



## Universalitas & Pervasivitas

*il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)*

DI A. PISANI

Sotto attacco

### Publicare e/è mentire Scrittori senza nome, strani tipografi, inesistenti località

Βιβλιοπωλης κρυπτεσθαι φιλει

In questi ultimi decenni c'è a chi piace vedere nella 'rivoluzione digitale' nuovi rischi – per esempio quello che verrebbe ad affliggere la tutela della proprietà intellettuale<sup>1</sup> a causa dei minimi costi della riproduzione delle opere e della loro evanescente

<sup>1</sup> La proprietà intellettuale dell'opera e, come per ogni forma di possesso, i diritti che su questa si esercitano è più recente di quanto spesso non si pensi. Nella Francia della prima metà del Seicento

«[...] souvent les auteurs ou leurs héritiers se contentent de demander aux libraires un certain nombre d'esemplaires. [...]

Très souvent pourtant, les écrivains vendent soit le manuscrit d'une oeuvre, soit le privilège qui leur a été accordé pour l'impression de celle-ci. Parfois encore, ils s'obligent par contrat envers un libraire à composer, moyennant rétribution, un ouvrage donné.

L'habitude de vendre un manuscrit apparaît particulièrement courante, et peut-être précoce, pour les pièces de théâtre, sans doute parce que les auteurs de celles-ci étaient déjà par ailleurs accoutumés à céder contre argent aux comédiens les textes par eux composés. [...]

[...] à quelques exceptions près, la plupart des auteurs de ce temps, s'il prennent l'habitude d'exiger un paiement de leur libraire, ne peuvent point en obtenir ce qu'il leur faudrait pour subsister décentement [...]» [Henry-Jean MARTIN *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle (1598-1701)* Genève: Librairie Droz, 1984 (réimpr. de l'édition de Genève, 1969, p. 424-429 *passim* <BUG 15.E.VI.19>]

In Inghilterra il copyright venne introdotto nel 1774 e negli Stati Uniti – dove aveva una durata di 14 anni, rinnovabili per altri 14 con l'autore ancora in vita - nel 1790, per passare, nel 1831, a una durata che poteva raggiungere i 42 anni.

Occorre prestare particolare attenzione a non confondere il concetto di "proprietà intellettuale" con quello precedente dei "privilegi". Questi ultimi denotavano un regime di monopolio (limitato nel tempo) al fine di garantire che l'autore e chi altro fosse coinvolto nella produzione e nella diffusione di una creazione dell'intelletto (letteraria, poetica, filosofica... grafica e musicale, tutto ciò insomma che potesse essere riprodotto per mezzo della stampa) fosse in grado di recuperare le spese sostenute e auspicabilmente potesse ottenere un utile economico.

Sebbene oggi possa apparire strano che un autore non abbia il possesso, e i conseguenti diritti, di un'opera di sua creazione, non bisogna risalire poi così addietro nella storia per scoprire che l'autore non viveva grazie ai diritti (che peraltro non aveva) sulla sua opera ma sulla fama, sulla notorietà che questa rifletteva su di lui. Era grazie alla fama che otteneva doni, stipendi, incarichi di precettore per i figli di nobili e di ricchi borghesi, cattedre universitarie, incarichi di organista o maestro del coro in una cattedrale, cariche nell'amministrazione dello stato o a Palazzo... L'ambito musicale è forse quello che meglio illustra che cosa significasse, per lo meno fino alla fine del barocco, essere un compositore. Se si guardano le partiture originali di quell'epoca, si può restare stupiti di fronte all'esigua quantità di note scritte rispetto a quelle che si ascoltano nel corso dell'esecuzione. E in effetti le note scritte sono in minor numero di quelle eseguite perché il compositore e l'esecutore sanno dove e in che modo devono essere inseriti, per usare il termine più generico, gli "abbellimenti" (che in seguito verranno codificati, alcuni sotto forma di una specifica simbologia, altri attraverso la precisa trascrizione di tutte le note che, a questo punto, devono essere eseguite. Per avere un'idea su questo interessante tema si veda almeno: Walter EMERY *Gli abbellimenti di Bach* Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998), senza contare che il compositore si aspetta inoltre che l'esecutore apporti il suo contributo con "variazioni" e personali interpretazioni. Sebbene il lavoro del compositore sia riconosciuto e opportunamente valutato per la qualità delle sue creazioni, è lo stile esecutivo a essere premiato, è la capacità di creare seguendo il canovaccio prestabilito dall'autore. Se così non stessero le cose, sarebbe difficile comprendere perché tanti autori, anche famosi (in tutto circa 150 in un arco di tempo di tre secoli. Tra questi: Lully, Corelli, Marais < <http://www.youtube.com/watch?v=vIBj5qZb71M> >, A. Scarlatti, Vivaldi, Geminiani, Händel, J.S. Bach, Liszt, Rachmaninov), si siano cimentati con un tema, che ha le sue radici nella musica popolare spagnola, come quello della "Folia".

Si può riscontrare lo stesso meccanismo, lo stesso approccio creativo di fronte a un "tema dato", di fronte a schizzi e suggerimenti che vengono da un passato anche lontano, in due ambiti artistici apparentemente distanti come quello della musica afro-americana e quello dei grandi poemi epici dell'antichità. Nessun jazzista, come nessun aedo, pretende il possesso di ciò che propone al suo pubblico: è solo il portavoce di una tradizione e sarà premiato solo per le sue peculiari capacità nel rivestire questo ruolo. In altri termini un esecutore, anche di mediocri capacità, dell'epoca barocca (ma questo vale anche negli ambiti del jazz, del blues e del rock) era in una certa misura anche un "compositore", sebbene le sue interpretazioni, le sue variazioni, le sue improvvisazioni ben di rado venissero fissate dalla scrittura. Gradatamente questa libertà esecutiva venne limitata, fino ad arrivare alla scrittura, precisa nel modo più assoluto, non solo di tutte le note ma anche dello stile interpretativo e, per quello che riguarda gli strumenti ad arco, di quale porzione dell'archetto dovesse essere utilizzata, se il movimento dell'archetto dovesse andare dal tallone alla punta o viceversa, quale e che tipo di pressione si dovesse esercitare sull'archetto e, di conseguenza sulle corde, ecc. Conseguenza di questa privazione di libertà esecutiva fu una perdita della capacità di improvvisare, di interpretare autonomamente, portando a una netta separazione tra il musicista-compositore e il musicista-esecutore, al punto che, in epoca romantica, la capacità di improvvisazione è ormai appannaggio solo dei grandi virtuosi (Paganini, Liszt, Chopin...) che, proprio da questa capacità, trarranno una considerevole parte della loro fama.

È bene ricordare inoltre che anche in ambito filosofico-letterario, almeno fino all'epoca moderna, le figure dell'*actor* e dell'*interpres* non erano così distinte come oggi:

«E se è vero che compito del commentatore moderno è addentrarsi cautamente, in punta di piedi, nell' 'enciclopedia' dell'autore (la definizione è [...] di Segre [Cesare Segre "Per una definizione del commento ai testi", 1992]), non altrettanta cautela, espressione di una coscienza analitica di impostazione moderna, usava il commentatore umanistico, animato dalla nuova consapevolezza di essere *actor* oltre che *interpres* e preoccupato di confrontare e talvolta di mettere a gara la propria enciclopedia con quella dell'autore



## Universalitas & Pervasivitas

*il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi*  
(1540 - 1773)

DI A. PISANI

Sotto attacco

tracciabilità, dato che ogni “riproduzione” digitale è, a sua volta, un “originale”, diversamente da quello che avviene allorché la riproduzione di un’opera è affidata a una tipografia tradizionale o a uno studio di registrazione – e nuovi pericoli per i poteri costituiti, pericoli e rischi ai quali si deve rispondere, qualcuno pensa, con strumenti affatto nuovi e inusitati. In realtà c’è molto meno di nuovo di quanto a qualcuno piaccia o al quale sia conveniente credere.

Nuova è sicuramente la scala o, meglio, neanche nuova ma di ben più ampia portata: dalle poche copie di un’opera che un amanuense (o, piuttosto, uno *scriptorium*) poteva riprodurre in un arco ragionevole di tempo, al qualche centinaio che rappresentava la capacità di una tipografia tradizionale<sup>2</sup>, fino alla riproducibilità potenzialmente infinita che caratterizza l’era digitale e che ha i suoi limiti solamente in quelli fisici – definiti dalla capacità di calcolo di un processore e dalla quantità di dati immagazzinabili in una porzione di “memoria” di dimensioni date – e in quelli economici, questi ultimi in diminuzione progressiva, sebbene non parallela e speculare al miglioramento delle prestazioni e all’aumento delle capacità di immagazzinamento<sup>3</sup>.

Se proprio si vuole parlare di “nuovo” e di “antico”, di continuità/discontinuità/frattura, di epifania dell’inatteso, dell’inattendibile o, al contrario, di risultati conseguenti a una sorta di normale processo “evolutivo”, si può forse far notare che, per quello che riguarda la trasmissione del testo scritto (e, nell’era digitale, non solo di questo ma anche di brani musicali, di illustrazioni, di filmati e, con l’elaborazione e la massificazione della “stampa” tridimensionale, di concreti oggetti<sup>4</sup>), l’era digitale ha, per certi

---

commentato. Nasce così in ambito umanistico una tipologia estremamente varia e composita di rapporto tra testo e commento, dove spesso il testo diventa, per l’umanista, *pre-testo* per fornire la propria sistemazione del sapere...» [Loredana CHINES “Enciclopedismo e commento umanistico” in: *Le origini della modernità. I. Linguaggi e saperi tra XV e XVI secolo* a cura di Walter Tega. Firenze: Olschki, 1998, p. 1-14 <BUG D. 001.2094 ORIDM I.1>]

Si veda anche: Lawrence LESSIG *Free culture: the nature and future of creativity* New York: Penguin Books, 2004, p. 86 ss.

<sup>2</sup> Per rendere un’idea di quale fosse la capacità produttiva di un’officina tipografica di Età Moderna (e dunque con l’impiego del torchio “a braccia”, in pieno ‘700 ancora sostanzialmente indistinguibile da quello utilizzato da Gutenberg) si riportano alcune informazioni tratte dalla ricca opera di MARTIN *Livre, pouvoirs et société...*

Il 4 settembre 1641 il tipografo Vaudran prende l’impegno di stampare 1300 esemplari di un processionale, precisando che per ogni foglio saranno necessarie due giornate di lavoro. Essendo il libro in questione formato da 13-15 fogli (*recto* e *verso*), per la stampa in rosso e nero dei 1300 esemplari sarà necessario almeno un mese [cfr. t.I, p. 379]

Per i casi più correnti, come quello di un libro in 8° di una quindicina di fogli (circa 240 pagine), con una tiratura di 1350 esemplari, la stampa vera e propria (con un torchio a braccia) avrà una durata di una quindicina di giorni, mentre per la composizione in caratteri ‘cicero’ se ne devono prevedere trenta. [*ibid.* p. 378-79]

E infine:

«En ce qui concerne les compositeurs [...] un règlement du 1654, nous apprend ce que ceux-ci devaient fournir chaque jour a partir de cette date [...] Ainsi, dans le cas plus normal, celui d’une impression en caractères cicero, le compositeur donnait une forme par jour. Et si l’on accepte la composition en très petits caractères [...] et celle en très gros caractères [...] la cadence journalière de la composition oscillait entre un demie et deux formes.

Le travail demandé au presseurs avait été fixé à la fin du XVI siècle à 3000 feuilles par jour pour les impressions normales et à 2500 pour les impressions en rouge et noir. Par la suite entre 1649 et 1654, ces chiffres furent légèrement abaissés, et les maîtres se contentèrent d’exiger désormais que les compagnons fournissent 2700 feuilles par jour pour les compositions en noir composées avec des caractères allant du gros canon au petit canon, à 2600 pour les impressions en noir en caractères plus petits, à 2500 pour les impressions en rouge et noir en grands caractères, à 2400 pour les mêmes impressions réalisées avec des caractères ordinaires et à 2200 dans le cas de caractères microscopiques.

Ainsi, la presse à bras, cet instrument rustique, au cours des quatorze heures que durait à peu près la journée de travail dans nos ateliers, devait normalement “sortir” plus de 200 feuilles à l’heure, soit trois ou quatre par minute. Si l’on ajoute qu’il fallait alors, pour imprimer une feuille, donner deux coups de barreau, on constate que, tous les dix seconde environs, l’un des compagnonsmaniait celui-ci tandis que l’autre devait, toutes les vingt secondes, déployer la frisquette et le tympan, en ôter la feuille imprimée, la remplacer par une feuille vierge et, le cas échéant, encre à nouveau la forme: rythme hallucinant, à la vérité, sanctionné par un salaire relativement élevée pout l’époque.» [*ibid.* p. 376-77]

È bene anche ricordare che per lungo tempo la tipografia non forniva il “prodotto finito”, il libro, ma solo i fogli stampati i quali, con ulteriore dispendio di tempo, di mano d’opera e quindi di denaro, dovevano poi essere consegnato a un legatore per le operazioni conclusive di piegatura, taglio e rilegatura dei fogli.

<sup>3</sup> Per quello che riguarda gli aspetti meramente fisici basta pensare alla famosa “Moore Law”. Introdotta nel 1965, prevedeva che il numero dei transistor all’interno di un microchip sarebbe raddoppiato con cadenza biennale. Le previsioni della “legge” vennero rispettate per più di quarant’anni finché non incontrarono i limiti imposti dai materiali che compongono i microchip. La ricerca di nuovi materiali (per esempio passando da componenti di natura minerale a componenti di natura biologica) fa pensare alla possibilità di una ripresa dell’accelerazione della miniaturizzazione.

Simile alla “legge di Moore” è quella di Kryder, indirizzata alla capacità di immagazzinamento del disco fisso, “legge” che, anzi, ha fatto previsioni per difetto a causa di alcune ottimizzazioni dovute sia all’individuazione e correzione di errori di codifica sia alla scoperta e allo sfruttamento di particolari effetti fisici dei materiali utilizzati.

Ma, dato che si parla di riproducibilità di un’opera, si deve anche fare riferimento ai suoi possibili fruitori. In questa prospettiva, si può almeno citare la cosiddetta “Metcalf’s Law” (introdotta da Bob Metcalfe nei primi anni ‘80), secondo la quale come gli individui si connettono, l’utilità e il valore del loro network aumenta con una progressione pari al quadrato della sua base di utilizzatori.

<sup>4</sup> E, se non è ancora stato formulato, presto sorgerà il quesito di come controllare/impedire il download del software necessario per la riproduzione di oggetti pericolosi (come un’arma da fuoco) o, in ogni caso, sottomessi a specifiche restrizioni di legge. Problematica, questa, certo



## Universalitas & Pervasivitas

il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi (1540 - 1773)

DI A. PISANI

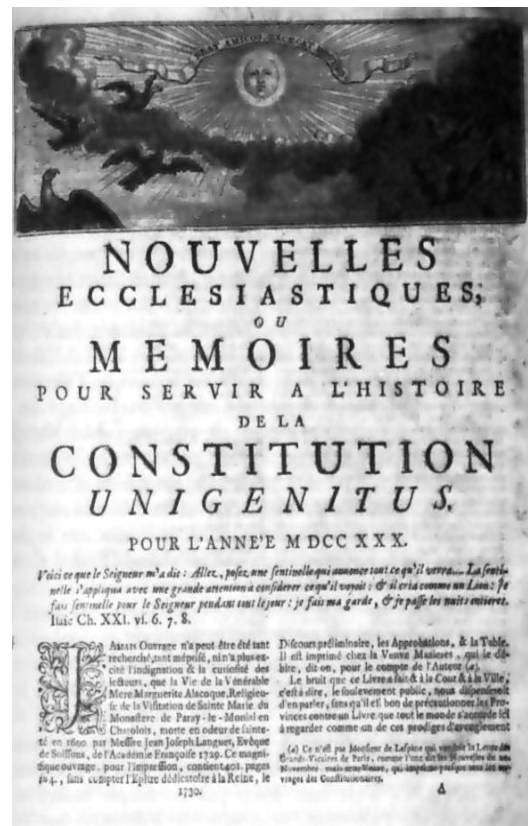
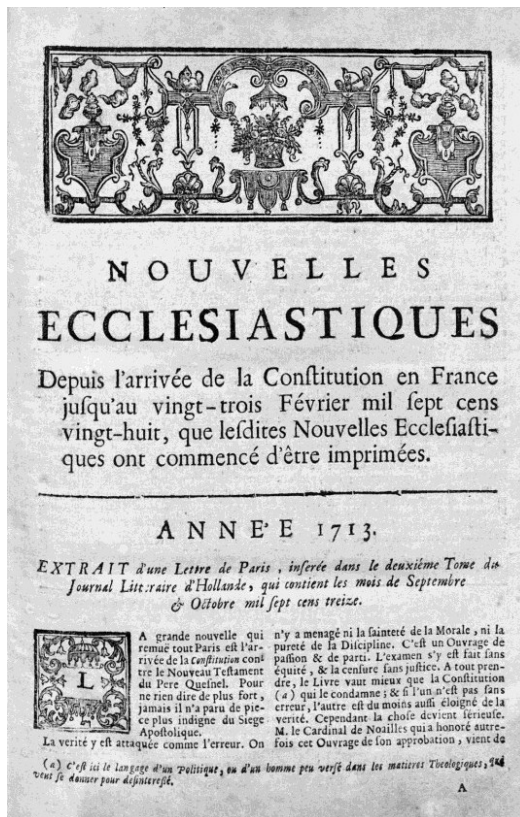
Sotto attacco

aspetti, fatto tornare indietro le lancette della storia. La differenza tra un odierno blogger e chi, nell'era della stampa, trasmetteva i suoi testi in forma manoscritta (vuoi per la loro pericolosa eterodossia e/o per la loro pornografia, vuoi per l'essere escluso dai circuiti accademici, vuoi per il fatto di non rappresentare un'attendibile fonte di guadagno per un editore, vuoi perché lo scrittore stesso era sprovvisto della copertura finanziaria per procedere in proprio alla stampa) è solo quantitativa: dalle poche unità – o al limite decine – di lettori a un numero che, potenzialmente, va dallo zero fino al numero di tutti quelli che hanno la possibilità di connettersi al suo blog. È probabile che i temi trattati dal blogger siano in buona parte diversi da quelli del suo antico omologo, ma la qualità della forma e dei contenuti sarà essenzialmente identica e cioè assolutamente indefinibile (dalla patologica farneticazione all'eccelsa e fondata disquisizione) in mancanza di quei parametri (*peer review*, interesse utilitaristico dell'editore, risposta del pubblico, risposta della critica letteraria, artistica, musicale o scientifica, ascesa dello scrittore/artista/musicista/filosofo/scienziato nei ranghi della sua categoria, ecc.) che permettono, certo con approssimazioni e margini di errore, di attribuire variabili gradi di apprezzamento/utilità/profitto a un'opera.

Ma la presenza di invarianti nella storia della trasmissione del testo scritto non si arresta certo qui. Grazie agli ipotetici (ma non troppo!) scenari che verranno ora presentati, si cercherà di evidenziarne alcune e, soprattutto, di inquadrarne alcune interessanti implicazioni.

### Scena I

Parigi, attorno alla metà del XVIII secolo, in una signorile abitazione un personaggio dall'aria grave distribuisce dei fogli manoscritti a diversi individui che, separatamente e all'insaputa dell'uno dall'altro, si recano presso di lui. Raggiunte le loro abitazioni, questi a loro volta ricopiano il testo ricevuto e lo affidano nelle mani di fidati tipografi... oddio, magari non un veri e proprio tipografi ma anche qualcuno che, in un solaio, in una cantina o in un locale preso a pigione, ha installato una piccola tipografia clandestina. A quale scenario storico si è di fronte? Quali le ragioni di tanta riservatezza, di tale segretezza? Quali pericolosi testi sono dati alle stampe? Si è forse di fronte a predecessori delle BR, della RAF, dell'IRA? No, questa è la normale prassi di pubblicazione del periodico giansenista, e clandestino, *Nouvelles Ecclésiastiques*.



ben più importante di quella di impedire – con un costo economico e umano spesso sproorzionato – che i Rolling Stones vengano defraudati di qualche centesimo per il download illegale di “Satisfaction”.



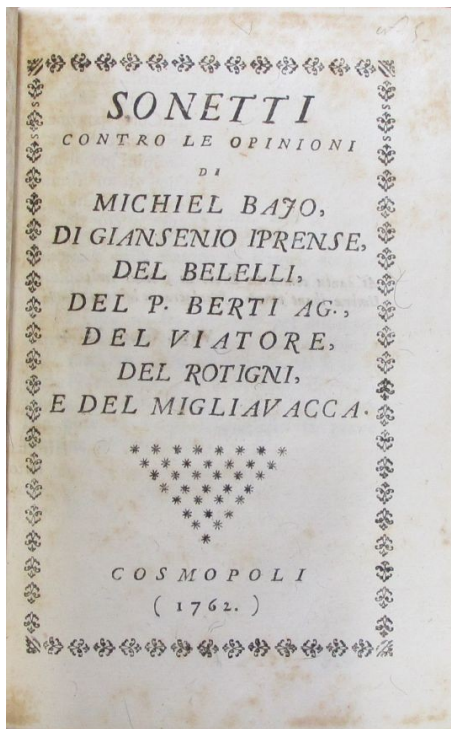
## Universalitas & Pervasivitas

il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)

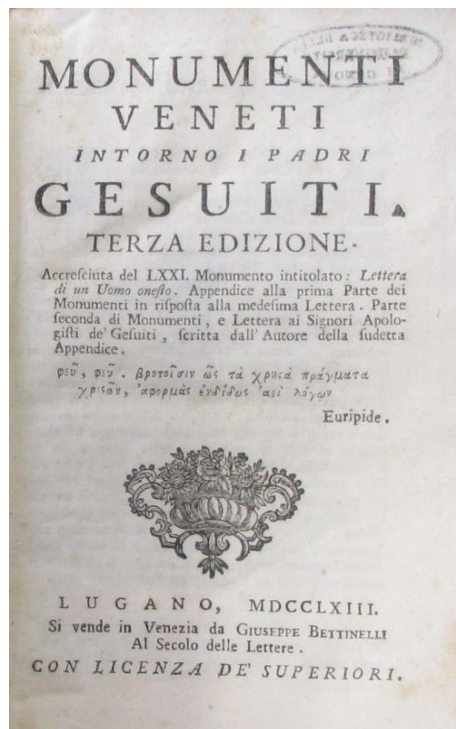
DI A. PISANI

Sotto attacco

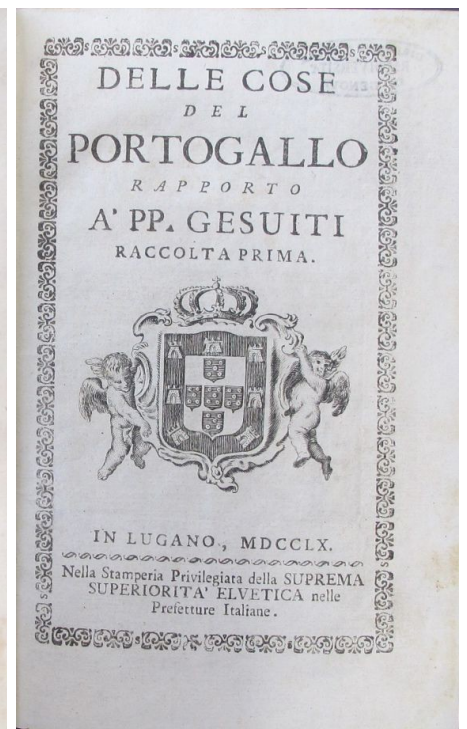
**Scena II** Milano, seconda metà del XVIII secolo. L'Inquisitore è furioso: sul suo ampio tavolo una pila di libelli di recente pubblicazione appena sequestrati a un malaccorto e sfortunato *colporteur*. Tutti editi da una tristemente nota stamperia di Lugano. Vessato dall'ennesimo affronto non solo e non tanto alla sua persona quanto e soprattutto alla Chiesa, alle sue gerarchie e alle misure da questa prese per preservare il popolo dal morbo dell'eresia e, con sempre maggior forza, dalla corruzione dei costumi e dalla corrosione dei vincoli che, "per volontà divina", legano il popolo sia alle autorità ecclesiastiche sia a quelle crismate nella loro figura e funzione regale, l'Inquisitore decide finalmente di reagire, di dare una risposta forte a quest'ultima provocazione e ordina al suo segretario di fare le pressioni più urgenti e autorevoli sulle autorità civili affinché i controlli alla frontiera con i cantoni svizzeri siano sempre più pressanti e minuziosi. Peccato per lui e per la sua parte che quei libelli non provengano affatto dalla Svizzera ma da un altro Stato che, pur fregiandosi di un duplice controllo censorio (quello inquisitoriale e quello dei Riformatori dello Studio di Padova), tiene "purtroppo" anche in conto il ritorno economico e occupazionale dell'industria editoriale e concede quindi la possibilità di stampare nel suo territorio opere potenzialmente "pericolose" o comunque foriere di polemica da parte dell'autorità romana (ma anche di altri Stati e di alcuni influenti ordini religiosi), a patto che non si faccia menzione del reale editore e soprattutto del reale luogo di stampa<sup>5</sup> e venga invece impresso sul frontespizio il nome di una falsa località (Lugano, Amsterdam...) o addirittura di una località di fantasia (per esempio "Cosmopoli").



[Scheda opera in U&P](#)



[Scheda opera in U&P](#)



[Scheda opera in U&P](#)

<sup>5</sup> Per non lasciare Venezia totalmente nell'ombra, talvolta nelle note editoriali si legge qualcosa del tipo: "Stampato ad Amsterdam presso ..., si vende a Venezia presso ... libraio".



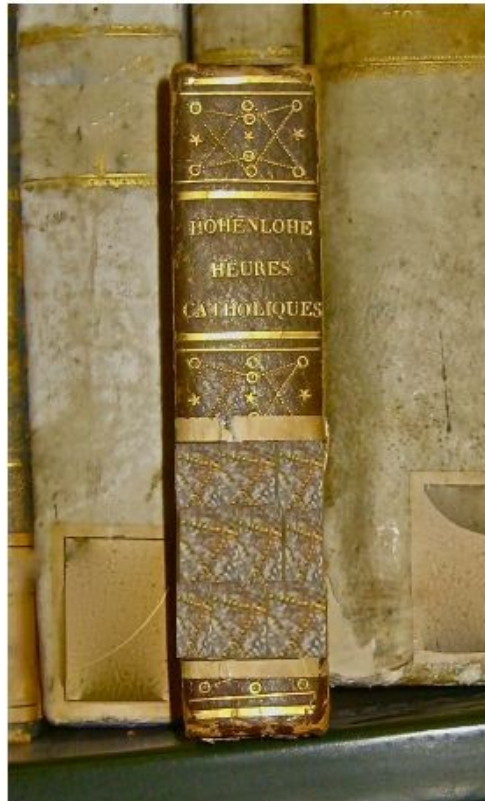
## Universalitas & Pervasivitas

*il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)*

DI A. PISANI

Sotto attacco

**Scena III** Prospera e ricca di storia città italiana attorno alla metà dell' '800. In un antico palazzo nobiliare, una maestosa biblioteca con libri di ogni formato, tutti rilegati in pelle e il titolo impresso in oro sul dorso. Testi di diritto e di storia; qualche stravaganza "scientifica", come le opere di Kircher, di Schott, di Lana-Terzi, accanto ai "testi sacri" di Newton, di Copernico, di Galilei e di altri suoi colleghi lincesi; relazioni di viaggio e rendiconti di esseri e fenomeni "mirabili", "miracolosi" o "mostruosi"; molte le opere di carattere religioso: trattati di teologia, testi di controversistica e di morale, vite di santi, per non parlare poi delle opere devozionali... come questo piccolo libro di preghiere in 16° che, tra due varianti del "sigillo di Salomone", porta sul dorso l'iscrizione "HOHENLOHE – HEURES CATHOLIQUES"<sup>6</sup>, ma che aperto alla pagina del frontespizio si rivela una delle tante opere esecrate e condannate dalla chiesa cattolica: *Il corriero svaligiato* (e la sua *Continuazione*) di Ferrante Pallavicino<sup>7</sup>, copia edita nel 1644 (e la *Continuazione* nel 1660) apparentemente a Villafranca, ma presumibilmente a Ginevra.



**Scena IV** Inizio del Terzo Millennio; ammezzato di un antico ma ormai fatiscente palazzo nel centro storico di una città italiana in piena decadenza. Vi è ospite una libreria "specializzata" nel vasto, variegato, multiforme mondo della produzione e trasmissione della "cultura esoterica": dai tarocchi all'I-Ching; dal Feng-Shui all'astrologia; dall'esoterismo sulfureo a quello angelico; da autori a torto o a ragione associati alla sfera della destra estrema, paganeggiante, nazista e antisemita ad altri autori disinvoltamente New-Age, pacifisti ed ecologisti, figli e nipoti dei fiori; cultori di alchimia, UFO, viaggi astrali, misteri delle piramidi, templari, esoterismo islamico, kabbalah, sciamanesimo ma anche di qualcosa di più concreto come i "fiori di Bach", gli incensi, le essenze, le candele, i monili, i pentacoli, le pietre e le gemme... il mozartiano catalogo al confronto impallidisce e si ritira di buon ordine... La conduzione della libreria è di buon livello (anzi, di questi tempi, ottimo!). La sua clientela variegata e spesso discutibile. Accanto a seri studiosi (sempre più in difficoltà ad aggirarsi e trascogliere tra tanto ciarpame), vi sono maghi *in pectore*, veri e propri psicopatici, nazisti, attempati hippies, donne borghesi in cerca di emozioni "forti" (ma non tanto forti da condurle in un

<sup>6</sup> Le *Heures catholiques* del principe Alexandre de Hohenlohe furono pubblicate a Parigi nel 1827, debitamente annunciate nel n° 1257 de l' *Ami de la Religion et du Roi: Journal ecclésiastique, politique et littéraire* edito a Parigi da Adrien Le Clerc a partire dal 1808. Il titolo della rivista, così come quelli dell' *Ami du clergé* e dell' *Ami du Roi*, parodiava il nome di club avversari (come gli *Amis de la Constitution*) e di giornali (come *Les amis du peuple* di Marat).

<sup>7</sup> Per l'attribuzione dell'opera si veda MELZI t. I, p. 450-51 e per il luogo di stampa presunto (Ginevra) PARENTE *Dizionario dei luoghi di stampa falsi...* p. 197-98 e *Italian 17th Century Books* n° 3865

Il *Corriero svaligiato* è l'opera che ha decretato la condanna a morte del suo autore (secondo le parole del suo biografo e collega all'Accademia degli Incogniti, Girolamo Brusoni, la «sola cagione di tutte le sue disgrazie»). A partire dal 1636, anno della prima condanna all'Indice di una delle sue opere (*La pudicizia schernita*), seguiranno altre diciassette condanne, in gran parte dopo la morte dell'autore nel 1644, il che la dice lunga su che cosa rappresentasse Pallavicino per le autorità cattoliche.



## Universalitas & Pervasivitas

il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)

DI A. PISANI

Sotto attacco

sex-shop), avvocati/medici/ingegneri/imprenditori (in gran parte aderenti a una delle svariate comunioni massoniche, che cercano sia di capire un po' di più di quello che i rituali dei "lavori" in Loggia solamente adombrano, sia di trovare "qualcosa" – un libro, un tema... – grazie al quale potersi esibire davanti al consesso dei confratelli). Oggi la peculiare libreria è in grado di offrire di meglio dei soliti "classici" (le edizioni moderne dello pseudo-Aristotele, di Apuleio, dello pseudo-Alberto Magno, di Ramon Llull, Sendivogius, Michel Maier... per non parlare della riproduzione anastatica del *Thetrum Chemicum*, ormai consumata dagli anni ma anche dagli occhi e dalle mani di centinaia di potenziali acquirenti che, alla fine, sempre indietreggiano di fronte al suo costo), "classici" spesso filologicamente molto discutibili, spesso tradotti in fretta e inappropriatamente, spesso privi di apparato critico che, se presente, il più delle volte è fuorviante e decisamente partigiano per il credo esoterico del curatore. Oggi, finalmente un'opera che fa scorrere un brivido tanto nelle schiene dei bibliofili che in quelle degli "iniziati" o aspiranti tali. Si tratta di un libriccino in 16°, con legatura in pergamena purpurea che si chiude con tre lacci in cuoio. Lo sta sfogliando, con aria da intenditore, un docente universitario di chiara fama... seppur solo nell'ambito di questa decaduta città. Questi si sofferma a lungo sulle primitive incisioni xilografiche e, in particolare, sul frontespizio che in caratteri rossi, recita: *Le DRAGON ROUGE ou l'art de commander les esprits Célestes, Aériens, Terrestres, Infernaux; AVEC LE VRAI SECRET De faire parler les Morts, de gagner toutes les sols qu'on met aux Loteries, de découvrir les Trésors cachés, etc. ----- 1522*. Posto tra le pagine del libro, un cartoncino dall'aspetto molto professionale fornisce altre informazioni, tra le quali quella riguardante l'autore (Antonio Venitiano, detto "del Rabina") e il prezzo (€ 3000.00). È un'opera che mescola caratteri satanisti a preghiere a Dio e a rituali necromantici. È nota sia tra gli "addetti ai lavori" – sebbene ben pochi ne abbiano avuto diretta esperienza – sia tra quei "profani" che, incuriositi dal film *Red Dragon*<sup>8</sup>, si chiesero che cosa, al di là della finzione filmica, stesse a significare quel titolo. Molti avranno scoperto che una delle prime e più potenti attestazioni del "dragone rosso" compare in *Apocalisse* 12, 3-4:

**Ap. 12.3** E apparve un altro segno nel cielo; ed ecco un gran dragone rosso che aveva sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi.

**Ap. 12.4** E la sua coda trascinava la terza parte delle stelle del cielo e le gettò sulla terra. E il dragone si fermò davanti alla donna che stava per partorire, affin di divorarne il figliolo, quando l'avrebbe partorito.

Molti di meno, vuoi per la tecnicità della questione, vuoi per lo scarso interesse stimolato da notizie di carattere "pedante", vuoi per l'aspetto (la carta, i caratteri di stampa, le xilografie) in cui si presenta l'opera si sono resi conto di non trovarsi di fronte a un libro del Cinquecento, bensì a un'opera stampata con ogni probabilità in Francia nel secondo decennio dell'Ottocento.



<sup>8</sup> Ma, prima ancora, dal romanzo d'esordio di Thomas Harris nel 1981, diventato poi famoso con il suo secondo romanzo e soprattutto con il film *The Silence of the Lambs* (*Il silenzio degli innocenti*) con Anthony Hopkins come protagonista nella parte di Hannibal Lecter, che poi, qualche anno dopo, riprenderà questa parte per la versione filmica di *Red Dragon*.



## Universalitas & Pervasivitas

il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)

DI A. Pisani

Sotto attacco

Di quale rappresentazione teatrale potrebbero far parte queste quattro scene e quale potrebbe essere il suo titolo? Tra i più appropriati si potrebbe pensare a qualcosa come *Publicare e'è mentire* o anche *Segreti e bugie*, visto che in ognuno di questi scenari – ma numerosi altri avrebbero potuto essere proposti – la segretezza e la menzogna rivestono, in proporzioni diverse, un ruolo fondamentale. Si potrebbe pensare che sono casi estremi, marginali e numericamente irrilevanti, ma non è così. Basta guardare alla storia del libro a stampa per rendersene conto. Alcuni esempi.

Per l'anno 1764, dei 1548 titoli pubblicati in francese a Parigi e attualmente conservati, solo il 40% figura tra le richieste di autorizzazione alla stampa; tutti gli altri sono stati pubblicati sotto la "protezione" di un'autorizzazione segreta e verbale o senza alcuna autorizzazione o in aperta violazione di un divieto<sup>9</sup>.

Da calcoli ipotetici ma sufficientemente attendibili si pensa che il clandestino periodico giansenista *Nouvelles Ecclésiastiques*, dato alle stampe nelle complesse modalità sopra descritte, avesse una tiratura di circa seimila copie, che non sono poi così poche come può sembrare a prima vista se si considera l'uso di far circolare il giornale di mano in mano – moltiplicando per molte volte il numero reale dei lettori – e se si considera che il suo bacino d'utenza era ristretto sia socialmente (per la maggior parte ecclesiastici e rappresentanti di una porzione della classe media<sup>10</sup>) sia geograficamente (la Champagne, la Valle della Loira, la regione parigina e Parigi, la Normandia).

Si consideri, infine, la vasta produzione pamphlettistica pro- o antigesuita che, in misura preponderante, mostra sui frontespizi falsi luoghi di stampa (Lugano, Amsterdam o, con calcolata ironica allusione, Fossombrone<sup>11</sup>) e agli scritti relativi alla contesa dell'Interdetto. A quest'ultimo riguardo, come risulta dalle ricerche di Filippo De Vivo<sup>12</sup>, per gli anni 1606 e 1607,

«[...] quel conflitto produsse 142 scritti e 295 edizioni, equamente ripartiti tra quelli a favore di Venezia e quelli a favore delle posizioni romane. È significativo che mentre questi ultimi erano in genere pubblicati con il nome dell'autore e con regolari permessi di stampa (al 90%), quelli a sostegno di Venezia apparivano più frequentemente anonimi e per lo più senza menzione della licenza (70% delle edizioni), a dimostrazione che per un autore sostenere apertamente le posizioni della Repubblica determinava maggiori rischi. Ma lo stesso stato veneziano, in molte circostanze, preferiva lasciare dubbi e ambiguità piuttosto che assumersi la diretta ed esplicita responsabilità sull'opera che magari autorizzava tacitamente, ma senza una pubblica registrazione.» [Mario INFELISE "Introduzione" a *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)* a cura di Patrizia BRAVETTI e Orfea GRANZOTTO. Firenze: Firenze University Press, 2008, p. 9 <BUG D 070.5094531 FALD 1>]<sup>13</sup>

La storia del libro, dunque, è in una misura non irrilevante e anzi decisamente significativa, almeno per certi periodi storici<sup>14</sup>, una storia intessuta di segreti e di menzogne. A uno sguardo superficiale, fatto paradossale per il libro a stampa che, forse con eccessivo ottimismo, è stato ed è visto come strumento principe della democratizzazione del sapere, del diffondersi e dell'espandersi della conoscenza e della facilitazione all'esprimersi e confrontarsi di visioni differenti, divergenti o contrapposte. Con

<sup>9</sup> Cfr. Roger CHARTIER *Le origini culturali della Rivoluzione francese* Bari: Laterza, 1991, p. 74 <BUG Cont.II.874.49>.

<sup>10</sup> Cfr. René TAVENEAU *La vie quotidienne des jansénistes aux XVII et XVIII siècles* Paris: Hachette, 1973, p. 234 ss. <BUG.II.618.24>.

<sup>11</sup> I dati editoriali dei pamphlet editi a "Fossombrone" riportano il nome di "Gino Bottagriffi" come tipografo. In realtà questo tipografo non è mai esistito e il nome stesso è un anagramma di due accaniti avversari dei gesuiti: Bottari e Foggini. La datazione topica di "Fossombrone" è invece ironica allusione al cardinale Passionei (bibliofilo, appassionato di cartografia e acerrimo nemico dei gesuiti), nativo di questa città. Dietro il nome di "Bottagriffi" si nasconde in realtà il tipografo veneziano Antonio Zatta, filogesuita, da questi sostenuto finanziariamente e la cui officina era ospitata, dopo la soppressione dell'Ordine, proprio in alcuni locali dell'ex-casa gesuitica. L'ironica allusione di Zatta a Passionei è sicuramente dovuta alla partigianeria e alla riconoscenza del tipografo nei confronti dei gesuiti prima e dopo la loro soppressione, sebbene non si possa escludere anche l'influenza di fattori di carattere più personale. L'attività in cui Antonio Zatta eccelse fu quella di editore di libri geografici (editi anche in forma di fogli sciolti) ed è quindi possibile che il tipografo veneziano non abbia troppo apprezzato la ricca commissione di carte geografiche che il cardinale affidò a un'officina olandese (alcuni decenni fa queste carte sono state identificate tra il patrimonio della Biblioteca Angelica, altre sono custodite dalla Biblioteca Civica di Fossombrone).

È bene ricordare, inoltre, che il cimentarsi nelle imprese editoriali di pamphlet anti- o filogesuitici era, per gli editori, estremamente attraente, in considerazione dei «limitati sforzi editoriali e investimenti irrisori, a fronte di una diffusione sicuramente elevatissima, [che garantiva] buoni profitti» (cfr. Mario INFELISE *L'editoria veneziana nel Settecento* Milano: Franco Angeli, 1989, p. 89 <BUG 11.C.II.32>).

<sup>12</sup> Filippo DE VIVO *Information and Communication. Rethinking Early Modern Politics* Oxford: Oxford Un. Press, 2007, p. 215-219.

<sup>13</sup> Il fenomeno della falsa datazione topica rappresenterà, nel 1765, il 25% delle licenze veneziane.

<sup>14</sup> La concessione dei "privilegi di stampa" (qualcosa di analogo, *mutatis mutandis* – innanzitutto per quello che riguarda il concetto di "proprietà intellettuale" –, all'odierno *copyright*, con i connessi, inevitabili, tentativi di frodarla) risponde infatti a istanze diverse a seconda del contesto storico. Vediamo così, per esempio, che mentre nel XVII secolo la concessione era funzionale, essenzialmente, a esigenze di tipo politico e/o religioso, nel XX-XXI le istanze sono prevalentemente economiche (si pensi al "Sonny Bono Copyright Extension Act"), sebbene le odierne possibilità di controllo (tramite la supervisione dei files scaricati e l'adozione di "watermarks" digitali) gratifichino eventuali "controllori" di un potere ispettivo, coercitivo e repressivo nei confronti della libertà di espressione ben maggiore che nel passato. A questo proposito si veda Lawrence LESSIG *Free culture: the nature and future of creativity* New York: Penguin Books, 2004, p.214-15.



## Universalitas & Pervasivitas

il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)

di A. Pisani

Sotto attacco

un minimo di riflessione, però, ci si rende conto che nell'intreccio di menzogne e di segreti nella storia del libro a stampa non c'è nulla di assurdo né di paradossale, né tanto meno di inattendibile. La trasmissione di testi manoscritti (che, è bene ricordarlo, non è stata affatto arrestata dall'avvento della stampa<sup>15</sup>), soprattutto quando si tratta di testi "scomodi" (quelli politici in particolare), "sconvenienti" (si pensi a quelli di carattere pornografico, in non pochi casi inframmezzati da recriminazioni anche violente contro le autorità politiche e religiose<sup>16</sup>) o addirittura "proibiti" implica un'attestazione di stima da parte di chi affida ad altri il manoscritto e una sorta di "investitura" al rango di eletto e di iniziazione e di appartenenza a segreti invisibili, concesse a chi lo riceve.

Differente è il caso del libro a stampa che, sia per il fatto di comportare un elevato impegno finanziario, che per quello di essere ben spesso soggetto a controlli e concessioni da parte di varie autorità, vede assegnarsi una quasi automatica attestazione di veridicità. In altri termini: un'affermazione è di solito considerata "più vera" se viene stampata<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> In certi ambiti la circolazione di testi manoscritti (e poi dattiloscritti, ciclostilati, fotocopiati...) non è stata infatti interrotta dalla sempre più invadente presenza del testo a stampa, certo potenziale garante di una ben più vasta diffusione ma, con pari certezza, soggetto a identificazione, controllo e persecuzione sia nella sua materialità di oggetto, sia nell'individualità di tutti coloro (con proporzioni diverse a seconda dei tempi e delle politiche censorie) che con esso avevano a che fare (autori, librai, stampatori, *colporteurs*, lettori...). Nel XVII e XVIII secolo la pratica della diffusione di testi manoscritti era comunque ampiamente diffusa e difficilmente controllabile e controllata. A parte i casi in cui qualche vagabondo venisse colto in flagrante mentre cercava di smerciare, in cambio di qualche soldo, fogli recanti formule incantatorie, pronostici, talismani..., il più delle volte l'incriminazione per il possesso di un testo proibito in forma manoscritta era conseguenza di controlli di polizia eseguiti o per altro motivo o per esplicita delazione da parte di altri inquisiti che cercavano di alleggerire la propria posizione.

È anche bene ricordare che, diversamente dal testo a stampa in cui ogni copia di un'edizione è un "multiplo" non distinguibile da qualsiasi altra copia, i testi manoscritti sono invece caratterizzati da variazioni anche consistenti, da uno "sviluppo" che, dopo qualche passaggio trascrittivo, può produrre, vuoi per materiali errori di trascrizione, vuoi per la peculiare *forma mentis* dei trascrittori, a varianti del testo non solo differenti dal testo originale ma, in certi casi, anche di senso opposto. Questa produzione di "varianti" intrinseca alla produzione manoscritta, soprattutto se ripetuta "a catena", può sfociare infine in forme di vera e propria creatività quando porzioni di differenti testi vengono collazionate e arrivano a formare una nuova "opera" con una sua originalità.

Queste peculiarità della trasmissione manoscritta di testi eterodossi è bene illustrata, per la Repubblica di Venezia nei secoli XVII e XVIII, da Federico Barbierato:

«[...] nella contaminazione e nella continuità fra discussione ed elaborazione dei testi sta una delle caratteristiche principali del mercato del libro clandestino veneto tra Sei e Settecento. [...] ragioni di carattere censorio piuttosto ovvie e motivi di opportunità pratica contribuirono a fare in modo che un sotterraneo mercato di testi eterodossi copiati a mano si affermasse come uno dei tratti distintivi della circolazione del materiale proibito fino a Settecento inoltrato, non solo ovviamente in area veneta. Ma oltre a costituire una forma di comunicazione che ben si prestava a eludere i controlli, il manoscritto rispondeva molto agilmente alle esigenze del lettore che manifestava curiosità nei confronti di un'opera o di una sua parte. Il lettore diventava così a sua volta fedele trascrittore o libero scrittore esso stesso variabilmente in grado di compiere scelte su di un testo e di piegarlo a situazioni, aspettative, interessi propri o altrui. Si poteva pertanto copiare per se stessi, seguendo criteri del tutto personali. Più spesso però copiatura e scrittura mettevano in moto processi che finivano per coinvolgere altri individui, attraverso la messa in circolazione di nuovi esemplari attraverso il prestito, oppure essere al centro di un vero e proprio commercio. In entrambi i casi si aprivano possibilità di indefinite nuove scritture.» [Federico BARBIERATO "Attraverso la censura. La circolazione clandestina dei testi proibiti nella Repubblica di Venezia fra oralità e scrittura (secoli XVII-XVIII)" in: *Aggirare la censura. Circolazione del libro e sfera pubblica in età moderna* (sezione monografica di: *Rivista di Storia del Cristianesimo* anno IX, n. 2 Luglio-Dicembre 2012 <BUG 098.4 RIVDS>), p. 398-400]B

Dello stesso Barbierato si veda anche: *Nella stanza dei circoli. Clavicula Salomonis e libri di magia a Venezia nei secoli XVII e XVIII* Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002 <BUG DA 098.11 BARBF 1>.

<sup>16</sup> Si pensi a *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et Mlle Eradice* a carattere decisamente pornografico, o ai licenziosi *Pucelle d'Orléans* di Voltaire e ai *Bijoux indiscrets* di Diderot. A questo proposito: Robert DARNTON *Libri proibiti: pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese* Milano: Mondadori, 1997 <BUG 16.E.IV.17> e Bette Lou TALVACCHIA *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture* Princeton: Princeton University Press, 1999 <BUG 00.E.230>.

<sup>17</sup> Per gli "iniziati", i maghi e i cospiratori di vario tipo vale ovviamente la logica contraria: i testi dati alle stampe sono per la massa, per il volgo, per chi si conforma placidamente allo *status quo* e non sente l'anelito, proprio di ogni buon rivoluzionario, "iniziato", ecc. di guardare al di là della cortina che viene posta davanti agli occhi di tutti, di andare oltre, di mutare la propria condizione o addirittura quella del suo popolo o dell'umanità intera. Esiste un modo, però, in cui il testo a stampa può guadagnarsi l'attenzione e l'interesse di chi ha gusti difficili e sofisticati: quello di essere individuato, perseguitato e minacciato di censura o di soppressione da parte di una qualche autorità (e, ovviamente, quanto maggiori sono il potere e l'efficienza dell'autorità, tanto maggiore è la rilevanza che i testi sotto la sua mira vengono ad assumere). Questo meccanismo, con i suoi alti e bassi, non solo accompagna il libro a stampa in tutta la sua storia, ma era anche ben conosciuto già nel mondo classico:

«Il senato decretò che gli edili facessero bruciare i suoi libri [il riferimento è a Cremuzio Cordo, che aveva lodato M. Bruto e chiamato G. Cassio "l'ultimo dei Romani"]; ma l'opera è rimasta dapprima nascosta, poi pubblicata. Tanto più è degna di scherno la capacità di colui che, con la loro potenza presente credono di poter spegnere anche la memoria nei posteri. In realtà, la condanna accresce il prestigio dei nobili ingegni; e i re stranieri, o coloro che hanno usato la medesima ferocia, non altro hanno procurato che vergogna a sé e maggiore rinomanza a quelli.» [TACITO *Annali* IV.34]

Concetto puntualmente ripreso in Età Moderna:





## Universalitas & Pervasivitas

il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)

di A. Pisani

Sotto attacco

Già prendendo in considerazione i quattro scenari proposti, ci si rende conto che le motivazioni sottese all'impiego della segretezza e della menzogna nell'ambito della produzione e diffusione del libro a stampa sono varie e di vario segno.

Il perché di tanta segretezza nel complesso sistema di produzione e diffusione delle *Nouvelles ecclésiastiques* è evidente: in conseguenza alle posizioni assunte nei confronti dei giansenisti dalla monarchia borbonica (ampiamente sollecitata in questa direzione dai gesuiti e da una rilevante parte dell'episcopato), condizione imprescindibile per chi scrive, stampa e diffonde le *Nouvelles* è quella di sfuggire alla censura (con conseguente distruzione dei libri sequestrati) e alla polizia (con conseguente incarcerazione e sequestro dei propri beni).

Più complesso è il caso dei pamphlet pubblicati con falsa datazione topica. Certo, vi sono casi in cui una delle componenti della falsificazione è irridere l'avversario (si pensi ai pamphlet stampati a "Fossombrone" dal tipografo "Bottagriffi"). Ma questa componente è solo "un di più", una sovrastruttura resa possibile da quella che è la vera motivazione della falsa datazione topica: evitare l'identificazione del vero luogo di stampa. Differentemente dal caso delle *Nouvelles*, il tentativo qui non è quello di sfuggire alle maglie della censura, ma è quello di evitare che uno Stato (in questa circostanza è Venezia, ma la pratica è diffusa un po' dappertutto: si pensi alle toscane – e in particolare lucchesi – "stampe alla macchia"<sup>18</sup> o alle opere parigine con falsa datazione topica<sup>19</sup>) prenda una posizione troppo netta, si sbilanci a favore di una delle parti in causa in una controversia (nell'esempio considerato la controversia è quella tra i gesuiti e i loro avversari). Sia accettando ufficialmente la pubblicazione di certi pamphlet nel proprio territorio (e quindi facendoli anche passare indenni attraverso le maglie degli organi di controllo sul libro a stampa della Repubblica di Venezia), sia rifiutandola del tutto, la Repubblica sarebbe andata incontro solo a svantaggi: dalle possibili frizioni diplomatiche con Roma e i suoi alleati più fedeli, alle sicure reazioni da parte di chi si sentiva penalizzato. In ultima istanza, una posizione netta, trasparente, si sarebbe immancabilmente tradotta per la Repubblica in termini di perdite economiche e occupazionali.

---

«Gli errori non possono fare danni, ammesso che gli uomini più illuminati abbiano l'autorizzazione di confutarli. Gli errori sono pericolosi solo quando vengono perseguitati, e sono sempre divulgati se vengono proibiti.» [Pierre-Samuel DU PONT DE NEMOURS in *Ephémérides du citoyen* I, 1771, p. VII-XVIII]

«Ma vedo che la proscrizione, quanto più è severa, tanto più fa crescere il prezzo del libro, tanto più eccita la curiosità di leggere; quanto più lo si compra, tanto più lo si legge. E quanti non ne ha fatti conoscere la condanna, che sarebbero stati condannati all'oblio della loro mediocrità. Quante volte l'editore o l'autore di un'opera privilegiata, se avessero osato, non avrebbero detto ai magistrati dell'alta polizia: "Signori, di grazia, un piccolo decreto che mi condanni a essere distrutto, bruciato in fondo alla vostra scalinata". Quando si pubblica la condanna di un libro, gli operai della tipografia dicono: "Bene, ancora un'edizione!"» [Denis DIDEROT "Lettre sur le commerce de la librairie" p. 87 ("Sulla libertà di stampa" in *Potere politico e libertà di stampa* Roma: Editori Riuniti, 1966, p. 112)]

<sup>18</sup> Si veda Sandro LANDI *Il governo delle opinioni. Censura e formazione del consenso nella Toscana del Settecento* Bologna: il Mulino, 2009 <BUG D 945.5074 LANDS 1>

<sup>19</sup> Sebbene anche da parte delle autorità francesi sia costante il tentativo di non esacerbare le tensioni con Roma su temi quali il gallicanesimo, le opere parigine del XVII secolo con falsa datazione topica sono in gran parte di carattere libertino e cercano invece di sfuggire alla censura e alla repressione da parte delle autorità dello Stato, soprattutto negli anni successivi alla condanna al rogo di Vanini, quando si scatenò una vera e propria crociata anti-libertina che riuscì a far convergere l'intervento di personalità dalle tendenze più eterogenee: rappresentanti di ordini religiosi, protestanti come Hugo Grotius, laici benpensanti e un indipendente, e anomalo, come Tomaso Campanella.

In questo stesso periodo si assiste, sempre in Francia, a una serie di eventi di carattere speculare, e cioè alla comparsa sul mercato di opere con datazione topica "Parigi" ma in realtà stampate in Fiandra e in Olanda (in particolare nelle città di Amsterdam e di Leiden con gli Elzevier). Questa volta non si trattava però di tentativi di sfuggire a controlli inquisitoriali e polizieschi, sebbene controlli e repressioni anche in questo peculiare fenomeno avessero una loro responsabilità. Infatti i controlli e le repressioni che, attorno alla metà del XVII secolo, si erano fatti in Francia sempre più pressanti (con i punti chiave della definitiva condanna di Arnauld da parte della Facoltà di Teologia e le perquisizioni e i sequestri che costellarono la pubblicazione delle *Provinciales* di Pascal), avevano indotto gli editori francesi a una maggiore prudenza, a tutto vantaggio dell'editoria dei paesi confinanti. Gli Elzevier, in particolare, si distinsero con successo nella contraffazione di opere stampate in Francia, sia per quello che riguarda le opere allora più in voga (prime fra tutte quelle di Comèille), sia con uno sguardo alla produzione di area giansenista, favoriti in questo dai loro stretti contatti con Port-Royal:

«[...] les éditeurs belges et hollandais et les imprimeurs de province – ceux de Lyon surtout – vécutent essentiellement en cette fin du XVII siècle de la publication d'ouvrages interdits ou de contrefaçons.

Evidemment, les provinciaux ne pouvaient pas mettre au jour les impressions illicites sous leur véritable adresse, sous peine de poursuites. Les étrangers eux-même avaient, d'autre part, tout intérêt à ne point provoquer trop ouvertement le Pouvoir et leur collègues parisiens en plaçant ouvertement leur nom au titre de certains livres. Les uns et les autres enfin se trouvaient, en bien des cas, incités à commettre de véritables faux pour écouler leur production. L'ère des supercheries allait donc commencer.

Là, encore, les Elzevier jouèrent un rôle important. Lorsqu'ils entreprirent de contrefaire les succès littéraires français, ils prirent l'initiative de faire précéder l'adresse de l'éditeur de l'ouvrage dont ils reproduisaient le texte, de la mention *juxta la copie*, écrite en caractères minuscules. Réimprimant souvent des livres interdits, ils adoptèrent et firent connaître les adresses fantaisistes des publications originales. [...]

En règle générale [...] les libraires qui remettent sous presse ces livret clandestin, copient simplement l'adresse fictive imaginée par le responsable de la première édition: c'est ainsi que le nom de Pierre Marteau, imaginé par les Elzevier, fut très vite employé par leurs émules hollandais et flamands, puis français.» [Henry-Jean MARTIN *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII siècle (1598-1701)* Genève: Librairie Droz, 1984 (réimpr. de l'édition de Genève, 1969, p. 753-54 *passim* <BUG 15.E.VI.19>]



## Universalitas & Pervasivitas

il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)

DI A. PISANI

Sotto attacco

In casi come questo dei pamphlet con falsa datazione topica le falsità si intrecciano: spesso l'autore mente sulla sua identità adottando uno pseudonimo o la omette, pubblicando in forma anonima; mente il libraio/editore rinunciando alla paternità dell'opera, talvolta però lasciandone una traccia per fini pubblicitari (adottando la già ricordata formula "stampato a ... si vende presso ... libraro" e sue varianti); mentono soprattutto gli organi dello Stato che non solo accettano ma addirittura impongono come *conditio sine qua non* l'apposizione della falsa datazione topica. Nel caso di Venezia non si tratta dunque di mera connivenza, quale potrebbe essere quella delle parigine *permissions tacites*, ma di frode preordinata e rigorosamente organizzata, tanto è vero che le opere da stampare con falso luogo di stampa sono registrate con cura e che per questo specifico tipo di operazione editoriale viene adottata la particolare denominazione di "terminazione"<sup>20</sup>

Anche nel caso del fortunato possessore della bella biblioteca che ospitava libri proibiti camuffati da testi devozionali si può parlare, in un certo qual modo, di falsità di tipo "diplomatico". Per un appartenente all'élite cittadina e che dunque intratteneva contatti sociali e professionali con suoi pari e con autorità civili e religiose e, non da ultimo, con facoltosi commercianti stranieri in visita nella sua città per avviare o concludere importanti affari, lo svelare apertamente certe sue propensioni filosofiche e/o religiose o anche, semplicemente, certe sue peculiari curiosità, le conseguenze avrebbero potuto essere sgradevoli o dannose su tutti i piani: ostracizzazione da parte dell'aristocrazia cittadina e stigma che si sarebbe riflesso sui membri della sua famiglia (con tutto ciò che questo poteva comportare in termini di alleanze commerciali e matrimoniali), preclusione all'accesso a cariche ufficiali, investigazione da parte della polizia che, non meno dell'Inquisizione, è capace di cogliere o costruire complessi retroscena a partire da minimi "indizi" e, infine, possibili ritrosie da parte dei commercianti stranieri poco propensi a "sporcarsi il nome" concludendo affari con personaggi "discussi". Parafrasando l'apocrifia asserzione di Enrico IV re di Francia, «il benessere proprio e della propria famiglia val bene una falsa copertina!». Per non parlare del suo intimo e immanifesto piacere nel vedere certi suoi devoti ospiti scorrere, con uno sguardo di approvazione, certi pii titoli impressi in oro sul dorso dei libri della sua biblioteca, ignari di ciò che quel millimetro di pelle in realtà celava. Se, da un lato, casi come questo sono di facile interpretazione, da un altro sono del massimo interesse perché portano in evidenza un'altra invariante nella storia del libro e cioè che questi non solo riflette pensiero e propensioni di chi l'ha scritto ma anche fornisce indizi (e, in certi contesti storici, prove) sulle tendenze filosofiche, politiche e religiose di chi lo acquista, lo legge, lo trasmette... È per questo motivo che l'Inquisizione romana, a un certo punto, spostò l'obiettivo dalla produzione alla fruizione del libro: il raggio dei possibili "colpevoli" o indiziabili divenne sempre più ampio e, sebbene l'Inquisizione fosse ben consapevole di non poter esercitare un effettivo controllo sulla massa dei lettori, più forte fu la pressione psicologica esercitata su chi, per scelta o per caso, avesse avuto contatto con un "libro proibito" e maggiore fu la possibilità di stimolare la delazione: l'Inquisizione non avrebbe più avuto a che fare con circoli ristretti, compatti e con forti vincoli reciproci di scrittori, filosofi, libertini, "maghi", scienziati, librai e tipografi (non poche volte protetti da membri della nobiltà e dell'amministrazione dello Stato), ma con una massa fluida, poco coesa, in media meno colta, motivata e preparata ad affrontare certi rischi. Senza contare poi che questa massa in gran parte impreparata era anche facilmente ingannabile, e in effetti incerta e confusa, dai margini delle proibizioni, talvolta netti, talaltra sfrangiati, mutevoli e soggetti alle interpretazioni. Sia quel che sia, a partire soprattutto da un certo punto, per chi esercitava il controllo l'uomo divenne "ciò che leggeva" e dunque c'è ben poco da stupirsi se qualcuno abbia pensato di fare ricorso a "pie copertine" per nascondere sue private predilizioni!

Più articolati sono invece i meccanismi di segretezza e di falsità sottesi al *Dragon Rouge* perché più di uno è il piano su cui viene condotto il gioco. Sebbene, da subito, il frontespizio faccia sorgere almeno un dubbio – quello relativo alla promessa, agli inizi del '500, di vincite alla lotteria, un gioco che in Francia sarà attestato solo nel quarto decennio del '500<sup>21</sup> e che solleverà interessi diffusi solo nel '700 – un aspetto apparentemente certo è che ci si trovi di fronte a un libro proibito, proibitissimo, visti certi suoi caratteri esplicitamente satanisti e necromantici. È indubbio che il carattere del libro lo renda "proibito" secondo i parametri stabiliti dal Sant'Uffizio, è un dato di fatto però che non sia mai stato oggetto di una specifica condanna. In ogni caso è di estremo interesse che l'opera offra chiavi diverse di interpretazione a seconda della preparazione e del grado di consapevolezza dei suoi lettori. Il laico razionalista, consapevole del falso e sufficientemente disgustato dal coacervo di superstizioni, ingenuità e vere e proprie farneticazioni che si trova davanti, lo scarica come spazzatura senza alcun ripensamento. L'aspirante mago o uno dei tanti "iniziati" in una delle numerose associazioni che promettono qualche brivido a timidi borghesi vede in quel libretto uno scrigno contenente tesori della "tradizione eterna" e dunque ben più antichi di quanto la loro messa in stampa nel XVI secolo potrebbe far pensare. Chi sa coniugare invece consapevolezza storica e razionalità a un interesse per quelle forme di pensiero che sono state cancellate o quanto meno sottomesse e occultate dalla forma di pensiero diventata dominante e monopolistica nella cultura occidentale, vede nel *Dragon Rouge* (e in altri libri a questo simili) interessanti tracce e corrispondenze con aspetti della cultura popolare o di altre civiltà, temi presenti in ambito letterario e iconografico, per non parlare di quegli aspetti simbolici – soprattutto per quello che riguarda i simboli dell' "inconscio collettivo" – individuati e analizzati da C.G. Jung e dalla sua scuola.

<sup>20</sup> «Nel linguaggio amministrativo veneto per "terminazione" si intendono le deliberazioni di una magistratura. Nella fattispecie si tratta dei decreti tramite i quali le autorità veneziane rilasciavano licenze di stampa a condizione che sul frontespizio si apponesse un falso luogo di stampa. Di norma ogni terminazione presenta i seguenti elementi: data cronologica secondo il *more veneto*, nome del tipografo/libraio a cui era concessa l'autorizzazione, titolo dell'opera spesso in forma abbreviata. [...] Infine sono indicati il falso luogo scelto dai Riformatori per la stampa (che non sempre coincide con il luogo presente effettivamente sul frontespizio), il nome dei revisori che hanno preventivamente esaminato il libro.» [Mario INFELISE "Introduzione" a *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)* a cura di Patrizia BRAVETTI e Orfea GRANZOTTO. Firenze: Firenze University Press, 2008, p. 29 <BUG D 070.5094531 FALD 1>]

<sup>21</sup> In Età Moderna la lotteria fa la sua ricomparsa nel mondo occidentale durante il Rinascimento, con ogni probabilità a Genova. In Francia (sembra a opera di un italiano) la sua prima comparsa attestata è del 1539, e dunque 17 anni dopo la fittizia datazione di stampa del *Dragon Rouge*.



## Universalitas & Pervasivitas

il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)

DI A. Pisani

Sotto attacco

Guardando invece la questione dal punto di vista di chi ha, più che scritto, “composto” quest’opera – trattandosi infatti di una sorta di raccolta di temi e di “ricette” di una certa disomogeneità<sup>22</sup> – la motivazione è quella più terra terra possibile: il ritorno economico. Nella prima metà dell’800 il Sant’Uffizio non inculcava più timore, privo com’è, al di fuori dei territori pontifici, di esercitare un controllo materiale; la magia, le esperienze para-scientifiche come il magnetismo<sup>23</sup>, gli ordini “iniziatici” di varia ispirazione e di varia serietà prosperano come sempre avviene nei periodi di crisi e di ricerca di nuove risposte a vecchi quesiti; il bacino di utenza è composto per lo più da solidi borghesi che, allora come oggi, non badano a spese quando si tratta di mettere le mani su qualcosa che li distingua dagli altri (e, nel caso di “iniziati”, magari faciliti loro l’ascesa nella lunga scala che, così viene loro assicurato, porterebbe ai livelli supremi della conoscenza esoterica): su queste basi, in queste condizioni, c’è forse da stupirsi se qualcuno, in grado di attingere alle “giuste” informazioni e di far produrre un falso sufficientemente credibile, non dia sfogo alla sua “creatività” traendo ispirazione da una delle figure più potenti di questo mondo liminare?

Non si deve però credere che la creatività fosse un’esclusiva di solo una delle parti in causa, quella di chi era passibile di controllo e repressione o di chi cercava di sfruttare a proprio vantaggio le debolezze e/o le ingenuità altrui. Infatti anche dalla parte di chi esercitava il controllo, accanto ai consueti mezzi di investigazione, prezzolamento, incitamento e sfruttamento della delazione,

<sup>22</sup> Nell’opera vi sono passi di carattere chiaramente satanista, con tanto di invocazioni a Lucifero (evocazione di *Lucifuge Rofocale* grazie al potere di una “verga fulminante”) e alla sua corte, con una profanazione della Messa della notte di Natale il tutto mescolato a preghiere a Dio affinché questo tuteli dagli spiriti malvagi e a rituali necromantici. Nel testo sono incluse anche ricette che fanno, ovviamente, uso di grasso umano, “olio di nervo”, “polvere di mummia” (tenendo presente che per “mummia” si intendeva il più delle volte il midollo osseo) ... Dal nome dell’autore (che compare alla fine del I° capitolo : “...signé Antonio Venitiana del Rabina”) e da alcuni segni sparsi per il testo (insegnamenti di una pretesa tradizione rabbinica di derivazione salomonica che consentirebbero di comandare gli spiriti) si ha l’impressione che egli avesse, o volesse far credere di avere, un qualche tipo di relazione con l’ambiente ebraico.

Il titolo dell’opera richiama una figura simbolica estremamente vitale tanto in Oriente quanto in Occidente. Simbolo della vita in Cina, ricettacolo delle acque vivificanti in India, punto di unione delle forze opposte e complementari tanto in Oriente quanto presso gli Aztechi (il *quetzalcoatl* nasce dalle acque della terra per innalzarsi nel cielo trasfigurandosi in luce), il drago ha ricevuto nella tradizione giudeo-cristiana un’interpretazione decisamente negativa. Associato alla primitività e negatività della materia, ha finito ben presto per incarnare l’avversario per eccellenza : Satana. Per contro, nella tradizione celtica il drago rosso è inserito nel contesto di una via iniziatica solare, ‘eroica’, e rappresenta il coraggio, la forza, il valore. Dall’incontro delle due tradizioni, quella giudeo-cristiana e quella celtica nasce così la figura simbolica del drago nella sua accezione medievale tale che la sconfitta del drago e la sua uccisione saranno viste come il superamento di una prova iniziatica che consente al cavaliere di passare a un nuovo stato dell’essere e di acquisire dunque poteri che gli erano prima inaccessibili. Prova di questa nuova funzione simbolica del drago è il suo vasto impiego nell’araldica dove viene appunto a rappresentare la potenza e il valore. Si ritrova il drago rosso in alchimia dove, nella “via umida”, costituisce il minerale (ossido o protossido di piombo) dal quale, grazie al “fuoco segreto”, si estrae l’*Azoth* o mercurio dei filosofi. Non si creda però che la figura del drago rosso sia confinata ai racconti medievali, alle oscure ricette alchemiche o ai *grimoires* (dei quali il *Dragon rouge* di Antonio Venitiano costituisce probabilmente una tardiva imitazione, non senza essere però considerato come una delle opere “più diaboliche”), prova ne è che ancora oggi vengono fondati sotto questo nome “ordini iniziatici” che si dedicano a rituali magici e a pratiche “alchemiche”, “tantriche” e “cabalistiche” (per esempio l’ordine denominato *Dragon Rouge F.A.Q.* fondato nel 1989 in Svezia e tuttora attivo con logge presenti in Svezia, Norvegia, Finlandia e Germania).

Partendo dalle antichità giudaiche, passando attraverso le condanne della chiesa e le segrete ricette dei *grimoires*, il *dragon rouge*, come tutti i grandi simboli del profondo, ha evidentemente ancora conservato la sua antica potenza.

<sup>23</sup> Il magnetismo ha, da sempre e ovunque, destato il più grande interesse e la più grande curiosità. La capacità di attirare, respingere o unire con occulti legami corpi fisici e la constatazione di regolarità nei suoi effetti (per esempio attirare i metalli ferrosi ma non il legno) e dunque la possibilità di definire leggi fisiche, per lungo tempo ha conferito al magnetismo la duplice appartenenza sia alla sfera magica che a quella scientifica. Quale fosse l’importanza di fenomeni magnetici basta pensare, solo per parlare dell’Età Moderna, alla posizione che occupavano nei lavori di [Athanasius Kircher](#) il quale, oltre a riferimenti sparsi un po’ ovunque nelle sue opere, dedica loro tre opere: *Ars Magnesia* (1631) all’esordio della sua carriera di poligrafo, *Magnes sive De arte magnetica* (1641, più volte riedita e con la riedizione del 1654 notevolmente aumentata) e, un quarto di secolo dopo, *Magneticum naturae regnum sive disceptatio physiologica* (1667). All’epoca di Kircher «Il fenomeno del magnetismo era oggetto di speciale considerazione in quel tempo, soprattutto per l’importanza che un esatto riconoscimento della declinazione magnetica aveva per la determinazione della longitudine e quindi per risolvere i problemi della navigazione...». Egli tuttavia, per inserire organicamente questo fenomeno nella cornice del suo pensiero, scartò le correnti ipotesi sul magnetismo e lo spiegò nei termini dei concetti della “simpatia” e “antipatia” tra le cose: «La proprietà motrice del magnetismo, in senso lato, non si distingue... da quella forza occulta presente nelle cose naturali che spinge gli oggetti gli uni verso gli altri quasi per un nascosto consenso della loro natura o che reciprocamente li allontana per un analogo dissenso. Per questa ragione, ogni aspetto della simpatia e dell’antipatia può venir considerato per analogia come un movimento magnetico [...] Gli influssi astrali... non sono altro che un’applicazione del principio di attrazione del simile da parte del simile. Se la materia celeste differisse da quella terrestre nessun influsso potrebbe verificarsi. Per la stessa ragione si deve ammettere che la terra costituisce l’immobile centro dell’universo... Anche gli influssi astrali vengono ricondotti da Kircher a una pretesa spiegazione fisica. Quando un corpo celeste viene percosso dai raggi solari, l’intensissimo calore prodotto suscita la sua forza naturale. Questa, per l’eccitazione degli umori dovuta in parte alla rarefazione, in parte al moto orbitale dell’astro, si diffonde e la sua virtù viene recepita dalla terra...» [Dino Pastine *La nascita dell’idolatria...* Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 58-9 e 62-3].

Con alti e bassi il magnetismo continuò ad attirare l’interesse di studiosi e ciarlatani raggiungendo, per questo secondo aspetto, il suo apice nel periodo a cavallo tra XVIII e XIX secolo con l’attività del medico tedesco Franz Anton Mesmer (a un certo punto vera e propria *vedette* tra la nobiltà di Francia e Germania) che sviluppò la concezione degli effetti terapeutici del magnetismo come forza fisica nell’elaborazione del “magnetismo animale”, una forza che metterebbe in condizione gli individui che più ne sono dotati di curare chi si sottoponesse ai suoi “influssi”. In un certo sottomondo queste credenze hanno ancora oggi un loro seguito... e un loro mercato.



## Universalitas & Pervasivitas

*il costituirsi e diffondersi della S.J. e suoi echi  
(1540 - 1773)*

DI A. PISANI

Sotto attacco

ecc. vennero talvolta ipotizzati e persino messo in pratica, espedienti per controllare o per ostacolare la stampa del tutto allogeni a quelli consueti.

La produzione, la diffusione e la conservazione della cultura da sempre trova uno dei suoi limiti più potenti nei fattori economici. Se gran parte della cultura del XX secolo, intesa nel suo senso più largo (non solo libri e registrazioni musicali, ma anche programmi radiofonici e televisivi, rappresentazioni teatrali, balletti, performances, film, pubblicità, manifesti, ecc.), è andata irrimediabilmente perduta, ciò è dovuto al costo proibitivo della sua registrazione analogica materiale e al suo successivo immagazzinamento. Ciò che si è conservato risponde alle esigenze di fasce di utenza ristrette ma, per aspetti diversi, potenti (quali lo charme della cultura “alta” - i film di Fellini e di Bunuel piuttosto che certi sboccati e grossolani *b-movies* - o la prevedibile attrattiva e lucralità di certi generi - film con Moana Pozzi o Rocco Siffredi piuttosto che documentari sulla natura). Oggi, con il passaggio al digitale, il costo della registrazione e archiviazione di libri, brani musicali, film, ecc. si riduce a cifre sostenibili e lo stesso si può dire per gli spazi fisici necessari all’immagazzinamento. Ma i fattori economici non entrano in gioco solo per la registrazione di quello che è già stato prodotto, ma anche nelle fasi precedenti alla produzione, basta pensare che fino a poco più di un decennio fa il musicista che avesse voluto far eseguire e registrare una sua sinfonia (o chi avesse voluto far “girare” un suo film) si sarebbe trovato del tutto impossibilitato a meno che non avesse già raggiunto un certo grado di notorietà, mentre oggi grazie all’ausilio del computer e di pochi altri strumenti elettronici, di alcuni software e di suoni campionati chiunque è in grado di coronare sogni di questo tipo a costi tutto sommato ampiamente accessibili. Ed è appunto nella consapevolezza del ruolo svolto dai fattori economici nella produzione della cultura che un uomo come Jean-Baptiste Colbert, ministro di Louis XIV, mirando a colpire la stampa scomoda, indesiderata, introdusse una tassazione che avrebbe gravato sulla carta destinata alla stampa dei libri non protetti da privilegi. Furono però considerazioni sempre di ordine economico - le proteste di librai e tipografi, colpiti in modo sensibile nei loro giri di affari e il vantaggio che automaticamente si accordava alla stampa d’oltre confine, già pericolosamente penetrata sul mercato francese - che fecero rientrare questa astuta disposizione. La volontà, la necessità di frenare e al limite impedire il diffondersi di idee indesiderate senza dover ricorrere a misure propriamente poliziesche - spesso, peraltro, di scarsa efficacia - non poteva però basarsi solo sul regime dei privilegi di stampa, già collaudato e mantenuto per la sua indubbia efficacia, efficacia che però non riusciva a ricoprire tutto il campo che le Autorità avrebbero voluto porre sotto il più rigido controllo. Con ulteriore sfoggio di creatività Colbert pensò che il problema avrebbe potuto essere risolto apponendo uno specifico segno distintivo su determinati punzoni di ogni tipografia, in modo tale che dalla stampa risultasse chiaramente, almeno all’occhio dei controllori, da quali torchi le pagine in esame fossero state stampate. Purtroppo per Colbert, in epoca analogica un’operazione del genere era difficilmente realizzabile e infatti, nonostante ripetuti tentativi, non fu mai realizzata. Ma se la tracciabilità dei caratteri da stampa in epoca analogica si è rivelata impraticabile, in epoca digitale si è, almeno parzialmente, realizzata con il *Digital Millenium Copyright Act*, a ulteriore testimonianza del ruolo che il segreto e il sotterfugio da sempre rivestono all’interno del processo della diffusione della cultura.

Inibire la stampa di opere grazie alla politica dei “privilegi” concessi a chi sottoponesse le proprie opere al giudizio della censura preventiva e, soprattutto, avesse sempre dimostrato e dimostrasse un’immacolata adesione ai principi dei poteri costituiti, aumentare il prezzo della carta da stampa per chi fosse sprovvisto di privilegi, avere la possibilità di identificare con sicurezza l’operato di una tipografia grazie ad apposite, tracciabili, microsignature apposte sui punzoni consegnati a ogni officina... passi preliminari di quella censura d’eccellenza che verrà messa alla berlina da Orwell in *1984* dove lo sforzo del Potere di armonizzare l’andamento delle cose con quell’andamento che il Potere pretende sia avvenuto e avvenga, arriva al punto di fare aggiornare continuamente il contenuto dei quotidiani del passato remoto e recente.

Anche nella finzione letteraria “pubblicare e/è mentire”.

