.

16 Vincent 1988; Lao-Tse 1947.

come Corrado Alvaro, Carlo Betocchi, Romano Bilenchi, Italo Calvino, Luciano Erba, Luigi Meneghello, Alberto Moravia, Antonio Porta e Leonardo Sciascia. Non tutti sono stati recensiti, ma l'insieme consente di dare uno sguardo complessivo sulle modalità di lettura. Per un certo periodo, Giuliani ha affiancato ai suoi lavori quello di traduttore. Lo scaffale virtuale ospita dunque, insieme e idealmente accanto all'opera di Thomas, anche le *Poesie da un soldo* di Joyce, possedute in un'edizione del 1949.¹⁷ In generale, Giuliani mette in discussione tutte le scelte dei traduttori, lavorando in interlinea e ipotizzando alternative; tale prassi, significativamente, non è necessariamente legata alla pubblicazione – di Joyce infatti Giuliani traduce nel 1961 un'altra raccolta, *Chamber Music* –. Proprio l'esplorazione dei libri ha permesso di rivalutare le versioni di Giuliani, raccolte in occasione del centenario in un volume curato da Noemi Nagy, che allinea finalmente l'edito all'inedito.¹⁸

2.2. La biblioteca digitale conta, nel suo complesso, quasi duecento libri, ma è da considerarsi come un insieme aperto: la potenzialità principale del digitale è infatti la possibilità di aggiungere nuovi volumi agli scaffali. All'interno della collezione, i volumi si trovano incolonnati (Fig. 1): questa soluzione è parsa quella preferibile perché replica per l'utente, anche a livello concettuale l'ingresso in una biblioteca. Nel margine superiore della pagina, un filtro permette di ricercare i libri per data di pubblicazione, per autore o per titolo.

¹⁷ Joyce, 1949.

¹⁸ Giuliani 2024.

sottolineature, postille, dediche, materiali allegati: già da uno sguardo d'insieme, verificando il numero di interventi, si può capire se un libro sia stato o meno postillato e in che misura, con un'informazione molto più precisa rispetto alle indicazioni, spesso molto sommarie e talvolta del tutto assenti, che si possono leggere nei campi note degli OPAC locali, in cui generalmente ci si limita alla segnalazione della presenza di annotazioni.

Autore	Manganelli, Giorgio 
Titolo	Nuovo commento / Giorgio Manganelli
Editore	Einaudi
Data di edizione	1969
Link OPAC	https://opac.unipv.it/opac/query/BID:RAV0054921
Segnatura	F.GIULIANI Lett.Ita. Manganelli_8
Collezione	Libri postillati del Fondo Alfredo Giuliani
Postille	Postilla (18)
Segno	Segno (18)
Sottolineatura	Sottolineatura (17)
Dedica	risguardo / pagine bianche iniziali 

Fig. 2. Scheda del volume, in questo caso *Nuovo commento* di Giorgio Manganelli.

Quando il libro è fuori dal diritto d'autore si è provveduto alla sua digitalizzazione completa: si possono dunque leggere per intero, ad esempio, alcuni volumi della collana dei classici UTET, come i *Rimatori del Dolce Stil Novo* e la dantesca *Vita nuova*, entrambi curati da Luigi di Benedetto;¹⁹ ma anche i già citati volumi di Rimbaud e Michelstaedter.

All'interno di questo sistema, le dediche potrebbero apparire come delle intruse: sono infatti segni apposti da un donatore e quindi esterni al sistema dei segni di lettura del proprietario. È parso però preferibile inserirle nella schedatura, perché possono contenere informazioni estremamente rilevanti oppure instaurare un dialogo con altri interventi, magari depositati altrove.

19 Di Benedetto 1925; Di Benedetto 1927. Per questi libri ci si è limitati alla descrizione delle postille, dacché ogni studioso può verificare agevolmente e in autonomia la presenza di postille mute.

Si veda la dedica manganelliana al *Nuovo commento*, apposta nelle pagine bianche iniziali nel 1969 (Fig. 3): oltre a essere sintomatica del lessico del suo estensore (con il piemontesismo *berlingate* ‘chiacchiere’, il dannunziano *giòlito*, il suffissato *svagamenti...*) porta anche la firma «Giorgio Giorgio».

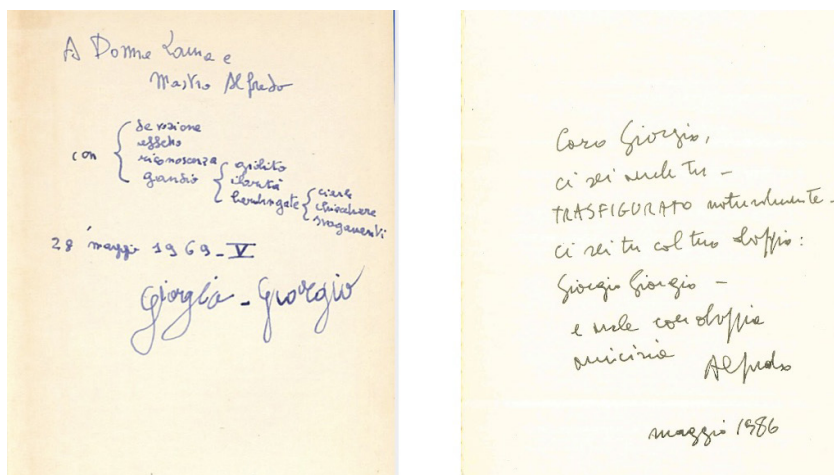


Fig. 3. Dediche di Giorgio Manganelli e Alfredo Giuliani, apposte rispettivamente ai volumi *Nuovo commento* (Torino, Einaudi, 1969) e *Versi e nonversi* (Milano, Feltrinelli, 1986).²⁰

Solo tre anni dopo esce *Il giovane Max* di Giuliani, in cui un personaggio con la barbetta sporca di insalata, esperto di nevrosi e a cui «si vede benissimo l'inconscio posteriore», è chiamato appunto Giorgio Giorgio. Forse non serviva la dedica per identificarlo con Manganelli, ma il breve testo ben si sposa con la dedica giuliana a *Versi e nonversi*, in cui l'autore ricorda: «Caro Giorgio, | ci sei anche tu - | TRASFIGURATO naturalmente - | ci sei tu col tuo doppio: | Giorgio Giorgio - | e anche con doppia | amicizia | Alfredo | maggio 1986».²⁰

2.3. Ciascun segno d'autore è poi descritto singolarmente, con dei campi specifici che ne identificano univocamente e intuitivamente la posizione sulla pagina. Poi, per i segni si indica la forma del segno, scelta da un elenco che, fissato sulla base di una ricognizione preliminare, è risultato sostanzialmente funzionale per tutti i libri censiti nel progetto. Per le sottolineate

²⁰ Manganelli 1969; Giuliani 1972 e 1986.

ture si riporta il testo sottolineato, con la trascrizione integrale – se breve – oppure gli estremi iniziali e finali in caso di sottolineature più lunghe. Per le postille si trascrive sempre per intero il testo. Il sistema descrittivo è molto articolato e potrebbe apparire di primo acchito farraginoso, ma è concepito affinché l'utente, qualora possieda l'edizione del libro, possa ricavare dati sufficienti per ricostruire da solo l'intero sistema di interventi senza avere materialmente il postillato d'autore fra le mani.

Un campo importante è quello destinato alle note. In questo spazio confluiscono osservazioni circa alcune particolarità che si possono incontrare, come ad esempio la presenza di postille di terzi. Nella raccolta *Lo specchio e la trottola* di Edoardo Cacciatore²¹ si trova, nel frontespizio, una nota di mano di Giuliani: «con correzioni di refusi dell'autore». In effetti, nelle pagine si annidano interventi in penna rossa, che correggono singole parole, inseriscono segni di spaziatura per separare nuove strofe, riordinano con numeri apposti nel margine i versi di una strofa (Fig. 4).

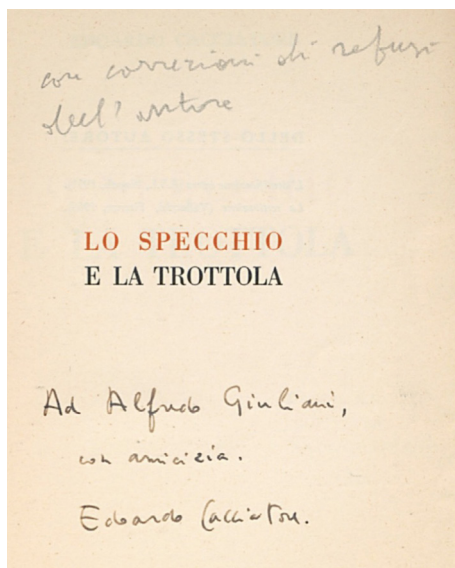


Fig. 4. Pagina della copia di Giuliani della raccolta *Lo specchio e la trottola* (Firenze, Vallecchi, 1960) con dedica di Edoardo Cacciatore.©

21 Cacciatore 1960.

Di per sé non si tratta di un nucleo di interventi che ritocca in maniera decisiva il testo, ma è significativo perché racconta di un lavoro a quattro mani: come sappiamo dalla corrispondenza, nel 1960 Giuliani si è incontrato più volte con Cacciatore, che avrebbe dovuto far parte dell'antologia *I Novissimi*. Il poeta può dunque aver fatto dono di un volume emendato, oppure aver provveduto di suo pugno durante una di queste occasioni: certo è che questi segni fanno sistema con le piccole croci a matita apposte da Giuliani accanto ad alcuni titoli, segno che le poesie interessate erano destinate a essere incluse, previo il vaglio degli altri partecipanti all'impresa, nell'antologia. La presenza di Cacciatore non si concretizzerà, il poeta abbandonerà anzi il progetto in polemica, riallacciando i contatti con Giuliani più tardi: le postille sono tuttavia una testimonianza preziosa, che dialoga attivamente con la corrispondenza e con altre tracce lasciate in archivio.²²

Quando gli eredi concedono il diritto alla pubblicazione si aprono poi alcune prospettive estremamente interessanti sul piano informatico ed ecdotico. Si può infatti aggiungere la riproduzione della postilla (ed eventualmente di una piccola porzione di testo), che nell'ambiente di Pavia Digital Library e DoGe avviene con gli standard IIIF e con il visore Mirador, ottimali sia da un punto di vista di fruibilità, sia da un punto di vista di interoperabilità. Concentrando ancora l'attenzione sul *Nuovo commento*, si può leggere nei risguardi finali una postilla lunga e composta, con la sua trascrizione nella scheda dedicata. Si è ottenuta così una forma di edizione completa e coerente; a completamento del lavoro è inoltre possibile allestire una scrivania virtuale, in cui mettere a confronto risorse provenienti da tutti i *repository* che usano gli standard IIIF. Ecco dunque che gli appunti vergati nelle ultime due pagine del volume compaiono accanto alla recensione di Giuliani, pubblicata il 30 luglio 1969 sul «Resto del Carlino», la cui riproduzione è conservata nel fondo Falqui della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, nella serie «ritagli», pubblicata online (Fig. 5).

Gli appunti trapassano nella scrittura critica quasi identici e basti segnalare l'appunto «Manganelli non ha il gusto della narrazione, ma quello dell'allegoria» che si ritrova in questa forma nel testo: «Manganelli non ha il gusto della narrazione, se non allegorica».

22 Per la ricostruzione dei rapporti fra Cacciatore e Giuliani in vista dell'antologia novissima, si veda Milone 2016.

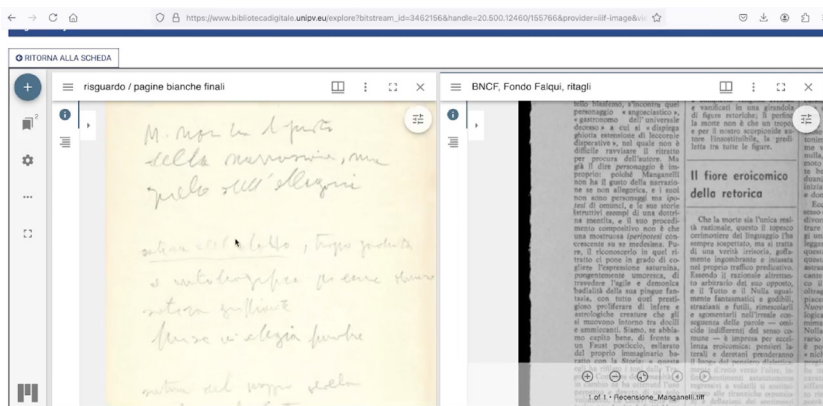


Fig. 5. Scrivania virtuale con i risguardi del *Nuovo commento* manganelliano e dettaglio della recensione di Giuliani, pubblicata nel 1969 sul «Resto del Carlino».

3. (Ri)cercare nel corpus *AMargine*: letture a distanza e letture ravvicinate

Questo trapianto dai bordi delle pagine del libro alla stampa segna il passaggio fra l'attività meramente descrittiva e quella interpretativa, che presuppone una interrogazione dei dati. Passerò dunque in rassegna alcuni modi per esplorare il *corpus*, allargando lo sguardo a tutte le biblioteche digitali del progetto,²³ con l'intento di proporre alcuni modelli utili ai ricercatori che vorranno interrogare la base dati.

3.1. La grande quantità di postille censite – siamo nell'ordine delle decine di migliaia – permette di elaborare senza troppa difficoltà alcuni dati quantitativi. Lasciamo, almeno per il momento, la biblioteca di Giuliani per entrare in quella di Franco Fortini.²⁴ La sua controparte digitale contiene alcuni esemplari che ben si prestano a un'analisi di questo tipo e da cui si possono ricavare informazioni anche con uno sguardo panoramico.

Una prima indicazione proviene, come già si è detto, dalla quantità di segni per ciascun volume. Una postillatura fitta, come quella imme-

23 I dati qui proposti sono stati elaborati dagli altri assegnisti che nel corso degli anni hanno lavorato al progetto: Chiara Lungo, Chiara Carpitia, Fabrizio Miliucci, Giuseppe Carrara, che ringrazio per avermi suggerito le piste di ricerca che qui propongo.

24 Per un inquadramento sulle prassi di lettura di Fortini si veda Miliucci 2024.

diatamente visibile nella *Teoria del romanzo* di Lukács,²⁵ che conta 282 interventi su 221 pagine, è certamente un segno inequivocabile di lettura. Tuttavia, non è necessariamente vero il contrario, e cioè che libri puliti siano stati letti superficialmente o che addirittura non siano stati letti. Nulla vieta infatti che pagine assolutamente intonse siano state studiate approfonditamente. Per ricavare informazioni utili dunque occorre fare un passo in avanti. I segni d'attenzione lasciati fra le pagine di *Angelus novus* di Benjamin²⁶ sono tutto sommato pochi: 170 per 289 pagine. Il rapporto però cambia se si esaminano quali sono le pagine in cui sono apposti: tutti gli interventi si concentrano in poco meno di cento pagine e più precisamente da pagina 92 a pagina 188. Il punto di inizio e il punto di fine della postillatura coincidono rispettivamente con il terzo paragrafo di *Di alcuni motivi in Baudelaire* e con le ultime pagine delle *Affinità elettive*. La schedatura fornisce così, anche a una prima vista, una mappatura delle postille all'interno del libro. Il caso non è affatto isolato e si potrebbe andare avanti a lungo, ma cito soltanto due altri casi: nel più tardo *Mosche del capitale* di Volponi²⁷ i segni si limitano alle ultime sessanta pagine del romanzo, mentre nel precedente *Paesi tuoi* di Pavese²⁸ alle ultime trenta. Sia chiaro: questa condizione può dipendere da fatti del tutto contestuali e irrilevanti, non ultima la disponibilità di una penna o di una matita durante la lettura.

Tuttavia, anche nella loro incompiutezza, i dati permettono un'analisi simile al *distant reading*, benché le postille siano spesso considerate la spia più manifesta del processo opposto, ovvero il *close reading*, la lettura attenta e ponderata. Lo studioso dei *marginalia* può infatti intraprendere il percorso inverso, considerando ciascuna postilla come un'unità autonoma. Il loro insieme, esito materiale di centinaia di atti di lettura ravvicinata, costituisce un *corpus* sondabile nei suoi aspetti quantitativi, primo fra tutti la distribuzione degli interventi, utile a ricavare informazioni di taglio generale sulle pratiche di lettura²⁹. Il procedimento funziona ancora meglio con i libri di poesia. Due casi di studio sono *Le ceneri di Gramsci*

25 Lukács 1962.

26 Benjamin 1962.

27 Volponi 1989.

28 Pavese 1945.

29 Come noto, il concetto di *distant reading*, qui usato in senso estensivo, è stato elaborato in Moretti 2013.

di Pier Paolo Pasolini³⁰ e i *Canti* leopardiani, letti e annotati sull'edizione mondadoriana curata da Giuseppe e Domenico De Robertis.³¹ Per le *Ceneri*, i dati ricavabili dalla scheda del libro postillato possono essere facilmente visualizzati tramite un piccolo grafico che riporta la quantità di interventi per ciascuno dei poemetti che compongono la raccolta (Fig. 6).

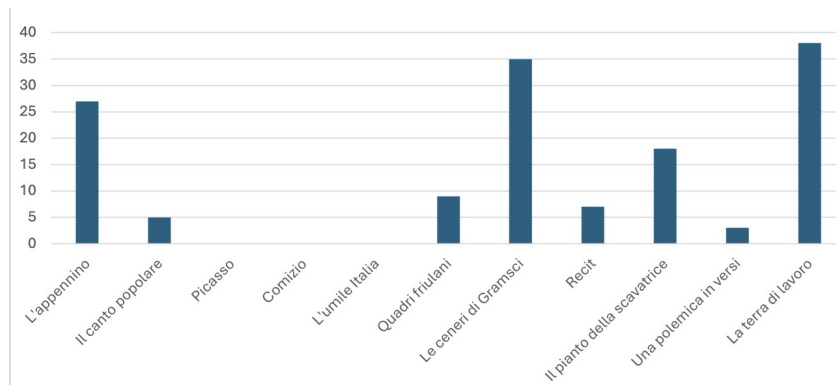


Fig. 6. Distribuzione delle postille di Fortini in *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini.

Come si vede, ci sono molti interventi per *L'Appennino*, *Le ceneri di Gramsci*, *Il pianto della scavatrice* e *La terra di lavoro*, mentre per gli altri componimenti sono quasi assenti. Di più: una concentrazione massiccia di segni – ben 21 su un totale di 35 – si addensa alla pagina 77. Si tratta in effetti di uno dei passaggi più noti, l'*incipit* della quarta sezione: «Lo scandalo del contraddirmi dell'essere / con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere [...]». Per quanto concerne i *Canti*, provando a visualizzare e a raffinare i dati, isolando soltanto i componimenti interessati da almeno quindici *marginalia* (Fig. 7), ci si avvede subito di come questi gravitino attorno a pochi testi: alcune canzoni scritte entro il 1823 e *Sopra il ritratto di una bella donna*.

30 Pasolini 1957.

31 Leopardi 1978.

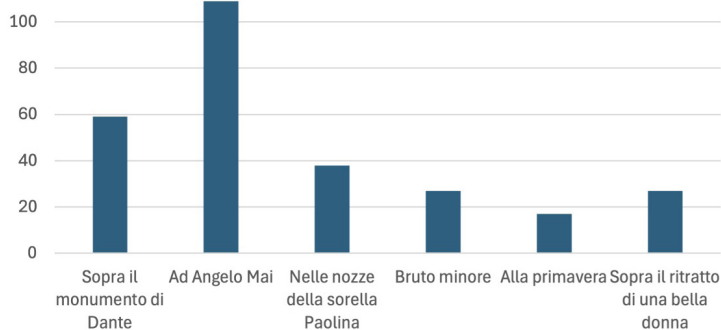


Fig. 7. Distribuzione delle postille di Fortini nei *Canti* di Leopardi (esclusi i testi con meno di 15 interventi).

Considerando la bibliografia di Fortini,³² è ipotizzabile che gli interventi siano prodromici ai contributi di tema leopardiano scritti dopo il 1978; mi riferisco almeno a quelli attorno a *Nelle nozze della sorella Paolina* e *Sopra il ritratto di una bella donna*, oggetto di due saggi usciti nei *Nuovi saggi italiani*.³³

In generale, questi numeri vanno comunque trattati con estrema cautela. Occorre infatti ricordare che – come insegna l'analisi dei *corpora* – difficilmente i dati quantitativi forniscono risposte, specialmente in ambito di critica letteraria. Spesso però servono a suscitare delle domande, ad aprire delle piste di ricerca: sta allo studioso cercare di capire perché l'autore abbia lasciato tracce su quei testi e non su altri.

3.2. L'altra prospettiva adottabile per interrogare la base dati è quella speculare, ovvero la lettura ravvicinata, postilla per postilla, con l'obiettivo di ricavare dei nuclei di *marginalia* coerenti. A mostrarci le potenzialità di questo tipo di lettura, come ha ben dimostrato Chiara Carpita,³⁴ sono gli scaffali virtuali di Amelia Rosselli. L'attenzione si può fermare sulla copia della *Bufera* di Montale³⁵ e ancor prima di addentrarci nella fittissima postillatura è opportuno notare la firma di possesso, apposta nelle pagine bianche iniziali nel margine superiore: «Amelia Rosselli

32 Bassi-Nencini 2022.

33 Fortini 1978.

34 Carpita 2024, p. 117.

35 Montale 1956.

'56». È un indizio forte, nota ancora Carpita, di una lettura che avviene a ridosso della pubblicazione, quando l'autrice ha circa 26 anni.

L'annotazione è capillare: si contano ben 130 postille, quasi tutte di taglio linguistico e suddivisibili in tre tipi: le traduzioni dall'italiano alle altre due lingue del triangolo linguistico rosselliano, cioè il francese e l'inglese; i sinonimi, vergati sopra la parola o nei margini; le brevi definizioni. Ecco un breve campionario, tratto dalla poesia *Nel sonno* (in corsivo il termine montaliano, fra apici la glossa di Rosselli): *strigi* 'oiseau', *recinge* 'entoure', *giga* 'imboscata?', *celata* 'parte frontale dell'elmo', *amaranto* 'rosso cupo'. Leggendo le postille una in seguito all'altra si comprende appieno il corpo a corpo condotto da Rosselli con il testo, si apprezza nelle sue tracce materiali quella che Carpita ha definito come una «quête di una lingua letteraria». Non si tratta però di un fatto sorprendente: è infatti ben nota la postura tutta *sui generis* di Rosselli che, per le vicissitudini tragiche della sua biografia, padroneggiava tre lingue – italiano, inglese e francese – senza però sentirsi realmente a suo agio con nessuna di queste.

Più interessante è l'inserimento del reticolo di postille in un quadro più ampio, in un dialogo con altri luoghi dell'archivio: Carpita ha rilevato come a questa altezza cronologica ci sia una certa predilezione per il francese e come questa preferenza sia dichiarata anche in una lettera al fratello John, in cui afferma che questa lingua «has returned in a burst». ³⁶ Non bastasse, sono anche gli anni di un'accanita frequentazione di Rimbaud, le cui *Œuvres* sono peraltro fittamente postillate.

Se in questo caso la lettura ravvicinata ha interessato un unico testo, è possibile anche tagliare orizzontalmente il *corpus*, esaminando in parallelo postille appartenenti a libri diversi. Nelle biblioteche fisiche questa operazione è spesso difficoltosa, per via della dislocazione delle collezioni in più sedi; per i limiti che molti enti conservatori impongono alla riproduzione; per l'assenza, in alcuni casi, di catalogazioni accurate dei fondi librari. La piattaforma del PRIN *AMargine* consente questo tipo di interrogazione e un buon banco di prova riguarda le *Ballate della signorina Richmond*, pubblicate da Nanni Balestrini nel 1977. ³⁷ Questo volume è stato infatti posseduto e postillato sia da Alfredo Giuliani, sia da Antonio Porta, ed entrambi hanno scritto una recensione alla raccolta. ³⁸

³⁶ Carpita 2024, p. 120.

³⁷ Balestrini 1977.

³⁸ Porta 1979; il testo di Giuliani, intitolato *Tra l'odio e lo sberleffo* e datato 1979, si legge ora in Giuliani 1984, pp. 204-206.

Prendiamo dunque le mosse da Porta, postillatore tutto sommato parco, che però in questo caso è stranamente loquace e punteggia i versi di «sì» e (più spesso) di «no». Questi ultimi sono spesso indirizzati alle parole d'ordine della lotta e della contestazione, che Balestrini ha dichiarato essere stati ripresi dal vero e più precisamente da un discorso del 1977 di Luciano Lama all'Università di Roma. Riporto allora un campionario di commenti, ricostruito sulla base delle schede (prima dei due punti la chiosa di Porta, segue il verso di Balestrini):

«rozzo stilema»: «questo sistema di merda / che produce miseria» (p. 37); «no»: «perché tanti vivono male» (p. 39); «no»: «vivono in un sistema / al servizio dei nostri oppressori» (p. 39); «rozzo»: «loro si comportano / in questo sistema di merda / al servizio dei nostri oppressori / non sono per la rivoluzione» (p. 40); «no»: «contribuiscono alla distruzione dello stato» (p. 92); «no, no»: «solo chi difende il potere è veramente valoroso» (p. 92).

Una tale insofferenza linguistica, registrata dalla matita, si ammorbidisce quando, a distanza di due anni, Porta prende il testo a modello della poesia degli anni Settanta e spiega:

Ecco, sono proprio gli slogan originali, del resto noti in numerosi libretti di testimonianza diretta oltre che da quasi tutta la stampa quotidiana e periodica, a non resistere, a trasformarsi in scoria, paradossalmente «scarti» dei materiali impiegati negli scontri. «Pesano», come errori, in alcune «Ballate» e rischiano di comprometterle. Ma, alla lunga, così non è: si avverte con chiarezza, col passare del tempo e a letture ripensate, che si tratta di «errori» necessari, di scarti, scorie e residui senza i quali non avremmo una idea esatta del «grande fuoco» che dura.

Le postille sono così il segno di uno scatto, di una reazione a caldo poi rimeditata «col passare del tempo, e a letture ripensate». Molto diverso è invece il tocco di Giuliani, censore più freddo, capace di fissare immediatamente nelle pagine finali alcune note sulla struttura («si apre e si chiude con una ballata sulla poesia») e di segnalare con piglio quasi da filologo la presenza di saggi di ornitologia, di brani tratti da un manuale di passatempi e perfino di un articolo critico di Niva Lorenzini. Nella pagina immediatamente successiva ferma poi alcune impressioni in previsione di un riuso nel gioco critico: «cerca di unire la logica di Alice e quella di Mao in forma letteraria / 79 / Amendola 88 / libertà dei piccioni / basta sostituire i disoccupati ai piccioni e il gioco è fatto / populismo

(67) / 74 durante il confronto tra rivoluzionari e controrivoluzionari». Un po' come si è visto per il *Nuovo commento*, queste ultime osservazioni fermentano nella recensione, uscita per la prima volta nel 1978 e in cui – pur dubbioso di fronte ai passaggi in cui «l'intransigenza ideologica prevale sull'ironia» – Giuliani fa mostra di apprezzare la trama linguistica e in specie le metafore ambigue diffuse nei testi, viatico grazie a cui le *Ballate* «cercano di uscire dal vicolo cieco in cui vorrebbe costringerle la coscienza di classe; la quale dice: bada che la lingua è soltanto un oggetto ideologico». E aggiunge, riprendendo la postilla:

Un altro esempio di intervento minimo e sarcasticamente efficace, per quanto demagogico, è la ballata tredicesima, dove la cronaca dell'accanita persecuzione condotta dal sindaco di Siena contro i piccioni, l'anno scorso a luglio ne parlarono tutti i giornali, è spostata di senso con la sostituzione della parola “disoccupati” alla parola “piccioni”. Data così l'enormità dei tormenti che i “disoccupati” vengono a patire, la violenza critica e l'effetto ridevole si sommano.

Il confronto fra i libri non mostra dunque solo due modi diversi di leggere, ma anche due tragitti del pensiero.

Bibliografia

- Arbasino 1963 = Alberto Arbasino, *La gita a Chiasso*, «Il Giornale», 23 gennaio 1963, ora anche in *Gruppo 63*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 669-674.
- Aveto-Dalmas-Stefanelli 2024 = *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale*, a cura di Andrea Aveto, Davide Dalmas e Luca Stefanelli, Genova, Genova University Press, 2024.
- Balestrini 1977 = Nanni Balestrini, *Le ballate della signorina Richmond*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977.
- Bassi-Nencini 2022 = *Bibliografia di Franco Fortini*, a cura di Eleonora Bassi e Elisabetta Nencini, Siena-Macerata, Archivio Franco Fortini-Quodlibet, 2022.
- Benjamin 1962 = Walter Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962.
- Cacciatore 1960 = Edoardo Cacciatore, *Lo specchio e la trottola*, Firenze, Vallecchi, 1960.
- Carpita 2024 = Chiara Carpita, *La quête delle forme universali: sulle postille della biblioteca di Amelia Rosselli*, in Aveto-Dalmas-Stefanelli 2024, pp. 115-142.

- Del Grosso-Siciliano 2025 = Angelo Mario Del Grosso, Angela Siciliano, *“Voce dei Margini”: le postille di Giorgio Bassani in un’edizione scientifica digitale*, in “Limina” 2/1 (2025), pp. 125-152.
- Del Turco 2025 = Roberto Rosselli Del Turco, *La TEI e la rappresentazione del testo: alcune riflessioni critiche*, in “Limina”, 2/1 (2025), pp. 55-64.
- Di Benedetto 1925 = *Rimatori del dolce stil novo. Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi*, introduzione e note di Luigi Di Benedetto, Torino, UTET, 1925.
- Di Benedetto 1927 = Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Canzoniere*, introduzione e note di Luigi Di Benedetto, Torino, UTET, 1927.
- Fortini 1978 = Franco Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1978.
- Giuliani 1972 = Alfredo Giuliani, *Il giovane Max*, Milano, Adelphi, 1972.
- Giuliani 1984 = Alfredo Giuliani, *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Giuliani 1986 = *Versi e nonversi*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Giuliani 2024 = Alfredo Giuliani, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Noemi Nagy, Novara, Interlinea, 2024.
- Horney 1950 = Karen Horney, *Autoanalisi: come e fino a che punto ci si può analizzare da se stessi*, Roma, Astrolabio, 1950.
- Jackson 2001 = Heather Johanna Jackson, *Marginalia. Readers Writing in Books*, New Haven-London, Yale University Press, 2001.
- Joyce 1949 = James Joyce, *Poesie da un soldo. Dall’Ulisse*, a cura di Alberto Rossi, Milano, Editore Cederna, 1949.
- Lao-Tse 1947 = *Il Tao-Te-King di Lao-Tse*, prima traduzione da un testo critico cinese di Paolo Siao Sci-Yi, Bari, Laterza, 1947.
- Leopardi 1978 = Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Giuseppe e Domenico De Robertis, Milano, Mondadori, 1978.
- Lukács 1962 = György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SugarCO, 1962.
- Manganelli 1969 = Giorgio Manganelli, *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969.
- Miliucci 2024 = Fabrizio Miliucci, *Come leggeva Fortini. Postille e segni di lettura nella sua biblioteca*, in Aveto-Dalmas-Stefanelli 2024, pp. 51-72.
- Milone 2016 = Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Elio Pagliarani, *Queste e non altre. Lettere e carte inedite*, a cura di Federico Milone, Ospedaletto (PI), Pacini, 2016.
- Milone 2021 = Federico Milone, *Postille “AMargine”: problemi e metodi per l’edizione digitale dei postillati di autori del secondo Novecento*, «Linguistica e letteratura», 45 (2021), pp. 195-209.

- Montale 1956 = Eugenio Montale, *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1956.
- Moretti 2013 = Franco Moretti, *Distant Reading*, London, Verso, 2013.
- Pasolini 1957 = Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.
- Pavese 1945 = Cesare Pavese, *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1945.
- Porta 1979 = Antonio Porta, *Signorina Richmond, tra simbolo e allegoria*, in “L’arma propria”, numero 0, 1979 (poi in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, a cura di Tomaso Kemeny e Cesare Viviani, Bari, Dedalo, 1979).
- Rimbaud 1919 = Arthur Rimbaud, *Poemi in prosa. I deserti dell’amore, Le illuminazioni, Una stagione all’inferno*, traduzione italiana di Oreste Ferrari, Milano, Sonzogno, 1919.
- Scarabicchi 1977 = Francesco Scarabicchi, *Intervista ad Alfredo Giuliani*, in *Il gioco, la pista e il segno. Conversazioni critiche*, Bagaloni, Ancona 1977, pp. 261-290.
- Thomas 1954 = Dylan Thomas, *Poesie*, introduzione e note di Roberto Sanesi, Parma, Guanda, 1954.
- Vincent 1988 = Jean-Didier Vincent, *Biologia delle passioni*, illustrazioni di François Durkheim, Torino, Einaudi, 1988.
- Volponi 1989 = Paolo Volponi, *Mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989.

La spina nella carne: corpo, eros, esistenza nelle postille di lettura di Alfredo Giuliani*

Federico Francucci, Luca Stefanelli

Università di Pavia

federico.francucci@unipv.it, luca.stefanelli@unipv.it

The Thorn in the Flesh: Body, Eros, and Existence in Alfredo Giuliani's Reading Notes

Abstract (ITA)

Il contributo indaga i volumi postillati della ricchissima biblioteca di Alfredo Giuliani, più di 15000 titoli, conservata presso il Centro per la tradizione manoscritta di autori contemporanei dell'Università di Pavia. Muovendosi tra le letture letterarie, filosofiche, psicoanalitiche e antropologiche di Giuliani, e guardando alla sua produzione di critico e di scrittore, il saggio ricostruisce, attraverso le postille sui volumi e i dossier genetici del *Giovane Max* (Adelphi 1972) una costellazione di letture incrociate (Stendhal, Kierkegaard, Gide, Jean Wahl, Bataille, ma anche Spinoza, Freud, Lacan, Merleau-Ponty) fondamentale per la formazione e lo sviluppo di una costante tematica di Giuliani, il rapporto strettissimo tra corpo, eros e scrittura.

Abstract (ENG)

This paper investigates the annotated volumes in the extensive library of Alfredo Giuliani, comprising more than 15,000 titles, preserved at the Centro per la tradizione manoscritta di autori contemporanei dell'Università di Pavia. Moving among Giuliani's literary, philosophical, psychoanalytic, and anthropological readings, and looking at his production as a critic and writer, the essay reconstructs – through the marginalia in the volumes and the genetic dossiers of *Il Giovane Max*

* Questo saggio nasce da alcuni anni di frequentazione e studio dell'opera di Alfredo Giuliani e della sua sontuosa biblioteca personale (più di 15000 volumi, con moltissimi postillati, custoditi presso il Centro per la tradizione manoscritta di autori contemporanei dell'Università di Pavia) nell'ambito del progetto Prin *AMargine* – Archivio digitale dei libri postillati di poeti italiani del secondo Novecento. Base dei nostri studi sono stati i lavori fondamentali di Federico Milone (Milone 2013a, Milone 2013b, Milone 2023, Milone 2024, Milone 2025). Nelle pagine che seguono sviluppiamo linee di lavoro avviate in Stefanelli 2025 e Francucci 2025. Ringraziamo Chiara Andreatta, archivista del Centro manoscritti, per la competente assistenza fornitaci nella consultazione dei materiali.

(Adelphi 1972) – a constellation of cross-readings (Stendhal, Kierkegaard, Gide, Jean Wahl, Georges Bataille, as well as Spinoza, Freud, Lacan, Merleau-Ponty) crucial to the formation and development of a thematic constant in Giuliani's work: the extremely close relationship between body, eros, and writing.

Parole chiave / Keywords

Letteratura italiana contemporanea, Alfredo Giuliani, Biblioteche d'autore, Volumi postillati / Contemporary Italian Literature, Alfredo Giuliani, Writer's library, Annotated books.

1. Alfredo Giuliani amava i taccuini degli scrittori, che gli parevano «quasi un “genere” letterario», e che giudicava «equidistanti» tra autore e opera: «nel taccuino uno scrittore accumula occasionalmente, ma è necessitato da intenzioni formali provvisorie o in parte semiconsapevoli». Giuliani sta dicendo che quella tipologia di annotazione non ha carattere esclusivamente personale e privato; che le cose viste, ascoltate, lette o immaginate «occasionalmente», cioè incontrate o ricevute nelle circostanze più varie e al di fuori di un chiaro orizzonte progettuale, non sono soltanto trascritte in modalità referenziale, e che il linguaggio non opera soltanto come medium trasparente. Certo, non mancano le «frasi farfalle-secche»; ma «vive [...] nei quaderni una vita potenziale, baluginante», e su quelle pagine «sono fissate larve di chissà quali metamorfosi».¹ Nei taccuini le sollecitazioni esterne sono già fissate nei segni della scrittura, ma tali segni possono contenere (oppure no) un'energia (psichica, emotiva) che lo scrittore magari percepisce ancora oscuramente o nulla affatto, ma che potrà modificarsi secondo logiche imponderabili e dare vita e forma a qualcos'altro. La metafora biologica della larva e della metamorfosi con cui Giuliani integra quanto in precedenza, più concettualmente, aveva chiamato «intenzioni formali», serve a trasferire in immagine quell'idea di virtualità piena che, prima e indipendentemente dall'opera, lo scrittore sentirebbe, in modo quasi rabdomantico, in quanto si offre alla sua percezione; l'appunto sarebbe una scrittura prima dell'opera che potrebbe avere in sé il necessario per avviare un farsi-opera, un divenire-opera. I taccuini di Cechov, lo specimine che Giuliani introduce, accanto a quelli di d'Annunzio, nelle pagine che stiamo commentando, sono stati per lui fecondo terreno di raccolta di queste bizzarre “occasioni necessitanti”, o, per dirla altrimenti, casualità rivelatesi necessarie. Ricostruiamo sinteti-

1 Giuliani 1977a, p. 221.

camente la vicenda partendo da un volume della biblioteca. Si tratta proprio dei *Quaderni del dottor Cechov*, pubblicati da Feltrinelli nel 1957.² La copia di Giuliani mostra numerosi segni di lettura, per lo più punti e segmenti verticali sui margini laterali della pagina, che evidenziano appunti interi o singoli passaggi; sull'ultima carta bianca la matita del lettore ha appuntato un breve elenco tematico, probabilmente una sorta di sommario-promemoria: «sex | lavoro | feci | morte».³ Nell'articolo di cui stiamo discutendo, Giuliani scrive così: «I quaderni di Cechov [...] sono un esempio perfetto del genere taccuino: ogni frase, ogni impressione annotata, può venire dallo scrittore o da un altro, e andare verso non si sa chi».⁴ L'osservazione cattura un tratto oggettivo della scrittura di Cechov, che spesso, ad esempio, trascrive quelle che sembrano battute di dialogo senza aggiungere una parola sull'identità degli interlocutori né sul contesto. Ma già nel *Giovane Max*, stravagantissimo «romanzino» dato alle stampe nel 1972 per Adelphi,⁵ quel volume di Cechov aveva dato un frutto diverso. Leggiamo dal capitolo terzo: «Anche: traumaturgia, linguetica. Nei taccuini di Cechov, poniamo, ogni frase può venire dall'autore o da un altro, e andare verso non so chi. [“Come va la vostra salute? È un burro!” – “Volete mangiare? No, tutto il contrario”. – “La signorina s'innamorò di una bella guardia civica”]».⁶ Le due tessere sono sviluppi lievemente diversi della stessa idea, che entra nelle pagine dell'opera letteraria di Giuliani corredata da tre esempi tratti dai *Taccuini*. Ma se la radice è comune, e si può rintracciare facilmente nei passaggi evidenziati del volume di Cechov, diverso è il senso, perché ciò che nel saggio illustra insieme ad altri casi un argomento critico di Giuliani, nel *Giovane Max* è esempio di due tra le non poche scienze delle soluzioni immaginarie che l'autore delinea in perfetto spirito patafisico: la «traumaturgia» e la «linguetica». La metamorfosi si è compiuta.

2 Cechov 1957.

3 Tutti concetti chiave, lo anticipiamo, di Bataille 1957 (2009), uscito lo stesso anno, e di cui Giuliani postilla una copia conservata nella sua biblioteca, soffermandosi tra l'altro sul rapporto sesso-lavoro ed erotismo-morte.

4 Giuliani 1977a, p. 223.

5 La definizione, «un romanzino svelto-burlesco rispettoso della realtà», è d'autore, e viene formulata, molti anni dopo l'uscita del libro e con evidente ironia, in Giuliani 2006, poi riproposto in Giuliani 2024. È da qui che lo citiamo (p. 317).

6 Giuliani 1972 (2024), pp. 14-15.

Certo sarebbe illegittimo dal punto di vista ideale – anche se affascinante per altri versi – definire i volumi postillati della biblioteca di Giuliani come taccuini disseminati. Troppo diverso e meno esteso il terreno di raccolta delle impressioni, cioè i volumi appunto, che in questo caso diventano anche supporto di scrittura. Tuttavia, basandoci sulle dichiarazioni dell'autore e sulle evidenze documentarie, si può ben dire che la lettura sia stata per lui una forma di esperienza periscopica e vorace, seppure limitata ai media del libro e della scrittura. Come ha mostrato con abbondanza di esempi Milone, i segni e gli appunti apposti da Giuliani sui suoi libri sono molto spesso il primo stadio di rielaborazioni successive che si diramano sia nel campo dell'attività critica che in quello della scrittura artistica, in versi, in prosa, per il teatro o per la radio. E se molte postille rimangono, almeno sul livello manifesto, farfalle secche, numerosissime sono quelle che invece subiscono la metamorfosi concettuale o immaginativa in virtù della quale fanno ingresso nell'opera.⁷

In un altro saggio raccolto nelle *Droghe di Marsiglia* Giuliani ha parlato delle differenti attitudini o posture intellettuali e esperienziali dello scrittore e del critico. Leggiamo:

L'atteggiamento tipico dello scrittore, finché si sceglie o viene scelto tale, è una specie di inconsapevolezza attiva nei confronti del linguaggio che si fa strada attraverso di lui. L'atteggiamento del critico, o si dica pure la sua "intenzionalità", è, al contrario, una specie di consapevolezza passiva del linguaggio che è passato attraverso l'altro. E l'altro non è solo lo scrittore. Quest'ultimo non sa bene che cosa fa, e il suo scopo è di fare o di lasciare che l'opera si faccia; egli ha soltanto un deciso e provvisorio senso d'orientamento. Il critico deve lasciarsi "fare" dall'opera vigilando l'insorgenza di qualsivoglia epifania egli sia in grado di connettere al testo.⁸

Si rileva facilmente che Giuliani usa lo stesso termine impiegato per descrivere l'*habitus* psichico del compilatore di taccuini, «intenzionalità», ma qui declinandolo in due maniere. Lo scrittore opera in un regime di massima apertura non pre-determinata (credo si possa tradurre così, senza troppa perdita, l'«inconsapevolezza attiva») nei confronti delle sollecitazioni a cui è esposto, e che sono già almeno in parte sollecitazioni

7 Si veda per questo Milone 2023, specie le pp. 31-36, *Dall'annotazione alla scrittura*.

8 Giuliani 1977c, p. 25.

linguistiche; mentre il critico, tenuto alla valutazione, al confronto, all'applicazione di categorie estetiche o scientifiche ai testi, deve temperare questo atteggiamento giudicante con quella che Giuliani chiama passività, e che forse si può ridefinire come sospensione e ascolto, come lasciar lavorare l'opera letta su di sé. E dunque si tratta, anche in questo caso, una forma di apertura. Ma queste due diversamente strutturate aperture al linguaggio possono esercitarsi entrambe nell'attività della lettura, nel caso che critico e scrittore siano radunati nella stessa persona fisica.

Partiamo anche in questo caso dai postillati della biblioteca. Giuliani legge, molto probabilmente nella seconda metà degli anni Cinquanta, l'antologia di saggi di Gide *Incontri e pretesti*, pubblicata da Bompiani nel 1945. Il primo saggio è *Degli influssi in letteratura*. Gide scrive e Giuliani sottolinea con la consueta barra verticale:

Ho letto un libro: dopo d'averlo letto, l'ho chiuso; l'ho collocato su un ripiano dello scaffale, ma in quel libro v'era una certa frase che non posso dimenticare. È discesa così profondamente in me, da non poterla più scindere da me stesso. D'ora in avanti sono diverso da come sarei se non l'avessi conosciuta. Anche se dimentico il libro in cui l'ho letta; o mi ricordo di lei soltanto in modo impreciso... non importa! Non posso più ridiventare quel che ero prima d'averla letta. Come spiegare la sua forza? Questa sua forza proviene dal fatto ch'essa ha rivelato qualche parte di me ancora sconosciuta a me medesimo: per me è stata soltanto un chiarimento, proprio, soltanto un chiarimento di me medesimo.⁹

È importante dire subito che il «chiarimento di me medesimo» di cui parla Gide non coincide con un banale rispecchiamento, o conferma di pensieri e orientamenti preesistenti alla lettura. Si tratta invece di un'alterazione della soggettività tramite espansione dei suoi confini, o di una conoscenza di zone della psiche prima oscure alla coscienza: insomma, è ancora una volta una trasformazione. Crediamo che sia proprio questo il motivo per cui Giuliani ha sottolineato il passaggio, e l'ha portato con sé.

2. Nel medesimo volume di Gide Giuliani legge attentamente e postilla la prefazione al romanzo d'esordio di Stendhal, *Armance*, apparso nel 1827. Saranno questo scritto gidiano e le annotazioni di Giuliani che lo

⁹ Gide 1945, p. 27.

arricchiscono nella copia del volume conservata nella biblioteca la prima tappa del nostro percorso, nel quale cercheremo di ricostruire una costellazione di letture formatasi nel corso degli anni, con la finalità di fornire qualche dato inedito per l'interpretazione di un passaggio del *Giovane Max*, offrendo simultaneamente uno scorcio sintetico su una delle costanti dell'immaginazione e della scrittura di Giuliani, ossia un peculiare rapporto tra erotismo, linguaggio e letteratura.

Gide insiste soprattutto sul segreto di Octave de Malivert, protagonista maschile del romanzo stendhaliano; un segreto che Octave, per tutta la durata della vicenda, conclusa romanticamente col suo suicidio, non rivela mai, spalleggiato in questo dal silenzio di un narratore per il resto piuttosto loquace nel gettare luce su aspetti psicologici del suo personaggio che rimangono per costui del tutto o in parte opachi (cittiamo solo il caso più rilevante: Octave, che ha giurato di non amare mai, per molto tempo non si accorge di amare la cugina Armance, ma il narratore puntualmente ce ne informa). A causa di ciò su cui cala la coltre del segreto, Octave non può amare; sappiamo, ma solo da dichiarazioni di Stendhal esterne rispetto all'opera, che si tratta dell'impotenza del protagonista. Ma Giuliani aveva letto il Freud dei *Casi clinici*, e le sue sottolineature ci dicono che era perfettamente al corrente dell'idea che il fondatore della psicoanalisi esprime nel celebre e fondamentale caso di Dora: «chi ha occhi per vedere e orecchi per intendere si convince che ai mortali non è possibile celare nessun segreto. Chi tace con le labbra chiacchiera con la punta delle dita, si tradisce attraverso tutti i pori. Perciò il compito di render coscienti le cose più nascoste dell'anima è perfettamente realizzabile».¹⁰ Il passaggio è sottolineato nella copia presente nella biblioteca pavese.

Oltre a sottolineare sistematicamente i passaggi in cui Gide afferma, reinterpretando il romanzo in chiave novecentesca, che Stendhal ingaggia una sfida con il lettore, chiedendo la sua collaborazione ma anche ingannandolo e facendosi beffe di lui, proprio come Octave si fa beffe di Mme de Bonnavet, zia e tutrice di Armance, con una rivelazione menzognera che modificherà il comportamento della donna nei suoi confronti (per esempio, scrive Gide e Giuliani sottolinea: «a leggere distrattamente *Armance*, vi si scorge dapprima soltanto idillio; qualora vi si creda, si

10 Freud 1905 (1952), p. 95.

è turlupinati»),¹¹ Giuliani evidenzia l'affermazione di Gide secondo la quale «nel carattere» di Octave «tutto si illumina quando conosciamo il suo segreto». ¹² E nel margine inferiore della stessa pagina Giuliani scrive a matita un breve elenco di nomi e riferimenti: «(personaggio I di Hemingway) | Kühnle | v. s. Alessio».

Questi scarni appunti si legano direttamente con il “dossier Kierkegaard”, un cospicuo insieme di materiali di lavoro sul filosofo danese allestito da Giuliani fin dagli anni Cinquanta, che saranno in parte riutilizzati nel *Giovane Max*.¹³ Il personaggio di Hemingway è Jake Barnes, protagonista del primo romanzo dello scrittore americano, *The Sun also Rises* (in italiano più noto col titolo di *Fiesta*); Dietrich Kühnle è un personaggio di *Le nozze di Buchenhorst*, un racconto di Gerhardt Hauptmann: le due figure finzionali sono accomunate proprio dall'impotenza.¹⁴ La leggenda di sant'Alessio, che Gide richiama nel prosieguo del saggio, narra che l'uomo, costretto a sposarsi contro la sua volontà, scampò al matrimonio con la fuga e il pellegrinaggio in terra straniera. Giuliani dunque usa le pagine del volume di Gide per accostare sulla carta un terzetto di figure maschili che si sono sottratte, per volontà e/o per impossibilità, all'amore sensuale.

Nella biblioteca pavese *Armance* è presente in due edizioni, entrambe postillate; in lingua originale (Stendhal 1940), e in italiano (Stendhal

11 Gide 1945, p. 108.

12 Gide 1945, p. 112.

13 Un ulteriore *trait d'union* fra Gide e Kierkegaard proviene dal postillato degli *Études Kierkegaardiennes* di Jean Wahl, su cui ci soffermeremo meglio *infra*. In un passaggio del libro (Wahl 1938, p. 60) l'autore avvicina il Socrate di Kierkegaard all'Édouard dei *Faux-monnayeurs* (Gide 1925): «Il [*scil.* Socrate] attirait les jeunes gens, mais quand ils se tournaient vers lui [...] – alors il était parti, alors le charme était passé, alors ils sentaient les profondes douleurs de l'amour malheureux [...]. Il devenait leur confident sans qu'ils pussent savoir comment cela était arrivé; et, tandis qu'eux-mêmes étaient tout transformés, il restait le même. Et quand ils étaient prêts à lui livrer leur âme, «alors venait le point culminant de la relation, l'instant qui illuminait le monde de leur conscience, il retournait tout de fond en comble, aussi vite qu'un instant, aussi lentement qu'un instant» [...]. C'est que Socrate ne veut pas s'approprier réellement leur âme, mais seulement jouir du rare spectacle d'une âme débarrassée de toutes les croyances, délivrée de sa substantialité, disponible [...]. Ne reconnaissons nous pas là des traits qui caractérisaient l'Édouard des *Faux Monnayeurs* [*sic*], comme celui de Kierkegaard?».

14 Le corrispondenze si possono verificare in Stefanelli 2025; i rimandi incrociati tra postille sui libri e carte preparatorie fanno parte del metodo di Giuliani: se ne possono vedere altri esempi in Milone 2023.

1943). I rimandi reciproci tra i due volumi segnati dalla matita di Giuliani fanno pensare a una lettura condotta in parallelo; sull'ultima carta bianca dell'edizione Bompiani un'annotazione a matita, «Gide è corretto» (se leggiamo bene la grafia ostica; ma sul cognome non ci sono dubbi) include anche l'interprete d'eccezione di Stendhal nel reticolo di letture simultanee. È importante riportare qui ancora una postilla a Gide, che ci dà un indizio della maniera in cui Giuliani ha reinterpretato e poi trasformato il tema dell'impotenza come segreto. Dove Gide scrive che Octave «dal punto di vista letterario è un personaggio “proibito”», Giuliani evidenzia con barra verticale e sul margine inferiore della pagina scrive: «non proibito ma piuttosto ridicolo». ¹⁵ Quando parlerà del «segreto» di Kierkegaard Giuliani userà lo stesso aggettivo, definendolo «un po' ridicolo». ¹⁶

Per capire meglio la seconda parte della nostra ricostruzione, in cui arriveremo a parlare del Kierkegaard di Giuliani e di altre sue letture orbitanti a distanze variabili intorno al filosofo danese, è opportuno a questo punto, partendo dall'ultima postilla presentata, rivolgere lo sguardo al *Giovane Max*, che, come già ricordato, ospiterà nel capitolo 19 la meditazione su Kierkegaard in cui confluiscono idealmente tutte le letture finora illustrate. *Il giovane Max* è frutto del montaggio scatenato di materiali fortemente eterogenei, importati dalle fonti più diverse e sottoposti a manipolazioni esilaranti. Tra le operazioni più vistose c'è la manomissione verbale che, partendo da un breve sintagma (modi di dire, *loci communes* filosofici, associazioni ricorrenti) sfocia in *aequivocationes* e *pun* spesso cambiando non più di una o due lettere («gonadi senza finestre»; «tepore di vita»; «Sodoma e Camorra»; «complesso di polpa»), o invertendo i componenti («nei miei occhi a sogni aperti»; «bulli del cucco»). L'esibitissimo erotismo che innerva il libro è svolto in maniera tale da rendere pressoché impossibile identificare le pratiche «descritte»; è piuttosto il linguaggio stesso a essere erotizzato, a diventare un quasi-oggetto ripetutamente sollecitato e titillato. Giuliani mescola i registri più lontani, intarsia citazioni usate parodisticamente, opacizza il referente orchestrando «scene» sontuose quanto indecifrabili («gli dèi addominali, truccati da sardanapali burocrati e penitenti, godono l'ombra violetta dell'anima che vapora il suo fiore dai bidet illuministici», p. 165), spinge

¹⁵ Gide 1945, p. 117.

¹⁶ Giuliani 1972 (2024), p.165.

sul pedale dell'invenzione lessicale. Si legga soltanto l'inizio del capitolo settimo, un dialogo a cui si addicono alla perfezione le parole di Giuliani su Cechov, «ogni frase può venire dall'autore o da un altro, e andare verso non so chi»:

- Era lui, quello con la musetta nella focacceria sulla piazza.
 - Grufo mercimoniale, pappamorta».
 - Io supporrei natiche callose, da arboricolo.
 - La grilla è puerile come il suo berretto.
 - Ginocchia di latte.
 - Dici che lui le munge il ginocchio?
 - O il poplite.
- Fantasia lasciva. Fuoco innocente che accende la pioggia.¹⁷

Ma che cos'è una "grilla"? Il *Glossario composto di specillomi del testo* che segue i trentacinque capitoletti del "romanzo" ci viene in soccorso così (cioè ben poco):

Grilla. Musetta, ragazza che pimpa, attraente; incidentalmente *grilletto* è voce popolare per clitoride.¹⁸

Giuliani aveva letto Lacan prima che fosse tradotto in italiano e quasi sicuramente prima che in Francia fossero pubblicati gli *Écrits*.¹⁹ Nella biblioteca si conserva una copia del primo fascicolo di «La Psychanalyse», del 1956, dove Lacan pubblicò per la prima volta il suo fondamentale scritto *Fonction et champs de la parole et du langage en psychanalyse*, basato sulla relazione tenuta al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi, tenutosi a Roma nell'estate 1953.

Il saggio era accompagnato dalla trascrizione delle vivacissime discussioni destinate a Roma dall'intervento di Lacan. Il fascicolo ospita anche, tra altri contributi, la lezione di Jean Hyppolite sulla *Verneinung* freudiana e la risposta di Lacan, tutti materiali che troveranno posto negli *Écrits*. Le fitte sottolineature di Giuliani interessano tutti i contributi principali del fascicolo, ma le postille verbali si concentrano sulle pagine

¹⁷ Ivi, p. 156.

¹⁸ Giuliani 1972 (2024), p. 174.

¹⁹ Gli *Écrits* uscirono da Seuil nel 1966; l'antologia *La cosa freudiana e altri scritti* fu pubblicata da Einaudi nel 1972, e due anni dopo, nel 1974, ancora Einaudi diede alle stampe i due volumi di *Scritti*, a cura di Giacomo Contri.

in cui Lacan risponde a chi lo aveva contestato o criticato. L'attenzione di Giuliani è catturata in particolare dall'affermazione lacaniana secondo la quale «le mot n'est pas le signe de la chose», ma «il va être la chose même [...], justement pour autant qu'il abandonne le sens». Obiettare che è la definizione che dà alla parola il suo senso, prosegue Lacan, non può che dare ragione alla sua idea, dato che «chaque mot suppose en son usage le discours entier du dictionnaire... – voir de tous les textes d'une langue donnée».²⁰ Giuliani evidenzia questi passaggi e annota sul margine inferiore della pagina: «parola → cosa (per il poeta) | il segno ma | è il segno come sistema». Poche pagine più avanti, Giuliani sottolinea i paragrafi in cui Lacan risponde alle critiche di Didier Anzieu affermando che «l'harmonie de la parole à la pensée» è un «préjugé commun»,²¹ e annota sul margine inferiore: «perché per lo psicanalista la parola sarà sempre | più cosa che pensiero (esattamente come | per lo scrittore, per l'écrivain)». Proiettiamo sul *Giovane Max* queste acquisizioni: il dizionario che chiude il libro, con i suoi rimandi da una voce all'altra (per esempio «euforismi», «linguetica» e «fonomanzia» si definiscono vicendevolmente) serve proprio a mostrare la sistematicità del linguaggio utilizzato e in parte inventato, la sua legalità immanente e autoistituente. La “cosa” del *Giovane Max* è il suo stesso linguaggio, con la tragicomica e buffonesca verve allusiva e pseudopornografica, o pornosofica, che lo modella. La «mistificazione acrobatica» che secondo Giuliani Kierkegaard ha allestito, investendo tesori di ironia, per nascondere e rivelare il suo segreto «un po' ridicolo»,²² è anche, *mutatis mutandis*, quella che ritroviamo nel «romanzino» del 1972.²³

20 Lacan 1956, p. 244. Questa pubblicazione è un momento cruciale nella storia della psicoanalisi francese (e non solo), perché segna il primo allontanamento di Lacan dall'ortodossia freudiana; com'è noto, nel 1963 gli sarà comminata l'espulsione dalla Società Psicoanalitica Internazionale.

21 Lacan 1956, p. 250.

22 Giuliani 1972 (2024), p. 47.

23 Precisiamo a scanso di equivoci: che la “cosa” del *Giovane Max* sia il suo linguaggio non vuol dire che l'opera si esaurisca in un vuoto e chiuso esercizio di assemblaggio linguistico o in una sterile contestazione dei generi e dei codici letterari, come recita una tenace quanto superficiale vulgata che investe tutta l'area della sperimentazione neoavanguardista. L'operazione di Giuliani mira invece, sabotando (ma ovviamente non cancellando) la funzione referenziale, a far percepire il corporeo, il gestuale, il biologico che risuonano non verbalmente nel verbale. Quando l'autore scrive che «il poeta moderno [...] non

3. Il “cantiere” kierkegaardiano di Giuliani si estende dalla tesi di Laurea sulla *Volontà di valore in Michelstaedter* (1949, relatore Balbino Giuliani) sino al saggio *Bagattella straziante. Un burlone a Copenaghen*,²⁴ con emersioni intermedie nell’adattamento radiofonico da opere kierkegaardiane *Il Convito*, trasmesso dalla Rai il 19 settembre 1957,²⁵ e nel diciannovesimo capitolo del *Giovane Max*.²⁶ La corrente carsica che lo alimenta è perlopiù concentrata proprio tra gli avantesti delle «poesie senza versi»²⁷ del ’72, in una cartella miscellanea di colore rosso (GIU-01-0071), recante al centro del piatto anteriore la scritta con pennarello blu «Kierkegaard», e sul marg. sup. dx. l’indicazione «capitolo 19»: quello, appunto, che si conclude con un lungo e incongruo «inserto [...] quasi

“crea”, non rappresenta, non “esprime”, ma cerca di “leggere” la lingua stessa» (Giuliani 1977d, p. 21), questa lettura “attiva” ha l’obiettivo di costruire una forma in cui si senta l’energia in movimento di ciò che non può essere direttamente verbalizzato. Il nesso tra psiche e soma, tra linguaggio e corporeità, è forse l’oggetto più stabile e duraturo della riflessione di Giuliani. Ci limitiamo qui a segnalare tre letture (e tre postillati) che lasciano tracce nel libro del 1972, riproponendoci di ampliare il discorso in altra sede. Questo è un altro dei numerosi concatenamenti ancora da indagare che si possono rintracciare nella biblioteca. Per cominciare, Chamfort, lettura degli anni giovanili. In un’antologia pubblicata dalla UTET nel 1938 Giuliani evidenzia la massima n. 305: «sentire fa pensare; su ciò si è facilmente d’accordo; meno facile è convenire che pensare faccia sentire: eppure ciò è altrettanto vero» (Chamfort 1938, p. 107). In secondo luogo, Spinoza, che Giuliani ha letto molto attentamente all’inizio degli anni Cinquanta. In una delle due copie dell’*Etica* (entrambe molto postillate) conservate tra i suoi volumi, l’autore evidenzia sistematicamente i passaggi del libro II (*De Mente*) che trattano dell’immaginazione come facoltà della mente di creare idee, cioè immagini, delle affezioni che interessano il corpo. Il contatto della mente con le immagini è il ponte che la unisce al corpo, le immagini sono il medium attraverso cui la mente conosce il corpo (Spinoza 1922, per esempio pp. 87-88 e 157). Il linguaggio verbale, analitico e lineare specie nella sua versione scritta, rimane però in relazione, in difficile ma indispensabile relazione, con la base corporeo-emotiva. Infine, la *Phénoménologie de la perception* di Merleau-Ponty (sulla quale ritorneremo alla fine di questo saggio), che scrive (e Giuliani sottolinea sulla sua copia): «Il faut bien qu’ici le sens des mots soit finalement induit par les mots eux-mêmes, ou plus exactement que leur signification conceptuelle se forme par prélèvement sur une signification gestuelle qui, elle, est immanente à la parole» (Merleau-Ponty 1945, p. 209).

24 Id. 1994 (2023), pp. 274-279. Il saggio riprende in parte e rielabora lo scritto su Kierkegaard di cui restano varie redazioni lacunose e/o mutile nella cartella 71, di cui si dirà *infra* (Stefanelli 2025).

25 Milone 2025.

26 Giuliani 1972 (2024).

27 Milone 2023.

saggistico»,²⁸ staccato da quanto precede anche con l'uso del corsivo. Nell'articolo del '94 Giuliani scrive di avere «vissuto come una sfida» la sua «gelosa lunga relazione con la [...] maniera vividamente enigmatica» di Kierkegaard:

Ne ero affascinato e intrigato. Di che si alimentava quell'energia turbinante nel vuoto? Infine mi fu chiaro che la forma del suo pensiero e la sua stessa potenza intellettuale poggiavano su un miserrimo segreto, su una sproporzione, in sé e per sé drammaticamente ridicola, tra l'istanza umana dell'eros, frustrata da un difetto forse genetico, e la domanda che la vita gli poneva in quanto filosofia. La *sua* filosofia del «singolo», del «pensatore soggettivo esistente», la sola ammissibile. Di quel segreto originario, che decise per lui dell'esistenza e della scrittura, del contenuto e della forma, egli non può né parlare, né tacere. Dunque, si spiegherà per enigmi.²⁹

Il «miserrimo segreto» che alimenta la filosofia kierkegaardiana e il suo stile consisterebbe – secondo la spiegazione fornita nel *Giovane Max* – nel fatto che, «avendo il fucellino storto e malformato dalla nascita», Kierkegaard «non poteva furticare»³⁰ l'adorata Regine Olsen, e fu dunque indotto a rompere il fidanzamento con lei.³¹ Questo evento traumatico avrebbe poi costituito (e qui abbandoniamo il terreno delle ipotesi) il nucleo pulsante del suo pensiero anti-hegeliano e anti-sistematico, destinato a costituire un punto di riferimento imprescindibile per l'Esistenzialismo novecentesco, in particolare heideggeriano. La chiave dell'opera di Kierkegaard, quella che fa di lui «soprattutto un grande scrittore» (f. 11), secondo Giuliani risiede proprio nell'«enigma» autobiografico la cui soluzione il filosofo tace e al contempo ostenta di continuo, alla stregua di un bravo scrittore di *detective stories*, dislocando così il *logos* filosofico in una dimensione finzionale, nella diffrazione delle maschere pseudo-etero-nimiche³² cui viene delegata di volta in volta la

28 Ivi.

29 Giuliani 1994, p. 274.

30 Id. 1972 (2024), p. 165.

31 A proposito della *vexata questio* biografica del «mistero» kierkegaardiano si rinvia al recente Garff 2001 (2013)

32 Victor Eremita in *Enten-Eller*, Constantin Constantius nella *Ripetizione* (altrimenti: *La ripresa*), Johannes De Silentio in *Timore e tremore*, Johannes Climacus in *Briciole di*

sua paternità; ma soprattutto nell'incomunicabilità-singularità assoluta che sottrae l'individuo alla generalità del Sistema, per consegnarlo all'angoscia dell'autodeterminazione. In tal senso, Giuliani può inserire a pieno titolo Kierkegaard in quella rassegna di personaggi letterari segnati dal marchio inconfessabile dell'impotenza di cui si è detto prima, e su cui si sofferma anche nell'elenco articolato del f. 104.³³ La «carne» in cui si

filosofia e Postilla non scientifica, Vigilius Haufniensis nel *Concetto di angoscia*, Nicolaus Notabene in *Prefazioni*.

33 L'espressione è di ascendenza paolina (2Cor, 12,7-10). Se stessimo alla proposta di Michel Onfray (Onfray 2005), potremmo considerare capostipite di questa galleria proprio Paolo, che riferisce in maniera ugualmente misteriosa a se stesso il sintagma ripreso da Kierkegaard. Ci si passi la lunga citazione, interessante per quanto si dirà dopo: «En en faisant [de sa névrose] le modèle du monde, en névrosant le monde... Paul crée le monde à son image. Et cette image est déplorable : fanatique, changeant d'objet – les chrétiens, puis les païens, un autre signe d'hystérie... –, malade, misogyne, masochiste... Comment ne pas voir dans notre monde un reflet de ce portrait d'un individu dominé par la pulsion de mort? Car le monde chrétien expérimente à ravir ces façons d'être et de faire. La brutalité idéologique, l'intolérance intellectuelle, le culte de la mauvaise santé, la haine du corps jubilatoire, le mépris des femmes, le plaisir à la douleur qu'on s'inflige, la déconsidération de l'ici-bas au nom d'un au-delà de pacotille. Petit, maigre, chauve, barbu, Paul de Tarse ne nous donne pas le détail de la maladie dont il parle métaphoriquement : il confie que Satan lui a infligé une *écharde dans la chair* – une expression reprise à son compte par Kierkegaard. Pas de détails, sinon une fois des considérations sur l'état loqueteux dans lequel il apparaît un jour à son public galaté – après un passage à tabac ayant laissé des traces... De sorte que la critique a accumulé pendant des siècles les hypothèses sur la nature de cette écharde. [...] Tout sauf le registre sexuel... Or l'étiologie de l'hystérie suppose un potentiel libidinal affaibli, voire nul. Des troubles de la sexualité, une tendance, par exemple, à la voir partout, à érotiser outrancièrement. Comment ne pas y songer quand on lit *ad nauseam* sous la plume de Paul une haine, un mépris, une défiance permanentes pour les choses du corps? Sa détestation de la sexualité, sa célébration de la chasteté, sa vénération de l'abstinence, son éloge du veuvage, sa passion pour le célibat, son invitation à se comporter comme lui – clairement formulée dans ses termes dans l'épître aux Corinthiens (VII, 8), sa résignation à consentir au mariage, certes, mais au pire, le meilleur étant le renoncement à toute chair – autant de symptômes de cette hystérie de plus en plus nettement visible. Cette hypothèse a le mérite de corroborer quelques certitudes: aucun aveu de quelque pathologie que ce soit. Or on peut avouer sans complexe des douleurs stomacales, des rhumatismes articulaires. Les dermatoses envahissantes se remarquent, les hoquets à répétition aussi. On avoue moins une *impuissance sexuelle* qu'on peut très partiellement dévoiler sous couvert de métaphore – l'écharde fait l'affaire. L'impuissance sexuelle ou toute fixation de la libido sur un objet socialement indéfendable – une mère, un humain du même sexe ou toute autre perversion au sens freudien du terme. Freud origine l'hystérie dans la lutte contre des angoisses d'origine sexuelle refoulées et leur réa-

conficca la «spina» dell'impotenza kierkegaardiana è quella incorporea della ragione onnipotente e auto-comprendente di Hegel, ridotta a una «farsa» straziante; a oggetto di una ironia che è «romantica fino al midollo perché dietro non c'è la metafisica» (e la mistica) del Sistema, bensì «l'ossessione mistificata della corporeità». ³⁴ In un brano molto significativo a questo riguardo degli *Études kierkegaardiennes*, nel capitolo *La lutte contre le hégélisme*, ³⁵ Jean Wahl scriveva:

Nell'hegelismo, l'oggettivo e il soggettivo scomparivano: erano superati e soppressi. «Dio diventa un'idea oggettiva», e d'altra parte l'oggettivo viene assorbito dall'uomo. Per Kierkegaard, invece, esiste l'assolutamente soggettivo. Qui ognuno è racchiuso in sé, e l'incomunicabile ha un valore superiore a ciò che viene comunicato. Il generale perde ogni valore. Mentre per Hegel l'assoluto era ciò che unisce assolutamente, per Kierkegaard è, o almeno è principalmente, ciò che separa assolutamente [...]. In Hegel [...] la ragione si autopena; in Kierkegaard la passione si autoama. Non si tratta più, quindi, di conciliare, ma di vivere delle opposizioni, dei contrasti. La passione è contraddizione. ³⁶

Sebbene malnato, il «contributo di Wahl alla filosofia del Novecento (francese e non) è stato maestoso»: allievo di Bergson e scampato all'Olocausto, Wahl fu tra l'altro «scrittore e poeta, [...] in contatto con alcuni tra i maggiori intellettuali francesi del suo tempo (da Sartre e Simone de Beauvoir a Hyppolite, Bataille, Foucault, Lacan, Weil, Derrida e Deleuze)», e «contribuì in modo decisivo alla ricezione della fenomenologia, dell'esistenzialismo e del pragmatismo». ³⁷ Il volume citato, in particolare, diede avvio alla cosiddetta «Kierkegaard Renaissance» tra Primo e Secondo dopoguerra, come sapeva bene Giuliani che consultò il libro in

lisation partielle sous forme d'une conversion – au sens psychanalytique, mais l'autre sens convient aussi...» (Onfray 2005, p. 34). Giuliani stranamente dimentica non solo (come si è già osservato in Stefanelli 2025) il *Bell'Antonio* di Vitaliano Brancati (Brancati 1949), ma soprattutto la figura inquietante e quasi archetipica del *voyeur*-impotente-violentatore Popeye in *Sanctuary* di William Faulkner (Faulkner 1931).

³⁴ Giuliani 2024, p. 166.

³⁵ Wahl 1938.

³⁶ Ivi, pp. 129-130.

³⁷ Pugliese 2026, p. 5; sulla scorta di Pugliese, anche Piaggio 2007 per una ricognizione complessiva sul pensiero di Wahl.

biblioteca, secondo quanto annota sul f. 76 («Sto leggendo gli “Études [sic] kierkegaardiennes” di Wahl (preso in biblioteca)»); e che negli abbozzi del *Giovane Max* attribuisce al protagonista la battuta (tutt’altro che estranea al tema della «spina nella carne»): «tutti i masturbatori con inclinazioni filosofiche hanno la loro Kierkegaard Renaissance – incominciò Uganelli».³⁸

Tema interessante anche dal punto di vista teorico-metodologico: questa lettura di Giuliani non lascia *marginalia*, ma è ampiamente documentata da una fitta serie di trascrizioni-traduzioni dagli *Études* che si conservano sempre nella cartella 71 (ff. 63-66 e 76-83), e che appaiono coeve o di poco posteriori alle tesi di laurea per *modus operandi*, interessi, aspetti materiali. Lo statuto di queste carte a nostro avviso è a tutti gli effetti equiparabile a quello di una postilla muta: la trascrizione sostituisce di fatto la sottolineatura o la segnatura marginale che non è possibile apporre sul volume, di cui Giuliani dichiara puntualmente autore, titolo, dati bibliografici; nonché, di volta in volta, numeri di pagina. Giuliani non è interessato alla traduzione dei brani, ma desidera serbarne traccia per il suo lavoro, tanto più che le citazioni kierkegaardiane contenute nel libro di Wahl costituiscono per lui anche il primo indiretto accesso alle opere del filosofo, e in particolare al *Diario*, prezioso per la sua ricerca:³⁹ lo attestano le citazioni in francese da Kierkegaard sparse tra le carte di cui ci stiamo occupando, tutte mediate da Wahl.

Le trascrizioni sono tratte soprattutto dal secondo, terzo e quarto capitolo degli *Études* (*La pseudonymie et les sphères d’existence*; *Le stade estétiques. La lutte contre le romantisme*; *La lutte contre le hégélianisme*). È impossibile ricostruire analiticamente qui il tragitto di lettura di Giuliani; ci limitiamo a dire che i luoghi su cui si concentra la sua attenzione riguardano perlopiù la questione dell’ironia (socratica e romantica) e dell’umorismo in chiave anti-idealista. Per Kierkegaard, che in questo anticipa per molti versi (forse anche influenza?)⁴⁰ la specula-

38 Nella cartella GIU-01-69,70, f. 41; un appunto analogo si legge anche sul f. 34, dove la frase figura come un aforisma e non è riferita a Max Uganelli.

39 Giuliani ne possiede la prima edizione in tre volumi curata da Cornelio Fabro per l’editrice Morcelliana di Brescia (Kierkegaard 1948-1952): l’esemplare, custodito nella Biblioteca di Giuliani presso la Fondazione Corti, è fittamente postillato e farcito di post-it a mo’ di segnalibri, recanti talvolta annotazioni dell’autore.

40 L’unico contributo che tratti unitamente di Kierkegaard e secondariamente di Pirandello, Sciacca 1974, non dà indicazioni in merito.

zione di Pirandello sull'*Umorismo* (1908; 1920), l'assoluto non sta nel superamento dialettico delle opposizioni; bensì, come si accenna pure nel brano citato poco sopra da Wahl, nella loro irriducibilità, nell'incommensurabilità del particolare/singolare/individuale/interiore/concreto alla generalità esteriore e astratta: una contraddizione che si esprime nell'ironia come forma della differenza radicale tra essere e fenomeno, conficcata dal «segreto» nel luogo «dove altri hanno il desiderio».⁴¹ L'ironia inaugura e implica la discontinuità che prelude allo stadio superiore dello *humour*,

lieu de passage entre l'éthique et le religieux, comme l'ironie était le lieu de passage entre l'esthétique et l'éthique. L'humour est la réflexion sur la conscience de la faute. Il voit le moi et la temporalité dans leur néant et comme faute; il prend conscience, par là même, de l'opposition du temps et de l'éternel [...]. Il est aiguë par la douleur [...]. Il isole l'individu [...]; il est essentiellement lié à la solitude, à la vie cachée, au mystère [...], à l'incommunicable [...]. L'humour, c'est le sentiment de l'incommensurable, du résiduel, de ce que le philosophe néglige et méprise [...], de l'impossibilité du système.⁴²

Le mediazioni («coniunzioni») interiori prodotte dall'ironia e dall'umorismo coincidono con la messa in crisi del sistema e dell'"universale-particolare" correlato. Una *krisis* che si riflette nella disorganizzazione anti-edipica⁴³ e sterniana⁴⁴ delle opere di Kierkegaard (in particolare in *Enten-Eller*); antesignana, da questo punto di vista, della tensione riduzionistica moderna – e in particolare novecentesca – alla forma digressiva, modulare, frammentata.

4. Come abbiamo accennato corsivamente in altra sede, Giuliani mette in rapporto il tema kierkegaardiano della discontinuità-singularità, nelle sue implicazioni erotiche, con la speculazione di Georges Bataille, non estraneo come si è ricordato alla persona e al lavoro di Wahl.⁴⁵ Nella

41 Kierkegaard 1948-1952, I, n. 1338, p. 637.

42 Wahl 1938, pp. 81-82.

43 Deleuze-Guattari 1972.

44 Tra i moltissimi riferimenti possibili si veda almeno Innocenti 2001.

45 Ricordiamo a titolo di esempio che Wahl fu estensore di una recensione al *Nietzsche* di Jaspers (Jaspers 1936) nel numero 2 della rivista «Acéphale», 1937, pp. 22-23, fon-

copia fittamente postillata dell'*Érotisme*, Giuliani sottolinea questo brano e appunta a margine «cit. per Kierkegaard»:

Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. En même temps que nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être.⁴⁶

Analoga postilla poco più avanti, dove Bataille ricorre a un lessico patemico di chiara ascendenza kierkegaardiana per sostenere che l'«erotismo dei corpi» esprime sì questa tensione dell'individuo isolato verso la perduta totalità, ma «est surtout sensible dans l'angoisse, dans la mesure où elle est inaccessible, dans la mesure où» l'istanza fusionale «est recherchée dans l'impuissance et le tremblement».⁴⁷ La prima forma dell'erotismo consente dunque di esperire la totalità (l'essere) come limite dei singoli. Che si tratti di erotismo dei corpi, «erotismo dei cuori», o di quello che Bataille chiama «erotismo sacro», non si dà conoscenza positiva della continuità dell'essere:

mais, sous des formes aléatoires, toujours en partie contestables, l'*expérience* nous en est donnée. L'*expérience négative* est seule digne à mon sens de retenir l'attention, mais cette expérience est riche. Nous ne devons jamais oublier que la théologie positive se double d'une théologie *négative*, fondée sur l'expérience mystique.⁴⁸

Come nel caso della memoria epifanica di Proust, si tratta di un'esperienza aleatoria che si può solo attendere, non determinare, e che coincide con l'esperienza religiosa *tout court*, a prescindere da determinazioni confessionali:⁴⁹ esperienza tutta interiore, dove l'angoscia inter-

data e diretta da Bataille (1936-1939): *Nietzsche et la mort de Dieu. Note à propos du «Nietzsche» de Jaspers*.

46 Bataille 1957, pp. 21-22.

47 Ivi, p. 26.

48 Ivi, p. 30.

49 Ivi, p. 40.

viene come correlato intrinseco dell'interdetto e della sua «transgression achevée», «réussie», che non sopprime il divieto ma «le maintient *pour en jouir*» (Giuliani traccia qui una doppia barra verticale):

*L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre. C'est la sensibilité religieuse, qui lie toujours étroitement le désir et l'effroi, le plaisir intense et l'angoisse.*⁵⁰

Non siamo lontani da Kierkegaard quanto sembrerebbe. Il pensiero di Bataille risente con tutta evidenza del noto passaggio sulla legge e sul peccato della *Lettera ai Romani* (7, 6-11):

Che diremo dunque? Che la legge è peccato? No certamente! Però io non ho conosciuto il peccato se non per la legge, né avrei conosciuto la concupiscenza, se la legge non avesse detto: Non desiderare. Prendendo pertanto occasione da questo comandamento, il peccato scatenò in me ogni sorta di desideri. Senza la legge infatti il peccato è morto e io un tempo vivevo senza la legge. Ma, sopraggiunto quel comandamento, il peccato ha preso vita e io sono morto; la legge, che doveva servire per la vita, è divenuta per me motivo di morte. Il peccato infatti, prendendo occasione dal comandamento, mi ha sedotto e per mezzo di esso mi ha dato la morte.

Come abbiamo ricordato, Kierkegaard trae da Paolo (2Cor 12,7-10) non solo la misteriosa e umiliante «spina nella carne»; ma soprattutto il sintagma «timore e tremore» (2Cor 7, 15) che dà il titolo a una tra le sue opere principali, dove il rapporto con il divino si esplica nel segno dello «scandalo», del «salto», dell'«assurdo».

E non a caso Michel Onfray, già citato, pone l'*Érotisme* di Bataille all'altro capo della secolare vicenda dell'«eros notturno» cristiano, che prenderebbe avvio dalla proiezione nevrotico-isterica di Paolo, secondo lui legata allo stesso «miserrimo segreto» di Kierkegaard.⁵¹ Certo Giu-

⁵⁰ Ivi, p. 45.

⁵¹ Onfray 2008 (2009), p. 54: «L'insieme coincide con un tragitto riflessivo che, a partire dal modello dell'imitazione del corpo di Cristo sofferente, ingloba Iacopo da Varazze e la sua *Legenda aurea*, il marchese de Sade, in particolare con le sue *Centoventi giornate di Sodoma*, e *L'Erotismo* di Georges Bataille, tre modi identici (e gli ultimi due, a loro modo cristiani) di esultare non della vita straripante, ma della morte. O, in altri termini: una

liani non aveva letto gli arruffati (e pur suggestivi) *pamphlets* di Onfray; ma si era interessato, come attestano alcuni ritagli di giornale conservati nella cartella 71, alle ricerche dello studioso kierkegaardiano Denis de Rougemont, variamente citato da Wahl negli *Études*, e autore di due libri che ricostruiscono le peripezie letterarie dell'amore cristiano-occidentale, segnato essenzialmente dall'infelicità, a partire dall'archetipo di *Tristano e Isotta: Comme toi même. Essais sur les Mythes de l'Amour*, e il precedente *L'Amour et l'Occident*,⁵² che rielaborò nel '54 su sollecitazione di Thomas Stearns Eliot.

Chiudiamo con un cenno alla *Phénoménologie de la perception*⁵³ di Maurice Merleau-Ponty, che speriamo di aver modo di indagare come meriterebbe in un'altra occasione. Giuliani, che ne possiede la prima edizione francese, la legge e la postilla attentamente per la parte che più gli interessa, sino al sesto capitolo, *Le corps comme expression et la parole*. La sessualità, secondo Merleau-Ponty,⁵⁴ «est ce qui fait qu'un homme a une histoire. Si l'histoire sexuelle d'un homme donne la clef de sa vie» (come nel caso di Kierkegaard, interpoliamo noi) «c'est parce que dans la sexualité de l'homme se projette sa manière d'être à l'égard du monde, c'est-à-dire à l'égard du temps et à l'égard des autres hommes».⁵⁵ Dire (con Freud) che l'esistenza umana si comprende attraverso la sessualità sarebbe dunque tautologico: trasformando le idee in cose, il corpo realizza, attualizza l'esistenza, divenendone espressione simbolica;⁵⁶ «ce sens incarné est le phénomène central dont corps et esprit, signe et signification sont des moments abstraits».⁵⁷ A Jean Wahl, secondo cui Husserl aveva separato le essenze dall'esistenza, Merleau-Ponty obietta che è bensì

la fonction du langage de faire exister les essences dans une séparation qui, à vrai dire, n'est qu'apparente, puisque par lui elles reposent encore sur la vie antéprédicative de la conscience. Dans le silence

sulfurea arte di gioire con Thanatos contro Eros. Questa detumescenza erotica accompagnata da un turgore cadaverico esige ancora una volta la misoginia radicale paolina».

52 Rispettivamente de Rougemont 1961 e 1939 (poi 1954 e 1972).

53 Merleau-Ponty 1945.

54 Riprendiamo d'ora in avanti passi postillati da Giuliani.

55 Merleau-Ponty 1945, p. 241.

56 Ivi, pp. 242 e 249.

57 Ivi, p. 252.

de la conscience originaire, on voit apparaître non seulement ce que veulent dire les mots, mais encore ce que veulent dire les choses, le noyau de signification primaire autour duquel s'organisent les actes de dénomination et d'expression.⁵⁸

È in questa dimensione primaria, «antepredicativa» del senso, in questo «domaine préobjectif»⁵⁹ che «l'existence se polarise dans un certain "sens" qui ne peut être défini par aucun objet naturel»; un senso «au-delà de l'être qu'elle cherche à se rejoindre», e per cui «elle crée la parole comme appui empirique de son propre non-être»: in quanto gesto di rottura del silenzio originario, la «parole parlante» (a differenza della «parole parlée») rappresenta dunque l'eccesso della nostra esistenza sull'essere naturale.⁶⁰ Il «corpo come essere sessuato», sia esso corpo-corpo o corpo segnico, non recepisce ma crea il proprio senso perché proviene da un non-essere inaugurale. Torniamo così al Lacan di *Fonction et champs de la parole et du langage en psychanalyse*: la parola non è segno della cosa ma è la cosa stessa, nella misura in cui abbandona il senso e si rituffa nel silenzio della coscienza originaria, dove il voler-dire delle cose e il voler-dire delle parole si manifestano indistintamente l'uno dall'altro.

Bibliografia

- Bataille 1957 (2009) = Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, traduzione italiana di Adriana Dell'Orto: *L'erotismo*, Milano, ES, 2009.
- Brancati 1949 = Vitaliano Brancati, *Il bell'Antonio*, Milano, Bompiani, 1949.
- Cechov 1957 = *I quaderni del dottor Cechov*. Appunti di vita e letteratura di Antòn Pàvlovic Cechov, traduzione italiana di Pietro Zveteremich, Milano, Feltrinelli, 1957.
- Chamfort 1938 = Sebastiano R.N. Chamfort, *Massime e pensieri. Caratteri e aneddoti*, a cura di Umberto Renda, Torino, UTET, 1938.
- Deleuze-Guattari 1972 = Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'anti-Oedipe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972; traduzione italiana di Alessandro Fontana, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.

⁵⁸ Ivi, pp. 13-14.

⁵⁹ Ivi, p. 35.

⁶⁰ Ivi, pp. 293-294.

- de Rougemont 1939 = Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, traduzione italiana di Luigi Santucci: *L'amore e l'Occidente. Eros, morte, abbandono nella letteratura europea*, Milano, BUR, 2014.
- de Rougemont 1961 = Denis de Rougemont, *Comme toi même. Essais sur les Mythes de l'Amour*, Paris, Éditions Albin Michel, 1961.
- Faulkner 1931 = William Faulkner, *Sanctuary*, New York, Jonathan Cape & Harrison Smith, 1931.
- Francucci 2025 = Federico Francucci, *Scrivere, immaginare. Alfredo Giuliani lettore, critico, teorico*, in *Le scritture imprevedibili di Alfredo Giuliani*, a cura di Federico Milone e Federico Francucci, «Autografo», 73 (2025), pp. 111-130.
- Freud 1905 (1952) = Sigmund Freud, *Casi clinici*, traduzione italiana di Mauro Lucentini, prefazione di Cesare Musatti, Torino, Einaudi, 1952.
- Garff 2001 (2013) = Joakim Garff, *SAK. Søren Aabye Kierkegaard. En biografi*, København, Gad, 2001, traduzione italiana di Simonella Davini e Andrea Scaramuccia: *SAK. Søren Aabye Kierkegaard. Una biografia*, Roma, Castelveccchi, 2013.
- Gide 1925 = André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
- Gide 1945 = André Gide, *Incontri e pretesti*, scelta e traduzione di Enrico Emanuelli, Milano, Bompiani 1945.
- Giuliani 1972 (2024) = Alfredo Giuliani, *Il giovane Max*, Milano, Adelphi, 1972, poi in Giuliani 2024.
- Giuliani 1977a = Alfredo Giuliani, *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977.
- Giuliani 1977b = Alfredo Giuliani, *Qualche idea su d'Annunzio*, in Giuliani 1977a, pp. 220-224.
- Giuliani 1977c = Alfredo Giuliani, *Cerimonie perverse della critica*, in Giuliani 1977a, pp. 24-28.
- Giuliani 1977d = Alfredo Giuliani, *L'avventura dentro i segni*, in Giuliani 1977a, pp. 17-23.
- Giuliani 2006 = Alfredo Giuliani, *Dal diario di Max*, Valenzano, Marini, 2006.
- Giuliani 2024 = Alfredo Giuliani, *Poesie*, a cura di Luigi Ballerini, Federico Milone, Ugo Perolino, Venezia, Marsilio, 2024.
- Innocenti 2001 = Loretta Innocenti, *L'antiromanzo sterniano tra umorismo e sensibilità*, in "Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori". *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 157-173.
- Jaspers 1936 = Karl Jaspers, *Nietzsche, Einführung in das Verstaendnis*

- seines Philosophierens*, Berlin-Leipzig, De Gruyter, 1936.
- Kierkegaard 1948-1952 = Søren Kierkegaard, *Diario*, voll. I-III, a cura di Cornelio Fabro, Brescia, Morcelliana, 1948.
- Lacan 1956 = «*La Psychanalyse*» *Recherche et enseignement freudiens de la société française de psychanalyse*, 1, *Sur la Parole et le Langage. Travaux des années 1953-1955*, Paris, PUF, 1956.
- Merleau-Ponty 1945 = Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Milone 2013a = Federico Milone, *L'archivio di Alfredo Giuliani al Fondo Manoscritti di Pavia: ricognizioni ed esplorazioni fra le carte e i libri*, e Milone 2013b = Federico Milone, *Una nave pirata o l'isola dei corsari. Novissimi percorsi nel fondo Alfredo Giuliani*, «Autografo», 50, 2013, pp. 39-61 e 177-199.
- Milone 2019 = Federico Milone, *Nuove prospettive sull'archivio di Alfredo Giuliani*, «Rossocorpolingua», 2/2 (2019), pp. 18-27.
- Milone 2023 = Federico Milone, *Un eclettico del Novecento. Indagini sulla scrittura di Alfredo Giuliani*, Milano, Mimesis, 2023.
- Milone 2024 = Federico Milone, *Dopo Schwitters, una «vera scossa». Alfredo Giuliani e la pratica del collage*, «Letteratura & Arte», 22 (2024), pp. 175-188.
- Milone 2025 = Federico Milone, «È assolutamente vietata una interpretazione realistica». *Alfredo Giuliani traveste Kierkegaard*, in *Irradiazioni. La neoavanguardia nel medium radiofonico*, a cura di Federico Francucci e Nicoletta Trotta, Firenze, Cesati, 2025, pp. 45-56.
- Onfray 2005 = Michel Onfray, *Traité d'athéologie. Physique de la métaphysique*, Paris, Grasset, 2005.
- Onfray 2008 (2009) = Michel Onfray, *Le Souci des plaisirs. Construction d'une érotique solaire*, Paris, Flammarion, 2008, traduzione italiana di Gregorio De Paola: *La cura dei piaceri. Costruzione di un'erotica solare*, Milano, Ponte alle Grazie, 2009.
- Piaggio 2007 = Riccardo Piaggio, *Tra esistenza e pensiero*, Genova, Il melangolo, 2007.
- Pugliese 2026 = Riccardo Pugliese, *Jean Wahl: Il profeta dell'istante*, in Jean Wahl, *Studi kierkegaardiani*, a cura di Riccardo Pugliese, Napoli, Orthotes, 2026, pp. 5-7.
- Sciacca 1974 = Michele Federico Sciacca, *L'estetismo Kierkegaard Pirandello*, Milano, Marzorati, 1974.
- Spinoza 1922 = Baruch Spinoza, *Etica*, testo latino con note di Giovanni Gentile, seconda edizione riveduta da Tommaso Fiore, Bari, Laterza 1922.

Stefanelli 2025 = Luca Stefanelli, «Una gelosa lunga relazione». Il “Dossier Kierkegaard” nel Fondo Giuliani di Pavia, in *Le scritture imprevedibili di Alfredo Giuliani*, a cura di Federico Milone e Federico Francucci, «Autografo», 73 (2025), pp. 59-71.

Stendhal 1940 = Stendhal, *Le rouge et le noir – Armance*, texte établi et annoté par H. Martineau, Paris, Les Editions de la Pléiade, 1940.

Stendhal 1943 = *Herni Armance. Scene d'un salotto parigino*, di Stendhal (1827), traduzione e prefazione di Cesare Giardini, Milano, Bompiani, 1943.

Wahl 1938 = Jean Wahl, *Études kierkegaardiennes*, Paris, Aubier, 1938, traduzione italiana di Riccardo Pugliese: *Studi kierkegaardiani*, Napoli, Orthotes, 2026.

Patricia Highsmith, *Carol* e i confini dei *Diari*

Gian Mario Anselmi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

gianmario.anselmi@unibo.it

Patricia Highsmith, *Carol* and the Boundaries of the *Diaries*

Abstract (ITA)

Il saggio intende esaminare il celebre romanzo di Patricia Highsmith, *Carol*, mettendolo in relazione all'ampio repertorio dei suoi *Diari e taccuini* da poco conosciuti ed editi. Figure, stati di innamoramento, personaggi si intrecciano fra romanzo e la vita reale riportata dai *Diari* quasi in un continuo collocarsi ai *confini* di una narrazione non autobiografica ma in cui continuamente ritornano sensazioni e figure femminili che hanno attraversato, tra stati quasi d'estasi amorosa e drammi, la vita di Patricia come testimoniata dalle sue scritture private.

Abstract (ENG)

The essay aims to examine Patricia Highsmith's celebrated novel *Carol* in relation to the extensive collection of her recently discovered and published *Diaries and Notebooks*. Figures, experiences of falling in love, and characters intertwine between the novel and the real life described in the *Diaries*, creating a narrative that is not autobiographical yet continually revisits the sensations and female figures who, in moments ranging from near amorous ecstasy to deep turmoil, passed through Patricia's life as recorded in her private writings.

Parole chiave / Keywords

Novecento, USA tra le due guerre, Amore lesbico, Censura, Innamoramento / Twentieth century, The USA between the two wars, Lesbian love, Censorship, Falling in love.

Alla grandissima Patricia Highsmith (1921-1995), fra le maggiori autrici americane di tutti i tempi, il lettore comune non può che associare soprattutto il suo celebre ciclo dedicato a Mr. Ripley e al suo talento.¹ E del resto della sua fama di giallista come specifica del suo tratto lei stessa contribuì a consacrare l'immagine quando si convinse a comporre il celebre e aureo libretto *Come si scrive un giallo* nel 1966.² Non c'è dubbio, per altro, che Patricia può essere certamente considerata fra le maggiori autrici di crime di tutti i tempi, seppure con una potenza letteraria e una gamma infinita di spunti che vanno ben oltre i confini di un genere. In un certo senso le accadde quello che poi si dirà di Simenon, quasi a lei coevo: di Simenon solo col tempo ci si accorse che nelle geniali storie di Maigret e nei romanzi "senza Maigret" e sovente neppure legati al genere del giallo si manifestava un grandissimo scrittore, finalmente da qualche dozzina d'anni consacrato come fra i maggiori scrittori in lingua francese del Novecento (un vero classico insomma). Non è cosa nuova per gli scrittori che diventano famosi cimentandosi nella cosiddetta letteratura di genere (tanto amata da Calvino) per poi essere riscoperti tardivamente dalla critica come grandi scrittori *tout court*. Un esempio per tutti è dato nell'Ottocento da Alexandre Dumas, i cui personaggi, nati fra i generi della cosiddetta avventura, sono ormai non solo icone letterarie inossidabili ma parti costitutive dell'immaginario fino ai nostri tempi (*I tre moschettieri*, *Il Conte di Montecristo*). Una cosa va detta di questi autori: la loro grande popolarità fu accresciuta dalle tante trasposizioni cinematografiche, televisive, fumettistiche che conobbero le loro opere maggiori (la nostra Highsmith deve infatti alla trasposizione in film da parte di Hitchcock nel 1951 del suo primo romanzo, *Sconosciuti in treno*, con il titolo *L'altro uomo*, l'inizio vero della sua precoce fama popolare). Fu un'arma a doppio taglio: se i nuovi mezzi cinematografici e televisivi consegnarono a pubblici vastissimi in tutto il mondo opere e nomi di molti autori, fra cui soprattutto quelli che sopra richiamavamo (e ai nostri giorni paragonabili, che so, a uno Stephen King) per molto tempo, in epoche di insopportabile snobismo critico, questa riproducibilità agevole delle loro opere in linguaggi altri li rese come estranei ai percorsi della critica accademica e talora persino della formazione scolastica. In Italia

1 Il ciclo dedicato a Ripley è composto da cinque romanzi, di cui il primo, *Il talento di mister Ripley*, è del 1955, tutti oggi editi in Italia da La nave di Teseo.

2 Highsmith 1966 (2021).

si pensi ai riconoscimenti tardivi in tal senso a Collodi, a De Amicis, ad Artusi e poi nel Novecento ancora alla Morante o a Tomasi di Lampedusa fino ad Elena Ferrante e oltre se pensiamo alle tante, giovani, brave e popolarissime scrittrici italiane con pseudonimi inglesi, nate oggi dalle piattaforme digitali come Wattpad o Booktok con milioni di lettori e lettrici: queste autrici solo di recente sono state di fatto sdoganate nella cultura alta da «Robinson», il supplemento letterario di «Repubblica», e dal Salone Internazionale del Libro di Torino.

La storia di Patricia Highsmith è di questa caratura e di questi tratti: vorremmo soffermarci di più sulla intelaiatura di altissimo livello letterario della sua narrativa gialla, ma qui ci siamo preposti un altro compito, ovvero di bordeggiare i confini di un suo straordinario romanzo d'amore lesbico, in cui, sì, fanno capolino misteri e qualche *suspense*, ma che è dominato dall'amore, per di più da un amore proibito nell'America maccartista degli anni Cinquanta. Il romanzo, del 1952, è *Carol* ed è forse uno dei più significativi romanzi del Novecento non solo americano.³

Affrontare i contorni di questo romanzo vuol dire cimentarsi soprattutto con la vastissima mole dei *Diari e taccuini* che Patricia andò via via redigendo e appuntando per sé, dal 1941, appena ventenne a New York, fino alla morte, avvenuta in Svizzera nel 1995.⁴ Di essi nulla si sapeva fino alla sua morte: solo pochi mesi dopo furono infatti scoperti ed editi e oggi sono a disposizione tradotti e annotati in italiano per la benemerita iniziativa della Casa editrice La nave di Teseo, che sta appunto ripubblicando in nuove vesti e traduzioni tutta l'opera di Patricia. La scoperta di questi *Diari* resta davvero straordinaria: non solo perché consentono una ricostruzione, quasi giorno per giorno, della vita intima dell'autrice ma soprattutto perché in essi si affastellano in modo avvincente normali annotazioni di vita quotidiana, riflessioni filosofiche, arti-

3 Inizialmente pubblicato (in versione censurata) con lo pseudonimo di Claire Morgan e col titolo *The price of salt*, venne pubblicato in versione integrale nel Regno Unito sempre col titolo di *The price of salt* ancora con pseudonimo e poi dal 1990 col titolo *Carol* e finalmente con la firma di Patricia Highsmith. In Italia è pubblicato oggi appunto da La Nave di Teseo, 2020. La tormentata storia editoriale di *Carol* dimostra, se mai ce ne fosse bisogno, quanto lunga sia stata e lo sia ancora la battaglia per i diritti civili. Da *Carol* è stato anche tratto un bel film di Todd Haynes nel 2015. Una testimonianza altrettanto drammatica sull'omosessualità è testimoniata dai romanzi e racconti di Klaus Mann, antinazista esule negli USA e morto suicida nel 1949.

4 von Planta 2021 (2022).

stiche e talora politiche, geniali pagine letterarie che delineano osservazioni, trame, personaggi di ogni tipo incontrati in infinite occasioni e nei tanti viaggi. E in modo speciale trionfano splendide pagine d'amore a tutti i livelli, da quello fisico ai veri e propri innamoramenti frequentissimi nella vita di Patricia (per donne ma in qualche caso, specie negli anni giovanili, anche per uomini, vera e spregiudicata antesignana del nostro mondo *queer*) e a cui lei dedica le sue personali emozioni che oscillano dall'esaltazione alle delusioni agli smarrimenti di senso, il tutto tradotto in una scioltezza da scrittrice di gran razza anche in queste sue pagine segrete e personali. Non che di lei si sapesse poco: la notorietà precoce che la raggiunse, dopo inizi difficili in cui fece tanti lavori di ogni tipo (lavorò molto a *cartoons* e fumetti anche celebri di cui spesso era la sceneggiatrice e persino a scritti per bambini), costrinsero la sua personalità tormentata e complessa a mostrarsi. Curiosissima, controcorrente (ama le donne, ma non esita talora a metterne in evidenza le perfidie come si può cogliere dal suo capolavoro *Piccoli racconti di misoginia*), originale al limite della provocazione, inquieta, conoscitrice navigata di varie lingue e persone, fin da giovane in contatto e familiarità con il mondo culturale più in auge a New York soprattutto (Truman Capote fu suo mentore e grazie a lui frequenta la prestigiosa colonia di artisti di Yaddo); protagonista di scorribande festose, bevute e avventure erotiche e poi col passare degli anni spesso invece brusca e appartata, finì con l'allontanarsi sempre più dall'ambiente statunitense per viaggiare molto in Europa (conobbe fra l'altro benissimo la nostra lingua, italiani e Italia che non a caso fanno da sfondo al suo romanzo più conosciuto, *Il talento di Mr. Ripley*) fino a decidere di vivere gli ultimi anni in Svizzera. Ma i *Diari* sono a loro modo sconvolgenti: in primo piano non appare più l'immagine della scrittrice nota al pubblico per le sue vicende esteriori, ma una vera e propria discesa nei meandri più reconditi della sua esistenza, spesso ignoti per tutti e intessuti di una straordinaria tenuta letteraria che li rendono di per sé un capolavoro, anche se non pensati per la pubblicazione. Sono pochissimi gli esempi che possono essere a loro apparentati: in parte lo sterminato *corpus* di *Lettere* di Proust forse e alcuni noti carteggi di altri artisti del Novecento o i diari di Virginia Woolf (e da anni tiene una sorta di diario molto ampio e per ora inedito Annie Ernaux). Ma i carteggi e le lettere sono altro dai *Diari* di Patricia: in essi il dialogo non è con interlocutori come nei carteggi, ma è un dialogo serrato e senza precedenti con sé stessa (forse si possono richiamare alcuni dei *Journal* otto/novecenteschi a partire da Stendhal o

da Dumas ad esempio fino a Gide) e da lì scaturiscono procedure narrative ineguagliabili e dalle quali è possibile traguardare il mondo e le esistenze e i tormenti della stessa Patricia secondo modalità che diverranno poi peculiari della grande narrativa americana fra gli anni Ottanta e gli esordi del Terzo Millennio (si pensi a *Blonde* ad esempio di Joyce Carol Oates del 2000). Nei *Diari* la scelta per la narrativa è dichiarata come assoluta e inequivoca: la poesia è amata da Patricia (come la musica classica di cui è vera intenditrice con al centro Mozart), ma è nei racconti, nei romanzi (e oggi coi *Diari* possiamo dire nella scrittura autobiografica) che viene individuato il cardine del futuro letterario, e oggi noi ben lo sappiamo, circondati come siamo da «un infinito narrare». ⁵ Ci troviamo perciò di fronte a un vasto pelago di scritture che va lambendo continuamente i confini delle sue opere, incrociandole e attivandole senza mai miracolosamente farle sconfinare in un anonimo autobiografismo. Ai confini di un romanzo come *Carol* avvistiamo infatti sempre le pagine dei *Diari*: i due confini si lambiscono, continuamente *in limine* e continuamente mantenendo una forza propria e peculiare, caso quasi unico nella storia letteraria del Novecento. L'amore fulminante della giovane Therese, commessa del grande magazzino *Frankenberg* (ma in realtà aspirante scenografa) per la matura, ricca e fascinosa Carol, incontrata per caso come acquirente durante le feste di Natale, ha tutte le caratteristiche per innescare una storia di passione complicata dal perbenismo ufficiale della società che mal tollerava (ed anzi perseguitava in via giudiziaria) gli amori omosessuali (emblematica la vicenda editoriale e censoria del romanzo come l'abbiamo riassunta alla nota 3). La storia è ancora di più una rivelazione perché entrambe le donne portano avanti con fatica relazioni etero. Therese è fidanzata senza slanci con un giovane e Carol è sposata ma vicina al divorzio e ha avuto dal marito un figlio a cui per altro è attaccatissima (il tema di poter avere un figlio occupa importanti riflessioni nei *Diari* di Patricia). Da subito, con l'istinto della narratrice esperta di *suspense*, Patricia mette in campo continui spiazamenti per il lettore: pur ancora in parte ignara delle sue tendenze profonde è infatti proprio la giovane Therese a farsi avanti, folgorata dal suo fascino, con Carol, signora più matura e soprattutto con altre esperienze lesbiche alle spalle: l'impeto della giovane spiazza i lettori, ma soprattutto il personaggio Carol che resterà a sua volta presa dalla gio-

5 Rimando ad Anselmi 2022 e al capitolo finale di Anselmi-Chines 2019.

iosa rivelazione dell'amore a prima vista della giovane interlocutrice. La vicenda si dipana per gradi fino all'esperienza decisiva di un viaggio che Carol propone alla giovane di fare insieme fino allo Utah e nel quale il loro amore, finalmente libero, si esprime con passione. Patricia con sicura padronanza coglie ogni sfumatura sia del sentimento che lega le due donne sia della candida sorpresa della giovane avviata a scoprire senza traumi, ma con sicuro entusiasmo, la propria natura profonda in una sorta di *coming out* progressivo. Ovviamente Patricia mette in mezzo alla storia delle due donne ostacoli provocati soprattutto dalle pretese e dalle gelosie del marito di Carol: tutto sembra precipitare verso il tragico finale che il perbenismo ufficiale pretendeva da storie omosessuali (solo un finale tragico di colpa da espiare o un matrimonio finale etero poteva consentire una conclusione pubblicabile di queste narrazioni). E qui ecco il colpo di scena a sorpresa della grande narratrice (come lei stessa in più di una occasione spiegherà): volutamente e provocatoriamente Patricia decide di dare un *happy ending* alla storia. Il finale, infatti, lungi dal concedere alcunché all'ipocrisia ufficiale, sancisce il ritrovarsi nell'amore delle due protagoniste dopo le traversie che le avevano costrette a separarsi. Ovvero il tradizionale e talora zuccheroso *happy ending* etero di tante commedie, film, romanzi rosa dell'America degli anni Quaranta e Cinquanta viene usato con tratto poetico e tenero dalla Highsmith per dimostrare il diritto alla felicità e all'amore anche di due donne fra loro. Una logora e prevedibile pratica narrativa si trasforma, grazie all'intuito di Patricia, nella leva che scardina ogni ipocrisia e proclama il diritto a un amore libero e felice anche per la coppia lesbica. Sarà uno scandalo e una rivoluzione; ma soprattutto sancirà il successo impensabile di questo suo secondo romanzo: prima fra le comunità omosessuali e poi presso un pubblico molto più ampio; tutti e tutte vedranno una gioiosa e talora drammatica storia d'amore dimenticando di fatto che questa narrazione romantica riguarda l'amore tra due donne; è semplicemente un grande amore *tout court* narrato magistralmente. Patricia in ciò è una vera antesignana dei nostri tempi, non tanto nel senso ideologico e talora troppo permaloso che è proprio dell'attuale *politically correct*: nessun proclama astratto e politico in Patricia, piuttosto una difesa strenua di un'autentica libertà inalienabile a ogni livello della nostra esistenza (ci torneremo più avanti). E appunto proprio Carol ci porta a bordeggiare i *Diari*: un testo aiuta a capire l'altro e viceversa senza banali contaminazioni ma stando ai reciproci limiti, ai reciproci confini ma sempre senza perdersi di vista.

Dopo la scoperta dei *Diari* vi è stata da parte di molta critica (sempre in cerca di autobiografismo ossessivo) la tentazione di trovare quale delle donne con cui Patricia ebbe importanti storie d'amore fosse l'ispiratrice del personaggio di Carol (e dando per scontato che Therese rappresentasse proprio Patricia, il che è vero solo in parte): soprattutto l'amica Ginnie (ma anche Rosalind) fu indicata in tal senso. In realtà sono tutte piste vere e nello stesso tempo fuorvianti e inesatte. Del resto, già nel 1945 Patricia si pone un ben preciso intento ovvero «tenere la vita emotiva separata dalla scrittura»: non a caso sa lucidamente raccontare, fin dagli esordi dei primi racconti e poi col primo romanzo, storie perfide e *crime* dove lo straniamento dell'autore da coinvolgimenti emotivi deve essere totale per la riuscita (sempre memorabile in Patricia) del *plot*. Ma è in altre considerazioni dei *Diari* che avvistiamo i sintomi che approdano a *Carol*: «Le ho scritto una lettera grata, e più tardi di sera un paragrafo enfatico e melodrammatico, perché per *dieci minuti almeno* ero innamorata di lei» (corsivo nostro) scrive nel 1945 di una donna amata; e ancora in più di un'occasione in quegli anni (ma poi sempre del resto) sostiene che sarebbe bello essere innamorata di due o tre persone! Ancora una premonizione e, questa volta, di quello che noi chiamiamo poliamore nella consapevolezza molto amara, che in certi momenti «è difficile e scomodo e pericoloso essere una donna». Insomma, non è in un amore che rintracciamo Carol o Therese, ma nell'insieme delle esperienze di Patricia, come emergono sinceramente dai *Diari* e in cui l'innamoramento la fa da padrone. Patricia è sempre grata dell'amore (anche di una sola notte) che le viene donato e perdona, pur col suo carattere forte, sovente donne bizzose e incostanti che le hanno dato amore e passioni. Ma soprattutto è capace di raccontarci in pagine talora persino commoventi e geniali come in lei la vera tentazione, più che il frequentatissimo amore fisico e sensuale, sia verso l'innamoramento o gli innamoramenti anche a prima vista, quei momenti di estasi in cui tutto l'essere si concentra su una ineffabile rivelazione d'amore imprevisto. Persino la passione sensuale è sovente sillabata da Patricia nei *Diari* con le note dell'innamorata. E gli innamoramenti non si contano nella sua vita e tutti sempre sinceri, sofferti, unici a loro modo tutti. La raffinata scrittrice e intellettuale è spesso intrigata da passioni per donne fatali, affascinanti, del bel mondo, soprattutto seduttive: il tema centrale dei *Diari* resta infatti la seduzione, di Patricia verso le donne che desidera, ma soprattutto delle donne che la fanno innamorare con eleganti seduzioni e provocazioni. Nessuna scrittrice meglio di Patricia ha saputo descrivere con misura ed eleganza

l'armonia della seduzione in atto. Certo, lettrice onnivora e coltissima, non è difficile rintracciare le piste del grande canone occidentale d'amore (latino e poi romanzo, da Dante e Petrarca fino alle straordinarie pagine delle autrici romantiche inglesi del primo Ottocento e oltre, citate e citati e presenti in molte annotazioni dei *Diari*) ma è un canone che Patricia dipana in *Carol* con originale misura, senza sbavature sentimentistiche, ma in accenti dove prevalgono i cenni, le frasi spezzate, l'allusività che non ha bisogno di fronzoli retorici neppure nell'amore. I confini di *Carol* toccano quelli dei *Diari* e si bordeggiando senza far prevalere (anche quando evidente) l'autobiografismo: Carol e Therese non sono ascrivibili esattamente a persone precise, sono tutte le persone dei momenti d'amore dei *Diari* come in un gioco di specchi in cui tutto riconduce a ogni singola esistenza (al centro delle quali è sempre presente l'occhio di Patricia). Basti citare la misura e al tempo stesso la preziosa caratura letteraria dello svelamento d'amore e della seduzione in *Carol* fra le due future amanti alla fine del quarto capitolo e che rimandano a tante situazioni e notazioni dei *Diari*:

«Che cosa fa la domenica?» s'informò Carol.

«Non sempre lo so. Niente in particolare. Lei cosa fa?»

«Niente...da qualche tempo. Se qualche volta le facesse piacere venire a trovarmi, è la benvenuta. Almeno dove vivo io abbiamo intorno un po' di campagna. Le farebbe piacere venire questa domenica?». Gli occhi grigi la fissavano direttamente, ora, e per la prima volta Therese li affrontò. C'era in essi un certo humour. E cos'altro? Curiosità e una sfida, anche.

«Sì», disse Therese.

«Che strana ragazza è lei»

«Perché?»

«Sembra piovuta dallo spazio».⁶

La fattura dei dialoghi è essenziale nella prosa di Patricia tanto in *Carol* quanto in tutti gli altri romanzi e racconti. È spesso quel dialogato pressante, e intessuto di domande e risposte ripetute e rimbalzate sul limite di piccole faglie di senso, cui la narrativa americana, sulla scorta di Hemingway, ci ha abituato nel Novecento e che tanto intrigarono Vittorini e Fenoglio qui da noi. Sono dialoghi strettamente apparentati

6 Highsmith 1990 (2020), p. 66.

sia con il teatro e la drammaturgia sia con le sceneggiature filmiche. La cosa qui per noi di grande interesse è che i *Diari* sono continuamente attenti a riproporre dialoghi e conversazioni della vita quotidiana di Patricia, capace di trasformare e ricordare per sé stessa l'ordito di parole dei suoi incontri, dei suoi scambi amicali, amorosi, sociali talora con precisione quasi cronistica (è possibile che in molti casi Patricia scrivesse le sue annotazioni quasi in giornata stessa, appuntando subito le parole dialogiche che più l'avevano colpita). Ancora una volta i dialoghi d'amore sono al centro e di *Carol* e dei *Diari*: l'impasto complesso dei *Diari* porta in *Carol*, opportunamente asciugati e ridotti all'essenziale, le parole dell'amore proibito. La vita è altra cosa dall'immaginario narrativo, come appunto (e lo abbiamo visto) annotava Patricia e però i confini fra loro consentono di cogliere non banali riproduzioni autobiografiche, ma comuni sensazioni, parole che pullulano dalle esperienze dell'esistenza per farsi materia narrativa e drammaturgica, sempre e costantemente appunto *in limine*. Tutto ciò, come si è già notato, presuppone in Patricia un forte senso della libertà, del diritto a scelte (specie in campo sentimentale) spesso contraddittorie ma che diano comunque un senso a un esistere come noi, emersi dal nulla, vogliamo che in qualche modo si dipani: e la scelta costante e ininterrotta di Patricia verso la letteratura e la narrativa sono il punto primario che gli stessi *Diari* ci consegnano. Non mancano ovviamente riferimenti importanti di Patricia a grandi scrittori che l'hanno preceduta in Europa come negli USA: forse con una più marcata ricorrenza nei *Diari* specie di James (nel 1945 affermerà nei *Diari*: «James è il mio DIO»), di Gide e di Kafka. Ma il testo e la personalità che più hanno inciso probabilmente su Patricia sono dati da *Che cos'è la letteratura?* di Sartre uscito proprio nel 1947 per la prima volta, nel cuore degli anni di maturazione della Highsmith.⁷ La recente e doverosa ripresa di interesse per Sartre ci consente oggi, di là da tutta la sua produzione strettamente filosofica confluita anche in fondamentali opere narrative, di valutare la straordinaria portata di quel testo che, nel riproporre al centro dell'*esistenza* la libertà come scelta assoluta di crearsi dal Nulla da cui proveniamo una qualche direzione di senso per la vita e per il riscatto di ogni oppresso o diverso attraverso la letteratura come la politica, entra come decisivo nella formazione di Patricia (l'*esistenzialismo* segna molti destini di scrittori e artisti del Novecento). La stessa vita privata e sen-

⁷ Sartre 1947 (2020). Recalcati 2021.

timentale di Sartre, centrata sul legame con Simone de Beauvoir, è per entrambi, Sartre e Simone, poliamorosa in modo esplicito e fugge da ogni retorica sentimentalistica sulla fedeltà: anche in tal senso Patricia non può non dirsi sartriana. Ma certo in quell'opera di Sartre, fin dal titolo, il richiamo alla letteratura è fondamentale e, come è ben noto, Sartre per primo (molto in anticipo sulle correnti letterarie degli anni Settanta e Ottanta) apparecchia la fondamentale questione del lettore come imprescindibile dal narratore, della cui opera è il naturale prosecutore più che un passivo lettore o fruitore: sempre nel segno di una libertà senza condizioni che non è solo per Sartre essenza dell'agire politico antidispotico e anticapitalistico a lui caro, ma anche una modalità di resistenza dell'arte alla banalità delle omologazioni e alla centralità del lettore protagonista (vasta eco di tutto ciò da noi è rintracciabile ovviamente in Pasolini). È in quel 1947 che Patricia trova la sua personale svolta: la dimensione portante di una narrativa capace volutamente di parlare a molti lettori (la scelta del genere giallo) ma lasciando a essi l'ambiguità di personaggi apparentemente dalle esistenze banali, in realtà signori del Male complessi e lacerati (gli stessi assassini come Ripley) di cui il lettore può e deve proseguire per proprio conto i tentativi di decifrazione (fino alla vertigine di una sorta di discesa negli Inferi quotidiani del Male): insomma una prima, non convenzionale archeologia di quella «banalità del male» che Arendt renderà compiuta e celebre. Così avviene per *Carol* e per i *Diari*: la libertà di amare e di compiere il proprio destino contro ogni perbenismo ipocrita, pur senza farne bandiere ideologiche, è imprescindibile per Patricia e rappresenta ancora una volta quel bordeggiare *in limine* con la scrittura vita e narrativa, autobiografia e personaggi attraverso la scelta determinante della letteratura.

Bibliografia

- Anselmi-Chines 2019 = Gian Mario Anselmi, Loredana Chines, *Leggere i classici italiani. Un'antologia*, a cura di Veronica Bernardo, Alberto di Franco, Andrea Severi, Bologna, Pàtron, 2019.
- Anselmi 2022 = Gian Mario Anselmi, *White Mirror. Le serie Tv nello specchio della letteratura*, Roma, Salerno Editrice, 2022.
- Highsmith 1966 (2021) = Patricia Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, Boston, The Writer, Inc., 1966, traduzione italiana di Fiorella Cagnoni e Sylvie Colaud: *Come si scrive un giallo. Teoria e pratica della suspense*, prefazione di Andrea Camilleri, Roma, minimum fax, 2021.
- Highsmith 1990 (2020) = Patricia Highsmith, *Carol*, London, Bloomsbury, 1990, traduzione italiana di Hilia Brinis: *Carol*, Milano, La nave di Teseo, 2020.
- Recalcati 2021 = Massimo Recalcati, *Ritorno a Jean Paul Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio*, Torino, Einaudi, 2021.
- Sartre 1947 (2020) = Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1947, traduzione italiana di Domenico Tarizzo et al.: *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 2020.
- von Planta 2021 (2022) = *Patricia Highsmith: Her Diaries and Notebooks, 1941-1995*, edited by Anna von Planta, New York, Liveright, 2021, traduzione italiana di Viola Di Grado: *Patricia Highsmith. Diari e taccuini. 1941-1995*, Milano, La nave di Teseo, 2022.

III. SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

PSEUDO-ANSELMO DI LAON. *Glose in Apocalipsin*.
Edizione critica e commento, a cura di Federico De
Dominicis, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2025
(Opere perdute e anonime. Secoli III-XV, 10), XII-633 pp.

Il volume che Federico De Dominicis pubblica nella collana «Opere perdute e anonime (OPA)» delle Edizioni del Galluzzo (SISMEL), a completamento della tesi di dottorato discussa dall'autore nel 2024, offre l'edizione critica di un commento all'Apocalisse indebitamente attribuito ad Anselmo di Laon, trasmesso in due redazioni distinte: una glossata, sinora inedita, e una in forma di *textus continuus*, che compare in diverse edizioni a stampa e nella *Patrologia Latina*, tra gli scritti di Anselmo di Laon (Pseudo-Anselmus Laudunensis, *Commentarius in Apocalipsin*, in *PL*, 162, coll. 1499-1586). Si tratta di un lavoro poderoso – come già attestano le dimensioni del volume (pp. XII-633) –, che ha il pregio di restituire agli studiosi un frammento importante di uno degli esiti più significativi della cultura scolastica medievale e di cui l'intera storia dell'esgesi biblica occidentale è debitrice. Le *Glose in Apocalipsin* si inseriscono infatti in quel discorso di più ampio respiro che è la *Glossa* cosiddetta *ordinaria*, un progetto di commento integrale alla Bibbia che nasce e si sviluppa nel Nord della Francia a cavaliere tra l'XI e il XII secolo, non solo per rispondere all'esigenza di raccogliere l'intera tradizione interpretativa della Bibbia, ma anche per offrire «strumenti ermeneutici validi per interpretare il presente e persino il futuro» (p. 4); un discorso che ben si accorda con il contesto culturale del XII secolo, in un momento in cui l'attenzione per il testo biblico si dimostrava particolarmente vigile, in parte per le istanze di un ritorno autentico alla Scrittura che andavano diffondendosi soprattutto su impulso dei nuovi Ordini. Sul piano meramente didattico, la *glosatura* della *sacra pagina*, attraverso riferimenti a fonti patristiche e ad altre esposizioni riportati nei margini e nell'interlinea dei manoscritti, costituiva per i maestri di scuola un sussidio efficace per limare le asperità della Bibbia e renderla accessibile a tutti.

Malgrado la sua innegabile rilevanza, la storia della *Glossa ordinaria* presenta ancora diverse zone d'ombra che interessano soprattutto l'origine e l'autorialità del progetto. De Dominicis si inserisce in questo orizzonte di studi, ricostruendo la genesi di un *corpus* che con molta probabilità costituì il materiale preparatorio per il commento integrale all'Apocalisse e che, in quanto tale, si offre come una lente preziosa attraverso cui osservare il lavoro di chi attendeva al progetto complessivo della *Glossa*.

L'introduzione, che occupa la prima metà del volume (pp. 9-147), si articola in quattro capitoli ed è costruita con una densità argomentativa e una ricchezza documentaria che ne fanno un saggio autonomo sulla storia della *Glossa ordinaria* all'Apocalisse, leggibile e valorizzabile indipendentemente dall'edizione che accompagna. De Dominicis contestualizza il commentario pseudo-anselmiano nel quadro più ampio dell'esegesi all'Apocalisse prodotta tra l'XI e il XII secolo in Francia, esaminando tre compilazioni precedenti (pp. 11-21): la «glossa di Reims», ovvero il nucleo più antico di glosse all'Apocalisse riconducibili all'area di Laon e conservato nel ms. di Reims, Bibliothèque d'Etude et du Patrimoine (Bibliothèque Carnegie; olim Bibliothèque Municipale) 135 (XI sec.), proveniente dall'abbazia di Saint-Thierry; il commento pseudo-anselmiano «Iohannes apostolus in Pathmos insula relegatus», trasmesso in nove codici di datazione compresa tra il XII e il XV secolo; infine, il commentario dell'anonimo «Magister», conservato nel codice di Mons, Bibliothèque Centrale de l'Université de Mons-Hainaut, Fonds anciens 62/195 (XIII secolo), che presenta significativi punti di contatto con i *Collectanea* di Pietro Lombardo alle Epistole di Paolo, sebbene i confini di questa relazione siano troppo evanescenti per poter stabilire la direzione della dipendenza, o escludere l'ipotesi di una fonte comune. Questa ricognizione serve a collocare le *Glose* pseudo-anselmiane all'interno di un *dossier* testuale plurale, in cui convivono esposizioni glossate e continue, tutte in vario modo collegate alla *Glossa ordinaria* all'Apocalisse e all'ambiente di Laon: il fatto che l'Apocalisse sembri essere stata tra i libri che maggiormente attrassero l'attenzione della scuola laudunense è già, di per sé, un dato storiografico non trascurabile.

Il secondo capitolo affronta i problemi più propriamente testuali e letterari del commentario: l'attribuzione, respinta nel caso di Anselmo, ma cautamente aperta ad altri componenti della sua cerchia, il rapporto tra le due redazioni, la lingua e lo stile del commento, le fonti (tra tutti, Aimone d'Auxerre e Beda), il contenuto esegetico e le sue specificità nell'ambito della tradizione. Centrale, in questo capitolo, è la dimostrazione della priorità genetica della redazione glossata su quella continua, condotta attraverso l'analisi delle cosiddette «dislocazioni» di materiale esegetico (pp. 22-23, riprese alle pp. 100 e ss.): nella redazione continua si trovano infatti alcune stringhe di commento collocate in posizione imprecisa, riferite cioè ad un versetto biblico il cui contenuto non si accorda pienamente con la spiegazione fornita. Questi fenomeni si spiegano facilmente se si suppone che il commento, nato in forma glossata, sia stato poi sistemato in forma continua attraverso un'operazione di «cucitura» che ha gene-

rato talvolta degli innesti maldestri. Il confronto con i codici L e P4 – che conservano la struttura originaria della *mise-en-page* a tre colonne della redazione glossata – offre spesso la chiave per individuare la posizione corretta del materiale dislocato, confermando la natura derivata della redazione continua. Le variazioni non investono solo il piano formale, ma riguardano anche alcuni temi peculiari della redazione glossata, eliminati o modificati in quella continua. Tra tutti, spicca il motivo dei sette *status ecclesiae*, che rimontano alle sette *periochae* che scandivano l'Apocalisse nella prospettiva di Beda, e che nello pseudo-Anselmo della redazione glossata vengono inseriti in cornici più ampie definite *visiones*. Nella redazione continua, mentre le sette *visiones* sopravvivono come struttura portante, i sette *status ecclesiae* – con la loro implicazione storicizzante e i riferimenti al tempo presente – vengono sistematicamente espunti. De Dominicis intravede in questa scelta il segnale di una strategia programmatica volta a depurare il commento da ogni riferimento alla contemporaneità, per assicurargli una sopravvivenza oltre il tempo presente e un impiego scolastico più diffuso e duraturo. Si tratta di un rilievo non banale e che offre lo spunto per un inquadramento più generale delle *Glose*: «l'Apocalisse viene così letta e interpretata in una prospettiva storica ed ecclesiologica: è questa la più grande eredità bediana, che viene accolta dal commentario dello pseudo-Anselmo di Laon, pure con le innovazioni di Aimone, che, al contrario di Beda, aveva fornito una lettura che non seguiva un ordine storico-cronologico» (p. 51). L'argomento è convincente e ben si lega agli esiti felici che la *Glossa* di Laon avrà, imponendosi come la chiave di lettura privilegiata della Sacra Scrittura fino in epoca moderna.

Una segnalazione particolare merita il paragrafo sull'analisi della lingua e dello stile dello pseudo-Anselmo (pp. 29-33) che, pur nella forma brachilogica tipica della glossa, non è esente da peculiarità indice di una figura che tenta di imprimere la propria impronta personale. Colpisce la predilezione dell'autore per un linguaggio metaforico vivido e per le *iuncturae* rare, talvolta uniche: De Dominicis censisce *hapax legomena* come *nigra doctrina*, *fumosa doctrina*, *fetor blasphemie*, *ignita predicatio*, che attestano una personalità stilistica incline all'innovazione. Tra tutti, spicca il sintagma *arare corda* (p. 33), associato all'azione dei predicatori: «*universi ordines predicatorum, arantes corda hominum ut Deo fructificent*». L'editore ne individua un'eco possibile in 1 Cor 9,10 «*debet in spe qui arat arare*». L'ancoraggio biblico è ineludibile; la metafora agricola applicata alla predicazione è del resto strutturalmente scritturistica. Ciò detto, se si cerca un precedente più prossimo, un legame significativo si

può forse rintracciare nel commento di Aimone d'Auxerre alla medesima epistola paolina dove, a proposito di 1 Cor 9,9, si legge: «*sicut illi vomere exarant terram, ita praedicatores vomere sive ligone verbi Dei excolunt corda auditorum, ut ferant fructus salutis aeternae*» (PL 117, 522D). La convergenza lessicale e metaforica è tale da rendere plausibile che l'autore pseudo-anselmiano abbia elaborato la propria immagine a partire da questo passo. Un'osservazione che si aggiunge a margine, e che conferma come il solco aperto con questo volume sia ancora fertile.

Il terzo capitolo, dedicato all'analisi della tradizione manoscritta, è quello in cui il lavoro di De Dominicis mostra una solidità maggiore. La redazione glossata (Og) è trasmessa da soli tre testimoni, tutti prodotti nel XII secolo: L = Laon, Bibliothèque Municipale «Suzanne Martinet» 85; P4 = Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 10475; E = Erlangen Universitätsbibliothek, Erlangen-Nürnberg 18 (indiretto e parziale). La redazione continua (Oc) annovera un numero significativamente più alto di codici, distribuiti in un arco cronologico più ampio: P = Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 712 (sec. XII ex.-XIII in., provenienza Foucarmont); P2 = Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 12312 (sec. XIII, provenienza Saint-Germain-des-Prés); P3 = Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 12000 (sec. XII, provenienza Saint-Germain-des-Prés); M = Le Mans, Médiathèque Louis Aragon (olim Bibliothèque Municipale) 218 (sec. XII^{3/4}, provenienza Le Couture); T = Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, Fonds ancien 227 (sec. XII seconda metà, provenienza Clairvaux); Tr = Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, Fonds ancien 1223 (sec. XII, provenienza Clairvaux). L'analisi filologica parte dall'assunto fondamentale che la redazione continua dipenda da quella glossata, di cui rielabora il testo ora contraendolo, ora integrandolo con segmenti tratti da altre fonti. Lo stemma complessivo delle due redazioni (par. 2.15, p. 143) restituisce dunque in forma grafica i risultati dell'analisi: la redazione glossata dipende da un archetipo (ωg), da cui derivano i due soli testimoni superstiti, L e P4 (non compare, invece, il codice E, testimone indiretto e parziale di questa tradizione e che De Dominicis ascrive ad una fase intermedia tra le due redazioni). La redazione continua dipende a sua volta da un capostipite autonomo (ωc), non identificabile con nessuno dei testimoni della glossata, e si articola in due rami principali: il subarchetipo α , che raccoglie la famiglia più numerosa e innovativa dei testimoni, e il ramo β , più conservativo. All'interno di α si distinguono ulteriormente alcune sottofamiglie: γ , da cui dipendono M, ϵ (perduto), P; δ , che raggruppa Tr e gli altri testimoni. Non è priva di esitazione la collocazione, a monte della redazione continua, di un arche-

tipo ω c, che pertanto De Dominicis segnala con punto interrogativo nello stemma – in ragione della difficoltà di distinguere con certezza le innovazioni del compilatore della forma continua dagli errori d'archetipo. Nel complesso lo stemma è costruito con rigore e trasparenza, e la presenza di nodi incerti è sempre dichiarata e motivata.

L'edizione critica vera e propria (pp. 149-393) è seguita dal commento (pp. 395-511), che illustra le glosse con attenzione alle fonti, alle varianti esegetiche e ai punti di contatto con la tradizione parallela. L'appendice (pp. 513-597) offre l'edizione critica del commentario anonimo del *Magister* nel ms. Mons, BU, 62/195, una delle possibili fonti della redazione pseudo-anselmiana: è una scelta che completa il quadro e che gli studiosi di questa particolare tradizione apprezzeranno.

Tra i pregi principali del lavoro emergono la solidità dell'analisi del contesto culturale laudunense, che beneficia di una bibliografia aggiornata e di una conoscenza diretta dei manoscritti; la chiarezza espositiva dell'introduzione, che riesce a essere accessibile anche ad un lettore non specialista dell'esegesi biblica medievale. Infine, l'applicazione sicura dell'analisi ecdotica, condotta su un testo per certi versi ingrato, se si considerano l'esiguità della tradizione, la natura frammentaria della glossa e la forte dipendenza dalle fonti. Anche la cura del dettaglio è pregevole: l'unica imprecisione che si è riusciti a rintracciare è una lieve oscillazione nell'uso del titolo, con la forma *Glose super Apocalipsin* che ricorre talvolta nel corpo dell'introduzione a fronte di *Glose in Apocalipsin*, titolo stabilito per l'edizione. Si tratta di un dettaglio del tutto trascurabile, che nulla toglie alla solidità del lavoro condotto.

La *Glossa ordinaria* costituisce un terreno ancora non indagato a sufficienza, complici la difficoltà con cui si lavora attorno a opere di questo tipo, la mole del testo e l'ampiezza della relativa tradizione manoscritta. Non sorprende quindi che le edizioni critiche siano ancora piuttosto sporadiche. Ugualmente, sul piano della storia dell'esegesi permangono molte questioni insolute e i lavori apparsi intorno a questo tema negli ultimi anni (si vedano le pp. 5-6, n. 6) hanno dimostrato quanto sia ancora lunga la strada da percorrere. Il volume di De Dominicis merita pertanto un riconoscimento particolare anche solo per aver stabilito un solido punto di partenza per i lavori futuri, suoi o di chi altri avrà la ventura, o l'ambizione, di proseguirli.

FRANCESCA ARTEMISIO
Università degli Studi di Salerno
fartemisia@unisa.it

Attraversare il margine. Su smarginature e marginalità del presente, a cura di Elena Porciani e Francesco Sielo, Modena, Mucchi Editore, 2024, 248 pp.

Il volume, nato nell'ambito del progetto di ricerca E.C.O. – *Environmental Campania Observatory* del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli", si presenta come una raccolta di dieci contributi di taglio interdisciplinare, che spaziano dalla filosofia alla letteratura, dalla geocritica agli studi intermediali, passando per la sociologia e gli studi di genere, facendo del concetto di *margine* il proprio asse teorico e metodologico.

La premessa della curatrice Elena Porciani, *Per una prospettiva interdisciplinare sul margine* (pp. 7-14), traccia in apertura le linee di ricerca del volume, specificando come il margine «costituisca sia un *pattern* metodologico che un tema chiave all'interno di quello che si può definire l'ecosistema culturale del presente» (p. 8). Nella dimensione intrinsecamente fluida di tale concetto, portatore di un significato plurale e ambivalente, la studiosa riconosce due possibili approcci principali al tema, l'uno di tipo storico-sociologico, di carattere generalmente critico, l'altro declinato sul versante filosofico, orientato verso un'accezione propositiva. Attraverso questa prospettiva i diversi autori dei saggi confluiti nella raccolta hanno analizzato l'instabile situazione della società contemporanea, segnata da una percezione sempre più mutevole della realtà circostante accompagnata dall'incertezza legata alle clamorose iniquità sociali ed economiche alle quali assistiamo quotidianamente.

Lo studio di Giovanni Morrone, *Lungo i margini della cultura. Saggio su Foucault* (pp. 15-40), riflette sul concetto di margine quale categoria di decostruzione dell'identico, di ritorno all'alterità dell'origine, tramite gli scritti del sociologo francese dedicati a tre temi fondamentali: la storia della follia, l'esperienza del tragico, il concetto di genealogia quale cultura dell'origine. In particolare, l'autore analizza le modalità secondo le quali il sistema occidentale genera i propri limiti costruendo una «struttura di rifiuto» (p. 19), ovvero dispositivi culturali atti a respingere all'esterno ciò che essa ritiene esteriore, altro, riducendo al silenzio la differenza.

Di differente tenore gli articoli di Simona Micali, *Le voci dai margini dell'umano. Letteratura speculativa e antispecismo* (pp. 41-69) e di Daniela Carmosino, *Abitare i margini: i vampiri contemporanei come soglia del sacro* (pp. 71-88), entrambi incentrati sul concetto di separazione nell'accezione di *non umano*. Nel primo contributo l'autrice indaga

in ottica antispecista il meccanismo della «macchina antropologica» (p. 42), produttrice di ciò che viene definito *umano* tramite l'espulsione di tutto ciò che come tale non viene riconosciuto, mediante l'analisi di vari romanzi fantascientifici caratterizzati dalla presenza dell'animale umanizzato, ovvero figure animali che hanno acquisito tratti umani a causa di mutazioni genetiche o mediche. La studiosa conclude la sua riflessione con un monito quanto mai attuale rivolto al superamento del modello antropocentrico, nella consapevolezza dell'appartenenza di tutte le specie viventi a una singola comunità. Il secondo contributo considera invece il non umano in una prospettiva diametralmente opposta: se Micali pone l'attenzione su ciò che l'uomo considera inferiore a sé, ovvero le specie animali, Daniela Carmosino si interessa invece di ciò che l'individuo avverte come impossibile da controllare e dunque superiore a sé, relegandolo alla sfera del divino, del sacro. In tale ottica viene indagato il vampiro, dal celeberrimo *Dracula* alle serie TV contemporanee come *Vampire Diaries*, figura del margine per eccellenza, abitatore di quella feconda zona liminare tra bene e male, vittima e carnefice allo stesso tempo. Soprattutto nelle rappresentazioni più recenti, Carmosino sottolinea la declinazione della creatura notturna quale figura dell'inconscio, delle emozioni, della viva passionalità, di contro alla grigia vita quotidiana degli esseri umani.

Sposta il focus su un tema differente l'articolo di Beatrice Seligardi, *Visione dal margine: prospettive metodologiche negli studi intermediali* (pp. 89-107), che delinea una lettura della "marginalità" quale categoria critica nell'ambito degli studi intermediali. Dopo aver discusso alcune delle riflessioni precedenti sulla marginalità variamente intesa come luogo dei confini tra discipline, confini del testo e confini dell'immagine, l'autrice propone una riconfigurazione di due concetti, formula di pathos e figura di movimento, nell'ambito della letteratura secondo una prospettiva di «margine della visione» (p. 103).

A riprova della straordinaria vitalità dei concetti di margine e marginalità segue un trittico di contributi dedicati alle prospettive marginali di genere e sessualità. L'articolo di Lucia di Girolamo, *Marginalità di genere nel Fashion Film* (pp. 109-129), focalizza la discussione su un particolare ambito di ricerca, quello audiovisivo. Attraverso l'analisi di vari *Fashion Film*, genere ibrido per eccellenza, incrocio tra pubblicità, videoarte, videoclip, cortometraggi d'avanguardia, l'autrice traccia un percorso di retoriche narrative e visuali incentrato sulla questione della marginalità di genere nel campo della moda, sottolineando la cornice mobile entro la quale si stagliano tali prodotti, caratterizzati da continuo contatto e sconfinamento tra i margini di generi, arti e linguaggi diffe-

renti. Lo studio della curatrice Elena Porciani, *Sul margine del genere. Riflessione su femminismo e scrittura delle donne* (pp. 131-153), prende in considerazione due testi novecenteschi, *Le tre ghinee* di Virginia Woolf (1938) ed *Elogio del margine* di bell hooks (1989), pseudonimo di Gloria Jean Watkins, esaminando le due differenti prospettive di femminismo proposte dalle autrici, accomunate dal dialogo tra margine e marginalità, dove quest'ultima diviene spazio alternativo di lotta, "strumento marginale" capace di permettere alle donne di esercitare una «agency 'laterale'» (p. 132) sul centro da cui sono respinte. L'autrice conclude lo studio con una riflessione sull'uso di questa dialettica nell'ambito degli studi di genere seguendo un'ottica definita di margine «generante» (p. 145), atta cioè a contribuire a un discorso politico sulla letteratura nel solco della prospettiva di genere. L'articolo di Johnny L. Bertolio, *Margini e filoni queer. Controtradizioni contemporanee dal centro e nel centro* (pp. 155-179), focalizza l'attenzione sui filoni queer della letteratura, discutendo testi di ambientazione meridionale, quali i romanzi *Uvaspina* di Monica Acito (2023) e *Polveri sottili* di Gianluca Nativo (2024) assieme alle due raccolte poetiche di Giovanna Cristina Vivinetto, *Dolore minimo* (2018) e *Dove non siamo stati* (2020), nei quali la tensione tra marginalità spaziale e permeabilità queer delle barriere di genere emerge attraverso la rivisitazione di miti classici e tradizioni locali e culturali.

Negli ultimi contributi del volume il concetto di marginalità viene declinato a partire dagli spazi fisici e geografici. Ramona Onnis, *Voci di Sardegna, ovvero dar voce a più margini* (pp. 181-201), presenta una serie di opere e progetti culturali contemporanei indagati secondo un approccio intersezionale atto a evidenziare la specificità del contesto sardo, vero e proprio laboratorio di marginalità molteplici intrecciate indissolubilmente tra loro. Orienta l'attenzione sulla Campania, precisamente sulla provincia di Caserta, Giovanni Mauro, *Aree industriali dismesse come iconemi di marginalità: alcuni casi di studio nel Casertano, la "Brianza del Mezzogiorno"* (pp. 203-230). Dopo aver delineato una storia dell'industrializzazione italiana, con particolare attenzione allo sviluppo dell'area casertana, divenuta tra gli anni Settanta e gli anni Novanta la «linea di frontiera più avanzata dell'industria meridionale» (p. 217), l'autore analizza le problematiche collegate alla dismissione di tre importanti insediamenti industriali, l'ex canapificio di Caserta, la sede della *Saint-Gobain*, ai confini amministrativi del comune, e lo stabilimento ex-Olivetti situato nella vicina Marcianise. Discutendo i possibili effetti geografici e sociali di tali chiusure e presentando le destinazioni d'uso finora ipotizzate, Mauro sottolinea l'importanza del recupero di una memoria collettiva di

queste esperienze di eccellenza industriale grazie alle quali la comunità, rivalorizzando tali paesaggi di scarto, imbocchi la strada verso il proprio riscatto. Ancora concentrato sulla Campania l'articolo di Francesco Sielo, *Campania Landtelling. In margine a una ricerca geo-ecocritica* (pp. 232-244), dove il curatore delinea l'approccio geo-ecocritico alla base dei progetti *Campania Landtelling* ed *E.C.O. – Environmental Campania Observatory*, illustrando spunti innovativi e criticità emerse durante il lavoro. Se il primo progetto ha avuto come obiettivo la realizzazione di un archivio *open access* di testi e immagini riguardanti la Campania dall'inizio del Ventesimo secolo a oggi, considerati non solo in una prospettiva didattica e di ricerca, ma anche come stimolo allo sviluppo del turismo culturale, il progetto *E.C.O.* ne è stato una prosecuzione e implementazione, puntando a stimolare la consapevolezza ecologica delle comunità locali tramite la divulgazione delle narrazioni relative ai processi di trasformazione ecologica del territorio e del paesaggio.

Il volume si conclude con la sezione *Le autrici e gli autori* (pp. 245-248) dedicata a brevi profili delle studiose e degli studiosi che hanno partecipato alla raccolta.

Nel complesso, *Attraversare il margine* si configura come uno studio organico e stimolante riguardo al dibattito sulla marginalità nelle sue molteplici declinazioni. La scelta di adottare il margine come categoria trasversale, al tempo stesso strumento critico e oggetto di indagine, si rivela felice tanto sul piano teorico quanto su quello metodologico, consentendo di far dialogare prospettive disciplinari assai eterogenee senza che il volume perda coesione. La varietà degli approcci, lungi dal disperdere l'analisi, ne costituisce anzi la ricchezza: ogni saggio porta con sé un angolo visuale proprio, e la loro giustapposizione produce un effetto di profondità che nessun approccio singolare avrebbe potuto raggiungere. Il volume risponde così con efficacia all'esigenza, sempre più avvertita negli studi umanistici contemporanei, di ripensare le categorie di centro e periferia, norma e devianza, visibilità e silenzio: un'esigenza che, come i saggi qui raccolti dimostrano, non è mai soltanto accademica, ma interroga in profondità le dinamiche del presente.

FRANCESCO DONATO

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
fran.donato1997@gmail.com