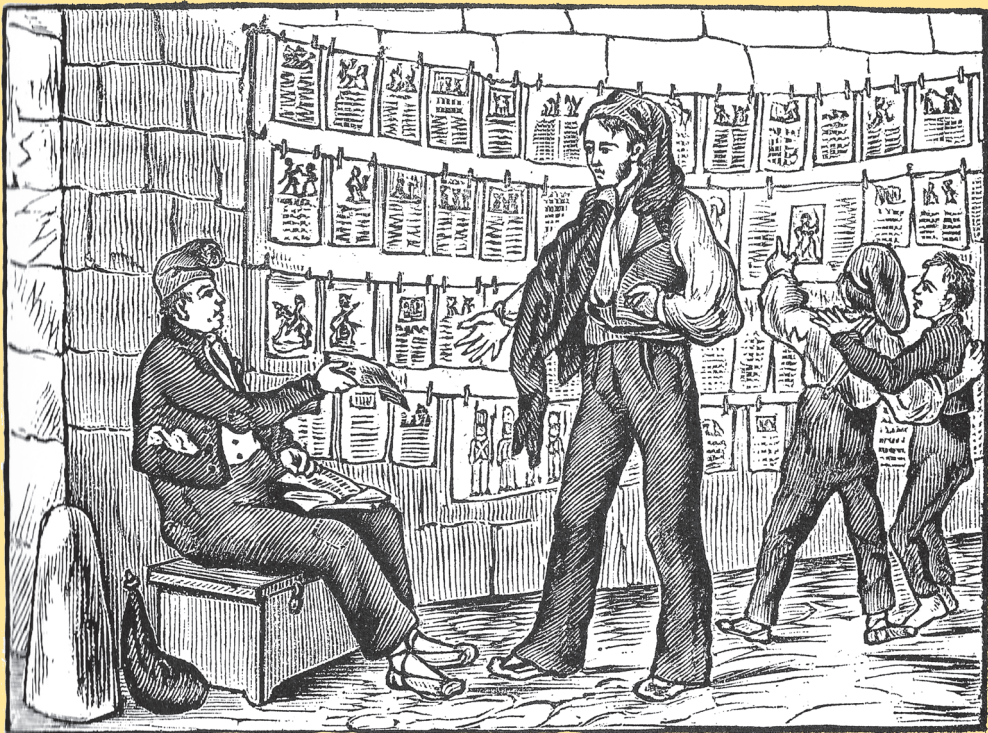


ANTONIO CASTILLO GÓMEZ | VERÓNICA SIERRA BLAS (DIRS.)
MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ (ED.)

«SCRIPTA IN ITINERE»

Discursos, prácticas y apropiaciones
del escrito en el espacio público
(siglos XVI-XXI)



«SCRIPTA IN ITINERE»

«SCRIPTA IN ITINERE»

DISCURSOS, PRÁCTICAS Y APROPIACIONES
DEL ESCRITO EN EL ESPACIO PÚBLICO
(SIGLOS XVI-XXI)



ANTONIO CASTILLO GÓMEZ

VERÓNICA SIERRA BLAS

(dirs.)

MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ

(ed.)

EDICIONES TREA

La publicación de este libro se inserta en el cuadro de las investigaciones y actividades promovidas y desarrolladas dentro de los proyectos «*Scripta in itinere*». *Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); «*Vox populi*». *Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00/AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafías: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.



© los autores de los textos, 2025

Motivo de cubierta: *Vendedor de romances junto al convento de San Agustín en Barcelona*. Grabado anónimo, ca. 1850.

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Maquetación: Alberto R. Torices

Depósito legal: AS 00333-2025
ISBN: 979-13-87790-11-0

Impreso en España – Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Letras en acción. Genealogía, métodos y propuestas de estudio	11
ANTONIO CASTILLO GÓMEZ VERÓNICA SIERRA BLAS	

I. IDEOLOGÍA, REPRESENTACIÓN Y MEMORIA

1. <i>Sicut liliun inter spinas</i> . Circulación de dogmas en la Valencia del Quinientos	35
JULIO MACIÁN FERRANDIS	
2. Escribir la muerte: la epigrafía funeraria femenina de los siglos XVI y XVII en Alcalá de Henares	51
MARINA AGUILAR SALINAS	
3. Del monumento efímero al impreso duradero: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653)	73
ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA	
4. Usos e funcionalidades da cultura escrita em festas de beatificação, de canonização e de translação de relíquias em cidades portuguesas (seculo XVII)	83
PAULA ALMEIDA MENDES	
5. «Este edificio fue construido por»: el papel de las placas en las escuelas asturianas en Época Contemporánea	97
LAURA MARTÍNEZ MARTÍN	
6. Escribir en el mármol. Las inscripciones monumentales de la Primera Guerra Mundial en Italia	123
GRAZIANO MAMONE	

- | | |
|---|-----|
| 7. El nomenclátor urbano: lugar de memoria y cultura política | 139 |
| JORDI HENALES SALAMANCA | |
| 8. Un avance hacia la visibilización pública de las mujeres: el callejero
de Guadalajara | 161 |
| MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ | |
| 9. Paisaje lingüístico-escrito conmemorativo (o escritura expuesta) en Córdoba | 181 |
| CLARA EUGENIA PERAGÓN LÓPEZ ALFREDO UREÑA UCEDA | |

II. VOCES REBELDES, LETRAS DISIDENTES

- | | |
|---|-----|
| 10. Imágenes y textos de la disidencia: el arte del contrapoder en los siglos XVI y XVII
y su exposición pública. | 207 |
| CRISTINA FONTCUBERTA I FAMADAS | |
| 11. Información y agitación: edictos, avisos y pasquines en las paredes de la Zaragoza
de los Sitios (1808-1809). | 229 |
| MÓNICA GARCÉS PALACIOS | |
| 12. Escritura y oralidad en el disenso político femenino: la experiencia del Sexenio
Democrático (1868-1874). | 237 |
| GLORIA ESPIGADO TOCINO | |
| 13. De la señalización a la libertad: las escrituras expuestas en los campos
de internamiento del exilio español | 257 |
| GUADALUPE ADÁMEZ CASTRO | |
| 14. Les affiches de l'Atelier de l'École Beaux-Arts de Paris. Histoire d'exposition
(1968-2018). | 283 |
| PHILIPPE ARTIÈRES | |
| 15. «A las mujeres universitarias». El Movimiento Democrático de Mujeres
en la conquista del espacio universitario | 297 |
| CLAUDIA CORRAL VIEJO | |

III. PALABRAS DE ORDEN, MENSAJES AUTORIZADOS

- | | |
|---|-----|
| 16. Del altar a la inmundicia. Los edictos de la Inquisición española y la problemática
en torno a su publicación. | 315 |
| BÁRBARA SANTIAGO MEDINA | |

17. Leyes expuestas, leyes pregonadas. Los lugares de comunicación institucional en el Ducado de Milán en el siglo XVI 337
MARCO FRANCALANCI
18. Bandi, editti e provvedimenti del vescovo e della Repubblica di Lucca tra XVI e XVII secolo 351
DAVIDE MARTINI
19. Genova nel Seicento. La comunicazione del potere con i cittadini e il tessuto delle relazioni sociali ricostruiti attraverso i materiali tipografici effimeri delle tipografie locali: considerazioni preliminari sugli avvisi a stampa 373
MONICA GALLETI
20. «Por las calles y plazas acostumbradas»: itinerarios de publicaciones de gobierno (Santander, XVI-XVIII) 393
VIRGINIA M.^a CUÑAT CISCAR | FRANCISCO SAULO RODRÍGUEZ LAJUSTICIA
21. El uso funcional del papel impreso: la verdadera revolución de la imprenta 415
XEVI CAMPRUBÍ
22. El cartel editorial en España en el siglo XIX: efimeros en escaparates, puertas y muros 439
PEDRO RUEDA RAMÍREZ | MÒNICA BARÓ
23. «La limpieza es la salud». La enseñanza de la Higiene en los carteles escolares de la España de principios del siglo XX 459
ELENA FERNÁNDEZ GÓMEZ
24. La Alemania Nazi y el uso de la propaganda negra en España durante la Segunda Guerra Mundial 483
MERCEDES PEÑALBA-SOTORRÍO

IV. TEXTOS, MEDIADORES Y MIGRACIONES

25. In stampa e in scena. Le molte forme del consumo di testi nell'Italia moderna 505
Marina ROGGERO
26. El tránsito del antiguo al nuevo régimen del impreso: ¿un nuevo paisaje para el escrito en el espacio público? (España, siglos XVIII-XX) 525
JEAN-FRANÇOIS BOTREL

27. O cinema e a comunicação no espaço público. Um estudo de caso: «Rio 40 Graus» (1955, Nelson Pereira dos Santos)	545
ALCIDES FREIRE RAMOS	
28. O circuito teatral da cidade de São Paulo e o lugar do SESC-SP na produção e circulação de espetáculos teatrais	555
ROSANGELA PATRIOTA RAMOS	
29. El bibliobús: ampliando espacios de lectura	573
MAITE COMALAT NAVARRA	
30. Poesie alla deriva. Il Movimento per l'Emancipazione della Poesia: un caso di letteratura esposta	587
FABIO CONTU	
31. Oralidad y permanencia en las redes sociales. Twitter y el espacio identitario compartido en la conversación abierta de internet	609
DANIEL ESCANDELL MONTIEL	

V. EMOCIONES Y CULTURA ESCRITA

32. Graftis y comunidades emocionales (siglos XVI-XVIII)	627
VÉRONIQUE PLESCH	
33. Lecturas antropológicas de los paisajes escritos populares de tipo religioso en el medio rural a partir del ejemplo de Cardenosa (Ávila)	641
PEDRO JAVIER CRUZ SÁNCHEZ	
34. Las negras alas de la muerte: duelo y escritura en las Cortes	661
VIRGINIA RAMÍREZ MARTÍN	
35. Trovadores comprometidos durante el tardofranquismo y la transición española: la ocupación simbólica del espacio	681
ALBERTO CARRILLO-LINARES	
36. Cultura escrita y religiosidad popular: las peticiones al «Santet de Poblenou»	703
ÉRIKA FERNÁNDEZ MACÍAS	
37. La cultura de la muerte entre los judíos ortodoxos: los anuncios mortuorios en la Jerusalén actual	729
RIVKA JANA GREENBLAT	
Autores/as	755

In stampa e in scena. Le molte forme del consumo di testi nell'Italia moderna

MARINA ROGGERO

Università di Torino

L'Italia dei secoli moderni era caratterizzata, per ciò che riguarda stampa e cultura, da un alto tasso di analfabetismo, da forme capillari di censura (anche sui testi profani), e da una impressionante fissità dei prodotti letterari di tipo «popolare». Allo stesso tempo, però, e in modo apparentemente contraddittorio, si riscontrava nel paese una significativa circolazione di materiali scritti, che specie nei centri urbani erano capaci di raggiungere un pubblico inaspettatamente ampio.

Su un piano più generale è bene puntualizzare che il problema del faticoso accesso alla lettura, che ha senza dubbio radici lontane, contrassegna durevolmente la storia della penisola, riaffiorando a tratti, e imponendosi ancora in tempi recentissimi all'attenzione della pubblica opinione.¹ Un fatto tutt'altro che sorprendente, considerando che anche oggi gli italiani leggono poco e con difficoltà, e che il peso di tale passato pare condizionare ancora il nostro presente. L'immagine che diamo, se messi a confronto con altri paesi, è infatti quella di un popolo di illetterati (non solo di lettori a bassa intensità), che però non sa di esserlo, e forse preferisce non saperlo.² Proprio questa ricaduta sull'attualità fa della storia della lettura un tema storiograficamente caldo, ove si misurano interpretazioni contrastanti. Per ciò che riguarda l'età moderna, a fronte di un robusto filone di ricerche che ha documentato le ricadute

¹ Si veda ad esempio l'inchiesta a puntate condotta nell'estate del 2019 dal quotidiano *Repubblica*, ove si affrontava il problema della scarsa capacità degli italiani di padroneggiare la propria lingua, ospitando pareri di scrittori, insegnanti e linguisti.

² Sembra che solo il 20 % degli italiani contemporanei mostri competenze sicure nella comprensione di testi elementari come le avvertenze di un medicinale o le istruzioni di un apparecchio di uso quotidiano. In base all'indagine Adult Literacy and Life Skills - Competenze alfabetiche funzionali e abilità per la vita (OCSE ALL), che nel 2003 e 2004 ha sondato le capacità degli adulti in più paesi, l'Italia è al penultimo posto, prima del Messico e in coda a Bermuda. Vedere GALLINA, Vittoria (curatore): *Letteratismo e abilità per la vita. Indagine nazionale sulla popolazione italiana 16-65 anni*, Roma: Armando, 2006.

negative degli *Indici dei libri proibiti* e del tribunale dell'Inquisizione romana su libri e circolazione di cultura, altri lavori di opposto orientamento hanno sottolineato piuttosto l'apporto dato dalla Chiesa ai processi di acculturazione e diffusione del volgare, grazie a prediche, dottrina cristiana e materiali devoti.³

Cerchiamo quindi di sciogliere alcuni fili di questa contraddittoria e intricata matassa, mettendo a fuoco i tratti di fondo del contesto, prima di affrontare la questione del consumo dei materiali scritti secondo un percorso tematico specifico.

Diamo per assodato il processo di alfabetizzazione lento e difficile, egualmente ristretto sul piano della distribuzione sociale e del bagaglio di nozioni trasmesse, limitate spesso a precetti religiosi e preghiere; e partiamo piuttosto dal ruolo della censura, per rammentare che nel corso del 1500 controlli e sanzioni messi a punto dalla Chiesa di Roma nella lotta contro l'eresia protestante si estesero gradualmente dagli scritti di religione a quelli di intrattenimento (novelle, poemi, commedie ecc.). Occorre indubbiamente valutare sino a qual punto norme e sanzioni abbiano davvero inciso su comportamenti e scelte quotidiane delle persone. A ricordarci lo scarto tra i due livelli provvedono per la loro parte gli studi di storia della letteratura, rilevando che nell'Italia seicentesca disciplinata dalla Controriforma continuò a svilupparsi la poesia d'amore, circolò il vituperatissimo romanzo picaresco e d'avventura, e che teatro, musica e arti non furono in tutto e per tutto come censori e moralisti avrebbero desiderato.⁴

Altre ricerche, condotte sul versante storico, invitano però a considerare la capacità del sistema inquisitoriale e censorio di orientare in profondo produzione e consumo, inducendo non solo tattiche di elusione o di evasione, ma un adattamento più sottile, che si radicava negli animi per tradursi poi in pratiche culturali.⁵ Pratiche che rimasero peraltro ben differenziate a seconda dello statuto sociale, ché mentre la minoranza colta fu indotta all'autocensura e alla marginalità degli esercizi poetici e retorici, nei gruppi popolari il clima di sospetto verso libri e sapere non autorizzati agì piuttosto a livello preventivo, minando la familiarità dei semplici con le parole scritte.⁶

Che poi l'apparato della censura non funzionasse come una perfetta macchina da guerra contava sino a un certo punto, dal momento che alcuni limiti e inconvenienti (scelte non rettilinee, conflitti di competenza, difficoltà di comunicazione tra centro e

³ La bibliografia è ampia, per un primo orientamento si può far capo ai lavori di Gigliola Fragnito e Rita Librandi.

⁴ QUONDAM, Amedeo: «Il metronomo classicista», in Manfred Hinz, Roberto Righi, Danilo Zardin (eds.): *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, Roma: Bulzoni, 2004, p. 493.

⁵ Può essere consultato in QUONDAM, Amedeo: «"Sta notte mi sono svegliato con questo verso in bocca." Tasso, Controriforma e classicismo», in Gianni Venturi (ed.): *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze: Olschki, 1999, p. 563.

⁶ FRAGNITO, Gigliola: *La Bibbia al rogo*, Bologna: Il Mulino, 1996; PROSPERI, Adriano: *Tribunali della coscienza*, Torino: Einaudi, 1996.

periferia) valsero paradossalmente a estenderne la sfera di influenza, rendendo labili i confini tra lecito e illecito, vietato o espurgabile. E mentre le persone dotate di cultura, denaro e relazioni riuscivano a destreggiarsi nel ginepraio dei divieti, e ne schivavano più agevolmente le conseguenze, per molti degli incolti e degli avventizi delle lettere la via dei libri rimase a lungo un terreno scivoloso, ove ci si avventurava per necessità, per gusto, magari anche per sfida, ma spesso secondo percorsi non lineari, marcati da sotterfugi, sconfessioni, autocensure, che mettevano a nudo un'aura di incertezza, un sottile e perdurante disagio.⁷

Ma torniamo nuovamente alla svolta di metà Cinquecento, che, come si è detto, investì in forze anche la letteratura d'intrattenimento. Una delle prime conseguenze fu quella di scoraggiare, almeno per i generi di larga circolazione, invenzioni o sperimentazioni rischiose sia sul piano economico sia su quello penale. A chi operava nel mondo dei libri fu presto chiaro che, nel clima di generale incertezza, scansare le vie nuove significava scansare una parte almeno dei possibili guai. Ciò favorì la stabilità dei prodotti più popolari, consolidati in una sorta di canone minore la cui durata fu poi certificata *ex post*, sullo scorcio dell'Ottocento, dalle inchieste dei folkloristi e dagli studi di politici o economisti.

Vale la pena andar oltre le motivazioni interne al genere letterario (su cui lavorano specialisti di altre discipline) per indagare le cause profonde di un simile rifiuto del nuovo, considerando quanto la lunga sopravvivenza di tali prodotti fosse favorita dalla povertà di convincenti alternative. Ad apparire singolare, infatti, non è tanto la tipologia della letteratura d'evasione dell'Italia moderna — per certi aspetti analoga ad altri paesi — quanto piuttosto la sua tenuta nel tempo. V'è però da dire che contro le letture disinteressate giocava qui, oltre al timore della censura, una più generale condanna morale e intellettuale, uno stigma modulato (come sempre) in base allo statuto di chi scriveva e leggeva, con maggior tolleranza per le regolate infrazioni di chi offriva solide garanzie culturali e sociali.

L'esile rivolo di romanzi seicenteschi prodotti nella penisola offre una chiara conferma del fatto che la confezione di libri che battevano strade nuove e azzardavano qualche sperimentazione era concretamente praticabile solo se questi scritti erano addobbati da un linguaggio allusivo e prezioso, e solo se si muovevano entro recinti riservati a pochi. A questo patto, e in un contesto pensato per un pubblico selezionato, si ebbe in effetti qualche cambiamento, come l'adozione della prosa volgare, che certificò il distacco rispetto ai versi tipici dei vecchi poemi cavallereschi. Per molti altri aspetti però i romanzi italiani del XVII secolo restarono ancorati a una tradizione antica e a un consumo prudentemente elitario: tanto per la lingua, sempre tarata su

⁷ Sulle difficoltà di questo rapporto con i libri si veda, per il xx secolo, l'inchiesta di STELLA, Simonetta; ROSSI, Annabella: *La fatica di leggere*, Roma: Riuniti, 1964.

codici alti, quanto per i contenuti, che rimanevano lontani da quel «vero prosaico» che costituiva l'ossatura di tanta parte del *novel* europeo.⁸

Se si volge invece lo sguardo a livelli più popolari si incontra un panorama ancora diverso: una sorta di zona grigia editoriale ove continuavano a circolare pochi prodotti logorati dall'uso, tollerati di fatto (sdegnosamente tollerati, a dirla tutta) proprio per la loro insignificanza. Ancora a fine Seicento, nell'autunno della Controriforma, lo scenario appare sostanzialmente bloccato, come se la perdurante riprovazione verso le letture d'intrattenimento, unita ai limiti del mercato e del pubblico, continuasse a frenare domanda e offerta di nuovi testi, inducendo piuttosto a intessere infinite variazioni intorno a canovacci noti.

Si veda a questo proposito il caso di Venezia, vale a dire del principale centro editoriale italiano: caratteristica di questa piazza era la presenza di uno stock di cosiddetti libri «comuni», un nucleo di operette non protette da privilegio o privativa che per oltre un secolo costituì per molti stampatori una fonte di guadagno, e per i lettori non professionali una biblioteca elementare facilmente accessibile per disponibilità e prezzo.⁹ Tra Sei e Settecento i titoli in elenco non mutarono in modo significativo: se la prevalenza dei libri «per l'anima» (*Fior di virtù*, *Ufficiali*, ecc.) fu costante, sul fronte profano (escludendo almanacchi e testi scolastici) il nocciolo duro rimase quello dei vecchi libri «di battaglie e d'innamoramento», con soggetti che riprendevano in parte l'arsenale dei cantori di piazza della prima età moderna.¹⁰

Si tratta di linee di tendenza confermate anche da altre fonti, come cataloghi e inventari di editori,¹¹ da cui emerge, accanto alla straripante offerta di testi devoti e didattici, l'altra faccia del «popolo minuto» delle cose a stampa. A scorrerne i titoli, vi si ritrova l'intero ventaglio delle tradizionali scritture destinate al popolo, o come tali catalogate dagli studiosi di folklore: sul versante non religioso emergono, ad esempio, indovinelli piacevoli e orrendi prodigi; rime compassionevoli e lamenti d'impiccati; canzonette ridicolose e belle e gesta di banditi e assassini; zingaresche, strambotti e pronostici d'astrologia. Nell'insieme, un gran calderone di pagine brevi o brevissime, non di rado anonime, che spesso mescolavano in modo quasi inestricabile invenzione e attualità ed erano proposte in idiomi diversi, dall'italiano più sostenuto ai dialetti rustici. Testi che talvolta erano in prosa e più sovente in versi: in terza rima, ma princi-

⁸ ASOR ROSA, Alberto: «La narrativa italiana del Seicento», in Alberto Asor Rosa (dir.): *Letteratura italiana*, vol. 3, Torino: Einaudi, 1984, p. 746.

⁹ Tra Sei e Settecento per libro «comune» s'intendeva un'opera non solo ufficialmente indicata come ristampabile da tutti i tipografi veneti, ma considerata bene comune per pubblico riconoscimento, CARNELOS, Laura: *Con «libri alla mano»*, Milano: Unicopli, 2012, p. 28.

¹⁰ VILLORESI, Marco: «La biblioteca del canterino», in Neil Harris (ed.): *Bibliografia testuale o filologia di testi a stampa?*, Udine: Forum, 1999, pp. 87-124.

¹¹ Vedere ad esempio la ricerca di MINUZZI, Sabrina: *Il secolo di carta*, Milano: Franco Angeli, 2009.

palmente in ottava, in quelle cantabilissime strofe che erano in Italia la forma poetica buona per tutti gli usi.¹²

Quanto sinora esposto rende evidente che limitarsi a parlare di libri —almeno nell'accezione contemporanea del termine— significherebbe considerare solo una parte dell'arsenale che in quei tempi passava tra le mani e sotto gli occhi del pubblico. Altri prodotti vanno tenuti in conto, di natura più effimera e di statuto ambiguo, ai confini tra oralità e scrittura: supporti scritti per messaggi orali, in certa misura assimilabili ai cartelli e alle immagini esposte che popolavano lo spazio urbano.¹³ Le loro tracce si ritrovano nelle note sparse dei lettori, e in modo più sistematico nelle reiterate critiche della censura; ma è soprattutto nell'universo di stampatori e librai che si trova una memoria documentata di questi materiali poveri, che poche biblioteche hanno considerato degni di conservazione. Non a caso, perché chi lavorava nel settore sapeva per esperienza che questa mercanzia da poco non era affatto trascurabile, e per vendite e per redditività.

Sin qui si è parlato principalmente di carte. Ma vitalità della letteratura popolare risulta più comprensibile se si guarda oltre l'universo della scrittura, come pure della lettura individuale e silenziosa.¹⁴ La crescente e indiscutibile autorità dello scritto, moltiplicata dalla diffusione della stampa, non implicava infatti annullamento o svalutazione dell'oralità, ma piuttosto la configurazione di uno spazio flessibile, ove i due registri si sovrapponevano o si alternavano a seconda degli attori e della scena sociale.¹⁵

Anche nell'Italia moderna non pochi testi (a stampa e a mano) avevano una funzione simile a quella delle partiture musicali: costituivano cioè una specie di deposito scritto di opere che acquistavano pienezza in una dimensione orale, vocalizzata. Ciò vale a spiegare perché la cerchia delle persone implicate potesse talora ampliarsi sensibilmente sino a comprendere segmenti del vasto universo dei senza lettere: per lo meno nelle occasioni in cui la trasmissione dei testi, colti o popolari, era integrata da codici comunicativi diversi, in grado di arricchire la traccia scritta con commenti, vignette, canzoni; oppure nei casi in cui entrava in gioco un mediatore —cantabanco, attore di strada, libraio ambulante— capace di illustrare oralmente i prodotti in ven-

¹² ALFANO, Giancarlo: *Una forma per tutti gli usi*, in Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà (coords.): *Atlante della letteratura italiana. Dalla Controriforma alla Restaurazione*, vol. 2, Torino: Einaudi, 2011, pp. 31-57; ROGERO, Marina: «Boiardo e gli altri: il trionfo dell'ottava rima», in *Ibidem*, pp. 552-558.

¹³ NICCOLI, Ottavia: «Escrituras en la plaza publica en la Italia de la primera edad moderna», in Antonio Castillo Gómez y James Amelang (dirs.): *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón: Trea, 2010, pp. 337-356.

¹⁴ CHARTIER, Roger: *Swago e sociabilità*, in Roger Chartier: *Letture e lettori nella Francia di Antico Regime*, Torino: Einaudi, 1988, pp. 117, 120.

¹⁵ Per la persistenza del fenomeno vedere PIAZZA, Isotta e COLOMBO, Michele: «La lettura comunitaria nell'Italia dell'Ottocento», *Studi linguistici italiani*, vol. 34, 2007, pp. 62-96.

dita, di piegarli a ogni esigenza con tagli, assemblaggi e contaminazioni, e soprattutto di puntare sulla percezione emotiva più che sulla comprensione intellettuale.¹⁶

Simili scritture effimere erano allora diffuse anche in altri paesi: dai *pliegos sueltos* agli *occasionnels* ai *chapbooks*. Ma nella penisola italiana la loro capacità di monopolizzare il mercato popolare di intrattenimento era alimentata anche da specifici aspetti della *pietas* post-tridentina,¹⁷ e favorita da un sistema d'istruzione che lasciava ai margini l'insegnamento dell'alfabeto. Alla Chiesa, ch'era poi la principale agenzia formativa, ben più della lettura diretta e della riflessione individuale stava a cuore la catechesi delle masse, e questa scelta di fondo, coniugata ai problemi organizzativi e al profilo degli allievi, orientava (e restringeva) l'insegnamento di base a una didattica collettiva, legata alla voce e alla memoria.

La carenza di fonti rende difficili valutazioni quantitative, ma in termini generali si può affermare che simili forme di apprendimento sommario favorissero un consumo testuale approssimativo e incerto, e che questa pedagogia diffidente dei libri modelasse un pubblico che si muoveva a fatica tra pagine e parole nuove. Il che, coniugato alle difficoltà e alle incertezze che già si sono ricordate, doveva creare un clima propizio per il diffondersi e radicarsi di una produzione leggera nel prezzo, nelle pagine e nella sostanza, quali ballate, storiette, rime scherzose; insomma, per un magazzino di prodotti facili e rassicuranti perché basati su schemi ripetitivi, e funzionali a un uso comunitario di tipo oralizzato.¹⁸

Per riassumere, fruizioni differenziate, costante manipolazione combinatoria dei testi e basso tasso di innovazione costituivano linee di fondo caratteristiche del quadro tracciato per l'Italia moderna. Un quadro che ancora agli inizi dell'Ottocento le inchieste del nuovo regime napoleonico avrebbero confermato, registrando nella penisola (al di fuori di pochi grandi centri specializzati) una produzione editoriale di scarso rilievo, pur in presenza di reti relativamente fitte di piccoli stampatori, ch'erano al contempo tipografi, rilegatori, venditori al banco e negozianti di stampe. Citiamo, per fare un esempio tra i molti possibili, un rapporto riferito all'area toscana:

Libercoli ascetici di poche pagine, opuscoli medici (...), collezioni di poesie scritte per festeggiare i ricchi matrimoni del paese, traduzioni di romanzzetti inglesi o francesi, consultati

¹⁶ Può essere consultato in ROGGERO, Marina: *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna: Il Mulino, 2008. Ricordiamo che tra questi materiali effimeri rientravano anche i libretti d'opera e di teatro. Benché rapido consumo e forte deperibilità li abbiano condannati a un naufragio materiale sin quasi a cancellarli dalla memoria dei posteri, le ampie tirature e l'interesse dei tipografi stanno a testimoniare l'apprezzamento che una platea non esigua riservava a questo genere minore, ove la scrittura custodiva la memoria delle scene e della musica.

¹⁷ Su questa pedagogia incentrata sui riti e sulle devozioni vedere FIORELLI, Vittoria: *I sentieri dell'Inquisitore*, Napoli: Guida, 2009.

¹⁸ Per altri paesi d'Europa si indica come primo riferimento la produzione di Peter Burke, Roger Chartier e Antonio Castillo Gómez.

legali (...), poemetti popolari riguardanti qualche fatto dell'antica cavalleria o degli avvenimenti miracolosi, avvisi teatrali, lettere pastorali, e finalmente una gazzetta e un piccolo giornale letterario formano tutto il materiale sul quale va esercitandosi l'industria tipografica di questo Dipartimento.¹⁹

Per comprendere appieno il ritardo italiano rispetto ad altri paesi europei, bisogna infine tener conto di un ulteriore fattore penalizzante: sebbene il peso della censura fosse in parte scemato (o divenuto meno temibile) con il trascorrere del tempo, nella penisola continuava pur sempre a mancare una lingua adatta per scrivere nuovi e accessibili libri di svago. Era questo, almeno in parte, un effetto di lungo periodo indotto dal sistema letterario ed educativo forgiato nel secondo Cinquecento; e prima ancora dalla mancanza di un idioma comune e condiviso, contrariamente a ciò che era avvenuto in altri paesi d'Europa, ove il volgare aveva trovato nutrimento anche sul terreno della religione, ancorandosi alla diffusione del testo fondativo della Bibbia.²⁰

In Italia c'era sì una buona lingua, sperimentata ed efficace, per la poesia (dal poema epico alla novella in versi al melodramma), ma le cose erano assai più complicate per quanto riguardava i testi in prosa. L'italiano — o il toscano, come molti continuavano a dire — doveva per un verso fare i conti con la gamma dei dialetti, che rappresentavano la vera lingua materna, ad alta densità comunicativa ed emotiva. Per l'altro doveva faticosamente misurarsi con il latino, un latino che per il popolo significava anzitutto lingua della Chiesa, la quale ne aveva fatto il perno non solo di riti e cerimonie del culto ma anche delle molte «educazioni basse e divote» ch'erano «affar di parroco e catechismo». ²¹ In tale caso si trattava di scampoli di preghiere, di brandelli di formule liturgiche appresi senza essere compresi, ma l'attribuzione di significato, che poteva portare a errori e fraintendimenti pericolosi, non rappresentava certo l'obiettivo primario dell'alfabetizzazione religiosa.²²

Quanto ai ceti superiori, il latino rivestiva per loro una duplice valenza: era chiave per accedere all'universo della cultura e passaporto per uffici remunerativi o cariche appetibili. Per questi motivi nei collegi delle élites gli allievi continuavano a misurarsi

¹⁹ Il rapporto citato riguardava in particolare l'area toscana, favorita tra l'altro per ciò che riguardava la diffusione del volgare italiano: Archivio di Stato di Firenze, Prefettura del Dipartimento dell'Arno, f. 452.

²⁰ Su questa grande occasione mancata della lingua italiana può essere consultato il lavoro di ALFIERI, Gabriella: «La lingua di consumo», in Luca Serianni e Pietro Trifone (dirs.): *Storia della lingua italiana*, vol. 2, Torino: Einaudi, 1994, pp. 161-235.

²¹ «Educazioni —puntualizzava ancora al tempo dei Lumi il gesuita Gianbattista Roberti— in vigor delle quali si va a Vespero e si recita il Rosario». La citazione è ripresa da BANDINI, Gianfranco: *Il Salterio, la Santacroce e l'alfabeto*, Firenze: Le Lettere, 1998, p. 141.

²² Ancora agli inizi dell'Ottocento i funzionari napoleonici segnalavano che nelle scuole rurali, «pressoché dappertutto in man de' preti», i libri più usati erano le raccolte di «preci latine», insieme alla *Dottrina Cristiana* e all'*Ufficio della Vergine*. Il documento sulle scuole della zona di Novara è tratto da MAZZELLA, Elisa: *Dall'abecedario alle scienze sublimi*, Macerata: EUM, 2010, p. 85.

con un duro tirocinio di grammatica, umanità e retorica latine. Sapevano di fare un investimento vantaggioso, perché una volta rientrati nella ordinaria vita di relazione, avrebbero speso proficuamente quanto imparato, riversandone principi e regole in tutti i loro atti linguistici: era sul latino che si acquisivano le tecniche dell'arte del discorso orale e scritto, e dal latino che, per analogia mimetica, andavano poi trasposte ad altri idiomi.²³

Chiudendo queste poche pagine di taglio generale è opportuno chiarire che il rapido bilancio sin qui tracciato della cultura scritta dei gruppi popolari ha soprattutto posto in luce le linee di continuità. Non per questo si vuole ipotizzare che si trattasse di universo immobile, o ignorare il fatto che permanenze e rotture andrebbero comunque misurate nel tempo lungo e comparativamente, in rapporto a differenti realtà. È quasi superfluo ricordare, ad esempio, che nel corso del Settecento anche sul mercato italiano si sarebbero affacciati nuovi tipi di pubblicazioni d'intrattenimento, come giornali, romanzi e *pamphlets*, quasi sempre ad emulazione di ciò che si stampava in altre regioni del nord Europa, e per il consumo di un pubblico per lo più urbano e acculturato. Ma il nostro obiettivo è diverso. Non è volto al futuro, ma rimane entro la cornice della prima età moderna: mira, nelle prossime pagine, a individuare l'eventuale presenza e circolazione di testi che si ponessero di un livello un po' superiore al pur diffuso «storiamè», senza per questo statutariamente indirizzarsi a una cerchia esclusiva di professionisti delle lettere; guarda al mondo degli autori e a quello dei tipografi per capire se qui — nel difficile contesto italiano — riuscisse a emergere qualche tipo di prodotto nuovo, pensato per un gruppo più composito di lettori, come già avveniva in altri paesi. È insomma una ricerca di materiali scritti diversi da quelli della tradizione, e potenzialmente in grado di attrarre anche un pubblico «mezzano», nei termini e nei limiti in cui tale fascia mediana era concepibile in età moderna.

Al fine di individuare testi di svago dalla prosa più allentata e disinvolta, che in modo esplicito si rivolgevano a una platea mista per gusti e competenze, ci si può anzitutto volgere alla produzione teatrale, ai cui autori capitava spesso di riutilizzare in forme specifiche una serie di materiali desunti dalla dimensione orale, non esclusi tratti spiccatamente «irregolari», tipici del parlato spontaneo.²⁴

Il problema della comunicazione, e dunque della trama linguistica, si poneva con particolare vigore proprio per i testi che si muovevano tra stampa e palcoscenico. Perché, se il tragico era per necessità ancorato a un codice aulico e a un monolinguisimo monocromo, la commedia doveva invece fare i conti con l'intricata realtà linguistica

²³ QUONDAM, Amedeo: «Il metronomo... », pp. 463-464.

²⁴ TRIFONE, Pietro: «L'italiano», in Pietro Trifone (coord.): *Lingua e identità*, Roma: Carocci, 2018, p. 31. Modelli di scrittura più vivace e fresca, vicina al tono colloquiale, si trovavano facilmente nelle raccolte di lettere, specie in quelle famigliari. Ma tale genere, che non rientra a pieno titolo tra le scritture di divertimento, non è trattato in questa ricerca.

della penisola, e con il patrimonio popolare dei dialetti.²⁵ La via maestra —e tipicamente italiana— per aggirare il problema, fu quella messa a punto dai comici dell'Arte, basata sul ben oliato meccanismo dell'improvvisazione, e sulla mimica e sui lazzi degli attori: in questo caso la fortissima carica comunicativa dell'interlingua teatrale compensava adeguatamente arbitrarietà e carenze semantiche.²⁶ Si tratta senza dubbio del caso più noto, ma, sempre per quanto riguarda i generi legati al teatro, furono individuate anche altre strategie, più o meno efficaci, per ovviare alla mancanza di una piattaforma linguistica comune e partecipata. Alla ricerca di quella spontaneità e di quei «sali» che il genere comico richiedeva, molti autori ricorsero massicciamente alle parlate locali, portandole direttamente alla ribalta, in contrasto o in chiaroscuro con l'italiano letterario.²⁷ D'altronde quest'ultimo, poco familiare nell'uso e spesso appreso sui libri come seconda lingua, difficilmente poteva competere con l'icastica sapidità e con il brio dei vari dialetti, con la sola eccezione (forse) degli autori toscani e dei pochi altri che avevano modo di sciagurare i loro panni in Arno.

Al di là del quadro generale, che meriterebbe ben altri approfondimenti, è però una questione specifica quella che più ci interessa, e cioè il frequente passaggio e riflusso di questi prodotti dalla dimensione orale della recita al supporto delle pagine scritte. In età moderna certe tipologie di testi drammaturgici nascevano addirittura per la letteratura, e non per la scena, come la gran parte dei drammi pastorali, ove la presunta umiltà della materia era compensata dalla forma retorica e da un linguaggio poetico di artificiosa eleganza. Sul medesimo versante di fascia medio-alta, lo stesso rilievo valeva per altri generi quali la tragedia, e la tragicommedia, e in parte pure per la commedia e per il melodramma in musica. La vocazione letteraria che li accomunava si spiega all'interno di un tipo di cultura in cui molta parte delle scritture d'invenzione, comprese quelle apparentemente più rivolte al consumo, cercavano di legittimarsi nelle vesti di esercizi dotti.²⁸ La stessa Commedia dell'Arte tentò talvolta di farsi leggere e di dignificarsi, come attesta la pubblicazione di *scenari* (canovacci di copioni) promossa da qualche capocomico di successo.²⁹

Se però —senza farsi troppo influenzare dallo strepitoso successo dei drammi in musica e dell'Arte comica— si guarda all'editoria teatrale in prospettiva comparata, si fanno evidenti i limiti propri del caso italiano, ed emerge il fatto che nella penisola

²⁵ FOLENA, Gianfranco: *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991, p. 146.

²⁶ *Ibidem*, p. 121.

²⁷ Già Dionisotti sottolineava che le difficoltà degli autori italiani rispetto alla commedia, per tutta l'età moderna e ancora nell'Ottocento, erano soprattutto legate a questioni di lingua, e citava a conferma di questa tesi anche il giudizio di Machiavelli. DIONISOTTI, Carlo: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, 1967, p. 101.

²⁸ ACCORSI, Maria Grazia: *Amore e melodramma*, Modena: Mucchi, 2001, pp. 82 e ss.

²⁹ *Ibidem*, p. 83.

stentava a strutturarsi quel pubblico ampio di lettori\spettatori che andava invece prendendo forma in altri paesi europei. Basti pensare alla Francia, ove il successo e la centralità sociale dell'esperienza di Corneille, Racine e Molière ne fecero rapidamente dei classici, degni di essere accolti anche in preziose edizioni illustrate.³⁰ O anche al caso della Spagna, ove dal secondo Cinquecento si moltiplicarono i tentativi editoriali di riordino di una drammaturgia prolifica e anarchica, mentre grandi autori come Lope de Vega cominciarono a preoccuparsi di garantirsi una proprietà formale dei testi teatrali, rivolgendosi, attraverso le stampe, a un pubblico qualificato di «cortesi lettori».³¹

Nella nostra penisola, invece, ove pure il teatro alimentava canali editoriali molto attivi, risulta più difficile identificare la fascia dei prodotti mezzani, sia per pubblico di riferimento sia per livello qualitativo. Gli inventari delle biblioteche private, che di norma citavano in dettaglio solo le opere del teatro classico e colto, lasciano intravedere (ma solo per cenni) la presenza di stampe più povere, segnate da rapido consumo e forte deperibilità, per cui si è ipotizzato uno smercio costante e una diffusione non ristretta. Spesso non sono che appunti sommari o notizie incomplete, che confermano la trascuratezza dei contemporanei verso libri e libretti d'opera e di teatro, prodotti effimeri per eccellenza. Danno in ogni caso indicazioni sufficienti sull'atteggiamento del pubblico che frequentava i luoghi deputati agli spettacoli, o che assisteva alle *performances* di guitti e dilettanti all'aperto e in case private; e che amava poi rivivere sul testo scritto quanto aveva goduto sulla scena, o che si dilettava pre-gustando sulle pagine ciò che non aveva potuto sentire ancora dalla voce degli attori.

Dati un po' più precisi si ricavano da cataloghi e inventari degli stampatori, almeno per ciò che riguardava tiratura, formato e materialità dei testi. Le scritture teatrali rappresentavano infatti una linea di prodotti economicamente interessanti anche per le officine minori, in cerca di introiti modesti ma costanti, tanto che dai torchi uscivano talvolta più titoli di teatro che di letteratura, pur senza mai scalfire il primato delle opere religiose.³² Da nord a sud della penisola — da Venezia a Roma, da Parma a Napoli —³³ si trovano tracce di piccole o medie stamperie interessate a sfruttare questo filone, che al livello editoriale più basso rientrava nel circuito proletario dei lunari e

³⁰ PIERI, Marzia: *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (dirs.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 2, Torino: Einaudi, 2000, pp. 1073-1101.

³¹ PROFETI, Maria Grazia: «Introduzione», in Maria Grazia Profeti (ed. lit.); Lope de Vega: *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Napoli: Liguori, 1999, pp. 3-9.

³² Per un esempio specifico, vedere l'analisi condotta su una stamperia di modesto livello, fondata a Reggio da Ercoliano Bartoli, e attiva tra metà Cinquecento e fine Seicento: SERAGNOLI, Daniele: *Pubblicare teatro. Editoria teatrale nella città di Reggio*, in Sergio Romagnoli e Elvira Garbero (dir.): *Teatro a Reggio Emilia*, Firenze: Sansoni, 1980, p. 220.

³³ Si possono consultare tra gli altri i lavori di Sabrina Minuzzi su Venezia, Renata Ago su Roma, Federica Dallasta su Parma e Monica Brindicci su Napoli.

delle storiette. Molti erano infatti gli elementi che accomunavano simili stampe, dal poco valore al formato ridotto, dall'autorialità incerta ai contenuti con forti marche di oralità: punteggiatura elocutoria piuttosto che sintattica, con indicazioni di pause e intonazioni, tono colloquiale di premessa e avvertimenti al lettore, apostrofi dirette al pubblico.³⁴

Per mettere ordine nella gamma variegata di tali pubblicazioni vale la pena considerare un caso specifico, e Roma si presta bene a questo scopo. Non solo era sede della grande corte papale e di molte altre che facevano capo a principi e dignitari ecclesiastici, ma era anche un luogo d'elezione per mecenati e artisti, ove si concentravano produzione e consumi culturali, stimolati da un'attiva domanda e assorbiti da un vivace mercato di sbocco.³⁵ Stava altresì al centro del sistema censorio della Chiesa cattolica, e paradossalmente proprio questa centralità, combinata con il fitto reticolo di *patronage* e clientele, contribuiva a incentivare la pratica dei permessi di lettura (richiesti alle autorità e concessi temporaneamente e *ad personam*), e a depotenziare i pericoli di eventi di moderata licenza collettiva (*in primis* il Carnevale). Roma, insomma, rappresenta un laboratorio tanto interessante quanto eccezionale: non era certo una città come le altre, e purtuttavia mostrava sul piano letterario e teatrale la ricchezza delle opzioni possibili, e lo spettro delle tendenze in corso, che riuscivano talvolta a coinvolgere fasce ampie della popolazione, come professionisti, mercanti e artigiani di successo.

Nel corso del Seicento la stampa e l'editoria furono attività fiorenti nella città dei papi (seconda in questo solo a Venezia), e per qualche tratto anche nei centri minori del Lazio, soprattutto a Viterbo e Ronciglione, tanto da rappresentare uno dei pochi settori artigianali e protoindustriali attivi dello stato pontificio. In questo ambito ebbe gran peso la pubblicazione di testi drammatici, e in particolare di libretti per musica, diffusi per lo più in edizioni economiche di piccolo formato. Il puro dato quantitativo —circa 3300 libretti diversi pubblicati tra 1579 e 1800— testimonia in modo eloquente della vitalità e centralità del teatro parlato, cantato e scritto nei costumi e nella cultura della società d'Antico Regime.³⁶ Le stampe romane e laziali censite dagli specialisti comprendevano sia testi propriamente drammatici, come commedie, tragedie, melodrammi, pastorali, tragicommedie, intermedi, rappresentazioni, sia testi

³⁴ Raramente superavano il centinaio di pagine, e sovente ne contavano poche decine. Il formato più comune era in dodicesimo, e la tiratura poteva arrivare a 2000 copie. Per questi dati consultare MINUZZI, Sabrina: *Il secolo di carta. Antonio Borio artigiano di testi e immagini nella Venezia del Seicento*, Milano: Franco Angeli, 2009, pp. 185-186.

³⁵ AGO, Renata: *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma: Donzelli, 2006, pp. XX e ss.

³⁶ FRANCHI, Saverio: *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. VIII.

lirico-drammatici in forma dialogica o monologica, come mascherate e contrasti, sia testi destinati a esecuzioni musicali come oratori, cantate, serenate ecc.

Già questo rapido elenco evidenzia le molte forme di scritture capaci di muoversi a diversi livelli, dai piani alti dell'universo letterario ai bassifondi del mondo carnevalesco. Lo «scenario», ad esempio, lo strumento editoriale più essenziale ed effimero per costi e dimensioni, veniva utilizzato tanto per le recite accademiche nei collegi blasonati, quanto per le azioni teatrali assai più plebee che si svolgevano in strade e piazze. La funzione era pur sempre duplice: pubblicitaria, per sollecitare l'interesse per la rappresentazione e l'eventuale copia a stampa; e pratica, per ragguagliare spettatori e curiosi senza diffondere l'intero testo. In occasione delle accademie scolastiche, questo dispositivo ausiliario accompagnava e guidava il pubblico esterno, numeroso ed eterogeneo, nel corso di recite che per lingua, carattere e riferimenti appartenevano alla sfera degli esercizi eruditi e cortigiani;³⁷ sul versante opposto del teatro di strada (*zingaresche, capricci burleschi, giudiate*) lo «scenario» serviva a registrare la traccia e tramandare nella memoria popolare azioni sceniche miste di prosa e poesia, di canto, di ballo e di buffonerie d'ogni sorta.³⁸

Per quel che ci riguarda, però, più che soffermarsi sugli estremi conviene prendere in esame una delle poche linee di produzione mezzana: le commedie Ridicolose, che fiorirono proprio a Roma, mentre da Nord a Sud si affermavano gli spettacoli dei comici dell'Arte e solo in Toscana rimaneva viva la commedia di tradizione letteraria. Nel contesto romano di teatralità diffusa, le Ridicolose appaiono un prodotto scenico ed editoriale aperto a fruizioni stratificate e molto attento al registro comunicativo: opere ibride, quasi sempre in prosa, più raramente in rima, che innestavano elementi in parte mutuati dal teatro popolare su una struttura letteraria erudita articolata in un prologo e cinque atti. Circuiti di recite private, mancanza di improvvisazione verbale e gestuale, e uso sorvegliato di maschere e dialetti contribuirono a favorirne il radicamento, attenuando timori e rigori della censura, e inducendo una sostanziale tolleranza da parte delle autorità ecclesiastiche.

A stendere simili «bagatelle comiche piene di buffonerie», talora assai gravi, contribuirono personaggi di profilo diverso. Per un verso accademici e letterati, che scrivevano per passatempo, ma che poi si dedicavano con gusto alla rappresentazione: insomma, autori e attori dilettanti, che giocavano a fare teatro, ma solo nel tempo della festa (quasi sempre Carnevale), in osservanza della politica culturale della Controri-

³⁷ Lo scenario, ch'era scritto in volgare mentre la recita poteva essere in parte in latino, veniva stampato e distribuito agli spettatori come guida: senza registrare le parole del dramma, ne illustrava in breve intreccio e svolgimento. MAJORANA, Bernadette: *La scena dell'eloquenza*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (dirs.): *Storia del teatro...*, pp. 1043-1065.

³⁸ BRAGAGLIA, Anton Giulio: *Storia del teatro popolare romano*, Roma: Colombo, 1958, pp. 87 e ss; 250 e ss.

forma; per altro verso gente del mestiere, come artigiani della penna che campavano delle proprie scritture ed erano al tempo stesso musicisti, scenografi, editori.³⁹ Un poligrafo di umili origini come Giovanni Briccio, attivo nella Roma del primo Seicento, andava ad esempio creando commedie che si recitavano nelle case aristocratiche, ma al contempo sfornava componimenti destinati ai festeggiamenti popolari: contrasti, canzonette, e poesie per cantastorie, lamenti, storie truculente e sacre rappresentazioni. Per connettere i due livelli, e riuscire a giocare sui due tavoli, si richiamava alla tradizione delle *auctoritates* letterarie,⁴⁰ ma metteva altresì a frutto i lavori dei comici dell'Arte.

Nonostante le critiche di forma e contenuti mosse da certa parte dei letterati a queste scritture anfibie (goffe nel linguaggio e «sozze et oscene» nelle battute),⁴¹ le *Ridicolose* a stampa godettero di una notevole diffusione editoriale. Pubblicate inizialmente a Roma da librai-tipografi specializzati in prodotti teatrali e dotati di antenne sensibili ai gusti del pubblico, si propagarono poi in varie città del Lazio e dello Stato Pontificio, facendo la fortuna economica delle stamperie di centri minori come Viterbo e Ronciglione, e dilagarono successivamente anche nel resto della penisola, principalmente a Venezia e Milano, ma anche a Palermo e Napoli. Ancora nel secondo Seicento, quando il flusso delle edizioni originali si andò esaurendo, varie officine continuarono a sfornare ristampe e a riciclare giacenze di magazzino di anni precedenti, alimentando l'interesse del pubblico.

Gli inventari di queste botteghe specializzate ci confermano i numeri rilevanti delle *Ridicolose*, tali da competere con *evergreen* dell'editoria di larga circolazione (come i fortunatissimi *Bertoldi* e *Bertoldini* di Giulio Cesare Croce): nei magazzini della tipografia dei Discepoli di Viterbo, ad esempio, nel 1622 il notaio registrava la presenza di 740 copie del *Pantalone impazzito* di Francesco Righelli; 522 del *Pantalone innamorato*, di Giovanni Briccio; 695 della *Moglie superba*, 625 della *Porzia*, 152 del *Vecchio innamorato*, 338 della *Spada fatata* di Virgilio Verucci, per citare solo i lotti più consistenti.⁴² Sono cifre che rimandano a tirature che oltrepassavano i 1000 esemplari, e in molti casi si avvicinavano ai 2000; e che permettono di ipotizzare un consumo decisamente ampio. Una qualche idea del pubblico che accorreva agli spettacoli ce la dà un autore di successo come Verucci, che in una sua opera faceva

³⁹ Per quanto riguarda dati materiali e analisi interna dei testi si fa riferimento principalmente a MARITI, Luciano: *Commedia ridicolosa*, Roma: Bulzoni, 1978; e ALBERATI, Anna: «Le Commedie ridicolose della Biblioteca Casanatense», in Lucia Marchi (dir): *Sito Web Biblioteca Casanatense*, <<https://casanatense.beniculturali.it/attivita/editoriali/le-comedie-vogliono-essere-ridicolose/>> (04/02/2026).

⁴⁰ «Ariosto, Parabosco, Ruzante, Calmo, Oddi, Castelletti, Pino, Guarnello, il Dolce, Piccolomini (...) Guarin, Tasso», in Giovanni Briccio: *La Tartarea, commedia infernale*, Viterbo: Discepoli, 1614, *Lettera dedicatoria*.

⁴¹ MILLINI, Benedetto: *La costanza delle donne. Commedia*, Roma: Grignani, 1647, *Dedica*.

⁴² CAROSI, Attilio: *Girolamo, Pietro e Agostino Discepoli*, Viterbo: Agnesotti, 1993, pp. 18 e ss.

riferimento a «una frotta di bricconcelli rifatti, come qualche cricca di giupponari, fattori, notari, procuratoruzzi di pratica e simili altre gentarelle minute e plebei».⁴³ Ma anche nella versione a stampa le *Ridicolose* recavano iscritti nella loro forma materiale segni evidenti d'una confezione a basso costo, tipica di prodotti votati a una larga circolazione: veste tipografica modesta, formato piccolo (in dodicesimo), frontespizi di riciclo, caratteri spesso usurati. E i contenuti stessi erano oggetto di manipolazioni che richiamavano pratiche consuete per altri filoni di successo (come i racconti cavallereschi), subendo via via tagli e rimaneggiamenti, nonché scambi di titoli, soprattutto nel caso di nuove edizioni.

Un altro dato significativo riguarda lo smercio, perché le *Ridicolose* non venivano solo richieste e proposte da librai specializzati, ma vendute sui banchi delle fiere o distribuite da «menanti» e «storiari», nonostante costoro, a termini di legge, non potessero trattare che orazioni, almanacchi e fogli volanti. Al di là di ogni grida ed editto, questo commercio abusivo continuò però a prosperare, e insieme ai lunari e al gioco dell'oca gli ambulanti continuarono a offrire commedie «di più sorte, grosse, piccole, lunghe, corte e di giusta misura».⁴⁴ Probabilmente fu questa una delle ragioni per cui, oltre a essere uno dei passatempi di artisti e aristocratici, riuscirono a circolare anche tra i lettori non professionali.

Proprio in virtù di simili caratteristiche, chi ha studiato questo fenomeno ha parlato di una cultura teatrale diffusa, «a carattere popolare», capace di «assumere funzione e collocazione inter e super regionale».⁴⁵ In questo senso, vale la pena quindi di considerare gli strumenti linguistici e di comunicazione prescelti dagli autori delle *Ridicolose*. Alla difficoltà di trovare una buona lingua per la commedia nell'Italia moderna, per lo meno fuori della Toscana, si è già accennato nelle pagine precedenti.⁴⁶ Era un problema non marginale per un genere che si connotava sia per il suo rivolgersi a una platea potenzialmente composita, sia per il fatto di ispirarsi a tematiche variamente legate alla realtà contemporanea. La ricerca di mezzi espressivi verbali dotati di ampia diffusione e comprensibilità ne fecero perciò, in mancanza di una lingua base comune, il terreno privilegiato per l'accostamento di differenti gerghi e linguaggi, fino al plurilinguismo tipico della commedia rinascimentale. Anche gli autori delle *Ridicolose* scelsero questa strategia, adottando però una sorta di plurilinguismo «straccione», o meglio, una marcata pluridialeltalità dei vari personaggi: soluzione che apriva a un

⁴³ *La Porzia*, Viterbo: Discepoli, 1609, *Prologo*.

⁴⁴ TODINI, Pietro: *Le metamorfosi d'amore*, Ronciglione: senza stampatore, 1657, *Prologo*.

⁴⁵ MARITI, Luciano: *Commedia ridicolosa...*, p. XLIII.

⁴⁶ Come ci ricordano gli studiosi della lingua, in conseguenza della soluzione proposta nel Cinquecento dal Bembo, caratterizzata da una forte diffidenza verso i contenuti realistici, le forme espressive e i generi letterari più vicini al parlato furono esclusi dalle possibilità comunicative degli scrittori non toscani che volessero evitare il ricorso al dialetto. BRUNI, Francesco: *L'italiano*, Torino: Utet, 1984, pp. 62 e ss.

pubblico largo e di bocca buona, ben disposto ai doppi sensi e alla battuta spinta.⁴⁷ I testi si muovevano comunque tra registri diversi, con oscillazioni dal polo alto della lingua aulica parlata di norma dagli innamorati, e del latino dei pedanti, sino al polo basso dei dialetti dei figuranti di contorno.

Perché la gente non si smarrisse in questa babele linguistica, gli autori provvedevano a limare le parlate locali, ammorbidendole in modo che non risultassero impenetrabili. Il senso di tale operazione era efficacemente descritto da un commediografo di successo come Virgilio Verucci,⁴⁸ in un'opera intitolata appunto *Li diversi linguaggi* (1609): «Non vi immaginate però di aver a sentire un Franzese, un Veneziano, un Bergamasco, un Napoletano —spiegava nel *Prologo* l'autore— perché “sarebbe stato difficilmente inteso dalli ascoltanti per essere lingue scabrose e difficili”». Per superare il problema, Verucci dichiarava di essersi ispirato all'espedito più comunemente adottato da stranieri e viaggiatori, e cioè a quel *camouflage* mimetico di sopravvivenza messo in atto da chi, «fuori dalla sua patria, si sforza di pigliare il parlare comune e più usitato da tutti gli altri», pur conservando «li accenti e le pronunzie» del paese d'origine.

Che tale soluzione fosse funzionale allo specifico obiettivo, vale a dire a cucire testi e spettacoli che procurassero qualche ora di facile divertimento, è innegabile. Ma per quanto riguardava invece la capacità di diffondere un idioma medio comune o di accostumare ad esso un nuovo pubblico, si può dubitare che gli esempi virtuosistici di poliglottia artificiosa presenti nelle *Ridicolose* fossero davvero efficaci.⁴⁹ Fatto è che queste edizioni teatrali, che pur si rivolgevano con successo anche a un pubblico «mezzano», non individuavano alcun percorso intermedio tra cultura alta e bassa. Sul piano letterario incorporavano e frullavano materiali di provenienza diversa, comprese forme popolaresche quali contrasti, testamenti e zingaresche, ma senza alcuna ambizione di trovare soluzioni nuove. Sul piano linguistico si limitavano a assemblare spezzoni di linguaggi diversi, dando forma a un puzzle ludico, ben lontano dalla realtà delle lingue vive.⁵⁰ Nella prospettiva della storia della lettura appaiono opere *sui generis*: scritture cariche di oralità, che più o meno esplicitamente rimandavano ai lazzi delle maschere e alle voci degli attori. Anche per questo risultavano accessibili ai lettori marginali, molti dei quali vivevano ancora i dialetti come lingua materna e

⁴⁷ GIOVANARDI, Claudio: «Sulla lingua delle commedie “ridicolose” romane del Seicento», *Lingua italiana*, 2010, p. 107.

⁴⁸ Verucci, oltre a occuparsi di poesie e accademie, fece in modo di assicurarsi una buona carriera nella burocrazia pontificia. Aveva i gradi di dottore in legge, e quindi sapeva di latino e di classici.

⁴⁹ Si noti tra l'altro che l'italiano presente nelle commedie (aulicismi a parte) era una lingua di forte marca romana, e non si identificava affatto con il toscano. Su questo si veda ancora GIOVANARDI, Claudio: «Sulla lingua delle commedie...», pp. 108 e 119.

⁵⁰ Al di là dei casi di intrecci linguistici con finalità giocose, esistevano nell'Italia e nell'Europa moderna esempi di mescolanze con valenza pragmatica, come la lingua franca parlata sulle coste del Mediterraneo, ch'era un misto di veneziano, portoghese e arabo.

nativa;⁵¹ ma per lo stesso motivo difficilmente servivano loro da palestra e trampolino per accedere ad altre forme letterarie, normalmente redatte in un italiano fitto di norme sintattiche e grammaticali.

In chiusura, si può azzardare una qualche comparazione con l'universo spagnolo, sempre nell'ottica della storia della lettura e del consumo dei testi teatrali. Sebbene teatro e attività connesse avessero una presenza significativa nella nostra penisola, è fuor di dubbio che nella Spagna moderna il fenomeno assunse un rilievo eccezionale. Come sottolineano gli specialisti, la fruibilità degli spettacoli era accresciuta anche dal fatto che il teatro spagnolo era quasi tutto in versi: in forme metriche diverse, a seconda dell'ambientazione o addirittura dei personaggi, ma con una netta prevalenza del metro del *romancero*, tanto diffuso da essere percepito «come el idioma del pueblo».⁵² La crescente e inesausta domanda di spettacoli nel *Siglo de Oro* si accompagnava e rispecchiava emblematicamente nel moltiplicarsi dei *corrales* —recinti di spettacoli— allestiti nei *patios* di case e palazzi pubblici. Qui si riunivano e si stratificavano, senza mescolarsi, i vari livelli sociali, dal popolo minuto agli aristocratici. Questi ultimi frequentavano anche le rappresentazioni *particulares*, ch'erano messe in scena in luoghi privati, e da inizio Seicento divennero elemento imprescindibile delle feste nobiliari e delle celebrazioni nei conventi. Ma i gruppi intermedi, come gli artigiani e commercianti urbani, accedevano comunque ai teatri commerciali, e nelle ricorrenze solenni tutti gli abitanti assistevano alle commedie che si rappresentavano nelle vie di paesi e città. Il pubblico più insaziabile sembrava anzi essere proprio quello popolare, in particolare la frangia fracassona e incontentabile dei cosiddetti *mosqueteros*.

Lo straordinario interesse delle platee spinse ben presto gli editori a sfruttare questo filone, riproponendo i copioni in versioni scritte, con stampe talora di pregio e lavorate con cura, ma più spesso di poco costo e disinvoltamente manipolate, riassunte o tagliate. Il basso livello di simili operazioni commerciali indusse altresì i buoni autori, che rivendicavano la dignità letteraria della commedia, a pubblicare direttamente i propri testi, come fece ad esempio Lope de Vega a partire dagli anni venti del Seicento, e più tardi Tirso de Molina o Calderón de la Barca: perché in Spagna (diversamente dall'Italia) il teatro, sia in scena sia a stampa, vide come protagonisti scrittori blasonati, che lavorarono e pubblicarono intensamente, accanto a una pletera di mestieranti e replicanti.⁵³ Ne risultò una produzione alluvionale, destinata ad attiz-

⁵¹ I termini di lingua «materna», «nativa», o anche «nostrana» erano usati ad esempio in riferimento al dialetto bolognese da Giulio Cesare Croce in opere pubblicate in anni di poco precedenti.

⁵² LOPEZ, François: «Fuentes para una historia», in Víctor Infantes, François Lopez e Jean-François Botrel (dirs.): *Historia de la edición y de la lectura en España*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 396.

⁵³ Si consideri che i tre maggiori drammaturghi del *Siglo de Oro*, Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca, produssero circa 1500 lavori per le scene.

zare critiche e condanne da parte dei censori, tanto che si arrivò a insinuare che un drammaturgo famoso come Lope de Vega avesse fatto «más daño con sus comedias en España de Martín Lutero en Alemania».⁵⁴ Il fenomeno assunse dimensioni tali da allarmare pure le autorità civili, che nel 1625 adottarono in Castiglia un provvedimento straordinario, sospendendo per un decennio le licenze di stampa dei libri di commedie e novelle, che incentivavano ozio e dissipazione, specie nella gioventù.⁵⁵ Per quanto estrema, la misura ebbe però un impatto modesto, e valse soprattutto a ridislocare la produzione sul territorio, spingendola fuori dalla capitale e verso altre città di provincia.

«Comedias y libritos nuevos de entretenimiento y novedad», che con ogni evidenza rispondevano a una domanda robusta di lettura «ociosa y literaria»,⁵⁶ continuarono dunque circolare in gran numero, spesso nelle vesti dimesse di *impresos humildes*, che tempo e usura tendevano a trasformare rapidamente in fantasmi editoriali. Per quanto le *pièces* teatrali che entravano in tipografia fossero lavorate in modi diversi, la tipologia prevalente senza dubbio era la *comedia suelta*, e cioè sciolta, stampata separatamente nel formato in quarto, su carta da poco prezzo, senza copertina né legatura, e con il testo distribuito su due colonne. Prodotti analoghi non erano inusuali in altri paesi d'Europa, ma l'eccezionalità spagnola era data dalla gran quantità di commedie edite singolarmente e smerciate con ottimi ritorni economici: si parla di circa 10 000 titoli per il XVII secolo, e cioè di numeri in qualche modo comparabili a quelli degli scritti più diffusi a livello popolare quali almanacchi e *cartillas para leer*.⁵⁷ Dati importanti, che si spiegano ricordando il fatto che gli acquirenti non avevano in mente la lettura soltanto —fosse silenziosa o a voce alta, furtiva e solitaria o condivisa— ma tipi di fruizione diverse, tra cui le sempre più frequenti recite domestiche. Anche chi produceva le *sueeltas* aveva ben presente questa gamma di possibili utilizzi, e vi faceva leva per promuoverne la vendita, inserendo avvisi del tipo: «Facil de executar en casas particulares» o «facil de executar (...) para cinco hombres solos».⁵⁸

Dalla seconda metà del Seicento l'offerta del mercato editoriale spagnolo si arricchì

⁵⁴ CRUICKSHANK, Don W.: «Literature and the Booktrade in Golden Age Spain», *The Modern Language Review*, n.º 73, 1978, p. 808.

⁵⁵ Sul provvedimento restrittivo della Junta de Reformation istituita da Filippo IV rimando a CAYUELA, Anne: «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n.º 29, 1993, pp. 51-76.

⁵⁶ CAYUELA, Anne: «Los libreros en el Madrid de Cervantes», in José Manuel Lucía Megías (ed.): *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006, p. 379.

⁵⁷ Il guadagno per gli editori era molto superiore a quello che ricavano dalle più corpose raccolte teatrali: LOPEZ, François: «Une édition fantôme de Calderón (pour une histoire de la "comedia suelta")», in Francis Cerdan (dir.): *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Presses du Mirail, 1994, vol. 2, pp. 707-719. Per i numeri dei titoli vedere URZÁIZ TORTAJADA, Héctor: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.

⁵⁸ CRUICKSHANK, Don W.: «Comedias Suelas: an Introduction», 2015, in Szilvia Szmuk-Tanenbaum

ulteriormente di un nuovo e caratteristico prodotto, messo a punto per contenere i danni delle restrizioni nei confronti del teatro pubblico. Apparvero infatti, e in gran numero, le *relaciones de comedia*, che, a differenza degli *scenari* italiani, non si limitavano a riassumere l'intreccio, ma riportavano direttamente estratti di opere famose, con una selezione di pezzi forti come soliloqui appassionati o dialoghi avvincenti. Ancora ridotte nei costi di stampa e nelle pagine — e quindi ancora più accessibili —, le *relaciones* valsero a diffondere e popolarizzare ulteriormente il linguaggio poetico dei grandi drammaturghi presso il pubblico, anche al di là delle cerchie colte.⁵⁹

Riassumendo, si può quindi dire che, rispetto all'Italia coeva, la Spagna del Cinque e Seicento si caratterizzò per l'affermazione straordinaria di una cultura teatrale dispiegata in tutte le sue forme. Al ricchissimo ventaglio di proposte di spettacoli corrispondeva una gamma notevole di prodotti editoriali, che anche attraverso un lavoro di mediazione e aggiustamento mettevano alla portata di fasce larghe di consumatori testi drammaturgici ricercati dalla stessa élite colta.⁶⁰

Il divario tra i due paesi pare marcato soprattutto per ciò che riguardava la commedia. Se in Italia erano per lo più gli attori a dar vita, spesso precaria, ai testi comici, e i letterati più noti riluttavano a impegnarsi apertamente in una produzione caratterizzata da una specifica valenza commerciale, in Spagna furono invece scrittori di alto profilo e grande rinomanza a dare un formidabile apporto a questo filone di spettacoli e alla letteratura connessa, con ricadute evidenti non solo sul piano editoriale, ma socio-culturale.

La maggiore problematicità e il diverso livello della produzione ispanica facevano capo a molte ragioni, tra cui la maggiore compattezza, non solo ideologica, e la consapevolezza di un patrimonio comune esibito come segno di identità; ma la superiore capacità di connettere e far dialogare colto e popolare, senza limitarsi a giustapporre frammenti tratti di contesti diversi, aveva a che vedere anche con il fatto di lavorare con una lingua letteraria non troppo lontana e diversa da quella usuale.⁶¹ È vero che i commediografi spagnoli utilizzarono ampiamente i versi, per prendere distanza dal banale quotidiano e accrescere la magia delle parole. Ma la lingua di Lope de Vega e dei maggiori autori riproduceva comunque, sia pure in scala — una scala «*más vivida*,

(dir.): *Sito Web Comedias Seltas USA*, <<https://www.comediassueltasusa.org/essays/comedias-seltas-by-d-w-cruickshank/>> (04/02/2026).

⁵⁹ Su questo punto vedere LOPEZ, François: «Fuentes para una historia...», p. 395.

⁶⁰ Su questa trasversalità del pubblico insistono varie ricerche, che sottolineano come «el vuogo iba a ver rapresentar las mismas obras teatrales y leía /oía los mismos libros que los discretos». Ad esempio FRENK, Margit: «“Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», in Giuseppe Bellini (ed.): *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, p. 117.

⁶¹ Per queste valutazioni vedere MAZZOCCHI, Giuseppe: «Italia y España: la cuestión de la lengua en las tablas», in Irene Romera Pintor e Josep Lluís Sirera (dirs.): *Relación entre los teatros español e italiano*, Valencia: Universitat de València, 2007, pp. 71-78.

más decidida, más vistosa» —, la lingua d'uso.⁶² E il pubblico che assisteva a uno spettacolo nei *corrales*, o che sfogliava le pagine di una *suelta*, era in grado di riconoscerla come propria.

Ben diversa era la situazione italiana, e non soltanto nella commedia dell'Arte, ove i comici puntavano a divertire giocando su un funambolico idioma teatrale, una mistura improbabile di spezzoni letterari e di tessere linguistiche tra le più disparate. Lo stesso tipo di considerazioni valeva anche nel caso delle commedie scritte, ad esempio per le *Ridicolose*, i cui autori ricorrevano ancora a un linguaggio puramente teatrale, che non aveva corso fuori dal palco. I loro testi erano sì messi in pagina e in stampa, per essere offerti a una platea di possibili lettori, ma rimanevano nell'ambito di un esperimento artificioso, e funzionavano davvero nella misura in cui rimandavano alla memoria (o al progetto) di azioni sceniche, che il pubblico aveva (o poteva comunque fingere) nella mente.

A margine, e per quanto riguarda il piano della comunicazione orale, si può infine aggiungere che tali copioni proponevano una giocosa e stereotipa rappresentazione, nei modi comici propri delle *Ridicolose*, degli intrecci linguistici dell'Italia moderna, e della maniera in cui —bene o male— gli abitanti della penisola arrivavano a intendersi l'un l'altro, pur provenendo da zone diverse del paese. Fuor di commedia, e fuor di teatro, però, il problema era serio, e travalicava il fatto materiale che italiani di varie regioni riuscissero in qualche modo a comunicare tra loro, nel corso di viaggi o incontri d'affari: il nocciolo della questione era infatti che per lo più non comunicavano davvero con la stessa lingua, non disponendo appunto di «un *sermo cotidianus* largamente condiviso e sufficientemente standardizzato», e capace di «esprimere con naturalezza ed efficacia il senso di appartenenza dei parlanti a una sola comunità». ⁶³ Il che, naturalmente si riverberava pesantemente anche a livello dei libri e delle letture.

⁶² *Ibidem*, p. 75.

⁶³ TRIFONE, Pietro: «L'italiano ... », p. 34.

Cuando pensamos en construir y en contar la historia, generalmente vienen a nuestra mente los archivos y las bibliotecas en cuanto principales depósitos de nuestra memoria. Pero, dependiendo de qué historia queramos desentrañar, a veces resulta necesario buscar las huellas de nuestro pasado o de nuestro presente a pie de calle, en el paisaje gráfico que nos rodea cada día. Desde una pared en cualquiera de sus tipologías (inscripciones, bandos, pasquines, panfletos, carteles, anuncios, grafitis), distribuida en calles y plazas o exhibida en diferentes lugares y momentos (tumbas, altares espontáneos, procesiones, manifestaciones, pantallas, etc.), la escritura nos interpela y motiva reacciones múltiples en quienes la miramos y/o la leemos, que varían en función de la época y del contexto social, cultural, educativo, político, religioso o económico en el que vivimos.

Aunque, en ocasiones, permanece estática; en otras circula e interacciona con la palabra hablada y con la imagen, generando acciones performativas que van desde las lecturas públicas de largo arraigo histórico o el teatro, hasta otras expresiones más contemporáneas, como el cine, la canción protesta, las *Poetry Slam* o las redes sociales. Los artefactos donde se corporeiza la palabra escrita y hablada, fija o móvil, los espacios donde se hace pública, los dispositivos empleados para ello (quioscos, bibliobuses, ferias de libros, imprentas ambulantes, etc.) o el papel que juegan diferentes intermediarios (pregoneros, buhoneros, comediantes, poetas o cantautores) son factores igualmente necesarios para comprender las plurales lecturas y apropiaciones de la palabra en el espacio público.

En este libro se reúnen distintos estudios que se preocupan por estas escrituras *in itinere* desde la temprana Edad Moderna hasta nuestro tiempo. Gracias a las diversas miradas que adoptan sus autores y autoras, podemos entender cómo cualquier escritura expuesta —permanente o efímera, estable o en movimiento—, genera actos y acciones que no se limitan únicamente a transmitir una determinada información, sino que también producen significados histórica y socialmente relevantes.