

ILARIA ROSSINI

Filocolo' e 'Amadigi': amori e avventure, tra Italia e Spagna, nelle edizioni Janot

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ILARIA ROSSINI

'Filocolo' e 'Amadigi': amori e avventure, tra Italia e Spagna, nelle edizioni Janot

L'intervento si propone di analizzare l'edizione Janot, data alle stampe il 24 febbraio 1542, de 'Le Philocope de Messire Jehan Boccace', che presenta lo stesso formato e le stesse illustrazioni dell'edizione dei primi cinque libri degli Amadis, curata sempre da Janot e completata tra il 1540 e il 1544. Lo studio delle scelte tipografiche e degli apparati illustrativi-iconologici sarà volto a mettere in luce come la veste editoriale abbia favorito, in Francia, il fenomeno di reciproca assimilazione (e nobilitazione) delle due opere.

È datato 12 aprile 1543 – e dunque incastonato quasi al centro del secolo preso in analisi in questo panel – il documento con cui il re Francesco I nomina Denis Janot *imprimeur du roi*: in esso si elogiano, dello stampatore, la maestria e l'esperienza e si sottolinea il ruolo da esse giocato all'interno del vasto e ambizioso programma di promozione della lingua francese perseguito dal monarca.¹ È la tesi di Rawles² del 1976 che offre una ricostruzione puntuale delle fasi della carriera di Janot: figlio dello stampatore Jean Janot – a sua volta legato da rapporti di parentela al celebre Antoine Vérard –,³ Denis comincia a lavorare nel 1529 ma bisognerà attendere il 1534 perché le edizioni da lui curate inizino a presentare i caratteri distintivi della produzione successiva che si possono riassumere nell'adozione del carattere tipografico romano, in un confezionamento orientato alla raffinatezza e alla chiarezza e in una sempre maggiore ricerca tecnica sul fronte del libro illustrato, che sarà poi il suo maggiore apporto all'arte della stampa.⁴

Le edizioni Janot del *Philocope* e degli *Amadis* – il primo è stato dato alle stampe il 24 febbraio 1542, i cinque libri della saga spagnola hanno visto la luce tra il 1540 e il 1544 – esibiscono alcune, molto evidenti, caratteristiche comuni: oltre allo stesso formato (un elegante *in-folio*), che non sarebbe sufficiente di per sé, le due opere presentano l'abbandono del carattere gotico e della composizione a due colonne (entrambi proprii delle edizioni Vérard del XV secolo), sostituiti dal carattere romano e dalla composizione a linee lunghe.

Dal punto di vista dell'apparato iconologico, entrambe le opere presentano una predilezione per le illustrazioni di piccolo formato: delle 30 immagini che impreziosiscono i 5 libri degli *Amadis*, soltanto 7 sono di grande formato (più alte che larghe, di cui 2 a pagina

¹ «[...] grande dextérité et experience [...] en l'art d'imprimerie et es choses qui en dependent, dont il a ordinairement fait grande profession, et mesmement en la langue françoise». Il testo originale è contenuto al f. a1v del volume che contiene la traduzione dei libri VII e VIII delle *Storie naturali* di Plinio il Vecchio. Sulla politica editoriale francese del XVI secolo si veda F. SIMONE, *Il Rinascimento Francese*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1965. Per uno studio sull'adeguatezza del termine «politica editoriale», invece, si rimanda a M. SIMONIN, *Peut-on parler de politique éditoriale au XVIe siècle? Le cas de Vincent Sertenas libraire au Palais*, in P. Aquilon e H.J. Martin (a cura di), *Le livre dans l'Europe de la Renaissance, Actes du XXVIII^e Colloque international d'études humanistes de Tours*, Parigi, Promodis, 1988, 264-281.

² S.P.J. RAWLES, *Denis Janot, Parisian Printer and Bookseller (1525-1544). A Bibliographical Study*, PhD Dissertation, University of Warwick, 1976 (<http://wrap.warwick.ac.uk/34709/>), n. 219.

³ Antoine Vérard, stampatore attivo a Parigi tra il 1485 e il 1512, è una figura di particolare rilievo per il suo lavoro editoriale nell'ambito del romanzo cavalleresco. La sua produzione conta più di 300 edizioni. Per uno studio, anche biografico, si rimanda a M.B. WILL, *Antoine Vérard, Parisian Publisher (1485-1512), prologues, poems and presentations*, Ginevra, Droz, 1997.

⁴ Per una ricognizione delle aree editoriali esplorate da Janot – che, tra le altre cose, si è occupato anche di volgarizzamenti di classici latini, letteratura emblematica e libri di medicina – si veda, oltre al già menzionato Rawles, P. CIFARELLI, *L'atelier parigino di Denis Janot e le traduzioni dall'italiano: spigolature fra strategie editoriali e promozione della lingua vernacolare*, «Studi Francesi», II (2015), 270-289.

intera), per quanto riguarda il *Philocope*, invece, 1 su un totale di 16.

Come evidenziato da Chatelain in un prezioso articolo dedicato alle illustrazioni degli *Amadis*,⁵ le «petites vignettes» non sono sconosciute e neppure rarissime in edizioni precedenti al 1540, ma il confezionamento editoriale tradizionale del romanzo, modello Vérard, prevedeva l'inserimento delle figure nella colonna del testo. Negli *Amadis*, così come nel *Philocope*, questo principio è abbandonato e l'elemento iconologico si emancipa da quello tipografico, producendo, sulla pagina, un effetto di alleggerimento:

la vignette n'est donc pas seulement un moyen d'illustrer, mais aussi un moyen de laisser du blanc sur la page, et donc de rompre avec ce principe de remplissage maximal de la page qui jusque-là régissait la composition traditionnelle des éditions des romans de chevalerie. Et en ce sens, on peut dire que l'illustration participe d'une économie générale de la clarté [...].⁶

Lo studio di Chatelain sugli *Amadis*, oltre a mettere in rilievo l'eterogeneità del materiale illustrativo e la progressiva perdita di aderenza del rapporto testo-immagine (molto stretto e coerente nel primo libro e poi, progressivamente, sempre più debole), ha anche dimostrato l'esistenza di una *suite* di quattro figure (II, 6; II, 12; II, 13; III, 11) destinate all'edizione del *Philocope* e poi effettivamente inserite in essa. I personaggi ritratti in queste illustrazioni sono abbigliati alla romana, una bizzarria difficile da spiegare anche considerando il gusto rinascimentale per i vestimenti antichi. Un altro indizio è costituito dalla prossimità temporale: il secondo e il terzo libro degli *Amadis* vennero dati alle stampe negli ultimi mesi del 1541, il *Philocope*, come abbiamo già visto, nel febbraio del 1542, solo poche settimane più tardi. La ancora più spiccata mancanza di legame narrativo di questa *suite* con le vicende di Amadis funziona come una convalida: tutto porta a supporre che, nel confezionamento dei volumi, Denis Janot si sia servito, per comprensibili ragioni economiche, di alcune immagini previste per illustrare la vicenda di Philocope.

Per quello che riguarda il delicato rapporto testo-immagine e la questione, profondamente connessa, del *recyclage* sarà utile misurare alcuni dei rilievi compiuti da Chatelain con una più modesta analisi, da me svolta, sulle illustrazioni del *Philocope* e il loro riutilizzo.

Amadis de Gaule – Ed. Denis Janot (1540-44) – tavola sinottica di J.-M. Chatelain

Livre	Nombre d'illustrations	Nombre de bois utilisés	Nombre de répétitions
I	14	12	2
II	12	7	5
III	17	4	13
IV	27	5	22
V	35	2	33

⁵ J.-M. CHATELAIN, *L'illustration d'Amadis de Gaule dans les éditions françaises du XVI^e siècle*, in AA.VV., *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, Paris, Editions rue d'Ulm, 41-52, cfr. in particolare 42-46.

⁶ J.-M. CHATELAIN, *L'illustration...*, 44.

Le Philocope de Messire Jehan Boccace – Ed. Denis Janot (1542) – tavola sinottica di I. Rossini

Libro	Numero di illustrazioni	Numero di illustrazioni nuove	Numero di illustrazioni ripetute
I	5	5	-
II	9	6	3
III	3	-	3
IV	6	3	3
V	1	-	1
VI	5	1	4
VII	7	1	6

Pur considerando il fatto che, per quanto riguarda gli *Amadis*, ci si riferisce a cinque libri editi separatamente nel corso di quattro anni, mentre la scansione in sette libri del *Philocope* è interna all'edizione del 1542, non si può non rilevare che, in entrambe le opere, il numero delle illustrazioni riutilizzate cresce progressivamente, di libro in libro. Così negli *Amadis* si può osservare un primo libro confezionato con due sole ripetizioni (12 illustrazioni nuove su un totale di 14), a fronte di un primo libro del *Philocope* allestito con 5 *vignettes*, mai ripetute.

Come è evidente dalle tabelle, ad una decrescita del numero delle illustrazioni nuove, corrisponde una crescita del numero delle ripetizioni. Nel caso del *Philocope*, si riscontra una maggiore uniformità, sia in termini assoluti – cioè nell'incremento del numero delle illustrazioni (5 nel I libro, 7 nel VII libro, rispetto al ben più vistoso incremento negli *Amadis*: 14 nel I libro, 35 nel V libro) – sia in termini di attitudine al *recyclage* (il libro più ricco di ripetizioni, cioè il VII, presenta un rapporto nuovo-ripetuto di 1 a 6, rispetto al 2 a 33 del V libro degli *Amadis*) e, allo stesso tempo, la presenza di due libri (il III e il V) completamente privi di immagini nuove, il cui apparato illustrativo è dunque completamente affidato alla ripresa di *vignettes* provenienti dai libri I e II.

È altrettanto chiaro che questa maggiore moderazione nel *réemploi* si spiega con il fatto che il *Philocope* si presentava come unico volume mentre negli *Amadis* il re-impiego massiccio, negli ultimi libri, di immagini utilizzate nei libri precedenti veniva attenuato dalla natura completamente differente dell'operazione editoriale.

Questo rende, nel *Philocope*, meno arbitrari ed ingegnosi i processi di assegnazione di significato all'immagine in relazione al testo⁷ e, allo stesso tempo, dimostra un inferiore grado di iconologizzazione: se, per quanto riguarda gli *Amadis*, si può concordare con Chatelain quando parla di «[...]un régime iconologique très traditionnel, où l'image ne rende plus compte du détail d'un événement mais indique un type de situation»,⁸ per quello che riguarda il *Philocope*, ritengo che si possa sostenere che il *recyclage* non vada a stravolgere del tutto un regime iconologico che tenta di mantenere la sua descrittività e in cui la corrispondenza tra l'immagine e il testo – favorita dalla puntualità delle chiose laterali – è

⁷ A questo proposito si guardi con attenzione l'esempio più vistoso presentato da J.-M. Chatelain (*Amadis*, Libro II, cap. XVII), in cui il legame tra elemento narrativo ed elemento iconologico è costituito da «de récit de la pensée intérieure d'un personnage». Cfr. J.-M. CHATELAIN, *L'illustration...*, 50-51.

⁸ J.-M. CHATELAIN, *L'illustration...*, 51.

alterata ma ancora comprensibile.

Naturalmente – poiché «[...] l'image répétée est une invite à penser les conditions et les modes de sa figurabilité ou de sa dé-figuration» –⁹ non si può prescindere da un certo grado di capacità di *ri-semantizzazione* dell'immagine richiesto al lettore del Rinascimento, chiamato a mettere la figura che ha già visto in relazione sempre nuova con il contesto narrativo, trattenendo la memoria dei suoi utilizzi precedenti.¹⁰

In tal senso si può dire che non sia l'immagine a svolgere una funzione esegetica al testo ma, viceversa, il testo – anche attraverso l'evocazione di un sentimento di familiarità – a costituire il riferimento per l'interpretazione dell'immagine.

Questa riflessione entra in rapporto diretto – oltre che con l'analisi delle strategie editoriali di Janot, osservate in modo diacronico (le *vignettes* degli *Amadis* si ritroveranno in molte delle successive opere editate da Janot e dal suo successore Étienne Groulleau) –¹¹ anche con il discorso sul successo (e il mutuo debito in relazione ad esso) del *Philocope* e degli *Amadis*.

A legare in modo inequivocabile e non casuale il destino francese delle due opere, infatti, non concorrono soltanto il fatto di essere state scelte da uno stampatore di prestigio e una serie di corrispondenze nelle scelte tipografiche e di allestimento iconologico, fino all'impiego per l'una di una *suite* di *vignettes* elaborate per l'altra.

È Nicolas Herberay des Essart,¹² il traduttore dei primi cinque libri degli *Amadis*, a firmare le *pièces liminaires* del *Philocope*, nonché un breve componimento in versi,¹³ accluso all'apparato liminare, in cui vengono elogiate le qualità di traduttore di Adrien Sévin e la «diligence extreme» con la quale ha reso in lingua francese le avventure nate dalla fantasia di Boccaccio. Inoltre un altro membro della famiglia Sévin, Michel avrebbe, pochi anni più tardi, scritto una prefazione all'ottavo libro degli *Amadis*:¹⁴ questo *Discours*, profondamente 'escusatorio', è molto importante, anche ai fini della riflessione che stiamo conducendo.¹⁵

È facile concludere, con Silvia D'Amico, che «siamo [...] di fronte allo stesso prodotto editoriale, preparato dalle stesse persone, destinato allo stesso pubblico, cioè alla nobiltà di corte».¹⁶

È un fenomeno di *assimilazione* che – proprio come dimostrato da Daniel Javitch in relazione all'*Orlando Furioso*, presentato da Giolito sul mercato veneziano nella stessa veste editoriale delle traduzioni dei poemi della classicità¹⁷ – può modificare la percezione (e

⁹ T. TRAN, *Défaire et refaire l'image: l'illustration imprimée à l'épreuve de sa reproductibilité technique*, «Textimage», VI (2012).

¹⁰ Cfr. T. TRAN, *Défaire et refaire...*, 9.

¹¹ Cfr. ancora J.-M. CHATELAIN, *L'illustration...*, 51-52.

¹² Su des Essarts si vedano anche le pagine di M. SIMONIN, *La disgrâce d'Amadis*, in ID., *L'encre et la lumière*, Ginevra, Droz, 2004, 192-197.

¹³ Esprits gentils amoureux de sçavoir, / Rendez louange et immortelle grace / A ce Sevin, qui vous a fait avoir / En notre lange ou toute aultre s'efface / Ce *Philocope*, oeuvre de Jean Boccace. / Louez son oeuvre et diligence extreme, / Louez Florence ou gist son inventeur / Et de laurier su lieu de diademe / Soiu couronné par vous le translateur».

¹⁴ Tradotto sempre da des Essarts e edito da Étienne Groulleau, nel 1548.

¹⁵ Cfr. S. CAPPELLO, *Il Discours sur les livres d'Amadis di Michel Sevin (1548)*, in AA.VV., *Il romanzo nella Francia del Rinascimento: dall'eredità medievale all'Astrea. Atti del Convegno Internazionale Gargnano (7-9 ottobre 1993)*, Fasano, Schena, 1996, 207-224.

¹⁶ S. D'AMICO, *La fortuna del Filocolo in Francia nel secolo XVI*, «Cahiers d'études italiennes», VIII (2003), 195-207: 203.

¹⁷ D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Mondadori, 1999.

favorire la diffusione) di un'opera, grazie al sistema di trasformazioni, materiali e simboliche, messe in atto dall'editore.

La politica editoriale di Denis Janot può essere definita audace e certamente ambizioso il suo investimento sul vernacolare illustre: a questo programma corrisponde uno studio attento del gusto del pubblico e un ragionamento strategico sul confezionamento delle opere che può essere considerato un vero e proprio *metadiscorso editoriale*.

Come chiarito da Anne Réach-Ngô nel passaggio di un suo articolo dedicato all'ermeneutica dell'editoria:

L'introduction d'une division systématique de la matière textuelle par des procédés typographiques (sauts de page, sauts de ligne, insertions¹⁸ d'illustrations ou d'ornements, retraits, distribution des marges, etc.) tend donc à accompagner le passage d'une prose vernaculaire linéaire en une prose qui se pense davantage en termes configurationnels.¹⁸

La grande differenza rispetto al caso studiato da Javitch è che il processo di *assimilazione* tra *Philocope* e *Amadis* non è univoco, cioè non è facile stabilire quale delle due opere – che corrispondono entrambe al gusto per l'avventuroso e il cavalleresco tipico dell'ambiente cortigiano francese del XVI secolo – irraggiasse la propria autorità al punto di essere utilizzata in funzione di canonizzazione dell'altra.

La supposizione che propongo muove dalla riflessione condotta da Lionello Sozzi, in pagine classiche per gli studiosi di ricezione francese delle opere di Boccaccio, qui in particolare del *Filocolo*:

Piacquero evidentemente, di quel celebre libro, i dilemmi proposti: valore-cortesia-sapienza, amore-ricchezza-rango sociale, timidezza-ardire, presenza-assenza dell'amato o dell'amata. I lettori francesi trovarono in quelle pagine l'avvio di quella analisi sottile dei sentimenti e del cuore, di quel gusto per il vario giudicare e prospettare le vicende amorose di cui già Martial d'Auvergne, nei suoi *Arrests d'Amour*, aveva dato prova anni prima, e che nella letteratura francese saranno destinati più tardi a un così straordinario sviluppo.¹⁹

Ed è effettivamente innegabile – perché attestato dalla tradizione manoscritta e dalla storia editoriale dell'episodio delle *Treize elegantes demandes d'amour*,²⁰ segmento isolato che ha

¹⁸ A. RÉACH-NGÔ, *L'écriture éditoriale à la Renaissance. Pour une herméneutique de l'imprimé*, «Communication et langages» CLIV (2007), 49-65: 58. Della stessa autrice si segnala anche la pubblicazione della 'thèse de doctorat remaniée': *L'écriture éditoriale à la Renaissance. Gènesis et promotion du récit sentimental français 1530-1560*, Ginevra, Droz, 2013. Più in generale, sul tema della concezione lineare della narrazione e la sua definizione configurazione, si suggeriscono alcune riflessioni di P. RICOEUR in *Temps et récit*, Parigi, Seuil, 1983-85.

¹⁹ L. SOZZI, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, 55.

²⁰ Su questo si veda, soprattutto: H. HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, Bordeaux, Feret, 1909, 2-18. Sulla questione del *recyclage* delle *vignettes* si segnala anche il rilievo di S. D'AMICO [cfr. *La fortuna...*, 199] relativo all'edizione Janot delle *Treize elegantes demandes d'amour* del 1541, conservata alla Bibliothèque de l' Arsenal di Parigi: la traduzione anonima del Libro IV, in formato in-16°, corredato di prefazione e con quindici illustrazioni, quattro delle quali (terza – foglio XVIv°, che ritorna anche al foglio XLVIIv°, settima – foglio XXXVIIr°, nona – foglio XLIIIv°, decima – foglio XLVIr°) sono le stesse già utilizzate da Galliot du Pré per *Les Fleurs de Poesie Française* (1534) e dallo stesso Janot per *Les Angiossens douloureuses qui procèdent d'amour* di Hélienne de Crenne, raccolta di poesia collettiva, ispirato a uno dei più importanti romanzi francesi di argomento amoroso, *Les angoisses douloureuses*, a sua volta ispirato alla *Fiammetta* del Boccaccio. Sul rapporto Italia-Spagna, si aggiunge che, sempre del 1541, Denis Janot pubblica la traduzione di un romanzo spagnolo, *Cuestión de Amor* (edito la prima volta in Spagna nel 1513) che isola e affronta in forma espansa, sotto la forma della novella, il quesito, già toccato da Boccaccio, se a soffrire

goduto di una circolazione autonoma²¹ – che il pubblico d’oltralpe fosse sensibile agli elementi di precettistica galante e amorosa.

In tal senso si può sostenere che l’effetto della ricezione del *Philocope* – per quanto mai tradotto integralmente prima di Adrien Sévin – fosse già in qualche modo stato verificato e l’opera già introdotta nell’immaginario culturale attraverso la diffusione delle *Demandes d’amour*, un estratto particolarmente conforme alle attese del pubblico. Ad avvalorare l’ipotesi che, attorno all’edizione Janot del *Philocope*, ci fosse dunque un clima di aspettativa concorre anche l’*Epistre du translateur* scritta da Adrien Sévin. Il giovane traduttore, al suo esordio, sostiene essere stato incoraggiato all’impresa dalle «[...] prieres de plusieurs mes bons amys, qui avoient grand desid de le voir»,²² di voler «donner recreation à tous qui desident sçavoir l’une et l’autre langue, Italienne et Francoyse»²³ e alla lettera prefatoria acclude, ambiziosamente e a scopo auto-promozionale, una novella nata dalla sua inventiva.²⁴

L’assimilazione al *Philocope* – presagito come il classico che effettivamente nel corso del XVI secolo diventerà e valorizzato principalmente come *vademecum* amoroso e illustre repertorio di immagini – funziona come un presidio di convalida e legittimazione per gli *Amadis*, un’opera della contemporaneità (la prima edizione spagnola dell’opera di Garcí Rodríguez da Montalvo è del 1508) che riscuoteva, in patria come in Francia, grande successo di pubblico ma incorreva nell’accusa di «vanité».

Si tratta, in qualche modo, di misurare un Sévin con un altro Sévin, Michel, il già menzionato autore del *Discours sur les Livre d’Amadis* premesso all’edizione dell’ottavo libro.

Il tono confutativo del *Discours*, costruito attraverso il procedimento della *sermocinatio*,²⁵ rende manifesta l’esistenza di una serie di critiche: Michel Sévin, attraverso le parole immaginarie del suo amico, presenta la saga di Amadis come un’opera capace di svolgere una «funzione regolatrice dei rapporti sociali»²⁶ attraverso la proposta di alcuni modelli di comportamento virtuoso, esposti in un «parler elegant e facond» (vv. 39-54) che ne favorisce, sulla scorta del precetto oraziano, la comprensione piacevole.

«Sens moral de grande invention» e «belle fiction» (vv.79-82) a smentire le due declinazioni della taccia allusa: la vanità («penser ne fault que l’histoire soit vaine») morale e narrativa²⁷.

maggiormente sia chi perde l’amore dopo averlo posseduto o chi mai lo ottiene. In Italia, Giolito, tra il 1533 e il 1534, ripubblicherà la *Cuestiòn* insieme con la traduzione in castigliano delle *Questioni*.

²¹ Sull’indipendenza di questa sezione dal resto del romanzo si vedano anche le riflessioni di Rajna che sostiene, appunto, che «all’orditura l’episodio sia semplicemente agganciato». Cfr. P. RAJNA, *L’episodio delle questioni d’amore nel Filocolo’ del Boccaccio*, «Romania», XXXI (1902), 28-81: 28.

²² *Le Philocope de Messire Jehan Boccace Florentin*, feuillet III.

²³ *Ibidem*. Per una riflessione sul ruolo delle opere di Boccaccio in funzione di apprendimento linguistico: J. BALSAMO - M. SIMONIN, *Abel L’Angelier et Françoise de Louvain*, Ginevra, Droz, 2001, 203.

²⁴ Sulla breve novella, dall’intreccio sorprendentemente simile a quello di *Romeo e Giulietta*, e sulla sua probabile influenza sul *Roméo et Juliette* di Ducis si veda lo studio di H. HAUVETTE, *Une variante française de la légende de Roméo et Juliette*, «Revue de Littérature Comparée», I (1921), 329-337.

²⁵ Il procedimento, tipico della retorica medievale, attraverso il quale si attribuisce un discorso ad un personaggio, imitandone il carattere. Nel caso del *Discours*, Sévin elabora la figura di un amico, appassionato delle storie di Amadis, che spiega al prefatore i motivi del loro successo.

²⁶ S. CAPPELLO, *Il Discours...*, 210.

²⁷ Sul tema della verità effettiva del narrato e all’esemplarità del comportamento esposto si pensi anche a Boccaccio stesso nelle prime righe del Libro I del *Filocolo*, quando afferma che «memoria degli amorosi giovani», la «gran costanza dei loro animi», d’«amorosa forza» servata con «ferma fede» debbano essere esaltate

Come evidenziato da Sergio Cappello²⁸ l'utilizzo, da parte di Sévin, dei verbi «enseigner» (vv. 57 e 73) e «donner vouloir» (v. 60) conferisce una precisa tonalità di esortazione al 'profit' oraziano²⁹ che rimanda ad una dimensione in cui il lettore è collocato nella posizione del discente – più moralmente responsabilizzante rispetto a quella dello spettatore – perché il comportamento positivo non gli è soltanto mostrato ma, in qualche modo, prescritto. Allo stesso modo le *Questioni* – è stato rilevato sia da Luigi Surdich che da Paolo Cherchi – sono proprio questo: «un percorso dialettico [...] con finalità didattiche»,³⁰ «una sorta di didascalìa che trascrive in termini di *exemplum* il senso della *quête*».³¹

In questo quadro, così articolato, cercherò, per concludere, di isolare alcuni elementi. Sull'opera di Boccaccio come repertorio di immagini – entrate a far parte, in Francia, di un patrimonio comune e quindi identificabili e citabili – sono state scritte pagine splendide.³²

Se il passaggio dalla prosa lineare italiana ad una prosa francese pensata tipograficamente in termini di unità semantiche e di configurazione – un nuovo rapporto tra pieni e vuoti sulla pagina che abbiamo imparato a conoscere propriamente in termini di *mise en page*, la presenza delle *manchettes* ad evidenziare le «belles sentences» e le «belles similitudes», l'utilizzo di *vignettes* che costituiscono la componente iconologica di una rete stabilita di rapporti tra i testi – possa aver favorito la *mise en lumière* di questa dimensione visuale (e visualizzabile), già contenuta all'interno dell'elemento narrativo, è materia di ricerca per gli studiosi di filologia materiale, storia del libro³³ e, forse, neuroestetica della letteratura.³⁴

e sottratte ad un parlare vano («fabulosi parlari degli ignoranti»). Cfr. G. BOCCACCIO, *Filocolo*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, I, Milano, Mondadori, 1967, 65.

²⁸ Cfr. S. CAPPELLO, *Il Discours...*, 213.

²⁹ È stato stabilito che Sévin conoscesse l'*Ars Poetica* di Orazio attraverso la traduzione di Jacques Peletier du Mans del 1541. Cfr. *L'Art poétique d'Horace, traduit en Vers Francios par Iacques Peletier du Mans, recongnu par l'auteur depuis la premiere impression, Moins et meilleur. Imprimé a Paris par Michel de Vascosasm au mois d'Aoust. Au privilege de la Court.* M.D.XLV, ff. 23 [Ars.: 8BL 4700 Rés].

³⁰ L. SURDICH, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS editrice, 1987, 20.

³¹ P. CHERCHI, *Sulle 'Questioni d'amore' nel 'Filocolo'* in ID., *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzzi*, Roma, Bulzoni, 1979, 213.

³² Penso in primo luogo ai, già menzionati, lavori di Sozzi e Hauvette ma anche al rilievo di D'Amico sulla presenza di un passo del *Filocolo* nel *Discorso della Gelosia* del Tasso, identificato, a inizio '600, dal traduttore francese Jean Baudoin che lo mantenne nella propria versione, in coerenza con il proposito di conservare, nella traduzione, solo ciò che il pubblico d'oltralpe avrebbe potuto riconoscere e apprezzare. Cfr. S. D'AMICO, *La fortuna...*, 206.

³³ Tra la ricca bibliografia su un argomento così centrale ci limitiamo agli studi oramai classici e ad alcuni più recenti ai quali si rinvia anche per i riferimenti precedenti: A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, II, Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, 555-686. Quondam è stato tra i primi a mettere in rilievo l'importanza nel Cinquecento del nesso letteratura-tipografia, sul quale anche P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991 (ristampa anastatica Ferrara, Unifepress, 2009) e ID., *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998; R. CHARTIER, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci editore, 2015 (ediz. orig. Cambridge 2014) e B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004 (prima ediz. 1999). Si rinvia, inoltre, ad una consultazione dell'*Atlante della letteratura italiana*, curato da S. Luzzatto e G. Pedullà in 3 voll. per Einaudi (2010-2012). Tra i vari saggi del primo volume, si segnalano quello di F. BARBIERATO, *La stampa nel Cinquecento*, in *Atlante della letteratura italiana, I, Dalle Origini al Rinascimento*, (a cura di) A. De Vincentiis, 686-693 e di F. CALITTI dedicato alle stampe 'di rapina': *Letteratura e tipografia: le "stampe di rapina"*, in ivi, 647-654.

³⁴ Per una breve panoramica sugli studi di neuroestetica della letteratura si segnala M. Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Roma, Aracne editrice, 2009 e, per una rassegna dei principali contributi apparsi in Italia tra il 2009 e il 2013 sul rapporto tra letteratura e scienze cognitive, S. REBORA, *Teoria letteraria e*

Il *Philocope* – esemplare prezioso dell'eleganza italiana e tassello di una concertata operazione che vede nelle traduzioni un momento di conquista culturale in funzione di «edificazione del monumento regio alla lingua francese»³⁵ – irradia una luce autorevole e didattica sulla saga degli *Amadis*. Allo stesso tempo, il carattere dilettevole e avvincente di questi (richiamato da Michel Sévin con l'enfatica immagine del lettore che non riesce a staccarsi dal libro, dimenticando di bere, di mangiare e di dormire,³⁶ quasi un precursore della pazzia donchisciottesca) intensifica, nell'affiliazione, l'elemento cavalleresco del *Philocope*, suggerendo la possibilità di una medesima implicazione emotiva del lettore nell'universo narrativo.

Nel suo *atelier* di rue de Notre Dame, Denis Janot, *l'imprimeur du roi*, collabora – con slancio e spirito imprenditoriale, in *equipe* con un certo numero di letterati di professione – ad un progetto di costituzione del francese illustre che orienta la selezione dei testi da tradurre e pubblicare.³⁷

E se il libro, vero oggetto d'arte rinascimentale, è anche lo spazio in cui si realizza una trasformazione – della quale si possono cercare tracce, simboli e modelli – e la pubblicazione è davvero un processo di metamorfosi³⁸ (ricco di implicazioni culturali e politiche, di cui dobbiamo sempre tentare di stabilire la portata), le operazioni editoriali – come quella che vede qui affiliate l'Italia e la Spagna «dans l'ombre di Janot»³⁹ – sono un campione interessante e uno specchio, che quasi sempre ci restituisce riflessi da decodificare, della mutua e straordinariamente complessa ricezione tra le letterature d'Europa.⁴⁰

scienze cognitive: un quadro italiano, in AA.VV., *Myse en Abyeme. International Journal of Comparative Literature and Arts*, Roma, Bel-Ami edizioni, 2014, 8-21.

³⁵ P. CIFARELLI, *L'atelier parigino...*, 300.

³⁶ «Et si quelqu'un à le lire s'epreuve / Pour la douceur, et soulas qu'il y treuve / Il en perdra le boire et le menger, / Il laissera à son profit songer, / Puys quand aura quelque peu de sejour, / Y passera et la nuyt et le jour, / Ne delaissant de lire incessamment, / Tant que iceluy ait leu entierement» (vv. 221-228).

³⁷ Su questo, in particolare sulla decisione di pubblicare, nel 1541, la traduzione del primo dei tre tomi che compongono i *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio*, segnando così il primo atto della circolazione di Machiavelli in Francia che ha visto da una parte la scoperta del Segretario fiorentino, ma dall'altra anche l'esplosione del fenomeno dell'antimachiavellismo, (su cui si veda la ricca rassegna di D. DE CAMILLI, *Machiavelli nel tempo. La critica machiavelliana dal Cinquecento a oggi*, Pisa, ETS, 2000), cfr. P. CIFARELLI, *L'atelier parigino...*, 293-294 soprattutto per le ricadute della pubblicazione della traduzione del '41, all'interno di un progetto di diffusione in Francia delle grandi opere della letteratura italiana e, infine, anche per una lista completa delle 21 edizioni di traduzioni dall'italiano pubblicate da Janot, si rimanda all'appendice del medesimo articolo di Cifarelli, 301.

³⁸ A questo proposito, sull'istanza creativa, sul «je» editoriale di rivendicazione e sul rapporto autore-editore, cfr. A. RÉACH-NGÔ, *L'écriture éditoriale...*, 60-65.

³⁹ M. SIMONIN, *Pent-on parler...*, 265.

⁴⁰ Le sorti degli *Amadigi* in Italia (la prima edizione è veneziana e del 1542, stesso anno della pubblicazione del *Philocope* ed. Janot) sono legate anche alla libera rielaborazione in ottava rima che ne fa Bernardo Tasso, uscita nel 1560, a cui si ispirerà Georg Friedrich Haendel per l'omonima opera lirica. Bernardo Tasso, attraverso la tecnica dell'*entrelacement*, introduce nella saga molti personaggi nuovi, tra cui quello di Floridante, poi ripreso come protagonista dell'omonima opera, rimasta inconclusa e completata da Torquato, che difenderà anche il poema del padre – oggetto di varie critiche – all'interno della sua *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, in cui lo paragonerà all'*Orlando Furioso*, nel dibattito accesissimo e intricato tra l'eroico e il romanzesco. Per uno studio sulla ripresa delle immagini boccacciane in Tasso, posso soltanto segnalare i famosi studi di G. GETTO, *Immagini del «Decameron» nella «Gerusalemme liberata»* (1956), in ID., *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, 1972 e F. CHIAPPELLI, *Note su un'immagine e su un motivo del Boccaccio nel Tasso* (1961), poi in ID., *Il legame musaico*, a cura di P.M. Forni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, 267-272. In questa sede mi limito a rilevare come sia singolare e suggestivo che, proprio negli stessi anni in cui in Francia *Filocolo* e *Amadigi* venivano commercializzati come un medesimo prodotto editoriale, in Italia

Bernardo e Torquato Tasso lavorassero, attingendo o riscrivendo (a volte a quattro mani), sulle medesime opere. Una interessante corrispondenza che si aggiunge al transito di corrispondenze che percorrono l'Europa rinascimentale degli scrittori, dei traduttori e degli editori. Uno studio interessante sul rapporto Boccaccio-Tasso (e parzialmente attinente a quanto esaminato sul tema dell'ammaestramento morale ricercato nella letteratura) è quello di G. BAFFETTI, *Tasso, Boccaccio e la nobiltà della carne*, in G.M. Anselmi, G. Baffetti, C. Delcorno, S. Nobili (a cura di), *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, Bologna, il Mulino, 2013, 295-309.