

Vittorio Tranchina

La parola al libro: la conservazione di modalità orali nella presentazione del testo alle origini della stampa

A mio papà...

Nell'ambito degli studi che analizzano il passaggio dal manoscritto al libro a stampa, importanza non secondaria riveste l'analisi delle origini e dello sviluppo del frontespizio, ovvero di quella pagina iniziale che costituisce una preziosa «fonte di informazione» del volume;¹ in tempi molto recenti, poi, si è fatto strada un interesse ulteriore nei confronti delle forme di presentazione del testo «che ne hanno preceduto e accompagnato l'affermazione».²

L'interesse nei confronti di tale pagina e delle sue forme archetipiche ben si spiega se si riflette sul ruolo innovativo che essa assunse in un momento storico e culturale cruciale quale quello rappresentato dalla nascita della stampa a caratteri mobili. Con essa, infatti, non nasceva solo un nuovo prodotto pre-industriale, ma davvero prendeva lentamente forma una corposa rivoluzione che avrebbe portato il libro ad uscire dal suo ruolo elitario per diventare col tempo un mezzo di comunicazione sempre più diffusa. I tempi di questo processo furono senz'altro lunghi; complesse le modalità: un momento così epocale fu in realtà, al tempo stesso, accompagnato da un attaccamento alla tradizione che in qualche modo rese poco traumatico, per i fruitori della cultura scritta, il passaggio dal manoscritto al libro a stampa.³

Si spiega, così, facilmente che fenomeni conservativi rimanessero a lungo presenti negli incunaboli e anche oltre; nel caso del frontespizio, e delle sue origini, tale

¹ L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio. Pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico*, Sylvestre Bonnard, Milano 2004, p. 8.

² *Ivi*, p. 10.

³ Non è un caso che il primo capitolo del canonico testo di E. L. EISENSTEIN, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early-modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, abbia come titolo *The Unacknowledged Revolution*. Analoga idea di base si riscontra in H. TUZZI, *Libro antico libro moderno. Per una storia comparata*, Sylvestre Bonnard, Milano 2006. E se si è anche parlato di un «rapporto difficile» (D. MCKITTERICK, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Sylvestre Bonnard, Milano 2005) questo si spiega proprio alla luce della ormai acquisita consapevolezza di un passaggio di fatto poco traumatico tanto che le due forme di libro convissero molto a lungo influenzandosi l'un l'altra.

conservazione può essere evidente nella constatazione dell'esistenza di forme di presentazione del testo che attingono a svariate modalità orali.

D'altra parte, come ci informa il grande sociologo americano Walter J. Ong, se «nelle culture manoscritte, ancora tendenzialmente orali, i testi scritti spesso mantenevano lo schema dell'oralità», è altrettanto vero che «la stampa impiegò del tempo per spazzar via l'elaborazione aurale, che continuò per un po' a dominare il testo visibile, stampato; e questo lo si può vedere nei primi frontespizi, che oggi ci sembrano incredibilmente irregolari per la loro disattenzione alle unità visive della parola». ⁴ A proposito dei frontespizi, dunque, il sociologo americano mette in evidenza soprattutto lo spazio visivo per supportare la sua idea di permanenza dell'oralità in un contesto di cultura scritta; ma anche la forma di presentazione del testo va spesso in tale direzione, conservando con altrettanta pregnanza l'*elaborazione aurale*.

Per tutto il Medioevo, e nei decenni dell'Umanesimo, l'oralità è, in effetti, tanto tenace da condizionare tutta l'organizzazione del discorso (specialmente ciò è evidente nella prosa filosofica, ma questo non è assolutamente l'unico caso): si trattava, insomma, davvero di immettere «nella scrittura le abitudini radicate dalla pratica dell'oralità». ⁵ La scrittura è così poco interiorizzata che il lettore, più che essere considerato tale, «viene visto come un ascoltatore». ⁶ Quella del Medioevo non è una cultura ad oralità primaria; eppure l'oralità gioca un ruolo di estrema importanza, tale che si viene a creare un complesso sistema culturale in cui l'oralità è «inficiata» dalla scrittura e, a sua volta, è tanto persistente che arriva ad «inficiare» il libro: «nel Medioevo l'oralità è sempre riscontrabile nella scrittura». ⁷ Questo è evidente non soltanto nell'andamento della prosa letteraria ma anche nella struttura stessa del libro, a partire dalla presentazione del testo. ⁸

Dunque chi legge non è un lettore *tout court*; il paradosso si spiega facendo attenzione all'usanza, tutta medievale, della lettura orale e, più in generale, a tutto un complesso sistema culturale che è appunto profondamente permeato di modalità discorsive e orali in genere: chi legge ascolta, e dunque deve essere invitato all'ascolto ancor prima che alla lettura. La lettura interiore, poco conosciuta agli uomini del

⁴ W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. di A. Calanchi, il Mulino, Bologna 1986, p. 172.

⁵ A. PORTELLI, *Guardare le figure, ovvero vissero felici e contenti*, in A. PORTELLI, C. LAVINIO, D. STARNONE, L. BON, *Racconto: tra oralità e scrittura*, a cura di I. Loffredo, Emme Edizioni, Milano 1983, pp. 15-32, alla p. 20.

⁶ M. BALDINI, *Storia della comunicazione*, Tascabili Economici Newton, Roma 1995, p. 39.

⁷ M. OLDONI, *Culture del Medioevo. Dotta, popolare, orale*, Donzelli, Roma 1999, p. 85.

⁸ In M. BALDINI, *Storia della comunicazione*, cit., p. 38, in un paragrafo intitolato *La tenacia dell'oralità*, si legge: «Il processo di erosione dell'oralità da parte della scrittura e della stampa è stato lentissimo ed è durato dei secoli. I passaggi da una cultura a un'altra, da quella orale, ad esempio, a quella chirografica, ma ciò vale anche per il passaggio da quest'ultima a quella tipografica, non sono affatto improvvisi. La scrittura, dunque, non annullò né tantomeno ridusse d'un colpo l'importanza dell'oralità, anzi a detta di Ong, all'inizio l'accrebbe in quanto permise «l'organizzazione dei principi o dei costituenti dell'oratoria in un'arte scientifica»; in nota l'autore rimanda, per la citazione, a W. J. ONG, *Oralità e scrittura...*, cit., p. 28.

tempo, farebbe sentire loro la mancanza di quella ritualità che l'atto del leggere impone.

La parola assume valore se è possibile ascoltarla, altrimenti perde quella sacralità che le è insita. Il libro, allora, serve principalmente a catturare la parola e a restituirla a chi, leggendo, vorrà ascoltarla. La parola, in una società ad alto (ma non assoluto) tasso di analfabetismo, diventa il «grande veicolo della comunicazione [...]»: questo presuppone che essa sia ben conservata». ⁹ La scrittura, e poi la stampa, non assumono, inizialmente, un ruolo più importante del conservare quanto fino ad allora veniva detto, recitato, letto ad alta voce: ecco perché per lungo tempo non potranno non essere influenzate dalle modalità di tecniche orali, anche quando questo significhi «snaturare» il ruolo della pagina scritta.

L'oralità che pervade il testo scritto (a mano e a stampa) è un punto di incontro tra le due differenti possibili modalità di diffusione della cultura, ovvero, appunto, l'orale e la scritta.

In essa si possono riscontrare entrambe le tecniche di trasmissione della conoscenza: la parola scritta e stampata, racchiusa in uno spazio delimitato e percepita dalla vista, è allo stesso tempo parola da pronunciare, a cui dare un suono, da ascoltarsi e facilmente memorizzabile. L'uso di formule poco rigide e molto vicine al parlato, spesso standardizzate, diventa il punto di incontro tra le due espressioni: in questo modo davvero «oralità e scrittura hanno un punto di contatto nella pagina». ¹⁰

Tendenza generale della comunicazione orale è la volontà di un contatto diretto con chi ascolta: questo contatto è ricercato di fatto nella pagina di presentazione del testo che, in tale modo, si colloca in una via di mezzo al confine tra cultura tradizionale e cultura innovativa, poiché l'oralità continua a far sentire il suo peso, pur in un contesto di cultura scritta. Poiché la storia della cultura è storia dei documenti orali e dei documenti scritti, ¹¹ le pagine di presentazione del testo, costruite secondo modalità discorsive, sono documenti al confine tra oralità e scrittura e ne testimoniano un'interessante interazione. ¹²

Il fenomeno di conservazione di modalità orali alle origini della stampa è dunque fortemente debitore della profonda influenza che sugli incunaboli (e poi anche sulle cinquecentine) ebbe il codice. Ciò è facilmente intuibile se si fa attenzione al modo in cui nei manoscritti si dava inizio al testo: assolutamente lontani dall'idea di

⁹ J. Le GOFF (a cura di), *L'uomo medievale*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 33.

¹⁰ M. OLDONI, *Culture del Medioevo...*, cit., p. 87.

¹¹ C. FIORANI, M. M. MILAZZO, R. M. PATTI, M. REGINELLA, G. SINAGRA (a cura di), *Excerpta di marche e immagini delle cinquecentine siciliane della Biblioteca centrale della Regione siciliana*, Regione siciliana - Assessorato regionale dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 1997, pp. 9-10.

¹² Importanti spunti sul rapporto e l'interazione tra oralità e scrittura, oltre che nel fondamentale, già citato W. J. ONG, *Oralità e scrittura*, si rintracciano in G. BACCANICO, *Oralità, scrittura e ipertesto come psicoteologie fondamentali*, <http://www.garito.it/prog/psico08/1b_gbaccanico_psicoteologie.pdf> (ultimo accesso: 4/12/2011) e C. GALIMBERTI-M. ROSSI, *La gestione della conoscenza come attività congiunta. Conservazioni, testi e comunità di pratiche*, http://win.xmlpertutti.com/videoportale/Gestione/Contributo_Galimb.pdf (ultimo accesso: 4/12/2011).

frontespizio, per motivi legati alla natura di bene commissionato e non di largo consumo, in essi si incontra, nella maggior parte dei casi, l'*incipit*, ovvero le prime parole del testo spesso precedute dal verbo alla terza persona singolare che indica che ci si trova all'inizio del testo (*incipit*, appunto, o anche *comincia* e simili). Anche nei casi in cui si decideva di porre in evidenza il titolo dell'opera, esso veniva spesso preceduto dal medesimo verbo. Ebbene, è questa una delle prime modalità orali riscontrabili ad apertura di volume: la presenza di un verbo alla terza persona singolare dà conto della volontà di comunicare in modo discorsivo con il lettore. Ben lungi dall'esaurirsi con l'avvento della stampa, l'*incipit* accompagnerà (e introdurrà) il libro per tanti decenni.

Ma il fenomeno indagato nel presente lavoro non si limita alla presenza di veri e propri *incipit* nei primi libri a stampa. A prescindere dalle pur importanti intitolazioni editoriali, anch'esse spesso improntate a modalità discorsive finalizzate ad attrarre il lettore, assume pregnanza particolare quel territorio di confine costituito dal cosiddetto protofrontespizio che, se da un lato riprende con evidenza i moduli costitutivi del codice, dall'altro non di rado strizza l'occhio a nuove modalità che si affermeranno definitivamente nel pieno del XVI secolo: alle origini del frontespizio, le forme che lo hanno preceduto presentano molto spesso artifici comunicativi che, tramite un vero e proprio dialogo con il lettore, cercano davvero di ammaliarlo e attrarlo verso la lettura del libro.

Analoghe riflessioni vengono alla mente dinanzi ad un'altra pagina fondamentale del libro, quella conclusiva (che importanti connessioni legano alla pagina di apertura): in essa è presente il *colophon*, che ha un ruolo avvicicabile a quello di presentazione del testo in quanto anticipa davvero la futura nascita del frontespizio, e spesso presenta analoghe modalità di composizione.

La persistenza dell'oralità nell'oggetto (il libro) che dovrebbe per sua natura segnare il trionfo della scrittura, fa fronte alla necessità di attrarre un pubblico potenzialmente sempre più numeroso e dal livello culturale spesso non elevato (e perciò legato fortemente a modalità conservative), aiutando così il nascente mercato del libro ad ampliare il raggio di circolazione dei fruitori del testo a stampa: affascina non poco, in un momento di interiorizzazione teoricamente avvenuta della scrittura, la presenza forte, e non si sa fin quanto consapevole e ricercata, di formule di oralità proprio tra le pagine di quel che dovrebbe essere l'emblema della cultura scritta.

Ovviamente il fenomeno non è, e non potrebbe essere, disgiunto da un intero sistema culturale che vede, tra l'altro, l'affermarsi di nuove tipologie librerie (una per tutte, il libro popolare); la vittoria progressiva del volgare sul latino; il fascino di tanti generi letterari noti ai lettori; la difficoltà di adeguarsi a sempre nuove metodologie di scrittura e di lettura.

Tutto ciò ha importanti riflessi già dalla prima pagina, quella di presentazione del testo, che per questo suo ruolo non a torto è stata spesso studiata come un luogo di importanza capitale per il libro stesso. «Modalità che potremmo definire orali sopravvissero a lungo nei libri dopo l'invenzione della stampa. Formule introduttive del tipo: *Hic habes, degnissime lector, librum...*, che sono una delle tante varianti degli *incipit*, si ritrovano non solo per tutto il Quattrocento, ma anche in epoche suc-

cessive. Che dire poi dei libri, come quelli destinati alla lettura in piazza da parte di cantastorie, canterini e simili, che nel Cinque e Seicento ancora iniziano rivolgendosi direttamente all'uditorio? I problemi restano dunque aperti».¹³

L'epoca che segna il passaggio dalla cultura chirografica a quella tipografica è, dunque, ancora fortemente influenzata dalla cultura orale, e lo sarà almeno per alcuni decenni.

Le forme di oralità nella presentazione dei manoscritti e dei primi libri a stampa possono fondamentalmente essere ricondotte a tre tipologie prevalenti:

- formule introduttive del tipo "*Hic habes, degnissime lector librum...*",¹⁴ "*Hic habes, carissime lector, librum quem scripset quidam de...*";¹⁵
- enunciazioni introduttive discorsive del tipo "*Incipit...*", "Comincia..." e simili;
- incipit e protofrontespizi in versi.

Accanto a queste se ne possono riscontrare altre, che possono o meno rappresentare delle varianti alle suddette, e nelle quali, in linea di massima, l'oralità può essere meno evidente, ma non per questo meno presente ed efficace.

Le formule del primo tipo ricalcano con tutta evidenza degli stilemi discorsivi che risultano assolutamente impensabili agli occhi del lettore moderno. Si tratta, infatti, di «una osservazione rivolta al lettore, esattamente come potrebbe iniziare una conversazione tra due persone»¹⁶ e non sembra affatto di trovarsi di fronte ad un testo destinato alla lettura, piuttosto si potrebbe parlare di un prolungamento dell'oralità: la lettura è un evento a cui ci si accosta grazie ad un invito espresso in forma discorsiva e rivolto al potenziale lettore da un anonimo mittente del messaggio. Sarebbe interessante esaminare proprio chi sia l'artefice dell'invito, chi sia a presentare il testo: la risposta più immediata farebbe pensare al copista, e in un secondo momento all'editore, e dunque ad un artificio mirato sia a rendere più gradito l'accesso alla lettura sia ad invitare il destinatario ad acquistare il libro o comunque ad apprezzarlo già solo per il fatto di esistere e di essere stato scritto da un autore, le cui lodi vengono spesso decantate. Senza dubbio è questa la realtà di fatto: l'artefice materiale del libro parla al lettore, gli si rivolge con un vocativo nel quale è implicito l'invito alla lettura;¹⁷ ma c'è qualcosa di più: mediante il suo artefice, è il libro stesso a parlare (con evidente autoreferenzialità in quel "*librum*"). Tali parole si leggono tra

¹³ L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., p. 31.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ W. J. ONG, *Oralità e scrittura...*, cit., p. 179.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Così nell'esempio presente in F. BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Il Polifilo, Milano 1969, p. 59 (e ripreso in G. ZAPPELLA, *Il libro antico a stampa. Struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, Bibliografica, Milano 2001-2004, vol. I, p. 530): *Habes candidè lector in hoc opere Prisciani volumen maius*. Come ci informa Barberi, si tratta di una formulazione (che egli definisce "antiquata") riscontrabile in: Venezia, Boneto Locatelli, ed. Ottaviano Scotto, 1496.

le pagine del volume, e la lettura sottintende un ascolto, essendo la formula potentemente discorsiva.

Davvero singolare pensare che l'Occidente del XV secolo, ormai profondamente conoscitore della cultura scritta, faccia sua tale «eredità delle culture orali, poiché, sebbene esse abbiano vari modi per riferirsi ai racconti o ad altre recitazioni tradizionali [...] non usano di frequente i titoli come etichette».¹⁸

La scrittura e la stessa stampa dei primordi, che in passato tanto si era abituati a pensare come innovazioni di portata epocale, risentono fortemente di meccanismi al contrario molto conservativi. Il lettore, così, non è un protagonista assoluto di quell'atto che è la lettura di un testo. Egli viene, semmai, condotto verso il libro; prima di sentirlo come un oggetto di sua proprietà viene sedotto, chiamato dal libro stesso.

Il meccanismo riprende senz'altro delle modalità tipiche della cultura medievale e di quella dei secoli immediatamente successivi, dal mondo dei cantastorie alla lettura e recitazione pubblica. Quel che può apparire singolare è che, se tali modalità possono in certo senso essere considerate di natura popolare, il discorso cambia di fronte alla constatazione di meccanismi analoghi nel mondo, certamente non popolare, del libro.

Per comprendere questa problematica è importante tenere presente il fenomeno di relativa diffusione del libro sul finire del XV secolo e nei decenni successivi, e la distinzione che necessariamente venne a crearsi tra libro dotto e libro popolare.¹⁹

Come già osservato, l'ampliarsi del pubblico di lettori rendeva necessario un adeguamento del libro a fasce fino ad allora escluse o non completamente immerse in tale realtà. Assunse dunque grande importanza, all'interno dell'editoria e della diffusione del libro, la tipologia del libro popolare. Esso fu destinato a precisi generi letterari di ampio consumo e preferibilmente (ma non esclusivamente) in lingua volgare più che in latino.

Era una tipologia di libro destinata ad un pubblico non incolto, ma certamente meno avvezzo alla lettura rispetto al pubblico dei dotti. Questo comportava necessariamente una maggiore, e voluta, tendenza alla conservazione rispetto a quanto poteva avvenire negli ambienti più colti.²⁰ Logico, quindi, che proprio in questi testi si riscontrasse più frequentemente la tendenza a conservare moduli e stilemi tipici

¹⁸ W. J. ONG, *Oralità e scrittura...*, cit., p. 179.

¹⁹ Argomento, questo, molto studiato in letteratura: sul controverso rapporto tra le due forme: M. FERRARI, *Libro dotto e libro popolare fra Quattro e Cinquecento*, in «Libri e cultura nella civiltà occidentale. Atti della Società Ligure di Storia Patria» n.s. XX (XCIV) (1980), vol. II, pp. 37-38; sulla distinzione tra libro scolastico, libro umanistico e libro popolare: A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in «Italia medioevale e umanistica» 12 (1969), pp. 295-313; sulle caratteristiche del libro popolare in età tardo medievale ed umanistica: P. F. GRENDLER, *Il libro popolare nel Cinquecento*, in M. SANTORO (a cura di) *La stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno - Roma, 17-21 ottobre 1989*, Bulzoni, Roma 1992, vol. I, pp. 211-236; cenni sulla persistenza dell'oralità nel libro popolare in L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., p. 59 e L. BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 57.

²⁰ A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno...*, cit., p. 302.

dell'oralità: «forse una tendenza altrettanto 'conservatrice' si riscontra nel libro più 'popolare', quello destinato ad un pubblico alfabetizzato solo in modo superficiale, probabilmente per quella sua funzione residuale di rapporto diretto con l'oralità».²¹

Dunque, se è vero che in questo modo si assolveva ad un compito importante quale «la diffusione per iscritto di opere fino ad allora rimaste affidate quasi esclusivamente alla tradizione orale»,²² allora è logico che anche la presentazione del testo popolare facesse riferimento a modalità tipiche della cultura orale.

Se un'importante funzione dei protofrontespizi è quella di esercitare fascino nei confronti del lettore, questo deve valere a maggior ragione nei casi di opere a più vasto raggio: le edizioni popolari, per di più, non si rivolgono esclusivamente al lettore comune, ma al maggior numero possibile di lettori, anche a quelli dai gusti più raffinati;²³ devono dunque saper parlare a tutti, e per questo si trovano spesso edizioni diverse di uno stesso testo, destinate a categorie differenti di lettori: in tali casi non è raro trovare diverse forme di presentazione nella pagina iniziale. E spesso questo vale anche qualora il testo a stampa sia palesemente edito utilizzando uno stesso manoscritto modello. Accade, infatti, che l'edizione sia in molti casi apparentemente differente, mentre ad uno sguardo più attento emerge che l'unica differenza sta nell'impianto peritestuale per cui, ad esempio, la pagina di presentazione è più tradizionale in alcuni volumi destinati a lettori di poche pretese (per i quali l'edizione sarà di conseguenza più scadente), mentre si potrà trovare un impianto più innovativo nella prima pagina dell'edizione, senza dubbio più curata, destinata ai lettori più raffinati.

Si tratta, d'altro canto, di «opere più adatte alla lettura ad alta voce che non alla lettura individuale»,²⁴ ed è dunque inevitabile che i retaggi di questa lettura si riportino all'interno del testo, creando un'inestricabile rete tra lo scritto e l'oralità. Interessante è, appunto, notare come questo tipo di meccanismo non si fermi esclusivamente al libro popolare, poiché i confini tra questo e il libro dotto sono spesso difficilmente tracciabili: «in molti testi di origine colta, ma rivolti in un secondo tempo, con abili operazioni editoriali, anche a fasce di lettori con un livello di cultura meno elevato, convivono riferimenti all'oralità e alla scrittura, con uno scambio di priorità a seconda della destinazione».²⁵

Le enunciazioni introduttive del tipo “*Incipit...*”, “*Comincia...*” e simili sono le più ricorrenti per quanto concerne il manoscritto e, come già notato, si ritrovano molto frequentemente nei primi libri a stampa. In questo caso «il testo comincia già dalla prima pagina, con l'indicazione (spesso rubricata) dell'opera di cui si tratta, preceduta dalla parola *Incipit*».²⁶

²¹ L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., p. 59.

²² A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno...*, cit., p. 302.

²³ P. F. GRENDLER, *Il libro popolare...*, cit., p. 213.

²⁴ L. BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa*, cit., p. 57.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ F. BARBIER, *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, Dedalo, Bari 2004, p. 75.

Anche qui siamo di fronte ad una modalità prettamente orale, nella quale il rapporto con il lettore è meno diretto (e meno scoperto) che nel primo caso, ma non per questo meno chiaro né meno incisivo. Il libro, infatti, viene inteso, anche in questo caso, «come una specie di espressione orale»,²⁷ e se già nella sua parte introduttiva si rivolge al lettore comunicandogli che lì “*comincia l’opera*” di un tal autore (spesso indicato esplicitamente), intitolata in un preciso modo, allora tutto il senso viene veicolato in funzione di una lettura orale-aurale più che visiva.

E ancora una volta colpisce il complesso gioco di rimandi per cui, se questa formula introduttiva può in qualche modo essere riconducibile al copista e/o all’editore, di fatto ancora una volta è il libro stesso a comunicare al futuro lettore l’inizio dell’opera. Tanto più se si pensa che nella maggior parte dei casi il copista non appone la sua firma,²⁸ così come lo stesso editore, che solo con il passare degli anni farà sue l’abitudine, l’esigenza e la convenienza di apporre il proprio nome in calce (e poi in testa) al volume stesso.²⁹

D’altra parte, l’abitudine di dare inizio ad un testo rivolgendosi direttamente all’uditorio era ben frequente nel Medioevo e nel Rinascimento. Basti pensare ai generi destinati alla rappresentazione teatrale (rappresentazione che non di rado avveniva nelle piazze o nelle corti, luoghi dunque deputati ad una comunicazione informale tipica della cultura orale).

La *Favola di Orfeo* di Angelo Poliziano, testo mai rappresentato finché visse l’autore e per sua stessa volontà edito nel 1492, che ebbe grande importanza anche perché diede inizio al genere del teatro profano in volgare,³⁰ inizia con un esplicito richiamo all’attenzione dell’uditorio: “*Silenzio. Udite.*” È solo un esempio che può aiutare a notare e comprendere come le modalità tipiche dell’oralità fossero molto frequenti nel periodo in questione e come interagissero fortemente nel passaggio verso nuove forme espressive.

Anche l’incipit è ovviamente un invito all’attenzione del lettore, al quale direttamente «il libro, aprendosi, si rivolge»,³¹ e questa attenzione è richiesta, in un testo scritto, facendo ricorso ad un’espressione orale. Si richiede non la lettura *tout court*, ma una lettura per così dire ascoltata, udita.

Ancor di più ciò è evidente poiché la formula iniziale non nasconde il titolo dell’opera cui si fa riferimento (e verso la quale si vuole rivolgere l’attenzione del lettore), così come nella prima edizione a stampa della *Commedia* di Dante edita l’11 aprile 1472 a Foligno, per opera di Giovanni Numeister ed Evangelista Angelini. In essa il Barberi rileva che «l’*intestazione*, conforme all’uso di numerosi manoscritti

²⁷ W. J. Ong, *Oralità e scrittura...*, cit., p. 178.

²⁸ F. BARBIER, *Storia del libro...*, cit., p. 75.

²⁹ P. VENEZIANI, *Il frontespizio come etichetta del prodotto*, in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio. Catalogo della mostra Biblioteca Nazionale Centrale - Roma, 20 ottobre-16 dicembre 1989*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1989, pp. 101-109, alla p. 103.

³⁰ E. DE PAOLIS-R. M. MARINI, *Teatro e testo*, Paradigma, Firenze 1986, p. 116.

³¹ L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., p. 61.

del poema, dà in poche righe un cenno elementare del suo contenuto, quasi si trattasse di un libro popolare di edificazione»: ³²

COMINCIA LA COMEDIA DI dante alleghieri di fiorenze nella q(ua)le tracta delle pene et punitioni de vitii et demeriti et premii delle virtu: Capitolo primo della p(ri)ma parte de questo libro lo quale se chiama inferno: nel quale l'autore fa prohemio ad tucto el tractato del libro (tav. I).

Un ulteriore esempio di questa tipologia, che, come detto, dal manoscritto passa al libro a stampa e continua ad essere riscontrabile per parecchi decenni, è l'edizione veneziana dell'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo, datata 1527 (tav. II). L'opera vera e propria è appunto preceduta da una indicazione nella quale si avverte il lettore che "*incomencia il primo libro di Orlando Innamorato*": è un modo per richiamare l'attenzione, come se si assistesse ad uno spettacolo e qualcuno (il libro stesso?) ci avvertisse che è arrivato il momento di ascoltare (ma qui sarebbe piuttosto il momento di leggere!). Nel caso specifico, poi, ma è solo un esempio di una tendenza generale, l'impressione di assistere ad uno spettacolo è accentuata dal legame che si viene a creare tra lo scritto e il figurato: appena sotto la presentazione del testo si ritrova una scena emblematica che riporta all'atmosfera che regnerà per tutto il poema. L'interconnessione tra spazio scritto e spazio figurato, il rapporto iconico-verbale, gioca in questa prima pagina un ruolo fondamentale e davvero mette in scena un'azione più che una lettura; azione che viene narrata ed inscenata, e dunque ascoltata e vista, più che letta. Il tutto trova conferma (ad indicare come in questa tendenza giochi un ruolo fondamentale anche l'influenza dei generi letterari del tempo) non appena si legge (o si ascolta!) il tradizionale proemio del poema stesso: "*Signori e cavalieri che ve adunati / per odir cose dilettose e nove, / stati attenti e quieti, ed ascoltati / la bella istoria che 'l mio canto muove...*". In generale, le pagine di presentazione del testo cavalleresco (emblema della cultura popolare) denunciano chiaramente la loro essenza di opera popolare: ³³ se questo vale per la costruzione tipografica di quelle pagine (formato e caratteri), vale altrettanto per la forma in cui tali pagine si esprimono.

Due altri interessanti esempi, maggiormente ricollegabili alla tipologia del libro popolare, ci sono ancora una volta offerti dal Barberi ³⁴ e possono offrire occasione per una rilettura in chiave vicina alle nostre finalità.

Il primo è tratto dall'edizione veronese (che, con qualche incertezza, il Barberi ricollega ai fratelli Giovanni e Alberto Alvisè), datata 1478, di un testo di edificazione popolare ricollegabile ad un filone che tanta fortuna ebbe in quegli anni: l'*Arte de ben morire*. La presentazione iniziale di questa edizione (rintracciabile a c. I v), dopo un'invocazione di stampo religioso ("*Al nome del nostro Signore Iesu Christo e de la sua gloriosa Madre sempre Verzene Maria*"), ci annuncia che "*comencia uno bello*

³² F. BARBERI, *Il frontespizio...*, cit., pp. 30-31 (mio il corsivo).

³³ P. F. GRENDLER, *Il libro popolare...*, cit., p. 232.

³⁴ F. BARBERI, *Il frontespizio...*, cit., tavv. II, XX.

tractato a la natura molto utile et anci neccessario cioe de la scientia et arte de ben morire et ben finire la vita sua”: l’attenzione del lettore viene richiamata, dunque, verso la bellezza del trattato e l’assoluta importanza che riveste la sua lettura nella formazione dell’uomo (tav. III).

Il secondo esempio è ricollegabile a quel filone agiografico che amava mettere in evidenza i *miracula* del santo, condendoli di quel gusto per l’aneddoto che tradizionalmente caratterizza questi scritti e che tanto potere di affascinare e attirare il fedele doveva avere. Si tratta, infatti, dell’incunabolo fiorentino della *Historia di Sancta Elena* (ed. Lorenzo Morgiani, ca. 1497). Il profontespizio in questione attrae perché, come tanti altri coevi, affianca all’indicazione dell’inizio dell’opera un’interessante xilografia di gusto popolare nella quale si rappresenta l’immagine principale dello scritto, ricollegandosi all’incipit posto appena sopra: efficace rappresentazione di quel rapporto iconico-verbale di cui si è già avuto modo di discutere. La rappresentazione di un evento, per comprendere la quale è necessario offrire occhi e orecchie, prende qui compiutamente forma (tav. IV).

Si ricollega pienamente a queste tipologie lo splendido incipit che orna l’elegante edizione bolognese, datata 1475, del *Confessionale* di Antonino Pierozzi da Firenze, riconducibile all’officina tipografica di Baldassare Azzoguidi.

Qui siamo davvero, per riprendere le già citate parole del Barberi, di fronte ad un libro di edificazione che, come tanti scritti del domenicano fiorentino, ebbe una notevole fortuna editoriale: si tratta di un confessionale in volgare noto, come d’altra parte si può evincere dallo stesso incipit, come *Medicina dell’anima*.

La lunga presentazione del testo è tutta costruita secondo modalità discorsive ed è di fatto divisibile in parti. Così, la prima parte esordisce con il canonico verbo iniziale (“*Income(n)za*”); usa una formula di tipo esplicativo, quale “*o sia*”, per chiarire al lettore che il *tractato vulgare* che egli si accinge a leggere è più precisamente un *confessionale*; specifica quella che noi lettori di oggi siamo abituati a chiamare “paternità intellettuale”³⁵ (“...*composito p(er) lo revere(n)dissimo padre Beato fratre Antonino...*”); e finalmente, ancora in modo estremamente discorsivo, dà notizia in merito al titolo dell’opera (“*El quale se intitula medici(n)a de lanima*”). La seconda parte contiene un vero e proprio sommario dell’opera e, dopo aver dato notizia in merito al fatto che il trattato “*e diuiso in cinque parte principale*”, dà una breve informazione sul contenuto di ciascuna sezione. Nella terza ed ultima parte rintracciabile nell’incipit è contenuta la tradizionale motivazione dell’opera stessa, anche essa costruita con artifici retorici, e dunque vicini all’oralità (“*Questo libro e neccessario a la salute de ogniuno: Ma maxime fu facto per quelli che hano cura de anime: azioche cognoscano et sapiano gouernarle et i(n)sieme cu(m) esse saluarle et no(n) per ignora(n)tia da(m)narse*”) (tav. V).

Una variante a queste due prime modalità di persistenza dell’oralità si ha con una tipologia più diretta, meno “cordiale” nei confronti del lettore. Il libro si apre in-

³⁵ Concetto nascente proprio nei decenni che porteranno all’affermazione del frontespizio vero e proprio.

dicando subito, e senza preamboli o formule di attacco, con quale testo si sta avendo a che fare; ma anche in questo caso la tecnica utilizzata è fortemente discorsiva: a differenza dei precedenti esempi, però, qui sembra di assistere ad una spiegazione più che ad un dialogo, quasi ad una lezione.

Esempio emblematico «un'altra celebre prima edizione, quella del *Morgante* di Pulci (Firenze, San Jacopo di Ripoli, 1481-82), [in cui] si forniscono nell'intestazione ragguagli editoriali e la ragione stessa del titolo».³⁶

QUESTO LIBRO TRACTA DI CARLO MAGNO TRADUCTO DI latine scripture...
(tav. VI).

L'inserimento degli incipit e dei protofrontespizi in versi tra le forme di presentazione del testo che facciano ricorso a modalità orali-aurali, presenta forse delle caratteristiche più complesse, ma non per questo meno pertinenti.

È acquisizione ormai matura e innegabile quella secondo cui la nascita della tecnica poetica si debba fondamentalmente a precise necessità legate alle culture orali primarie.³⁷ L'ascolto e la memorizzazione sono senz'altro agevolati, più che da una struttura in prosa, da un discorso che faccia ricorso al verso, alla metrica, alla rima e al senso musicale che da essi proviene. Così la versificazione nasce in ambito di cultura orale ben prima che scritta; nasce come necessità pratica ben prima di ricevere una codificazione e una nobilitazione per esigenze letterarie: «sembra che, ovunque, la prima poesia scritta sia necessariamente un'imitazione di quella orale».³⁸

L'abitudine, tutt'altro che infrequente in epoca medievale e umanistica, di presentare il libro con un componimento poetico iniziale è perciò anch'essa riconducibile ad una strana interazione tra testo scritto e oralità. Le modalità appaiono in questo caso ben diverse da quelle precedentemente analizzate. Nel caso ora considerato, infatti, non ci troviamo di fronte alla volontà di richiamare confidenzialmente l'attenzione del lettore, ma di instaurare con lui piuttosto un rapporto in cui la complicità sia trovata mediante un artificio più raffinato.

Il protofrontespizio in versi non fa riferimento tanto ad una modalità lettura - ascolto, quanto piuttosto lettura - recitazione: il libro, in questo caso, non si pone di fronte al lettore come un interlocutore di cui dover richiamare l'attenzione o al quale comunicare che egli sta per accingersi alla lettura di un'opera. L'esordio in versi tende forse più precisamente ad ammaliare il lettore e ancora una volta strizza l'occhio a generi letterari di grande importanza. Anche la poesia, come già notato accidentalmente per le rappresentazioni teatrali, veniva sovente recitata in pubblico, nelle piazze o nelle corti; e i cantastorie per secoli hanno deliziato il pubblico di ogni ceto sociale, narrando (o meglio, appunto, recitando) le loro storie proprio in versi, più facili

³⁶ F. BARBERI, *Il frontespizio...*, cit., pp. 30-31.

³⁷ W. J. ONG, *Oralità e scrittura...*, cit., pp. 39-55 e *passim*. Lo studioso americano ripercorre, tra l'altro, i principali studi che hanno messo in evidenza la stretta relazione esistente tra la cultura orale e la nascita del verso e della metrica.

³⁸ *Ivi*, p. 50.

da apprendere e più efficaci per essere ascoltati e memorizzati. Il protofrontespizio, allora, ci sembra diventare un cantastorie e tra i suoi versi narra le gesta del volume che esso apre e presenta: come nel *Calendarium* del Regiomontano (ma, seppur emblematico, è solo un esempio), tra i versi si legge chi è l'autore del testo, quale il titolo e/o l'argomento, quali i pregi che il lettore saprà senz'altro apprezzare (tavv. VII-VIII). Spesso considerato il primo esempio di frontespizio italiano,³⁹ il *Calendarium* presenta piuttosto in maniera non organica caratteristiche che ne fanno un prototipo di frontespizio, ossia un protofrontespizio.⁴⁰

Esempio famosissimo, emblematico e imprescindibile di anticipazione di esigenze che emergeranno negli anni successivi, la prima pagina dell'edizione del *Calendarium*, stampata a Venezia nel 1476 ad opera di Erhard Ratdolt, presenta una cornice xilografica che racchiude un componimento poetico. Ne uscirono in contemporanea due edizioni, una in latino e una in italiano:⁴¹ nella prima la cornice è ornata da motivi floreali, nella seconda da motivi geometrici di vario genere. Nella versione italiana la vera innovazione sta nel poter rintracciare, tra i versi, l'autore e il titolo dell'opera e, ancor più degno di nota, in calce ai versi stessi luogo e data di stampa e subito sotto, in tre righe a ciò dedicati, i nomi dei tipografi (il Ratdolt e soci). La poesia (in distici nella versione latina, un sonetto in quella italiana) celebrava sia «il vanto della celebrità dell'autore»⁴² sia il «rapporto vantaggioso fra l'utilità dell'opera e il modico prezzo».⁴³

La fama e l'interesse nei confronti di questo esempio di pagina iniziale si possono assolutamente giustificare e comprendere, pur facendo attenzione al fatto che non ci si trova propriamente di fronte ad un frontespizio: «ne anticipa certo il contenuto, è rivelatrice di un mondo che emerge, ma la forma è ancora lontana dai futuri standard».⁴⁴

Ancora una volta la presentazione del testo è composta per essere letta e ascoltata ad un tempo, rendendo fortemente correlate l'azione visiva e quella uditiva. Lettura orale e, perché no, corale se questo tipo di componimento era appunto solitamente recitato ad alta voce davanti ad un uditorio composito. D'altra parte la lettura ad alta voce era la norma soprattutto quando il manoscritto imponeva la presenza di ben poche copie e dunque la sua condivisione: retaggio inevitabile per i primi libri a stampa.

Sembra che nel caso del protofrontespizio metrico il legame con il libro popolare possa essere in generale meno forte: la lettura della poesia, per quanto legata

³⁹ Così in F. BARBERI, *Il frontespizio...*, cit., pp. 55-56; analoga idea si evince da E. BOTTASSO, *I paleotipi alla ricerca del frontespizio*, in «La bibliofilia» 70 (1968), pp. 217-281, alle pp. 226-231.

⁴⁰ Come si evince da: G. DONDI, s.v. *Frontespizio*, in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, UTET, Torino 1967-1973, vol. VIII, p. 436; L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., p. 42 e pp. 59-62; H. TUZZI, *Libro antico...*, cit., p. 87.

⁴¹ Due anni dopo ne uscì anche una in tedesco, edita ad Augusta.

⁴² E. BOTTASSO, *I paleotipi...*, cit. p. 226.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., p. 62.

all'oralità, richiede, infatti, una competenza complessivamente maggiore nella comprensione e nell'interpretazione dei versi, soprattutto quando (come già nel Medioevo) lo stile poetico è influenzato dai canoni letterari.

Questo è evidente, per esempio, nel protofrontespizio (datato 1482) delle *Sorte* di Lorenzo Spirito, edito a Perugia per mano di Stephan Arndes, Paulus Mechter e Gerard de Alemannia:⁴⁵ anche qui, tipicamente, tra i versi, si legge il nome dell'autore del testo (mentre quelli degli artefici materiali, gli editori, sono rintracciabili nella sottoscrizione presente ad inizio volume, per quanto appaia «quale si trova generalmente solo in fine del volume»⁴⁶). Si tratta di un vero e proprio proemio all'opera, che però funge anche da spazio di apertura del libro (tav. IX).

Tra le tipologie di differente genere si può qui richiamare l'attenzione su un protofrontespizio che è da considerarsi «un vero e proprio sommario dell'opera»:⁴⁷ si tratta di una cinquecentina contenente l'opera *Le tre fontane* di Niccolò Liburnio, uscita dall'officina veneziana di Giovanni e Gregorio de Gregori nel 1526.⁴⁸ Quella del sommario in luogo, e in funzione, della presentazione del testo era un'usanza frequentissima per il libro antico, tanto manoscritto quanto a stampa. La particolarità (anche se non l'unicità) del caso in esame consiste nel fatto che, se in genere il sommario è un'elencazione degli argomenti trattati, al limite accompagnata da una lapidaria frase esplicativa in merito, qui ci troviamo di fronte ad un esemplare che spiega il libro come se si stesse assistendo ad una lezione. Il protofrontespizio-sommario, infatti, si rivolge anche qui al lettore, e non si limita ad elencare gli elementi che compongono il libro, ma davvero ne parla: e usa un verbo chiaramente indirizzato all'ascoltatore, anzi agli ascoltatori (“*nel primo libro haverete*”). Ovviamente non ci si esime dal mostrare al lettore l'utilità dell'opera, e si usa un artificio retorico davvero elegante, senza esitare nel cercare il contatto diretto con chi fruirà del testo (“*quello che ogni altra cosa puo mirabilmente dilettrar essi lettori...*”). Si tratta di un'opera, anch'essa nel solco della tradizione letteraria medievale, che tratta di grammatica ed eloquenza, e prende a modelli esemplari i tre grandi maestri toscani, Dante, Petrarca e Boccaccio. Opera, quindi, ancora una volta destinata, con ogni probabilità ed intenzione, ad un pubblico relativamente vasto, anche in considerazione della nascente questione della lingua, a cui fa quasi esplicito riferimento (“*...tutte le parole ad instruzione della thosca lingua...*”) (tav. X).

Data l'affinità, già messa in evidenza, tra il frontespizio e il colophon, non sarà qui poco opportuno evidenziare la presenza di formule tipicamente orali anche nella parte conclusiva del libro, dato oltretutto che anche questa può in certo senso essere

⁴⁵ In F. BARBERI, *Il frontespizio...*, cit., p. 55, se ne parla come di un frontespizio, ma sembra piuttosto essere annoverabile tra i precursori.

⁴⁶ *Ivi*, p. 55.

⁴⁷ *Ivi*, p. 86. Anche in questo caso, lo studioso parla esplicitamente di frontespizio, che qui si preferisce considerare piuttosto una forma anticipatrice.

⁴⁸ *Ivi*, tav. XXV.

considerata una forma di presentazione del testo, dal momento che vi si possono rintracciare elementi caratterizzanti la parte iniziale.

Anche il colophon, e spesso ancor più apertamente del frontespizio e dei suoi predecessori, si rivolge direttamente al lettore, e gli parla per fargli notare i pregi del volume che egli tiene fra le mani e per evidenziare la nobile fatica cui si è sottoposto il suo artefice.

Le modalità utilizzate sono sostanzialmente analoghe a quelle appena messe in evidenza per le formule di apertura.

Così, a prescindere dai numerosi casi in cui l'editore, come già prima di lui il copista, fa esplicito riferimento a se stesso (nel qual caso non è il libro a parlare al lettore, ma direttamente il suo artefice),⁴⁹ si danno esempi di sottoscrizione in cui i nomi dei tipografi sono nascosti tra i versi e, allo stesso tempo, di fatto il libro sembra tornare a rivolgersi in modo diretto e confidenziale al lettore, richiedendo dunque il suo ascolto e la sua attenzione:

*Aspicis illustris lector quicumque libellos
Si cupis artificum nomina nosse: lege.
Aspera ridebis cognomina teutona: forsan
Mitiget ars musis inscia uerba uirum
Conradus Suueynheim: Arnoldus Panartzque magistri
Romae impressurunt talia multa simul.*⁵⁰

Al ritmo versificatorio si accompagnano il vocativo con cui si richiama il lettore e l'imperativo che invita a prestare attenzione: artifici tipici della comunicazione orale.

Esempio analogo, forse appena più incisivo per la presenza del verbo *sum* che potrebbe dare maggior conto del senso dell'esistere del lettore, del suo essere deuteragonista di una conversazione, è il seguente:

*Lector quisquis es, si cristiane sentis, te non pigeat hoc opus
Sanctissimum, que biblia inscribitur, magna cum animi voluptate
Degustare, degustandumque alijs persuadere...*⁵¹

⁴⁹ Così in "Hoc ego Nicoleos Gallus cognomine Jenson / Impressi: mirae quis neget artis opus?", esempio tratto da C. DEMARIA-R. FEDRIGA (a cura di), *Il paratesto*, Sylvestre Bonnard, Milano 2001, p. 61.

⁵⁰ Si tratta di un esempio importante, essendo la tipica sottoscrizione (rintracciabile anche con lievi varianti) che caratterizza le edizioni dei tipografi che per primi impiantarono una stamperia in Italia, ovvero Konrad Sweynheim e Arnold Pannartz. Personalmente traggio la citazione (in maniera leggermente differente tra l'uno e l'altro testo) da L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., pp. 70-71 (che riporta la sottoscrizione all'edizione del 1469 dell'*Adversus calumniatorem Platonis* del Bessarione, prima volta in cui è attestata tale ironica sottoscrizione) e C. DEMARIA-R. FEDRIGA (a cura di), *Il paratesto*, cit., p. 62 (che riporta la sottoscrizione all'edizione del 7 maggio 1473 della *Naturalis Historia* di Plinio, «ultimo volume uscito dai loro torchi»: in questo caso mancano i vv. 3-4).

⁵¹ Esempio tratto ancora da L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., p. 74. Lo studioso nota come qui il *colophon* sia esplicitamente utilizzato dagli editori «per vantare il contenuto del

Qui addirittura al lettore viene chiesta un'attenzione maggiore: non dovrà soltanto leggere con buona disposizione d'animo l'opera, ma anche farsi portavoce tra gli altri di questa necessità e promotore della divulgazione del volume; libro e lettore si avvicinano nella missione di diffusione della conoscenza.

In maniera meno immediatamente ricollegabile all'oralità, alcuni colophon, nel presentare i pregi del libro che si è appena finito di sfogliare, fanno uso di formule che, essendo di fatto un «monito»,⁵² si rivolgono al lettore come a spiegargli qualcosa, e dunque ancora una volta creando un rapporto diretto. Così, ad esempio:

*Non calami, stili aut penne suffragio, sed mira patronarum formarumque concordia
proporcione et modulo, impressus est.*⁵³

Questa e simili forme sono l'esempio emblematico di come la parte conclusiva del volume venisse, nel periodo degli incunaboli, utilizzata per esaltare i pregi del libro e della stampa.

A proposito della conclusione del testo, poi, è assimilabile alla formula introduttiva *Incipit* la conclusiva *Explicit*: come la prima annuncia che l'opera ha inizio, la seconda ne comunica la fine. Abbastanza intuitivamente si nota che anche una conclusione annunciata da formule quale appunto *Explicit* o *Finit* o simili fa ricorso ad uno stilema discorsivo e dunque ad una formula tipica del discorso orale.⁵⁴

Così, ad esempio, il colophon dell'edizione romana dell'*Ameto* di Giovanni Boccaccio dovuta a Johann Schurener e databile intorno al 1497,⁵⁵ ci "annunzia" la fine dell'opera, come avessimo appena finito di assistere ad una rappresentazione dell'opera stessa; non a caso si tratta dell'edizione di una commedia pastorale ed allegorica i cui «moduli [...] vengono trasposti in un orizzonte tutto mondano e cortese»:⁵⁶ quanto di più vicino alla rappresentabilità del testo. Le formule ben augurali ("felicemente"), ed elogiative ("elegante comedia", "facundissimo poeta") si accompagnano a notazioni prolisse relative alla datazione. Non sono affatto delle innovazioni: si tratta di stilemi ai quali erano ben abituati i lettori dell'epoca (tav. XI).

Dunque varie sono le motivazioni che possono dar conto di un fenomeno così singolare quale la persistenza di formule di oralità nella presentazione dei primi libri

libro» e quindi «anche quando lo scopo apparente sembra essere quello di una pia professione di fede [...] in realtà appare chiara la funzione pubblicitaria». Il *colophon* qui considerato è tratto dalla *Bibbia* di Leonardus Achates, Vicenza, 10 maggio 1476.

⁵² D. MCKITTERICK, *Testo stampato e testo manoscritto...*, cit., p. 47.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Valgano a livello puramente esemplificativo i seguenti casi, tratti da G. ZAPPELLA, *Il libro antico...*, cit., vol. I, p. 539: "Finit opus Dialogi ac vaticinij compositum per Peritissimum Doctorem Ioannem Abiosum Anno Christi 1492."; "Explicit de quo laudetur deus in secula seculorum".

⁵⁵ F. BARBERI, *Il frontespizio...*, cit., tav. XLI.

⁵⁶ G. FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi scuola, Milano 1992, p. 169.

a stampa; tutte riportano ad un preciso contesto socio-culturale complesso nel quale giocano diverse componenti.

Innanzitutto le formule di oralità contribuiscono a dare maggior forza ad una delle principali finalità che presiedono al passaggio dal manoscritto al libro a stampa (il quale, in ogni caso, giova ricordarlo, è sempre fortemente debitore nei confronti del codice): tali formule possono servire efficacemente ad attrarre un pubblico via via maggiore e non sempre estremamente colto. Se, infatti, in quel momento storico «invalse l'uso di dedicare la prima pagina del volume alla presentazione dell'opera con l'intento di attrarre l'attenzione o suscitare la curiosità del possibile lettore, e quindi probabile acquirente del libro»,⁵⁷ tale intento poteva tanto più agevolmente essere raggiunto quanto più il libro si presentava, a chi avrebbe dovuto accostarsi, con modalità informali e colloquiali. Il libro non viene ancora visto come l'oggetto cui è abituato il lettore moderno, ma è un soggetto che si presenta, che dialoga con il suo potenziale fruitore per ammaliarlo e attirarlo tra le sue pagine.

In secondo luogo, acquista primaria importanza l'aspetto di forte conservatorismo che si può notare nell'uso di formule così note a chi ascolta e a chi legge.

La tendenza al richiamo della tradizione è ben evidente in un contesto più ampio: quello dello stretto legame che esiste tra il manoscritto e il libro a stampa. Si è già notato come l'oralità sia un connotato fortemente caratterizzante il manoscritto in quanto esso è un tipo di libro destinato alla lettura e all'ascolto ad un tempo, e sarà solo con la tipografia che esso diventerà un oggetto con connotati più precisamente orientati verso una lettura *tout court*; analogamente, si è avuto modo di mettere in evidenza come questo passaggio sia lento e tutt'altro che lineare. Così, nella conservazione delle formule orali in un testo che dovrebbe portare a compimento la sua natura di spazio di scrittura e di lettura, intervengono sia la forte influenza dell'incipit del manoscritto in cui, come più volte avvertito, «le prime parole del testo [sono] precedute di regola dal verbo *comincia*»⁵⁸ (formula estremamente discorsiva), sia, più in generale, il «tentativo di far assomigliare il più possibile i libri stampati ai manoscritti».⁵⁹

Tutto ciò ha senz'altro a che vedere con un'ulteriore, e forse più complessa motivazione di ordine strettamente socio-culturale: in questa insistente permanenza di formule tipicamente orali-aurali sembra, infatti, di poter notare una non completa interiorizzazione della scrittura. Se, infatti, è vero che «la scrittura ristruttura il pensiero»,⁶⁰ è altrettanto vero che «il passaggio dalla cultura orale a quella scritta non poté che essere lento».⁶¹ Nel Medioevo i docenti si servivano di dispute orali per ammaestrare i discepoli, e l'Umanesimo, mentre presiedeva allo sviluppo della stam-

⁵⁷ P. VENEZIANI, *Il frontespizio...*, cit., p. 103.

⁵⁸ L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., p. 20.

⁵⁹ *Ivi*, p. 41.

⁶⁰ Felicissima formula di W. J. ONG, che così titola il IV capitolo del suo *Oralità e scrittura*: W. J. Ong, *Oralità e scrittura...*, cit., pp. 119-163.

⁶¹ *Ivi*, p. 161.

pa, «si volse anche indietro al mondo antico, dando così nuova vita all'oralità».⁶² E così ecco spiegarsi il paradosso apparente per cui l'oggetto simbolo di una nuova era è anche simbolo di un tenace attaccamento ai troppo noti (e, questi sì, efficacemente interiorizzati) meccanismi che presiedevano fino ad allora alla comunicazione tra gli uomini.

Un'ulteriore motivazione che può essere addotta per comprendere il fenomeno qui indagato è l'influenza che possono aver avuto alcune forme "narrative" del tempo, dai versi dei cantastorie ai libri di edificazione popolare fino ad alcuni generi più specificamente letterari, dai poemi epici (e i loro proemi) ai testi teatrali. A questi potrebbe affiancarsi anche il fascino che senza dubbio esercitavano il canto e la musica.

Ancora un elemento da tenere in considerazione per spiegare la sopravvivenza dell'oralità nei secoli in questione, e il riflesso di essa nel libro manoscritto e a stampa, è la tipica tendenza medievale all'indottrinamento e ammaestramento, per cui anche la pagina di presentazione del testo può essere costruita in modo tale che, in qualche modo, il libro faccia le veci di un pedagogo che invita all'attenzione: riflesso importante di questa tendenza sono quei protofrontespizi, in precedenza analizzati, che decantano le virtù del libro e informano il lettore che egli non potrà fare a meno di leggerlo, per completare la sua formazione educativa.

All'alba di un nuovo mondo, allora, e di un nuovo modo di intendere la cultura, le persistenze del periodo precedente sono troppo forti perché non se ne rimanga colpiti.

Le formule di oralità, così tenacemente resistenti tra le pagine scritte, diventano un esempio emblematico della mancanza di confini tra le tre forme culturali che la storia e la sociologia della comunicazione tradizionalmente evidenziano, come l'una successiva all'altra, nel cammino della società umana: la cultura orale, la cultura chirografica (o manoscritta), la cultura tipografica.⁶³ In realtà, più che di successione dall'una all'altra è di interazione fra le tre che si deve parlare. E questa, se è una costante innegabile (anche nell'era elettronica la cultura orale è tutt'altro che superata, tanto che si parla di «oralità di ritorno»⁶⁴), è una peculiarità tanto più evidente nel periodo delle origini della stampa.

Quest'ultima, piuttosto che spazzare vecchie modalità, se ne servì per trovare quasi una giustificazione a se stessa e per rendersi più credibile agli occhi degli uomini del suo tempo. E ciò non solo per i primissimi tempi (quel che sarebbe giustifi-

⁶² *Ibid.*

⁶³ Fra i tanti studi a ciò dedicati, una breve ma efficace sintesi è offerta da M. BALDINI, *Storia della comunicazione*, cit. Esiste in realtà una quarta età culturale, quella dei media elettrici ed elettronici, che ovviamente prescinde del tutto da questo lavoro.

⁶⁴ «Solo ora, nell'era dell'elettronica, ci rendiamo conto delle differenze esistenti fra oralità e scrittura; sono state infatti le diversità fra i mezzi elettronici e la stampa che ci hanno reso consapevoli di quelle precedenti tra scrittura e comunicazione orale. L'era elettronica è anche un'era di "oralità di ritorno", quella del telefono, della radio, della televisione, la cui esistenza dipende dalla scrittura e dalla stampa»: W. J. ONG, *Oralità e scrittura...*, cit., p. 21.

cabilissimo, data la fisiologica necessità di adeguamento a nuovi *media*), ma per parecchi decenni successivi.

Si tratta senza dubbio di un momento storico cruciale, un momento che fa i conti col suo passato, guarda con qualche incertezza al suo presente, si volge dubbioso al suo futuro: questo in ogni campo della vita quotidiana; nella storia della cultura, al bivio (convenzionale, ben si intende) tra Medioevo ed Umanesimo, il passato è la cultura orale, il presente quella chirografica, il futuro che nasce quella tipografica. Ma appunto passato, presente e futuro si intrecciano.

Non solo «la scrittura non annullò né tantomeno ridusse d'un colpo l'importanza dell'oralità»,⁶⁵ ma la stessa stampa, che avrebbe dovuto dare una sistemazione e una ridefinizione del ruolo della scrittura, è essa stessa permeata di logiche tipiche della comunicazione orale.

La cultura tipografica, così, si presenta come innovativa e conservativa ad un tempo: se nei manoscritti il retaggio dell'oralità è fin troppo evidente, anche il libro a stampa ne risente in maniera profonda.

E non è più, o soltanto, l'organizzazione del discorso ad essere fortemente impregnata di questi retaggi, ma è lo stesso oggetto libro a non sapersi ancora svincolare e a non poter acquisire una fisionomia che lo caratterizzi maggiormente.

Allora, senza dubbio, «nei primi decenni della stampa, quella parte di peritesto che occupa la pagina iniziale di un libro divenne un luogo deputato alla comunicazione»;⁶⁶ e la comunicazione seppe usare efficacemente tutti gli strumenti che conosceva e che aveva a disposizione per diffondere cultura e conoscenza grazie allo strumento più consono al raggiungimento di tale fine: il protofrontespizio.

Se «la stampa incoraggia un senso di chiusura»,⁶⁷ questo è ancora poco avvertibile nei primi tempi, quando la prima pagina del libro, più che essere uno spazio chiuso, è un luogo aperto, che invita all'attenzione, alla lettura e all'ascolto. Il protofrontespizio, alla ricerca di un'identità, è uno spazio che si apre al pubblico e che, ancor prima che cercare un lettore, desidera trovare un uditorio.

In questi stratagemmi che la stampa delle origini mutua dalla cultura del manoscritto, sembrano davvero prendere forma le *voces paginarum* di cui, con immagine felicissima e affascinante quanto mai, ci parla Jean Leclercq:⁶⁸ quale più riuscita espressione potrebbe dare, all'uomo dell'età tecnologica, l'idea di un mondo assolutamente diverso, in cui le pagine hanno *voce*, e dunque hanno identità, e non sono soltanto un assemblaggio di carte da leggere?

⁶⁵ M. BALDINI, *Storia della comunicazione*, cit., p. 38.

⁶⁶ L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio...*, cit., p. 64.

⁶⁷ W. J. ONG, *Oralità e scrittura...*, cit., p. 186.

⁶⁸ J. LECLERCQ, *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Sansoni, Firenze 1988, pp. 16-17: «Nel Medio Evo, come nell'antichità, a differenza di oggi, si legge abitualmente non tanto con gli occhi, ma con le labbra e con le orecchie, pronunciando cioè la parola, esprimendola ed ascoltando quel che si pronuncia, intendendo così le *voces paginarum*. In questo modo la lettura è una vera audizione: *legere* significa nello stesso tempo *audire*; non si comprende se non quel che si sente».

La lettura è, per gli uomini di quegli anni, quel che non può più essere per noi: «una attività che, come il canto e la scrittura, impegna tutto il corpo e tutto lo spirito». ⁶⁹ Logico, dunque, che il libro si adegui a tale visione del mondo.

Se nel manoscritto tutto questo ha forse un senso maggiore, qualora si pensi che di fatto esso si rivolge in genere ad una specifica persona che lo commissiona o a cui lo si vuole donare, la persistenza di tali metodologie nel libro a stampa deve far riflettere sullo spostamento delle motivazioni per cui questo prende deliberatamente a prestito dal suo predecessore (il codice, appunto) tali tecniche. Si può, a tal fine, riflettere sul senso che la dedica ha nel manoscritto: essa nasce appunto perché il libro ha un destinatario generalmente noto prima della sua stessa composizione; per motivi di vario genere, però, essa non si esaurisce affatto con la nascita del libro a stampa, anzi è questo il periodo in cui acquista senso la generica dedica al lettore. Ebbene, le formule di oralità che si rivolgono al lettore potrebbero appunto essere collegate all'abitudine della dedica, e in certi casi rappresentarne un contraltare. A prescindere dai casi (tutt'altro che sporadici) in cui anche il libro a stampa viene dedicato ad uno o più personaggi ben definiti, molto spesso le presentazioni del libro si rivolgono ad un lettore che non ha nome (*"Lector quisquis es"*): ⁷⁰ in tali casi non dovremo aspettarci una vera e propria *captatio benevolentiae*, ma piuttosto un celato invito ad acquistare il libro (quel che, appunto, sarebbe impensabile per un manoscritto).

Le modalità di presentazione del testo in uso nel manoscritto, così, si mantengono per diventare nel tempo una vera e propria strategia della comunicazione (e della vendita): il *quisquis es* non assente nel manoscritto, diventa più pregnante perché davvero con la stampa il lettore non ha nome.

Un'ultima considerazione riguarda i generi letterari e la lingua che maggiormente caratterizzano il fenomeno qui indagato. Senza la pretesa di poter trarre conclusioni definitive su un argomento che offre fin troppe possibilità di nuove acquisizioni, sembra in ogni caso che il mantenimento dell'oralità nelle forme di presentazione del libro antico riguardi quei generi che più specificamente possono essere definiti *letterari*; e fra questi, come è ovvio, emergono principalmente (ma forse non in modo esclusivo) quelli di maggior risonanza e diffusione. Dai pochi esempi qui visti, emergono opere letterarie di grande fortuna (oggi parleremmo di *best sellers*), dai romanzi cavallereschi alle opere delle "tre corone"; si riscontrano anche testi teatrali accanto ad opere di edificazione popolare; si rintracciano inoltre trattati di divulgazione e trattati grammaticali; non mancano nemmeno opere degli autori classici, la cui lettura non era del tutto estranea al lettore medio. Anche all'interno di questa rapida casistica, ad ogni modo, può variare la tipologia di modalità orale utilizzata, potendo sommariamente ipotizzare che più l'opera è destinata a lettori di medio-bassa cultura, più colloquiale sarà la tecnica riscontrata, e che più il tipografo/editore avrà un suo stile, più raffinato sarà il suo artificio (basti pensare ai versi ricercati delle presentazioni metriche). Anche in questo caso, però, le cose non sono così nettamen-

⁶⁹ *Ivi*, p. 17.

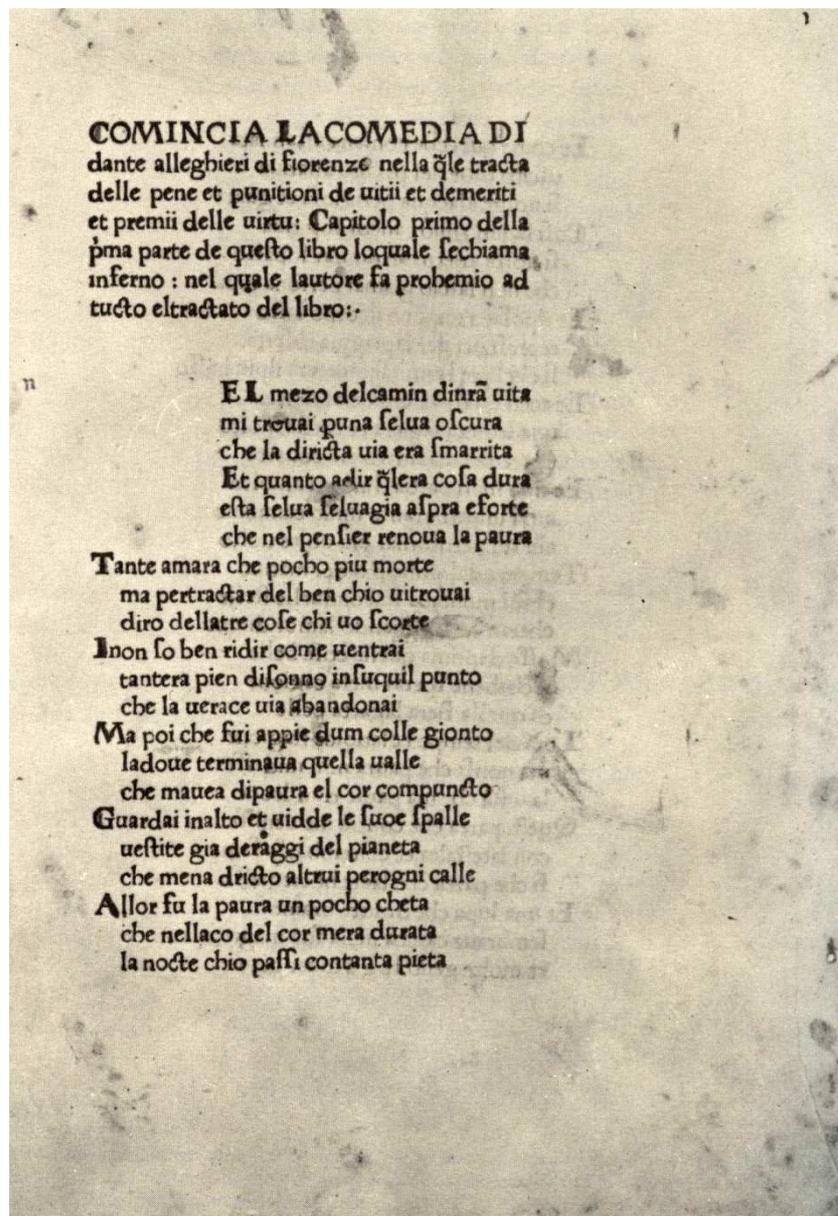
⁷⁰ *Cfr. supra*.

te definibili: al lettore di Prisciano è destinata la formula più colloquiale, quale “*Habes, candide lector...*”. Stabilire criteri assoluti è certamente poco facile, e sarebbe comunque poco opportuno, trovandoci di fronte ad un problema complesso e ad un momento storico cruciale.

In linea generale, comunque, più difficilmente potremmo aspettarci qualcosa di analogo in opere di natura tecnica o giuridica o di letteratura alta, destinate ad un pubblico di specialisti.

Per quanto concerne la lingua, poi, si può notare che, se chiaramente non può mancare il latino, ci si va muovendo rapidamente verso il volgare (lingua di sempre maggior diffusione); e a sua volta il volgare, nel tentativo di definire una norma e una standardizzazione, mutua moduli dal suo più nobile predecessore: così, ed è solo un esempio, *incipit* può facilmente trasformarsi in *comincia* (o *comencia*). Quel che avviene, in modo davvero complesso, nel generale sistema culturale e letterario del tempo ha riflessi importanti non solo nelle opere stesse, ma anche nella loro presentazione.

A tal proposito, può non sembrare poco opportuno concludere con l'esempio di un'interessante edizione popolare che può essere in qualche modo considerata la *summa* di diverse istanze fin qui notate: si tratta della traduzione in volgare italiano di una delle opere classiche che maggior fortuna ebbero tra Medioevo ed Umanesimo: le *Heroides* di Ovidio. L'edizione (incunabolo datato 1491, stampato a Brescia da Battista Farfengo) presenta una delicata xilografia di gusto popolareggiante, sotto la quale trova spazio il canonico incipit: in volgare italiano, esso annuncia non soltanto che “*incomi(n)cia il libro de le epistole di Ovidio in rima*”, ma anche che tali epistole sono “*vulgarizzate*”; di più, aggiunge a chi si deve il volgarizzamento. Quindi conclude spiegando la successiva partizione del testo: “*et prima comincia il prologo (et) inde segue la epistola...*” (tav. XII).

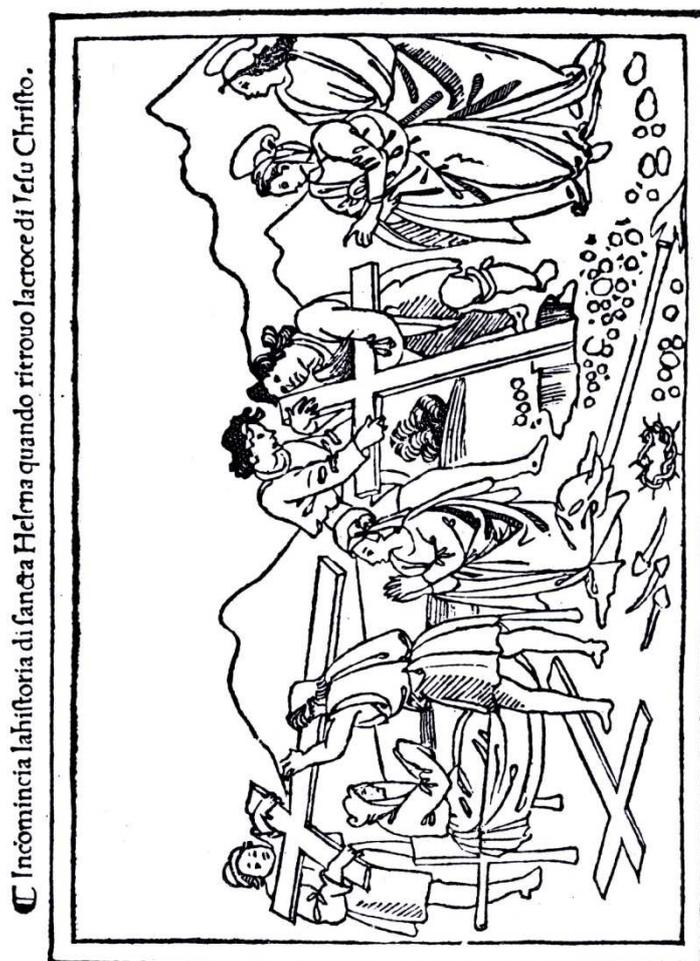


TAV. I: Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Foligno, Giovanni Numeister ed Evangelista Angelini, 11 maggio 1472, incipit. Prima edizione a stampa attestata del poema.

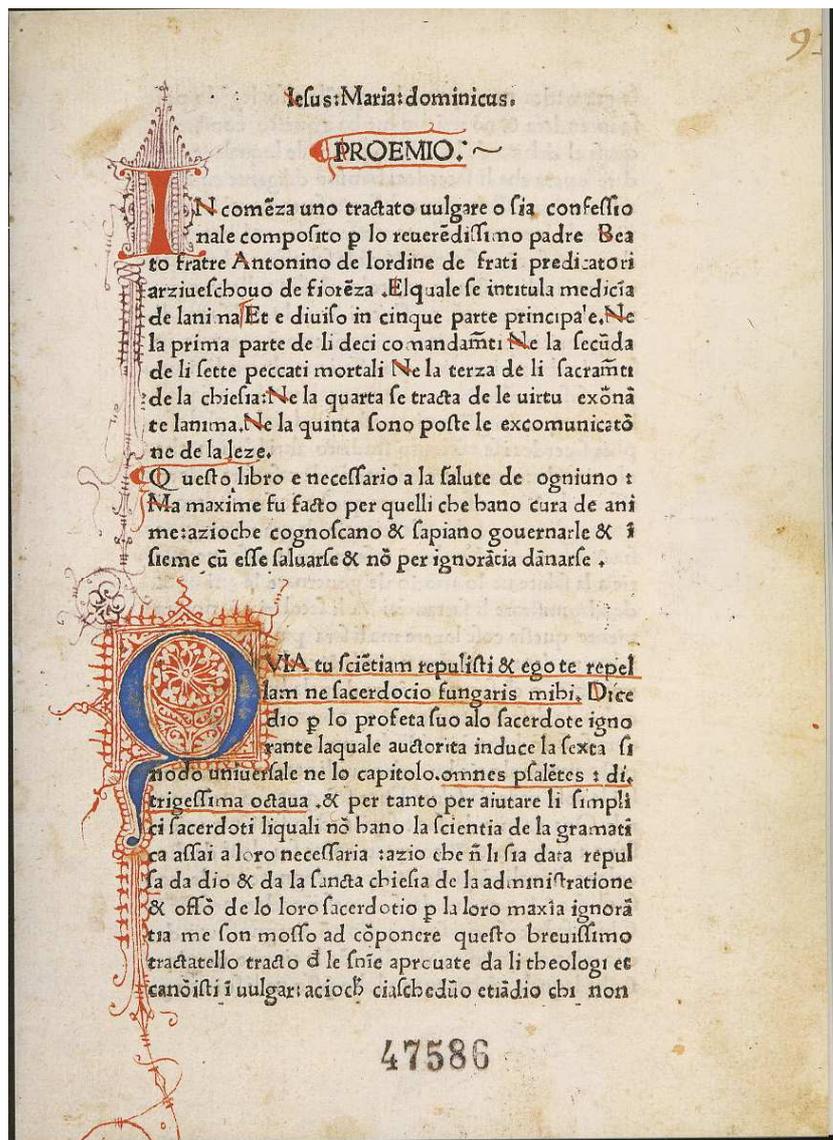


TAV. II: Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, Venezia, 1527, incipit.

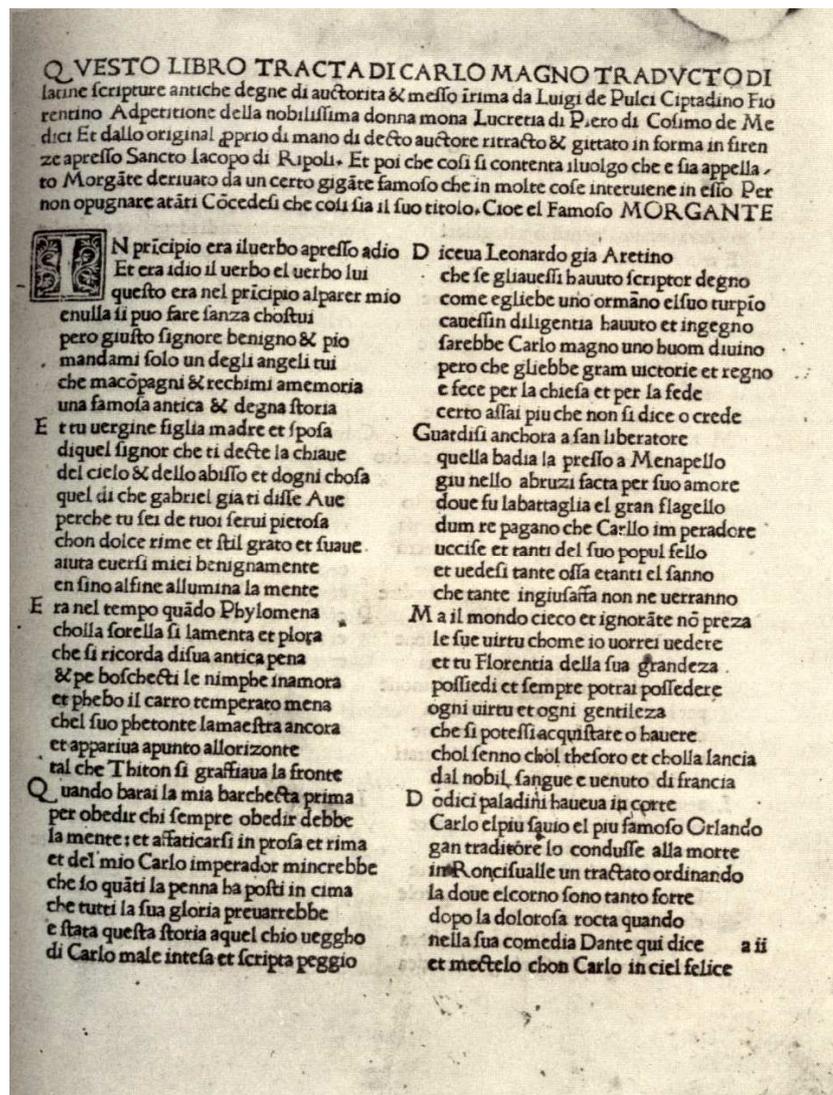
TAV. III : *Arte de ben morire*, Verona, [Giovanni e Alberto Alvise], 1478, incipit.



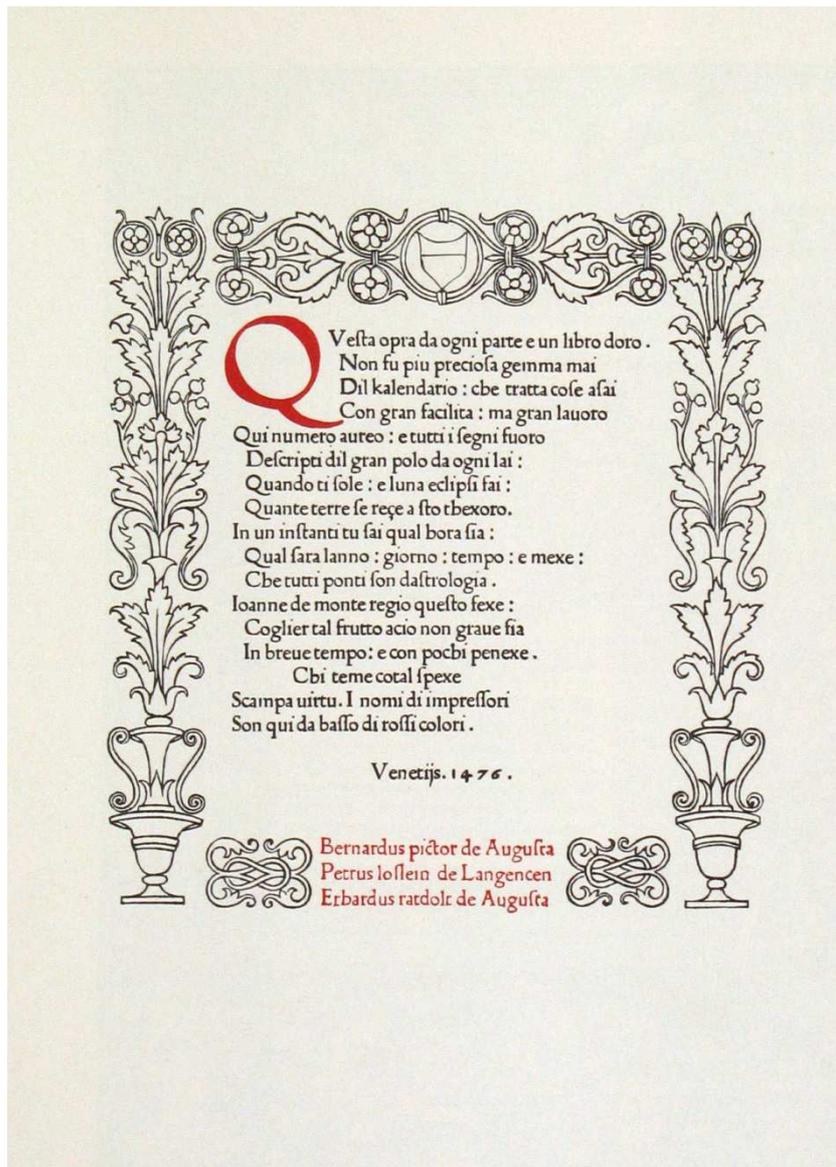
TAV. IV: *Historia di Sancta Elena*, Firenze, Lorenzo Morgiani, 1497 ca.,
incipit con xilografia.
Degno di attenzione l'orientamento della pagina.



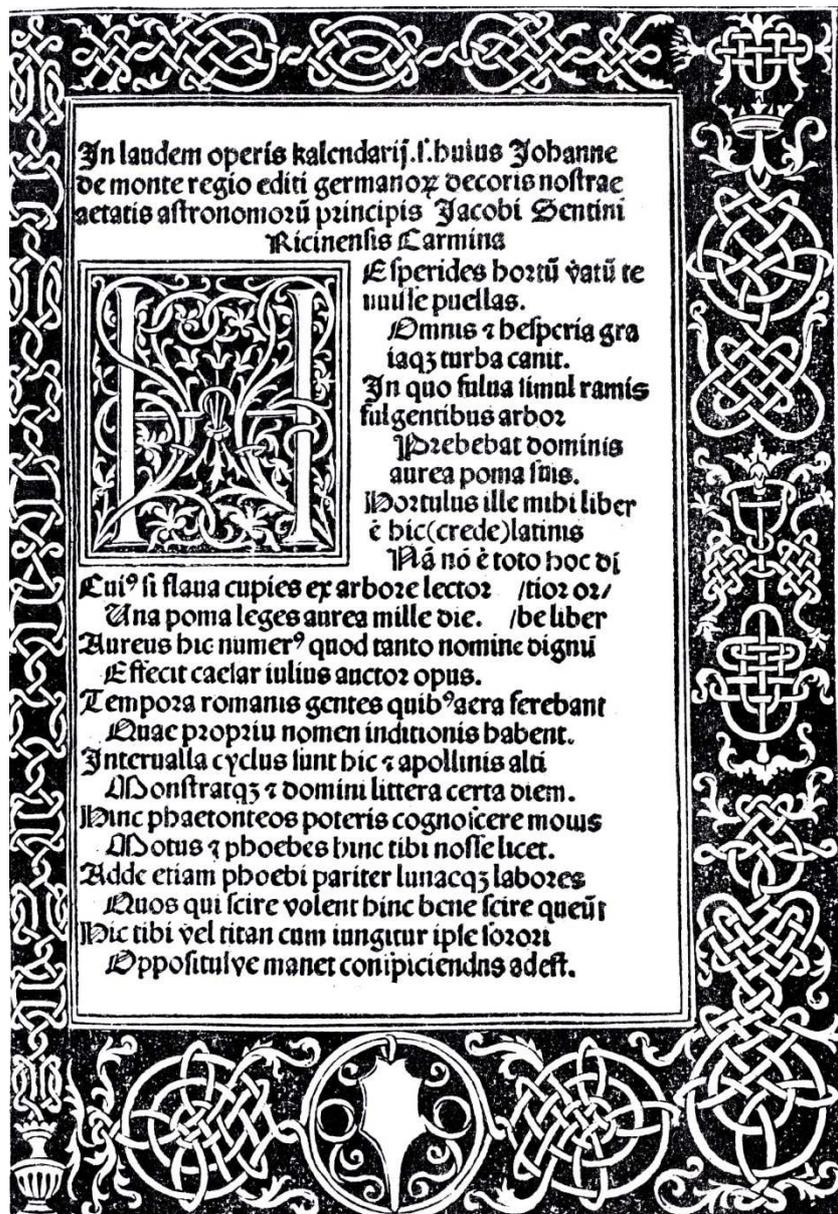
TAV. V: Antonino Pierozzi da Firenze, *Confessionale (Medicina dell'anima)*, Bologna, [Baldassare Azzoguidi], 1475, incipit.



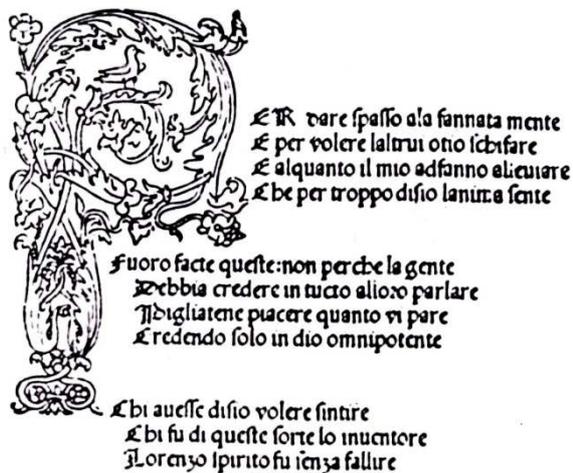
TAV. VI: Luigi Pulci, *Morgante*, San Jacopo di Ripoli, 1481, protofrontespizio. Si tratta della prima edizione a stampa nota del poema, soprannominata "Ripolina".



TAV. VII: Johann Müller (detto Regiomontano), *Calendarium*, Venezia, Erhardt Ratdolt, 1476, protofrontespizio.



TAV. VIII: Johann Müller (detto Regiomontano), *Calendarium*,
Venezia, Erhardt Ratdolt, 1485, carne iniziale.



Adonqua non rruete in tanto errore
 E be troppa fede vi facelfe offare
 Del camino dricto delo eterno amore

Sorte compofite per lo nobile ingegno de Lorenzo
 fpirito perugino. Et imprefle nella Augusta citta de
 fberugia: fider opera et ingegno de maefiro Ste-
 phano arèdes de Hamborch: et de Paulo mechter
 et Oberardo tbome de Alamania compagni. Belli
 anni del fignore .M. CCCC. LXXXII. foelictor.

AVGVSTA PERVSIA:

Aucm & animal
 Hns quatuor &



natura creauit.
 me coronauit.

TAV. IX: Lorenzo Spirito, *Sorte*, Perugia, S. Arndes - P. Mechter - G. De Alemannia, 1482, protofrontespizio con carne iniziale e sottoscrizione degli editori.

LE TRE FONTANE DI

MESSER NICOLO LIBVRNIO IN TRE

LIBBRI DIVISE, SOPRA LA GRAM

MATICA, ET ELOQVENZA

DI DANTE, PETRAR

CHA, ET BOC

CACCIO.

ET NEL PRIMO LIBBRO HAVERETE,

Verbi,
Aduerbi,
Intergietioni,
Pronomi,

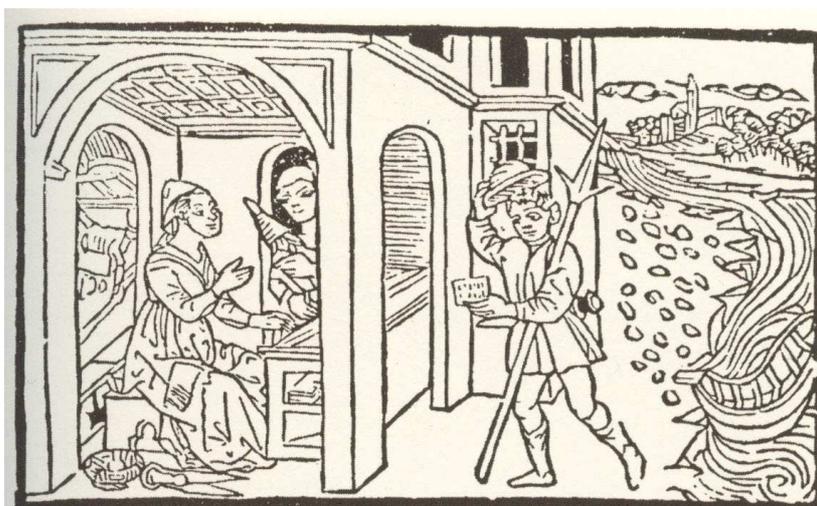
Prepositioni,
Conziuntioni,
Relatiui, &
Nomi Heteroclitii, & altri nomi.

Sono etiandio alcuni modi figurati di Dante & Petrarcha, non poco atti, & acconci all'ornamento del comporre; con molte uarie maniere del dire da essere offeruate altrimenti da rimatori, & altrimenti da scrittori di prosa. Et ciascuno delli tre libri ha nel fine un Vocabolario; in cui si contiene ampia moltitudine di uocaboli solamente sopra diuersi & usati nomi toscchi. Ma quello, che oltre ogni altra cosa puo mirabilmente dilettar essi lettori; in cadauno delli tre presenti libri tutte le parole ad instructione della toscca lingua sono in suoi luoghi poste per ordine d'Alphabeto. S'aggiunge ultimamente un Dialogo sopra certe lettere, ouer caratteri trouati per Messer Giovan Giorgio Trissino.

TAV. X: Niccolò Liburnio, *Le tre fontane*, Venezia, Giovanni e Gregorio de Gregori, 1526, protofrontespizio - sommario.

FINISCE.FELICEMENTE
LA.ELEGANTE.COMEDIA
NVNCVPATA.NIMPHE.DI
A METO.
COMPILATA.DALFACVN
DISSIM.OPOETA.MESSERE
GIOVANNI
BOCCACCIO
NOBILE.FIOR ENTINO.M
PRESSA.INROMA.NEL
LANNO.DELLA.CRISTIA
NASALVTE.M C C C C
LXXVIII
SEDETE.NELLA.CATHE
DR A.DI. PIERO.LOANGE
LICHOPASTORE
SISTO.III
PONTE
FICE
MA
XI
MO.
NELLANNO.VII.DEL.SVO
FELICE.PONTIFICATO

TAV. XI: Giovanni Boccaccio, *Ninfale di Ameto*,
Roma, Johann Schurener, 1497 ca., colophon.



Comincia el li-20 de le Epistole di Ouidio in rima: vulgarizate p messere
 Dominico da monticelli toscano. Et prima comincia il prologo: z' inde segue
 la Epistola laqual Penelope figliola del Re Icaro mado ad Alix figliuolo
 de Laerte suo marito.

Prologo.



Moz e charita che in Dio fan sito
 E nui creo di terra tal factore
 Poi che disposto e si il mio appetito
 E hogni mio detto tr acti pur damore
 Spiri nel mio intelleto indebilito
 Si chel tr actato dello grande auctore
 Cioe Ouidio possa traslatare
 De dolci versi in rima per vulgare!

Se vui comprender volete cò effecto
 Et o che si siegue nel mio recitare
 Sapiate che de Ouidio fu il còcetto
 Per che tal libro volse còpillare
 Che già vedeva trãscorzer cò difetto
 Gioveni e donne nel voler amare
 Ande damore scrisse molte inchieste
 Boneste e fante: scioche: e dis boneste

Le boneste e saue per che se seguifero
 Da gioveni amãti e dale gionenette
 Le dis boneste pche si fugifero
 Acio che mai nõ fusser cõtr adette
 Quelle doctrie che suo dita scriffero
 Que damore doctrina ci pmette
 Adonque comincia da Penelope
 Laqual di castita suo specbio se

TAV. XII: Ovidius, *Heroides*, Brescia, Battista Farfengo, 1491, incipit.
 Si tratta di edizione popolare in traduzione.

BIBLIOGRAFIA

G. BACCANICO, *Oralità, scrittura e ipertesto come psicotecnologie fondamentali*, <http://www.garito.it/prog/psico08/1b_gbaccanico_psicotecnologie.pdf> (ultimo accesso: 4/12/2011).

L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio. Pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico*, Sylvestre Bonnard, Milano 2004

M. BALDINI, *Storia della comunicazione*, Tascabili Economici Newton, Roma 1995.

F. BARBIER, *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, Dedalo, Bari 2004.

F. BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Il Polifilo, Milano 1969.

E. BOTTASSO, *I paleotipi alla ricerca del frontespizio*, «La bibliofilia» 70 (1968), pp. 217-281.

L. BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa*, Laterza, Roma-Bari 2000.

C. DEMARIA-R. FEDRIGA (a cura di) *Il paratesto*, Sylvestre Bonnard, Milano 2001.

E. DE PAOLIS-R. M. MARINI, *Teatro e testo*, Paradigma, Firenze 1986.

G. DONDI, s.v. *Frontespizio*, in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, UTET, Torino 1967-1973, vol. VIII, p. 436.

E. L. EISENSTEIN *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early-modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

M. FERRARI, *Libro dotto e libro popolare fra Quattro e Cinquecento*, in «Libri e cultura nella civiltà occidentale. Atti della Società Ligure di Storia Patria» n.s. XX (XCIV) (1980), vol. II, pp. 37-38.

G. FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi scuola, Milano 1992.

C. FIORANI, M. M. MILAZZO, R. M. PATTI, M. REGINELLA, G. SINAGRA (a cura di), *Excerpta di marche e immagini delle cinquecentine siciliane della Biblioteca*

centrale della Regione siciliana, Regione siciliana - Assessorato regionale dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 1997.

C. GALIMBERTI-M. Rossi, *La gestione della conoscenza come attività congiunta. Conservazioni, testi e comunità di pratiche*, <http://win.xmlpertutti.com/videoportale/Gestione/Contributo_Galimb.pdf> (ultimo accesso: 4/12/2011)

P. F. GRENDLER, *Il libro popolare nel Cinquecento*, in M. Santoro (a cura di) *La stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno - Roma, 17-21 ottobre 1989*, Bulzoni, Roma 1992, vol. I, pp. 211-236.

J. LECLERCQ, *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Sansoni, Firenze 1988.

J. Le GOFF (a cura di), *L'uomo medievale*, Laterza, Roma-Bari 2000.

D. MCKITTERICK, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Sylvestre Bonnard, Milano 2005.

M. OLDONI, *Culture del Medioevo. Dotta, popolare, orale*, Donzelli, Roma 1999.

W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. di A. Calanchi, il Mulino, Bologna 1986.

A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in «Italia medioevale e umanistica» 12 (1969), pp. 295-313.

A. PORTELLI, *Guardare le figure, ovvero vissero felici e contenti*, in A. Portelli, C. Lavinio, D. Starnone, L. Bon, *Racconto: tra oralità e scrittura*, a cura di I. Loffredo, Emme Edizioni, Milano 1983, pp. 15-32.

H. TUZZI, *Libro antico libro moderno. Per una storia comparata*, Sylvestre Bonnard, Milano 2006.

P. VENEZIANI, *Il frontespizio come etichetta del prodotto*, in: *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio. Catalogo della mostra Biblioteca Nazionale Centrale - Roma, 20 ottobre-16 dicembre 1989*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1989.

G. ZAPPELLA, *Il libro antico a stampa. Struttura, tecniche, tipologie, evoluzioni*, Bibliografica, Milano 2001-2004, 2 voll. (di 3 previsti).