

Dalla tutela al restauro del patrimonio librario e archivistico

Storia, esperienze, interdisciplinarietà

a cura di Melania Zanetti

La scrittura di Sant'Ignazio di Loyola tra paleografia e chimica

Nicoletta Giovè Marchioli

(Università degli Studi di Padova, Italia)

Flavia De Rubeis

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The article is composed of two different parts, both resulting from the palaeographic analysis of the *Diario spirituale* written by Ignatius of Loyola. The first part outlines Spain's graphic panorama during the 16th century and contextualises the writing of Saint Ignazio examining its peculiarities and the used abbreviation systems. The second part studies the writing method on the basis of the spectrographic analysis of the ink, with particular attention given to ink changes and corrections made during the writing.

Sommario 1 La paleografia. – 2 La chimica.

Keywords Handwriting. Autograph. Palaeography. Codicology. Reflectance spectroscopy.

1 La paleografia

In questa relazione a due voci mi sono occupata esclusivamente della paleografia, lasciando all'abilità di Flavia De Rubeis il piacere, e l'onere, di destreggiarsi con la chimica. Sicché il mio compito potrebbe sembrare semplice ed esaurirsi, rimanendo negli stretti ambiti della paleografia descrittiva, in una illustrazione didascalica di un prodotto statico quale dovrebbe intendersi il testimone del *Diario spirituale* di Ignazio di Loyola: si tratta di un manoscritto attualmente conservato presso l'Archivum Romanum Societatis Iesu, appunto a Roma, il cui restauro ha così bene realizzato e altrettanto bene descritto Melania Zanetti. Ma abbiamo a che fare con una realtà più complessa, dal momento che questo codice è un autografo ed è soprattutto – in questo specifico caso direi è più che mai – l'esito finale di un processo dinamico, la trasformazione del pensiero astratto nella parola scritta, che di quel pensiero si fa tramite, anzi manifestazione concreta, visibile e leggibile.

Oramai ho una lunga frequentazione con gli autografi, in particolare con quelli francescani, quasi esclusivamente dei santi francescani: da Antonio

Studi di archivistica, bibliografia, paleografia 4

DOI 10.14277/6969-215-4/SABP-4-17 | Submitted: 2018-01-30

ISBN [ebook] 978-88-6969-215-4 | ISBN [print] 978-88-6969-216-1

© 2018 |  Creative Commons 4.0 Attribution alone

da Padova e da Salimbene de Adam (del quale mi sto occupando proprio in questo periodo) sono arrivata a Bernardino da Siena, Giovanni da Capestrano, Pietro da Mogliano, Giacomo della Marca, senza dimenticare due sante quali Battista da Varano e Caterina da Bologna. Ma in questo specifico caso però, diversamente da quanto mi è accaduto con gli altri esempi citati, non ho a che fare – vorrei aggiungere semplicemente – con l'autografo di un'opera letteraria, o filosofica o teologica oppure omiletica, come è avvenuto per tutte le prove grafiche dei personaggi che ho appena citato, bensì con un diario, che è il riflesso teoricamente immediato e non filtrato o mediato dei sentimenti di chi lo ha scritto, dunque di Ignazio di Loyola. Si tratta insomma di una testimonianza ancora più singolare e preziosa, che supera, o complica, la dimensione dell'autografia.

Partiamo però necessariamente proprio dal concetto di autografia, nella quale assimilo due pratiche analoghe ma diverse, quali l'autografia autoriale e l'autografia materiale: dunque lo *scribere* come autore, vale a dire comporre un testo scrivendolo di proprio pugno ma esercitando di fatto un'attività intellettuale, e lo *scribere* come copista, vale a dire invece copiare un testo svolgendo piuttosto un'attività manuale. Da una parte abbiamo dunque l'autografia in senso stretto, o anche in senso letterario, da intendersi come la redazione in forma scritta di un'opera direttamente da parte del suo autore, per cui non c'è soluzione di continuità fra il momento della composizione di un testo e quello del suo trasferimento all'interno del vettore librario, che sono controllati dalla stessa persona, cioè lo 'scrittore' in senso moderno, che diventa anche lo scrivente, e che opera, soprattutto, come copista di se stesso, non affidando la fissazione scritta delle proprie opere all'intervento di un'altra persona, dunque di un altro copista.¹ Dall'altra parte, per traslato, accosto all'autografia vera e propria, intesa nello specifico senso appena indicato, un'attività di copia di opere altrui, svolta sia per sé che per altri. Se di norma infatti, e più correttamente, si intende per autografo un testo scritto interamente o parzialmente dalla mano del suo autore, tale si intende anche, per esteso, ogni testimonianza della mano di un autore come anche, ancora una volta per esteso, di qualsiasi scrivente, celebre o meno, importante o meno, quando dunque si comporta come semplice *scriptor*.

A una visione dell'autografia strettamente legata a problematiche di ordine letterario e filologico se ne può dunque accostare, o contrapporre, un'altra, più estensiva e inclusiva, per cui si intende, tautologicamente, come autografo qualunque testimonianza scritta riconducibile con certezza a un dato scrivente, in qualunque ambito essa si collochi e di qualunque ampiezza essa sia: in tale modo, passando dal contesto librario a quello

¹ A proposito del delicato e complesso rapporto fra chi compone e chi copia un testo, e della sovrapposizione di questi due distinti ruoli in una stessa persona, si può segnalare, fra tante altre possibili, l'interessante prospettiva che emerge dall'intervento di Conti 2012.

documentario, sono da considerarsi testimonianze autografe le sottoscrizioni, anche piuttosto brevi, magari limitate esclusivamente al nome, oppure invece più ricche di formule e dettagli, come anche testi più estesi e dalla fisionomia ben definita quali sono le lettere. Non è peraltro possibile non accennare anche alla questione (che non è in discussione in questo specifico caso ma che è strettamente connessa con il loro studio) dell'identificazione degli autografi, dunque dell'attribuzione alla mano di un dato scrivente di un determinato prodotto grafico che non contiene al suo interno dati certi ed espliciti relativi a chi lo ha realizzato. Attribuzione che può, anzi deve combinare sinergicamente una expertise paleografica delle caratteristiche più salienti e connotanti delle scritture da confrontare e una disamina più attenta dei testi prodotti, per coglierne i possibili elementi comuni, grafici, stilistici e non solo, che confortano e aiutano a tale scopo.

Aggiungo che, nell'ampia tipologia delle scritture intese come autografe, potrebbe esserci, infine, anche un caso di confine, per così dire, quando cioè abbiamo a che fare con un idiografo, cioè un codice confezionato sotto la stretta supervisione dell'autore di un'opera (e, aggiungo, per la consultazione da parte sua): autore che dunque non partecipa direttamente, bensì lateralmente, per così dire, all'attività di registrazione scritta del suo testo, che controlla in itinere e che, soprattutto, può postillare o correggere, o che può fare l'una e l'altra cosa, lasciando magari dei segni concreti (e per questa ragione ben individuabili e riconoscibili) del suo intervento.

Quello dell'autografia, in particolare dei santi, è per certi versi un tema classico: si pensi, ad esempio, al fondamentale intervento di Attilio Bartoli Langeli sulle poche, e però preziose, testimonianze che ci sono rimaste della mano di Francesco di Assisi (cf. Bartoli Langeli 2000), oppure alla recente raccolta di saggi sulle prove grafiche, più o meno estemporanee e organiche, che si attribuiscono a personalità eminenti del tardo Medioevo europeo.² Più in generale l'interesse per l'autografia, sia dalla prospettiva squisitamente paleografica, sia da quella più storico-letteraria, è testimoniato da recenti incontri di studio sul tema. Ricordo, fra gli altri, uno dei convegni del Comité international de paléographie latine, svoltosi a Lubiana nel 2010 (cf. Golob 2013), e le giornate di studio tenutesi a Firenze nel 2011 (Tanturli 2012), mentre nel 2008 a Forlì si era svolto un convegno sugli autografi dei letterati italiani (Baldassarri et al. 2010), che in qualche modo è stato il punto di avvio della grande impresa omonima, che sta stu-

2 Cfr. Feller, Lackner 2016. Abbiamo, in questo caso specifico, a che fare con uomini e donne, religiosi e laici, re e principesse, papi e cardinali, rappresentanti dell'Europa centrale e meridionale, ma anche insulare, che abitano appunto l'Italia, la Francia, l'Inghilterra, la Spagna, la Germania e l'Austria che si muovono fra il pubblico e il privato, fra l'ambito dell'esercizio del potere e quello invece dell'espressione e dell'esternazione dei propri sentimenti, in prove grafiche diseguali eppure tutte interessanti e significative, usando in ogni caso la comunicazione scritta in particolare come strumento per governare.

diando, raccogliendole in un organico corpus ordinato cronologicamente, le scritture autografe dei protagonisti della storia della letteratura italiana dalle Origini fino alla fine del Cinquecento.³

Aggiungo, a conclusione di questo pur indispensabile preambolo, che credo che quello dell'autografia possa essere un paradigma interpretativo, in particolare della produzione epistolare, funzionando non solo come unità di misura dei livelli di alfabetizzazione degli scriventi, ma anche come efficace strumento per valutarne e ricostruirne la personalità.

Ma mettendo in un canto queste distinzioni di ordine teorico, quale è il livello, il piano, la prospettiva, la chiave di lettura di un oggetto, anzi di un monumento come quello di cui ci stiamo occupando? Come dobbiamo intendere il manoscritto ignaziano, che contiene un diario significativamente sempre connotato come 'spirituale'? Una fonte storica autobiografica, dunque un documento indispensabile per scrivere un capitolo importante della storia del Cristianesimo e della Chiesa di età moderna? L'autografo di un autore, dunque un monumento letterario? Una testimonianza scrittoria, dunque un monumento grafico, anzi paleografico? Oppure la registrazione dell'interiorità e del percorso spirituale di un cristiano, dunque una testimonianza mistica? Si tratta della manifestazione di una riflessione introspettiva e dell'interiorità, dunque una scrittura dell'io, o del sé, o, infine, anche, anzi soprattutto di una traccia tangibile dell'esistenza, e dell'attività, di un santo, e dunque di una reliquia? Magari tutte queste cose insieme?

Forse l'approccio giusto è quello di mescolare i piani, o, meglio, di sovrapporli, come in parte ha già fatto chi ha studiato, pubblicato e tradotto il diario di Ignazio,⁴ che è stato efficacemente definito un 'manoscritto di fondazione', che ha dunque lo stesso valore delle pietre su cui si innalzano gli edifici sacri e su cui quegli stessi edifici sacri, costruzioni in senso concreto ma anche metaforico, si basano. Per conto mio mi limiterò, come ho già detto, al più banale ma per me rassicurante piano dell'analisi delle forme grafiche adottate da Ignazio, con una precisazione, e cioè che, in una prospettiva che segue l'impostazione di un grande e rivoluzionario paleografo francese quale fu Jean Mallon,⁵ e come peraltro ho già precisato

3 Si tratta, nell'ordine, di *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, 2013; *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, 2014; *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, 2009 e 2014.

4 Si rimanda in particolare alle ricostruzioni e alle prospettive offerte da Fabre 2007, uno degli ultimi, e pertanto più aggiornati, interventi sul *Diario* ignaziano, che fa parte di una multiforme congerie difficile da affrontare, al cui interno va segnalato quanto offerto nel volume *Sancti Ignatii de Loyola Constitutiones Societatis*, 1934, XCV-CXX e CCXXXIX-CCXLII, in cui, alle pagine 86-158, si pubblica il testo del *Diario*.

5 Ci riferiamo evidentemente agli innovativi strumenti concettuali interpretativi dei fenomeni grafici offerti appunto da Mallon 1952, 22-3, quali in particolare la morfologia (dunque l'aspetto, la forma di una lettera) e il *ductus* (dunque il numero, la successione e la direzioni dei tratti che compongono una lettera).

in esordio, considererò la scrittura del *Diario* non come prodotto statico bensì come risultato di un processo dinamico, dunque non osservandone la *facies* in un'ottica meramente descrittiva, bensì immaginando il percorso ideale seguito per la sua realizzazione, un percorso che è, evidentemente, prima di tutto e sopra tutto intimo e spirituale. Un percorso che a sua volta Flavia De Rubeis tenterà di definire valutando parametri ed elementi apparentemente del tutto incongrui, se non addirittura incompatibili, rispetto a una tradizionale analisi formale.

Il diario di Ignazio di Loyola, lo preciso, è certamente autografo, come dimostra la sua stessa resa grafico-codicologica, come viene confermato dalla tradizione degli studi e come peraltro emerge con piena evidenza dal confronto con alcune testimonianze, anch'esse certamente autografe, della mano del santo. Venerato come reliquia, quale oggetto sacro, è tuttavia anche un prodotto scritto e come tale deve essere letto, oltre che guardato, deve venire insomma aperto e osservato e non deve solo rimanere chiuso e venire ammirato con lo sguardo della devozione. Senza dimenticare che abbiamo a che fare con la mano che scrive ma anche con l'anima che scrive: il flusso della scrittura corrisponde insomma anche al flusso dei pensieri, all'espressione dei sentimenti, al racconto delle visioni di Ignazio, così che l'analisi della scrittura dovrebbe passare dall'oggettivo al soggettivo, dall'esteriore all'interiore, tenendo conto del fatto che la foga compositiva e le riflessioni spirituali del santo, come anche i suoi successivi ripensamenti e dubbi, si riverberano direttamente e inevitabilmente nell'assetto grafico complessivo del manufatto. Insomma la scrittura è lo strumento che serve a Ignazio per fissare e in qualche modo far vedere le proprie emozioni, i moti della propria anima, il tumulto della propria mente e il prodotto grafico che ne risulta porta su di sé questi segni, sebbene, come si vedrà in seguito, i tempi della scrittura non coincidano necessariamente e perfettamente con quelli dei pensieri. Ricordo, a riguardo, che ho già nominato altri due santi, Bernardino da Siena e Battista da Varano: ebbene, nei codici scritti dall'uno il disordine delle fasi compositive si riflette nella loro mise en page, in quelli scritti dall'altra lo stesso disordine si riflette invece nell'imprecisione e nella poca chiarezza della scrittura.

Il diario di Ignazio di Loyola in realtà è molto breve: inizia il 2 febbraio 1544 e termina il 27 febbraio dell'anno successivo, dunque il 1545, periodo nel quale il santo si trova a Roma (figg. 1-2). Inizia *ex abrupto* e termina altrettanto inaspettatamente e bruscamente: potremmo avere a che fare con un codice, e dunque con un testo che sono apparentemente acefali e mutili, per la perdita di quanto c'era prima e quanto c'era dopo. Questo è però un punto importante, stabilire cioè se e quanto c'era prima e dopo. Ma questo è anche un percorso che ha poco a che fare con la paleografia, o la filologia, o la storia della tradizione testuale, e ha invece molto a che fare con la storia della religiosità e del pensiero. Dico solo, senza potere, anzi volere entrare nel merito, che studi recenti pongono una questione



Figure 1 e 2.



Figura 3.

importante, ovvero se i fascicoli che ci rimangono del diario del santo appartengano effettivamente a un volume di ben più ampie dimensioni andato perduto o volutamente distrutto e di cui sono fortunatamente restati questi frammenti pure importanti, oppure se la consistenza attuale del codice sia proprio quella originaria.

Torniamo però al tempo che si è fissato sulle pagine del diario di Ignazio: si tratta di poco meno di 13 mesi, e al suo interno possiamo leggere la talvolta più distesa, talvolta invece più secca, talora quasi impercettibile registrazione di 392 giorni di vita, o, meglio delle ore iniziali dei giorni che il santo trascorse a Roma, in una sorta di climax discendente, visto che dalle pagine iniziali, più discorsive e narrative, ricche di informazioni e dettagli, si passa a una prosa sempre più asciutta e a note brevissime e poco significative. Si tratta, soprattutto, di una registrazione di pensieri e sentimenti, di fervore mistico e impeto religioso, insomma un racconto del proprio intimo piuttosto che di fatti concreti. Una registrazione però non costante, che manifesta quello che il santo aveva nell'animo, che descrive le sue visioni, che racconta delle sue lacrime, e che non si configura tuttavia in un flusso regolare e ordinato di annotazioni seppur concise, visto che non mancano correzioni e imprecisioni, in una narrazione in cui Ignazio

talora torna indietro a registrare quanto già avvenuto e quanto già provato, oppure scrive in un unico momento il resoconto di un più lungo periodo già da tempo passato. Molti fogli del diario recano infatti le visibili tracce di questa attività di risistemazione: Ignazio talvolta cancella con un tratto orizzontale qualche singola parola, sopra la quale magari scrive un nuovo vocabolo o una locuzione un poco più ampia, magari segnalando questa integrazione col mettere le parole aggiunte nello spazio interlineare fra due tratti orizzontali paralleli. In altri casi brani anche piuttosto lunghi sono eliminati cancellandoli con dei tratti obliqui, che di norma presentano il medesimo orientamento e solo raramente si incrociano gli uni con gli altri (fig. 3). In altri casi ancora singoli passi sono invece circondati da un tratto continuo di penna, che ha il doppio intento di isolarli e di metterli in evidenza: non a caso, infatti, si tratta, nello specifico, dei punti in cui il santo racconta le sue visioni. Tutti indizi, questi, che ci convincono di come nelle pagine del diario ignaziano si mescolino i piani della scrittura e della lettura, dell'immediatezza e del ripensamento, in un susseguirsi di azioni concatenate, quali scrivere e leggere, rileggere e riscrivere, ma anche cancellare, correggere, integrare. Identificare fasi, tempi, modalità di questi interventi di integrazione e di correzione, valutare insomma questa sorta di sovrapposizione di strati della scrittura, di strati della redazione del testo è tuttavia compito che lascio a Flavia De Rubeis.

Parliamo velocemente del contenitore, prima di passare al contenuto, anzi, meglio, alla forma in cui si è espresso il contenuto. Il codice è un manoscritto composito, dunque composto da due unità codicologiche distinte ma coerenti, anche cronologicamente, dal momento che la prima, di 26 fogli, contiene il già citato diario autografo di Ignazio, naturalmente redatto in spagnolo, mentre la seconda, di 27 fogli, conserva la traduzione in italiano dello stesso testo (fig. 4). Si tratta, come è immaginabile, di un testo che è stato non solo pubblicato, ma anche minuziosamente esaminato, indagato con attenzione, e di cui si è smontato il dettato per entrare meglio al suo interno e comprenderlo, e così, soprattutto, comprendere l'*ardor notabilissimo* e le *mociones interiores* di Ignazio (per citare proprio le espressioni da lui usate), che muovevano il santo e che lo spingevano a scrivere e a mettere a nudo se stesso, i propri sentimenti, la propria fede.

Un'indagine, questa, che spesso è stata condotta facendo delle letture tutte metaforiche, allusive, spirituali, senza mai affrontare anche l'aspetto tangibile, e dunque grafico, del diario ignaziano. Diario in cui – lo si sottolinea nuovamente – il passaggio dalla mente e dal cuore alla carta e alla scrittura non è sempre regolare e non si presenta sempre allo stesso modo. Flavia De Rubeis insisterà su questo punto, per cui, dal mio canto, mi limito a osservare come il grado di inchiostatura delle singole pagine sia spesso più o meno intenso, così come variano significativamente due parametri che indicano il grado di sfruttamento complessivo del foglio, quali la densità grafica (dunque il numero di segni contenuto in una riga



Figura 4.

di scrittura o all'interno dello specchio di scrittura) e il rapporto fra bianco e nero (dunque il rapporto fra lo spazio che rimane bianco e quello occupato dalla scrittura), riducendosi ambedue innegabilmente, anche a un semplice colpo d'occhio, con lo scorrere delle pagine.

Anticipo che, pur mantenendosi saldamente ancorato alla medesima scrittura di base - tanto che non mutano la morfologia delle lettere e neppure la chiarezza complessiva del tracciato -, Ignazio sembra talora cambiare invece la velocità, così come l'intensità, di questo stesso tracciato, che diminuisce progressivamente con il fluire della scrittura. Il disordine che è dato vedere nell'occupazione della superficie delle pagine e nella mancanza di un qualsiasi rigore e di una qualsiasi organizzazione della mise en page, dunque nel rispetto di rapporti predefiniti e regolari fra gli spazi dedicati ai margini e quelli in cui dovrebbe inserirsi lo specchio di scrittura, si ritrova in qualche misura anche nella scrittura, che pur mantenendo invariato il suo assetto di fondo oscilla fra esecuzioni più curate e altre più frettolose, rimanendo in ogni caso forti la sua chiarezza e dunque la sua leggibilità.

Ma quale scrittura usa Ignazio di Loyola e quale scrittura si usava al tempo di Ignazio di Loyola, in Spagna come in Italia? Nella risposta non possiamo non considerare due circostanze fondamentali, dunque la gene-

rale frantumazione delle esperienze grafiche che si è compiuta dopo che la stampa, con gli esordi del Cinquecento, ha dominato ineluttabilmente la produzione libraria e ha determinato la scomparsa del libro manoscritto come mezzo di diffusione culturale su larga scala, e, di conseguenza, l'irreversibile scomparsa delle scritture canonizzate, dunque di quelle esperienze grafiche che hanno seguito norme condivise dagli scriventi e rimaste immutate nel tempo. Così che, si deve sottolineare, non esiste una paleografia moderna e le pratiche della scrittura a partire dal XVI secolo in poi, pur essendo ricchissime di attestazioni, sono di fatto ignorate da chi si occupa di storia della scrittura a mano, e dunque sono sconosciute in quanto poco, anzi punto studiate, e spesso liquidate come esibizioni di abilità calligrafica e non come importanti e diffusi vettori di messaggi culturali.

Se è certamente vero che scrivere diventa sempre di più un fatto individuale, sempre più sottratto alle regole e sempre più declinato in un numero potenzialmente illimitato di realizzazioni, ciò non toglie che sia comunque necessario affrontare in modo sistematico e storicizzante le scritture post-umanistiche, dunque le scritture di età moderna, e soprattutto non impedisce che sia possibile in ogni caso rilevare la compresenza di prodotti grafici che si possono comunque collocare su due piani diversi. Da una parte, infatti, non mancano scritture formalizzate che, indipendentemente dalle inclinazioni, dalle abilità, dalle competenze degli scriventi, così come anche dagli usi cui sono destinate, sono condivise e, soprattutto, riprodotte mantenendo tutto sommato abbastanza immutate alcune connotazioni di fondo e dunque una loro riconoscibilità. Dall'altra parte, invece, abbiamo una costellazione di esperienze grafiche del tutto personali, che in un movimento fortemente centripeto si allontanano da modelli comuni, anche remoti nel tempo, che pure sono riconoscibili in trasparenza, ma che vengono riprodotti dissolvendone progressivamente la fisionomia. In ogni caso, anzi, in tutti questi casi negli anni che partono dal pieno Cinquecento, la scrittura di riferimento, che domina incontrastata il panorama grafico di questo periodo, e lo dominerà per lungo tempo, è quella scrittura cancelleresca, estremamente elegante e stilizzata nelle sue manifestazioni più alte, che si evolve a partire dalla cosiddetta umanistica corsiva, accentuandone alcuni elementi, quali le aste o le lettere che scendono sotto il rigo, e che indichiamo con la definizione onnicomprensiva di 'italica'.⁶ Una scrittura per tutti gli usi e per tutti gli scriventi, che un grande studioso quale fu Stanley

6 Una efficace messa a giorno della fisionomia e della diffusione dell'italica, come anche dello stato degli studi su di essa, è offerta da Ciaralli 2010, 169-89, non senza dimenticare quanto ricostruisce, a proposito delle sue origini, Cencetti 1956, 259-352, che nell'ampio capitolo su «Le scritture umanistiche e le scritture moderne», fa una interessante, seppur certo invecchiata, sintesi delle vicende della scrittura a mano a partire proprio dalle esperienze quattrocentesche e, soprattutto, dopo l'avvento della stampa. Una panoramica del complesso panorama grafico tardo-umanistico e post-umanistico è offerta da Wardrop 1963.

Morison ha indicato brillantemente come «the great all-purpose script of Western civilisation» (Ciaralli 2010, 178).

Quanto detto descrive perfettamente la realtà italiana del pieno Cinquecento, ma può legittimamente riflettere anche gli orientamenti grafici attestati nella coeva Spagna. Se sfogliamo il bel volume intitolato *Ars subtilissima*, un celebre trattato di scrittura che l'altrettanto noto calligrafo Juan de Iciar pubblica nel 1553 dedicandolo a Filippo II (Iciar 1553), scopriamo una bella antologia di scritture a mano usate in Spagna e destinate oramai a fossilizzarsi in esperienze che, come appunto appena detto, da generali e canonizzate si fanno sempre più individuali e irregolari. Fra queste spicca l'elegantissima scrittura che possiamo accostare alla cancelleresca italica e ricondurre all'evoluzione dell'umanistica corsiva, dunque della corsiva all'antica. Una scrittura che si presenta in una serie di tipizzazioni, tutte estremamente raffinate e ricche di svolazzi esornativi, in cui spicca in particolare il trattamento subito dalle aste superiori, spesso elaborate e allungate. Se la cancelleresca, anzi 'cancellaresca' in castigliano, presentata in una interessante serie di varietà esecutive (fra cui colpisce quella della cosiddetta 'romana'), è forse la scrittura più à la page, non mancano tuttavia esempi di altre scritture canonizzate, che si rifanno, all'opposto, alla tradizione grafica delle esperienze tardomedievali, tanto di ambito documentario che librario, come la 'letra castellana' o la 'letra aragonesa', o anche, infine, la 'letra redonda', la cui fortuna tuttavia andrà declinando irreversibilmente proprio a partire dalla metà del Cinquecento.

Ignazio si è dunque necessariamente formato, nella sua educazione alla scrittura, in questo ambiente e sta all'interno di questa tradizione grafica, ma confesso che inizialmente mi aveva un poco stupito osservare quale fosse la tipologia di scrittura da lui regolarmente utilizzata in tutte le sue prove scritte. Si tratta infatti di una scrittura assai prossima all'umanistica corsiva, o che, per dare un giudizio più sfumato, si richiama alle esperienze di questa stessa corsiva umanistica, di cui Ignazio offre un'esecuzione semplificata.⁷ In essa l'asse di molte lettere tende a presentare un'inclinazione verso destra e in generale l'andamento delle linee di scrittura, in

7 Difficile dare conto di una impressionante bibliografia quale quella che riguarda la scrittura umanistica, che contempla interventi oramai classici, e anche superati nelle loro conclusioni, e ricostruzioni più recenti e più convincenti, in cui troviamo sia le riflessioni sulle origini della *littera antiqua*, spesso in una visione tutta fiorentino-centrica, sia, invece, l'attenzione a esperienze parallele, che portarono alla definizione di un'altra *littera antiqua*, quale furono quelle proprie di un'area latamente veneta, e in cui si osservano anche gli esiti della minuscola umanistica più matura e collocata ai margini estremi di quella che, con una intenzione volutamente generica e inclusiva, indichiamo come riforma grafica umanistica. Così da Ullman 1974 dobbiamo passare a de la Mare, 1973 e 1985, 393-600, ma anche a Zamponi 2004, 467-504 e 2006, 37-67 e, infine, a De Robertis 2016, 55-85, senza dimenticare de la Mare, Nuvoloni 2009, che intervengono su di un singolo ma celeberrimo interprete proprio della corsiva all'antica quale fu Bartolomeo Sanvito.

manca di un sistema di rigatura, come di una mise en page (dunque di un'organizzazione del testo all'interno dello spazio della pagina e di un conseguente rapporto ben definito fra margini e specchio di scrittura) rigorosa e rigorosamente rispettata in tutti i fogli tende a manifestare una altrettanto evidente inclinazione verso destra. La sua leggibilità è fortemente difforme a seconda della foga compositiva di Ignazio, per così dire, e di conseguenza della resa grafica delle singole pagine: se la prima parte del diario riflette una grande agitazione e un grande disordine, appunto anche nella scrittura del santo, le pagine finali appaiono più pacate, anche dal punto di vista grafico, così che le singole linee di scrittura sono ben distanziate, con uno spazio interlineare non sempre di dimensioni analoghe e talora molto ampio, tanto da consentire l'allungamento spiccato delle aste sia superiori che inferiori, caratteristica questa che è possibile osservare, in particolare, nel caso della L come in quello della P. D'altro canto le singole parole formano unità ben distinguibili, che è possibile identificare con facilità all'interno della catena grafica anche in virtù della presenza costante (ma non uniforme per quanto concerne la loro ampiezza) di spazi bianchi, impiegati al fine di separare le singole parole le une dalle altre. Si tratta peraltro di una scrittura dal tracciato complessivamente sottile, ma è necessario ancora una volta distinguere quanto accade nella seconda parte del codice, che possiamo assumere come esempio significativo della cifra stilistica della scrittura per così dire 'normale' di Ignazio, e quanto invece ci testimoniano in particolare i fogli da 1 a 16, in cui, come appena detto, la scrittura del santo è più tormentata, irrequieta, confusa, ed esibisce un chiaroscuro molto più accentuato, determinato in particolare dagli altrettanto più accentuati ispessimenti delle aste superiori.

Quella che vediamo nelle pagine del *Diario* è una esecuzione che si può accostare legittimamente a una tipologia grafica che ebbe una certa diffusione nella Penisola iberica del XVI secolo e che chiameremo, assecondando una convincente ma certo non originalissima terminologia di alcuni paleografi spagnoli, 'humanística cursiva' o 'documental'.⁸ Osserviamone meglio le lettere, con particolare attenzione a quelle che possiamo indicare come lettere guida, e cioè (per utilizzare due categorie interpretative dei fatti grafici proposte da Jean Mallon) le lettere che, per la complessità del loro *ductus* o per le specificità della loro morfologia, o per l'uno e l'altro motivo insieme, caratterizzano, connotano la mano di un dato scrivente e si possono usare, in chiave comparativa, anche per attribuire al medesimo scrivente un dato prodotto grafico, come si è già avuto modo di anticipare. Possono insomma servire a identificare un autografo o, come nel nostro caso, a definirne sincronicamente le caratteristiche grafiche, che appaio-

8 Sul tema si vedano almeno, per citare un paio di interventi aggiornati che offrono una bibliografia altrettanto aggiornata, Ruiz Albi 2011, 47-71 e 2016, 217-36, in cui si dà conto anche sull'intenso dibattito terminologico spagnolo che ha coinvolto questa tipologia grafica.



Figura 5.

no più chiare a comprendersi se esaminate nelle pagine in cui la mano di Ignazio scrive in modo più lento e disteso (fig. 5).

A partire dalla lettera A, che presenta una tipica forma corsiva, nella maggioranza dei casi chiusa, senza tratto diritto, eseguita talora in un tempo solo, ma che risulta aperta in alcune occorrenze, in particolare nelle legature (ad esempio nel sintagma SA).

Si è già detto delle lettere con asta ascendente, come B, D e H, che nella maggioranza dei casi sono piuttosto allungate. L'occhiello della B è piuttosto ridotto e allungato, mentre sulla D, il cui tratto curvo iniziale può essere più o meno ridotto, aggiungo che non solo è talora eseguita in un tempo solo ma che presenta un trattino di stacco sul rigo che consente di accostarla alla lettera che segue, se non di fare dei veri e propri legamenti (come ad esempio in DE). Ci si può imbattere anche in una D di dimensioni molto ridotte, in cui il secondo tratto chiude a bandiera ma a formare un occhiello minimo, curiosamente ancora una volta a realizzare la legatura DE, che si presenta due in due varianti del tutto divaricate.

A proposito della E, si osservino la sua forma semplificata - in cui l'occhiello diventa quasi impercettibile - e la sua tendenza a legare con la lettera sia che la precede, sia che la segue.

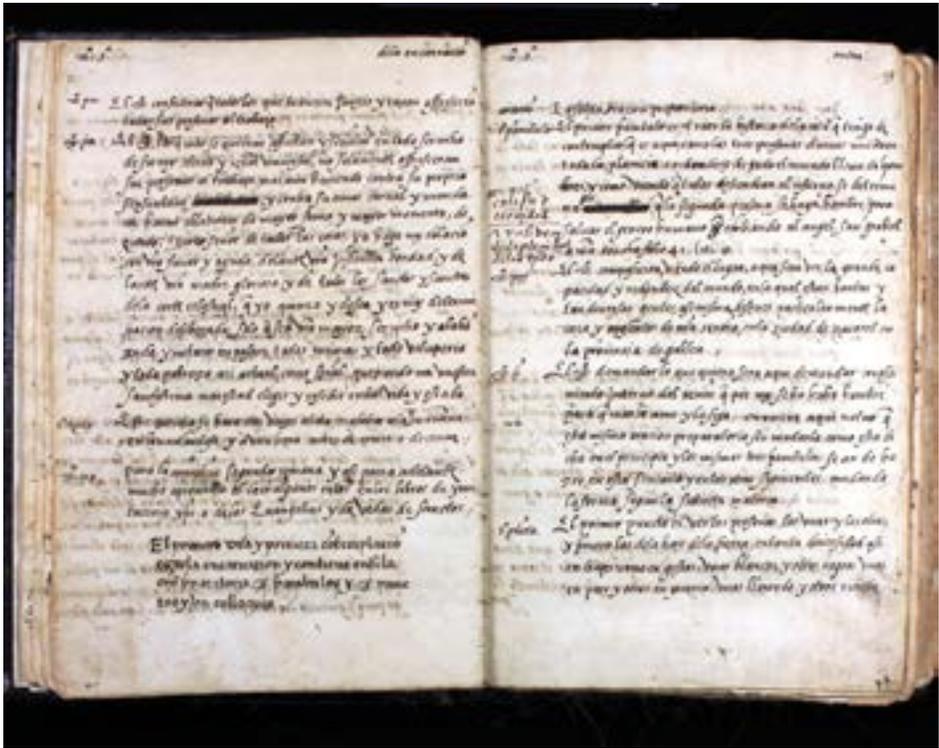


Figura 6.

Come sempre è la G la lettera più complessa nella sua morfologia e dunque nella sua esecuzione: presenta un occhiello superiore piuttosto modesto, cui fa da ideale contrappunto il tratto curvo che scende sotto il rigo, che è molto accentuato e che a volte lascia la parte inferiore aperta, mentre in altri casi la curva si chiude completamente, a formare un ampio occhiello.

La I lunga si presenta in una forma singolare, molto ampia, con un pronunciatissimo tratto curvo che scende sotto il rigo di base e talora con un tratto di attacco a sinistra altrettanto ben pronunciato.

M e N appaiono di forma corsiva e possono legare sia anteriormente che posteriormente, grazie anche alla presenza di trattini di attacco e di stacco: interessante è in particolare la legatura MI, in cui, in alcune occorrenze, il tratto di stacco della M sale in alto a destra per connettersi con la I e per poi scendere sotto il rigo di scrittura.

La R si presenta di piccolo modulo, con inversione del *ductus*.

La S è sempre di forma rotonda, eseguita in un tempo solo: talora è più allungata, come in SA, talora invece, *absoluta* oppure in fine di parola,

riduce il suo modulo e presenta una singolare forma a sigma, col tratto orizzontale allungato verso destra.

Nella T il trattino orizzontale taglia il tratto verticale.

Troviamo due forme distinte per la U vocale e la V consonante: singolare è l'aspetto dell'allografo per il suono vocalico, di modulo piuttosto ridotto, composto da due tratti verticali uniti da un sottile tratto obliquo, mentre per il suono consonantico si usa la variante angolare chiusa, di modulo invece piuttosto ampio.

Infine ecco la Y, una delle lettere che più spicca nel tessuto grafico del *Diario*, il cui secondo tratto non solo scende di molto sotto il rigo di base, talora terminando con una evidente curva verso destra, ma può legare con la lettera che segue, prolungandosi appunto verso sinistra per poi risalire a destra sul rigo di base.

Aggiungo, come già ho anticipato, che della scrittura di Ignazio abbiamo anche altre attestazioni, di ridotta estensione, le quali costituiscono un utile confronto e una ulteriore conferma, una reciproca conferma, dell'autografia ignaziana. Fra le altre, mi riferisco a una serie di brevissime postille, talora ridotte a un singolo lemma, che costellano in qualche decina di casi - in venticinque fogli in tutto, per l'esattezza - il codice testimone di un'altra opera del santo, e cioè gli *Exercitia Spiritualia*, uno dei testi fondamentali della religiosità ignaziana. Si tratta di un manoscritto conservato anch'esso nell'Archivum Romanum Societatis Iesu, che contiene appunto l'opera scritta dal fondatore della Compagnia di Gesù tra il 1522 e il 1535: composta in origine in spagnolo venne tradotta in latino e in questa traduzione (e non nella versione originale) pubblicata per la prima volta nel 1548 dal tipografo romano Antonio Blado. Ricordo, solo per inciso, che anche il testimone degli *Exercitia Spiritualia* è in realtà un manoscritto composito, dal momento che conserva legate insieme due unità codicologiche, dunque due distinti manoscritti, ambedue cartacei e coevi, risalendo entrambi ai primi decenni del XVI secolo. La prima sezione contiene la versione originale, dunque in spagnolo, degli *Exercitia*, annotata e corretta proprio dalla mano dello stesso Ignazio (fig. 6); la seconda sezione conserva invece la traduzione dello stesso testo in latino.

Non posso concludere questa sommaria analisi delle capacità e delle esperienze grafiche di Ignazio di Loyola senza almeno un cenno all'uso che il santo fa in modo originale, consapevole e continuato di una serie di lettere e segni, da lui posti tanto nel margine delle pagine del diario, quanto all'interno del testo stesso, con cui intende dare una serie di informazioni, in particolare di ordine spaziale o temporale, comunque accessorie rispetto al messaggio principale offerto dalle annotazioni diaristiche. Così - per fare un solo esempio - due linee verticali parallele sono state interpretate come una raffigurazione simbolica delle lacrime, che tanto spesso il santo ricorda di avere versato. Altrettanto spesso leggiamo due o tre sigle in serie, come nel caso della sequenza *o. c. y.*, in cui le tre let-



Figura 7.

tere, minuscole, sono state intese rispettivamente per *oración*, *cámara*, infine *yglesia*, termine che verrebbe usato da Ignazio nel senso di 'luogo sacro' in generale (fig. 7); un altro esempio può essere quello delle sigle impiegate per esprimere sintetiche indicazioni temporali, come nel caso di *a.*, per *antes* e *d.*, per *después*. Aggiungo che il santo utilizza anche altre abbreviature, che non è peraltro facile inquadrare in un sistema organico, e che rinuncio a trattare in questa sede, data la specificità e anche la complessità del tema.

Ma sarà magari lo spunto per riprendere in mano questo codice, così ricco di suggestioni e di messaggi.

Nicoletta Giovè Marchioli

2 La chimica

Prendere tra le mani il manoscritto autografo di Sant'Ignazio di Loyola, guardarne i momenti di scrittura attraverso la colorazione dell'inchiostro, il suo depositarsi sulle carte immaginando il processo di questa scrittura e il gesto per la sua stesura sulle pagine, non è seguire il processo di elaborazione del testo, ma seguire - o provare a seguire - i gesti che questo processo hanno portato a termine.

Il *Diario Spirituale* inizia le registrazioni il 2 febbraio del 1544 e termina il 27 febbraio 1545. Le annotazioni, effettuate quasi con cadenza quotidiana, recano regolarmente l'indicazione del giorno della settimana (fig. 8), cui seguono indicazioni dai contenuti variabili: ad alcuni blocchi dal carattere decisamente schematico, talvolta ripetitivo, disposti su una scarsa riga (fig. 9), si alternano altre parti del *Diario* dall'estensione decisamente più sviluppata, spesso interessata da ripensamenti e correzioni.⁹

Si tratta quindi di un manufatto complesso non solo nella sua struttura compositiva, ma anche nella sua opera di scrittura che segue tempi differenti (e non mi riferisco solo al fluire dei giorni), temi differenti e schemi differenti fra di loro nell'atto della registrazione.

Si tratta, come già ricordato,¹⁰ di un codice costituito da due unità codicologiche fra di loro distinte, ma pienamente integrate e coerenti: la prima, composta da 26 fogli, reca l'autografo del santo, in spagnolo; la seconda, di 27 fogli, trasmette la traduzione in italiano dello stesso testo e si discosta cronologicamente dalla prima.

La prima unità codicologica è a sua volta composta da due fascicoli, il primo dei quali, da foglio 1 a foglio 16, indica una struttura delle registrazioni più densa rispetto al secondo fascicolo, dove la tipologia testuale sembra caratterizzata da una minore 'irruenza' compositiva.

La differenza tra i due fascicoli risulta evidente dalla disposizione delle righe del testo, interessate da un aumento dello spazio interlineare nel secondo fascicolo. Questo ampliamento dell'interlineo comporta anche un adattamento della scrittura, la quale risulta ampliata nel modulo, cui si accompagna l'allungamento delle aste che si sviluppano negli interlinei.

L'architettura complessiva del manoscritto rivela poi una vera e propria strategia nell'uso di segni paratestuali volti sia al contenuto sia ai suoi tempi di scrittura. Mi riferisco in particolare al sistema di correzioni, che viene effettuato ricorrendo a una serie di segni fra di loro differenti: dal semplice tratto (utilizzato per depennare una parola), fino all'eliminazione

⁹ Ringrazio Carlo Federici e Alfonso Zaleo per il loro fondamentale aiuto nella analisi FORS, per la comprensione dei dati e per i grafici. Si rinvia, per l'edizione del *Diario Spirituale*, a Fabre 2007.

¹⁰ Si rinvia, per la descrizione codicologica complessiva, al contributo di Melania Zanetti, in questo stesso volume, 223-48.



Figure 8 e 9.

di ampie porzioni di testo (facendo ricorso alla riquadratura del testo che viene quindi barrato all'interno di queste riquadrature); ai segni relativi ai tempi di realizzazione della scrittura, in alcuni casi facendo ricorso a una parentesi uncinata e a frecce per evidenziare registrazioni di più giorni effettuate però in un unico momento.

Sul corredo di elementi ai quali fa ricorso il santo per la registrazione del suo diario non mi soffermerò ma vorrei tuttavia sottolineare un dato che conferisce a questi segni un valore aggiunto.

Mi riferisco in particolare alla seconda unità codicologica, ossia nei fascicoli terzo e quarto, dove agli elementi a corredo della scrittura sono conferiti un ruolo e un valore aggiunto, proprio perché realizzati dalla mano di s. Ignazio.

Al foglio 1v sono presenti delle correzioni di mano del santo evidenziate dalla presenza di tre croci a barrare il testo (fig. 10); le stesse sono presenti fedelmente nella copia (fig. 11).

Al foglio 19v una serie di registrazioni di più giorni viene effettuata per blocchi; la annotazione è evidenziata da un tratto che include la sequenza di più giorni (fig. 12) Lo stesso viene fedelmente replicato nella copia (fig. 13).

Al foglio 19r sono aggiunte alcune parole riquadrate (e quindi evidenziate dallo stesso autore) (fig. 14); la medesima riquadratura del testo che compare in margine al foglio viene replicata da parte di chi ne ha effettuata la copia (fig. 15).

Risulta così evidente che i due fascicoli furono considerati già in passato non solo per il valore insito nel testo ma anche per quello che il manufatto rappresentava nella sua consistenza fisica: una reliquia da copiare fedelmente nel pieno rispetto di ciascuna delle parti legate alla mano del Santo, quali pause, esitazioni, correzioni, ripensamenti, aggiunte.

Sull'attività della scrittura nel suo complesso e sul valore aggiunto legato al significato reliquiario di questi due fascicoli non vorrei aggiungere altro, ma vorrei tornare all'atto della scrittura ed in particolare mi vorrei soffermare su alcuni aspetti di questo, cioè i tempi di questa scrittura e delle registrazioni, i tempi delle correzioni e delle aggiunte, con particolare riferimento a possibili varianti di questi tempi che non sono resi evidenti dall'autore stesso nel suo autografo.

Come ho evidenziato già in precedenza, la fase della scrittura sembra avvenire in progressione nel tempo salvo quelle parti del manoscritto dove le registrazioni avvengono per blocchi e questi blocchi sono evidenziati mediante ricorso a segni.

Osservando i primi due fascicoli, tuttavia, e ponendo a confronto fra di loro blocchi temporali (quindi le scansioni dei giorni), in alcuni casi sembrerebbe quasi che, indipendentemente dall'essere evidenziate mediante il ricorso a segni particolari, le registrazioni avvengano per blocchi di più giorni privi di qualsiasi contrassegno.

Questo dato parrebbe potersi rilevare dalla osservazione autoptica di



Figure 10 e 11.

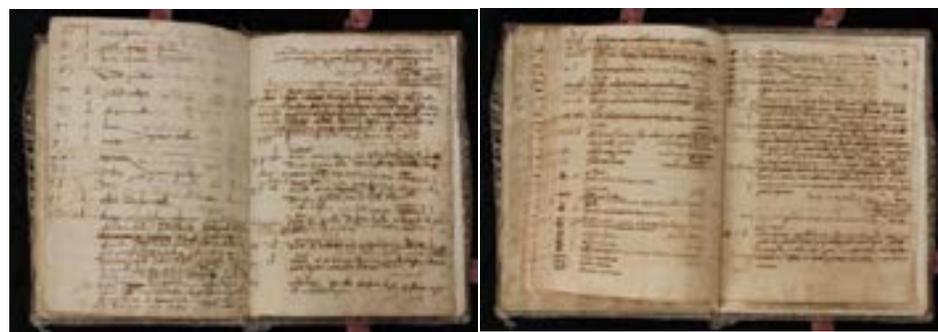


Figure 12 e 13.



Figure 14 e 15.

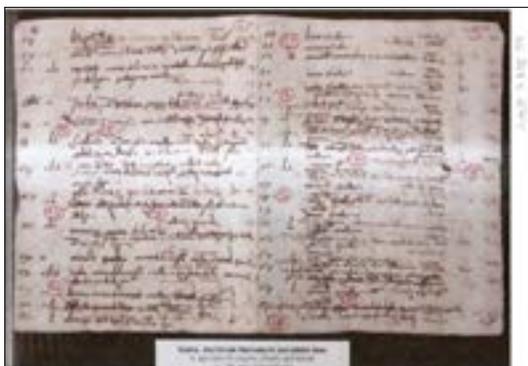


Figura 16.

alcune porzioni del testo e, in particolare, da alcuni tratti che paiono essere maggiormente inchiostriati rispetto ad altri. L'inchiostro sbiadisce man mano che la scrittura prosegue e quindi, indipendentemente dal giorno di registrazione del testo, l'inchiostatura torna ad essere carica in qualsivoglia punto del testo.

È possibile osservare questo dato anche su sequenze di giorni in progressione, quasi che la registrazione avvenga non dico meccanicamente, ma in una fase unica senza che alcun elemento esterno porti ad evidenziarne – come in altri casi – la stesura in una unica sessione di scrittura.

E qui entra in gioco il dato fisico dell'inchiostro (che dal punto di vista paleografico offre maggiori informazioni) e la sua 'impronta digitale' (identificativa di stesure differenti legate alle varie parti del testo).

Nelle carte 21r e 22v è stata campionata una serie di punti, corrispondenti al bianco e numerati da 1 a 5, ovvero all'inchiostro da 11 a 20 (fig. 16).

I punti campionati che qui interessano sono quelli in presenza di inchiostro, ossia dall'11 al 20.

Tutti i punti sono stati quindi esaminati mediante il ricorso alla spettroscopia di riflettanza UV-VIS-NIR in fibra ottica FORS (Fiber Optics Reflectance Spectra).¹¹ Questi esami hanno generato dei grafici, uno per ogni punto: in pratica ogni grafico indica la composizione del colore di ciascun punto preso in considerazione, in questo caso una sorta di 'impronta digitale' di ogni inchiostro.

I dati derivati dagli spettri FORS sono stati quindi confrontati fra di loro, per tentare una operazione di identificazione di possibili raggruppamenti di inchiostri, e quindi una loro mappatura sui fogli.

I grafici evidenziano forti affinità fra diversi punti campionati nei fogli qui considerati. In particolare i punti 12 e 15 nei grafici (fig. 17) sono

11 Si rinvia al contributo di Alfonso Zoleo in questo stesso volume, 249-66.

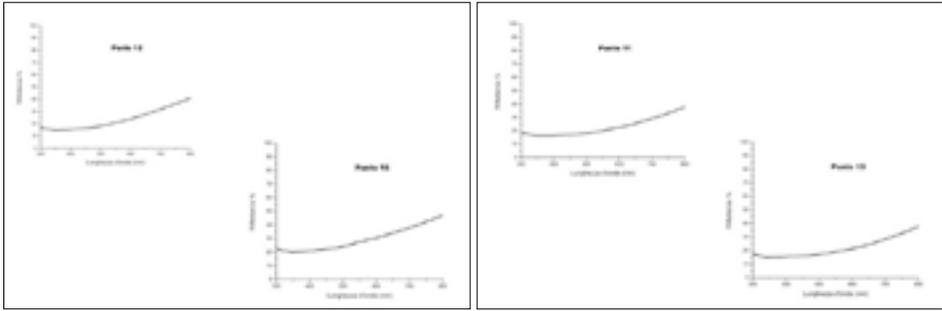


Figure 17 e 18.

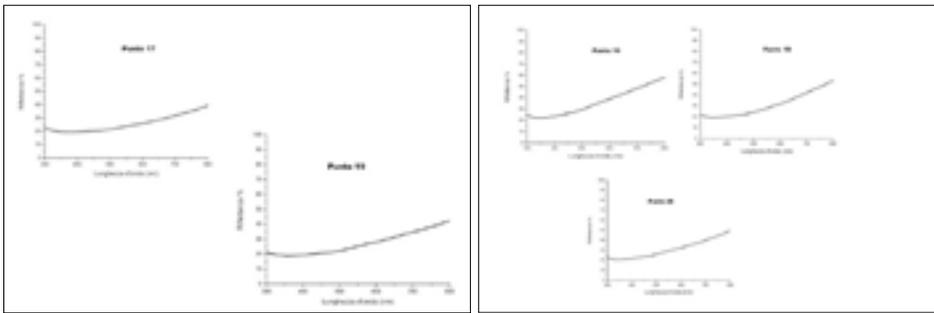


Figure 19 e 20.

paralleli fra di loro, anche se il punto 15 appare più chiaro, ossia ha una riflettanza maggiore rispetto al punto 12 (in altre parole il punto 12 sembra a occhio più chiaro). Si potrebbe dire, utilizzando le virgolette, che l'impronta digitale dei due punti è la stessa.

I punti 11 e 13 sono a loro volta perfettamente sovrapponibili (fig. 18) e il grafico indica una forte vicinanza con i già citati punti 12 e 15. I punti 17 e 19 sono anche questi sovrapponibili, con la differenza però rispetto agli altri punti che il 19 è costituito da una nota paratestuale (fig. 19).

I punti 16, 18 e 20 a loro volta sono quasi assimilabili fra di loro, però con una differenza legata al 20 che potrebbe indicare un inchiostro differente (si osserva che i punti 18 e 19 appartengono alla stessa area e il 19 è una macchia di inchiostro, forse lo stesso del 18), mentre il 20 appartiene alla numerazione a margine (fig. 20).

Una volta identificati i possibili spettri affini o al contrario evidenziate le differenze, sempre rimanendo all'interno di un medesimo foglio, i risultati di queste osservazioni sono stati posti in relazione con i tempi di stesura del testo. Ad esempio, se l'impronta digitale dei punti da 11 a 15 - con

esclusione del 14 - è assai simile, si potrebbe ipotizzare una medesima fase di scrittura.

Esaminando però i testi, è stato possibile osservare una sorta di discontinuità tra le registrazioni che indicano giorni differenti fra di loro e l'impronta digitale dell'inchiostro: il punto 11 è venerdì, il 12 è sabato (impronta identica per l'inchiostro utilizzato); il 13 è lunedì e quindi il 15 martedì (sempre la medesima impronta), come evidente nella figura 16.

A questo punto si potrebbe ipotizzare la lunga conservazione dell'inchiostro utilizzato per più giorni o, come sarei più propensa a pensare, una unica registrazione per blocchi di giorni, interrotta dal punto 14 che indica invece un inchiostro decisamente differente (come indica l'andamento quasi rettilineo del grafico).

Al foglio 22v, i punti 19 e 17 sono perfettamente sovrapponibili, con la variante però, rispetto a quelli esaminati per la carta 21r, che il punto 17 si trova nella nota paratestuale, mentre il 19 è quasi in fine di carta, ma nel testo. Non si può escludere che i segni marginali possano essere assegnati a una unica fase (a chiusura della carta, la mano dello scrivente torna all'inizio e annota nel margine interno).

Appare evidente quindi che la scansione temporale delle fasi di scrittura, la cronologia espressa dal testo, non è corrispondente con quanto si può invece dedurre dall'analisi FORS degli inchiostri. Questo dato è reso particolarmente evidente dall'impronta dei punti 11-15 del foglio 21r dove, al contrario di quanto non appaia dalla registrazione di più giorni, l'operazione di scrittura indica una medesima fase, confermata dalla impronta digitale dell'inchiostro.

L'esame dell'inchiostro è stato effettuato anche su quelle porzioni di testo dove sono presenti riletture e correzioni sul testo. In particolare, sono stati campionati punti sull'inchiostro utilizzato per la stesura del testo e altri sui segni di correzione. Da questo esame, effettuato su quelle aree dove le correzioni hanno interessato ampie porzioni di testo, è stata riscontrata la medesima impronta dell'inchiostro (come al foglio, punti). In questo ultimo caso si potrebbe proporre una operazione di rilettura del testo e della sua possibile correzione in una unica fase non spalmata su più giorni.

L'analisi spettrografica dell'inchiostro ha permesso di suggerire, con tutte le cautele del caso, una differente lettura paleografica, ossia una possibile scansione temporale dell'atto della scrittura che, come sembrerebbero fornire i dati dei grafici, potrebbe essere avvenuta in un momento unico per più giorni, una differente scansione temporale dell'atto della scrittura rispetto al dato riferito e registrato dal testo.

La validità della applicazione dello spettro FORS per lo studio della scrittura è sostenuta dalla fortunata presenza delle indicazioni dei giorni durante i quali sarebbe avvenuta la scrittura del testo stesso.

Avendo, al contrario, potuto osservare come in alcuni casi vi sia un vero e proprio scivolamento dei tempi reali rispetto a quelli dichiarati (spettro

FORS degli inchiostri a fronte della indicazione autografa dei giorni), i risultati acquistano maggiore peso e valore ai fini di una possibile applicazione del metodo anche in altri contesti dove non siamo presenti indicazioni cronologiche (penso anche alla potenziale individuazioni di mani differenti in contesti di difficoltoso riconoscimento di queste con la sola analisi autoptica della scrittura).

Si tratta di una proposta metodologica, dello stadio embrionale di una potenziale metodologia di ricerca interdisciplinare, paleografia e fisica insieme, non invasiva e, come sembrerebbero indicare le proposte qui in precedenza esposte, potenzialmente foriera di significativi risultati.

Flavia De Rubeis

Bibliografia

- Baldassarri, Guido; Motolese, Matteo; Procaccioli, Paolo; Russo, Emilio (a cura di) (2010). «*Di mano propria*». *Gli autografi dei letterati italiani = Atti del Convegno internazionale* (Forlì, 24-27 novembre 2008). Roma: Salerno Editrice.
- Bartoli Langeli, Attilio (2000). *Gli autografi di frate Francesco e frate Leone*. Turnhout: Brepols.
- Bausi, Francesco; Campanelli, Maurizio; Gentile, Sebastiano; Hankins, James (a cura di) (2014). *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, t. 1. Consulenza paleografica di Teresa De Robertis. Roma: Salerno Editrice.
- Brunetti, Giuseppina; Fiorilla, Maurizio; Petoletti, Marco (a cura di) (2013). *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, t. 1. Roma: Salerno Editrice.
- Motolese, Matteo; Procaccioli, Paolo; Russo, Emilio (a cura di) (2009). *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, t. 1. Consulenza paleografica di Antonio Ciaralli. Roma: Salerno Editrice.
- Motolese, Matteo; Procaccioli, Paolo; Russo, Emilio (a cura di) (2014). *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, t. 2. Roma: Salerno Editrice.
- Cencetti, Giorgio (1956). *Lineamenti di storia della scrittura latina*. Bologna: Pátron Editore.
- Ciaralli, Antonio (2010). «Studio per una collocazione storica dell'italica». D'Agostino, Marco; Degni, Paola (a cura di), *ALETHES PHILIA. Studi in onore di Giancarlo Prato*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1: 169-89.
- Conti, Aidan (2012). «Scribes as Authors, Transmission as Composition: Toward a Science of Copying». Ranković, Slavica; Brügger Budal, Ingvil; Conti, Aidan; Melve, Leidulf; Mundal, Else (eds.), *Modes of authorship in the Middle Ages*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 267-88.
- de Iciar, Juan (1553). *Arte sutilísima, por la cual se enseña a escribir perfectamente*. Zaragoza: Miguel de Çapila.
- de la Mare, Albinia C. (1973). *Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Bartolomeo Aragazzi of Montepulciano, Sozomeno da Pistoia, Giorgio Antonio Vespucci*. Vol. 1, t. 1 of *The Handwriting of Italian Humanists*. Oxford: Oxford University Press.
- de la Mare, Albinia C. (1985). «New Research on Humanistic Scribes in Florence». Garzelli, Annarosa (a cura di), *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1524. Un primo censimento*. Firenze: Giunta Regionale Toscana, 1: 393-600.
- de la Mare, Albinia C.; Nuvoloni, Laura; Hobson, Anthony; de Hamel, Christopher (eds.) (2009). *The Handwriting of Italian Humanist Bartolomeo*

- Sanvito. the Life & Work of a Renaissance Scribe*. Paris: Association Internationale de Bibliophilie.
- de Loyola, Ignacio (1934). *Sancti Ignatii de Loyola Constitutiones Societatis Jesu, I. Monumenta Constitutionum praevia*. Roma: Pontificia Università Gregoriana.
- De Robertis, Teresa (2016). «I primi anni della scrittura umanistica. Materiali per un aggiornamento». Black, Robert; Kraye, Jill; Nuvoloni, Laura (eds.), *Palaeography, Manuscript Illumination and Humanism in Renaissance Italy = Studies in Memory of A.C. de la Mare*. London: The Warburg Institute, 55-85.
- Fabre, Pierre-Antoine (éd.) (2007). *Ignace de Loyola: Journal des motions intérieures suivi du "Papier des élections" et du "Feuillet de Madrid". Édition critique et nouvelle traduction des manuscrits autographes par Pierre-Antoine Fabre*. Bruxelles: Lessius.
- Mallon, Jean (1952). *Paléographie romaine*. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas. Instituto Antonio de Nebrija de Filología.
- Golob, Nataša (ed.) (2013). *Medieval Autograph Manuscripts = Proceedings of the XVII Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine* (Ljubljana, 7-10 September 2010). Turnhout: Brepols.
- Tanturli, Giuliano (a cura di) (2014). *Paleografia e critica davanti all'auto-grafo = Giornate di studio* (Firenze, 17-18 ottobre 2011). Firenze: Leo S. Olschki Editore. *Medioevo e Rinascimento*, 23, 2012, 111-354.
- Ruiz Albi, Irene (2011). «La escritura humanística documental durante el siglo XVI. El panorama castellano a través de la documentación de Cámara de Castilla (Archivo de Simancas)». Casado Quintanilla, Blas; López Villalba, José Miguel (eds.), *Paleografía III. La escritura gótica (desde la imprenta hasta nuestros días) y la escritura humanística = Actas de las VI Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas* (Guadalajara, 16-17 junio 2008). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia y Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas, 47-71.
- Ruiz Albi, Irene (2016). «La escritura hispano-humanística moderna». Galende Díaz, Juan Carlos; Cabezas Fontanilla, Susana; Ávila Seoane, Nicolás (eds.), *Paleografía y escritura hispánica*. Madrid: Síntesis, 217-36.
- Ullman, Berthold L. (1974). *The Origin and Development of Humanistic Script*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Feller, Claudia; Lackner, Christian (Hrsgg.) (2016). *Vom eigenhändigen Schreiben der Mächtigen (13.-15. Jahrhundert)*. Wien: Böhlau.
- Wardrop, James (1963). *The Script of Humanism. Some Aspect of Humanistic Script, 1460-1560*. Oxford: Oxford University Press.
- Zamponi, Stefano (2004). «La scrittura umanistica». *Archiv für Diplomatik*, 50, 467-504.

Zamponi; Stefano (2006). «Le metamorfosi dell'antico. La tradizione antiquaria veneta». Tristano, Caterina; Calleri, Marta; Magionami, Leonardo (a cura di), *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'Età Moderna = Atti del convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti* (Arezzo, 8-11 ottobre 2003). Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 37-67.

