

la Biblioteca di via Senato

Milano

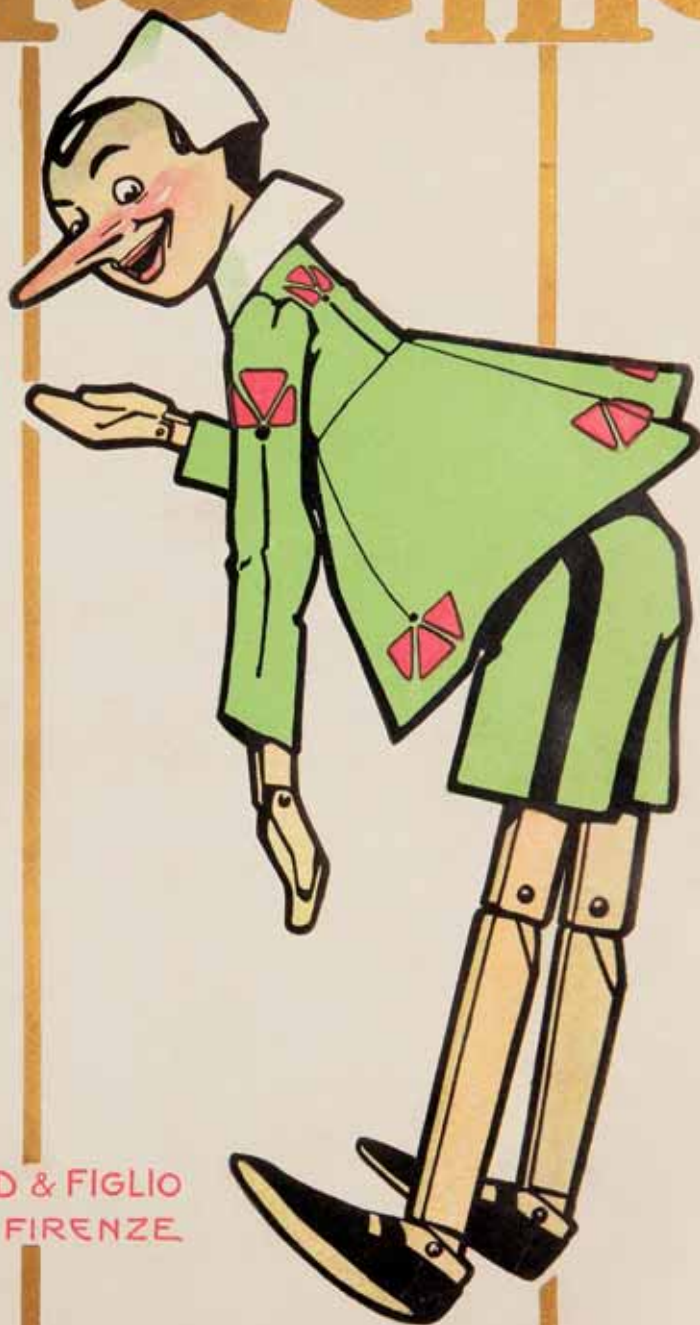
MENSILE, ANNO XVI

n. 1 – GENNAIO 2024

PINOCCHIO

DI

C.COLLODI



R.BEMPORAD & FIGLIO
EDITORI □ FIRENZE

BvS

NOVECENTO

Un «poema epico»
sulle origini di Roma

DI FABRIZIO GIORGIO

EDITORIA

Parabola e misteri
di un editore italiano

DI ROMANO A. FIOCCHI

LIBRI

Collodi: capolavoro
molteplice

DI MARIO BERNARDI GUARDI

LIBRI

Benedetto Croce,
Elena e *Pinocchio*

DI PIERO SCAPECCHI

OTTOCENTO

Montesquiou e la
contessa di Castiglione

DI MASSIMO CARLONI

PERSONAGGI

Quando la penna
ci prende la mano

DI SANDRO MONTALTO

BIBLIOFILIA

Incunaboli
nella Valle dei Templi

DI GIANCARLO PETRELLA



**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.

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 Scapecchi, Giuseppe Scaraffia

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Copertina del *Pinocchio* di Collodi,
nell'edizione fiorentina di Bemporad del 1911,
con disegni di Attilio Mussino

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

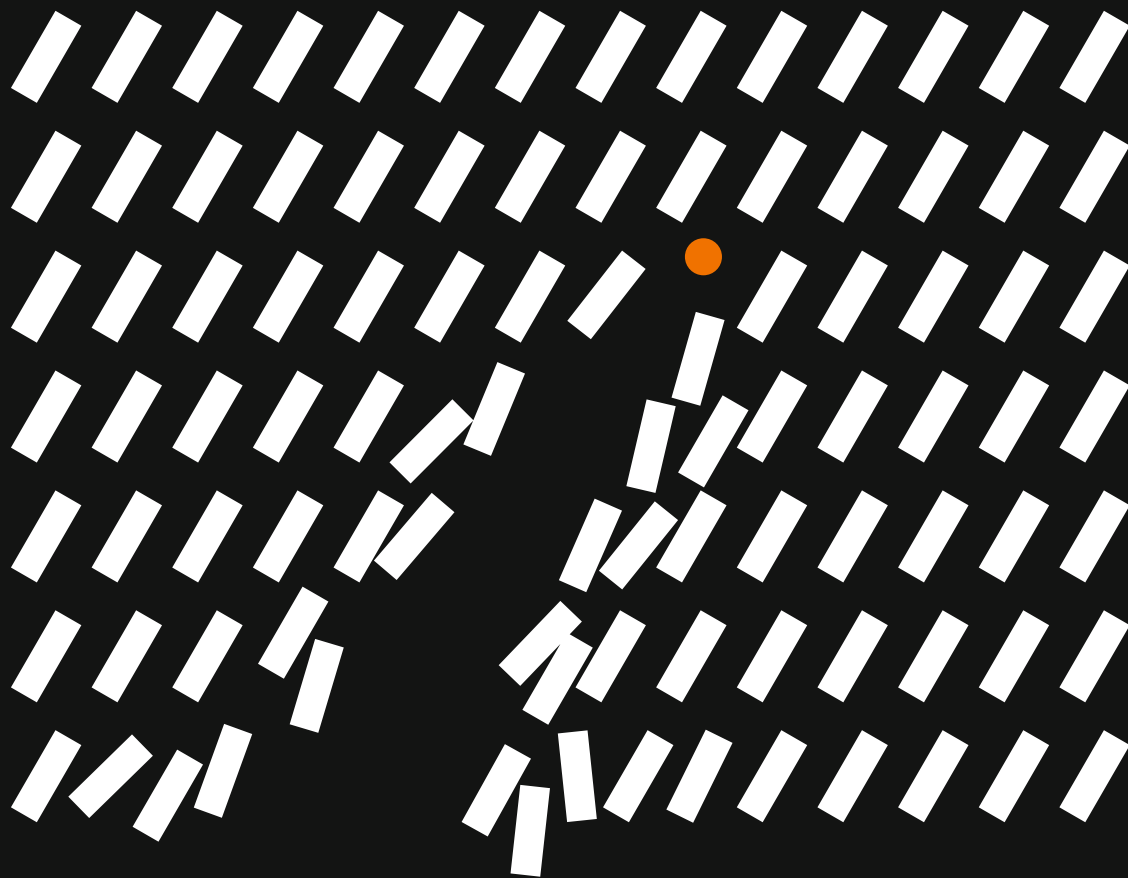
Una volta effettuato il pagamento comunicare i
propri dati, comprensivi di indirizzo e codice
fiscale, a: segreteria@bibliotecadiviasenato.it

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*.

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

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno XVI – n.1/156 – Milano, gennaio 2024

Sommario

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 6 | <i>Novecento</i>
UN «POEMA EPICO»
SULLE ORIGINI DI ROMA
di Fabrizio Giorgio | 54 | <i>Personaggi</i>
QUANDO LA PENNA
CI PRENDE LA MANO
di Sandro Montalto |
| 18 | <i>Editoria</i>
PARABOLA E MISTERI
DI UN EDITORE ITALIANO
di Romano A. Fiocchi | 60 | <i>Bibliofilia</i>
INCUNABOLI
NELLA VALLE DEI TEMPLI
di Giancarlo Petrella |
| 26 | <i>Libri</i>
COLLODI: CAPOLAVORO
MOLTEPLICE
di Mario Bernardi Guardi | 69 | <i>IN DODICESIMO – Le rubriche</i>
IL LIBRO DEL MESE –
IL LIBRO D'ARTE –
ANDAR PER MOSTRE –
L'OZIO DEL BIBLIOFILO
di Mario Bernardi Guardi,
Lorenzo Fiorucci, Luca Pietro
Nicoletti e Antonio Castronuovo |
| 36 | <i>Libri</i>
BENEDETTO CROCE,
ELENA E PINOCCHIO
di Piero Scapecchi | 80 | HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO |
| 44 | <i>Ottocento</i>
MONTESQUIOU E LA
CONTESSA DI CASTIGLIONE
di Massimo Carloni | | |

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



INQUADRAMI

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

Editoriale

L'anno 2023 è stato, per «la Biblioteca di via Senato», denso e stimolante: 11 fascicoli (dei quali ben sette monografici a foliazione maggiorata), 103 saggi (oltre a un numero imprecisato di articoli brevi e recensioni), 1090 pagine... Cifre indubbiamente importanti per una testata 'agile' e 'corsara' come la nostra, che fa di qualità e libertà, curiosità intellettuale e indipendenza, i propri valori cardine. E che, da quindici anni a questa parte, ha l'ambizione di portare il proprio contributo al – talvolta asfittico – dibattito culturale del nostro Paese.

Su questa rotta continueremo a navigare anche per il 2024, cercando di impegnarci ancora

di più nella costruzione di una rivista sempre più bella e curata. Sempre più interessante e stimolante. Sempre più ricca di contenuti, e sempre più attenta al rigore della scientificità.

Per fare tutto ciò speriamo nella benevola attenzione dei nostri lettori: in questa avventura la loro vicinanza, i loro consigli e il loro sostegno sono oltremodo importanti. Perché la strada della proficua conoscenza – come insegnavano gli umanisti – non si può percorrere in solitudine, ma solo in buona compagnia: in dialogo sì coi libri. Ma pure con persone desiderose tanto di condividere il proprio sapere quanto di apprendere il sapere di coloro che gli sono accanto.

Gianluca Montinaro

IGNIS

RYMON

SACRAE ROMAE ORIGINES

CARMEN SOLVTVM

TRAGOEDIA



EDITRICE

LIBRERIA DEL LITTORIO

ROMA

(I)XXIX

Novecento



UN «POEMA EPICO» SULLE ORIGINI DI ROMA

Il Rumon di «ignis»

di FABRIZIO GIORGIO

All'alba del XX secolo la cultura italiana fu pervasa da una sorta di fascinazione per l'antico, una 'moda arcaicizzante' tesa a esaltare le glorie passate, in particolar modo quelle romane.

L'unità d'Italia era compiuta, bisognava dare un'identità culturale al giovane regno. Se durante il periodo risorgimentale si era preferito attingere a miti afferenti alle origini italiche – ad esempio, quello sull'«Antichissima Sapienza», quello sui «divini Pelasgi» e quello sul sapiente di Samo, Pitagora – nel periodo post-unitario l'epopea di Roma antica tornò a essere centrale nell'ambito dell'immaginario collettivo degli Italiani.

Come spesso accadde nella storia d'Italia, furono dei ritrovamenti archeologici a ridestare l'attenzione dell'opinione pubblica sulle vicende dell'Urbe antichissima.

Nel 1887 era salito al potere l'ex garibaldino Francesco Crispi, il quale aveva posto tra gli obiettivi della sua politica estera quello di restituire all'Italia un ruolo imperiale. Il richiamo alla romanità risultava, in tale contesto, quasi scontato.

Non a caso, fu proprio un politico proveniente dall'ambiente della Sinistra storica, Guido Baccelli, allora ministro della Pubblica Istruzione,

a volere l'avvio, nel 1897, di una campagna di risistemazione dell'area del Foro romano, che, dopo gli sterri d'inizio Ottocento, appariva ai visitatori come una desolante distesa di rovine.

I lavori furono affidati a un giovane architetto veneziano, Giacomo Boni, il quale, animato da uno spirito quasi mistico, travalicò ben presto i limiti del suo mandato, avviando nella zona centrale del Foro una serie di esplorazioni archeologiche che ancora oggi risultano fondamentali per lo studio della topografia romana.

Molte e di grande rilevanza simbolica furono le vestigia che riemersero dall'oblio del passato per mano di Boni: il Templum Julii, il Volcanal, la Regia, il Lacus Juturnae, il Sepolcretum e il Lacus Curtius. Ma un ritrovamento, in particolare, era destinato a fissarsi indelebilmente nell'«astrale italico», quello del Lapis Niger, il venerando monumento che le fonti antiche volevano edificato sul luogo dove il primo re di Roma ascese al cielo.

La scoperta suscitò grande clamore tra gli intellettuali dell'epoca: fiumi d'inchiostro furono riversati su quotidiani e periodici – che sino ad allora poco si erano interessati a questioni di natura archeologica – a opera di coloro che concordavano con Boni sulla straordinaria importanza del rinvenimento o, al contrario, ne negavano ogni validità.

Il popolo romano da parte sua aveva già scelto: una moltitudine di visitatori rese reverente omaggio a quella che, senza indugio, veniva con-

Nella pagina accanto: copertina del *Rumon* (Roma, Editrice Libreria del Littorio, 1929)



siderata la tomba di Romolo.

Era un moto spontaneo, irrazionale, che solo i simboli potenti sanno suscitare. Era anche un atto di rivalsa verso quell'ipercritica tedesca, preponderante tra gli storici di fine Ottocento, che aveva negato perfino l'esistenza di un periodo regio a Roma.

Da quel momento, miti e simboli della romanità riacquistarono un ruolo determinante nella politica e nella cultura italiana. Il riferimento, in tal senso, al fascismo appare quasi scontato, ma bisogna tener presente che tale fenomeno si manifestò ben prima che il movimento fondato da Benito Mussolini giungesse al potere.

La letteratura, la poesia, la musica e le arti figurative dell'epoca, non poteva essere altrimenti, risentirono profondamente dell'affermarsi di questo nuovo sentimento popolare. Non si possono non menzionare, a tal proposito, gli alati versi che Giovanni Pascoli concepì, con il supporto dello stesso Boni, per celebrare il mistero della fondazione dell'Urbe o l'altrettanto celebre *Inno a Roma* che Fausto Salvatori compose in quegli anni e che, successivamente, il maestro Giacomo Puccini musicò.

Ma furono molti i poeti, i letterati e i drammaturghi, che solo una critica ingenerosa può definire «minori», a porre la loro arte a servizio della grandezza di Roma. Tra le opere che riscosero maggiore successo vanno menzionate: *Il solco quadrato*, di Federico Valerio Ratti;¹ *Roma. Tragedia epica in tre atti*, di Augusto Garsia;² *Romolo*, di Ireneo Sanesi.³

Sul mito della fondazione della Città eterna meditava di scrivere una tragedia anche un compositore di origini siciliane, ma residente nella capitale del regno fin dalla fanciullezza: Ruggero Musmeci Ferrari Bravo.

Sino ad allora il giovane artista si era cimentato nella pittura, nella scultura e nella drammaturgia. Era noto negli ambienti della capitale soprattutto per i suoi testi teatrali, perlopiù 'drammi



Sopra: Ruggero Musmeci Ferrari Bravo ritratto nel suo studio mentre compone (per gentile concessione dell'Istituto Nazionale di Studi Romani). Nella pagina accanto dall'alto: copertina dell'*Inno a Roma* di Giovanni Pascoli; il cosiddetto Cippo del Foro rinvenuto dall'architetto Giacomo Boni il 10 gennaio 1899, all'interno del Foro romano

borghesi', alcuni dei quali furono rappresentati, con successo, nei principali teatri d'Italia.

Dal 1911 Musmeci cominciò a lavorare a un'opera che si distanziava non poco dalla sua produzione precedente, un «carne solutum», come lo scrittore amava definirlo, dedicato al mistero della nascita di Roma.

Meticolosissima fu la ricerca effettuata dall'artista per ricostruire in maniera filologicamente corretta l'ambiente laziale dell'età del ferro. Per fare questo egli si avvalese della consulenza di due tra i più noti archeologi del tempo, Giulio Quirino Giglioli e Roberto Paribeni, entrambi collaboratori di Giacomo Boni negli scavi del Foro romano e del Palatino.

Ma più di quella che gli studiosi di antichità

amano definire 'cultura materiale' a Musmeci interessava cogliere la dimensione sacrale, le valenze religiose che erano state alla base dell'atto di fondazione della città di Roma.

Per tale aspetto, solo le «veridiche figlie di Giove» potevano agire in suo favore. In pochi mesi, l'artista compose quattro dei cinque canti che egli aveva previsto per il suo dramma. Gli mancava per concludere il suo poema epico proprio quel terzo atto nel quale doveva essere descritto il rituale arcano eseguito da Romolo per fondare l'Urbe novella. Per mesi egli attese invano l'illuminazione. Poi, un mattino di marzo del 1913, un benevolo 'genio' ispirò all'artista quanto scrivere.

Dichiarò Musmeci a tal proposito: «Avevo sette pagine del terzo atto di *Rumon* già ben fissate

ria romana seguendo uno schema che lo stesso Musmeci illustrò: «la ispirazione divina, la preparazione divina, il quadrato e il nome con il sacrificio, la fusione, la apoteosi».

Fulcro dell'opera era quel terzo atto, in cui veniva descritto, in maniera suggestiva, il rito della fondazione di Roma: Romolo, che ha già tracciato parte del sacro solco che delimiterà il perimetro urbano, si accinge a compiere la vetusta cerimonia etrusca alla presenza dei sacerdoti e del popolo. L'augure che lo assiste, avvia l'ultima parte del cerimoniale, che prevede l'incisione su lamine auree dei nomi, occulti e palesi, dati all'Urbe erigenda.

L'esclusione dal novero di coloro che hanno conferito i nomi alla nuova città fa esplodere l'empia ira di Remo e, mentre il fratello si appresta a pronunciare le arcane formule, egli varca armato il perimetro sacro. L'ineludibile uccisione di Remo non si configura come un fratricidio: rappresenta un sacrificio rituale che porta a compimento i decreti del Fato.

Terminata la stesura della tragedia, Musmeci, che in quel medesimo periodo aveva assunto l'enigmatico pseudonimo di «ignis», si dedicò a una puntigliosa opera di revisione linguistica, che egli considerò portata a termine solo un anno più tardi.

Le numerose carte dell'artista, conservate presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani, testimoniano il meticoloso lavoro che egli effettuò per elaborare uno stile solenne, sacrale, appropriato per l'alto argomento trattato nel suo poema. Era, come scrisse con acume un noto critico dell'epoca, «un idioma strano che è italiano e pare latino», ma non il latino raffinato dell'epoca augustea, quanto quello primitivo del *carmen* dei Fratelli Arvali o dell'orrido verso saturnio. Un linguaggio arcaico, sconcertante a una prima lettura, pieno di costrutti duri e involuti.

Una volta portata a compimento anche la revisione linguistica dell'opera, Musmeci, nella not-



te tra il 20 e il 21 aprile del 1914, volle dare, nel suo studio di via del Vantaggio, una prima lettura della sua tragedia a giornalisti, critici teatrali, personalità della cultura e a uomini della politica. L'evento fu memorabile: l'artista, che per l'occasione indossava una tunica cerimoniale di colore celeste, declamò, coadiuvato dal valente dicitore Nino Re-



Sopra e nella pagina accanto: tre immagini della rappresentazione del terzo atto del *Rumon* sul colle Palatino (6 maggio 1923)

gard, per un'intera notte gli ispirati versi del suo poema. L'impatto emotivo sugli astanti fu potentissimo: per giorni le cronache dei principali quotidiani dell'epoca riportarono entusiastici resoconti dell'evento.

Scrisse, ad esempio, l'anonimo giornalista che recensì la serata per il «Corriere d'Italia»: «La lettura – nella quale si alternarono l'autore e Nino Regard, un lettore superbo – lasciò negli ascoltanti un'impressione profonda [...] [Musmecì] ha saputo dagli elementi grezzi della tradizione storica trarre e fondere in una viva, vibrante composizione drammatica l'intima sostanza poetica, costituendo, nel voluto e felice arcaismo della forma, un poema sacro delle origini di Roma».⁵

Ancora a distanza di due anni, il celebre critico letterario e teatrale Lucio D'ambra (pseudoni-

mo di Renato Eduardo Manganella) ricordava con enfasi, sulle colonne de «La Tribuna», la declamazione dei versi della tragedia di «ignis»: «L'impressione di quella lettura fu memorabile. Un singolare artista, nel silenzio e nel raccoglimento più profondo e più austero, aveva composto con ardente cuore, fervida fantasia e meraviglioso lirismo, il poema superbo delle origini di Roma. [...] Così quella lettura divenne celebrazione, davvero degna del sacro anniversario».⁶

A tutti coloro che avevano ascoltato la lettura del *Rumon* parve doveroso che l'opera dell'insigne artista fosse al più presto rappresentata, ma ciò non poteva accadere nelle anguste sale di un teatro, bensì nei luoghi ove l'epopea di Roma aveva avuto inizio: l'augusto colle del Palatino.

L'immane conflitto che di lì a poco travolse

l'Europa impedì che tale solenne proposito potesse essere realizzato. Tra l'altro, Musmeci, animato da uno sconfinato amore per la Patria, si arruolò come volontario nell'esercito italiano combattendo sulle vette della catena del Lagorai.

Tornato dalla guerra, l'artista accarezzò di nuovo la speranza di veder messa in scena la sua tragedia sulle origini dell'Urbe. Una prima occasione la ebbe durante gli inquieti anni del primo dopoguerra. Con l'appoggio dell'allora sindaco di Roma, Adolfo Apolloni, fu organizzata una lettura del *Rumon* da tenersi la sera del 28 dicembre 1919 nella sala delle Bandiere in Campidoglio.

Tutto era pronto, ma l'imponderabile sconvolse i piani di Musmeci: problemi di salute del primo cittadino e impegni improrogabili del presidente della Camera, Vittorio Emanuele Orlando, fecero annullare la manifestazione.

Intanto una nuova ondata di fervore romano attraversò la Penisola dopo la presa del potere da parte del fascismo. Musmeci ebbe il sentore che fosse giunto il momento da molti anni atteso: il *Rumon* nella nuova Italia poteva e doveva essere rappresentato.

Fu Ardengo Soffici, amico di vecchia data del poeta, a perorare la causa della tragedia di «ignis» presso lo stesso Mussolini, affermando, in una lettera inviata al Duce, che l'opera era «un vero poema epico delle origini», «l'esaltazione di oggi della nostra stirpe». ⁷

L'allora presidente del Consiglio comprese immediatamente l'alto valore artistico e spirituale del componimento e in una breve quanto perentoria missiva rispose a Soffici che bisognava assolutamente far marciare il *Rumon*.

Nonostante l'impossibilità di elargire sovvenzioni statali, Mussolini si adoperò personalmente affinché alcuni mecenati finanziassero la rappresentazione.

Un fervore quasi mistico circondò l'allestimento della messa in scena: tutto fu predisposto con estrema cura e puntigliosità. L'interpretazio-

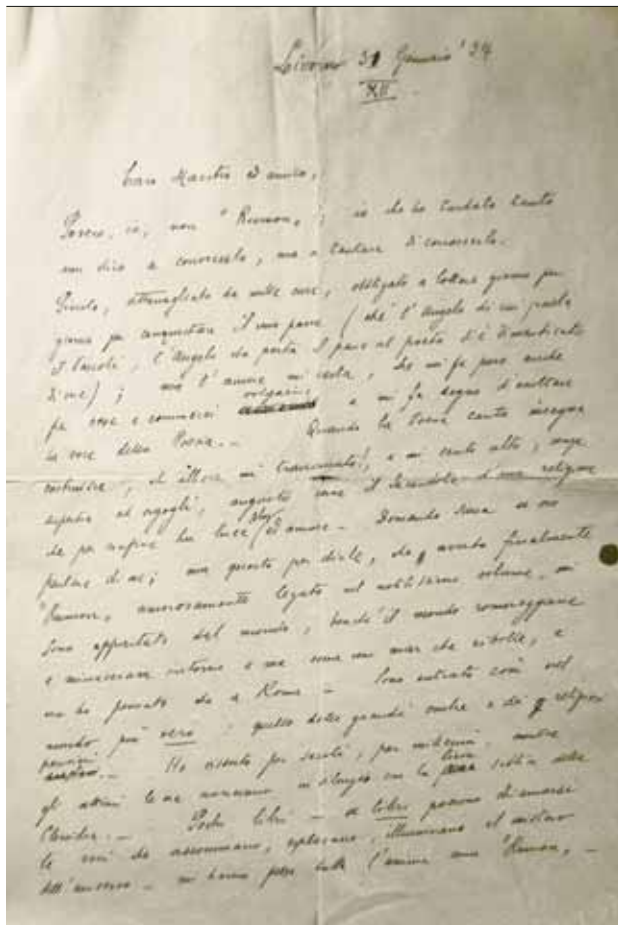


ne fu affidata ad alcuni tra i più celebri attori dell'epoca, la maggior parte dei quali aveva già lavorato con «ignis» in precedenti iniziative teatrali. I costumi, come le scenografie, furono vagliati dallo stesso Giacomo Boni e dai suoi collaboratori.

Data l'ampiezza del poema si scelse di rappresentare solo il terzo carme, quello riguardante il fatidico rito compiuto da Romolo.

Era intenzione di Musmeci mettere in scena il *Rumon* il 21 aprile, giorno del Natale di Roma: in questo modo la rappresentazione sarebbe divenuta una vera e propria rievocazione dell'atto di fondazione dell'Urbe.

La fervente attesa che precedette la prima della tragedia di «ignis» è testimoniata dai numerosi articoli che i maggiori quotidiani della capitale, e non solo, vollero dedicare all'evento. Un anonimo redattore de «Il Piccolo», ad esempio, scrisse: «la rappresentazione di *Rumon* assumerà un so-



Sopra e nella pagina accanto: la lettera di Ettore Serra a Ruggiero Musmeci Ferrari Bravo del 31 gennaio 1934 (per gentile concessione dell'Istituto Nazionale di Studi Romani)

lenne carattere religioso, qual si conviene al poema e a Roma nostra. Questo avvenimento teatrale è, oltre che uno spettacolo d'arte, un rito di amore e di passione».⁸

Purtroppo, i colpevoli ritardi accumulati dalla ditta Ferro, incaricata dell'allestimento della scenografia, impedirono che la prevista coincidenza tra la rappresentazione del *Rumon* e la data del Natale di Roma potesse realizzarsi. La delusione di Musmeci fu enorme, al punto che egli, che tante energie aveva profuso per l'iniziativa, disertò l'evento.

Lo spettacolo fu, nonostante tutto, solenne e

grandioso, degno tributo al genio di Roma, e sia il pubblico sia la critica dell'epoca espressero la loro entusiastica approvazione. Tra i tanti attestati di consenso, quello che risultò maggiormente gradito all'autore fu sicuramente quello di Mussolini, il quale, secondo le cronache del tempo, aveva assistito alla tragedia in un raccolto silenzio.

Anche la stampa estera si occupò della tragedia di «ignis»: ad esempio, il corrispondente da Roma del quotidiano francese «Le Soir», scrisse: «*Rumon* m'a laissé l'impression de quelques choses de grand; d'une œuvre qui, à elle seule, peut suffire à mettre son auteur nombre de ceux que la gloire couronne et voue à la postérité».⁹

Il progetto originario di Musmeci e Soffici prevedeva la rappresentazione del *Rumon* nella sua interezza al teatro Augusteo per tutto il mese di maggio e la pubblicazione, nella versione integrale del testo, della tragedia. Problemi sorti nella gestione dei fondi e i gravi ammanchi finanziari causati dall'imperizia della ditta Ferro resero impossibile la realizzazione di tale programma.

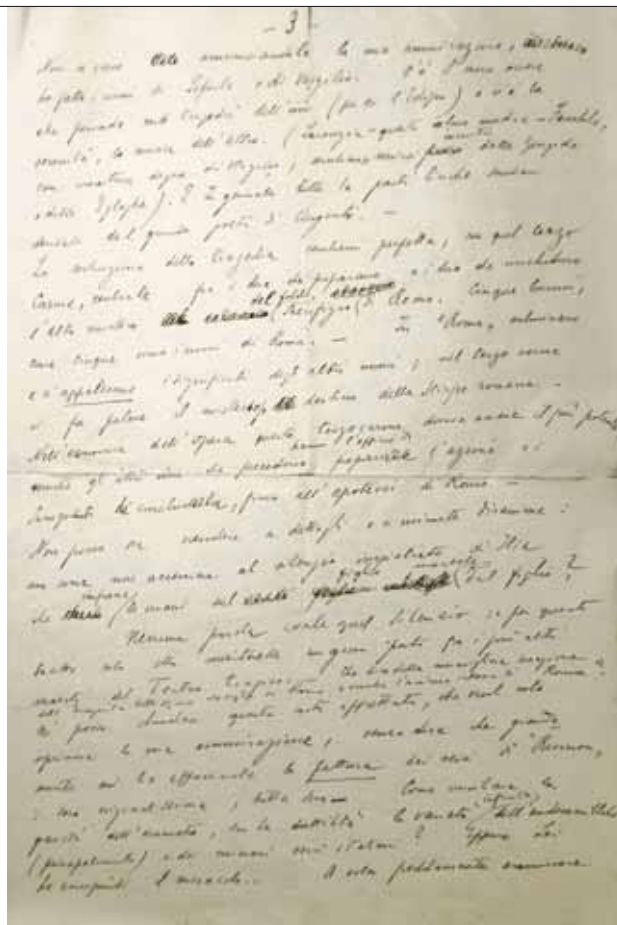
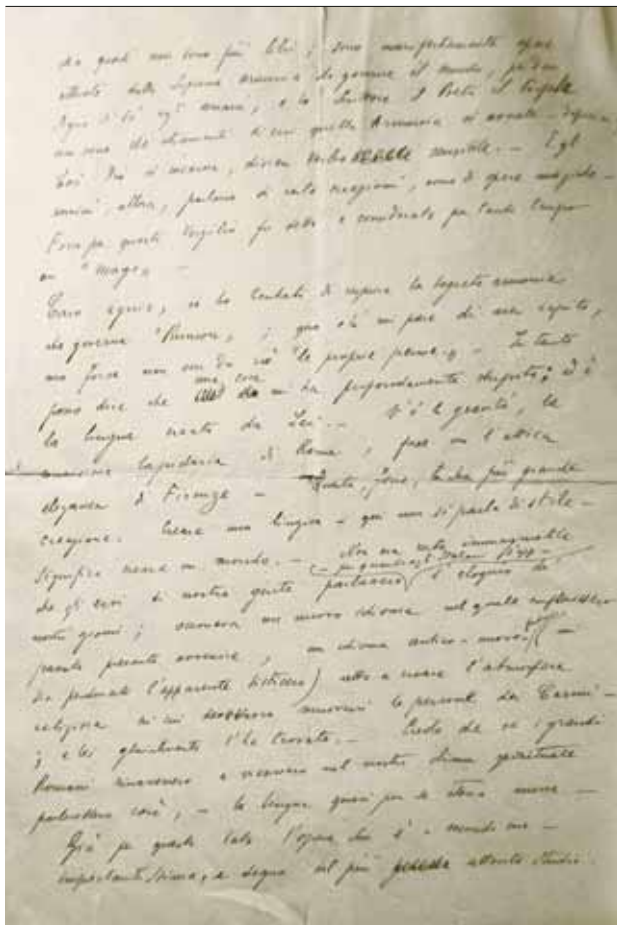
La sorte avversa, comunque, non piegò la volontà dell'indomito artista di veder edita la sua opera. Dovette attendere altri sei lunghi anni prima che il suo sogno si potesse realizzare.

L'occasione fu data a Musmeci dall'aver finalmente trovato un finanziatore nella persona di Daniele Francesconi, un suo amico milanese.

Risolutivo ancora una volta fu, poi, l'intervento di Ardengo Soffici, il quale intercedette presso Giorgio Berlutti, direttore della prestigiosa «Libreria del Littorio», affinché accogliesse tra le opere editate dalla sua casa editrice il *Rumon*. L'editore, dopo un'attenta lettura del manoscritto di Musmeci, si dichiarò entusiasta della proposta, definendo la tragedia come «poesia-bellezza-canto epico della stirpe».¹⁰

Si giunse così a un'intesa: Francesconi avrebbe coperto le spese editoriali, mentre Berlutti avrebbe curato la stampa e la diffusione dell'opera.

La lunga attesa di Musmeci fu ripagata dalla



splendida veste tipografica del libro: stampato in quarto grande su carta pregiata, scelta dall'autore, sulla sua copertina spiccavano gli eleganti caratteri latini arcaici elaborati, alcuni anni prima, appositamente per il *Rumon* da Giacomo Boni e il fascio littorio così come lo aveva «restituito alla sua arcaica fattura» lo stesso archeologo. Del volume, stampato presso la celebre tipografia Arti Grafiche Panetto & Petrelli di Spoleto, furono originariamente tirate mille copie.¹¹

L'uscita del libro fu accompagnata da un fascicolo pubblicitario, edito come supplemento a «Bibliografia Fascista»,¹² nel quale erano riportate le entusiastiche recensioni avute dalla tragedia all'indomani della sua prima rappresentazione sul Palatino.

Altrettanto calorosa fu l'accoglienza che la critica più attenta riservò alla pubblicazione del

Rumon: Mario Ferrigni, ad esempio, scrisse sulla prestigiosa rivista «I Libri del Giorno»: «Ho letto un'opera che non somiglia a nessun'altra: esce dai limiti consueti del teatro, angusti troppo; è di proporzioni ciclopiche e di struttura così singolare da ricordare la forma primitiva di teatro, quale espressione religiosa».¹³

Sulla stessa linea si poneva la recensione che apparve sul mensile «La Parola e il Libro»: «Una spettacolosa e impressionante tragedia, edita in signorile veste tipografica. È un'opera d'arte singolare; ha del mistero; ha del liturgico; a tutta prima disorienta il lettore, ma poi l'afferra e lo rapisce in una solenne atmosfera ove batte l'ali la poesia più religiosa, più eroica, più alata, commossa e commovente, che l'amore per la patria possa risvegliare».

Il *Rumon* fu sottoposto al vaglio dei più im-

portanti intellettuali e artisti dell'epoca, i quali unanimemente espressero il loro alto apprezzamento per l'opera. Il poeta Ettore Serra, dopo aver letto la tragedia, inviò all'autore un'ispirata lettera nella quale precisava la sua opinione in merito: «Sono entrato così nel mondo più vero: quello delle grandi ombre e dei religiosi pensieri. Ho vissuto per secoli, per millenni, mentre gli attimi, le ore scorrevano in silenzio con la lieve sabbia della Clessidra. Pochi libri [...] che assommano, esplorano, illuminano il mistero dell'universo mi hanno presa tutta l'anima come il RUMON».¹⁴

Dello stesso tenore la missiva che un altro letterato dell'epoca, Lauro De Bosis, fece recapitare a Musmeci per descrivere le emozioni suscitategli dalla lettura della tragedia: «Ricevetti il suo prezioso *Rumon* alla vigilia della mia partenza per Londra e passai la mia ultima notte romana con immensa gioia inebriandomi del suo altissimo canto. È stata per me una notte indimenticabile ed

ero tutto elettrizzato e commosso sentendomi rapito dalla sua arte titanica alle insospettite altezze di un mondo eroico e divino dove la gran voce primigenia di Roma mi faceva udire la sua anima ferrea in una nuova sinfonia eroica».¹⁵

Il clamore suscitato dalla divulgazione del poema si protrasse per molti anni: nel 1935 il senatore Innocenzo Cappa volle organizzare presso il Regio Politecnico di Milano un convegno per analizzare l'arcana lingua 'ideata' da «ignis» per la sua tragedia.¹⁶

Con la pubblicazione del *Rumon* si avverava una profezia fatta molti anni addietro, nel Natale di Roma del 1877, dal sommo poeta Giosuè Carducci, il quale aveva scritto che nell'Italia risorta nuovi canti «di gloria, di gloria, di gloria» avrebbero solcato l'azzurro cielo italiano.¹⁷

Era, il canto del *Rumon*, la testimonianza di una rinnovata, fulgente manifestazione del genio immortale di Roma.

NOTE

¹ F. V. RATTI, *Il solco quadrato. Tragedia*, Firenze, Bemporad, 1921. L'opera, composta nella prima decade del Novecento, era stata vincitrice del Concorso drammatico nazionale del 1911.

² A. GARSIA, *Roma. Tragedia epica in tre atti*, Firenze, Editore Gonnelli, 1912.

³ I. SANESI, *Romolo. Leggenda drammatica in cinque atti*, Bari, G. Laterza, 1913.

⁴ IGNIS, *La scoperta della 'Divina Proporzione'*, *La Tribuna*, 14 luglio 1928, p. 3.

⁵ ANONIMO, *I teatri. Il Rumon di Ruggero Musmeci*, «Corriere d'Italia», 22 aprile 1914.

⁶ ANONIMO, *Il 'Rumon' di Ignis*, «La Tribuna», 22 aprile 1916. L'articolo, seppur

non firmato, è attribuibile con assoluta certezza a Manganella.

⁷ Archivio Centrale dello Stato, Segreteria Particolare del Duce, Carteggio Riservato, Busta 14, fascicolo 2008/R, Soffici, Ardengo.

⁸ X. X., *Le chiacchiere del portaceste. 'Rumon'*, «Il Piccolo», 19-20 aprile 1923, p. 5.

⁹ P. L. BERSARD, *Un homme universel*, «Le Soir», 11-12 maggio 1923, p. 5.

¹⁰ Istituto Nazionale di Studi Romani, Fondo Musmeci-ignis, raccoglitore VIII, fasc. F, doc. 8.

¹¹ IGNIS, *Rumon. Sacrae Romae Origines*, Libreria del Littorio, Roma 1929.

¹² IGNIS, *Rumon. Sacrae Romae Origines*,

Supplemento al n. 8 di «Bibliografia fascista», VI, aprile 1929.

¹³ M. FERRIGNI, *Oltre i limiti del teatro*, «I libri del giorno», n. 12, dicembre 1929, pp. 717-718.

¹⁴ Istituto Nazionale di Studi Romani, Fondo Musmeci-ignis, raccoglitore IX, fasc. 1, doc. 29.

¹⁵ Istituto Nazionale di Studi Romani, Fondo Musmeci-ignis, raccoglitore VIII, fasc. E, doc. 7.

¹⁶ Cfr. ANONIMO, *La lezione di Innocenzo Cappa*, «La Sera», 22 marzo 1935.

¹⁷ G. CARDUCCI, *Nel XXI d'Aprile dell'anno MMDCXXX dalla fondazione di Roma*, in *Odi Barbare*, Bologna, Zanichelli, 1877, p. 83.

group^m

We make advertising work better for people.

MINDSHARE

Wavemaker

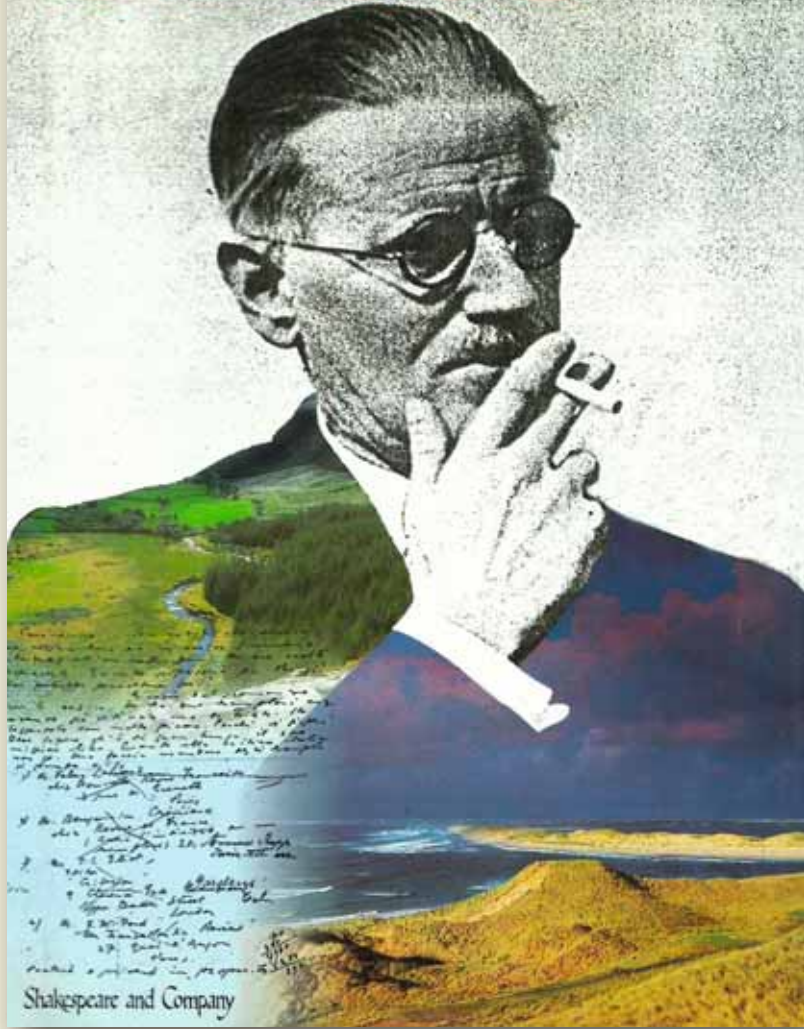
essence³mediacom

group^m nexus

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

Ulysses

JAMES JOYCE



Shakespeare and Company

Editoria



PARABOLA E MISTERI DI UN EDITORE ITALIANO

Shakespeare and Company

di ROMANO A. FIOCCHI

All'inizio fu solo l'*Ulisse*. Lo scovai un paio di decenni fa scorrendo i dorsi dei volumi sulle scaffalature in legno della Libreria Cardano di Pavia. Caratteri rosso vivo su costa bianca. Spiccava come la follia che rappresentava: in quegli anni, a cavallo del millennio, non poteva circolare altra edizione se non quella mondadoriana con la traduzione di Giulio de Angelis. Questione di diritti. Poi l'occhio mi cadde sul nome dell'editore: Shakespeare and Company. Altra follia: lo stesso nome della mitica libreria di Parigi dove Sylvia Beach concepì la prima pubblicazione assoluta dell'*Ulisse*. Mi sembrava impossibile. Al di là di queste incongruenze, il libro che avevo tra le mani, stampato a Firenze, era e resta bellissimo. Un volume di 684 pagine, cm. 17x25, copertina rigida telata con rilegatura a filo refe, sovraccoperta di Uliviero Ulivieri, le due introduzioni a firma di Aldo Rosselli e di Giuseppe Recchia, nove mappe topografiche con il percorso dublinese di Stephen Dedalus e di Mr Bloom, un apparato di riassunti e di note suddiviso per capitoli, le due tabelle di Linati e di Gilbert, infine la traduzione della venticinquenne Bona Flecchia che in una nota prometteva, pur considerando le molteplici

varianti proposte dalla filologia di mezzo secolo, una versione nuova e autonoma.

Insomma, una pubblicazione davvero straordinaria. Straordinario anche il fatto che non si trattasse di un'edizione pirata ma di un'edizione uscita legalmente nel 1995, ossia nel lasso di tempo intercorso tra la scadenza dei diritti – in capo al nipote di Joyce – e la modifica normativa del febbraio 1996 che recepiva una direttiva comunitaria ed estendeva la durata da cinquanta a settant'anni dalla morte dell'autore. Lo scherzetto legislativo costrinse la Shakespeare and Company italiana a ritirare dal mercato tutte le copie, perlomeno quelle ancora reperibili. Una geniale operazione di *marketing*, calcolata con tempismo, si era rivelata fallimentare. Tanto più, come credetti allora, se si considera che era stata fondata una casa editrice appositamente con quel nome storico solo per celebrare la prima nuova versione dell'*Ulisse* dopo la liberalizzazione dei diritti. Ma forse le cose non stavano così. Forse chi aveva stampato questo nuovo *Ulisse* aveva già messo in conto di disporre di un margine di tempo limitato per spingere le vendite... prima che il volume diventasse fuorilegge.



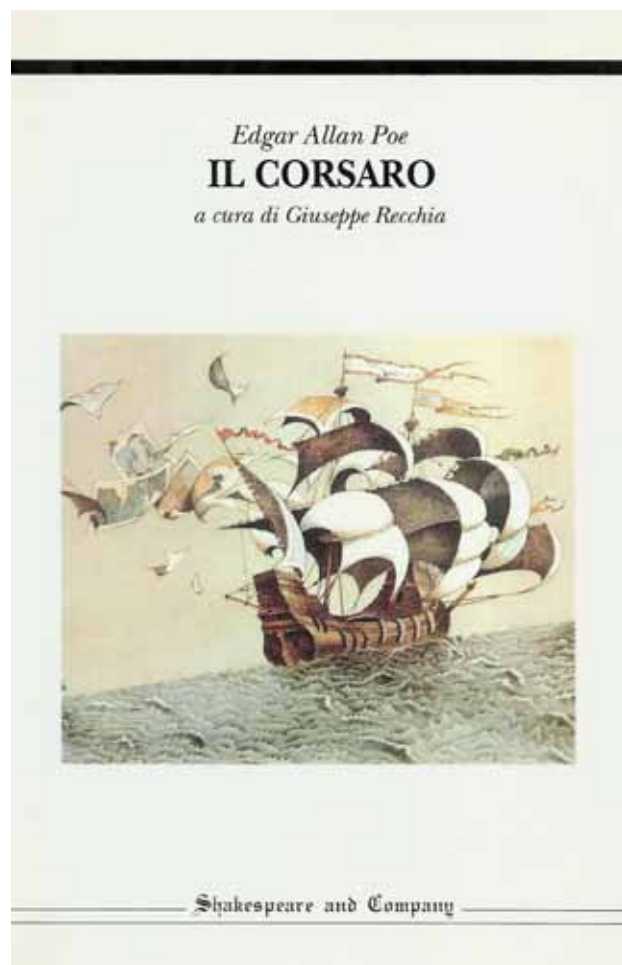
Qualche anno più tardi, sempre alla Libreria Cardano, scopro altri titoli, come se l'enigmatica Shakespeare and Company non avesse mai cessato l'attività e mirasse piuttosto, dopo l'esperienza apparentemente occasionale dell'*Ulisse*, a costruirsi

Nella pagina accanto: sovraccoperta dell'*Ulisse* di James Joyce nella traduzione di Bona Flecchia (Firenze, Shakespeare and Company, 1995)

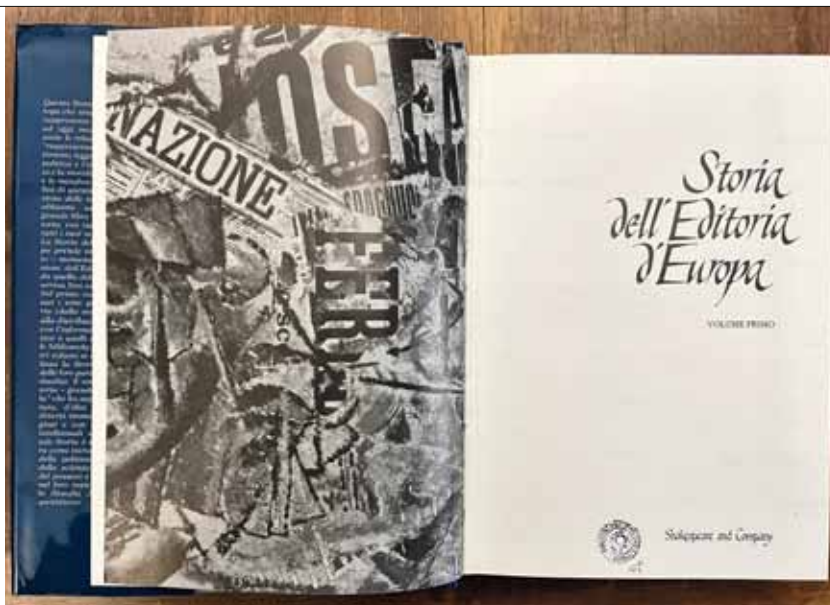
un'immagine di autorevolezza attraverso un catalogo di tutto rispetto. Con grande stupore mi accorgo invece che le date di pubblicazione sono quasi tutte antecedenti il 1995. Soprattutto mi trovo casualmente tra le mani un altro caso misterioso: *Il corsaro* di Edgar Allan Poe, pubblicato appunto nel 1993. Il risvolto di copertina lo presenta come un romanzo del giovane Poe ritrovato alcuni anni prima dal giornalista e anglista Francesco Mei (1923-1990). Non solo, lo stesso risvolto riporta che fantomatici critici sono «pronti a giurare» che si tratti addirittura di un furto dello stesso Poe ai danni del fratellastro William Henry. Eppure la *Nota editoriale* interna, anonima ma verosimilmente redatta da Giuseppe Recchia, autore dell'introdu-

zione, sostiene il contrario. Fu insomma William Henry a sottrarre la prima stesura del romanzo, scritta da Poe in casa della nonna paterna a Baltimora, e a pubblicarla a proprio nome nel 1829 sul «North American» di Baltimora. Gesto privo di scrupoli in parte giustificato dal fatto che Poe avesse utilizzato dei resoconti sulla seconda guerra d'indipendenza americana scritti dello stesso William Henry. La nota precisa inoltre che la stesura finale del romanzo uscì successivamente a puntate tra luglio e dicembre del 1839, questa volta a firma di Poe, sul «Gentleman's Magazine» di Filadelfia e che pertanto l'edizione della Shakespeare and Company rappresenta «un inedito mondiale nell'edizione definitiva in forma di libro». Fin qui tutto credibile. Ma la lettura del *Corsaro* mi lascia perplesso: dove sono la tensione narrativa di Poe, la sua invenzione potente, i suoi incubi, l'atmosfera dei suoi racconti, del *Gordon Pym* che Giuseppe Recchia cita nell'introduzione?

Per fortuna si era già ai tempi di Internet. Rivisitando nelle risorse della rete, vengo a scoprire che nel 1984 la Shakespeare and Company aveva pubblicato un altro libro sul tema: *Edgar Allan Poe. Scritti ritrovati. 1839-1845*, a cura dello stesso Francesco Mei. In questa sorta di antologia, per altro composta da testi integrali ma privi dei titoli originali in lingua inglese, dei numeri e delle date di uscita delle riviste, il Mei riporta ovviamente *Il*

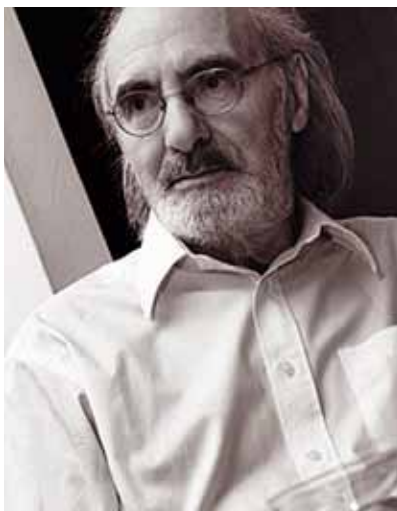


A sinistra: sovraccoperta del romanzo *Il corsaro* falsamente attribuito a Edgar Allan Poe (Firenze, Shakespeare and Company, 1993). Nella pagina accanto da sinistra: sovraccoperta dei *Discorso sulla stupidità* di Robert Musil, nell'edizione stampata dalla Shakespeare and Kafka nel 1991; sovraccoperta del primo tomo della *Storia dell'editoria d'Europa* (Firenze, Shakespeare and Company, 1994; immagine riprodotta su concessione della Biblioteca Universitaria di Pavia, Ministero della Cultura, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo); Giuseppe Recchia in una fotografia pubblicata sul quotidiano digitale «TargatoCn» il 27 giugno 2010



corsaro. Una seconda ricerca mi conduce all'indirizzo «edgarallanpoe.it», dove trovo un'interessante «Rivista culturale aperiodica sul mondo di Poe». Qui il *blogger* Danieli Imperi scrive di entrambi i volumi e smentisce il Mei svelando l'autentico autore del *Corsaro*. Si tratterebbe di un tale Alexander Jones, così come dichiara una nota in calce all'ultima puntata uscita sul «Gentleman's Magazine», informazione di cui accerto l'autenticità recuperando le immagini negli archivi elettronici. La nota è firmata «Ed. G. M.» ovvero, come suggerisce Daniele Imperi: «Editor Gentleman's Magazine» o addirittura, dato che Poe fu redattore della rivista negli anni 1839-1840, «Edgar Gentleman's Magazine». Poe dunque attesta che il romanzo è stato scritto da Alexander Jones.

La paternità di Alexander Jones sembra confermata dalla pubblicazione in volume dello stesso identico testo nel 1846, tre anni prima della morte di Poe. Il titolo muta di poco: se sulla rivista era



The Privateer. A tale of the Late American War (Il Corsaro. Un racconto della Guerra d'Indipendenza americana), sulla copertina del libro diventa *The Privateer. Or the black boatswain of the Atlantic. A nautical romance (Il corsaro. O il nostromo nero dell'Atlantico. Un romanzo marinairesco)*. Come sia possibile che il Mei, prima, e Giuseppe Recchia, poi, abbiano ignorato sia la nota del «Gentleman's» sia l'esistenza del libro, attribuendo il romanzo *tout court*

allo stesso Edgar Allan Poe, resta un mistero. Furono forse fuorviati dai numerosi pseudonimi di cui Poe faceva largo utilizzo? O fu semplicemente una 'forzatura editoriale' effettuata per esigenze di *marketing*, che senza l'avvento di Internet nessuno avrebbe mai potuto scoprire?

Tra gli scambi di commenti sulle pagine elettroniche della rivista dedicata al mondo di Poe, si cita il titolo con cui William Henry pubblicò sul «North American» di Baltimora l'abbozzo di romanzo sottratto al fratello: *The Pirate (Il pirata)*. Nonché la data precisa di pubblicazione: il 27 ot-



Sopra da sinistra: sovraccoperta di *Egar Allan Poe. Scritti ritrovati*, a cura di Francesco Mei (Brescia, Shakespeare and Company, 1984); la raccolta dei numeri del «Gentleman's Magazine» su cui uscì *Il corsaro* di Alexander Jones, Filadelfia, 1839 (da Internet Archive: archive.org); il giglio calcografato sulla prima di copertina del saggio di Karl Kraus (1994). Nella pagina accanto: sovraccoperta del saggio *La fine del mondo. Per opera della magia nera* di Karl Kraus (Firenze, Shakespeare and Company, 1994)

tobre 1827. L'informazione è riscontrabile anche su altri portali, come quello della Edgar Allan Poe Society di Baltimora e della Poe Baltimore. Peccato che l'unica rivista con questo nome abbia avuto sede a Boston e negli archivi di quest'ultima, consultati *on-line*, non ci sia traccia del racconto né a firma di William Henry né del più illustre fratello. Eppure è proprio la Edgar Allan Poe Society, in una sua pagina *web*, a rendere verosimile l'informazione precisando che non si tratta della celebre «North American Review» di Boston ma della meno nota rivista «North American» di Baltimora, nome per esteso: «North American – Or, Weekly Journal of Politics, Science and Literature». Il cui archivio, per altro, non è disponibile in rete.

Il pirata, Il corsaro, Alexander Jones, tutto questo contribuisce ad avvolgere la Shakespeare and Company italiana di quell'alone tra ambiguità e mistero già sollevato con la pubblicazione del-

l'Ulisse. Ma è sufficiente analizzare copertine e altre informazioni contenute nei volumi per rilevare ulteriori stranezze. Tanto per cominciare non c'è stato un unico marchio Shakespeare and Company e l'uscita del primo titolo risale addirittura al 1978. Da quell'anno sino al 1990, la casa editrice ha riportato sulla prima di copertina un piccolo logo circolare con il ritratto di William Shakespeare al centro, sullo stile dell'insegna appesa sopra l'ingresso della mitica libreria parigina di Sylvia Beach. Non solo, gli *Scritti ritrovati* del Mei, che rientrano in questa parte del catalogo, indicano la sede della casa editrice a Brescia e non a Firenze. Nel 1991 iniziano invece a uscire, e proseguiranno sino al 1996, i titoli con il nome della Shakespeare and Company fiorentina contraddistinto dal noto carattere goticeggiante (solo per *Il corsaro* e pochi altri verrà utilizzato un Old English). Si tratta di testi poco conosciuti ma di autori popolari all'epoca, come ad esempio Luciano De Crescenzo,

Ugo Ronfani, Paolo Pivetti, Noam Chomsky, Karl Kraus, Claudio Magris, o addirittura classici come Céline, Pound, Stevenson. Al tempo stesso, negli anni 1991-1993, circoleranno volumi editi da una misteriosa Shakespeare and Kafka. Anche qui con nomi importanti come Mario Praz, Alberto Casiraghi e classici come Musil e Schopenhauer. Si affiancano, negli anni 1993-1994, i titoli della Shakespeare and Company Florentia. C'è da dire che le vesti grafiche sono per lo più omogenee. Quasi tutti i volumi della Shakespeare and Company hanno copertine rigide telate blu e sovraccoperte bianche talvolta illustrate da grandi disegnatori (tra cui, per citarne uno, Tullio Pericoli). Alcune, come *La fine del mondo* di Karl Kraus, vantano un elegantissimo giglio calcografato sulla prima di copertina. Esiste infine una serie di volumi uscita nel biennio 1997-1998 con una linea grafica molto diversa ma conforme in quanto argomenti e vena provocatoria. Si tratta di titoli pubblicati dalla Four Shakespeare and Company. Ennesima metamorfosi della casa editrice per sopravvivere a se stessa?



Destano perplessità anche i singolari nomi dei redattori e collaboratori, quasi fossero conati apposta per nascondere le vere identità. A cominciare dall'evanescente traduttrice dell'*Ulisse*, Bona Flecchia, giovanissima e inspiegabilmente sparita dall'editoria e dal mondo culturale dopo la pubblicazione del 1995. Dunque, un *nom de plum*? Eppure nella pagina dei «Ringraziamenti» la traduttrice cita, tra gli altri, Piero Flecchia per averle trasmesso «l'amore per l'arte» e Franco Flecchia «per il suo lavoro di cartografia». Lo stesso Piero Flecchia firma un altro volume della Shakespeare and Company: *Italia quale rivoluzione? Nel codice della Politica* (1994). Mi viene in aiuto un necrologio uscito su «La Stampa» il 12 marzo 2020 dove si annuncia la scomparsa di Franco Flecchia. Tra i partecipanti al lutto ci sono i nomi Bona e Piero.

Il documento dissipa ogni dubbio: Bona Flecchia non è uno pseudonimo.

C'è poi un altro misterioso nome ricorrente che la stessa Bona Flecchia annovera tra i redattori della casa editrice nella pagina dei «Ringraziamenti»: Vladimira Zemanova. *Il ritorno di Pinocchio*, da lei scritto in collaborazione con lo sceneggiatore e regista Ennio De Concini e illustrato da Marco Serpieri, resta forse il suo contributo più noto. Risulta inoltre che abbia curato numerosi titoli della Shakespeare and Company negli anni tra il 1990 e il 1995, ora come Vladimira Zemanova, ora come Vladimira Rossi Longhi. Uno dei due è uno pseudonimo? Lo sono entrambi? La risposta è purtroppo in un altro necrologio apparso sul



«Corriere della Sera» del 21 aprile 2022 che annuncia la scomparsa di un ambasciatore italiano, il marchese Fabrizio Rossi Longhi. Vladimira Zemanova era sua moglie.

La figura sicuramente più importante e al tempo stesso enigmatica della Shakespeare and Company si rivela però quella di Giuseppe Recchia. Di cui, al di là delle numerose curatele, introduzioni ben scritte e commenti che appaiono distribuiti nei volumi pubblicati tra i primi anni Ottanta fino a metà degli anni Novanta, si sa poco e niente. Un articolo apparso il 27 giugno 2010 su un quotidiano di Cuneo lo presenta come regista (nulla da spartire con il regista televisivo Beppe Recchia, se non la quasi completa omonimia) e ne ricostruisce una breve biografia: inizio carriera con attività giornalistica, trasferimento a Parigi nel 1968, fondatore delle edizioni Shakespeare and Company, contatti con grandi intellettuali dell'epoca, da Calvino a Sciascia, da Chomsky a Anaïs Nin, da Jerome Rothenberg a Claude Lévi-Strauss. La sua pubblicazione più importante è una monumentale *Storia dell'editoria d'Europa*, uscita ovviamente per i tipi della Shakespeare and Company. Dopodiché abbandona i libri per dedicarsi al cinema (scrive addirittura una sceneggiatura dell'*Ulisse*) e si trasferisce in Polonia.

La *Storia dell'editoria d'Europa* merita un approfondimento. Giovanni Solimine, sulla rivista «Biblioteche oggi» (n. 9, novembre 1996, pp. 71-72), ne recensisce il secondo volume ma soprattutto fornisce informazioni preziose sul progetto. Si tratta di un'opera colossale in sei tomi. Il primo, uscito nel 1994, affronta le questioni generali. Gli altri cinque percorrono la storia dell'editoria suddivisa per aree geografiche: l'Italia nel secondo

tomo, Germania Austria e Svizzera nel terzo, Francia e Spagna nel quarto, Gran Bretagna Scandinavia e Paesi Bassi nel quinto, Russia e Paesi dell'Est nel sesto. L'opera vanta la direzione di un comitato scientifico composto da Luisa Bonolis, Sergio Givone, Angelo Mainardi, Vittorio Strada, Rodolfo Tommasi, Vladimira Zemanova e dallo stesso Giuseppe Recchia. Il progetto ambizioso, che avrebbe dovuto comprendere un'analisi storico-critica di 450 editori per complessive 4.800 pagine, con copertine rigide telate, sovraccoperte e cofanetti editoriali illustrati, si arena con l'uscita del secondo tomo, nel 1995.



Nonostante le sue dichiarazioni di abbandono dell'editoria, Giuseppe Recchia non riesce a staccarsi dall'attività pubblicistica e nel 2015 apre su Internet un curioso blog dal titolo «Tempo presente e passato». Vi pubblica pezzi brevi. Tratta argomenti di attualità, politica, storia, costume, sport. Qua e là infila molti ricordi e qualche sfogo personale. Si lamenta della cattiva editoria, delle truffe, della scorrettezza delle banche e delle piattaforme del *web*. Viceversa esalta i tempi d'oro della Shakespeare and Company e quello che considera il suo capolavoro, ossia la già citata *Storia dell'editoria d'Europa*. Si definisce «un editore che diviene scrittore, regista, architetto, filosofo e psicanalista» e in un pezzo del 10 luglio 2019 annuncia il ritorno della Shakespeare and Company, pronta a ripubblicare il suo vecchio catalogo. L'ultimo commento è del 9 gennaio 2021, sulla regina Elisabetta. Poi più nulla. L'inventore della controversa Shakespeare and Company italiana sembra uscito di scena come la sua creatura editoriale.

PRONTI A VEDERE IL MONDO CON NUOVI OCCHI?

UNIQUE
eyes™



@giochi.preziosi

Unique Eyes ©Giochi Preziosi 2023

genza di un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con un'aria allegra e festosa come una pappo di rosa.

In mezzo a tutte queste meraviglie, che si succedevano le une alle altre, Pinocchio non sapeva più nemmeno lei se era desto davvero o se sognava sempre a occhi aperti.

— E il mio babbo dov'è? — gridò tutt'a un tratto ed entrato nella stanza accanto trovò il vecchio Geppetto malato, arzilla e di buon umore, come una volta, il quale, stante ripreso subito la sua professione d'intagliatore in legno, stava appunto disegnando una bellissima cornice rima di fagliami, di fiori e di testine di diversi animali.

— Levatemi una curiosità, bambino: ma come si spiega tutto questo cambiamento improvviso? — gli domandò Pinocchio saltandogli al collo e coprendolo di baci.

— Questo improvviso cambiamento in casa nostra è tutto merito tuo — disse Geppetto. —

— Perché merito mio?...

— Perché quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorprendente anche all'interno delle loro famiglie.

— E il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto?

— Eccolo là — rispose Geppetto: e gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocchiate e ripiegate a mezza, da parere un mirando che stava ritto.

Pinocchio si voltò a guardarlo; e dopo che l'ebbe guardato un poco, disse dentro di sé con grandissima compiacenza:



— Con'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene!...

Libri



COLLODI: CAPOLAVORO MOLTEPLICE

I mille e mille significati di un libro

di MARIO BERNARDI GUARDI

Carlo Lorenzini, che si ribattezzerà Collodi in omaggio al paese d'origine dell'amatissima madre, nasce a Firenze nel 1826. I suoi, di estrazione popolare, vivono alle dipendenze del marchese Ginori: babbo cuoco e mamma sarta e cameriera. È grazie all'interessamento del marchese – la nobiltà non mancava di largheggiare con i sottoposti, soprattutto quando erano persone perbene – che Carlo può incominciare i suoi studi nel seminario di Colle val d'Elsa, la cittadina che avrebbe dato i natali a Mino Maccari, il 'babbo' di un turbolento figliolo cartaceo come «Il Selvaggio». Come Collodi è il 'babbo' di un figliolo altrettanto turbolento come il legnoso burattino. Gran bei provocatori fieramente toscani: due 'pinocchiacci' di alto rango.

Ma torniamo al giovane Lorenzini. Esce dal seminario dopo cinque anni, la vocazione sacerdotale non ce l'ha, va a studiare presso gli austeri Scolopi ma di voglia di applicarsi ne ha poca o punta. Così lo troviamo a Firenze, studente scapestrato e burlone, che gira per i caffè e le librerie, i teatri e le redazioni giornalistiche, trovando qui l'ambiente a lui più congeniale. Insomma, vuol fare l'«artista». Ma della razza dei ribelli, pronti, all'occorrenza, a menar le mani.

Nella pagina accanto: una pagina interna, con illustrazioni di Enrico Mazzanti, della prima edizione di *Pinocchio* (1883) di Collodi

L'occasione non tarda a scoccare. Carlo ha appena iniziato a scrivere drammoni e commedie concludendo il tutto con l'arguzia di Stenterello, nemico di potenti e prepotenti, quando esplose il '48. Ed eccolo, allora, a Curtatone e Montanara, insieme agli studenti toscani venuti a farsi sbertucciare il go-liardo dalle palle delle artiglierie austroungariche.

Ma alla fine i furori quarantotteschi si rivelano 'tanto fumo e poco arrosto', cosicché Carlo, amareggiato ma non domo, torna a Firenze dove riprende la sua battagliera attività giornalistica. Con chi ce l'ha il nostro fervoroso patriota? Beh, a essere sfottuto è soprattutto Canapone, cioè Leopoldo II di Lorena, ultimo granduca di Toscana, chiamato così per la sua zazzera biondiccia. E che, in seguito, dopo tante prese in giro, sarebbe stato rimpianto – senza darlo troppo a vedere – anche dai toscani più 'sovversivi'. Compreso il nostro Carlo, prima 'mezze maniche', poi giornalista, successivamente, a Unità fatta (e, a suo avviso, quel che è venuto fuori non è un granché: ma ne riparleremo), funzionario di prefettura, romanziere, critico teatrale, autore di libri per ragazzi. Una vita, la sua, condotta sul doppio binario dell'impiegato che non rinuncia a far l'artista e dell'artista che non inalbera il genio e la sregolatezza tanto da rinunciare alla pensione. E Lorenzini diceva schiettamente quel che andava detto: di sé e della società all'intorno.

Probo e polemico, Carlo collabora al quarantottesco «Lampione» con caricature satiriche che prendono di mira personaggi della Prima guerra

d'Indipendenza e che hanno già il sapore dell'irriverenza pinocchiesca. Nessun pelo sulla lingua, ironia, sarcasmo, ben assestati colpi di frusta. Ma il giornale viene soppresso e Lorenzini approda alle colonne dello «Scaramuccia». Intanto le sue convinzioni repubblicane sono scese a più miti consigli: non è che abbia una cotta per i Savoia, ma lasciamoli lavorare. Lui comunque non fa sconti a nessuno e tira fuori il suo disincanto anche dalle pagine de «La Nazione», della «Gazzetta d'Italia» e del «Fanfulla». Sì, c'è da lavorare 'di buzzo buono', per dirla in toscano, perché – D'Azeglio *docet* – se l'Italia, alla bell'è meglio, era stata fatta, gli italiani erano tutti da fare. E non è

Qui sotto: Giuseppe Bezzuoli (1784-1855), *Leopoldo II di Toscana* (1825 ca.), Pisa, Museo di Palazzo Reale. Nella pagina accanto dall'alto: Carlo Lorenzini (1826-1890), in arte Collodi, in un noto ritratto a stampa (fine del XIX secolo); la prima pagina del «Giornale per i bambini», del 7 luglio 1881, con la prima puntata di *Pinocchio*



che la classe politica ispirasse molta fiducia.

Il 'mestiere' del critico, del giornalista, del memorialista faceto e acuto, del bozzettista arguto (con lo sguardo aperto e l'occhio lungo) e anche del teatrante fallito e del romanziere dimenticato, è una esperienza importante per provare a capire l'autore di *Pinocchio*. Ma prima che sbocci Collodi, non si può trascurare il traduttore di Perrault e il 'babbo' (Carlo ebbe sempre il rimpianto di non esserlo mai stato sul serio) di *Giannettino* (1877) e di *Minuzzolo* (1877). Con Perrault, Lorenzini scopre la dimensione 'magica' della fiaba, l'immaginario che si espande creativamente e la realtà che si apre al 'meraviglioso'. Con *Giannettino* e *Minuzzolo*, il nostro in apparenza mostra di rispettare i precetti della morale borghese e di aderire allo spirito civico di una educazione che deve forgiare i nuovi ceti dirigenti. Purché – ed è questa la sostanza – non li si inzeppi di morale filisteo. Lorenzini non è un 'rivoluzionario', ma detesta da sempre l'ipocrisia e il conformismo, così 'inventa' due ragazzi che si allontanano dallo stereotipo dello scolareto molto obbediente ma troppo saccente. E che tendono a vivere di una loro intelligenza 'liberata', sotto la guida di maestri rispettosi dell'universo infantile e davvero desiderosi di 'educare', cioè, latinamente, di 'tirar fuori' quello che è un 'abbozzo' e dunque va ben modellato. Perché tutto riesca bene, chi si impegna a far crescere deve capire e farsi capire.

Lorenzini, che pure non insegnò mai, ha i tratti del bravo maestro che cerca, appunto, di tirar fuori il meglio dai suoi allievi/lettori. Come farà con *Pinocchio*, che è una rivelazione, uno stato di grazia. E aveva ragione Piero Citati a parlarne come di un «capo-lavoro» (Cfr. *Introduzione alle Avventure di Pinocchio*, con disegni di Enrico Mazzanti, Milano, Rizzoli, 1976). Altrettanto certo è che Lorenzini – ormai conosciuto da tutti come Collodi – uno pseudonimo che aveva adoperato per la prima volta nel 1856, in un articolo per il giornale umoristico «La lente» – non sospetterà mai di avere scritto un'opera 'eterna', destinata a un successo universale, con infinite

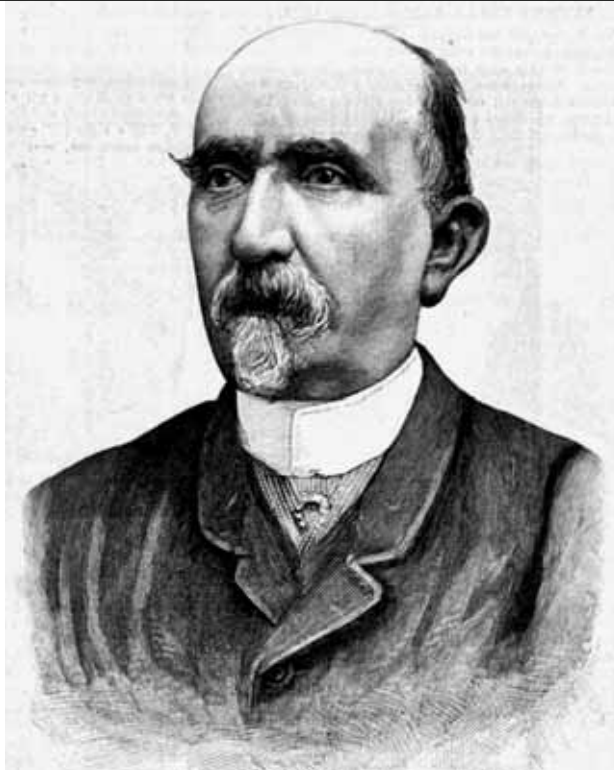
edizioni e traduzioni (in 240 lingue!), e men che meno quel ‘codice sapienziale’, quel ‘romanzo di formazione’ lungo le stazioni di un itinerario iniziatico che, non da oggi, tanti esplorano.

Ma procediamo con ordine. La prima puntata della *Storia di un burattino* – destinata a diventare, per via, *Le avventure di Pinocchio* e, come tale, a essere stampata in volume nel 1883 (Firenze, Felice Paggi) – apparve sul «Giornale per i bambini» il 7 luglio 1881.

L'uscita delle *Avventure* coincideva con quella del «Giornale». Ferdinando Martini e Guido Biagi, rispettivamente direttore e redattore capo, avevano assillato il pigro e riottoso Collodi perché entrasse nella schiera dei collaboratori. E lui, un po' di malavoglia ma allettato dalla promessa che sarebbe stato pagato bene – e poi Martini e Biagi erano due persone degne di stima –, si era messo, probabilmente già dall'inverno dell'anno prima, a «levar la scorza» al suo pezzo di legno, per «digrossarlo ben bene» e farne un bel burattino. Non è che con quell'insolito figliolo Collodi volesse «girare il mondo» e nemmeno garbare agli uomini di cultura, men che meno agli accademici (che gli stavano sulle scatole). Il suo desiderio era che i bambini si divertissero, e, divertendosi, imparassero qualcosa. Tanto per cominciare che «conviene» essere obbedienti. Nel senso antico, dantesco, di ‘conviene’, che ha a che fare con la mente e con il cuore. E, come sappiamo, nel burattino di Collodi di cuore ce n'è, anche se sbatacchia come gli pare, ma la mente, per temprarsi, ha bisogno di inciampare nella vita e nei suoi mille tranelli.

Queste cose, Collodi le ‘vede’ e le ‘sente’ subito? Questo ‘pensiero forte’ nasce appena Pinocchio vede la luce nella bottega di Geppetto?

Noi pensiamo che qualcosa balugini perché già dai primi capitoli affiorano insegnamenti. Anche se Collodi, nel merito, non la faceva tanto lunga e ci scherzava sopra. «Pagatemi bene», ripeteva. E a Martini e a Biagi che gli facevano i complimenti replicava che lui aveva scritto una «bambinata» e che loro sapevano come fare perché gli «venisse voglia



di seguitarla». Una voglia che spesso gli difettava, tanto è vero che la prima redazione del capolavoro fu bloccata al quindicesimo capitolo col burattino che penzola da un ramo della Quercia Grande, impiccato dagli Assassini, in un epilogo duro e aspro che non fa pensare al lieto fine di una favola ma, caso mai, all'oscura frustata di un racconto gotico: «E non ebbe fiato per dir altro. Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, ri-

A destra dall'alto: tavola fuori testo, in antiporta, raffigurante San Pietro (Roma), contenuta nella prima edizione di *Giannettino* di Collodi (Firenze, Paggi, 1877); frontespizio e vignetta in antiporta della prima edizione di *Pinocchio* di Collodi, con le illustrazioni di Enrico Mazzanti (Firenze, Felice Paggi, 1883); frontespizio e antiporta della settima edizione di *Minuzzolo* (*Seguito al «Giannettino»*), pubblicata a Firenze, da Paggi, nel 1884. Nella pagina accanto dall'alto; i capitoli IV e XVI di *Pinocchio*, usciti sul «Giornale per i bambini», rispettivamente il 16 marzo 1882 e il 18 gennaio 1883



grinfie perché, se sei povero e innocente, nessuno ti crede e finisci in galera. Vatti a fidare poi dell'«umanità»! E soprattutto di chi ti si presenta come amico e aspetta solo l'occasione buona per tradirti!

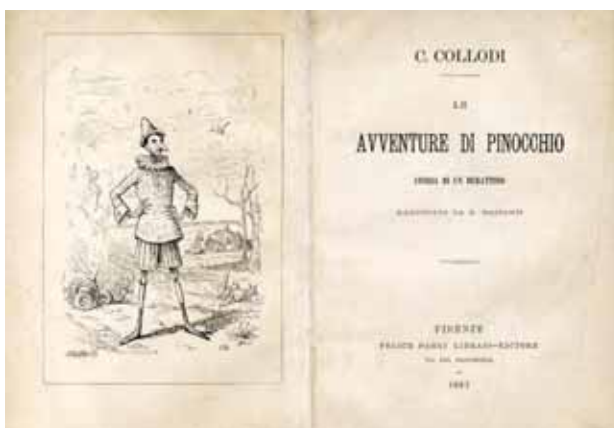
Si rifletta: di persone perbene nelle *Avventure* ci sono solo Geppetto, la Fata Turchina con la pluralità delle sue immagini angeliche e il Grillo Parlante, ben presto un accorato fantasma.

È un aspetto di Collodi che non va trascurato. E che si accompagna con l'aura sapienziale. Partendo, però, dal 'basso', o meglio dal deposito, dalla riserva di 'verità' che il popolo custodisce. È qui che la Tradizione pianta le sue radici. Lo intuisce Luigi Volpicelli quando fa riferimento a «una sapienza paesana e terrestre, diversa dall'etica e dalla religione» (*La verità su Pinocchio*, Roma, Armando, 1979).

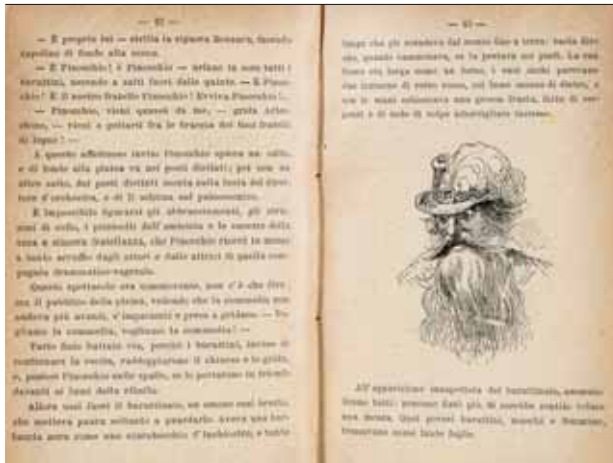
Questo strato occulto, che affonda nella terra e la saggia, ed è costellato di segni e di allusioni, è il folklore. Considerato dal grande esoterista René Guénon come il «travestimento popolare della sapienza», l'immenso contenitore cui viene affidata la «conservazione delle verità di ordine esoterico» (*Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1975).

Ma secondo quali chiavi di lettura ci si può avvicinare a questo *Pinocchio* arcano di cui Collodi non aveva coscienza (ma forse qualche aurorale percezione...)?

In *Tre toscani* (Firenze, Vallecchi, 1952), Piero Bargellini, cattolico, propone un'interpretazione



'teologica', articolata su queste sequenze: la fuga dal Padre; i buoni propositi irretiti nella trama del male; il peccato; la punizione; l'espiazione; il ritorno al Padre. E ci sono altre 'voci': il principio del libero arbitrio che soggiace alla tentazione: il Gatto, la Volpe, Lucignolo, l'Omino di Burro, il Paese del Balocchi;



Sopra dall'alto: pagine interne, con illustrazioni di Enrico Mazzanti, della prima edizione di *Pinocchio* (1883). Nella pagina accanto dall'alto: altre pagine interne della prima edizione di *Pinocchio* (1883) di Collodi

il mistero della Grazia che fa diventare uomo Pinocchio e imprigiona Lucignolo, fino alla morte, nella sua pelle asinina; la funzione provvidenziale della Fata dai capelli turchini, Bambina, Mamma e, a un tempo, Madonna paziente e pietosa.

I segni cristiani cui fa riferimento Bargellini tornano nelle dense osservazioni dello scrittore fiorentino Attilio Mordini e del cardinale di Bologna Giacomo Biffi.

Il primo (*Dal mito al materialismo*, Firenze, Il Campo, 1966, ora in *Il mito antico e la letteratura moderna*, Chieti, Solfanelli, 1989. Vedi anche il

nostro *Le opere e i giorni di Attilio Mordini*, con la testimonianza di Franco Cardini in appendice, «Abstracta», 1983, pp. 58-64), sostiene che, se è vero che Collodi non si dette mai allo studio delle tradizioni e del simbolismo, cercò comunque di tradurre la 'verità' nelle immagini e nel linguaggio propri della fiaba. In questa dimensione interpretativa la fabbricazione del burattino ripropone l'immagine del legname, che i romani chiamavano 'materia'. Materia è anche 'matrice' e 'madre': ma ha bisogno di una 'forma', e Geppetto, falegname come san Giuseppe, è colui che, per ispirazione divina, dona la forma al burattino, che parla anche, dunque ha già la cognizione del Verbo, ma non del suo uso corretto e dei suoi sensi più profondi. Pinocchio fugge da casa come l'uomo fugge da Dio, il Figliol Prodigo dal Padre suo: dopodiché inizia il suo calvario di creatura meccanica, ingannatrice e ingannata, ma protesa verso la salvezza. La metamorfosi asinina (l'animalità è un passo avanti rispetto alla meccanicità) è una tappa verso la conoscenza, dunque verso la riconquista del Principio, verso il ritrovamento del Padre. Dopo le prove, Pinocchio potrà farsi uomo, sarà capace di un «retto ascolto della verità», superando la condizione 'moderna', cioè impregnata di materialismo e di ignoranza del burattino disobbediente e voglioso di divertimento.

Da parte sua, Giacomo Biffi (*Contro Mastro Ciliegia*, Milano, Jaca Book, 1977), giudica necessario che Pinocchio, comunque eletto alla salvezza benché ribelle al Padre, avverta gli imperativi morali che di tanto in tanto intralciano la sua corsa spensierata, non come «condizionati» a una limitata e limitante situazione storica, ma come «riflessi» di norme assolutamente obbiettive: soltanto quando la coscienza personale si riconoscerà in una Legge trascendente, che è tutt'altro dal plumbeo e ottuso realismo di Mastro Ciliegia, essa sarà definitivamente affrancata.

Ma le suggestioni sono infinite. Ne fa fede un aureo libriccino (oggi introvabile e che davvero me-

riterebbe di essere recuperato e ristampato) contenente gli atti del convegno organizzato a Pescia nel 1980 dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi e tutto incentrato sulla simbologia di Pinocchio (C'era una volta un pezzo di legno, Torino, Emme Edizioni, 1981). Nel privilegiare cifre esoteriche, itinerari iniziatici, architetture ermetiche, l'opera reca al tempo stesso i contrassegni di una ricerca 'stravagante' e quelli di un rigoroso impegno ermeneutico: diciamo che ci troviamo di fronte a degli studiosi che vogliono respirare a pieni polmoni l'azzardo dell'avventura intellettuale.

Così Gianluca Pierotti riflette sulle contiguità tra la vita di Cristo e quella di Pinocchio, che sono lette parallelamente, con una puntigliosa attenzione per le connotazioni simboliche più rilevanti: il legno, il burattino, il monello, il naso, il pesce, l'asino; e per i 'tempi' del Vangelo, cui corrispondono, su una tastiera ascetica tutta particolare, i momenti della passione-morte-incarnazione del burattino.

Jacqueline Risset, da parte sua, accosta il viaggio del burattino a quello di Dante nella *Commedia*. Come Dante, Pinocchio passa attraverso una serie di riti di iniziazione che hanno come meta la visione della Verità. La Fata Turchina è assimilabile a Beatrice, figura sororale e materna di soccorritrice pietosa, ma anche di severa ammonitrice che guida al Bene chi è invischiato nella pania dell'ignoranza.

Inoltre, c'è in Pinocchio una voglia di ribellione che, se diamo retta ai Vangeli apocrifi, troviamo anche in Gesù, un 'Pierino' dispettoso per cui Babbo e Mamma continuano a desiderare la felicità: quella che il burattino pretende per sé, raggiungendola a prezzo di disinganni e sofferenze: le torture dell'acqua, del fuoco, dell'impiccagione, della metamorfosi asinina ecc.

È attraverso queste prove che in Pinocchio si opera il passaggio dallo stato di 'golem', di automa ricco di umanità imprigionata, a quello di un ragazzo che è capace di distinguere il Bene dal Male. «Com'ero buffo quando era un burattino!», sentenza.

Lucignolo ('Lucifero?') non c'è più e non c'è



più il lascivo Omino di Burro ('dare il burro' in Toscana significa 'lisciare', 'lusingare per ingannare'), che seduce i bimbi per farli diventare asini. Pinocchio, come Adamo, faticherà; come Eva, partorirà: genererà lui stesso, infatti, durante il sogno-miracolo in cui gli appare la Fata benedicente, un «ragazzo come tutti li altri».

Proprio come tutti gli altri? Antonio Grassi nota come in Pinocchio si condensino «numerose e molteplici motivi mitologici: il Briccone del mito indiano Winnebago, Mercurio, Pan».

Pinocchio 'sacro'? Sì, ma si tratta di una sacralità complessa, qualificata dal riso dionisiaco, dalla provocazione scandalosa, dall'«allegria dell'eros che si divincola dal lugubre pessimismo del senex». Come Giove da Saturno, il burattino vuole emanciparsi dalla paterna custodia, sfuggire a ogni «comportamento adattivo» nei confronti del mondo, ritornare «al libero stato di possibilità vitale indeterminata».

Quand'è allora che Pinocchio acquisterà davvero consapevolezza? Quando ristabilirà la connessione tra Padre e Madre, ordinando l'Io in una struttura 'significativa' perché ha saputo accogliere i segnali delle immagini inconse? E cioè quelli inviati dalla Fata/Demetra/Venere/Iside/Madonna e dai divini messaggeri del Sé: il Grillo, il Merlo, il Pappagallo, la Lucciola, ovvero gli 'animali-totem' rappresentativi di qualità umane e sovrumane potenzialità?

Che miniera di arcani linguaggi questo domestico *Pinocchio*! Leggendolo «nella sua piena autonomia di testo», cioè come «fiaba senza autore», alla quale ci si rivolge «solo per riconoscere la logica simbolica che organizza all'interno motivi e situazioni», Grazia Marchianò cerca ancestrali memorie pagane legate ai rituali di Cibele e di At-tis, relazioni con gli archetipi vegetali (il Pino e la Quercia), emblemi del sacrificio e della trasgressione; e nella Fata possibili corrispondenze con l'aspetto «attivo femminile dell'energia cosmica», con la *shakti* che riscuote dal sonno samsarico; con

la *pistis/sophia* degli gnostici, con Iside, la dea che, nell'*Asino d'oro* di Apuleio, riserva a Lucio la visione suprema; con la Regina degli Animali che possiede le più segrete chiavi d'accesso al mondo della natura.

In un maestro dell'esoterismo come il compianto Elémire Zolla si delineano infine alcuni itinerari essenziali per i pazienti cercatori di tessuti simbolici. La trasmissione degli archetipi «in forma domestica, dimessa, puerile» è una costante di molte tradizioni al fine di proteggere da ogni insidia il Sacro e l'Intelletto d'Amore. C'è poi la presenza di figure tradizionali come la Vergine Sapienza che coniuga in sé amore e morte, e gli «aiutanti e avversari soprannaturali che accompagnano od ostacolano il cammino dell'iniziazione». Altri itinerari? Il «prologo nei cieli» con il Falegname-Demiurgo e la caduta nel mondo; la moltiplicazione alchemico-metafisica dell'oro; l'iconografia del Paese dei Barbagianni e del Campo dei Miracoli che rimandano all'Anfiteatro del Khunrat e al Mutus Liber; la formula per far crescere gli zecchini dalla pianta, che è quella attraverso cui si genera l'oro nella tradizione ermetica, e così via.

Che dire? *Le Avventure di Pinocchio* sarebbero una sorta di 'cerca del Graal' o della pietra filosofale, propiziate dalla Fata, regina delle metamorfosi? Come si può configurare, in sintesi, l'itinerario pinocchiesco di spoliazione/acquisizione/riscoperta?

Pinocchio è figura di ricomposizione androgenica (morbido all'interno, duro all'esterno)? E una domanda su tutte: perché l'effetto della crisi/crescita/metamorfosi ci lascia l'amaro in bocca? Chi era veramente Pinocchio? Chi è il saccente ragazzino che guarda con sprezzo l'involucro di legno? Chi vince e chi perde in questa storia magica?

Insomma: è possibile far fiorire il legno di *Pinocchio* di qualcosa di più e di diverso dal «ragazzo come tutti gli altri», dall'«uomo come tutti gli altri»?

An abstract, futuristic background composed of overlapping, glowing geometric shapes and lines in shades of blue, purple, pink, and yellow. The shapes resemble a complex, multi-dimensional structure, possibly representing a network or a digital landscape. The text is overlaid on the left side of this background.

Creating
breakthroughs
for brands
in an age of
new possibilities

essencemediacom****

Info.italy@essencemediacom.com

PINOCCCHIO

DI
C.COLLODI



R.BEMPORAD & FIGLIO
EDITORI □ FIRENZE

Libri



BENEDETTO CROCE, ELENA E PINOCCHIO

Le letture di un padre e di una figlia

di PIERO SCAPECCHI

L'intervento di don Benedetto alla fine degli anni Trenta del secolo scorso riguardo al capolavoro dello scrittore toscano non è appunto passato inosservato alla bibliografia e a chi si è interessato agli interventi su questo capolavoro 'senza tempo'.

Croce nel quinto volume della sua *Letteratura della nuova Italia* colloca l'opera innanzitutto nell'anno della sua comparsa in volume (1883): «Il 1883 fu uno degli anni più veramente feraci della letteratura della nuova Italia, perché vennero fuori allora, tutt'insieme, alcune delle opere geniali del Carducci, del Verga, della Serao, del d'Annunzio, del Di Giacomo e d'altri. E di quell'anno è anche il più bel libro della letteratura infantile italiana, *Pinocchio* di Collodi».

Croce continua poi sottolineando come l'opera vada oltre la letteratura infantile. È «ordinaria» perché *Pinocchio* «piace anche agli adulti, e non già per il ricordo del piacere che vi provarono un tempo, o non solo per questo, ma proprio per se stesso. È un libro umano e trova le vie del cuore. [Collodi] prese interesse al personaggio e alle sue fortune come alla favola della vita umana, del bene

e del male, degli errori e dei ravvedimenti, del cedere alle tentazioni, ai comodi, ai capricci, e del resistere e ripigliarsi o rialzarsi, della sventatezza e della prudenza, dei moti dell'egoismo e di quelli alti e generosi. Il legno in cui è intagliato Pinocchio, è l'umanità ed egli si rizza in piedi ed entra nella vita come l'uomo che intraprende il suo noviziato; fantoccio ma tutto spirituale».

Il testo del filosofo napoletano continua poi elencando alcuni passi del libro: la figura di Geppetto «vecchio e povero»; le scene di «dirittura morale» quando Mangiafuoco fa grazia al burattino e vuol buttare nel fuoco, al posto suo, Arlecchino; la scena di «amara debolezza e di furberia» e d'ingenuità nell'incontro con il Gatto e la Volpe che lavorano «non per vile interesse, ma per arricchire gli altri»; la scena di «gratitudine e di commozione» nell'episodio del tonno che porta in salvo Geppetto e Pinocchio. Infine Croce sottolinea «la forza morale della bontà [che] di continuo risorge nelle avventure e nelle ricerche, sempre vittoriosa».

Il filosofo prende ispirazione da Pietro Pancrazi e – a me pare – ispirerà a sua volta le considerazioni – anche linguistiche – di Gianfranco Contini il quale chiuderà le sue riflessioni sulla lingua di *Pinocchio* con queste parole, che ben inglobano l'avventura del testo: «Questa è letteratura senza aggettivo, non letteratura per bambini».

Poste queste premesse che poco aggiungono alla conoscenza dei rapporti con il testo e del pen-

Nella pagina accanto: copertina del *Pinocchio* di Collodi, nell'edizione fiorentina di Bemporad del 1911, con disegni di Attilio Mussino



Sopra da sinistra: uno dei disegni di Mussino per il *Pinocchio* dell'edizione Bemporad del 1911; il disegno di Mussino che apre il IX capitolo del *Pinocchio* (1911). Nella pagina accanto da sinistra: copertina e frontespizio del *Pinocchio* nell'edizione Bemporad illustrata da Carlo Chiostrì del 1916

siero di Benedetto Croce su *Pinocchio*, devo segnalare che due esemplari di due diverse edizioni dell'opera sono conservate nella sua biblioteca personale, a Palazzo Filomarino, a Napoli; quella di Bemporad con disegni di Attilio Mussino del 1911 (collocata 25.G.8) e quella ancora di Bemporad illustrata da Carlo Chiostrì del 1916 (collocata 83.B.5). Non è nei libri di Croce la prima edizione del 1883, ma la mancanza e la presenza invece di due edizioni del secondo decennio del Novecento potrebbe offrire lo spunto per altre riflessioni.

Perché dunque due edizioni del primo '900? Ed ecco dunque alcune considerazioni che queste

presenze mi spingono ad avanzare.

Sono considerazioni familiari proprio perché l'esistenza di esse mi fa pensare, e ci avvicina, a un Croce familiare, al di là della critica, della filosofia, della storia in cui ancor oggi egli primeggia nella storia culturale del nostro Paese. Questa personalità di un Croce «familiare e privato» mi risalta spontanea considerando quanto scrisse la figlia Elena (1915-1994) nel suo volume di ricordi *L'infanzia dorata* riguardo alla lettura di *Pinocchio*:



Leggere per tutti i bambini, significava sfo-



gliare figure mentre altri raccontano. Il primo libro che avevo veramente letto, aveva invece portato una sua misura umanistica e realistica. *Pinocchio* è un esempio di transizione, unica nel suo genere, dal favoloso puro al romanzo pedagogico. Per la prima volta avevo vissuto l'eccitazione – col senso di freddo sulla schiena – del bambino scappato di casa, impaurito e insieme forte della propria disubbidienza, il quale si trova senza protezione domestica, solo sotto il cielo stellato, preso nella legge dell'avventura. La critica ha giustamente disapprovato la fatina dai capelli turchini, ma quella insalata di cavolfiore con cui essa fa cenare Pinocchio aveva ancora nella memoria, tutta la squisitezza di un piatto sommamente casalingo messo davanti a un randagio affamato. Unica vera favola italiana, *Pinocchio* bastava da solo a proporre la conciliazione

con la realtà quotidiana.

Questo ricordo di Elena, figura a cui molto deve la cultura italiana (basti pensare all'attenzione da lei prestata al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa) mi fa intendere, almeno a me, che il grande filosofo accompagnasse la sua bambina nella lettura domestica di *Pinocchio*, benché Elena parli di «libro veramente letto» a cui aggiunge il richiamo alle figure che compaiono nelle due edizioni conservate nella biblioteca paterna e un tono domestico (nel ricordo della cena dei cavoli della vecchina che si rivela poi la fata turchina).



Questa annotazione della figlia ci restituisce un Benedetto Croce privato, familiare, attento all'educazione della figlia ma che non disgiunge gli



IL PAESE DEI BALOCCHI

affetti familiari dalla vita pubblica. Si può infatti collocare questa lettura negli anni in cui era ministro della Pubblica Istruzione nel governo Giolitti, oltre e al di là della storia letteraria in cui dedicò un capitolo al Collodi. Certo fitta è la sua corrispondenza con Pietro Pancrazi, a cui si deve per quegli anni un'acuta analisi di *Pinocchio*, benché dal

carteggio non emergano riferimenti espliciti al capolavoro collodiano, che è invece esplicitamente citato nel testo di Croce. Elena non concordava con il padre sul giudizio del testo di Pancrazi, è un fatto che ci si rivela nella *Prefazione* da lei distesa alla corrispondenza tra il padre e Pancrazi dove ricorda 'i limiti' del giornalista e critico cortonese:

BIBLIOGRAFIA

- Lo scritto di Benedetto Croce su Collodi in *Letteratura della nuova Italia*, Bari, 1939, vol. V (cito dall'edizione di Bari, 1974, pp. 327-330).
- La corrispondenza di Croce con Pancrazi è edita in Benedetto Croce - Pietro Pancrazi, *Caro senatore: epistolario (1913-1952)*, prefazione di Elena Croce, Firenze, 1989.
- Per i ricordi di Elena Croce si veda

L'infanzia dorata e Ricordi familiari, Milano, 1966.

- Il ricordo di Camilla Salvago Raggi è in *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*, Napoli, 1999 (Giornata di studio *Elena Croce. Riflessioni e testimonianze*, 22 marzo 1996) p. 194.
- Per il passo di Niki Mariano si veda Elena Croce, *Due città*, Milano, 1985, p. 71.
- Il testo di Gianfranco Contini è in

Letteratura dell'Italia unita, Firenze, 1983, vol. I. L'intervento di Pietro Pancrazi, *Elogio di Pinocchio* in *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, 1923, pp. 201-202.

- Il passo citato da Elena Croce sulla cena di Pinocchio si riferisce al cap. XXIV di *Pinocchio* «Pinocchio arriva all'isola delle api industriose e ritrova la fata».

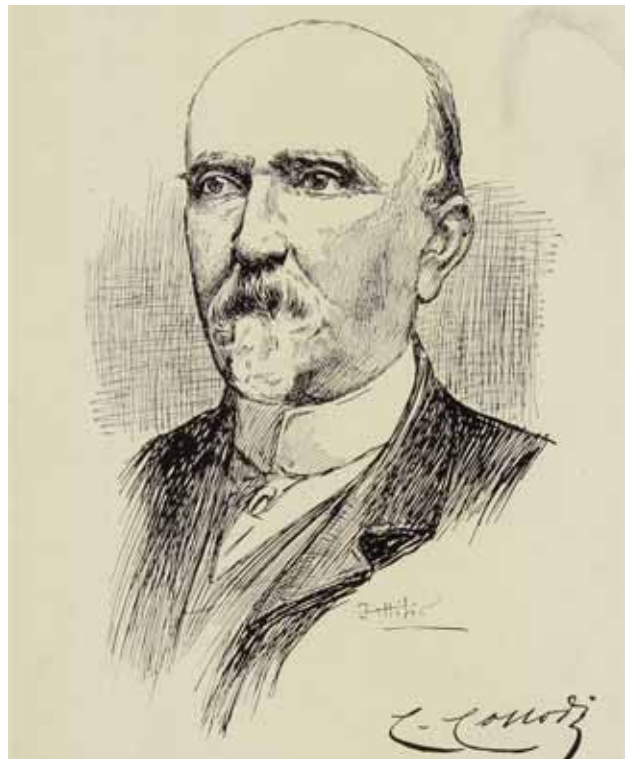
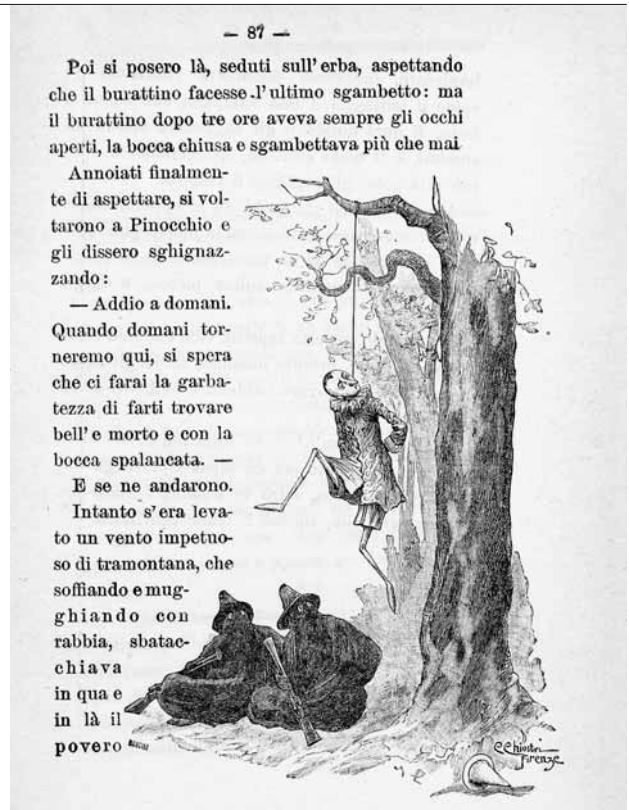
«preclusa doveva anche essergli, all'estremo opposto, la spregiudicatezza necessaria per riconoscere in un futuro grande classico della nostra letteratura di fine Ottocento, qual era il *Pinocchio* di Collodi, qualcosa di molto diverso dall'aria onesta albertina che egli gli attribuisce, e cioè la vera e propria 'magia bianca' grazie alla quale Collodi aveva potuto dotare il suo geniale burattino di una vitalità meravigliosa».



Sul tema di Elena e Pinocchio è da ricordare anche l'intervento di Camilla Salvatico Razzi che, ricordando le comuni letture dell'infanzia e della giovinezza, dove *Pinocchio* sta accanto a *Quo Vadis*, *Fabiola*, *Incompreso*, *Giannettino*, *Gianburrasca*, scrive che le poche righe dedicate al burattino ne *L'infanzia dorata*, «meriterebbero di essere rilette e meditate, perché trasmettono al lettore tutto quello che di pauroso e di casalingo e di trasgressivo sia mai stato scritto su – e per – un bambino».

Elena mi par che fosse negli anni sempre collodiana, come attesta anche il riferimento che ricorda citando Niki Mariano la quale («che aveva avuto letture infantili e collodiane») ai Tatti presso Berenson chiamava Umberto Morra di Lavriano e Alberto Moravia con i simpatici nomi, collodiani appunto, di Giannettino e Boccadoro.

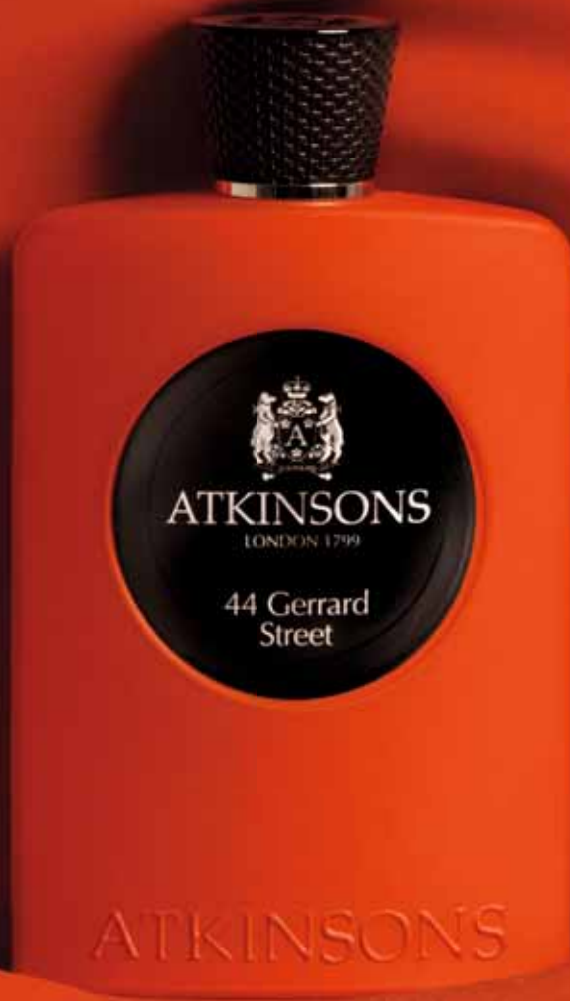
Qui a destra dall'alto: una delle pagine del *Pinocchio* nell'edizione Bemporad del 1916; ritratto di Carlo Collodi, opera di Attilio Mussino (1878-1954). Nella pagina accanto: Attilio Mussino (1878-1954), *Il Paese dei Balocchi*





ATKINSONS

LONDON 1799





PERFUMER IN LONDON SINCE 1799



Ottocento



MONTESQUIOU E LA CONTESSA DI CASTIGLIONE

«*La Carmelitana della bellezza*»

di MASSIMO CARLONI

Stella di prima grandezza del Secondo Impero la contessa Verasis di Castiglione, nata Virginia Oldoini (1837-1899), favorita di Napoleone III, è stata una figura intrigante ed equivoca almeno sotto tre aspetti. Innanzitutto sul piano estetico: consapevole di essere una nobildonna d'incomparabile bellezza e d'irresistibile fascino, arrivò a definirsi «la più bella del secolo». In secondo luogo: è stata un enigma storico, al centro di intrighi diplomatici tra Italia e Francia, inviata in missione segreta da Cavour presso la corte imperiale parigina per sedurre e convincere Napoleone III a sostenere la causa italiana. Infine, è stata un caso psicologico, per via di un'adorazione della propria immagine che sfiora il morboso, al punto da spingerla a quella tumulazione anticipata, a quella fuga nell'ombra, dopo lo sfarzo luccicante delle Tuileries, che è stata l'ultima parte della sua vita. Ed è proprio questa misteriosa *retraite* ad ammaliare uno dei più raffinati esteti del suo tempo, il conte Robert de Montesquiou: questa «rinuncia della bellezza, rispetto a ciò che la distrugge, il suo ritiro, di fronte alle ingiurie del tempo, la sua clausura dinanzi all'età», sottraendosi così al fatale diradarsi degli omaggi, degli sguardi, dei corteggiamenti.

Nel romanzo *Il fuoco* (1900) d'Annunzio ci

offre un esempio simile nell'arcana vicenda della contessa di Glanegg, una dama dell'alta nobiltà viennese. Reclusa in una specie di eremo, in una calle romita di Venezia, «un'anima desolata sopravvive alla bellezza d'un corpo». Le finestre, le persiane e le porte sono serrate, una sola è lasciata aperta per i servitori che portano il cibo «come nelle tombe egizie... a un corpo estinto». Radiana, questo è il suo nome, è prigioniera del Tempo che «veglia alle porte con la sua falce e col suo polverino, come nelle vecchie stampe». Coi che era stata la più bella creatura della Terra, un volto indimenticabile, quando «si accorse che era venuto per lei il tempo di sfiorire, risolse di accommiatarsi dal mondo perché gli uomini non assistessero al deperimento e allo sfacelo della sua bellezza illustre». Nella sua casa non vi sono specchi, al punto che sembra persino aver dimenticato i tratti del suo volto. Nessuno tra i parenti o gli amici più intimi può avvicinarla. «Come vive? In compagnia di quali pensieri? Con quale arte inganna il tedio dell'attesa? La sua anima è in uno stato di grazia? [...] Prega? Contempla? Piange? O forse è divenuta inerte; non soffre, come non soffre un pomo che s'aggrinzisce in fondo a un vecchio armadio».

Se accostiamo queste righe ai versi che Guido Gozzano ne *I colloqui* (1910) dedica alla Castiglione:

Allo sfiorire della sua stagione,
disparve al mondo, sigillò le porte

Nella pagina accanto: *Scherzo di Follia* (1863-66) di Pierre-Louis Pierson



Sopra da sinistra: *Il braccio velato* (1851-65) di Pierre-Louis Pierson (1822-1913); la contessa di Castiglione, ritratta come *Béatrix* (1856-57) da Pierre-Louis Pierson

della dimora, e ne restò prigiona.

Sola col Tempo, tra le stoffe smorte,
attese gli anni, senz'amici, senza
specchi, celando al Popolo, alla Corte

l'onta suprema della decadenza.

si stenta a credere a d'Annunzio quando riferisce a Montesquiou di non essersi ispirato alla Castiglione, essendo la contessa morta proprio l'anno prima della pubblicazione del romanzo. Quando ancora Stelio e la Foscarina non erano stati concepiti dal loro autore, tuttavia il conte Robert, da parte sua, era rimasto a sua volta profondamente turbato nel sapere che quell'astro sfavillante, quella regina di cuori capace un tempo di conquistare e abbagliare le Tuileries, viveva reclusa in un mezza-

nino di *place Vendôme*. Quell'anziana signora ridotta a rompere gli specchi di casa, implacabili testimoni del suo avvizzimento, rifugiava la luce del giorno e usciva solo di notte, come un vespertilio, abbigliata a lutto deambulava per le strade solitarie, seguita dagli inseparabili pechinesi. Il cameriere di un ristorante vicino le portava le pietanze, scorrendo di lei solo la mano, che dallo spiraglio della porta prendeva e restituiva il piatto. Oramai per la gente del quartiere era «la pazza di *place Vendôme*». Da allora, ogni volta che passava da quelle parti, Robert alzava lo sguardo verso le sue finestre dalle tende perennemente abbassate, dietro cui gli «sembrava di veder fissarsi dei begli occhi, attristarsi dei divini sorrisi».

A quelle *rêveries* vennero presto ad aggiungersi testimonianze, aneddoti raccontati da intimi amici della nobile prigioniera che il conte cono-



Sopra da sinistra: la contessa di Castiglione, ritratta come *Regina d'Etruria* (1863-67) di Pierre-Louis Pierson; un altro ritratto della contessa di Castiglione, come *Le Noeud De Dentelle*. "Ritrosetta" (1860) di Pierre-Louis Pierson

sceva bene. Poteva sfruttare l'occasione, farsi presentare, accedere all'antro della ninfa? Forse è stato più saggio nutrire la sua esaltazione estetica con il materiale dell'invisibile e dell'immaginario, piuttosto che contemplare un fiore ormai appassito. Tanto più che lei sapeva chi era Robert de Montesquiou, aveva letto e annotato le sue *Perles rouges*, copia che l'autore acquisterà alla vendita dei beni appartenuti alla contessa. Chissà se conosceva la composizione *Survivance* [Sopravvivenza] che il poeta gli aveva dedicato nelle sue *Chauves-souris*.

La belle Castiglione,
qui fut colombe et lionne
et qui si haut se coiffait,
n'est pas morte tout à fait.

Non, elle vit retirée

Dans l'illusion sacrée
Que rien ne lui fut ôté
De ce qui fut sa beauté.¹

Nelle strofe finali una visione inganna la contessa. Ella si agghinda come un tempo e ordina ai suoi cocchieri di preparare i cavalli: «Alle Tuileries!». Chiede dell'Imperatore. – «È morto signora». – «Suo figlio?» – «La tomba lo erode» «I loro cortili?» – «Rasi al suolo» – «E gli specchi?» – «Infranti!».

Montesquiou, tuttavia, riuscirà a varcare all'ultimo momento la sua porta, un attimo prima che la Castiglione venga inghiottita dalla tomba. Il dottor Robin lo avverte tempestivamente che la contessa è appena deceduta, il fedele e ispirato segretario Gabriel Yturri lo sprona ad andare: «Avevate ragione di tenervi lontano dalla sua decadenza



Sopra da sinistra: *La Frayeur* (1861-64) dipinto di Aquilin Schad su foto di Pierre-Louis Pierson; *Regina della Notte* (1863-67) di Pierre-Louis Pierson

fisica; ma potete, dovete vederla oggi che la Morte viene a restituire ai suoi tratti, con la serenità d'un tempo, la bellezza del marmo». I minuti sono contati, bisogna agire prontamente. Montesquiou sollecita uno dei pochi intimi amici della capricciosa contessa, che lo convoca per l'indomani, giorno della deposizione nella bara. Il conte arriva trepidante al 14 di *rue Cambon*, nello stabile del ristorante Voisin. Sale la piccola scala che conduce alle modeste stanze che dal 1893 servano da rifugio all'esiliata, dopo lo sfratto dal precedente domicilio al 26 di *place Vendôme*, la «sua Colonna».

Robert valica la stretta porta e trova nella stanza una decina di persone, tra cui un rappresentante dell'ambasciata italiana e l'avvocato della contessa. Al centro della camera il feretro attende l'ultimo atto della chiusura. L'impressione è quella di una maschera scultorea, imponente, dai lineamenti marcati, le parti piane rigide. Spicca l'arcata

sopraciliare, «magnifica e larga», che attrae e magnetizza lo sguardo «come un posto luminoso». Ma sotto, gli occhi violacei che ammaliarono le corti di mezza Europa sono chiusi per sempre. Quella bocca che in vita era sovente piegata agli angoli in espressione di fiero sdegno, giacché la divina lipemaniaca raramente si abbandonava al sorriso, conserva ora, defunta, un'austera rassegnazione. Montesquiou trova in quei tratti un qualcosa di augusto, di eroico, di sovraumano, di asessuato, come quelli trasfigurati, solenni, di un capitano illustre o di un poeta famoso. Le mani sono incrociate all'altezza della cintura. Un sacchetto di *satin* contiene forse un viatico per l'ultimo viaggio. Un ampio fiore di velluto nero, infilato tra le dita eburnee, ricorda forse una fraterna amicizia, un patto che impone al sopravvissuto di porlo tra le mani della defunta. Il coperchio della bara viene sigillato. L'apparizione improvvisa di quel nobile ed esangue viso attraversa l'animo del conte



Sopra da sinistra: *Pensive* (1893) di Pierre-Louis Pierson; *Ermitage de Passy* (1863) dipinto di autore anonimo su foto di Pierre-Louis Pierson

come un astro cadente: «Un éclair... puis la nuit!».

Da quel momento Montesquiou comincia a collezionare devotamente lettere, gioielli, ghingheri, abiti, suppellettili e ritratti della Castiglione. Tra questi spiccano i preziosi negativi di Pierre-Louis Pierson, suo fotografo personale dal 1856, il conte ne acquisterà ben 434 alla vendita dei beni della contessa nel 1901, che andranno a costituire una sorta di piccolo santuario nelle sue sfarzose dimore. Ma il vero monumento Robert lo erige consacrando alla sua eroina un fastoso volume di ben 243 pagine: *La Divine Comtesse: étude d'après Madame de La Castiglione* (1913). L'edizione di lusso, una chicca per bibliofili che si fregia della prefazione di Gabriele d'Annunzio, è stampata in duecento copie su pregiata carta di Olanda da Michel Manzi presso la Goupil & Cie, rinomato editore di libri d'arte d'origine italiana. Il libro, impreziosito da numerose immagini a colori, descrive minuziosamente

le *toilettes* di Virginia Oldoini nelle sue strabilianti *mises en scène* pubbliche e nelle innumerevoli sedute di posa nello studio di Pierre-Louis Pierson. Alcune istantanee furono selezionate e raccolte dalla Castiglione stessa in un *album-cadeau* per la cugina, la contessa Walewska, poi acquistato all'asta da Montesquiou nel 1901. Memorabili i travestimenti in quei *tableaux vivants* molto in voga all'epoca nelle cerchie aristocratiche, che la videro interpretare la Dama di cuori, la Regina d'Etruria, Giuditta, la Regina della Notte, Lucrezia Borgia, la du Barry e tante altre eroine, di cui lei stessa era al contempo regista, costumista, decoratrice e modella. Per non parlare poi dei ritratti riservati alle sue parti anatomiche: gambe, mani, piedi, di cui il conte Robert possedeva un calco esposto nel suo personale reliquiario consacrato alla contessa.

Forse la chiave psicologica per penetrare questa follia narcisista è tutta in una frase che emerge



NOTA BIBLIOGRAFICA

- Robert de Montesquiou, *Les Pas effacés. Mémoires*, Paris, Émile-Paul Frères Éditeurs, 1923.
- Robert de Montesquiou, *La Divine Comtesse: étude d'après Madame de La Castiglione*, Paris, Maison Goupil, 1913 (tr. it. *La Divina Contessa. Studio sulla Signora di Castiglione*, a cura di Maurizio Ferrara, Firenze, Passigli, 2021).
- Pierre de Montera e Guy Tosi, *D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao (documents inédits)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1972.

A sinistra: la contessa di Castiglione, ritratta come *La Dama di Cuori* (1861-63) di Pierre-Louis Pierson. Nella pagina accanto da sinistra: *La contessa di Castiglione, fac-simile* a colori di un ritratto di autore sconosciuto riprodotto sul frontespizio del libro di Montesquiou; Gabriele d'Annunzio a Parigi con Robert de Montesquiou, Anatole France, Georges Brandes, Madeline Lenoir (1910 ca.); frontespizio del volume di Robert de Montesquiou *La Divine Comtesse: étude d'après Madame de La Castiglione* (Parigi, Goupil & Cie, 1913)

dalle carte della Castiglione: «La vita dopo i trent'anni, è la morte». Da qui la frenesia maniacale di fissare la propria immagine, di sottrarre la bellezza al fisiologico decadimento, di conservare le giovanili toilette o di rindossarle in tarda età. Dietro questa fantasmagorica, pletorica messinscena di sé stessa e degli oggetti posseduti – cani compresi che farà imbalsamare – incombe l'*horror vacui*, l'angoscioso tentativo di fuggire al nulla della morte e all'erosione inesorabile del tempo.

Questo tratto estremamente moderno e teatrale della contessa fa di lei, non solo un'icona da adorare, ma anche una sorta di 'doppio' al femminile sia di Montesquiou sia dello stesso d'Annunzio. Maestri nell'arte di apparire e di calamitare l'attenzione del pubblico, entrambi emuleranno il destino della loro venerata eroina: dai fasti delle celebrazioni mondane alla malinconia più o meno solitaria dell'oblio. La Castiglione si è affidata alla nascente arte fotografica per consacrare il proprio fascino e renderlo in qualche modo imperituro. In collaborazione con Pierre-Louis Pierson ha inscenato una serie di pionieristici autoritratti che hanno percorso di mezzo secolo la *fashion photography* delle riviste patinate, fino all'odierna volgarizzazione dei *selfie* nei *social media*. Montesquiou l'ha seguita in questa autocelebrazione iconografica se è vero che si è fatto fotografare non meno di cento ottantanove volte nel corso della sua vita. Le istantanee sono state incollate, etichettate e raccolte dal conte in un singolare album dal titolo inequivocabile: *Ego Imago*. A ogni



modo, mentre la Castiglione, inspiegabilmente, si fa ritrarre in una lugubre e patetica sessione fotografica pochi anni prima di morire, esibendo il proprio sfiorire, Montesquiou, prudentemente, non si farà più fotografare dopo il 1910, all'età di cinquantacinque anni.

Per edificare il proprio mito, per diventare un'opera d'arte vivente, la contessa ha dovuto abdicare all'impero effimero della bellezza, in pieno splendore, prima che si manifestasse lo spettro della decadenza. Un episodio chiave a riguardo accadde il 16 aprile 1863, durante una serata di beneficenza organizzata in favore delle Scuole di Saint-Joseph, a cui la Castiglione era stata invitata a partecipare. Le ospiti dovevano esibirsi in dei *tableaux vivants*. Avendo richiesto l'allestimento di una grotta, qualche malizioso aveva insinuato che la contessa avrebbe figurato come *Source* del pittore Ingres, ossia una ninfa della sorgente in posa statuaria e completamente nuda. Quando si alza il sipario, nella sorpresa generale, apparve in abito da carmelitana, incappucciata e con aria afflitta, in mezzo a una grotta sormontata dalla scritta «Ermitage de Passy»,



mentre un violinista intonava la *Marcia funebre* di Chopin. I mormorii in sala e qualche fischio fecero infuriare la contessa che si strappò il vestito e se ne andò urlando: «Infami!». Fu la sua ultima apparizione pubblica.

Montesquiou vede in quell'immagine monacale un'allegoria della vita della contessa, che per oltre vent'anni si è volontariamente reclusa «nel chiostro laico del silenzio, nel convento secolare della solitudine, fu la Carmelitana della propria bellezza, ritirata, non in Dio, ma in sé stessa!». Inizialmente il conte

voleva contrapporre a quel «nobile esempio di personale dignità estetica, e di caritatevole rispetto degli altri», un tipo che «eguagliasse in ridicolo e in orrore la magnificenza dell'altro». Da una lettera di Proust a Reynaldo Hahn sappiamo che il dittico doveva essere così composto: da un lato «la bellezza che cela la propria nobile vecchiaia: la contessa di Castiglione»; dall'altro «la laidezza che esibisce il proprio sfacelo: la vecchia Potocka». Montesquiou pubblicherà in un articolo solo la prima parte, *Recluse de beauté*, forse per evitare un processo di diffamazione o l'ennesimo duello. A

ogni modo non smetterà di deridere quelle «ottuagenarie verginelle, femminili Matusalemmiti dalla scollatura mucillaginosa, e dall'aigrette minacciosa, che portano a zozzo, sotto lampadari che bisognerebbe spegnere, dei pennacchi più convenienti a un carro funebre, e delle corone a cui mancano solo gli eterni rimpianti...». Nel caso della Castiglione, la volontaria diserzione dei salotti e degli spettacoli lascia perlomeno il ricordo di un inestinguibile splendore, mentre in quello della Potocka, la volgarità e l'accanimento estetico degli istituti di bellezza garantiscono la persistenza dell'osceno e del grottesco, come nel *capriccio* di Goya *Hasta la muerte*. Una lezione di dignità che i nostri tempi sono lungi dall'aver compreso. Certo, Montesquiou sa bene che esiste una bellezza della veneranda età, illuminata da quella dell'anima. «Soltanto che nessuno la vuole. E si crede di rimpiazzarla con un prolungamento della precedente. E qui sta l'errore», e il patetico aggiungiamo noi. La sua adorazione va quindi a quelle stelle che «cessano di brillare ben prima di estinguersi. La cui luminosità veglia nel loro cuore».

Una delle immagini della Castiglione che più hanno affascinato il conte s'intitola *Beatrix*, personaggio dell'omonima commedia di Ernest Legouvé, che ritrae la contessa appoggiata a una portafinestra, avvolta in una lunga cappa nera, una mano sulla fronte regge il viso pensoso che rivolge al cielo uno sguardo sconsolato. Lei stessa vi ha scritto sotto questi strazianti versi:

En voyant la Douleur si belle,
Qui pourrait vouloir du Bonheur?²

Montesquiou vi compose sopra una specie di cantilena assai ispirata, che ripete ogni due strofe i versi della contessa. Vi si celebra «la solitudine del cuore... la *rêverie* occupata a enumerare i giorni felici», «le perle che adornano le sue grazie sembrano piangere, come lacrime, la fuga del piacere impaurito». Il braccio è morbido come un cigno,

di cui la mano è il collo. «Lei conosce il fondo delle cose, Lei sa il segreto delle rose che fioriscono senza domani». Lei è pallida, angosciata e sanguigna; troppo in alto volò e il Destino, come una colpa, le rimprovera la sua bellezza. Superba, rimembra la solitudine del suo cuore. Ma un dolore così bello, dopo aver ammaliato la Terra, non mancherà secondo il conte di conquistare il Cielo.

Console-toi, Grande Martyre,
La splendeur qu'un jour te retire
Connaîtra le jour immortel;
Et Dieu qui te l'avait donnée,
Quand la Terre en fut fascinée.
N'en voudra pas priver le Ciel!³

La prefazione di d'Annunzio alla *Divina contessa* è un elegante bassorilievo cesellato dalla mano sapiente del poeta, di cui il modello può giustamente fregiarsi. Lo studio di Montesquiou, vi si legge, è innanzitutto un «libro musicale», consacrato a una bellezza defunta, è vero, ma colta nel suo massimo fulgore e quindi resa immortale. Insomma, con la sua opera l'autore ha inventato un nuovo mito, tutto moderno, incentrato sul mistero ineffabile della bellezza, che è insieme una tirannia e un giogo. Alla dispotica ebbrezza d'un potere seduttivo assoluto che conquista i cuori, segue l'ineluttabile nemesi del declino, da patire nella solitudine della decrepitezza.

Dal suo inesauribile arsenale simbolista d'Annunzio attinge tre immagini per ritrarre l'autore: «questo magnifico artista del migliore sangue di Francia, che resta fedele al suo giusto orgoglio e all'arduo culto della bellezza». Per omaggiare il Montesquiou bellicoso, discendente dell'antenato Montluc, paladino di Siena, lo immagina quale prode cavaliere di Romagna, asserragliato eroicamente nella fortezza di Cesena, a fianco della nobildonna guerriera Madonna Cia, al secolo Marzia Ordelaifi, ai suoi ordini fino alla morte. Nel suo caso è Virginia Oldoini, contessa di Castiglione, la dama da difendere strenuamente dalle maldicenze e dagli

oltraggi del tempo. Le altre due immagini sono tratte da un'ornitologia quasi magica. Per esaltare il carattere divinatore del conte in campo artistico, il Vate lo paragona al bizzarro «uccello del miele» il cui verso richiama l'attenzione dei viaggiatori nell'Africa sub-sahariana per condurli all'alveare nascosto. Del pari, come un raddomante d'arte, Robert ha scoperto e portato alla luce tante bellezze velate o semplicemente trascurate della sua epoca: le scenografie di Bakst, le vetriere di Lalique, i fiori di Helleu, i ritratti di Boldini, i disegni di Forain e Sem. L'ultima metamorfosi aviaria del conte rende onore alla «suprema eleganza di certe pagine coraggiose sino alla ferocia», accostando la sua slanciata corporatura agli ibis che Mosè, con un astuto stratagemma, portò con sé nella guerra d'Etiopia chiusi in gabbie di papiro, per tenere lontano con le loro strida i serpenti che infestavano la regione. Così Robert per tutta la vita ha dovuto crepitare, duellare per difendersi dai veleni che le malelingue hanno sparso sul suo conto. Chissà se d'Annunzio si è ispirato al rutilante quadro di Boldini, *Ibis nel Palais Rose al Vésinet*, che il pittore ferrarese aveva dipinto nel 1910 proprio nella dimora del conte, o se è il frutto di una miracolosa corrispondenza.

Montesquiou, che aborrisce la storia e la politica, da parte sua vedeva magicamente confluire nel favoloso destino di d'Annunzio, tre incarnazioni della sua personalità: il poeta, il tribuno e il soldato. Il conte fu buon profeta nel vaticinare all'amico italiano che tutto quel che aveva compiuto «sarebbe stato cancellato e superato da un qualche gesto eroico». Il discorso di Quarto, che ha infiammato l'ondivago bellicismo italico, la beffa di Buccari, il

volò su Vienna, l'impresa di Fiume, gesta degne dell'uomo che aveva scelto come motto «Per non dormire», e che s'inebriava, nell'amore come in politica, solo nel movimento e nell'azione ardita. Questo aspetto lo avvicina alla compatriota Castiglione, a cui Montesquiou riconosceva una virilità in grado di sposare mirabilmente *supremazia e poesia*. In effetti, sin dall'età di diciotto anni, Virginia volle imporsi tanto nel regno effimero della bellezza, quale donna più affascinata del secolo, tanto in quello più sostanziale della politica, rinverdendo le imprese della Pompadour. Perciò rimproverava alla madre di non averla mandata prima in Francia, altrimenti sarebbe stata lei a sedere sul trono in luogo della spagnola Eugenia de Montijo. Nella sua mitomania non si accontentò solo di sedurre i cuori dei regnanti, ma pretese anche di influenzare le loro scelte, di dirigere persino la Storia, contribuendo, a suo dire, a fare l'Italia e a salvare il papato.

Per suggellare la loro amicizia, nel 1910 Montesquiou aveva destinato per testamento a d'Annunzio un ritratto della contessa di Castiglione, scrivendo quest'alata dedica nel retro del quadro:

A l'Illustre Maestro
Gabriele d'Annunzio
al mio sovremenente Amico,
offro l'Immagine sublime e desolata
di Colei che fu sua per la Patria e la Poesia
e che gli apparterrà per il dono dei Fasti
in cui iscriverò i loro due nomi.
Dono postumo, da parte Sua, vivente, da parte Mia
1910

Robert de Montesquiou

NOTE

¹ «La bella Castiglione, / Che fu colomba e leonessa / Dalle alte acconciature, / Non è morta del tutto. // No, ella vive appartata / Nella sacra illusione / Che niente le fosse

tolto / Della sua bellezza che fu».

² «E vedendo il Dolore così bello, / Chi potrebbe desiderare la Felicità?».

³ «Consolati, Grande Martire, / Lo splendore che un giorno è svanito / Conoscerà

la luce immortale; / E Dio, che te l'aveva donato, / Quando la Terra ne fu incantata, / Non vorrà privarne il Cielo!»



Personaggi



QUANDO LA PENNA CI PRENDE LA MANO

Gli scrittori più prolifici di sempre, ieri e oggi

di SANDRO MONTALTO

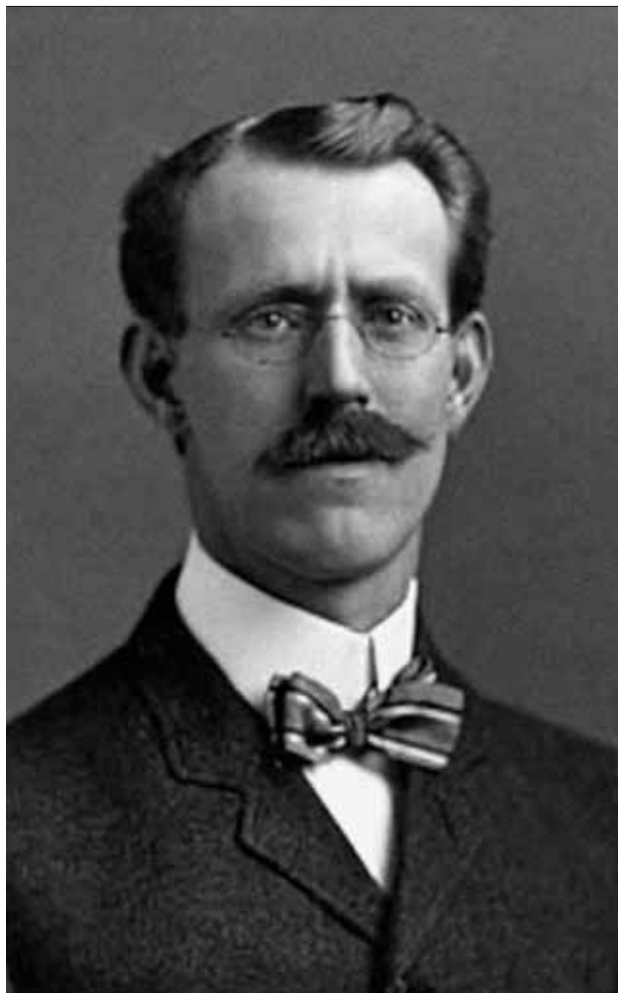
Nella storia della letteratura sono sempre esistiti casi di autori estremamente prolifici. O, come spesso si preferisce dire, ovviamente con intento denigratorio, grafomani (se ne è occupata anche la scienza moderna, analizzando il fenomeno – ovviamente in parte diverso da ciò di cui ci stiamo occupando – della patologica incapacità di non scrivere e coniando il termine ‘ipergrafia’, si vedano i lavori di Stephen Waxman e Norman Geschwind).

Non staremo a scomodare la letteratura antica, visto che spesso si parla di opere delle quali si ha solo una conoscenza indiretta; come anche (ovviamente) è diversa l’entità di ciò che chiamiamo ‘libro’ o ‘opera’. Pescando nel XVI e nel XVII secolo possiamo pensare a Félix Lope de Vega (1562-1635), definito da Cervantes «monstruo de naturaleza» per la facilità con cui scriveva: tremila sonetti, tre romanzi, nove epopee, tre poemi e centinaia di commedie... Soffermandosi invece nel XIX secolo possiamo fare i nomi di Jozef Ignacy Kraszewski (1812-1887), scrittore polacco autore di centinaia di libri fra i quali più di duecento romanzi, e dell’inglese Prentiss Ingraham (1843-1904), anch’egli autore di centinaia di libri fra i quali la nutrita e fortunata serie di Buffalo Bill. E

che dire – per limitarci a un solo altro nome – di Honoré de Balzac (1799-1850), altro scrittore dalle abitudini di lavoro leggendarie e autore tra l’altro della serie *Comédie Humaine* composta da 137 opere fra le quali 95 romanzi?

Nel XX secolo i nomi sono molti, ma in questo caso in massima parte quasi sconosciuti. Il più famoso forse è quello di Georges Simenon (1903-1989), arcinoto per aver inventato il commissario Maigret (75 romanzi e 28 racconti) ma autore anche di romanzi che definiva «duri» ossia *noir*, psicologici e storici (oltre cento volumi), oltre a raccolte di racconti, diari, articoli e molte centinaia di *reportage*, una serie di quelli che oggi chiameremmo *istant book* solitamente pubblicati sotto pseudonimo (in totale lungo la carriera ne usò 37) e una quantità enorme di lettere. I suoi romanzi sono stati pubblicati in 58 lingue e diffusi in 44 Paesi, per un totale di oltre 700 milioni di copie vendute. Anche la tecnica di scrittura di Simenon era leggendaria: un ‘rituale’ di cui l’autore parlò spesso, articolato in quattro tappe fondamentali: «ambientamento» (faceva lunghe passeggiate isolandosi da chiunque per concentrarsi ed entrare nella storia e soprattutto nei personaggi e nell’atmosfera, dandosi al massimo tre giorni), «ricapitolazione» (entro due giorni doveva recuperare le informazioni utili: nomi di persone e luoghi), «redazione» (isolato nel suo studio scriveva dalle sei e mezzo alle nove del mattino completando un capitolo al giorno, occupando da una settimana a

Nella pagina accanto: Georges Simenon (1903-1989), il prolifico creatore del commissario Maigret



Sopra dall'alto: Edward Stratemeyer (1862-1930), autore americano di oltre 1.300 libri; Agatha Christie, (1890-1976), prolifica scrittrice e drammaturga britannica

dieci-quindici giorni per ogni romanzo), «revisione» (rifinitura stilistica del testo, nella quale era rigorosamente esclusa ogni modifica sostanziale al testo, per mediamente quattro o cinque giorni). La scrittura, disse Simenon, era per lui una sorta di «trance» che lo sottoponeva a uno sforzo tremendo e che non poteva reggere per più di due settimane al massimo (spesso subiva crisi di vomito o di singhiozzo), rendendo ogni libro un peso del quale disfarsi al più presto. Rarissime le eccezioni, ad esempio il romanzo autobiografico *Pedigree* scritto fra il 1941 e il 1943, dopo che una errata diagnosi lo aveva convinto di avere ancora pochissimo tempo da vivere.

È divertente ricordare come alla propria prolificità Simenon abbia cercato di legare quella che si rivelò una ottima operazione di *marketing*: nel 1927 accettò per 100.000 franchi di scrivere un romanzo intero in 72 ore, restando chiuso in una gabbia di vetro collocata fuori dal Moulin Rouge; il pubblico sarebbe stato invitato a scegliere i personaggi del romanzo, il soggetto e il titolo, mentre Simenon martellava sulla macchina da scrivere. Fu una straordinaria pubblicità, tutti i giornali ne parlarono, alla fine però non se ne fece nulla perché il giornale fece bancarotta, ma in ogni caso l'autore ne ricavò un'enorme pubblicità (si mise comunque in tasca 25.000 franchi di anticipo).

Anche il noto Andrea Camilleri (1925-2019), peraltro legato a Simenon da una antica amicizia (e come lui aveva rigide regole per la scrittura: per un romanzo su Montalbano diciotto capitoli ciascuno di dieci pagine, ogni pagina sul suo computer voleva dire 23 righe, quindi un romanzo ben congegnato stava perfettamente in 180 pagine), oltre a essere un interessantissimo uomo di spettacolo legato al mondo del teatro è stato un prolifico autore di romanzi: oltre cento tradotti in più di trenta lingue, più sull'arte e sul teatro, e di memorie.

Possiamo citare ancora Agatha Christie (1890-1976), autrice di una settantina di romanzi, più di 150 racconti e una quindicina di adattamenti teatrali. Altri

nomi, scelti a caso fra quelli più noti, potrebbero essere quelli di James Patterson con i suoi circa 150 libri (ma spesso in collaborazione con un coautore, una quindicina sono usciti solo nel 2014), o di Nora Roberts, autrice di più di duecento romanzi rosa.

Altri scrittori estremamente prolifici del XX secolo sono immensamente meno noti (i dati possono non essere precisi nei minimi dettagli ma le proporzioni sono chiare): John Creasey (1908-1973), autore di circa 650 libri firmati con 28 diversi pseudonimi (alcuni suoi personaggi, come George Gideon di Scotland Yard, divennero abbastanza famosi) e vincitore di alcuni premi importanti come l'Elgar Award e il Grand Master Award (ha scritto anche romanzi rosa con il nome di Margaret Cooke); Barbara Cartland (1901-2000) autrice di 723 romanzi in massima parte storici (a volte ha usato lo pseudonimo Barbara McCorquodale) ma anche di libri sulla salute e di cucina, e testi teatrali (con oltre un miliardo di copie vendute è una delle autrici di maggior successo di tutti i tempi); Enid Mary Blyton (1897-1968), autrice inglese di romanzi famosa soprattutto per la sua produzione nel campo della letteratura per ragazzi, venduta in oltre 400 milioni di copie e tradotta in oltre 90 lingue; Kathleen Lindsay (1903-1973), autrice inglese di romanzi rosa (ben 904 libri sotto 11 pseudonimi differenti, tra i quali Mary Faulkner); Lauran Bosworth Paine (1916-2001), scrittore americano di romanzi (oltre mille) tra cui centinaia di *western* e romanzi rosa, di fantascienza e gialli, oltre a un certo numero di libri di saggistica sul vecchio *West*, la storia militare, la stregoneria, e altri soggetti (anche lui adottò decine di pseudonimi).

Possiamo chiudere questa rassegna con un altro caso notissimo (e, come vale per la Christie e per Stephen King, ottimo esempio di quantità coniugata a straordinaria qualità artigiana nello sviluppare il genere affrontato): quello di Isaac Asimov (1920-1992), autore di circa 500 opere romanzesche in massima parte incentrate su temi scientifici e fantascientifici, ma in parte anche di

genere poliziesco, umoristico e per ragazzi, per non parlare dei libri di divulgazione scientifica e autobiografici.



Ma veniamo ai record. Lo scrittore più prolifico di tutti i tempi è una donna: Maria del Socorro Tellado Lopez (1927-2009), conosciuta come Corín Tellado, autrice di più di quattromila romanzi venduti in oltre 400 milioni di copie, che sono stati tradotti in diverse lingue. Iniziò a scrivere romanzi nel 1945 dopo la morte del padre sperando così di contribuire al sostentamento della famiglia (da allora ne scrisse, facendo una media, più di uno alla settimana per circa sessant'anni); raccontò – lei che è la più prolifica autrice di romanzi rosa di tutti i tempi – alla sua biografa Blanca Álvarez di essersi innamorata davvero una sola volta da ragazza, di un marinaio che voleva farle fare una vita da «ragazza di provincia», al che lei se ne staccò e sposò un altro uomo (sposandosi provocatoriamente con un vestito nero) con il quale il matrimonio andò però ben presto a rotoli. Sempre più innamorata del proprio lavoro, che le dava una importante indipendenza economica, decise che sarebbe da allora in avanti rimasta sola. Le è stato assegnato nel 1994 il Guinness World Records per aver venduto il maggior numero di libri scritti in lingua spagnola (il suo titolo più popolare è *Luche oculta*).

Dopo pare si collochi, su questo podio di mostri della scrittura, Edward Stratemeyer (1862-1930), editore e scrittore di narrativa per bambini di origini americane che, utilizzando molti pseudonimi, ha pubblicato oltre 1.300 libri e venduto oltre 500 milioni di copie. Da sempre amante della scrittura (da adolescente aveva una macchina da stampa nella cantina della tabaccheria del padre con la quale stampava piccoli racconti che distribuiva ad amici e conoscenti), dopo la scuola andò a lavorare nel negozio di famiglia e solo a 26 anni vendette la sua prima novella (*Victor Horton's Idea*) alla popolare rivista per bambini «Golden Days» per 76 dollari,



oltre sei volte lo stipendio settimanale medio dell'epoca. Iniziò una carriera che lo rese noto e gli permise una vita agiata, anche se il numero esatto delle opere di suo pugno è controverso dal momento che nel 1905 fondò lo Stratemeyer Syndicate e assunse giornalisti per scrivere storie basate sulle sue idee, pagandoli una tariffa forfettaria per ogni libro e mantenendone i diritti d'autore.

Al terzo posto troviamo José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue il cui nome appare curioso, un incrocio di culture, e infatti il nostro eroe è nato in Brasile nel 1946 da una famiglia parte portoghese e parte giapponese. Durante la sua carriera di scrittore, peraltro iniziata relativamente tardi nel 1986 (prima faceva il chirurgo), ha scritto oltre mille libri pubblicati sotto il proprio nome o usando ben 39 pseudonimi. Ha sfondato il mercato del tascabile in Brasile (oltre il 90% dei tascabili in vendita nel Paese, pare, sono stati scritti da lui!). Nelle pochissime interviste reperibili dichiara che il suo segreto è semplicemente l'applicazione e la determinazione di non lasciare la scrivania prima di aver finito la storia che ha iniziato a scrivere (pare che la sua rapidità di scrittura al PC sia tale che almeno una volta al mese deve comprare una tastiera nuova). Una determinazione e una passione che lo hanno portato in un caso a scrivere tre romanzi d'amore in un solo giorno; fu una volta sfidato da un giornalista del «Wall Street Journal», Matt Moffett, a scrivere un

libro nel minor tempo possibile: l'autore è riuscito a realizzarne uno in una sola notte, più precisamente tra le 23:30 e le 4 del mattino. Le sue storie sono del genere più diverso e si svolgono nelle più diverse ambientazioni: amore, *West*, fantascienza, mistero, storia, guerra, romanticismo sfrenato... il suo genere preferito però è il poliziesco. C'è anche da segnalare che, siccome pare abbia del tempo libero, scrive regolarmente anche su giornali e riviste («Farol do Sul Capixaba», «Notícias do Japão», «International Press», «O Riso do Corujão»...).

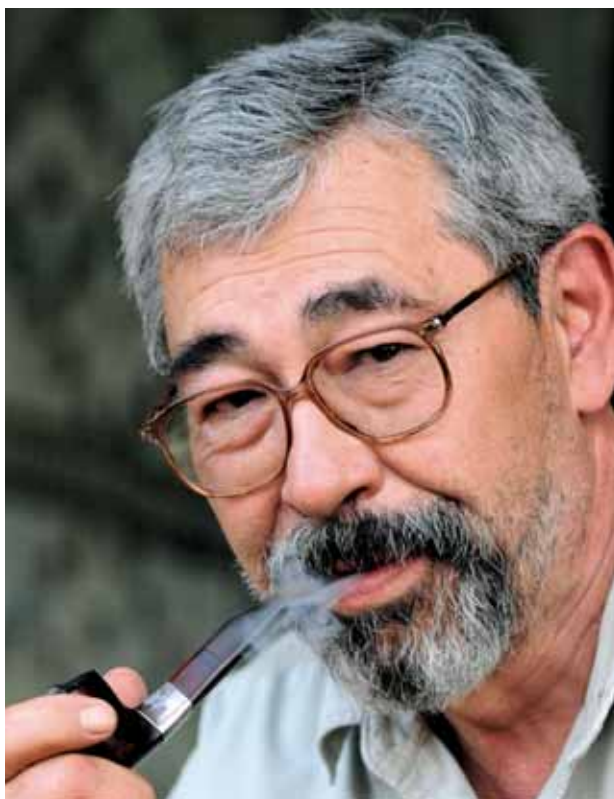
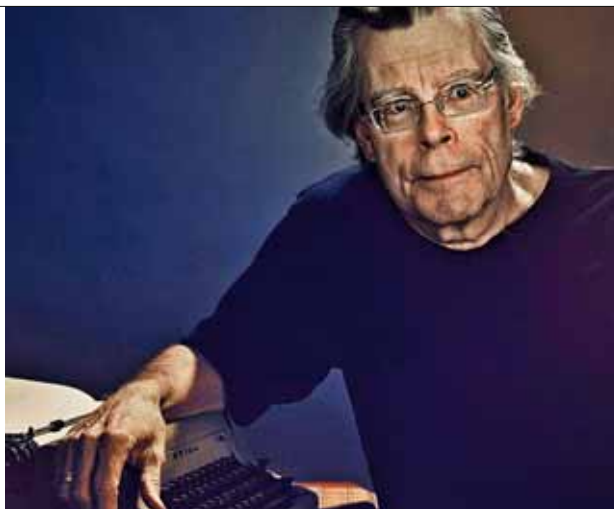


Tralasciando in questa sede ogni più che opportuna domanda sia sul segreto sia sull'opportunità di attività di tale portata (desiderio di notorietà, di guadagno, di autocompiacimento, monomania...), rimane il dato, curioso e divertente per chi ama i libri, dell'esistenza di questi autori che hanno prodotto un mare di libri quasi sempre di qualità non eccelsa, anche se magari prodotti con onesta perizia artigiana.

Il 27 agosto 2015 Stephen King, a sua volta prolifico e arcinoto autore di un centinaio di opere vendute in oltre 500 milioni di copie, pubblicò un articolo sul «New York Times» intitolato *Can a Novelist Be Too Productive?* Nell'articolo lo scrittore sostiene che ci sono grandi opere sepolte sotto la bibliografia immensa di alcuni scrittori (come a dire, ad esempio, che «Alexandre Dumas scrisse *I tre moschettieri* e *Il conte di Montecristo*, e altri 250 romanzi»), e che per alcuni autori a volte la prolificità è inevitabile: King stesso descrive il folle coro di voci che sente nella testa fin dalla giovinezza, tutte storie a suo dire che gridano la volontà di essere scritte. La seconda considerazione entra in aspetti psicologici (e commerciali) che non affronteremo, ma la prima è davvero interessante: molti di noi potrebbero infatti raccontare il fastidio con il quale vedono dimenticate opere poco note di autori famosissimi. Alcuni esempi spesso proposti sono *Pilone* di William Faulkner, *Solstice* di Joyce

Carol Oates, *Moving On* di Larry McMurtry, *Quando lei era buona* di Philip Roth, *Un mese di domeniche* di John Updike... Oppure, stando in territori simili anche se forse un po' più dotti: chi conosce (parliamo ovviamente di chi non sia uno specialista o comunque abbia fatto studi limitrofi) le opere saggistiche di H. G. Wells? O le poesie di Victor Hugo? O le opere storiche di Arthur Conan Doyle? O i moltissimi saggi di Mark Twain?

C'è poi un problema legato alla tendenza di molti autori a cercare di leggere tutto di un autore che hanno scoperto e amato: da un parte, nel caso di autori come la Tellado e altri, si troverebbero a leggere decine di migliaia di pagine che compongono opere tutte abbastanza uguali fra loro e di un livello basso; dall'altro, tornando al problema prima sottolineato, potrebbero avere difficoltà perché spesso gli editori ristampano i libri più noti di un autore lasciando cadere quelli meno venduti (per fortuna esistono le biblioteche, ma sovente, almeno in Italia, di molti grandi autori del passato non sono mai esistite traduzioni). C'è poi la difficoltà di leggere tutto di un autore capace e prolifico: meriterebbe, ma è un investimento di tempo ed energia straordinario (tuttavia, se la qualità media dell'autore è buona, certo non possiamo fargli torto criticando la sua penna fin troppo facile). Pensiamo a chi voglia imbarcarsi in imprese sfiancanti come quella di ascoltare tutto il centinaio di album di Frank Zappa, o guardare tutte le opere di Pablo Picasso: si compie un viaggio lungo e impegnativo, soprattutto se non si vuole essere come quei volgari turisti che camminano velocemente davanti ai quadri esposti al museo con la videocamera in mano ma si fermano ad apprezzare per entrare nell'opera, o a quelli che tengono sempre la grande musica come sottofondo avvilendola. Ma sono scelte di vita. E, a volte, sapere che il compito è eccessivo ma intraprendere l'avventura porterà comunque belle cose, è piacevole. Come entrare in una biblioteca fornita: si sa che la vita non basterà nemmeno per leggere parte dei volumi contenuti, ma iniziare a farlo è la scelta giusta.



Sopra dall'alto: Stephen King (1947), scrittore e sceneggiatore statunitense; lo scrittore brasiliano José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue (1946), autore di ben oltre mille tascabili. Nella pagina accanto: Maria del Socorro Tellado Lopez (1927-2009), conosciuta come Corín Tellado, autrice di più di quattromila romanzi venduti in oltre quattrocento milioni di copie

¶ Anni mundi Salut. Pont.

¶ Impator Occidēt

		¶ Bernardus Rilla Marinus Pyrata Venetorum
		signis illis inscijs pleraque Baijeti imperatoris turcorum loca igni ferroque depopulata
		rimum praeda inde abiit: quibus indignatus Baijetus existimans id Venetos egisse agrum Vadderem depopulatur.

L. Joannes Lucilius hippodamus
Delbrönensis lectori Salutem.

Perlege quisquis ades vultu quacunq; benigno.
Doc etiam falsi. si quid habebit opus.
Sed nihil erratum: nisi quid fortasse pugillum.
Inuenies: calamus quod dare possit erit.
Quicquid erit facilis parces mihi dummodo post haec.
Scripta manu: vel quae pressa fuere legas.

*visu et approbato d. l. p. h. a. o.
f. m. a. n. d. e. v. e. l. l. a. c. a. m. p. a. d. i. c. q. u.
p. o. r. d. i. n. e. d. e. l. p. e. p. e. t. e. r. i. t. i. c. o. m. m. u. l.
s. i. e. m. v. e. l. l. a. s. i. n. i. s. i. t. a. t. i. o. n. e.*

¶ Erhardus Ratdolt Augustensis solerti vir ingenio maxima
cura plurimis vndique comparatis exemplaribus Eusebii li-
bros chronicos ac reliquos in hoc volumine de temporibus
additiones: non paruo studio impensisque emendatione im-
pressit Venetijs Duce indyto Joann. Mocenico Romanoque
imperatore P. d. r. e. d. e. r. i. c. o. i. i. i. a. n. n. o. I. m. p. e. r. i. j. s. u. i. 44. Anno Sa-
· Gloria Julij 1483. Idibus Septembris. Deo.

f. d. Augustus

Bibliofilia



INCUNABOLI NELLA VALLE DEI TEMPLI

Il patrimonio delle biblioteche di Agrigento

di GIANCARLO PETRELLA

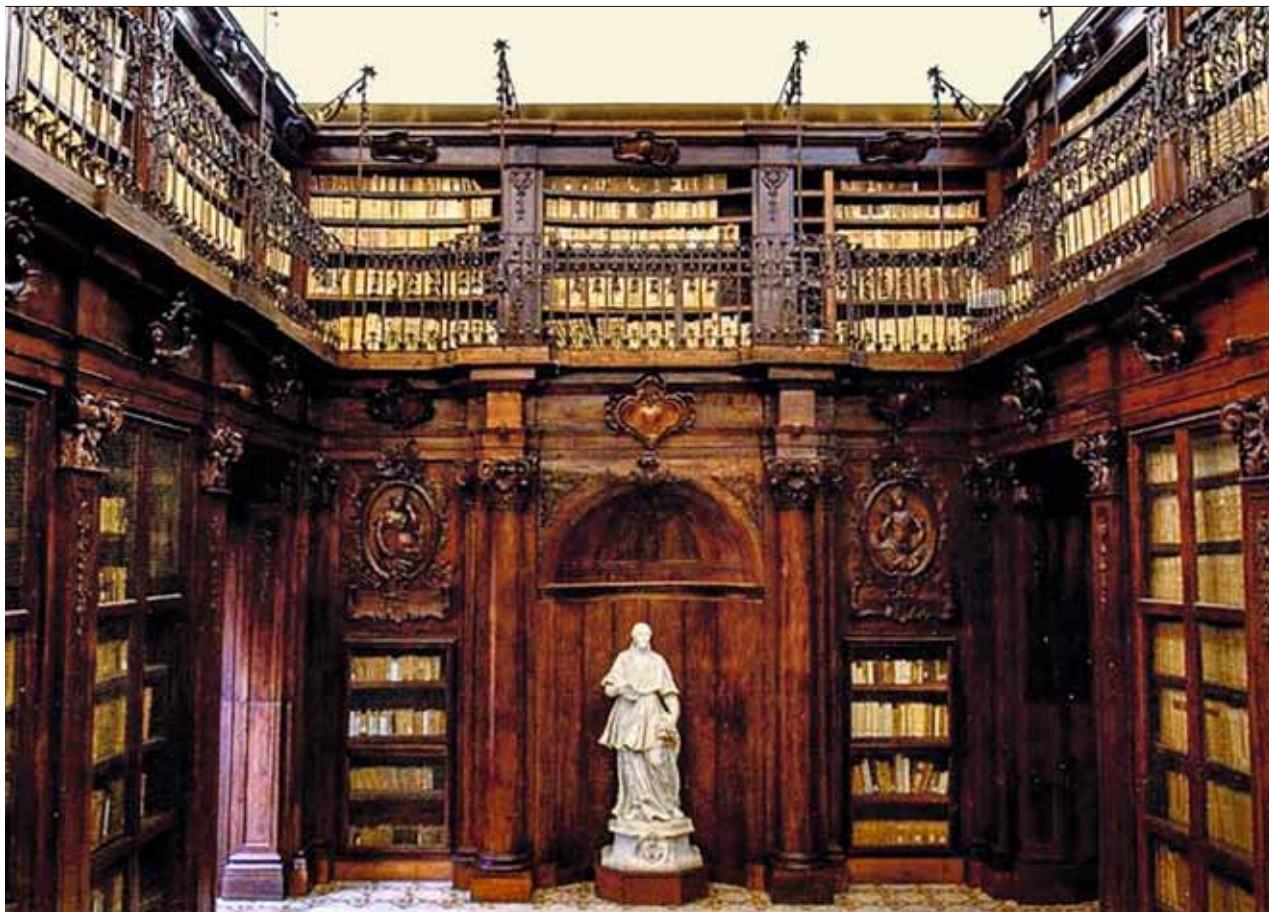
Agrigento non è solo patrimonio archeologico. Esiste un altro patrimonio, assai meno noto al grande pubblico e indubbiamente meno attrattivo, ma altrettanto significativo sia dal punto di vista culturale sia da quello storico. Questo patrimonio è celato in due istituti nella città alta, a pochi passi dalla cattedrale di San Gerlando, la Biblioteca Lucchesiana e la Biblioteca del Seminario Arcivescovile. Entrambe custodiscono una riserva di edizioni quattrocentesche di pregio qui giunte per lasciti, doni e circostanze talvolta fortuite che bene esemplificano la straordinaria ricchezza di quel patrimonio librario italiano diffuso, che ancora attende di essere indagato e descritto. Molto sappiamo ora di questo duplice fondo agrigentino grazie al meritorio lavoro di indagine che sta portando avanti negli ultimi anni, sia sul territorio siciliano sia ‘in continente’, l'*équipe* guidata dal prof. Marco Palma, coadiuvato dalla collega Simona Inserra e da un gruppo nutrito di ricercatori. Il catalogo è il settimo dell'omonima serie «Incunaboli» diretta da Marco Palma per l'editore Viella (A. Bellavia, D. Cicca-

rello, V. Fortezza, C.A. Iacono, G. Iacono, S. Inserra, M. Palma, *Incunaboli ad Agrigento I. Biblioteca Lucchesiana e Biblioteca del Seminario Arcivescovile*, Roma, Viella, 2022, pp. 266).

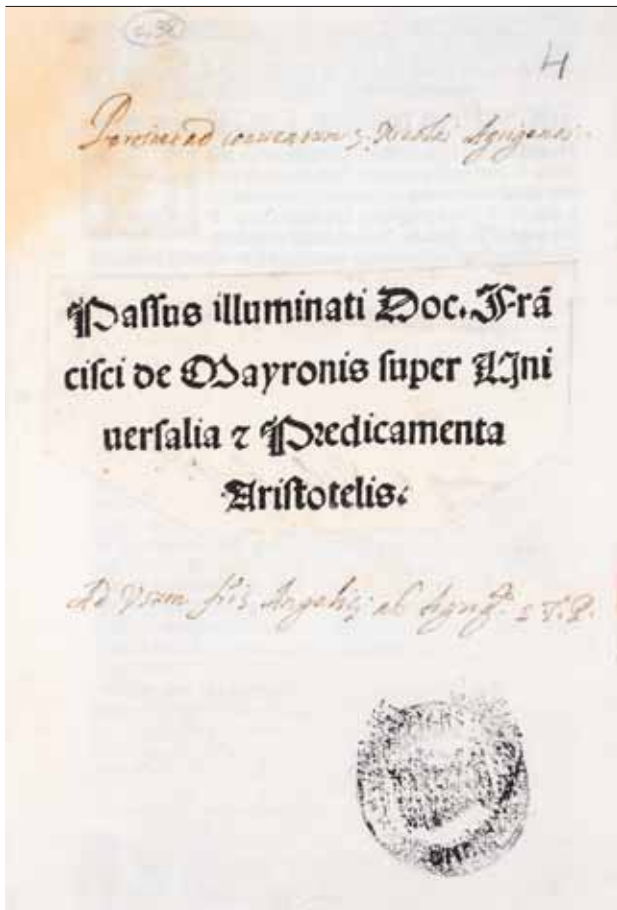


Molti anni sono passati da quando Luigi Pirandello, all'epoca giovane studente universitario, visitò la Biblioteca Lucchesiana su sollecitazione del filologo Ernesto Monaci alla ricerca di manoscritti e altro materiale di pregio. Ne ricevette, come riporta Leonardo Sciascia, un'impressione di totale abbandono, tale da suscitare in lui un moto di indignazione mista a sbigottimento. Libri e manoscritti trascurati, in pessime condizioni e ammassati senz'ordine alcuno, alla mercé degli unici visitatori di quell'istituto, topi e scarafaggi. E in mezzo alla sala «presso un tavolo polveroso cinque preti della vicina cattedrale e tre carabinieri dell'attigua caserma in maniche di camicia, tutti intenti a divorare un'insalata di cocomeri e pomidori». Il racconto prosegue in un *climax* di stupore: «i commensali levarono gli occhi dal piatto e me li confissero addosso. Evidentemente io ero per loro una bestia rara e insieme molesta». La biblioteca di Girgenti avrebbe poi trovato evocazione una quindicina di anni più tardi in apertura del *Fu Mattia Pascal*.¹ Chissà se il bibliotecario dell'epoca, «uno dei preti, Schifano di cognome, presso che illitterato» aveva constatato che molti dei volumi allineati sugli scaffali lignei

Nella pagina accanto: Eusebius Caesariensis, *Chronicon*, Venezia, Erhard Ratdolt, 13 settembre 1483, nota inquisitoriale: «Visto et approbato dal padre Nicolao Faranda della Compagnia di Giesu per ordine del padre Rettore per Commissione della Sancta Inquisitione»



erano contraddistinti da un *ex libris* con l'intestazione *Ex Bibliotheca Andreae Lucchese ex Principibus Campifranco* che rimanda al fondatore della biblioteca, il vescovo Andrea Lucchesi Palli (1692-1768).² Messinese di origine, rampollo dei principi di Campofranco, aveva studiato presso i Gesuiti di Messina, per poi trasferirsi a Palermo, dove si sarebbe formato nel fervido clima culturale dell'Accademia del Buon Gusto, entrando in contatto con alcuni personaggi di grande rilievo, tra cui Domenico Schiavo e Salvatore Maria Di Blasi, rispettivamente fondatore del primo giornale palermitano ed editore dei più importanti periodici dell'isola. Canonico della cattedrale di Palermo e vicario generale dell'arcivescovo, mantenne la carica per un solo anno. Nel luglio del 1755 venne infatti nominato vescovo di Agrigento e vi si trasferì definitivamente il 13 agosto. Gli anni paler-



Sopra da sinistra: Franciscus de Maioranis, *Passus super universalia, praedicamenta, et peribhermenias Aristotelis*, [Milano, Johannes Antonius de Honate, 1489], nota di possesso «Pertinet ad conventum Sancti Nicolai Agrigentis» e nota *ad usum* «fratris Angelici ab Agrigento»; Thomas Aquinas, *Summa theologiae: Pars secunda: secunda pars*, Venezia, Johannes de Colonia e Johannes Manthen, 20 luglio 1480, nota di proprietà «Santo Vito Girgenti». Nella pagina accanto dall'alto: la Biblioteca Lucchesiana di Agrigento e il cortile interno del Seminario Arcivescovile di Agrigento

mitani (1716-55) furono però di straordinaria importanza, oltre che per le relazioni culturali avviate, per lo sviluppo di quella vocazione collezionistica che lo portò alla formazione di una delle più consistenti raccolte librerie siciliane del Settecento. A Palermo fece acquisto «co' miei propri denari, e co' frutti del mio patrimonio, prima d'essere io Vescovo di Girgenti» (come terrà a sottolineare nel testamento) della maggior parte dei libri, codici, monete e medaglie destinati a costituire il nucleo della futura Lucchesiana. Il 16 ottobre 1765, con atto ufficiale di donazione, mise a disposizio-

ne della città e della diocesi agrigentina la propria *libraria*, affidandola ai Padri della Congregazione del SS. Redentore con l'auspicio «che resti sempre e debba restare sempre per uso dello studio di tutti li litterati cittadini ed ogni altro studioso per comodo e per vantaggio degli eruditi». La storia andò diversamente e la Lucchesiana, gloria della Sicilia settecentesca, andò incontro nei secoli successivi a non poche controversie sorte tra l'autorità ecclesiastica e quella civile, cui si aggiunsero gravi problemi dovuti all'incuria e alla mancanza di risorse. Emblematico l'appello a salvaguardare



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.



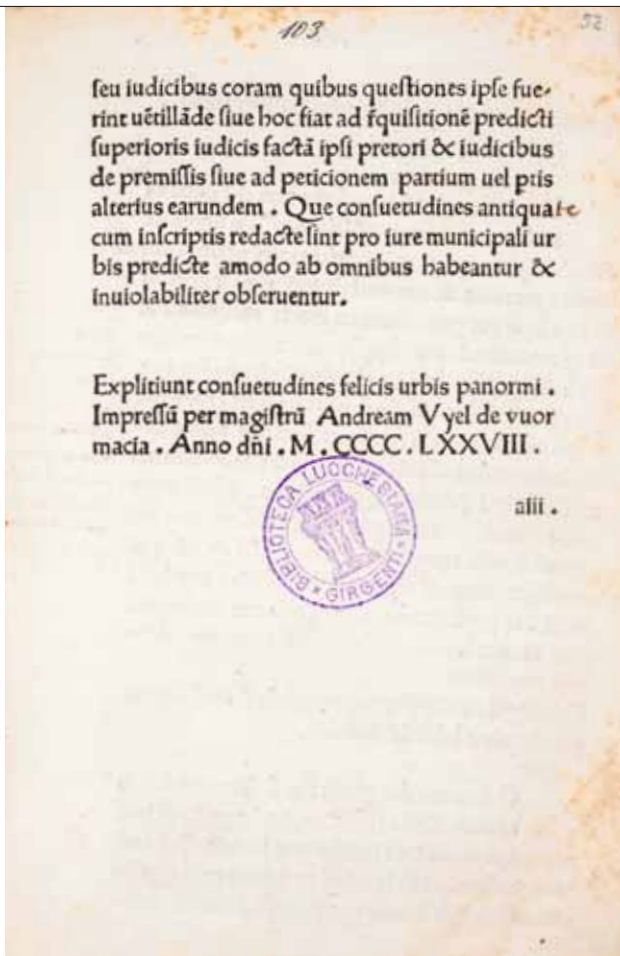
Sarà quindi **W**hatsappata anche se il lettore è un appassionato di libri antichi.



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





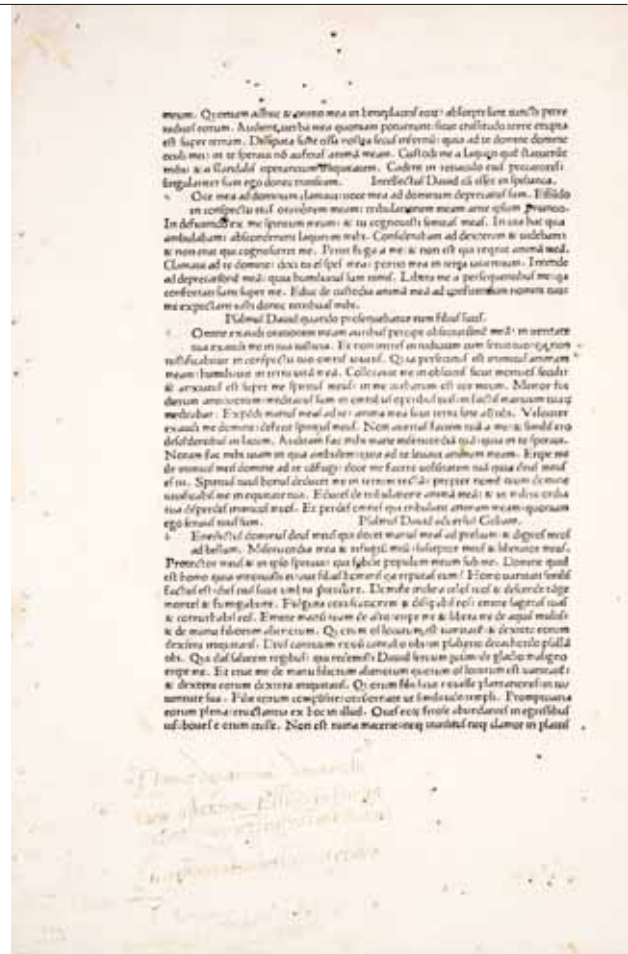
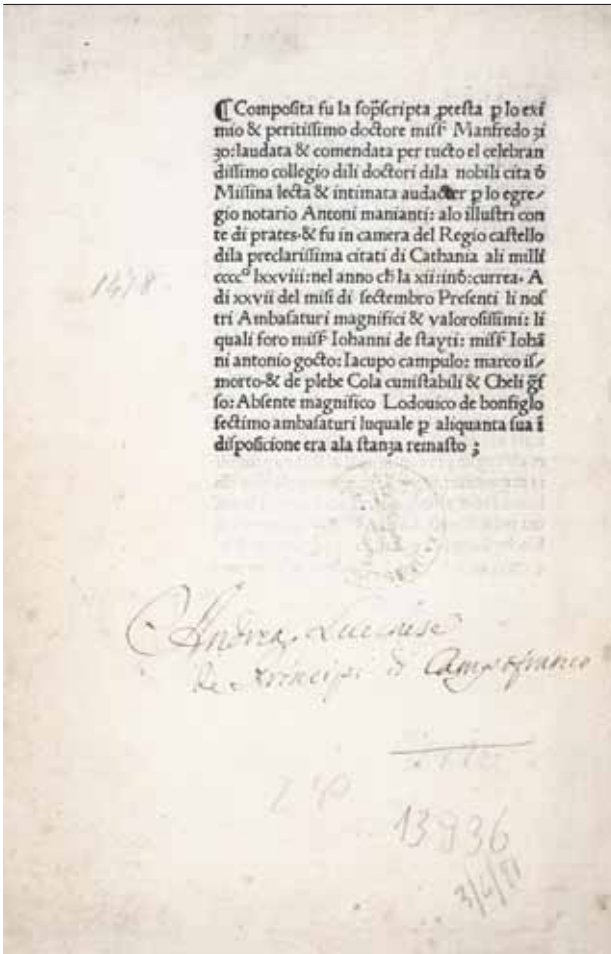
Sopra da sinistra: *Biblia* col commento di Niccolò da Lyra, Venezia, Boneto Locatelli per Ottaviano Scoto, 1489, postille di natura storica; *Consuetudines urbis Panormi*, [Palermo], Andreas Vyel, 1478, *colophon*

«un grande tesoro che da un insigne benemerito fu lasciato a Girgenti ma che da più di mezzo secolo va deperendo in un oblio desolante» lanciato nel 1908 – a pochi anni dalla lettera di Pirandello al professor Monaci – dall’allora bibliotecario Salvatore La Rocca. Il terremoto del 1968 inflisse nuovi danni al patrimonio librario, nel frattempo trasferito, in precarie condizioni di sicurezza, nei locali del Museo Civico, e agli arredi lignei originari. La sala di lettura restò addirittura a lungo scoperta ed esposta alle intemperie. Solo nel 1990 la biblioteca venne riaperta al pubblico. In quell’occasione Gesualdo Bufalino espresse parole di apprezzamento per quella che non era, a suo dire, «tanto una festa

che esalta il fausto recupero d’un inestimabile bene culturale ... quanto un’autentica solennità religiosa».³



Ma si torni ora all’inizio e si volga lo sguardo, catalogo alla mano, a quel fondo prezioso e pressoché sconosciuto di esemplari quattrocenteschi agrigentini. Il patrimonio incunabolistico della Lucchesiana e del Seminario Arcivescovile, la cui fondazione può forse arretrarsi sino al tardo Cinquecento, ammonta complessivamente a 103 esemplari. Non tutti provengono dal lascito del fondatore. Nei decenni successivi all’apertura nel-



Sopra da sinistra: nota di possesso autografa del vescovo Lucchesi Palli; *Biblia*, Roma, Conradus Sweynheym e Arnoldus Pannartz, 1471, poesia in volgare siciliano del Cinquecento

l'alveo originario confluirono infatti cospicui frammenti dai fondi librari delle corporazioni agrigentine soppresse. Se ne intravedono le provenienze attraverso l'analisi sistematica di note di possesso manoscritte, timbri e altri segni materiali disseminati sui volumi. Un paio di esempi. Il Franciscus de Maioranis, *Passus super universalis, praedicamenta et perihermenias Aristotelis*, [Milano, Johannes Antonius de Honate, 1489] (n. 57) tradisce nota di possesso degli Osservanti Riformati di Agrigento «Pertinet ad conventum Sancti Nicolai Agrigenti» e nota *ad usum* «fratris Angelici ab Agrigento». Il Thomas Aquinas, *Summa theolo-*

giae. Pars secunda: secunda pars, Venezia, Johannes de Colonia e Johannes Manthen, 20 luglio 1480 (n. 28) analoga nota coeva dei confratelli del convento di San Vito: «Santo Vito Girgenti». A sua volta il patrimonio del Seminario si irrobustì grazie agli interventi di monsignor Francesco Ramirez (1697-1715) e Lorenzo Gioeni e Cadorna (1730-1754). Persino il vescovo Lucchesi Palli non trascurerà l'istituto facendovi dono di una porzione della propria raccolta privata.⁴ Un discreto numero di edizioni incunabile già appartenevano alla raccolta di monsignor Lucchesi Palli, come assicura il catalogo settecentesco coevo alla

fondazione della biblioteca. Del primo nucleo dovevano far parte almeno 17 ‘quattrocentisti’. Il catalogo riserva però una sorpresa. Il prelado era riuscito infatti a mettere le mani anche su un esemplare della strepitosa edizione illustrata napoletana di Esopo stampata da Francesco Del Tuppo nel 1485, ghiotto boccone per ogni bibliofilo. L’esemplare, oggi irrintracciabile, deve però essere stato furtivamente asportato negli anni successivi.



Non è invece andato disperso un secondo straordinario cimelio che il Lucchesi Palli era riuscito a rastrellare sul mercato palermitano. Alludo all’unico esemplare oggi noto della *Protesta dei Messinesi* di Manfredi Zizo, uno dei primissimi libri stampati in Sicilia, assegnato alla tipografia messinese di Heinrich Alding c. 1478 (n. 14).⁵ L’esemplare riserva due preziose note d’acquisto. La prima recita «fu comprata da Carlo Cesareo nell’anno mille seicento settanta a sedici maggio per tarì ventiquattro con più preghiere per l’antichità e però si deve tenere assai in stima». A questa segue una seconda postilla che certifica l’intervento provvidenziale del vescovo-bibliofilo: «Andrea Lucchese de’ Principi di Campofranco lo comprò dopo la morte del cennato Carlo Cesareo per onze due di moneta siciliana e per la sua antichità e per la materia che tratta vale assai più e merita tutta la estimazione». Tale nota rivela una precoce atten-

zione per la storia e l’antichità siciliana, che trova conferma anche in una seconda rarissima edizione della proto-tipografia siciliana, vale a dire uno dei soli cinque esemplari oggi conosciuti (ISTC is00720350) delle *Consuetudines urbis Panormi*, [Palermo], Andreas Vyel, 1478 (n. 10).

Il rilevamento sistematico delle note manoscritte disseminate sugli esemplari agrigentini aiuta a disvelarne i passaggi di mano e a ricostruirne la storia pregressa. L’Eusebius Caesariensis, *Chronicon*, Venezia, Erhard Ratdolt, 13 settembre 1483 (n. 13) conserva, ad esempio, lunga nota inquisitoriale: «Visto et approbato dal padre Nicolao Faranda della Compagnia di Giesu per ordine del padre Rettore per Commissione della Sancta Inquisitione». La *Biblia* col commento di Niccolò da Lyra, Venezia, Boneto Locatelli per Ottaviano Scoto, 1489 (n. 42) fu usata, nelle ultime carte, per annotare una serie di avvenimenti storici occorsi in Sicilia e in Italia nel primo Cinquecento. Ma l’autentica sorpresa viene da un altro esemplare biblico conservato nel fondo antico del Seminario Arcivescovile. In uno spazio bianco della *Biblia*, Roma, Conradus Sweynheym e Arnoldus Pannartz, 1471 (n. 99) un anonimo lettore del pieno Cinquecento vergò una poesia in volgare siciliano indirizzata alla sua amata Antonina di Girgenti: «Natura di granduni dunatrici / detti a sta donna billiczi infinita / Vegna in Girgenti ... / lu vultu d’Antunina lustru e bianco / La veru viventi la scrissi».

NOTE

¹ L. SCIASCIA, *La biblioteca di Mattia Pascal*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 137-148.

² G. G. FAGIOLI VERCELLONE, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 295-297.

³ Sulla storia della biblioteca si veda G. IA-

CONO, in *Incunaboli ad Agrigento*, pp. 17-27.

⁴ A. BELLAVIA, in *Incunaboli ad Agrigento*, pp. 28-33.

⁵ ISTC iz00027500.

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

inDODICESIMO

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

IL LIBRO DEL MESE UN RIVOLUZIONARIO DECADENTE Lucien Rebatet

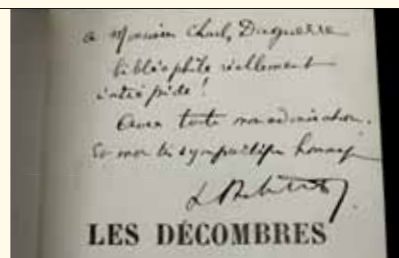
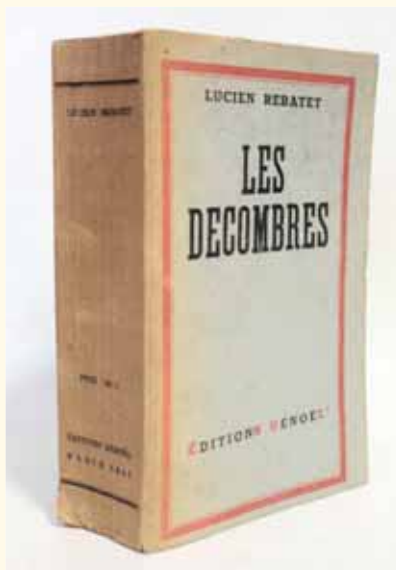
di mario bernardi guardi

La rivista «Primato» inizia le pubblicazioni l'1 marzo 1940. Giuseppe Bottai, uno degli intellettuali più rappresentativi del fascismo – e una delle coscienze critiche più acute come da sempre gli è stato riconosciuto – la dirige con l'intento di dare sostanza intellettuale al «nuovo ordine europeo» in procinto di uscire dalla guerra, alla quale l'Italia ha deciso di partecipare a fianco della Germania. Bottai è certo della morte prossima di una 'civiltà superata': quella delle democrazie borghesi. Per questa ragione avverte l'urgenza di chiamare a raccolta gli intellettuali in nome dell'«interventismo della cultura» per ottenere da loro «non un sottomettersi disciplinato agli eventi, quanto un parteciparvi, un penetrarli, un comprenderli per dominarli».

Fa bene Claudio Siniscalchi, nella sua introduzione a *Un rivoluzionario decadente. Vita maledetta di Lucien Rebatet* (Sesto San Giovanni, OAKS Editrice, 2023, pp. 182, 20 euro), a mettere in risalto questo clima, queste suggestioni, questa 'aura' politico-culturale, perché si tratta dell'alimento

che nutre il sogno fascista di un 'ordine nuovo'. E tutto questo, si badi bene, avviene in uno scenario ricchissimo di fermenti: ci sono passioni, certo, ed emozioni, e spesso il fanatismo ha coloriture estreme (il furore ideologico degli intellettuali caratterizza la storia

In alto: dedica autografa della prima edizione di *Les decombres* di Lucien Rebatet (Parigi, Denoël, 1942). **Qui sotto:** copertina della prima edizione di *Les decombres* di Lucien Rebatet (Parigi, Denoël, 1942)



d'Europa a partire dagli ultimi decenni del Settecento): ma c'è anche un'intelligenza che non teme sfide e provocazioni. E che poi è il sale di quel 'romanticismo fascista' (si veda l'omonimo saggio di Paul Sérant, Il Borghese, 1961, e quindi Ciarrapico, 1980) che coinvolgerà, a livello militante, il fior fiore dell'intelligenza francese, vero e proprio vivaio di massimalismo estremista. E questo è un dato che non si può nascondere per quanto possa sorprenderci: negli anni immediatamente precedenti alla guerra e poi nel fragore del conflitto scrittori come Céline, Drieu La Rochelle, Rebatet, Brasillach, si battono contro la decadenza francese provocata, a loro avviso, da ebrei, massoni, democratici e comunisti, in nome di un'immagine 'forte' della patria, che tenga insieme tradizione, rivoluzione e destino e che respinga nei sottosuoli della storia la triade *liberté, égalité, fraternité* e democratici dintorni.

Ebbene, da chi bisogna trarre ispirazione per mobilitare le coscienze? Non tanto dal fascismo, quanto dal nazismo: è all'insegna della svastika che



Sopra: Lucien Rebatet (1903-1972) in una foto del 1931

Francia ed Europa risorgeranno. Un vero e proprio 'invasamento' hitleriano: il Fuhrer germanico come alfiere del nuovo millennio. E questa prospettiva trova spazio nelle pagine di «Primato», sostenuta da una 'firma' come quella di Giaime Pintor, ironico e polemico non solo verso la Francia di Vichy ma anche nei confronti dei 'rivoluzionari decadenti' parigini e cioè dei collaborazionisti il cui mondo, come ricorda Siniscalchi, appare «povero, corrotto e debole di fronte alle vere forze che combattono per l'Europa, di

fronte a un solo soldato russo o tedesco caduto nella pianura orientale per la difesa di un ordine che serva all'Europa futura». Sguardo lucido, quello di Pintor: di lui, fascista eterodosso, si vedano, per i tipi della Einaudi, *Il sangue d'Europa*, 1975 e *Doppio diario*, 1978, due letture fondamentali per intenderne le scelte future (Giaime è destinato a diventare un'icona antifascista dopo la morte, in un gruppo combattente che affianca gli Alleati, nel dicembre del 1943).

Dunque, Hitler come 'risposta' alla decadenza. Il Pintor ancora fascista

crede alla nuova Germania in camicia bruna e ci credono i 'rivoluzionari decadenti' francesi, appassionatamente critici e autocritici. Il più feroce è Lucien Rebatet, di cui Siniscalchi esplora vita e pensiero dagli anni tra le guerre, al conflitto, al dopoguerra. Mettendo in risalto non solo l'originalità e la potenza della sua scrittura ma anche il fatto che l'autore di *Les décombres* (uscito da Denoel nel 1942) era largamente apprezzato nella buona società parigina, dove l'antisemitismo aveva da fine Ottocento un ricco terreno di coltura e l'occupazione tedesca trovava più sostenitori che resistenti. Una verità scomoda e urticante che ancora si stenta ad accettare: ma, come diceva Monaldo Leopardi, l'intellettuale reazionario padre dell'intellettuale nichilista Giacomo, «la verità, o tutta o niente». Che poi è come dire «la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità».

Siniscalchi ci prova e disegna magistralmente il profilo del fascinoso Lucien e della sua vita 'maledetta'. Si parte dagli anni della formazione mettendo in evidenza l'influenza esercitata sul giovane intellettuale dagli ambienti dell'Action Française, dove avevano militato anche Bernanos e a Maritain. Fino al distacco, nel 1926, dopo la condanna vaticana del movimento maurassiano, razzista e antisemita, antidemocratico e antiparlamentare. In questa visione del mondo, invece, si riconosce Rebatet che, nel 1932, inizia la collaborazione al filofascista «Je suis partout», diretto da Pierre Gaxotte, illustre studioso della Rivoluzione francese, di linea fermamente antigiacobina. Il giornale vanta, tra le altre, la firma di Léon

Daudet, mentre si fa strada il giovane Robert Brasillach.

Lo scenario è quello di una polemica contro affarismo massonico ed ebraismo, democrazia e parlamentarismo, che trova le sue radici nella virulenza tardo-ottocentesca di Eduard Drumont, autore di *La Fance juive* e fondatore della Lega antisemita. Rebatet è su questa lunghezza d'onda e in abbondante compagnia. Con lui non c'è solo Céline, 'stramaledetto' protagonista della cultura del Novecento, 'processato' fino allo sfinimento dall'*intelligenza* progressista che poi si è dovuta arrendere alla sua fosca grandezza, ma nomi 'pesanti' come Henry de Montherlant, Alfred Fabre-Luce, Paul Morand, Marcel Jouhadou, Sacha Guitry, Jean Giono, Jacques Chardonne, Abel Bonnard, André Fraigneau, Jean Luchaire, Jacques Benoist-Méchin, Marcel Aymé, Jean Giradoux, Jean Anouilh.

Rebatet infuria a colpi di invettive. Sempre estremo, eretico, anticonformista. In nome della 'controcultura'. Anche come critico cinematografico: e il cinema è un'arte nuova a cui i fascisti sono interessati perché è un elemento di aggregazione e mobilitazione culturale e civile. È nel 1935 che Brasillach e Bardèche pubblicano *Histoire du cinema*, «un testo fondamentale – sottolinea Siniscalchi –, opera di due appassionati della celluloida, abituali frequentatori dei numerosi cinéclubs parigini». Si badi bene: a proposito del cinema, Rebatet non condivide il giudizio di Céline sulla Hollywood dominata dagli ebrei e sul cinema che abbrutisce la Francia, al pari

dell'alcolismo. Pensa, piuttosto, che ci sia un cinema americano di tutto rispetto che produce «opere sane e spontanee, vitali e virili, nelle quali si riflette l'animo nazionale» e che anche la Francia debba impegnarsi a ideare opere che non siano impregnate dei veleni ideologici dell'antifascismo, del Fronte Popolare, di una visione del mondo antieroica e propensa a tutte le rese. Come nei film di Jean Renoir e di Marcel Carné, che sono un attestato della decadenza piagnucolosa. E invece bisogna, e ora più che mai, mentre soffiano i venti di guerra, armare lo spirito, trovare bandiere da sventolare e miti a cui consacrarsi. La Francia progressista viene ignominiosamente sconfitta e si avvolge in lagne e fumisterie esistenziali. La repubblica di Vichy è immobilizzata nel culto di memorie clerico-conservatrici e retrograde. E anche il suo cinema è un piagnisteo benpensante. Rebatet, sempre più distante dai suoi vecchi maestri – in particolare dall'antitedesco e reazionario Maurras, con cui romperà burrascosamente i rapporti –, plaude alla vittoria tedesca. Con i nazisti a Parigi, «è finita l'occupazione giudaica. E anche la cinematografia nazionale si è rimessa in marcia». È una grande sfida culturale quella che attende i francesi. Sempre più in linea con il nuovo ordine hitleriano, Rebatet celebra il cinema nazionalsocialista e scorge nel *Trionfo della volontà* di Leni Riefenstahl «l'essenza estetico religiosa del Terzo Reich, lo spirito autentico del popolo tedesco che si riconosce nel nuovo corso politico di Hitler».

La scelta di campo, netta, decisa, peserà come una maledizione

schiacciante sul Rebatet del dopoguerra insieme allo scatenato antisemitismo negli articoli firmati per «Je suis partout». E che è comunque un atteggiamento non solo tollerato ma diffuso. Come abbiamo accennato, gli intellettuali che inveiscono contro le congiure giudaiche non mancano davvero. Non solo Rebatet, non solo Céline, non solo Drieu, non solo Brasillach, e Siniscalchi, a questo proposito, ricorda un altro nome eccellente come quello di Paul Morand, autore di *France la douce*, considerato dalla propaganda tedesca tra i più significativi rappresentanti della Nuova letteratura francese e comunque destinato, nel dopoguerra, a diventare un 'immortale' dell'Académie per volontà di De Gaulle.

Ma torniamo a Rebatet. È il 16 luglio del 1942 quando pubblica il suo libro più famoso: *Les decombres*. Ovvero *Le ceneri*: quelle della Francia giudaizzata che sta andando in malora sotto i colpi della guerra e di quell'Hitler che 'deve' vincere perché solo lui potrà garantire il riscatto dell'Europa.

Les decombres – composto tra il luglio del 1940 e il maggio del 1942 – ha un successo immediato. Quasi settecento pagine di acceso furore, a un prezzo molto alto (65 franchi), che vengono accolte come un'opera straordinaria dal pubblico e dalla critica. Per la Parigi 'che conta' questo fascista tempestoso diventa una sorta di icona. Centomila copie vendute danno la misura dell'apprezzamento di cui gode Rebatet. È uno scrittore alla moda: i lettori accorrono in massa alla libreria filotedesca ubicata davanti alla Sorbona dove firma le copie del suo libro, i salotti

se lo contendono, è fotografato da Maxim's accanto all'attrice Arletty, sorridente ed entusiasta, Brasillach ne esalta non solo le idee ma l'originalità della scrittura, dove batte lo stesso 'cuore di tenebra' che brilla nelle pagine di Céline. Rebatet brilla di un fulgore che è sinistro solo per chi lo detesta come Jean-Paul Sartre e André Malraux, passando attraverso le ambiguità di Gide. Pazienza. Visto che il regista Claude Autant-Lara lo invita nel suo studio e gli porge una copia chiedendogli la dedica, la scrittrice Colette vuole assolutamente conoscerlo, le sale dove tiene conferenze sono stipate. Insomma, tanto di cappello a una ebbrezza incendiaria.

Les decombres è il libro di un fascista che si definisce wagneriano, nietzschiano, antisemita, anticlericale, ammiratore del folklore nazionalsocialista. Un trionfo. Breve. E dopo? Perché c'è un 'dopo' per lui come per Drieu, Céline, Brasillach, tutti i 'romantici' e 'decadenti' fascisti. Ed è un 'dopo' drammatico, tragico. Per Rebatet fughe e galera, con l'emarginazione e la solitudine del dopoguerra; e i tentativi, dagli esiti contraddittori, di riproporsi come scrittore, che non ha smarrito né il senno né le idee.

Che dire? Il secolo non breve ci impone lo sforzo di ragionare. E ragionare significa riscrivere, sulla scorta di nuovi documenti, intuizioni, riflessioni, la storia della «tentazione fascista» (per utilizzare il fortunato titolo di un libro di Tarmo Kunnas, La Roccia d'Erec, 1982). Significa rendersi conto della fascinazione totalitaria come contrassegno del Novecento (lo stesso discorso vale per il comunismo)

e di come essa abbia trovato il terreno più propizio e fertile proprio negli intellettuali e nel loro sogno e bisogno di idee forti che 'giustificano' il vivere e lo scrivere. L'autocritica, quando c'è stata, se c'è stata, viene dopo la passione. Perché – vogliamo dirla tutta? – gli intellettuali sono sensibili, fragili, emotivi. Delirano, cioè escono fuori dal seminato, come e ben più delle masse. E allora, ci sia concessa la grazia di essere onesti: il che significa veder 'tutto', 'di più' e 'oltre'. Ci soccorre, a questo proposito – e Siniscalchi ne parla a più riprese – l'esempio di François Truffaut che, giovane esponente della *nouvelle vague*, schierato a sinistra e con un

padre biologico di origine ebraica, espresse attenzione e simpatia nei confronti di Lucien Rebatet, quando, negli anni Sessanta, sullo scrittore pesava un passato fascista mai rinnegato. Bene, nel film *Le dernier metro*, il protagonista Lucas Steiner, commediografo di successo ebreo in fuga dai persecutori nazisti, commenta una sfavorevole recensione apparsa su «Je suis partout» e relativa a un suo spettacolo, accusato di «nichilismo ebraizzato». E legge alla moglie, interpretata da Catherine Deneuve, alcune righe di *Les decombres* dove l'autore se la prende con la Francia giudaizzata, quella degli ebrei che fanno il bello e cattivo tempo in politica, in economia, nel mondo della cultura, e si portano a letto le donne francesi più belle. Ora – ed ecco la cifra di uno 'stile' che non ha bisogno di nascondere nulla ma nondimeno si sottrae a ogni pregiudizio, soprattutto evitando di infierire sul nemico vinto – questo stesso Truffaut, paladino del nuovo cinema aperto a tutte le innovazioni, non solo non ha difficoltà a riconoscere a Rebatet l'originalità del critico cinematografico di tutto rispetto ma ha con lui un incontro cordiale, con tanto di pranzo consumato sulla Senna a bordo di un *bateau-mouche*. In sostanza, Rebatet è salutato come un precursore e la critica più avveduta deve tenerne conto. Così, il giovane intellettuale di sinistra stringe la mano al vecchio fascista.

Uno scandalo? Ci lasceremo davvero alle spalle il Novecento quando nulla farà scandalo e sarà dato a ciascuno il suo.



📖 **Claudio Siniscalchi,**
**«Un rivoluzionario
 decadente. Vita maledetta
 di Lucien Rebatet»,**
 Sesto San Giovanni,
 OAKS Editrice, 2023,
 pp. 182, 20 euro

IL LIBRO D'ARTE LA COLLEZIONE GIOVANNI CARANDENTE

Due nuove pubblicazioni chiudono il centenario

di lorenzo fiorucci

La *Collezione Carandente. Dipinti, sculture, disegni* (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, p.118, 20 euro) è il titolo e l'oggetto, dell'ultima pubblicazione, la quarta, che il Comitato Nazionale per le Celebrazioni del centenario dalla nascita di Giovanni Carandente, istituito nel 2020 dal Ministero della Cultura, ha editato a chiusura del proprio mandato. Il volume, a cura di Luca Pietro Nicoletti, Stefania Petrillo e Marco Tonelli segue, in ordine di tempo, quello delle due giovani studiose, Elisa Genovesi e Martina Rossi, *Giovanni Carandente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1955-1961)*, (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, p.112, 18 euro) destinatarie di una borsa di studio messa a disposizione del Comitato, per la pubblicazione di una ricerca storica inedita, che ha ricostruito il ruolo del Nostro, presso la galleria diretta da Palma Bucarelli e la funzione fondamentale nell'organizzazione e gestione di alcune delle mostre più importanti del periodo, come quella su Mondrian (1956) e Pollock (1958) solo per citare le due più eclatanti. Esposizioni che insieme a un ciclo di conferenze tenute da Carandente nel corso del suo mandato in Galleria, in particolare dedicate all'arte astratta, contribuirono non poco a rinnovare lo



Sopra: Alberto Burri e Giovanni Carandente Biennale di Venezia 1988, Spoleto, Archivio Carandente

sguardo di molti artisti italiani del tempo. Il contributo delle due studiose si arricchisce inoltre di un aspetto poco indagato dell'attività del critico, la sua giovanile attenzione nei confronti del balletto, con tanto di rubrica stabile sul quotidiano "Il Tempo", e recensioni periodiche su riviste specifiche di danza, che lo tengono impegnato, in questa attività parallela a quella di storico d'arte, per un decennio, dal 1951 al 1961. La "doppia vocazione" d'altra parte era una passione che negli anni cinquanta catturava l'interesse di altri critici di punta, tra cui Carlo Ludovico Ragghianti e ancor più Cesare Brandi, che proprio in occasione del balletto *Apollon Musagète*, con corografia di

Balanchine e musiche di Stravinsky, incontra alla Fenice di Venezia nel 1950, un giovanissimo Vittorio Rubiu, spronandolo ad occuparsi di arte. In questo periodo Carandente poté cogliere direttamente dallo storico della danza Ferdinando Reyna, consigli utili per affinare l'occhio sulla tecnica coreutica, anche se l'approccio alla danza, rimane per lo storico dell'arte, un'espressione di arte immersa nello spazio, concentrando l'interesse preminentemente nell'ambito scenografico, più che propriamente tecnico coreutico. Un approccio che Carandente, di fatto, applica anche nella sua impresa più nota, *Sculture nella città* per Spoleto 62, egli infatti sembra rapportarsi al

problema della scultura in relazione allo spazio storico della medioevale città umbra, in modo teatrale. Quasi che le enormi sculture che popolarono, e in parte popolano ancora Spoleto, fossero elementi di costruzione scenica in rapporto alla città, valorizzando scorci, vedute e monumenti storici, in un rapporto anche di contrasto tra antico e moderno, ma privilegiando un dialogo costruito su un equilibrio formale e su una orchestrazione d'insieme che rende armonico il dialogo tra linguaggi e tecniche della scultura.

Quest'ultimo volume, si concentra sulla collezione dello studioso

confluita nel 2001, con atto di donazione, alla città di Spoleto, e che costituisce il nucleo fondante della Galleria Civica d'Arte Moderna che porta, come estremo omaggio della città, il nome di Carandente.

Riflettendo attorno alle opere e agli artisti presenti in collezione, si può leggere in controluce l'attività di critico militante che Carandente ha svolto con costanza dagli anni cinquanta fino alla scomparsa del 2009. Carandente aveva infatti raccolto e ricevuto in dono opere degli artisti di cui si era occupato tra cui gli italiani Burri, Accardi, Melotti, Raspi, Sadun, Scialoja, Turcato, ma

anche i protagonisti di Sculture nella città tra cui il bozzetto della spirale di Ettore Colla, Nino Franchina, Lynn Chadwick, Carlo Lorenzetti, accanto a Beverly Pepper, Alexander Calder che gli dedica tra le altre cose un ritratto straordinario, Henry Moore, Anthony Caro e tanti altri che arricchivano la casa romana dello studioso. La pubblicazione raccoglie e ordina questa importante eredità attraverso una serie di saggi e schede divise per temi, e affronta gli interessi cari allo studioso napoletano, ricostruendo la fitta rete di rapporti che lo legarono agli artisti italiani e stranieri. Proprio su quest'ultimo punto si concentra il testo di Peter Benson Miller, che partendo proprio dall'attitudine di Carandente di tessere legami tra Italia e America, soprattutto dagli anni sessanta in poi, ha ricostruito le frequentazioni degli americani residenti a Roma. Infatti oltre i già consolidati nomi di Alexander Calder, Beverly Pepper e David Smith, con cui Carandente ha avuto un duraturo rapporto professionale, egli ha seguito in forma più discreta ma con eguale interesse, le ricerche di tutta una serie di artisti americani che nel dopoguerra risiedettero in Italia. Tra questi lo scultore Dimitri Hadzi, che probabilmente disertò la mostra di Spoleto 62 per la concomitanza espositiva delle sue opere al padiglione americano della Biennale di Venezia dello stesso anno, ma che fu presentato qualche anno più tardi da Carandente all'Obelisco, la Galleria romana di Gaspero del Corso e Irene Brin, che prima ancora della Roma – New York Art Foundation, veicolava il lavoro degli artisti americani in Italia, cercando di

Elisa Genovesi, Martina Rossi
**Giovanni Carandente
 alla Galleria Nazionale
 d'Arte Moderna di Roma
 (1955-1961)**



Silvana Editoriale

La Collezione Carandente
 Dipinti, sculture, disegni



Silvana Editoriale

👉 Elisa Genovesi
 e Martina Rossi,
 «Giovanni Carandente
 alla Galleria Nazionale
 d'Arte Moderna di Roma
 (1955-1961)»,
 Cinisello Balsamo,
 Silvana Editoriale, 2023,
 pp. 112, 18 euro

👉 «La Collezione Carandente.
 Dipinti, sculture, disegni»
 a cura di Luca Pietro
 Nicoletti, Stefania Petrillo,
 Marco Tonelli,
 Cinisello Balsamo,
 Silvana Editoriale, 2023,
 pp. 118, 20 euro

promuovere un nuovo modo di intendere l'arte con linguaggi al tempo innovativi e spesso provocatori. Anche il pittore americano Eugene Berman, fu tra gli artisti frequentati dal critico italiano, lo testimonia una sua opera, *Veduta di Spoleto* del 1968 che reca un'affettuosa dedica a Carandente, il quale tentò di coinvolgerlo per la costruzione di una fontana nel cuore di Spoleto che tuttavia non vide mai la luce. Di altri artisti come, Robert Carroll ne sottolinea il legame con Afro, che lo ospitò per un certo periodo nel suo studio in via Margutta. Interessante infine il coinvolgimento a collaborare con gli Archives of American Art per la raccolta di lettere, taccuini, diari, schizzi, fotografie e altri documenti che testimoniassero l'influenza italiana sull'arte americana e una raccolta sistematica di documentazione sugli artisti contemporanei operanti in Italia. Una lungimiranza, quella americana che l'istituzione italiana non sempre ha avuto e ancora oggi stenta ad avere nei confronti dell'arte contemporanea. Su questo Carandente diede la sua disponibilità a raccogliere le testimonianze degli artisti americani a Roma anche se il progetto non fu mai realizzato. La collezione Carandente restituisce in forma tangibile questa fitta rete di contatti e conoscenze intessute con diplomazia e carisma, caratteri distintivi di un uomo che ha arricchito anche materialmente, il nostro paese di opere di artisti straordinari.

ANDAR PER MOSTRE UNA VOCAZIONE ASTRATTA Giorgio Morandi a Palazzo Reale

di Luca Pietro Nicoletti

Non ci si può esimere dal fare i conti con Morandi, anche se su di lui si è riversata una mole di bibliografia a tratti ingovernabile e inibente: interrogata dalla filologia più acuta e rigorosa come dalla speculazione fenomenologica, dal mercato e dalla letteratura, la ricerca del maestro di via Fondazza ha attraversato e periodizzato il Novecento, delineando una stagione della cultura italiana prima ed internazionale poi, con una attualità di sollecitazioni che non ha visto né flessioni né momenti di stanchezza. Ciascuna di queste domande ha trovato risposte in un Morandi diverso, consentendo di posarsi sugli spazi di dilatato silenzio delle sue nature morte e dei suoi assolati paesaggi all'occhio dei pittori e degli incisori, dei fotografi e degli artisti concettuali: da chi intendeva distillare valori di "poesia" a chi si interrogava sulla metafisica degli oggetti per approdare, non ultimi, a coloro che cercavano un precursore per questioni puramente formali. Morandi, infatti, contò tanto per le ricerche figurative, quanto si prestava a una declinazione fortemente astratta, dissolvendosi in pura vibrazione di materia pittorica sempre più rarefatta. In un appunto fugace datato 15 aprile 1955 – ma inedito fino al 1998 – il

giovannissimo Enrico Crispolti, fresco delle lezioni di Lionello Venturi, confessava per esempio che il suo interesse «si è puntualizzato su un dipinto ove la larga spartitura del fondo che assumeva un valore ugualmente di protagonista era in rapporto quasi geometrico (astratto in qualche modo affine addirittura a Mondrian) con gli oggetti, pochissimi, completamente piatti che figuravano al centro lasciando un margine larghissimo al fondo grigio. Oggetti bruni e crema. Un rapporto squisitamente architettonico li legava e di architettura piatta proprio nel senso che l'intendeva Gris». Non sono i primi nomi a cui si penserebbe di fronte a una natura morta morandiana, ma nella storia della lettura di quel modello e degli occhi che vi hanno posato la loro attenzione questo cortocircuito produce prospettive interpretative e conferma la possibilità di leggere quella pittura alla luce delle ricerche delle avanguardie storiche, al pari di quanto stavano facendo quei giovani artisti che, in quel momento, erano partiti da lì verso il mare aperto delle ricerche di segno e di materia.

Del resto, non si può capire Morandi senza immedesimarsi nell'occhio dei pittori, e se ne può avere un'idea più nitida in quelle irripetibili occasioni d'esposizione di



Sopra: Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1935, olio su tela, Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Su concessione della Fondazione Torino Musei (foto: Studio Fotografico Gonella 2010) © Giorgio Morandi, by SIAE 2023. **Nella pagina accanto:** Giorgio Morandi

un corpus ricco e organico, come si presenta a Palazzo Reale di Milano: solo in estensione sul lungo periodo e perlustrando la pittura a un palmo di naso, come farebbe un pittore, è possibile apprezzare la varietà e sofisticatezza dei modi, la rimodulazione dei modelli con *ductus* espressivo che muta più volte in un arco di pochi anni, specialmente con la guerra a fare da spartiacque. Fino a quel punto, la ripetizione del motivo costituisce un banco di prova della tenuta di stile: Morandi è un pittore che senza muoversi di un passo cambia pelle, trasforma dall'interno la sua "bella maniera" ritornando a più riprese sugli stessi soggetti e rimettendo in scena un numero

circoscritto di oggetti e soggetti "protagonisti". Lo stesso vaso di fiori a distanza di dieci anni, somiglia a un dolce al cucchiaio compatto e meridiano, con una luce tersa che ne tornisce le superfici senza scampo (V.56); poi si sfarina in una maniera magra, con la sensualità carnosa dei nudi del tardo Renoir (V.414); infine si disfa in tacche di materia, grazie alle quali la memoria primigenia di Cézanne – quella di paesaggi innevati come il quasi monocromo V.10 del 1913, disegnato in bruno e campito in compatti riquadri a tasselli, con un alberello in primo piano schiacciato sul fondo – viene traghettata verso De Stäel prima e verso Rothko dopo. Non pochi, su questa via maestra,

resteranno affascinati dalle scatole decorate da bande orizzontali che compaiono alla fine degli anni Quaranta – come in V.663 del 1949 – capendo che quei complessi di forme indicavano la direzione di una sublimazione del colore e una risposta alla materia sontuosa dell'Informale.

Ma la traiettoria non è così lineare, e l'intelligenza di Longhi, nell'accogliere nella sua collezione quadri di Morandi lungo tutto l'arco della sua carriera, consente di per sé in breve spazio di capire l'avvicinarsi dei modi.

Per arrivare a quel punto, però, l'artista aveva fatto un processo di progressiva astrazione, quello che i maestri più giovani cercheranno di approfondire secondo le proprie ragioni (Paolo Fossati, per esempio, rivedrà qualcosa di Morandi persino nel Licini geometrico degli anni Trenta). La natura morta del 1916 (V.20) – con la bottiglia ritorta protagonista di molte tele in tempi distanti fra loro, e sagome appiattite da una abbagliante luce frontale – è un brano di pura astrazione di grigio su preparazione rosa, che affiora in trasparenza nelle bottiglie, riscalda il tono dimesso del fondo e dilaga sulla tavola.

La stagione metafisica 1918-1919, in questo percorso evolutivo, costituisce una parentesi di pulizia formale, di campiture polite e levigate, di ombre nette e radenti con ridotte gradazioni di tono ma salda volumetria, destinata a dargli una disciplina e un metodo duraturo: la

mano, il tocco, scompaiono qui nella preoccupazione di conferire una soda uniformità alla pellicola pittorica, con quella consistenza di minimo ma percepibile spessore che permette una stesura fluida e senza interruzioni del pigmento a pennello. Non sarebbe rimasta senza conseguenze, una volta abbandonata l'attrezzatura di manichini: il tavolo della natura morta di Brera del 1920 (V. 51) è lo stesso palcoscenico del quadro metafisico Jucker, ma con "attori" nuovi. Il punto più alto, però, rimane quel vaso di fiori solitario e meridiano prima ricordato (V.56), portato alle mostre di "Valori Plastici" del 1921 e 1922, con i boccioli incastrati come gusti di gelato in una coppa troppo stretta: se i petali si disfano, gli oggetti sono di imperturbabile fermezza, bloccati da un orizzonte che è poco più di uno stacco tonale fra due campiture contigue, e che passa proprio all'altezza dell'attaccatura fra basamento tornito e coppa in ceramica.

Presto, però, la materia sarebbe andata incontro a quello sfaldarsi tutto novecentesco, fra la natura morta 1923-1924 già Della Ragione (V.114) e quella Longhi 1924 della serie del panno giallo (v.101) che sollecita (involontariamente?) proustiane memorie.

La materia si dirada e si spiana nei paesaggi, mentre dà forma alla natura morta, e su questa via si arriva al confronto ancora fra un quadro Longhi (il V.22 del 1937) e quello datato 1932 acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

alla II Quadriennale di Roma nel 1935 (v.170) per il quale viene da chiedersi se all'atto di acquisto non siano intervenuti occhi sensibili ai languori espressionisti della Scuola Romana. Morandi, però, campisce ora in modo rabbioso: ha rinunciato a tornire la forma preferendo una alternanza tonale di sagome chiare e scure, tozze e allungate, in ultimo di pieni e di vuoti: gli oggetti chiari in primo piano, quelli scuri, come avvolti da un velo di ombra, in seconda fila, specie in V.22, con una sola punta di colore in quelle brocca grigio azzurra che pare pronta ad uscire di scena.

Bisognerà arrivare agli Anni Quaranta per veder ricongiunti i due filoni della sua pittura, fino a poter pensare che certi paesaggi di case



MORANDI 1890-1964

Catalogo 24 Ore cultura

MILANO, PALAZZO REALE

5 ottobre 2023

4 febbraio 2024

siano delle natura morte in larga scala; mentre i brani di natura sono risolti con intarsi di campitura, dal quadro Pitti, già Ragghianti (P. 2000, 1942/43) a quello della Galleria d'Arte Moderna di Torino del 1935 (V.200). Tornano poi in campo alcuni "personaggi" come la bottiglia ritorta del 1916, tenuta nella credenza fino ai primi anni Quaranta. È qui che la pratica si fa ossessiva, fra accumulo e sottrazione, tenendo il quadro su un tono costante, e alternando, come le fasi di un respiro, complessi di oggetti assiepati ad altri dispiegati in parata. Ecco di nuovo, nel 1951, ancora per un quadretto appartenuto a Longhi (V.719) il vasetto del 1920, nel quale nel frattempo i boccioli si sono aperti e gualciti, creando però un ventaglio di eleganti equilibri compositivi. Ma ecco anche complessi plastici sempre più compatti, come se le bottiglie fossero incastrate irrimediabilmente in un complesso unitario, come nel minuscolo e prezioso V.1086 del 1958, di collezione Olgiati. È il dopoguerra, insomma, a segnare un più chiaro assetamento, entrando a pieno titolo nella dinamica variantistica e assetando l'immagine più consolidata e tipologica dell'artista, difesa ad oltranza, producendo quella pittura amata dagli italiani del dopoguerra. È vero quando si dice che Morandi vede la realtà che lo circonda e non seleziona niente, ritraendo esattamente tutto ciò che ha di fronte: mentre però fa questo, tutto tramuta in luce, colore e memoria.

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/1 LA FACELLA DEL CABALONE

di antonio castronuovo



Chi conosce la maestosa storia del melodramma sa che sotto al fiume della musica scorrono tante parole. La loro importanza è stata diversamente valutata dai compositori: Verdi era categorico e pensava che la musica fosse ben più importante delle parole; Wagner al contrario riteneva che venissero prima le parole e poi la musica; Mozart fu invece intransigente: «Solo musica e niente parole». Comunque la si pensi, quelle parole ci sono e sono raccolte nel flusso dei dialoghi e soliloqui all'interno di quella curiosa entità che si chiama 'libretto d'opera', un oggetto cartaceo che fa parte a pieno titolo della storia della musica, in quanto testo letterario dell'opera e dunque pertinente allo spicchio della parola scritta, della poesia e del dramma.

Ora, in quei libretti ci sono tante parole correnti, ma anche tante desuete. Se all'opera ascoltiamo termini come 'malandrino', 'scomunicato', 'ambascia' non ci scomponiamo, perché sono parole presenti nel nostro vocabolario mentale. L'opera è ricchissima di parole semmai note, ma non usuali, come 'desio', 'facondo', 'postiglione', 'serraglio': le conosciamo, ma quando mai le usiamo? C'è qualcuno che oggi ha l'occasione di pronunciare 'postiglione'? Nessuno, dato che non


esiste più la carrozza di posta e dunque il cocchiere addetto alla sua guida; ma nel melodramma c'è e risuona ad esempio nel primo atto della pucciniana *Manon Lescaut*, quando si solleva la voce che scandisce: «Del postiglion suona la tromba, via ti consola!».

Se invece nel *Mefistofele* di Arrigo Boito sentiamo dire «le troadi ninfe» ci coglie un minimo disagio perché la mente deve compiere un piccolo sforzo, tornare agli anni di studio e ricordare che è tale chi proviene dalla

Troade, regione dell'Asia minore. Quando però nel *Falstaff* di Verdi qualcuno grida «t'arronciglio come un can», allora diventa necessario consultare un lessico per capire che il verbo – derivante dal ferro ricurvo detto ronciglio – sta per «piegare a uncino o attorcigliare». Accade anche quando nella *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai sono citati «liuto, ribecco e monocordo»: anche qui serve un dizionario per cogliere che il ribecco è deformazione di ribeca, strumento medievale. E che dire della 'facella', la piccola fiaccola che Mozart fa cantare a Guglielmo nel primo atto di *Così fan tutte*: «Un solo istante il core aprite, o belle, a sue dolci facelle». Stessa cosa quando nel rossiniano *Signor Bruschino* esclamano «bravo il cabalone!»: solo un buon vocabolario svelerà che si tratta di un 'imbrogliore'.

Per tutti questi termini, e per mille altri, serve un lessico specifico, un manuale capace di guidare nell'elegante singolarità del linguaggio operistico. Esattamente quello che Giovanni Tarasconi ha da poco pubblicato: una magnifica gerla di quelle parole più o meno rare che – oltre alla musica – fanno la ricchezza della lirica. Un volume di puro divertimento linguistico, per il quale – come qualcuno canta nel *Trovatore*, atto I, scena II – «gioia provai che agli angeli solo è provar concesso!».



 **Giovanni Tarasconi,**
«Il verbo dell'opera»,
Bologna, Pendragon, 2023,
pp. 538, 32 euro

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/2 SUL LIBRO BEN FATTO

di antonio castronuovo



Francò Riva fu bibliotecario a Verona, filologo, studioso dell'oggetto-libro e raffinato «stampatore domenicale» allorché nel 1954 pensò di fondare un'officina tipografica per produrre libri al torchio, uno di quei luoghi da cui la sera si esce con le mani sporche d'inchiostro. Nulla di più nobile – lungo un Novecento che si apprestava ad abbandonare l'arte della stampa a mano – di un uomo che resiste allo smantellamento di una tradizione culturale e se ne fa paladino: dalla sua officina uscirono anno dopo anno più di cento titoli in tiratura limitata, mentre dalla mia mente esce l'idea perentoria che ci sarebbe bisogno di tanti 'resistenti' come lui nel mondo del libro...

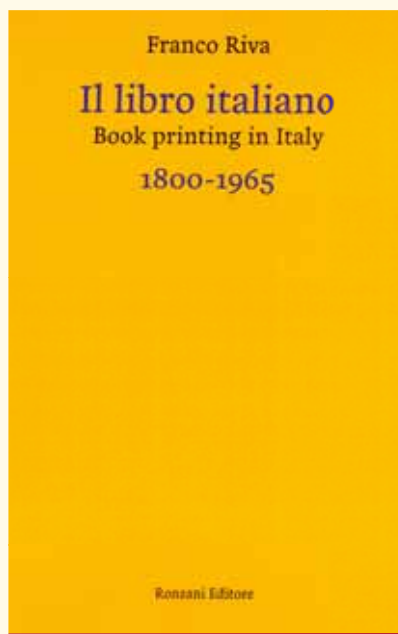
Una certa delizia coglie dunque a sfogliare questo grande testo dedicato alla cultura tipografica, saggio storico e tecnico pubblicato la prima volta da Scheiwiller più di cinquant'anni fa e ora ripreso dall'editore Ronzani in un'edizione sfavillante, uno di quei volumi che è gioia anche solo palpare tra le dita. Il testo ripercorre la vicenda otto-novecentesca del libro in Italia, dal canone neoclassico stabilito da Bodoni fino alle moderne, anche raffinate soluzioni messe in campo dall'editoria del secondo dopoguerra, non senza tappe in cui la forma del libro ha assunto maniere effimere.

Il volume dispiega un magnifico


apparato iconografico selezionato da Riva stesso e dona un contenuto (il saggio in sé) di gradevole lettura. Qualcosa concorre nel complesso a fare di questa edizione un bel prodotto, oltre alla storia che narra. E se crea piacere non solo per il contenuto ma anche per l'equilibrio formale, ci dev'essere in un libro un elemento che solleva gioia. Me lo sono chiesto scorrendone le bellissime pagine e non lo avrei colto senza leggere l'introduzione di Alessandro Corubolo, dove l'arcano è svelato: il

libro è stampato con un carattere – lo Zenon di Riccardo Olocco – le cui lettere sono lievemente inclinate, poco ma quanto basta per ottenere un effetto estetico curiosamente accentuato sulle vocali e nel complesso delizioso.

Non basta: l'editore Ronzani ha voluto margini ariosi ma assai ben calibrati. La lettura ne esce stimolata, oltre che favorita. Devo confessare che a un certo punto mi sono soffermato a riflettere se per caso l'armonia delle pagine non abbia a che fare con la Sezion d'Oro; non ne ho certezza geometrica, ma l'occhio percepisce un certa eleganza leonardesca delle proporzioni. Su pagine del genere, la lettura si adagia con nitida eleganza e per confermare questa idea vale ricorrere a un'altra figura della storia tipografica italiana, quel Raffaello Bertieri ugualmente ripreso nel catalogo Ronzani. In *Come nasce un libro* egli dichiara: «Nessun lettore può sottrarsi all'influenza che esercita la pagina! Chi può sentirsi ben disposto a leggere consecutivamente qualche centinaio di pagine chiuse, serrate, senz'aria, ostili direi, anche se il soggetto sia piacevole e attraente?». Appunto, meglio avere sott'occhio un libro ben fatto, come questo di Riva, parola di Bertieri; uno di quei volumi di cui l'editoria – e noi lettori – abbiamo tanto, tanto bisogno.



👉 **Franco Riva,**
«Il libro italiano 1800-1965»,
Dueville, Ronzani, 2023,
pp. 264, 50 euro



HANNO
COLLABORATO
A QUESTO
NUMERO

☛ 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 Infelice. 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».

☛ MASSIMO CARLONI

Massimo Carloni, saggista, ha curato scritti ed epistolari di Rivarol, Baudelaire, Proust, Valéry, Cioran. Ultimi volumi pubblicati: Marcel Proust, *Il visitatore della sera. Lettere a Paul Morand e a Madame Soutzo* (Aragno, 2019); E.M. Cioran e Mircea Eliade, *Una segreta complicità: lettere 1933-1983* (Adelphi, 2019). Dopo aver curato l'edizione italiana del carteggio tra Proust e Montesquieu, *Il profumo imperituro del tempo. Lettere e scritti (1893-1921)* (Aragno, 2020), ha dedicato alle loro figure un libro di prossima pubblicazione.

☛ ANTONIO CASTRINUOVO

Antonio Castronuovo è saggista, traduttore e bibliofilo. Ha fondato l'opificio di *plaqueette* d'autore Babbo-morto 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).

☛ ROMANO AUGUSTO FIOCCHI

Romano Augusto Fiocchi (Pavia, 1961) è scrittore e giornalista pubblicista, collabora con il *blog* letterario «Nazione Indiana». Ha pubblicato parecchi racconti suddivisi in varie raccolte, tra cui *Racconti da un mondo offeso* (2018). Come romanziere ha esordito nel 2006 con *Il tessitore del vento*, riedito da Ronzani nel 2022.

☛ LORENZO FIORUCCI

Lorenzo Fiorucci (1982), storico e critico dell'arte, ha studiato all'Univer-

sità 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 contemporaneità* (Città di Castello, 2015); la Biennale di Scultura di Gubbio (Gubbio, 2016); *Epigoni e falsi di Rometti* (Umbertide, 2016); *Fausto Melotti. Trappolando* (Milano 2016); *Politics* (Gemonio, 2017); *Non in tinta con il divano* (Milano 2018).

☛ FABRIZIO GIORGIO

Fabrizio Giorgio è laureato in Storia contemporanea con una tesi sul *Tradizionalismo romano e il fascismo*. Attualmente si occupa dell'influenza dei gruppi esoterici e massonici nella storia d'Italia. Ha curato la mostra dedicata all'artista Ruggero Musmeci Ferrari Bravo svoltasi presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani (2011). Ha pubblicato *Roma Renovata Resurgat. Il tradizionalismo Romano tra Ottocento e Novecento* (2011). Suoi articoli sono apparsi su riviste e quotidiani.

☛ SANDRO MONTALTO

Sandro Montalto (Biella, 1978), di professione bibliotecario, si occupa di editoria e dirige due riviste, fra cui «Cortocircuito. Rivista di letteratura ludica, cacopedica 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.

☛ 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 Passarè. 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 «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.

☛ PIERO SCAPECCHI

Piero Scapecchi è nato ad Arezzo ma vive a Firenze. Ha lavorato presso la Biblioteca Marucelliana e poi presso la Biblioteca Nazionale Centrale, con la qualifica di Direttore di Biblioteca, occupandosi dei fondi antichi, con particolare attenzione agli incunaboli. Fra le sue pubblicazioni si ricordano: *Il Catalogo a stampa degli incunaboli della Biblioteca Marucelliana; il Catalogo delle edizioni di Girolamo Savonarola alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; il Catalogo degli incunaboli della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; Nel segno di Aldo*; oltre a innumerevoli saggi apparsi su riviste e volumi miscellanei.

☛ 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).

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



UN GESTO D'AMORE