





**TRASMISSIONE DEL TESTO  
DAL MEDIOEVO  
ALL'ETÀ MODERNA**  
*Leggere, copiare, pubblicare*

a cura di  
**Andrea Piccardi**

Szczecin 2012

TRASMISSIONE DEL TESTO  
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA

Leggere, copiare, pubblicare

a cura di Andrea Piccardi

Comitato scientifico - *Rada naukowa*:

Pasquale Guaragnella – Università degli Studi di Bari A. Moro

Piotr Salwa – Università di Varsavia

Helene Harth – Università di Stettino

Elvio Guagnini – Università degli Studi di Trieste

Angelo Rella – Università di Stettino

*Recenzent:*

Stefano Pittaluga – Università degli Studi di Genova

© 2012 Katedra Italianistyki US – Dipartimento di Italianistica US

In copertina - *Okladka*:

Aristoteles, *De interpretatione*, Firenze, eredi di Filippo Giunti, 1521,

pagina con postille marginali in latino, al testo greco, di mano di Benedetto Varchi

Firenze, Biblioteca Riccardiana, Stamp. 15826

Kredyt zdjęcie: pp. 254-255: Biblioteca Riccardiana – Firenze - Prot.199 Cl.28.13.10.01

Impaginazione - *Układ stron*:

Edizioni Polistampa – Firenze

ISBN 978-83-7867-043-8

**volumina**  **pl**

Druk i wydanie

volumina.pl Daniel Krzanowski

ul. Ks. Witolda 7-9, 71-063 Szczecin

tel. 91 812 09 08

e-mail: druk@printgroup.pl

## Indice

PREFAZIONE <i>di Stefano Pittaluga</i>	IX
INTRODUZIONE <i>di Andrea Piccardi</i>	XXII
IL SAPERE E LA PAROLA. NOTERELLE FILOSOFICO-FILOLOGICHE <i>di Clara Fossati</i>	1
LEGGERE GIOVENALE NELL'ALTO MEDIOEVO <i>di Stefano Grazzini</i>	11
IN MARGINE A TITO LIVIO <i>di Giuliana Crevatin</i>	47
CIMELI PETRARCHESCHI IN UN CODICE DI DANZICA. LA REDAZIONE ORIGINARIA DELLE <i>INVECTIVE CONTRA MEDICUM</i> <i>di Francesco Bausi</i>	65
UN <i>HERMAPHRODITUS</i> CENSURATO: L'EDIZIONE VENEZIANA DEL 1553 <i>di Donatella Coppini</i>	87

LEON BATTISTA ALBERTI LETTORE DELLA BIBBIA <i>di Andrea Piccardi</i>	117
LORENZO VALLA LETTORE DELLA CIROPEDIA DI SENOFONTE <i>di Laura Saccardi</i>	133
ANGELO POLIZIANO LETTORE DI PLAUTO (MISCELLANEA I, 66) <i>di Paolo Viti</i>	149
“LIBRI DOTTISSIMI” E COLTI POSSESSORI. GENESI E PROVENIENZA DI UN DEMOSTENE TRA UDINE E SKOKLOSTER <i>di Pia Carolla</i>	163
PIETRO SUMMONTE, EDITORE E COPISTA DI GIOVANNI PONTANO. ALTRE NOTE PER UNA NUOVA EDIZIONE DELL’ <i>ACTIUS</i> <i>di Francesco Tateo</i>	197
I LETTORI DI ARISTOTELE NEL CINQUECENTO: I LIBRI E LE CARTE DI BENEDETTO VARCHI <i>di Anna Siekiera</i>	237
“IN PENNA E A STAMPA”: LA CULTURA DEL LIBRO NELLA SECONDA METÀ DEL ‘500 NEI CARTEGGI DI BELLISARIO BULGARINI <i>di Daniele Danesi</i>	273
LA CORNICE E IL RITRATTO. RIFLESSIONI ESTETICHE SULLA ‘SOGLIA’ DEI LIBRI <i>di Elisabetta Di Stefano</i>	305
CLASSICI E MODERNI NELLA BIBLIOTECA “POLACCA” DI UN ETERODOSSO ITALIANO: I LIBRI DI GIOVANNI BERNARDINO BONIFACIO <i>di Sebastiano Valerio</i>	333

LA BIBLIOTECA STROZZI: FORMAZIONE E VICENDE <i>di Paola Pirolo</i>	357
LE PROVENIENZE DELLA BIBLIOTECA RICCARDIANA DI FIRENZE LEGATE AL MARCHESE SUDDECANO GABRIELLO RICCARDI <i>di Guglielmo Bartoletti</i>	373
COPIALETTERE E COPIE DI LETTERE NEGLI ARCHIVI PRIVATI DELL'OTTOCENTO E DEL NOVECENTO: TESTIMONIANZE AL GABINETTO G.P. VIEUSSEUX DI FIRENZE <i>di Caterina Del Vivo</i>	383
IL "GRADO INFINITO" DELLA SCRITTURA: SU MICROFILM DI ANDREA ZANZOTTO <i>di Alessandro Baldacci</i>	415
AUTORI	429
INDICI <i>a cura di Laura Saccardi</i>	
INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO	441
INDICE DELLE STAMPE ANTICHE	447
INDICE DEI TIPOGRAFI E DEGLI EDITORI ANTICHI	449
INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI	453
INDICE DELLE TAVOLE	475

LA CORNICE E IL RITRATTO.  
RIFLESSIONI ESTETICHE  
SULLA 'SOGLIA' DEI LIBRI  
*di Elisabetta Di Stefano*

In un famoso saggio José Ortega y Gasset considera la funzione di delimitazione, assolta dalla cornice, come una 'soglia' attraverso la quale accedere alla dimensione dell'immaginario, luogo di passaggio tra realtà e finzione: «il quadro è un'apertura di irrealtà che avviene magicamente nel nostro ambito reale. Quando guardo questa grigia parete domestica, la mia attitudine è, per forza, di un utilitarismo vitale. Quando guardo il quadro, entro in un recinto immaginario e adotto un'attitudine di pura contemplazione».<sup>1</sup> La cornice, dunque, quale confine, ma anche «trampolino che lancia la nostra attenzione sulla dimensione leggendaria dell'isola estetica»<sup>2</sup> assolve un importante ruolo deittico, ha il compito di catturare

---

<sup>1</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *Meditazione sulla cornice*, in *Lo spettatore*, a cura di C. Bo, Milano, Guanda, 1984, p. 85.

<sup>2</sup> Ivi, p. 86.



lo sguardo e indirizzarlo dalla banalità del quotidiano alle alte sfere dell'esperienza estetica;<sup>3</sup> in tal modo svolge una funzione analoga al sipario che apre e chiude lo spazio della rappresentazione teatrale o al silenzio che precede un'esecuzione musicale,<sup>4</sup> o ancora al frontespizio dei libri antichi.

Il termine frontespizio deriva da una metafora architettonica: è riconducibile alla parola 'facciata'<sup>5</sup> e solo successivamente, come traslato, è stato riferito al campo del libro.<sup>6</sup> Infatti, il frontespizio del libro come la facciata dell'edificio ha

---

<sup>3</sup> Di tale funzione ostensiva si mostra ben consapevole, in una lettera del 1639, Nicolas Poussin che, annunciando al suo committente Chantelou la spedizione del quadro *La caduta della Manna*, lo invita a «ornarlo con una cornice», «dato che ne ha bisogno, affinché nel considerarlo in tutte le sue parti lo sguardo ne sia attratto e non si disperda, recependo le specie di altri oggetti vicini, che mescolandosi con le cose dipinte confondono la vista» (*Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny*, Parigi, 1968<sup>2</sup>, pp. 20-21 cit. in V. STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, trad. it. di B. Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2004<sup>3</sup>, p. 66). Su questo argomento cfr. L. MARIN, *On reading pictures: Poussins Letter on Manna*, «Comparative criticism», IV (1982), pp. 4-18.

<sup>4</sup> A. SOMAINI, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, «Materiali di estetica», V, 2001 (consultabile in [http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/indsem00.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/indsem00.htm)). A cura dello stesso autore cfr. anche: *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita & Pensiero, 2005, pp. 21-22.

<sup>5</sup> Il termine frontespizio, in riferimento all'architettura, è attestato già nel mondo degli artisti fiorentini del Trecento e del Quattrocento; lo si trova in Cennino Cennini, in Paolo Sarpi e in Michelangelo Buonarroti. Cfr. L. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio. Pagine bianche, ochiotti e colophon nel libro antico*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, p. 29. G. ZAPPELLA (*Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologia, evoluzione*, Milano, Editrice bibliografica, 2004) fa notare che Cosimo Bartoli nella versione volgare del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti utilizza tanto il termine 'frontispizio' quanto 'antiporta' per indicare la facciata dell'edificio.

<sup>6</sup> S. RIZZO (*Lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, p. 41) ricorda che l'espressione *frons libri*, per indicare la parte superiore del titolo, ricorre in Ambrogio Traversari, Angelo Poliziano e Ficino. Cfr. *Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. IV, p. 566: «Illustration facing the title page of a

un'importante funzione di transizione tra una dimensione esterna e pubblica e una intima e privata;<sup>7</sup> pertanto si carica della duplice valenza di *limes* e *limen*, confine e soglia: da un lato circoscrive e delimita, dall'altro apre un passaggio.

Attraverso l'analisi di alcuni frontespizi si tenterà di esaminare le precipue modalità con cui le considerazioni sviluppate da vari filosofi sul valore simbolico della cornice possano estendersi anche alla soglia del testo; questa, d'altronde, anche graficamente assume spesso la forma iconica di una cornice – generalmente di tipo vegetale, istoriato o architettonico – presentando, analogamente a quella dei quadri, uno stile più razionale e geometrico o più sontuoso e scenografico, secondo il gusto dominante.

---

book or a part of a book». In italiano le prime attestazioni risalgono al XII secolo, ma solo nel XVI secolo il termine viene a designare il titolo di un libro (s.v. "frontespizio", in, *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, vol. VI, Torino, UTET, 1970). La bibliografia su questo argomento è molto ampia; ulteriori riferimenti si possono trovare nei seguenti testi: F. BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1977<sup>2</sup>; F. ZERI (a cura di), *Situazioni, momenti, indagini. Grafica e immagine. Scrittura, miniatura, disegno*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1980; J.J. ALEXANDER, *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, London, The Royal Academy of Arts, The Pierpont Morgan Library, New York; Prestel, Muenchen-New York, 1994; H. TUZZI, *Libro antico libro moderno. Per una storia comparata*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2006.

<sup>7</sup> Gli antichi retori, ben consapevoli dell'importante ruolo che la facciata e il vestibolo svolgono nel catturare l'attenzione dell'osservatore, li hanno spesso paragonati all'esordio dell'orazione «che realizza la transizione dalla banalità della parola quotidiana alla solennità della parola eloquente» (M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, 1994, trad. it. di M. Botto, Milano, Adelphi, 1995, p. 461). Sul rapporto tra retorica e architettura mi si permetta di rinviare al mio *La facciata e la soglia. L'estetica dell'architettura tra pubblico e privato*, in *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento* (Atti del XX Convegno Internazionale Chianciano Terme-Pienza, 21-24 luglio 2008), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2010, pp. 533-541.

Come la cornice del quadro anche questa particolare 'cornice' del libro ha uno scopo sia protettivo,<sup>8</sup> poiché ne precede le pagine, sia estetico grazie alle decorazioni – finalità già presente nei manoscritti medievali dove, però, le immagini adornavano l'*incipit* del testo<sup>9</sup> – ma la nascita del frontespizio, quale pagina recante le informazioni sull'opera, sull'autore, sull'editore e sulle note tipografiche, si afferma soprattutto per ragioni di tipo orientativo e comunicativo<sup>10</sup> poiché con l'invenzione della stampa e l'aumento della produzione occorre distinguere un volume dall'altro in tipografia, nella bottega del libraio o in biblioteca. Per questa esigenza pratica le informazioni, inizialmente collocate nelle

---

<sup>8</sup> M. MCFADDEN SMITH (*The title-page: its early development 1460-1510*, London, The British Library & Oak Knoll Press, 2000, pp. 16-21) individua diversi possibili ruoli del frontespizio: di protezione, di identificazione del contenuto e di promozione del libro in quanto merce.

<sup>9</sup> I manoscritti iniziavano direttamente con le prime parole del testo, precedute solitamente dal verbo 'comincia', in latino (*incipit*) o in altre lingue, oppure con l'*intitolazione*, una formula (introdotta, generalmente, dalla parola *incipit*) che contiene il nome dell'autore e il titolo. Cfr. M. MANIACI, *Terminologia del libro manoscritto*, Milano, Editrice bibliografica, 1996, p. 212. Nei manoscritti, di solito, la pagina iniziale del testo era decorata con miniature e iniziali dipinte. Questa tipologia, comune nei codici dei primi secoli, passa per imitazione anche alle stampe più antiche. Successivamente, con l'incremento della produzione, l'enfasi decorativa viene trasferita nel frontespizio che diviene un manifesto propagandistico destinato a far conoscere il libro a un numero elevato di lettori. G. ZAPPELLA, *L'immagine frontispiziale*, ne *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, a cura di M. Santoro e M.G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, p. 167.

<sup>10</sup> MANIACI, *Terminologia del libro manoscritto*, p. 258: Il frontespizio è una «decorazione a piena pagina che sottolinea l'inizio di un testo, nella quale si trova spesso inclusa l'intitolazione», una nota chiarisce: «il termine è riferito di norma al libro stampato, per indicare la pagina che presenta l'indicazione più completa del titolo e dell'autore».

prime righe e alla fine del testo,<sup>11</sup> sono riunite e presentate in modo sistematico in un foglio apposito all'inizio del volume secondo la forma canonica giunta fino ai nostri giorni, sebbene oggi la sua funzione sia svolta dalla copertina; nasce così, nel corso del XVI secolo,<sup>12</sup> il frontespizio.<sup>13</sup> Infatti, il manoscritto non aveva bisogno di una pagina che indicasse chiaramente le informazioni bibliografiche, né di un'immagine che, anticipando il contenuto, svolgesse una funzione promozionale, poiché non aveva scopi commerciali ma era commissionato al copista da chi, avendo intenzione di leggerlo, ne conosceva già l'argomento.<sup>14</sup> Tra il XVI e il XVII secolo, col diffondersi del gusto manieristico e barocco, l'immagine tende ad acquistare un ruolo sempre più preponderante; l'e-suberanza decorativa rende impossibile la compresenza dell'illustrazione e del titolo spesso prolisso nello stesso luogo,

---

<sup>11</sup> Complemento del frontespizio è il *colophon* (dal greco *kolophòn* = termine, estremità), una dichiarazione, posta alla fine di una pubblicazione, contenente informazioni sull'edizione o sulla stampa.

<sup>12</sup> A parte alcune anticipazioni nel Quattrocento (famosa quella del *Calendarium* del Regiomontano, Venezia 1476) il frontespizio si afferma, quale elemento essenziale del libro, nel corso del Cinquecento, come sviluppo dell'occhietto, il semplice titolo dell'opera stampato nella pagina bianca posta a protezione del volume. Cfr. L. BALDACCHINI, *Il libro antico*, Roma, Carocci, 2001<sup>2</sup>, pp. 81-82.

<sup>13</sup> Fino all'Ottocento i libri non hanno, se non in rari casi, una copertina editoriale; erano venduti a fascicoli e, dopo l'acquisto, venivano fatti rilegare dal proprietario. Quindi tutte le informazioni, che oggi troviamo all'esterno del libro, per invogliare all'acquisto, venivano presentate nel frontespizio. A.W. POLLARD, *Last word on the history of the title page*, London, J.C. Nimmo, 1891, 1971<sup>2</sup>; S.S. LUDOVICI, *Arte del libro. Tre secoli di storia nel libro illustrato dal Quattrocento al Seicento*, Milano, Ares, 1974.

<sup>14</sup> BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio*, pp. 21-22; *La face cachée du livre médiéval*, a cura di C. Bozzolo, D. Coq, prefazione di A. Petrucci, Roma, Viella, 1997; cfr. anche M. DI FAZIO ALBERTI, *Dal titolo all'indice: forme di presentazione del testo letterario*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 7-40.

così il frontespizio viene sdoppiato in due elementi posti generalmente in due pagine adiacenti: l'uno, recante l'incisione in rame, è chiamato nel linguaggio specialistico 'antiporta';<sup>15</sup> l'altro, con i dati informativi e quasi del tutto privo di ornamenti, è il 'frontespizio tipografico' vero e proprio. Nell'antiporta le indicazioni del titolo e dell'autore, quando sono presenti, vengono relegate ai margini e l'immagine, come in un quadro, acquista una sua autonomia; non è un caso che tale tendenza al predominio del figurativo abbia fatto la sua comparsa a Roma nell'ambiente dei pittori (Bernini, Pietro da Cortona) al servizio di Urbano VIII.<sup>16</sup> Tuttavia, in questa sede, secondo l'abitudine invalsa nel lessico storico-artistico, si chiamerà genericamente 'frontespizio' la prima pagina corredata dall'immagine, anche quando non riporta le informazioni che si riferiscono all'autore e al titolo.<sup>17</sup>

È stato detto che il frontespizio rappresenta una sorta di 'etichetta'<sup>18</sup> o di 'carta d'identità' del libro (come attesta l'etimologia latina da *frons*, faccia, e *specere*, esaminare), sia perché attraverso le informazioni bibliografiche serve a riconoscere il testo, sia perché attraverso l'immagine svolge

---

<sup>15</sup> Cfr. F. BARBERI, *L'antiporta nel libro italiano del Seicento*, «Accademie e biblioteche d'Italia», L (1982), pp. 347-354, ripubblicato in Id., *Il libro italiano del Seicento*, Roma, Ed. Gela Reprint's, 1985, pp. 47-60.

<sup>16</sup> FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, p. 480.

<sup>17</sup> Si tratta di un'abitudine frequente nella lingua italiana, a causa di una sorta di suditanza del lessico bibliografico a quello storico-artistico. L'equivoco deriva, probabilmente, dal fatto che la parola inglese *frontispiece* e quella francese *frontispice* sono l'equivalente dell'italiano 'antiporta' e non di 'frontespizio', il quale è indicato, in queste due lingue, rispettivamente con *title-page* e *page du titre*. BALDACCHINI, *Aspettando il frontespizio*, p. 29.

<sup>18</sup> Il termine 'etichetta' per i frontespizi dei primi testi a stampa si deve a W. ONG (*Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 179) come conse-

un ruolo di identificazione e promozione sociale e culturale. Esemplare, a tal fine, il marchio apposto dai tipografi – tra i più noti quello di Aldo Manuzio, il delfino attorcigliato all’ancora con il motto *festina lente* – o lo stemma familiare di molti capitalisti emergenti – si pensi ai Priuli o agli Agostini a Venezia – che nel finanziare eleganti edizioni a stampa vedevano un’occasione di auto-affermazione. Ma l’immagine del frontespizio acquista un ruolo particolare quando si riferisce all’autore. In linea con l’interesse antropocentrico tipico della civiltà rinascimentale tale immagine è destinata a illustrare la personalità intellettuale ed etico-civile dell’autore attraverso l’indagine del suo pensiero suggerita da vari elementi iconografici. Il ritratto, infatti, rende evidenti i segni caratteristici della professione, evocata da attributi tradizionali e da oggetti carichi di allusione.<sup>19</sup> La comparsa del ritratto svolge un ruolo fondamentale per la dignificazione

---

guenza del nuovo valore di merce assunto dal libro nell’età della stampa. Cfr. anche P. VENEZIANI, *Il frontespizio come etichetta del prodotto in Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, Roma, Istituto Poligrafico, 1989, pp. 101-109. In realtà BALDACCHINI (*Aspettando il frontespizio*, p. 31) alla luce della *Gestalt theorie* avanza l’ipotesi che la ‘forma’ frontespizio non sia individuabile semplicemente da una somma di particolari (titolo, autore, editore), ma abbia una natura più specifica, non sia una semplice ‘etichetta’, ma una vera e propria ‘soglia’ del libro.

<sup>19</sup> Particolarmente significativo è il ritratto xilografico dell’Aretino nelle *Stanze* (Venezia, Francesco Marcolini, 1537), il cui disegno è attribuito a Tiziano, amico sia dell’editore Marcolini sia dello stesso Aretino. L’autore è raffigurato come un pastore seduto su un tronco con gli occhi rivolti a una sirena alata – allusione figurata al nome dell’amata, Angela Serena – circondata di selle, con evidente riferimento ai versi dell’Aretino (*Stanza 5*: «Il Toscano Pastor, che il vero tene/ Sculto nel fronte, sopra un tronco assiso,/ Gli occhi al ciel volti, a la sua Dea il pensiero/Così a dir move in suon piano et altero»). Sui ritratti dell’Aretino da parte di Tiziano, cfr. J. WOODS MARSDEN, “*In Persia e nella India il mio ritratto si pregia*”: *Pietro Aretino e la costruzione visuale dell’intellettuale nel Rinascimento in Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 1099-1126.

dell'autore soprattutto in un periodo in cui si afferma il principio della paternità intellettuale dell'opera rispetto al semi-anonimato di tante produzioni medievali. Tipico il caso di Pietro Aretino che si autopromuove tra i poeti laureati in alcune cornici silografiche del primo Cinquecento. L'Aretino aveva colto le potenzialità della stampa, sia come arma di diffamazione, sia di costruzione della propria immagine, ed era riuscito a trasformarla in un potente strumento a suo vantaggio;<sup>20</sup> ne è conferma il noto ritratto dell'autore, riccamente vestito e ornato con la catena d'oro al collo dono del re di Francia, che apre il primo libro delle *Lettere* nell'edizione Marcolini del 1538.<sup>21</sup> È una tipologia divenuta famosa e talvolta riproposta per altri autori; una prassi non insolita e resa possibile dal fatto che tali ritratti erano spesso convenzionali e idealizzati, poiché avevano principalmente un valore ideologico e promozionale, per cui la somiglianza passava in secondo piano.<sup>22</sup>

All'interno di quest'ampia problematica un capitolo significativo è quello relativo ai trattati d'arte, poiché rispetto all'uomo di lettere, che godeva di un certo prestigio sociale e intellettuale, l'artista ancora alle soglie del Quattrocento era

---

<sup>20</sup> Cfr. F.M. BERTELO, *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Salerno, 2003, pp. 50-54.

<sup>21</sup> I rapporti tra l'Aretino e il Marcolini sono stati ben delineati da A. QUONDAM, *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), pp. 75-116 e successivamente nel saggio, *Aretino e il libro. Un repertorio per una bibliografia*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, pp. 197-230.

<sup>22</sup> G. ZAPPELLA, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano, Editrice bibliografica, 1988, vol. I, pp. 257-261.

considerato, secondo un antico pregiudizio aristocratico, un artigiano, un lavoratore manuale.<sup>23</sup> La trattatistica d'arte moderna viene inaugurata da Leon Battista Alberti ed è segno del nuovo ruolo intellettuale assunto dagli artisti del Rinascimento.<sup>24</sup> A partire dalla seconda edizione delle *Vite* del Vasari (1568)<sup>25</sup> – il quale antepone a ogni biografia un meda-

---

<sup>23</sup> PLUTARCO, *Vita di Pericle*, in *Vite Parallele*, a cura di C. Carena, Milano, Mondadori, 1981, p. 546: «Chi attende a un lavoro manuale e vile, con la fatica stessa che spende in cose inutili testimonia la propria indifferenza verso le nobili. Nessun giovane ben nato, dopo aver visto lo Zeus di Pisa [Olimpico] o l'Era di Argo bramò essere Fidia o Policlete [...] Se un prodotto ci diletta perché grazioso, non è necessariamente degno d'invidia il produttore». Il concetto è ripreso da LUCIANO (*Il sogno o la vita di Luciano* § 9, trad. it. di S. Maffei, in *Descrizioni di opere d'arte*, Torino, Einaudi, 1994, p. 9) il quale ribadisce che, nonostante si lodino le opere scultoree, nessun uomo dotato di senno stimerebbe l'artefice che rimane pur sempre «un operaio, uno che lavora con le mani». Sulla nascita del sistema delle arti e sull'evoluzione della figura dell'artista cfr. P.O. KRISTELLER, *Il sistema moderno delle arti*, a cura di P. Bagni, Firenze, Alinea, 2004.

<sup>24</sup> F. CHOAY, *Le De re aedificatoria comme texte inaugural*, in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque, Tours, 1-11 Juillet 1981), Paris, Picard, 1988, pp. 83-90. Il concetto era stato già affermato dall'autrice nel saggio, *La regola e il modello* (1980), Roma, Officina edizioni, 1986. Cfr. anche E. DI STEFANO, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000.

<sup>25</sup> La seconda edizione integra la prima e la arricchisce di 144 ritratti. Ma poiché le biografie erano 158, ben 9 incisioni esibivano un ovale vuoto all'interno della cornice che simulava un'edicola. T. CASINI, *La volontà della stampa. Breve excursus da Giorgio Vasari a Ignazio Enrico Hugford*, «L'Erasmus», XXXII (2006), pp. 68-75. In realtà dell'ampia galleria di ritratti, disegnati dallo stesso Vasari e incisi a Venezia da Mastro Cristofano Coriolano, solo 95 xilografie sono state riconosciute pertinenti ai loro corrispettivi artisti, mentre le rimanenti sono frutto di fantasia. Cfr. W. PRINZ, *La seconda edizione del Vasari e la comparsa di "vite" artistiche con ritratti*, «Il Vasari. Rivista di studi manieristici», XXIV (1963), pp. 1-14. Da questo momento il ritratto dell'artista avrà ampia diffusione nei frontespizi, inaugurando un nuovo genere letterario-figurativo. Su questi sviluppi cfr. M. WASCHKE (a cura di), *Les "Vies" d'artistes* (Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre, 1-2 octobre 1993), Paris, Musée du Louvre, 1996.



glione col ritratto dell'artista, corredato da elementi allegorici che ne segnalavano le abilità – e probabilmente in parallelo alla crescente esigenza da parte degli artisti di comparire nei dipinti a scopo di auto-affermazione, i ritratti nei libri contribuiscono ad assegnare alla categoria degli artisti una dignità e un ruolo sociale fino allora mai pienamente riconosciuto. Per questo motivo si può affermare che l'integrazione del ritratto nel frontespizio sia il corrispettivo iconico del famoso detto 'ogni dipintore dipinge se'. Tale formula, assai popolare nel XVI secolo,<sup>26</sup> in origine indicava l'abitudine dei pittori di inserire il proprio ritratto in posizione defilata all'interno di qualche grande composizione:<sup>27</sup> è il caso dell'*Incoronazione della Vergine* di Filippo Lippi o del *Viaggio dei Magi* di Palazzo Medici, in cui Benozzo Gozzoli si raffigurò tra i personaggi del seguito.<sup>28</sup> Tale esigenza auto-ritrattistica allude come una sorta di firma a una nuova concezione del rapporto autore-opera e contribuisce a promuovere il riconoscimento dello statuto intellettuale dell'artista. Infatti, sancendone l'indipendenza rispetto alle corporazioni, vuole in-

---

<sup>26</sup> Nella raccolta *Detti Piacevoli* (1477-79), attribuiti ad Angelo Poliziano (A. WESSELSKI, *Angelo Poliziano Tagebuch*, Jena, Diederich, 1929) il motto è attribuito a Cosimo il Vecchio, signore di Firenze dal 1434 al 1464. Su questa raccolta cfr. G. FOLENA, *Sulla tradizione dei "Detti Piacevoli" attribuiti a Poliziano*, «Studi di filologia italiana», XI (1953), pp. 431-48 e le edizioni critiche curate da Mariano Fresta (Montepulciano, Editore del Grifo, 1985) e da Tiziano Zanato (Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1993).

<sup>27</sup> Cfr. P. D'ANGELO, «Ogni dipintore dipinge sé»: contributo alla storia di un'idea, «Intersezioni», II (1991), pp. 213-35. Sulla nota formula cfr. anche A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1964, pp. 109-111.

<sup>28</sup> Entrambe queste opere risalgono agli anni della Signoria di Cosimo e poco più tardi Botticelli dipinse il proprio autoritratto nell'*Adorazione dei Magi* per Santa Maria Novella (oggi agli Uffizi).

dicare che l'opera d'arte non è una produzione meccanica, ma il frutto di un'idea insita nella mente.<sup>29</sup>

Particolarmente significativo, a questo proposito, è il frontespizio della *Regola delli cinque ordini d'architettura* (tav. 14), pubblicati a Roma da Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), intorno al 1562.<sup>30</sup> Presenta una cornice architettonica a forma di edicola posta in una sala con soffitto a cassette da cui pendono due poliedri che evocano le idee platoniche. L'attività ideativa dell'architetto è richiamata anche dal compasso, simbolo della speculazione, ma in questo caso allusivo in modo specifico al progetto. Infatti, nell'*Iconologia* (1593) di Cesare Ripa il disegno è rappresentato come un giovane che tiene in mano un compasso rivolto verso l'alto per sottolineare l'aspetto teorico e intellettuale.<sup>31</sup> Al contrario Vignola lo indirizza verso il basso per indicare la necessità dell'architettura di radicarsi nella prassi. Per rafforzare questo concetto le due componenti, teorica e pratica, dell'architettura, sono simboleggiate dalle due statue allegoriche poste ai lati del ritratto.<sup>32</sup>

È evidente che si tratta di un frontespizio denso di una pluralità semantica volta in più direzioni: l'affermazione autoriale attraverso il ritratto, la promozione intellettuale di

---

<sup>29</sup> W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, vol. III, Torino, Einaudi, 1980, p. 109; C. BOURROUGHS, *La riflessione sull'arte nel Rinascimento*, in *Trattato di Estetica*, vol. I. *Storia*, a cura di M. Dufrenne e D. Formaggio, Milano, Mondadori, 1981, p. 107.

<sup>30</sup> L. BARIDON, *La porte et le portrait. Un monument érigé sur la façade du livre*, «L'Erasmus», XXXII (2006), pp. 59-67; B. ADORNI, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, Skira, 2008.

<sup>31</sup> C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano, TEA, 1992, p. 101.

<sup>32</sup> Per l'analisi del ritratto cfr. *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle e B. Adorni, Milano, Electa, 2002, in part. p. 108 e pp. 334-336.



Tav. 14. Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562).

un'arte per lungo tempo considerata meccanica e, infine, il riferimento iconografico ai contenuti del libro, quasi una sorta di sommario per immagini che introduce alla lettura; ma soprattutto, a rafforzare la persuasione di questo invito, acquista particolare pregnanza il ritratto: il volto del Vignola mostra la fronte corrugata di chi è impegnato in una profonda riflessione e i suoi occhi si volgono verso il lettore, quasi esortandolo a ripercorrere, attraverso il susseguirsi delle pagine, lo snodarsi delle sue argomentazioni. Infatti l'immagine dell'autore, come avviene anche oggi con le fotografie in copertina, rendendo noto il volto di chi scrive, crea con il lettore una complicità che avvicina maggiormente al testo.

In una civiltà abituata più alla visualità che alla lettura, le immagini del frontespizio, la cornice con le sue raffigurazioni allusive al contenuto e ancora di più il ritratto, svolgono un importante ruolo persuasivo e pertanto non devono essere considerate alla stregua di semplici ornamenti. In tal senso il frontespizio condivide lo statuto di *parergon* (para=contro; ergon= opera), proprio dell'*ornatus* retorico<sup>33</sup> e delle cornici dei quadri<sup>34</sup> che, come notava Immanuel Kant nella *Critica del Giudizio*, pur non essendo costitutivo del-

---

<sup>33</sup> Quintiliano, *Institutio oratoria*, II, 3.

<sup>34</sup> Già in Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 101, trad. it. di S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2000, p. 215) la cornice è inclusa tra i *parerga*: «Nella stessa epoca [...] fiorì anche Protogenes [...] taluni dicono che abbia dipinto navi fino a cinquanta anni, e prova ne sarebbe il fatto che, quando dipingeva a Atene sul celebre piazzale dell'Acropoli i Propilei del Tempio di Atena, dove fece i famosi Paralos e Ammonias (questa alcuni la chiamano Nausicaa), aggiunse anche delle piccole navi da guerra in quei dettagli del quadro che i pittori chiamano, alla greca, *parergia*: affinché apparisse da quali modesti principi le opere sue erano arrivate a tale altezza di fama».

l'oggetto ma accessorio, ne aumenta il piacere del gusto. Il *parergon*, pertanto, deve favorire «un piacere disinteressato e libero»; se invece è adoperato, come avviene con le corici dorate, per «raccomandare mediante la sua attrattiva l'approvazione dell'oggetto, allora si chiama *decorazione*, e nuoce alla bellezza autentica» che è pura finalità senza scopo.<sup>35</sup> Benché il *parergon* non appartenga all'essenza rappresentativa dell'opera nel momento in cui, accompagnandosi all'*ergon*, assolve una precisa funzione attributiva, protettiva, etica, strutturale (la firma del dipinto, la cornice del quadro, il panneggio sui nudi, la cariatide o il telamone nel tempio, per rimanere agli esempi riportati da Kant) mostra che l'opera non è sufficiente a se stessa e che il *parergon* ha un ruolo al contempo vicario ed essenziale.<sup>36</sup>

Alla luce di questa dialettica tra necessario e superfluo José Ortega y Gasset<sup>37</sup> rileva la differenza tra l'ornamento che manifesta la propria funzione di ostentazione solo dopo aver attratto l'attenzione su di sé e la cornice che, in-

---

<sup>35</sup> I. KANT, *Critica della capacità di Giudizio*, § 14, a cura di L. Amoroso, vol. I, Milano, Rizzoli, 1995, p. 209.

<sup>36</sup> Cfr. M. CARBONI, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 147-148. Sviluppando il discorso kantiano J. DERRIDA (*La verità in pittura*, 1978, trad. it., Roma, Newton Compton, 2005) avanza una serie di osservazioni, a partire dalla tesi secondo cui i *parerga* (non solo la cornice e la firma dell'autore, ma anche il titolo e la didascalia del quadro) sarebbero insieme marginali e centrali rispetto a ciò che consideriamo l'opera vera e propria (*ergon*). Anche i titoli dei romanzi o dei dipinti, in quanto *parerga*, costituiscono una soglia, né dentro, né fuori l'opera, di cui forniscono una prima interpretazione. Su questo statuto del titolo cfr. P. KOBBAU, *Parerga?*, «Rivista di estetica», n.s., XL/3 (2009), pp. 21-39. Di conseguenza viene confermato e rafforzato il valore liminare della pagina frontispiziale, che spesso presenta una cornice e, allo stesso tempo, contiene il titolo.

<sup>37</sup> ORTEGA Y GASSET, *Meditazione sulla cornice*, p. 85.

vece, priva di valore autonomo ha il compito di convogliare lo sguardo dello spettatore sul quadro. La cornice, pertanto, sia di un quadro sia di un libro, nonostante il suo pregio estetico non ha valore esornativo, ma è innanzi tutto il luogo di un'operazione simbolica, circostrive e separa il mondo significativo dal mondo vissuto. È spesso vero che, immemore del suo ruolo ancillare e ostensivo, essa acquista talvolta autonomia a causa degli ornamenti figurati «che ne fanno l'espressione di un'idea artistica autosufficiente». <sup>38</sup> Appaiono così nei libri cornici in forma di edicola, arco o portale, ammirabili per arditezze prospettiche e intenzioni scenografiche, per esuberanza di statue allegoriche e per copiosità di motivi ornamentali (putti, cariatidi, maschere, ghirlande di frutta, elementi fantastici). Se nel caso del quadro, secondo Georg Simmel, <sup>39</sup> quest'autonomia è un errore deprecabile, nel frontespizio lo è meno, in quanto si mantiene il valore funzionale, la decorazione infatti acquista valenze simboliche volte a esercitare un potere persuasivo per invogliare alla lettura del testo. Pertanto si potrebbe dire che l'orientamento dello sguardo nei due casi segue due vettori opposti: la decorazione della cornice, assorbendo l'attenzione del fruitore, ne proietta l'occhio verso l'esterno e lo allontana dal quadro, mentre quella del frontespizio, alludendo al contenuto, conduce il lettore verso l'interno del libro.

---

<sup>38</sup> G. SIMMEL, *La cornice del quadro* (1902), in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, trad. it. di L. Perucchi, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 105.

<sup>39</sup> Come sostiene G. SIMMEL (ivi, pp. 101-102), l'opera d'arte è una totalità per se stessa e la cornice, sottolineandone i confini, la esclude dall'ambiente circostante, ma al contempo «contribuisce a porla a quella distanza in cui soltanto essa diventa esteticamente fruibile».

Le immagini frontispiziali allusive al testo sono frequenti e hanno lo scopo di riassumere figurativamente l'argomento dell'opera per presentarne il contenuto nel modo ideologicamente più rappresentativo. A tal fine giungono talvolta ad assumere l'aspetto di scenografie teatrali. Si pensi all'illustrazione frontispiziale nel *De re anatomica* (1556) di Niccolò Bevilacqua, da alcuni attribuita a Tiziano: raffigura un teatro anatomico nel quale lo stesso autore sta procedendo alla dissezione di un cadavere con evidente allusione al contenuto del libro; ma presenta anche un curioso particolare autoreferenziale: un personaggio che segue la lezione consultando un libro illustrato di anatomia (tav. 15).<sup>40</sup> Tra altri moltissimi esempi si ricordi il frontespizio nel *De Humana Physiognomonia* (1586) di Giovan Battista Della Porta che presenta un ritratto in clipeo, inserito al centro di un'elaborata cornice con teste di uomini e animali allusive al contenuto dell'opera; altrettanto indicativo è il frontespizio della *Narratio regionum Indicarum per Hispanos devastatarum* (1614) di Bartolomé de las Casas che mostra nella cornice cruenta scene di battaglia tra Spagnoli e Indios con la sconfitta e la consegna del bottino di guerra da parte di questi ultimi.<sup>41</sup> Infine, non si può non fare cenno allo splendido frontespizio dei *Principi di Scienza Nuova* di Giambattista Vico (tav. 16), in cui l'illustrazione diventa da semplice allusione a vera e propria chiave per la comprensione del testo.

---

<sup>40</sup> ZAPPELLA, *L'immagine frontispiziale*, p. 170.

<sup>41</sup> Bartolomé de las Casas (Siviglia 1474-Madrid 1566) si recò in America per dirigere le piantagioni paterne a Santo Domingo. Nel 1510 si fece sacerdote e iniziò una strenua difesa degli indigeni americani resi schiavi dai conquistatori europei.





Tav. 15. Niccolò Bevilacqua, *De re anatomica* (1556).





Tav. 16. Giambattista Vico, *Principi di Scienza Nuova* (1730).

Assecondando il gusto affermatosi nel corso del Seicento, Vico decide di inserire nell'edizione del 1730 subito dopo il frontespizio tipografico un'antiporta che presenta un'allegoria, chiamata dallo stesso autore 'dipintura' o 'tavola delle cose civili'. Successivamente nell'edizione del 1744 avviene un'inversione: dopo un ritratto di Vico<sup>42</sup> prima assente il lettore è accolto dalla tavola allegorica che, anticipando la pagina del titolo, appare particolarmente enigma-

---

<sup>42</sup> Sul ritratto di Vico e sull'antiporta, presenti nell'edizione del 1744 ed incisi da Francesco Sesone, e sulle istruzioni impartitegli da Vico e in parte disattese dall'artista cfr. F. LOMONACO, *Nuovo contributo all'iconografia di Giambattista Vico (1744-1991)*, Napoli, Guida, 1993, pp. 21-26. A. BATTISTINI (*La funzione sinottica del frontespizio e la semantica dei corpi tipografici nella Scienza Nuova di G. Vico, ne I dintorni del testo*, pp. 469-470) sottolinea il rapporto dialettico e complementare che, nell'edizione del 1744, l'immagine dell'antiporta intrattiene con un'impresa posta nel luogo solitamente occupato dalla marca tipografica. Nelle due incisioni, infatti, sono presenti gli stessi elementi: la figura di una donna, il globo, il triangolo. La combinazione dell'impresa – in cui l'immagine è accompagnata dal motto *ignota latebat* – con il titolo sovrastante suggerisce, sin dalla soglia, la novità dell'opera che compie un'azione di 'svelamento', portando finalmente a riconoscere ciò che, per la mancanza di un metodo adeguato, era rimasto fino ad allora nascosto. Infatti, a differenza della metafisica tradizionale, orientata verso il mondo naturale, i *Principi di scienza nuova* si propongono di affrontare il mondo degli uomini (e, in particolare, le sue origini) secondo una prospettiva ampia che tenga conto del diritto, della politica, della religione, del mito, della poesia e del linguaggio. Cfr. L. AMOROSO, *Fantasia, poesia e linguaggio. Vico e l'estetica*, postfazione a G. Vico, *Idea della scienza nuova*, a cura di L. Amoroso, Pisa, Ets, 2009, pp. 78-79. M. FRANKEL (*La «dipintura» e la struttura della «Scienza Nuova» di Vico come specchio del mondo*, in *Leggere Vico*, a cura di E. Rivero, Milano, Spirali, 1982, pp. 155-161) avanza l'ipotesi che emblema e "Spiegazione" rappresentino fasi differenti dello sviluppo umano. Pertanto la sequenza dipintura-impresa-testo, nell'edizione del 1744, ripercorrerebbe la successione storica che, secondo Vico, condusse da un linguaggio di segni visivi o geroglifici fino a un linguaggio di segni verbali, passando attraverso un linguaggio misto; ipotesi che conferma l'idea di un valore non meramente esornativo degli elementi peritestuali. Cfr. anche L. AMOROSO, *Letture della Scienza nuova di Vico*, Torino, UTET, 1998, p. 16.

tica senza la 'Spiegazione' con cui comincia il testo. Come osserva Andrea Battistini, «poiché il titolo viene dopo, la dipintura rappresenta la soglia che, una volta compiuto l'impegnativo rito di passaggio, si lascia alle spalle la contingenza della banale vita quotidiana per immettere, dopo avere sollevato questo velo ancora misterioso, nel disegno di una grandiosa 'storia ideale eterna' dell'umanità». <sup>43</sup> La 'dipintura' è una tavola allegorica che riassume in una visione sinottica l'intero contenuto dell'opera; pertanto non ha valore ornamentale, ma semmai mnemotecnico e didascalico. Tanto è vero che lo stesso Vico, considerando tale immagine essenziale per la comprensione del testo, ha lasciato precise indicazioni sull'apparato iconografico. La dimensione filosofica della dipintura, infatti, è indicata dai numerosi emblemi divini, eroici e umani che si susseguono dall'alto verso il basso; <sup>44</sup> i geroglifici diventano equivalenti visivi di tutte le istituzioni umane di cui Vico ha scoperto l'origine e gli sviluppi. Di conseguenza la *Scienza nuova* è un esempio paradigmatico di come i 'dintorni del testo' abbiano un'importanza pari al testo stesso, benché non sempre siano reputati tali. Infatti, considerati dei semplici abbellimenti, sono spesso oggetto di arbitrarie manipolazioni, anche quando, come nel caso della *Scienza Nuova*, rispondono alla volontà dell'autore; di questo però non sempre hanno tenuto

---

<sup>43</sup> BATTISTINI, *La funzione sinottica del frontespizio*, p. 468.

<sup>44</sup> Sulla dimensione filosofica della 'dipintura' si sofferma con dovizia di particolari M. PAPINI, *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella "scienza nuova" di G.B. Vico*, Bologna, Cappelli, 1984.

conto gli editori che non si sono fatti scrupolo talvolta di adattare l'iconografia alle mode del tempo e ai gusti del pubblico<sup>45</sup> (come mostra il *maquillage* della ristampa ottocentesca, curata da Giuseppe Ferrari), talaltra di eliminare del tutto l'immagine. Paradossalmente proprio Fausto Nicolini, il filologo che più di ogni altro si è adoperato per rendere disponibile nel Novecento la *Scienza Nuova*, considerando la dipintura 'un rebus indecifrabile' e pertanto poco utile, ha indotto gli editori successivi ad abbandonare la pubblicazione di tale appartato peritestuale.<sup>46</sup>

L'illustrazione del frontespizio, con la sua posizione privilegiata ad apertura di libro, rappresenta un potente mezzo comunicativo. I messaggi espressi attraverso l'integrazione dell'elemento verbale e di quello visivo hanno una finalità informativa e, soprattutto, promozionale.<sup>47</sup> Il frontespizio diviene, così, un efficace strumento di strategia pubblicitaria, infatti, mostrando il ritratto dell'autore, per accreditare l'importanza dell'opera, o richiamandone i contenuti nella cornice, ha lo scopo di catturare l'attenzione. Eppure talvolta la bellezza dell'immagine finisce per trattenere sulla soglia il lettore, provocando una stasi contemplativa. Oggi, a causa delle moderne strategie di comunicazione e di marketing, improntate sulla velocità, siamo meno abituati al piacere della lentezza e al gusto della contem-

---

<sup>45</sup> Su questa prassi cfr. L. BOLZONI, *Il "libro figurato" del Seicento: due esempi (Tesauro e Jacopone)*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 482.

<sup>46</sup> BATTISTINI, *La funzione sinottica del frontespizio*, pp. 477-478.

<sup>47</sup> ZAPPELLA, *L'immagine frontispiziale*, p. 167.

plazione. Invece per secoli i libri hanno 'ritardato' la presentazione del loro interno, per accrescere la curiosità e il desiderio, attraverso un complesso gioco di promesse e rivelazioni. Talvolta il frontespizio acquista persino un valore metatestuale; come ha messo in luce Marc Fumaroli, prima di entrare nel libro bisognava varcare una soglia, attraversare un peristilio, bussare a una porta, sollevare un velo: tutti gesti propiziatori a quell'atto, quasi religioso, che era, all'epoca, la lettura.<sup>48</sup> Così spesso troviamo all'ingresso del libro l'immagine di una tenda che allude al *velum* con cui, nella liturgia medievale, erano coperti i dipinti posti sull'altare;<sup>49</sup> poiché questo telo protettivo era scostato solo in rare occasioni, rafforzava l'effetto sorpresa sull'osservatore e sottolineava la sacralità della circostanza. Più spesso la prima pagina del libro, segnando il passaggio al contenuto del testo, presentava immagini di archi, porticati o sontuosi portali d'ingresso.<sup>50</sup> Jacques Le Goff<sup>51</sup> ha rilevato l'importanza che nel Medioevo avevano le porte delle città, luogo privilegiato dei contatti e di scambi, e soprattutto la simbo-

---

<sup>48</sup> FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, pp. 461-462.

<sup>49</sup> La tenda trova impiego per velare/svelare anche opere di carattere privato, conservando, talvolta, l'originaria valenza religiosa, come nel caso dei grandi capolavori che si voleva nascondere alla vista del volgo. Cfr. STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, p. 69.

<sup>50</sup> Per fare solo due esempi tra i tanti, il frontespizio del *Terzo libro* di Sebastiano Serlio (Venezia, 1550) presenta degli archi in visione prospettica su un paesaggio di rovine. Nell'edizione volgare de *L'Architettura* di Leon Battista Alberti, curata da Cosimo Bartoli, la vista delle rovine è integrata in una composizione più tradizionale che rappresenta una porta adornata da due allegorie.

<sup>51</sup> J. LE GOFF, *Un medioevo europeo*, in *Il medioevo europeo di Jacques Le Goff*, a cura di D. Romagnoli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, p. 21.

logia religiosa connessa all'ingresso della chiesa. Il frontespizio, pertanto, si presenta metaforicamente come porta o, per dirla con Gérard Genette,<sup>52</sup> come 'soglia', in grado di introdurre il lettore verso il sapere.

Illustra in modo esemplare questo valore metatestuale il bel frontespizio delle *Prolusiones Ethicae* (Parigi, 1636) di Agostino Mascardi (tav. 17). Nell'immagine agiscono, come in una sorta di palcoscenico, tre personaggi allegorici: Mercurio che regge il caduceo e indica con una mano una porta aperta sulla quale è posta una lapide di marmo con l'iscrizione del titolo, Athena con un elmo piumato nell'atto di inguainare la spada e Cupido che spezza le sue frecce. Il messaggio al lettore appare abbastanza chiaro, rafforzato dal gioco di sguardi che sembra legare in modo circolare i tre protagonisti: è il momento di mettere da parte pene d'amore, pensieri e affanni per accedere con serenità e concentrazione alla meditazione etica, attraversando su invito di Mercurio la porta d'ingresso. Questa, infatti, benché vista di scorcio, è la vera protagonista della scena, come indica la mano dell'*admonitor*. La tradizione pittorica è ricca di

---

<sup>52</sup> G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo* (Paris, 1987), trad. it. a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 4: «È attraverso il paratesto dunque, che il testo diventa libro [...] si tratta di una *soglia*, o – nelle parole di Borges a proposito di una prefazione – di un 'vestibolo' che offre a tutti la possibilità di entrare o di tornare sui propri passi. 'Zona indecisa' tra il dentro e il fuori [...] costituisce, tra il testo e ciò che ne è al di fuori, una zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente».

<sup>53</sup> Tra le prime attestazioni è la *Trinità* di Masaccio (Santa Maria Novella, Firenze, 1425), in cui la figura della Madonna, in piedi di fronte a Cristo in croce, guarda lo spettatore mentre con la mano sinistra indica il corpo morto.





Tav. 17. Agostino Mascardi, *Prolusiones Ethicae* (1636).

figure che puntano il dito per guidare l'occhio del fruitore verso l'acme della rappresentazione,<sup>53</sup> ma il luogo teorico, in cui il 'gesto che designa' fa la sua prima comparsa, è il *De pictura* (1436) di Leon Battista Alberti. Richiamandosi ai principi fondamentali della retorica classica sul *movere*, egli consiglia al pittore di porre nel quadro una sorta di 'commentatore' che, con lo sguardo o con il gesto, istruisca e guidi lo spettatore, accrescendone il coinvolgimento emotivo,<sup>54</sup> allo stesso modo in cui l'oratore in tribunale con accenti d'ira o di compassione descrive gli eventi o lo stato d'animo del suo cliente: «E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere».<sup>55</sup> Anche Leonardo ritiene l'indice puntato carico di significati, soprattutto per richiamare l'attenzione sul mistero, come avviene nella *Vergine delle rocce* (1483-86, Parigi, Louvre) e ancor di più nel *San Giovanni Battista* (1513-16, Parigi, Louvre), in cui l'indice non è rivolto, secondo l'immagine tradizionale del precursore, verso l'infante o un cartiglio, ma

---

<sup>54</sup> L.B. ALBERTI, *De pictura* II, 41, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 70: «Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. [...] piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo». Il *topos* del *si vis me flere* ritorna continuamente nella retorica e nella poetica antiche, esercitando una forte influenza sia durante il Rinascimento che in seguito. Cfr. ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 102-103; CICERONE, *De oratore* II, 45, 188-190 e *Brutus*, 188; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VI, 2, 25 e XI, 3.

<sup>55</sup> ALBERTI, *De pictura*, II, 42, p. 72.



in alto, verso il paradiso,<sup>56</sup> tuttavia sarà soprattutto la pittura manierista e barocca carica di tensioni emotive a ricorrere in modo particolare a questo espediente.<sup>57</sup>

Tuttavia nelle composizioni pittoriche bisogna distinguere l'indice che compie un'azione e che, pertanto, si integra all'interno del movimento del quadro, come nel caso degli angeli o di Giovanni Battista che narrativamente rivestono il ruolo di annunciatori, dal semplice indice ostensivo, extradiegetico, che vuole attirare l'attenzione su un oggetto.<sup>58</sup> Quest'ultimo, probabile trasposizione pittorica e scenografica del *signum*, la manina disegnata a margine dei co-

---

<sup>56</sup> Come rileva A. CHASTEL (*Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 37-39), secondo Leonardo il pittore deve rappresentare essenzialmente due cose: il personaggio e ciò che egli pensa, obiettivo che si raggiunge con l'ausilio dei gesti e di movimenti delle membra. Non a caso la teoria dei moti, intesa nel duplice senso di movimenti visibili ed emozioni nascoste, per Vasari connota la maniera moderna. Manifesto esemplare di questa concezione leonardesca è l'incompiuta *Adorazione dei Magi*, e, ovviamente, *Il cenacolo*, con l'azione intensa delle sue centotrenta dita.

<sup>57</sup> Secondo A. CHASTEL (*Sémantique de l'index*, «Storia dell'arte», XXXVIII-XL (1980), pp. 415-417, trad. it. di D. Pinelli in A. CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, cit., pp. 49-65) la semantica dell'indice puntato, di cui Alberti e Leonardo sono fervidi sostenitori, trova scarsi riscontri nella pittura umanistica e rinascimentale. A parte la *Trinità* di Masaccio, cui si è accennato, bisogna attendere il primo manierismo perché questo gesto si diffonda. Lo ritroviamo, ad esempio in Nicolas Poussin (*Martirio di Sant'Erasmus*, 1628) e in molte opere di Caravaggio.

<sup>58</sup> Rifacendoci ai modelli elaborati da J.L. Austin e da R. Searle, potremmo definire con C. GANDELMAN (*Le geste du montreur*, in Id., *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX<sup>me</sup> siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 27-49) il primo gesto 'constativo', poiché è interno alla struttura narrativa e si rivolge agli altri personaggi del quadro, e il secondo 'performativo', poiché fuoriesce dalla rappresentazione per indirizzarsi allo spettatore; compie, pertanto, una funzione sia illocutoria, configurandosi come 'struttura d'appello', sia 'perlocutoria', in quanto mira, didatticamente, a 'far guardare' qualcosa e, empaticamente, 'a far provare' delle emozioni.

dici medievali per indicare i passi più importanti di un testo, acquista un vero e proprio valore deittico. Nel libro di Mascardi, per la natura 'liminare' del frontespizio, le due tipologie convergono. Come in una scena teatrale, il messo degli dei sembra indicare agli altri personaggi il percorso da seguire, ma al contempo invita alla lettura delle *Prolusiones Ethicae*.

A conclusione di queste riflessioni risulta evidente che il frontespizio non ha valore autonomo ed esornativo, non è solo una bella cornice, ma, come conferma ulteriormente quest'ultima incisione, si configura piuttosto quale 'soglia del testo'; il testo, pertanto, è il vero fulcro su cui converge l'attenzione del lettore, come indica quella mano che si staglia chiaramente sul fondo scuro dell'ingresso alle *Prolusiones Ethicae*.

