

Micol Long

L'autografia d'autore

Cambiamenti nella realizzazione e nella concezione del libro dal XII secolo all'invenzione della stampa

L'invenzione della stampa è universalmente riconosciuta come uno snodo fondamentale nella storia del libro; tuttavia non sempre si è tenuto sufficientemente conto del fatto che essa si colloca all'interno di un processo più vasto, che a partire dal XII secolo trasformò progressivamente i modi di produzione e fruizione del libro, così come la sua concezione¹. Per fare un esempio, ciò che usciva dalle mani dei primi tipografi era, all'apparenza, quasi identico a un libro manoscritto tardomedievale², mentre entrambi i prodotti risultavano molto diversi da un libro altomedievale. Elementi come la stessa scrittura, la presenza o meno di spazi tra le parole, l'impaginazione in colonne, l'uso delle maiuscole, della punteggiatura, di rubriche e indici possono dare un'idea del fatto che la nascita del libro moderno abbia alle spalle un lungo cammino, che vede nel periodo bassomedievale un importante momento di transizione³.

Esistono già eccellenti sintesi dell'evoluzione delle pratiche di scrittura⁴, e di conseguenza anche di produzione letteraria, nel medioevo: a esse mi appoggio per sviluppare una riflessione basata su un approccio che miri a ricollegare il modo in cui alcuni autori gestivano il processo di realizzazione materiale della propria opera alla loro concezione della scrittura e del libro, in una prospettiva diacronica.

In particolare, mi concentro sul fenomeno dell'autografia letteraria d'autore, che costituisce una delle novità più evidenti del basso medioevo⁵. Essa, infatti, eccezionale nell'alto medioevo, è

testimoniata da una nuova e ininterrotta serie di casi a partire dall'XI-XII secolo, per poi diffondersi nei secoli successivi. Con l'espressione *autografia d'autore* intendo fare riferimento a un'accezione ristretta del termine *autografo*: non solo la mano di un personaggio conosciuto, ma precisamente il contributo, più o meno importante, dell'autore alla realizzazione materiale della propria opera⁶. Tale contributo può essere di tipo molto vario: si va dall'uso dell'autografia durante l'elaborazione del testo (e dunque la redazione di minute e manoscritti di lavoro) all'intervento dell'autore nella preparazione dell'esemplare di presentazione della sua opera, con un'operazione di auto-apografia (cioè copia eseguita dall'autore stesso)⁷, più o meno calligrafica, oltre naturalmente alle revisioni e correzioni. Per riflettere sui tipi di concezione della scrittura e del libro che potrebbero essere alla base di tali scelte occorre notare che l'autografia d'autore fu spesso un fenomeno minoritario, in alcuni casi destinato all'estinzione (penso in particolare al fallimento del modello del *libro d'autore* interamente autografo). Ciò risulta interessante proprio in quanto consente di saggiare la complessità del panorama culturale, mostrando che nella storia delle pratiche e delle concezioni della scrittura non vi è stata una vera e propria evoluzione lineare, né una tendenza univoca, dal momento che orientamenti diversi e perfino contrapposti hanno a lungo convissuto, prima che alcuni si affermassero come dominanti.

È noto che la ricostruzione delle pratiche di lavoro di un autore medievale è spesso ardua, in primo luogo per la rarità degli originali, soprattutto dei primi stadi testuali, affidati a supporti destinati all'obliterazione o alla distruzione. Le rare testimonianze in merito alla genesi dei testi fornite dagli autori stessi (o da loro stretti collaboratori), anche se devono essere vagliate con prudenza, tenendo conto del filtro della retorica, risultano perciò di grande interesse. Esse possono consentire una migliore valutazione delle opere⁸: basti pensare, ad esempio, al ruolo dei collaboratori, segretari e copisti, *mediatori di scrittura* cui gli autori medievali normalmente ricorrono, e il cui contributo al prodotto finale, non solo dal punto di vista grafico-formale ma anche da quello testuale, può essere notevole.

Alcuni autori medievali dimostrano di aver riflettuto sulle implicazioni delle loro pratiche di produzione letteraria, come è il caso

del monaco Guiberto di Nogent. Egli giustifica la sua preferenza per l'autografia rispetto alla pratica corrente della dettatura spiegando che si trova meglio a lavorare da solo, senza che la lentezza della sua composizione infastidisca un segretario⁹; d'altra parte si scusa con il lettore per la trascuratezza del suo stile, dovuta al fatto che ha l'abitudine di comporre scrivendo direttamente su pergamena, invece di servirsi in una prima fase di tavolette cerate sulle quali rifinire il testo prima di trascriverlo¹⁰. Nel suo caso, sappiamo anche l'origine di tali peculiari abitudini compositive, perché Guiberto stesso racconta, nella sua autobiografia, di aver scritto la sua prima opera in segreto, sfidando la proibizione del suo abate: di qui la scelta di non servirsi di alcun collaboratore e di lavorare in fretta, senza stadi testuali intermedi ma direttamente in bella copia¹¹. Lo stile di lavoro resterà lo stesso per le opere successive, anche quando Guiberto, divenuto abate, si dirà sommerso dal carico degli impegni, e solo il progressivo affievolirsi della vista lo costringerà a servirsi di mani estranee e a comporre, come lui stesso lamenta, *con la sola memoria, la sola voce, senza mano, senza occhi*¹². Questa testimonianza, sulla quale si tornerà, è certo eccezionale, ma costituisce nondimeno un valido stimolo alla riflessione sulla possibile influenza reciproca tra pratiche delle scrittura e caratteristiche dei testi stessi¹³.

Per valutare al meglio la svolta rappresentata, anche per quanto riguarda le pratiche e le concezioni della scrittura, dal XII secolo, risulta utile richiamare brevemente quanto è noto sulla genesi della produzione letteraria nell'alto medioevo. Autori come Beda il Venerabile, il quale afferma: *io sono stato al tempo stesso dettatore, segretario e copista di me stesso*¹⁴, sono estremamente rari, in quanto la pratica più comune prevedeva, come si è detto, che l'autore si servisse di collaboratori. Secondo una concezione ereditata dall'antichità, infatti, l'attività intellettuale della creazione letteraria era chiaramente distinta dalla scrittura materiale, e anzi spesso considerata incompatibile con essa¹⁵. I pochi che possedevano le competenze per comporre un'opera appartenevano a un'élite quasi esclusivamente religiosa e socialmente elevata e potevano dunque facilmente avere dei segretari e copisti a loro disposizione; scrivere personalmente avrebbe non solo costituito un inutile dispendio di tempo e fatica, ma

anche presupposto un tipo di competenze del tutto diverse da quelle richieste dall'attività della creazione letteraria¹⁶. La possibilità della scrittura su tavolette cerate permette di complicare un quadro altrimenti troppo schematico: essa era probabilmente meno lenta e faticosa rispetto a quella su pergamena e, fatto forse ancora più importante, doveva essere più familiare a tutti, in quanto costituiva la base dell'apprendimento della scrittura¹⁷. In effetti, nelle poche testimonianze sul modo di lavorare di autori medievali, quella delle tavolette cerate sembra essere una presenza costante, dagli autori carolingi (Teodulfo di Orléans descrive l'amico cancelliere Ercambaldo che portava sempre con sé le sue tavolette cerate¹⁸) fino alla storia del diavolo che cerca di distruggere le tavolette cerate che contengono la prima versione del *Proslogion* di Anselmo d'Aosta¹⁹.

Gli autori potevano quindi scrivere appunti o prime stesure su tavolette cerate per poi dettare il testo ad alta voce oppure affidare direttamente le tavolette a un segretario affinché ricopiassero ciò che vi era scritto, eventualmente sviluppandolo. Il segretario stesso poteva peraltro servirsi di una tavoletta cerata per prendere appunti sotto dettatura dell'autore: bisogna infatti tenere conto della scomparsa del sistema tachigrafico antico e della natura posata, tendenzialmente lenta e spesso calligrafica, della scrittura²⁰, che rendevano difficile a un segretario scrivere parola per parola un testo sotto una dettatura che non fosse appositamente rallentata. Sotto la pressione delle nuove esigenze di scrittura, la situazione muterà progressivamente e nel XIII secolo si assisterà alla comparsa di scritture corsive²¹. Prima dell'ultima copiatura poteva esserci una fase di revisione e correzione del testo da parte dell'autore, eseguita sia intervenendo personalmente, sia, di nuovo, tramite dettatura.

La genesi del testo, per quanto possiamo ricostruire, appare dunque relativamente semplice, articolata in pochi passaggi, e la terminologia a essa relativa, che ben rispecchia la più diffusa concezione della scrittura, arriva fino al XII secolo. Fondamentale appare in primo luogo la distinzione tra *dictare*, che è il verbo tecnico della creazione letteraria, e *scribere*²². Il primo significato di *dicto* è l'attività della composizione letteraria: Bernardo di Chiaravalle ne ha lasciato una bella descrizione in una sua lettera, nella quale incalza il suo

interlocutore per portarlo ad ammettere che, anche se è vero che il tutto può essere svolto, da parte dell'autore, in silenzio, non per questo si può definire quiete²³. L'attività della *dictatio* può però anche, di fatto, coincidere con la dettatura ad alta voce a un segretario (da cui l'accezione italiana moderna *dettare*) o con la scrittura di appunti su tavolette cerate: Eadmero, il segretario e biografo di Anselmo d'Aosta, fa riferimento alla propria operazione di trascrivere su pergamena ciò che aveva composto su tavolette cerate (*quae in cera dictaveram*²⁴).

Anche l'uso del verbo *scribo* non è esente da ambiguità, soprattutto per via dell'abitudine di molti autori di usarlo alla prima persona, dando per scontata la mediazione del segretario: è per esempio il caso di Giovanni di Salisbury quando racconta che mentre componeva la lettera (*cum haec scriberem*) il segretario, cui evidentemente la stava dettando, si è messo a ridere per la formula di saluto²⁵. Esso può anche essere usato per fare riferimento alla produzione di un testo laddove l'accento non è sull'elaborazione letteraria ma sul contenuto o sull'atto comunicativo in se stesso: il caso più tipico sembra essere la comunicazione epistolare, per cui il verbo è immediatamente determinato da un complemento, con espressioni del tipo *scribo ad vos* o *tibi scribo*. Quando però *dicto* e *scribo* vengono usati assieme c'è sempre una precisa distinzione di significato (che permane anche in quegli autori che si occupano personalmente della scrittura materiale) in base alla quale il primo si riferisce all'attività intellettuale, il secondo a quella della mano²⁶: il *dictator* è sempre l'autore (basti pensare al tedesco *Dichter*, cioè poeta, scrittore), mentre solo eccezionalmente può esserlo lo *scriptor*²⁷.

Questa teorica dissociazione tra composizione letteraria e scrittura materiale, ben riflessa negli usi lessicali, non è però assoluta nella pratica. Qualche autore che prendesse personalmente la penna in mano si trova già nell'alto medioevo, ma è a partire dall'XI e soprattutto dal XII secolo che si registra una nuova serie di casi di autografia d'autore²⁸. È noto come il XII secolo rappresenti un momento di svolta culturale²⁹, anche se, naturalmente, una periodizzazione troppo rigida rischierebbe di essere fuorviante, dal momento che importanti mutamenti iniziano a profilarsi dall'XI secolo, mentre perché altri si affermino dobbiamo attendere il XIII.

Studi fondamentali sono stati dedicati alla rinnovata espansione della cultura scritta che accompagna la crescita demografica e economica, l'espansione delle città, la mobilità geografica e sociale, il dinamismo religioso e politico³⁰. Ciò che qui interessa rilevare è soprattutto l'incremento del ricorso alla scrittura, legato a un nuovo bisogno di lettura e scrittura, di *litterati* che le padroneggino e di libri. Per la prima volta dall'antichità si affermò una produzione commerciale di libri, con caratteristiche radicalmente diverse dagli *scriptoria* monastici: basti citare lo spostamento dei centri di produzione nelle città, il ruolo dei laici, ma anche l'uso della carta e di tecniche per incrementare la produzione come il sistema universitario della *pecia*, per cui l'opera da riprodurre era divisa in fascicoli affidati a copisti di professione che lavoravano contemporaneamente. Solo nel quadro della nuova, pressante esigenza di incrementare la produzione di libri, rendendone più rapida la riproduzione, può peraltro essere compreso appieno il successo dell'invenzione di Gutenberg. Se è universalmente riconosciuto che tra il XII e il XIV secolo si assiste alla nascita di un nuovo modo di leggere, si ha a volte l'impressione che meno indagato sia stato il contemporaneo mutamento della scrittura, intesa non solo come realtà grafica ma anche come concezione della creazione letteraria da parte degli autori.

La comparsa di nuove figure di scriventi³¹, anche laici e di condizione sociale ed economica non sempre privilegiata (e che dunque non sempre potevano avere segretari a disposizione) si riflette nella moltiplicazione delle testimonianze autografe, in latino e via via anche in volgare, in ambito sia usuale che librario³². Ad esempio, nell'ambiente scolastico-universitario, la scrittura autografa non riguardava solo gli studenti (i quali prendevano appunti, a volte trascrivevano testi oppure, in alcuni casi, scrivevano sotto dettatura ufficiale i testi di base del corso³³), ma anche i maestri, ai quali poteva per esempio essere richiesto di consegnare un esemplare di propria mano³⁴.

I manoscritti autografi di quest'epoca testimoniano un'elaborazione testuale ormai articolata in varie fasi di scrittura e riscrittura, anche se è evidente che il metodo di lavoro resta ancora estremamente diversificato da autore ad autore. Proprio il fatto che anche stadi

testuali non definitivi siano stati conservati dimostra inoltre la progressiva affermazione dell'idea della dignità della loro conservazione, a partire dal XII-XIII secolo³⁵: ciò è naturalmente più precoce nel caso di personaggi circondati da un'aura di particolare reverenza, il cui manoscritto autografo poteva essere considerato una reliquia, indipendentemente dal contenuto del testo e perfino dalla sua intelligibilità o meno. Una nota su un manoscritto autografo di Tommaso d'Aquino afferma per esempio:

*questo libro è stato scritto dalla mano stessa del venerabile dottore fratello Tommaso d'Aquino, dell'Ordine dei Frati Predicatori, e nonostante la scrittura sia illeggibile, nondimeno a causa della reverenza di un tale dottore è conservato con cura, e non gettato via a causa della sua incomprendibilità.*³⁶

Non si trattò, naturalmente, solo di un incremento quantitativo delle testimonianze grafiche. Diversi furono i mutamenti, dall'evoluzione delle scritture a una notevole trasformazione della pagina scritta, che vide lo sviluppo di una vasta serie di accorgimenti tesi a migliorarne la leggibilità, dalla disposizione del testo su due colonne all'uso di lettere iniziali colorate, abbreviature, segni di paragrafo e di punteggiatura, fino alla comparsa di indici e rubriche³⁷. In questa trasformazione si misura in modo particolarmente evidente lo scarto rispetto all'alto medioevo, la cui cultura scritta era caratterizzata da una dissociazione tra scrittura e lettura, sia a livello di competenze, sia nel senso che la scrittura non era pensata in funzione della lettura, in quanto poteva essere un'opera pia in sé³⁸. Sarebbe interessante approfondire quanto questo riguardasse, oltre ai copisti, anche gli autori: oltre al dato della loro partecipazione o meno alla realizzazione materiale della propria opera, è possibile per esempio che a partire dall'XI e XII secolo si sia sviluppata in alcuni casi una più precisa consapevolezza di quello che poteva essere il destino e l'uso dell'opera? Naturalmente per rispondere a questa domanda sarebbe necessaria un'analisi mirata della situazione nell'alto medioevo, a scopo di confronto; in questa sede mi limito a citare qualche esempio tardo-medievale di quello che potrebbe essere

interpretato come un sentimento piuttosto preciso della propria responsabilità autoriale. Un esempio può essere offerto dall'insistenza sulla particolare cura della revisione e correzione del testo, anche successivamente alla prima pubblicazione: ad esempio, già all'inizio del XIII secolo Egidio di Parigi sottolinea il tempo che ha dedicato per la revisione della propria opera, che è stato addirittura pari a quello della composizione³⁹. Forse ancora più significativi sono i casi di autori che si preoccupano di segnalare errori in opere che già non sono più nelle loro mani, che si tratti di pagine che sono state trascritte in ordine invertito (Mosé Maimonide)⁴⁰ o di correzioni che si vorrebbero ancora effettuare prima che l'opera circoli troppo lontano (Bernardo di Chiaravalle⁴¹). Un autore come Pietro di Blois, poi, si scaglia direttamente contro i copisti (definendoli *mendici et mendosi atque mendaces*), accusandoli di corrompere i suoi testi al punto che la gente va a lamentarsi da lui di non averli capiti⁴².

Non a caso il basso medioevo è il periodo in cui molti studiosi hanno ricercato le radici dell'idea di *authorship* (manca il termine latino, il che è già di per sé indicativo), destinata ad affermarsi pienamente solo in età moderna⁴³. Effettivamente, in autori che dimostrano di concepire una responsabilità autoriale assunta individualmente si ha l'impressione di respirare un'atmosfera decisamente diversa dalla collegialità spesso anonima di un certo tipo di produzione altomedievale⁴⁴.

Nel cercare di collocare in questo quadro la pratica dell'autografia d'autore si potrebbe essere tentati di interpretarla direttamente come testimonianza di una volontà di esercitare un controllo il più serrato possibile sul proprio testo. Tuttavia la situazione deve essere valutata nella sua complessità, tenendo conto che tale controllo può essere esercitato senza necessariamente ricorrere all'autografia: basti pensare agli idiografi, manoscritti realizzati sotto la stretta sorveglianza dell'autore. Mi pare dunque interessante interrogarsi su quali possono essere i motivi che hanno spinto alcuni autori a scrivere di propria mano, contrariamente all'uso corrente. Certo, in alcuni casi l'adozione di tale pratica potrebbe essere spiegata esclusivamente sulla base delle circostanze: ad esempio un semplice monaco come Orderico Vitale si lamenta di essere costretto a scrivere a mano dall'impossibilità di

avere dei segretari a sua disposizione⁴⁵. Perfino nel suo caso, però, possiamo chiederci se non ci siano stati anche altri fattori: Orderico ha diverse caratteristiche in comune con gli autori di autografi dell'XI e del XII secolo, che sono studiati in una prospettiva comparata da Monique-Cécile Garand⁴⁶. Ademaro di Chabannes, Gregorio da Catino, Guglielmo di Malmesbury, tanto per fare qualche nome, sono stati tutti monaci, per lo più dall'infanzia; la maggior parte di loro ha esercitato cariche non troppo elevate, e quasi tutti hanno invece ricoperto responsabilità legate all'insegnamento all'interno del monastero, alla cura di biblioteche, archivi, *scriptoria*. A questi dati già indicativi va aggiunta la singolare uniformità di genere letterario delle loro opere, quasi tutte storiografiche o agiografiche. Monique-Cécile Garand ha sviluppato riflessioni interessanti e convincenti sulla connessione tra autografia e storiografia, rilevando per esempio la dipendenza dello storiografo da materiale scritto e il fatto che l'opera fosse spesso scritta su richiesta di un superiore, in modo in fondo abbastanza analogo all'assegnazione del compito di redigere un documento⁴⁷.

C'è però da rilevare che la diffusione della pratica autografa non si arrestò a questo tipo di autori e di produzione letteraria, allargandosi invece a chierici secolari e perfino a laici, autori non solo di opere storiografiche ma anche filosofiche e teologiche; risulta dunque evidente che si tratta di un concorso di diversi fattori d'influenza. Uno di questi è certamente il modello delle contemporanee pratiche notarili, proposto da Armando Petrucci⁴⁸. I primi codici autografi hanno in effetti diverse caratteristiche in comune con la produzione documentaria, come il fatto di essere destinati, più che alla riproduzione e alla circolazione, alla conservazione presso la sede di produzione: l'autografia sembra dunque finalizzata a conferire un crisma di autenticità. Anche l'articolarsi dell'elaborazione dell'opera in più fasi di scrittura, parzialmente o totalmente autografe, la cui dignità di conservazione comincia lentamente a essere riconosciuta, ha evidenti paralleli con il formalizzarsi delle pratiche notarili. Ciò vale soprattutto per l'Italia, dove il notariato esercitò, tra XIII e XIV secolo, un ruolo culturale di spicco (per esempio, sia Francesco da Barberino che Francesco Petrarca provenivano da famiglie di notai).

Un'altra ipotesi potrebbe riguardare il ruolo dell'epistolografia, all'interno della quale esistevano spazi di autografia, ad esempio per esigenze di segretezza o come gesto di umiltà o di affetto nei confronti del destinatario, come già nel mondo antico.

Di fondamentale importanza per la questione risulta poi la progressiva affermazione della dignità dell'attività materiale della scrittura: non solo e forse non tanto la sacralizzazione del lavoro dello scriba, sviluppata soprattutto in ambito monastico a partire da Cassiodoro e fino almeno al XIII secolo⁴⁹, quanto il riconoscimento della scrittura materiale come parte del lavoro intellettuale.

Proprio perché tra la scrittura come copiatura e la scrittura come composizione esistevano evidenti differenze (riflesse anche nei prodotti grafici)⁵⁰, risulta interessante indagare la ricomposizione, o almeno il riavvicinamento, tra i due significati del verbo *scrivere*. Una testimonianza fondamentale del momento in cui la scrittura materiale iniziò a essere assunta tra le attività dell'intellettuale è il celebre brano in cui Bonaventura da Bagnoregio distingue i quattro modi di produrre un libro, in base all'entità del contributo dello scrivente. *Scriptor* è definito colui che scrive cose non sue, senza aggiungere né mutare nulla, mentre il *compiler* aggiunge cose, ma non scritte da lui, e il *commentator* scrive cose in parte sue e in parte non sue. *L'auctor*, infine è colui che scrive anche cose altrui, ma principalmente cose sue. Ciò che interessa qui rilevare è soprattutto il fatto che Bonaventura colleghi senza soluzione di continuità lo scriba all'autore⁵¹, il che costituisce una notevole novità rispetto alla concezione classica della composizione letteraria come separata dalla scrittura materiale e anzi incompatibile con essa. È possibile ipotizzare che in alcuni casi di autografia d'autore si possa vedere realizzata una diversa idea della composizione letteraria, in base alla quale l'elaborazione del testo è direttamente connessa all'attività di scrittura e riscrittura? Il già citato Guiberto di Nogent sembra essere un esempio di questo tipo nuovo di autore che compone con la penna in mano: lui stesso descrive il modo in cui, quando inizia a riempire la prima pagina bianca del suo libretto, una moltitudine di cose da dire gli si affolla in mente⁵². Un'altra testimonianza di uno stretto rapporto tra l'autore e i suoi strumenti e supporti scrittorii è quella del poeta

Baudri de Bourgueil, che dedica diversi carmi alle sue tavolette o al suo *stylum*, non solo sottolineandone l'utilità, ma addirittura celebrandoli come investiti, sia pure giocosamente, di un vero e proprio valore affettivo⁵³.

È evidente come vari siano i fattori in gioco e diverse le possibili motivazioni per l'autografia, dalla preferenza per un certo tipo di composizione alla volontà di controllo sul testo. Quest'ultima poteva riguardare solo la dimensione filologico-testuale (correttezza del testo) o estendersi fino alla cura dell'esemplare di presentazione dell'opera anche dal punto di vista grafico-materiale, in base a ciò che l'autore considerava di sua competenza. I casi di autori che controllano minuziosamente la realizzazione dell'esemplare di presentazione della loro opera, facendosi in un certo senso editori di se stessi, si moltiplicano fino al XV secolo⁵⁴, e all'interno di questo più vasto fenomeno, gli autori di autografi sembrano costituire una sottocategoria ben precisa, da Lamberto di Saint-Omer, Herrada di Hohenbourg e Matteo Paris fino a Christine de Pizan⁵⁵. Indipendentemente dal fatto che l'intervento autografo sia più o meno esteso, questi autori sembrano essere accomunati dall'idea che spetti all'autore dell'opera dirigerne la realizzazione secondo un modello organico, dalla *mise en page* alla decorazione.

Questa tendenza arriva fino ai preumanisti e si realizza pienamente in Francesco Petrarca e nella sua organica proposta di un *libro d'autore*, cioè un *codice scritto dalla mano stessa del creatore del testo, destinato a una limitata circolazione e a una riproduzione garantita da altri colleghi-autori, dagli amici e dai discepoli*, secondo la definizione di Armando Petrucci⁵⁶. Petrarca e i preumanisti si ponevano in dichiarata polemica con gli usi correnti di produzione libraria; tuttavia, non tutti i tratti caratteristici delle loro pratiche di produzione letteraria⁵⁷ costituiscono una novità assoluta. La preoccupazione per la correttezza filologica delle versioni circolanti della propria opera, l'assunzione della cura dell'aspetto grafico-materiale del libro tra le responsabilità dell'autore, l'uso stesso dell'autografia, hanno, come si è visto, dei precedenti.

Ciò riporta dunque alla complessità del panorama culturale, caratterizzato dalla tensione tra una ricorrente aspirazione

all'individualizzazione del rapporto tra l'autore e il suo testo e l'opposta tendenza all'allentamento del controllo sulla propria opera, come naturale conseguenza di una sempre più vasta circolazione dei testi. Non si tratta solo degli inevitabili errori introdotti da ogni copiatura a mano, per non parlare delle registrazioni di testi pronunciati oralmente, come nel caso di prediche e lezioni universarie, ma anche dalla pratica corrente dell'interpolazione e del rifacimento di testi altrui⁵⁸. Solo pochi autori avevano sia i mezzi sia l'interesse per cercare di intervenire nella circolazione della loro opera; perfino in seguito all'affermazione del mercato librario, infatti, a lungo non esistette nessuna forma di tutela dell'autore, di riconoscimento dei suoi diritti sul proprio testo che circolava⁵⁹. Un autore poteva vendere in prima persona un esemplare della sua opera a un lettore o a un tipografo (e molti, fino al XVI, non lo facevano, considerandolo sconveniente), ma il valore intellettuale non era chiaramente distinguibile da quello del libro come oggetto e nessun controllo poteva essere mantenuto su tutte le altre riproduzioni⁶⁰.

Non si tratta solo di una questione economica: a interessare qui sono i modelli mentali del rapporto tra l'autore e la sua opera. Se l'idea che il ruolo autoriale si esaurisca nell'elaborazione del testo (inteso come distinto dall'oggetto-libro) può essere considerata un corollario della già ricordata concezione dell'elaborazione letteraria come attività puramente mentale, è forse possibile parlare, più in generale, di una tendenza ad allentare il rapporto privilegiato tra l'autore e la sua opera, che tende a diventare in qualche modo patrimonio comune, su cui tutti possono intervenire (non di rado sono gli autori stessi a chiedere ai propri lettori di correggere e modificare laddove lo ritengono opportuno). In questo senso si comprende forse meglio il contrasto con il modello dell'autografia d'autore, di cui si trovano esempi a partire dai secoli XI e XII, in cui l'autore manteneva un rapporto particolarmente stretto con la sua opera, conservandola anche fisicamente presso di sé e continuando a lavorarci spesso per tutta la durata della sua vita (è il fenomeno del *testo progressivo*)⁶¹.

In questo quadro la stampa sembra costituire fattore più di accelerazione e amplificazione di tendenze già esistenti (la sottrazione all'autore della cura grafico-materiale dell'oggetto-libro, la concezione

del testo come elemento astratto)⁶² che di cambiamento qualitativo, anche se è evidente che gli effetti a lungo termine avrebbero cambiato il volto della società occidentale. Tra le più innovative potenzialità dell'invenzione di Gutenberg vi erano probabilmente la velocità con cui un'opera poteva essere moltiplicata e l'eliminazione degli errori inevitabilmente introdotti nel testo a ogni anello della catena di copia a mano. A proposito di quest'ultimo aspetto, va peraltro rilevato che, in realtà, la stampa diffuse testi a volte molto scorretti, perché non tutti i tipografi si preoccupavano della qualità dell'esemplare da riprodurre⁶³: gli autori avrebbero quindi continuato, al pari che nel medioevo, a lamentarsi della corruzione dei loro testi. Un'ulteriore riflessione può riguardare il fatto che la stampa amplificava la differenza grafica tra il testo edito ed eventuali correzioni o annotazioni che un lettore, o anche l'autore stesso in un momento successivo, volesse introdurre; differenza che invece i testi elettronici, protagonisti dell'ultima rivoluzione del libro, tendono a eliminare, permettendo di intervenire sul testo in modo che la versione modificata risulti graficamente indistinguibile da quella originaria.

Un bilancio del destino dell'autografia d'autore dal XII secolo all'inizio dell'età moderna deve dunque rilevare il differente destino dei vari tipi di autografia. La cura grafico-materiale dell'esemplare di presentazione dell'opera, che solo minoritariamente era stata assunta in prima persona dagli autori, divenne sempre più appannaggio di figure nuove, nate nel contesto del mercato librario. Al tempo stesso, però, l'autografia d'autore si affermò come pratica comune (anche se non universale) nella composizione letteraria; l'esistenza di testimonianze autografe di vari stadi testuali sarebbe stata messa in crisi solo dalla nascita del testo elettronico.

L'idea di un valore particolare delle testimonianze scritte autografe arriva peraltro fino ai nostri giorni, in usi come quello delle dediche autografe su libri o altri supporti e nel ricorso all'autografia nell'ambito di comunicazioni scritte di natura personale (biglietti, lettere), specialmente quando è più forte il coinvolgimento affettivo. Nell'era del testo elettronico, che secondo alcuni vedrà forse la fine dell'età del libro (*the end of bookishness*) di cui parlava già nel 1988 George Steiner⁶⁴, le implicazioni e le conseguenze dell'uso dei nuovi

tipi di scrittura, anche nella produzione letteraria, costituiscono un campo affascinante e ancora inesplorato.

Note

- 1 Con ciò non intendo naturalmente disconoscere l'esistenza di altre rivoluzioni del libro (cfr. ad es. R. Chartier, *Le livre en révolutions. Entretien avec Jean Lebrun*, Textuel, Paris 1997). Per quanto riguarda in particolare il libro medievale Armando Petrucci ha sottolineato l'importanza del cambiamento avvenuto tra VI e VII secolo, cfr. A. Petrucci, *Libro, scrittura e scuola*, in *La scuola nell'Occidente latino dell'Alto medioevo*, Atti della XIX Settimana di studio del Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo (15-21 aprile 1971), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1972, p. 313.
- 2 Cfr. L. Febvre, H. J. Martin, *La nascita del libro*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 80 e G. Cavallo, R. Chartier, *Introduzione*, in G. Cavallo, R. Chartier (a cura), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. xxix-xxx.
- 3 Mi riferisco qui in primo luogo al libro scolastico-universitario, ma naturalmente nel basso medioevo nacquero diversi modelli di libro, per la prima volta anche in volgare. Cfr. A. Petrucci, *Lire au Moyen Âge*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge - Temps modernes", 96/2 (1984), pp. 603-616; 608-609.
- 4 Cfr. ad es. A. Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*, Bagatto Libri, Roma 1992, G. Cencetti, *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Pàtron, Bologna 1956.
- 5 Cfr. Petrucci, *Breve storia ... cit.*, pp. 138. Il dato è ormai comunemente accettato nelle sintesi di storia letteraria, cfr. ad es. C. Leonardi, *Intellectual life*, in *The New Cambridge Medieval History, III: c. 900-c. 1024*, a cura di T. Reuter, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 189.
- 6 Sulle varie accezioni del termine moderno *autografo* cfr. F. Gasparri, *Authenticité des autographes*, in *Gli autografi medievali. Problemi paleografici e filologici*, Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini, Erice 25 settembre - 2 ottobre 1990, a cura di P. Chiesa, L. Pinelli, Centro di

Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994, pp. 3-22; 3-4, M. C. Garand, *Auteurs latins et autographes des XIe et XIIe siècles*, in "Scrittura e civiltà" 5 (1981), pp. 77-104; 77.

- 7 Sull'uso di questo termine ha riflettuto recentemente P. Gumbert nel corso della sua relazione dal titolo *Manuscripts of historians* presentata al XVII Colloquio del Comité International de paléographie latine (Ljubljana, 7-10 settembre 2010).
- 8 Una delle prime opere ad aver mostrato, già nel 1945, l'importanza di una *storia esterna* dei prodotti letterari e della loro genesi, è H. J. Chaytor, *Dal manoscritto alla stampa. La letteratura in volgare del medioevo*, Donzelli, Roma 2008. Armando Petrucci ha introdotto la fondamentale categoria del *rapporto di scrittura* tra un autore e il suo testo, cfr. A. Petrucci, *La scrittura del testo*, in *Letteratura italiana, IV. L'interpretazione*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1985, pp. 285-310 e A. Petrucci, *Dal manoscritto antico al manoscritto moderno*, in *Genesi, critica, edizione. Atti del convegno internazionale di studi della Scuola Normale Superiore di Pisa, (11-13 Aprile 1996)*, a cura di P. D'Iorio e N. Ferrand, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" s. IV, *Quaderni*, 1 (1998), 3-13.
- 9 Cfr. l'epistola dedicatoria alla prima serie delle *Tropologiae in prophetis*, edita in *La tradition manuscrite de Guibert de Nogent*, a cura di R. B. C. Huygens, Steenbrugis, in Abbatia S. Petri 1991, app. 20, p. 112-113. Cfr. anche M. C. Garand, *Guibert de Nogent et ses secrétaires*, Brepols, Turnhout 1995 (CCAMA 2), pp. 26-31: *dum notarii mei fastidia nulla ex mora revereor, verborum curialitati secure michimetipsi morosus intendo: tanto enim liberius ad animus dicenda recolligo, quanto minus pro circumspicienda sententia dictandi lentitudinem, michi soli vacuus, erubesco.*
- 10 Ivi, app. 9, p. 97: *parcat quoque lector meus sermonis incuriae, indubie sciens quia quae habuerim scribendi, eadem michi fuerint momenta dictandi, nec ceris emendanda diligenter excepi, sed uti presto est fide delatrata membranis apposui.*
- 11 Guibert de Nogent, *Autobiographie*, a cura di E. R. Labande, Les Belles Lettres, Paris 1981, p. 144: *non solum ejus, sed et omnibus qui ad idipsum deferre poterant praesentias praecavendo, clam illud omne peregi. Opuscula enim mea haec et alia nullis impressa tabulis dictando et scribendo, scribenda etiam pariter commentando immutabiliter paginis inferebam.*

- 12 Cfr. R. B. C. Huygens (a cura), *La tradition manuscrite ... cit.*, app. 20, p. 112.
- 13 Per esempio, quando l'autore scrive il proprio testo a mano, sono le caratteristiche dell'opera (di natura, per esempio, proibita o riservata) a spingerlo a scegliere di adottare una tale pratica di lavoro, ma è anche possibile pensare che un tipo di elaborazione solitaria e forse silenziosa favorisca la tendenza (già tipica del XII secolo) alla descrizione della propria interiorità. In fondo, tra i più precoci casi di autografia d'autore troviamo Othlo di Sant'Emmeram e Guiberto di Nogent, autori delle due prime opere di tipo autobiografico dai tempi delle *Confessiones* di Agostino. Cfr. P. Saenger, *Leggere nel tardo medioevo*, in G. Cavallo, R. Chartier (a cura), *Storia della lettura ... cit.*, pp. 117-154; 123-127.
- 14 Dal prologo all'*Expositio in Lucae Evangelium*, in *Bedae Venerabilis Opera. Opera Exegetica*, III, a cura di D. Hurst, Brepols, Turnhout 1960, p. 7: *ipse mihi dictator simul notarius et librarius existerem*. Cfr. M. Brown, *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*, British Library Press, London 2003, p. 397. La resa in italiano presenta naturalmente delle difficoltà, ma è probabile che *dictator* si riferisca alla fase della composizione, *notarius* a quella della scrittura su dettatura e *librarius* all'ultimo passaggio della realizzazione del libro.
- 15 Cfr. M. Carruthers, *The book of memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 195-201. L'opera antica di riferimento è naturalmente l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (specialmente il capitolo X).
- 16 È evidente che mi riferisco dunque qui a una attività letteraria di alto livello; rimango invece convinta che esistessero spazi di scrittura personale, autografa, sempre all'interno della minoranza *litterata*, ma a un livello ecclesiastico e sociale più basso, quello di alcuni comuni monaci, che avessero la volontà o la necessità di scrivere, ad esempio, lettere. Cfr. J. Leclercq, *Lettres d'un moine du Bec*, in "Analecta monastica" 2 (1953), pp. 145-150; 147.
- 17 Cfr. M. T. Clanchy, *From memory to written record. England 1066-1307*, Blackwell, Oxford-Cambridge Mass. 1993, pp. 118-119 e R. H e M. A. Rouse, *The vocabulary of wax tablets*, in *Vocabulaire du livre et de l'écriture au moyen âge*, Actes de la table ronde (Paris, 24-26 septembre 1987), a cura di O. Weijers, Brepols, Turnhout 1989, pp. 220-230; 220.
- 18 *Carmen 25 Ad Karolum regem*, in *Poetae Latini aevi Carolini*, I, a cura di

E. Dümmler, Berlin 1997, p. 487, vv. 149: *cuius fidam armat bina tabella manum.*

- 19 Cfr. Eadmer, *The life of St Anselm, Archbishop of Canterbury*, a cura di R.W. Southern, T. Nelson and sons, London 1962, p. 30 (trad it. Eadmero di Canterbury, *Vita di sant'Anselmo*, a cura di S. Gavinelli, Jaca Book, Milano 1987).
- 20 Si parla di *andamento posato* della scrittura quando essa è disegnata più che scritta, ha pochi o nessun legamento né inclinazione; si tratta dell'opposto dell'andamento corsivo, che è generalmente proporzionale alla rapidità di scrittura, cfr. A. Petrucci, *Breve storia della scrittura ... cit.*, p. 21.
- 21 Ivi, p. 72 e pp. 144-146.
- 22 Per un punto di partenza cfr. M. Teeuwen, *The vocabulary of intellectual life in the Middle Ages*, Brepols, Turnhout 2003, pp. 253-255 e pp. 198-199. Per approfondire il senso di *dicto*, cfr. J. Hamesse, *Le vocabulaire de la transmission orale des textes*, in *Vocabulaire du livre ... cit.*, p. 171-175 e A. Ernout, *Dictare, "dicter", allem. dichten*, in "Revue des études latines" 29 (1951), p. 155-161.
- 23 Cfr. Ep. 89 in San Bernardo, *Lettere*, I, a cura di F. Gastaldelli, Fondazione di Studi Cistercensi, Milano 1986, p. 442: *Dum vero absens cogito, dictito, scriptito, mittoque quod praesens legas; rogo ubi otium, ubi silentii quies? Sed haec, inquires, omnia facere potes in silentio. Mirum si ex sententia hoc respondeas. Quantus enim tumultus est in mente dictantium, ubi multitudo perstrepat dictionum, orationum varietas et diversitas sensum concurrat, ubi saepe respuitur quod occurrit et requiritur quod excidit? Ubi quid pulchrius secundum litteram, quid consequentius iuxta sententiam, quid planius propter intelligentiam, quid utilius ad conscientiam, quid denique cui, vel post, vel ante ponatur, intensissime attenditur, multaque alia quae a doctis in huiusmodi curiosius observantur. Et tu in hoc mihi dices esse quietem? tu hoc, etiamsi lingua sileat, silentium nominabis?.*
- 24 Cfr. Eadmer, *The life of St. Anselm ... cit.*, p. 150.
- 25 Ep. 112, in *The letters of John of Salisbury. I. The Early Letters (1153-1161)*, a cura di W. J. Miller, S. J. e H. E. Butler, C. N. L. Brooke, T. Nelson and sons, London 1955, p. 112: *Cum haec scriberem, notario risum movit praemissa salutationis inscriptio.*

- 26 Tra i grandi del XII secolo, Bernardo di Chiaravalle mostra chiaramente di distinguere l'operazione di dettatura e quella della composizione letteraria, che è puramente mentale, opera dell'*ingenium*; cfr. Ep. 90 in San Bernardo, *Lettere ...* cit., I, p. 448: *quiescant, inquam, a dictando ingenia, labia a confabulando*. Pietro il Venerabile parlava piuttosto del cuore, ma il senso è analogo; cfr. *The letters of Peter the Venerable*, a cura di G. Constable, Harvard University Press, Cambridge 1967, I, p. 48: *saeculo quod ut sic loquar me sibi totum colligavit, nullatenus vel ad dictandum cor, vel ad scribendum manum relaxare volente, id hucusque implere non potui*.
- 27 Cfr. M. Teeuwen, *Auctor, actor, aut(h)or, auctoritas*, in *The vocabulary ...* cit., pp. 222-223 e M. D. Chenu, *Auctor, actor, autor*, in Id, *Studi di lessicografia filosofica medievale*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Spinosa, L. Olschki, Firenze 2001, pp. 51-56.
- 28 Il testo classico di riferimento è la ricognizione di P. Lehmann, *Autographe und Originale namhafter lateinischer Schriftsteller des Mittelalters*, in *Erforschung des Mittelalters. Ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze*, I, Anton Hiersemann, Stuttgart 1959, pp. 359-381, aggiornato da F. Gasparri, *Authenticité des autographes*, in *Gli autografi medievali ...* cit., pp. 3-22. Per l'XI e il XII secolo in particolare cfr. M. C. Garand, *Auteurs latins et autographes ...* cit., pp. 77-104.
- 29 Ad aver inaugurato, nel 1927, il tema storiografico del *rinascimento del XII secolo* è stato naturalmente il classico di C. H. Haskins, *La Rinascita del XII secolo*, Il Mulino, Bologna 1972. Per un punto di vista più recente cfr. R. Benson e G. Constable (a cura), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Toronto University Press, Toronto 1989.
- 30 Cfr. in primo luogo B. Stock, *The implications of literacy. Written language and methods of interpretations in the 11th an 12th century*, Princeton University Press, Princeton 1983.
- 31 Cfr. G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, *La renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, Vrin, Paris 1933, p. 91.
- 32 Per *scrittura usuale* intendo una scrittura adoperata per le necessità della vita quotidiana, generalmente caratterizzata dalle conseguenze della rapidità dell'esecuzione, della semplificazione dei segni e via dicendo (cfr. A. Petrucci, *Breve storia della scrittura ...* cit., p. 23).

- 33 Cfr. J. Hamesse, *Le vocabulaire de la transmission orale des textes*, in *Vocabulaire du livre ... cit.*, pp. 176-188, che illustra l'uso della tecnica della *pronuntiatio* nelle università dell'Europa centrale e orientale ma anche varie forme di dettatura diffuse nelle università che facevano uso del sistema della *pecia*.
- 34 Come risulta ad esempio dagli statuti dell'università di Padova nel 1331, che specificano che il maestro può eventualmente dettare il testo a un altro, ma per nessun motivo lo deve far dettare a qualcun altro, cfr. J. Hamesse, *Les autographes ... cit.*, p. 198.
- 35 Cfr. A. Petrucci, *Scrivere il testo*, in *La critica del testo. Problemi di metodo e esperienze di lavoro*, Atti del convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Salerno, Roma 1985, pp. 209-227; 221.
- 36 Cfr. A. Dondaine, *Secrétaires de saint Thomas*, Editori di S. Tommaso, Roma 1956, p. 22: *Iste liber scriptus est manu propria venerabilis doctoris fratris Thome de Aquino, Ordinis Fratrum Praedicatorum, et licet sit littera inintelligibilis, nihilominus diligenter ob reverentiam tali doctoris custodiat, neque abiciatur propter inintelligibilitatem.*
- 37 Cfr. J. P. Gumbert, *La page intelligible: quelques remarques*, in *Vocabulaire du livre ... cit.*, pp. 111-119. D. Ganz (in *Carolingian manuscript culture and the making of the literary culture of the Middle Ages*, in *Literary cultures and the material book*, a cura di S. Eliot, A. Nash, I. Willison, British Library, London 2007, pp. 147-158; 155) ha rilevato come l'origine di molti tratti della produzione tardomedievale del libro debba essere posta già nel periodo carolingio; ciò che maggiormente interessa rilevare in questa sede è comunque la loro diffusione.
- 38 Cfr. A. Wenderhorst, *Monachus scribere nesciens*, in "Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung" 71 (1963), pp. 67-75; 71 e A. Petrucci, *Lire au Moyen Âge ... cit.*, pp. 608-609.
- 39 Cfr. *Carolinus*, IV, v. 336-369, cit. in P. Bourgain, *La naissance de l'œuvre: l'expression métaphorique de la mise au jour*, in *Vocabulaire du livre ... cit.* p. 199: *in quibus edendis emendandisque biennum/ex equa gessi divisum lance laborem, editor in primo studiorum, et deinde secundo/corrector factus.*
- 40 Cfr. C. Sirat, *Lo spazio letterario ebreo nel Medioevo: la creazione dei testi*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il medioevo latino. La produzione del testo*, I

a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Salerno, Roma 1992, pp. 269-290; 275-276.

- 41 Cfr. Ep. 89, in San Bernardo, *Le lettere ... cit.*, I, p. 444: *explanationem illam quam nuper una cum domino episcopo tecumque conferendo super historiam evangelicam texuimus, nolo tu scribas nisi prius eadem mecum semel adhuc contuleris. Quod si iam forte scripsisti, nemini legendam praebeas antequam mihi.* Il passaggio è tanto più significativo dal momento che la composizione è presentata come un lavoro collettivo; eppure è Bernardo che si assume ogni responsabilità direttiva.
- 42 Cfr. Ep. 23 in *The Later letters of Peter of Blois*, a cura di E. Revell, Oxford University Press, Oxford 1993, p. 117: *Omnes hodie scriptores mendici et mendosi atque mendaces sunt; proinde multi veniunt et conquerendo clamant ad me quod scripta mea legunt et non intelligunt, quia scripture prevaricatrices omnia scripta mea graviter et abhominabiliter perventerunt.*
- 43 Cfr. ad es. A. J. Minnis, *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, Scholar Press, London 1984 e *Autor und Autorhaft im Mittelalter*, Kolloquium Meißen 1995, a cura di E. Andersen et al., Niemeyer, Tübingen 1998.
- 44 Cfr. R. Chartier, *Culture écrite et société: l'ordre des livres: XIV-XVIII*, Albin Michel, Paris 1996, pp. 45-80.
- 45 Cfr. *The ecclesiastical history of Orderic Vitalis*, V, a cura di M. Chibnall, Clarendon Press, Oxford 1975, p. 6: *Magnum vero scribendi laborem amodo perpeti nequeo, notarios autem qui mea nunc excerpant dicta non habeo.* Per gli stessi secoli si possono citare altri casi di simili dichiarazioni di autografia letteraria, come quelle di Roberto il Monaco, autore verso il 1116 di una *Storia di Gerusalemme*, del monaco Idungus, attivo verso la metà del XII secolo e del canonico Guglielmo di Newburgh, morto nel 1208. Si vedano rispettivamente: *Recueil des historiens des croisades. Historiens occidentaux*, III, a cura dell'Académie royale des inscriptions et des belles-lettres, Imprimerie Impériale, Paris 1866, p. 721; R.B.C. Huygens, *Le moine Idung et ses deux ouvrages, "Argumentum super quatuor quaestionibus", et "Dialogus duorum monachorum"*, in "Studi medievali" 3^a serie 13 (1972), pp. 355-362: 375 e *William of Newburgh's Explanatio sacri epithalamii in matrem sponsi, a commentary on the Canticle of canticles*, a cura di J. C. Gorman, University Press, Fribourg 1960, p. 364. Nei secoli successivi i casi si moltiplicheranno.

- 46 M. C. Garand, *Auteurs latins et autographes ... cit.*, pp. 77-104.
- 47 Naturalmente il fatto di presentare la propria opera come frutto della richiesta, e spesso dell'insistenza, di qualcuno, è un *topos* che ha precise motivazioni. Nondimeno, il parallelo con l'incarico di redigere un documento risulta suggestivo.
- 48 A. Petrucci, *Minuta, autografo, libro d'autore*, in *Il libro e il testo, Atti del convegno internazionale, Urbino 20-23 settembre 1982*, a cura di C. Questa, R. Raffaelli, Università degli Studi di Urbino, Urbino 1984, pp. 399-413 e, dello stesso autore, *Dalla minuta al manoscritto d'autore*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il medioevo latino. La produzione del testo ... cit.*, I, pp. 353-372.
- 49 Per una panoramica cfr. J. Stiennon, *L'écriture*, Brepols, Turnhout 1995, pp. 47-50 e M. B. Parkes, *Their Hand Before Our Eyes: A Closer Look at Scribes*, Aldershot, Ashgate 2008, p. 13.
- 50 Cfr. A. Petrucci, *Scrivere il testo*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Salerno, Roma 1985, pp. 209-227; 210-211.
- 51 *S. Bonaventurae Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, I, Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas 1882, p. 14-15: *quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena addendo, sed non de suo, et iste compiler dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam, et iste dicitur commentator non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam ad confirmationem; et talis debet dici auctor*. Si veda l'analisi di I. Illich, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, pp. 107-109.
- 52 Guibert de Nogent, *Quo ordine sermo fieri debeat, De bucella Iudae data et de veritate Domini corporis, De sanctis et eorum pigneribus*, a cura di R. B. C. Huygens, Brepols, Turnhout 1993, pp. 8-17: *cum ergo rem ipsam in ipsa libelli fronte aggrederer et quod conceperam vix pagina integra dictando eniterer, tanta ... dicendorum influxit michi copia*.
- 53 Si vedano per esempio i poemi, per quanto scherzosi, in lode delle sue tavolette, definite compagne di vita e confidenti (n. 12 *Ludendo de tabulis suis* e n. 196 *Ad tabulas*) e il carme in cui piange la rottura di uno stilo (n. 92 *De graphio*

- fracto gravis dolor*), in Baudri de Bourgueil, *Poèmes*, a cura di J. Y. Tilliette, I, Les Belles-Lettres, Paris 1998, rispettivamente pp. 37-37, 121-123 e 89-90.
- 54 Cfr. P. Bourgain, *L'édition des manuscrits*, in *Histoire de l'édition française I. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII siècle*, a cura di H. J. Martin, R. Chartier, J. P. Vivet, Promodis, Paris 1982, pp. 49-75; 60.
- 55 Cfr. A. Derolez, *The autograph manuscript of the Liber floridus. A key to the encyclopedia of Lambert of Saint-Omer*, Brepols, Turnholti 1998 (CCAMA 4); F. Griffiths, *The garden of delights: reform and renaissance for women in the twelfth century*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2007, spec. pp. 108-133; R. Vaughan, *Matthew Paris*, Cambridge University Press, Cambridge 1958, spec. pp. 35-48 e J. Laidlaw, *Christine and the manuscript tradition*, in *Christine de Pizan. A casebook*, a cura di B. K. Altmann, Routledge, New York - London 2003, pp. 231-249.
- 56 Cfr. A. Petrucci, *Breve storia della scrittura latina ... cit.*, p. 169.
- 57 Su cui, per un contributo recente, cfr. *Di mano propria. Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno Internazionale (Forlì, 24-26 Novembre 2008), a cura di G. Baldassarri et al., Salerno, Roma 2010.
- 58 Cfr. F. Troncarelli, *L'attribuzione, il plagio, il falso*, in *Lo spazio letterario del Medioevo latino ... cit.*, I, pp. 373-390.
- 59 Cfr. L. Febvre, H. J. Martin, *La nascita del libro ... cit.*, pp. 198, ove si rileva che tali diritti non furono inizialmente riconosciuti nemmeno allo stampatore.
- 60 Cfr. P. Bourgain, *L'édition des manuscrits ... cit.*, pp. 59-60.
- 61 Cfr. A. Petrucci, *Minuta, autografo, libro d'autore ... cit.*, p. 403.
- 62 Che ha naturalmente alle spalle un lungo cammino, cfr. ad es. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici: morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 158-209; spec. 171-173.
- 63 Cfr. D. Coq, *L'apparition du livre avec Gutenberg. Le changement dans la continuité*, in *Les trois révolutions du livre*, Catalogue de l'exposition du Musée des arts et métiers, a cura di A. Mercier, Musée des arts et métiers, Paris 2002, pp. 163-167; pp. 165-166.

64 Cfr. G. Steiner, *The end of bookishness*, in "Times Literary Supplement", July 8-14-1988, p. 754.