

ASPETTI DELLA MATERIALITÀ DELLE STAMPE DEL «CARCER D'AMORE» DI LELIO MANFREDI

1. LA «CÁRCEL DE AMOR» E LA TRADUZIONE ITALIANA

Il successo della *Cárcel de amor*, romanzo sentimentale¹ pubblicato da Diego de San Pedro nel 1492,² è testimoniato anche dalla sua propaga-

¹ La cosiddetta *ficción sentimental* designa un gruppo di testi prodotti tra i secoli XV e XVI. Questi romanzi amorosi, caratterizzati da scarsa azione e da un epilogo tragico, conoscono grande diffusione: il genere raggiunge massima popolarità alla fine del Quattrocento e inizia la sua parabola discendente a partire del secondo quarto del XVI secolo. Nell'evoluzione di questi romanzi (che verranno poi assorbiti da generi coevi e successivi, la *ficción pastoril* e quella bizantina innanzitutto, ma anche quella *caballeresca*) e quindi nell'interazione tra testo, orizzonte d'attesa, gusti e orientamenti dei lettori, grande importanza assume la stampa: «La llegada de la imprenta a la Península en el último tercio del siglo XV supuso una lenta transformación del panorama lector, pese a que la tradición manuscrita coexistió durante años con el nuevo invento. La literatura del siglo XV más novedosa continuó editándose en el siguiente con cierta pujanza, y en muchos casos fue asimilada por los lectores a las obras coetáneas, en cuyo panorama cultural se integró. Las deliberadas manipulaciones realizadas en los impresos (nuevos prólogos o dedicatorias, incorporación de grabados, capitulación, etc.) contribuyeron a insertar estos textos en el panorama histórico, político, cultural y literario de la época y posibilitaron la creación de nuevos géneros literarios como resultado de la transformación de otros, dando paso a una continuidad no consciente de la tradición medieval en el siglo XVI. A ello hay que sumar la importancia de la imprenta no solo para difundir las obras, sino para configurarlas, aproximándolas, de modo que se crea lo que la crítica viene denominando desde las últimas décadas, un género, o “modelo”, editorial. Son textos que mantienen una uniformidad formal, lo que ayudaría a los lectores de la época a identificarlos, pese a que sus contenidos conozcan importantes variaciones», cf. Lacarra 2019. Ampia la bibliografia sulla *novela sentimental*, cf. <https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=novela+sentimental>. Per un quadro d'insieme sul genere, cf. Samonà 1997, Deyermund 2008 e Lacarra–Cacho Bleuca 2012.

² Il romanzo, in estrema sintesi, narra la storia dell'amore che Leriano, figlio del duca Guersio, prova per Laureola, figlia del re Gaulo, che non lo corrisponde. Il narratore

zione oltre i confini della penisola iberica, sia nella veste originale, sia attraverso le traduzioni in altre lingue volgari. In Italia il testo viene tradotto all'inizio del XVI secolo da Lelio Manfredi,³ intellettuale mantovano che gravita tra la corte dei Gonzaga e quella estense.

incontra il giovane quando questi è prigioniero in una torre, dove soffre atroci tormenti a causa della sua passione. Il narratore accetta quindi d'intercedere in suo favore presso la fanciulla, con la quale inizia una corrispondenza epistolare. Una volta liberato dalla sua prigione, Leriano incontra Laureola a corte. Frattanto però Persio, amico sleale del giovane, riferisce al re di incontri notturni tra la figlia e Leriano, in realtà mai avvenuti, sicché Laureola viene imprigionata e condannata a morte e Leriano esiliato. Il giorno dell'esecuzione, l'innamorato libera la fanciulla. Dopo varie vicende, il re si convince dell'innocenza della figlia e del giovane. Leriano quindi ricorre ancora una volta all'intermediazione del narratore ma Laureola persevera nel non mostrarsi disposta a corrispondere il suo amore, sicché Leriano si lascia morire.

³ Carenti le notizie biografiche sull'intellettuale cortigiano Lelio Manfredi, cf. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/lelio-manfredi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/lelio-manfredi_(Dizionario-Biografico)/>); si vedano anche Zilli 1983 e la nota Biobibliografica in Zilli 1991: 9. Di lui s'ignorano le date di nascita e di morte, sebbene quest'ultima sia databile intorno al 1528. Manfredi, oltre al testo di cui qui ci occupiamo, traduce il *Tirant lo Blanch* di Joanot Martorell (pubblicato postumo, nel 1538) e forse, utilizzando lo pseudonimo di Lelio Aletiphilo, anche il *Grisel y Mirabella* di Juan de Flores, cf. Terrusi 2014: 193. Della biografia di questo letterato si conosce il periodo che va dal 1513 al 1528, noto soprattutto grazie alla sua corrispondenza con i Gonzaga. Terrusi segnala un componimento latino che reca la firma di Laelius Manfredus Mantuanus e raccolto nelle *Collettane* (1504) in morte di Serafino Aquilano. Evidentemente, osserva lo studioso, l'autore s'identifica come mantovano, mentre nel *colophon* del *Carcer d'amore* sarà detto "ferrarese"; dunque potrebbe aver avuto cittadinanza ferrarese da famiglia mantovana, *ibi*: 194. Sempre Lelio Manfredi potrebbe essere l'autore di uno dei sonetti anonimi contro Niccolò Ariosto (padre di Ludovico) circolanti a Ferrara nel giugno del 1487, un dato che porterebbe a retrodatare la biografia dell'intellettuale, *ibi*: 197. Manfredi non dà prova di spiccata originalità né di eccezionali qualità artistiche, e tuttavia manifesta interessi letterari e competenze linguistiche che ne faranno il traduttore ufficiale della corte dei Gonzaga. Mette a frutto la conoscenza dello spagnolo – imparato verosimilmente durante i suoi viaggi per l'Europa – traducendo presso la corte di Mantova romanzi cavallereschi graditi alla marchesa. Proprio al finanziamento di Isabella si deve la stampa della traduzione della *Cárcel de amor*. Osserva Kolosky 1994: 45: «se la cultura napoletana era più aperta all'influenza ispanica, Ferrara all'inizio del Cinquecento fu una calamita che attraeva esuli napoletani, tra cui l'ex-regina e i suoi seguaci. Quindi è possibile ipotizzare che lo spazio culturale esistesse per quelli che percepivano un "mercato" per la letteratura spagnola a Ferrara ed altrove, e questo sarà il contesto in cui agirà Lelio Manfredi». Sulla presenza della cultura iberica in Italia

Il testo di Manfredi è già stato studiato,⁴ manca tuttavia una riflessione sul ruolo della stampa nella fruizione della traduzione.⁵ Queste pagine intendono offrire i risultati di una ricerca condotta sulla materialità del testo del *Carcer d’amore* (traduzione italiana del romanzo sanpedrino, per l’apunto), della sua *mise en page*. Partendo dal numero delle stampe e dalla loro propagazione, si analizzerà il rapporto testo-immagine e come l’opera viene proposta in tipografia, anche in rapporto alle edizioni dell’originale

in quel torno di secoli cf. Gesiot 2016. Le corti padane, segnala Gesiot, rappresentano un «riverbero settentrionale della temperie iberica propria dell’aula napoletana che, per effetto dei vari compromessi matrimoniali con la dinastia aragonese, una volta irrobustitasi per convergenza durante i pontificati valenzani, si estenderà soprattutto alle corti di Milano, Ferrara e Mantova. Nella fase [...] tra Quattro e Cinquecento, non si potrà certo parlare di un flusso robusto, di un interesse conclamato per le letterature di Spagna, ma di una propagazione che, per rivoli e infiltrazioni, condurrà a singoli fruitori (e interpreti) di rilievo, segnalatisi per gusto e cortesia, e premonitori della passione cinquecentesca per il libro spagnolo in originale e in traduzione; d’altronde, il passaggio di secolo è segnato da una crescente apertura della corte nei confronti della variante ispanica, a fronte di forme romanze più consuete, quali la francese e, alla lontana, la franco-veneta», *ibi*: 206. Ancora: «la competenza nella lingua spagnola doveva essere assai diffusa e, quando non faceva parte dell’eredità familiare, come nel caso della primogenita di Eleonora d’Aragona, si acquisiva per osmosi presso il teatro delle corti, in particolare Mantova e Ferrara, naturali collettori dei mutamenti culturali di tutta la penisola, sia attraverso l’accumulo di prodotti artistici, tra cui, oltre ai libri, s’invocano pitture, vesti e manufatti di fattura iberica, sia per bocca dei nuovi cortigiani, molti dei quali provenienti dal Mezzogiorno aragonese. Uno di questi, e di certo tra i più influenti, è Mario Equicola (1470-1525), a lungo familiare dei duchi di Sora e Alvito, feudatari degli aragonesi di Napoli, la cui migrazione lungo la penisola, prima a Roma e poi a Ferrara e Mantova, descrive bene i modi del raccordo culturale tra sedi lontane e soggette a distinte influenze, nonché il tessuto di relazioni che questo peregrinare si lascia alle spalle», *ibi*: 221. Cf. anche Bognolo 2012. Sull’Equicola cf. *infra*, nota 23.

⁴ Cf. l’edizione critica curata da Maria Luisa Indini (Lelio Manfredi [Minervini–Indini]); cf. altresì Kolsky 1994. Sull’edizione critica curata da Indini, cf. Taravacci 1988. Di recente pubblicazione è la monografia di Gesiot 2018, che consente d’entrare nell’officina del traduttore Lelio Manfredi.

⁵ Sulla scorta degli studi avviati dal gruppo di ricerca Clarisel, diretto da María Jesús Lacarra, che si occupa di letteratura spagnola medievale e della sua ricezione nel Cinquecento, cf. <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>>. La traduzione italiana della *novela sentimental* sanpedrina rientra nella più ampia attività traduttoria che dal XV secolo vede impegnati numerosi intellettuali europei, cf. Morreale 1959.

spagnolo. Obiettivo del lavoro è quello di mettere a fuoco il ruolo della stampa⁶ nella diffusione della traduzione, la funzione del suo corredo iconografico nell'agevolare la lettura e la comprensione del testo, specie dei suoi passaggi allegorici.

2. LE STAMPE E GLI ESEMPLARI

La traduzione del romanzo spagnolo è già ultimata nel 1513, come risulta da una lettera indirizzata a Isabella d'Este il 21 novembre di quell'anno;⁷ il volume esce a Venezia nel 1514 per i tipi di Giorgio Rusconi.

⁶ Sulla filologia dei testi a stampa e sulla tipografia in età rinascimentale, mi limito a segnalare: Quondam 1983; Fahy 1988; Richardson 1999; Zappella 2001; Baldacchini 2004; Tanselle 2005; Stoppelli 2008; Trovato 2009; Villari 2014.

⁷ Nella lettera, Manfredi informa la marchesa di aver tradotto dallo spagnolo il *Carcer d'Amore*, a lei dedicato. Aggiunge di aver affidato la copia dell'opera a Gianfrancesco Gianninello e al Pignatta, trovandosi impossibilitato a lavorare per problemi fisici; tuttavia, pare che i due non abbiano operato con cura e anzi abbiano tentato di offrirle la traduzione all'insaputa del legittimo autore («E se ho tardato a mandarlo, incolpi quella Zohanfrancesco Zanninello e il Pignatta, li quali, sendo io infermo, mi promisero di farlo scrivere; e credo che l'habbiano fatto e forse per aventura donato anchora a quella, perché voluntieri cum le insudationi, vigile e fatiche d'altri cercano d'acquistar fama e far nova amicitia», cito da Terrusi 2014: 201). Ne annuncia quindi l'invio, auspicandone la pubblicazione dopo che la marchesa lo avrà approvato, insieme a un antico libro di medicina. Manfredi informa altresì d'aver cominciato a lavorare a delle tavole astronomiche che intende denominare «de la Diva Isabella». Dalla lettera, dunque, s'intuisce che la decisione di tradurre la *Cárcel* derivi dalla volontà di Lelio; solo in un secondo momento i Gonzaga apprezzeranno l'opera e s'interesseranno alla sua pubblicazione («Sempre ho desiderato che quella [Isabella d'Este] cognosca quanto io gli sia affectionato servitore e al presente mi si è offerta la causa oportuna che havendo traducto il *Carcer de amore* de l'hispanica lingua mi parve dedicarlo a Vostra Celsitudine come a Fautrice e vero lume e albergo de la virtute», cf. Kolsky 1994: 46). Quanto ai fruitori del romanzo, «Il *Carcer d'amore* sembra scegliere un pubblico che in primo luogo consiste di cortigiani e di donne della corte e in secondo luogo della società borghese; quanto al suo argomento letterario, l'opera è di una raffinatezza tale da piacere ai circoli presieduti da donne avidi di ascoltare racconti d'amore. Un ulteriore motivo per cui la traduzione non avrebbe mancato di far effetto in questi ambienti rarefatti e in particolare di riuscire gradita alla marchesa è l'abbondanza dei suoi facili allegorismi [...], che la rendono paragonabile ai quadri con i quali pian piano Isabella stava riempiendo [...] il suo *Studiolo*» (*ibid.*).

Il manoscritto manfrediano del 1513 è irreperibile. Indini (Lelio Manfredi [Minervini–Indini]) segnala dieci stampe del *Carcer*, tutte veneziane; nove

Il racconto sentimentale spagnolo, con le sue riconoscibili allegorie e incentrato sul tema del superamento delle passioni amorose per mezzo della ragione, incontra evidentemente il favore del pubblico cortigiano dell’epoca, come testimoniano le varie ristampe nel corso del secolo, che circolano insieme all’opera originale. A conferma di tale favore si aggiunga che dopo la *princeps* del 1514, Isabella commissiona la stampa di alcuni esemplari di lusso. Appare singolare, dunque, l’adattamento e il successo in Italia di «un modello castigliano i cui connotati avevano valore solo se correlati a una dimensione ideologico-letteraria esclusivamente castigliana», Lelio Manfredi (Minervini–Indini): 10. Tutto ciò mentre la cultura italiana nel frattempo si rivolge alla letteratura classica e nelle corti rinascimentali della penisola si va affermando «un modello umano moderno e spregiudicato», *ibi*: 12. Ciononostante, la traduzione conosce un buon successo: la nobiltà verosimilmente riconosce in queste storie il simbolo di un passato scomparso da recuperare; la borghesia vi scorgerebbe un modello di comportamento cui adeguarsi. Per tutti, tali storie parrebbero offrire uno svago per la mente. Oltre a una scelta editoriale che guarda al pubblico ideale, la traduzione «faceva anche parte di una corrente cortigiana e erudita che s’interessava [...] ad espressioni culturali piuttosto esotiche o almeno non comuni, come si presume che ancora per molti fosse la letteratura spagnola in quei luoghi e in quel periodo», Kolsky 1994: 46-7. Lelio Manfredi (Minervini–Indini): 13 avanza altresì un’altra ipotesi: il successo della traduzione sarebbe da ricondurre alla struttura stilistico-formale dell’opera, certamente merito del lavoro del traduttore ma in prima istanza della prosa dell’autore spagnolo, che «fornisce un *plafond* ricco di sollecitazioni tali da soddisfare [...] anche una frangia di pubblico culturalmente più impegnato ed esigente, e quindi attento sia ai moduli dell’elaborazione linguistica, sia all’impiego degli strumenti retorici. Non va dimenticato, infatti [...], che proprio grazie al registro formale l’opera di San Pedro s’inserisce degnamente nello spirito pre-rinascimentale, avendovi l’autore inaugurato una autentica innovazione stilistica». Non è forse lo stesso pubblico che in Spagna decreta il successo del romanzo sentimentale? A tale proposito Samonà 1997: 188 osserva: «Questi scrittori pensano [...] ad un pubblico preciso. Il genere che essi inventano (perché “questa” forma di romanzo epistolare può ben dirsi una loro invenzione) è qualcosa di più che l’epigono di una moda ormai in declino nella stessa Francia e di qui emigrata in Castiglia [...]. La *Cárcel* e il *Grisel* non conquistano il successo per aver saputo mettere in bella calligrafia castigliana una serie di figure allegoriche e di luoghi comuni del servizio d’amore; ma, piuttosto, per la capacità di simboleggiare in quelle figure e in quei servizi, in quelle passioni violente e in quelle languide morti, contenuti sociali tangibili, modelli di comportamento attuali per parecchie generazioni di lettori: in particolare per la nuova nobiltà che ama vestirsi ancora di panni cortesi quando tutto cambia attorno ad essa; e per la futura borghesia, che sognerà le stesse cose, per qualche tempo».

a breve distanza le une dalle altre e concentrate nella prima metà del XVI secolo; l'ultima reca la data del 1621. La studiosa non esclude l'esistenza di edizioni che possano coprire tale intervallo, «piuttosto eccessivo per giustificare un improvviso risveglio editoriale dopo settantacinque anni» (Lelio Manfredi [Minervini–Indini]: 145). Invero undici sono – a oggi – le stampe che trasmettono il testo; una di esse esce da un'officina milanese.⁸ Si rileva la difficoltà di ricostruire in via definitiva la tradizione italiana dell'opera (come già per l'originale castigliano), giacché molte stampe potrebbero appartenere a biblioteche minori o a privati.

Indini osserva che nella maggior parte dei repertori si fa riferimento a un'edizione del 1513 (non reperibile); tale riferimento risale però a un'unica fonte, il catalogo della biblioteca di Thomas Crofts.⁹ Potrebbe trattarsi di cattiva lettura e trascrizione del millesimo M.CCCCC.XIII impresso sull'edizione Rusconi (Lelio Manfredi [Minervini–Indini]: 146). La studiosa sottolinea inoltre che l'edizione del 1514 «non presenta nessuna delle formule comuni e pressoché obbligatorie nella prassi tipografica: *novamente stampato, novamente con diligentia corretto, di nuovo stampato e corretto*» che invece sono presenti nelle successive stampe (Lelio Manfredi [Minervini–Indini]: 146). La soluzione sembrerebbe affidarsi alla lettera che Manfredi invia a Isabella d'Este e in cui manifesta l'intenzione di dedicarle la traduzione della *Cárcel*, da poco ultimata. Com'è noto, la lettera è del novembre del 1513; appare assai improbabile che il Rusconi abbia potuto approntare l'edizione dell'opera nell'ultimo scorcio di quel 1513. Dunque la *princeps* rimarrebbe l'edizione del 1514 (Lelio Manfredi [Minervini–Indini]: 147).

Di seguito s'indicano gli esemplari conservati di cui oggi si è a conoscenza, integrando i dati offerti da Indini:¹⁰

⁸ Anche Taravacci 1988: 312 fa riferimento a «dieci stampe antiche, comprese tra il 1514 e il 1621, tutte veneziane». Evidentemente l'edizione uscita dall'officina milanese non era ancora nota. Lo studioso precisa però – a ragione – che Indini dà conto in modo parziale degli esemplari reperibili nelle biblioteche.

⁹ Bibliofilo britannico, 1722-1781.

¹⁰ Ricavo i dati da <http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm>. Per le stampe contrassegnate da asterisco, il dato è ricavato da Lelio Manfredi (Minervini–Indini): 147-51.

1. *Carcer damore del magnifico meser Laelio de Manfredi Impresso in Vinegia: per Zorzi di Rusconi milanese, 1514 a di primo de luio.*

- BO0098 Biblioteca universitaria – Bologna¹¹
- RM0418 Biblioteca dell’Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana – Roma (mutilo dei fasc. A e B)
- VE0049 Biblioteca nazionale Marciana – Venezia.

2. *Carcer damore traducto dal magnifico miser Lelio de Manfredi ferrarese: de idioma spagnolo in lingua materna. Nuouamente stampato Stampato in Milano, 1515.*

- PG0109 Biblioteca comunale Augusta – Perugia.

3. *Carcer damore traducto dal magnifico miser Lelio de Manfredi ferrarese: de idioma spagnolo in lingua materna: nouamente stampato Stampata in Venesia, 1515.*

- NA0079 Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III – Napoli
- RM0280 Biblioteca universitaria Alessandrina – Roma
- VE0049 Biblioteca nazionale Marciana – Venezia
- VE0239 Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini onlus – Venezia
- *Madrid, Biblioteca Nacional, R-12472.

4. *Carcer damore traduto dal magnifico miser Lelio de Manfredi ferrarese, de idioma spagnolo in lingua materna, nouamente stampato Stampata in Venetia: per Georgio de Rusconi, adi 19 octobrio 1518.*

- FE0017 Biblioteca comunale Ariostea – Ferrara
- VE0049 Biblioteca nazionale Marciana – Venezia
- *Barcellona, Biblioteca de Catalunya, Toda 1-II-2.

5. *Carcer damore traduto dal magnifico miser Lelio de Manfredi ferrarese: di idioma spagnolo in lingua materna. Nuouamente stampato In Venetia: per Bernardino de Viano de Lexona, 1521.*

- FI0211 Biblioteca umanistica. Sede di Lettere – Firenze
- RM0418 Biblioteca dell’Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana – Roma

¹¹ È l’esemplare da me consultato.

- TN0103 Biblioteca civica Girolamo Tartarotti – Rovereto
- TO0657 Biblioteca del Dipartimento di scienze letterarie e filologiche dell'Università degli studi di Torino – Torino
- *Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana;¹²
- *Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Dram. 554.2.¹³

6. *Carcer damore tradotto dal magnifico miser Lelio de Manfredi ferrarese de idioma spagnolo in lingua materna. Nouamente stampato Stampato in Venetia: per Gregorio de Gregorii, 1525 nel mese de octubrio.*

- LI0011 Biblioteca Labronica Francesco Domenico Guerrazzi – Livorno
- RE0052 Biblioteca Panizzi – Reggio Emilia
- *Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari Ven. 569.2.

7. *Carcer d'amore, tradotto dal magnifico messer Lelio de Manfredi, ferrarese, de idioma spagnolo in lingua materna, historiato & nouamente con diligentia corretto Stampato in Venetia: per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni, 1530 del mese di decembro.*

- VE0239 Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini onlus – Venezia
- *Londra, British Museum, 12470 a/a18.

8. *Carcer d'amore tradotto dal magnifico messer Lelio de Manfredi, ferrarese, de idioma spagnolo in lingua materna, historiato et nouamente con diligentia corretto Stampato in Venetia: per Francesco Bindoni et Mapheo Pasini compagni, 1533 del mese di aprile.*

- BO0098 Biblioteca universitaria – Bologna¹⁴
- MI0327 Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana – Milano
- RM0290 Biblioteca Angelica – Roma

¹² Lelio Manfredi (Minervini–Indini): 148 lo cita di seconda mano, precisando che è segnalato in Essling 1909: 307.

¹³ Questo esemplare, secondo le informazioni fornite da Lelio Manfredi (Minervini–Indini): 148, è mutilo dell'ultimo quaderno.

¹⁴ Si tratta del secondo esemplare scelto.

- TS0013 Biblioteca civica A. Hortis – Trieste
- *Londra, British Museum, 12490 b 24.

9. *Carcer d’amore tradotto dal magnifico messer Lelio de Manfredi, ferrarese, de idioma spagnolo in lingua materna, historiato, et nuouamente con diligentia corretto Stampato in Vinegia: per Francesco Bindoni et Mapheo Pasini compagni, 1537 del mese di luio.*

- PD0090 Biblioteca civica – Padova (manca il colophon)
- PG0109 Biblioteca comunale Augusta – Perugia
- PR0072 Biblioteca Palatina – Parma
- RM0290 Biblioteca Angelica – Roma
- *Barcellona, Biblioteca de Catalunya, Toda 1-II-8.

10. *Carcer d’amore tradotto dal magnifico messer Lelio de Manfredi ferrarese de idioma spagnolo in lingua materna, hystoriato, & nouamente con diligentia corretto Stampato in Vinegia: per Francesco Bindoni, & Mapheo Pasini compagni, 1546.*

- RM0280 Biblioteca universitaria Alessandrina – Roma
- *Madrid, Biblioteca Nacional, R-14-298; uno a Londra, British Museum, 12490 b 25.

11. *Carcer d’Amore istoriato. Tradotto dal signor Lelio Manfredi ferrarese di spagnolo in lingua italiana. Di nuovo stampato et corretto et di molte figure adornato. Con licenza de’ Superiori et Privilegio, stampato a Venezia nel 1621 presso Ghirardo Imberti. Secondo l’indicazione della Indini, è conservato a Parigi presso la Bibliothèque Nationale (Lelio Manfredi [Minervini–Indini]: 151).*

Com’è evidente, due sono le edizioni del 1515: una veneziana e l’altra milanese. In definitiva trentasei sono gli esemplari conosciuti che trasmettono la traduzione, tenuto conto di tutte le edizioni. Com’è noto, EDIT16 censisce solo le edizioni italiane del XVI secolo.

Si osserva che a partire dal 1621 i tipografi italiani non paiono più interessati al *Carcer d’amore*, segno che il clima culturale è mutato e la traduzione del Manfredi verosimilmente non incontra più il favore del pubblico.



Il *Carcer* presenta una uniformità di titolo cui fa seguito il nome del traduttore, definito «magnifico»; nella prima edizione non si fa riferimento al lavoro traduttorio, bensì s'indica il nome di Lelio Manfredi come se questi fosse l'autore dell'opera. Solo dalla seconda edizione al titolo e al nome si aggiunge «traducto» (con le sue varianti), precisando che la lingua di partenza è lo spagnolo. Sempre a partire dalla stampa del 1515 si specifica l'origine (o la cittadinanza) ferrarese del Manfredi. Dalla seconda alla sesta edizione (1525) il frontespizio reca altresì «Nouamente stampato» (o «nuouamente»). Dalla settima stampa (1530) alla decima (1546) troviamo «historiato & nouamente con diligentia corretto», dunque a partire da tale data si precisa sempre che il testo è stato sottoposto a *emendatio* degli errori da parte del tipografo-editore; le edizioni si arricchiscono anche di rappresentazioni iconografiche dei fatti narrati. L'ultima edizione di cui si ha notizia, quella del 1621, presenta più o meno lo stesso titolo, con alcune aggiunte: *Carcer d'Amore istoriato. Tradotto dal signor Lelio Manfredi ferrarese di spagnolo in lingua italiana. Di nuovo stampato et corretto et di molte figure adornato. Con licenza de' Superiori et Privilegio*. Dunque non solo si dice che è istoriato ma si ribadisce che è ricco «di molte figure»; si aggiunge poi che la stampa gode di «licenza de' Superiori et Privilegio».

È evidente dunque che il titolo proposto tende ad ampliarsi, comprendendo quegli elementi che rimandano al lavoro tipografico di correzione, che mira a rendere più fruibile il testo a un pubblico sempre più avvezzo a prodotti accurati.

3. IL TESTO E LA SUA MATERIALITÀ

In questa sede, per ovvie ragioni di spazio, ci si limiterà a due stampe dell'opera: l'*editio princeps* e quella del 1533;¹⁵ per entrambe si farà riferimento

¹⁵ Per ragioni di opportunità, si è deciso di prendere momentaneamente come riferimento questo esemplare, in attesa di procedere a uno spoglio completo. In altra sede sarà interessante verificare quali e quante tra le stampe successive della traduzione presentino illustrazioni, insieme a un'analisi della *mise en page*. Per esempio nelle edizioni del 1515 e del 1518 il testo è disposto lungo due colonne, cf. Lelio Manfredi (Minervini-Indini): 148.

agli esemplari conservati presso la Biblioteca Universitaria di Bologna,¹⁶ il primo recante la collocazione A.V.Tab.I.K.III.136.2; il secondo segnato Tab.I.H.III.32/1-3. Si procederà altresí al confronto tra le due edizioni italiane testé citate e, rispettivamente, quella sivigliana del 1492 – anch’essa senza vignette – e quella uscita dai torchi di un’officina saragozzana nel 1523, dalla quale l’edizione italiana riprende il corredo iconografico, come si avrà modo di verificare.

Ma partiamo dal primo esemplare, stampato a Venezia il primo di luglio del 1514 per i tipi di Giorgio Rusconi.¹⁷ Nel frontespizio, all’interno di pagina senza decorazioni, in nero, leggiamo «CARCER DAMORE DEL MA- / GNIFICO MESER LAE / LIO DE MAN- / FREDI». Nel colofone: «Impresso in Vinegia per Zorzi di Ru / sconi Milanese. Nel Anno del Nostro Signore Miser Iesu / Christo.M.CCCCC. / XIII.Adi.Primo. / de.Luio».

Nel frontespizio, come si vede, il nome di Diego de San Pedro è sostituito da quello del traduttore, segno che al pubblico non interessa il nome dell’autore né il contesto socio-letterario in cui questi opera, «ma solo il contenuto generico [del testo], di potenziale interesse per i lettori italiani, avulso dalle sue origini e rivestito di forma italiana» (Kolsky 1994: 46).

¹⁶ Le silografie si riproducono qui su concessione della Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Biblioteca Universitaria di Bologna, che ringrazio. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione delle immagini, con qualsiasi mezzo.

¹⁷ Giorgio Rusconi fu un tipografo milanese attivo a Venezia tra il 1500 e il 1522 (Gasperoni 2009: IX). Lavorò da solo e in società con Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo. Tra i piú prolifici editori del suo tempo, pubblicò classici latini, in lingua originale e in traduzione, e opere di autori medievali e contemporanei, dal Sannazzaro al Boiardo (nel 1506 pubblicò la prima stampa cinquecentesca dei tre libri dell’*Innamorato*, modello per le successive edizioni, fino a quella zoppiniana del 1521 [*ibi*: XXIX]) da Boccaccio a Niccolò Correggio; come precisa ancora Gasperoni, il 41 per cento del catalogo rusconiano è rappresentato da edizioni di piccole dimensioni e in volgare, come nel caso del *Carcer* (*ibi*: XXVII). Sulla base del censimento di EDIT16, quella di Manfredi sarebbe l’unica traduzione di un testo spagnolo, dunque non vi sarebbe da parte dell’editore una *ratio* precisa nella pubblicazione se non quella dell’interesse immediato, svincolato da una piú ampia e omogenea scelta editoriale. «Nel complesso, [...] la produzione rusconiana si caratterizza essenzialmente nel proporre ai lettori successi consolidati, oppure opere nuove ma in grado di riscontrare con una certa sicurezza il gradimento del pubblico» (*ibi*: XXXII).

I fogli sono sessantotto, in 8°. Al titolo e al nome dell'autore della traduzione fa seguito la dedica a Isabella d'Este, che naturalmente sostituisce la dedica di San Pedro al «Muy virtuoso señor».¹⁸

Le indicazioni bibliografiche sono alla fine e piuttosto stringate. Nella dedica, l'autore segnala che ha «cum non pocha diligentia e faticha ridotto questo picciol volume da lo externo idioma» (c. 1v). Lelio precisa inoltre di non essersi preso carico della traduzione per ottenere fama, quanto piuttosto per dare prova alla marchesa del suo desiderio di servirla. Ancora, si dichiara non all'altezza del compito e si affida alla buona grazia della destinataria. Contro una pratica diffusa negli scritti prefatori, il testo non presenta alcuna segnalazione di opere imminenti nella sua parte introduttiva.¹⁹ Non è presente l'elogio dello stampatore; nessuna indicazione filologico-testuale che segnali la fedeltà e la correttezza della stampa nei confronti dell'originale; naturalmente nessun riferimento alla «castigazione»,²⁰ che s'imporrà solo a partire dall'edizione del 1530.

L'impaginazione riproduce quasi meccanicamente quella dell'originale spagnolo, sia per quanto riguarda la disposizione del testo (trentuno righe è la lunghezza massima per pagina nell'originale, ventotto nella traduzione; per entrambi il numero medio di parole per rigo è di otto/nove), sia per il formato. L'edizione spagnola presenta caratteri gotici,²¹ mentre in quella italiana il carattere è tondo.

Si riproducono pressoché pedissequamente anche le iniziali silografate, con lievi differenze: più allungate e al tempo stesso più panciute quelle spagnole; è presente un motivo floreale in entrambe le edizioni, invero più a rampicante nella versione spagnola (nel caso della T, come si

¹⁸ La stampa spagnola reca il titolo sul dorso della copertina insieme al nome dell'autore, al luogo e alla data di stampa (Sevilla, 1492). Il libro si apre appunto con la dedica al simbolico «virtuoso señor», cf. Diego de San Pedro (Taravacci): 14.

¹⁹ Indicazione che invece trova spazio nella lettera inviata alla marchesa il 21 novembre 1513.

²⁰ Una «castigazione» che richiede la competenza e il lavoro di più professionalità, cf. Quondam 1983: 655.

²¹ L'edizione di Siviglia del 1492 non presenta silografie. Deyermond 2002 avanza l'ipotesi di un'incisione presente nella copertina di questa edizione e andata perduta. Sulle incisioni della *Cárcel de amor* si veda Francomano 2015.

evincesse sempre dalle riproduzioni sottostanti, nella traduzione italiana i rami disposti ai lati della lettera, oltre a non intrecciarsi alla stessa, parrebbero terminare a guisa di testa di serpente).²²



Carcer d'amore, 1514



Cárcel de amor, 1492



Carcer d'amore, 1514



Cárcel de amor, 1492

Dopo la parte introduttiva, Manfredi traduce con il sostantivo «Narrazione» la perifrasi «Comienza la obra». L'esemplare adottato si trova all'interno di un volume miscelaneo che contiene opere di vari autori, di cui si darà conto. La traduzione si ferma a «sus onrras fueron conformes a su merecimiento», che Manfredi traduce – aggiungendo – «La funebre pompa e gli onori suoi al merito suo forno conformi»; il traduttore, dunque, tralascia le ultime sei righe. Segue la parola «finis», che chiude la narrazione. Manfredi a questo punto aggiunge una conclusione nella quale sottolinea la fine toccata al fedele amore di Leriano; torna a rivolgersi alla

²² <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-3155151>>.

«illustrissima et eccellentissima» marchesa, cui ha dedicato il suo «picciolo volume» quale esempio della sua devozione. Cita anche «il dottissimo et eloquentissimo» Mario Equicola, che di Isabella d'Este fu precettore.²³ Infine si dice soddisfatto per la sua fatica se avrà ottenuto il favore e la grazia dalla sua nobile destinataria. Il volume, dopo un'ulteriore «finis», si chiude con il *colophon*: «Impresso in Vinegia per Zorzi di Rusconi Milanese. Nel Anno del Nostro Signore Miser Iesu Christo. M. CCCCC. XIII. Adi. Primo. de Luio». Evidentemente, com'è naturale peraltro, Manfredi non traduce la nota di produzione dell'originale.²⁴ Alla c. 64v segue la dicitura «cum gratia et privilegio».

Il testo, si diceva, si trova in un volume miscelaneo in cui sono contenuti, in ordine:

1) «Il Petrarchista, Dialogo di M. Nicolò Franco, Nel quale si scuoprono nuovi secreti sopra il Petrarca. E si danno a leggere molte lettere, che il medemo Petrarca, in lingua Thoscana scrisse a diverse persone. Cose rare, né mai più date a luce», stampato a Venezia presso l'editore Giolito.²⁵

²³ Cf. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-equicola_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-equicola_(Dizionario-Biografico)/>). Mario Equicola (1470-1525), precettore della marchesa dal 1508 e suo segretario, è il primo consigliere dei suoi progetti culturali. Manfredi riconosce il ruolo dell'Equicola quale leader di una corrente culturale che dà impulso al volgare e che non si limita solo allo studio dei testi classici privilegiati dall'umanesimo ortodosso, allargandosi alle culture e alle letterature europee ancora da scoprire, cf. Kolsky 1994: 50. Si rammenti che Equicola partecipa alla "questione della lingua" di quel torno di anni, facendosi promotore di «una lingua "cortesiana romana", modellata sul latino e aperta al contributo lessicale di tutte le regioni d'Italia, rappresentate nella Curia papale al più alto livello sociale e culturale», cf. Formentin 2016: 199. Continua Formentin: «La fiera polemica con i fautori della moda fiorentineggiante sembra indirizzata principalmente contro il Bembo degli *Asolani*, di cui vengono stigmatizzati certi toscanismi arcaizzanti» (*ibi*: 199-200).

²⁴ «Acabose esta obra intitulada Carcel de amor en la muy noble et muy leal cibdad de Sevilla a tres días de março. Año de. 1492. por quatro conpañeros alemanes», <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-3155151>>.

²⁵ Si tratta di un dialogo polemico contro il petrarchismo ridotto a stereotipo letterario. Nicolò Franco (1515-1570), intellettuale e polemista, insofferente al potere politico, conduce una vita contrastata, segnata da sorti alterne. Correttore nella bottega di Francesco Marcolini, va ad abitare a casa di Pietro Aretino e lavora all'edizione del primo libro delle *Lettere* di quest'ultimo, ma i rapporti tra i due si guastano subito perché Franco vuole sottrarsi all'ombra ingombrante del suo protettore. È proprio la polemica con Are-

2) *Carcer d’amore*;

3) «Canace. Tragedia di M. Sperone Speroni, nobile padovano». ²⁶

4) «Giudicio sopra la tragedia di Canace, et Macareo. Con molte utili considerationi circa l’arte Tragica, & di altri poemi, con la Tragedia appresso», di Bartolomeo Cavalcanti. ²⁷

5) «Historia de Aurelio y Isabela hiya [sic] del Rey de Escocia. Mejor corregida que antes, puesta en Español y Frances, L’Histoire d’Aurelio et Isabelle fille du Roy d’Escoce, Mieux corrigée que parcy deuant, mise en Español & François», testo spagnolo e francese su due colonne, stampato a Bruxelles nel 1596. ²⁸

tino a garantirgli il successo arriso alle sue *Pistole* e di qui la pubblicazione del *Petrarchista* nel 1539 presso l’editore Giolito. Verrà processato tra il 1568 e il 1570 per le sue pasquinature contro Paolo IV e condannato a morte, cf. Bragantini 2016: 694-6; si vedano anche Bruni 1977, Bruni 1980, Cairns 1985, De Angelis 1977, Martelli 1979, Mercati 1955 e Pignatti 1998.

²⁶ Sperone Speroni (1500-1588) nei primi mesi del 1542 scrive la *Canace*, che verrà pubblicata solo quattro anni più tardi. La tragedia nasce nell’ambiente accademico padovano, orientato dal classicismo di Pietro Pomponazzi, e vuole essere un esempio di tragedia in volgare, secondo le regole desunte dalla *Poetica* di Aristotele. Scritta in settenari, d’imitazione petrarchesca, fu letta dall’autore dinnanzi agli Accademici Infiammati di Padova e fu al centro di una violenta polemica con Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504-1573, autore protagonista del teatro ferrarese, si attiene con scrupolo alla *Poetica* di Aristotele ma se ne distacca quando ammette la tragedia a lieto fine e il doppio intreccio) circa il tasso di aristotelismo contenuto nelle opere tragiche di entrambi. Insieme con Bartolomeo Cavalcanti – si rammenti, autore del *Giudicio sopra la tragedia di Canace* contenuto insieme al *Carcer* nel volume collettaneo che abbiamo sotto mano, cf. la nota successiva –, Giraldi contestò a Speroni la malvagità dei personaggi. Su Sperone Speroni cf. altresì Bragantini 2016: 728-32; sulla *Canace* cf. Ferrone 2016: 923-4.

²⁷ Diplomatico e letterato fiorentino (1503-1562), trascorse alcuni anni a Ferrara al servizio della corte estense. Cavalcanti, che era un classicista, «proponeva in volgare una codificazione dell’arte retorica sulla base del libro aristotelico. L’autore, un avversario dei Medici [...], concepiva [...], umanisticamente, la retorica come l’arte connessa alla vita politica e civile, necessaria al mantenimento della repubblica», Tateo 2016: 488; sulla biografia di Cavalcanti cf. anche <[http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-cavalcanti_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-cavalcanti_(Dizionario-Biografico)/>). Il *Giudicio sopra la tragedia di Canace* in realtà, secondo recenti ricerche, sarebbe del ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio (per il quale si rimanda alla nota precedente), cf. Manfredi 2017.

²⁸ Si tratta di una versione di *Grisel y Mirabella*, romanzo sentimentale composto da Juan de Flores tra il 1480 e il 1485 e divenuto ben presto un vero *bestseller* europeo. La

Alla numerazione delle pagine in inchiostro vergata a mano piú antica e relativa solo al *Carcer* se ne aggiunge un'altra piú recente (a matita, sembrerebbe) che computa tutte le stampe contenute nel volume.

Sono presenti qua e là (ai fogli undici, ventisette e ventotto), a margine del testo, alcune note (parrebbero essere della stessa mano di chi ha apposto la prima numerazione delle carte) che sintetizzano il contenuto o paiono fornire varianti. Cosí al foglio ventisette si scrive: «quando hebero giurati falso». ²⁹ Al foglio undici sono presenti due annotazioni, una nella parte destra e una in quella sinistra; entrambe solo parzialmente leggibili, giacché sembrerebbero mancare i margini del foglio. Nella parte sinistra, accanto a «non è da manco stima il redimere che il creare», la mano verga: «no man<co> è redim<e>-re *quanto* è r<icre>-are³⁰». Al foglio ventotto la nota è illeggibile. La segnatura dei fascicoli è contrassegnata da lettera maiuscola seguita da numerazione romana; assente il registro delle segnature.

Quanto ai segni grafemati, l'uso della punteggiatura è ancora agli albori e la traduzione si mantiene piú o meno fedele al testo sanpedrino. Nell'originale si utilizzano solo punti, a indicare una generica pausa, evidentemente. Nella traduzione invece sono presenti anche i due punti e una barra obliqua. Di seguito qualche esempio:

Diego de San Pedro

Despues de hecha la guerra del año pasado viniendo a tener el invierno a mi pobre reposo. pasando una mañana *quando* ya el sol *queria* esclarecer la tierra. por unos valles hondos y escuros *que* se hazen en la Sierra Morena. vi salir a mi encue#tro por

Lelio Manfredi

Poi che fu finita la guerra de lanno pasato/venni *per* riposarmi il verno ne la mia povera casa: e passando una matina quando gia il Sole cominciava a illuminar la terra per certe valli ombrose e oscure che si trovano *in* la montagna chiamata la

novela viene tradotta in italiano da Lelio Aletiphilio, forse pseudonimo dello stesso Manfredi, che introduce cambiamenti già nell'onomastica dei personaggi, come si nota dal nuovo titolo, *Amorosa Historia de Isabella et Aurelio* (Milano, 1521). È a partire dalla traduzione italiana che si realizzerà quella francese, cf. Marín Pina 2019 per notizie su edizioni, riscritture e bibliografia.

²⁹ Si riferisce qui al falso giuramento fatto dai due uomini al servizio di Perfeo, che giurano al re d'aver visto Leriano e Laureola conversare.

³⁰ La prima lettera parrebbe una *r*, sicché propongo tale soluzione.

entre unos robredales do mi camino se hazia, un cavallero assi feroz de presencia como espantoso de vista cubierto todo de cabelo a manera de salvaje. (*Comiença la obra*)

Sierra morena: vidi venirmi a lincontro per un boscho di rovere (dove io facevo il mio camino) un cavagliero non mancho feroce di presentia quanto spaventevole di vista/cohoperto tutto di capelli e peli a similitudine di selvatico.

Ancora:

Diego de San Pedro

Alguna parte del coraçon quisiera tener libre de sentimento por doler me de ti segund yo deviera y tu merecias. Pero ya tu vees en mi tribulacion que no tengo poder para sentir otro mal sino el mio. Pido te que tomes por satisfacion no lo que hago mas lo que deseo. Tu venida aqui yo la cause. El que viste traer preso yo soy y conla tribulacion que tienes no as podido conoscer me. (*El preso al au[c]tor*, cap. I)

Lelio Manfredi

Alcuna parte del core desiderarei haver libera di sentimento/per ricevere dolor per te/secondo chio doverei/e che tu merita-resti: ma perho che tu vedi ne le tribulation mie/chio non ho forza per sentir altro male/se non il mio: chiedoti che togli per satisfattione/non quello chi faccio: ma quello chio desidero di poter fare. La tua venuta qui/io la causai: quello che vedesti menar pregione/sum io: e con la tribulatione che tu hai non hai potuto cognoscermi.

Com’è evidente, anche nei casi in cui le pause vengono rispettate, l’uso delle maiuscole non riproduce sempre l’originale.

Quanto alla struttura dell’opera, in Manfredi la ripartizione dei nuclei retorici – per dirla con Samonà 1997: 187 – rispetta l’originale: sessantasette sono i capitoli, piú la dedica iniziale e la prima unità narrativa (invero non vi è alcuna numerazione né nell’originale né nella traduzione). È facile intuire come la struttura dell’epistola – forma narrativa maggioritaria in questo tipo di romanzi – difficilmente possa essere alterata, a meno di non stravolgerla con aggiunte e/o sottrazioni che ne cambierebbero il senso. Non si segnalano modifiche neppure nelle altre unità narrative.

Fedele al testo di partenza anche la traduzione dei titoli di ciascun capitolo; unica eccezione è rappresentata dal capitolo XLII:³¹ l’originale *Le-*

³¹ Per la numerazione dei capitoli si fa riferimento all’edizione critica di Indini (Lelio Manfredi [Minervini–Indini]).

riano contra Tefeo y todos los que dizen mal de mugeres viene tradotto con *Leriano a Theseo*, evidentemente riducendo le informazioni del testo di partenza e cambiando³² il nome del destinatario cui si rivolge, con sdegno, Leriano.

Veniamo ora all'esemplare dell'edizione del 1533. Si tratta ancora una volta di un volume miscelaneo, sempre in 8°. In ordine, esso contiene:

1) «Capitolo del gioco della Primera col comento di Messer Pietropaulo da San Chirico».³³

2) «CARCER D'AMORE, TRA / dotto dal Magnifico Meſser Lelio de Man / fredì, Ferrarese, de Idioma Spagno / lo in lingua Materna, Histo / riato & novamente con diligentia cor / retto».

3) «Opera nona del magnifico cavaliere misser Antonio Philaremo Fregoso intitulata Cerva biancha».³⁴

Nel colofone leggiamo: «Stampato in Venitia per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni.M.D.XXXIII.Del mese di Aprile».

Le pagine sono quarantotto, numerate con numeri arabi stampati in alto a destra, solo nel *recto* della carta.

Il frontespizio presenta una silografia. Il carattere utilizzato è il corsivo. I capilettera non sono miniati ma presentano una lettera maiuscola (quasi sempre, tranne 7v che ha una *n* minuscola) in piccolo. Prima o dopo un capitolo (non in tutti) è presente una vignetta, spesso collocata nella pagina precedente rispetto all'inizio del capitolo, talvolta a conclusione di quello precedente. Diciannove sono in tutto le vignette, alcune delle quali

³² Equivocando, dunque: si tratta forse di un errore "intelligente" (legge la *f* come se fosse una *ſ* lunga) influenzato dal più comune "Teseo"? O forse si è in presenza di una scelta dotta – dunque di un voluto distanziamento dall'originale – corroborata dal Th?

³³ Pietropaulo da San Chirico è lo pseudonimo di Francesco Berni, poeta burlesco e satirico (Lamporecchio 1497 o 1498 - Firenze 1535) la cui vita si svolge tra Firenze, Roma e il Veneto. Accompagna la produzione in volgare di carattere anticlassicistico con un'intensa attività poetica in latino. Nel 1526 pubblica il *Capitolo della primera* cui fa seguito, nello stesso anno, un *Comento* parodico «di quelli accademici, tutto pieno di estrose esegesi e balzane interpretazioni», cf. Paccagnella 2016: 1140.

³⁴ Si tratta di un poemetto allegorico (1510), cf. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-fileremo-fregoso_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-fileremo-fregoso_(Dizionario-Biografico)/>) sull'autore, mentre per l'opera si rinvia a Pezzè 2019.

si ripetono. Quanto ai segni grafematici, sono presenti punti, virgole, parentesi tonde e l’apostrofo. I fascicoli sono numerati con lettera maiuscola stampata in basso a destra seguita da numero arabo. La media delle righe, a pagina piena, è di ventinove.

Prima di avviare la narrazione, a differenza dell’edizione del 1514, si scrive: INCOMINCIA LA ELLEGANTE / OPERA, DETTA CARCER DA / MORE DEL MAGNIFICO / MESSER LELIO DE / MANFREDI.

Segue la vignetta che illustra l’incontro del narratore con il *caballero salvaje* e il suo prigioniero. Quindi la scritta NARRATIONE.

Ma veniamo alle silografie. L’incisione del frontespizio è pressoché identica a quella dell’edizione saragozzana del 1523,³⁵ con dettagli che non possono essere una mera coincidenza. Evidentemente chi ha realizzato i legni aveva sottomano questa edizione ma non utilizza gli stessi stampi, giacché le vignette presentano piccole differenze rispetto a quelle spagnole.

³⁵ Parrilla García 2016, in particolare cf. la figura 14. L’edizione di Saragozza esce dall’officina di Jorge Coci, «natural de Constanza, impresor avencidado en Zaragoza había sido discípulo y socio de Pablo y Juan Hurus, a los que en 1499 compró la empresa en compañía de Leonardo Hutz y Lupo Appenteger. Esta sociedad duró hasta 1504, en que Coci, solo, continuó su trabajo de impresor, llegando a ser un cualificado impresor en Aragón y “maestro de la imprenta de Zaragoza”, “señor de la imprenta”» (*ibi*: 266). Anche l’edizione italiana del *Carcere* pubblicata a Venezia nel 1546 sempre per Bindoni e Pasini riprodurrebbe la stessa immagine, cf. Marín Pina 2016. Marín Pina ipotizza che l’edizione saragozzana del 1523 in realtà sarebbe stata stampata a Venezia, a differenza di quanto indicato nel colofone: «El formato en octavo, la tipografía, las imprecisiones lingüísticas, los pasajes sin sentido por incomprensión del texto, el juego de grabaditos creados para la ocasión cuando Jorge Coci contaba todavía con la serie original de estampas de 1493, nos hacen pensar que es un producto ajeno a su taller, aunque figure a su nombre. La falsificación de colofones no es ajena al mundo de las relaciones entre Zaragoza y Venecia en torno al libro», *ibi*: 155. In Spagna le edizioni della *Cárcel* a partire dal 1500 riducono le immagini, spesso illustrando solo la copertina. Fa eccezione l’edizione saragozzana del 1542, che mantiene quasi per intero la serie di silografie degli incunaboli. Queste stampe verranno utilizzate anche nell’edizione italiana del 1537 della traduzione di Manfredi. La studiosa precisa però che si tratta di copie, *ibi*: 159-62. Le stesse utilizzate nella stampa che abbiamo scelto? Per l’apparato iconografico dell’edizione spagnola del 1523 cf. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095432&page=1>>).



Carcer d'amore, 1533



Cárcel de amor (Zaragoza, 1523)

La torre che rappresenta il carcere è sostenuta da tre pilastri corti e spessi. L'autore, raffigurato in procinto di salire la scala dell'edificio, ha una veste corta, in parte ricoperta da un mantello, porta una spada e indossa un cappello. In cima alla torre è rappresentato un rapace illuminato dalle fiamme che si sprigionano dalla torre stessa, ai cui tre angoli si trovano tre figure umane con in mano una catena. Il guardiano della torre è situato fuori della porta e tende all'autore la mano sinistra. Quanto allo sfondo, esattamente come nell'edizione spagnola del 1523,

la torre emerge en medio de un campo: «la lumbre del día descubrió los campos», y tiene como fondo paisajístico un plano vertical dividido en dos segmentos de idénticas proporciones: en el segmento inferior y en lejanía se representa una extensa ciudad amurallada y con edificios varios: iglesia torres, casas. En el plano superior que parece dominar la escena, un cielo con grupos de nubes. (Parrilla García 2016: 270)

La scena descrive l'ascesa dell'*auctor* alla torre, che ha un valore allegorico molto forte, simboleggia la passione dell'amante Leriano, «lugar ascensional y pleno de sentido que determinará la actitud del viajero y su fidelidad a Leriano hasta la muerte de éste» (Parrilla García 2016: 269). Situazione analoga presenta l'incontro con il selvaggio (cf. anche Parrilla García 2016, figura 16), situato in uno sfondo pianeggiante punteggiato qua e là di cespugli, che non corrisponde dunque al bosco di rovere presente nel testo.³⁶

³⁶ «E, passando una matina [...] per certe valli ombrose e obscure che si trovano in

*Carcer d'amore* 1533*Cárcel de amor* (Zaragoza, 1523)

Anche nella vignetta del nostro esemplare la donna è coperta solo da un piccolo drappo che ne occulta la zona pubica; la donna rappresenterebbe Venere. Non sono presenti i «raggi di foco» del testo.³⁷ La figura femminile tenuta da Desiderio anche qui non guarda il prigioniero, ma volge lo sguardo verso il selvaggio. È evidente che chi realizza le incisioni segue da vicino il modello, apportando solo minime variazioni (per esempio nell'edizione italiana in terra sono presenti quattro grossi ciottoli sparsi

la montagna chiamata la Sierra Morena, vidi venirmi a l'incontro, per un bosco di rovere dove io facevo il mio camino, un cavagliero non manco feroce di presenza quanto spaventevole di vista, coperto tutto di capelli e peli a similitudine di selvatico», Lelio Manfredi (Minervini–Indini): 172.

³⁷ «Portava ne la mano sinistra uno scudo d'acciarro molto forte e ne la dextra una imagine femminile intagliata in una pietra clarissima, la quale era di tanta extrema bellezza che mi toglieva la vista. Uscivano di quella assidui raggi di foco che tenevano acceso il corpo de uno omo che il cavagliero al suo dispetto tirava dietro a sé», Lelio Manfredi (Minervini–Indini): 172. Per le fonti possibili di San Pedro nell'ideazione di questa immagine del selvaggio e della donna (tra cui Dante e la *Vita Nova*) cf. Sharker 1994.

assenti nella stampa spagnola). Leriano ha le mani legate e volge il viso dolente verso l'autore, che dal canto suo si mostra timoroso. Anche qui accanto all'autore figura il posteriore di un cavallo.

La situazione si ripete anche per le altre vignette. La seconda vignetta è posta nella parte inferiore del foglio e precede il primo capitolo (che si trova nella carta successiva).



Carcer d'amore 1533



Cárcel de amor (Zaragoza, 1523)

Il contenuto della vignetta non riproduce fedelmente il contenuto del testo, come già (ancora una volta) nell'edizione spagnola: si tratta infatti di una semplice stanza munita di due finestre in cui si rappresentano Leriano e L'autore, senza i tormenti descritti da San Pedro (e da Manfredi). La stessa vignetta si trova alla carta 14r, a metà del foglio: L'autore ha consegnato la seconda lettera di Leriano a Laureola e torna dal triste innamorato per raccontargli della reazione della principessa. Ancora, la stessa vignetta si ritrova alla c. 32v:³⁸ L'autore consegna a Leriano una nuova

³⁸ Tra la fine del cap. XXXIV e l'inizio del cap. XXXV dell'edizione Lelio Manfredi (Minervini-Indini); il riferimento ai capitoli sarà sempre relativo a tale edizione.

missiva da parte di Laureola, frattanto prigioniera. Ciò parrebbe dimostrare che insieme alle incisioni che seguono piú da vicino la diegesi, se ne inseriscono altre con lo scopo di arricchire iconograficamente l’opera piuttosto che di rappresentarne fedelmente le scene descritte. D’altra parte non mancano gli elementi visuali principali che permettono il riuso della vignetta, nel caso di specie Leriano e L’autore, sufficienti dunque a una risemantizzazione della xilografia.

Una coppia di vignette si trova alla fine della c. 8v (cap. III): L’autore si rivolge a Laureola per sottoporle il caso disperato di Leriano, in una sala, in disparte. La vignetta riproduce il testo: L’autore è inginocchiato dinnanzi alla principessa nell’immagine di sinistra; entrambi sono ritratti di profilo; la donna alza l’indice sinistro, come a rimproverare l’uomo. In quella di destra si riproduce (di fronte) solo Laureola con le mani ai fianchi, in atteggiamento indignato, si direbbe.³⁹



Carcer d'amore 1533



Cárcel de amor (Zaragoza, 1523)

³⁹ All’inizio del cap. V Laureola rimprovera aspramente l’intermediario, minacciandolo finanche di morte: «Cossí come furno tue parole timorose da dire, cossí sono grave da esser perdonate. Se, come sei di Spagna, fusti di Macedonia, il tuo ragionamento e la

Anche questa coppia di vignette deriva dall'edizione di Saragozza.⁴⁰ La vignetta di sinistra (L'autore inginocchiato e la donna con l'indice alzato) si ritrova all'inizio della c. 12v: L'autore si rivolge a Laureola: «Prima che alcuna cosa te dica, te supplico che ricevi la pena di quel tuo pregione, per discarico della importunita mia, che dove si voglia chio mi sia trovato, sempre hebbi per costume, piu presto de servire, che de importunare». L'altra vignetta della coppia presenterebbe Leriano, anch'egli con l'indice sinistro alzato, e L'autore, questa volta in piedi e con la mano destra alzata; entrambe le figure sono di profilo.



Carcer d'amore 1533

Un'altra coppia di vignette si trova alla c. 11v, nella parte superiore del foglio. In quella di sinistra Leriano è seduto, intento a scrivere una lettera. In quella di destra consegna la lettera al suo intermediario. In entrambe le vignette i disegni sono di profilo.



Carcer d'amore, 1533

tua vita finivano a un tempo; ma, per esser tu forastiero, non riceverai la pena che tu meriti» (Lelio Manfredi [Minervini-Indini]: 185). In questo caso, dunque, la vignetta presenta un forte legame con il testo, in buona sostanza una forma di traduzione intermediale, dallo scritto al visuale.

⁴⁰ Cf. Parrilla García 2016, figure 18-19.

La stessa vignetta si ritrova alla c. 19v L’immagine di Leriano intento a scrivere ritornerà alla c. 15v (sotto il titolo «Lettera di Leriano a Laureola») e alle cc. 23v (sotto il titolo «L’autore a Leriano», in coppia con un’altra vignetta che illustra l’incontro tra Leriano e L’autore) e 25r («Prima ponerei la mano in me per finire la vita che nella carta *per* cominciarti a scrivere, se della *pregione* tua lopre mie fusser state causa»).

Quanto all’abbigliamento, vale quanto segnalato da Parrilla García 2016: 274-5:

La vestimenta de las figuras masculinas se ajusta a la indumentaria del primer tercio del siglo XVI. Leriano viste ropa corta; una especie de sayuelo ceñido a la cintura y que se prolonga hasta las rodillas, ampliando su volumen por medio de nesgas. En la cabeza una gorra sencilla, pero con vuelta o ala doblada, no acuchillada. En los grabados de las ediciones anteriores todos los varones, incluido Leriano, se cubren con bonete. El *auctor*, descubierta la cabeza, viste un ropón que acompaña con manto, el cual recoge en su brazo cuando, de pie o arrodillado, se dirige a Laureola o a Leriano. Generalmente Laureola viste un sencillo vestido largo rematado en el pie por una alforza; escote cuadrado, cuerpo ajustado, talle alto y bocamangas acuchilladas, que son su único adorno. En la llamativa viñeta en que la princesa, con los brazos en jarras, parece manifestar sorpresa o desagrado, su vestido, aunque sencillo, tiene mayor amplitud que el que aparece en el resto de las estampas y también más longitud, ya que arrastra sobre el pavimento, sin alforza alguna como remate. En esta única imagen la princesa parece llevar una especie de tocado en forma de diadema o rollo que aparenta gruesos bucles.

Peraltro il fatto che lo stesso tipo di indumento venga riprodotto nelle vignette italiane lascia supporre che la moda fosse la stessa: una sorta di piccola globalizzazione *ante litteram*, al postutto.

Ancora, un’altra coppia di vignette si trova alla c. 12v, in alto. Riproduce l’immagine già presentata della principessa con l’indice alzato in segno di disapprovazione (a destra). In quella di sinistra troviamo Leriano e L’autore, il primo con il dito indice della mano sinistra sollevato; l’interlocutore dell’innamorato alza la mano destra.



Carcer d'amore 1533

In quest'ultimo caso parrebbe che il modulo figurativo tradisca la narrazione, meglio, si anticipa da una parte la sezione successiva («Risposta de Laureola a Lautoore») in cui la principessa rimprovera nuovamente l'intermediario.

Le scene sono semplici ed essenziali, riproducono interni gotico-rinascimentali. In generale, mobili e architettura sono disadorni.

Come precisa ancora Parrilla García 2016: 282,

La cesión, el préstamo, la compra de tacos xilográficos entre imprentas era algo habitual entre las crecientes industrias tipográficas. Podría, en efecto, considerarse que la propia edición de 1523 hubiese salido de las prensas italianas o, tal vez que Jorge Coci solicitase o intercambiase estas xilografías; algo también usual entre los talleres.

Ritengo tuttavia che in questo caso si tratti di una riproduzione da parte dell'officina italiana che copia i legni spagnoli, altrimenti non si avrebbero le lievissime differenze che pure si riscontrano.

4. LA LINGUA

Qualche riflessione sulla lingua delle due edizioni, che meriterebbe uno studio a sé,⁴¹ per verificare se e in che misura la stampa abbia contribuito

⁴¹ Quale varietà linguistica utilizza il traduttore? Ricordiamo che il manoscritto manfrediano è andato perduto. Può però essere utile ricorrere alla sua produzione manoscritta originale; in tal senso può venire in nostro soccorso la commedia in prosa *Philadelphia*, cf. Terrusi 2003. Come osserva Quondam 1983: 657, la stampa contribuisce notevolmente alla standardizzazione linguistica e in tal senso l'Italia ha il primato rispetto alle altre nazioni europee. Il libro tipografico ricerca una lingua comune, che gli permetta di viaggiare per il Paese in lungo e in largo. Precisa Trifone 1993: 429: «L'eliminazione dei regionalismi linguistici e il livellamento delle varianti formali si spiegano con ragioni di ordine sia culturale sia economico: nel senso che lo stampatore cerca in tal modo di qualificare maggiormente il suo prodotto e, insieme, di raggiungere con successo un pubblico più ampio». Quanto ai modi della traduzione del *Carcer*, è stata segnalata una «sostanziale fedeltà, non però intesa nel senso di pedissequa traslitterazione, bensì indirizzata a un risultato globale qualitativamente molto apprezzabile», Lelio Manfredi (Minervini–Indini): 139. Manfredi mostra una buona competenza del catalano (si rammenti che a lui si deve altresì la traduzione del *Tirant lo Blanch*, che però non conobbe analogo successo; sulla traduzione italiana del Tirante cf. Bognolo 2015) e del castigliano. Quando

alla toscanizzazione del testo.⁴² Nella *princeps* si osserva l’uso della preposizione *in* seguita dall’articolo: *in la; ne la/ne le*, sostituito da *nella/nelle* nell’edizione del 1533, dove anche *de la* e *da la* diventano quasi sempre rispettivamente *della* e *dalla*. Analogamente, *a la* > *alla*, *a lo* > *allo*; *a lo alto* > *a l’alto*. *Cum*, maggioritario nella prima edizione, è sostituito da *con* nell’edizione del 1533. Nella seconda persona del presente indicativo di *potere*, *po’* > *può*, *poi* > *puoi*, secondo l’uso di Dante e Boccaccio (Boco 2014: 79). L’imperfetto di tipo *avea*, di forte tradizione letteraria, nell’edizione successiva diventa *haveva*, pur rimanendo presente anche *havea*, *haveano* (evidentemente con *h* etimologica); allo stesso modo il tipo *convenia* > *conveniva*. Ancora, *sum* > *son*.

Quanto al vocalismo atono, in entrambe le edizioni è presente il futuro con il nesso *-ar-*, che è tratto padano: *restarai, terminarai, causarà*; al condizionale, analogamente, troviamo *desiderarei, desideraria*. Nel futuro e condizionale non c’è il tipo con sincope (*saperai, accaderà*). Le forme eti-

si allontana dal dettato originale, non lo fa alla ricerca di libertà traduttoria: «L’*amplificatio*, ad esempio, è spesso intesa, piuttosto che come elemento retorico-esornativo in sé, come esigenza di chiarimento e puntualizzazione del corrispondente luogo castigliano, oppure come necessità imposta dalla diversa organizzazione sintattica del periodo italiano, o anche come perifrasi suggerita forse da un vocabolario dell’epoca per ovviare all’assenza nell’italiano dell’esatto lemma-specchio di quello spagnolo», Lelio Manfredi (Minervini–Indini): 140. Talvolta sintetizza quei segmenti sovrabbondanti o ricorre a soluzioni più raffinate rispetto all’originale, «fino alla resa migliorativa dell’originale» e all’emendamento di errori (*ibi*: 141); qualche altra volta banalizza il testo di partenza o mostra di non comprenderlo. Indini ipotizza l’esistenza di un testo castigliano perduto cui avrebbe attinto il nostro per le rettifiche della *princeps*. A tale ipotesi la studiosa giunge sulla base di coincidenze con le corrispondenti lezioni della versione catalana, oltre che con le edizioni cinquecentesche della *Cárcel de amor* (*ibid.*, nota 9). A proposito del *Tirant*, segnalo qui anche l’edizione moderna a cura di Cherchi 2013, la prima dopo la traduzione di Manfredi.

⁴² Ricordiamo che nel 1516 viene pubblicata la prima grammatica italiana, le *Regole grammaticali della volgar lingua* del Fortunio (cf. Giovan Francesco Fortunio [Marazzini–Fornara]), che propone il modello linguistico offerto da Dante, Petrarca e Boccaccio. Del 1525 sono le *Prose della volgar lingua* di Bembo, al cui *Diktat* si uniformerà a poco a poco la patina linguistica padana. Non si dimentichi inoltre il «fitto dibattito intorno alla lingua elaborato nel primo quarto del secolo [XVI] da alcuni filologi del Nord e del Centro in stretti rapporti di scambio e d’informazione reciproca, alcuni dei quali non furono estranei all’ambiente ferrarese» (Bologna 1998: 73).

mologiche in *ser-* del futuro e del condizionale di ‘essere’, presenti in entrambe le stampe, mostrano l’adesione ad abitudini non toscane.⁴³

Prevalente appare la grafia latineggiante *-ti-* in *satisfaction, tribulatione, giuditio, natione, dispositione, introduzione, notitia* ecc.

Nella *princeps* troviamo l’*h* superflua in *ch* e *gh* davanti ad *a, o, u*: *focho, pregho, ublighato, manchauami, anchora, ciaschuna* ecc.; l’*h* compare in *perhò, cathena*, ecc. Tra l’altro, l’esempio *focho* evidenzia la mancanza del dittongamento spontaneo di tipo toscano, esito di *Ö* latina in sillaba libera.

Ancora, nella *princeps* si segnala la presenza della *-i-* iperdiacritica nella rappresentazione dell’affricata palatale sonora: *giente, gentilezza*. Nell’edizione successiva troviamo *gente* ma anche *leggierle*.

In entrambe le stampe prevale la degeminazione consonantica, tratto tipicamente settentrionale (e che tuttavia potrebbe dipendere anche da consuetudini grafiche latineggianti [Terrusi 2003: 89]): *allogiato, alloggiamento, abbracciare, dubbioso, dubbii, caminando*, ecc.

Nel vocalismo protonico, in entrambe le edizioni prevale la *-e-* protonica latineggiante e dialettale di *pregione*. La serie *maraviglia* e *maravigliose* presente in entrambe le edizioni corrisponde al vocalismo locale (Terrusi 2003: 84).

Quanto ai segni grafematici, nell’edizione del 1533 sono presenti punti, virgole, parentesi tonde e l’apostrofo, mentre nella *editio princeps*, come già anticipato, ci si limita ai due punti, verosimilmente con funzione di pausa breve, in alternativa alla barretta obliqua, e al punto quale pausa forte.

Oltre a tale tipo di rassettatura, nell’edizione di Bindoni e Pasini si assiste anche a un rimaneggiamento che riguarda il lessico e la sintassi, come dimostra il passaggio che segue, in cui si segnala una tendenza a sintetizzare (alla fine del cap. III; evidenzio in corsivo i cambiamenti apportati):

Edizione 1514 (Lelio Manfredi [Minervini–Indini])
e, avendo essa già notizia di me, per meglio praticar con lei contavagli le cose maravi-

Edizione 1533
e, avendo essa già notizia di me, per meglio praticar con lei contavagli le cose maravigliose di Spagna, cosa *che molto gli piaceva*;

⁴³ La forma del fiorentino è rifatta per analogia su *darò, farò, starò*, cf. Rohlfs 1968, § 587: 331.

gliose di Spagna, cosa di che molto si dilettava; dapoi, vedendomi trattato da lei come servitore, parvemi che già gli potevo dir quello ch’io volessi; e un dì ch’io la vide in una sala, separata da le altre, posto il ginocchio in terra, dissi quanto segue:

dapoi, vedendomi trattato da lei come servitore, parvemi che già gli potevo dir *ciò* ch’io volessi; e un dì ch’io la vidi in una sala, separata da le altre, *ingenocchiato*, dissi quanto segue:

5. CONCLUSIONI

Come si è osservato, la prima edizione del *Carcer d’amore* non presenta vignette, limitandosi piuttosto a iniziali decorate, come già l’originale spagnolo. Quanto alle silografie presenti nella seconda stampa presa in esame, esse sono evidentemente ispirate all’edizione uscita dall’officina di Saragozza di Jorge Coci nel 1523, stando a quanto dichiarato nel *colophon* di quest’ultima; invero tale edizione potrebbe aver visto la luce a Venezia, come s’è detto, il che avrebbe potuto giovare al lavoro di copiatura dei legni approntata nell’officina di Bindoni e Pasini, da cui esce la stampa che ho scelto. Le vignette sono semplici, assai stilizzate e dunque suggeriscono un prodotto a basso costo, in sintonia peraltro con il formato del libro (in ottavo, si rammenti). Esse illustrano talvolta il contenuto del capitolo, accompagnando la scrittura, rappresentando visivamente il racconto e contribuendo così alla comprensione dei suoi contenuti allegorici. Non sempre però vi è corrispondenza tra l’iconografia e il dettato del testo. In questi casi chi legge s’interrompe per guardare le immagini e si astrae dal preciso punto della narrazione per visualizzare un momento del racconto che magari si ripete ma che non ha esatta attinenza con quanto si sta narrando. L’immagine, insomma, può servire a ricordare, a riprendere quanto già detto, ma può avere anche una funzione più estetica, di ornamento.

Dal punto di vista linguistico, il ruolo della stampa nella depadanizzazione del testo è tutto sommato poco significativo: l’edizione che esce dall’officina di Bindoni e Pasini nel 1533 mostra un’evoluzione in direzione di una toscanizzazione solo superficiale. Si rammenti che Manfredi muore verosimilmente nel 1528, dunque il ruolo dei tipografi nella rassettatura linguistica è svincolato da possibili interventi autoriali. Si ricordi anche che dalla stessa tipografia vengono licenziati numerosi poemi e romanzi cavallereschi, tra i quali si annoverano varie edizioni del

Furioso.⁴⁴ Peraltro del 1521 è la seconda edizione del poema di Ariosto – la prima “mutazione” (Bologna 1998: 70-5) –, riscritta sul piano linguistico secondo le norme già circolanti e in seguito codificate da Bembo nelle *Prose*. È evidente però che i due tipografi non intervengono pesantemente sulla lingua della traduzione manfrediana, nonostante le nuove indicazioni stessero ormai prendendo piede.

Quanto alle due raccolte, chi le mette insieme riunisce intellettuali classicisti e anticlassicisti, petrarchisti e antipetrarchisti: da Nicolò Franco (la cui esperienza veneziana è pressoché tutta inscritta, nel bene e nel male, nel segno di Aretino) a Francesco Berni (la cui produzione in volgare è di carattere anticlassicistico), dal classicista Bartolomeo Cavalcanti a Sperone Speroni. Le opere raccolte nelle due miscellanee datano quasi tutte alla prima metà del Cinquecento. La silloge che ospita l'esemplare della *princeps* dev'essere stata elaborata quanto meno nel 1596, considerato come *terminus post quem*, giacché la *Historia de Aurelio y Isabela hiya [sic] del Rey de Escocia*, contenuta nel volume, viene pubblicata proprio in quell'anno.⁴⁵ Il lettore di questa raccolta evidentemente è avvezzo allo spagnolo (ma anche al francese), come dimostrerebbe proprio quest'ultima opera. Quanto al volume che contiene la stampa del 1533, non siamo in possesso di elementi che possano dare indicazioni oltre quello stesso 1533, tenuto conto che gli altri due testi sono del 1510 (*Cerva bianca*) e del 1526 (*Capitolo della primiera*). D'altra parte, com'è noto, la penisola italiana aveva grande familiarità con le culture iberiche già prima del 1530 – anno dell'incoronazione bolognese di Carlo V –, che segna l'inizio dell'egemonia spagnola in Italia.⁴⁶ La circolazione del libro spagnolo, in lingua originale e in traduzione, si era fatta moneta corrente, favorita dall'esplosione della stampa. Come precisa Bognolo (2015: 108),

⁴⁴ Della seconda redazione danno la terza replica (1525), e nel 1535 si apprestano a stampare molte opere dell'Ariosto, cf. <http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bindoni_%28Dizionario-Biografico%29/>. Cf. anche Trovato 2009: 68.

⁴⁵ Una versione digitalizzata dell'opera è consultabile all'indirizzo <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000087388>>.

⁴⁶ Cf. Gesiot 2016 e 2018: 28. Sul successo della stampa spagnola in Italia cf. Lefèvre 2012.

Se negli anni Trenta è vivacissima la produzione in castigliano, d’altra parte il mercato delle opere spagnole in traduzione era già fiorente negli anni Venti, quando a Venezia si stampavano molte opere tradotte dallo spagnolo all’italiano. In questo campo è immediatamente evidente che le edizioni delle versioni di Lelio Manfredi erano state le protagoniste.

Il successo della produzione di origine iberica non sarà attenuato neppure dalla Controriforma, che produrrà solo una variazione quantitativa della tipologia testuale, con una prevalenza di opere storiografiche, trattati e testi spirituali a detrimento di quelli d’intrattenimento (Bognolo 2012: 253). Se il ricorso alle lettere di Spagna e l’uso del castigliano conferivano prestigio sociale, si comprende il perdurante successo della traduzione di Manfredi, almeno fino alla metà del Cinquecento.

Difficile stabilire chi potessero essere i destinatari della traduzione e delle due miscellanee fin qui esaminate senza addentrarsi nel campo della mera congettura. S’è già detto del formato maneggevole del libro, probabilmente prodotto di basso costo; le illustrazioni non sono di lusso né vi sono spazi bianchi tra un capitolo e l’altro. Tuttavia non si può escludere un pubblico colto ed esigente, proprio per la presenza di un testo bilingue, in castigliano e in francese. Chi ha messo insieme le sillogi non l’avrà fatto solo sulla base di considerazioni puramente materiali (il formato e la lunghezza dei testi), ma verosimilmente avrà riconosciuto tra i singoli testi riuniti una relazione intrinseca. Invero le due raccolte non paiono avere altro denominatore comune se non quello del tema amoroso, almeno in parte; un amore dall’epilogo tragico (penso alla tragedia di Canace, oltre al *Carcer d’amore* e alla *Historia de Aurelio y Isabela biya* [sic] *del Rey de Escocia*, tutti testi contenuti nella prima miscellanea esaminata). Tra l’altro proprio quest’ultima opera – si rammenti, versione di *Grisel y Mirabella* di Juan de Flores, l’altro grande rappresentante della *ficción sentimental* – sarebbe stata tradotta in italiano dallo stesso Manfredi, e dalla versione italiana si sarebbe propagata la fortuna europea del romanzo, il racconto della tragica vicenda di due amanti perseguitati da un destino crudele. Dibattuta è la questione della filogina o della più tradizionale misoginia medievale della *novela* di Juan de Flores.⁴⁷ L’autore affronta il tema della colpa d’amore, se sia più

⁴⁷ Matulka 1974; Cull 1998; Caraffi 2019.

grave quella dell'uomo o della donna, e questioni più generali sui diritti delle donne. Si può dunque supporre che il destinatario privilegiato della *Historia* e della silloge fosse il pubblico femminile – come già per l'originale spagnolo – e che tale pubblico si destreggiasse con idiomi differenti?

Quanto alla scomparsa della traduzione di Manfredi dal mercato editoriale dopo il 1621, si potrebbero avanzare ipotesi sul ruolo censorio della Chiesa della Controriforma, che avrebbe potuto disapprovare un testo che propone un'interpretazione sacroprofana dell'amore terreno, ai limiti del sacrilego. A tale proposito paiono interessanti le considerazioni di Brandenberger (2012: 168) sui romanzi spagnoli:

el amor es para el héroe sentimental suma aspiración, sentimiento y experiencia que confiere un sentido a la existencia de quien la vive. Tal concepto se halla plasmado en la idea de una *religio amoris* en la que el amante procede a una completa sacralización de lo amoroso, desde su vivencia (arrebato, iluminación, servicio, martirio) hasta el objeto (la dama, un ser divino). Las consecuencias narrativas son escenas y discursos sacrílegos: uno de los mejores ejemplos se halla en aquella obra de Diego de San Pedro cuyo protagonista muere por su fe, en una escena plagada de alusiones a la muerte de Jesucristo. El mismo conglomerado de ideas, la visión sacroprofana del amor, se refleja en la presentación de diversas penitencias (podemos leer como tales los retiros de Pánfilo en *Grimalte y Gradissa* o Arnalte), en la manía (magistralmente parodiada en *Celestina*) que acusan varios héroes de coleccionar reliquias de sus damas.

Se la sacralizzazione dell'esperienza amorosa tipica della *ficción sentimental* conduce a un'assimilazione della stessa con il divino, non pare peregrino ipotizzare che alla scomparsa del *Carcer d'amore* dal mercato librario italiano abbia contribuito il controllo dell'ortodossia controriformistica.

Filippo Conte
(Università di Ferrara)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Sevilla 1492, online <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-3155151>>.

- Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Zaragoza 1523, online <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095432&page=1>>.
- Diego de San Pedro (Taravacci) = Diego de San Pedro, *Carcere d’amore*, a c. di Pietro Taravacci, Parma, Pratiche Editrice, 1992.
- Giovan Francesco Fortunio (Marazzini–Fornara) = Giovan Francesco Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua*, a c. di Claudio Marazzini, Simone Fornara, Pordenone, Accademia San Marco, 1999.
- Historia de Aurelio y Isabela hija [sic] del Rey de Escocia*, online: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000087388>>.
- Lelio Manfredi (Minervini–Indini) = Lelio Manfredi, *Carcer d’amore. Due traduzioni della ‘novela’ di Diego de San Pedro*, a c. di Maria Luisa Indini, Vincenzo Minervini, Fasano, Schena, 1986.
- Lelio Manfredi (Terrusi) = Lelio Manfredi, *Philadelphia*, a c. di Leonardo Terrusi, Bari, Adriatica Editrice, 2003.
- Joanot Martorell (Cherchi) = Joanot Martorell, *Tirante il Bianco*, a c. di Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2013.

LETTERATURA SECONDARIA

- Baldacchini 2004 = Lorenzo Baldacchini, *Il libro antico*, Roma, Carocci, 2004.
- Boco 2014 = Maria Augusta Boco, *Varianti fonomorfologiche del Furioso*, «Gentes» 1 (2014): 78-81.
- Bognolo 2012 = Anna Bognolo, *El libro español en Venecia en el siglo XVI*, in María Luisa Cerrón Puga (ed. por), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III, *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, coord. por Patrizia Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012: 243-58.
- Bognolo 2015 = Anna Bognolo, *Il Tirante a Venezia. Sul contesto editoriale della prima edizione italiana (Pietro Nicolini da Sabbio alle spese di Federico Torresano d’Asola, 1538)*, in Anna Maria Babbi, Vicent Josep Escartí (ed. by), *More about «Tirant lo Blanc» / Más sobre el «Tirant lo Blanc». From the sources to the tradition / De les fonts a la tradició*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2015: 101-18.
- Bologna 1998 = Corrado Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell’«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998.
- Bragantini 2016 = Renzo Bragantini, «Poligrafi» e umanisti volgari, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana, Il primo Cinquecento, Parte 2, Verso il Mannerismo* (ed. or. Salerno, 1996), Milano, RCS, 2016²: 681-754.
- Brandenberger 2012 = Tobias Brandenberger, *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Editorial Verbum, 2012.
- Bruni 1977 = Roberto L. Bruni, *Polemiche cinquecentesche. Franco, Aretino, Domenichi*, «Italian Studies» 32 (1977): 52-67.

- Bruni 1980 = Roberto L. Bruni, *Parodia e plagio nel "Petrarchista" di Niccolò Franco*, «Studi e problemi di critica testuale» 20 (1980): 61-83.
- Caraffi 2019 = Patrizia Caraffi, *Pro o contro le donne? Grisel y Mirabella di Juan de Flores*, in Daniele Cerrato, Angelo Rella, Jorge Diego Sánchez (ed. por), *Querelle des Femmes. Thoughts, Voices and Actions*, Sevilla, Benilde Editorial, 2019: 175-86.
- Cairns 1985 = Christopher Cairns, *Niccolò Franco, l'umanesimo meridionale e la nascita dell'epistolario in volgare*, in Aa. Vv., *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Napoli, Loffredo, 1985: 119-28.
- Catálogo de obras medievales impresas en castellano (COMEDIC), <<http://comedic.unizar.es>>.
- Cull 1998 = John T. Cull, *Irony, Romance Conventions, and Misogyny in Grisel y Mirabella by Juan de Flores*, «Revista canadiense de estudios hispánicos» 22 n. 3 (1998): 415-30.
- De' Angelis 1977 = Francesca Romana De' Angelis, *Il Petrarchista di Niccolò Franco*, «Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma» 1 (1977): 41-60.
- Deyermond 2002 = Alan Deyermond, *The Woodcuts of Diego de San Pedro's Cárcel de amor, 1492-1496*, «Bulletin Hispanique» 104/2 (2002): 511-28.
- Deyermond 2008 = Alan D. Deyermond, *Historia de la literatura española, 1, La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 2008.
- Dialnet, Universidad de la Rioja, novela sentimental, online <https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=novela+sentimental>.
- EDIT16, <http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm>.
- Essling 1909 = François-Victor d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, vol. III, Florence · Paris, Olschki · Leclerc, 1909.
- Fahy 1988 = Conor Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988.
- Ferrone 2016 = Sirio Ferrone, *Il teatro*, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana, Il primo Cinquecento, Parte 2, Verso il Manierismo* (1996), Milano, RCS, 2016²: 909-1009.
- Formentin 2016 = Vittorio Formentin, *Dal volgare toscano all'italiano*, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana, Il primo Cinquecento, Parte 1, L'apogeo del Rinascimento* (1996), Milano, RCS, 2016²: 177-250.
- Francomano 2015 = Emily C. Francomano, *Re-reading woodcut illustration in Cárcel de amor 1493-1496*, «Titivillus. Revista Internacional sobre Libro Antiguo» 1 (2015): 143-56.
- Gasperoni 2009 = Lucia Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2009.

- Gesiot 2016 = Jacopo Gesiot, *Mezzogiorno aragonese e settentrione cortigiano: una direttrice per la diffusione delle culture iberiche in Italia*, «Historias Fingidas» 4 (2016): 205-32.
- Gesiot 2018 = Jacopo Gesiot, *Romanzi tiranni. La prosa iberica di cavalleria nel primo Cinquecento padano*, Roma, Aracne, 2018.
- Kolsky 1994 = Stephen Kolsky, *Lelio Manfredi traduttore cortigiano. Intorno al Carcer d’Amore e al Tirante il Bianco*, «Civiltà mantovana» 29 (1994): 45-69.
- Lacarra–Cacho Blecua 2012 = María Jesús Lacarra, Juan Manuel Cacho Blecua, *Historia de la literatura española, 1, Entre oralidad y escritura, La Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2012.
- Lacarra 2019 = María Jesús Lacarra, *La ficción en la imprenta hasta 1525*, «Atalaya» 18 (2019), s. p., consultabile online all’indirizzo <<http://journals.openedition.org/atalaya/3185>>.
- Lefèvre, Matteo, *Il potere della parola. Il castigliano nel Cinquecento tra Italia e Spagna: grammatica, ideologia, traduzione*, Manziana, Vecchiarelli, 2012.
- Manfredi 2017 = Daniele Manfredi, *Tra l’Accademia degli Elevati di Ferrara e l’Accademia degli Infiammati di Padova. La Retorica di Bartolomeo Cavalcanti e il Giudizio sopra la tragedia di Canace et Macareo di Giambattista Giraldo Cinzio*, in Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon (a c. di), *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica. Atti del XIX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti*, Roma, 9-12 settembre 2015, Roma, Adi Editore, 2017: 1-11, <http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896>.
- Marín Pina 2016 = Carmen Marín Pina, *La trayectoria editorial de la Cárcel de amor en el siglo XVI: avatares en la imprenta*, in María Jesús Lacarra, Nuria Aranda García (ed. por), *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, Valencia, PUV Universitat de Valencia, 2016: 151-72.
- Marín Pina 2019 = Carmen Marín Pina, *Juan de Flores, Grisel y Mirabella*, in *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza, <https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_123>.
- Martelli 1979 = Sebastiano Martelli, *Niccolò Franco: intellettuali, letteratura e società*, in Pasquale Alberto De Lisio, Sebastiano Martelli (a c. di), *Dal progetto al rifiuto. Indagini e verifiche sulla cultura del Rinascimento meridionale*, Salerno, Edisud, 1979: 127-79.
- Matulka 1974 = Barbara Matulka, *The novels of Juan de Flores and their European diffusion. A study in comparative literature*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- Mercati 1955 = Angelo Mercati, *I costumi di Niccolò Franco (1568-1570) dinanzi all’Inquisizione di Roma esistenti nell’Archivio segreto Vaticano*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1955.
- Morreale 1959 = Margherita Morreale, *Apuntes para la historia de la traducción en la*

- Edad Media*, «Revista de Literatura» 15 (1959): 3-10.
- Paccagnella 2016 = Ivano Paccagnella, *La letteratura anticlassicistica e dialettale. Il «manierismo»*, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana, Il primo Cinquecento*, Parte 2, *Verso il Manierismo* (1996), Milano, RCS, 2016²: 1105-66, in particolare pp. 1139-40.
- Parrilla García 2016 = Carmen Parrilla García, *Vestir las palabras: grabados xilográficos en la ficción sentimental*, «Revista de poética medieval» 30 (2016): 259-85.
- Pezzè 2019 = Stefano Pezzè, *Commento storico-critico alla Cerva Bianca di Antonio Filereño Fregoso*, Roma, Aracne, 2019.
- Pignatti 1998 = Franco Pignatti, *Franco, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 50, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.
- Quondam 1983 = Amedeo Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, 2, *Produzione e consumo*, direzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983: 555-686.
- Richardson 1999 = Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999.
- Rohlf s 1968 = Gerhard Rohlf s, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968.
- Samonà 1997 = Carmelo Samonà, *Il romanzo sentimentale*, in Alberto Vàrvaro, Carmelo Samonà (a c. di), *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, Milano, BUR, 1997: 185-95.
- Sharker 1994 = Harvey L. Sharker, *La Cárcel de amor de Diego de San Pedro: La confluencia de lo sagrado y lo profano*, in María Isabel Toro Pascua (ed. por), *La imagen femenil entallada en una piedra muy clara*. Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989, Tomo II, Biblioteca Española del Siglo XV, Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994: 983-96.
- Stoppelli 2008 = *Filologia dei testi a stampa*, a c. di Pasquale Stoppelli (1987), Cagliari, CUEC, 2008².
- Tanselle 2005 = George Thomas Tanselle, *Letteratura e manufatti*, Firenze, Le Lettere, 2005.
- Taravacci 1988 = Pietro Taravacci, Recensione a «*Càrcer d'Amor*», «*Carcer d'Amore*». *Due traduzioni della 'novela' di Diego de San Pedro*, «Medioevo romanzo» 13/2 (1988): 310-3.
- Tateo 2016 = Francesco Tateo, *Classicismo romano e veneto*, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana, Il primo Cinquecento*, Parte 1, *L'apogeo del Rinascimento* (1996), Milano, RCS, 2016²: 457-506.
- Terrusi 2014 = Leonardo Terrusi, *Nuove notizie di Lelio Manfredi*, in Angelo Chielli, Leonardo Terrusi (a c. di), *Filologia e letteratura. Studi offerti a Carmelo Zilli*, Bari, Cacucci Editore, 2014: 193-211.

- Treccani, *Dizionario biografico degli italiani*, online < <https://www.treccani.it/biografico/index.html>>.
- Trifone 1993 = Pietro Trifone, *La lingua e la stampa nel Cinquecento*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana*, vol. 1, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993: 425-42.
- Trovato 2009 = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1450-1570)* (1991), Ferrara, UnifePress, 2009².
- Villari 2014 = Susanna Villari, *Che cos'è la filologia dei testi a stampa*, Roma, Carocci, 2014.
- Zappella 2001 = Giuseppina Zappella, *Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, Milano, Editrice Bibliografica, 2001.
- Zilli 1983 = Carmelo Zilli, *Notizia di Lelio Manfredi, letterato di corte*, «Studi e problemi di critica testuale» 27 (1983): 39-54.
- Zilli 1991 = Carmelo Zilli, *Manfrediana. Un poema e una commedia inediti del primo Cinquecento*, Bari, Adriatica, 1991.

RIASSUNTO: Queste pagine intendono offrire i risultati di una ricerca condotta sulla materialità del testo del *Carcere d'amore* di Lelio Manfredi (traduzione italiana della *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro), della sua *mise en page*. Partendo dal numero delle stampe e dalla loro diffusione, si analizzerà il rapporto testo-immagine e come l'opera viene proposta in tipografia.

PAROLE CHIAVE: *Carcere d'amore*, Lelio Manfredi, *Cárcel de amor*, Diego de San Pedro, silografie.

ABSTRACT: These pages are intended to offer the results of a research conducted on the materiality of the text of Lelio Manfredi's *Carcere d'amore* (Italian translation of Diego de San Pedro's *Cárcel de amor*), of its *mise en page*. Starting from the number of prints and their dissemination, we will analyze the text-image relationship and how the work is proposed in the typography.

KEYWORDS: *Carcere d'amore*, Lelio Manfredi, *Cárcel de amor*, Diego de San Pedro, woodcuts.