

la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO XVI

n. 4 – APRILE 2024

RELATIONE DE GLI APPARATI,

ET FESTE

FATTE NELL'ARRIVO DEL SERENISS.

SIG. DVCA DI SAVOIA

CON LA SERENISS. INFANTE

*sua Consorte in Nizza, nel passaggio del suo
stato, & finalmente nella entrata*

di Turino.



IN TURINO, Appressol' herede del Benilacqua, 1585.

BvS

BIBLIOFILIA

Le origini della
stampa a Brescia

DI GIANCARLO PETRELLA

OTTOCENTO

Un uomo
senza nome

DI GUIDO MARIA ANTONIOLI

CURIOSITÀ

Il giro del mondo
in 24 ore

DI SANDRO MONTALTO

LIBRI

Nuptialia e relazioni
di un matrimonio

DI FRANCESCA NEPORI

GIALLI

I bibliomysteries
di Lawrence Block

DI MASSIMO GATTA

ARCHITETTURE

I castelli tirolesi
del *Codice Brandis*

DI ITALO FRANCESCO BALDO

STAMPA

Gestire una tipografia
tra XV e XVI secolo

DI EDOARDO MANELLI

PRONTI A VEDERE IL MONDO CON NUOVI OCCHI?

UNIQUE
eyes™



GIOCHI PREZIOSI

*Ringraziamo le Aziende che ci sostengono
con la loro comunicazione*



Biblioteca
di via Senato
FONDAZIONE

Biblioteca di via Senato

Via Senato 14 - 20121 Milano
Tel. 02 76215318
segreteria@bibliotecadiviasenato.it
www.bibliotecadiviasenato.it

Presidente
Marcello Dell'Utri

Conservatore
Federico Oneta

Segreteria
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Curatrice
Carla Maria Giacobbe

«la Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vice direttore*)

Comitato scientifico
Gian Mario Anselmi, Francesco Bausi,
Claudio Bonvecchio, Antonio Castronuovo,
Gianfranco Dioguardi, Massimo Gatta,
Piero Innocenti, Giorgio Montecchi,
Gianluca Montinaro, Francesca Nepori,
Giorgio Nonni, Giancarlo Petrella, Giovanni
Puglisi, Ugo Rozzo (†), Fiammetta Sabba,
Piero Scapechi, Giuseppe Scaraffia

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Frontespizio della *Relatione degli apparati, et feste
fatte nell'arrivo del sereniss. sig. Duca di Savoia*,
stampato a Torino presso la tipografia «l'herede
del Beuilacqua» nel 1585

Stampato in Italia
© 2024 – Biblioteca di via Senato Edizioni
Tutti i diritti riservati

Reg. Trib. di Milano n. 104 del 11/03/2009

Abbonamento
Italia: 50 euro, annuale (undici numeri)
Estero: 60 euro, annuale (undici numeri)

Il pagamento può essere effettuato tramite
bonifico bancario, sul conto corrente

BancoPostaImpresa
IT67G 07601 01600 00103 1448721
intestato a Fondazione Biblioteca di via Senato.

Indicare nella causale: erogazione liberale

Una volta effettuato il pagamento comunicare i
propri dati, comprensivi di indirizzo e codice
fiscale, a: segreteria@bibliotecadiviasenato.it

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Tutti i contributi, prima di essere pubblicati, sono rivisti
in forma anonima. «la Biblioteca di via Senato»
è un mensile che adotta i principali criteri valutativi
riconosciuti dalla comunità scientifica internazionale,
a partire dalla *double-blind peer review*.

group^m

We make advertising work better for people.

MINDSHARE

Wavemaker

essence³mediacom

group^m nexus

GroupM Italy
Via Morimondo 26 - 20143, Milano | +39 023057321 | www.groupm.it
Part of WPP Campus

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno XVI – n.4/159 – Milano, aprile 2024

Sommario

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 6 | Libri
NUPTALLA E RELAZIONI
DI UN MATRIMONIO
di Francesca Nepori | 54 | Architetture
I CASTELLI TIROLESII
DEL CODICE BRANDIS
di Italo Francesco Baldo |
| 14 | Bibliofilia
LE ORIGINI DELLA
STAMPA A BRESCIA
di Giancarlo Petrella | 60 | Stampa
GESTIRE UNA TIPOGRAFIA
TRA XV E XVI SECOLO
di Edoardo Manelli |
| 24 | Ottocento
UN UOMO
SENZA NOME
di Guido Maria Antonioli | 69 | IN DODICESIMO – Le rubriche
RIFLESSIONI E
INTERPRETAZIONI – IL LIBRO
DEL MESE – ANDAR PER
MOSTRE – IL LIBRO D'ARTE –
L'OZIO DEL BIBLIOFILO
di Mario Bernardi Guardi, Lucio
Tinti, Lorenzo Fiorucci, Luca Pietro
Nicoletti e Antonio Castronuovo |
| 34 | Curiosità
IL GIRO DEL MONDO
IN 24 ORE
di Sandro Montalto | 80 | HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO |
| 44 | Gialli
I BIBLIOMYSTERIES
DI LAWRENCE BLOCK
di Massimo Gatta | | |

Scotti Venere®

* HA SCELTO
RISO SCOTTI
IN ESCLUSIVA
PER CONQUISTARE
GLI ITALIANI

WWW.RISOSCOTTI.IT



VENERE L'ORIGINALE ITALIANO



SOLO FILIERA ITALIANA

GUSTO AUTENTICO

BENESSERE VERO

ESPERIENZA UNICA



* Venere Riso Scotti: in commercio dal 1° Agosto 2021 e in esclusiva dal 1° Gennaio 2022.

Editoriale

Nel fasto della corte spagnola di Filippo II ci porta Francesca Nepori, con il saggio che apre questo fascicolo de «la Biblioteca di via Senato» dedicato ai nuptalia e alle relazioni che furono stampati e redatti nell'occasione del matrimonio (1585) fra Carlo Emanuele I di Savoia e Caterina d'Asburgo di Spagna. Libri e opuscoli che, «stampati su commissioni delle stesse corti», erano – strumenti mediatici di allora – fondamentali sia come «celebrazione e autocelebrazione del potere» sia come mezzo meramente diplomatico, per «propagare la memoria dell'evento».

Benché queste pubblicazioni fossero perlopiù 'stampa d'occasione', e quindi effimeri perché destinati a un «consumo immediato» (ed è per questo che non sono tanti gli esemplari di questo genere di editoria ad aver attraversato indenni i secoli e a essere giunti sino a noi), dal punto di vista storico rivestono grande importanza. Non solo per i loro aspetti meramente cronachistici, ma soprattutto per il loro significato politico. Le nozze infatti, sancendo l'unione di due casate, non solo erano un 'momento

pacificatore' ma creavano altresì prospettive di futuri legami anche sui campi di battaglia. Relazioni e nuptalia rinascimentali e seicenteschi spesso, in modo metaforico, alludono a questi temi, mostrando quindi quelli che erano le ideali intenzioni, i segreti convincimenti, le malcelate ambizioni di principi e sovrani. Sappiamo però che la realtà quasi mai si mosse nella medesima direzione. Nel fatto specifico l'alleanza fra la corona di Spagna e il duca di Savoia fu piuttosto altalenante, a causa dell'inaffidabilità di quest'ultimo (Carlo Emanuele fu addirittura costretto a inviare suo figlio a chiedere pubblicamente perdono al cugino, Filippo III, per un tentativo di alleanza, poi andato a vuoto, che il duca aveva cercato di stipulare con la Francia). E a causa, pure, della sempre più difficile situazione del regno iberico. Speranze deluse in amore e in politica, si potrebbe quindi a ben ragione dire.

Rimangono però questi affascinanti 'ambasciatori' di carta: testimoni di piani e di prospettive che, quasi mai, ebbero a inverarsi.

Gianluca Montinaro

RELATIONE
DE GLI APPARATI,

ET FESTE

FATTE NELL'ARRIVO DEL SERENISS.

SIG. DVCA DI SAVOIA

CON LA SERENISS. INFANTE

*sua Consorte in Nizza, nel passaggio del suo
stato, & finalmente nella entrata*

di Turino.



IN TURINO, Appressol' herede del Benilacqua, 1585.

Libri



NUPTALIA E RELAZIONI DI UN MATRIMONIO

Le nozze di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria

di FRANCESCA NEPORI

Introduzione

Gli avvenimenti importanti per la vita e l'immagine delle corti italiane erano celebrati con manifestazioni e feste che potevano avere la forma riservata se il cerimoniale richiedeva la presenza della sola nobiltà (cavalcate, tornei, balletti e drammi cantati) o pubblici quando si voleva rendere partecipe la sudditanza all'evento stesso con cuccagne, mascherate e bande musicali. Le occasioni di tali feste erano eventi come battesimi, matrimoni, funerali, ingressi trionfali, vittorie belliche ma anche cerimonie per la sconfitta di morbi contagiosi o per la celebrazione di accordi di pace.

In questo contesto di celebrazione e autocelebrazione del potere enorme importanza avevano gli avvisi e le relazioni a stampa, strumenti mediatici – solitamente composti di poche carte – che ben si prestavano a propagare la memoria dell'evento e che venivano stampati dai tipografi su commissione delle corti stesse.

Un esempio in tal senso è dato dalla celebrazione del matrimonio tra Carlo Emanuele I di Sa-

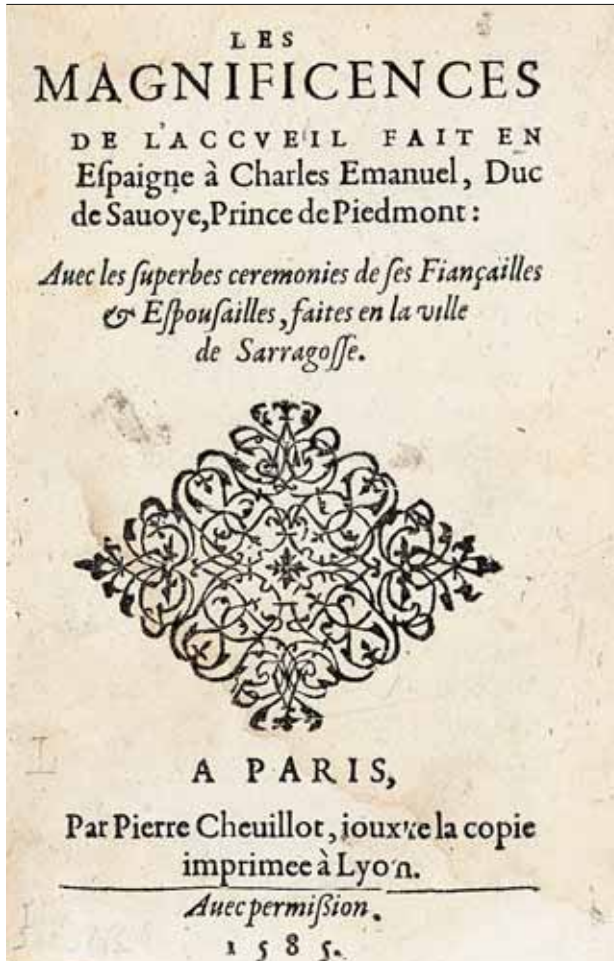
voia e Caterina Micaela d'Asburgo, secondogenita del re Filippo II di Spagna e di Isabella di Valois nonché nipote dell'Imperatore Carlo V, che ebbe una considerevole risonanza mediatica attraverso i resoconti manoscritti, ma soprattutto attraverso la diffusione capillare degli avvisi a stampa che registrarono lo sposalizio nella sua sontuosità.

Le relazioni manoscritte e a stampa di Angelo Corazzino

La relazione delle cerimonie del matrimonio tra Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria avvenute a Saragozza l'11 marzo 1585 si deve al capitano Angelo Corazzino, il quale narra gli avvenimenti dalla partenza di Carlo Emanuele I e del parentato da Torino, il 28 gennaio 1585, alla volta di Barcellona, proseguendo con le fastose nozze a Saragozza (i cui festeggiamenti si conclusero con un macabro *auto da fé*) e chiudendosi con il viaggio di ritorno iniziato il 2 aprile verso Barcellona dove i due sposi si imbarcarono alla volta di Nizza per raggiungere trionfalmente, il 10 agosto del 1585, Torino passando per le città di Ceva, Cuneo, Mondovì, Fossano, Savigliano, Cavallermaggiore, Racconigi, Carignano e Moncalieri.

La relazione di Corazzino è testimoniata dalla *Relation della partita del Rè di Spagna da Castiglia, E del Parentado e nozze seguite in Saragozza, tra il Serenissimo Duca di Savoia et la Infanta Donna Cattarina D'Austria; Fatta dal Capitan Angelo Corazzino*

Nella pagina accanto: frontespizio della *Relatione degli apparati, et feste fatte nell'arrivo del sereniss. sig. Duca di Savoia*, stampato a Torino presso la tipografia «l'herede del Beuilacqua» nel 1585



Sopra da sinistra: *Les Magnificences de l'accueil fait en Espagne à Charles Emanuel, Duc de Sauoye, Prince de Piedmont: Avec les superbes ceremonies de ses Fiançailles & Espousailles, faites en la ville de Saragosse.* A Paris, par Pierre Cheuillot, jouxte la copie imprimee à Lyon, 1585; *Relatione della partita di sua maestà da Castiglia & del Parentato & nozze seguite in Saragozza, tra li Serenissimi Duca di Sauoia, & Infanta Donna Catharina d'Austria.* In Saragozza in casa de Simone Portinari, da Trin del Mon Ferrato Anno, 1585. Nella pagina accanto: *Ad Sereniss. Felicissimumque Carolvm Eman. Sabaudie Ducem, Pedemontium Principem, &c. De Avspicatissimo Cvm Catharina Avstriaca Maximi Philippi Hispaniarum Regis filia Coniugio; Philippi Mariae Rofredi Iurecons. Clarascensis, Et in florentissima Taurini Academia Lectoris extraordinarij matutini gratulatoria oratio, Augustae Taurinorum, Apud haeredem Nicolai Beuilaquae, 1585*

del manoscritto sessoriano 450 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; dalla *Relatione della partita di sua Maestà da Castiglia et del parentato et nozze seguite in Saragozza, tra li serenissimi duca di Savoia et infanta donna Catharina d'Austria* del manoscritto G286inf della Biblioteca Ambrosiana; infine da dieci edizioni tutte del 1585 a testimonianza della rapidità con cui queste relazioni venissero recepite

nel mercato editoriale.

Dagli studi condotti risulta che la relazione di Corazzino del matrimonio tra Carlo Emanuele I e l'Infanta di Spagna fu stampata a Saragozza da Simone Portinari in tre edizioni di cui due tradotte in catalano da Luis Serrano de Salazar.

In particolare abbiamo la *Relatione della partita di sua maestà da Castiglia & del parentato & nozze se-*

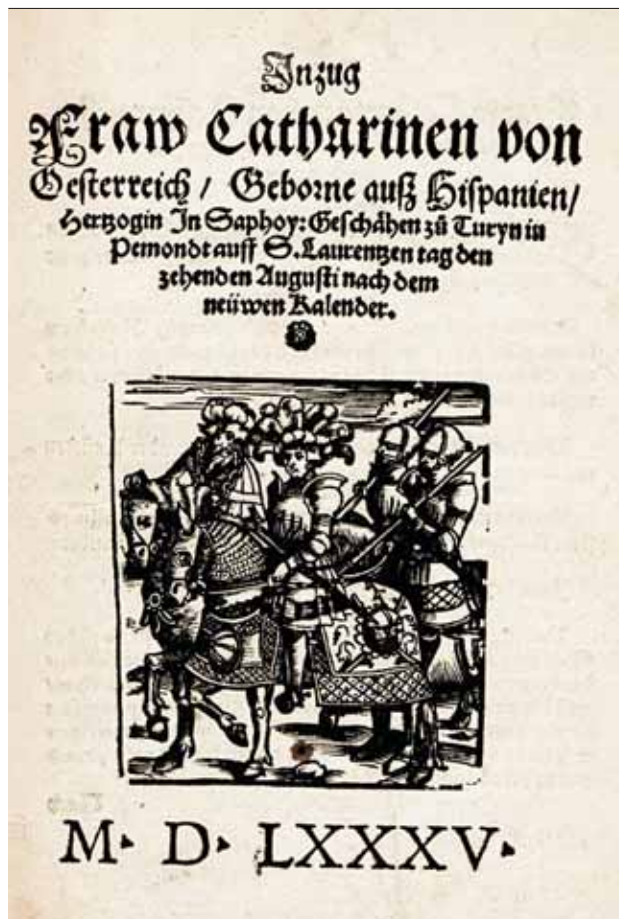
guita in Saragozza, tra li serenissimi duca di Savoia, & infanta donna Catharina d'Austria, in Saragozza, in casa de Simone Portinari, da Trin del Monferrato, 1585, composta da 17 carte in quarto non numerate (segnalato in Edit16 CNCE015230); la *Relación del Capitan Angelo Corazzino, de la partida de su Magestad, de Madrid a Çaragoça, y de las fiestas hechas por el casamiento del Serenissimo Duque de Saboya con Serenissima Doña Catalina de Austria traduzida de italiano en castellano, con algunas cosas añadidas*, impressa in Çaragoça, in casa de Simon de Portonariis, 1585 composta da 15 carte in quarto e infine la *Relacion de la partida de su magestad, de Madrid a Çaragoça, y de las fiestas hechas por el casamiento del Serenissimo Duque de Saboya con Serenissima Doña Catalina de Austria traduzida de italiano en castellano por Luis Serrano de Salazar*, impressa in Çaragoça, in casa de Simon de Portonariis, 1585.

Le successive edizioni stampate in Italia fanno riferimento all'edizione di Saragozza a dimostrazione della rapida diffusione della relazione del Corazzino. Per la precisione abbiamo sei edizioni: la *Relatione della partita di sua maesta da Castiglia, et del parentado, & nozze seguite in Saragozza, tra li serenissimi duca di Savoia, & infanta donna Catharina d'Austria. Fatta dal capitano Angelo Corazzino*, in Saragozza, in casa de Simone Portinari, da Trin del Monferrato, 1585, et ristampato in Palermo, per Gio. Francesco Carrara composta da 14 carte in quarto non numerate (in Edit16 CNCE015233); la *Relatione della partita di sua maesta da Castiglia et del parentato, et nozze seguite in Saragozza tra li serenissimi duca di Savoia, et infanta donna Catharina d'Austria. Fatta dal capitano Angelo Corazzino*, in Saragozza & ristampata in Milano, per Pacifico Pontio, 1585 composta da 12 carte in quarto non numerate (in Edit16 CNCE015232); la *Relatione della partita di sua maesta da Castiglia & del parentato, & nozze seguite in Saragozza. Tra il serenissimo duca di Savoia, et la infanta donna Catharina d'Austria. Fatta dal capitano Angelo Corazzino*, in Saragozza & ristampata in Venetia, [Giovanni Antonio Rampar-



zetto], 1585, in 18 carte in dodicesimo non numerate (In Edit16 CNCE013276); infine la *Relatione della partita di sua m. da Castiglia, et del parentado et nozze seguite in Saragozza, tra li serenissimi duca di Savoia, et infanta donna Caterina d'Austria*, in Saragozza & ristampata in Genoua, [Girolamo Bartoli], 1585 composta da 14 carte in quarto non numerate (segnalato in Edit16 CNCE015231).

Infine c'è l'edizione romana *Relatione della partita di sua maestà da Castiglia & del parentato & nozze seguite in Saragozza, tra li serenissimi duca di Savoia, & infanta donna Catharina d'Austria. Fatta dal capitano Angelo Corazzino*, in Roma, appresso Francesco Zanetti, alla Sapienza, 1585 composta da 47 pagine numerate e 1 non numerata in ottavo (in Edit16 CNCE015229) che a differenza delle altre non fa riferimento all'edizione spagnola.



Sopra: *Inzug Fraw Catharinen von Oesterreich, Geborne auß Hispanien, Hertzogin In Saphoy: Geschähen zu Turyn in Pemondt auff S. Laurentzen tag den zehenden Augusti nach dem neüwen Kalender.* Nella pagina accanto: *Matrimonio unicamente per amor officiato da Cupido*, immagine ideata da Hendrick Goltzius (1558-1617) e incisa da Jan Pietersz Saenredam (1565-1607)

Le altre relazioni e gli avvisi manoscritti a stampa

A queste edizioni del testo manoscritto di Corazzino è necessario aggiungere i numerosi avvisi e le relazioni a stampa che si riferiscono al viaggio di andata di Carlo Emanuele I, partendo da Barcellona alla volta di Saragozza, accolto da Filippo II di Spagna, alla celebrazione del matrimonio con l'Infanta di Spagna a Saragozza l'11 marzo del 1585

e al viaggio di ritorno degli sposi a Torino.

Pur avendo le caratteristiche di pubblicazioni, i pochi esemplari superstiti di queste edizioni, definite effimere per la loro finalità di consumo immediato, sono da considerarsi dei veri e propri testimoni documentari poiché permettono di ricostruire eventi a loro volta effimeri.

Nel tentativo di rintracciare le diverse relazioni manoscritte e a stampa si è incappati in numerosi testi che necessiterebbero di ulteriori indagini al fine di comprendere se questi esemplari abbiano tra di loro delle affinità e differenze.

In primo luogo è bene segnalare la *Naratione delle nozze di S. A. il duca di Savoia con la Serenissima donna Caterina infante di Spagna* di Costantino Molino conservata nella Raccolta Francesconi dell'Archivio di Stato di Torino (v. XXXVI, cc. 297-301) e che fu pubblicata da Emanuele Federico Bollati di Saint-Pierre nel 1882 per i tipi di Vincenzo Bona *Nelle faustissime nozze della nobile damigella Giuseppina Panissera di Veglio col conte Augusto Giriodi di Monastero: 18 dicembre 1882.*

Un'altra relazione manoscritta, pubblicata successivamente (Madrid, 1876), è la relazione di Henrique Cock del viaggio di Filippo II da Madrid per raggiungere Saragozza per le nozze della figlia Caterina Micaela con Carlo Emanuele I di Savoia. Il manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale di Francia porta come titolo *Relación del viaje que Felipe II emprendió a principios del año 1585 a Aragón, Cataluña y Valencia para celebrar las Cortes en Monzón jurar al principe D. Felipe y efectuar la boda de la infanta doña Catalina su hija, con el Duque de Saboya escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real* (Paris, BNF, Fonds espagnol, ms. 272).

A queste due relazioni rimaste al tempo manoscritte è necessario aggiungere le numerose relazioni a stampa che documentarono il viaggio, le nozze e gli ingressi nelle diverse città in cui i due giovani sposi transitarono. Naturalmente quella che si propone è una rassegna che si è tentato di

documentare attraverso la consultazione minuziosa dei vari cataloghi online e repertori bibliografici, ma è probabile che altre relazioni a stampa possano essere individuate successivamente.

Nell'area spagnola fu edita la *Relacion verdadera de la salida de su magestad dela villa de Madrid para las cortes de Monçon, y de los grandes y caualleros que fueron despues del, y la entrada del duque de Saboya en la ciudad de Çaragoça, y el assalto q[ue] los luteranos dierõ a la villa de Volduque en Flandes y el peligro que estuuo de perderse y como se remedio, este año de M.D.L.XXXV*, impresso en Granada, en casa de Rene Rabut, 1585, composto da due carte *in folio*.

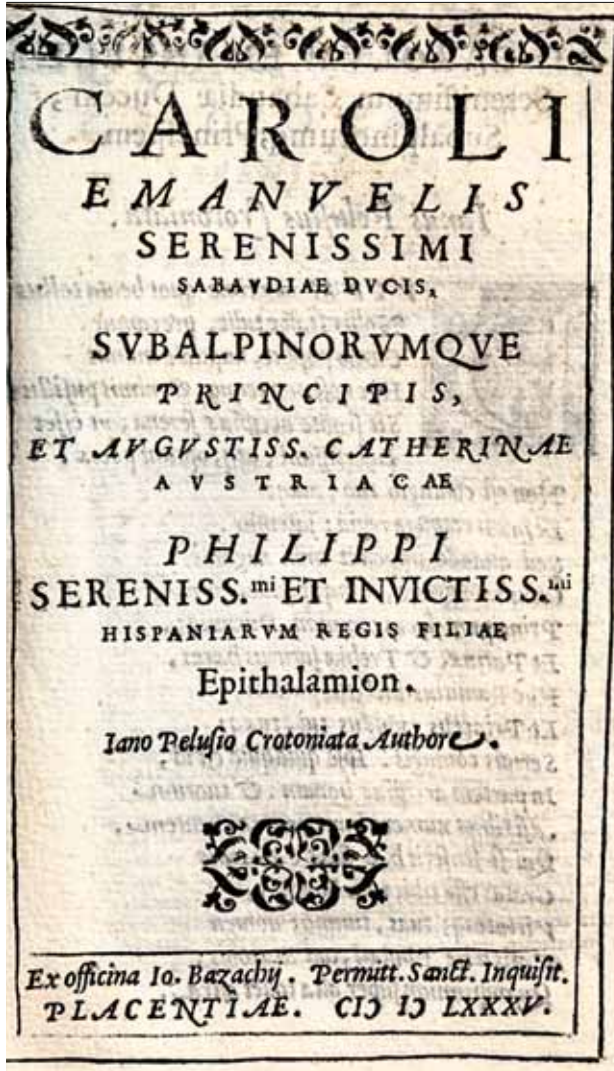
Nell'area editoriale lionese abbiamo *La magnifique reception en Espagne de Charles Emanuel duc de Sauoye, prince de Piemont, & c. depuis son arriuee à Barcelonne, sa conduite par les vicerois des royaumes jusques à S. M., rencontrée hors la ville de Saragoce le dimanche 10 mars, ses fiançailles du mesme jour dans la ville, et le lundi ses esponsailles, a Lyon, par Benoit Rigaud, 1585*, in 12 carte numerate in ottavo (IT\ICCU\TO0E\112989) e *Discours ample et veritable de la magnifique entre faite par sa Maiesté Catholique en sa cité de Saragoosse. Ensemble la triomphante reception y faite à l'Altesse du Duc de Savoie, avec les ceremonies du mariage y celeb è entree icelle, et la Serenissime Infante Catherine d'Autriche fille seconde de sadite Majesté catholique, Traduict d'Espagnol en François sur le vray original venu de Saragoosse par H. D. B.*, stampati a Lione nello stesso anno dallo stesso editore. Sul frontespizio è riportato lo stemma ducale dei Savoia a dimostrazione di una sicura committenza da parte di Carlo Emanuele.

Sulla base di questa edizione uscirono a Parigi *Les Magnificences de l'accueil fait en Espagne à Charles Emanuel, duc de Savoye, prince de Piedmont, avec les superbes cérémonies de ses fiançailles & esponsailles faites en la ville de Saragoosse*, Paris, par P. Chevillot, fouxte la copie imprimée à Lyon, 1585 in ottavo.

In Italia l'eco delle nozze fu segnalato da diverse relazioni come *Il vero successo delle nozze del*



matrimonio seguito tra la serenissima infante Caterina d'Austria, & l'altezza del signor duca di Savoia il giorno di lunedì a li vndici di marzo 1585 in Saragozza, stampato a Milano per Giovanni Battista Colonio nel 1585 e composta da sole quattro carte non numerate piegate in ottavo (IT\ICCU\MILE\049449); gli *Auuisi venuti di Spagna nuouamente all'illustre signor marchese da Este, doue si narra il viaggio fatto da sua altezza sereniss. Duca di Savoia doppo, la partita di Barzelona per andar a Saragosa* stampati a Roma, «appresso Bartholomeo Bonfadino, & Tito Diani, al Pelegrino» nel 1585, composta anch'essa di quattro carte in ottavo non numerate (segnalata in Edit16, CNCE003649); la *Breue descriptione de la solenne intrata del serenissimo Carlo Emmanuele duca di Savoia. Con la serenissima infanta di Spagna Catharina d'Austria soa diletissima consorte ne la città del Monte-Regale, detta Mondeui* stampata



Frontespizio di *Caroli Emanuelis serenissimi Sabaudiae Ducis Subalpinorumque Principis et Augustiss. Catherinae Austriacae Philippi Sereniss. mi et Invictiss. mi Hispaniarum Regis Filiae Epithalamion*. Ianio Pelusio Crotoniata Authore, Placentiae, Ex officina Io. Bazachij, 1585

a Moneregale appresso Pietro Antonio Carpi, nel 1585 e composta da 32 pagine in quarto di cui 30 numerate (segnalata in Edit16, CNCE075938); la *Relatione de gli apparati, et feste fatte nell'arriu del sereniss. sig. Duca di Sauoia con la sereniss. Infante sua consorte in Nizza, nel passaggio del suo stato, & finalmente nella entrata di Turino* stampata «in Turino, appresso l'herede del Beuilacqua, 1585» composta

da 12 carte in quarto non numerate: sul frontespizio l'arma sabauda a dimostrazione di una committenza ducale (IT\ICCU\TO0E\014570).

A conclusione della rassegna si segnala il manifesto senza note tipografiche, ma stampato a Vercelli per Giovanni Francesco Pellipari, che riporta la *Lettera del ringraziare Dio, & far oratione per il felice successo del matrimonio conchiuso tra il duca et Catharina, infanta di Spagna* di Filiberto Buronzo (segnalata in Edit16 CNCE007985).

I nuptalia manoscritti e a stampa

Non possono mancare in questa rapidissima rassegna i numerosi componimenti poetici scritti in occasione delle nozze e rimasti per lo più in forma manoscritta e adespota.

Nell'Archivio di Stato di Torino, nel mazzo 20, *Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria*, del fondo *Matrimoni della Real Casa*, sono conservate diverse *nuptaliae* rimaste manoscritte: il manoscritto n. 15 di Leandro Bovarini, *Poesie nelle Nozze del Duca Carlo Emanuele primo colla Serenissima Infanta Donna Catharina d'Austria*; il manoscritto segnato n. 12 Gab. POT. Parisien, 1584. *In Car. Eman. Et Cather. Ab. Austria Sab: Ducum Charas nuptias*; e infine il n. 13 di Bernardo Bertoli, *De nuptiis Caroli Eman. Et Catherinae Austriacae Sab. Duc. Carmen*.

Nella collezione *Varii* della Biblioteca Reale di Torino si trovano diversi componimenti poetici dedicati ai due giovani sposi in occasione delle celebrazioni delle loro nozze. Per la precisione MsVaria 284, *Poesie al Duca Carlo Emanuele I*; MsVaria 285, *Poesie italiane al Duca Carlo Emanuele I*; MsVaria 286, *Poesie di principi di Savoia*. Molte sono di Carlo Emanuele I; MsVaria 287, *Poesie varie ai Reali di Savoia*; MsVaria 295, *Poesie italiane, latine e francesi a principi di Casa Savoia*; MsVaria 297, *Poesie francesi dirette al Duca Carlo Emanuele I*; MsVaria 298, *Poesie varie ai Reali di Savoia*.

Per quanto riguarda i *nuptalia* a stampa occorre segnalare l'edizione tedesca *Inzug Fraw Catharinen von Oesterreich, Geborne auß Hispanien*,

Hertzogin In Saphoy: Geschähen zu Turyn in Pemondt auff S. Laurentzen tag den zehenden Augusti nach dem neuwen Kalender, senza indicazione del luogo di stampa ma del 1585 in 4 carte non numerate con bellissima xilografia sul frontespizio che ritrae i due sposi in viaggio.

Tra i *nuptialia* stampati sono sicuramente da segnalare le *Stanze ne le nozze de' serenissimi principi Carlo Emanuel duca di Savoia, e Donna Caterina d'Austria, Infante di Spagna, composte da Raffaello Toscano, doue anco si contiene tutto il viaggio di S. Altezza sereniss.* stampate «in Turino, presso l'herede del Bevilacqua, 1585» edizione formata da 12 carte in quarto non numerate (IT\ICCU\TO0E\014510) così come il rarissimo foglio volante che contiene un carme dello stesso *All'augusta et fedelissima città di Turino* privo di dati editoriali ma stampato in occasione delle nozze (IT\ICCU\TO0E\076513).

Sempre a Torino, per gli eredi di Bevilacqua e commissionati dai Savoia, si hanno i componimenti poetici di Giulio Nuti e di Maria Filippo Roffredo: *Nelle nozze delle altezze serenissime la sign. infanta d. Caterina d' Austria, et il sign. Carlo Emanuele [!] duca di Savoia, versi di Giulio Nuti* composta da 12 carte in quarto non numerate (segnalato in Edit16 CNCE72581); *Ad Sereniss. Felicissimumque Carolvm Eman. Sabaudie Ducem, Pedemontium Principem, &c. De Avspicatissimo Cvm Catharina Avstriaca Maximi Philippi Hispaniarum Regis filia Coniugio; Philippi Mariae Rofredi Iurecons. Clarascensis, Et in florentissima Taurini Academia Lectoris extraordinarij matutini gratulatoria oratio, Augustae Taurinorum, Nicolai Beulaquae haer.*, 1585.

A Piacenza nell'officina tipografica di Giovanni Bazachi si hanno due edizioni di carmi dell'umanista crotonese Giano Pelusio. In particolare *De nuptiis Caroli Emanuelis sereniss. Sabaudiae ducis, subalpinorumq. Principis, et augustissimae Catherinae Austriacae Philippi serenissimi et inuictissimi Hispaniarum regis filiae, Protei vaticinium. Iano Pelusio Crotoniata authore* stampata a «Placentiae, typis Io. Bazachij, 1585» e *Caroli Emanuelis serenissimi Sa-*

baudiae ducis, Subalpinorumque principis, et augustiss. Catherinae Austriacae Philippi serenissimi et invictissimi Hispaniarum regis filiae Epithalamion. Iano Pelusio Crotoniata authore, Placentiae, ex officina Io. Bazachij, 1585.

Conclusioni

Se il matrimonio fu un contratto combinato tra le due casate per motivi dinastici e diplomatici, la relazione tra Carlo Emanuele e Caterina fu un vero e proprio legame amoroso. Lo confermano le numerose lettere sentimentali che i due si scambiarono (quasi settemila) e le frequenti stime di affetto che reciprocamente si rivolsero.

La celebrazione delle nozze fu sicuramente un evento mediatico da diffondere ma fu anche altro: un sincero e lungo sentimento di affetto tra due giovani destinati a una vita consumata tra fasti, cerimoniali e relazioni diplomatiche e politiche.

A conclusione si pone la bellissima illustrazione *Matrimonio unicamente per amor officiato da Cupido* ideata da Hendrick Goltzius e incisa da Jan Pietersz Saenredam che ritrae i due coniugi in abiti da cerimonia. In calce l'epigramma di Cornelius Schonaeus:

Coniugium quod turpis, amor, faedusque, Cupido
Copulat, instabile est., et mox peritura voluptas.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Il viaggio e i festeggiamenti da Nizza a Torino sono ricostruiti da Franca Varallo nello studio *Da Nizza a Torino. I festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria. Relazione degli apparati e feste fatte nell'arrivo del Serenissimo Signor Duca di Savoia con la Serenissima Infante sua consorte in Nizza, nel passaggio del suo Stato, e finalmente nella entrata in Turino, 1585*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1992.



Bibliofilia

LE ORIGINI DELLA
STAMPA A BRESCIA

«*De arte et misterio stampandi libros*»

di GIANCARLO PETRELLA

In un atto notarile datato 1472 relativo a una società per la stampa di libri a Brescia tra i cui soci fondatori figurava Pietro Villa, uno dei primissimi artefici dell'introduzione della stampa tipografica in città, si riscontra la curiosa e affascinante espressione «de arte et misterio stampandi libros». Lontana dai canoni della latinità classica, l'espressione coniuga l'*ars*, vale a dire la capacità inventiva, con il *misterium*, l'esecuzione manuale, la componente fisica del lavoro, ma anche i segreti tecnici del nuovo *medium* tipografico che le maestranze ancora celavano gelosamente. Non a caso, in un coevo analogo contratto stipulato tra i tipografi di origine francese André Belfort ed Eustache (meglio noto come Stazio Gallo) e il *magister* Tommaso Ferrando per impiantare un'officina a Brescia i primi erano tenuti a insegnare a quest'ultimo *omnia secreta* della nuova *ars artificialiter scribendi* «fideliter ac fraterne ac sine ulla occultatione».

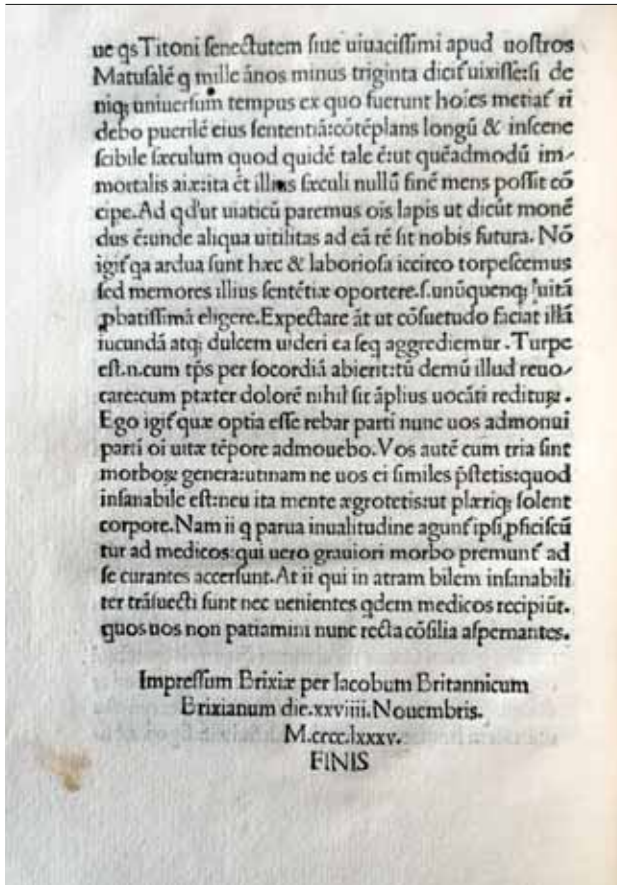
De arte et misterio stampandi libros è anche il titolo della sezione bresciana della mostra libraria che si è svolta presso la Biblioteca Queriniana (in concomitanza con l'analoga sezione bergamasca nelle sale della Biblioteca Angelo Mai) lo scorso anno, in occasione delle celebrazioni per Brescia-

Bergamo Capitale della cultura 2023. Di quell'elegante mostra, forse poco reclamizzata rispetto ad altre più appariscenti manifestazioni, resta imperitura e apprezzabile testimonianza nel bellissimo catalogo, impreziosito di generose riproduzioni a colori, curato da Ennio Ferraglio ed Eleonora Gamba (*Che tipi a Bergamo e Brescia! I più antichi libri a stampa testimoni di una rivoluzione*, Bergamo, Lubrina Bramani editore, 2023, pp. 252). Ciò consente di riannodare i fili della storia che portò una città di provincia, priva di una corte e di una università, a dotarsi precocemente del torchio tipografico.



La posizione geografica favorevole ai commerci (a metà strada tra il ducato di Milano, la repubblica di Venezia e l'area tedesca aldilà dei valichi alpini), la presenza di una robusta cultura religiosa e di una vivace tradizione di maestri di scuola, unita infine alla facilità di approvvigionamento di materia prima dalle vicine cartiere del Garda, ne facevano un centro assai appetibile per i nuovi imprenditori del libro a stampa. *L'ars artificialiter scribendi* era migrata dalla Germania, dove Johann Gutenberg l'aveva perfezionata negli anni Cinquanta del Quattrocento, in Italia a dorso di mullo, nelle competenze e nelle attrezzature portate da un manipolo di tipografi tedeschi. Nei primi anni Sessanta (una decina di anni dopo la stampa della celebre *Bibbia*) Konrad Sweynheym di Ma-

Nella pagina accanto: Dante Alighieri, *La Commedia*, Brescia, Bonino Bonini, 1487: silografia della selva dei suicidi (esemplare acquarellato in collezione privata)



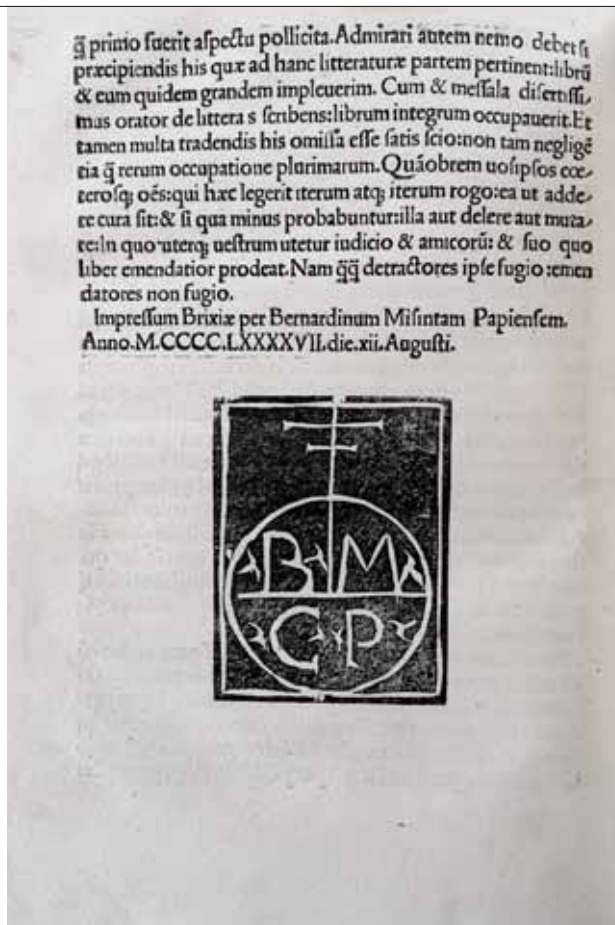
Sopra da sinistra: Pietro Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus ac liberalibus studiis*, Brescia, Giacomo Britannico, 29 novembre 1485; Sallustius, *Opera*, Brescia, Bernardino Misinta per Angelo e Giacomo Britannico, 13 gennaio 1495

addirittura fino al 1563.

A differenza di Venezia e di altre città italiane, a Brescia l’iniziativa non fu presa direttamente da tipografi d’Oltralpe, ma dal maestro di grammatica Tommaso Ferrando, cittadino bresciano sebbene oriundo di Treviglio, il quale intuì le straordinarie possibilità, anche di guadagno, insite nella nuova tecnica di produzione del libro. L’atto di nascita della prima officina fu stipulato a Ferrara, il 17 ottobre 1471: Tommaso Ferrando ricorse a maestranze straniere attive nella città estense, i già citati francesi André Belfort e Stazio Gallo, perché si trasferissero per alcuni mesi a Brescia e rivelassero a lui e al suo garzone «omnia secreta huius artis fideliter ac fraterne ac sine ulla occultatione». Il contratto permette di risolvere definiti-

vamente la questione di chi abbia realmente introdotto la stampa a Brescia.

A lungo si è infatti erroneamente ritenuto che il primo libro stampato in città fosse un’edizione di Virgilio terminata il 21 aprile 1473 dal sacerdote e tipografo Pietro Villa. In realtà questa è soltanto la più antica edizione esplicitamente datata, e non invece la più antica uscita da un’officina bresciana. Nel contratto stipulato dal Ferrando nell’ottobre 1471 si affermava infatti che il lavoro dovesse cominciare entro la fine di dicembre 1471, quindi due anni prima che Pietro Villa avviasse la propria attività. L’incertezza a proposito della priorità fra i due primi tipografi bresciani è dovuta al fatto che la prima sottoscrizione datata del Ferrando è quella posta in calce alla quinta par-

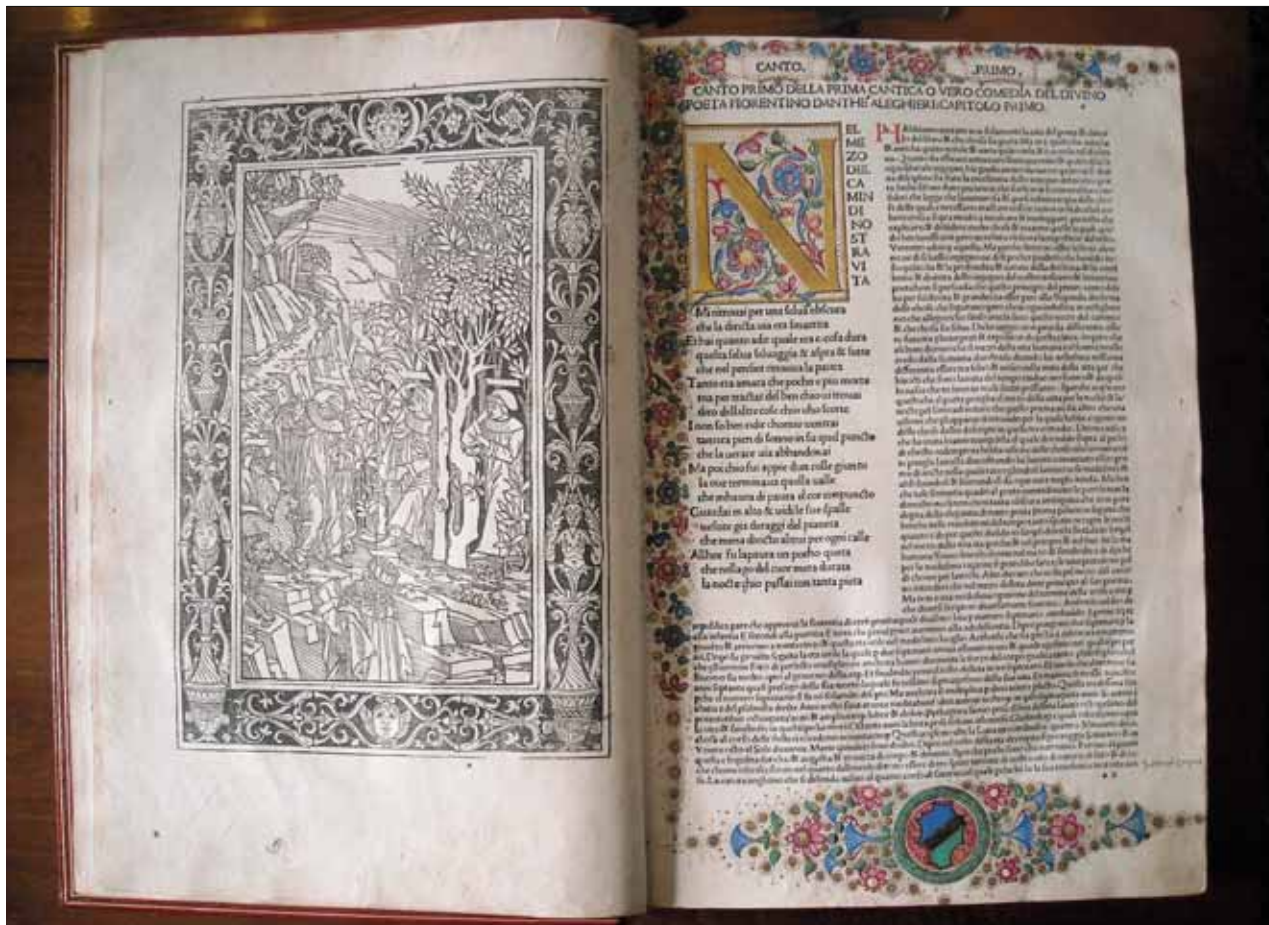


Sopra da sinistra: *Missale Carmelitanum*, Brescia, Bonino Bonini, 14 agosto 1490; Giovanni Gioviano Pontano, *De aspiratione*, Brescia, Bernardino Misinta, 12 agosto 1497. Nella pagina accanto: Dante Alighieri, *La Commedia*, Brescia, Bonino Bonini, 31 maggio 1487

te degli *Statuta Brixiae*, terminata il 21 maggio 1473, esattamente un mese dopo il *Virgilio* del Villa. Prima di intraprendere la benemerita impresa di stampare, tra il dicembre 1472 e il 29 ottobre 1473, l'intera raccolta degli *Statuta* e dei *Pacta dacionum Brixiae*, ossia gli statuti sul dazio, dai torchi di Tommaso Ferrando uscirono alcune edizioni di opere letterarie prive di data, ma presumibilmente attribuibili ancora al 1472: *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli e il *De rerum natura* di Lucrezio, entrambe *in folio*, e due brevi opuscoli in quarto, il *De viris illustribus* di Sesto Aurelio Vittore e le *Epistolae* di Falaride. In definitiva, una di queste, e non il *Virgilio* del Villa, è perciò anche il primo libro stam-

pato a Brescia.

Tra l'inverno del 1472 e l'estate del 1473 a Brescia fu attiva, oltre a quella del Ferrando, anche l'officina tipografica di proprietà del sacerdote Pietro Villa, oriundo di Orzinuovi. La concorrenza al Ferrando durò poco. Il Villa sullo scorcio del 1472 prese in affitto dai tipografi tedeschi Paul e Georg Butzbach, attivi a Mantova, il materiale tipografico necessario e l'anno successivo immise sul mercato librario cittadino due raffinate edizioni di classici destinate non tanto a uso scolastico, come i testi del Ferrando, ma a lettori dotati di una più ampia conoscenza della letteratura latina. Il 21 aprile 1473, apponendo la propria firma nel *colo-*



phon («presbytero Petro Villa iubente»), sottoscrisse la prima edizione datata bresciana di cui si ha notizia, quella delle *Opere* di Virgilio. Il 20 luglio del medesimo anno dalla sua officina uscirono le *Satirae* di Giovenale e di Persio, la seconda e ultima edizione conosciuta. Dopo questa data di lui si perdono infatti le tracce e il suo promettente progetto editoriale si interruppe prematuramente. Anche per il Ferrando gli affari andarono diversamente da quanto previsto. Contrariamente alle aspettative, anche economiche, di successo, l'impresa dei libri, persino l'appetibile edizione degli *Statuta*, si rivelò fallimentare. Al Ferrando non restava che lamentare desolato nel *colophon* della quinta parte degli statuti che molte delle copie impresse fossero rimaste invendute. La prima e precoce tipografia bresciana, come molte delle simili iniziative sorte in quegli anni in Italia, si av-

viava a un mesto declino. Nel febbraio del 1474 Tommaso Ferrando si ritirò dall'impresa e passò il testimone a Stazio Gallo che rilevò l'officina e proseguì nell'attività tipografica dapprima da solo e poi con il socio Enrico da Colonia. La nuova società entro l'estate del 1475 diede alle stampe una serie di testi classici e umanistici, tra cui un'importante *editio princeps*: l'*Iliade* latina tradotta da Lorenzo Valla. La tipografia, alla fine di quell'anno, passò nelle mani di Enrico da Colonia che tra lo scorcio del 1475 e il maggio del 1477 stampò almeno otto edizioni, non solo di testi classici, ma anche opere di diritto e medicina, impiegando, fra l'altro, per la prima volta a Brescia, un carattere gotico in sostituzione di quello romano usato in precedenza con Stazio Gallo.

Nessuna delle officine tipografiche sorte a Brescia negli anni Settanta del Quattrocento so-



Sopra: *Legenda de sancto Faustino e Iouita*, Brescia, Battista Farfengo, 5 giugno 1490

pravvisse a lungo né tantomeno varcò la soglia degli anni Ottanta. Dall'estate del 1477 all'autunno del 1481 i torchi rimasero addirittura inattivi (o almeno non sono note edizioni stampate in quest'arco di tempo), anche in conseguenza di una gravissima pestilenza che colpì duramente la città e il contado. Dopo una prima fase ancora pionieristica, l'attività riprese e si impiantò più stabilmente in città con l'arrivo di due tipografi da fuori: Gabriele di Pietro e Bonino Bonini.

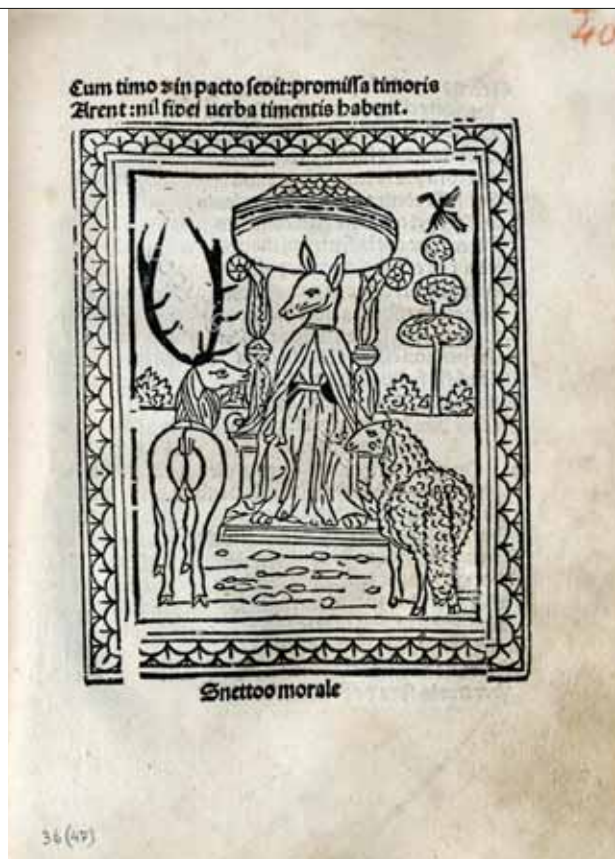
Quando Gabriele di Pietro, verso la fine del 1480, si trasferì a Brescia era un tipografo piuttosto conosciuto nell'ambiente: aveva alle spalle una florida attività a Venezia, dove, negli anni fra il 1472 e il 1479, aveva stampato una quarantina di edizioni, tra cui il *Canzoniere* di Petrarca. Lasciata la Laguna, prima di chiudere la propria carriera a

Brescia, aveva fatto tappa per circa un anno (dal gennaio 1479 al maggio 1480) nella vicina Toscolano stampando non più di qualche edizioncina. A Brescia Gabriele, insieme al figlio Paolo, stampò due sole edizioni, entrambe nel 1481: il commento a Persio dell'umanista locale Giovanni Britanico, membro dell'influente famiglia dei Britanico (che di lì a qualche anno avrebbero esordito in prima persona nell'imprenditoria libraria), e le *Grammaticae fontes* di Gabriele Paveri Fontana (quest'ultima in realtà priva di sottoscrizione ma attribuitagli e databile entro la fine del 1481). Poi di lui si perdono improvvisamente le tracce, né sembra che il figlio Paolo proseguisse nell'attività paterna. Decisamente più lungo e proficuo fu invece il soggiorno di Bonino Bonini, originario della dalmata Ragusa. Giunto nel 1483 dopo aver appreso i *rudimenta* dell'arte tipografica a Venezia e un biennio trascorso a Verona, dove già aveva dato prova di alto livello editoriale stampando alcune raffinate edizioni illustrate (fra cui il *De re militari* di Roberto Valturio), il Bonini si trattenne in città per quasi nove anni (1483-1491) licenziando una quarantina di edizioni, alcune delle quali indirizzate al mercato non bresciano (gli *Statuti* di Crema, Cremona e Piacenza). Merito del dalmata Bonini fu l'introduzione, anche a Brescia, dell'illustrazione nel libro a stampa. Già la sua prima edizione, l'*Expositio* di Macrobio al ciceroniano *Somnium Scipionis* (terminata il 6 giugno 1483) contiene un suggestivo planisfero grazie al quale risulta, a oggi, il primo libro illustrato stampato a Brescia. Mettendo a frutto l'esperienza maturata precedentemente a Venezia e Verona, il Bonini proseguì nella pubblicazione di edizioni accompagnate da un esuberante corredo iconografico. Le *Fabulae* di Esopo (licenziate il 7 marzo 1487) offrivano ai lettori desiderosi di irrobustire il proprio latino il testo originale intercalato dalla versione in volgare e illustrato da oltre sessanta silografie. Nello stesso anno dai suoi torchi uscì infine l'edizione più prestigiosa stampata a Brescia nel Quat-

trocento: la *Divina Commedia* col commento di Cristoforo Landino corredata di una pregevolissima serie di legni a piena pagina, opera di più incisori dotati di differenti abilità tecniche, che illustrano i canti fino al primo del *Paradiso*. Nonostante tali incoraggianti premesse, Bonino Bonini preferì concludere la propria esperienza bresciana nella primavera del 1491, addirittura prima di aver completato la stampa dei *Consilia* di Baldo degli Ubaldi, lasciata interrotta al quarto volume. Le ragioni della sua partenza (il Bonini proseguì poi la sua carriera girovaga dapprima a Lione e poi, dal 1515, a Treviso) vanno forse ricercate anche nella contemporanea apertura in città di una seconda officina tipografica che ne limitò progressivamente i margini di sopravvivenza. Risale al 1485, vale a dire due anni dopo l'arrivo in città del Bonini, l'ingresso nel panorama tipografico-editoriale bresciano della potente famiglia dei Britannico, originaria di Palazzolo sull'Oglio, che dominerà incontrastata l'industria tipografica cittadina nei primi due secoli della stampa (la tipografia venne definitivamente chiusa da Luc'Antonio Britannico a metà Seicento).



A prendere l'iniziativa furono Angelo e Iacopo, che in data 7 maggio 1485 sottoscrisse le *Epistole* di Francesco Filelfo, la prima edizione uscita per i tipi dei Britannico. L'officina funzionava come una vera impresa a conduzione familiare: se Angelo e Iacopo presiedevano alla stampa, Giovanni, professore di grammatica e retorica, suggeriva i testi destinati all'ambiente scolastico; Benedetto e Gregorio, entrambi membri dell'ordine domenicano, contribuivano a commissionare e diffondere opere di carattere religioso. Un valido apporto venne infine dalla folta schiera di maestri e umanisti locali, coinvolti a diverso titolo nella produzione editoriale, specie nella cura delle numerose edizioni di classici latini e greci. L'attività dei Britannico, per certi versi, agì però anche da



Sopra: *Aesopus moralisatus*, Brescia, Bonino Bonini, 7 marzo 1487

forte freno al naturale sviluppo dell'imprenditoria libraria cittadina, condizionandone in maniera determinante la produzione e costringendo la concorrenza ad abbandonare l'attività (come nel caso di Bonino Bonini nel 1491) o a continuare in posizione subalterna. Nei ranghi di un'esplicita collaborazione con i Britannico si risolve la vicenda professionale di Bernardino Misinta, di ritorno a Brescia, dopo un avvio stentato nel 1490 e un breve intervallo cremonese (1492-93), intorno alla metà degli anni Novanta. Fin dalle sue prime edizioni compare inequivocabile la formula «sumptibus Angeli Britannici», che rivela la dipendenza dalla potente consorterìa cittadina.

Alla concorrenza si aprivano piuttosto quegli spazi di mercato che non rientravano nei progetti editoriali dei Britannico. Questa sembra la scelta

del sacerdote Battista Farfengo, la cui produzione, che si estende per un arco di circa dodici anni (1489-1500), non è indirizzata agli umanisti o a chi conosceva il latino, quanto piuttosto a coloro che avevano confidenza col solo volgare. La maggior parte del materiale stampato dal Farfengo è rappresentato da brevi opuscoli (anche di pochissime carte), spesso accompagnati da vivaci illustrazioni, destinati a un pubblico dalle scarse possibilità economiche che si rivolgeva al libro per motivi di svago e amena lettura piuttosto che di studio.



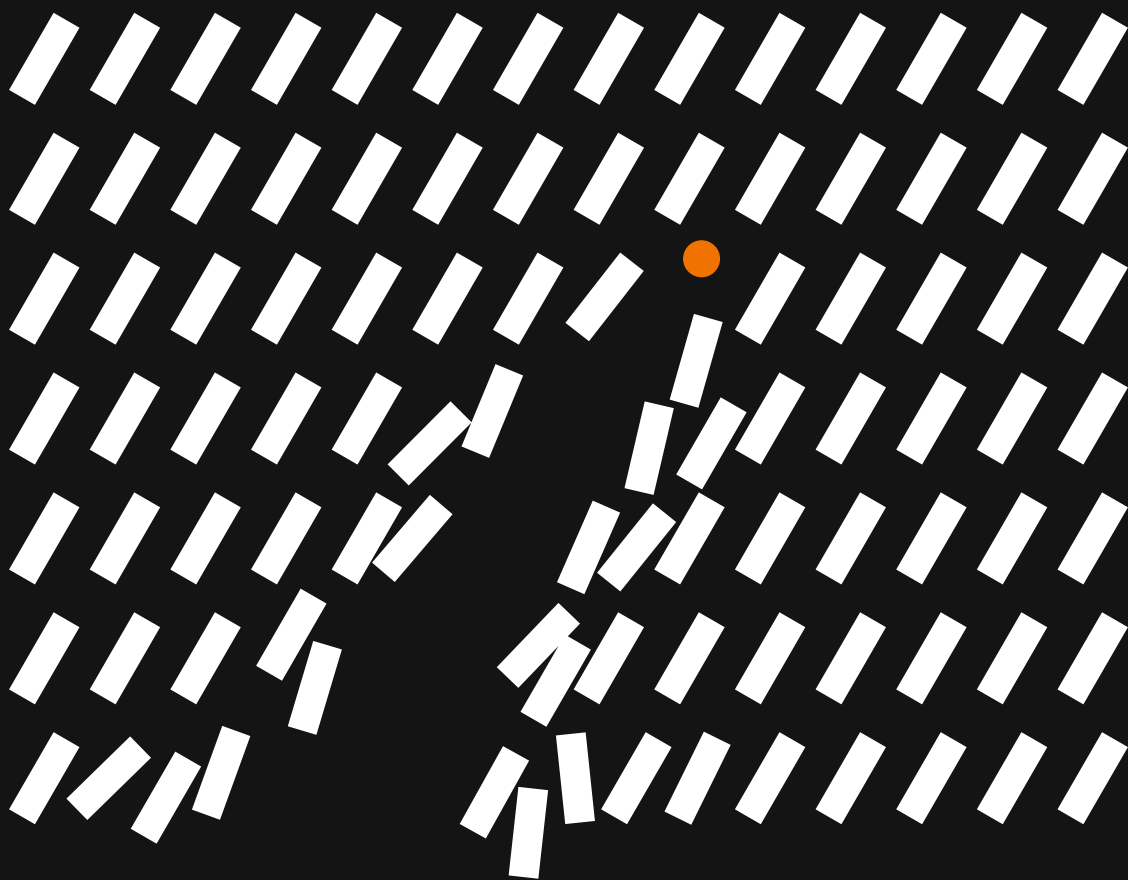
Sullo scorcio del Quattrocento a Brescia fu attivo anche il tipografo ebreo Gershom b. Moshesh (meglio conosciuto come Gerolamo Soncino), membro della famiglia Soncino (originaria di Spira ma trasferitasi in Italia sul finire del Trecento) e nipote di quel Yehoshua Shelomoh che aveva iniziato a stampare nel borgo di Soncino fin dal 1483. La bottega di Gerolamo, presso cui si riforniva la locale comunità ebraica, rimase aperta solo tre anni (dal 1491 al 1494) durante i quali fece in

tempo a pubblicare almeno nove edizioni, fra cui tre edizioni della *Bibbia* ebraica. Fu quindi costretto ad allontanarsi, probabilmente anche in seguito alla predicazione antiebraica di Bernardino da Feltre e alle frequenti decisioni di espulsione degli ebrei decretate dal Consiglio cittadino.

Nel complesso a Brescia nel Quattrocento, dal 1471 al dicembre 1500 furono impresse circa 260 edizioni, licenziate, al ritmo di quasi nove edizioni all'anno, da una decina di botteghe. La quota bresciana rappresenta poco più del 2% dell'intera produzione del libro in Italia nel Quattrocento e occupa, in un'ipotetica classifica produttiva, l'ottavo posto. La precedono centri di ben altra rilevanza politica e culturale (Venezia, Roma, Milano, Firenze, Bologna, Napoli); Pavia, che pure si avvantaggiava di una prestigiosa sede universitaria, le è avanti per una manciata di edizioni; alle spalle di Brescia si attestano invece Bergamo e l'intero entroterra veneto, soprattutto Padova, nonostante il favorevole circuito librario universitario e la vivace società culturale cittadina. Tutto sommato il Villa e il Ferrando nel 1471 ci avevano visto giusto... Che tipi!

Siamo l'agenzia della Positive Provocation

Sfidiamo noi stessi e i nostri clienti
a trovare nuovi modi per crescere
utilizzando media, content e technology.



Grow fearless

wavemakerglobal.com/it

WPP Campus, Via Morimondo, 26

20143 Milano MI, Italy

Wavemaker^o



Ottocento



UN UOMO SENZA NOME

Il mistero dell'innominato manzoniano

di GUIDO MARIA ANTONIOLI

Sono tanti i personaggi, principali o secondari, storicamente esistiti oppure semplicemente verosimili, che popolano *I promessi sposi*, ognuno con un suo carattere, un ruolo e, soprattutto, con il proprio nome. Tutti tranne uno.¹ Peraltro costui è uno dei personaggi più importanti del romanzo, poiché la sua presenza muta potentemente il corso degli avvenimenti, in modo particolare quelli relativi a Lucia. Manzoni a un certo punto lo presenta ai lettori, racconta la sua vita, ne fa un ritratto fisico e, in modo molto particolareggiato e con grande finezza psicologica, ne racconta poi la crisi esistenziale, crisi che infine sfocerà in una clamorosa conversione. Di fatto, il cattolico don Lisander affida proprio a questo personaggio il messaggio più importante del suo libro, ovvero la piena fiducia nella Provvidenza, intesa come l'intervento terreno dell'Onnipotente che può persino trasformare un 'signore del male' in un 'principe del bene'. Eppure lo scrittore non ne svela il nome.² Da subito dichiara che anche Francesco Rivola, «nella vita del cardinal Federigo Borromeo, dovendo parlar di quell'uomo, lo chiama "un signore altrettanto potente per ricchezze quanto nobile per nascita", e fermi lì».³ Cita di seguito Giuseppe Ripamonti, «che, nel quinto libro

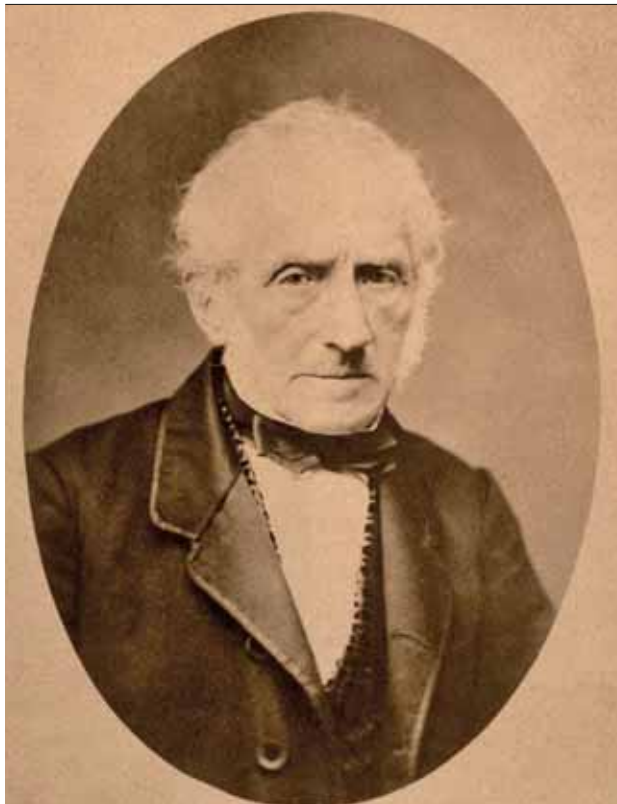
della quinta decade della sua Storia Patria, ne fa più distesa menzione, lo nomina uno, costui, colui, quest'uomo, quel personaggio».⁴

Ma Alessandro Manzoni, nonostante ci avverta che non ci sono dubbi sulla identità di costui, si guarda bene dallo spiegare perché anche lui eviterà accuratamente di far identificare il suo nuovo personaggio con un nome, un cognome, un titolo. Anonimo era, e anonimo resterà, dunque. Divenendo per tutti i lettori, e per lo stesso Manzoni, solo e sempre «l'innominato». Se ci chiediamo i motivi di tale scelta, ne potremo individuare almeno quattro.

Il primo riguarda una sorta di rispetto e di continuità della tradizione storiografica appena citata: così come il Rivola e il Ripamonti hanno nascosto il nome di questo personaggio storicamente esistito, così farà anche lo scrittore lombardo.

Il secondo motivo è quello più volte ribadito dalla maggioranza dei critici letterari: la denominazione ossimorica «innominato» contribuisce senza alcun dubbio a creare intorno a questo potente, e per molti versi, decisivo personaggio, un alone di mistero e di solennità, una tensione narrativa che ben s'accompagna ai pensieri, ai gesti e alle azioni straordinarie di costui. Il non avere un nome e un titolo acuisce per contrasto la riconosciuta eccezionalità e potenza di quest'uomo. Il profondo scavo interiore che lo scrittore gli riserva rende ancor più nuda e vera l'anima di questo «tale», di questo «selvaggio uomo», il quale, non

Nella pagina accanto: frontespizio dell'edizione quarantana dei *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni



Sopra da sinistra: Alessandro Manzoni (1785-1873), in tarda età; il marchese Ermes Visconti, in un ritratto di Pietro Narducci (1793-1880) del 1841, conservato a Milano, presso il Pio Albergo Trivulzio

avendo un nome proprio, potrebbe rappresentare per molti versi tutti noi, nel momento inevitabile in cui dobbiamo confrontarci con l'idea della vecchiaia, che comporta l'intuizione della prossimità della morte, e infine dell'esistenza di un Dio e del suo giudizio.



Vi è però una terza, duplice, spiegazione della scelta particolare dello scrittore, una decisione che non potremmo che definire di carattere prettamente personale, per non dire affettiva. Alessandro Manzoni contava tra i suoi amici più cari un discendente dell'«innominato»: il marchese Ermes Visconti, che aveva frequentato insieme a lui il collegio dei Somaschi. Dopo le scuole i due erano rimasti in stretto contatto. Anche Ermes era uno scrittore, e soprattutto, un fine critico letterario.

Ed era stato proprio lui ad assistere don Lisander, correggendone le bozze, consigliando e suggerendo, nella revisione e nella pubblicazione de *Il conte di Carmagnola* (1816-1819), e poi dell'*Adelchi* (1821-1822). Ma soprattutto all'amico Ermes, che frequentava spesso la casa dello scrittore, Manzoni aveva affidato con fiducia il manoscritto del *Fermo e Lucia* (1823-1824). Il Visconti glielo aveva ridato ricoperto di «note, appunti, correzioni» che lo scrittore milanese tenne in gran conto.⁵ Non nominare apertamente l'antenato di Ermes era stato dunque anche un atto di riguardo a lui e alla sua famiglia, anche se nella cerchia milanese dei Visconti tutti sapevano chi fosse in realtà quel tenebroso e inquietante personaggio. La duchessa Visconti – lo ricorda in una lettera lo stesso Manzoni – lo aveva bonariamente rimproverato di «averle messo in casa prima un gran birbante, ma poi un gran



Sopra da sinistra: Francesco Hayez (1791-1882), *Ritratto dell'Innominato* (1845), collezione privata; Francesco Hayez (1791-1882), *Ritratto di Alessandro Manzoni* (1841), Milano, Pinacoteca di Brera

santo».⁶ Ma chi probabilmente Alessandro non voleva assolutamente offendere, o turbare in qualche modo, era la sorella di Ermes, ovvero Luigia (detta Luigina) Visconti, da lui conosciuta nel 1801, e che aveva presto conquistato il suo cuore. Per lei aveva scritto il sonetto *Alla sua donna*.⁷ Un rapporto che però non era giunto al compimento sperato dal giovane Manzoni, perché Luigina era stata destinata al matrimonio con un altro nobile. Ma, come si sa, il primo amore non si scorda mai.

Un'ultima spiegazione della scelta di Manzoni, di chiamare «l'innominato» colui che in realtà ben conosceva, è ancora una volta di carattere personale e affettivo. La madre dello scrittore, infatti, Giulia Beccaria, aveva ascendenti comuni, per parte della nonna paterna, con il fratello del misterioso personaggio de *I promessi sposi*. Anche in questo caso il mettere in piazza il nome di cotanto

scellerato antenato, in qualche modo gettando un'ombra inquietante sulla famiglia di sua madre, e quindi anche sulla propria, non parve allo scrittore una scelta praticabile.



A proposito di antenati, concludiamo queste brevi note con alcune notizie circa i progenitori dello scrittore lombardo, notizie che crediamo non inutili per comprendere meglio la figura dell'«innominato». Andando indietro nel tempo, arriviamo al quadrisavolo di Alessandro, ovvero a Giacomo Maria Manzoni. Nato a Barzio nel 1576 e morto a Lecco nel 1653 fu uno dei principali imprenditori siderurgici del ducato di Milano. I Manzoni possedevano infatti alcune tra le più redditizie miniere di ferro della Valsassina, nonché i boschi e i corsi d'acqua necessari per far funzionare le fon-



Sopra dall'alto: *I promessi sposi* (Milano, Guglielmini e Redaelli, 1840), fine del capitolo XX, inizio del capitolo XXI: il personaggio nella vignetta di sinistra, opera di Francesco Gonin, è l'Innominato; l'Innominato, in una incisione di Francesco Gonin (1808-1889) per l'edizione quarantana dei *Promessi sposi* (Milano, Guglielmini e Redaelli, 1840). Nella pagina accanto da sinistra: il castello dell'Innominato, in una litografia del 1874, come appariva prima dei successivi restauri; i resti della rocca di Vercurago – per tradizione identificata con il castello dell'Innominato – sopra Lecco

derie, gli opifici e gli altiforni. Vi erano altre famiglie nobiliari nella valle, con possedimenti meno vasti, ma comunque considerati temibili concorrenti dai Manzoni. Giacomo Maria fu il primo a stabilirsi definitivamente nella villa padronale e nel fondo agricolo chiamato Caleotto di Lecco, dove i suoi eredi vissero stabilmente, finché, nel 1818, la proprietà fu venduta da Alessandro Manzoni per pagare alcuni grossi debiti causati dalla cattiva gestione dei possedimenti da parte dell'amministratore locale. Una residenza che fu sempre poi rimpianta dallo scrittore, soprattutto in tarda età, perché gli ricordava la sua infanzia. Ebbene, Giacomo Maria Manzoni, oltre che abile imprenditore, era divenuto negli anni suoi famoso per le azioni violente compiute sia contro i suoi concorrenti, sia nei confronti delle comunità montane. Utilizzando i non pochi bravi che erano al suo servizio, fu il mandante (ma probabilmente in alcuni casi anche l'esecutore) di violenze, soprusi e finanche di omicidi. Subì numerosi processi, ma, in virtù delle sue altolocate conoscenze e presumibilmente anche, se non soprattutto, grazie alle sue ingenti risorse economiche, riuscì sempre a cavarsela. Anche quando nel 1630, mentre l'epidemia di peste faceva strage nel ducato milanese, indusse un uomo e sua moglie a lordare le porte dei suoi concorrenti con materiale biologico ricavato da morti per il contagio. I due presunti untori furono orribilmente torturati e poi messi a morte, ma in seguito un'inchiesta del senato di Milano scagionò Giacomo Maria Manzoni da ogni accusa. Costui, a differenza dell'«innominato», non si convertì mai al bene, e continuò nelle sue violenze e nei delitti sino alla fine dei suoi giorni.⁸

Meno criminali di lui, ma certo di non buona pasta, furono i suoi più vicini discendenti. Testimonianze dell'epoca indicano la famiglia Manzoni come una delle più oppressive dell'intera Valsassina. In una lettera alla moglie, Massimo d'Azeglio, dopo una visita fatta al paese originario di casa Manzoni, scriveva: «Ci hanno detto che i vecchi



della famiglia, ai tempi feudali, avevano un certo cane grosso, che quando andava per il paese i contadini erano obbligati a levargli il cappello e dirgli: “Reverissi, sur can” (“La riverisco, signor cane”)⁹. Fu il padre di Alessandro, Pietro Manzoni, a porre fine, definitivamente, a quelle antiche storie di ribalderia. Storie che peraltro il giovane Lisander ebbe modo di conoscere, e che probabilmente lo fecero riflettere sulle ingiustizie della Storia, di cui scrisse sia nel romanzo sia nelle tragedie.

Il vero «innominato»

Francesco Bernardino Visconti nacque a Bri-

gnano Gera d’Adda, nello Stato di Milano, il 16 settembre 1579. Questa è una delle poche cose sicure che si sanno di lui. Era figlio di Giovanni Battista Visconti (uomo caratterizzato da una pessima fama), discendente da un ramo cadetto dei duchi di Milano, e della nobildonna cremasca Paola Benzoni. Il padre morì quando Francesco Bernardino era sedicenne e il curatore familiare lo mandò insieme al fratello Galeazzo Maria a studiare al Longone di Milano. In gioventù risiedette in prevalenza a Brignano, nelle terre feudali ereditate, ma passava spesso l’estate nel palazzo di campagna di sua madre a Bagnolo Cremasco, dove, insieme a France-

NOTE

¹ In realtà anche il conte zio e il padre provinciale non hanno un nome proprio, ma il loro ruolo ufficiale li qualifica, rendendoli riconoscibili ai lettori. Nel *Fermo e Lucia* questo personaggio era chiamato «Conte del Sagrato», nel capitolo XVIII dei Promessi sposi viene invece definito come «un tale, le cui mani arrivavano spesso dove non arrivava la vista degli altri: un uomo o un diavolo, per cui la difficoltà dell’imprese era spesso uno stimolo a prenderle sopra di sé. Alla voluta va-

ghezza del pronome indefinito si aggiunge un’iperbole che intende sottolineare l’eccezionale potenza di questo nuovo personaggio, una volontà di potenza volta al male. Nel capitolo successivo verrà ancora genericamente definito «un terribile uomo».

² «Di costui non possiamo dare né il nome, né il cognome, né un titolo, e nemmeno una congettura sopra nulla di tutto ciò: cosa tanto più strana, che del personaggio troviamo memoria in più di un libro (libri stampati, dico) di quel tempo.

Che il personaggio sia quel medesimo, l’identità dei fatti non lascia luogo a dubitarne; ma per tutto un grande studio a scansarne il nome, quasi avesse dovuto bruciar la penna, la mano dello scrittore», scrive Manzoni nel capitolo XIX.

³ Francesco Rivola (1570-1675), sacerdote milanese, vissuto nel XVII secolo, fu dirigente della Biblioteca Ambrosiana, affermato studioso della lingua armena; scrisse una *Vita di Federigo Borromeo*, in sei libri, pubblicata tra il 1656 e il 1666.

⁴ Giuseppe Ripamonti (1573-1643), sa-



Sopra da sinistra: Maria Cosway (1760-1838), *Ritratto di Giulia Beccaria*, Milano, Biblioteca nazionale Braidense; *Incipit* del capitolo XX dei *Promessi sposi* (1840): il castello dell'Innominato nell'illustrazione di Francesco Gonin; un 'bravo', in una vignetta della seconda metà dell'Ottocento

sco Maria, compì le sue prime azioni violente, fra le quali un omicidio (1593). Il fratello maggiore era già stato processato insieme a due cugini per il rapimento di sua madre, per impedire che ella si sposasse in seconde nozze. Anche Francesco Bernar-

dino, allora solo undicenne ma già portato a imitare il fratello maggiore, probabilmente partecipò al rapimento. Alla fine il giudice assolse tutti decretando che si era trattato solo di una «vicenda interna a una famiglia». Forte dei suoi consistenti mezzi

cerdote, linguista, storico, erudito, segretario e collaboratore del cardinale Federigo Borromeo, con il quale ebbe un rapporto alquanto controverso. D'animo impetuoso e ribelle, scrisse una storia della Chiesa milanese, che gli attirò molte critiche. Passato al servizio e sotto la protezione del governatore spagnolo di Milano, don Pedro Alvarez Colonna, venne un giorno sulla pubblica via prelevato a forza e imprigionato, per ordine dello stesso Federigo, nelle prigioni dell'Arcivescovato, nelle quali, in attesa del processo, rimase rinchiuso per ben quattro anni, con l'accusa

di aver alterato la storia del clero milanese dopo l'*imprimatur* ufficiale, diffamando alcuni sacerdoti. Tentò invano di far trasferire il processo a Roma, per essere colà equamente giudicato. Dopo un processo-farsa venne infine condannato a rimanere agli arresti domiciliari presso il cardinale Borromeo, ove scrisse le sue opere storiche più importanti: la *Storia patria*, la storia della carestia e della peste milanesi, più volte ripresa e citata dal Manzoni. In alcuni documenti il Ripamonti accusò esplicitamente il cardinale Borromeo di feroce ingratitudine: sarebbe stato lui medesimo,

scrisse, a redigere in ottimo latino alcune opere poi spacciate da Federigo come proprie.

⁵ Secondo la testimonianza di Angelo De Gubernatis, riportata nel suo documentato libro *Alessandro Manzoni. Studio biografico*, Firenze, Le Monnier, 1879, è interessante notare come per questo autore, che studiò a fondo sia la vita sia la produzione letteraria dello scrittore lombardo, il vero padre di Alessandro fosse proprio Pietro Manzoni, e non, come sostiene quasi all'unanimità la critica, il Verri. Secondo il De Gubernatis gli abitanti del Lec-

finanziari e, soprattutto, di una volontà ferrea di emergere con la violenza in un mondo, quello nobiliare, molto aggressivo, il nostro si circondò ben presto di un nutrito numero di bravi, per dedicarsi a pratiche vessatorie. Le notizie sulla sua vita coincidono con i tanti procedimenti penali, le poche condanne (spesso le famiglie delle vittime venivano economicamente risarcite e questo bloccava l'intervento della giustizia), e i numerosi bandi che lo coinvolsero. Nel 1599 fu rinchiuso insieme al fratello per qualche mese nel castello di Novara. Ottenne successivamente di poter far ritorno a Milano per avviare «le paci» con le famiglie delle vittime. Per una serie di violenze contro il cugino Ercole, nel 1602 Visconti fu processato in contumacia e colpito da bando; infine fu condannato a morte e alla pena della confisca dei beni, ma al momento della condanna continuava a essere latitante. Furono quindi avviate le pratiche di confisca dei suoi beni, che però furono abilmente aggirate dai suoi famigliari, in modo da tenere unito il patrimonio. Il nome di Visconti figura nuovamente in una grida emanata il 10 marzo 1603 dal governatore dello Stato di Milano, che colpiva banditi e facinososi attivi nella Gera d'Adda, nella quale si faceva speciale menzione di Visconti e dei suoi bravi. Il

nostro fu menzionato in una nuova grida del 1609, e poi ancora nel 1614. Il nostro si spostava in continuazione, fra il ducato di Milano, la repubblica di Venezia e anche la Svizzera. Ma il suo principale punto di riferimento era il castello denominato ancora oggi rocca di Vercurago, una fortificazione risalente al XIII secolo e posizionata su un'altura al confine tra i comuni di Lecco e Vercurago, ovvero il Tremasasso, alle pendici del monte Magnodeno. In occasione di una visita pastorale del cardinale Federigo Borromeo (probabilmente nella canonica di Chiuso, come era scritto nel *Fermo e Lucia*, ma non si sa esattamente quando), il Visconti andò da lui, per parlargli a lungo. Fu probabilmente l'occasione e il momento della sua clamorosa conversione. Dopo di che la sua vita entrò nell'ombra. Si dice che Bernardino abbia trascorso i suoi ultimi anni in preghiera e meditazione in alcuni conventi cremaschi, anche in quello dei frati Cappuccini nel quartiere dei Sabbioni. Appare ancora il suo nome in un atto di donazione datato 1647, redatto a Bagnolo Cremasco. Morì probabilmente nel palazzo Benzoni a Crema forse nello stesso anno, dunque all'età di 68 anni. Ma né dell'atto di morte né della sua sepoltura è stata trovata finora traccia alcuna. Negli anni successivi alla redazione dei *Promessi*

chese e della Valsassina riconoscevano facilmente nei connotati del giovane Manzoni quelli dei suoi antenati.

⁶ La lettera era indirizzata a Cesare Cantù, il quale poi fu il primo a ufficializzare in una rivista la vera identità dell'«innominato». Tale missiva è contenuta nell'appendice del libro di Giovanni Sforza, *Lettere di Alessandro Manzoni*, Nistri, Pisa, 1875, pag. 337.

⁷ Questo il testo del sonetto: «Se pien d'alto disdegno e in me sicuro / Alteramente io parlo e penso e scrivo / Oltre l'etate e il vil tempo in ch'io vivo, / E piacer

sozzo e vano onor non curo; / Opra è tua, Donna, e del celeste e puro / Foco che nel mio petto accese il vivo / Lume de gli occhi tuoi, che mi fa schivo / Di quanto parmi, al tuo paraggio, impuro. / Piacerti io voglio, né piacer ti posso, / Fin ch'io non sia, negli atti e pensier miei, / Mondo così ch'io ti somigli in parte. / Così per la via alpestra io mi son mosso: / Né, volendo ritrarmene, il potrei; / Perchè non posso intralasciar d'amarte».

⁸ Alessandro Manzoni ebbe senz'altro occasione di conoscere la vita di questo suo antenato, consultando i documenti

presenti presso la Caleotta. Non è escluso dunque che, seppure in parte, lo scrittore abbia ritratto la figura dell'«innominato» prendendo spunto anche dalle malefatte del suo violento e spregiudicato quadrisavolo; così come probabilmente il suo interesse per le vicende degli untori al tempo della peste, interesse che lo indusse a scrivere la *Storia della colonna infame*, potrebbe essere stato in parte ispirato dal ricordo di quei due sfortunati coniugi.

⁹ L'episodio e la lettera di d'Azeglio sono riferiti dal De Gubernatis.

sposi, Francesco Bernardino Visconti fu identificato con l'«innominato» manzoniano da Cesare Cantù (1858). Questo avvenne anche in considerazione della corrispondenza del romanzo con un episodio di conversione riportato nel XVII secolo da Giuseppe Ripamonti, nelle sue *Historiae patriae*. Ripamonti narra le vicende di un potente signore nel cui palazzo, ubicato nella Gera d'Adda, si organizzava una vera e propria officina di mandati sanguinosi, ma che poi, dopo un colloquio con il cardinale Borromeo, si era clamorosamente converti-

to. Ma secondo alcuni studiosi il vero «innominato» sarebbe stato il fratello maggiore di Bernardino, ovvero Galeazzo Maria, altrettanto degno rappresentante di quella nobiltà seicentesca italiana che, compiendo violenze e omicidi, si riteneva al di sopra delle leggi e si comportava come se lo fosse davvero. Da questo punto di vista, che il vero «innominato» sia stato Bernardino oppure Galeazzo, non cambia la sostanza dell'acuta analisi della crisi che ne fa nel romanzo il Manzoni, né l'esemplarità della avvenuta conversione.

BIBLIOGRAFIA

- ALESSANDRA DATTERO, *Francesco Bernardino Visconti*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma, volume 99, *ad vocem*.
- ALESSANDRA DATTERO, *I Manzoni e la Valsassina. Politica, Società e Economia nello Stato di Milano durante l'Antico Regime*, Franco Angeli, Milano, 1997.
- GIAN LUIGI DACCÒ, *Itinerari manzoniani a Lecco*, Electa, Milano-Roma, 1992.
- GIAN LUIGI DACCÒ, *Giacomo Maria Manzoni. Documenti*, in *Atti del XIV Congresso nazionale di studi manzoniani*, Centro Nazionale di Studi manzoniani, Milano, 1991.
- GIUSEPPE RIPAMONTI, *La peste di Milano del 1630*, Casa del Manzoni, Milano, 2009.
- GIUSEPPE RIPAMONTI, *La signora di*

Monza e altre storie patrie, La scuola di Pitagora, Napoli, 2019.

- LUCIA STRAPPINI, *Angelo De Gubernatis*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma, volume 36, 1988, *ad vocem*.
- ANGELO DE GUBERNATIS, *Alessandro Manzoni. Studio biografico. Letture fatte alla Taylorian Institution di Oxford nel maggio del 1878*, edizione elettronica a cura del Progetto Iperoteca, Napoli, 2003.
- BIANCA PITZORNO, *Giulia Beccaria*, testo *online* a cura della Società per l'Enciclopedia delle donne, Milano, 2012.
- NATALIA GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino, 1983.
- GRAZIA MARIA GRIFFINI, *Lettere di Giulia Beccaria conservate nella Biblioteca nazionale Braidense*, Il polifilo, Milano, 1974.
- STEFANO STAMPA, *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici. Appunti e*

memorie, Forgotten Books, Londra, 2018.

- CESARE CANTÙ, *Ragionamenti sulla Storia Lombarda del secolo XVII per commento ai Promessi Sposi del Manzoni*, «Indicatore», 11, 1832, pp. 63-98 e 328-384.
- CESARE DONINI, *Sull'Innominato*, Treviglio, 1937.
- ATTILIO MOMIGLIANO, *L'innominato*, Formiggini, Genova, 1913.
- GIULIO SCOTTI, *Chi era l'Innominato?*, Vallardi, Milano, 1923.
- STEFANO ANDRINI, *L'Innominato ha un nome: Alessandro Manzoni*, «Avvenire», 23 maggio 2010.
- *Lettere di Alessandro Manzoni, in parte inedite*, a cura di Giovanni Sforza, Nistri, Pisa, 1875.
- FRANCESCO RIVOLA, *Vita di Federigo Borromeo*, Dioniso Gariboldi, Milano, 1656.



FABBRICA DI OCCHIALI MADE IN ITALY

Realizziamo il tuo modello. Dal design all'occhiale finito.



1.2 MIL

DI OCCHIALI IN ACETATO
PRODOTTI ALL'ANNO

+150

OPERATORI DEL SETTORE
SPECIALIZZATI

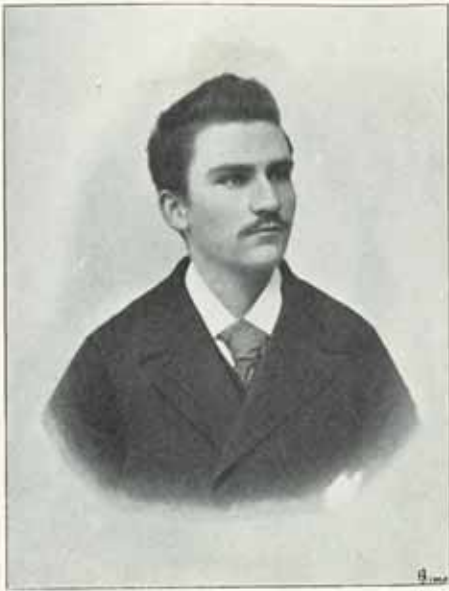
+4.000

CAPACITÀ PRODUTTIVA
GIORNALIERA DI OCCHIALI
IN ACETATO



www.ivisioneyewear.it

IVISION EYEWEAR a division of IVISION TECH SpA - Via Spilimbergo, 154 - Martignacco (UD) - Tel. 0432 1483803



Quinto Olietti.

NUOVO PROGETTO
PER FARE
IL GIRO DEL MONDO
IN 24 ORE
INVENTATO E BREVETTATO
DAL SIGNOR
OLIOTTI QUINTO



TORINO
TIPOGRAFIA G. CANDELETTI
Via delle Zocco, n. 11
1897.

Curiosità



IL GIRO DEL MONDO IN 24 ORE

Quinto Ogliotti e la rotazione della Terra

di SANDRO MONTALTO

Nel romanzo *Il giro del mondo in ottanta giorni* (1872) Jules Verne racconta del *gentleman* inglese Phileas Fogg e del suo aiutante francese Jean Passepartout, i quali tentano di circumnavigare il globo in ottanta giorni per vincere una scommessa di ventimila sterline stipulata con i soci del Reform Club. Le innovazioni tecnologiche del XIX secolo, nel contesto della rivoluzione industriale (lo sviluppo di nuovi mezzi di trasporto, l'inaugurazione del Canale di Suez nel 1869...), avevano aperto la possibilità di viaggiare rapidamente in tutto il mondo. Verne si ispirò forse, nel suo racconto, alle imprese compiute da George Francis Train, in particolare a un avventuroso viaggio del 1870 attorno al globo durato in effetti ottanta giorni, anche se in realtà il viaggiatore rimase due mesi in Francia sostenendo la Comune di Parigi (attività per la quale trascorse due settimane in prigione, fino a quando il governo degli Stati Uniti e Alexandre Dumas intervennero per farlo rilasciare).

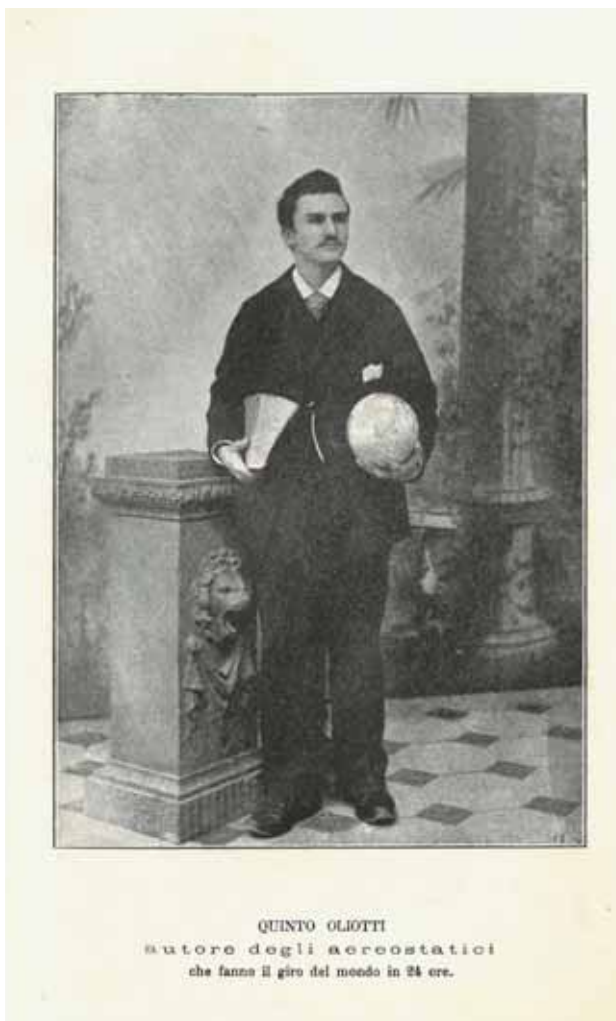
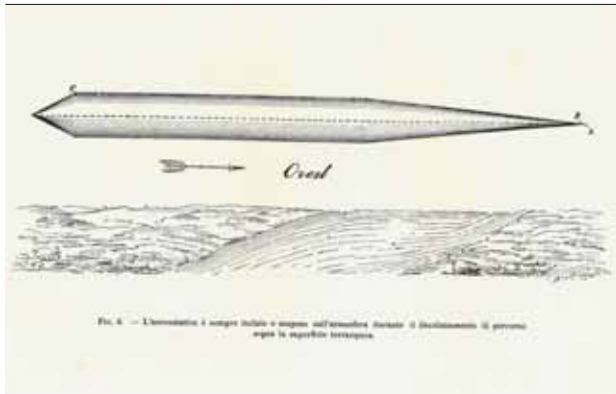
Fogg, uomo benestante ed estremamente meticoloso e abitudinario (aveva licenziato il suo precedente maggiordomo per avergli portato l'acqua per radersi di circa un grado Celsius più bassa rispetto alla temperatura prestabilita), viene coinvolto in una

discussione scaturita da un articolo di giornale nel quale si parla appunto della possibilità, grazie all'apertura di una nuova linea ferroviaria in India, di viaggiare intorno al mondo in ottanta giorni e decide, nel tentativo di dimostrarlo, di partire con il treno da Londra alle 20:45 del 2 ottobre cercando di essere di ritorno entro la stessa ora del 21 dicembre.

Prende così il via l'avventuroso e affascinante viaggio di questo azzimato quanto spericolato gentiluomo, che si conclude con l'arrivo sulle coste irlandesi all'una di notte del giorno precedente la fine programmata del viaggio, con poche ore a disposizione per raggiungere Liverpool via nave con mezzi ordinari: Fogg ha l'idea di sbarcare lì e utilizzare il servizio rapido di consegna posta verso Dublino e proseguire con vapori veloci fino a Liverpool. In effetti giunge a Liverpool parecchie ore prima della scadenza, tempo più che sufficiente a raggiungere Londra in treno; però Fogg (a seguito di una complessa serie di inseguimenti da parte dell'agente Fix) viene incarcerato e solo dopo due ore la situazione viene chiarita. Corre quindi con i suoi due compagni (il maggiordomo e *miss* Auda, una giovane vedova indiana da loro salvata mentre stava per essere sacrificata su una pira) alla stazione e arriva a Londra con pochi minuti di ritardo rispetto alla scadenza della scommessa.

Il giorno dopo, però, Passepartout scopre con grandissima sorpresa che i calcoli sulle date sono sbagliati: non è domenica 22 dicembre ma ancora

Nella pagina accanto: frontespizio di *Nuovo progetto per fare il giro del mondo in 24 ore* di Quinto Ogliotti (Torino, Tipografia G. Candeletti, 1897)



Sopra dall'alto: una illustrazione da *Nuovo progetto per fare il giro del mondo in 24 ore* di Quinto Ogliotti; Quinto Ogliotti (1878-1950), in una fotografia contenuta in *Nuovo progetto per fare il giro del mondo in 24 ore*

sabato 21 poiché, nel continuo viaggio verso Oriente, avevano spostato le lancette dell'orologio un'ora in avanti per ogni fuso orario attraversato! Corre dunque da Fogg, il quale si reca subito al Reform Club dove giunge appena in tempo, mentre l'orologio della sala batte i rintocchi, per reclamare la vincita.

Nel romanzo, quindi, i personaggi avevano 'guadagnato' un intero giorno al termine del loro viaggio intorno al globo non essendo stati costretti a un cambio di data ufficiale che avrebbe rimosso il giorno aggiunto al loro orologio durante il viaggio. Nella realtà un errore di questo tipo non sarebbe stato possibile siccome una linea di data di fatto esisteva: il Regno Unito, l'India e gli Stati Uniti avevano lo stesso calendario con orari locali diversi e i viaggiatori avrebbero dovuto notare, arrivati negli Stati Uniti, che la data locale non era la stessa del loro diario (questo valeva per tutti i Paesi che regolarmente commerciavano con Paesi posti al di là dell'oceano verso Occidente: ad esempio, fino a pochi decenni prima dell'ambientazione del romanzo le Filippine erano state un giorno in ritardo rispetto ai corrispondenti paesi dell'Estremo Oriente).

Questo lungo resoconto, di un romanzo che ebbe una grande fortuna all'epoca ed è ancora oggi molto amato, è utile per far comprendere il fascino e la complessità di questo problema, affrontato successivamente anche da altri romanzi (basti citare *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco) e film. Addirittura il racconto di Verne ha ispirato autentiche spedizioni: nel 1889 la giornalista Nellie Bly intraprese un viaggio attorno al mondo (da Hoboken a New York) in ottanta giorni per il suo giornale, il «New York World» (riuscì a completarlo in 72 giorni); nel 1988 un membro dei Monty Python, Michael Palin, intraprese una sfida simile senza usare aeroplani come parte di un diario di viaggio televisivo intitolato *Michael Palin: Around the World in 80 Days*, una trasmissione della BBC andata in onda nel Regno Unito nel 1989; nel 2015 cinque ragazzi torinesi compirono lo

stesso viaggio di Fogg, partendo dal Reform Club il 2 ottobre 2015 e tornando a Londra il 21 dicembre 2015, circumnavigando il globo.

Il problema del giro del mondo è stato oggetto delle ricerche anche di molti scienziati, qualcuno ‘ufficiale’ e qualcuno appartenente ai cosiddetti ‘mattoidi’ (termine con il quale anche recentemente Paolo Albani, nell’interessantissimo *I mattoidi italiani*,¹ racconta personaggi fautori di teorie singolari, a volte deliranti, elaborate in vari campi del sapere, degni eredi dei cosiddetti ‘folli letterari’ studiati da Queneau).

Uno di questi è Quinto Ogliotti, nato nel 1878 a Masserano, nel Biellese (piccolissimo paese che ha dato i natali anche al compositore Pietro Generali e al giurista Giovanni Battista Cassinis), il quale rifletteva sul cosmo e sui moti planetari. La rotazione terrestre è una forza immane e inestinguibile: possibile che non ci sia modo di sfruttarla? Treni, navi, mongolfiere... se ci fosse un modo più rapido ed economico per viaggiare verso mete lontane? Non sarebbe possibile semplicemente sollevarsi in aria e aspettare immobili che la Terra vada avanti con il suo giro? In 24 ore di attesa sospesi in aria non saremmo esattamente al punto di partenza, con l’implicita possibilità di raggiungere luoghi lontanissimi anche in meno tempo?

Idee simili le aveva esposte anche il più noto pseudo-scienziato Giovanni Paneroni (Rudiano, 1871-1950), gelataio di professione, che quando cercava di non far sciogliere il suo prodotto doveva sempre inseguire l’ombra, prova evidente che è il sole a muoversi e non la Terra (la quale, per inciso, secondo lui sarebbe probabilmente piatta)! Tali idee le aveva però esposte in forma ironica: autore di scritti dal titolo evocativo, come ad esempio *La Terra non gira, o bestie!*, sosteneva appunto che se la terra girasse basterebbe sollevarsi in aria e in appena 12 ore saremmo sopra l’America.²

Ogliotti, nato da genitori contadini, come all’epoca accadeva spesso abbandona la scuola dopo i primi mesi della quinta elementare e si mette a la-

vorare in una panetteria e in campagna, ma continua a riflettere sui fenomeni astronomici che fin da piccolissimo lo avevano affascinato (nell’anno 1889 il suo maestro Ernesto Previale, che ricorda con gratitudine, gli aveva mostrato nientemeno che la Terra è sospesa nel cielo, gira intorno al proprio asse in 24 ore, e la sua forma è sferica).

La sua carriera di ‘scienziato’ inizia ufficialmente nel 1897, quando dà alle stampe il suo *Nuovo progetto per fare il giro del mondo in 24 ore inventato e brevettato* (Torino, Tipografia G. Candeletti, 1897; si noti che è l’unica pubblicazione in cui viene riportato il nome «Oliotti», mentre sulle altre il nome riportato è «Ogliotti»). Come detto l’idea è semplice: tenere fermi i mezzi di trasporto in aria, per poi aspettare che la Terra faccia il suo giro da Ovest a Est. In questo modo si farà il giro del mondo in ventiquattr’ore. Ovvio, no? Si trattava di costruire un aerostato leggero e solido e assolutamente impermeabile, a forma trapezoidale allungata, al cui interno ci sarebbero grandi camere riempite con un gas più leggero dell’aria in modo che il convoglio aereo potesse rimanere sospeso nell’atmosfera.

Ogliotti cerca anche l’appoggio del deputato Federico Garlanda, anche lui di origini biellesi, il quale però gli spiega che la sua idea non è applicabile, che sarebbe come se una persona si acchiappasse con le sue proprie mani per i capelli e cercasse di alzarsi (chissà se aveva in mente una delle avventure del barone di Münchhausen). Ma Ogliotti non si scoraggia anche quando Garlanda per convincerlo fa appello all’arte oratoria del proprio fratello, l’avvocato Eligio, e sostiene che il convoglio da lui ideato non si reggerebbe sul nulla bensì sull’aria atmosferica siccome otterrebbe la sua spinta mediante eliche immerse nell’atmosfera stessa, vincendo la resistenza dell’aria che gira insieme al pianeta.

Il germe della follia, tipico dei ‘mattoidi’, si nota, leggendo le sue pagine, in alcuni segnali fin troppo chiari e decisamente tipici: ad esempio la tendenza a porre l’accento più sull’enfasi con la quale si pronunciano le proprie idee che sull’accuratezza delle di-

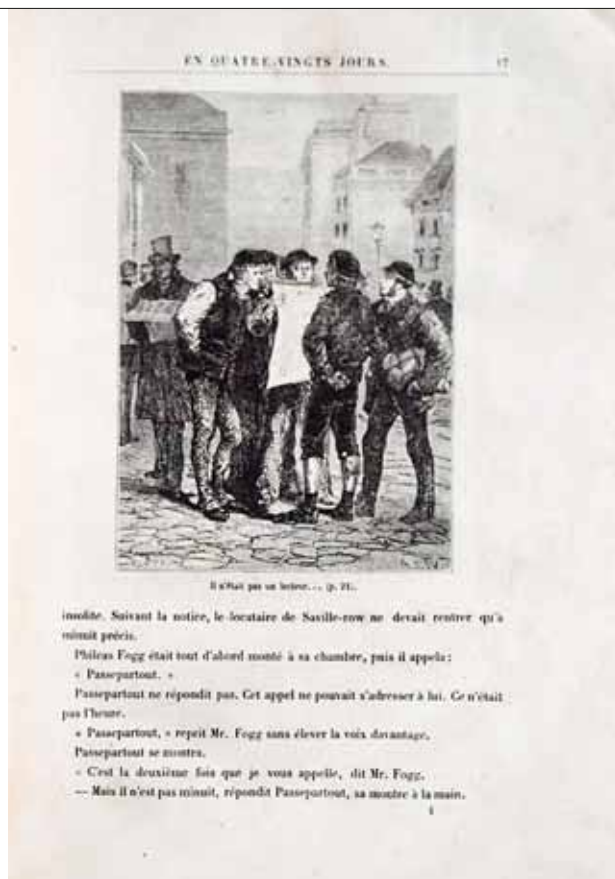
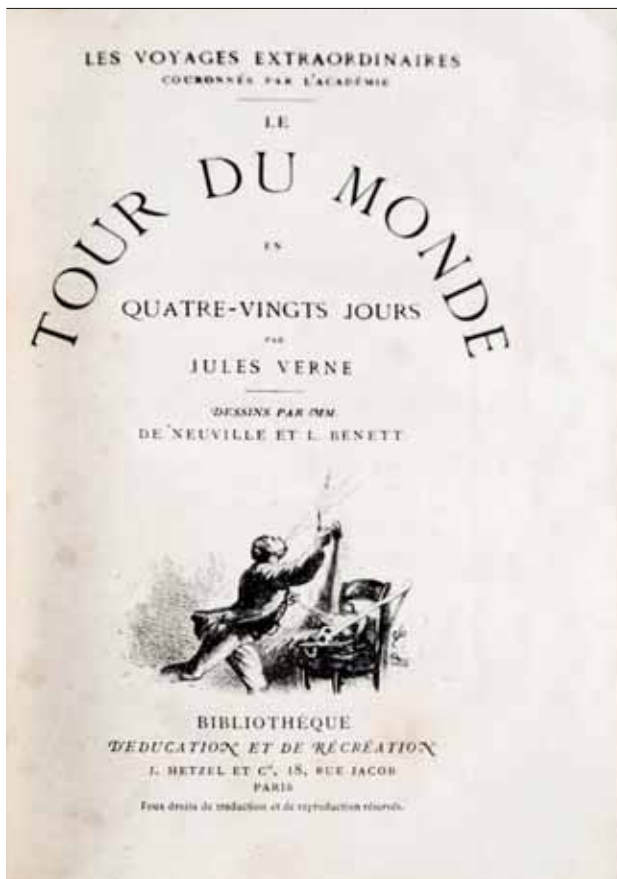


Sopra da sinistra: frontespizio di *Invenzione per usufruire della forza derivante dalla rotazione del globo terrestre* di Quinto Ogliotti (Masserano, Tipografia P. Zanone, 1913); frontespizio di *Del moto rotatorio terrestre – Applicazioni e proposte* (Masserano, Tipografia Zanone). Nella pagina accanto: frontespizio e una delle incisioni *interne della prima edizione in volume di Le tour du monde en quatre-vingts jours* di Jules Verne (Hetzel, Parigi, 1873)

mostrazioni, o il candore con il quale l'inventore ritiene non così gravosi certi sottointesi come la possibilità per un corpo che è in dipendenza della terra di non subire le leggi di rotazione che governano questa, oppure il semplicismo con cui descrive una sorta di treno aereo quasi si trattasse di un progetto di non così difficile realizzazione. Non ha remore a ricordare, nel «Proemio» a *Nuovo progetto per fare il giro del mondo*, come l'idea gli fosse venuta mentre stava lavorando in campagna, specificando come il suo progetto fosse per lui «più urgente che il fare e vendere il pane» (p. 8). Tale «Proemio», peraltro, è tutto da leggere per come è mal scritto, ossessivamente ripetitivo, soprattutto – ripetiamo – ingenuo!

Non si può non provare almeno un po' di simpatia e (nel senso migliore) pietà per una persona che avrebbe voluto studiare ma è stata costretta dalla vita a lasciare la scuola troppo presto, conservando una sete di sapere (e probabilmente anche riconoscimento) che la scarsissima preparazione gli avrebbe negato per sempre. Il libro contiene anche alcune fotografie nelle quali lo si vede tenere in mano un volume e il globo terrestre; nel «Proemio» ricorda come quando gli amici gli chiedessero a cosa stesse lavorando lui faceva il misterioso e regalava una di queste fotografie (p. 10).

E Ogliotti è un esempio tipicissimo di 'mattoide' anche perché non solo ha concentrato i suoi sforzi

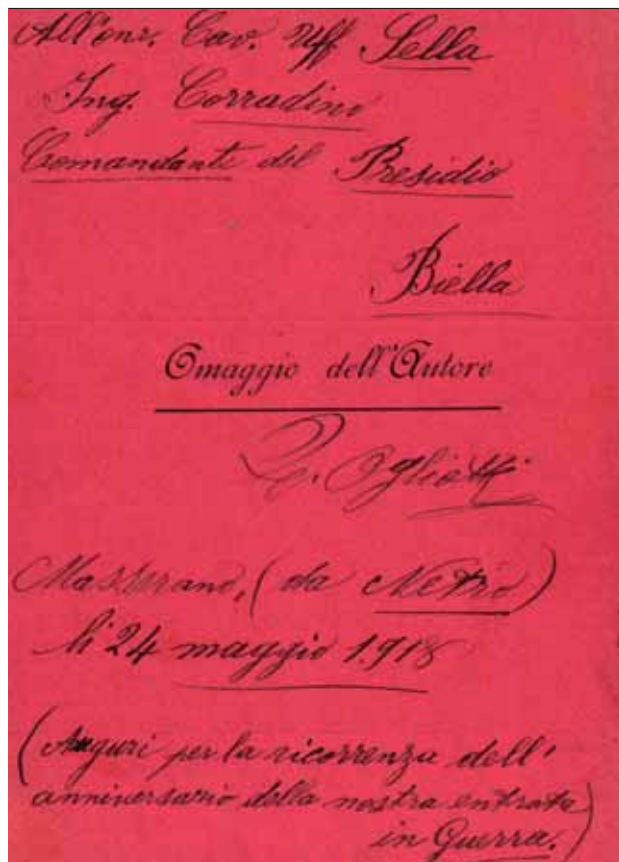


sul moto terrestre (si potrebbe riempire una biblioteca solo con i libri che se ne occupano, bene o male) ma si era prima interessato del più classico dei classici argomenti-feticcio di questo genere di 'inventori': il moto perpetuo (lo dice *en passant* a p. 123).

Comunque, nonostante l'opinione contraria dei due Garlanda, brevetta – inutilmente – il suo progetto (e va detto che loro, generosamente, lo aiuteranno a fare le pratiche in maniera corretta e senza farsi ingannare, come lui stesso riferisce alle pagine 18 e seguenti di *Nuovo progetto per fare il giro del mondo in 24 ore*). Pubblica alcune inserzioni nelle quali offre in vendita la sua idea ma nessuno si fa avanti, così come la sua partecipazione all'Esposizione di Torino del 1898 non riscuote nessun interesse pratico.

Nel 1902 esce il fascioletto *Studio speciale sulla navigazione aerea: modo per servirsi del moto rotatorio della terra, per viaggiare con un convoglio aereo, indipen-*

dente da questa rotazione (Biella, Tipografia Sociale di Magliola Morello e C.). Nel 1911 pubblica *Nouveau système de tir des armes à feu par l'utilisation du mouvement rotatoire de la terre et de radiotelegraphie aérostatique avec une plus grande rapidité et à l'usage de la postélégraphie en utilisant le même mouvement* (Parigi, Imprimerie gen. des Arts, du Commerce et de l'Industrie; nello stesso anno apparso anche in italiano sotto i torchi della Tipografia Zanone di Masserano), fascicolo di cronaca sull'Esposizione Internazionale di Torino del 1911 alla quale partecipa, in cui ipotizza un'applicazione bellica delle sue idee, ma anche una civile (la corrispondenza spedita tramite proiettili!). In Francia le sue teorie ebbero una qualche eco, il Ministro della Marina Théophile Delcassé gli scrisse personalmente per invitarlo a inviare una memoria alla Commissione d'Esame per le invenzioni che interessavano le armi, e all'Esposizione ottenne addirittura un diploma con medaglia d'oro. Un premio



Sopra: dedica autografa di Quinto Ogliotti a Corradino Sella (figlio di Quintino Sella) sulla quarta di copertina di una copia *Del moto rotatorio terrestre – Applicazioni e proposte*.

Nella pagina accanto: copertina di *Nouveau Système de Tir des Armes à Feu par l'utilisation du Mouvement rotatoire de la Terre et de Radiotélégraphie Aérostatique avec une plus grande rapidité et à l'usage de la postélographie en utilisant le même mouvement* di Quinto Ogliotti (Parigi, Imprimerie gen. des Arts, du Commerce et de l'Industrie, 1911)

lo ebbe anche all'esposizione Anglo-Americana tenuta a Londra lo stesso anno.

Nel 1912 appare *Invenzione per usufruire della forza derivante dalla rotazione del globo terrestre* (Maserano, Tipografia P. Zanone; l'anno successivo in seconda edizione riveduta e ampliata), nel 1916 *Del moto rotatorio terrestre – Applicazioni e proposte* (Maserano, Tipografia Zanone).³ Queste opere, al dicembre 2023, risultano secondo SBN abbastanza rare: ognuna di esse è presente nel catalogo di un

gruppetto che va dalle tre alle sette biblioteche.

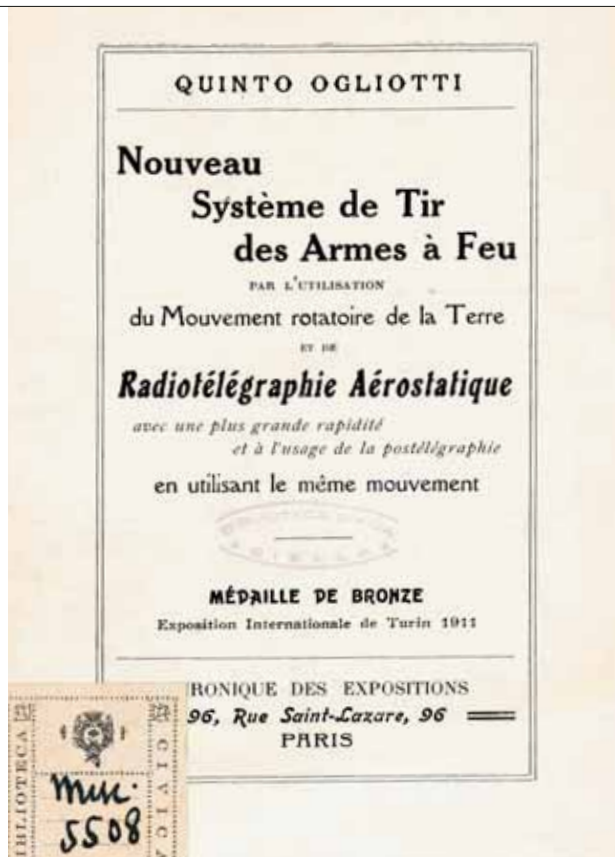
Purtroppo la Grande Guerra priva Ogliotti degli scambi intellettuali di cui aveva bisogno e lui torna sprofondato nella sua provincia, a riparare orologi e occuparsi della campagna e dei numerosi figli. Ma da lì spedisce i suoi opuscoli a chiunque potrebbe dargli ascolto. Quello del 1911 finisce tra le mani di d'Annunzio che lo rispedisce a un corrispondente per il «suo buon umore», mentre quello del 1916 viene fatto avere al Ministero della Guerra (con un biglietto nel quale l'autore sosteneva che l'opuscolo avrebbe potuto «agevolare la vittoria del nostro valoroso esercito»).

Nel primo capitolo di *Del moto rotatorio terrestre* Ogliotti, in poche frasi, ripercorre tutta la storia della scienza riguardo ai moti terrestri, dal sistema tolemaico fino a quello copernicano e agli esperimenti di Galileo col pendolo. La Terra gira, e nella sua rotazione trascina con sé ogni cosa; la velocità del singolo oggetto dipende dalla sua vicinanza ai poli o all'equatore: a 45° di latitudine (quella di Torino) la velocità è circa 328 m/s. Questa cosa, nella sua mente, può essere sfruttata per imprimere una velocità maggiore o minore ad aerei e proiettili: «ogni cosa contenuta in un vagone ferroviario in moto segue la traslazione del treno, anche se sospesa nell'interno e isolata, quando il vagone, a eliminare le correnti aeree sia ermeticamente chiuso. Se invece noi portiamo la nostra osservazione sopra un treno aperto, mentre è in moto, noi subito constatiamo che l'aria contenuta nel vagone del treno stesso si cambia continuamente, e ciò genera una forte corrente, che è pari alla velocità del treno, per cui se nell'interno di questo vagone, aperto nella parte anteriore e posteriore, vi fosse isolato un corpo aereo, questo non seguirebbe il vagone nel suo moto, ma bensì la corrente d'aria, formata in senso opposto alla direzione del treno; mentre nel vagone che venisse supposto ermeticamente chiuso nel frattempo ogni cosa in essa sospesa o isolata nell'interno di esso lo seguirebbe regolarmente». Ordunque, bisogna in qualche modo compensare la forza di trazione dell'atmosfera, e

questo lo si può fare lanciando i proiettili a una velocità superiore a quella della rotazione terrestre. In questo modo il proiettile si renderebbe per un certo periodo indipendente dal ‘trascinamento’ dell’atmosfera, e quindi potrebbe sommare il proprio moto a quello terrestre: «si ha che sul globo ogni corpo è costretto a partecipare del moto rotatorio, e che per renderlo da questo indipendente è necessaria una forza tale volgentesi da Est a Ovest in direzione netta orizzontale, da vincere con questi corpi aerei la forza di velocità che ogni cosa ha comune colla terra nel suo movimento di rotazione più o meno grande a secondo dei gradi di latitudine». Possiamo dirla in maniera più semplice? Sì: i tiri dell’artiglieria vanno fatti in direzione Est-Ovest, ottenendo così un vantaggio tattico su chi spara da Ovest a Est.

Ogliotti aveva chiaro, almeno, il fatto che il sistema avrebbe dovuto essere verificato in pratica: proponeva quindi un esperimento da farsi con un potente cannone dell’esercito o della marina, tirando prima in direzione Est-Ovest e poi in quella Ovest-Est. Indubbiamente, il primo sarebbe risultato più potente, e il vantaggio tattico si sarebbe rivelato decisivo nelle battaglie. Scriveva: «a questo punto occorre osservare che nella presente innovazione dell’arte guerresca è necessario tenere il massimo conto delle posizioni, e che da queste dipende essenzialmente l’effetto utile sia trattarsi di offensiva oppure di difensiva»; stava probabilmente pensando alla guerra in corso: la Russia, infatti, si trovava a Est della Germania, e avrebbe potuto bersagliare con cura le postazioni degli Imperi centrali. Tutto stava nel dirigere bene i colpi, lanciandoli a una velocità sufficiente a renderli ‘indipendenti dal moto terrestre’. Ogliotti era addirittura disponibile ad arruolarsi nell’esercito, a patto che si mettesse in pratica il suo metodo.

Ma anche per il tempo di pace aveva in serbo applicazioni della sua teoria. Aveva infatti ideato una macchina che avrebbe potuto sfruttare efficacemente la corrente dell’atmosfera e trasformarla in forza elettromotrice, generando una corrente d’aria com-



pressa in senso opposto, cosa che avrebbe reso il meccanismo indipendente dal moto rotatorio. Peraltro, a Torino il rendimento sarebbe stato eccezionale: «se noi immaginiamo di trovarci al 45° di latitudine ove la velocità di rotazione terrestre è di 328 metri per secondo e coll’applicazione della seguente teoria, noi mettiamo l’asse dei becchi o getti di questo vapore, nella direzione dell’Est verso l’Ovest, avremo una tale velocità di questi getti o correnti di vapore, che vincono il moto della terra, perché sono divenuti indipendenti momentaneamente dalla rotazione del globo, velocità eguale a quella della terra di m. 328 più quella del vapore di m. 732 = 1050 m al secondo. Risulta dunque evidente, per le suesposte ragioni, che avremo un rendimento in queste turbine a vapore di più del 50 per cento del primitivo». Mica male! Questa invenzione, a dire dell’inventore capace di costituire un «nuovo mondo di energia e forza elettrica» e una «fonte perenne di ricchezza e di pace mondiale», non poteva

essere sottovalutata dalle grandi menti del suo tempo: Ogliotti ne era certo, e non si sarebbe rassegnato a essere ignorato solo perché si trattava dell'idea di «un figlio del popolo, un semplice operaio o professionista, perciò poco conosciuto nel mondo intellettuale o scientifico» (la teoria del complotto, nelle sue molte forme, non passa mai di moda).

La provincia cerca sempre modi di far parlare di sé e la benemerita ottenuta a Torino, seppur di modesta portata, era parsa sufficiente alla «Gazzetta di Biella» la quale iniziò a riferire minuziosamente i progressi nella diffusione di queste idee, e citare i giornali stranieri che ne avevano parlato e le onorificenze ottenute in numerose esposizioni (si vedano i numeri del 30 novembre 1912 – dove si faceva menzione della citazione delle sue teorie sulla «Revue générale industrielle» con un articolo intitolato *Une nouvelle force motrice* – e 4 gennaio, 3 maggio e 21 giugno 1913). Il 9 marzo del 1913 era stato invece «Il risveglio italiano» a pubblicarne una foto e un articolo che dava notizia di questo italiano «ben apprezzato negli ambienti scientifici e negli ambienti industriali»(!).

Nel 1918 ci fu forse il maggior successo del nostro tenace inventore (o almeno... a lui così parve): i tedeschi stavano bombardando Parigi con un cannone «dal tiro di cento chilometri» (si tratta del famoso obice *Parisgeschütz*), cosa che a detta di Ogliotti non dipendeva dalla meccanica dell'arma ma dalla posizione, siccome l'Impero prussiano stava

bombardando la Francia proprio da Est, tanto che secondo il «Corriere della sera» del 9 aprile 1918 Ogliotti era persuaso che i tedeschi si fossero approfittati della sua invenzione.

Dopo un lungo silenzio, nel 1940 compare l'opuscolo *Coll'aereo si potrà usufruire il moto rotatorio della Terra* (Masserano, Tipografia P. Zanone) in cui, dopo una calorosa dedica al Duce, spiega come i «governi demoliberali» non fossero riusciti a comprenderlo mentre certamente saprà farlo il fascismo, anche per premiare la sua capacità di non lasciarsi scoraggiare. In sostanza la pubblicazione riprende le idee di quella del 1912 applicandole all'aviazione, ma alle ultime pagine non manca di presentare alcune utili *Proposte positive per abbattere l'isola di Malta* portandosi con una nave armata all'esatta latitudine e longitudine dall'Ogliotti suggerite e sfruttando le sue teorie.⁴ Purtroppo per lui neanche il fascismo gli diede ascolto e segretamente confessò ai pochi intimi che, nonostante tutto quel nero d'obbligo, nel suo petto batteva ancora un cuore rosso.

Negli ultimi anni della sua vita non fece sostanzialmente più parlare di sé. Solo in un articolo del 9 aprile 1964, apparso su «Eco di Biella», si rievocava in poche righe la figura di quel bizzarro masseranesi che nel frattempo, nel 1950, era deceduto nella casa paterna, definitivamente e drammaticamente condannato a rimanere ancorato al suolo della provincia nella quale aveva dovuto consumare la propria esistenza.

NOTE

¹ Macerata, Quodlibet, 2012.

² Alcuni scritti sono raccolti in: Giovanni Paneroni, *Una terra piana ed infinita: vita ed opere di Paneroni*, a cura di Giacomo Masenza, Rudiano, GAM, 1994 (nuova edizione, 2019). Si vedano anche: Enrico Mirani, *Vita, memorie e avventure di Giovanni Pa-*

neroni astronomo ambulante, Gussago, Ermione, 1990; Roberto Viesi, *La terra non gira o bestie! Storia a fumetti di Giovanni Paneroni, astronomo*, Rudiano, GAM, 2011.

³ Il testo si trova digitalizzato sul sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: http://digitale.bnc.roma.sbn.it/printed-books/bncr_990409/bncr_990409_001

⁴ Segnaliamo che l'unica testimonianza da noi reperita circa quest'opera, che a differenza delle altre non abbiamo potuto vedere di persona (e al dicembre 2023 risulta sconosciuta a SBN), si trova nell'articolo *Storia di Ogliotti astrofisico popolare* di Tavo Burat («Rivista Biellese» anno 6, n. 1, gennaio 2002, p. 61-67).

The background of the top half of the page is an abstract, vibrant composition of overlapping geometric shapes and lines. The colors transition from deep blues and purples on the left to bright yellows and greens on the right, creating a sense of depth and movement. The shapes are primarily rectangular and hexagonal, with some lines extending into the background, giving it a three-dimensional, architectural feel.

Creating
breakthroughs
for brands
in an age of
new possibilities

essencemediacom****

Info.italy@essencemediacom.com

IL GIALLO MONDADORI

50
ANNI

Lawrence Block
PAROLA DI LADRO



N. 157
Settimana
15-4-1979
Lire 900

**PICCOLA ENCICLOPEDIA
DEL GIALLO**
4° inserto

in appendice
la Rivista di
Ellery Queen

Gialli



I BIBLIOMYSTERYES DI LAWRENCE BLOCK

Rhodenbarr: il ladro libraio

di MASSIMO GATTA

Il *bibliomystery* è una particolare tipologia di giallo che si dipana in ambito strettamente librario: un sottogenere legato alle varie *crime stories*, come l'*hard-boiled*,¹ il *cozy mystery*, il *legal thriller*, il *police-procedural* o il *private eye*. Una tipologia studiata e documentata nella seconda metà del Novecento da John Ballinger in due pioneristici articoli dei primi anni Ottanta,² nei quale definiva col termine *bibliomystery*³ questo specifico settore del poliziesco, categoria poi ripresa, e ampiamente sviluppata nel corso dei decenni successivi, dalla studiosa e bibliotecaria Marsha McCurley,⁴ creatrice anche di un prestigioso sito di documentazione per studiosi e collezionisti del genere, i quali possono attingere anche ad altre fonti bibliografiche dedicate.⁵

La principale caratteristica dei *bibliomystery*,⁶ o del 'giallo bibliofilo' secondo altri,⁷ è quella di essere ambientati nel mondo dei libri: biblioteche pubbliche antiche o moderne (e bibliotecari),⁸ case editrici (ed editori), archivi (archivisti), librerie di casa (bibliofili e bibliomani), librerie antiquarie o di varia⁹ (librai antiquari), case d'asta. E proprio nell'ambito dei *bibliomysteryes* emergono due importanti figure di giallisti,¹⁰ ognuno dei quali ha

creato gialli seriali ambientati in librerie antiquarie: John Dunning (New York, 1942-2023)¹¹ e Lawrence Block (Buffalo, 1938). La serie che Dunning ha dedicato al *bibliomystery* ha come protagonista l'ex poliziotto, e in seguito libraio antiquario, Cliff Janeway, che inizia a comparire nel primo, importante bibliogiallo *Booked to Die* del 1992, che venne tradotto l'anno dopo nei "Gialli Mondadori",¹² riscuotendo un notevole successo di pubblico. Da allora si sono susseguiti una serie di altri titoli con protagonista il libraio ex poliziotto. Negli ultimi anni, a causa di una malattia, Dunning aveva cessato sia di scrivere sia l'attività di libraio antiquario, riducendosi al solo commercio *online*.



Per questi due grandi giallisti contemporanei si potrebbe applicare il concetto di «variante Dunning-Block»,¹³ cioè la mutazione antropologica dei due protagonisti da poliziotti a librai, quindi da ladri a librai, e da ladri o librai a investigatori dilettanti. Esattamente quello che accade, come vedremo, nel lungo ciclo *The Burglar* di Block, costituito da tredici titoli, tutti tradotti in italiano (i primi cinque pubblicati tra il 1979 e il 1985 nei "Gialli Mondadori", tradotti da Maria Luisa Bocchino e copertine di Carlo Jacono).

Il protagonista, il trentenne Bernard Grimes Rhodenbarr (Bernie per gli amici), nasce nel 1977 come ladro di professione, senza altri 'mestieri', e

Nella pagina accanto: uno dei primi due titoli pubblicati nei "Gialli Mondadori" nel 1979, dove il protagonista è solo un ladro scassinatore: le copertine sono di Carlo Jacono



Uno degli ultimi tre titoli pubblicati ne “I Gialli Mondadori” tra il 1982 e il 1985, dove Bernie Rhodenbarr inizia la sua attività di libraio antiquario, continuando però a svolgere anche quella di ladro e riuscendo a incarnare anche la figura di investigatore senza licenza nella risoluzione degli omicidi (copertine di Carlo Jacono)

questo accade solo nei primi due titoli della serie, in *Burglars Can't Be Choosers* (1977)¹⁴ e in *The Burglar in the Closet* (1978)¹⁵. In essi Bernie Rhodenbarr è ‘soltanto’ un ladro di professione, estremamente abile ad aprire serrature e casseforti («un dono di natura», come ripete), anche le più complesse, e senza lasciare tracce o graffi; non distrugge le porte ma le apre coi suoi grimaldelli (e, uscendo, le richiude con lo stesso sistema), non mette a soqquadro gli appartamenti che ‘visita’ ma li lascia in perfetto ordine, odia le armi e la violen-

za e prende solo lo stretto necessario (solitamente dai ricchi): soldi liquidi, gioielli, monete, francobolli,¹⁶ questo per poter facilmente smerciarli ai ricettatori (salvo il denaro contante, ovviamente). Una delle sue caratteristiche, infatti, è quella di non essere una persona avida; a lui basta poco per vivere (ha un alloggio ad affitto bloccato nell’Upper West Side) e i furti gli garantiscono non certo una vita agiata ma una vita decente. Solo una volta, anni prima, è stato arrestato e ha trascorso del tempo in galera «a spese del governatore», come ama ripetere, e questo gli è bastato per diventare molto attento e scrupoloso. Come lo stesso Block ha più volte ricordato:

L’origine di Bernie Rhodenbarr sta in un romanzo su Scudder¹⁷ che non ho mai scritto. Cioè ne avevo scritto circa trenta pagine. Era la storia di uno scassinatore, che va a svaligiare un appartamento e dentro ci trova un cadavere. Riesce a sfuggire alla polizia e a mettersi in contatto con Scudder, che lui aveva già conosciuto, e lo prega di liberarlo dall’accusa di omicidio. Il libro, come ho detto, non è mai stato scritto. Quel personaggio, nella sua evoluzione, non aveva nulla in comune con Bernie. Ma poi decisi di farne un *mystery* e il personaggio era scaturito dalla trama stessa. Comunque ancora non sapevo che ne avrei derivato un ciclo.¹⁸

In effetti, in questi primi due titoli, ciò che risalta è il fatto che l’unico ‘mestiere’ esercitato da Bernie è rubare, e questo pone i due titoli automaticamente fuori dell’ambito del classico *bibliomystery*. Bisognerà infatti attendere il terzo titolo della serie, *The Burglar Who Liked to Quote Kipling* (1979)¹⁹ perché Bernie Rhodenbarr inizi ad affiancare al mestiere di ladro quello di libraio antiquario (e anche di investigatore dilettante a tempo perso, ma utilissimo a risolvere casi spinosi aiutando l’amico corrotto poliziotto Kirschmann) e proprietario della libreria Barnegat Books a New York, sull’Undicesima Strada, tra Broadway e University

Place. Si delineano in questo giallo tutta una serie di caratteristiche che seguiranno Rhodenbarr per tutti i successivi titoli, arricchendo la serie di comprimari come Carolyn Kaiser, l'amica lesbica, titolare di una tolettatura per cani la quale, soprattutto negli ultimi gialli della serie, diventerà anche sua complice nei furti d'appartamento, e il gatto Raffles, un tempo della Kaiser e ora in pianta stabile nella libreria Barnegat Books. Accanto a essi troviamo poi Ray Kirschmann, poliziotto corrotto che insegue Bernie per poterlo cogliere in fallo ma che, in fondo, gli è amico e soprattutto viene da lui ampiamente e generosamente corrotto col denaro, che il poliziotto sembra molto apprezzare. Ma sarà lo stesso Kirschmann, presente in tutta la serie, a coinvolgere spesso Bernie nelle indagini, che lui brillantemente alla fine risolverà, uno degli elementi centrali, come visto, della «variabile Dunning-Block».



In questo primo vero *bibliomystery* vediamo come Rhodenbarr riesca ad acquistare la Barnegat Books (Barnegat è il nome di un faro) dal precedente proprietario, un certo Litzauer, lasciando tutto come lo ha trovato: nome della libreria, arredi e libri compresi. In effetti da come ce lo descrive Block la scelta di diventare libraio non è casuale e neppure nasce in Bernie come paravento al suo

mestiere di ladro. Al contrario veniamo a sapere che il ladro è sempre stato un avido lettore e amante dei libri e in questo giallo, in particolare, tutto ruota intorno al furto di una rarissima edizione di un poemetto antisemita di Rudyard Kipling (poi fatto distruggere dallo scrittore e per questo diventato rarissimo: anzi la copia da rubare sarebbe proprio una copia unica perché autografata e dedicata allo scrittore H. Rider Haggard). In alcune parti del libro emerge la conoscenza che Bernie (cioè lo stesso Block) ha del mondo antiquario e della bibliografia analitica, elementi che lo accomunano a John Dunning il quale, nella vita privata, era proprio un libraio antiquario. Altra caratteristica dei *bibliomysteries* di Block sono l'ironia e la simpatia del protagonista: *single* incallito pur se affascinante *tombreur de femme*, gran bevitore ma solo quando non deve 'lavorare' (rubare) perché allora il massimo che si concede è un'acqua minerale Perrier; e poi l'essere una persona dotata di principi (pur se ladro), con dialoghi brillanti pieni di un sano e colto umorismo.

Nel romanzo successivo *The Burglar Who Studied Spinoza* (1980)²⁰ il protagonista torna al furto classico di gioielli e denaro, ma il curioso *Spinoza* del titolo fa riferimento proprio al celebre filosofo ebreo Baruch Spinoza che nel giallo è voracemente letto e collezionato dal ricettatore e amico di lunga data di Rhodenbarr, e che alla fine

NOTE

¹ L'espressione inglese *hard boiled* si riferisce a un genere letterario che trova le proprie radici, verso la fine degli anni Venti, nei romanzi di Dashiell Hammett, e che viene perfezionato da Raymond Chandler nei tardi anni Trenta. Rientra nel genere poliziesco e si distingue dal giallo deduttivo per una rappresentazione più realistica del crimine, della violenza e anche del sesso.

² Cfr. John Ballinger, *Collecting Biblio-*

mysteries, «American Book Collector», 3, 2, (1982), pp. 23-28 e Id., *Collecting Bibliomysteries*, «Armchair Detective», 18, 2 (1985), pp. 127-139 e 18, 3 (1985), pp. 282-301.

³ Cfr. inoltre S.E. Smith, *The Growing Interest in Bibliomysteries*, «AB Bookman's Weekly», 1992, pp. 1718-1722, E. Nehr, *If the Book is a Mystery and the Mystery is about a Book, then it's a Bibliomystery*, «Firsts», 4 (1994), pp. 22-26.

⁴ La McCurley nasce nel 1951 ad Athens,

in Georgia, da una famiglia di militari. Dal '73 all'82 ha lavorato per l'Augusta College convertendo il catalogo della biblioteca in formato elettronico. Dopo una pausa di un anno, per sposare David Antony Lawrence in Inghilterra, tornò al suo lavoro amato di bibliotecaria. Per oltre venti anni è stata bibliotecaria e in seguito capo dipartimento presso la Cooper Library della Clemson University, dove si era specializzata nella catalogazione del suo vasto patrimonio biblio-



Sopra da sinistra: i due titoli pubblicati dalla Hobby & Work tra il 1999 e il 2000. In alto a destra e nella pagina accanto: due titoli tradotti da Luigi Garlaschelli per conto di A Lawrence Block Production e pubblicati tra il 2016 e il 2022 da Amazon Italia Logistica

muore. Anche in *The Burglar Who Painted Like Mondrian* (1983)²¹ assistiamo a una serie di furti non librari e il Mondrian del titolo si riferisce proprio a un quadro del celebre pittore che Bernie si porterà a casa proprio perché impossibile da smerciare essendo troppo famoso; finirà per conservar-

lo e tutti coloro che lo vedranno penseranno sempre che si tratta di una fedele riproduzione.

Uno dei problemi di traduzione dei *bibliomysteries* riguarda, a volte, alcuni termini specialistici della bibliografia analitica che i traduttori tendono a tradurre in maniera errata. È ciò che avviene,

grafico. È riconosciuta a livello nazionale e internazionale attraverso la pubblicazione e il mantenimento dei siti *Bibliomysteries* e *Virtual Portmeirion*. La McCurley è morta nel 2004 a seguito di un intervento chirurgico. Il sito originario, *Bibliomysteries*, fu mantenuto da Marsha McCurley e, dopo la sua morte, seguito nel 2006 da Valerie McKay, studentessa del Simmons College. Il marito ha poi continuato a mantenere attivi i due importanti siti da lei creati, diventati dei punti di riferimento fondamentali. Da qualche anno, però, questi sono stati cancellati e non è più possibile accedere a

notizie sulla McCurley e a quanto da lei prodotto, studiato e raccolto per vari decenni.

⁵ Cfr. *Between the lines. The library in the body. Collection bibliomysteries*, «Book and Magazine Collector», 293 (2008), pp. 86-101; *Bibliomysteries*, «Mystery Readers Journal» [special issue], 5, 4 (1989) e *Bibliomysteries*, «Mystery Readers Journal» [special issue], 21, 3 (2005). Ma vedi anche *Buckingham Books*, un catalogo dedicato al *bibliomystery*.

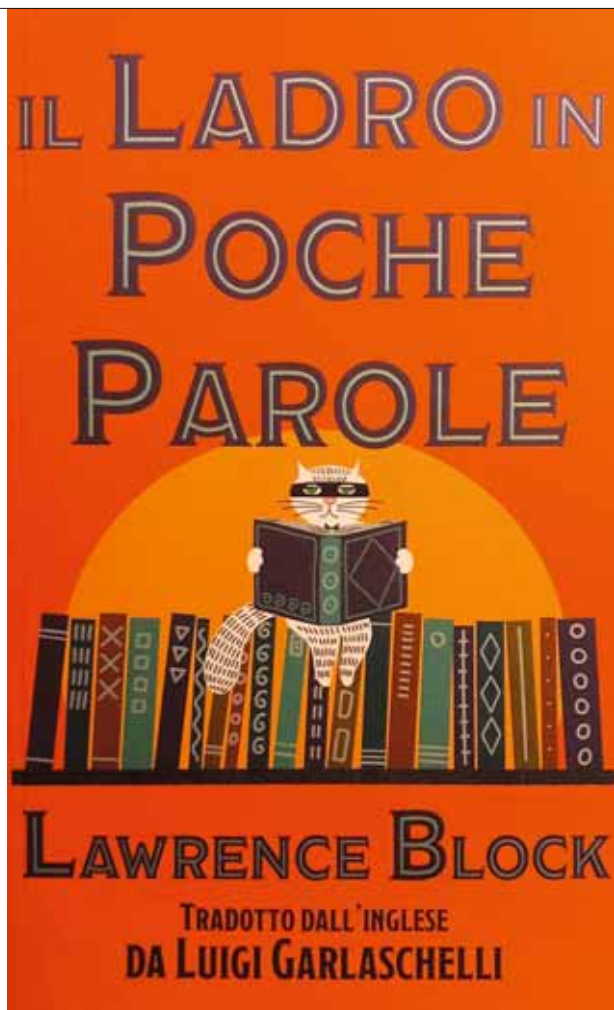
⁶ Cfr. *The great good place? A collection of essays on American and British college mystery novels*, a cura di P. Nover, Frankfurt,

Peter Lang, 1999; Oak Knoll Press, *Catalogue #143. Books about books. Bibliography. Biblio-mysteries*, New Castle, Oak Knoll Press, 1992; S. Olderr, *Mystery index*, Chicago, ALA, 1987; S. Oleksiw, *A Reader's Guide to the Classic British Mystery*, Mysterious Press, 1988; J.L. Potter, *Library milieu*, in *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, a cura di R. Herbert, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 267-268; Betty Rosenberg, *The Letter Killeth*, Los Angeles, Karmiole, 1982; B. Rosenberg, D.T. Herald, *Genreflection*, Englewood Cliffs, Libraries Unlimited, 1991.

ad esempio, ne *Il ladro che dipingeva come Mondrian*, uno dei titoli dove maggiormente è presente la bibliografia analitica e dove leggiamo: «L'altro mio cliente stava esaminando un volume in quarto rilegato con garza rigida di Matthew Gilligan, S.J. *Il Catogrammatico contro il Sincogrammatico*, era intitolato, o era a rovescio?». ²² Quel «garza rigida» è invece da intendersi per «tela rigida». ²³ E più avanti leggiamo un'interessante considerazione circa l'importanza dell'integrità delle edizioni di pregio: «Aveva speso un sacco di quattrini. Come tanti non collezionisti aveva buttato via le copertine di molti dei suoi libri, perdendo la più grande parte del loro valore così facendo. Ci sono tanti libri moderni prima edizione che valgono, diciamo, un centinaio di dollari con la copertina e dieci o quindici senza». ²⁴



Con *Il ladro che dipingeva come Mondrian* la Mondadori finirà le sue traduzioni nei “Gialli”. I restanti titoli verranno tradotti e pubblicati da altri editori: *The Burglar Who Traded Ted Williams* (1994) e *The Burglar Who Thought He Was Bogart* (1995), sono pubblicati dalla Hobby & Work. ²⁵ E i successivi da A Lawrence Block Production (tra-



⁷ Cfr. Oliviero Diliberto, *Gli ingredienti del giallo bibliofilico*, «Insula europea», 27 gennaio 2020; a quella data di pubblicazione, l'autore aveva stimato in 480 i romanzi che trattano queste tematiche.

⁸ Sul tema rimando a Rino Pensato, *Pagine gialle. Libri e biblioteche nel romanzo poliziesco*, in *Il giallo e il suo lettore. Libri polizieschi nelle biblioteche di Imola e Forlì*, a cura di Renzo Cremante e Lidia Mastroianni, Bologna, Compositori, 2005, pp. 67-77.

⁹ Cfr. Massimo Gatta, *Crimini di carta tra scaffali di libri. Delitti, suicidi e avvelenamenti in libreria*, «la Biblioteca di via Senato», n.

7/8, luglio-agosto 2023, pp. 60-73.

¹⁰ A entrambi dedica belle pagine Mario Baudino nel suo *Ne uccide più la penna. Storia di crimini, librai e detective*, Milano, Rizzoli, 2011.

¹¹ Non risulta che Block abbia mai incontrato John Dunning: «I don't believe I ever actually made his acquaintance», sua email a chi scrive del 13 gennaio 2024.

¹² John Dunning, *La morte sa leggere*, Milano, Mondadori, n. 2326, 1993.

¹³ Per questo aspetto mi permetto di rimandare a Massimo Gatta, *Breve storia di delitti in libreria*, prefazione di Norberto Me-

lis, Perugia, Graphe.it Edizioni, 2024.

¹⁴ Lawrence Block, *Parola di ladro*, trad. it. di Maria Luisa Bocchino, copertina di Carlo Jacono, Milano, Mondadori, n. 1576, 1979; ristampato da Fanucci nel 2008 col titolo *I ladri non uccidono*.

¹⁵ Lawrence Block, *Il ladro nel sacco*, trad. it. di Maria Luisa Bocchino, copertina di Carlo Jacono, Milano, Mondadori, n. 1610, 1979.

¹⁶ Lo stesso Block è autore di una raccolta di articoli sulla filatelia dal titolo *Generally Speaking*.

¹⁷ Matthew Scudder è un ex poliziotto



dotti da Luigi Garlaschelli), fuori del normale circuito librario, acquistabili solo *online*. In essi Rhodenbarr è sempre più attivo come libraio antiquario, la sua amicizia con Carolyn si è cementata, i furti costituiscono quasi la sua unica fonte di sostentamento in quanto il mercato dei libri usati diventa sempre più asfittico, come emerge in molte delle sue riflessioni. Il *plot* narrativo si è ormai ampiamente consolidato: dialoghi brillanti e ironici, furti con scasso a ripetizione, il rischio costante di essere incriminato per omicidi da lui mai commessi, l'attività di libraio con molti simpatici siparietti con varie tipologie di clienti, il caso di omicidio che alla fine viene sempre brillantemente risolto dallo stesso Bernie attraverso una sofisticata capacità deduttiva, che lo pone sulla scia dei grandi investigatori del giallo classico.²⁶ Ecco quindi *The Burglar in the Library* (1997),²⁷ *The Burglar in the Rye* (1999),²⁸ *The Burglar on the Prowl* (2004),²⁹ *The Burglar who counted the spoons* (2013),³⁰ *The Burglar in Short Order* (2019), che raccoglie un'interessante prefazione dello stesso Block, nella quale racconta la propria attività di scrittore e la genesi del ladro libraio Rhodenbarr e altri curiosi aneddoti, tra i quali la gestazione del film – *Affittasi ladra* – tratto da uno dei

alcolista che lavora da investigatore privato senza licenza, apparso la prima volta nel 1976 in *The Sins of the Fathers*, tradotto nei "Gialli Mondadori" nel 1981 col titolo *Le colpe dei padri*, e ristampato con lo stesso titolo da Fanucci nel 2006. Scudder è il protagonista dell'altro ampio ciclo seriale di Block.

¹⁸ Cfr. *Intervista a Lawrence Block*, in Lawrence Block, *Il ladro che leggeva Kipling*, trad. it. di Maria Luisa Bocchino, copertina di Carlo Jacono, Milano, Mondadori, n. 1735, 1982, p. 150. Questa intervista è molto interessante per scoprire molto del mondo narrativo dell'autore e

anche della sua vita, delle sue predilezioni letterarie. Segnalo anche Maddalena Bonaccorso, *L'impulso a creare personaggi seriali e maledetti*; Lawrence Block: *Scudder l'americano pieno di vizi e virtù*; *In principio fu Dashiell Hammett*, «Stilos», 2006, pp. 12-13.

¹⁹ Lawrence Block, *Il ladro che leggeva Kipling*, cit. Il solo primo capitolo del libro (pp. 3-6 dell'edizione italiana) verrà stampato a New Castle dalla Oak Knoll Books in una *plaque* a tiratura limitata.

²⁰ Id., *Il ladro che studiava Spinoza*, trad. it. di Maria Luisa Bocchino, copertina di Carlo Jacono, Milano, Mondadori, n.

1775, 1983.

²¹ Id., *Il ladro che dipingeva come Mondrian*, trad. it. di Maria Luisa Bocchino, copertina di Carlo Jacono, Milano, Mondadori, n. 1912, 1985.

²² *Ibid.*, p. 5.

²³ Questo passo venne prontamente segnalato da Roberto Palazzi in «Bollettino per Biblioteche», n. 31, marzo 1986, p. 84 e dove il libraio antiquario e bibliografo fiorentino si chiedeva giustamente: «*in garza rigida, mentre è con garza rigida?*».

²⁴ Lawrence Block, *Il ladro che dipingeva come Mondrian*, cit., p. 14.

²⁵ Rispettivamente nel 1999 col titolo *Il*



Sopra e nella pagina accanto: altri titoli tradotti da Luigi Garlaschelli per conto di A Lawrence Block Production e pubblicati tra il 2016 e il 2022 da Amazon Italia Logistica

suoi titoli con protagonista un'assai improbabile Whoopi Goldberg (donna e nera) nei panni di Rhodenbarr (maschio e bianco), che Block dimostra di non avere affatto gradito. Il libro contiene anche tredici brevi racconti, sempre con protagonista Bernie Rhodenbarr, pubblicati negli anni in va-

rie riviste, e infine il racconto inedito *Il futuro del ladro*, scritto appositamente per questa edizione.³¹ L'ultimo titolo pubblicato, *The Burglar Who Met Frederick Brown* (2022),³² considerata l'età avanzata e i vari problemi di salute di Block, sarà probabilmente l'ultimo della serie che leggeremo.

ladro che credeva di essere Bogart, trad. it. di Alfredo Colitto e nel 2000 col titolo *Il ladro che rubava figurine*, trad. it. di Massimiliana Brioschi.

²⁶ Tra i suoi autori preferiti troviamo infatti Ross Thomas, Don Westlake, Rex Stout, Dashiell Hammett, Ross Macdonald, John D. MacDonald, Frederick Brown, cfr. *Intervista a Lawrence Block*, cit., p. 151.

²⁷ Lawrence Block, *Il Ladro nella Biblioteca*, [New York], A Lawrence Block Production, Torrazza Piemonte, Amazon Italia Logistica, 2016.

²⁸ Id., *Il Ladro che Beveva Rye*, New York, A Lawrence Block Production, Torrazza Pie-

monte, Amazon Italia Logistica, 2017. Sia il riferimento alla segale nel titolo (Rye), sia uno dei protagonisti, scrittore geloso della propria *privacy* e per questo allontanatosi da tutto e da tutti, lasciano supporre che il libro sia un omaggio diretto e neppure troppo celato al celebre scrittore Jerome David Salinger, l'autore di *The Catcher in the Rye*.

²⁹ Id., *Il Ladro in Caccia*, New York, A Lawrence Block Production, Torrazza Piemonte, Amazon Italia Logistica, 2017.

³⁰ Id., *Il Ladro che Contava i Cucchiari*, con un breve scritto di Bill Ott, New York, A Lawrence Block Production, Torrazza Pie-

monte, Amazon Italia Logistica, 2018, copertina di Emanuel Schongut uguale a quella dell'edizione originale.

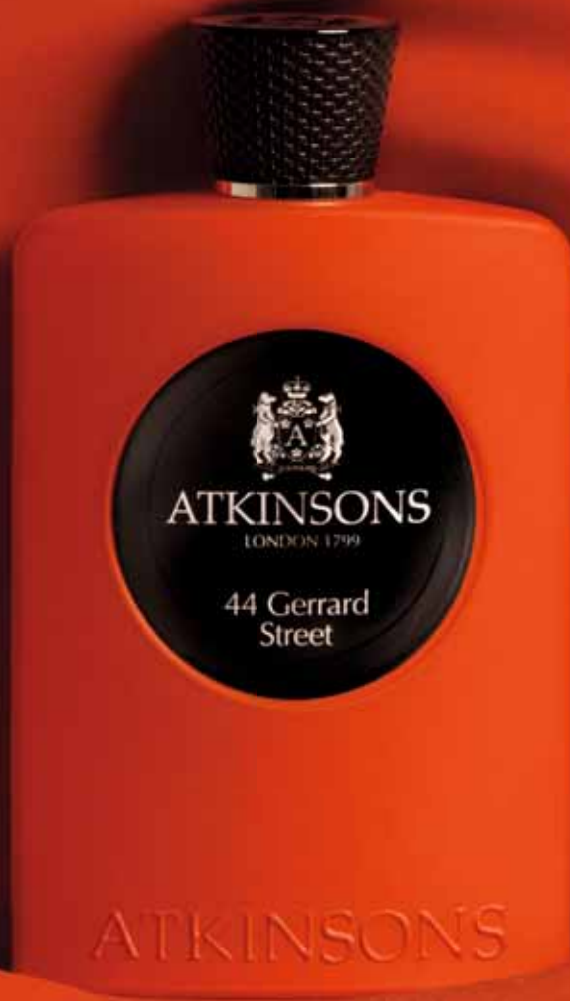
³¹ Lawrence Block, *Prefazione: L'origine del ladro*, in Id., *Il Ladro in Poche Parole*, trad. it. di Luigi Garlaschelli, New York, A Lawrence Block Production, Torrazza Piemonte, Amazon Italia Logistica, 2019, pp. 1-14.

³² Id., *Il Ladro che Leggeva Fredrick Brown*, New York, A Lawrence Block Production, Torrazza Piemonte, Amazon Italia Logistica, 2022, copertina di Jeff Wong, uguale a quella dell'edizione originale.



ATKINSONS

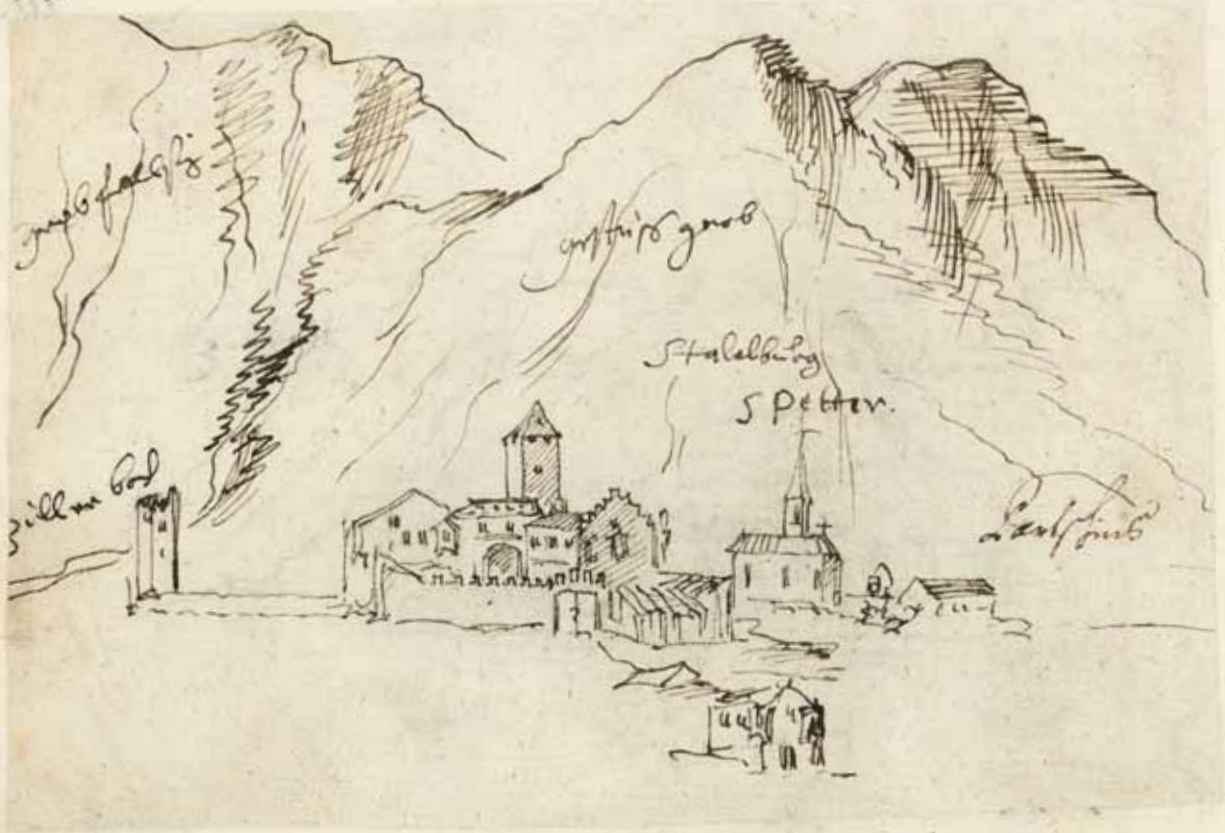
LONDON 1799





PERFUMER IN LONDON SINCE 1799

17.



Architetture



I CASTELLI TIROLESIS DEL CODICE BRANDIS

Un seicentesco 'catalogo' di fortificazioni

di ITALO FRANCESCO BALDO

Nessun edificio ci avvince, suscitando la memoria, al sol vederlo, di «donne, cavallier, arme, amori, cortesie e audaci imprese» come il castello, forse la costruzione che più di ogni altra, ville venete comprese, è nella memoria e nel cuore di ognuno come simbolo di un'epoca e di quanto in esso può essere avvenuto.

Il castello, nato per esigenze difensive e di salvaguardia della popolazione, è costruzione tipica dell'Europa medioevale, anche se alcuni sono stati costruiti successivamente. In Italia in ogni regione vi sono castelli, o spesso loro lacerti, e tutti hanno sempre una storia da raccontare ed entusiasmano; di essi è difficile un censimento preciso soprattutto riferito a precise epoche storiche. Per una particolare regione, il Trentino-Alto Adige, insieme a una porzione dell'Austria, abbiamo fin dal Seicento avuto una precisa recensione dei castelli e fortificazioni presenti con descrizione e disegno di ognuno di essi. Si tratta del *Codice Brandis*, un manoscritto redatto in lingua tedesca che ha per titolo: *Handrisse veschiedener Schloeser, Staett, und Gegenden der Fuertlich Graffschafft Tyrol (Abbozzi di diversi castelli, borghi e paesaggi della Contea principesca del Tirolo)*, che descrive tutti i castelli da Innsbruck fino al Garda e alla valle del Brenta in cui

vi è, pur di mano diversa, la descrizione del Covolo di Butistone, un'enclave di dominio asburgico nella Serenissima Repubblica di Venezia.



La prima pubblicazione sui castelli del Tirolo fu approntata da Agostino Perini, *I castelli del Tirolo colla storia delle relative antiche-potenti famiglie* (Trento, Monauni, 1831, I vol., poi Milano, G. Pirotta, 1834-1839) in tre volumi.¹ Oltre alla importante narrazione delle vicende delle famiglie (Tirolo, Appiano, Castelbarco, Madruzzo, Vanga, Thun e altre) questo volume riproduce con incisioni i diversi castelli delle famiglie. In esso però non viene ricordato il *Codice Brandis*, allora sconosciuto, ma è citato il testo di Clemens von Brandis, *Tirol unter Friedrich von Österreich* (Wien, K. Schaumburg u. Comp., 1823; ovvero *Storia del Tirolo sotto il duca Federico*).

La pubblicazione del Perini è però limitata ad alcune famiglie e ai loro manieri, invece il *Codice Brandis* è la più importante e vasta fonte iconografica per i castelli del Tirolo, ed è un documento di grande rilevanza, quasi unico nel suo genere per l'epoca nella quale fu predisposto con il preciso intendimento di fare un censimento dei castelli e delle fortezze, ma soprattutto di avere un quadro, in vista anche di problematiche belliche, del territorio facente parte della contea del Tirolo che allora comprendeva anche il principato vescovile di Trento. Il codice non riporta invece la parte rela-

Nella pagina accanto: la rocca di Stachelburg, foglio 17 del *Codice Brandis* (Bolzano, Archivio Provinciale)



tiva al principato vescovile di Bressanone, che non apparteneva alla contea.

Il *Codice Brandis*, dopo una prima segnalazione, nel 1973, da parte del conte Oswald Trapp, allora proprietario del manoscritto (che ora invece si trova nell'Archivio Provinciale di Bolzano), ha avuto una pubblicazione parziale a cura dello storico dell'arte Nicolò Rasmus nel 1975, ma solo in tempi recenti ha conosciuto, a cura di Ulrike Kindl e Alessandro Baccin, un'edizione completa sia in lingua tedesca, l'originale, sia in traduzione italiana in tre volumi dal 2018 al 2021 (Rovereto, Trento Bolzano). L'edizione è accompagnata da saggi di eminenti studiosi che hanno fornito contributi per inquadrare l'opera e vi sono diversi studi sull'epoca e le principali vicende storiche, politiche e sociali, di interesse, come ad esempio quelli su *L'aristocrazia del Tirolo*, *Il Concilio di Trento le streghe del Tirolo*, *Commercio e monete e dazi nel Seicento*, *Il Tirolo e la guerra dei Trent'anni* e *Le creature leggendarie nei castelli del Tirolo e il loro contesto iconografico*.

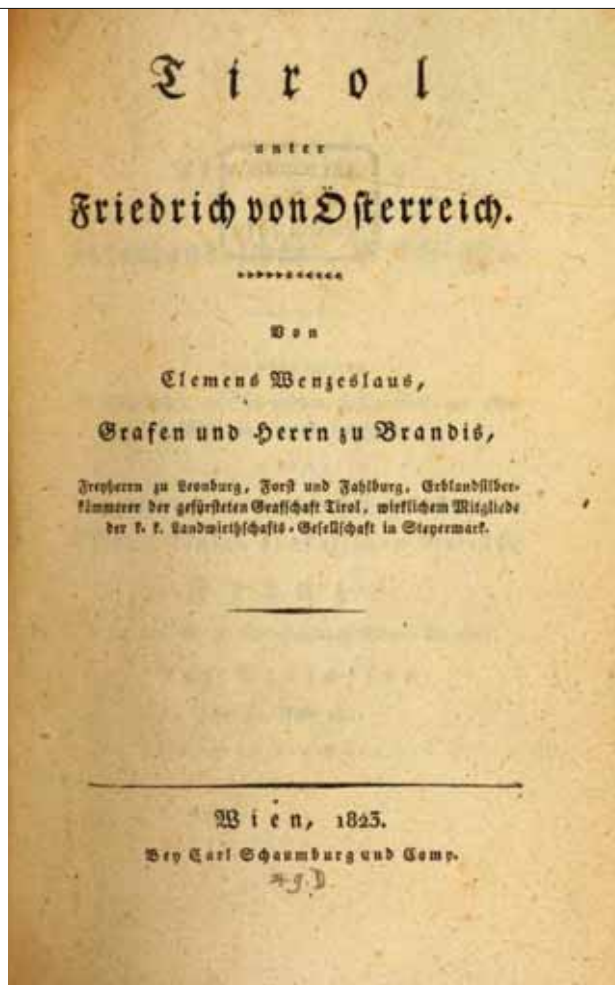
Il *Codice Brandis* risale ai primi del Seicento (approssimativamente tra il 1607 e il 1620) ed è un volume, probabilmente incompiuto, di agile formato (22 x 16,6 cm.) costituito da 105 fogli con schizzi di castelli, fortezze e una ventina di vedute di città. Fu voluto da Jakob Andrä von Brandis (1569-1629), capitano del Tirolo dal 1609. Il conte era molto interessato agli studi storici e intendeva avere una precisa descrizione del territorio e compose anche una storia del Tirolo dalle origini sino

A sinistra dall'alto: il cofanetto con i tre volumi dell'edizione moderna italiana e tedesca del *Codice Brandis*, a cura di Alessandro Baccin e Ulrike Kindl (Rovereto, Trento, Bolzano, 2018-2021); veduta di Cles (Trento), *Codice Brandis* (Bolzano, Archivio Provinciale). Nella pagina accanto dall'alto: frontespizio di Clemens von Brandis, *Tirol unter Friedrich von Österreich* (Wien, K. Schaumburg u. Comp., 1823); l'orrido della Rocchetta, al confine fra Mezzolombardo e la Val di Non, *Codice Brandis* (Bolzano, Archivio Provinciale)

al periodo di Margarete del Tirolo-Gorizia, ultima contessa che lasciò in eredità la contea agli Asburgo. Margarete era detta *Maultasch*, (bocca grande, qualcuno dice per l'aspetto fisico, ma altri per la sua preferenza a risiedere a Terzano, dove amava soggiornare al castel *Neubaus* allora noto al volgo come castel *Maultasch*, nome derivante dalla sottostante dogana, dal latino era 'mala tasca'), conosciuta con il titolo *Die Geschichte der Bandeshauptleute von Tirol*, manoscritto presso Innsbruck, Universitäts und Landesbibliothek Tirol (ULBT), Cod. 801, 3 Bände (stampato a Innsbruck, Wagner'sche Buchhandlung, 1850).



Non si conosce l'autore del *Codice Brandis*: si è adombrato il nome di Mathias Burglechner, un importante cartografo dell'epoca, autore della *Der Tiroler Adler (L'aquila tirolese)* nel 1609 (unico esemplare conservato dal Tiroler Landesarchiv, Karten & Pläne, 794), in cui descrisse in modo completo il Tirolo con illustrazioni, ma l'ipotesi, pur eccellente, non ha trovato riscontri. Una recentissima indagine, dovuta ai curatori stessi, ha raggiunto la quasi certezza che l'autore della maggior parte dei disegni del *Codice Brandis*, quelli di maggior precisione e di grande impatto visivo, sia Francesco Lucchese (ca. 1580-1629), membro della famiglia degli architetti di corte a Innsbruck (il padre costruì il castello di Ambras), artista che ha operato a Merano e circondario agli inizi del Seicento. A lui si devono numerose opere e interventi di carattere architettonico in zona, come la ristrutturazione di Castel Fahlburg a Prissiano (BZ), che era, guarda caso, proprio la residenza estiva di Jakob Andrä von Brandis (probabilmente si trattava di una torre con una semplice abitazione; quando il nobiluomo la acquistò, la fece poi trasformare completamente, nel 1615, in un castello rinascimentale). Francesco Lucchese era inoltre un abile pittore e un ritrattista, da qui anche la capacità artistica di tracciare panorami in modo rapido con





I
GASTELLI DEL TIROLO
 COLLA
STORIA
 DELLE
RELATIVE ANTICHE-POTENTI FAMIGLIE
 DI
AGOSTINO PERINI.

VOLUME III.

MILANO 1839
 TIPOGRAFIA E LIBRERIA PIROTTA E C.
 A CURA DI GIUSEPPE ANTONIO MARLITTI
 Librajo e Calcografo in Trento.

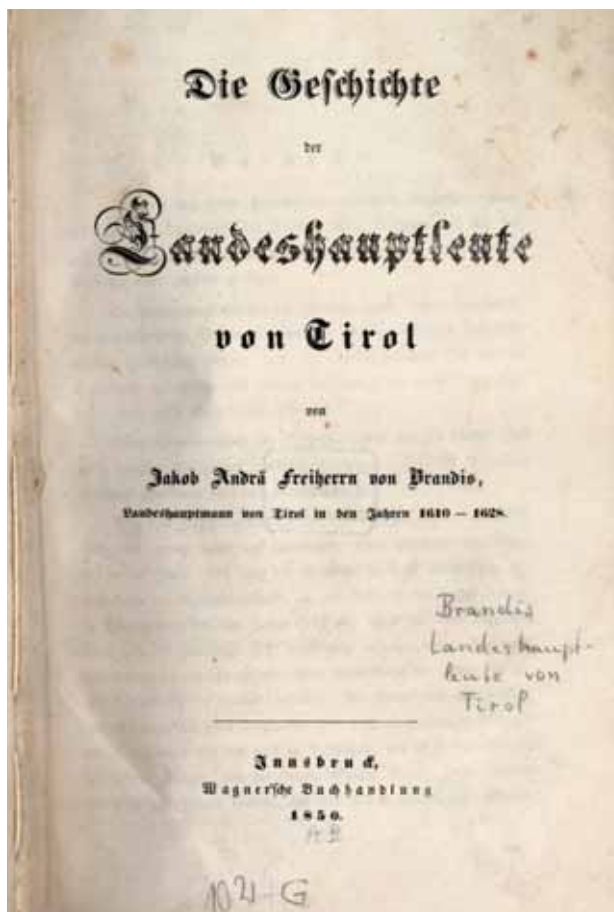


In questa pagina: frontespizio del terzo tomo di *I castelli del Tirolo colla storia delle relative antiche-potenti famiglie* di Agostino Perini (Milano, G. Pirotta, 1834-1839), con le incisioni raffiguranti Castel Thun (qui sopra) e Castelbarco (in alto). Nella pagina accanto dall'alto: il conte Jakob Andrä von Brandis nella vignetta in antiporta al suo *Die Geschichte der Bandeshauptleute von Tirol* (1850); frontespizio di *Die Geschichte der Bandeshauptleute von Tirol* di Jakob Andrä von Brandis (Innsbruck, Wagner'sche Buchhandlung, 1850)

dettagli da rifinire nel suo studiolo. Oltre a Francesco furono operativi per il codice forse altri due maldestri artisti (sicuramente uno), che ci hanno lasciato dei disegni, per fortuna pochi, assolutamente scadenti rispetto alle opere del ‘maestro’.



La pubblicazione ora approntata del *Codice Brandis* è organizzata in modo tale da porre il lettore nella migliore condizione di conoscere quanto è contenuto nell’originale manoscritto e ogni disegno è accompagnato da una descrizione e da una nota esplicativa che ricorda le vicissitudini del maniero rappresentato e la sua condizione attuale (spesso è ancora abitata dagli originari proprietari che ne curano la conservazione con scrupolosi lavori di restauro). Il merito va ai curatori Ulrike Kindl e Alessandro Baccin per la completa edizione in tedesco e in italiano del *Codice Brandis*: hanno affrontato diversi problemi (legati anche alla impaginazione dell’opera) coadiuvati in questo da una vasta *équipe* di specialisti nelle diverse discipline. Abbiamo così una pubblicazione che ci pone in diretto contatto con una affascinante epoca passata, un modo per conoscere un mondo di ieri, ma che continua sempre a suscitare mistero e fascino.



NOTE

¹ Edizione recente: Forni e Monauni, Sala Bolognese e Trento, 1973.



IMPRESSIO LIBRORVM.

4. *Potest ut vna vox capi aure plurima:*

Linunt ita vna scripta mille paginas.

Stampa



GESTIRE UNA TIPOGRAFIA TRA XV E XVI SECOLO

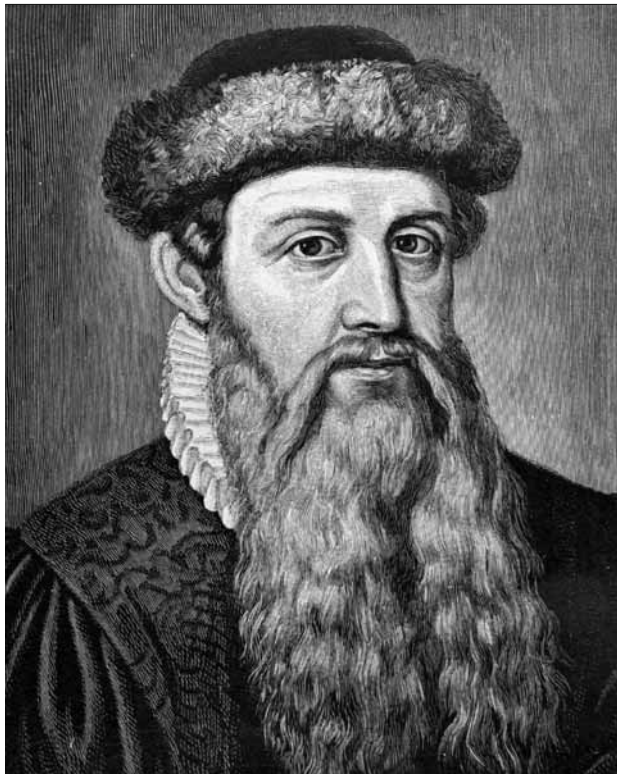
I soldi e la cassa

di EDOARDO MANELLI

Essere proprietari di una tipografia non era cosa da poco, nemmeno agli albori della stampa. Mettere in fila i caratteri mobili per comporre le pagine e avere una discreta condizione fisica per azionare il torchio non garantivano la buona riuscita del mestiere. Tipografo era colui che oggi definiremmo imprenditore, non di certo un individuo sporco d'inchiostro che passava notte e giorno al torchio: quello semmai era il torcoliere, cioè un suo dipendente. Ora, seppur avesse il *know-how* nell'arte della stampa che permetteva di fare la differenza sul mercato, il tipografo-imprenditore doveva ancor prima di dare alla luce una pagina stampata superare alcuni ostacoli. Innanzitutto, a seconda dell'area geografica, potevano esserci dei requisiti dettati dalle norme corporative che consentivano l'esercizio della professione.¹ In seconda battuta, elemento importante tanto quanto (se non di più) del *know-how*, era il capitale da investire, laddove la spesa maggiore era per i caratteri mobili, se consideriamo che «il torchio in sé rappresentava una incidenza modesta sui costi complessivi, poiché ammontava circa al 10% del valore delle attrezzature tipografiche».² Sempre in termini di costi, era al-

très necessario avere: uno spazio in cui installare l'officina tipografica, dei lavoratori, gli strumenti necessari (torchii, arredo, ecc.) e la fornitura di carta. Per quanto riguarda l'inchiostro, era prassi che ogni tipografia lo producesse seguendo la propria ricetta segreta.³ Non bisogna dimenticare che le figure professionali alle dipendenze del tipografo variavano in base alle mansioni e dunque anche sotto l'aspetto retributivo; oltre al lavoro prettamente manuale e faticoso dei battitori e tiratori alle prese con il torchio, vi erano i compositori, i correttori di bozze, i commessi se l'officina fungeva anche da punto vendita, per non contare l'eventuale presenza di garzoni che svolgevano mansioni strumentali come la consegna a breve distanza o lo spostamento di merce nell'officina.⁴ Dal punto di vista imprenditoriale, il loro benessere non era da sottovalutare. Se le condizioni lavorative non erano delle migliori, potevano innescarsi eventi idonei a paralizzare l'attività produttiva: gli scioperi. Da alcuni documenti d'archivio sappiamo infatti che i dipendenti di grandi stampatori incrociarono le braccia. Nella tipografia padovana di Pietro Maufer l'agitazione scaturì dal malcontento per vitto e alloggio che spettavano ai lavoratori per contratto insieme al salario.⁵ Aldo Manuzio vide le sue maestranze scioperare per ben quattro volte e Giovanni Giolito non fu da meno, poiché a Trino la sua officina scioperò anch'essa in diverse occasioni.⁶

Nella pagina accanto: Giovanni Stradano (1523-1605),
Il lavoro in tipografia, incisione su carta, 1600 ca.



Sopra da sinistra: Johannes Gutenberg (1400-1468), in una incisione del XIX secolo; Jean-Antoine Laurent (1763-1832), *Gutenberg inventa la stampa a caratteri mobili* (1831), Lione, Museo di Belle Arti

Superate le difficoltà appena descritte, il prodotto usciva finalmente dai torchi. Diveniva però necessario proteggerlo sino alla vendita e quando per ogni edizione le tirature erano centinaia – se non migliaia! – di copie si prospettava un serio problema di spazio. Questa problematica era fisiologica se pensiamo che tra XV-XVI secolo Sweynheym e Pannartz arrivarono ad accumulare

12.475 volumi invenduti e Platone De Benedetti 10.576, comunque lontani dalle 80.450 copie che affollavano il deposito milanese di Niccolò Gorgonzola.⁷ Pertanto, per il tipografo era essenziale un ulteriore investimento di tipo immobiliare, cioè uno o più magazzini in cui conservare i libri. Ovviamente, era quasi scontato che in officina ce ne fossero da mostrare ai clienti, anche se «la stra-

NOTE

¹ Per Venezia, v. Cristina Dondi, *Printers and guilds in fifteenth-century Venice*, «La Bibliofilia», CVI, 3, 2004, p. 229 ss.; Claudia Di Filippo Bareggi, *L'editoria veneziana tra '500 e '600*, in *Storia di Venezia*, VI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, p. 615 ss.

² Hans Tuzzi, *Libro antico libro mo-*

derno. Per una storia comparata, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006, p. 36.

³ In particolare, v. Massimo Gatta, *Teoria esistenziale di un liquido*, «la Biblioteca di Via Senato», Gennaio, 2021, p. 47 ss.; Id., *Inchiostri. Stampa, litografia, scrittura, simpatici*, Macerata, Biblohaus, 2020.

⁴ Sul procedimento di stampa, v. Andrea De Pasquale, *La fabbrica delle parole*,

Firenze, Olschki, 2018, p. 7 ss.

⁵ Giuseppe Dondi, *Apprendisti librai e operai tipografi in tre officine piemontesi del sec. XVI*, in *Contributi alla storia del libro italiano. Miscellanea in onore di Lamberto Donati*, Firenze, Olschki, 1969, p. 107 ss.

⁶ Id., *Giovanni Giolito editore e mercante*, «La Bibliofilia», LXIX, 2, 1967, p. 147 ss.



Sopra da sinistra: il celebre stampatore veneziano (ma di origine laziale) Aldo Manuzio (1449-1515); Tiziano Vecellio (1490-1576), *Gabriele Giolito de' Ferrari*, collezione privata

grande maggioranza dei titoli stampati era presente in una sola copia».⁸ Ciò detto, il tipografo doveva ancora trovare risposta a un grande quesito, cioè a quale prezzo venderli. Al netto dei numerosi studi che hanno fatto chiarezza sui cataloghi di vendita,⁹ nel nostro caso la questione del prezzo diviene interessante per comprendere il valore che il libro stampato aveva. Un metro di paragone che può

darcene un'idea è il confronto tra il prezzo dei beni essenziali nella Firenze del XV secolo e quello dei libri venduti nella medesima città:

La maggioranza della popolazione avrebbe dovuto rinunciare a qualsiasi tipo di spesa, compresa quella alimentare, da un minimo di 11-12 giorni a un massimo di 22-23 per acquistare un libro com-

⁷ Angela Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 50 ss. Su alcune realtà italiane, v. Carlo De Frede, *Sul commercio dei libri a Napoli nella prima età della stampa*, «Bollettino dell'istituto di patologia del libro Alfonso Gallo», XIV, 1-2, 1955, p. 62 ss.; Luigi Balsamo, *Commercio librario attraverso Ferrara fra 1476 e*

1481», *«La Bibliofilia»*, LXXXV, 3, 1983, p. 277 ss.; Paolo Cherubini, *Note sul commercio librario a Roma nel '400*, «Studi romani», XXXIII, 3-4, 1985, p. 212 ss.; Arnaldo Ganda, *Niccolò Gorgonzola editore e libraio in Milano (1496-1536)*, Firenze, Olschki, 1988; Margherita Martani, *Librerie a Parma nella seconda metà del XV secolo*, *«La Bibliofilia»*, XCVII, 3, 1995, p. 211

ss.; Rita De Tata, *Il commercio librario a Bologna tra XV e XVI secolo*, Milano, Franco Angeli, 2021.

⁸ Angela Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 51.

⁹ Ad esempio, v. Christian Coppens, *I cataloghi degli editori e dei librai in Italia (secoli XV-XVI)*, *«Bibliologia»*, 3, 2008, p. 107 ss.; Cristina Dondi e Neil Harris, *Best-*



olti si chiedono: ha senso essere digitali in un mercato analogico?

Probabilmente questa pubblicità sarà fotografata e mandata ad amici e conoscenti attraverso **W**hatsapp.



Sarà quindi **W**hatsappata anche se il lettore è un appassionato di libri antichi.



Mindshare crede che si possa essere digitali anche rimanendo innamorati della carta: se hai bisogno di un punto di vista diverso, forse noi possiamo offrirtelo.

www.mindshareworld.com



preso nella fascia di prezzo più bassa; un libro con un costo medio avrebbe invece assorbito la spesa necessaria per vivere per un periodo compreso tra un mese e un mese e mezzo circa. Acquistare infine un libro pregiato avrebbe significato rinunciare a qualsiasi cosa, compreso mangiare, per 4-6 mesi.¹⁰

Accanto a questo, vi erano altri due aspetti indispensabili affinché la tipografia producesse profitti: le strategie commerciali e la rete di vendita. Numerosi sono i contratti che ne danno testimonianza. Ma procediamo con ordine. Per restare in un mercato molto concorrenziale qual era quello della stampa bisognava avere un catalogo di titoli in continua espansione e che incontrasse gli interessi della clientela. Per fronteggiare i costi elevatissimi della stampa di nuove edizioni venne naturale unire le forze con altri stampatori, tramite la costituzione di società tra tipografi aventi durata, finalità, obbligazioni e ripartizione di costi e ricavi definiti contrattualmente. Si pensi, per citarne alcune, alla «Compagnia di Venezia» costituita nel 1479 a cui partecipò anche Nicolas Jenson;¹¹ alla società tra Andrea Torresano e Aldo Manuzio del 1495;¹² alla prestigiosa «Compagnia» del 1507 costituita da Battista e Silvestro Torti, Giorgio Arrivabene, Lucantonio Giunti, Amedeo Scotti e Antonio Moretto¹³ oppure alla società tra Melchiorre Sessa e Pietro di Ravani del 1516.¹⁴ Tuttavia, una volta trovato il rimedio per ammortizzare i costi di produzione si poneva il dilemma di come raggiungere la



I torcolieri, xilografia di Jost Aman, del 1568 (VD16 S 244)

clientela nel territorio nazionale ed europeo. Di certo la marca tipografica, che divenne un *must* nel '500, assolveva a una funzione di riconoscibilità e se vogliamo di *marketing*. Ma questo non garantiva che il nome del tipografo venisse all'occhio (o all'orecchio) del grande pubblico. Era necessario trovare delle occasioni in cui mettere in mostra la propria arte nella stampa. E queste occasioni erano le fiere.

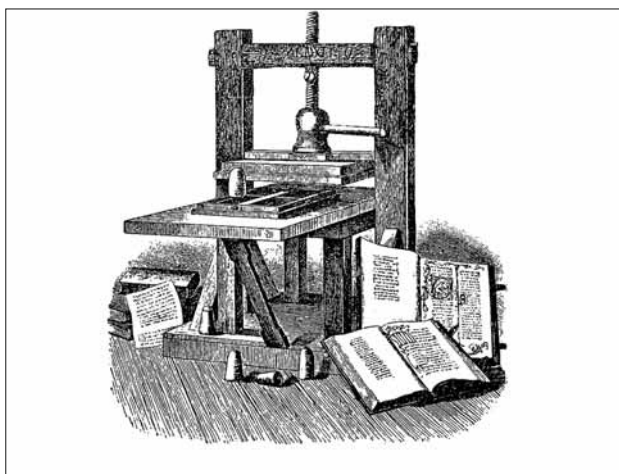
selling titles and Books of Hours in a venetian bookshop of the 1480s: the Zornale of Francesco De Madiis, «La Bibliofilia», XCV, 2013, p. 63 ss.; Christian Coppens e Angela Nuovo, *Printed catalogues of booksellers as a source for the history of the book trade*, «JLIS», IX, 2, 2018, p. 166 ss.; Ester Camilla Peric, *Il commercio degli incunaboli a Padova nel 1480: il Quadernetto di*

Antonio Moretto, in *Printing r-evolution and society 1450-1500*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 541 ss.

¹⁰ Paola Pinelli, *La compravendita di libri nella contabilità dei mercanti fiorentini. Un confronto coi prezzi dei generi di prima necessità nella seconda metà del XV secolo*, in *Printing r-evolution and society 1450-1500*, cit., p. 504.

¹¹ Cfr. Martin Lowry, *Nicolas Jenson e le origini dell'editoria veneziana nell'Europa del Rinascimento*, Roma, Il veltro, 2002, p. 271 ss.

¹² Cfr. Id., *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Il veltro, 2000, p. 113 ss.; Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria, a cura di Gianluca Montinaro, Firenze, Ol-



Sopra dall'alto: *La grant danse macabre* (xilografia del 1499, impressa a Lione; ISTC id00020500); torchio tipografico (incisione del XIX secolo)

A livello internazionale le più prestigiose erano a Lione e Francoforte, mentre in Italia erano ottime vetrine quelle di Piacenza, Bologna, Ferrara, Lanciano e le fiere dell'Ascensione e di Natale che si tenevano a Venezia.¹⁵ Se da un lato gli eventi fieristici avevano il pregio di attirare in un unico luogo molti potenziali clienti, dall'altro duravano pochi giorni. Nei restanti mesi dell'anno era necessario continuare a vendere il più possibile senza sperare che gli acquirenti venissero a bussare alla porta dell'officina. I maggiori tipografi stipularono dunque contratti con agenti di vendita operanti in Italia e all'estero, così da assicurarsi la più ampia copertura territoriale, oppure aprirono filiali.¹⁶ Gli agenti-commissionari erano spesso librai che incontravano la domanda e l'offerta, permettendo di far conoscere i prodotti tipografici in zone lontane dalla sede in cui la tipografia era impiantata. Per quanto riguarda le filiali nazionali, si ricordano quelle dei Giolito attive a Padova, Ferrara, Bologna e Napoli;¹⁷ all'estero invece Aldo Manuzio aveva aperto insieme al Torresano una filiale a Parigi,¹⁸ mentre i Giunti erano presenti a Burgos, Salamanca e Lione.¹⁹

Eppure, le insidie dell'attività commerciale non si esaurivano qui. C'erano sempre crediti da riscuotere e debiti da saldare,²⁰ le tasse, nonché imprevisti come la perdita di libri per l'allagamento o l'incendio di magazzini. Ma peggio ancora, pote-

schki, 2019. Dal punto di vista degli affari, v. Giancarlo Petrella, *Aldo, imprenditore ma non troppo*, «la Biblioteca di Via Senato», Dicembre, 2014, p. 5 ss.

¹³ Rinaldo Fulin, *Nuovi documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, «Archivio veneto», XXIII, 1, 1882, pp. 390 ss.; Brian Richardson, *Printing, writers*

and readers in renaissance Italy, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 33. Recentemente, v. Alessandro Barbero, *Inventare i libri*, Firenze, Giunti, 2022, p. 115 ss.

¹⁴ Silvia Curi Nicolardi, *Una società tipografico-editoriale a Venezia nel secolo XVI*. Melchiorre Sessa e Pietro di Ravani

(1516-1525), Firenze, Olschki, 1984.

¹⁵ Sul punto, v. Angela Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 89 ss. Sulla fiera abruzzese si rinvia a Corrado Marciani, *Il commercio librario alle fiere di Lanciano nel '500*, Napoli, ESI, 1958.

¹⁶ In particolare, v. Id., *Ruolo e funzione*

vano esserci azioni legali da intraprendere avverso la contraffazione, le condotte sleali o per difendere i privilegi di stampa.²¹ E per far fronte a queste realtà, i tipografi più astuti ed esperti potevano trarre vantaggio nel fare affari in valute diverse o in luoghi fiscalmente vantaggiosi come le città universitarie, in modo da massimizzare i profitti e ammortizzare i rischi d'impresa.²²

Il fallimento era quindi sempre dietro l'angolo, infatti secondo un'autorevole analisi:

Sembra che i primi stampatori, compreso Gutenberg, siano stati nella maggioranza più bravi come stampatori che come uomini d'affari. Essi non si resero conto del fatto, caratteristica dominante dell'editoria, che il considerevole capitale investito in anticipo in ogni edizione sarebbe rientrato soltanto con molta lentezza, ammesso che rientrasse.²³

Da questa seppur sommaria ricostruzione di che cosa realmente significasse amministrare un'impresa tipografica, ne emerge un quadro con una complessità gestionale e organizzativa a dir poco sorprendente. Del resto, se la struttura societaria dei più celebri stampatori era simile a quella descritta, significa che fosse l'unico modello che, almeno sulla carta, consentisse competitività e un buon guadagno.



Sopra: tipografia, miniatura dal *Recueil des chants royaux* (Francia, prima metà del XVI; Parigi, Biblioteca Nazionale)

delle filiali nel commercio librario del secolo XVI, «Bibliotheca», 1, 2002, p. 126 ss.

¹⁷ Angela Nuovo e Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, p. 19 ss.

¹⁸ Angela Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 213 ss.

¹⁹ William Pettas, *I Giunti di Firenze: edi-*

tori del cinquecento in Italia, Francia e Spagna, «Bibliotheca oggi», Aprile, 2005, p. 32.

²⁰ Cfr. Paul F. Gehl, *Credit sales strategies in the late cinquecento book trade*, in *Libri, tipografi, biblioteche*, I, Firenze, Olschki, 1997, p. 193 ss.

²¹ Relativamente a Venezia, v. Horatio F.

Brown, *The venetian printing press*, New York-London, G.P. Putnam-J.C. Nimmo, 1891, p. 50 ss.

²² Angela Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 67.

²³ Siegfried H. Steinberg, *Cinque secoli di stampa*, Torino, Einaudi, 1962, p. 103.

**NEL MESTIERE DI
LIBRAIO
C'È SEMPRE
UN LIBRO
CHE NON CONOSCI
E CHE È IN GRADO
DI SORPRENDERTI**

inDODICESIMO

RIFLESSIONI E INTERPRETAZIONI – IL LIBRO DEL MESE –
ANDAR PER MOSTRE – IL LIBRO D'ARTE – L'OZIO DEL BIBLIOFILO

RIFLESSIONI E INTERPRETAZIONI MARLENE DIETRICH Il ritratto di una dea

di mario bernardi guardi

Sul palcoscenico della Bussola, alle Focette di Marina di Pietrasanta – Versilia profonda –, la 'divina' Marlene Dietrich incede con portamento da regina. O forse bisognerebbe scomodare gatte, tigri e pantere, perché Marlene ci gioca bene con le razze feline. Conturbante e fascinatrice, sa accarezzare e farsi accarezzare.

Sergio Bernardini, *patron* del locale famoso in tutto il mondo, ha fortissimamente voluto questo evento per rendere memorabile la notte del 3 aprile 1972. Alla Bussola, dove da quasi più di tre lustri tutto il bel canto nazionale e internazionale si dà appuntamento, non poteva mancare Marlene. E non c'era stato bisogno di insistere troppo perché anche lei, che aveva un 'medagliere' risplendente, sapeva che l'insegna della Bussola dava un tocco in più al rango. E allora eccola, Marlene, bella e altera. A settant'anni (compiuti il 27 dicembre dell'anno prima) sprigiona eros che arriva come un fluido a vecchi e giovani.

Ovviamente non ha mancato di

tirar fuori tutte le bizzarrie tipiche di una *star*. Così ha preteso da Bernardini che le facesse ritinteggiare l'intero camerino in color amaranto perché lei, altrimenti, in quella stanzetta sporca non ci sarebbe entrata. In realtà, lo 'sporco' erano i messaggi lasciati sui muri dai vari artisti che si erano esibiti alla Bussola: che so, Mina, 'esplosa' lì, diciottenne, nel 1958, che mandava un saluto al 'molleggiato' Celentano.

Niente da fare. Marlene – nata Maria Magdalena von Losch, un nome che ha il sapore della Prussia dura e pura – vuole il camerino pulito e lustro. E Bernardini piega il capo facendo lavorare 'di brutto' una squadra di imbianchini perché tutto sia come si deve all'arrivo della *star*. Che giunge puntuale e si compiace col *patron*. Ma arriva subito un altro capriccio: chiede che le portino in camerino una *frappeuse*, cioè un secchiello pieno di ghiaccio fino all'orlo. Un emozionatissimo cameriere esegue il tutto: *frappeuse* rilucente e dentro una bottiglia di Veuve Clicquot. Ma la diva non beve e con regal disdegno abbandona la pregiata Vedova sul



Marlene Dietrich (1901-1992)

pavimento. E allora, come si spiega la sua richiesta? Svela l'arcano a pochi intimi, che diventeranno presto legione, lo stesso Bernardini. Per Marlene la *frappeuse* vale come un 'pappagallo' improvvisato: siccome non vuole andare alla *toilette* che dista pochi metri dal camerino, ecco che la pipì la fa nel secchiello ghiacciato. Anche lei con le sue umanissime esigenze, insomma...

Ma sul palcoscenico è l'eterna seduttrice. Visone bianco, abito di tulle e *lastex* con duecento gocce di perle, Marlene canta, recita, piange, mima. Tutti i suoi personaggi ritrovano la vita. Sono volti e voci: uno scialo smagliante, anni e anni di emozioni. Seguono dodici minuti di applausi. Ne è quasi sopraffatta. E, come dice a Bernardini, siccome vuol conservare «tutto intero», nel cuore, quell'omaggio



commosso e festoso, no, a cena non ci viene, si scusa con i *big* già invitati, se ne va subito a letto a dormire, anzi, a custodire gli applausi. E riparte il giorno dopo, di prima mattina, con quel 'tesoro'. Anche se ai tributi ammirativi è da tanto che c'è abituata. A partire dal più fervido, al limite della devozione 'mariana': quello di Alfred Polgar, che Adelphi ripropone, a cura e con un saggio di Ulrich Weinzierl, nella traduzione di Maria Letizia Travo (pp. 112, euro 12).

L'innamoramento di Alfred Polgar ha il contrassegno di una data: 20 settembre 1927. Lui è uno scrittore austriaco cinquantenne di origine ebraica: un maestro nell'uso della lingua tedesca e nell'arte dell'ironia e dell'aforisma, come gli viene riconosciuto da Karl Kraus e Stefan Zweig, Joseph Roth e Walter Benjamin. Lei, in quell'anno, impersona la ballerina Ruby nel dramma poliziesco *Broadway*, di Philip Dunning e George Abbott, in scena al Kammerspiele di Vienna. Un successo che, l'anno successivo, troverà conferma a Berlino. Sempre con Marlene la cui



Sopra: Marlene Dietrich nell'*Angelo azzurro* diretto da Josef von Sternberg (1930)

interpretazione colpì non solo Alfred, ma un gruppo di amici, tutti intellettuali appassionati di teatro e di psicanalisi, che alla giovane intitolarono un circolo. Ma cosa aveva di "speciale" quella ragazza che, nel momento critico della storia, impugna un *revolver* e fa fuori un *gangster*?

Con ogni evidenza, Polgar prende subito una 'cotta' perché in lei trova 'di tutto e di più'. Nel senso che Marlene, dopo aver sparato da una scala che si avvitava a chiocciola nel fondo della scena, una volta compiuta l'impresa getta sulla vittima «uno sguardo in cui si mescolavano

disinteresse, curiosità infantile, stanchezza e la sensazione di una fatale incapacità di capire».

Siamo solo agli inizi della fascinazione. Marlene è «di strana e avvincente bellezza», è «enigmatica» e «misteriosa», si presenta «a testa alta, come se non avesse l'ambizione di farsi amare e ammirare, come se per lei fosse ovvio essere amata e ammirata». In lei c'è «una strana calma nella tensione, accentuata da una mimica facciale appena allusiva e dal suono velato di una voce parsimoniosa». Anche il nome – Marlene – «è melodico e aggraziato». *Nomen omen*, c'è «la linea di un destino» in Maria Maddalena. Così si chiamava «la peccatrice del Vangelo, cui molto può venire perdonato perché molto ha amato».

A questo punto, Polgar è pronto a tracciare una breve biografia: qualche nota sulla famiglia, sull'educazione severa ma affettuosa, sulla bambina 'innocente' che, in qualche modo, si conserverà tale, anche quando sarà la sexy Lola dell'*Angelo azzurro*. Perché certe corruttrici, «tutte amore da capo ai piedi», sono nate «sotto la stella della Maddalena», «l'amore è l'aria che respirano, la rinuncia un peccato contro natura, l'infedeltà un imperativo della fedeltà che esse serbano al proprio io».

Contorsioni dialettiche di un innamorato, quelle di Polgar? L'ambiguità di Marlene elogiata sempre e comunque perché, appunto, appartiene a Marlene e lei si può permettere di tutto, essere 'avanti', 'oltre' e 'contro', come le pare? Csicché anche ciò che è torbido e

morboso in Marlene diventa limpido e sano?

Che dire? Al *Ritratto di una dea*, con un paio di gambe che, se non sono quelle di Venere poco ci manca, Polgar lavora per anni. Però il testo, scritto tra il 1937 e il 1938, a un certo punto 'scompare' e viene ritrovato fortuitamente e pubblicato per la prima volta nel 2015. Cioè trent'anni dopo la morte dello scrittore che alla sua Marlene si era davvero consacrato negli anni tra le due guerre. Quando, dopo l'Anschluss, aveva dovuto abbandonare l'Austria nazi per trasferirsi negli Stati Uniti. Mai dimenticando di aggiungere tocchi e ritocchi al *Ritratto* della divina, tra l'altro presentata come donna colta, professionista seria e madre dolcissima: quanto a mariti e amanti si se ne parla, ma senza insistere troppo. Tra l'altro Polgar aveva avuto modo di conoscere la Dietrich di persona e lei in più occasioni gli era stata prodiga di amicizia, consigli e aiuti in denaro. Ma venture e sventure del *Ritratto* si possono leggere nel saggio di Weinzierl, insieme a devote lettere che Polgar indirizzò alla generosa Marlene, sempre un po' perplessa di fronte a chi le intonava dei peana.

La cosa che più ci interessa, comunque, è l'intrecciarsi in quegli anni di tante vite. Uno scenario complesso, meglio ancora 'cruciale'. Un vero e proprio 'EuropaCinema', a colpi di storia, biografia, suggestioni sparse.

Curiosità. Nel fatidico spettacolo del '27 non c'era solo Marlene, promessa del canto e del cinema, ma accanto a lei recitava anche Peter Lorre, nato Lázló Löwenstein,

ungherese di famiglia ebraica. Ebbene se il primo film sonoro del cinema tedesco è nel 1930 il mitico, immortale *Angelo azzurro* dove la cabarettista Lola-Dietrich 'strega' il povero professor Unrat, trasformandolo nel suo pagliaccio, segue a ruota, nel 1931, *M. Il mostro di Dusseldorf* col mostro Lorre assassino di bambine, processato da un tribunale di delinquenti. Regista dell'*Angelo azzurro* è l'ebreo austriaco Josef von Sternberg; regista di *M* è un altro ebreo austriaco, Fritz Lang. Con l'avvento di Hitler al potere, Lorre e Lang esulano negli Stati Uniti.

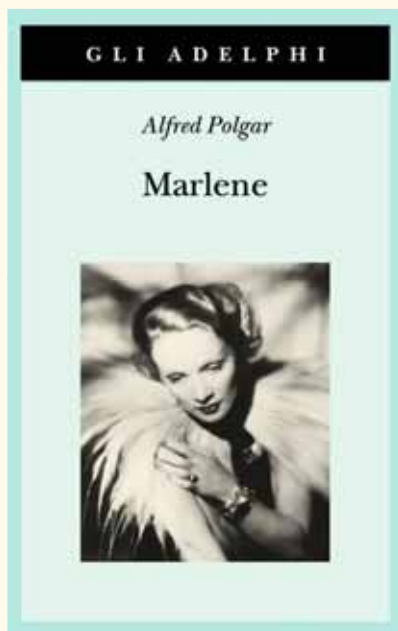
La purissima ariana Marlene si trasferisce a Hollywood già nel 1930 e

diretta dal mentore Sternberg recita in *Marocco* (1930), *Disonorata* (1931), *Shanghai Express* (1932), *Venere bionda* (1933), *L'imperatrice Caterina* (1934), *Capriccio spagnolo* (1935) e *Ho ucciso!* (1935, qui affiancata da Peter Lorre), conquistando critica e pubblico.

Hitler e Goebbels la vorrebbero in Germania per farne la musa cinematografica del Terzo Reich, ma lei oppone un 'no' risoluto. Profondamente antinazista Marlene? Polgar la presenta come tale e a confermarlo c'è la sua biografia: Marlene che prende la cittadinanza americana, Marlene che durante la guerra sostiene la causa degli Alleati e partecipa a spettacoli per le loro truppe, Marlene che i tedeschi, nazisti o meno, per anni e anni non perdonano, giudicandola una traditrice della patria.

Eppure, l'amata figlia Maria Riva – coccolatissima dalla mamma che, come racconta Polgar, la considerava la sua 'assistente' – nel libro *Marlene Dietrich: the life* (2019), pur riconoscendole straordinarie qualità di *vamp*, ne parla come di una donna fredda, egoista, sprezzante nei confronti degli altri, totalmente incurante delle loro opinioni, superba e piena di sé. Non basta: era profondamente razzista e «il colore nero le piaceva solo nei vestiti». Infine, l'ultima filiale coltellata a mamma che, depressa, «emanava odore di alcool e di decadenza». Insomma, non le restava altro che morire.

Però, come era viva nel 1972, alla Bussola!



📖 Alfred Polgar, «*Marlene. Ritratto di una dea*», con un saggio di Ulrich Weinzierl, nella traduzione di Maria Letizia Travo, Milano, Adelphi, 2023, pp. 112, euro 12

IL LIBRO DEL MESE

IL ROSARIO DI CARTAPESTA

Fra dolore personale e sofferenza umana

di lucio tinti



Il racconto di una rinascita maturata nei paesaggi della sua vita: il mare, il porto, la piazza, le morbide colline marchigiane. Il tracciato per le biciclette, il mercato del pesce e gli specchi d'acqua in cui nascondere le lacrime. Una piccola silloge di poesie, un rito intenso e fragile, un 'rosario di cartapesta' come indica il titolo. Un 'tu' che apre la raccolta e un 'tu' che la sigilla in chiusura, dove il dolore personale diventa sofferenza umana, dove il racconto individuale si trasforma in una narrazione comune. La rifioritura dopo lo spettro della malattia, la riconquista della salute e del desiderio di vivere, camminando lentamente lungo l'argine del fiume o sedendosi a osservare i cavalli al maneggio. La



scrittura non come pratica salvifica ma come esercizio utile ad ascoltare il proprio cuore. Passo dopo passo, parola dopo parola, di scoglio in scoglio, dal prato alla sabbia, riscoprendo i colori del tramonto per troppi anni dimenticati in redazione o il brivido di un'alba fredda e meravigliosa che la convalescenza le ha concesso. Una lingua che riscopre l'assonanza, gioca con la rima e introduce il contemporaneo nella classicità della tradizione. Afferrarsi al bello del vivere per ritrovare energia. Silvia Sinibaldi, giornalista pesarese, torna alla poesia dopo lunghi anni di silenzio. Propone una lingua tutta sua in cui cura e leggerezza si sorreggono e si confondono. Scrive Guido Spaini – storico custode della libera editoria italiana – nella postfazione di questo volumetto – *Il rosario di cartapesta* – edito da Corsiero di Reggio Emilia: «Versi asciutti e scabri, intimi e personalissimi, in cui Silvia sceglie di mettersi a nudo e ci rende partecipi della sua vita con la dolcezza che le è propria, invitandoci a seguirla in un cammino di sofferenza percorso sì in solitudine ma alla luce del sole. Consapevole di quanto il suo 'ruggito' di leonessa ferita possa essere considerato 'rauco e vigliacco' di fronte al grido di dolore delle madri ucraine e dei loro figli nascosti nella metropolitana di Kiev, ma anche desiderosa di ricordare, a noi che leggiamo ma prima di tutto a se stessa, che non siamo fatti solo della stessa sostanza dei sogni, ma anche di dolore, e che quel dolore, seppur dimenticato, tocca tutti».

ANDARE PER MOSTRE LE ALCIMIE DEL BLU

Betty Danon e Lucia Bonomo alla Fondazione Bandera

di lorenzo fiorucci

Un colore, il blu, è il filo conduttore che lega le mostre presentate nel grande complesso espositivo della Fondazione Bandera di Busto Arsizio, con cui l'ente partecipa alla XX edizione di "Filosofarti", festival di filosofia organizzato dal Centro Culturale del Teatro delle arti, con il coinvolgimento di numerose amministrazioni comunali e associazioni culturali del territorio. Il tema individuato dagli organizzatori del festival per l'edizione 2024 è "visibile/invisibile". Un tema che ritorna periodicamente non solo nelle recenti manifestazioni filosofiche, ma anche in contesti artistici: già nel 2022 la Biennale di Frascati aveva come sottotitolo "Vedere l'invisibile" mentre la recentissima mostra alla casa degli artisti di Milano, reca addirittura lo stesso titolo "Visibile/Invisibile". Ma mentre gli eventi citati hanno come proposta una variegata offerta di linguaggi più o meno contemporanei, le mostre della Fondazione Bandera giocano essenzialmente su un colore, il blu appunto. La prima delle due mostre reca come titolo *L'idea di Infinito Blu #2*, seconda di una serie di esposizioni a cura di Cristina Moregola e Cristina Sissa, allestita negli spazi centrali della Fondazione, in cui sono raccolte le opere di 15 artisti contemporanei tra cui sette incisioni di Enrico Della Torre (1931-2022),



omaggio all'artista recentemente scomparso, presentate a metà degli anni novanta da Gillo Dorfles. In quello scritto del 1994 Dorfles, esaltava le qualità incisive di Della Torre soffermandosi su come l'artista fosse capace di superare quella rigida convenzione, proveniente soprattutto dai paesi del nord Europa, che vedeva l'astrazione come il tentativo di annullare le emozioni con il rigore geometrico. Per questa cartella di incisioni il critico friulano evocava addirittura le trasmutazioni alchemiche. Infatti, «se per gli antichi alchimisti la Grande Opera per giungere alla realizzazione della Pietra Filosofale passava attraverso gli stadi della "Nigredo", delle "Rubedo", dell'"Albedo", per Enrico Della Torre dovrebbe esistere anche una fase di

Sopra: particolare *Illimite* Lucia Bonomo

"opera al blu" (dobbiamo battezzarla "Bluedo?") capace di schiudere le porte a quel *Opus Magnum* che rimane, in fondo, l'aspirazione di ogni artista di oggi e di sempre». E se da queste composizioni emerge tutta la qualità di un segno grafico equilibrato e in grado di restituire tutta la sensibilità dell'artista, che da ogni elemento riesce a trasmettere un autentico valore umano, ciò che altrettanto colpisce è il valore espressivo che trasmette l'opera di una giovanissima artista presente nella seconda mostra dal titolo *Blue Poems*. In questa esposizione sono messe in dialogo due artiste di generazioni diverse: la poetessa visiva Betty Danon (1927 - 2002), della quale si espone il libro



Sopra: installazione di Blue Poems Batty Danon. **Nella pagina accanto:** installazione *Illimite* di Lucia Bonomo

d'artista che dà il titolo alla mostra. Un lavoro che esprime tutta la visione utopica tipica degli anni settanta, e approfondita dall'artista turca in forme ancor più sperimentali nel decennio successivo, perseguendo la ricerca, con ostinazione, sempre sotto il segno del simbolo di chiara matrice junghiana. *Vanishing Blues* opera contenuta in *Blue Poems*, si costruisce sull'elemento edificante dell'opera di Danon: la linea, che in questo caso diventa punto, rigorosamente in blu, con cui l'artista va a costruire, o forse a decostruire

uno spartito musicale che tende a sfaldarsi alla vista, perdendo il suo significato ma potenziando il rapporto tra spazio, tempo e ritmo. Accanto alla Danon una giovanissima Lucia Bonomo (1989), che con l'installazione *Illimite* (2023), esprime una sensibilità poetica di rara bellezza. È infatti quest'ultima la sorpresa della mostra di Busto Arsizio, che dopo un triennio di grafica presso l'accademia di Macerata, e un biennio in scultura a Brera, si avvia all'arte cimentandosi in diverse discipline: dalla tessitura

all'illustrazione, per poi giungere alla scultura concepita ancora come installazione. È questo il caso dell'opera in mostra, *Illimite*, composta da 32 lastre di ferro lavorate con la fiamma viva del fuoco fino ad ottenere, alchemicamente, un effetto cielo. Bonomo crea di fatto delle nuvole di blu, lo dichiara apertamente illustrando un processo poeticamente circolare della sua opera che: «parte dal cielo, che si specchia nella lastra perfettamente lucidata, e attraverso il fuoco, che disegna l'immagine riflessa, ritorna a essere cielo». Un'opera di fatto a circolo virtuoso, che esprime tutta l'intensa liricità di una ricerca intelligentemente svolta e operativamente impeccabile. Tecnicamente Bonomo mutua dagli orologiai la capacità di rendere azzurre le lancette degli orologi meccanici che un tempo si facevano con una fiammata di calore mitigata al secondo. È attraverso questa maestria tecnica che l'artista affronta il tema, quantomai contemporaneo, di limite, un secondo di fiamma in più e la colorazione blu è persa. L'equilibrio funambolico con cui si muove per svelare ciò che si conserva nella materia rappresenta soprattutto un senso di attenzione e cura per difendere il percorso intrapreso e il bello raggiunto. Aspetti che l'umanità va ormai perdendo, varcando costantemente ogni limite, talvolta anche di decenza. La resa raggiunta da Bonomo è sorprendente, l'insieme delle lastre a parete, posizionate in alto, racconta inoltre di un modo nuovo di dipingere, riallacciando i nodi con quella necessità degli artisti del

dopoguerra di indagare la materia direttamente con nuovi strumenti, tra cui la fiamma ossidrica, di cui Alberto Burri fu certamente un iniziatore, ma se allora lo strumento era impiegato per modellare la materia, la Bonomo fa un salto ulteriore e lo usa come un pennello per dipingere e conferire colore evocando una visione, se non proprio realistica, quantomeno credibile di un altrove, ma anche di un possibile veritiero che si cela nel cuore della materia in attesa di un rivelatore. E se è vero ciò che sosteneva Kandinsky che "Ogni opera è figlia del suo tempo, spesso madre dei nostri sentimenti", *Illimito* non può non incarnare una metafora di bellezza che soggiace in ogni cosa, in attesa di mani che la scoprono e occhi che la vedano.



«BLUE POEMS»
LUCIA BONOMO – BETTY DANON

BUSTO ARSIZIO, FONDAZIONE
BANDERA PER L'ARTE

dal 19 febbraio 2024
al 27 aprile 2024

IL LIBRO D'ARTE IL SORRISO ETRUSCO Fortune visive fra le due guerre

di Luca Pietro Nicoletti

L'interesse di Mauro Pratesi per la ricezione dell'arte etrusca fra anni Venti e Trenta ha radici remote: risale agli anni di studi universitari con Carlo Del Bravo a Firenze e con Enrico Crispolti a Siena, lasciando le prime tracce in una serie di articoli apparsi a partire dagli anni Ottanta su "Antichità Viva", ma soprattutto con due saggi di ampia ricognizione su "Prospettiva" – allora diretta da Giovanni Previtali – e sul "Bollettino d'Arte". È l'autore stesso a tracciare le coordinate di questo itinerario personale nelle prime pagine di *Gioia degli etruschi*, edito da Silvana Editoriale nel 2023, con il quale tira le somme di una riflessione di lungo corso entro una cornice generale, fra cultura visiva e fortuna letteraria, segnando la metamorfosi delle rovine da fonte "primitivista" per gli artisti degli anni Venti e Trenta a tema per la costruzione archeologica di una identità nazionale, non trascurando lo sguardo dei viaggiatori: Huxley e soprattutto Lawrence con i suoi *Etruscan Places* del 1932 – apprezzati anche da un importante archeologo come Pallottino – fino alla penna esuberante di Alberto Savinio, con le sue cronache di viaggio scritte fra luglio–ottobre 1939 e raccolte nel 1940 in *Dico a te, Clio* (fra le cui pagine affiora persino un confronto



precoce fra alcune opere etrusche e l'esperienza di Paul Klee).

Il debito degli scultori verso gli etruschi, specialmente le tre "M" della scultura di figura (Arturo Martini, Marino Marini e Giacomo Manzù), ovviamente non sorprende, dopo esser stato ripetutamente visto al microscopio a partire dagli anni Ottanta. Il punto di forza di questo libro – in realtà un saggio lungo che tracima dalla dimensione dell'articolo in rivista o in volume – è però il dialogo culturale, fittissimo e stratificato, fra esperienza visiva, fonti storiografiche e letterarie, che suggeriscono un occhio del tempo irrinunciabile, provocando un vivace cortocircuito. Il punto dirimente, infatti, è la comprensione dei motivi profondi di questo interesse "anticlassico" per il misterioso mondo etrusco quale contraltare "dionisiaco" dell'apparentemente "apollineo" mondo classico". Nell'enigmatico sorriso di quelle figure, arcaiche e perturbanti, c'era infatti una nota specifica estranea ai

koûros, e che instillava al contempo il principio di un'iconologia dei materiali. Eppure, la fortuna della coroplastica conseguente a questa riscoperta, non può essere letta come atto di resistenza, ma quale componente che si intreccia col fascismo e l'orgoglio autarchico.

La concomitanza con il più ampio fenomeno del gusto per il primitivo, infatti, non risolve interamente la questione: se è chiaro, a monte, il desiderio di evasione in una alterità formale evocatrice di mondi remoti, l'arcaismo delle arti oceaniche o africane (e precolombiana) era più

formale che cronologico, mentre la moda etrusca da subito presentava una coloritura archeologica che imponeva un confronto con la storia dell'arte classica, che presto si sarebbe gravata di problemi di carattere identitario, fino a sfiorare le criticità ideologiche di cui soffrirono molto gli studi di antichistica fra le due guerre. Giocoforza che il gusto e l'attenzione per l'arte etrusca rischiarono di connotarsi con una sfumatura anticlassica. Eppure qualche collisione col mondo etrusco non era mancata anche da parte di chi aveva fatto dichiarazione di fedeltà al classicismo:

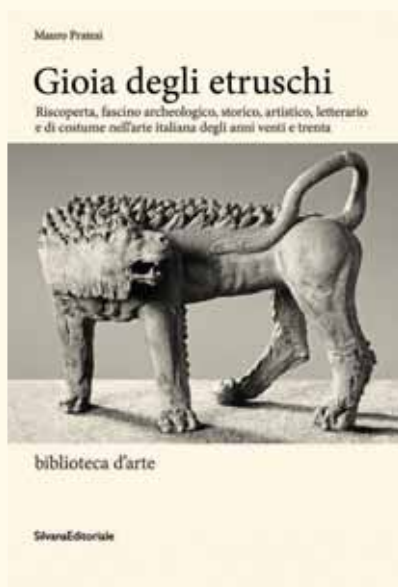
basta pensare a Gio Ponti, alla guida della Richard Ginori dal 1923, e alla sua *Passeggiata archeologica* del 1927 (con sculture modellate da Libero Andreotti) esemplata sulla Cista Ficoroni del Museo di Valle Giulia: come osserva Pratesi, il modello etrusco era diventato «il principale referente per una arcaicità del presente». Va in questo senso, ma merita altri studi, il caso di d'Annunzio, che vi fece riferimenti diffusi, in particolare nel suo *Forse che si forse che no* del 1910. Non sarebbe mancato molto perché tutto questo si colorisse di implicazioni retoriche, culminando nel mito della Roma augustea celebrato dalla grande mostra del 1937. Alcune resistenze nei confronti di questo soggetto da parte degli storici dell'arte come Roberto Longhi, ma soprattutto la prudenza giovanile di Bianchi Bandinelli sull'arte e sul problema dell'arte italica, nascevano proprio da questa congiuntura: l'intento di quest'ultimo, osserva Pratesi, era di porre un freno e un argine a certa retorica di regime.

Al contempo si trattò di un entusiasmo a tutto campo, tale da abbracciare non solo le forme, ma la cultura e il costume, e da espandersi a macchia d'olio dal suo epicentro toscano fino a raggiungere le misure e l'estensione di un vero e proprio fenomeno nazionale. Ci sarebbe anche, volendo, un'ideale data di esordio: il 1916, quando Gilioli rinvenne l'Apollo di Veio, riconoscendovi subito – e Cipriano Efisio Oppo l'avrebbe seguito a ruota – un artista affatto periferico rispetto

Sotto: *Apollo di Veio*, statua acroteriale, 510-500 a. C. **Nella pagina accanto:** Marino Marini, *Popolo*, 1929, Terracotta



alla lezione classica, anzi autenticamente "italiano" nel carattere e nello spirito, pur connotandosi allo stesso tempo di elementi perturbanti. Era questo il senso del lungo articolo apparso sulle pagine di "Emporium" nel febbraio 1920, con un ricco corredo di illustrazioni, lungo il quale veniva chiamato in causa persino Michelangelo – forse tirando in campo il tema del frammento e del non finito – ma nel quale soprattutto si dichiarava una certa inquietudine di fronte all'indecifrabile sorriso stampato sulla bocca della divinità: ne parlerà Huxley in *Dopo i fuochi d'artificio* del 1930, mandando il suo protagonista, Fanning, a Valle Giulia. Alberto Savinio ne parla nella relativa voce di *Nuova Enciclopedia* (i testi sono del 1941, ma riuniti postumi in volume soltanto nel 1977). Di fatto, sono gli anni Venti il momento aurorale e più vivace di una certa "etruscomania", a partire dal "Numero Etrusco" di "Atys", la rivista fondata nel 1918, a cui si sarebbe accodata una presenza analoga sulle pagine "Broom", a Londra, nel 1923. La metà del decennio, in particolare, è quella in cui la questione assume oltretutto un preciso tutt'otondo critico in un susseguirsi serrato di date: nel 1925 nasce il Comitato Permanente per l'Etruria, guidata dal Soprintendente alle Antichità della Toscana Antonio Minto; l'anno successivo si tenne il primo Convegno nazionale di Studi Etruschi, che nel 1927 avrebbe dato il nome all'omonima rivista. Non sono dati di poco conto, e soprattutto non



Mauro Pratesi
«Gioia degli etruschi. Riscoperta, fascino archeologico, storico, artistico, letterario e di costume nell'arte italiana degli anni venti e trenta»

Cinisello Balsamo,
 Silvana Editoriale, 2023,
 pp. 136, 24 euro

restano chiusi nel recinto della storiografia. Uno degli aspetti più interessanti del saggio di Pratesi, infatti, è l'aver sottolineato la sintonia di sguardo fra le ricerche degli artisti e gli occhi degli storici dell'arte classica che si posano sulle vestigia del passato, al punto che la riflessione dei secondi diventa una cartina di tornasole per la decifrazione formale dei primi. Se da una parte infatti c'è quel «pupattolismo arcaico», tutto letterario, che i commentatori riconoscono nelle figure di Campigli, c'è poi una lettura di Martini e Marini (famosa l'autodefinizione di quest'ultimo come uomo "etrusco") che si apre al tema del frammento semi-archeologico, che presto si sarebbe caricato metaforicamente all'impressione di una vera e propria mutilazione: la scultura contemporanea veniva mutilata per somigliare a un pezzo archeologico, mentre il vero reperto etrusco appariva ad alcuni come una vera e propria opera recente.

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/1 BONDENO-SUBIACO: UNO A ZERO

di antonio castronuovo



Accade a chi studia e scrive: ritrovarsi un certo numero di saggi sparsi per riviste e decidere di raccogliarli in volume. Vengono radunati in tal modo scritti che rischiano di restare sepolti in strumenti di disagiata accesso. Ogni autore ne è consapevole e sa che sistemarli in contenitore unitario è operazione vantaggiosa. Non che sia impresa di automatica efficacia: non sempre le raccolte – solo perché tali – tolgono ai singoli saggi la natura di prodotti utili alla sola ricerca accademica.

Non accade con questa collezione di Piero Scapecchi, grande esperto di incunaboli e correlata bibliografia: diciotto saggi usciti in ampio arco di tempo e in sedi le più varie (riviste, atti convegnistici, cataloghi di mostre), redatti certamente per studio e ricerca, e tuttavia di grande interesse e assai invitanti alla lettura. In parole povere: un volume che se al primo sguardo sembra impegnativo si rivela invece appagante per un lettore come me, generalista ma incline ai piaceri dell'erudizione, al punto che l'introduttivo elenco dei luoghi di prima pubblicazione invece di guidarmi sul come e quando l'autore si sia cronologicamente mosso, mi dona il diletto della pagina bibliografica, quel gusto che poi ritrovo tra le pagine interne quando esplose la metafisica delle note che occupano più spazio del

testo (godimento assoluto alle pp. 123-126).


Insomma, quel che voglio dire è che esistono anche lettori un po' maniaci che adorano questo genere di struttura saggistica: ma solo se il testopurgatorio che fa da tetto alle noteparadiso è qualcosa di gradevolmente leggibile, redatto da uno che sappia scrivere. E qui si tocca un punto amaro della questione: siamo proprio certi che per scrivere saggi eruditi sia sufficiente farlo? Che uno stile di amabile nitidezza sia inutile orpello? Credo che qualcuno abbia già esaminato la questione, che

qui lascio cadere: mi basta aver gioito su queste pagine pur da profano della scienza incunabolistica.

Ciò premesso, non ho detto nulla dei contenuti e segnalo subito il piacevole affioramento di due scritti dedicati al frammento Parsons-Scheide, la cui diligente individuazione ha rimescolato le carte sul tavolo da gioco. Pare infatti – con prove persuasive – che il frammento sia stato realizzato a stampa in area emiliana, probabilmente a Bondeno, all'inizio del decennio 1460, dunque prima del Lattanzio stampato a Subiaco dai frati tipografi Sweynheim e Pannartz nel 1465 e spesso identificato come «primo libro stampato in Italia con caratteri mobili»: il frammentino custodito oggi a Princeton catapulta invece Lattanzio nella categoria dei secondi e forse terzi: non è posizione vergognosa, ma quanto addolora perdere il primato.

È solo uno dei virgulti eruditi del volume, che dopo un *incipit* sull'oscuro lavoro da vecchia talpa dell'incunabolista si distende su squisiti soggetti: i primordi della stampa a Milano; uno studio cronologico delle tipografie in Italia e loro relazioni e scambi; la cassa tipografica del fiorentino Bartolomeo dei Libri; la biblioteca di Camaldoli; una piacevole cascatella di saggi su Aldo. Perché sia detto, semmai col motto pseudo-latino da me coniato anni fa a uso personale, «sine Manutius nulla beatitudo».



 **Piero Scapecchi,**
«Il lavoro del bibliografo»,
Firenze, Olschki, 2023,
pp. 250, 35 euro

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/2 MIO, SOLO MIO

di antonio castronuovo



Definizione da manuale: l'*ex libris* – formula abbreviata latina che sta per «ex libris meis» ovvero «dai miei libri» – è un'etichetta costituita da un motto e un'immagine grafica che si applica su un libro al fine di designarne il proprietario. Una cosa piccina in fondo, forse anche un segno della dolce patologia possessiva del bibliofilo che vuole rimarcare «questo è mio, solo mio», eppure ci troviamo di fronte a una galassia di forme, come Mauro Chiabrando suggerisce nell'amabile catalogo *Una minima eleganza*: «A seconda delle epoche e dei paesi possiamo imbatterci in un semplice cartiglio con il nome del possessore e della sua biblioteca, uno stemma a indicare il blasone araldico in caso di qualche nobiltà, il motto (preferibilmente latino, almeno in Italia) scelto dal proprietario sul modello delle antiche imprese cinquecentesche; ma dal diciannovesimo secolo sarà accompagnato da una innumerevole messe di immagini, simboli e allegorie legate al libro, alla lettura e al sapere secondo i canoni retorici del tempo».

È solo l'*incipit* di questa bella pubblicazione, che è riduttivo definire 'catalogo' anche se di mostra s'è trattato: quella della collezione di *ex libris* e piccola grafica di Ferruccio Proverbio (e altri) presso il Museo civico di Crema a fine 2023, ultima della serie di mostre dietro alle cui quinte si cela il

talento di Edoardo Fontana, affiancato dalla *local* musa Silvia Scaravaggi e da necessari comprimari, perché quando si apre una mostra, anche piccina, restano coinvolte almeno quindici-venti persone.

Sempre Chiabrando fa capire in poche righe perché gli *ex libris* siano dotati di tale pregio estetico, qualità scaturita «dalla necessità di soddisfare i desideri e le esigenze di una ricca committenza borghese, in particolare quella delle professioni liberali,

soprattutto in concomitanza con la rinascita delle decorazioni e delle arti applicate nella seconda metà dell'Ottocento». E dunque via a produrli, in migliaia di forme, come xilografie a bulino, litografie, incisioni a punta secca su rame o zinco o acciaio, oppure ad acquaforte o acquatinta o anche solo riprodotti tipograficamente con un *cliché* a partire da un disegno: qualunque sia la tecnica, il prodotto è quasi sempre seducente, specie se gode delle forme simboliste, Liberty o Decò. Può anche indurre alla collezione, o almeno alla creazione di un proprio *ex libris* (la realizzazione del mio fu affidata appunto a Fontana, col solo obbligo di riprodurre la civetta, emblema classico per gli *ex libris* e simbolo per me di vigile curiosità, che è poi il mio difetto o qualità che dir si voglia). Facile insomma innamorarsi, come è accaduto per la rassegna cremasca e come accade per questo volume che, dopo gli scritti introduttivi, si apre a saggi sugli *ex libris* della tradizione italiana del Novecento, di quella inglese ottocentesca e oltre, la simbolista tedesca e quella ipnoticamente inquieta degli *ex libris* boemi e magiari. E se non basta, ecco una ragione ulteriore che fomenta ad acquisire il volume: le immagini dei 294 pezzi in mostra e una sostanziosa bibliografia. La classica pubblicazione che si esaurisce: uomo avisato...



📖 **«Una minima eleganza. Ex libris e piccola grafica dalla collezione Ferruccio Proverbio»**, a cura di Cristina Chiesura, Edoardo Fontana e Silvia Scaravaggi, Museo civico, Crema, 2023, pp. 204, 30 euro

HANNO
COLLABORATO
A QUESTO
NUMERO

GUIDO ANTONIOLI

Guido Antonioli (Cremona, 1957) ha insegnato Storia e Letteratura italiana presso il liceo artistico di Crema. Ha scritto saggi per alcuni volumi di storia locale per il Centro ricerca Alfredo Galmozzi: *I liberali dalla neutralità al sostegno convinto* e *La neutralità dei socialisti* (2018); *Crema al tempo dei podestà* (2014); *Un lento suicidio* (2012); e per «Insula Fulcheria»: *Antonio Premali: il podestà del buon governo di Crema (1934-1942)* (2017); *Fortunato Marazzi deputato e militare nell'Italia liberale (1851/1921)* (2016). Ha pubblicato in proprio: *Lo scandalo dei manifesti allo Scientifico* (2019).

ITALO FRANCESCO BALDO

Italo Francesco Baldo, nato a Rovereto, residente a Vicenza; si è laureato all'università di Padova, ha collaborato con l'Istituto di Storia della Filosofia della medesima università, interessandosi al pensiero kantiano, all'Umanesimo e alla storiografia filosofica e nell'ambito letterario a Giacomo Zanella e Antonio Fogazzaro. Ha al suo attivo diverse opere e collaborazioni con quotidiani e riviste.

MARIO BERNARDI GUARDI

Mario Bernardi Guardi, giornalista e scrittore, è interessato ai più svariati percorsi culturali: il dibattito politico e intellettuale del Novecento, i poeti e gli scrittori a vario titolo "eretici", la Tradizione in tutte le sue suggestioni. Tra i suoi libri *L'lo plurale*, *Borges et Borges*; *Il caos e la stella*, *Nietzsche e la trasgressione necessaria*; *Austria Infelix. Itinerari nella coscienza mitteleuropea*; *Fascista da morire*; *La morte addosso*, *Polidori*, *Byron*, *Mary Shelley ed altri vampiri*; *Ezra Pound. Il canto della gabbia*. Collabora alle pagine culturali di varie testate, tra cui «Liberò» e il «Corriere della sera. Corriere Fiorentino».

ANTONIO CASTRONUOVO

Antonio Castronuovo è saggista, traduttore e bibliofilo. Ha fondato l'opificio di *plaqueette d'autore* Babbomorto Editore, dirige la collana "Settime diminuite" per l'editore Pendragon e le Edizioni Libreria Galliera. I suoi ultimi libri: *Dizionario del bibliomane* (Sellerio) e *Il male dei fiori: Baudelaire a processo* (Rubbettino). Il suo ultimo breve saggio: *I luoghi di Pinocchio* (in *Pinocchio: un bugiardo di successo*, La Nave di Teseo). Ha curato di recente due opere di Bruno Barilli: *Il sorcio nel violino* (Pendragon) e *Parigi* (Quodlibet).

LORENZO FIORUCCI

Lorenzo Fiorucci (1982), storico e critico dell'arte, ha studiato all'Università di Perugia e si è poi perfezionato con Enrico Crispolti. I suoi interessi si concentrano sull'arte italiana del secondo dopoguerra, con particolare attenzione

per la scultura informale. Tra le iniziative più recenti ha curato: *Terrae. La ceramica nell'informale e nella ricerca contemporanea* (Città di Castello, 2015); la Biennale di Scultura di Gubbio (Gubbio, 2016); *Epigoni e falsi di Rommetti* (Umbertide, 2016); *Fausto Melotti. Trappolando* (Milano 2016); *Politics* (Gemonio, 2017); *Non in tinta con il divano* (Milano 2018).

MASSIMO GATTA

Massimo Gatta è bibliotecario dell'Università degli Studi del Molise. Bibliografo, storico dell'editoria e della tipografia del Novecento, scrive sulla pagina domenicale de «Il Sole 24 Ore», è tra i primi collaboratori della rivista «Charta» ed è direttore editoriale, insieme a Oliviero Diliberto, della casa editrice Biblohaus. È autore di molteplici contributi, tra articoli in riviste e monografie. Tra le sue pubblicazioni *Bibliografia dei libraii e librerie* (ancora oggi unica nel suo genere); *Bibliofilia del gusto. Breve storia del segnalibro*; *Sul disordine dei nostri libri*; *La biblioteca di Verga*; *Il fondo antico della biblioteca di Umberto Eco*; *Breve storia dei delitti in libreria*.

EDOARDO MANELLI

Edoardo Manelli (1992) è bibliotecario presso l'Università di Parma. Diplomato alla Scuola Vaticana di Biblioteconomia è altresì laureato in Giurisprudenza. In passato, ha collaborato con la Biblioteca di Giurisprudenza dell'Università di Pavia. S'interessa principalmente di storia del libro di diritto e di tipografia giuridica tra XV e XVI secolo. È autore di monografie e contributi in riviste nazionali ed internazionali, tra i più recenti: *Paolo Manuzio e i libri giuridici*; *I torchi pisani nel Quattrocento*; *Libri di diritto a Venezia (1471-1540)*; *La biblioteca di Lodovico Antonio Muratori*.

SANDRO MONTALTO

Sandro Montalto (Biella, 1978), di professione bibliotecario, si occupa di editoria e dirige due riviste, fra cui «Cortocircuito. Rivista di letteratura ludica, cacoponica e potenziale». Ha pubblicato volumi di poesia, prosa, teatro, aforismi, saggistica letteraria e traduzioni, ideato libri-oggetto (fra cui *Aforismario da gioco*) e curato cataloghi d'arte. È tra i fondatori dell'Associazione Italiana per l'Aforisma e del Premio internazionale di aforistica "Torino in Sintesi". Come musicista ha pubblicato studi su importanti autori ed è attivo come compositore e orchestratore.

FRANCESCA NEPORI

Francesca Nepori è direttore dell'Archivio di Stato di Massa e della sezione distaccata di Pontremoli. Insegna Storia del libro e delle biblioteche all'Università di Genova. Studiosa di storia

delle biblioteche, bibliografia e bibliologia, collabora con numerose riviste accademiche e di settore. Esperta di biblioteche degli ordini religiosi ha pubblicato la collezione di saggi *I Frati Cappuccini tra letture e librerie* (La Mandragora, 2023).

LUCA PIETRO NICOLETTI

Luca Pietro Nicoletti (1984) professore associato, insegna storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Udine. Dal 2015 dirige per Quodlibet la collana "Biblioteca Passaré. Studi di storia di arte contemporanea e arti primarie". Si è occupato di arti visive del Novecento fra Italia e Francia, di storia della scultura, della critica d'arte e di cultura editoriale. Ha collaborato con la GAM di Torino e l'Archivio Crispolti di Roma. Ha pubblicato: *Gualtieri di San Lazzaro* (2014); *Argan e l'Einaudi* (2018).

GIANCARLO PETRELLA

Giancarlo Petrella (1974) è ordinario di Storia e conservazione del patrimonio librario e di Bibliografia presso l'Università Federico II di Napoli; è inoltre docente di Storia del libro presso la Scuola Superiore Meridionale di Napoli. Ha fondato e dirige la rivista «L'illustrazione». È autore di numerose monografie, tra le più recenti: *À la chasse au bonheur. I libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli*, Firenze, Olschki, 2016; *L'impresa tipografica di Battista Farfengo a Brescia fra cultura umanistica ed editoria popolare: 1489-1500*, Firenze, Olschki, 2018; *Scrivere sui libri. Breve guida al libro a stampa postillato*, Roma, Salerno editrice, 2022. Ha recentemente curato (Il Mulino, 2023), per l'Edizione Nazionale dei carteggi crociani, il carteggio tra Benedetto Croce e Tammaro de Marinis.

GIANLUCA MONTINARO

Gianluca Montinaro (Milano, 1979) è docente a contratto presso l'Università IULM di Milano. Storico delle idee, si interessa ai rapporti fra pensiero politico e utopia legati alla nascita del mondo moderno. Collabora alle pagine culturali del quotidiano «Il Giornale» e dirige la collana "Piccola Biblioteca Umanistica" presso l'editore Olschki. Fra le sue monografie si ricordano: *Lettere di Guidobaldo II della Rovere* (2000); *Il carteggio di Guidobaldo II della Rovere e Fabio Barignani* (2006); *L'epistolario di Ludovico Agostini* (2006); *Fra Urbino e Firenze: politica e diplomazia nel tramonto dei della Rovere* (2009); *Ludovico Agostini, lettere inedite* (2012); *Martin Lutero* (2013); *L'utopia di Polifilo* (2015); *Pesaro 1616: un duca, una città, un porto* (2016); *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria moderna* (2019); *Martin Lutero cinquecento anni dopo* (2019); *De Bibliotheca* (2020); *Peste e coronavirus 1576-2020* (2021); *Niccolò Machiavelli: storia e politica* (2021).



**Scegliere Grana Padano
significa abbracciare i valori italiani.**

I luoghi dove nasce, la maestria dei casari,
le tradizioni, l'allegria a tavola, l'amore
per la cultura, il benessere e la passione.
È il gusto italiano che ha fatto
innamorare il mondo.
Un'emozione da condividere.



Un'emozione italiana.

IL FORMAGGIO DOP PIÙ CONSUMATO AL MONDO.

la pasta del buon appetito

erberto carboni



Barilla

casa fondata a Parma nel 1877 per la produzione delle paste alimentari