

Da frate Ilario al bibliopòla partenopeo: per un Dante 2021

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia

(Dante Alighieri, *Convivio*, I vii 14)¹

Nella tipografia si utilizzano misure che sono diverse dalla matematica, sono misure tipografiche, e non ti nascondo che io ragiono con questo tipo di misure anche su altre cose [...] diventa un sistema. [...] A volte la “forma” ha una sua bellezza che prescinde dalla stampa finita

(Carmine Cervone, linotipista)²

Nella celebre, almeno per i dantisti, lettera del frate Ilario, tramandata da Giovanni Boccaccio nel suo Zibaldone XXIX 8 (corrispondente ad un manoscritto della Biblioteca Medicea Laurenziana), si narra di un pellegrino alla ricerca di ospitalità per la notte, il quale poi si scopre essere Dante, ovviamente durante il periodo dell'esilio trascorso in Lunigiana. Secondo l'autorevole giudizio di Giuseppe Billanovich il fatto raccontato nella lettera è una “esercitazione retorica”, imbastita su un'ipotesi anche verosimile per il Dante esule: suoi passaggi in quel territorio si possono collocare tra il 1306,³ e fino al 1315 circa. Nel 1315 le prime due cantiche

¹ Per l'uso e il significato di “musaico” cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Parole di Dante: 'musaico'*, in “Lingua Nostra”, 30, 1969, n. 2, pp. 33-34. In Restoro d'Arezzo, *La Composizione del mondo colle sue cascioni* (nuova ed. rivista e corretta a cura di Alberto Morino, Varese, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore in Parma, 1997), opera del 1282 conosciuta da Dante, si trova in più parti, precisamente in 17 luoghi, il sintagma “modo musaico”, <http://tlioweb.ovi.cnr.it>, che si riferisce alla tecnica compositiva musiva; si veda qui, più avanti a p. 7.

² Carmine Cervone nel documentario di Antonio Manco, *Resistenza artigiana* (2018), mentre illustra la sua filosofia di tipografo volto al passato della tecnologia. Il mediometraggio si può guardare su YouTube, <https://youtu.be/gC5105oenvqI>; il passo citato è al minuto 12.

³ *Dante e la Lunigiana: nel sesto centenario della venuta del poeta in Valdimagra, 1306-1906*, Milano, Hoepli, 1909. Nel volume si trova il contributo di Pio Rajna, *Testo della lettera di frate Ilario e osservazioni sul suo valore storico*, pp. 233-285.

della *Commedia* erano già in circolazione, anche se non ancora pubblicate organicamente, secondo quella che viene detta “tradizione extravagante”.

Il nome Ilario nel Medioevo era assai comune; così si chiamò il vescovo di Poitiers (vissuto tra il sec. IV *ineunte* e l'anno 367), la cui erudizione delle lingue e la sapienza nelle dispute teologiche sono rimaste legate a uno stile retorico noto per la sua difficoltà, che da lui prese il nome.⁴ Un sant'Ilaro (anche *Ilàro* nella forma dialettale diffusa dal V-VI sec.), abate del monastero di Galeata, era venerato nella regione in antico detta Romandiola, e in particolare a Ravenna, dove l'abbazia a lui intitolata risulta amministrata dai benedettini. Boccaccio ne venne certamente a conoscenza durante il soggiorno in quella città nel periodo 1345-46, quando fu al servizio dei da Polenta, e dove con ogni probabilità – sempre secondo la tesi di Billanovich – egli compose il dettato della lettera dello pseudo-Ilario, mentre raccoglieva notizie per la biografia di Dante.⁵

Boccaccio – il primo ad apporre l'aggettivo “divina” al poema – si sarebbe dunque camuffato sotto le mentite spoglie di un *cliché* fratesco: «una figura modesta, ma muscolosa, di asceta venerato con devozioni provinciali, circoscritte ma intense», per di più nel «nuovo sfondo di eremo montano» offerto dal monastero di Santa Croce del Corvo in Valdimagra.⁶ Il suo frate porta il nome, quanto casualmente?, usato per un personaggio dell'opera giovanile del *Filocolo* (*scil.* fatica d'amore), scritta nel periodo napoletano.⁷

Proverò a raffrontare quell'esperimento di Boccaccio, dando per assodata l'ipotesi che l'Epistola sia una sua invenzione; tuttavia la paternità o meno di Boccaccio non inficia l'argomentazione, rimanendo la testimonianza di una sorta di omaggio fuoritempo agli *scriptoria* altomedievali, luoghi della *translatio studii* della cultura

⁴ Alfredo Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale al Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1943, pp. 15-16.

⁵ Dai tempi di Billanovich lo *status quaestionis* della lettera di Ilario è molto progredito; per una trattazione aggiornata e riepilogativa si veda Giuseppe Indizio, *Dante e l'enigma del monaco Ilaro di S. Croce del Corvo: contributo per una 'vexata quaestio'*, in Id., *Problemi di biografia dantesca*, presentazione di Marco Santagata, Ravenna, Longo, 2014, pp. 317-340, leggibile anche su https://www.academia.edu/10190680/Dante_e_l'enigma_del_monaco_Ilaro_di_S_Croce_del_Corvo.

⁶ Giuseppe Billanovich, *La leggenda dantesca del Boccaccio: dalla 'Lettera di Ilaro' al 'Trattatello in laude di Dante'*, in Id., *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 21-86: 31.

⁷ Si tratta del reverendo Ilario, che il protagonista Florio incontra a Roma. Da questo incontro scaturisce la conversione di Florio al Cristianesimo; cfr. <http://www.internetculturale.it/directories/ViaggiNelTesto/boccaccio/b7.html>.

classica: «Urgeva intendere la funzione solo retorica e domestica di questi [...] dettati, e insieme rivendicare il buon significato di queste esercitazioni con cui l'artista si saldò la mano»;⁸ paragonare, dicevo, quell'esercizio di epistolografia alle fatiche artigianali e a volte artistiche del "compositore" di tipografia. È forse possibile stabilire un nesso tra il piacere dell'orecchio prodotto dall'*ars dictaminis*, la quale in origine «per gran parte fu creatura della curia papale di conventi e di scuole teologiche» ed «esigeva una confidenza intima coi testi sacri»,⁹ e il piacere per la vista dell'*ars artificialiter scribendi* nitida e accurata, che richiede perizia nello scegliere «the fine type-face», destinato a guadagnarsi la citazione nel frontespizio.

Lo stampatore linotipista Carmine Cervone, con bottega nel cuore del centro storico di Napoli, il "bibliopola", per intendere classicamente il venditore di libri,¹⁰ si è dato come missione per il centenario dantesco del 2021 l'allestimento di una stampa della *Divina Commedia*, da realizzare con il proprio domestico torchio. L'Officina d'Arti grafiche a tradizione familiare si trova nella Strada dell'Anticaglia, civici 10/12, vicino al Duomo di Napoli. Il progetto sta facendo parlare di sé, soprattutto nei canali dei social network – il sottoscritto ne è venuto a conoscenza tramite uno di questi.

Cosa ha in comune l'impresa del tipografo Cervone con la lettera ilariana attribuita a Boccaccio? A parte la città di Napoli dove Boccaccio soggiornò in gioventù;¹¹ entrambi, secondo la specificità del proprio mestiere di *artifex*, si rifanno ad una tradizione illustre di *auctoritates*, di «cordiali patroni». Viene facile il *modus dicendi* medievale stereotipato dei "nani sulle spalle dei giganti", ma preliminarmente bisogna saperli trovare quei giganti e saperli eleggere a proprio modello: «primus studiorum dux et prima fax».¹²

La trafila artigianale nella storia della stampa d'arte è esemplarmente testimoniata dall'atelier Darantiere, con protagonisti il padre Victor (1840-1922) e il figlio Maurice (1882-1962), noto per aver realizzato la prima edizione dell'*Ulisse* di Joyce nel

⁸ Billanovich, *La leggenda dantesca del Boccaccio*, cit., p. 23, nota 3.

⁹ Ivi, p. 30.

¹⁰ Riferimento che ci sta tutto perché il decumano superiore, dove si trova la bottega di Cervone, nell'antica Neapolis corrispondeva alla zona dei teatri, dove oggi si trovano i resti di quello di epoca romana costruito secondo la tipica forma semicircolare del teatro greco.

¹¹ Francesco Torraca, *Giovanni Boccaccio a Napoli (1326-1339)*, "Rassegna critica della letteratura italiana", XX-XXI (1915-1916); in volume autonomo Napoli, Pierro, 1915.

¹² Così Boccaccio si rivolge a Petrarca, *Rerum Familiarium libri*, XXI xv 2, in Francesco Petrarca, *Le familiari*, vol. IV, libri 20-24 e indici, per cura di Umberto Bosco, Firenze, Sansoni, 1942, p. 94 (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, 13).

1922 per conto della libreria di Sylvia Beach ed essere stato per un certo periodo lo stampatore della “Pléiade” per Gallimard,¹³ con stabilimento nel comune di Queigny, alle porte di Digione. L’attività della tipografia risaliva, dopo passaggi per vari stampatori, alla stagione della Rivoluzione francese.¹⁴

Il giovane Alberto Tallone, già apprendista presso l’officina Darantiere, nel frattempo trasferita da Dijon a Parigi a partire dal 1931, la rilevò nel 1938. Egli proseguiva così, con linfa e genio italiani, quella «reproduction casi exacta de la impranta de Gutenberg».¹⁵ Tuttavia sono i caratteri classici dell’alfabeto latino, riscoperti dopo Gutenberg e spesso identificabili dal nome dei *font*¹⁶: *new roman*, *old style*,¹⁷ i più adatti, per gli occhi, alle lunghe letture. Questo stile nel disegno dei punzoni trovò nel carattere “Tallone”,¹⁸ disegnato da Charles Malin e ispirato anche da luoghi di grande bellezza architettonica e paesaggistica come le ville palladiane, una degna continuazione «des grands classiques, depuis le Garamond et le Fournier, jusqu’au Bodoni de Parme et au Didot», come ricordò il critico Jean Loize in un discorso di presentazione del 24 febbraio 1951, letto nella propria Galérie-Librairie di Parigi.

La «gioia fremente» del nostro “stazionario” del XXI secolo, possiamo azzardare, «ha la vigoria di imporsi solo esemplari congeniali e di fare risuonare in quell’impasto di prestite variazioni caratteristicamente personali e abilmente ingegnose».¹⁹ Nella video-intervista di lancio, rilasciata a Gaia Martignetti, che si può ascoltare e vedere su fanpage.it, <http://fanpa.ge/nAjfw>, Carmine Cervone ha preparato come ante-fatto una ventina di versi nello stile della terzina dantesca: «Sui della mia bottega gradini, / stamane s’è affacciato / un singolar signore fiorentino». Nella finzione si immagina Dante redivivo in visita a Napoli – un po’ come l’aneddoto che ci racconta

¹³ Si veda <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade> per la storia della collezione di classici.

¹⁴ Si veda la voce su Maurice Darantiere nella Wikipedia francese, https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Darantiere.

¹⁵ Pablo Neruda, *Ode alla Tipografia*, Alpignano, Tallone, 2010; discorso tenuto a Santiago del Cile il 12 novembre 1970 per l’inaugurazione della mostra delle edizioni di Alberto Tallone.

¹⁶ Il termine inglese *font* viene dal francese medievale *fonte* per intendere qualcosa che è stato “fuso” (dal latino *fundere*).

¹⁷ Il tipo di carattere usato per questo testo è il Bookman Old Style. Per un agile sito dove visionare i modelli paleografici si veda “Bella scrittura: calligrafia elegante e scritture storiche”, <https://www.bellascrittura.eu/calligrafia-medievale/>.

¹⁸ Enrico Tallone, *Il carattere Tallone (Palladio)*, in *Il bello e il vero: Petrarca, Contini e Tallone tra filologia e arte della stampa. Catalogo della mostra con antologia di testi e iconografia*, a cura di Roberto Cicala e Maria Villano, Milano, EDUCatt, 2012, pp. 45-47.

¹⁹ Billanovich, *La leggenda dantesca del Boccaccio*, cit., p. 23.

la lettera di frate Ilario –, con dietro l’inseparabile manoscritto, altro *topos* ricorrente in letteratura e nell’iconografia. Anche nella vita leggendaria del poeta fiorentino, come narrata nel *Trattatello in laude di Dante* da parte del solito Boccaccio, si accenna a manelli di canti recuperati fortunatamente da Firenze dopo il bando e la condanna inflitti a Dante;²⁰ o ancora il motivo di un altro segmento di canti relativi all’ultima parte del *Paradiso*, ritrovati quasi per miracolo da figli e amici dopo la morte del Poeta.

Una analogia ‘auraticità’ del manufatto viene evocata da Cervone nel riferire la sensazione provata di fronte al manoscritto della *Commedia*: «quando l’ho toccata», suggerendo «il manifestarsi di una lontananza, per quanto vicina essa sia».²¹ In fondo la stampa di qualità delle *Private e Small Press*,²² a tiratura limitata per esigenti bibliofili e collezionisti, è una forma di resistenza, se vogliamo ‘ lirica’, contro il libro della produzione tecnologica avanzata destinato addirittura a volatilizzarsi nei bit digitali, nell’e-book. Il discorso si può rovesciare invece per l’enorme ausilio che la filologia digitale fornisce agli studiosi nel seguire il farsi dell’edizione critica.²³ La stampa d’arte ha bisogno di materiali selezionati, di cui il nostro Carmine non si vuole privare, come per esempio lo sperimentare la resa grafica di un certo carattere con inchiostri e odorose carte a mano fabbricate nella vicina Amalfi, talvolta filigranate, con i bordi ancora intonsi a libro finito. Non a torto Enrico Tallone, l’erede attivo ad Alpignano, ha definito l’attività di famiglia come una «*haute-couture*

²⁰ L’ipotesi di canti scritti già a Firenze comporta alcuni aggiustamenti nella cronologia consolidata, pertanto la tesi viene perlopiù respinta dalla dantologia ufficiale, o in parte attenuata concedendo che Dante avesse lavorato a un abbozzo relativo alla prima parte dell’*Inferno*. Ne ho scritto in una recensione a José Blanco-Jiménez, «*Io dico seguitando*». *Studi sul testo della ‘Commedia’ e la sua data di composizione*; prefazione di Mirco Manuguerra, Canterano (Roma), Aracne, 2017, uscita su “Dante: rivista internazionale di studi su Dante Alighieri”, 16, 2019, che si legge alle pp. 127-131, online a https://www.academia.edu/43923437/Recensione_a_Jos%C3%A9_Blanco_Jim%C3%A9nez_Io_dico_seguitando_Studi_sul_testo_della_Commed%C3%ACa_e_la_sua_data_di_composizione_prefazione_di_Mirco_Manuguerra_Canterano_Roma_Aracne_2017_Dante_nel_mondo_10 .

²¹ Secondo la definizione data da Walter Benjamin, *Che cos’è l’aura?*, in Id., *Charles Baudelaire: un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 25 (trad. it. di Giorgio Agamben).

²² Per un’esperienza di *private press* legata alla poesia, e come testimonianza di arte “fabrile”, si veda il dialogo tra Maria Gioia Tavoni e Matteo Totaro nella rubrica “Libro d’artista” in questa testata, <https://www.insulaeuropea.eu/2021/02/19/di-un-professore-e-di-una-private-press-maria-gioia-tavoni-dialoga-con-matteo-totaro/> .

²³ Per un esempio tra le opere di Dante si veda l’edizione della *Monarchia*, a cura di Prue Shaw, sul sito della Società Dantesca Italiana, <https://www.danteonline.it/monarchia/> .

di opere progettate singolarmente, unite da uno stile talmente riconoscibile da sostituirsi a qualsiasi stemma, marca o logo». ²⁴

«Ma perché l'ovra tanto è più gradita / da l'operante, quanto più appresenta / de la bontà del core ond' ell' è uscita» (*Par.* VII 106-108); con una terzina ben scelta dal *Paradiso* si potrebbe riassumere epigraficamente la missione di ogni tipografo artigianale: «Questa graduale e profonda conoscenza del libro, nei suoi più segreti aspetti estetici, tecnici e commerciali, gli permise di inscrivere ciascuna impresa editoriale entro un concetto umanistico, nel quale il testo, la cura filologica e l'aspetto estetico cercassero di volta in volta le architetture grafiche più favorevoli a farne risaltare lo spirito segreto». ²⁵

Quanto era rivoluzionario nel Trecento ideare un poema sacro «in versi volgari» (*vulgari musico sermone* [*Ep. fratris Ylari*, ed. Bellomo, par. 5]²⁶), esemplato in una prima produzione²⁷ seriale di codici a Firenze nella tipica scrittura minuscola e corsiva detta “cancelleresca” o “notarile”,²⁸ così lo è nel 2021 stampare la *Divina Commedia* a mano, all'antica.²⁹ «Di qual magia si tratta!», esclama uno stupefatto Dante nella finzione di Carmine: «Vuoi dir che senza copiar / inchiostrerai la carta?».

La tecnica di stampa a rilievo, giova ricordare, è rimasta immutata per secoli, eccezion fatta per l'*impressione* che può essere manuale o meccanica. Nell'officina di antico regime tipografico il testo viene composto riga per riga, ognuna delle quali è creata allineando un carattere dopo l'altro su un “compositoio” e facendo attenzione

²⁴ Enrico Tallone nell'Introduzione al *Catalogo delle Edizioni Tallone, 1960*, a cura di Massimo Gatta, Macerata, Biblohaus, 2010, p. II.

²⁵ Enrico Tallone, *ivi*, pp. I-II, a proposito del modo di lavorare del padre Alberto.

²⁶ Per il testo dell'Epistola e la traduzione italiana si veda alle pp. 206-209 di Saverio Bellomo, *Il sorriso di Ilaro e la prima redazione in latino della 'Commedia'*, “Studi sul Boccaccio”, 32, 2004, pp. 201-235; disponibile online a <http://www00.unibg.it/dati/corsi/5891/12792-Lettera%20di%20frate%20ilaro.pdf>. Nel sintagma l'aggettivo “musico” fa riferimento alla metrica come risultante di parole e ritmo, essenza della grande poesia, contrapposta al “vulgari simplici”. Il passo è da leggere in parallelo con *De vulgari eloquentia*, II iv 2-3, dove i poeti mediocri pure “hanno casualmente cantato”.

²⁷ Giorgio Inglese ha scritto di un “prototipo” identificabile storicamente nel “testo di Iacopo Alighieri”, allestito tra Ravenna e Bologna nel 1322.

²⁸ Sulla presunta scrittura di Dante si rimanda alle riflessioni del paleografo Attilio Bartoli Langeli, <https://www.insulaeuropea.eu/2021/07/26/la-scrittura-di-dante/>.

²⁹ Cfr. Massimo Cacciari, *Il produttore malinconico*, premesso a Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011, pp. V-XLVI, a p. XXIII: «l'idea che il produttore, proprio in quanto perfettamente collocato nel sistema di produzione, “padrone” del funzionamento e delle potenzialità della “macchina”, potesse opporsi al suo “uso” capitalistico».

alla larghezza, denominata giustezza (non molto diversamente da Dante che compone endecasillabi rispettando la maglia delle terzine a rima incatenata) – questa è la tecnica detta *monotype*, che può ricordare per precisione ed armonia un *opus musivum* o *opus mosaicum* (<http://ducange.enc.sorbonne.fr/musivum>); i tipi di metallo sono come le tessere di un mosaico.³⁰ La linea così composta è riversata su un telaio, detto “vantaggio”, da cui si ricava la forma di stampa che, inchiostrata, produrrà una prima bozza o la tiratura ufficiale.³¹ Cervone invece usa la *linotype*, un’innovazione che permette di fondere direttamente la matrice di un’intera riga di testo da stampare.³²



Al laboratorio tipografico come forma di educazione Cervone crede: «quando stampi la *Divina Commedia* tu stai stampando delle immagini non delle semplici lettere».

³⁰ Dante, nella strabiliante capacità di far scaturire dai suoi versi e dalla sua prosa significati utili per noi che viviamo a sette secoli di distanza, sembra anticipare la composizione dei singoli caratteri tipografici quando in *Conv.*, IV vi 3-4, ci offre un’etimologia del sostantivo “autore”, cioè di colui che “lega le parole” (= “atto d’autore”), come in una sequenza delle cinque vocali «che sono anima e legame d’ogni parole [...] a figurare imagine di legame. Ché, cominciando dall’A, nell’U quindi si rivolge, e viene diritto per I nell’E, quindi si rivolge e torna nell’O: sì che veramente imagina questa figura: A, E, I, O, U, [... il termine *autore*] si prende solo per li poeti, che coll’arte musaica le loro parole hanno legate». Carducci riprenderà la metafora dell’arte musiva per dire di Boccaccio, ancora lui, che «raccolge le pietruzze dai conti dai favolelli dalle leggende di tutti i giullari e menestrelli per istoriarne il suo mosaico romano», *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1874).

³¹ Robert Bringhurst, *La forma solida del linguaggio: saggio su scrittura e significato*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2006.

³² Cfr. il sito *Linotype & linotipisti: l’arte di fondere i pensieri in piombo*, all’indirizzo <https://web.archive.org/web/20120709121926/http://www.linotipia.it/genesi.htm>. Preciso che le due illustrazioni di questo articolo sono prese da pagine web che trattano dell’impresa di Carmine Cervone e sono liberamente ricercabili con un motore di ricerca per immagini.

Da questo convincimento discende l'idea di Carmine di far nascere una piccola Tipografia-Museo da allestire con i materiali e le macchine della sua officina nello spazio di una vicina chiesa abbandonata.³³ «Si può andare a lezione anche guardando una mostra di libri»³⁴ e assistendo a come quei libri vengono assemblati. Gli acquirenti-sottoscrittori, con il divino poema, si assicurano così un documento di come si stampavano i libri in modo artigianale.

Nell'imprimere su un foglio una matrice di stampa si verifica un cortocircuito, a mio modo di vedere, con la terzina di *Par. XX 76-78*: «tal mi semiò l'imgo de la 'mprinta / de l'eterno piacere, al cui disio / ciascuna cosa qual ell' è diventa» (*Par. XX 76-78*). L'"immagine dell'impronta",³⁵ che nel luogo citato è l'aquila divina, corrisponde al concetto di *medium*, sia esso grafico o simbolico, procurato dal mediatore-tipografo. Secondo una acuta osservazione di T. S. Eliot: «il poeta non ha una "personalità" da esprimere ma un intermediario (*medium*) particolare, che è soltanto un intermediario e non una personalità, in cui impressioni ed esperienze si combinano in modi speciali e imprevisi».³⁶

Carmine ricorre all'espressione metaforica "raggiungere i giusti occhi" (espressione da lui usata in uno scambio di opinioni in chat) per alludere a quel senso di riuscita

³³ Si veda l'articolo *La tipografia di Carmine diventerà un museo*, online a <http://www.napoli-click.it/portal/il-click/13251-la-tipografia-di-carmine-diventer%C3%A0-un-museo.html>. Per il progetto di museo è in corso una raccolta fondi sulla base di offerte libere, si veda alla pagina <https://buonacausa.org/cause/divinacommedia>. In verità l'idea era già stata impostata una decina di anni fa, pur tra molte difficoltà burocratiche, da un altro addetto del mestiere, Enzo Falcone, con attività storica di Arti Grafiche in piazza Mercato, cfr. <https://www.litocinquegrana.it/museo-tipografia-falcone-napoli/curiosita> e <https://www.metaprintart.info/cultura-grafica/7458-un-progetto-concreto-per-un-museo-tipografico-a-napoli/>.

³⁴ Carlo Carena, Presentazione a *Il bello e il vero*, cit., pp. 9-10.

³⁵ Oltre che nella comune origine latina, Dante trovava nel provenzale, *emprenta*, e nel francese antico, *empreinta*, il termine usato già con una valenza filosofica e teologica. Il verbo *empremer*, ricercabile nel *Dizionario di Occitano medievale* (DOC), <http://www.dizionariodoc.unisa.it:1288/dizionario/lemma/idLemma/1566>, è usato, per esempio, nel *Libre de Sidrac* (sec. XIII ex.): «En luy empressa es l'imgage e la semblansa de Dieu», al v. 581 dell'edizione *Il 'Libre de Sidrac'* [trascrizione] di Bertran Boysset, [a cura di] Vincenzo Minervini, Fasano, Schena, 2010.

³⁶ T. S. Eliot, *Dante*, a cura di Luigi Berti, Modena, Guanda, 1942 (stamp. G. Ferraguti e C.), p. 39, nota 1. La fonte eliotiana è data dal suo saggio *Tradition and the individual talent*.

dello stampato cui aspirava Alberto Tallone.³⁷ E ricorrendo ancora a Boccaccio potremmo ribadire il concetto: «invano le croste del pane porsi alla bocca di coloro che ancora il latte suggano».³⁸

La committenza per le strenne di lusso oggi spesso esercita un moderno *patronage* tramite il *fundraising* o *crowdfunding*, consentendo una diffusione, per quantità (poche centinaia di copie), analoga alla tiratura degli incunaboli in antico regime tipografico, salvando così quella esclusività alla portata di pochi acquirenti.

Ma i destinatari principali delle tre cantiche ricercati da Dante all'epoca erano dei signori di prima grandezza – come ci informa l'Epistola di frate Ilario, a prescindere dall'autenticità. Appena dopo la morte di Arrigo VII, nel biennio 1314-15, mesi in cui la prima cantica era terminata e circolante – come si è detto – la volontà di Dante era di farla pervenire a una figura in grado di riprendere l'ambizioso progetto federativo che si era arrestato con l'improvvisa morte dell'imperatore. Il designato era Ugucione della Faggiuola, «allora signore di Pisa e di Lucca, e forse patrono del convento», dedicatario dunque dell'*Inferno*: «Mi chiese inoltre con grande trasporto di accompagnare, se mi fosse possibile dedicarmi a tali studi, quell'opera con alcune mie glosse, e poi di inviare il testo insieme alle mie glosse alla signoria vostra».³⁹ Altre figure vicarie di Arrigo erano il marchese Moroello Malaspina, cui sarebbe toccata la dedica del *Purgatorio* (anche la seconda cantica era stata terminata); a Federico III d'Aragona, re di Sicilia, quella del *Paradiso* (*in fieri*): appunto «quando essi sembrarono raccogliere l'eredità dell'impresa imperiale»;⁴⁰ e prima che a destinatario della terza cantica subentrasse Cangrande della Scala.⁴¹

³⁷ Per l'arte della stampa di Tallone ci sentiamo di suggerire a Carmine Cervone un paio di titoli, che da soli sono già una piccola enciclopedia del mestiere: Alberto Tallone, *Manuale tipografico dedicato ai frontespizi e ai tipi maiuscoli tondi e corsivi*, Alpignano, Tallone, 2005. Alberto Tallone, *Manuale tipografico dedicato all'impaginazione ai caratteri da testo e ai formati*, Alpignano, Tallone, 2008.

³⁸ Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1965, p. 77. Nell'*Ep. fratris Ylari* troviamo al par. 11: «Frustra enim mandibilis cibus ad ora lactentium admovetur [Perché è inutile imboccare/nutrire i lattanti con cibo solido]».

³⁹ *Ep. fratris Ylari*, par. 12.

⁴⁰ Cfr. *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. III, 1971, *Fr-M*: s. v. *Ilaro*, a cura di Giorgio Padoan; il quale, infatti, è disposto a credere all'autenticità della lettera di frate Ilario, tanto più dopo che le notizie indicate da Billanovich come frutto di invenzione: l'inizio in latino, di due esametri e mezzo, della *Commedia*; la dedica delle tre cantiche a personaggi di rilievo; «vengono ripetute dal Boccaccio anche nel commento alla *Commedia*, dove egli invece taglia via decisamente i fronzoli retorici e tende a filtrare criticamente le notizie già raccolte nel *De Origine vita studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aliquerii florentini poetae illustris et de operibus compositis ab eodem* [scil. *Trattatello*]», Id., s. v. *Boccaccio Giovanni*, ivi (da ora abbreviata in ED).

⁴¹ *Epistola XIII* 11: «Neque ipsi preheminentie vestre congruum comperi magis quam Comedie sublimem canticam que decoratur titulo Paradisi»; l'Epistola a Cangrande è un'introduzione che diventa complessiva a tutta la *Commedia*; cfr. ivi, 17.

«Nela magnifica cipta di Napoli [...] sotto lo inuictissimo Re Ferdinando: inclito Re de Sicilia», si legge nel colophon dell'*editio princeps* napoletana della *Commedia* del 1477.⁴² Cervone avrebbe voluto riconnettersi alla data dell'11 aprile perché fu quello il giorno, «di cinque et sei del mese», in cui risulta terminata la *editio princeps*, in assoluto, della *Commedia* di Foligno 1472. Al cortocircuito tra antico e moderno, prima di Carmine aveva pensato il grande petrarchista Ernest H. Wilkins, il quale, ricevendo la copia del *Canzoniere* del 1949 di Tallone e Contini, notò: «The volume reminds me of the finest of early Petrarch incunabula – the princeps of 1470».⁴³

Anche il luogo di stampa ha la sua importanza: Napoli è considerata dall'indigeno Carmine una “città dolente”, la quale contribuisce, in modo anche arcano, alla resa estetico-tipografica poiché solo in quella città è possibile, secondo Cervone, assaporare tutti insieme i tre stati dell'oltretomba, in una realtà aumentata che non sarebbe la stessa se la stampa dovesse realizzarsi in un'altra città.⁴⁴ Le sensazioni di Cervone trovano un appiglio, almeno sotto il rispetto della *facies* linguistica e ambientale, nel concetto di cronotopo, introdotto da Michail Bachtin nella critica letteraria e ripreso da Folena per la filologia.⁴⁵

Il lavoro d'équipe nell'officina tipografica ha qualcosa dell'orchestra; le maestranze comprendono solitamente compositori, correttori, revisori. Altri hanno usato la metafora di “sinfonia” per riferirsi al modo in cui una polizza di caratteri ‘esegue’ il testo di un classico quale è la *Commedia* di Dante, come in una partitura, con la distinzione tra tondi in romano per il volgare e corsivi (*l'italic* aldino) per gli inserti di latino, di provenzale e di qualche ebraismo;⁴⁶ con la gerarchia dei corpi tipografici nella relazione tra Testo e “Nota al testo”.

⁴² Si veda la pagina della Biblioteca Universitaria di Napoli, dove è conservato il paleòtipo: <http://www.bibliotecauniversitarianapoli.beniculturali.it/getFile.php?id=2443> . Nell'arco di quel decennio furono stampati due incunaboli del poema: la *princeps* presso una officina non meglio identificata, *scil.* “Tipografo del Dante”; nel 1478 per i tipi di Francesco del Tuppo.

⁴³ Dalla lettera di ringraziamento di Wilkins ad Alberto Tallone, del 18 aprile 1950.

⁴⁴ Potremmo etichettarla con “Melancholia metropolitana”, che è il titolo scelto da Cacciari per la seconda sezione del saggio su Benjamin ricordato sopra, alla nota 29.

⁴⁵ Gianfranco Folena, *Geografia linguistica e testi medievali*, in *Gli atlanti linguistici: problemi e risultati* (Roma 20-24 ottobre 1967), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, pp. 197-222, ora in Id., *Textus testis: lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 27-58.

⁴⁶ Cfr. ED, s. v. *ebraismi*, a cura di Giovanni Battista Pellegrini, https://www.treccani.it/enciclopedia/ebraismi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ .

Nel progetto di Cervone si prevede l'esecuzione di lettere miniate per i capitoli di canto e l'inserimento di tre incisioni calcografiche da affidare ad un artista. Si realizza così sul piano della confezione una *varia lectio* sotto il rispetto grafico-estetico. Tali manufatti sono il risultato – anche solo per la complessa meditazione sul carattere da usare e sulla *mise en page* – dell'operazione di decifrare e di trasmettere l'incognita della «più bella lezione»⁴⁷ al servizio di una chimerica “copia ideale” del poema dantesco. L'edizione di Cervone non prevede una fascia di apparato, scelta che per la *Commedia* – mancando, come noto, l'autografo – è sempre ardua perché comporta «l'integralità e la sicurezza della ricostruzione»,⁴⁸ a scapito di un apparato di varianti, che comunque è una ricchezza dal punto di vista della storia dei dialetti e della testimonianza di una *scripta* volgare.

Il testo critico adottato sarà quello a cura di Giorgio Petrocchi (Dante Alighieri, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1994 [1966-67], 4 volumi), che resta il più rodato, dopo la revisione generale del 1994, seppure non irreprensibile dal punto di vista stemmatico.⁴⁹ La dialettica filologica è infatti in continua manutenzione ed evoluzione, al passo con le nuove acquisizioni paleografiche e codicologiche. La si può riassumere con le parole di Boccaccio: «quale si sia di queste due la verità, niuna cosa altra n'abbiamo che solamente il volontario ragionare di diversi; né egli è sì gran fatto che solenne investigazione ne bisogni».⁵⁰ Mi permetto di ritradurre in termini ecdotici la citazione con un estratto da Giorgio Inglese:

Tanto meno la “norma di stemma” impone di privilegiare la lezione di un ramo su quella dell'altro. [...] Solo se la comparazione fra le varianti dà risultato nullo, diventa inevitabile decidere in via convenzionale (α piuttosto che β, o viceversa, o secondo altro criterio) la promozione a testo dell'una o dell'altra.⁵¹

La corrispondenza tra il significante della lezione a testo e il significato della volontà d'autore genera il piacere della filologia, disciplina sempre tendente a rasentare

⁴⁷ Espressione usata per lettera da Alberto Tallone scrivendo a Gianfranco Contini, il 30 ottobre 1946, con riferimento al cantiere della stampa dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*.

⁴⁸ Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas: testo e commento*, Tavarnuzze (FI), Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2003, p. 29.

⁴⁹ *Dante Search*, <https://dantesearch.dantenetwork.it>, una delle ultime realizzazioni di database di ricerca sul corpus delle opere dantesche, utilizza per la *Commedia* l'edizione Petrocchi 1994. Per una utile rassegna delle proposte di nuove edizioni critiche cfr. il sito *Comedia 2021*, <https://dante-comedia.com/>, a cura di Luigi Spagnolo.

⁵⁰ Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 78.

⁵¹ Giorgio Inglese, *Per lo 'stemma' della "Commedia" dantesca: tentativo di statistica degli errori significativi*, “Filologia italiana: rivista annuale”, 4, 2007, pp. 51-72: 52.

l'esattezza del dettato e partecipe dello sforzo dell'ermeneuta, il quale è, in un certo modo, sospeso tra la tecnica stemmatica – «ove nulla distrae l'occhio tra il segno e il pensiero» (Tallone)⁵² – e l'arte d'interpretare la 'forma' o 'natura' di un poema che, in quanto "sacro", è una diretta significazione di Dio.

«I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch' e' ditta dentro vo significando» (*Purg.* XXIV 52-54). Se Dante è stato lo "scriba Dei" con in mano lo *stilus* (termine latino, da cui il concetto di "stile"), lo strumento appuntito per la scrittura 'sacra'; i suoi stampatori sono come i "fabbrì del parlar materno" (*Purg.* XXVI 117): «chi vuole vedere come questo ferro è da biasimare, guardi che opere ne fanno li buoni artefici» (*Conv.* I xi 13).

Il concetto filosofico di "forma"⁵³ è inoltre ben presente in Dante attraverso Tommaso d'Aquino⁵⁴ – «il principio d'individuazione di ogni essere creato non è la materia ma la forma» –, il quale a sua volta lo derivava dalle definizioni di Aristotele: "prima sostanza di una cosa"; "sostanza più della materia". Nell'uomo corrisponde a "ciò per cui il sinolo d'anima e corpo è detto sostanza, e non in quanto forma soltanto". Alberto Tallone «non ebbe dubbi ad armonizzare la soddisfazione della sua forma [di stampa] con gli obblighi del vero».⁵⁵

⁵² Tale 'asettica' corrispondenza, in senso grafico traducibile in "nitore", trova in ecdotica una formulazione equivalente nella maggioranza stemmatica dei codici, ma anch'essa – sempre secondo Inglese – è revocabile in dubbio: «è inutile addentrarsi nel labirinto di un astratto problema di dottrina stemmatica [...]. Se alla lezione di un subarchetipo si aggiunge la voce di un testimonio che risponde all'altro subarchetipo, questa non è una 'maggioranza' di codici, ma una combinazione atipica che richiede una specifica interpretazione», ivi, pp. 51-52. Altra problematica è la resa del testo-base con dei principi e regole di trascrizione coerenti, in carico però ancora al filologo.

⁵³ Alfonso Maierù, *forma*, s. v., ED, vol. II, 1970, *Cim-Fo*.

⁵⁴ Kenelm Foster, s. v. *Tommaso d'Aquino, santo*, in ED, vol. V, 1976, *San-Z*.

⁵⁵ Gianfranco Contini, *Un saluto ai Tallone*, prefazione a Maurizio Pallante, *I Tallone*, Milano, Scheiwiller, 1989, pp. 9-11. Questo equilibrio lo troviamo espresso dal curatore dell'edizione Tallone della *Divina Commedia* (Parigi 1939-41; 1950-51), Francesco Flora: «Movendo dal testo critico della Società Dantesca Italiana a cura di Giuseppe Vandelli, e confrontandolo col testo critico posteriore di Mario Casella, ho tenuto conto dei più recenti studi e appunti sulla lezione della *Commedia*, così come di recenti edizioni, quale quella di Domenico Guerri. Dove l'autorità delle forme diverse risulta pari, e l'adottarne una piuttosto che un'altra vien confidato alla discrezione del buon curatore, ho scelto secondo il mio gusto, rifacendomi spesso alla cosiddetta lezione volgata: ho infine resa più agile e moderna l'ortografia e soprattutto l'interpunzione. In tal modo il presente testo, rielaborando i precedenti, vorrebbe offrire la lezione più esatta e più bella».

Il figlio d'arte⁵⁶ Carmine Cervone, con l'apparente modestia che lo contraddistingue per la sua storia di tipografo, con un curriculum che non fa velo al carattere visionario dell'individuo,⁵⁷ bene incarna l'operatore che si pone al servizio del lettore *everyman*, dopo aver compiuto lui per primo quella trasfigurazione di cui la *Commedia* tutta è somma testimonianza. Luigi Balsamo scrisse dell'arte di Tallone: «Il nostro occhio riceve una sensazione di gioia radiosa, che esprime quella provata dall'artefice del libro».⁵⁸

Lo possiamo ribadire con le parole di uno dei più fini interpreti di Dante, Thomas Stearns Eliot, il quale fissando l'attenzione sulla figura di Ulisse arguisce che Dante si prende delle libertà affinché il soggetto «gli potesse apparire più che una fantasia».

Questo ci ricorda che l'Inferno non è un luogo ma uno *stato*, che l'uomo è dannato o benedetto nelle creature della sua immaginazione così come negli uomini che hanno realmente vissuto, e che l'Inferno, sebbene sia uno stato, è uno stato che può solo esser pensato, e forse solo sperimentato, con la proiezione delle immagini sensorie; e che la resurrezione della carne ha forse un più profondo significato di quel che noi comprendiamo. [...] L'esperienza d'un poema è insieme l'esperienza d'un momento e di tutta una vita.⁵⁹

⁵⁶ Napoli è città di editoria ma anche di tradizioni tipografiche, a partire dagli incunaboli – come si è visto –, e fino alla tipografia meccanizzata del XIX secolo. Per un'azienda che ha le radici in quel secolo si ricordano le Officine Grafiche Francesco Giannini & figli, <http://www.gianninispa.com>.

⁵⁷ Si veda l'intervista rilasciata a Vincenzo Morvillo, *Un flânerie entre l'histoire: tracce di resistenza artigiana*, con data 5 ottobre 2019, su "Contropiano: giornale comunista online", <https://contropiano.org/>.

⁵⁸ Luigi Balsamo, *Ricordo di Alberto Tallone*, "La Bibliofilia", 70, 1968, n. 1-2, pp. 175-181. Anche qui il concetto può essere significato con il colophon della già ricordata edizione Tallone della *Divina Commedia*: «Questo primo tomo [...] è stato composto da Alberto Tallone e licenziato dai torchi dell'Hôtel di Sagonne in Parigi il 25 Novembre 1939. Furono impressi cinquecentoventi esemplari, dei quali: cinquecento su apposita carta della manifattura di Rives recante nella filigrana il nome di Dante, numerati da uno a cinquecento in cifre arabe; dieci esemplari su carta di Montval, numerati da uno a dieci in cifre romane; dieci esemplari su carta di diversa origine, intitolati ad personam».

⁵⁹ Eliot, *Dante*, cit., pp. 59-60; qui lo scrittore anglo-americano si rifà alla teoria dello *état*, formulata da Paul Valéry, quale compito del poeta moderno che «essaie de produire en nous un *état* et de porter cet *état* exceptionnel au point d'une jouissance parfaite» (da "Athenaeum", 23 luglio 1920). Ma se ne discosta laddove Valéry ritiene che quel risultato sia incompatibile con la "poésie philosophique"; mentre per Eliot proprio la poesia di Dante è la confutazione della tesi del poeta francese: «la filosofia è essenziale alla struttura e [...] la struttura è essenziale alla bellezza poetica delle parti», citazione dallo stesso libro di Eliot, in Appendice, alle pp. 128-129, che riproduce uno scritto giovanile compreso in «quei lucidissimi saggi che, trattando le questioni più essenziali dell'arte e nel modo più preciso, compongono *The Sacred Wood* (London, Methuen and C., 1920)».