



Giuseppe Alonzo

Le Rime

di un 'editore-letterato' milanese:

Gio. Pietro Ramellati

(*alias* Piotigero Laltimera)

INTRODUZIONE

Muovendo dalla nota voce «Editore» del Tommaseo-Bellini¹, i recenti studi di storia e cultura editoriale hanno distinto una figura di editore di *ancien régime*, in cui convoglierebbero le funzioni di stampatore, 'fissatore' del testo e libraio, ed una moderna, evolutasi a partire dalla fine del Settecento, caratterizzata invece da funzioni di raccordo rispetto a processi di produzione e distribuzione esterni, basati su un programma culturale proprio e su finalità di profitto². Tuttavia, le ricerche sul sistema editoriale italiano del Seicento hanno individuato varie personalità in grado di smussare questa rappresentazione, e dunque di riportare la definizione di Tommaseo alla propria lettera, cioè alla necessità di esercitare, nell'ambito della tipografia di *ancien régime*, distinzioni anche sotto il profilo delle persone reali, degli operatori della conoscenza. Insieme a numerosi e talora clamorosi esempi d'interventi d'autore nelle officine tipografiche³,

¹ «Distinguevansi un tempo *Editore, Stampatore, Librajro*. Ora chi stampa, segna-tam. a sue spese, un libro si dice *Editore*, e chi fa stamparlo per farne commercio. C'è stampatori editori e Librai editori», N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, II, 1, Torino, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1865, p. 440. S'impiegheranno le seguenti abbreviazioni: *DBI*, seguita dall'ordinale del volume e dalle numerazioni di pagina, per il *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-; *ASMi* per l'Archivio di Stato di Milano («b.» si usa per 'busta'); *BNCF* per la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Le *Rime* di Ramellati/Laltimera si abbrevieranno con il solo titolo seguito dall'indicazione di pagina, che riprodurrà gli errori di numerazione presenti nella stampa e nella trascrizione in appendice. Si farà riferimento alle seguenti edizioni letterarie, abbreviate: G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976; Id., *La Lira*, a cura di M. Slawinski, Torino, Res, 2007; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1957; Id., *Rime*, in *Opere*, I-II, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1964.

² G. Turchetta, *L'editoria libraria*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, 4 voll., IV, pp. 83-115; A. Cadioli, *Le trasformazioni degli editori, degli scrittori, dei lettori*, in *Dall'editoria moderna all'editoria multimediale. Il testo, l'edizione, la lettura dal Settecento ad oggi*, Milano, Unicopli, 1999, pp. 11-28; Id., *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

³ A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686. Paradigmatica rimane al proposito l'epistola di protesta per la cattiva stampa della *Galeria* inviata nel 1619 da Giovan Battista Marino allo stampatore veneziano Giovan Battista Ciotti, che si legge in G.B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, pp. 225-227:

sono note figure che, pur collaborando con singoli stampatori e occupandosi della distribuzione delle pubblicazioni, non riescono del tutto identificabili né con l'una né con l'altra funzione, ma vanno ascritti al ruolo di definitori di un programma culturale. Agenti editoriali, cioè, sensibili ai gusti del pubblico ed alle opportunità accademico-istituzionali: si pensi al caso di Giacomo Scaglia, attivo a Venezia presso lo stampatore Sarzina⁴. L'attività di selezione e poi di correzione dei testi, dunque, avviene non sporadicamente anche in tipografia, e ne sono artefici non soltanto gli autori, ma anche figure che gravitano nell'orbita della bottega e che sono al tempo stesso dotate di competenze tecniche, sociali e culturali non trascurabili anche ai fini del profitto⁵.

Resta poi fermo che nel Seicento la figura del libraio è ormai stabilmente distinta da quella dello stampatore⁶, come dimostrano le numerose pubblicazioni impresse da quest'ultimo «ad istanza» di un rivenditore, a sua volta non privo, nei casi più notevoli, di un determinato programma culturale. Proprio a Milano, poi, il crescente isolamento della figura del libraio da quella dello stampatore – sancita dalla creazione di un'auto-noma corporazione di *bibliopolae* nel 1589⁷ – generava casi di conflitto interno al mercato librario⁸. Mentre un segmento del mercato e del gua-

le critiche di Marino riguardavano non solo l'assetto redazionale della pubblicazione, censurato nei minimi dettagli paratestuali (disposizione dei paragrafi, caratteri, inserimento arbitrario di componimenti paratestuali non approvati dall'autore), ma anche la sua ortografia e, fatti imputati ad abusivi interventi editoriali, «le voci alterate, le sentenze corrotte, i sentimenti guasti». Più in generale, Marino stigmatizzava il fatto «che non si avesse riguardo alla mia riputazione più che alla mercanzia». Già all'epoca della pubblicazione del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia* e segnatamente delle ristampe del panegirico nel 1609 e nel 1614, comunque, la presenza 'in tipografia' di Marino tanto a Torino quanto a Venezia è facilmente inferibile dalla specificità degli interventi correttori (rimando alla mia *Introduzione* all'edizione del panegirico, Roma, Aracne, 2011, pp. 7-61).

⁴ M. Infelise, 'Ex ignoto notus?'. Note sul tipografo Sarzina e l'Accademia degli Incogniti, in *Libri tipografi biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, Olschki, 1997, 2 voll., I, pp. 207-223, e i significativi appunti in C. Carminati, *Vita e morte del Cavalier Marino*, Bologna, I libri di Emil, 2011, pp. 23-25 e già in E. Bellini, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 107.

⁵ Sul tema, ma per un'età precedente, si osservi P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.

⁶ F. Barberi, *Il libro italiano nel Seicento*, Manziana, Vecchiarelli, 1990², p. 15; M. Santoro, *Caratteristiche e valenze dell'editoria barocca*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, Atti del convegno di Siena (21-23 ottobre 1999), a cura di L. Strappini, Napoli, Liguori, 2001, pp. 295-306: 301. Per un ulteriore inquadramento, si ricorra a F. Barberi, *Introduzione alla tipografia italiana del Seicento*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», LII (1984), 3, pp. 212-237; LII (1984), 6, pp. 507-526.

⁷ Barberi, *Il libro italiano nel Seicento*, p. 19.

⁸ A.G. Cavagna, *La politica del libro nella Lombardia del XVII secolo. Prime note*, in «Il bibliotecario», XIII (1996), 2, pp. 223-258: 239-243.

dagno sfuggiva al controllo e alle funzioni della tipografia, agli stampatori non rimaneva che puntare su programmi tipografici distinti e per quanto possibile ‘originali’ sotto il profilo intellettuale, culturale, letterario, a meno di non subordinarsi ai privilegi statali o ad un mercato prettamente di consumo: soluzioni che però ne condizionavano pesantemente la pur talora pregiata politica.

Il compromesso fra la conservazione di ampie porzioni di mercato e la proposizione di un programma indipendente – ma non al segno di incappare nella censura – era tuttavia impresa estremamente complessa, riuscita probabilmente al solo Giovan Battista Bidelli. Spregiudicato nel puntare al profitto – al punto di stampare e ristampare opuscoli paramedici di successo mentre Milano era dimezzata dalla peste del 1630⁹ – egli rappresenta la personalità più versatile nel panorama editoriale milanese del secolo. Svincolato da troppo ingerenti privilegi, Bidelli azzarda infatti la pubblicazione di quasi tutto Marino¹⁰ e di nuovi generi di successo come l’idillio, ancora pressoché ignoti al pubblico milanese. Affida poi ad intelligenti dedicatorie non solo il dovuto omaggio ai finanziatori, come di prassi, ma anche – si pensi agli *Idillii di diversi* stampati nel 1612 – la dichiarazione delle ragioni intellettuali e commerciali della costituzione di un *corpus* ragionato, nonché la giustificazione critica dell’opportunità dell’accesso a Milano di un genere sì di successo¹¹, ma molto distante dai codici estetici dominanti in città. Mentre abbinava ai sicuri guadagni l’innovatività letteraria, Bidelli tentava anche di recuperare il mercato sottratto dai librai indipendenti: si calava dunque nel ruolo di distributore qualificato, e commissionava agli stampatori Cardi e Ghisolfi la pubblicazione di vari volumi¹².

⁹ Tra il 1629 e il 1630 Bidelli stampò una quantità considerevole di opuscoli sulla teoria e la cura del contagio: se ne veda una breve rassegna in *Processo agli untori. Milano 1630: cronaca e atti giudiziari*, a cura di G. Farinelli e E. Paccagnini, Milano, Garzanti, 1988, p. 115. Sull’editoria milanese del Seicento – anche per *infra* – si ricorra a C. Santoro, *Tipografi milanesi del secolo XVII*, in «La bibliofilia», LXVII (1965), pp. 303-349, e per Bidelli altresì alla voce di Alfredo Cioni in *DBI X* 358-360.

¹⁰ Aveva pubblicato il *Ritratto del Sevenissimo don Carlo Emanuello* (1614), la *Lira* (1617-1618), le *Dicerie sacre* (1618), gli *Epitbalami* (1619), la *Galeria* (1620), la *Sampogna* (1620), la *Sferza* (1625) e la *Vita* di Baiacca (1626).

¹¹ «Gl’Idillij, che altre volte stampati in diversi lochi d’Italia hebbero sì nobile, ed honorato ricapito appo gl’ingegni de’ giudiciosi & intelligenti, hora da me in un volumetto raccolti vengono», così ne *Gl’idillii di diversi buomini Illustri*. In Milano, Appresso gli her. di Pietromartire Locarni, & Gio. Batt. Bidelli Compagni, 1612, p. 3.

¹² La collaborazione con Gio. Pietro Cardi riguardò due opere di Paolo Morigia edite nel 1641 e nel 1642 (il *Santuario della Città*, e *Diocesi di Milano* e il *Duomo di Milano*), mentre quella con Filippo Ghisolfi iniziò nel 1639 con la commedia *Il Bragato* di Giovanni Simone Martini e si protrasse sino al 1649 con il *Secretario de gli animali* di Alessandro Venturini. Già nel 1631, tuttavia, Bidelli aveva commissionato a Ghisolfi la

Non sempre, però, questo sistema funzionava efficacemente, e proprio il caso di Giovan Pietro Ramellati pare dimostrarlo, come rivela l'epistolario del cassinese Placido Puccinelli, che con lo stampatore pubblicò, come si vedrà meglio oltre, alcune delle proprie opere di storia religiosa. Scrivendo al senatore fiorentino Carlo Strozzi, Puccinelli lamentava infatti di non poter inviare all'amico una cassa di 200 copie della sua *Vita, ed attioni del B. Andrea di Scotia* (In Milano, Per Gio. Pietro Ramellati, 1645) perché a Milano se n'erano venduti troppo pochi esemplari per ricavarne la somma necessaria a pagare la spedizione¹³. Nel 1646, poi, era intervenuto il capitolo generale dei Cassinensi ad opporre varie obiezioni alla *Vita*, e a richiederne persino il ritiro dal mercato: una decisione che, denunciava Puccinelli in un'altra lettera, aveva fatto annullare varie ordinazioni di copie, con una consistente perdita economica¹⁴. Se infatti si prescinde da Bidelli e da pochi stampatori che avevano tentato di imitarne le scelte innovative (come Giacomo Lantoni)¹⁵, il sistema editoriale milanese dei primi decenni del Seicento appare alquanto irrigidito ed eterodiretto: stampatori «ducali» come i Malatesta o «arcivescovili» come Ponzio e Piccaglia, infatti, non potevano che dare ai torchi pubblicazioni esteticamente e ideologicamente coerenti con le prescrizioni della committenza, che disponeva il libro al servizio del disciplinamento e della formazione politico-spirituale, subordinandolo alle ingerenze di Madrid o del tridentinismo borromaico¹⁶. A ciò dovrebbe poi aggiungersi una pletera di stampatori minori e minimi occupati prevalentemente in pubblicazioni marginali e di consumo, di carattere segnatamente religioso, occasionale, manualistico. Un campo aperto, complesso e delicato sotto il profilo della propaganda ideologica in città, che era stato teatro di non marginali conflitti tra la curia e la burocrazia spagnola, che negli anni Ottanta del

pubblicazione delle *Due lettere* sulla peste di Mascardi e Achillini, proprio mentre – come si approfondirà oltre – il giovane Ramellati collaborava ai tipi ghisolfiani.

¹³ BNCF, ms. [II V 33], c. 97r, lettera datata 9 maggio 1645.

¹⁴ Ivi, c. 99r, lettera datata 23 maggio 1646.

¹⁵ Santoro, *Tipografi milanesi del secolo XVII*, pp. 323-324.

¹⁶ C. Di Filippo Bareggi, *Libri e letture nella Milano di san Carlo Borromeo*, in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, pp. 39-96; K.M. Stevens, *Printing and Politics: Carlo Borromeo and the Seminary Press of Milan*, ivi, pp. 97-133; A.G. Cavagna, *El sistema editorial y el libro español del siglo XVII en el Estado de Milán*, in «Quaderni di letterature iberiche e iberoamerican», XXIV (1995), pp. 81-123; Ead., *Libri per la guerra e edizioni lombarde del XVII secolo*, in «La espada y la pluma». *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Atti del convegno internazionale di Pavia (16-18 ottobre 1997), Viareggio, Baroni, 2000, pp. 425-459; M. Bonomelli, *Il progetto editoriale di Federico*, in «Studia borromaica», XIX (2005), pp. 365-401; C. Pasini, *Il progetto biblioteconomico di Federico*, ivi, pp. 247-280.

Cinquecento avevano reciprocamente incarcerato i rispettivi stampatori ufficiali¹⁷.

Ricostruendo gli annali tipografici di Giovan Pietro Ramellati si percepisce l'ambizione del tipografo di operare a tutti i livelli di questo diversificato mercato. Rispetto a quanto praticato dagli stampatori che contemporaneamente si dotavano di un programma culturale determinato, tuttavia, l'obiettivo di circoscrivere una propria specificità intellettuale oltre che tipografica produce nel suo caso una scelta affatto singolare: quella, cioè, di pubblicare per i propri stessi tipi, nel 1646, una silloge intitolata *Rime*, mascherandosi dietro lo pseudonimo-anagramma di Pioletigero Laltimera e includendovi, oltre ad alcune poesie d'occasione e religiose, varie epistole dedicatorie ed alcune tracce di un trattato ortografico sull'uso della z. Com'è noto, complice la spregiudicatezza di autori e tipografi nel far uso delle dediche a scopi economico-cortigiani, già nel corso del XVI secolo tale pratica era stata al centro di un dibattito vivace, donde erano emerse posizioni critiche circa l'abuso di una consuetudine altrimenti legittimata e codificata da precise regole di cortesia. All'inflazione di dediche multiple, di pubblicazioni indirizzate a diversi committenti per ciascuna impressione, o ancora di sillogi composte da testi singolarmente dedicati a differenti personalità, rispondevano le contestazioni e le cautele di Giovanni Fratta, del Guarini del *Segretario*, e poi di Caramuel, Tassoni, Boccacini¹⁸.

¹⁷ A.G. Cavagna, *Statuti di librai e stampatori in Lombardia (1589-1734)*, in *Libri, tipografi, biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, 2 voll., I, pp. 225-239: 232.

¹⁸ M. Santoro, *Uso e abuso delle dediche. A proposito del «Della dedicatione de' libri» di Giovanni Fratta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006, e M. Paoli, *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, pp. 159-166, 199-232, ma anche pp. 11-139 per un più generale approccio alla prassi, alle sue ragioni, luoghi, sistemi, in parte già in Id., *Ad Ercole Musagete. Il sistema delle dediche nell'editoria italiana di Antico Regime*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del convegno internazionale di Roma (15-17 novembre 2004) e Bologna (18-19 novembre 2004), a cura di M. Santoro e M.G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, 2 voll., I, pp. 149-165. Si consultino anche Bellini, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, pp. 90-91; M. Santoro, *Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico*, in *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli, 2002, pp. 51-92: 68-71; Id., *Storia del libro italiano*, Milano, Bibliografica, 2008², pp. 189-253; M. Paoli, *Il «Syntagma de arte typographica» di Juan Caramuel ed altri testi secenteschi sulla tipografia e l'edizione*, a cura di V. Romani, Manziana, Vecchiarelli, 1988, specie pp. 28-29, 72-73 («Haec tria [dedica, prologo e indice] semper aut fere committuntur Typographo, aut Bibliopolae illi, qui expensas Editionis subit: qui, quoniam raro doctus, multos committit errores in singulis»). È altresì fondamentale ricorrere ai recenti contributi compresi in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del convegno internazionale di studi di Basilea (21-23 novembre 2002), a cura di M.A. Terzoli, Roma - Padova, Antenore, 2004, ed in *Mobilità dei mestieri del libro tra Quattrocento e Seicento*,

Ciò non deve tuttavia indurre a tralasciare come, nel perfezionarsi della pratica, si accostassero ai casi più evidenti di eccesso (dall’Aretino al Doni dei *Mondi*, dei *Pistolotti amorosi*, della *Zucca* e della *Libreria*), alcuni esempi – unico fra tutti Bandello – che testimoniavano quanto le dediche potessero travalicare le semplici finalità cortigiane loro proprie. Esse finivano anzi per evidenziare potenzialità critiche e narrative che le istituivano come paratesto assai strettamente legato al testo, se non, da surrogato dell’antica cornice, sua parte integrante sotto il profilo sociale, morale ed ermeneutico¹⁹. Ramellati interviene in questo dibattito segnalandosi, più che per una speculazione teorica, per un’operazione significativa in termini di prassi editoriale. Alle dedicatorie egli affida infatti non solo la solita funzione di omaggio alla committenza e di «esibizione (più o meno sincera) di una relazione» con «qualche persona, gruppo, entità»²⁰, ma anche un ruolo promozionale e culturale, riferito alla distribuzione delle pubblicazioni tanto in ambito accademico-istituzionale (l’autore di un’opera precedentemente impressa si prestava successivamente a dedicatario di un’altra) quanto ‘popolare’. In una prima fase Ramellati potenzia dunque le funzioni stereotipate delle dediche e vi canalizza mansioni autopropositive normalmente tipiche degli avvisi al lettore²¹: traduce insomma in una sede paratestuale normalmente caratterizzata dalla subordinazione del dedicatore rispetto al dedicatario (cioè la dedicatoria) aspetti tipici di paratesti (cioè gli avvisi) in cui lo scrivente occupava invece un ruolo intellettualmente preminente.

Da questo presupposto, l’evoluzione del paratesto a testo autonomo dotato di velleità letterarie proprie appare sicuramente più semplice. Pur rimanendo, infatti, collegato ai meccanismi tecnici ed economici della tipografia, attraverso Laltimera Ramellati isola con le *Rime* soprattutto la propria funzione di scrittore che (si) pubblica una corona di rime e (si) ristampa quelle che, già dedicatorie, diventano adesso consapevoli prefazioni critico-editoriali convalidate entro un canone autosufficiente.

Atti del convegno internazionale di Roma (14-16 marzo 2012), a cura di M. Santoro e S. Segatori, Pisa - Roma, Serra, 2013.

¹⁹ R. Bruscastelli, *Mediazioni narrative nel novelliere del Bandello*, in Matteo Bandello *novelliere europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (7-9 novembre 1980), a cura di U. Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 61-94; H. Meter, *Le lettere dedicatorie delle novelle di Bandello: ragionamento moralistico e disposizione ricettiva*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica dei testi di dedica*, pp. 53-75; P. Cherchi, *Funzione del paratesto nelle «Epistole» di Guevara e nelle «Novelle» di Bandello*, in «Paratesto», I (2004), pp. 41-54. Le lettere dedicatorie che introducono ogni novella bandelliana sono oggetto di una specifica edizione autonoma: M. Bandello, *Lettere dedicatorie*, a cura di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 1994.

²⁰ Santoro, *Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico*, pp. 61-62, nonché già G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 115, 133.

²¹ Santoro, *Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico*, pp. 86-88.

Ramellati, così, opera sui propri paratesti un intervento rivelatore sotto il profilo funzionale: ne evidenzia, cioè, il loro ruolo di iperlettura rispetto alle pubblicazioni da dove provengono²², il loro ufficio, insomma, di suggerirne le modalità e gli scopi della lettura e di contestualizzarle nella loro genesi e nella loro destinazione²³. Ma il paratesto, allorché si fa testo di un'altra e nuova pubblicazione, subisce fatalmente anche una mutazione nell'*intentio editionis* che lo determina: essa, infatti, scollandosi dalla funzione precedentemente rivestita di supporto rispetto all'*intentio auctoris*, tende ora a divenire a sua volta *intentio auctoris*, e dunque a richiedere un nuovo paratesto che delinei un altro e rinnovato pubblico²⁴, e ricorra persino al filtro di una simulata funzione autoriale e di un secondo livello d'iperlettura.

Ramellati attua dunque un'interessante evoluzione del paratesto a testo e dell'*intentio editionis* ad *intentio auctoris*. Non si tratta di una pratica del tutto inedita: nel secondo decennio del secolo lo stampatore genovese Giuseppe Pavoni aveva riutilizzato dediche e paratesti già apparsi, e fatto simile era accaduto nel 1582 presso la tipografia veneziana di Felice Valgrisi²⁵; il tipografo romano Guglielmo Facciotti aveva inoltre stampato in proprio nel 1620 due operette devozionali da lui stesso composte²⁶. Meglio accostabili all'esperienza ramellatiana sono forse i «libri di solo paratesto» del tipografo bergamasco Comin Ventura, due sillogi di *Lettere dedicatorie* prevalentemente editoriali, recuperate da precedenti pubblicazioni e date alle stampe come *corpus* unitario tra il 1601 e il 1607²⁷. Gli scopi dell'operazione, però, erano dichiaratamente orientati all'*utilitas* e all'*exemplum* per chi dovesse cimentarsi nel genere della dedicatoria, la cui silloge 'canonica', dunque, non mirava tanto all'autoassunzione dell'editore a letterato in proprio, bensì piuttosto a modello per 'dedicatori', senza dunque un gran discostamento da un altro genere collettaneo e teorico-manualistico invalso nel secolo come quello delle lettere di buone feste. Diversamente da tutti questi casi, Ramellati conferisce all'ex paratesto

²² A. Cadioli, *L'editore e i suoi lettori*, Bellinzona, Casagrande, 2000, pp. 46-47, 52; Id., *Sur les lectures de l'éditeur hyperlecteur*, in *Autour de la lecture. Médiations et communautés littéraires*, par J. Vincent et N. Watteyne, Québec, Nota bene, 2002, pp. 43-56.

²³ Genette, *Soglie*, pp. 9, 221.

²⁴ R. Chartier, *L'ordine dei libri*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 26.

²⁵ A.G. Cavagna, *La parola dei tipografi-editori nei paratesti genovesi*, in *I dintorni del testo*, I, pp. 301-318: 308-309. Su Pavoni, sulla sua tutt'altro che ingenua preparazione culturale e sulla consapevolezza della propria arte come strumento essenziale della circolazione delle conoscenze – dimostrata segnatamente nelle lettere dedicatorie – si veda G. Ruffini, *Sotto il segno del Pavone. Annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi*, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 42-58.

²⁶ M. Ceresa, *Una stamperia nella Roma del primo Seicento. Annali tipografici di Guglielmo Facciotti ed eredi (1592-1640)*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 21.

²⁷ Paoli, *La dedica*, pp. 167-198.

una più compiuta emancipazione testuale, che si scopre di natura accademica e letteraria, e non un riuso puramente tipografico. Ciò accade nella misura in cui il reimpiego del materiale già edito non è occultato, bensì esibito: in almeno un caso Ramellati cita in una dedica alcuni passi di una sua precedente prefatoria, illustrando, con il piglio di un sapiente quanto riflessivo ‘rampino’ metaletterario, le ragioni della ripresa e le *mutanda*.

Dunque, anche a differenza di quanto accadeva per i noti casi di autori che, chiamati a partecipare dei processi di stampa, prefiguravano i contorni dei letterati-editori²⁸, Ramellati propone se stesso come editore-letterato, capace di isolare un piccolo canone letterario proprio, proveniente da un programma tipografico strettamente legato ad approfondite convinzioni culturali, accademiche, ortografiche e così via. La pur intelligente iperlettura editoriale, pertanto, nelle *Rime* ormai traspare sullo sfondo di un’autopromozione tanto tipografico-commerciale quanto accademico-letteraria, e dunque personale ed autoriale oltre che imprenditoriale. Rispetto alle pubblicazioni di provenienza – di livello molto vario, e quindi nell’insieme destinate ad un amplissimo raggio di lettori – le *Rime* prefigurano dunque un pubblico più ristretto e selezionato. Lettori, insomma, forti e onnivori, potenzialmente interessati a ‘rileggere’ numerosi paratesti in forma autonoma e rinnovata, ritrovandovi le tracce dell’autorevolezza della comunità intellettuale cui appartengono, ma anche le istanze autopropositive di uno stampatore che se ne dichiara esplicitamente parte.

Si potrebbe congetturare che l’operazione di Ramellati derivasse anche da un compiacimento ludico ed enigmistico che, nelle *Rime*, occorre non di rado. Ma l’impressione è che egli considerasse in un certo senso impresentabile la propria identità di meccanico ai fini di un’autopromozione letteraria che richiedeva perlomeno un’‘espurgazione’ sia intellettuale sia religiosa dai bassi interessi del profitto. Non a caso i paratesti delle *Rime*, nel loro singolare ufficio di paratesti di ex paratesti, s’incaricano di segnalare i simulati rapporti di confidenza tra Ramellati e Laltimera, ma al tempo stesso di distinguere accuratamente il ruolo meccanico del primo ed autoriale del secondo. Come detto, d’altronde, almeno a Milano le esperienze di stampatori come Bidelli, dotati sia di intelligenza imprenditoriale sia di consapevolezza critica, erano rimaste sostanzialmente isolate. Pertanto, un impresore complessivamente marginale e ortodosso come Ramellati doveva ancora percepire come impropria se non perversa la contaminazione tra interessi economici e ambizioni intellettuali: così, pur individuando nella prassi tipografica la propria ‘scuola letteraria’, egli preferisce celare la propria identità di meccanico dietro un anagramma

²⁸ A. Cadioli, *Letterati editori. L’industria culturale come progetto*, Milano, Il Saggiatore, 2003².

INTRODUZIONE

che gli risparmi l'imbarazzo di aver pubblicato spudoratamente in proprio, e contemporaneamente gli permetta di proporre, con le *Rime*, una sostanziale reimpressione come opera autonoma ed autorevole, 'assolta' dalle protezioni e dalle esigenze del profitto, ma fatalmente anche dotata di scopi propagandistici di bottega.

Sono grato al professor William Spaggiari per aver contribuito a perfezionare queste pagine con fondamentali suggerimenti e indicazioni; al dottor Marco Albertario, conservatore dell'Accademia di Belle Arti «Tadini» di Lovere; a don Rodolfo Rossi, direttore della Biblioteca Diocesana di Lucca; alla dottoressa Annalisa Battini della Biblioteca Estense di Modena per il concreto aiuto.

PROFILO BIOGRAFICO E TIPOGRAFICO

Le notizie riguardanti la vicenda biografica e l'attività tipografica di Ramellati sono scarse e frammentarie. Dalle sporadiche fonti archivistiche si apprende solo che Giovan Pietro era figlio di Michele, residente a Milano nella circoscrizione di Porta Nuova, parrocchia di San Protaso *ad Monacos* (nell'area di San Babila)¹, e che nel 1634 avrebbe sposato Isabella, nipote del conte Giovan Battista Cavalieri fu Giovan Pietro, da cui avrebbe ottenuto 400 lire di dote². Buona parte delle informazioni sull'esperienza biografica e tipografica di Ramellati è tramandata, piuttosto, da quanto è dato ricostruire dei suoi annali editoriali, sinora indagati assai cursoriamente³. Tuttavia, le imprese di Ramellati appaiono piuttosto numerose e variegate, segno di un'attività protratta nel tempo e non priva di velleità innovative e interessanti tanto sotto il profilo tecnico quanto accademico. L'officina tipografica dello stampatore era ubicata nella contrada degli Orefici, dunque a brevissima distanza dal Duomo, ed era contraddistinta dal «segno del Sole», marchio che Giovan Pietro avrebbe trasmesso agli eredi.

Ramellati esordisce nel 1631 in collaborazione con Filippo Ghisolfi, stampatore già affermato nel mercato milanese⁴, con le note *Due lettere sopra le presenti calamità* di Agostino Mascardi e Claudio Achillini (ad istanza di Bidelli e con indicazione di luogo di stampa «In Roma, & in Milano») ⁵, la ristampa della *Grammatica* per le scuole del barnabita Vincenzo Gallo⁶ (con un epigramma di Benedetto Sossago in avantesto), ed

¹ ASMi, Atti dei notai, b. 26355, n. 2200 (notaio Pietro Dante Sessa, 5 maggio 1638).

² ASMi, Atti dei notai, b. 23843, n. 2275 (notaio Agostino Legnani fu Davide, 29 marzo 1634). Sul casato si ricorra almeno a P. Pizzamano, R. Adami, *Giovanni Battista Cavalieri. Un incisore trentino nella Roma dei papi del Cinquecento*, Rovereto, Nicotodi, 2001; B. Passamani, *Giovanni Battista Cavalieri*, DBI XXII 673-675 (ma l'incisore-stampatore non va confuso con il più marginale suocero di Ramellati); A. De Ferrari, *Bonaventura Cavalieri*, DBI XXII 654-659.

³ Santoro, *Tipografi milanesi del secolo XVII*, pp. 343-344.

⁴ P. Arrigoni, *Filippo Ghisolfi stampatore e calcografo a Milano*, Verona, Bonato, 2009.

⁵ Bellini, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, p. 31.

⁶ A. Bianchi, *L'istruzione secondaria tra barocco ed età dei lumi. Il Collegio di San Giovanni alle Vigne di Lodi e l'esperienza pedagogica dei barnabiti*, Milano, Vita e

una raccolta di *Elogia*, intitolata *Trieteridos*, edita per l'Accademia dei Palatini di Asti⁷. Un esordio, dunque, tanto remunerativo e scolastico quanto di alto profilo istituzionale e al tempo stesso sperimentale, che non solo si proponeva da ponte tra la civiltà intellettuale e nobiliare milanese ed i circoli politico-accademici romani (nello stesso 1631 Ramellati pubblica anche un opuscolo *Alla Santità di Nostro Signore papa Urbano VIII* del marchese lombardo Fabrizio Bossi)⁸, ma che non esitava neppure ad entrare in sintonia con la spregiudicata politica editoriale di Bidelli. Se la pubblicazione di Bossi aveva rappresentato un servizio alla classe dirigente spagnola che amministrava la città (consolidato con la *Vera, & compitissima relatione* della visita a Milano dell'Infante Maria Anna d'Austria), Ramellati intraprendeva negli stessi mesi una proficua collaborazione con il Collegio Ambrosiano, della quale, come si vedrà, le *Rime* avrebbero ereditato numerose tracce.

Nel 1632 viene alla luce il *Thesaurus linguæ Arabicæ* del dottore ambrosiano Antonio Giggeo, dedicato a Federico Borromeo⁹. Ramellati, a giudicare dall'indicazione tipografica («ex Ambrosiani Collegij Typographia. Excudebat Ioannes Petrus Ramellatus Typographus linguarum externarum»), dovette intervenire direttamente nella stamperia dell'accademia, in qualità di tipografo esperto di scritture e caratteri orientali: una competenza che avrebbe a più tratti vantato nelle *Rime*, e che avrebbe confermato con i caratteri ebraici impiegati, nel 1641, per la stampa del secondo tomo del *Virginis partus* di Ignazio Landriano¹⁰ e in quelli arabi usati per l'*Exercitium spirituale a Fidelibus Orientalibus amplectendum, & frequentandum* dedicato ad Ilarione Rancati, impresso nel 1642. Per as-

Pensiero, 1993, pp. 78-79; G. Boffito, *Scrittori barnabiti*, Firenze, Olschki, 1933-1937, 4 voll., II, p. 117.

⁷ Questo consesso (*alias* Paladini) va probabilmente ritenuto un antesignano di quello, omonimo, registrato da Maylender (*Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, 5 voll., IV, pp. 202-203) ad Asti poco dopo la metà del secolo, che produsse principalmente un'edizione del *Guerriero pacifico* di Carlo Antonio Muratore (In Asti, Per il Giangrandi, 1667) e il *Regalo di Dio alla Real Corona di Savoia* di Giuseppe Bonafede (In Asti, Per il Giangrandi, 1654).

⁸ Marchese di Musso dal 1620, giureconsulto collegiato, senatore e Intendente dal 1599, morì nel 1649. Al suo intervento si deve la riqualificazione della torre di Piazza dei Mercanti, dove Ramellati aveva la tipografia, che dotò di orologio e campana. L'opuscolo contiene una relazione *De S. Benigno qui præfuit Ecclesiæ Mediolanen. circa Annum Domini Quadragesimum Sexagesimum*, anticipata da una sorta di antiporta tipografica alla c. A4v, che annuncia: *Segue l'informazione di S. Benigno; Che giuntamente co' l'Memoriale fu sporta a S. Santità, et a i Cardinali Patroni*. Su Bossi si ricorra alla voce di Valerio Castronovo per il *DBI* XIII 301-303.

⁹ F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Mediolani, In Ædibus Palatinis, 1745, coll. 685-686.

¹⁰ Il primo volume, impresso nel 1639, non è accreditato esplicitamente a Ramellati, bensì alla Tipografia Ambrosiana.

secondare la scrittura araba, Ramellati pubblica l'*Exercitium* con paginazione e fascicolazione speculare, comprendendo in questo rovesciamento anche il frontespizio (che occupa l'ultima carta, segnata tuttavia [A1]r) e l'avantesto in caratteri latini. La collaborazione con l'Ambrosiana si sarebbe poi ripetuta con i due poderosi volumi del *Thesaurus animæ ex morali theologia* di Francesco Ghezzi, pubblicati nel 1639¹¹, e soprattutto con le opere del grande erudito Giovan Pietro Puricelli – specie le imponenti *Ambrosianæ Mediolani basilicæ monumenta* – e di Placido Puccinelli, uscite nel 1645.

Sarebbe tuttavia impossibile classificare Ramellati come stampatore ambrosiano e arcivescovile. Dopo la ristampa delle *Poesie* di Carlo Laderchi Foschera e dei *Quattro libri dell'Astrea* dello stesso (1638), di cui Ramellati cura solo la seconda parte (scorrettissima)¹², e la bella impressione della *Mensa mystica* del minore Filippo da San Colombano (1639)¹³, negli stessi anni Quaranta, infatti, egli dà alle stampe numerose opere di storia locale, talora religiosa, e di medicina (dalla ristampa dell'*Historia del Sacro Monte sopra Varese* di Cesare Tettamanzi al *Theatro d'arcani* di Lodovico Locatelli nel 1644), tradendo poi corposi interessi musicali (al 1644 risale l'impressione delle *Poesie drammatiche* di Benedetto Ferrari) e affiliazioni gesuitiche di stampo spagnolo e tridentino (il *Catecismo* di Jerónimo de Ripalda esce nel 1642 con l'indicazione tipografica «per Iuan Pedro Ramellati») ¹⁴. A quest'ultimo orientamento va ascritta anche la pubblicazione, nel 1645, dei *Lyrlicorum libri IV* del gesuita e poeta neolatino polacco Maciej Kazimierz Sarbiewski, scrittore laureato da Urbano VIII¹⁵ e, nel 1647, di un'orazione funebre tenuta in Sant'Ambrogio dal padre ge-

¹¹ Ma Ramellati è accreditato solo del primo e del quarto volume, mentre gli altri due sono intestati a Dionisio Gariboldi e Filippo Ghisolfi.

¹² Tanto scorretta che il libraio Carlo Ferrandi, ad istanza del quale avvenne la pubblicazione, appose in calce tre pagine di *errata*, introdotte da un avviso in cui Ramellati non è citato, ma è evidentemente il bersaglio degli strali: «La stampa da me lontana, e senza l'assistenza d'alcun amico, ha fatto scorrere nell'Opera infiniti errori [...]. Alle native imperfezioni di essa, ha voluto la sorte aggiugnere queste accidentali, acciò riesca più sconcia: scusa l'ignoranza, e compatisci la disgrazia». Il primo libro dell'*Astrea*, che Ferrandi, insieme al collega Giovan Battista Cerri, commissionò a Filippo Ghisolfi, non reca in calce alcun *errata* né avviso di tal sorta.

¹³ La pubblicazione reca in avantesto e nelle carte finali un epigramma latino e un «*lusus anagrammaticus*» dedicati all'autore, ma di attribuzione non definibile.

¹⁴ L'edizione più nota di questo *Catecismo*, edito dal 1591, è quella toledana del 1618.

¹⁵ Oltre alla bibliografia polacca, cfr. A. Li Vigni, *Poeta quasi creator. Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2005. La pubblicazione di Ramellati, annunciata da una dedicatoria del «bibliopola» Antonio Petrarca a Onorato Visconti, mutua le dediche a Urbano VIII del primo libro delle liriche, a Ferdinando II del secondo, al cardinal Francesco Barberini del terzo, e alla nobiltà polacca del quarto.

suita e professore in Brera Giovan Battista Visconti¹⁶. Pubblicazioni minori possono essere considerate, nello stesso giro d'anni, un *Maestro de' novitij nella Congregazione de' Gesuatti* di Gregorio da Cremona (1641), le regole del Luogo pio dell'Immacolata Concezione (1641), con un discorso prefatorio di Cesare Monti¹⁷, e la ristampa della *Descrizione della lacrimevole eversione di Piuro* di Benedetto Paravicino (1642)¹⁸.

Sul finire del decennio Ramellati si distingue per alcune pubblicazioni di carattere amministrativo e normativo (la *Forma statutorum Vallis Uzix* nel 1646; una delle impressioni degli *Acta Capituli Generalis Valentix* dei Domenicani nel 1648)¹⁹ e nuovamente di storia locale, con la *Breve storia delle cose memorabili di Trevi* di Emanuele Lodi nel 1647, adornata di un elegante frontespizio incorniciato di putti e con un'icona mariana, opera dell'incisore Giovan Paolo Bianchi, ed il *Vigevano illustrato* di Egidio Sacchetti nel 1649. Non va però trascurata una rara pubblicazione letteraria in castigliano: si tratta di una *Fábula de Tirso, y Filis*, unica opera nota di Antonio de Cobaleda y Aguilar, impressa nel 1646, in ottave e con dedica dell'autore a Luis de Guzmán Ponce de Leon, capitano in Valtellina e nelle Fiandre, governatore di Milano nel 1662²⁰.



¹⁶ Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, col. 1620.

¹⁷ Fondato dall'arcivescovo Cesare Monti nel 1640 presso la chiesa di San Martino in Nosiggia e poi trasferito in una residenza al Pantano, il luogo era destinato al recupero delle vergini in pericolo di corruzione morale; si veda D. Belletati, *Immacolata Concezione in Pantano*, in *Milano. Radici e luoghi della carità*, a cura di L. Aiello, M. Bascapè, S. Rebora, Torino, Allemandi, 2009, pp. 83-84, nonché ASMi, *Culto*, b. 1914, cart. 5, dove si trova l'unico esemplare conservato della pubblicazione di Ramellati. Si rinviene nella stessa sede una *Informatione della Congregazione dell'Immacolata Concettione della Beatiss. Verg. di nuouo eretta dall'Em.^{mo} & R.^{mo} Sig. Cardinale Monti Arcivescovo di Milano, nella Chiesa Parochiale di S. Martino Nosigia di Milano in P.N. alli SS. Vicarij Foranei, & Curati; come anco a' SS. Benefattori, & Benefattrici di detta Congreg.^{ne}*, bifolio volante contenente l'avviso dell'istituzione del luogo pio e l'estratto dell'articolo XII della regola; in calce compare un fregio consistente in un volto inscritto in capitello, frequentemente utilizzato da Ramellati. Inoltre le regole del Luogo pio del Rosario, storicamente collegato all'Immacolata, sarebbero state edite a fine secolo (*post* 1681) da Ambrogio Ramellati, e si trovano nella medesima cartella d'archivio.

¹⁸ La *princeps*, impressa a Bergamo presso Valerio Ventura nel 1619, è riprodotta all'interno del volume *La frana di Piuro del 1618. Storia e immagini di una rovina*, a cura di G. Scaramellini *et al.*, Piuro, Associazione italo-svizzera per gli scavi di Piuro, 1988, pp. 227-246.

¹⁹ La datazione di questi *Acta*, inespressa nella pubblicazione, va collegata all'impressione degli stessi avvenuta nel 1648 a Roma presso Manelfo Manelfi, *princeps* non riconosciuta da Ramellati, ma dichiarata *auctoritas* dall'edizione degli *Acta* del capitolo del 1647 occorsa nel 1649 ad Augusta (Augsburg) presso Andrea Apergeri.

²⁰ G. Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo*, Firenze, Sansoni, 2001², *ad indicem*.

LE POESIE DENTRO E FUORI LE «RIME»

Pubbligate nel 1646 in un semplice ma decoroso opuscolo di 44 carte numerate – la dedica al celebre compositore emiliano Benedetto Ferrari dalla Tiorba¹ è datata 15 aprile – le *Rime* di Piotigero Laltimera, anagramma dietro cui lo stampatore cela chiaramente se stesso, rivelano una costruzione interna ben più composita di quanto il titolo lasci presumere. Dopo la dedica ed un sonetto d'elogio rivolto allo stesso Ferrari, infatti, Ramellati accosta ad una porzione propriamente poetica di sonetti e madrigali una sezione comprendente alcune dedicatorie composte di proprio pugno in occasione di altre pubblicazioni e, in ultimo, quattro epistole concernenti il progetto di un trattato ortografico:

RIME / DI / PIOTIGERO LALTIMERA. / [linea] / Al M. Ill. Sig. / Il Sig. / BENEDETTO FERRARI / DALLA TIORBA. / [fregio] / IN MILANO, / [linea] / Per Gio. Pietro Ramellati. 1646. / *Con licenza de i Superiori.*

Pagine 44 [ma 48 + 2], mm 95 × 155. Registro A-B¹². Numerazione irregolare da 1 (= [A1]*r*) a 44 (= [B12]*v*). Nel fascicolo A è aggiunta una carta, di cui sorge solo un lembo tagliato tra le cc. A1 e A2, e che contiene, tra le cc. [A11] e [A12], il sonetto «Per il TEATRO d'ARCANI del Sig. Medico Lodovico Locatelli» al *recto*, mentre è bianca al *verso*; il *recto* è irregolarmente numerato 22, così come la c. [A11]*v*. La numerazione di [A12]*r* è 23, segno che quella della carta aggiunta è interpolazione avvenuta *ex post*. Il fascicolo B è irregolare nella numerazione delle pagine, poiché le carte comprendenti al *recto* i titoli delle sezioni seconda e terza delle *Rime* e al *verso* bianche ([B1] e [B9]) sono ignorate nella progressione numerica delle pagine (nel fascicolo ne risultano infatti numerate 20 anziché 24, sicché la c. B2*r* è numerata 25, non 27).

[A1]*r*: frontespizio; [A1]*v*: bianca; [A2]*r* (= 3): «*M.Illust.Sig.*» ... «Adi 15. Aprile / 1646.»; [A2]*v* (= 4): sonetto «*In lode del Sig. / BENEDETTO FERRARI / DALLA TIORBA. / D'Incerto.*» ... «Celeste spirito dar, celeste canto. / [fregio]».

¹ Per i riferimenti bibliografici ed un profilo biografico, si ricorra alla voce di Luca Della Libera in *DBI XLVI* 523-526, ma anche al contributo di P. Petrobelli, *Francesco Manelli: documenti e osservazioni*, in «Chigiana», XXIV (1967), pp. 43-66, e a F. Testi, *La musica italiana del Seicento, I, Il melodramma*, Milano, Bramante, 1970, pp. 264-291.

A3r-[12]r (= 5-23): «[fregio] / RIME / DI PIOTIGERO LALTIMERA [linea]» ... «IL FINE». Ogni componimento è separato dall'altro da fregi editoriali che decorano singolarmente o in coppia le pagine.

[A12]v: «LO STAMPATORE» ... «Alcun'altre composizioni hà tralasciato, perche / scompagnano da queste, e per manco imba- / razzo».

[B1]r-[8]v (= [25]-38): «A mia compiacenza fece anche il Lal- / timera queste Lettere Dedicato- / rie in diuerse occasioni.» ... «*Tu dunque imitalo, amalo, e viui lieto.*».

[B9]r-[12]v (= [39]-44): «Circa al Discorso composto dal Lalti- / mera intorno l'vso della Z in / vece di T.» ... «Milano li [spazio bianco] 1646. / Di V.S. &c.».

Milano *BRAIDENSE* [XX III 47/2]; Pavia *UNIVERSITARIA* [Misc. 8°t. 89/14] (esemplari identici).

Gli scritti in prosa di carattere paratestuale sono due: la dedica vera e propria ed una sorta di avviso al lettore apposto in calce alla sezione poetica. In entrambi, ma segnatamente nel secondo, Ramellati finge con convincente dimestichezza lo sdoppiamento tra il sé-tipografo e il sé-scrittore: firmata dall'*actor* Piotigero Laltimera, infatti, la dedica si capovolge simmetricamente nell'avviso ai lettori, siglato invece dallo «Stampatore». In questo secondo testo, singolarmente collocato in posizione non iniziale, la dissociazione dell'identità del tipografo da quella dello scrittore è evidenziata dalla narrazione della genesi della pubblicazione. Qui lo scrivente Ramellati si finge amico di Laltimera e, come da *topos* paratestuale, avverte di aver dato alle stampe un'opera 'estorta' al compagno: «essendo io tanto amico al Laltimera, che niente più, come egli con vicendevolezza a me, ha ceduto, così al mio consiglio, come alla sua pieghevolezza»². Ramellati provvede inoltre a sottolineare che la produzione di Laltimera non è limitata a quanto ora edito, ma che «Alcun'altre composizioni ha tralasciato, perché scompagnano da queste, e per manco imbarazzo», anticipazione del fatto che il *corpus* delle *Rime* è soltanto parziale, e che dalla penna del tipografo-autore si possono attendere nuove prove letterarie. È chiaro che una simile esibizione di alterità suggerisce la forte osmosi (non solo anagrammatica) fra le due identità chiamate in causa nella responsabilità della pubblicazione: differenziati e al tempo stesso riuniti, scrittore e stampatore perdono di fatto la loro presunta natura di personaggi distinti e acquisiscono quella di funzioni perfettamente conciliate e commisurate, al punto da corrispondersi con malcelata ironia nelle prose liminari delle *Rime*.

Quanto la prassi editoriale influisse sulle *Rime* di Laltimera è evidente da alcuni segnali inequivocabili. Sotto il profilo dei contenuti, tanto

² *Rime*, p. 24.

la seconda quanto la terza sezione dell'opuscolo appaiono condizionati dall'attività tipografica: nell'una Ramellati ristampa alcune dediche vergate per precedenti pubblicazioni, conferendo ad un'inflazionata moda paratestuale un'autonomia ed una dignità letteraria rare, almeno nei propositi; nell'altra lo stampatore affronta sì una questione di ordine ortografico (l'uso della *z* in luogo della *t* seguita da *i* atona e vocale), ma da una prospettiva evidentemente collegata alle consuetudini della tipografia. Inoltre due componimenti finali delle *Rime* sono dedicati – fatto non raro nella lirica contemporanea³ – all'arte della stampa e all'elogio dei caratteri. Ma anche sotto il profilo dell'assetto redazionale dell'opuscolo si deve rilevare che, nella sezione poetica, i madrigali sono sempre collocati nella pagina pari e i sonetti nella dispari, quasi ad evidenziare il ruolo prevalente di questi ultimi, in effetti confermato dalla loro maggiore articolazione retorico-concettuale.

Dell'avvicinamento di Ramellati a Benedetto Ferrari è dato conoscere molto poco, e del resto i contatti del compositore con Milano, attivo e rappresentato perlopiù tra Bologna e Venezia, non sembrano determinanti. Tiraboschi, nella *Biblioteca modenese*, accenna tuttavia ad una rappresentazione milanese del *Pastor regio*⁴, mentre una versione melodrammatica del *Pastor fido*, su libretto e musica dell'emiliano, era apparsa a Milano, senza indicazioni tipografiche, intorno al 1640. Nel 1644 Ramellati aveva pubblicato le *Poesie drammatiche* di Ferrari⁵, comprendenti la produzione melodrammatica del librettista fino ad allora apparsa: l'*Andromeda*, la *Maga fulminata*, l'*Armida*, il *Pastor regio*, la *Ninfa avara*, il *Prencipe giardiniero* e il breve intermezzo *Proserpina rapita*, tutti con frontespizi propri, ma aperti da uno comune, elegantemente incorniciato. Si tratta della pubblicazione più esaustiva di Ferrari, da lui direttamente

³ In appendice al secondo volume dell'edizione del *Ritratto del sonetto e della canzone* di Federigo Meninni curata da Clizia Carminati (Lecce, Argo, 2002, pp. 411-453) si può leggere una rassegna di simili testi, cui aggiungere alcuni componimenti amorosi in lode di belle libraie o stampatrici (G. Salomoni, *Rime*, II, 73, a cura di C. Giovannini, Torino, Res, 1996, p. 264, e G.F. Maia Materdona, *Rime*, XLIX, in *Opere*, a cura di G. Rizzo, Lecce, Milella, 1989, p. 110) e, in ambito milanese, il sonetto *Arte dello stampare* in C. Trivulzio, *Le preghiere d'Italia*, In Milano, Per Gio. Batta Bidelli, 1636, p. 22.

⁴ G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, In Modena, Presso la Società Tipografica, 1782, 6 voll., II, p. 270.

⁵ B. Ferrari, *Poesie drammatiche*, In Milano, Per Gio: Pietro Ramellati all'insegna del Sole, 1644, ristampato a Milano presso Giovan Pietro Cardi e Gioseffo Marelli nel 1659. Questa impressione sostituisce la dedica al Salazar con un'altra a Carlo Federico Picinelli, e non fa seguire al frontespizio generale (anticipato da un *faux-titre* che comprende i titoli delle singole opere) i frontespizi specifici dei melodrammi, che sono rimpiazzati da una carta iniziale ciascuno, recante il titolo della favola e subito sotto l'argomento. I paratesti sono inoltre tutti rimossi, tranne (ma parzialmente) quelli dell'*Andromeda*.

governata, rivista e corretta, come annunciano alcuni dei frontespizi dei singoli melodrammi⁶.

Le operazioni condotte da Ramellati sui paratesti dei melodrammi componenti le *Poesie drammatiche* del 1644 si rivelano d'indiscusso interesse. Quanto alle dediche, Ramellati riproduce solo quelle apparse nelle ristampe bolognesi dei melodrammi, ristampando nelle *Poesie drammatiche*, in avantesto alla rispettiva opera, la dedica del musicista Francesco Manelli⁷ a Filippo Guastavillani per la *Maga fulminata* (datata 20 aprile 1641), quella del cantante Camillo Cevenini a Francesco Maria Zambellari per il *Pastor regio* (18 maggio 1641), quelle del Ferrari stesso all'abate Marino e al re di Polonia per la *Ninfa avara* (che recava in calce la *Proserpina rapita*) e per il *Prencipe giardiniero*, usciti soltanto nelle impressioni veneziane del 1642 e del 1643. Ramellati opta dunque, in caso di possibilità di scelta, per la mutazione degli avantesti bolognesi, sostituendoli a quelli delle *principes* veneziane o, quando esse erano le sole sul mercato, riproducendo le dediche dell'autore oppure lasciando privo di dedica il melodramma ristampato nelle *Poesie drammatiche*, com'è nel caso dell'*Armida*, apparsa soltanto a Venezia nel 1639. L'*Andromeda* – primo melodramma rappresentato per un pubblico pagante, presso il Teatro San Cassiano – era stata pubblicata a Venezia nel 1637, ma in questo caso il più diffuso intervento dell'autore sul testo induce Ramellati a sostituire la dedica allora vergata dallo stampatore Antonio Bariletti in omaggio a Marco Antonio Pisani (provveditore generale della cavalleria) con una nuova tutta sua, rivolta al patrizio ed ecclesiastico milanese Sebastiano Salazar. Questa dedica, datata 8 agosto 1644, ritorna nella seconda sezione delle *Rime*, e sarà oggetto di osservazioni successive.



⁶ P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino, Edt, 1985, p. 336.

⁷ Su questo compositore vicino agli ambienti e ai gusti farnesiani, che musicò segnatamente i libretti di Bernardo Morando e rappresentò dunque uno dei tanti punti di contatto fra Ramellati e la civiltà artistica e accademica piacentina, si ricorra almeno alla voce di Arnaldo Morelli per il *DBI* LXIX 78-81.

LE LETTERE DEDICATORIE

La pratica di apporre pompose dediche alle pubblicazioni fresche di tipografia era tanto frequente da aver riscosso non poche ed autorevoli censure, cui si è fatto riferimento. Ciò che appare comunemente come un mero esercizio di liturgia encomiastica senza reali pretese di efficacia o di autosufficienza scrittoria, in Ramellati si carica invece di un'esibita aspirazione letteraria. La seconda sezione dell'opuscolo delle *Rime* ne rappresenta la conferma, poiché il tipografo vi stampa tredici dedicatorie e una prefazione già accordate ad altrettante pubblicazioni, ma dalle quali appaiono adesso sostanzialmente autonome, ripresentate non tanto con intenti encomiastici, quanto piuttosto con velleità sia autopromozionali sia letterarie, autorizzate dalla loro inclusione in un *corpus* determinato, autoreferenziale e d'autore. Proponendosi come *auctor* attraverso la rifunzionalizzazione dei propri ex paratesti e travalicando il ruolo meccanico di stampatore, questi si attribuisce una più compiuta funzione editoriale, comprendente anche i momenti della selezione, della promozione e della distribuzione dei propri prodotti all'interno di un circolo accademico, politico e religioso di alto livello. Sollecita queste considerazioni non solo il fatto che le dedicatorie qui ristampate siano testimoni di annali tipografici sommersi, cioè di pubblicazioni di Ramellati tanto di consumo da essere oggi irreperibili, ma anche che quelle recuperabili nelle loro prime redazioni siano state oggetto di revisione, con l'intervento di una significativa variantistica.

Va avvertito che, come si è rilevato osservando il caso del madrigale per la *Finta pazza* non annoverato nelle *Rime*, anche nell'ambito delle prose dedicatorie l'attività di Ramellati non è circoscritta a quanto confluito nella silloge edita nel 1646, ma procede oltre questo termine cronologico. Nel 1647, infatti, egli avrebbe anteposto una corposa dedica editoriale alla *Breve storia delle cose memorabili di Trevi* di Emanuele Lodi, teologo trevigliese in Santo Stefano in Brolo a Milano¹. La dedica sarebbe stata rivolta al fratello dell'autore, il cistercense Felice, abate di Sant'Ambrogio e conte di Campione, Limonta e Civena². Un anno dopo, nel 1647, Ra-

¹ Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, coll. 787-788.

² E. Lodi, *Breve storia delle cose memorabili di Trevi*, In Milano, Per Gio. Pietro Ramellati, 1647, cc. π5r-6r, datata 9 marzo 1647.

mellati avrebbe poi pubblicato una propria dedica, in un ampolloso latino encomiastico, a Giuseppe Crucei, vicario dei Sessanta Decurioni, nell'avantesto dell'*Oratio funebris* di Giovan Battista Visconti per la morte del quindicenne principe Baltasar Carlos d'Asburgo, figlio di Filippo IV. Paradigma di un orientamento decisamente filospagnolo e gesuitico, la dedica tuttavia non avrebbe soltanto fatto cenno ai lustri di casa d'Austria, ma anche al ruolo eternatore dell'arte tipografica, che, come si sta per notare, aveva contraddistinto le principali dedicatorie confluite nelle *Rime*:

tum pene esse nefas duxi vocem disertissimi Oratoris evanescere in auras, neque de tantæ eloquentiæ velut aureo flumine posse quemquam posterorum, atque absentium iudicare. Autographum a nolente auctore frustra optatum quadam pene fraude subduximus inscio, & invito.³

Rimane esclusa dal novero delle *Rime* – ma per scelta determinata e non per ragioni cronologiche – anche la dedicatoria al cistercense Ilarione Rancati⁴, che Ramellati aveva impresso nel 1642 nell'avantesto dell'*Exercitium spirituale a Fidelibus Orientalibus amplectendum*. L'esclusione va forse spiegata con il fatto che Ramellati intendesse comprendere nelle *Rime* solo le dedicatorie in volgare, anche perché questa, pur in latino, evidenzia motivi che nella silloge del 1646 non sarebbero certo apparsi fuori posto, come il vanto dello stampatore per le proprie competenze nelle lingue semitiche e per averle sapute tradurre in un tesoro tipografico: «pauculas istas Precationes, quas Arabice meis exprimere typis in præsentis datum est»⁵. Alla stessa dedicatoria, inoltre, Ramellati aveva affidato l'ostentazione dei propri contatti con l'archivista di Sant'Ambrogio Benedetto Torriani e con il dottore dell'Ambrosiana Antonio Giggeo, ciò che gli era tornato utile per anticipare pubblicamente l'impressione degli *Ambrosianæ Mediolani basilicæ monumenta* di Puricelli (cui Torriani collaborava) e per ricordare la monumentale edizione del *Thesaurus linguæ Arabicæ* dello stesso Giggeo⁶.

³ G.B. Visconti, *Oratio funebris habita in Basilica D. Ambrosii*, Mediolani, Typis Io. Petri Ramellati, [1647], cc. π2rv.

⁴ Sul Rancati si ricorra ad A. Fumagalli, *Vita del P.D. Ilarione Rancati milanese dell'Ordine Cistercense*, Brescia, Dalle stampe di Giambattista Bossini, 1762, e F. Trasselli, *Ilarione Rancati milanese dell'Ordine Cisterciense, il Collegio di studi e la Biblioteca romana di S. Croce in Gerusalemme*, in «Aevum», LXXXI (2007), 3, pp. 793-876.

⁵ *Exercitium spirituale a Fidelibus Orientalibus amplectendum, & frequentandum*, Mediolani, Io. Petrus Ramellatus excudebat, 1642, c. [A3]r.

⁶ Ivi, c. A2v: «Cum ipso [Benedetto Torriani] enim frequentius etiam solito nunc versor, dum Basilicæ ac Monasterij sui Monumenta ille colligit [...]. Cæterum vel ipsomet Arabicæ Linguæ Thesaurum, superioribus annis a doctissimo Collegij Ambrosiani Doctore Antonio Giggæio collectum, a me vero typis dispositum».

Tornando alla sezione dedicatoria delle *Rime*, in prima posizione Ramellati vi pubblica la dedica delle *Poesie drammatiche* di Benedetto Ferrari⁷, indirizzata al noto ecclesiastico milanese Sebastiano Salazar⁸. Come detto, la dedicatoria era apparsa già in avantesto all'edizione dell'*Andromeda* compresa nelle *Poesie drammatiche*⁹. Lì, però, era fornita di una data (8 agosto 1644) rimossa nelle *Rime*, ciò che rivela l'intento, da parte del tipografo-scrittore, di svincolare la dedicatoria dalla sua collocazione occasionale per conferirle una specificità letteraria transtemporale. Confermano questa conclusione le varianti intervenute fra la redazione delle *Poesie drammatiche* e quella delle *Rime*, che tuttavia restano circoscritte ad operazioni sistematiche marginali, pur non prive di velleità stilistiche. Ramellati, ad esempio, emenda i pronomi «il/la quale» omettendo l'articolo, e sostituisce il «Lei» con l'«Ella» nel rivolgersi al dedicatario. Al tempo, però, lo stampatore conserva tutti i passaggi tipici del codificato formulario delle dediche, a proposito del quale rivela una familiarità quasi manualistica. Nell'epistola, Ramellati isola pertanto la funzione di viatico al sostegno economico del finanziatore («stimai bene valermi del beneficio della Stampa, ed anche appoggiarla alla sua protezione»), la concorde accettazione da parte della committenza («l'umanità grande colla quale ricevette la mia servitù, ammettendomi sotto i fortunati suoi comandi»), l'ottemperamento dei debiti/privilegi encomiastici («Sarebbe debito mio l'accennar parte delle sue Illustrissime qualità»), e naturalmente l'auspicio che l'accordo sotteso alla dedica produca in tempi utili e concreti gli effetti predeterminati¹⁰.

Il testo della dedica al Salazar intreccia le virtù del Ferrari con quelle del dedicatario, riservando a ciascuno moduli elogiativi di carattere iperbolico: delle opere di Ferrari, ad esempio, si sostiene che esse «uscirono ad illustrare i più celebri Teatri del Mondo». Ramellati esibisce inoltre un'adesione sostanzialmente completa alla natura ingegnosa e 'tenera' della poetica contemporanea, i cui propositi di *novitas* e *admirabilis* sono attribuiti ai melodrammi ferrariani («la tenerezza di un concettosissimo stile,

⁷ *Rime*, pp. 25-26.

⁸ Su Sebastiano Salazar e sul padre Didaco, di cui si tratterà poco oltre, si considerino: Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, coll. 2153-2155; E. Farnese, *Diphthera Iovis, sive De antiqua Principis gloria*, Mediolani, Apud Hieronymum Bordonum, & Petrum Martyrem Locarnum, 1607, cc. b3r-[8]r; R. Ferro, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 166.

⁹ Ferrari, *Poesie drammatiche*, cc. †3r-[5]r.

¹⁰ *Rime*, pp. 25, 29, 36; si è citato anche da dedicatorie successive, che saranno singolarmente trattate più avanti, e si è fatto sommario riferimento al 'decalogo' della buona dedica illustrato da Paoli, *Ad Ercole Musagete. Il sistema delle dediche nell'editoria italiana di Antico Regime*, pp. 157-161.

e la novità de' più reconditi ritrovamenti») – come peraltro consentivano la loro testura espressiva e soprattutto i loro impianti scenografici¹¹ – senza più quegli scrupoli di esegesi moraleggiante che, invece, avevano gremito gli omologhi componimenti poetici. Il ricorso a strategie espressive iperbolico-concettose è peraltro evidente nella dedicatoria stessa, in cui Ramellati sfoggia sia stilemi ricercati e rari («eviterna» per 'imperitura')¹², sia intere proposizioni enfaticamente antitetiche («il voler contemplare coll'occhio del mio intelletto hallucinato dal buio della mia ignoranza»). E d'altronde va ricordato che Ramellati, rispetto alle *principes* veneziane, accoglie nei melodrammi di Ferrari gli accrescimenti più connotati in senso meraviglioso e sensuale, come il duetto «pur ti miro, pur ti godo» nel finale del *Pastor regio*¹³. Lo stesso accade, ma sempre sotto il sorvegliato controllo dell'autore, all'*Andromeda*: la versione delle *Poesie drammatiche* presenta un nuovo prologo dell'Aurora ed una generale rivisitazione del testo, che porta ad un'amplificazione stilistico-concettuale ed alla riorganizzazione di varie scene¹⁴.

Sotto il profilo storico-genealogico, nella dedica lo stampatore allude poi alle virtù del padre di Sebastiano Salazar, quel Didaco che, già Gran Cancelliere dello Stato di Milano, aveva rivestito alte cariche pubbliche nella Milano spagnola e che aveva pubblicato quattro *Soliloquia* di argomento morale tra il 1611 e il 1621, per i tipi di Girolamo Bordone prima e di Giovan Battista Malatesta poi. Con Didaco Salazar, il Ramellati ricorda di aver contratto «principio di servitù nell'impressione delle sue eruditissime Epistole latine», ma, come conforta anche l'Argelati, la sola testimonianza epistolografica del Gran Cancelliere oggi reperibile è inclusa in un volume stampato nel 1621 da Giovanni Angelo Nava, comprendente anche lettere del segretario del Senato Giovan Battista Sacco e dell'erudito Enrico Farnese¹⁵. Per quanto dunque si può inferire, essendo il Salazar morto nel 1627, gli esordi tipografici di Ramellati andrebbero retrodatati

¹¹ Si pensi alla descrizione degli apparati scenici collocata nell'avantesto dell'*Andromeda*.

¹² Il latinismo occorreva in Marino, *Dicerie sacre*, I, 1, p. 124.

¹³ L. Bianconi, *Indagini sull'«Incoronazione»*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. Fertonani, E. Sala, C. Toscani, Milano, Led, 2010, pp. 53-72: 60-61.

¹⁴ Rispetto al terzo atto della *princeps* veneziana, ad esempio, la prima scena viene sdoppiata nella seconda e nella terza dell'edizione di Ramellati, la seconda viene anticipata a prima (e vi è riscritto il monologo di Ascalà), la terza diventa dunque quarta (con ampliamento e riscrittura del monologo di Andromeda al sasso), la quarta si sdoppia nella quinta e nella sesta.

¹⁵ *Trium clarissimorum virorum illustrissimi Didaci Salazar, in provincia Mediolanensi Supremi Cancellarii, Io. Baptistae Sacci, amplissimi Senatus Mediol. a secretis, ac Henrici Farnesi in Ticinensi Gymnasio artis oratoriae interpretis Epistolae*, Mediolani, Ex Typographia Io. Angeli Navae, 1621.

di almeno un lustro, e già inseriti ai massimi livelli dell'*establishment* politico-intellettuale della città, con prudente equidistanza tra i maggiori della burocrazia filospagnola come il Sacco ed esponenti dell'*intelligenza* borromaica come il Farnese. Il fatto che la dedica a Salazar derivi da un precedente editoriale non è l'unico segnale di quanto essa sia condizionata dall'«ideologia tipografica» di Ramellati. In essa, infatti, lo stampatore domanda esplicitamente protezione per sé in quanto autonomo operatore culturale, e non per l'autore dell'opera pubblicata, che rimane ai margini della supplica: «Così poi, se saranno i miei caratteri illustrati dal benignissimo influsso dell'occhio suo limpidissimo, il mio motivo non resterà punto defraudato».

La seconda posizione¹⁶ è accordata ad una dedica che dà poco più corpo ad un personaggio altrimenti solo vagheggiato nelle *Rime*, cioè quella suor Margherita Celeste cui si apprende adesso aver Ramellati consacrato una silloge poetico-sacra intitolata *Fiori di maggio*. Si tratta di una dispersa raccolta di poesie di diversi «in lode d'alcune Monache, & del Mese di Maggio», ciò che lascia sospettare che Ramellati stesso vi avesse pubblicato alcuni dei componimenti poi riportati nelle *Rime*: poesie, dunque, che già nella pubblicazione di provenienza non avevano occupato una funzione paratestuale, e che dunque, nell'economia delle *Rime*, consolidavano il riuso anche delle altre come *corpus* letterario autonomo. Come prevedibile, la dedicatoria è incentrata sulla disseminazione in forma di *senhal* del nome della religiosa, «emulatrice del bel Campo CELESTE», candida nel «lucidissimo CIELO dell'occhio suo». Al quarto posto Ramellati riporta la dedica apposta ad un'«Intavolatura dell'Oratione Mentale» e rivolta a Giovan Pietro Quadrio¹⁷, priore generale della Compagnia della Dottrina Cristiana di Milano, nonché membro degli Oblati del Santo Sepolcro e, in tal veste, in contatto con Giovan Pietro Puricelli¹⁸.



¹⁶ *Rime*, p. 27.

¹⁷ Ivi, p. 29.

¹⁸ Sul Quadrio, cfr. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, col. 1162, e G.P. Puricelli, *De SS. Martyribus, Nazario et Celso, ac Protasio et Gervasio, Mediolani sub Nerone cæsis, de que basilicis, in quibus eorum Corpora quiescunt*, Mediolani, Per Iulium Caesarem Malatestam, Regium & Eiusdem Inclytæ Civitatis Typographum, 1656, p. 3. Una lettera di Quadrio a Puricelli è in Ambrosiana [D 113 inf., u.c. 47]. Su Puricelli si può inoltre richiamare E.M. Gagliardi, *Giovanni Pietro Puricelli e l'erudizione ecclesiastica nella Milano del Seicento*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, tesi di dottorato di ricerca (XXII ciclo), a.a. 2008/09, nonché Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, coll. 1135-1142.

TRACCE DI UN «DISCORSO INTORNO L'USO DELLA Z IN VECE DI T»

Da quanto si apprende nella terza parte dell'opuscolo delle *Rime*, Ramellati aveva in corso d'opera un trattato ortografico teso a sostenere l'uso della *z* in luogo della *t* 'latina' seguita da *i* atona e vocale. Nell'opuscolo, però, Ramellati non include il progetto in sé, bensì quattro epistole in cui domanda ad altrettanti letterati contemporanei opinioni sulle pagine sin lì messe a punto. Il trattato non andò probabilmente mai in stampa, né se ne ritrova traccia manoscritta, se non attraverso le notizie qui indirettamente trasmesse, pur sempre con i noti intenti di autopromozione accademico-intellettuale ed ostentazione di contatti di alto profilo.

Le prime tre brevi epistole pubblicate da Ramellati in questa sezione rivelano l'orientamento ambrosiano delle consulenze richieste¹. Il progetto di trattato era stato infatti inviato in lettura al già citato teologo Giovan Pietro Puricelli, addottorato da Federico Borromeo e allora arciprete di San Lorenzo Maggiore, in contatto con Puccinelli nonché trådito da numerosi codici dell'Ambrosiana. Come referenza, Ramellati allega Benedetto Torriani, figura ecclesiastica minore della quale restano in Ambrosiana due epistole a Puricelli risalenti al dicembre 1644 e al marzo 1645, riguardanti la revisione degli *Ambrosianæ Mediolani basilicæ monumenta* in vista della pubblicazione, che veniva ostata da alcuni appunti dell'Inquisizione². Inoltre va segnalato che la stessa Biblioteca conserva di Puricelli una scrittura con alcune indicazioni sui caratteri da utilizzare per le epigrafi di cui l'erudito era prolifico autore³, e di cui richiedeva bozze cartacee preliminari all'incisione: un interesse 'tipografico', dunque, che ben si sarebbe innestato nell'officina di Ramellati allorché i *Monumenta* sarebbero andati in stampa, particolarmente ricchi di solenni trascrizioni epigrafiche.

Ramellati invia inoltre la bozza dello scritto ortografico a Francesco Bernardino Ferrari, dottore del Collegio Ambrosiano e prefetto della

¹ *Rime*, pp. 39-41.

² [D 156 inf., u.c. 11 e 13], contenente anche [u.c. 1] i *Contrasti superati dal libro Ambrosianæ Mediolani basilicæ ac monasterii bodie cistercensis monumenta* dello stesso Puricelli. Torriani è oggetto di elogi nella dedicatoria di Puccinelli a Puricelli della *Vita di Andrea di Scozia*, cui Ramellati dichiara di rifarsi ai fini del madrigale encomiastico allegato alla medesima pubblicazione.

³ [G 55 inf., u.c. 12, c. 99r].

Biblioteca Ambrosiana, autore di opere archeoecclésiastiche e liturgiche pubblicate prevalentemente dalla medesima istituzione⁴. Al Ferrari, Ramellati ricorda la referenza di Antonio Giggeo, «già suo Collega» all'Ambrosiana, morto nel 1634 ma evocato come garanzia per la citata pubblicazione del *Thesaurus linguæ Arabicæ*. D'altronde, indirizzando la bozza ad un altro dottore del Collegio Ambrosiano, Giacomo Filippo Buzzi, esperto di lingue semitiche⁵, Ramellati adduce proprio che «in questo mio Discorso (sopra la Z) si toccano de i fondamenti Hebraici, Arabici, e Greci», domandandone pertanto conforto ma anche vantando il magistero del Giggeo. Ciò conferma, quindi, che l'impresa tipografica compiuta da Ramellati presso l'Ambrosiana ai tempi del *Thesaurus* non era rimasta una mera operazione meccanica, ma aveva avuto sviluppi assai approfonditi nella formazione intellettuale e letteraria dello stampatore, che ne aveva fatto tesoro abbozzando il proprio trattato ortografico.

Più consistente e densa d'informazioni è l'ultima epistola riportata da Ramellati⁶, indirizzata a tale Giacomo Zighetti di Codogno, letterato non meglio identificabile. Costui aveva dato alle stampe, proprio mentre Ramellati stava elaborando il proprio trattato, un opuscolo sullo stesso tema, pubblicato «dal Sig. Gio. Battista Stampatore di costi», quasi certamente Giovanni II (Giovan Francesco) Bazachi, tipografo in Piacenza con una bottega a Codogno⁷. Per quanto priva d'indicazioni tipografiche, anche la citata edizione codognese della *Finta pazza* andrà ascritta alla medesima bottega, segno che tra lo stampatore del Sole e il tipografo camerale dei Farnese intercorreva uno scambio alquanto fitto, quasi un sodalizio professionale. Ed è inoltre opportuno rilevare, a conferma dell'intesa fra Ramellati e Bazachi, che la bottega del secondo avrebbe impresso nel 1651 anche una raccolta lirica di *Poesie* di Benedetto Ferrari, in cui il librettista avrebbe esibito per molti versi una sintonia con i temi e i generi tipici della produzione letteraria ed accademica piacentino-farnesiana, del quale

⁴ Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, coll. 602-603; Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, pp. 200-201.

⁵ Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, coll. 245-246.

⁶ *Rime*, pp. 42-44.

⁷ Sulla genesi della bottega dei Bazachi stampatori a Piacenza e Codogno si veda la voce curata a Alfredo Cioni per il *DBI* VII 311-312, ma più dettagliatamente quella approntata da M. Baucia per il *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. Menato *et al.*, Milano, Editrice Bibliografica, 1997, I, pp. 84-88 (con ampio corredo bibliografico), nonché già R. Bruni, D. Zancani, *Edizioni piacentine del Seicento*, in «Studi secenteschi», XXV (1984), pp. 243-284. La pubblicazione più rilevante dei Bazachi a Codogno furono i *Poemata* di Maffeo Barberini (1628). Il fatto che Ramellati si riferisca a Bazachi come «Gio. Battista» rappresenterebbe un'alterazione del nome alquanto consueta, poiché il tipografo piacentino, pur nominato Giovan Francesco, era noto come Giovanni.

ambiente, d'altronde, egli soddisfaceva in primo luogo la nota inclinazione per il melodramma⁸.

Il lavoro di Zighetti, come Ramellati ricostruisce, gli era stato presentato da Bazachi stesso, che gliene aveva inviato una copia, ma l'ispirazione agli studi ortografici gli era derivata dal giovane letterato lodigiano e protonotario apostolico Pier Francesco Passerini, che presso Bazachi e la Tipografia Ambrosiana aveva e avrebbe pubblicato larga parte dei suoi scritti⁹. Benché insomma Ramellati si premuri di addurre il proprio vago primato rispetto all'intervenuta pubblicazione di Zighetti («benché sopra di quello [«punto d'ortografia»] mi valse anticipatamente di quei fondamenti, n'ho però trovato giusti i riscontri») ¹⁰, l'epistola conferma i contatti che legavano lo stampatore e il circolo intellettuale codognese: sì periferico, ma animato, fin dai primi anni del secolo, da un'istituzione come l'Accademia dei Novelli, protetta dai Trivulzio e tipograficamente sostenuta dai Bazachi¹¹.



⁸ Tra queste poesie si rileva in effetti la frequente presenza di canzonette e odi di argomento celebrativo, segnatamente piacentino e farnesiano e moraleggiante, coerentemente con le principali linee di tendenza della produzione letteraria piacentina contemporanea, condizionata da una personalità del calibro di Bernardo Morando e dalla sperimentazione poetica ligure; si veda al proposito G. Raboni, *La letteratura in età farnesiana*, in *Storia di Piacenza*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1990-2003, 6 voll., IV, 1, pp. 269-310.

⁹ Nato nel 1612 e morto nel 1695, Passerini risulta corrispondente di Giovan Francesco Loredano (*Lettere*, In Venetia, Appresso li Guerigli, 1655⁵, p. 114), ed è celebrato da Lorenzo Crasso tra gli *Elogii d'huomini letterati*, In Venetia, Per Combi, & La Noù, 1666, 2 voll., II, p. 317. Accademico Novello e Spiritoso in contatto con Caramuel e con Bernardo Morando, oltre al *Dialogus* riferito da Ramellati, pubblicò per Bazachi e Ardizzoni varie opere di diritto canonico e di carattere 'enigmistico' (gli *Schediasmata academica* nel 1650 e lo *Schedarium liberale* nel 1659), prese sommarariamente in esame da D. Bianchi, *Pier Francesco Passerini secentista*, in «Bollettino storico piacentino», LV (1960), pp. 109-136. Si veda ora Raboni, *La letteratura in età farnesiana*, in *Storia di Piacenza*, p. 297.

¹⁰ Che Ramellati tenesse ad arrivar primo nello stampare un trattato ortografico di tal sorta, ma anche a replicare rapidamente a chi gli aveva contestato l'uso della z nelle *Feste Natalizie*, sembra confermato dall'epistola al Puricelli, in cui afferma esplicitamente che «Il negotio [...] non ammette dilatione, perché perderebbe un so che, passando un certo tempo». Comunque «il Laltimera» non nasconde di aver ormai fatto uso del lavoro di Zighetti («ho poi fitto il chiodo co' suoi dottissimi Argomenti»), limitandosi se mai a difendere la *novitas* del proprio intervento sotto il profilo di alcune circoscritte argomentazioni.

¹¹ Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, IV, pp. 82-84; A. Squizzato, *Il principe cardinale Gian Giacomo Teodoro Trivulzio mecenate e collezionista (1597-1656). Dinamiche di circolazione artistica nella Milano spagnola*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, tesi di dottorato di ricerca (ciclo XXI), a.a. 2007/08, p. 66 (ora Ead., *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*, Milano, Scalpendi, 2013).

Nota al testo

Il testo che si fornisce in appendice rappresenta una fedele riproduzione critico-diplomatica dell'edizione a stampa delle *Rime*. Si è infatti rispettata la scansione delle pagine, compresi gli errori di numerazione e gli indicatori della fascicolatura, e si è rispettato, qualora ciò non compromettesse la perspicuità del testo, il ricorso ai differenti corpi e tipi di carattere ed alle linee separatorie (non si sono invece riprodotti i numerosi fregi).

Si sciolgono le abbreviazioni indicate con ~ sopra carattere, ma si conserva la tironiana &. Allo stesso modo, dal punto di vista ortografico, si conservano le *h* etimologiche e i gruppi atoni *-ti-/-tti-* prima di vocale, e *-j/-ij* plurali. Si ammodernano soltanto l'oscillazione *u/v* e soprattutto l'uso degli accenti (anche nei testi in spagnolo), anche nei composti di «ché» dov'è regolarmente assente (e tale si lascia se l'accezione ad es. di «poi che» è temporale), e degli apostrofi. Al proposito, però, non si altera la soluzione fornita a stampa per l'elisione di «che» prima di *h* etimologica, né s'interviene su elisioni non più d'uso moderno ma usuali nell'ortografia secentesca («ogn'altro»).

Si applica la distinzione «fé» per 'fede' e «fe'» per 'fece', mentre si conserva inalterato il «che» polivalente. Si evita di segnalare con accenti semplici o circonflessi le forme passibili di confusione («mele» 'miele', «ver» 'verso', «pere» 'perisce', «dei» 'devi'), affidandone la soluzione al contesto logico-sintattico. Le integrazioni o censure risolte sono segnalate tra parentesi uncinata, le espunzioni sono suggerite tra parentesi quadre.

Quanto alle maiuscole e alla punteggiatura si è conservato l'uso secentesco, limitandosi a minimi interventi allorché esso inficiasse consistentemente la perspicuità del messaggio oppure non rispondesse ad alcuna ragione denotativa, connotativa o sintattica. Si è trattato prevalentemente di sostituire con virgole o punti i sovrabbondanti punto-e-virgola, a seconda che il periodo necessitasse di un alleggerimento dell'interpunzione o di una sua più netta cesura. Le scempie, le gemine e i dittonghi vocalici, anche quando desueti o irregolari, sono conservati, così come le divisioni e i legamenti, riprodotti fedelmente secondo la stampa.

Si emendano i seguenti evidenti refusi: «o stupor grande?» > «o stupor grande!» (p. 6); «*F* propio uficio» > «*È* propio uficio» (p. 25); «dal buio *dalla* mia ignoranza» > «dal buio *della* mia ignoranza» (p. 26); «All'illu-

striss. Sig. *Marchese* Beatrice Homodea» > «All'Illustriss. Sig. *Marchesa* Beatrice Homodea» (p. 31); «Ricevi» > «Riceva» (p. 33). Il cambio-pagina della stampa secentesca, oltre che rispettato nella scansione moderna delle pagine, è evidenziato dal segno <./.> allineato a destra dell'ultima riga di testo, tronca soltanto nella trascrizione.

La numerazione secentesca delle pagine è allineata, come nella stampa originale, ai margini esterni dell'intestazione di pagina, mentre la numerazione del volume moderno è, come di norma, centrata a piè di pagina.

RIME
DI
PIOTIGERO LALTIMERA.

Al M. Ill. Sig.
Il Sig.

BENEDETTO FERRARI
DALLA TIORBA.

IN MILANO,

Per Gio. Pietro Ramellati. 1646.
Con licenza de i Superiori.

M. Illust. Sig.

Queste puoche Rime, quali si sieno, da me in diverse occorrenze composte, vengono, in mia vece, a Lei, per riverirla. So che indegne sono del suo nobilissimo talento; con tutto ciò, saranno almeno riguardevoli per il suo Nome. So bene, che non serpeggiano neanche le falde di quel Monte, che da Lei è stato asceto con tanta sua gloria; ma all'altezza di Pindo non s'arriva senza gradire i suoi primi scoscesi diruppi; ed Apollo non meno resta servito da chi può, e dà, quantoche da chi non può, ed ama. Hora non potendo, però amando, riverisce, & vive

A V.S. M. Ill.

ser. hum.
Piotigero Laltimera.

A dì 15. Aprile
1646.

In lode del Sig.
 BENEDETTO FERRARI
 DALLA TIORBA,
 D'Incerto.

Qual man di Ciel de la tua mano è duce,
 o qual spirto divin l'anima, e 'nforma,
 FERRARI? che sì nova armonia forma,
 ch'anco a stupir le stesse sfere induce?

Quindi non è stupor, se ne conduce
 da' boschi a le Cittadi a torma, a torma
 mansuete le Fere, e se trasforma
 le Notti tenebrose in aurea luce:

disceso Angel dal Ciel ben sembri a noi,
 poi che contento human non giunge a tanto,
 che unqua possa agguagliarsi a' plettri tuoi;

ma che? Divo più tosto in mortal manto
 te creder vo'; ch'a' legni, e a' carte puoi
 celeste spirto dar, celeste canto.

RIME
DI PIOTIGERO LALTIMERA.

Al Sign. Benedetto Ferrari Poeta, & Musico, ed
eccellentissimo suonadore della real Tiorba.

ANAGRAMMA.

Suol piacere alle barbare fere, ardentemente glo-
riandosi, da te ottenere dolcissimo stile.

*S'a le barbare fere
suol piacer il tuo stile,
non n'è già tra' mortali un sì gentile.
Ma chi lo può ottenere?
Altri¹, se non chi a te drizza la mente,
ed al tuo Plettro, desiosa, ardente.
Quel dolcissimo suono,
che fa gir gloriandosi gli Orfei,
che i bruti sospendeva, e i Semidei,
dal tuo divino è avvantaggiato² tanto,
quant'è suon altro humil da quel di Manto³.
Dal Pensier, da lo Stile, e da tua Mano
se Fera è chi ti sente, hor fassi humano.*



¹ *Altri*: da collegare con «chi», i.e. 'chi altri?'

² *avvantaggiato*: 'superato'.

³ *quel di Manto*: Virgilio.