la Biblioteca di via Senato
Milano

MENSILE, ANNO XIII

n. 10 – OTTOBRE 2021

BvS

LIBRI E MAGIA
Cibi immondi e pozioni magiche
DI PIERO MELDINI

DANTESCA
La casa di Dante in Lunigiana
DI FRANCESCA NEPORI

PAPE SATÀN, PAPE SATÀN ALEPPE!
Demoni e mostri della *Commedia* nelle xilografie di Gianni Verna
DI GIANFRANCO SCHIALVINO

BIBLIOFILIA
La biblioteca di Leonardo da Vinci
DI GIANCARLO PETRELLA

DANTESCA
Vittorio Alinari e Virgilio Alterocca
DI PAOLA BIRIBANTI

STORIA DELLA STAMPA
Aldo Manuzio nella biblioteca di Imola
DI ANTONIO CASTRONUOVO

NOVECENTO
Gadda e Ojetti nei domini d'oltremare
DI LUCA PIVA

BIBLIOFILIA
***Kew Gardens*: oltre il racconto**
DI NOEMI VENEZIANI

ISSN 2036-1394

RISO SCOTTI
ORO INSALATE

la nuova tendenza dell'estate!

GUSTALE TUTTE!

RISO Scotti

risoscotti.it

PICCOLA BIBLIOTECA
UMANISTICA

“Piccola Biblioteca Umanistica”
collana di studi diretta da **Gianluca Montinaro**

Per indagare le idee del passato,
gettando luce sul pensiero del presente

VI – *Niccolò Machiavelli: storia e politica*

a cura di **Gianluca Montinaro e Giovanni Puglisi**

Firenze, Leo S. Olschki, 2021, pp. VI - 184, 20 euro
ISBN 978 88 222 6769 6; ISSN 2612-1689

- Gianluca Montinaro - Giovanni Puglisi, *La sfida di Machiavelli*
- Francesco Bausi, *Niccolò Machiavelli e Francesco Vettori: autoritratti a confronto*
- Gian Mario Anselmi, *Scrittura politica, riso e polifonia nell’epistolario machiavelliano*
- Guido Cappelli, *Fenomenologia della «corruzione» (e dei suoi rimedi?) tra Machiavelli e Laclau*
- Gennaro Maria Barbuto, *Leopardi, Machiavelli e il ‘machiavellismo sociale’*
- Piero Innocenti, *Presenza di Machiavelli in edizioni 1828- 1914, ovvero: talvolta citare un nome interessa più dell’autenticità di un testo*
- Beppe Càntele - Paolo Carta, *Ridolfi e Machiavelli*

- Piero Scapecchi, *Ridolfi e Parronchi: un incontro per* La Mandragola
- Giovanna Tomasello, *Massimiliano d’Asburgo, l’indole del principe e la scelta dei ministri negli scritti di Niccolò Machiavelli*
- Gianluca Montinaro, *Teoria diplomatica e pratica politica nei consigli a un ambasciatore*
- Antonio Castronuovo, *Parodiare statuti. Il lato beffardo di Machiavelli*
- Gianluca Montinaro, *«Contre Nicolas Machiavel florentin»*
- Claudio Bonvecchio, *Niccolò Machiavelli e il ‘politico virtuale’*

- Indice dei nomi

VOLUMI GIÀ USCITI

I – *Aldo Manuzio e la nascita dell’editoria*
a cura di Gianluca Montinaro
Firenze, Leo S. Olschki, 2019, pp.VI-114 con 5 figg n.t., 14 euro

II – *Martin Lutero cinquecento anni dopo*
a cura di Giovanni Puglisi e Gianluca Montinaro
Firenze, Leo S. Olschki, 2019, pp. VI-132, 19 euro

III – *«Ne’ miei dolci studi m’acqueto». La collezione di storia della scienza Carlo Viganò,*
di Giancarlo Petrella
Firenze, Leo S. Olschki, 2020, pp. XX-98 con 16 tavv. b.n f.t., 20 euro

IV – *De Bibliotheca. Di libri, di uomini, di idee*
a cura di Gianluca Montinaro
Firenze, Leo S. Olschki, 2020, pp. VI - 140, 20 euro

V – *La biblioteca di Dostoevskij. La storia e il catalogo*
di Lucio Coco
Firenze, Leo S. Olschki, 2021, pp. XXXIV - 126, 20 euro

Ringraziamo le Aziende che ci sostengono con la loro comunicazione

Biblioteca di via Senato

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

Presidente
Marcello Dell'Utri

Servizi Generali
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Consulente scientifica e ricercatrice
Carla Maria Giacobbe

Consulente scientifico e archivista
Federico Oneta

«*la* Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vicedirettore*);
Chiara Nicolini

Comitato scientifico
Claudio Bonvecchio; Antonio Castronuovo; Massimo Gatta; Gianluca Montinaro; Giorgio Nonni; Giancarlo Petrella; Giovanni Puglisi; Ugo Rozzo (†); Piero Scapecchi; Giuseppe Scaraffia

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Johannes de Ketham, *Fascicolo di medicina*, Venezia, Johannes e Gregorius de Gregoriis, 5 febbraio 1493/94

Stampato in Italia

© 2021 – 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. 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*.

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE
anno XIII – n.10/131 – Milano, ottobre 2021

Sommario

6 ***Libri e Magia***
CIBI IMMONDI
E POZIONI MAGICHE
di Piero Meldini

14 ***Dantesca***
LA CASA DI DANTE
IN LUNIGIANA
di Francesca Nepori

22 ***Pape Satàn, pape Satàn aleppe!***
DEMONI E MOSTRI
DELLA *COMMEDIA* NELLE
XILOGRAFIE DI GIANNI VERNA
di Gianfranco Schialvino

26 ***Dantesca***
VITTORIO ALINARI
E VIRGILIO ALTEROCCA
di Paola Biribanti

36 ***Storia della stampa***
ALDO MANUZIO NELLA
BIBLIOTECA DI IMOLA
di Antonio Castronuovo

46 ***Bibliofilia***
LA BIBLIOTECA
DI LEONARDO DA VINCI
di Giancarlo Petrella

54 ***Novecento***
GADDA E OJETTI
NEI DOMINI D'OLTREMARE
di Luca Piva

62 ***Bibliofilia***
KEW GARDENS:
OLTRE IL RACCONTO
di Noemi Veneziani

73 ***IN SEDICESIMO – Le rubriche***
LO SCAFFALE DEL BIBLIOFILO –
LO SCAFFALE – RIFLESSIONI
E INTERPRETAZIONI – IL LIBRO
DEL MESE – L'OZIO DEL
BIBLIOFILO – IL LIBRO D'ARTE –
UN CONVEGNO IN BIBLIOTECA
di Giancarlo Petrella, Mario Bernardi
Guardi, Carlo Sburlati, Antonio
Castronuovo, Lorenzo Fiorucci
e Carla Maria Giacobbe

92 HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO

mediaitalia

#TheItalianMediaAgency

Media Italia S.p.A. - Gruppo Armando Testa

TORINO - MILANO - BOLOGNA
T. 011.810.93.11

mediaitalia.it
info@mediaitalia.it

Editoriale

In questo 2021, anno dantesco, tanti sono i saggi e gli articoli apparsi su «la *Biblioteca di via Senato» dedicati all'autore della* Commedia. *Fra essi, anche quelli ospitati su questo fascicolo, a firma di Francesca Nepori e Paola Biribanti.*

Due scritti che narrano, sempre attraverso i libri (come è nello stile di questa pubblicazione), due vicende particolari inerenti la 'fortuna' di Dante: quella della presunta 'casa' dantesca a Mulazzo, in Lunigiana. E quella delle illustrazioni della Commedia *nell'edizione Alinari (Firenze, 1902-1903) divenute, per intuizione di Virgilio Alterocca, cento cartoline postali.*

Agli albori del Novecento, in un'Italia che solo da pochi decenni era divenuta Stato unitario, ma che ancora era alla ricerca di una propria storia nazionale condivisa, anche questo culto (forse a volte grossolano) della figura di Dante, 'padre della Patria', e della sua opera, contribuì a formare quel senso di nazione che, in molti strati della popolazione, non aveva ancora attecchito con convinzione.

In quest'ottica ripensare a Dante, alle sue vicende di vita e alla sua immortale opera può ancora oggi avere un valore formativo. Forse non tanto – come si credeva oltre un secolo fa – per creare quel senso di italianità che probabilmente all'epoca era più che altro inteso come retorica patriottica. Quanto piuttosto per riflettere su quei valori morali ed etici che definiscono e tratteggiano la vita di ogni individuo. Valori che Dante non solo ha indagato nella sua opera ma ai quali ha, umanamente, improntato la sua vita.

Gianluca Montinaro

Libri e Magia

CIBI IMMONDI E POZIONI MAGICHE

La cucina delle streghe

di PIERO MELDINI

Se una 'cucina delle streghe' è mai esistita, sono almeno tre gli oggetti che la definizione comprende: innanzi tutto i cibi, generalmente ordinari, che venivano consumati durante i sabba; poi quelli a base di ingredienti disgustosi, sacrileghi e mostruosi che le streghe erano accusate di preparare e assumere; infine la 'cucina' dei filtri, delle pozioni e degli unguenti. Cominciamo dal significato meno allarmante dell'espressione, ossia da ciò che si mangiava nel corso del sabba.

Le numerose cronache dei sabba tramandate dalle confessioni delle streghe e dai manuali dei loro cacciatori presentano notevoli varianti. Una delle poche costanti, insieme al ballo sfrenato e al gran finale orgiastico, è il banchetto. Ulrich Molitor, nel dialogo *De lamiis* (1489), asserisce che le streghe si riuniscono per chiacchierare, mangiare, bere e fare sesso. Lo stesso ripete la strega protagonista del dialogo *Strix* di Gianfrancesco Pico della Mirandola (1523): «Mangiamo, beviamo, prendiamo amorosi sollazzi», e conclude, spavalda: «Che volete di più?». Pierre de Lancre (1610) riassume così i misfatti delle streghe: «danzare indecentemente, banchettare ardentemente, accoppiarsi diabolicamente, sodomizzare esecrabilmente». Orsolina la Rossa, una strega modenese processata nel 1539, ammonisce a ogni buon conto che chi tocca il cibo del sabba, vi resta poi indissolubilmente impigliato.

Nemmeno le testimonianze sulle vivande e sul cerimoniale del banchetto concordano tra loro. Il festino poteva svolgersi all'aperto o al chiuso, essere imbandito su lunghi tavoli o su tovaglie stese sull'erba, venire offerto da tutta la consorteria, da un suo membro facoltoso o dal diavolo stesso. Quanto ai piatti, poteva essere ricco o modesto, prelibato o disgustoso.

Nei sabba del Somerset si consumano «vino o

Nella pagina accanto: *Sabba*, disegno acquerellato di Friedrich Brentel il Vecchio (1601-1651)

FILTHY FOODS AND MAGICAL POTIONS

In this article, the author analyses, through the reading of various historical texts, the meanings of the expression 'witches' kitchen'. There are at least three objects that the definition includes: first the generally ordinary foods that were consumed during the Sabbath; then those based on disgusting, sacrilegious and monstrous ingredients that witches were accused of preparing and consuming; finally, the 'kitchen' of filters, potions and ointments.

A sinistra dall'alto: *Il diavolo reclama la sua giovane vittima*, dipinto di un seguace di Salvator Rosa (1615-1673); Hieronymus Francken il Giovane (1578-1623), *Le streghe si preparano per il sabba* (particolare); *Sangue di neonato*, tela attribuita alla bottega di Cornelis Saftleven (1607-1681). Nella pagina accanto dall'alto: dipinto di Cornelis Saftleven (1607-1681), *Partenza per il sabba*; *Le streghe scavano sotto la forca*, dipinto di David Teniers il Giovane (1610-1690)

buona birra, dolci, carni e cose simili». In quelli del Lancashire si banchetta con «carne di manzo, lardo e carne di montone arrostito». A Forfar, in Scozia, ci si accontenta di una generosa bevuta di birra e acquavite. Nel convegno di Muryknowes il diavolo e le streghe si dividono democraticamente il pane, la carne e la birra. Anche quello delle streghe di Andover, a Nord-Ovest di Salem, nel Nuovo Mondo, è un tranquillo *picnic* rusticano con pane, formaggio e acqua di ruscello, all'ombra di un albero fronzuto.

Qualche volta, però, la cucina dei sabba è meno appetitosa. Gli stregoni e le fattucchiere del Kinrosshire si lamentano della qualità del cibo: un diavolo rozzo e taccagno distribuisce «pane grossolano e bevande acide»; poi, per giunta, nella brughiera di Bulruddrie offre «carni e bevande» avariate che procurano spiacevoli sommovimenti intestinali. Neanche le streghe svedesi sono del tutto soddisfatte: il menu è sì casalingo – «minestra di cavoli e lardo, pane di avena spalmato di burro, latte e formaggio» –, tuttavia – raccontano le streghe agli inquisitori – «il sapore era talvolta buonissimo, talaltra pessimo». Alle streghe ginevrine, insieme a pane bianco, vino frizzantino e mele profumate, sono servite carni pelose «piuttosto rossicce e brutte», che qualcuna, diffidente, si rifiuta di toccare. Una strega belga, Elizabeth Vlamyncx, deplora che le sia stato portato un pasticcio di carne freddo e (sospetta) avanzato. Della carne fredda del banchetto del sabba si lagna, con l'inquisitore Henry Boguet, anche lo stregone Antide Colas.

Sulle mense sataniche francesi e italiane sono banditi il pane e il sale: «A tavola non si usano coltelli per paura che vengano incrociati; non c'è neanche il sale» depone Louis Gaufridy al processo di Aix. Boguet (1602) conferma che «non c'è mai il sale in questi banchetti». La Tomasina della Val di Fiemme, «femina diabolica, striga perfida, inimica fidei nostre

et [h]umane nature», confessa che i convitati del diavolo bevono vino e mangiano solo carne, «senza pane e senza sale». E questo succede – spiega de Lancre nel 1610 – «perché essi sono gli alimenti accetti a Dio, i simboli dell'Antico e del Nuovo Patto, e perciò invisi al maligno». Di fatto, gli attributi simbolici di fecondità e luminosità diurna del pane, così come la virtù antiputrefattiva del sale e, più in generale, la sua appartenenza alla fascia bianca dello spettro della magia, confliggono con le pulsioni di morte della stregoneria.

Nell'affollato sabba della mietitura delle streghe del Trentino sono cucinati buoi, vacche, vitelli e capretti. Altri buoi e altre vacche, stufati «in una caldera granda» e annaffiati da alquante «brente» di vino, sono consumati la notte del giovedì delle Quattro Tempora, caro alle streghe. Ancora con buoi, vacche, manzi si cena a Tarmeno, tra i vigneti.

Poco o niente sembrerebbe dunque distinguere il festino del «bon zogo» dalle scorpacciate delle festività solenni del ciclo dell'anno e, soprattutto, del ciclo della vita (nascita e battesimo, nozze, esequie), quando veniva spezzata la dieta coatta di cereali inferiori, erbe selvatiche, castagne e acqua dei contadini e dei montanari (della contiguità tra il banchetto del sabba e quello dei giorni di festa si accorge già Pico, che osserva che «a' balli, a' conviti e a' notturni piaceri [...] i poveri e 'l volgo, oltra la speranza de' piaceri amorosi, sono tirati dal diletto della gola»).

Poi, però, apprendiamo che il cibo assunto nei sabba è «cossa contrafatta» che non fa «bon pro» e non toglie la fame e la sete. Dopo che gli animali sono stati macellati, cotti e mangiati, se ne rimettono insieme le ossa, dalle quali, prodigiosamente, risorgono, e li si riconduce alle loro stalle. Tutto ciò che si consuma nel 'gioco' – testimonia la strega trentina Margherita detta la Tessadrella – «non fa né per fame né per sete», e i partecipanti al festino notturno si disperdono, al canto del gallo, sottosopra e coi languori di stomaco.

Il fatto incoraggia da sempre interpretazioni candidamente ragionevoli: nel 1460, o giù di lì, il domenicano Girolamo Visconti dichiara «impossibile che un animale viva senza il cuore» e nega che il diavolo abbia il potere di risuscitare uomini o bestie dalle loro ossa, e se i convitati, «al mattino, hanno fame e sete così come se non avessero mangiato»,

Sopra dall'alto: *Sabba*, acquaforte da *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* di Pierre de Lancre, 1610 (particolare); *Streghe e diavoli a banchetto*, xilografia da *The history of witches and wizards*, 1720. Nella pagina accanto, da sinistra in alto: *Carne di fanciullo*, xilografia tratta dal *Compendium maleficarum* di Francesco Maria Guaccio, 1608; *Streghe e diavoli a banchetto*, xilografia dal *Compendium maleficarum* di Francesco Maria Guaccio, 1608; *Streghe a tavola*, xilografia dal *De lamiis et phytonicis mulieribus* di Ulrich Molitor, 1489

proprio questo «è segno manifesto di inganno». Neppure tutti i diavoli dell'inferno «con tutta la potenza loro» – ribadisce nel 1566 Bernardo Rategno, altro frate domenicano – potrebbero restituire la vita agli animali cucinati e mangiati, e i casi sono due: o, «se quel pranzo fu vero e reale», sarà stata immaginaria la rinascita, «oppure tanto fu fittizio il pranzo quanto illusoria la resurrezione».

Da sotto la crosta agreste e quasi idillica degli allegri festini con «boni rosti» e vino sincero, seguiti da canti e balli campagnoli, e magari – perché no? – da qualche trasgressione sessuale, cominciano a spuntare sostanze e accidenti per niente innocui. Si avverte il ribollire, in tutt'Europa, di qualcosa di oscuro e torbido, irriducibile ai fantasmi prestati dai persecutori ai perseguitati. Ne riparleremo fra un po'. Veniamo dunque al secondo significato dell'espressione 'cucina delle streghe'.

Da una parte i «perfidi satanici» sono accusati di consumare cibi rivoltanti (Jean Bodin, nel 1580, li accusa di nutrirsi «di carogne e di impiccati» e padre Guazzo dà per scontato che i banchetti stregoneschi siano «così laidi, da far venire facilmente la nausea anche a uno stomaco famelicamente latrante»); dall'altra, l'accusa di cibarsi di carne umana, preferibilmente di bambino, affiora ripetutamente, quasi ostentatamente, dalle confessioni delle streghe, a cominciare dalle più antiche: anteriormente, cioè, alla sedimentazione di un *corpus* di imputazioni e all'elaborazione di una teoria generale e ufficiale della stregoneria.

La vecchia Catherine Delort, nel 1335, ammette di aver assunto – oltre a cibi insipidi e bevande nauseabonde – carne di neonati, e di averla apprezzata. Nel 1438 Pierre Vallin dichiara, senza esservi costretto dalla tortura, di aver mangiato carne di bambino. Negli anonimi *Errores gazariorum*, scritti in Savoia intorno al 1450, si afferma che gli adoratori del diavolo si impegnano a uccidere i bambini sotto i tre anni, le cui tenere membra, arrostite o lessate, divorano poi di gusto. Di bambini vampirizzati, cucinati e imbanditi testimoniano ripetutamente le streghe della Val di Fiemme nei processi del 1505-1506: Orsola «la Strumechera» racconta dei tre bimbetti a cui fu tolto e mangiato il cuore, e rimpiazzato con un pugno di paglia; Margherita «la Tessadrella»

rievoca il «bello putto biancho» a cui fu succhiato il sangue dalla mammella, dalla parte del cuore, e che fu poi gettato nel paiolo; a bambini bolliti nel calderone accenna anche Orsola, che si rivelerà, alla fine, la cuoca della congrega. Le streghe – riassume nel 1649 il 'benandante' friulano Michele Soppe – «fanno le stregarìe e mangiano le creature»: la cui carne – assicura «la Strumechera» – «è el più dolze mangiar che sia».

Insomma, la tranquillizzante interpretazione del sabba come baccanale contadino comincia a scricchiolare. È vero che l'accusa di infanticidio e nipiofagia è stata gettata di volta in volta sui vari nemici dell'ortodossia: dai catari ai templari, dai valdesi agli ebrei (ricordo appena, en passant, *Pasque di sangue*, lo scandaloso e contestatissimo libro di Ariel Toaff sull'uso del sangue umano nei rituali pasquali degli ebrei askenaziti). E tuttavia dalle confessioni rese in tempi e luoghi diversi, sotto tortura o spontaneamente, troppe coincidenze emergono perché le si possa declassare a favole crudeli balbettate da donnette superstiziose e atterrite. Se nei banchetti del sabba siano state servite, seppure eccezionalmente, carni di fanciullo, è cosa quanto mai difficile da accertare, ma che i convitati abbiano creduto di mangiarne, questo è assolutamente indubitabile.

Va aggiunto che migliaia di streghe e stregoni, pur sottoposti alle più feroci torture, non abiurarono. Credere che tutti quanti siano passati per l'inferno della tortura e del supplizio senza sapere

perché, che siano morti per quello che oggi chiameremmo un errore giudiziario, è, al di là della generosità delle intenzioni, mancare di rispetto non solo alle testimonianze storiche, ma alle vittime. Piaccia o no, la fede nel diavolo è anch'essa una fede, e anch'essa ha avuto i suoi 'martiri'.

L'ultimo significato dell'espressione 'cucina delle streghe' è la fabbricazione di filtri, pozioni e unguenti; la sperimentazione di una farmacologia re-

Sopra da sinistra: Joseph Heintz il Giovane (c. 1600-1678), *La strega* (particolare); *L'apprendistato della giovane strega*, dipinto di Antoine Wiertz (1806-1865)

almente 'alternativa'. Ed ecco allora comparire – l'altra faccia, il lato oscuro del paiolo domestico – il calderone delle streghe delle favole, associato fin dall'antichità ai sortilegi delle fattucchiere.

Nel pentolone delle tre maghe di Orazio (V epòdo) – Veia, Sagana e Foglia – sono gettati caprifichi divelti dalle tombe, cipressi cimiteriali, uova di rospo striate di sangue, piume di strige – l'uccello notturno che, a detta di Plinio, «succhia il seno ai bambini» –, ossa di morti strappate dalle fauci di una cagna digiuna, e tutte le piante velenose della Tessaglia e del Ponto. Così pure Erittone, la potente negromante tessalica di Lucano (*Farsaglia*, libro VI), mescola nel caldaio «ogni sinistro aborto di natura»: «Non manca schiuma di cani rabbiosi, non viscere di lince, non ossa nodose di iene crudeli, non midolla di cervi pasciuti di serpenti, non la remora, [...] né occhi di draghi, né le pietre che risuonano al tepore della cova dell'aquila, non il serpente volante degli arabi, o la vipera nata in acque rosse, [...] o la spoglia d'una ceraste libica ancor viva, o le ceneri della Fenice».

È forse questa dei filtri, delle pozioni e degli unguenti, piuttosto che quella conviviale del sabba, la vera 'cucina' delle streghe. Ritroviamo nei calderoni, insieme alle piante curative della medicina domestica e popolare – l'aconito e la cicuta, l'argentina e la morella, l'appio e le foglie di pioppo, il giusquiamo e la verbena, la radice dell'elleboro e la 'fava di sant'Ignazio', la belladonna e la mandragora –, sostanze ripugnanti e reperti macabri.

La vecchia Rivasseau rivela a Pierre de Lancre la composizione di un veleno micidiale che uccide all'istante: «Per fabbricarlo ci vogliono un gatto scorticato vivo, un rospo, una lucertola e una vipera: li si lascia sulla fiamma finché non si riducono in cenere». L'unguento fabbricato dalla strega umbra Matteuccia include, fra gli altri ingredienti, grasso d'avvoltoio, sangue di pipistrello e sangue di lattante. L'unguento con cui la strega tirolese Domenica avrebbe ucciso la moglie del cancelliere Antonio Frisinghello comprende olio, aglio, semi di finocchio, rafano, ossa di morti, più una polvere segreta, simile alla farina, fornita dal diavolo stesso. Paracelso – che, ricordiamo, abbandona la medicina ufficiale per mettersi alla scuola delle streghe – tramanda questa ricetta: grasso umano, *hashish*,

fiori di canfora e di rosolaccio, semi di eliotropio, radice d'elleboro.

Il «grasso de cristiano» che entra nell'unguento delle streghe di Modena è fornito loro da un tizio che era stato «boia per un certo tempo a Bologna». L'unguento delle streghe tirolesi, stando alla testimonianza di Maddalena Andrei detta la Filosofa, contiene ostia consacrata, acqua santa, sangue d'innocente e grasso di bambini morti. La stessa Filosofa confessa di averne disseppelliti alcuni e fatti a pezzi per estrarne il delicato adipe. Che le streghe facciano «un unguento con le membra dei bambini, e specialmente di quelli ammazzati da loro prima del battesimo», è confermato anche da Heinrich Krämer e Jakob Sprenger, gli autori del famoso, o famigerato, *Malleus maleficarum*.

Prima di cedere a un moto d'orrore e negare alla radice il fondamento di queste notizie, si consideri che le sostanze più ripugnanti assunte dalle fattucchiere sono poca cosa, se paragonate a quelle ingerite, per mortificazione, dalle sante donne. Parlo della coppa di pus che Caterina da Siena spreme dal petto canceroso di una vecchia ingrata, o dell'acqua con cui Angela da Foligno lava un lebbroso, torbida di squame e carne putrefatta. Si ricordi inoltre che il «grasso humano», ingrediente esecrabile se usato dalle fattucchiere, si vendeva liberamente in tutte le botteghe di speziale a soli cinque baiocchi la dramma (5 grammi circa), così come erano in libera vendita ossa umane, «polvere di mummia», «sangue di becco», «budello di lupo» e sugna di vipera.

NOTA BIBLIOGRAFICA

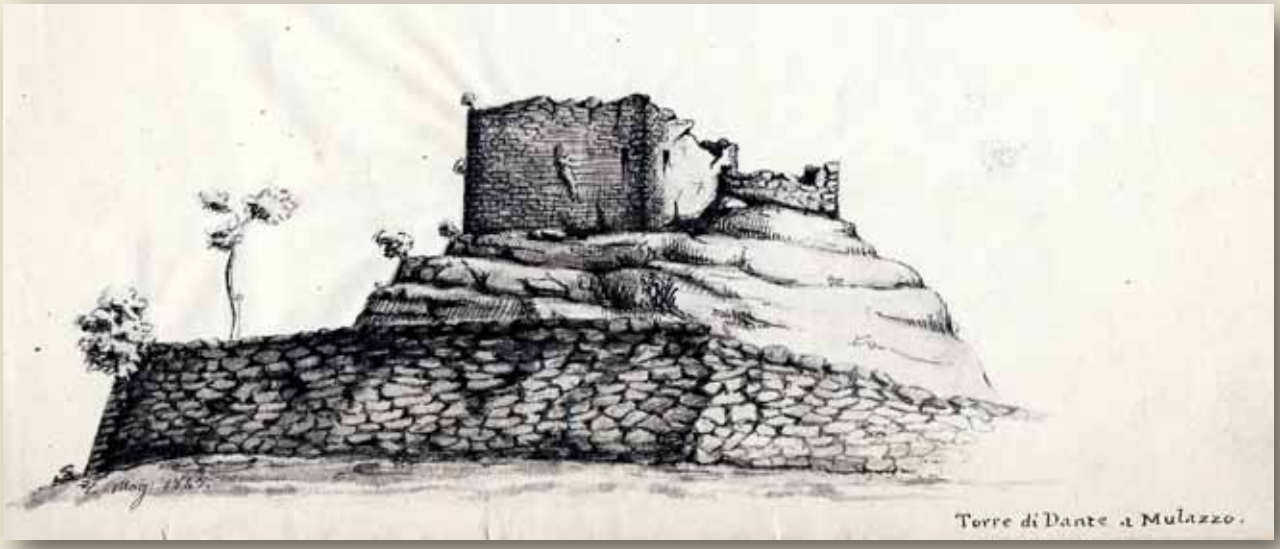
1. Fonti

Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, *Malleus maleficarum*, Spira, Peter Drach, 1487; Girolamo Visconti, *Lamiarum sive striarum opuscula*, Milano, Leonhard Pachel, 1490; Ulrich Molitor, *De lamiis et phytonicis mulieribus*, Reutlingen, Johann Otmar, 1489; Giovan Francesco Pico della Mirandola, *Strix, sive de ludificatione daemonum*, Bologna, De Benedittì, 1523; Bernardo Rategno, *Lucerna inquisitorum*, Milano, Valerio e Girolamo Meda, 1566; Jean Bodin, *La Démonomanie des Sorciers*, Parigi, Jacques de Pays, 1580; Henry Boguet, *Discours exécrables des sorciers*, Lione, Jean Pillehote,1602; Francesco Maria Guaccio, *Compendium maleficarum*, Milano, eredi di Augusto-Tradati, 1608; Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Parigi, Jean Berjon, 1610; Id., *Du sortilege*, Parigi, Nicolas Byon, 1627; AA. VV., *The history of witches and wizards*, Londra, Thomas Norris, 1720.

2. Studi

Una parte delle opere consultate: Tullio Dandolo, *La Signora di Monza e le streghe del Tirolo*, Milano, Tip. e Libr. Arcivescovile, 1885; Giuseppe Faggin, *Le streghe*, Milano, Longanesi, 1959; Francesco Bolzoni, *Le streghe in Italia*, Bologna, Cappelli, 1963; Giuseppina ed Eugenio Battisti, *La civiltà delle streghe*, Milano, Lerici, 1964; Carlo Ginzburg, *I benandanti*, Torino, Einaudi, 1966; Robert Mandrou, *Magistrati e streghe nella Francia del Seicento*, Bari, Laterza, 1971; Luisa Muraro, *La Signora del gioco*, Milano, Feltrinelli, 1976; Margaret A. Murray, *Le streghe nell'Europa occidentale*, Milano, Garzanti, 1978; Giuseppe Alaimo, *Caccia alle streghe*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1979; Maurizio Bertolotti, *Le ossa e la pelle dei buoi. Un mito popolare tra agiografia e stregoneria*, «Quaderni storici», 1979, 41; *La stregoneria*, a cura di Mary Douglas, Torino, Einaudi, 1980; Itala Vivan, *Caccia alle streghe nell'America puritana*, Milano, Rizzoli, 1982; Sergio Abbiati, Attilio Agnoletto, Maria Rosario Lazzati, *La stregoneria*, Milano, Mondadori, 1984; Brian P. Levack, *La caccia alle streghe*, Bari, Laterza, 1988. Sulle sostanze immonde assunte per penitenza dalle sante cfr. Rudolph M. Bell, *La santa anoressia*, Bari, Laterza, 1987; sugli ingredienti maledetti della farmacopea ufficiale cfr. Piero Camporesi, *Il sugo della vita*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984.

A piè dell'alta Torre = Casa di Dante
a Mulazzo


Torre di Dante a Mulazzo.

Dantesca

LA CASA DI DANTE IN LUNIGIANA

Sul soggiorno del Poeta a Mulazzo, presso i Malaspina

di FRANCESCA NEPORI

L'esilio di Dante è stato oggetto di importanti studi che ne hanno cercato di ricostruire le tappe, le soste attraverso confronti non solo documentari ma anche attraverso incroci basati su dettagli biografici narrati o semplicemente accennati nelle sue opere. Tra le prime pubblicazioni in tal senso è bene ricordare il saggio *Dantes Spuren in Italien* di Alfred Bassermann edito a proprie spese e in tiratura limitata nel 1897 a Heidelberg.

Ripercorrendo le peregrinazioni del Poeta, Bassermann individuò tracce, dettagli ed elementi che potessero confermare il suo passaggio presso personaggi o i luoghi da lui ritratti. Un capitolo venne dedicato alla Lunigiana e in particolare al soggiorno dantesco a Mulazzo presso i Malaspina. Queste le parole di Bassermann: «Auf der Bergfeite des Städtchens find die weitläufigen Trümmer des eigentlichen Castells zu fehen; auf der dem Thal zugekehrten Ecke ragt weithin fichtbar eine ungeheure Steintrommel, der untere Theil eines achteckigen Thurms, der einft ein wahrhaft gewaltiger Bau gewefen fein muß. Der Thurm heißt noch heute beim Volk 'Torre di Dante', und

Nella pagina accanto dall'alto: disegno della casa di Dante a Mulazzo realizzato da Eugenio Branchi nel 1944 (da: *Album della Lunigiana* di Eugenio Branchi, Pontremoli, Paolo Savi, 2008, p. 44); disegno della torre di Dante a Mulazzo realizzato da Eugenio Branchi nel 1944 (da: *Album della Lunigiana* di Eugenio Branchi, Pontremoli, Paolo Savi, 2008, p. 42)

DANTE'S HOME IN LUNIGIANA

The article seeks to reconstruct the popular, iconographic and bibliographic tradition that wants Mulazzo to have a house in which Dante resided on the occasion of the stipulation of peace between the bishop of Luni Antonio di Camilla and Corradino del fu Opizzone Malaspina, which took place in Castelnuovo Magra on October 6, 1306 following the appointment of a prosecutor by Franceschino Malaspina, marquis of Mulazzo. Through an unpublished report by Giovanni Sforza, first director of the State Archives of Massa where such report is preserved, as well as with the perusing of articles of periodicals, the alleged house of Dante proves to be an invention fuelled by the discovery by Manfredo Malaspina, marquis of Terrarossa and Filattiera, in September 1765, in the Notary Archive of Sarzana, of the documents of the prosecutor's office and peace.

RELIQUIE DELLA CASA DI DANTE

A PIÈ DELL'ALTA TORRE IN MULAZZO [1]

[1] Alla pagina 524 di questo periodico, Anno III, fu parlato della Casa di Dante a Mulazzo; e nella nota seconda all'istessa pagina fu avvertito, che presso il sig. Avv. Branchi se ne conservava un disegno, da lui medesimo fatto sul luogo nel 1844. Siccome i pochi avanzi di quell'edifizio, che fin d'allora minacciava rovina, se per avventura non sono ancora presentemente distrutti, ben possono sparire fra breve, domandammo al sig. Branchi il prefato disegno; ed ottenutolo per la singolare cortesia che gli è sì naturale, ne abbiam qui riportata fedelmente la copia, persuasi che a chiunque si dice italiano, debba riuscire carissima qualunque memoria del divino Poeta.

Sopra da sinistra: cartolina della casa di Dante a Mulazzo di proprietà di Lorenzo Ghelfi fatta stampare nel 1906 in occasione del VI centenario della venuta di Dante in Lunigiana; reliquie della casa di Dante, in un disegno di Eugenio Branchi

an deffen Fuß wird ein Haus gezeigt, in dem Dante gewohnt haben foll» (p. 157).

Sia la torre di Dante che la presunta casa di Dante a Mulazzo sono state oggetto nel tempo di discussioni - anche accese - tra coloro che sostenevano che ivi Dante avesse realmente dimorato e chi ne ha verificato la palese infondatezza. La diatriba si fece particolarmente accesa in occasione della messa all'asta – presso il Tribunale di Pontremoli – della presunta casa di Dante a Mulazzo il 20 aprile del 1900.

L'incanto della casa di Dante a Mulazzo nella stampa periodica

Il giornale parigino «Le temps» (quarantième année, n. 14142, lundi 26 fêvrier 1900) scriveva «On nous écrit de Rome: Une maison qui fut habitée par l'auteur de la *Divine Comédie*, vient d'être vendue aux enchères devant le tribunal de Pontremoli. Quand en 1306 le Dante fut exilé de Florence, il trouva, à Mulazzo, une généreuse hospitalité chez le marquis Franceschino Malaspina, qui lui donna asile dans une sienne maison située au centre de cette localité. Plus tard, cette maison passa aux mains d'un domestique des derniers feudataires. Elle prit la dénomination de Maison du Dante, expressément désignée ainsi par acte du notaire Parente Stupio, de Sarsana. La tradition veut que dans cette habitation Dante ait écrit quelques chants de son *Enfer*».

Nel n. 118 anno 1900 del 29-30 aprile, «Il Secolo XIX» di Genova, in un articolo a firma de «Il Solitario», annunziava che la casa, il cui incanto «era stato aperto sulla somma di lire 1285 a seguito dell'aumento del sesto sul prezzo di provvisoria aggiudicazione», era stata acquistata dall'industriale Lorenzo Ghelfi. Questa la descrizione della casa di Dante a Mulazzo: «Fu in questa casa che [Dante] scrisse moltissimi canti della *Divina Commedia* e fu dal paese di Mulazzo, sito a ridosso di un colle e circondato da monti dalle penombre paurose e digradanti a cerchio, ch'egli appunto tolse l'idea dei gironi, cerchi e bolge infernali, checché possano obbiettare alcuni. Vi stette per la prima volta nel 1306, ma poi vi ritornò ancora quando la malvagità delle fazioni e la tristezza dei tempi ve la costrinse dopo l'esilio dal suo «Bel San Giovanni». Nella storica casa sonvi ancora alcuni ricordi:

un camino che risale al tempo dell'esilio dantesco e l'ambiente che serviva per studio oltre a diverse iscrizioni che sarebbero degne dell'interpretazione laboriosa di un archeologo. Fra le molte leggende che esistono sulla casa di Dante vi è anche questa che il buon popolo mulazzese ha tramandato, che quando Dante fu sull'atto del partire dalla sua "magion felice" desse a una vecchierella, che se ne stava filando sulla soglia della sua modesta casa, un foglio, una carta, un che di scritto e dicesse con aria profetica che fortunato sarebbe chi un giorno l'avesse conservato».

Il 3 maggio del 1900 (XXXV année, III serie, n. 6718) «Le Gaulois» così scrisse: «On vient de vendre aux enchères publiques la maison que Dante habitait à Pontremoli. La mise à prix était de 1,285 francs. C'est un industriel de la localité qui s'en est rendu acquéreur pour la somme de 1,500 francs. Les journaux italiens font remarquer, à ce propos, que le gouvernement aurait dû lui-même achter cette demeure historique qui fait partie des souvenirs et des monuments nationaux. C'est dans cette modeste habitation que Dante écrivit la plupart des chants de la *Divine Comédie*. Il y vint pour la première fois en 1306; plus tard, il y fit un séjour de plusieurs années. Quelques souvenirs dantesques ornent encore cette maison. Sur les murs, on voit des inscriptions tracées de la main du grand poète, qui expriment la tristesse que lui causait la guerre des factions. Tout cela valait vraiment bien 1,500 francs! Que va devenir cette célébre demeure? Probablement un entrepôt de commerce. A moins que le gouvernement italien, pris de scrpules tardifs, ne rachète l'immeuble pour le transformer en musée».

Insomma, la vendita all'asta della casa di Dante a Mulazzo aveva fatto il giro dell'Europa. Ma da dove nasceva la tradizione che voleva Dante a Mulazzo?

Nel settembre del 1765 Manfredo Malaspina, marchese di Terrarossa e Filattiera rinvenne presso l'archivio notarile di Sarzana due importantissimi documenti notarili di «Ser Giovanni quondam Parentis Stupii». Nel primo documento Franceschino Malaspina, marchese di Mulazzo, nominò il Poeta – il 6 ottobre del 1306 - suo speciale procuratore per far pace con Antonio di Camilla, vescovo di Luni, promettendo di procurare che questa pace venisse ratificata da Corradino del fu Opizzone Malaspina e dai suoi fratelli. Pace che verrà, per l'appunto, ratificata lo stesso giorno a Castelnuovo Magra (pace stipulata nel secondo documento notarile).[1]

Da questi due documenti notarili e dal conseguente soggiorno di Dante a Mulazzo nacque dunque la tradizione di una casa in cui il Poeta avesse vissuto ospite di Franceschino Malaspina.

Ma è interessante quanto su questa vendita e su questa «Casa di Dante» scrisse Giovanni Sforza l'1 ottobre del 1900 in una relazione conservata presso l'Archivio di Stato di Massa dietro richiesta del prefetto di Massa Carrara allertato dalla stampa locale e nazionale dalla messa all'asta della dimora dantesca: «Siamo dinanzi a un cumulo di menzogne; a una delle più grossolane mistificazioni! La catapecchia (casa non ha diritto d'esser chiamata) è di costruzione assai recente; modernissimo è il goffo focolare; le pareti sono imbiancate a calcina; le vantate iscrizioni son pochi segnacci fatti da mano recentissima parte col carbone e parte con una punta acuminata e non hanno senso né significato di sorta».

Altrettanto interessante nel suo linguaggio pittoresco è quanto lo Sforza, nella stessa relazione, scrisse su Lorenzo Ghelfi, che si aggiudicò «il cumulo di pietre»: «L'attuale padrone della pretesa casa di Dante, certo Lorenzo Ghelfi, è un villano arricchito. Traffica di pietre da arrotare e ne ha un negozio a Parigi con una succursale a Londra. Gli hanno gonfiato la testa col nome di Dante, e la vanità, vizio molto comune nel debole seme di Adamo, ma che più che mai ha presa in chi dal nulla è riuscito a farsi una posizione, lo lusinga, lo seduce e lo affascina; e soprattutto gli fa credere ne'

PRO FAMILIA

La "casa di Dante„

Sopra da sinistra: fotografia della casa di Dante a Mulazzo tratta dall'articolo *La casa di Dante* pubblicato nella rivista «Pro Familia», 1901, n. 58; foto della casa di Dante tratta dal *Codice diplomatico dantesco: i documenti della vita e della famiglia di Dante Alighieri*, riprodotti in *fac-simile*, trascritti e illustrati con note critiche, monumenti d'arte e figure da Guido Biagi e Gian Luigi Passerini, 1903. Nella pagina accanto: fotografie degli avanzi della casa di Dante a Mulazzo pubblicate nel commento al *Purgatorio* di Corrado Ricci (Milano, Hoepli, 1921)

sassi della sua casa di Dante dalle pietre anche più feconde di denaro che non siano quelle da arrotare. Cerca dunque un matto che gliele paghi a peso d'oro; a Parigi, e dal cervello d'Europa suona e fa sonar la gran cassa per raggiunger l'intento».

E che effettivamente Lorenzo Ghelfi avesse intravisto in quell'acquisto una possibile fonte di lucro lo dimostra la cartolina che Sergio Bernardini ha rintracciato sul mercato antiquario e che raffigura secondo la didascalia «Mulazzo – la Casa di Dante (ora proprietà di Lorenzo Ghelfi)». Pubblicata in occasione del 'VI Centenario della venuta di Dante in Lunigiana' dunque dopo appena sei anni dalla vendita all'asta, nella cartolina è raffigurata una donna in abiti tradizionali la stessa donna a cui Dante, secondo la tradizione popolare, avrebbe donato un autografo.

L'eco della vendita non si spense nei mesi a seguire ma continuò come ci testimonia l'articolo *La "casa di Dante"* a firma di «Sabinus» e pubblicato nel n. 58 del periodico «Pro Familia» del 1901 (pp. 291-292). L'autore del pezzo, incuriosito dalla notizia della vendita, si reca a Mulazzo e fotografa la casa che così descrive: «Questa casa, oggetto di scandalo internazionale, è intera e, se trovasse abitatori rassegnati, ancora abitabile. Nella

CANTO IX.

Aurora

La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al balco d'oriente,
fuor delle braccia del suo dolce amico;

Scorpione

di gemme la sua fronte era lucente,
poste in figura del freddo animale,
che con la coda percote la gente;

e la notte de' passi, con che sale,
fatti avea due nel loco ov'eravamo,
e il terzo già chinava in giuso l'ale;

Sonno di Dante

quand'io, che meco avea di quel d'Adamo,
vinto dal sonno, in su l'erba inchinai,
ove già tutti e cinque sedevamo.

444 PURGATORIO

Val di Magra

cominciò ella, "se novella vera
di Val di Magra o di parte vicina
sai, dilla a me, che già grande là era.

Chiamato fui Corrado Malaspina;
non son l'antico, ma da lui discesi:
a' miei portai l'amor che qui raffina."

"Oh," dissi io lui, "per li vostri paesi
giammai non fui; ma dove si dimora
per tutta Europa, ch'ei non sien palesi?

Fama dei Malaspina

La fama che la vostra casa onora
grida i signori e grida la contrada,
sì che ne sa chi non vi fu ancora.

Ed io vi giuro, s'io di sopra vada,
che vostra gente onrata non si slegia
del pregio della borsa e della spada.

fotografia apparisce come una specie di capanna; nella realtà ha un aspetto esterno poco dissimile da una stalla, ma le poche camere interne hanno soffitti a travicelli che attestano una tal quale decenza, sia pure oggi sparita. Ma per quanto alcune descrizioni del paese ci avessero detto che questa denominazione è usata da tempo, anche il visitatore più digiuno d'architettura e d'archeologia deve domandarsi «come mai Dante poté abitar qui, se la costruzione rimonta certo al di là di due secoli?» La stessa persona che volle ingrandirla per trarne profitto la distrusse. Si tratta d'un paesano di Mulazzo, che avendo fatto denari col commercio all'estero comprò la casa recentemente e fece spargere in Inghilterra e in Francia la voce che egli intendeva disfarsene sperando che qualche ricco forestiere gliela ricomprasse a peso d'oro. Ecco le recriminazioni estere contro il vandalismo del governo italiano. L'ambasciata d'Italia a Parigi, premurosa del buon nome nostro, ne chiese allora al ministero e questi mandò ispettori sul luogo. Che cosa potevano dire gli scienziati incaricati della verifica? Andarono e si misero a ridere».

Luigi Campolonghi, nella rivista «La Vita» (anno V, n. 264, giovedì 23 settembre 1909), pubblica l'ennesimo articolo sulla questione: *Rovina e profanazione della Torre di Dante in Mulazzo*. Rimarcando l'esistenza della casa di Dante con il caminetto che qualche anno prima era stata messa all'asta, conferma la presenza di ispettori del governo a Mulazzo per valutare la dimora dantesca: «Un giorno non lontano, qualcuno o dotto o astuto, pretese di aver nella propria casa, in Mulazzo, addirittura il caminetto davanti il quale Dante Alighieri – profugo – s'era scaldato le mani e i piedi, e il governo mandò non so quanti commissari perché vedessero e, se del caso, trattassero l'acquisto del sasso prezioso. I sullodati commissarii, o non

La
pretesa casa di Dante
a Mulazzo
3

Sopra: prima pagina della relazione *La pretesa Casa di Dante a Mulazzo* di Giovanni Sforza, datata Massa, 1 ottobre 1900 (Archivio di Stato di Massa). Nella pagina accanto: la statua di Dante a Mulazzo, realizzata dallo scultore Arturo Dazzi in marmo bianco di Carrara

credessero all'importanza del sasso o ne giudicassero esagerato il prezzo se ne vennero senza averlo comperato».

Conclusioni

Se il caso della messa all'asta della presunta casa di Dante a Mulazzo accese i riflettori su una dimora diroccata acquistata per motivi di lucro, è bene ricordare che la tradizione - anche bibliografica - alimentò il mito del soggiorno dantesco in quel luogo.

Il primo che – secondo le nostre ricerche – può aver dato avvio a questa fantasia popolare è Emanuele Gerini da Fivizzano che nel secondo volume delle sue *Memorie storiche della Lunigiana* – pubblicate nel 1829 – così afferma: «In oltre hassi per vecchia tradizione, che Dante in Mulazzo abitasse una casa di que' signori, posta sotto la grande torre del paese, la quale anche a' dì nostri chiamasi la casa di Dante; e non ha molto che passò in dominio di un servo degli ultimi marchesi con tale denominazione, espressa per pubblico atto di notaro. Ebbe il poeta in quella terra sì lungo dimoro, che in pacifico ozio dettovvi li nove canti dell'*Inferno* dal XVIII fino al XXVI [...]» (pp. 31-32). Nel 1844 Eugenio Branchi, autore della *Storia della Lunigiana feudale*, si recò a Mulazzo e di ciò che rimaneva della casa di Dante ne trasse un disegno che venne successivamente esposto a Firenze nel 1865 in occasione del VI centenario della nascita del Poeta.[2] Il disegno venne però pubblicato dallo stesso Branchi nel periodico «Il piovano Arlotto. Capricci mensuali d'una brigata di Begliumori con note di Succhiellino Cherico» (anno terzo, 1860).[3]

E lo stesso disegno può oggi ammirarsi nell'*Album della Lunigiana* che gli eredi del Branchi hanno depositato presso la Biblioteca civica di Sarzana e di cui recentemente è stata pubblicata un'edizione facsimilare (Pontremoli, Paolo Sapi, 2008).

Il «Giornale araldico-genealogico-diplomatico» (anno 1874-1875, II tomo, p. 163) sotto la voce «Mulazzo» della sezione «stemmi municipali» così scrive: «Per vecchia tradizione si pretende che Dante in Mulazzo abitasse una piccola casa dei signori Malaspina, posta sotto la gran torre del paese; e sono appena 50 anni che questa casa passò nel dominio di certo Giovanazzi, uno dei servi degli ultimi marchesi, che la vendettero colla denominazione 'Casa di Dante', espressa per pubblico atto di notaro». Secondo lo Sforza la casa di cui parla Gerini, disegnata dal Branchi è un avanzo di casa completamente diversa da quella acquistata nel 1900 da Lorenzo Ghelfi.

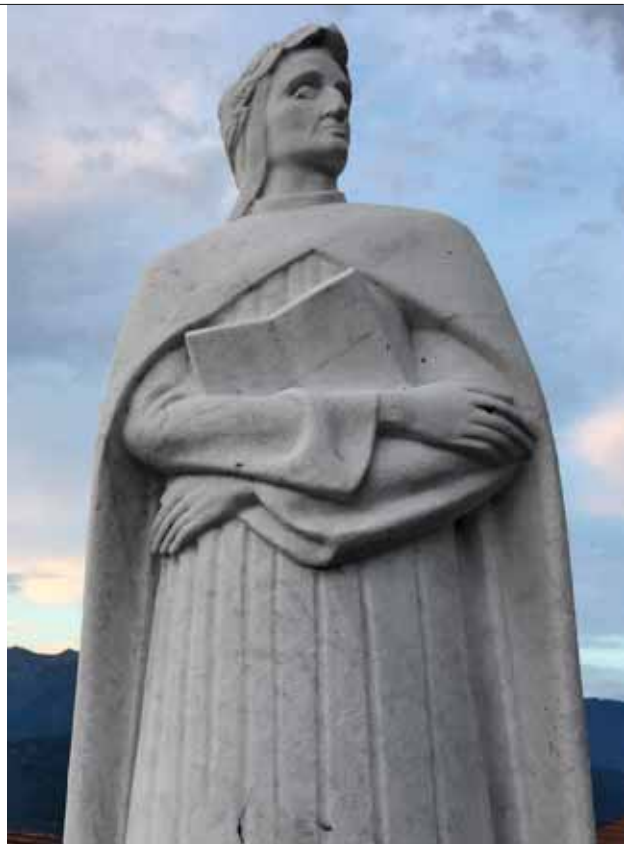
Il Codice diplomatico dantesco. I documenti della vita e della famiglia di Dante Alighieri riprodotti in

fac-simile, trascritti e illustrati con note critiche, monumenti d'arte e figure da Guido Biagi e Gian Luigi Passerini, dispensa VIII del 1903 riporta ancora una volta una foto scattata dall'attuale proprietario Arturo Ghelfi [!] della casa di Dante a Mulazzo.

Nicola Zingarelli tramanda la tradizione della dimora dantesca nella sua opera *Dante* pubblicata nella *Storia della letteratura d'Italia scritta da una Società di Professori* nel 1912 (p. 220) e un'immagine della presunta casa di Dante a Mulazzo si ritrova pure nel commento al canto IX del *Purgatorio* a cura di Corrado Ricci e pubblicato dalla casa editrice Hoepli nel 1921 (p. 449). Probabilmente sono questi gli avanzi della casa acquistata a pubblico incanto dal Ghelfi.

Insomma la pretesa casa di Dante a Mulazzo ebbe fino a un secolo fa una sua lunga tradizione non solo popolare ma anche bibliografica e iconografica che ne ha tramandato il mito e se vogliamo il fascino tanto da venir elencata nel 1921 tra i monumenti nazionali.

Così come per le reliquie dei santi, o come recentemente Antonio Castronuovo ha illustrato per le reliquie dei letterati, degli scienziati e dei musicisti (nel volume *Ossa*, *cervelli*, *mummie e capelli*, Macerata, Quodlibet, 2016), i luoghi dei personaggi più importanti della storia italiana sono oggetto di pellegrinaggio e di dibattito culturale (si pensi a esempio a Petrarca e all'Accademia omonima ad Arezzo dove la tradizione vuole che sia nato o la casa in cui ha vissuto per sette anni a



Incisa Valdarno). Lo stesso vale per il sommo Poeta: i siti in cui ha soggiornato durante il suo esilio sono diventati non solo meta di pellegrinaggio ma anche motivo di discussione tra eruditi e studiosi.

Naturalmente, e questo è l'aspetto di fondo che si desidera rimarcare, il soggiorno dantesco in Lunigiana e in particolare a Mulazzo ha permesso di creare un'identità anche turistica a luoghi estranei all'itinerario tradizionale di viaggiatori, viandanti e vacanzieri in visita in Italia.

NOTE

[1] I documenti danteschi si trovano oggi conservati presso l'Archivio di Stato della Spezia.

[2] Il catalogo della mostra riporta: «Reliquie della casa di Mulazzo in Lunigiana, in cui Dante fu ospitato dal marchese Malaspina nel 1306. Ricordo a penna eseguito prima che quegli avanzi fossero interamente alterati». Cfr. *Esposizione dantesca in Firenze. Maggio 1865. Codici e documenti*, Firenze, Le Monnier, 1865, I, p. 16, n. 81.

[3] Il disegno è pubblicato a pagina 591 in calce a un articolo del Branchi *Ultime parole sul vero Morello Malaspina ospite e amico di Dante: lettera a Pietro Fraticelli* (pp. 582-590). La stessa annata ospita un altro articolo del Branchi: *Sul vero Morello Malaspina ospite e amico di Dante. Lettera a Pietro Fraticelli* (pp. 511 e seguenti).

PAPE SATÀN, PAPE SATÀN ALEPPE!

Demoni e mostri della *Commedia* nelle xilografie di Gianni Verna

di Gianfranco Schialvino

«Ovidio descrive, Virgilio dipinge, Dante, [...] a parlar con proprietà, non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; non solo dipinge senza descrivere, [...] ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti». (Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 2523). Anche Gianni Verna (1942), xilografo immaginifico, artefice di mirabile sequenza di figure che illustrano queste pagine, intaglia e scolpisce. Lo fa nel legno di noce, lavorando metri e metri di tavole con sgorbia e scalpello, con competenza, esperienza e maestria. E, rara dote in un universo tecnologico che ha trasformato gli *atelier* degli artisti in ambienti asettici, con acribico 'mestiere', seminando di trucioli la sua bottega.

La strada per l'Inferno, si sa, è lastricata di mostri, come anche scrive Lorenzo Montemagno Ciseri nel suo *Cerbero e gli altri* (Roma, Carocci, 2021). Da Caronte che traghetta i dannati alle implacabili Erinni, dal Minotauro terribile e rabbioso alle Furie scatenate e alle Arpie senza pietà, accanto al Minosse caudato, Cerbero tricefalo, i Centauri sapienti e l'alato Gerione, fino a Caco e i Giganti, Nembrot, Fialte e Anteo, per arrivare a Lucifero in persona, diavolo scornato, che intento a masticar dannati neppur si cura di venir usato come montacarichi dagli illustri visitatori del suo regno.

Verna si è ingolfato con ardore, impegno e passione adolescenziale, in una sistematica rassegna di

ognuno dei mostri e delle entità infernali in cui s'è incappato nel corso di un personale viaggio dantesco attraverso la dimensione della dissimilitudine dalla logica del creato, spulciando l'alato ambito mitologico, lanciando sberleffi a quello storico, parodiando l'aspetto letterario, beffandosi di quello morale da cui i personaggi danteschi han tratto linfa. Ma soprattutto dissacrando le valenze simboliche attribuite dall'Alighieri alle sue creature, plasmate a strumenti della volontà divina, e trasformandole in marionette estetizzate che trasbordano dalla scena paludata del teatro di Dioniso per aggregarsi al carro di Tespi in una tragicomica parodia.

Il Medioevo è legato alla memoria di 'secolo buio': flogosi suppurativa di superstizioni, magia e creature immonde ritenute responsabili di carestie, pestilenze e morte: esseri e organismi che la *Commedia* accresce di un significato profondo che insieme al loro aspetto ha travalicato i secoli, popolando ancor oggi i sogni e gli incubi di chi non l'ha letta mai, eppure la conosce, tramandata in una parallela tradizione orale frutto di convinzioni e di atteggiamenti irrazionali. Settecento anni di attrattiva e potenza evocativa sulla cultura di tutto il mondo.
Un testo di fama immediata e rapida diffusione manoscritta, nei numerosissimi codici trecenteschi e quattrocenteschi, e in stampa, in una produzione che, ancora nel XX secolo, risultava seconda solo a quella della Bibbia.

Gianni Verna, *peintre graveur*, ha illustrato il brivido di quando davanti

a qualcosa di spaventoso ci copriamo gli occhi con le mani, divaricando le dita quel tanto che basta per sbirciare, e il fascino dell'ombra, del lato oscuro, anche su di lui ha avuto la meglio. Nelle sue tavole tutto si 'mostrifica', tutto si distorce alla luce delle fiamme sulfuree: i diavoli, i dannati, i guardiani dei cerchi infernali, che incide nella forma e nel sostrato. L'*Inferno* orizzontale ripiegato a leporello, stampato in un nero vellutato, ossidato, opaco fino a toccare la profondità assoluta, rappresenta lo scenario più congeniale per ospitare i demoni, i mostri e ogni sorta di creature bizzarre. Qui, nel regno dell'oltretomba possono finalmente uscire allo scoperto e tartassare le anime dei morti e spaventare i vivi, che vi fanno visita.

Il saluto «Ave» sullo zerbino all'ingresso dell'Ade, portone del numero 666, tuttavia, invita già nella prima tavola a non prender troppo per vero le apparenze, perché anche la barca di Caronte è fatta di carta (pregiata, per carità, una pagina de «Il Sole 24 ore»!) e Cerbero gioca con la coda di un topolino, le streghe cavalcano le scope e Goya disegna col gesso i pipistrelli sulla lavagna della notte. Di rimando gli affreschi della Sistina di Michelangelo offrono a Verna lo spunto per i giganti, e Bouguereau per le Erinni, e Vermeer gli suggerisce il fascino della ragazza dall'orecchino di perla. Ancora il Partenone gli regala la ieraticità delle Metope, mentre a scompaginare l'austerità del mito un gatto nero che si stiracchia a pelo ritto, un par di rospetti e una frotta di cornacchie curiose fanno capolino tra nobili

colonne e ruderi merlati di circostanza.

Desidero porre l'attenzione su tre gruppi di figure dalla forte interpretazione e il gran fascino dell'esecuzione. Cerbero, figlio di Tifeo e di Echidna, simbolo dell'avidità, il guardiano di chi in vita peccò d'ingordigia e ora è condannato in eterno. Mostro a tre teste ha la barba unta e le mani dotate di artigli per tormentare i dannati spellandoli e facendoli a pezzi; pare di sentirne i latrati di cane rabbioso.

Poi le Erinni, Furie dai capelli di serpente e il corpo di donna, figlie d'Acheronte e della Notte, ancelle di Proserpina, «regina dell'etterno pianto», che gridano graffiandosi il petto: Megera, Tesifone e Aletto: lo sguardo è per ciascuna diverso, suadente, ammaliatore, carico d'odio.

Lucifero infine, l'angelo prediletto da Dio, narrato nell'Apocalisse (12, 7-13) che volle essere uguale al Creatore, peccando di orgoglio: «E così fu certo che 'l primo superbo, / che fu la somma d'ogni creatura, / per non aspettar lume, cadde acerbo», è un angelo caduto - «come mai sei caduto dal cielo, Lucifero, figlio dell'aurora?» (Isaia 14, 12) - il capo dell'esercito demoniaco, il principe del male, il non-essere, il nemico per definizione e destino. Nell'iconografia cristiana è leone, serpente e caprone, in una forma crescente di paura. Verna lo fa caprone, con l'occhio vitreo e assente, intento a ruminare i traditori eccellenti: Bruto, Cassio e Giuda, indifferente al divin Poeta pensa al sabba che ha da venire, già le streghe puntinano l'orizzonte, e allora ci sarà da ridere!

Dalla Div. Commedia, edita per V. Alinari

Inferno, c. IX

Vid' io più di mille anime distrutte
Fuggir così dinanzi ad un, che al passo
Passava Stige colle piante asciutte.

Dantesca

VITTORIO ALINARI E VIRGILIO ALTEROCCA

La Divina Commedia *che viaggiava per posta*

di PAOLA BIRIBANTI

Nel 1902, in occasione del cinquantesimo anniversario della propria società, Vittorio Alinari (1859-1932), che dal 1890 era alla guida, a Firenze, della ditta di famiglia, pubblicava l'*Inferno*, il primo volume della *Divina Commedia* di Dante, cui avrebbero fatto seguito, l'anno seguente, il *Purgatorio* e il *Paradiso*.

Il fatto eccezionale nella vicenda era che Alinari aveva deciso di pubblicare l'opera più importante della letteratura italiana ricorrendo a illustrazioni realizzate *ad hoc* e senza utilizzare nemmeno una fotografia, lui che era il titolare di una delle maggiori aziende attive nel mercato della fotografia mondiale.

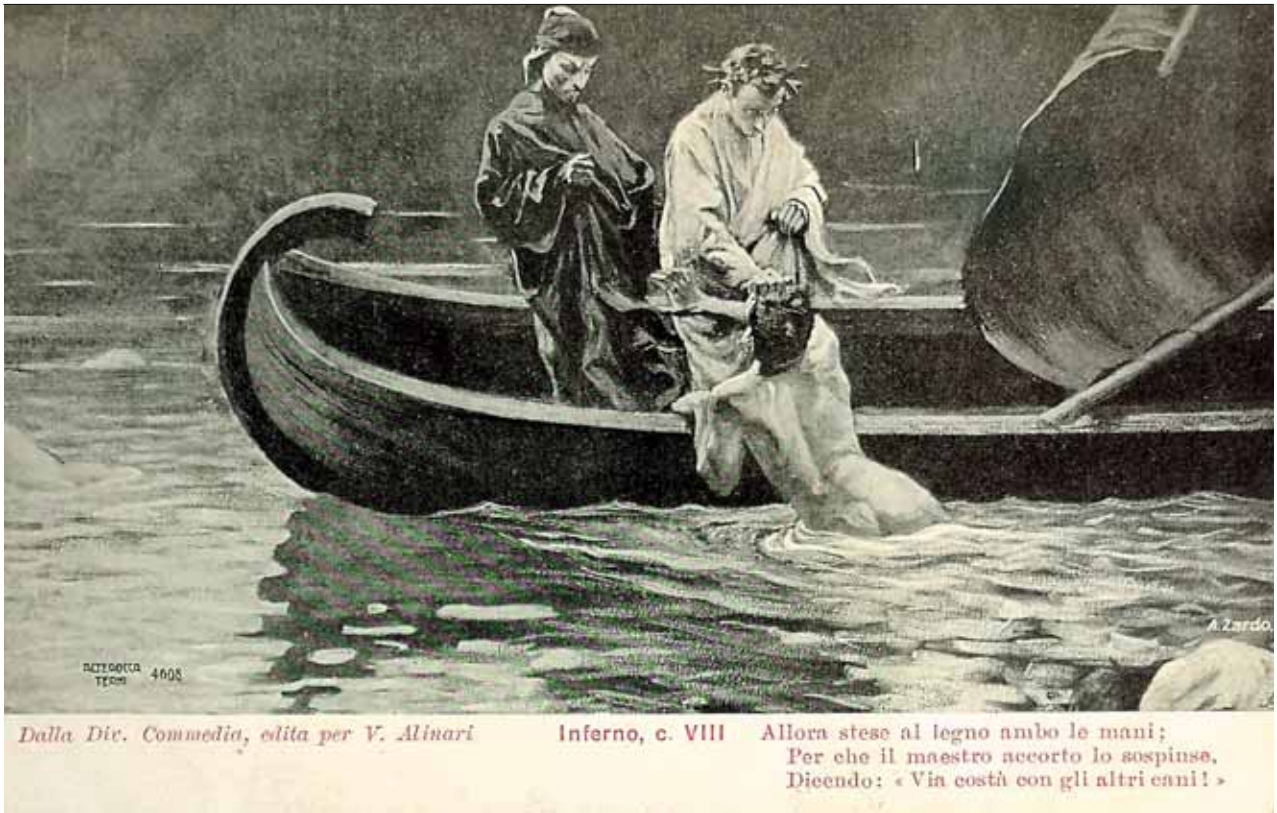
Tutti i disegni della *Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani* erano stati commissionati, infatti, ai più noti artisti grafici italiani dell'epoca, lasciando che l'unico legame con la 'classica' attività della Società Alinari consistesse nella riproduzione fotomeccanica degli stessi (con il procedimento della collotipia).

L'interesse di Vittorio Alinari per il poema dantesco doveva essere maturato in seno a una pluralità di eventi, che si erano svolti alla fine dell'Ottocento e tutti miranti a celebrare il VI centenario dell'elezione del Poeta a Priore delle Arti, nel governo della Repubblica fiorentina. Tra i vari, l'inaugurazione, in Orsanmichele, della *Lectura Dantis* (27 aprile 1899), affidata a dantisti esperti e

Nella pagina accanto: Alberto Martini (1876 - 1954), *Inferno*, canto IX, cartolina Alterocca n. 4609 (1904-1905)

VITTORIO ALINARI AND VIRGILIO ALTEROCCA

In 1902-1903, Vittorio Alinari, who ran in Florence the famous photographic factory founded by his father and uncles, published a new illustrated edition of Dante Alighieri's Divine Comedy. *Even though the factory was a worldwide leader in photography, the edition did not contain photographs, but drawings and paintings only, by the most popular contemporary Italian artists, reproduced through the photomechanical process. Alinari was strongly criticized for his choice, mainly for putting together too many artists and different styles. However, he had a staunch supporter: Virgilio Alterocca, the owner of a well-known factory specializing in picture postcards, located in Terni. Alterocca selected one hundred images among those published in the* Comedy *and printed them on postcards. Thanks to his accurate printing and to the idea of using postcards to promote the Italian art and culture, Alterocca obtained the gold medal at the Universal Exhibition in Milan, in 1906.*



Sopra: Alberto Zardo (1876 - 1959), *Inferno*, canto VIII, cartolina Alterocca n. 4608 (1904-1905). Tutte le immagini provengono dalla collezione Sergio Marigliani di Terni. Nella pagina accanto: Alfredo Baruffi (1873 - 1948), *Purgatorio*, canto XIV, cartolina Alterocca n. 4648 (1904-1905)

fortemente voluta dalla Società Dantesca Italiana. Società che, nello stesso torno d'anni, si era adoperata per far collocare, nelle vie e nelle piazze del capoluogo toscano, lapidi in marmo recanti versi della *Commedia*, con protagonisti fatti e personaggi accaduti e vissuti in quegli stessi posti.

Sulla scia e nel fervore di quelle iniziative, il 9 maggio 1900 (con scadenza 30 marzo 1901), Vittorio Alinari aveva bandito, a sue spese, un concorso rivolto agli artisti italiani, che avrebbe condotto – auspicabilmente – a una nuova edizione illustrata del poema.

Alinari, il cui obiettivo era diffondere le diverse manifestazioni dell'arte attraverso le più moderne tecniche fotografiche, con quel gesto insolito e spericolato andava a dimostrare, allo stesso tempo, «mecenatismo e occhio imprenditoriale, amore dell'arte e fede nella tecnica che la riproduce, intuito pubblicitario e culto del poeta nazionale».[1]

Nel bando, si chiedeva agli artisti di presentare due composizioni di una o più figure relative a due canti a scelta dell'*Inferno*, da riprodursi fuori testo, oltre a due testate e due finali di capitolo, connessi alle tematiche dei canti illustrati. Si lasciava, quindi, massima libertà ai concorrenti – nell'interpretazione dei soggetti, nella tecnica, nei supporti, nelle dimensioni delle opere... – con l'unico vincolo che i lavori fossero adatti alla riproduzione grafica.

Il bando non aveva neanche fatto in tempo a uscire, che già si erano levate le prime polemiche da parte degli specialisti. Chi riteneva più idoneo che gli artisti si misurassero tutti sugli stessi soggetti, chi sosteneva che accostare stili diversi di artisti diversi avrebbe dato vita a un apparato iconografico,

oltre che disomogeneo, fastidiosamente confuso, data la pluralità di tendenze artistiche che avevano attecchito nell'Italia *fin de siècle* (il simbolismo, il Liberty, i preraffaelliti, il naturalismo...); chi nutriva perplessità sotto entrambi i profili.

Al concorso avevano partecipato le opere di trentuno artisti, che erano state esposte – sia quelle dei ventidue ammessi, sia le escluse – nei locali della Società fiorentina delle Belle Arti, tra il 13 e il 25 giugno 1901.

Tra gli ammessi figuravano personalità di spicco dell'arte italiana, come Duilio Cambellotti, Galileo Chini, Adolfo De Carolis, Natale Faorzi, Alberto Martini e Giovanni Fattori. La partecipazione di quest'ultimo era stata richiesta dallo stesso Alinari alla giornalista e critica d'arte Anna Franchi, che aveva fatto da tramite con il maestro livornese, inizialmente poco incline a partecipare, dato il recente insuccesso al concorso Hoepli (1895) per l'illustrazione dei *Promessi sposi*, che aveva visto la vittoria di Gaetano Previati.

Alla fine, il primo premio Alinari era stato assegnato ad Alberto Zardo, il secondo al Armando Spadini, il terzo *ex aequo* a Duilio Cambellotti e Natale Faorzi. Si trattava di premi simbolici, che andavano letti, più che altro, come una sorta di incoraggiamento e, insieme, come una dimostrazione di gratitudine nei confronti di artisti tanto coraggiosi, da aver accettato una sfida difficile come affrontare il poema italiano per antonomasia. Questo emergeva chiaramente dalla *Relazione* stesa dalla commissione, composta da illustri dantisti, pittori di chiara fama e presieduta da Isidoro Del Lungo, nessuno dei quali aveva fatto segreto della propria delusione di fronte a lavori decisamente inferiori alle aspettative.

A offrire un diverso punto d'osservazione nei confronti degli esiti non 'brillantissimi' del concorso era stato Vittorio Pica, che, sulle pagine di «Emporium», aveva invece lodato il cavalier Alinari, il quale, «con la sua iniziativa intelligente e ardimentosa, ha permesso che, di contro ai grossolani e ba-

Sopra da sinistra: Adolfo Magrini (1874 - 1957), *Purgatorio*, canto III, cartolina Alterocca n. 4637 (1904-1905); Adolfo De Carolis (1874 - 1928), *Inferno*, canto XXII, cartolina Alterocca n. 4622 (1904-1905)

nali mestieranti della matita, ai quali esclusivamente amano rivolgersi i direttori dei più diffusi giornali illustrati settimanali d'Italia, [...] possano alfine schierarsi alcuni giovani che, come il Chini, il La Bella, il Martini, lo Zardo, il Cambellotti, lo Spadini, nonché [...] il Macchiati e il Valeri, nei loro disegni si fanno guidare da un nobile sentimento d'arte, non mai offendendo il buongusto né cadendo nel volgare».[2] Pica, d'altra parte, aveva già dimostrato di seguire da vicino il progetto di Vittorio Alinari, infatti era stato proprio lui a segnalargli Alberto Martini, che inizialmente non aveva aderito al concorso.[3]

Nel 1902, dunque, l'*Inferno* Alinari era stato stampato nello stabilimento di Salvatore Landi, il più importante di Firenze, utilizzando le immagini degli artisti ammessi al concorso, che erano andate a impreziosire il nuovo testo del poema, messo a punto da Giuseppe Vandelli.

Le critiche, come accennato, erano state molteplici, specie nei confronti dell'inadeguatezza di alcuni illustratori. Ciononostante, Vittorio Alinari era andato avanti con il progetto, invitando altri artisti a cimentarsi nella traduzione figurativa delle cantiche del *Purgatorio* e del *Paradiso*. Tra questi – circa una sessantina –, alcuni tra i massimi esponenti dell'arte d'inizio secolo: Giulio Aristide Sartorio, Alfredo Baruffi, Giovanni Mario Mataloni e Liberto Andreotti, tutti coinvolti

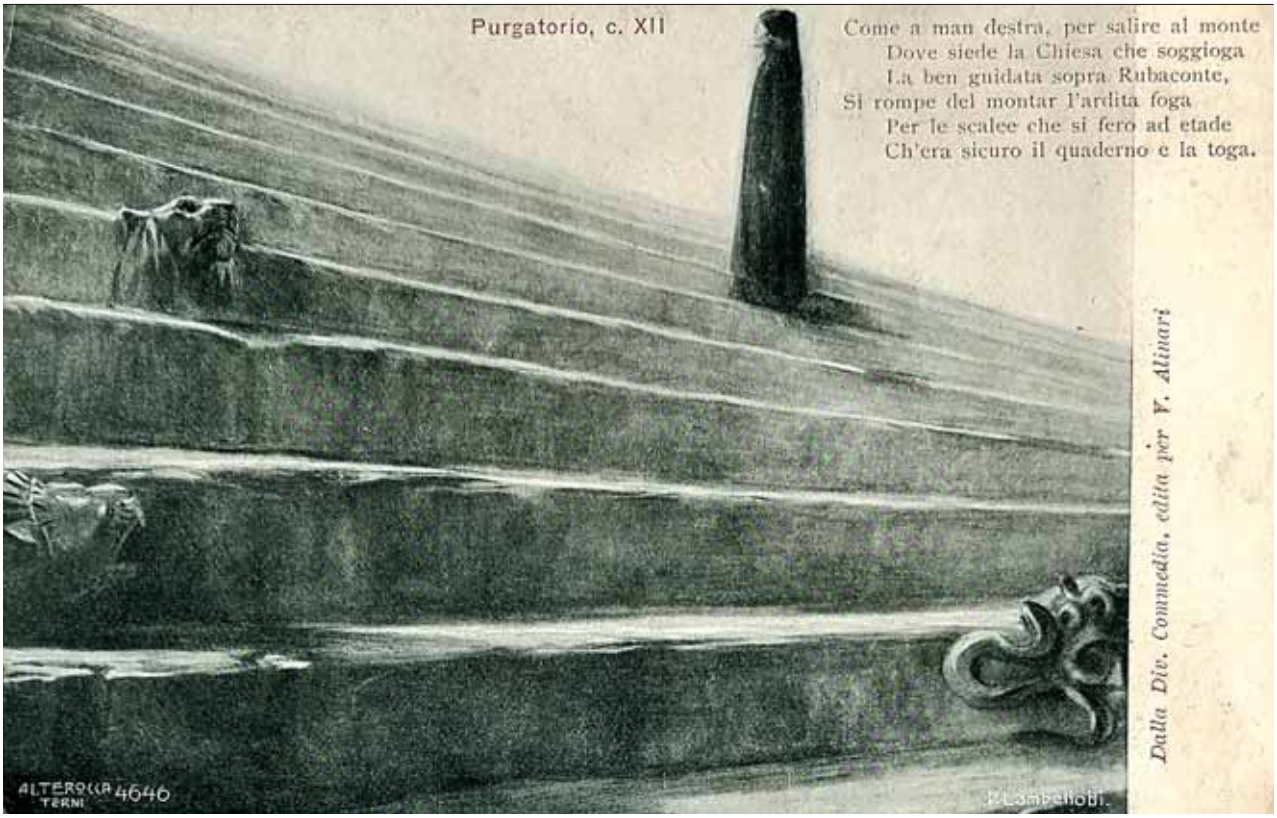
Sopra da sinistra: Giorgio Kienerk (1869 - 1948), *Paradiso*, canto IV, cartolina Alterocca n. 4671 (1904-1905); Giovanni Mario Mataloni (1869 - 1944), *Paradiso*, canto XIX, cartolina Alterocca n. 4686 (1904-1905)

nella monumentale edizione che sarebbe stata pubblicata nel 1903, con trecentottantotto illustrazioni, tra collotipie e autotipie.

Pure dopo la conclusione dell'opera, le critiche nei confronti di Alinari non avevano tardato ad arrivare (per l'eterogeneità tecnica e stilistica delle illustrazioni, per la discrepanza dal testo dantesco...).[4] Ma, accanto a quelle dei tanti detrattori, era arrivata anche la voce di un estimatore, di un imprenditore illuminato proprio come Vittorio Alinari. Si trattava del ternano Virgilio Alterocca (1853-1910), titolare di una delle più importanti aziende del tempo per la produzione di cartoline industriali,[5] oltre che insegnante, pedagogista, editore, giornalista, mecenate e personalità autorevole del locale Partito socialista.

Da subito Alterocca aveva visto, nell'aggiornamento visivo della *Commedia* ai gusti della modernità, uno strumento eccezionale per favorire l'educazione estetica e culturale degli italiani. Quindi, in nome del comune credo nell'uso della stampa fototipografica per la divulgazione di massa, strinse un accordo con Vittorio Alinari, in base al quale selezionò cento immagini (una per canto) tra quelle che corredavano l'opera di Alinari, da cui ricavò altrettante cartoline postali.[6]

Era il 1904 e, come osserva Christian Armadori, autore di una recente, poderosa biografia di



Virgilio Alterocca, «La *Divina Commedia* cominciò così a viaggiare per posta, dall'Italia verso il resto del mondo, [...] favorendo in tal mondo la diffusione della patria letteratura e dell'arte contemporanea, in una prospettiva ancora una volta pedagogica oltre che commerciale».[7]

Lo stampatore ternano aveva riposto grandi speranze nelle cartoline dantesche e, sicuro dei propri mezzi, con quelle cento, sommate alle dodici della serie *Francesca da Rimini* (riproducenti foto di scena dell'omonima tragedia dannunziana, rappresentata, nel 1903, dalla compagnia Bertini-Masi), partecipò all'Esposizione universale di Milano del 1906, che fu occasione per festeggiare in grande stile l'apertura del traforo ferroviario del Sempione, come suggerito dal celebre manifesto di Leopoldo Metlicovitz, realizzato per l'evento.

Il 3 agosto, tuttavia, a quattro mesi all'apertura dell'esposizione, accadde un fatto tremendo e imprevedibile: un enorme incendio – i danni sarebbero ammontati a quindici milioni di lire – distrusse quasi totalmente il padiglione dedicato alle Arti decorative d'Italia e d'Ungheria, in cui era ospitato anche lo stand dello stabilimento Alterocca.[8]

Come il comitato organizzatore si rimboccò subito le maniche, avviando la ricostruzione appena possibile, così lo stampatore ternano non si lasciò abbattere dall'accaduto. Non solo aderì immediatamente alla domanda di partecipazione alla nuova mostra,[9] ma inviò alla commissione un fascicolo intitolato *Ai Signori Giurati della sezione*

Sopra: Giovanni Fattori (1825 - 1908), *Paradiso*, canto XV, cartolina Alterocca n. 4682 (1904-1905). Nella pagina accanto dall'alto: Duilio Cambellotti (1876 - 1960), *Purgatorio*, canto XII, cartolina Alterocca n. 4646 (1904-1905); cartolina pubblicitaria del Premiato Stabilimento di Virgilio Alterocca, viaggiata e datata a mano, sul retro, 22.7.03

Arte Decorativa.

Lì, presentò se stesso e le finalità del suo lavoro, sottolineando, in più punti, come quella delle cartoline costituisse la sua «produzione costante e corrente, non apparecchiata con artificiosa cura per l'occasione».[10] Nel fascicolo-lettera, proseguì poi asserendo il proprio «precipuo intendimento di opporre costante e viva resistenza al malvezzo di alcuni produttori che, secondando non lodevoli impulsi, si prestavano a trascinare la cartolina sulla via delle facili scurrilità [...] a danno del senso estetico e della pubblica morale»;[11] e concluse, quindi, confidando furbescamente nel «benevolo incoraggiamento»[12] dei signori giurati.

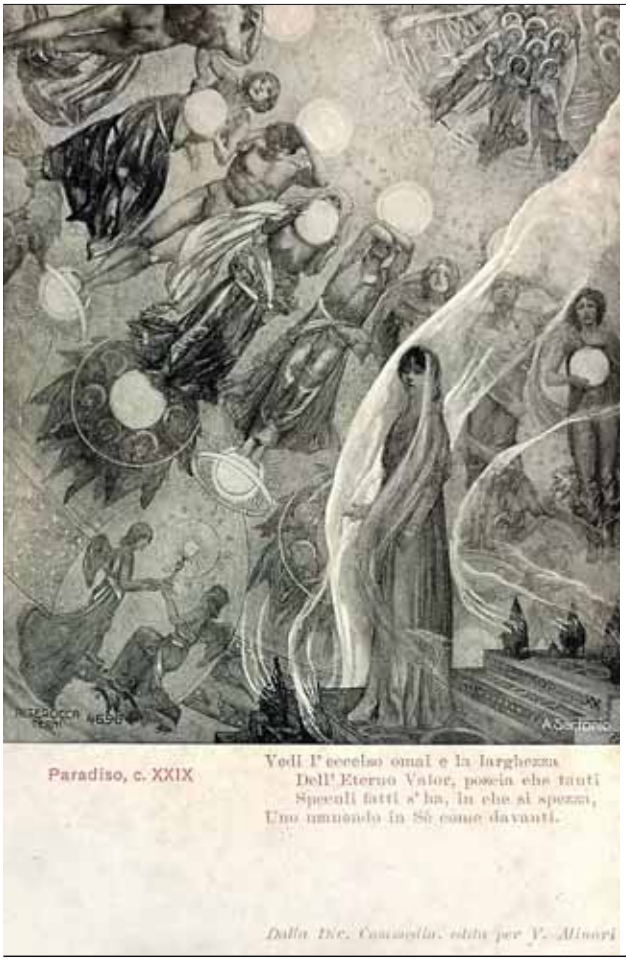
NOTE

[1] MARIO SPAGNOL, *All'asta gli illustratori che scesero nell'Inferno di Dante*, «Tuttolibri» de «La Stampa», VII serie, 273, 6 giugno 1981, p. 8.

[2] VITTORIO PICA, *Cronachetta artistica: tre concorsi*, «Emporium», 80, XIV, agosto 1901, p. 150.

[3] Cfr. EMANUELE BARDAZZI, *Le illustrazioni della Divina Commedia Alinari al crocevia del 1900*, in *La Commedia Dipinta. I concorsi Alinari e il simbolismo in Toscana*, Firenze, Alinari, 2002, p. 76.

[4] La fama dell'insuccesso della *Commedia* Alinari sarebbe circolata per molto tempo. Indicative, a questo proposito, le parole di Enrico Thovez, nel 1911: «Anni sono, un editore italiano ebbe la coraggiosa idea di bandire un concorso per l'illustrazione della *Divina Commedia*. Ebbene la *Divina Commedia*, pubblicata dall'editore Alinari, riuscì un disastro estetico e una cosa quasi umoristica. La povertà della fantasia, la mancanza di ogni sapienza decorativa, l'in-



Giulio Aristide Sartorio (1860 - 1932), *Paradiso*, canto XXIX, cartolina Alterocca n. 4696 (1904-1905)

La pronta adesione al riallestimento del proprio *stand*, i nobili fini che lo ispiravano e l'esecuzione accurata delle fotoincisioni uscite dalle sue macchine dovettero risultare convincenti e, puntuale, arrivò ad Alterocca l'ambita medaglia d'oro.[13]

Già in precedenza Virgilio Alterocca si era visto attribuire medaglie e riconoscimenti. Per la finezza dei suoi lavori di stampa ne aveva ricevuti sia a livello regionale, che nazionale (Torino, Bologna, Lodi, Roma...), che internazionale, come a Parigi (medaglia d'oro, 1900) e a Saint Louis (medaglia di bronzo), in occasione dell'Esposizione universale svoltasi in concomitanza con le Olimpiadi del 1904.[14]

La medaglia d'oro ricevuta a Milano fu, tuttavia, il successo più importante nella sua carriera di imprenditore, perché in quella circostanza, per la prima volta nella storia dell'arte tipografica, a uno stampatore di cartoline illustrate venne conferito, in Italia, un primo premio di respiro internazionale.[15]

sufficienza anatomica, l'ignoranza del segno grafico vi attinsero altezze spaventose. Gustavo Dorè, di cui avevamo ripudiato la teatralità cara alla nostra fanciullezza, apparve al confronto un poeta michelangiolesco, un gigante. Quelle poche illustrazioni che si salvavano dal naufragio, erano, come quelle del Costetti, pallide derivazioni rossettiane», ENRICO THOVEZ, *Arthur Rackam ed i suoi disegni*, «La Stampa», XLV, 63, 4 marzo 1911, p. 3.

[5] Alterocca aveva avviato la propria officina tipografica nel 1877, ma fu dal 1897, quando cioè, tra i primi in Italia, introdusse la cartolina illustrata, che iniziò la sua ascesa verso la gloria imprenditoriale.

[6] Le cartoline della serie dantesca sono contrassegnate dal numero 4601 fino al numero 4700, secondo l'ordine progressivo apposto da Alterocca su tutte le cartoline da lui prodotte, con il caratteristico inchiostro rosso. Quelle utilizzate in questa sede sono tratte dalla serie originale, nonché l'unica integra esistente al mondo, appartenente a Sergio Marigliani, collezionista ternano e studioso di Virgilio Alterocca.

[7] CHRISTIAN ARMADORI, *Virgilio Alterocca (1853-1910). Biografia analitica con cenni sulla sua famiglia*, Arrone, Thyrus, 2016, pp. 175-176.

[8] Cfr. UGO OJETTI, *Tre Mostre distrutte all'Esposizione del Parco con 15 milioni di danni*, «Corriere della Sera», 31, 211, 4 agosto 1906, pp. 1-2.

[9] Cfr. *Esposizione di Milano. Il Comune e la ricostruzione della Mostra dell'Arte Decorativa*, «Corriere della Sera», 31, 220, 13 agosto 1906, p. 4.

[10] SERGIO MARIGLIANI, *Il testamento segreto di Virgilio Alterocca: Terni 22 luglio 1910*, Terni, Stampa Litografia Stella, 2012, p. 110.

[11] *Ibidem*.

[12] *Ivi*, p. 111.

[13] Cfr. *Esposizione di Milano. I premiati dell'Arte Decorativa Italiana. Medaglia d'oro*, «Corriere della Sera», 31, 293, 26 ottobre 1906, p. 4.

[14] Cfr. *I premiati italiani all'Esposizione di Saint Louis*, «Corriere della Sera», 29, 313, 17 novembre 1904, p. 2.

[15] Per ulteriori approfondimenti sulla serie dantesca, si veda POMPEO DE ANGELIS, *Divina Commedia. Le cartoline illustrate di Virgilio Alterocca*, Terni, Dalia, 2015.

iVISiON® eyewear

FABBRICA DI OCCHIALI MADE IN ITALY

I più importanti brand della moda scelgono quotidianamente iVision Eyewear: dalla progettazione alla realizzazione dell'occhiale finito, la nostra industria racchiude alte competenze e macchinari all'avanguardia.

1.5 MIL
di occhiali all'anno

oltre 200
operatori specializzati

4.000
occhiali al giorno

www.ivisioneyewear.it

IVISION EYEWEAR - Via Spilimbergo, 154 - Martignacco (UD)
Tel. 0432 1483803 - Email info@ivisioneyewear.it

20

VII.

QVAE HOC IN VOLVMINE TRACTANTVR.

¶ Bessarionis Cardinalis Niceni, & Patriarchæ Constantinopolitani in calumniatorē Platonis libri quatuor: opus uarium, ac doctiss. in quo præclarissima quæq; & digna lectu: quæ a Platone scripta sunt ad homines tam moribus, q̃ disciplinis instruendos breuiter: clareq; & placido stilo narrantur.

¶ Eiusdem correctio librorum Platonis de legibus Georgio Trapezuntio interpreteubi passim uerba græca ipsius Platonis recitantur & emenda ta, & cum suis accentibus: nam in libris Romæ olim impressis desunt. Deinde a Bessarione sæpe argumento præmisso in latinum uertuntur. Postremo Trapezuntii translatio subiungitur: quod est perq̃ utile iis: qui græcis literis illituuntur: atq; ex græcis bonis, bona latina facere uolũt.

¶ Eiusdem de natura & arte aduersus eundem Trapezuntiũ tractatus admodumq̃ acutus, ac doctus.

¶ Index eorum omnium, quæ singulis libris pertractantur.

Storia della stampa

ALDO MANUZIO NELLA BIBLIOTECA DI IMOLA

Vicende di edizioni

di ANTONIO CASTRONUOVO

Presso la Biblioteca Comunale di Imola sono custodite alcune edizioni di Aldo Manuzio, per l'esattezza cinque (di cui una sdoppiata da un tardo legatore in due volumi, e una per così dire 'postuma'). Questo articolo fa il punto su questi esemplari al fine di farli conoscere, anche in relazione al fatto che a oggi (aprile 2021) non risultano tutti censiti in EDIT16, quel *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* che documenta la produzione italiana a stampa delle cinquecentine ed effettua la ricognizione degli esemplari a livello nazionale.

Prima però di valutare consistenza e aspetto di questi esemplari, è utile saggiarne il peso storico e qualitativo mediante alcuni semplici dati generali sull'editoria di Aldo, la cui grandezza sgorgò dall'elaborazione di un proprio metodo inerente le decisioni editoriali, le realizzazioni tecniche e – non ultimo – le scelte commerciali: la svolta essenziale si ebbe nel 1501, con il *Virgilio* stampato ad aprile, quando Aldo realizzò innovazioni che lo proiettarono di colpo nella modernità. Tali innovazioni – che possiamo osservare in tutti gli esemplari imolesi – riguardano l'aspetto grafico dei libri, il loro potere comunicativo e le scelte paragrafematiche, relative cioè alla punteggiatura. Ancora: Aldo radica l'uso dei *libelli portatiles*, formato in ottavo che peraltro esisteva da tempo; usa il nitido carattere corsivo inciso dal grammatoglipta Francesco Griffo; introduce la numerazione delle pagine e di un finale indice utile a semplificare l'uso di testi piuttosto indigesti: produce un testo assai curato e senza alcun commento: libri maneggevoli, altamente leggibili, non incalzati

Nella pagina accanto: frontespizio dell'aldina di Bessarione (luglio 1503). La marca tipografica è del tipo Fletcher f1, quello usato per le edizioni *in-folio*, è incorniciata e con un delfino dal carattere iroso

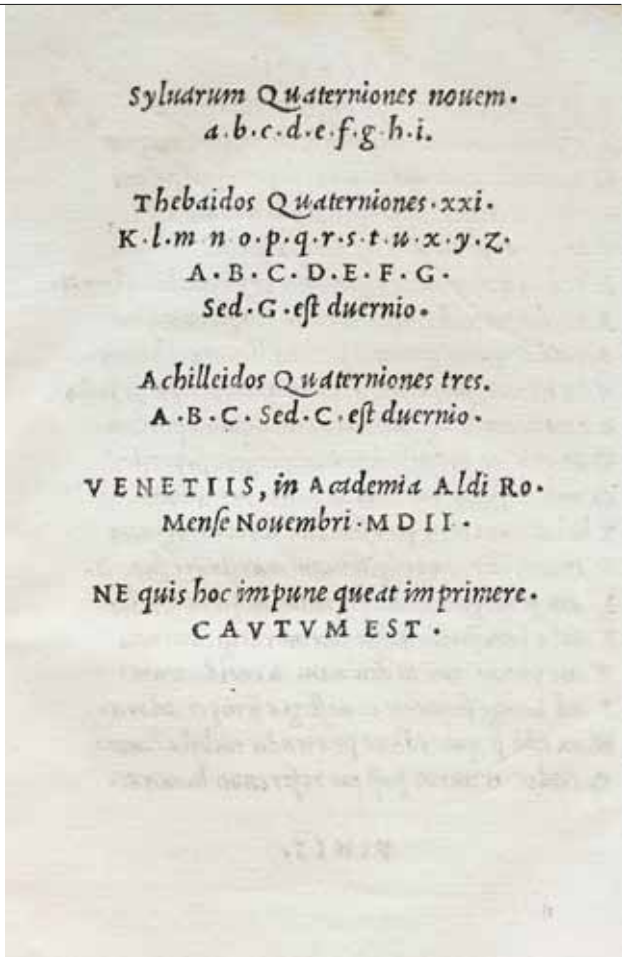
ALDUS MANUTIUS AT LIBRARY OF IMOLA

The sixteenth century editions printed by Aldus Manutius are widespread in Italian libraries, and several examples can also be found in provincial public collections. The article analyses the Aldus' editions held by the Biblioteca Comunale di Imola, a town in the province of Bologna: five Aldine editions, one of which is doubled and one 'posthumous'. In particular, the author notes that the works of Statius printed in 1502 are present in the Imola copy in two separate volumes with a different internal organisation: probably a decision of one late bookbinder to separate the volume into two parts to obtain two pieces of a similar size.

VENETIIS IN AEDIB.
ALDI. MENSE
OCTOBRI.
M.DII.

Ne impune quis typis hæc excudat in tota Ill.
S.V. Ditione, cautum lege.

AL DVS


Syluarum Quaterniones nouem.
a.b.c.d.e.f.g.h.i.

Thebaidos Quaterniones.xxi.
K.l.m n o.p.q.r.s.t.u.x.y.z.
A.B.C.D.E.F.G.
Sed.G.est duernio.

Achilleidos Quaterniones tres.
A.B.C. Sed.C.est duernio.

VENETIIS, in Academia Aldi Ro.
Mense Nouembri.MDII.

NE quis hoc impune queat imprimere.
CAVTVM EST.

Sopra da sinistra: marca al *recto* dell'ultima carta delle *Metamorfosi* di Ovidio del tipo Fletcher 2, variante con cornice puntiforme; il registro dei quaderni che compongono il volume delle opere latine di Stazio (novembre 1502). Vi si nota la sequenza dei fascicoli che formano le *Selve*, la *Tebaide* e l'*Achilleide*. Nella pagina accanto: la prima facciata della magnifica *tabula* dell'edizione di Bessarione

da un commento preformato ma aperti all'ingegno critico del lettore.

I libri prodotti da Aldo si fregiarono poi della famosa marca tipografica xilografica col delfino destinata alla celebrità. Vale notare – perché la questione si riflette sugli esemplari imolesi – che dal momento in cui cominciò a essere impressa sui volumi, la marca non restò la medesima nel tempo: fu variamente declinata mediante modifiche successive del primo modello o per nuove incisioni. In altre parole Aldo attivò per la marca uno o più incisori (a tutt'oggi ignoti) che, dal 1502 al 1515, ne produssero varianti. Tutte le formulazioni della marca sono state studiate da H.G. Fletcher III e al suo nome si fa riferimento nella classificazione dei diversi modelli.

Ciò premesso, i libri di Aldo erano ambiti e si diffusero ampiamente in Italia ed Europa, anche se collezionare aldine era già all'epoca un'attività costosa. Gli esemplari erano acquisiti da nobili, notabili e dalle sfere ecclesiastiche. Non a caso alcune, ma forse tutte le aldine custodite a Imola, provengono da antiche collezioni conventuali.

Gli esemplari imolesi direttamente ascrivibili all'attività veneziana di Aldo Manuzio sono cinque,

ma invero quattro essendo lo Stazio opera unitaria frazionata in due volumetti:

• Ovidio, *Metamorphoseon libri quindecim*, ottobre 1502.

• Stazio, *Sylvarum libri quinque*, *Thebaidos libri duodecim*, *Achilleidos duo*, opere rilegate in due volumi, novembre (e agosto) 1502.

• Bessarione, *In calumniatorem Platonis libri quatuor*, luglio 1503.

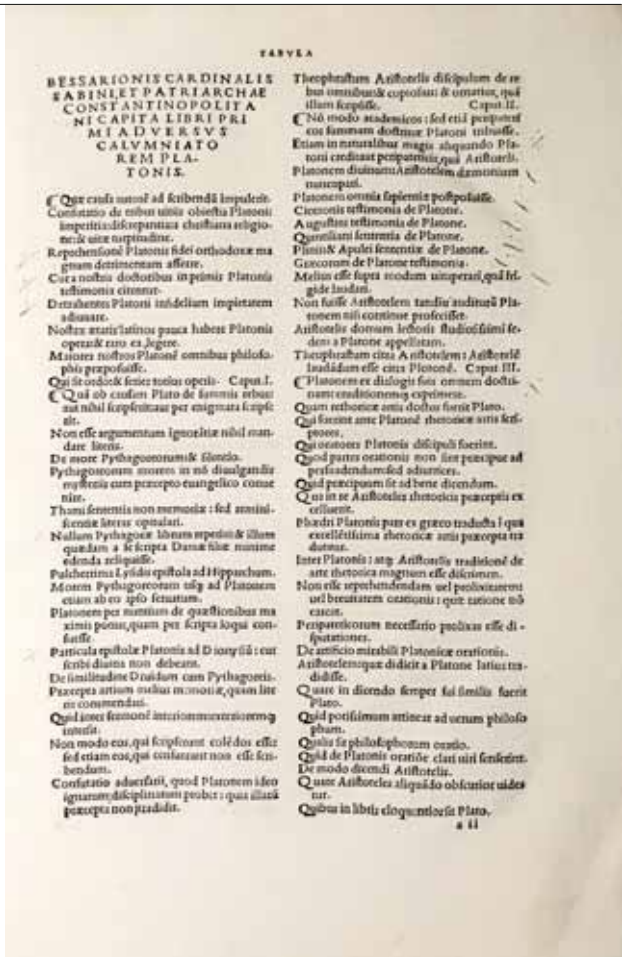
• Pindaro, *Olympia*, *Pythia*, *Némea*, *Isthmia*, gennaio 1513 (al verso dell'ultima carta l'edizione è congiuntamente ascritta a Manuzio e Andrea Torresani).

• Da studi recenti, pare che Aldo non avesse una tipografia propria ma si servisse di quella del suocero Andrea Torresani: ne discende che alla sua morte (6 febbraio 1515) l'attività della tipografia proseguì normalmente. E per circa un anno dopo la sua scomparsa, il nome di Aldo apparve al fianco di quello di Torresani, che volle portare a termine i prodotti già ideati in condivisione progettuale col genero. Questa produzione – avvenuta tra marzo e novembre 1515 – si concretizzò in nove titoli. La biblioteca di Imola custodisce un esemplare di questa stagione editoriale: Aulo Gellio, *Noctium Atticarum libri undeuiginti*, Venezia, Aldo Manuzio e Andrea Torresani, settembre 1515.

E diamo allora una breve descrizione degli esemplari imolesi.

Ovidio

Nell'ottobre del 1502, Aldo diede alle stampe le *Metamorfosi* di Ovidio, in un bel volume in ottavo delle dimensioni di mm. 155 x 95: era il primo volume del progetto di consegnare al lettore l'intera opera di Ovidio, progetto portato a termine nel febbraio 1503 con i *Fasti* e altre opere del poeta latino. Il testo è preceduto da un *Index græcolatinus dictionum græcarum* che attesta come Aldo giudicasse indissolubile il legame tra mondo greco e latino, e anche da un *Index fabularum*. Ora, le *Metamorfosi* erano opera diffusa a stampa prima di Manuzio: l'*editio princeps* ri-


TABVLA

BESSARIONIS CARDINALIS RABINI, ET PATRIARCHAE CONSTANTINOPOLITANI CAPITA LIBRI PRIMI ADVERSVS CALVMNIATOREM PLATONIS.

¶ Quæ causa natos ad scribendi impulerit.
Constantio de rebus ultra obiectis Platonis impetitis: disseruntur christiana religione: & eius turpitudine.
Reprehensione Platonis fidei orthodoxæ magnam detrimentum afferre.
Cura nostros doctoribus in primis Platonis testimonia citentur.
Detractores Platonis infidelium impietatem adiuuare.
Nostræ ætatis latinos pauca habere Platonis operum & eius ex legere.
Maiores nostros Platone omnibus philosophis præposuisse.
Qui sit ordo & series totius operis. Caput I.
¶ Qui ob causam Plato de deorum orbum aut nihil scripserit aut per enigmata scripserit.
Non esse argumentum ignorantiæ nihil mandare litteris.
De morte Pythagoreorum & silentio.
Pythagoreorum mores in nō disuulgandis mysteriis cum præcepto euangelico conuenire.
Thami sententia non mirandæ: sed animi sententiæ litteræ cognatari.
Nullum Pythagoræ librum reperiri & illum quædam a se scripta Danae filiæ mutuo edenda reliquisse.
Pulcherrima Lysidis epistola ad Hipparchum.
Morem Pythagoreorum usq ad Platonem etiam ab eo ipso seruatum.
Platonem per mentum de quæstionibus maximis potius, quam per scripta loqui consuesse.
Particula epistolæ Platonis ad Dionysiū: cui scribi diuina non debeant.
De similitudine Druidum cum Pythagoreis.
Præcepta artium multas memoriæ, quam litteris commendari.
Quid inter sermonē interrogationem & responsum intuisse.
Non modo eos, qui scripserunt colendos esse: sed etiam eos, qui conseruarunt non esse sentendum.
Confutatio adscriptii, quod Platonem ideo ignorare disciplinarum probet: quas illarū præcepta non prædidit.
Theophrastum Aristotelis discipulum de rebus omnibus & copiosius & ornatius, quā illum scripsisse. Caput II.
¶ Nō modo studiosos: sed etiā peripateticos summam doctrinæ Platoni tribuisse.
Etiam in naturalibus magis sequendo Platonem credituos peripateticos, quā Aristotelis.
Platonem diuinum Aristotelem dæmonium nuncupasse.
Platonem omnis sapientiæ postpositisse.
Ciceronis testimonia de Platone.
Augustini testimonia de Platone.
Quintiliani sententia de Platone.
Plinii & Apulei sententiæ de Platone.
Græcorum de Platone testimonia.
Melius esse supra eosdem uituperari, quā frigide laudari.
Non fuisse Aristotelem tantū auditū Platonem nisi continue profecisse.
Aristotelis domum ludiosissimi sedem a Platone appellatam.
Theophrastum citra Aristotelem Aristotelē laudandum esse citra Platonē. Caput III.
¶ Platonem ex disciplinis fere omnem doctrinam traditionemq; exprimere.
Quam rethorice omni doctor fuerit Plato.
Qui fuerint ante Platonē rhetorice artis scriptores.
Qui oratores Platonis discipuli fuerint.
Quod pars orationis non sit præcipue ad persuadendum sed admirari.
Quid præcipuum sit ad bene dicendum.
Quæ in re Aristotelis rhetorica præcepta ex colluerit.
Phædri Platonis pars ex græco translata: quæ excellentissima rhetoricæ artis præcepta tradunt.
Inter Platonis: atq; Aristotelis traditionē de arte rhetorica magnum esse dissidium.
Non esse reprehendendam uel prolixitatem uel breuitatem orationis: quæ tutione nō carent.
Perspicuitatem necessario prolixa esse disputationes.
De artificio mirabili Platonicæ orationis.
Aristotelemque didicit a Platone latine tradidisse.
Quare in dicendo semper sui similis fuerit Plato.
Quid potissimum attinet ad ornatum philosophum.
Quales sit philosophorum exercitio.
Quid de Platonis oratione clari uiri senserint.
De modo dicendi Aristotelis.
Quare Aristoteles aliquādo obscurior videatur.
Quibus in libris eloquentior sit Plato.
a ii

sale al 1471 e già godeva di una consistente tradizione a stampa, solo che si trattava di traduzioni commentate: l'idea di Aldo fu quella di stampare il capolavoro di Ovidio senza alcun commento, nella sua forma nuda originaria. L'edizione ha una doppia marca tipografica, sul frontespizio (Fletcher 3: la variante senza alcuna cornice, rispetto al modello originario Fletcher 1 racchiuso in cornice a doppio bordo) e al *recto* dell'ultima carta (Fletcher 2: la variante con cornice puntiforme).

La legatura dell'esemplare imolese è modesta: una coperta in pergamena da restauro con titolo e data sul dorso (P. Ovidii / Metamor: / 1502). Sul verso della carta di guardia anteriore è presente il timbro a inchiostro dell'istituto bibliotecario Munic[ipalis] Foroc[orneliensis] Bibbl[iotheca] (Forum Cornelii è l'antico nome romano di

Imola). Una nota manoscritta sul frontespizio («Coll. Imol. Soc. Jesu») attesta il possesso da parte del Collegio dei Gesuiti di Imola. Questi semplici dati permettono di ricostruire un verosimile tragitto dell'esemplare: la Biblioteca di Imola trae origine dalla settecentesca collezione libraria dei Minori Conventuali. In quella collezione confluirono però – in seguito alle requisizioni napoleoniche o nel caso dei Gesuiti per la chiusura del loro collegio – anche biblioteche di vari ordini religiosi. L'esemplare sarebbe dunque giunto in biblioteca in seguito al rescritto del pontefice Clemente XIV e al passaggio del patrimonio librario gesuita al Comune di Imola.

Stazio

Tra i programmi di Manuzio ci fu l'edizione di tutte le opere del poeta latino di età flavia Publio Papinio Stazio, in particolare i versi delle *Selve*. La loro *editio princeps* aveva visto la luce a Venezia, da Vindelino da Spira, nel 1472, ma il commento che le rese popolari fu quello nel 1480 di Angelo Poliziano: Aldo volle dunque pubblicare un'opera saldamente presente nell'interesse umanistico, ma lo fece secondo i caratteri della *minima forma* perseguita dal suo programma di novità tipografica e lasciando le poesie prive di commento.

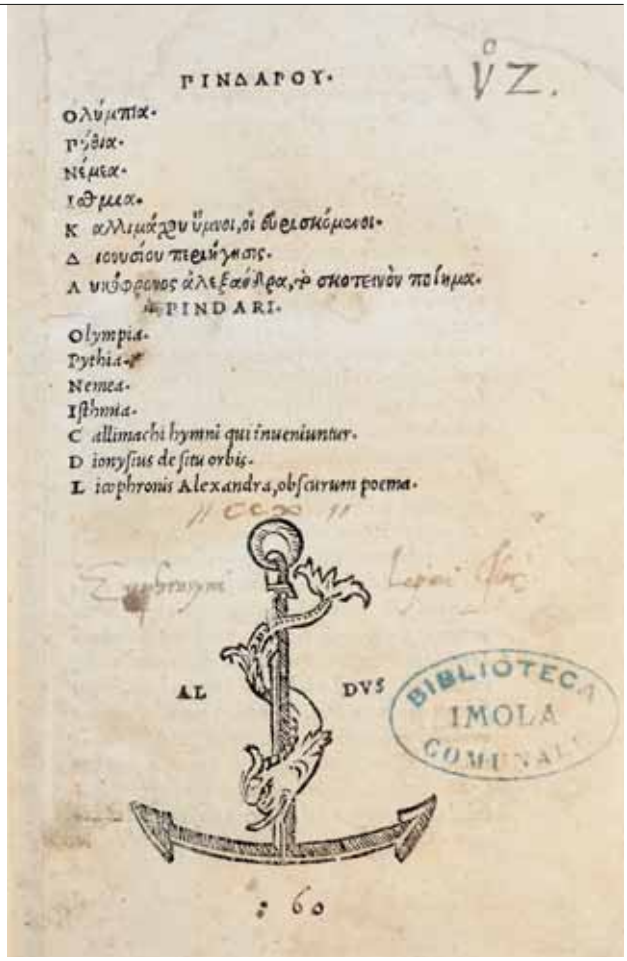
Le aldine dedicate al poeta e conservate presso la Biblioteca Comunale di Imola sono due gradevoli volumetti in ottavo delle dimensioni di mm. 150 x 95. Tuttavia i due pezzi sono quelli che presentano i maggiori problemi di analisi. L'aldina di Stazio è infatti concepita come un unico volume edito nel 1502 e includente le tre opere *Selve*, *Tebaide*, *Achilleide* e l'appendice *Orthographia* redatta dallo stesso Aldo. Questo ordine delle opere è il medesimo riportato nel registro dei fascicoli che appare alla carta G4r. Il fatto è però che la Biblioteca di Imola conserva l'opera in due volumetti separati, con un ordine dei fascicoli discordante rispetto a esemplari unitari custoditi in altre biblioteche italiane e discordante anche rispetto al registro dei fascicoli.

Non basta: a complicare le cose sta il fatto che – come indicato nei due *colophones* presenti nell'opera – i fascicoli che compongono il volume non furono stampati da Aldo in contemporanea: quelli dell'*Achilleide* risalgono all'agosto 1502 mentre gli altri al novembre 1502. Eppure nella legatura finale ciò che è di novembre precede ciò che è di agosto. Un fenomeno che diventa comprensibile solo se si valuta che le tipografie del Cinquecento stampavano i fascicoli dei libri e li vendevano il più delle volte slegati: era il singolo acquirente a farli rilegare in un secondo tempo. Nel caso specifico, poteva ad esempio decidere dove collocare la *Orthographia*, come risulta da quanto scrive Renouard alla scheda 35.7 dei suoi *Annales de l'imprimerie des Alde* (Parigi, terza ed., 1834) in relazione al fatto che, per essere completa, l'edizione doveva portare quella sezione: «Pour que ce volume soit complet, il faut en outre une partie sé-

QVAE HOC VOLVMINE CONTINENTVR.

Ad Marinum Sanutum epistola qui apud graecos scripserint μεταμορφώσεις.
Aldo priuilegium concessum ad reip. literariae utilitatem.
Orthographia dictionum graecarum per ordinem literarum.
Vita Ouidij ex ipsius operib.
Index fabularum et caeterorum, quae insunt hoc libro secundum ordinem alphabeti.

OVIDII METAMORPHOSEΩN LIBRI QVINDECIM.


ΠΙΝΔΑΡΟΥ.

Ολύμπια.
Πύθια.
Νέμεα.
Ισθμια.
Κ αλλιμάχου ὕμνοι, οἱ εὑρισκόμενοι.
Δ ιονυσίου περιήγησις.
Λ υκόφρονος ἀλεξάνδρα, ἡ σκοτεινὸν ποίημα.

PINDARI.

Olympia.
Pythia.
Nemea.
Isthmia.
C allimachi hymni qui inueniuntur.
D ionysius de situ orbis.
L ycophronis Alexandra, obscurum poema.

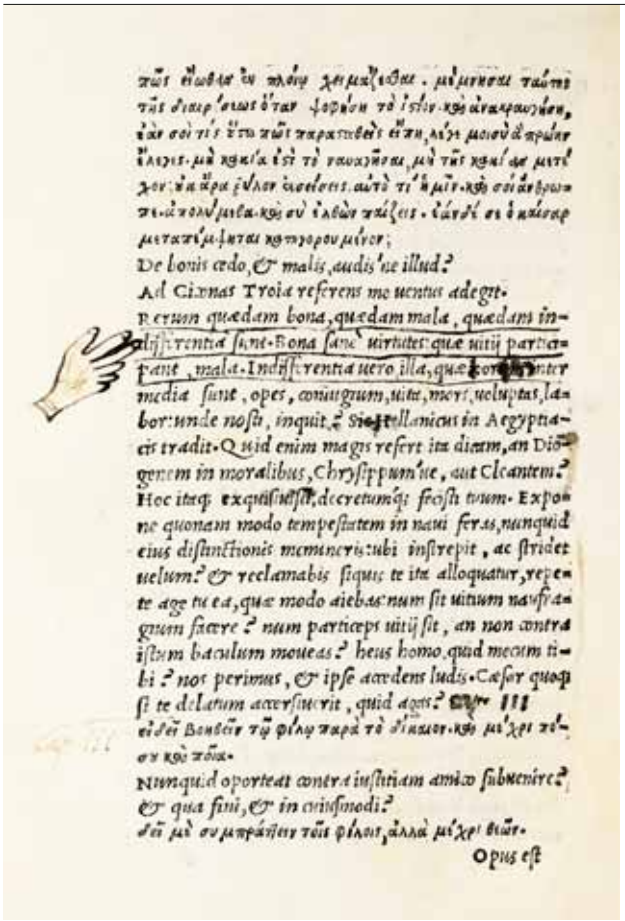
BIBLIOTECA IMOLA COMUNALE

Sopra da sinistra: marca tipografica sul frontespizio delle *Metamorfosi* di Ovidio (ottobre 1502) del tipo Fletcher 3, il modello più adoperato da Aldo. L'immagine del delfino avvinto all'ancora appare senza alcuna cornice; frontespizio dell'edizione delle *Odi* di Pindaro, del gennaio 1513 con marca tipografica del tipo Fletcher 3. Nella pagina accanto: nota manoscritta sulla carta di guardia di Pindaro: «Aldo secco - appartenuto a Fròsino Lapini grecista del secolo XVI, fondatore dell'Accademia dei Lucidi in Firenze». In pratica l'esemplare appartenne a Eufrosino Lapini, sacerdote e studioso fiorentino nato intorno al 1520

parée de 40 feuillets, qui se trouve tantôt au commencement, tantôt à la fin». Ecco: un legatore poteva decidere di collocare i fascicoli di quella sezione all'inizio o alla fine del volume rilegato.

L'esemplare di Imola, sdoppiato e con fascicoli diversamente organizzati, deriva verosimilmente dalla decisione di un tardo legatore di separare un volume originariamente unico in due parti, e di ordinarne i fascicoli in modo da ottenere due pezzi di simile ingombro.

Il primo volumetto imolese contiene *Le selve* (*Sylvarum libri quinque*) e l'*Achilleide* (*Achilleidos libri duo*), poema epico interrotto all'inizio del secondo libro per la morte del poeta. È proprio alla fine dell'*Achilleide* che un *colophon* indica come questi fascicoli furono stampati ad agosto del 1502. A queste opere segue la citata *Orthographia*: un'appendice ortografica dedicata al grecista cretese Marco Musuro. La marca aldina tipo Fletcher 2 appare impressa sul recto di una carta che precede il frontespizio (è una


De bonis ergo, & malis, audis ne illud?
Ad Cixnas Troia referens me uentus adegit.
Rerum quædam bona, quædam mala, quædam indifferentia sunt. Bona sane uirtutes, quæ uitij participant, mala. Indifferentia uero illa, quæ contra inter media sunt, opes, coniugium, uita, mors, uoluptas, labor: unde nosti, inquit, Sicellanicus in Aegyptiacis tradit. Quid enim magis refert ita dicam, an Diogenem in moralibus, Chrysippum ue, aut Cleanthem? Hoc itaq; exquisiuisti, decretumq; frosti tuum. Expone quonam modo tempestatem in naui ferus, nunquid eius distinctionis meminerit: ubi insirepit, ac stridet uelum? & reclamabis siquis te ita alloquatur, repete age tu ea, quæ modo aiebas, num sit uitium naufragium facere? num particeps uitij sit, an non contra istum baculum moueas? heus homo, quid mecum tibi? nos perimus, & ipse accedens ludis. Cæsor quoq; si te delatum accersiuerit, quid agis?
Nunquid oporteat contra iustitiam amico subuenire? & qua fini, & in cuiusmodi?
Opus est

Sopra: esempio di *manicula* disegnata da un lettore sull'esemplare imolese delle *Notti attiche* di Aulo Gellio. Nella pagina accanto: *Colophon* delle *Notti attiche* di Aulo Gellio, con il registro dei fascicoli e l'indicazione che l'opera era uscita «in aedibus Aldi et Andreae soceri» (cioè dalla bottega di Aldo e del suocero Andrea Torresani, nel settembre 1515)

carta aggiunta, probabilmente la carta e8 qui spostata dal legatore). La legatura è in mezza pelle con piatti ricoperti di carta; presenta al dorso quattro nervi e, impressa in oro, la scritta ACHILLE / E / SYLI AL / 1502.

Il secondo volume contiene invece il capolavoro del poeta, la *Tebaide* (*Thebaidos libri duodecim*). Non ha frontespizio e il *colophon* addita che i fascicoli furono stampati nel novembre del 1502. La marca è la Fletcher 3. La legatura è identica a quella del primo volume: mezza pelle con piatti ricoperti in carta e quattro nervi al dorso, su cui appare la scritta impressa in oro LA TEBA. / DI STAS. / ALDO / 1502.

Sul *recto* della carta che precede il frontespizio appare in ambedue le copie il timbro MUNIC. FOROC. BIBBL. In assenza di una qualche nota di possesso è impossibile sapere da dove provengano i due volumi: per quanto detto sopra fanno parte della collezione municipale, provenienti forse da una requisizione religiosa napoleonica, ma forse anche da un lascito privato.

Bessarione

Al mese di luglio del 1503 risale la terza aldina conservata a Imola: *In calumniatorem Platonis libri quatuor* di Bessarione, arcivescovo di Nicea e umanista nato nel 1403. Già stampata nel 1469 da Sweynheym e Pannartz a Roma, l'opera era una risposta a un dibattito accesosi all'epoca tra aristotelici e platonici: Bessarione proponeva una sorta di conciliazione tra le due filosofie in chiave neoplatonica.

È una bella edizione *in folio*, delle dimensioni di mm. 305 x 200, il cui testo è preceduto da una tabula (indice) di magnifica fattura. La marca aldina fa bella mostra sul frontespizio ed è del tipo Fletcher f1, l'incisione usata per le edizioni in folio: le sue dimensioni (mm 107 x 76) sono maggiori rispetto alle marche dei volumi in ottavo, è incorniciata e porta la scritta ALDVS MA.RO ai lati; è anche di grafica curiosa: il delfino ha infatti un carattere iroso. Nell'esemplare imolese qualcuno ha colorato il delfino con inchiostro ocra e tratteggiato anche scaglie che nell'originale non ci sono: in altri termini, un ignoto lettore si divertì con l'immagine.

La coperta dell'esemplare imolese è da restauro in mezza pelle e carta floreale incollata su pergamena; il dorso ha cinque nervi; il titolo e l'anno sono impressi in oro sul secondo e quarto riquadro: BESSARION / IN / CALUMNIA / TOREM / PLATONIS / ETC. / 1503. In testa al frontespizio appare nota manoscritta di possesso: «S. Mariae Gratiar[um] Imolae» e alcune sigle di collocazione; in

calce il timbro della Biblioteca municipale (MUNIC. FOROC. BIBBL.). L'esemplare contiene dunque la storia dei suoi spostamenti: sottratta al convento di Santa Maria delle Grazie (il convento imolese dei frati Minori Osservanti) quasi certamente nelle requisizioni napoleoniche passò poi nelle collezioni della biblioteca civica.

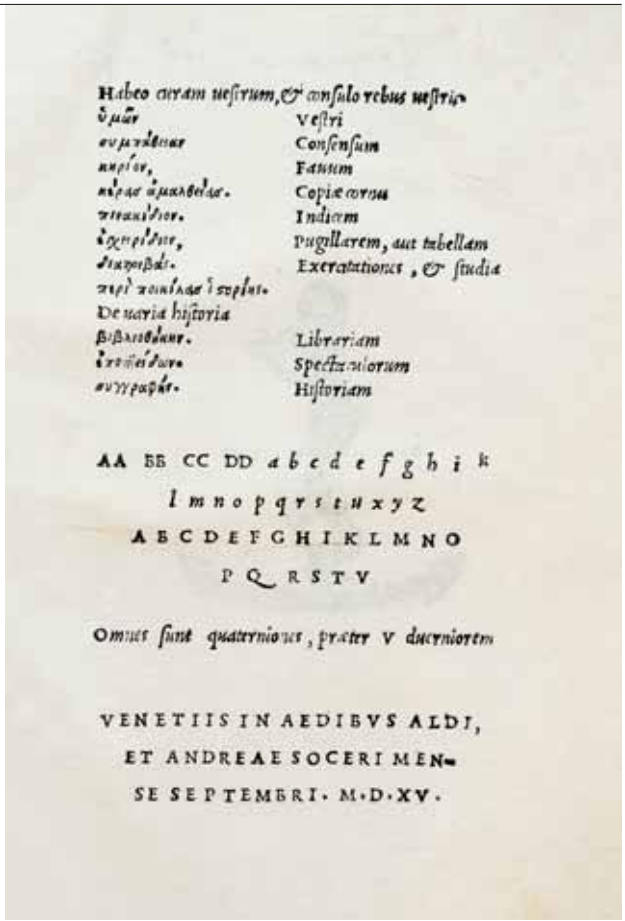
Pindaro

Quella di Manuzio è l'*editio princeps* con testo in greco delle *Odi* (*Olympia*, *Pythia*, *Nemea*, *Isthmia*) di Pindaro. Fu stampata nel gennaio 1513 con l'indicazione che si trattava di operazione tipografica congiunta di Aldo Manuzio e del suocero Torresani. Il volume è in ottavo, delle dimensioni di mm. 155 x 100 e comprende anche gli *Inni* di Callimaco, la *Descrizione della terra* di Dionigi il Periegeta e l'*Alessandra* di Licofrone.

La lettera dedicatoria è diretta al patrizio veneto Andrea Navagero, in quegli ultimi anni dell'attività di Aldo – dal 1513 al 1515 – laborioso e prezioso collaboratore per le edizioni di testi latini. La parte più bella della dedicatoria è quella in cui Aldo dichiara di stampare Pindaro a favore del Navagero che lo aveva spesso trascritto di proprio pugno allo scopo di memorizzarlo più saldamente: ricopiare un testo di proprio pugno è infatti attività che va esortata nei giovani, al fine di acquisirne familiarità e trasformare la lettura dei classici in un momento di dialogo e diretto confronto.

Il volume ha una segnalazione inconsueta dei fascicoli: normalmente indicati da lettere, qui lo sono con numeri, uso isolato che Aldo non riprende in nessun'altra edizione. La marca tipografica è sul frontespizio ed è il modello Fletcher 5: durante l'ultima stagione di attività Aldo fece infatti incidere una nuova xilografia in cui appare un nuovo modello di delfino con gli occhi non aperti, come nelle marche precedenti, ma spalancati.

L'esemplare imolese ha una coperta da restauro in mezza pelle e carta, quattro nervi al dorso e impressioni in oro nel secondo e quarto riquadro


Habeo curam uestrum, & consulo rebus uestris.

ὑμῶν	Vestri
συμβουλευω	Consensum
μαντεῖον,	Fatum
πόρας ἀμυθέας.	Copiae eorum
πινακίδιον.	Indicem
ἐγχειρίδιον,	Pugillarem, aut tabellam
διατριβάς.	Exercitationes, & studia
περὶ κοσμικῆς ἱστορίας.	
De uaria historia	
βιβλιοθήκην.	Librariam
θεατρίδιον.	Spectaculorum
συγγραφάς.	Historiam

AA BB CC DD a b c d e f g h i k
l m n o p q r s t u x y z
A B C D E F G H I K L M N O
P Q R S T V

Omnes sunt quaterniones, praeter V ducerniorem

VENETIIS IN AEDIBVS ALDI,
ET ANDREAE SOCERI MENSE SEPTEMBRI. M.D.XV.

(PINDARUS / GRAECE / VENETIIS / ALDUS / J5J3). Una interessante nota manoscritta appare al recto della carta di guardia, sopra il timbro della collocazione bibliotecaria: «Aldo secco - appartenuto a Fròsino Lapini grecista del Sec: XVI Fondatore dell'Accad[a] dei Lucidi in Firenze». Il frontespizio riporta altra nota manoscritta: «// CC ∞ // Euphrosyni Lapini Flor[i]». Se ne ricava che l'esemplare appartenne a Eufrosino Lapini, sacerdote e precettore fiorentino nato intorno al 1520. Le due scritte non lasciano dubbi sul fatto che il Lapini abbia custodito nel Cinquecento l'esemplare, ancorché non sia stato forse il primo possessore. Come poi l'esemplare sia finito a Imola è un mistero: i contatti più vicini a 'noi' che Lapini ebbe sono quelli con Bologna, quando nel 1556 vi pubblicò le *Lettere toscane divise in quattro libri*. Forse che l'aldina giunse a Imola in quel torno di anni?

Aulo Gellio

Il sesto e ultimo esemplare custodito nella Biblioteca Comunale di Imola non è propriamente un'aldina: uscite nel settembre 1515 (Aldo era scomparso a febbraio), le *Notti attiche* di Aulo Gellio sono il prodotto di un'idea di Aldo ma portata a termine dal suocero Torresani.

Si tratta di un bel volume in ottavo delle dimensioni di mm. 160 x 100, in cui fa bella mostra la marca tipografica Fletcher 3, che appare sia sul frontespizio e sia al verso dell'ultima carta. La coperta è in pergamena da restauro; sul dorso, dentro una cornice stilizzata, è impresso a ferri singoli e con caratteri dorati il nome dell'autore AVLI / GELLII e sotto la data manoscritta «1515».

Il frontespizio ci aiuta a capire il tragitto dell'esemplare: i due timbri che vi appaiono – del Seminario dei Chierici (SEMIN. CLERIC. IMOL.) e in calce della Biblioteca municipale (MUNIC. FOROC. BIBBL.) – attestano il possesso da parte del Seminario cittadino e poi la confluizione nella nostra raccolta comunale.

L'esemplare di Imola è di fruizione assai interessante: contiene parecchi segni di lettura, tra cui varie *maniculae*, quelle piccole mani con l'indice che addita il punto di interesse tracciate sui bordi esterni del testo. Aprirne oggi le pagine è un'emozionante esperienza bibliologica.

SCHEDE DELLE ALDINE CUSTODITE NELLA BIBLIOTECA DI IMOLA

SIGLE DEI REPERTORI DI RIFERIMENTO

- **EDIT16**: *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*; http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm
- **R**: Antoine Augustin Renouard, *Annales de l'imprimerie des Alde, ou Histoire des trois Manuce et leurs editions*, terza ed., Paris, Renouard, 1834.
- **FLETCHER**: H.G. FLETCHER III, *The Device of the Dolphin and Anchor*, in ID., *New aldine studies. documentary Essays of the Life and Work of Aldus Manutius*, San Francisco, Rosenthal, 1988, pp. 43-59.

1502

OVIDIUS, *Metamorphoseon libri quindecim*
Venezia, Aldo Manuzio, ottobre 1502. In 8°
Marca : FLETCHER 3 e FLETCHER 2
Riferimenti: EDIT16 CNCE 36136; R 37.12
Collocazione: 4 00B 001 011
Provenienza: Collegio dei Gesuiti di Imola

STATIUS, *Sylvarum libri quinque, Achilleidos duo*
Venezia, Aldo Manuzio, agosto e novembre 1502. In 8°
Marca: FLETCHER 2
Riferimenti: EDIT16 CNCE 36141; R 35.7
Collocazione: 4 00B 001 024

STATIUS, *Thebaidos libri duodecim*
Venezia, Aldo Manuzio, novembre 1502. In 8°
Marca: FLETCHER 3
Riferimenti: EDIT16 CNCE 36141; R 35.7
Collocazione: 4 00B 001 025

1503

BESSARIONE, *In calumniatorem Platonis libri quatuor*, Venezia, Aldo Manuzio, luglio 1503. In folio
Marca: FLETCHER f1
Riferimenti: edit16 CNCE 5644; R 40.5
Collocazione: 4 00C 006 010
Provenienza: Convento Santa Maria delle Grazie, Imola

1513

PINDARUS, *Olympia. Pythia. Nemea. Isthmia*, Venezia, Aldo Manuzio e Andrea Torresani, gennaio, 1513. In 8°
Riferimenti: EDIT16 CNCE 37448, R 64.9
Marca: FLETCHER 5
Collocazione: 4 00B 001 016
Possessore: Eufrosino Lapini

1515

AULI GELLII, *Noctium Atticarum libri vndeviginti*, Venezia, Aldo Manuzio e Andrea Torresani, settembre 1515. In 8°
Riferimenti: EDIT16 CNCE 20605; R 73.9
Marca: FLETCHER 3
Collocazione: 4 00C 002 021
Provenienza: Seminario di Imola

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

Probabilmente questa pubblicità sarà fotografata e mandata ad amici e conoscenti attraverso Whatsapp.

Sarà quindi Whatsappata 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

ARISTOTILE
HIPOCRATE
GALIENO
AVICENA
ALIABATE
RASIS
MESVE
AVER
PETRVS DE MONTAGNANA
CAIVS PLINIVS
DE NATVRALI

Bibliofilia

LA BIBLIOTECA DI LEONARDO DA VINCI

Gli elenchi di libri del grande artista

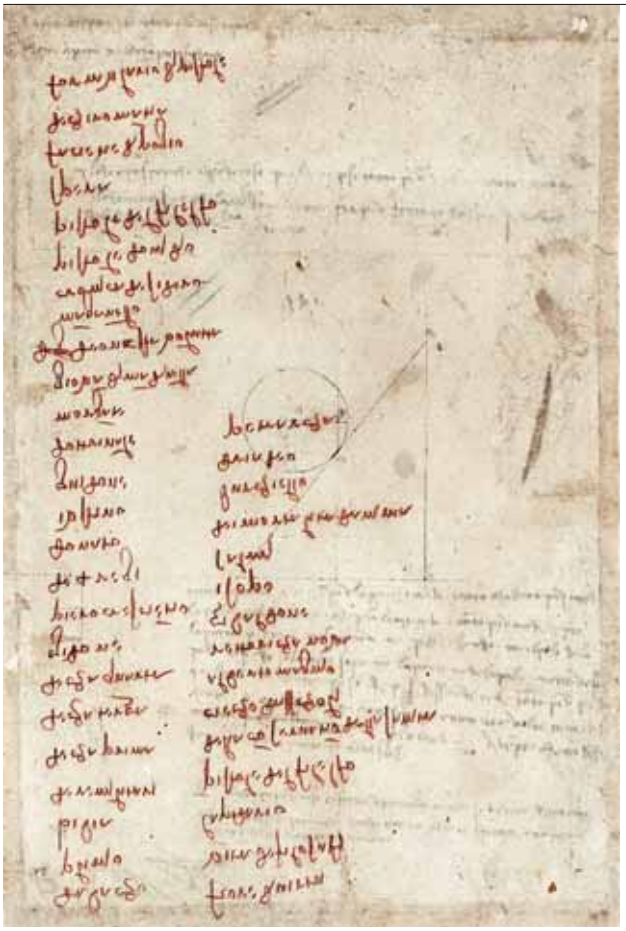
di GIANCARLO PETRELLA

Figlio illegittimo di ser Piero, notaio di famiglia strettamente legata all'esercizio della professione notarile, Leonardo da Vinci non poté seguirne le orme. Così infatti prevedeva una precisa disposizione dell'Arte dei Giudici e dei Notai che richiedeva ai suoi membri lo *status* di figli legittimi. Ciò comportò un'educazione limitata al sapere pratico e ricevuta sostanzialmente al di fuori delle consuete scuole indirizzate allo studio del latino. La formazione di Leonardo non andò infatti mai oltre il volgare. Anche il rapporto del genio fiorentino con la scrittura fu complesso e per certi versi contraddittorio. Ma cosa sappiamo davvero della scrittura di Leonardo? A queste e altre domande risponde il recente importante studio di Marco Cursi, *Lo specchio di Leonardo. Scritture e libri del genio universale*, (Bologna, il Mulino, 2020). Cursi riparte dalle testimonianze grafiche dei familiari, a cominciare dal nonno Antonio, anch'egli notaio, e del padre Piero, nelle quali ravvisa consonanze tali da far ragionevolmente supporre che Leonardo abbia appreso a leggere e scrivere tra le mura domestiche. Alcuni esempi della sua scrittura sono assegnabili con sicurezza al periodo della giovinezza e della prima maturità, anteriore dunque al trasferimento, necessario al giovane artista per sprovincializzarsi e ampliare il suo bagaglio culturale, a Milano. Il primo esempio è la breve didascalia databile al 1473 che accompagna il celebre disegno di paesaggio della valle dell'Arno oggi alle Gallerie degli Uffizi. La tipologia grafica, afferma Cursi, «è una mercantesca di grande eleganza, morbida, scorrevole e fluida». Già questa breve annotazione è vergata con andamento spe-

Nella pagina accanto: Johannes de Ketham, *Fascicolo di medicina*, Venezia, Johannes e Gregorius de Gregoriis, 5 febbraio 1493/94

LEONARDO DA VINCI'S LIBRARY

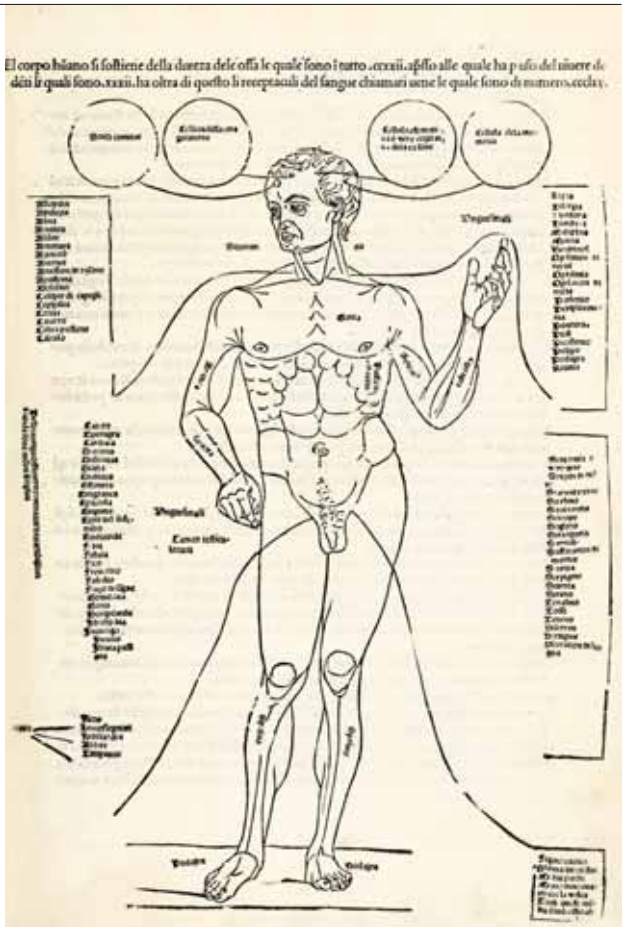
The contribution, starting from some recent studies dedicated to Leonardo's writing and books, examines the artist's library. What was his fate? What books did it contain? These questions can be answered thanks to the frequent lists of books owned or to be bought that Leonardo himself writes and rewrites several times during his life and which today provide scholars with the key to access the virtual reconstruction of his library. The most complete list is the one he dictated near his death in 1519, in the act of leaving all his books to his pupil Giovanni Francesco Melzi.



Sopra da sinistra: Leonardo da Vinci, lista di libri, 1495 circa, *Codice Atlantico*, f. 559 r (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana); Leonardo da Vinci, lista di libri, 1503-1504 circa, *Codice di Madrid II* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 8936, f. 2 v)

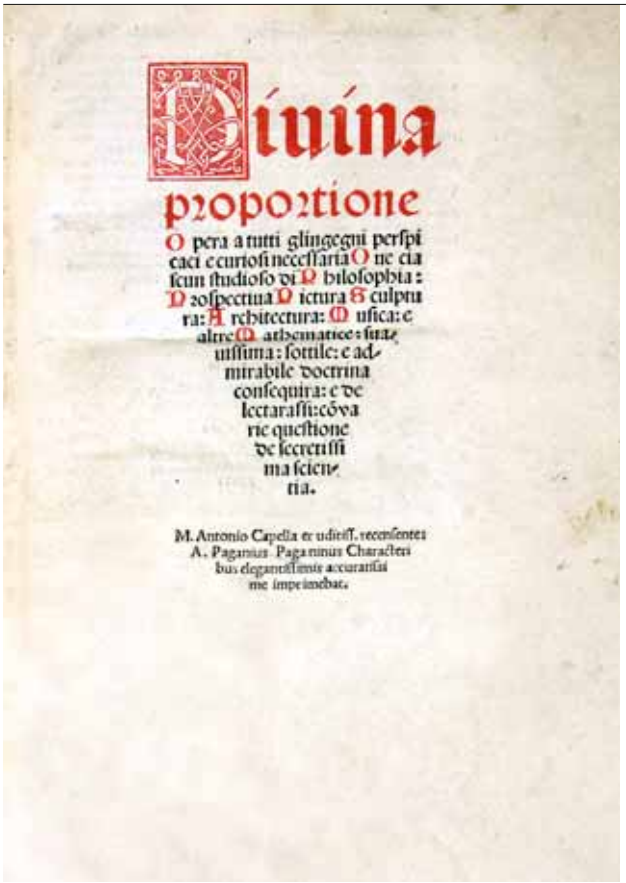
culare. Una seconda testimonianza è la più interessante. È la didascalia che accompagna il disegno in cui è raffigurata l'impiccagione di Bernardo Bandini Baroncelli, colpevole dell'omicidio di Giuliano de' Medici. Leonardo ne fu testimone diretto il 28 dicembre 1479, forse dalla finestra della bottega di ser Piero, e descrive minuziosamente l'inconsueto abbigliamento alla turchesca del condannato. La scrittura, anch'essa mercantesca, è qui «più sobria e controllata», pur con tratti di elegante allungamento delle aste inferiori di alcune lettere. Perché Leonardo scriveva alla rovescia? Non certo per volontà di impedirne la lettura e difendere così il contenuto dei propri appunti, come si è a lungo pensato. Anche qui Cursi torna a esaminare le testimonianze e dimostra che Leonardo in realtà scriveva nell'una e nell'altra direzione, ricorrendo alla scrittura destrorsa per favorirne la leggibilità a chi non avesse dimestichezza con la sua usuale scrittura speculare, elaborata probabilmente fin dalla prima fanciullezza impiegando la mano sinistra, ovvero quella riservata al disegno. Perché poi la scrittura mancina abbia avuto la meglio «resta uno dei tanti misteri della personalità vinciana, forse il più indecifrabile».

L'altro mistero è quello della biblioteca dell'artista. O meglio, del suo destino. Finora infatti non si è rintracciato alcun libro che possa ricon-



Sopra da sinistra: Titus Livius, *Historiae Romanae decades* [in italiano], Venezia, Johannes Rubeus Vercellensis per Lucantonio Giunta, 11 febbraio 1493; Johannes de Ketham, *Fascicolo di medicina*, Venezia, Johannes e Gregorius de Gregoriis, 5 febbraio 1493/94

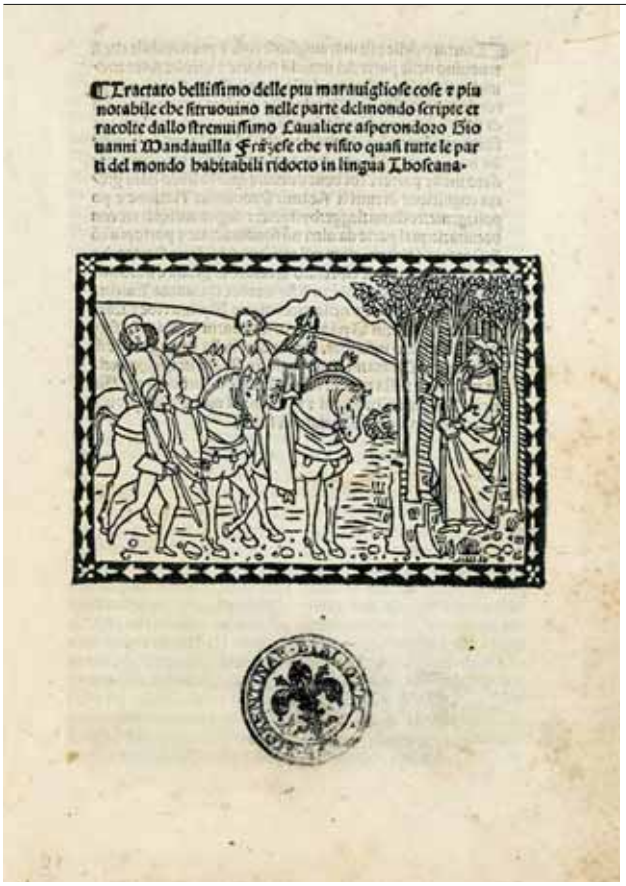
dursi con ragionevole sicurezza ai suoi scaffali. Nessun esemplare che rechi, per esempio, la sua inconfondibile nota di possesso, né eventuali suoi *marginalia*, magari 'alla mancina'. Del contenuto della biblioteca di Leonardo molto oggi si sa, grazie soprattutto agli studi di Carlo Vecce. Ma l'interesse per quei libri viene da lontano. Nella primavera del 1939 a Milano si svolse un'importante mostra leonardesca, tesa a celebrare, non senza una sottesa retorica di regime, il mito italico del genio Leonardo attraverso i capolavori artistici e le macchine ingegneristiche. Autentica novità era la sala, curata dal più illustre dei librai antiquari Tammaro De Marinis, dedicata alla cosiddetta biblioteca di Leonardo: un centinaio di volumi, manoscritti e a stampa, degli autori e delle edizioni citate e quindi, a suo tempo, evidentemente possedute dall'artista. Testimone nient'affatto distratto di questa 'biblioteca ritrovata' fu Carlo Emilio Gadda, il quale, chino sulle teche, tutto guarda e tutto annota: «la contemplazione della biblioteca di Leonardo ci dà brividi di delizia: radunati qui da più biblioteche e private raccolte, non sono gli esemplari a lui appartenuti, ma esemplari delle edizioni da lui citate. Un Platone voltato dal Ficino, l'Alberto Magno, la *Cosmografia* di Tolomeo e il *De re militari* del Valturio [...] e l'Euclide et tant'altri: geometria, cosmografia, architettura civile e mili-


Diuina
proportione
O pera a tutti glingegni perspi
caci e curiosi necessaria O ne cia
scun studioso di P hilosophia:
P rospectiua P ictura S culptu
ra: A rchitectura: M usica: e
altre M athematice: sua
uissima: sottile: e ad
mirabile doctrina
consequira: e de
lectarassi: cõva
rie questione
de secretissi
ma scien
tia.

M. Antonio Capella eruditiss. recensente:
A. Paganius Paganinus Characteri
bus elegantissimis accuratissi
me impeimebat.

tare, fisica (medicina), musica, aritmetica: insomma le fonti di studio». L'idea di guardare dal buco della serratura della biblioteca di Leonardo non era peraltro del tutto nuova. Tutto era nato nel 1870 circa, quando Gilberto Govi per primo diede notizia di un suggestivo elenco di autori e titoli che Leonardo aveva vergato su un foglio del suo cosiddetto *Codice Atlantico*. Tre anni più tardi il marchese Girolamo d'Adda, gran bibliofilo con discrete competenze in materia bibliografica, affrontò la questione in quello che è il primo studio sistematico sulla libreria leonardesca: *Leonardo da Vinci e la sua libreria. Note di un bibliofilo*. Su questa strada altri poi avrebbero fatto passi da gigante, proponendo identificazioni più o meno probabili delle edizioni sottese a quello e ad altri elenchi di libri vergati da Leonardo su fogli occasionali. È questo il percorso che avrebbe portato, nel 1962, Carlo Dionisotti al suo fondamentale *Leonardo omo di lettere*. Né l'affascinante campo di indagine poteva dirsi completamente dissodato. In anni recenti Vecce, filologo italiano e studioso di Leonardo, ha ripreso in mano i manoscritti leonardeschi, gli appunti e le liste librarie stilate dall'artista. Il risultato è l'affascinante *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo* (Roma, Salerno editrice, 2017). Leonardo stilò più volte, e per ragioni non sempre comprensibili, elenchi di libri. Non si sbaglia nell'affermare che fosse un autentico maniaco delle liste. E alcune di queste ci danno bene l'idea di quali fossero gli autori coi quali si confrontava. Sono spesso elenchi di *desiderata*, libri da cercare e ottenere in prestito, perché all'epoca il libro era ancora merce preziosa e tutt'altro che a buon mercato, specie certe edizioni scientifiche come la *Summa de aritmetica* di Luca Pacioli che gli costò quasi il doppio di una Bibbia nel 1495. La lista più antica è databile Firenze c. 1478. La più nota è il lungo elenco, databile c. 1495, vergato su due colonne a sanguigna e tradito da un foglietto del *Codice Atlantico*. Si tratta di 41 autori e titoli, scritti forse di fretta, in vista di un viaggio: «non è un catalogo esaustivo di tutti i libri posseduti da Leonardo nel 1495, ma resta comunque un documento eccezionale dei testi che gli erano accessibili a quella data» (e aggiungerei di cui quindi non poteva fare a meno nel caso di una trasferta): c'è l'immancabile enciclopedia latina del sapere (Plinio), assieme ai prodotti della scienza tardomedievale (Alberto Magno e Sacrobosco); il fascinoso Jean de Mandaville (testo di geografia e resoconto di viaggi), qualche testo piacevole (il *Morgante*, Ovidio, Petrarca).

Una sola volta Leonardo ricorda «tutti et ciaschaduno li libri». Il 23 aprile 1519, ormai vecchio, nella dimora principesca che il re di Francia Francesco I gli ha messo a disposizione a poca distanza dal castello di Amboise, detta le sue ultime volontà al notaio regio Guillaume Boreau. Raccomanda di provvedere al funerale e alla sepoltura e poi dispone dei suoi beni terreni: la vigna milanese, la casa, un gruzzolo di pietre preziose. Al più giovane



Sopra da sinistra: Jean de Mandeville, *Tractato delle piu maravegliose cosse*, Firenze, Lorenzo Morgiani e Johannes Petri, 7 giugno 1492; Giordano Ruffo, *Arte di conoscere la natura dei cavalli*, Venezia, Petrus de Quarengiis Bergomensis, [1493] (nella lista di libri del codice di Madrid compare anche un «libro di medicina di cavalli»).
Nella pagina accanto: Luca Pacioli, *Diuina proportione*, [Venezia], Paganinus de Paganinis, 1509

allievo, il gentiluomo milanese Giovanni Francesco Melzi al suo servizio dall'età di quattordici anni affida la porzione più preziosa dell'eredità: i libri. Eccola lì, per l'ultima volta, colpita dal raggio di sole primaverile che entra dalla finestra nella grande stanza al pianterreno, la biblioteca dell'artista. Con i manoscritti e i libri a stampa, raccolti in tanti anni di acquisti disordinati e affannati, sparsi sugli scaffali, in attesa dell'ennesimo trasloco. Leonardo sarebbe spirato una decina di giorni più tardi. Della sua biblioteca, da lì in avanti, si sarebbero perse le tracce. Quei libri sarebbero tornati in Italia stipati in casse al seguito del fedele allievo, per essere custoditi nella villa di famiglia di Vaprio d'Adda. Ma è ragionevole che a questo punto la biblioteca avesse già perso la sua originaria unità, dal momento che al Melzi interessavano soprattutto i manoscritti e gli autografi del maestro, non certo quelle edizioni quattro-cinquecentesche, probabilmente già usurate. Quale sia stato il loro destino è domanda cui non si è riusciti finora a rispondere. Gli scaffali della biblioteca di Leonardo sono vuoti e tali rischierebbero di rimanere se non venisse ora in soccorso il nuovo ponderoso e affascinante volume collettivo curato da Carlo Vecce, *La Biblioteca di Leonardo* (Firenze, Giunti editore, 2021). Oltre 500 pagine, corredate di tavole e riproduzioni a colori, che ricostruiscono, scheda dopo scheda, autori

Sopra da sinistra: Robertus Valturius, *Opera dell'arte militare*, Verona, Boninus de Boninis de Ragusia, 17 febbraio 1483; Robertus Valturius, *Opera dell'arte militare*, Verona, Boninus de Boninis de Ragusia, 17 febbraio 1483

e titoli registrati in quelle liste. Gli indispensabili indici aiutano a scorrere con lo sguardo sugli scaffali. E così facciamo.

A cominciare dall'immancabile trattato di *Abaco*, certo uno dei primissimi libretti con cui il giovane Leonardo ebbe a che fare nelle scuole di abaco fiorentine cui lo *status* di figlio illegittimo lo aveva destinato. I trattati di Alberto Magno, come il *De coelo et mundo* citato esplicitamente nel manoscritto F, anche se è più facile che Leonardo si accostasse alle opere di Alberto Magno o dello pseudo Alberto Magno tramite le più fortunate riduzioni e rielaborazioni medievali, tra cui la *Philosofia pauperum* (esplicitamente citata come «filosofia d'alberto magno» nel codice di Madrid) e il *Libro de le virtù de le herbe et prede*. E poi i libri di astrologia, come l'«Alcabitio vulgare del Serigatto», vale a dire la traduzione volgare del fiorentino Francesco Sirigatti del *Liber isagogicus* dell'astronomo arabo Alcabizio. La bellissima *Summa de Aritmetica* di Luca Pacioli, che gli costò quasi il doppio di una *Bibbia* nel 1495 («soldi 119 in Arittmetrica di maestro Luca»), il *Vitruvio* a lungo solo desiderato, il cui accesso diretto gli fu forse impedito sino al 1508 o poco oltre; il fascinoso Jean de Mandaville (testo di geografia e resoconto di viaggi che doveva alimentarne la cultura geografica e cartografica), qualche testo di lettura amena (il *Morgante*, Ovidio, il Petrarca degli anni milanesi). E poi la coppia formata dal Valturio, il trattato di arte militare che tanto doveva affascinarlo anche per l'esuberante apparato illustrativo di macchine belliche, e l'autore per eccellenza, Plinio, ovviamente non nell'originale latino, ma nel volgarizzamento fattone da Cristoforo Landino che Leonardo possiede fin dagli anni giovanili e impiega per scopi sia letterari che tecnici. Ma anche un paio di titoli che ritroviamo quasi sempre anche sugli scaffali di mercanti e borghesi: il fortunatissimo *Cibaldone*, vademecum di medicina popolare, e l'immancabile libretto di edificazione morale *Fiore di virtù*. Letture comuni a tutti, 'omini di lettere' o meno.

MAREMAGNUM©

LIBRI ANTICHI, MODERNI, INTROVABILI, NOVITÀ

www.maremagnum.com | info@maremagnum.com

CARLO EMILIO GADDA
IL CASTELLO DI UDINE
EDIZIONI DI S
FIRENZE — MC
UGO OJETTI
(TANTALO)
COSE VISTE
SECONDO TOMO
F·T·E
MILANO
FRATELLI TREVES EDITORI

Novecento

GADDA E OJETTI NEI DOMINI D'OLTREMARE

Al sole dell'impero

di LUCA PIVA

Il transatlantico Conte Rosso fu costruito su commissione del Lloyd sabaudo nei cantieri scozzesi di Dalmuir a partire dal 1914. Come a fatale premonizione, prima di essere completato, fu requisito dal governo britannico, armato e incorporato nella Royal Navy fino alla fine della Grande guerra. Restituito alla sua legittima proprietà e riattrezzato, fu varato nel 1921 e messo sulla rotta per le Americhe. Nel 1933 passò al Lloyd triestino e, con un nuovo allestimento, navigò verso il Vicino e l'Estremo Oriente. Era lungo 180 metri, aveva due bei fumaioli, l'equipaggio era composto da 442 uomini e poteva ospitare 1.300 passeggeri, dei quali 212 in prima classe. Carlo Emilio Gadda (1893-1973) vi si imbarcò nel luglio del 1931 per una crociera che lo portò ad approdare agli scali di una Italia estesa dalla nostra penisola all'Africa settentrionale, alle isole dell'Egeo, alla costa istriana; dagli appunti di viaggio trasse cinque articoli che comparvero sul quotidiano milanese del pomeriggio «L'Ambrosiano» e nel 1934 furono riuniti sotto il titolo *Crociera mediterranea* e inseriti con altre prose di diverso argomento nel suo secondo libro, *Il castello di Udine*, pubblicato dalle edizioni di Solaria. L'anno seguente la raccolta vinse il premio Bagutta, che fruttò all'ancora semisconosciuto scrittore un assegno di cinquemila lire e, «per una mattinata», l'attenzione «di tutta la stampa quotidiana del regno».

Come su tanta parte della vita e della cultura

Nella pagina accanto da sinistra: l'elegante copertina della prima edizione de *Il castello di Udine*, pubblicata nel 1934 dalle Edizioni di Solaria; la copertina di uno dei sette volumi della prima edizione di *Cose viste*, pubblicata inizialmente dai Fratelli Treves e poi da Mondadori

GADDA AND OJETTI IN THE OVERSEAS DOMAINS

In the 1930s, Carlo Emilio Gadda (1893-1973) and Ugo Ojetti (1871-1946) visited Italian Libya and obtained the same image: that of an admirable enterprise of civilization conducted with industriousness, culture and courage. The first dedicated some chapters of Il castello di Udine *(1934) to the subject, the second four articles in the* Cose viste *column, which appeared in the «Corriere della Sera» between 1937 and 1938 and was later collected in volume. The two men of letters shared similar cultural foundations but had opposite characters, which corresponded to divergent stylistic choices and, from the middle of the last century, to opposite critical and editorial fates.*

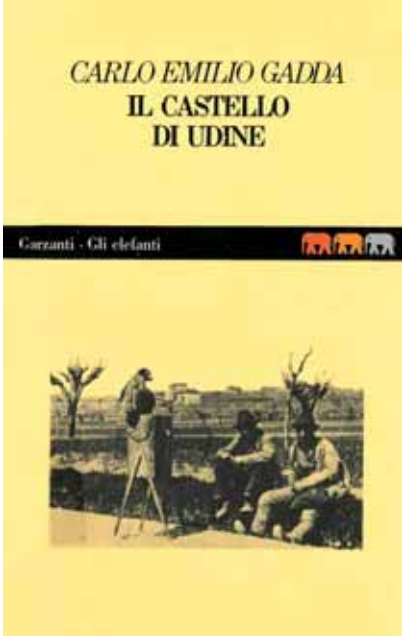
Da sinistra in alto: le copertine delle edizioni Einaudi de *Il castello di Udine*, nei "Supercoralli" (1961) e nei "Nuovi Coralli" (1973), con *L'inseguimento* di Carlo Carrà (1915); la *Flora* del Piccio scelta da Gadda per la copertina della raccolta einaudiana *I sogni e la folgore*, che nel 1955 comprese *La madonna dei filosofi*, *Il castello di Udine* e *L'Adalgisa*. Nella pagina accanto da sinistra: Carlo Emilio Gadda negli anni Sessanta in una fotografia di Jerry Bauer; le copertine di *Il castello di Udine* nelle edizioni Garzanti del 1989 e del 1999

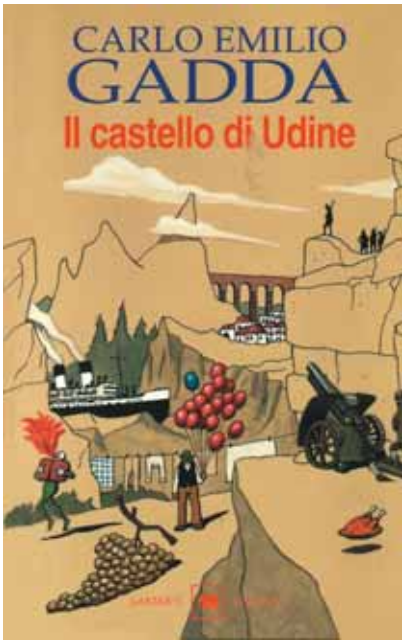
del suo tempo, sul *Castello di Udine* grava il peso della Grande guerra, oscillante fra il lutto per l'infinita strage e le speranze accese dalla vittoria. I cinque capitoli raccolti nella sezione che apre e intitola il volume compongono una 'figurazione evocativa' dei dolenti ricordi di guerra e prigionia dell'autore; vi predomina un tono di marziale severità, punteggiato da rari tocchi di amara ironia, elevato ad accenti solenni nella evocazione del paesaggio d'alta montagna e delle gesta degli alpini. Vi risuona l'ostinato elogio della guerra, torva maestra di vita, del disciplinato adempimento del dovere, dello stoico sacrificio di sé alla entità superiore nella quale si coagula il bene e l'onore della nazione. Vi imperversa il biasimo astioso del pacifismo, delle sue pose antiretoriche, delle professioni di mansuetudine a buon mercato, che lo scrittore pativa come oltraggio alle tante giovinezze troncate o storpiate dalla guerra: anche alla sua, che egli aveva messo a repentaglio accorrendo come un cieco al suo disperato destino perché, sognando «una vivente patria come nei libri di Livio e di Cesare», il suo cuore «disumano» aveva tramutato la furiosa rissa di popoli che insanguinava anche le più eccelse vette in oggetto di desiderio, «viva e profonda poesia, inguaribile amore». Aperta da una riflessione su un passo di Livio, questa prima parte del libro si chiude con l'erma letteraria dedicata a uno dei quattro fratelli Calvi, eroi allora famosi: Attilio, «il tenente dagli occhi fermissimi, senza sorriso», il cui nome «era negli animi e nell'elogio di tutti», nel quale si può riconoscere il tipo umano raffigurato negli innumerevoli monumenti ai caduti che sorsero in ogni piazza di città o paese, modello di uomo nuovo nato dalla guerra al quale l'Italia provò ad attenersi per una ventina d'anni.

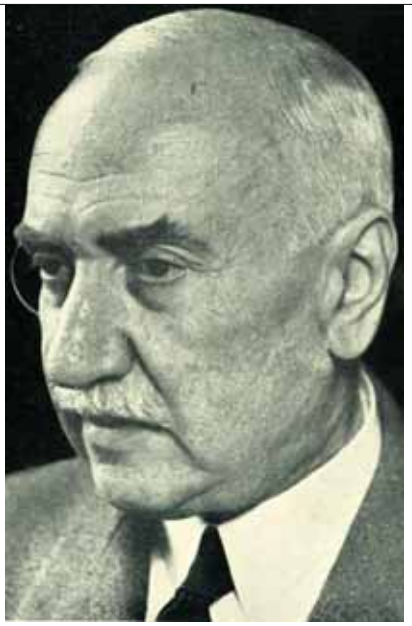
Nei successivi capitoli della *Crociera* l'autore riprende il filo del discorso per dipanarlo in tempo di pace, sorprendendo il lettore con un brusco mutamento di tono che dall'oscurità della consumata tragedia trapassa al lume di una rigenerata fiducia. Pagina dopo pagina la vacanza sul famoso piroscafo si trasforma in un pellegrinaggio alla ricerca della patria nel cui nome aveva combattuto e sofferto «quanto non è possibile soffrire», andando incontro a un esito imprevedibilmente felice: il reduce finisce per incontrare davvero l'Italia che aveva creduto di intravedere oltre i reticolati e il fumo della battaglia, e l'appagamento che ne ricava sembra alleviare come un antidoto il suo male di vivere.

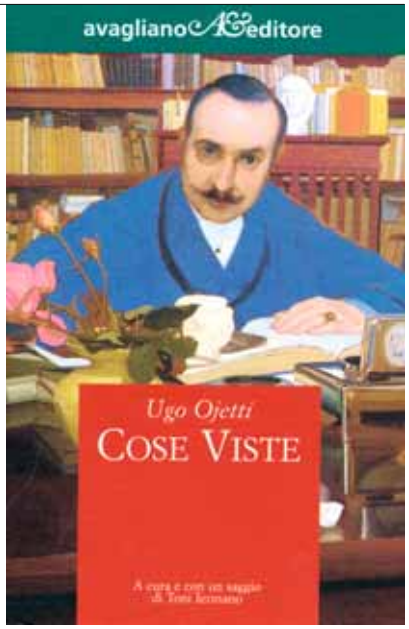
Alla partenza dal molo genovese il crocerista si dice «allegro» e appare fin troppo incline a facezie da gitante; la celebrata nevrosi dell'ingegnere malato di incontentabile perfezionismo non sembra trovare alcun appiglio, dato che «la stazione marittima è pulitissima, i militi sono inappuntabili, i facchini parlano poco, portano molto, spediti, agili , bravi» e, sulla nave, il mozzo è «impegnato a lucidare il telaio d'ottone già lucidissimo», il pranzo è «eccellente», e persino i vizi borghesi dell'assortita brigata di compagni di viaggio sono accolti con un sorriso di benevolenza come perdonabili peccati veniali. Quando la nave si stacca dalla banchina, lo scrittore che si sarebbe autoritratto nella fosca fisonomia del protagonista della *Cognizione del dolore* saluta la Lanterna assaporando il gusto di un mattino capace di mutare il viaggio in «favola vissuta».

Le bellezze d'Italia scivolano in lontananza «in una sognante malinconia, combinata di mistero e silenzio», senza che il dotto viaggiatore sia mai sfiorato dalla tentazione snobistica di considerare con sufficienza la loro risaputa bellezza da cartolina: l'Alpe di Luni «risfolgorante come nell'Alcione», le isole tirrene galleggianti sul «marezzo verde e turchese», il cielo sopra Roma di una «chiarità goethiana», il golfo di Napoli splendente di una «luce grande e immensa come un perenne emanare della vita», Siracusa pervasa di «gentilezza e dignità sicula, fiorita d'oleandri e verde d'aranci». Ma, come premesso in una nota d'apertura, l'ingranaggio principale del meccanismo narrativo si









Da sinistra: la copertina del secondo tomo dell'edizione Sansoni del 1951 di *Cose viste*: in copertina Ugo Ojetti a Leptis Magna nel novembre del 1938 in una fotografia di Raffaele Calzini; Ugo Ojetti in un ritratto fotografico riprodotto nell'edizione Sansoni di *Cose viste;* Ugo Ojetti ritratto da Oscar Ghiglia sulla copertina dell'antologia di *Cose viste* curata da Toni Iermano per l'editore Avagliano nel 2002

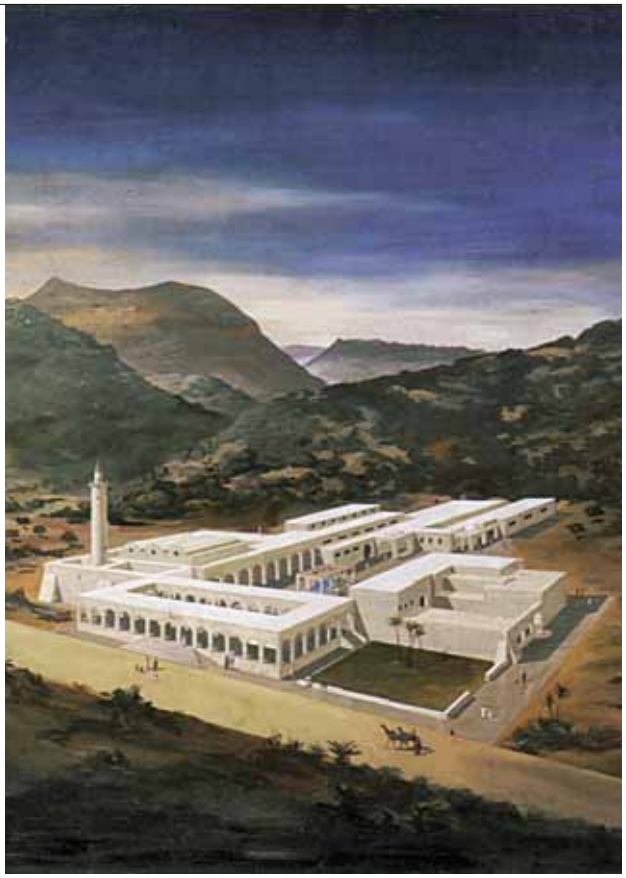
mette in moto quando il Conte Rosso tocca la 'quarta sponda': la confortevole navigazione e il chiacchiericcio dei vacanzieri sono messi in scena allo scopo di esaltare per contrasto «le virtù libiche de' pazienti coloni, il sacrificio libico de' soldati caduti», sebbene la rasserenata disposizione d'animo dello scrittore faccia sì che, differentemente da quanto avviene nei suoi romanzi, la satira della sua propria classe sociale non dia luogo a tempestose invettive ma solo a bonarie caricature.

Quando la comitiva sbarca a Tripoli trova una città oltre ogni attesa italianizzata, «seriamente e dignitosamente nostra», nella quale, come poi a Homs, nella dissepolta Leptis Magna, nei nuovi borghi rurali, natura e storia non si manifestano nelle inquietanti apparenze barocche che connotano gli scenari della narrativa gaddiana, ma in forme austere e disciplinate; l'infido groviglio delle contingenze accidentali vi appare domato da una risoluta «volontà di ordine e compiutezza», illuminata da quello che in *Gli anni* lo scrittore avrebbe evocato come «il raggio dorato dell'astro che non ha tramonto: l'astro dei lumi d'Europa, della civiltà di Roma». A metà degli anni Venti, condotto in terre straniere dal suo mestiere di allora, Gadda aveva conosciuto gli aspetti più acerbi dell'emigrazione, che avrebbe descritto in *Le meraviglie d'Italia*: congreghe di uomini trascinati «dalla necessità del mangiare in un clima senza passato e senza intimità, dove lo straniero incontra e non saluta lo straniero», svuotati di identità dall'abbandono del loro Paese e dei loro costumi; in Argentina, attraversando praterie sterminate e deserte, le aveva immaginate «popolate della nostra gente, e lavoro». Pochi anni dopo la Tripolitania gli apparve come «un abbozzo di redenzione» faticosamente perfezionato da una comunità operosa e frugale, «bella pianta italiana nel giardino del dovere», consolidata nel confronto con una terra aliena e ingrata. Qui, dove gli stradini italiani sembrano trattare i

ciottoli delle strade con «la perizia e l'amore» che un pittore potrebbe dedicare a un quadro di paesaggio, gli appare ammirevole persino l'architettura contemporanea, altrove bersaglio di scatenate filippiche: se infatti il duomo tripolino, finto romanico, è affetto dalla stessa «bruttezza fin de siècle che ha imperversato sopra le chiese di Lombardia e d'Italia», tutto intorno un «intelligente Novecento», capace di sposare futurismo e classicismo nel nome della parsimonia, ha eretto «il bel municipio», «il bell'edificio delle Regie Poste, Telegrafi e telefoni», il «bellissimo Grande Albergo», «le strade ottime, larghe, asfaltate»: ovunque risalta l'impronta feconda di quella «compostezza italiana piena di semplicità e di dignitoso decoro» che quindici anni prima, sul monte Faiti sconvolto da atroci esplosioni, aveva visto scolpita sul volto di un soldato, «quasi un fanciullo», in attesa dell'ordine dell'estremo assalto.

Negli anni Trenta Gadda pubblicò le sue opere in volumi pagati di tasca propria, stampati in poche centinaia di copie: il suo «famigerato calligrafismo», complicato dalla sconcertante alternanza di toni difformi, fittamente disseminato di ermetiche allusioni e di preziosi reperti da vocabolari desueti, si negava al pubblico comune per rivolgesi a una ristretta società di letterati in grado di interpretarne gli enigmi e di apprezzarne l'alta maestria stilistica. Può essere interessante confrontare questi suoi resoconti africani con quelli di uno scrittore che, negli stessi anni, dalle colonne del «Corriere della Sera» parlava invece a una platea vasta e varia, la cui opera nel successivo dopoguerra andò incontro a un destino di misconoscimento esattamente opposto a quello toccato al trafficato catalogo gaddiano: Ugo Ojetti (1871-1946) che, nella serie *Cose viste*, dal 1921 al 1943 presentò luoghi, monumenti e personaggi degni di memoria, in una aurea forma letteraria dalla quale la folla dei lettori del più importante quotidiano nazionale poteva trarre una preziosa lezione di stile. Ojetti pubblicò quattro cronache libiche fra il 1937 e il 1938; giungeva a Tripoli in aeroplano, frequentava il castello dei Cavalieri di Malta, residenza del governatore, nelle fotografie ufficiali compare, cappello monocolo e bastone da passeggio, accanto a Balbo e Mussolini. Sul confine fra Tripolitania e Cirenaica fu presente all'inaugurazione della strada litoranea e dell'arco dei Fileni; a Leptis Magna vide la dissepoltura dalle sabbie secolari delle statue del foro d'Augusto, a Sabrata seguì la rappresentazione dell'*Edipo re* nel teatro romano, a Tripoli guardò il Duce alzare al cielo la 'spada dell'Islam'. Il 4 novembre 1938 udì e vide l'arrivo dell'acqua, pescata a cinquecento metri di profondità e condotta da centinaia di chilometri di tubature, nel Villaggio Crispi appena costruito («sembra che da ogni parte, come in un sogno, la pianura pallida, sterminata, addormentata, si alzi in ascolto di questa voce nuova e prodigiosa»); sette anni prima Gadda aveva fissato uno sguardo altrettanto partecipe sulla piantumazione nella sabbia dei giovani eucalipti, ognuno difeso da una siepe di sparto, «auspicio di vita» che avrebbe dovuto contendere al deserto terra da arare.

Entrambi osservarono con emozione e meraviglia lo spettacolo di efficienza e disciplina generato dal temerario connubio di Italia e Africa, entrambi celebrarono il lavoro sapiente e la fatica ben spesa, professarono la stessa fede nel potere di redenzione della civiltà latina e vantarono il privilegio di averne assorbito la linfa con il latte materno: Ojetti riconobbe nel lavoro dei coloni il frutto di una giovinezza animata da «una volontà retta, lucida, inesorabile», Gadda «il simbolo scarno e vivo di una volontà che si libera dal grassume della troppa sapienza». Ma Ojetti riteneva che scrittori e artisti moderni dovessero, come gli antichi, «parlare a tutti, parlare franco, misurar le parole»: nelle 1.700 pagine di *Cose viste* la sua prosa procede rotonda e trasparente, senza inciampi, variando di tono per accordarsi ai diversi soggetti da rappresentare ma armonizzandoli tutti in una mar-



A sinistra dall'alto, in senso orario: il Conte Rosso negli anni Trenta (immagine tratta da: *Il Lloyd triestino* di G. Stefani e B. Astori, edito nel 1938 da Mondadori); una veduta del borgo rurale Fiorita, presso Derna, fondato nel 1939, pannello dipinto per la *Mostra delle terre italiane d'Oltremare* allestita a Napoli nel 1940; «Un intelligente Novecento», archi romani e volumi modernisti nella Casa Littoria del villaggio tripolino Michele Bianchi, costruita nel 1938 dall'architetto Umberto di Segni (da: *Architetture italiane d'oltremare* di G. Gresleri e P. G. Massaretti, edito ne 2008 dalla Bononia University Press)

morea unità di stile, senza che mai una forma tanto levigata tradisca i segni di una elaborazione faticosa. Questa voce fascinosa scortava i lettori del «Corriere della Sera» nella Cappella Sistina e fra le anguillare di Comacchio, nella casa di Pascoli, nello studio di Gemito, dentro un palco della Scala, li metteva a tu per tu con Puccini, con Mommsen e con la regina Margherita, allo scopo manifesto di assuefarli a praticare l'armonia, non naturale né divina, che riflette «il governo dell'uomo sulla natura e della volontà sul tempo». Gadda pervenne alla massima altezza di stile seguendo la strada opposta della disarmonia, così che, sulla sua pagina, un Sudamerica da operetta può trasfigurarsi nel giro d'un capoverso in un notturno *schönberghiano*: se non che, canonizzata ed elevata a modello scolastico, la disarmonia tracima dalle pagine, non meno che dagli spartiti, e invade strade e paesi lasciandoli preda di quel barocchismo della realtà che lo scrittore ritrasse nei suoi romanzi ma patì come «la tragedia spaventosa di una civiltà senza norme e senza volere, che il caso travolge» facilmente vittorioso

sopra il fragile sogno di campi arati e case imbiancate rincorso fin sulle inafferrabili sabbie sirtiche.

Pur essendo animato dalle migliori intenzioni, Gadda non riuscì a estrarre dalla penitenziale geografia libica quegli accenti lirici che saturano di intensità i suoi paesaggi lombardi. Li trovò strada facendo nelle isole che erano state veneziane, dove il concorso di una natura più generosa e d'una superiore attitudine costruttiva aveva dato luogo a scenari di una bellezza insieme sognante e familiare: «isole verdi, come le cime, ad ottobre, de' verdi monti [...] case che paion nostre, come d'un Veneto ottocentesco e pedrocchiano, con presagio d'acquate, pieno di estrema poesia». Mano a mano che il Conte Rosso risale la costa orientale dell'Adriatico, nel diario di viaggio acquistano risalto temi patriottici che diverranno decisivi nella politica estera italiana della seconda metà del decennio: il dileggio nei confronti della Società delle Nazioni («damigella Ginevra, zitella e mantrugiata»), il fastidio («uno strano malessere») per la presenza della flotta britannica nel Mediterraneo, l'astio contro «il greco e lo slavo che scalpellano via con ogni cura il Leone dai disertati dominî», usurpatori di territori beneficiati dal tocco «romano» della Serenissima e perciò divenuti italiani per sempre. La grande nave attracca al molo veneziano delle Zattere e la crociera si chiude su colori imperiali («dogale porpora e oro»), evocando dannunzianamente la repubblica marciana come ponte fra la Roma dei Cesari e l'Italia littoria. Ojetti era stato in Istria all'inizio degli anni Trenta, e a Pola gli era parso di udire l'arena «gridare Roma da cento bocche»; nell'estate del 1941, quando si poteva ancora credere che la guerra avrebbe portato buoni frutti, fu in Dalmazia, ma già alla stagione delle certezze incrollabili era succeduta quella delle accorate speranze e dei sinistri presagi. Il Conte Rosso, adibito al trasporto di truppe fra Napoli e il Nord Africa, era stato affondato alla fine di maggio da un sommergibile inglese che lo attendeva al largo di Siracusa: aveva imbarcato 2.732 uomini di varie armi, in gran parte universitari, e 1.212 morirono assieme nel buio flagellato da onde infernali.

Il castello di Udine, che propiziò l'incontro fra Gadda e Contini, fu raccolto nel 1955 da Einaudi in *I sogni e la folgore* con *La Madonna dei Filosofi* e *L'Adalgisa*, e successivamente uscì nei "Supercoralli" (1961 e 1971) e nei "Nuovi Coralli" (1973 e 1975); dagli anni Ottanta Garzanti lo ha edito singolarmente e nella serie delle "Opere Complete" diretta da Dante Isella.

Le *Cose viste* furono raccolte progressivamente in volume da Treves fino al 1931 e poi da Mondadori, che nel 1943 pubblicò una seconda edizione, come la prima in sette volumi. Nel 1951 Sansoni presentò una edizione in due tomi accresciuta di qualche episodio, e nel 1960 Mondadori ne propose un'ultima, ancora leggermente variata. Nel 2002 Toni Iermano ne ha curato per Avagliano Editore una breve selezione, riportando in libreria dopo troppi anni un titolo che introduce a una lettura straordinariamente generosa.

KEW GARDENS

BY

VIRGINIA WOOLF

DECORATIONS
BY
VANESSA BELL

THE
HOGARTH PRESS

Bibliofilia

KEW GARDENS: OLTRE IL RACCONTO

La Hogarth Press di Virginia Woolf

di NOEMI VENEZIANI

Era il 23 marzo 1917 quando Virginia e Leonard Woolf, dopo aver fatto pratica per circa un mese con la piccola macchina da stampa posizionata nella sala da pranzo del loro appartamento a Richmond, aprirono ufficialmente i battenti della propria altrettanto piccola casa editrice che dall'abitazione avrebbe per l'appunto preso il nome: Hogarth Press.

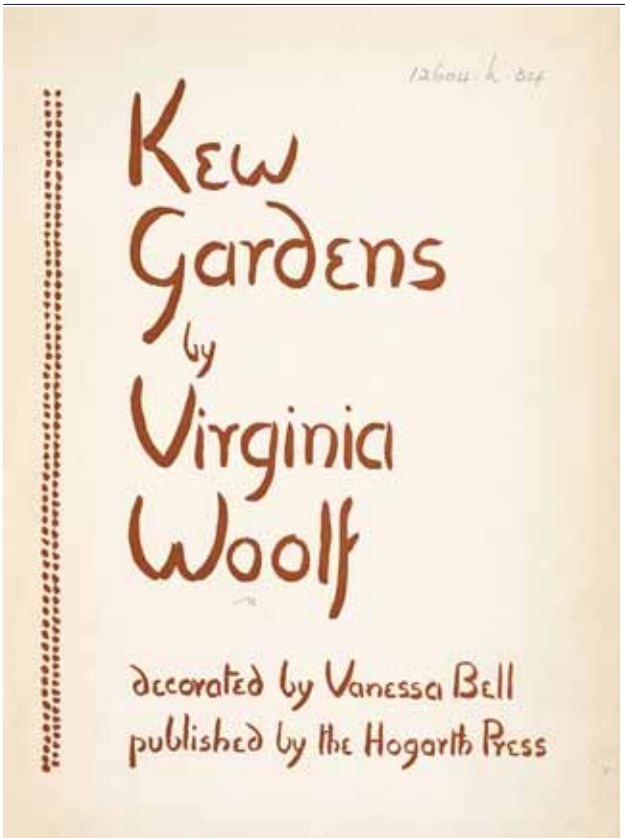
Fondata con l'idea di farne un'attività hobbistica per distrarre Virginia dal mestiere di scrittrice, causa di lunghi periodi di notevole stress che spesso le provocavano un forte malessere mentale e fisico, la Hogarth divenne in breve tempo una casa editrice vera e propria tanto da costringere i coniugi Woolf a trasferirsi, nel 1924, al 52 di Tavistock Square (Bloomsbury), un appartamento più spazioso e capace di ospitare una seconda e più ingombrante macchina da stampa automatica a cui lavorò Leonard affiancato dai molti assistenti che, dagli anni Trenta in avanti, si susseguirono nel ruolo.

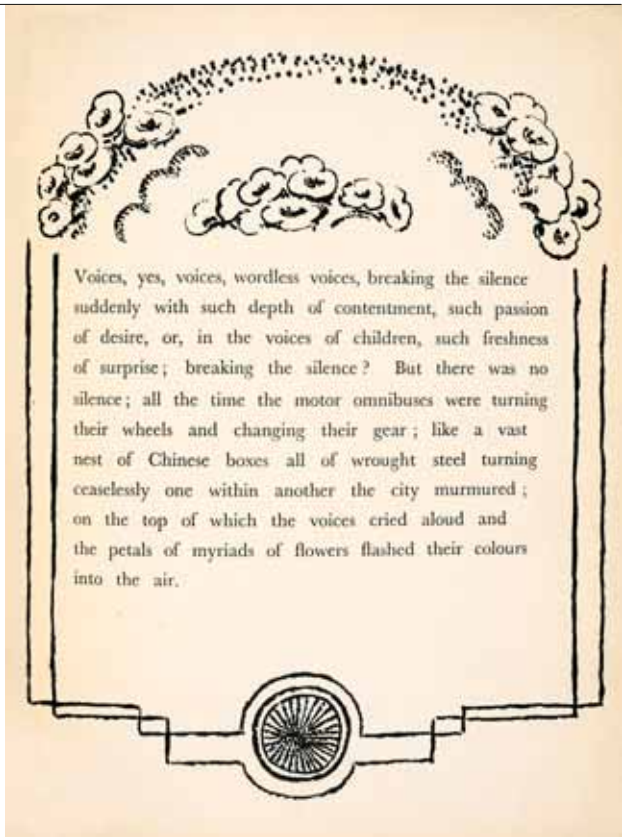
Trattandosi di una piccolissima casa editrice impegnata nella stampa di opere brevi scritte perlopiù da membri appartenenti al circolo di amici dei Lupi e prodotte in tiratura più che limitata – condizione obbligata dal fatto che ogni pagina doveva essere composta manualmente, carattere per carattere –, il metodo di distribuzione come anche

Nella pagina accanto: *Kew Gardens*, Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, al 52 di Tavistock Square, Londra, nel 1927

KEW GARDENS: BEYOND THE STORY

It was the year 1917 when Virginia and Leonard Woolf bought their first handpress to be placed at the centre of the living room of their apartment in Paradise Road, Richmond. Within the next months, under the name Hogarth Press, they printed the masterpieces written by Virgina's witty pen. The first publication was Kew Gardens. *It opened Virginia's path towards the creation of a new storytelling method aimed at the disclosure of the reality hidden under the veil of Maya. Written in 1919,* Kew Gardens *is a modern short story that talks about a snail and the obstacles that it encounters on its path. Virginia's writing is embellished in the first edition of 1919 by two woodcuts, in the second of 1927 by full-page decorations, all created by her sister Vanessa Bell.*





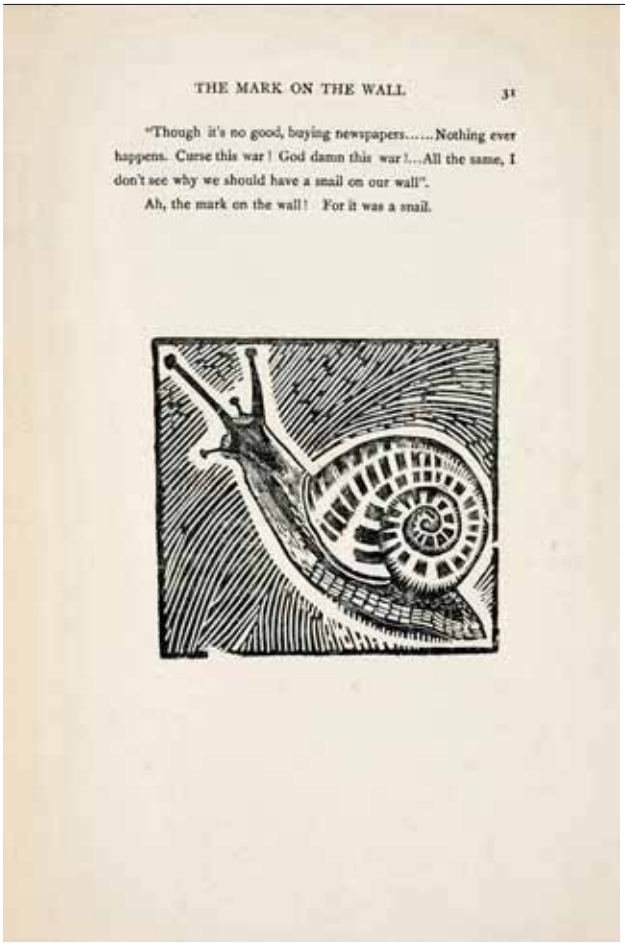
Sopra da sinistra: frontespizio di *Kew Gardens*, Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, al 52 di Tavistock Square, Londra, nel 1927; ultima pagina di *Kew Gardens*, Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, al 52 di Tavistock Square, Londra, nel 1927. Nella pagina accanto: pagina 16 e pagina 17 di *Kew Gardens*, Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, al 52 di Tavistock Square, Londra, nel 1927

quello di realizzazione degli stessi libri non avrebbero dovuto prevedere un grande dispendio di denaro. Per ovviare a questi inconvenienti, i Woolf decisero innanzitutto di adottare un metodo di distribuzione per corrispondenza organizzando i richiedenti in due liste – Lista A[1] e Lista B[2] – mentre, per ciò che concerne più nello specifico la costruzione dell'oggetto libro, pensarono d'impiegare un tipo di carta marmorizzata per le copertine e carta da parati di recupero per adornare i piatti interni; in un rettangolo chiaro posizionato nella parte alta centrale delle copertine, veniva riportato il titolo dell'opera, il nome dell'autore e, qualora fosse presente, anche quello dell'artista che aveva collaborato alla realizzazione del volume, il più delle volte, membro della Omega Worshop, un laboratorio sperimentale di design per interni fondato a Londra nel 1913 da Roger Fry,[3] membro del Bloomsbury Group, e chiuso per difficoltà finanziarie nel 1919.

È questo il caso delle xilografie realizzate da Dora Carrington[4] impiegate per abbellire la raccolta di racconti – *Two Stories. Three Jews and The Mark on the Wall*, il primo scritto da Leonard, il secondo da Virginia – che, con le sue 150 copie di cui 134 rilegate a mano con un filo rosso dalla stessa scrittrice, inaugurò l'attività della casa editrice nel luglio del 1917.

A questo piccolo libretto ne seguirono altri altrettanto smilzi scritti da alcune delle penne più importanti del panorama letterario dell'epoca ma il vero successo per la Hogarth arrivò solo due anni più tardi con la pubblicazione di «*Kew Gardens*, del quale, quando lo vide stampato, Virginia si vergognò, così esile le parve, una sciocchezza, un niente, meno che niente: la storia di una lumaca in un'aiuola».[5]

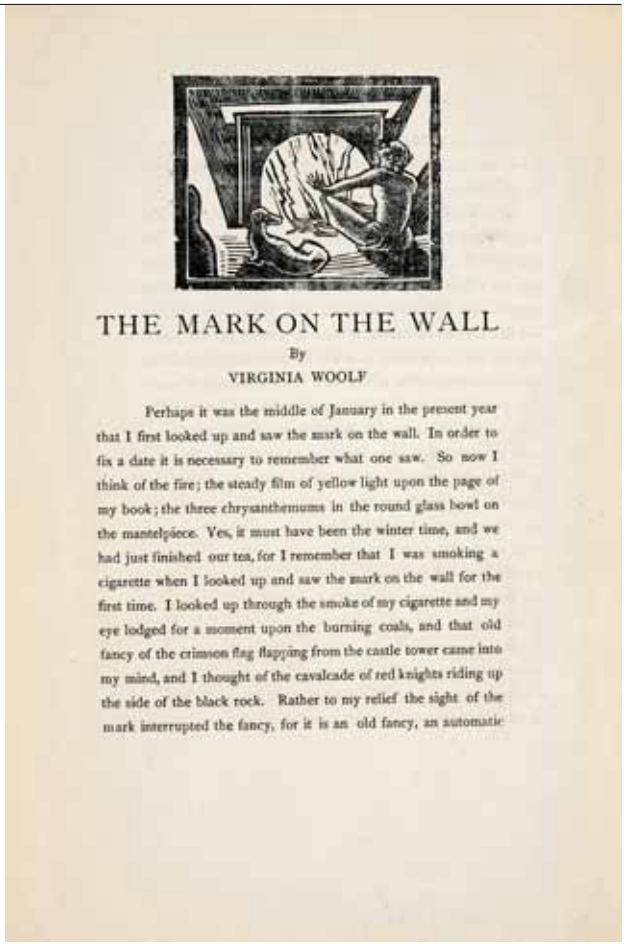
Nel mese di maggio del 1919 la scrittrice decise di dare ufficialmente alle stampe questo breve racconto impreziosito da due xilografie realizzate da Vanessa Bell[6] – artista affermata e membro della già citata Omega Workshop oltre che fondatrice, insieme alla sorella Virginia, del Bloomsbury Group – e rilegato, come d'uso, in carta marmorizzata scura a contrasto con il piccolo riquadro in chiaro. Se si osserva con l'attenzione che meritano, le due xilografie poste nel retro frontespizio e immediatamente sotto le righe conclusive del racconto, non sarà difficile accorgersi della volontà dell'artista di ritrarre in esse gli stessi elementi naturali e antropomorfi di cui Woolf tratta nel suo racconto: nella prima immagine vengono rappresentati i mezzo busti di due figure femminili incorniciate da fiori mentre, a conclusione, ecco apparire l'immagine di un bruco e di una farfalla che sembrano quasi scambiarsi uno sguardo d'intesa. Altro aspetto interessante da sottolineare è la colorata carta da parati impiegata, come si è già accennato, per la decorazione dei piatti interni. Soffermandosi ancora per qualche minuto a osservare l'ultima pagina, si potrà notare un foglietto applicato manualmente a seguito della stampa, là dove di norma venivano riportati i nomi degli stampatori. Nel caso specifico, la presenza del 'biglietto correttivo' che indica «L. and V. Woolf» sta a significare l'adeguamento dei Woolf allo standard editoriale dell'epoca che come indice di una maggiore professionalità prevedeva l'uti-



THE MARK ON THE WALL 31

"Though it's no good, buying newspapers.....Nothing ever happens. Curse this war! God damn this war!...All the same, I don't see why we should have a snail on our wall".

Ah, the mark on the wall! For it was a snail.



THE MARK ON THE WALL

By

VIRGINIA WOOLF

Perhaps it was the middle of January in the present year that I first looked up and saw the mark on the wall. In order to fix a date it is necessary to remember what one saw. So now I think of the fire; the steady film of yellow light upon the page of my book; the three chrysanthemums in the round glass bowl on the mantelpiece. Yes, it must have been the winter time, and we had just finished our tea, for I remember that I was smoking a cigarette when I looked up and saw the mark on the wall for the first time. I looked up through the smoke of my cigarette and my eye lodged for a moment upon the burning coals, and that old fancy of the crimson flag flapping from the castle tower came into my mind, and I thought of the cavalcade of red knights riding up the side of the black rock. Rather to my relief the sight of the mark interrupted the fancy, for it is an old fancy, an automatic

Sopra da sinistra: prima pagina del racconto *The Mark on the Wall*, di Virginia Woolf, xilografia di Dora Carrington, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, a Paradise Road, Richmond, Londra, nel 1917; ultima pagina del racconto *The Mark on the Wall*, di Virginia Woolf, xilografia di Dora Carrington, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, a Paradise Road, Richmond, Londra, nel 1917. Nella pagina accanto: *Monday or Tuesday*, Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, a Paradise Road, Richmond, Londra, nel 1921

lizzo del nome puntato.

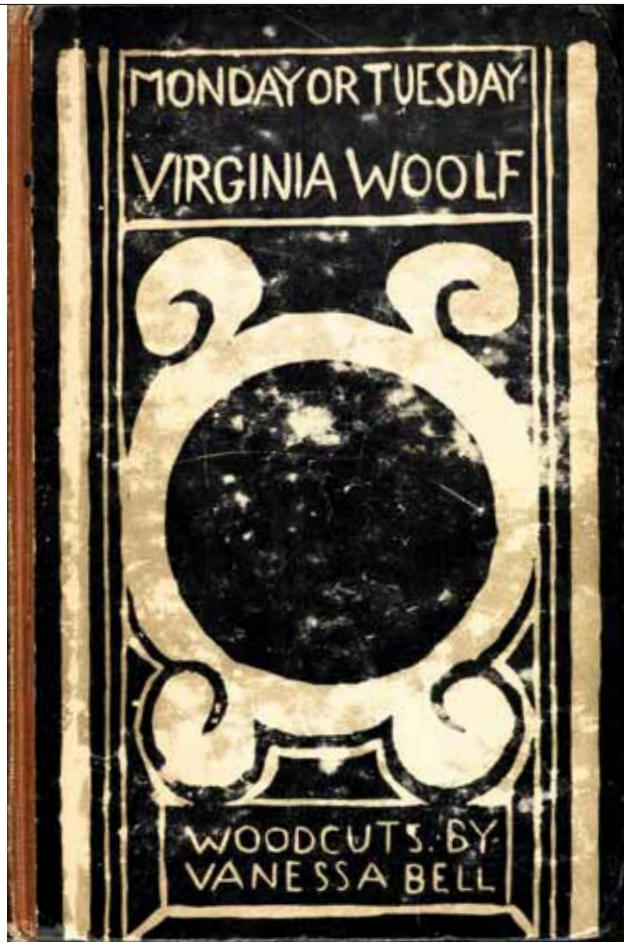
Come di consueto, gli esemplari realizzati non furono molti e ancora meno furono quelli che trovarono una sistemazione: solo 49.

Un vero disastro sia agli occhi di Virginia, la quale per parte sua si adirò non poco con lo sfortunato Leonard causa di una così cocente vergogna, sia a quelli di Vanessa che minacciò sorella e cognato di recedere dall'impegno di illustratrice qualora questi non avessero provveduto all'acquisto di una nuova e più efficiente macchina a stampa in grado di rendere giustizia alle sue opere d'arte.

È abbastanza ovvio che, almeno al momento, i Woolf non avrebbero potuto accontentare Vanessa ma dovettero trovare una soluzione alternativa per sopperire alle numerose richieste che li sommersero quando, di ritorno da un breve periodo di assenza da Hogarth House, Leonard e Virginia furono accolti da una miriade di lettere scritte da coloro che avevano apprezzato il lavoro di Woolf e da tutti quelli che, dopo aver letto la recensione comparsa sul «Times Litterary Supple-

ment», si erano dimostrati interessati all'acquisto del racconto. Questo non fu che l'inizio così, prima di azzardare l'acquisto di una nuova macchina, che poi effettivamente arrivò nel 1921, i Woolf si appoggiarono a uno stampatore esterno, Richard Madley, il quale realizzò una seconda tiratura, questa volta in 500 copie, di *Kew Gardens*.[7]

Incredula di fronte a tanto entusiasmo dimostrato da parte dei 'suoi' lettori, Virginia decise di inserire *Kew Gardens*[8] all'interno della raccolta di racconti che stava organizzando insieme a Leonard e che venne pubblicata nel 1921 con il titolo di *Monday or Tuesday*.[9]



Una seconda edizione dell'opera prima, realizzata questa volta con una rilegatura rigida, venne messa in circolazione nel 1927 e, se da un lato il contenuto restò invariato, dall'altro, le più ampie disponibilità finanziarie di cui la casa editrice disponeva, permisero a Vanessa – la quale era stata ufficialmente insignita dell'incarico di illustratrice dell'opera omnia della sorella – di realizzare grandi decorazioni sia per la sovraccoperta sia per ogni singola pagina il cui testo appare ora inquadrato da elaborate cornici a tema floreale – così da rispettare il soggetto principale del racconto di Woolf – con l'intrusione di elementi cari all'artista come cerchi e trame a tratteggio incrociato;[10] particolarmente significativa è la decorazione – una ruota – che la pittrice realizzò per rifinire l'ultima pagina del racconto in cui Woolf, parlando della quiete del giardino in contrapposizione al frastuono della città, scrive «the motor omnibuses [...] turning their wheels».[11]

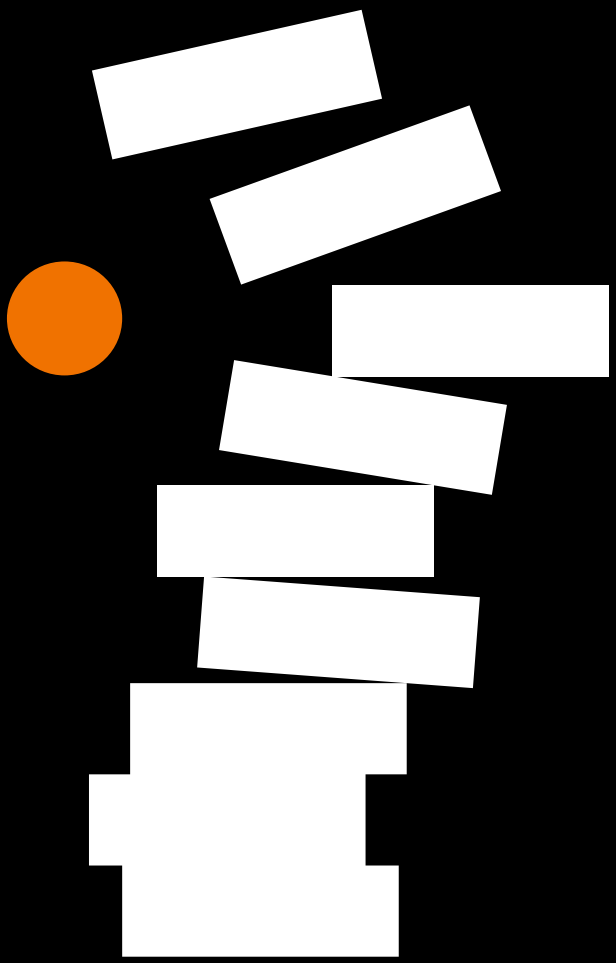
L'oggetto principale a cui Virginia si riferisce è infatti, la natura che diventa la vera protagonista, un essere vivente a tutti gli effetti capace di affascinare l'osservatore attraverso i suoi straordinari colori.

> Dall'aiuola ovale sorgeva forse un centinaio di steli che a metà altezza si allargavano in foglie a forma di cuore o di lingua e sulla punta si aprivano in petali rossi, azzurri o gialli con macchie di colore in rilievo sulla superficie; e dal rosso, azzurro o giallo scuro delle loro gole emergeva un'asta dritta, spolverata d'oro e leggermente ricurva alla fine.[12]

Silenzio e quiete in contrapposizione all'assordante rumorio della città sono le sensazioni che Virginia utilizza per introdurre l'osservatore a una scena bucolica in cui egli è chiamato ad assistere al miracolo della natura che vive. Tra le foglie verdi e i fiori colorati, illuminata dai raggi del sole, ecco una lumaca – «the snail» – intenta ad affrontare un viaggio disseminato di ostacoli verso una meta che solo lei sembra conoscere. A interrompere la tranquillità della natura, l'irrompere sulla scena del rumore[13] causato dal vociare di esseri umani che

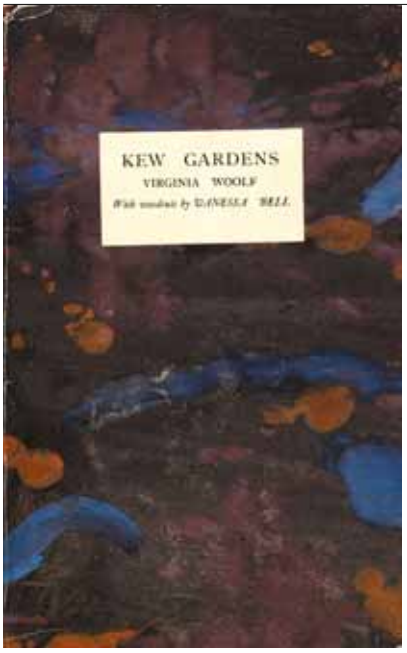
There is always a better way to grow

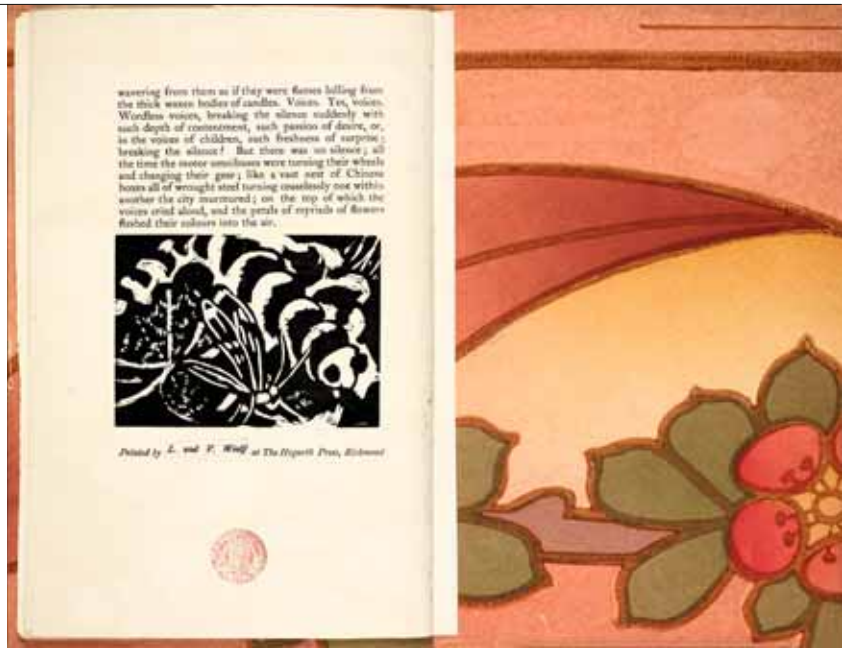
We positively provoke growth for our clients and shape consumers' brand decisions and experiences through media, content and technology.



Wavemaker

Grow fearless wavemakerglobal.com





Sopra da sinistra: *Kew Gardens*, Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, a Paradise Road, Richmond, Londra, nel 1919; ultima pagina e piatto interno posteriore di *Kew Gardens*, Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, a Paradise Road, Richmond, Londra, nel 1919

passeggiano incuranti tra i vialetti dei giardini sfiorando la piccola aiuola che sotto la penna di Woolf si trasforma in un microcosmo raccontato facendo sfoggio di una scrittura sperimentale, concentrata su un nuovo modo di fare narrazione che ha come scopo l'eliminazione della narrazione stessa per rivolgere l'attenzione del lettore alla descrizione di un mondo materiale che appare tuttavia quasi magico, rarefatto, una realtà che va oltre ciò che l'occhio umano è abituato a osservare. Così facendo, l'osservatore e l'oggetto osservato diventano un tutt'uno dando vita non solo a un'esperienza di lettura nuova per l'epoca, ma anche a un modo di fare letteratura innovativo e che Virginia iniziò a sperimentare giocando con l'amata lingua inglese, divertendosi perfino nella creazione di nuove parole che hanno la forza di rappresentare questo nuovo mondo.

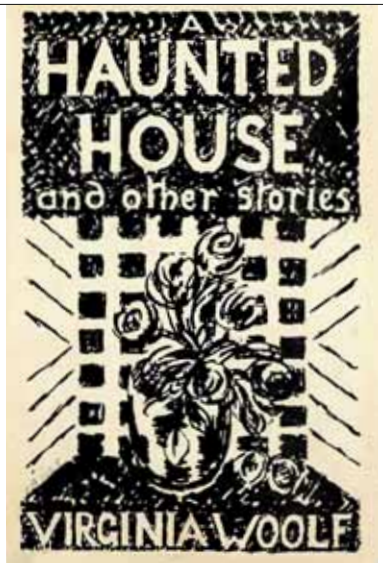
Woolf iniziò così a dare corpo a una sensazione di estasi che percepisce osservando il mondo che la circonda a cui riesce a dare forma solamente attraverso la scrittura che ella deve dunque riuscire a piegare al proprio volere.

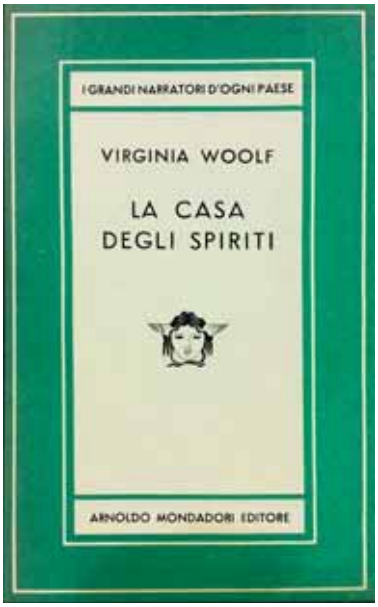
Quest'ultimo aspetto rese ancora più difficile la traduzione dei suoi scritti operata nel corso del primo Novecento, periodo in cui, almeno per ciò che concerne l'Italia, l'instabile condizione politica e sociale fecero, a volte, da ostacolo. Impedimenti che fu possibile superare solo a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso grazie alla fioritura di numerose traduzioni capaci di offrire al lettore contemporaneo il vero volto della scrittura di Virginia. A esempio di questa condizione, ho voluto riportare due brevi passaggi identici ma tratti da due traduzioni differenti: quella realizzata da Desideria Pasolini per la prima edizione italiana pubblicata da Mondadori nella collana "Medusa" nel 1950, la seconda, più recente, curata da Mario Fortunato per i tipi di Bompiani edita nel 2017.

Nell'aiuola ovale la chiocciola, il cui guscio per

qualche minuto era stato macchiato di rosso, di azzurro e di giallo, sembrò ora muoversi molto lentamente nel suo guscio e subito dopo cominciò a trascinarsi con fatica sopra granelli di terra sciolta che si sgretolavano e rotolavano via al suo passaggio. [...] Prima ancora che avesse deciso se girare attorno alla tenda arcuata di una foglia morta o di affrontarla in pieno, passarono vicino all'aiuola i piedi di altri esseri umani.

Nell'aiuola ovale, la lumaca, il cui guscio si era macchiato di rosso, azzurro e giallo per qualcosa come un paio di minuti, ora parve muoversi molto lentamente, e subito dopo cominciò a trascinarsi a fatica sulla terra friabile, che si spacca e frana al suo passaggio. [...] Prima ancora che decidesse se circumnavigare la tenda arcuata di una foglia morta o se prenderla di petto, passarono oltre l'aiuola i piedi di altri esseri umani.





Il lettore può notare le divergenze nella traduzione: esse sono il frutto della difficoltà che il traduttore incontra nel momento in cui si trova di fronte al testo woolfiano con l'intenzione di riportarne, non solo le parole, ma anche il ritmo e la musicalità. Proprio per questo, il lettore che sia anche collezionista, deve prestare molta attenzione al contenuto dell'oggetto di cui sta per fruirne la lettura. Sarebbe oltremodo interessante approfondire quest'ultimo aspetto, ma non essendo l'argomento principale del presente articolo, non posso fare altro che invitare i lettori ad affrontare nuovamente, se ancora non lo si è fatto, la lettura di questo breve racconto così che esso possa aprire la strada a nuova avventura.

NOTE

[1] Abbonati ai quali venivano inviate tutte le pubblicazioni.

[2] Abbonati ai quali veniva inviata una lista da cui scegliere.

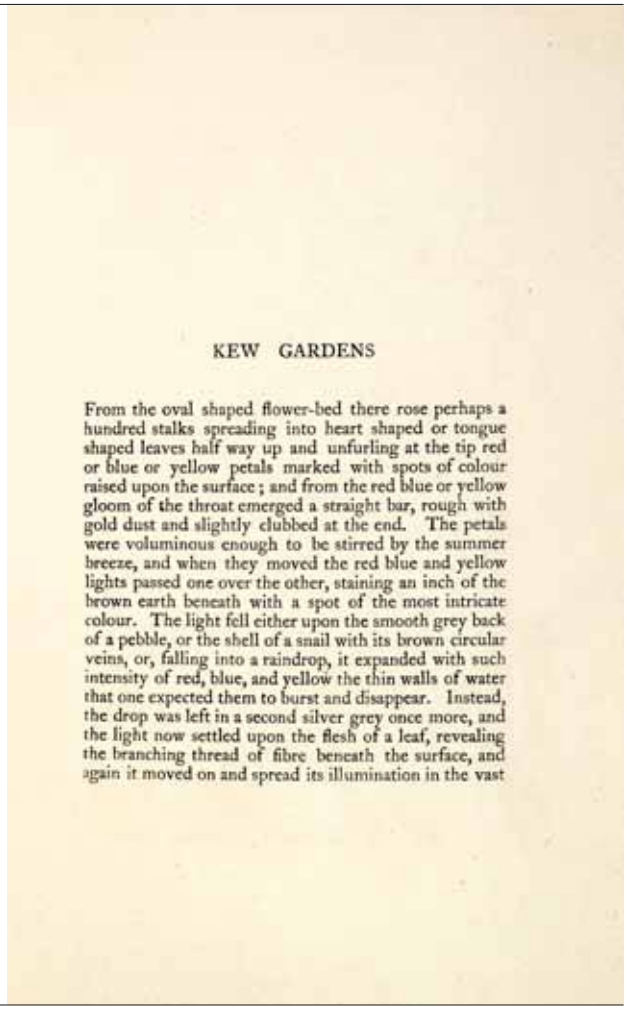
[3] Roger Eliot Fry, Londra, 14 dicembre 1866 - 9 settembre 1934.

[4] Dora de Houghton Carrington (Hereford, 29 marzo 1893 - Ham, 11 marzo 1932) è stata una pittrice e decoratrice legata tangenzialmente al Bloomsbury Group grazie al duraturo legame con uno dei suoi membri più attivi, lo scrittore Lytton Strachey.

[5] Nadia Fusini, *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 132.

[6] Vanessa Bell, Londra 28 maggio 1879 - Charleston Farmhouse 7 aprile 1961.

[7] Da questo momento, Leonard e Virginia abbandonano progressivamente il metodo di spedizione per corrispondenza preferendo l'invio dei propri volumi direttamente alle librerie. La produzione viene solo in parte esternalizzata rispetto alla Hogarth che continua con la realizzazione dei libri a tiratura limitata. Dopo l'acquisto



KEW GARDENS

From the oval shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart shaped or tongue shaped leaves half way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface; and from the red blue or yellow gloom of the throat emerged a straight bar, rough with gold dust and slightly clubbed at the end. The petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, and when they moved the red blue and yellow lights passed one over the other, staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour. The light fell either upon the smooth grey back of a pebble, or the shell of a snail with its brown circular veins, or, falling into a raindrop, it expanded with such intensity of red, blue, and yellow the thin walls of water that one expected them to burst and disappear. Instead, the drop was left in a second silver grey once more, and the light now settled upon the flesh of a leaf, revealing the branching thread of fibre beneath the surface, and again it moved on and spread its illumination in the vast

Sopra da sinistra: xilografia retro frontespizio di *Kew Gardens*, Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, a Paradise Road, Richmond, Londra, nel 1919; prima pagina di *Kew Gardens*, Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, a Paradise Road, Richmond, Londra, nel 1919. Nella pagina accanto dall'alto: *A Haunted House* di Virginia Woolf, nell'edizione stampata dalla Hogarth Press, al 37 di Mecklenburgh Square, Londra, nel 1944; *La casa degli spiriti* di Virginia Woolf, nell'edizione stampata da Mondadori per la collana "Medusa", a Verona, Italia, nel 1950

di una seconda macchina a stampa, i Woolf proseguirono con l'utilizzo di entrambe fino al 1932.

[8] Giardini Botanici realizzati per volontà di lord Capel di Tewkesbury situati tra Richmond-upon-Thames e Kew, a circa 10 km a sud-ovest di Londra. Furono riconosciuti come Orto botanico nazionale solo nel 1840.

[9] *Lunedì o Martedì*. È importante sottolineare che, nell'edizione inglese, i Woolf, oltre a *Kew Gardens*, decisero di inserire il già pubblicato *The Mark on the Wall*.

[10] Ne sono un esempio le immagini riportate e relative alle pagine 16 e 17 dell'edizione inglese pubblicata nel 1927.

[11] Letteralmente: «gli omnibus a motore [...] girano le ruote».

[12] VIRGINIA WOOLF, *Lunedì o Martedì. Tutti i racconti*, trad. di Mario Fortunato, Firenze, Bompiani, 2017.

[13] Elemento di disturbo e rottura di cui Woolf farà ampio utilizzo.

Tano Festa
Coriandolo - 1984
acrilico, coriandolo e plastica su tela
80x70 cm

ARTE
INVESTIMENTI

inSEDICESIMO

LO SCAFFALE DEL BIBLIOFILO – LO SCAFFALE – RIFLESSIONI E INTERPRETAZIONI – IL LIBRO DEL MESE – L'OZIO DEL BIBLIOFILO – IL LIBRO D'ARTE – UN CONVEGNO IN BIBLIOTECA

LO SCAFFALE DEL BIBLIOFILO

Consigli di collezionismo antiquario

di giancarlo petrella

Nell'anno dantesco, un prezioso catalogo tutto dedicato al sommo Poeta, allestito dalla Libreria Ex libris di Roma (info@exlibrisroma.it). Ventuno titoli, da acquistare *en bloc*. Qualora proprio non si possa selezionarne qualcuno, magari seguendo questi (utili) consigli bibliografici. Si ponga all'estrema sinistra dello scaffaletto un bell'*in folio*, così anche da reggere i volumi di formato più piccolo che seguono. Possibilmente figurato. La scelta non può che cadere allora sull'*item* 1: la *Commedia*, col commento del Landino, stampata a Venezia da Bernardino Benali e Matteo Codecà in data 3 marzo 1491. Prima edizione in assoluto corredata da un *corpus* completo di illustrazioni che riprende e porta finalmente a compimento il progetto di illustrare il poema dantesco avviato dieci anni prima a Firenze e poi ripreso a Brescia nel 1487. L'edizione è accompagnata da cento tavole, una per canto, tre delle quali (in corrispondenza dell'*incipit* delle tre cantiche) a piena pagina. A essa, se possibile, si faccia seguire anche l'edizione proposta al lotto successivo, vale a dire l'edizione sottoscritta da Bernardino Stagnino nel novembre 1512 introdotta da un curioso frontespizio in rosso e nero, che recita «Opere del divino poeta Danthe con suoi comenti recorrecti et con ogne diligentia novamente in littera cursiva impresse», inquadrato da una cornice silografica composita il cui montante inferiore raffigurante la scena della cacciata dal Paradiso terrestre discende da un'edizione biblica. L'edizione prevede un *corpus* silografico composto da piccole vignette di tradizione quattrocentesca in apertura di ogni canto (mm. 66x66), con la sola eccezione del legno a piena pagina (mm. 170x100) raffigurante la scena iniziale

del primo canto dell'*Inferno*. L'edizione fu riproposta nel 1536 per conto di Giovanni Giolito (qui al lotto n. 4). Come resistere alla tentazione di aggiungere allo scaffaletto per il Centenario 2021 l'edizione immessa sul mercato nel 1544 dall'intraprendente Francesco Marcolini: un compatto volume in quarto interamente in corsivo di circa 450 carte, sobrio compromesso fra l'antiquato *in folio* e il troppo minuto Dante tascabile, che segna una svolta rispetto alla tradizione testuale, esegetica e iconografica precedente. Sotto le sue insegne esce infatti *la nova espositione*

A sinistra: *Commedia*, Venezia, Bernardino Benali e Matteo Codecà, 3 marzo 1491, silografia del quarto canto dell'Inferno.
Sopra: *Commedia*, Venezia, Bernardino Benali e Matteo Codecà, 3 marzo 1491, silografia del primo canto dell'Inferno

Commedia, Venezia, Bernardino Benali e Matteo Codecà, 3 marzo 1491, silografia del primo canto del Paradiso

di Alessandro Vellutello, letterato di origini lucchesi che già si era cimentato con un analoga glossa al *Canzoniere* di Petrarca, accompagnata da un sin qui inedito *corpus* silografico composto di tre tavole a piena pagina (mm. 170x105) all'*incipit* delle rispettive cantiche (cc. CC10v, T7v, AO4v) e di una silografia per ogni canto di dimensioni inferiori (mm. 125x105) che rompe ogni legame con l'iconografia dantesca ereditata dalle edizioni incunabole veneziane. La si accosti all'altro commento originale del Cinquecento, quello del commentatore, anch'egli di origini lucchesi, Bernardino Daniello († 1565) pubblicato postumo nel 1568 da Pietro da Fino. A dire il vero il nuovo Dante così confezionato non sortì grande successo, al punto da non venir più ristampato, e forse contribuì persino ad affrettare l'uscita di scena dal circuito editoriale veneziano, avvenuta di lì a poco, del suo artefice. Tra le edizioni moderne non dovrebbe mancare la bodoniana in tre tomi, che il catalogo offre al lotto 9: «Parma, Nel Regal Palazzo co' tipi Bodoniani 1796», in legatura cartonata originale. Quindi un monumento dell'illustrazione: *Dante Alighieri avec les dessins de Gustave Doré*, 1862-1885; e la microscopica *Divina Commedia di Dante*, Milano, Ulrico Hoepli, 1878, in 64mo (ossia cm. 5,5x3,5!), in legatura giansenista in marocchino rosso. Si tratta della seconda tiratura della prima edizione del cosiddetto Dantino, uno dei libri più piccoli mai stampati. E infine, si chiuda con due testimoni della tradizione iconografica dantesca del Novecento: *La Divina Commedia*. A cura di Carlo Toth. Fantasie a colori di Franz von Bayros - *Die Gottliche Komodie*..., Zurich - Leipzig - Wien, Casa Editrice 'Amalthea' s.d. (1921), in 8vo grande, con 60 tavole a colori f.t. applicate su carta patinata di Franz von Bayros (1866-1924), tra i maggiori esponenti della corrente artistica del Decadentismo; la *Commedia di Dante Alighieri nel testo e nel commento di Niccolò Tommaseo*, Milano, Aldo Martello Editore, Edizioni Labor, 1965, pubblicazione edita sotto gli auspici della Società Dante Alighieri e della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma nel settimo centenario della nascita del Poeta. Il testo riproduce quello dell'edizione curata da Niccolò Tommaseo e pubblicata per i tipi di Francesco Pagnoni a Milano nel 1865; le oltre cento illustrazioni intercalate nel testo e alcune a doppia pagina, realizzate in fotolitografia da Annibale Belli, riproducono invece disegni e acquerelli di alcuni dei più noti artisti italiani del Novecento.

Euripide, «Elena», a cura di Barbara Castiglioni, Milano, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 2021, pp. 498, 47.50 euro.

Elena è, fra le tragedie di Euripide, forse la più inquietante e spaesante perché angoscia e vanità ne pervadono ogni verso. Barbara Castiglioni, per i prestigiosi tipi della Fondazione Lorenzo Valla, cura una nuova edizione di questo capolavoro assoluto della produzione classica, mettendo in luce, tanto nella magnifica introduzione quanto nel mastodontico commento (che corre per oltre duecento pagine), quanto la controversa figura di Elena - donna di grande bellezza per la quale venne combattuta la guerra di Troia - sia presente nella 'tradizione letteraria' greca (e, di seguito, in quella di tutto l'Occidente, sino ai nostri anni). Tradizione che, come è noto, Euripide 'oltraggia', in un clamoroso «rovesciamento del mito» (così scrive la curatrice): non era Elena quella portata a Troia da Paride, ma solo un 'fantasma'. Mentre la vera moglie di Menelao, per volere degli dei, aveva trovato rifugio in Egitto, presso la corte di Proteo, sovrano di quelle lande. Il commento scava in profondità fra le innumerevoli contraddizioni dei protagonisti di questo dramma dell'inganno, «fondato su un'azione che la protagonista non ha commesso e dove nessuno dei personaggi è quello che ci si potrebbe

LO SCAFFALE

Pubblicazioni di pregio più o meno recenti, fra libri e tomi di piccoli e grandi editori

attendere». Impreziosiscono ulteriormente il volume - infine - una dotta nota al testo che ripercorre le vicende dei testimoni dell'*Elena* euripidea e una (complicata) appendice metrica, entrambe a firma di Liana Lomiento.

«Paggi e paggerie nelle corti italiane. Educare all'arte del comando», a cura di Andrea Merlotti, Firenze, Olschki, 2021, pp. 302, 32 euro.

Questo volume - quarto della collana "Centro studi delle residenze reali sabaude. La civiltà delle corti" - affronta l'universo di un personaggio presente nelle corti signorili, principesche e reali ma sul quale, in effetti, non si era ancora compiuta una riflessione a tutto tondo: il paggio. Chi erano? Quale era il suo ruolo? Quale il significato della sua presenza a corte? A queste domande danno risposta i puntuali saggi presenti in *Paggi e paggerie nelle corti italiane*. Di particolare interesse - oltre l'introduzione che ci presenta i paggi e le paggerie come un sistema europeo, fatto di «conoscenze uniformi e condivise», con i suoi tratti e il suo fine, ovvero «imparare a servire» per essere poi in grado, un giorno, «di comandare» - risulta essere il primo scritto, a firma di Alessandro Cont, *Nobile gioventù a corte. Le paggerie nel sistema degli Stati dinastici italiani (secoli XVI-XVIII)*. A questo seguono numerosi altri scritti dedicati ai paggi e al sistema delle paggerie presso le corti sabaude, fiorentine, veneziane e napoletane.

Girolamo Cardano, «Sulla consolazione», a cura di Marialuisa Baldi, Firenze, Olschki, 2021, pp. 196, 25 euro.

Destino comune ai tanti poligrafi che hanno affollato la scena intellettuale europea fra XV e XVII secolo è quello di essere stati colpevolmente 'dimenticati' dalla cultura contemporanea. Colpevolmente – si è scritto – perché è stata proprio questa eterogenea messe di studiosi, che ora potremmo definire 'trasversali' ma che all'epoca erano 'sapienti' *tout court*, che hanno traghettato l'universo concettuale e ideale medievale nell'evo moderno. In altre parole, senza Leonardo Bruni e Leon Battista Alberti, senza Giovanni Pontano e Baldassarre Castiglione, senza Cornelio Agrippa e Girolamo Cardano, senza Giordano Bruno e Tommaso Campanella, e con loro tanti altri, in un dialogo ininterrotto attraverso due secoli, il nostro tempo contemporaneo non penserebbe come pensa. Né le nostre 'idee' sarebbero quali esse sono ora. Un oblio dovuto a diversi fattori. Il primo: la difficoltà di accesso e letture delle loro opere. Il secondo: il preconcetto che esse siano ancora premoderne e che quindi il loro interesse sia meramente filologico. Il terzo: la difficoltà di comprendere, perché non 'incasellabili' secondo disciplina, processi di pensiero 'globali' e multidisciplinari. L'appena citato Girolamo Cardano (1501-1576) - medico, matematico, filosofo, politologo, astrologo... - non sfugge al comune destino. La sua figura e le sue molte opere, conosciute da una ristretta cerchia, solo da pochi decenni sono state riscoperte e studiate, lumeggiando un intellettuale di immensa caratura. Per i tipi della Olschki, vede finalmente la luce la traduzione italiana di *Sulla consolazione*, uscito per la prima volta in latino nel 1542. A proporlo è Marialuisa Baldi che, sempre per Olschki, nel 2019 aveva curato la riedizione del testo originale. La possibilità di approcciare ora, in modo più 'facile', il *De consolatione* dovrebbe essere l'occasione giusta, da

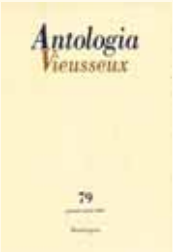
non mancare, per misurarsi con la pagina cardaniana e con il pensiero del suo estensore. In questo testo Cardano propone la sua visione del mondo e degli uomini: un universo dominato dall'opinione, ove nulla appare certo se non l'infelicità che tutti lamentano. Eppure, per i singoli individui, un modo per sfuggirla esiste: esercitare l'arte della virtù, unica consolazione ai mali che affliggono il mondo. La libera scelta è quindi dell'uomo, di ogni singolo uomo. Perché non siamo tutti uguali, sulla scena del «teatro mondano» nel quale Dio ci ha posto.

Giuseppe Marcenaro, «Gente di Sottoripa», Genova, Editoio, 2021, pp. 64, s.i.p.

Giuseppe Marcenaro è scrittore e bibliofilo di rara cultura e grande finezza. Un 'signore d'altri tempi' lo si potrebbe definire, facendo ricorso a una frase che, benché usurata, disegna percorsi intellettuali, umani e spirituali non comuni nei nostri – tristi – tempi correnti. Questa sua ultima fatica, *Gente di Sottoripa* (che appare per l'editore genovese Editoio, che i collezionisti già conoscono per i suoi 'ottavini'), è un volumetto che già nella raffinatezza della fattura e nella splendida scelta delle immagini anticipa il piacere che si prova nella lettura. Marcenaro, mischiando con

maestria stili e forme letterarie (narrazione in prima persona, in terza, sotto forma epistolare, e di ricordo), presenta luoghi e figure del Sottoripa genovese, ovvero parte dell'area più antica del centro storico della Superba caratterizzata dalla presenza di lunghi porticati. L'affresco che ne esce è di struggente bellezza, un dichiarazione di amore per l'onusta repubblica marinara e per la sua gente. Un volumetto da non mancare, per tutti coloro che desiderano perdersi e ritrovarsi non solo fra i portici di Genova, ma in una scrittura che – come al solito – si segnala per delicatezza e distinzione.

«Antologia Vieusseux», anno XXVII, n. 79, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 128, 13 euro.



Il numero 79 del quadrimestrale «Antologia Vieusseux», organo del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux (Firenze), propone – dopo un autorevole editoriale di Gloria Manghetti (direttrice dell'istituzione fiorentina) – tre interessanti saggi. Il primo, di Francesco Tonelli, è intitolato: *La nascita e i primi passi della Società Medico-Fisica Fiorentina e del Museo Patologico nel Gabinetto di Giovan Pietro Vieusseux*. Il secondo è invece a firma di Enio Bruschi: *Ussari di Italia e di Francia. Giacomo Antonini e Roger Nimier*. Mentre il terzo, *Il giardino come spazio dell'autobiografia. Pia Pera e Derek Jarman*, è opera di Marta Fabrizzi. Anche in questo fascicolo non mancano le sezioni «Dalla Sala Ferri», che riporta gli interventi che si sono tenuti nell'occasione della presentazione del francobollo commemorativo del bicentenario Vieusseux (17 ottobre 2020: Fabio Gregori, Sandro Rogari e Valdo Spini), e le vaste e ricche «Note di lettura».

«Studi Goriziani», n. 113, Gorizia, Libreria antiquaria Drogheria 28 – Biblioteca Statale Isontina, 2020, pp. 160, 20 euro.

La Biblioteca Statale Isontina di Gorizia, in collaborazione con la Libreria antiquaria Drogheria 28 di Trieste, edita la raffinata rivista «Studi Goriziani», diretta da Marco Menato. Il numero 113 (primo fascicolo dell'annata 2020) della testata propone, nella sua prima parte, un percorso monografico sulla «portata storica della riforma protestante dopo 500 anni dal suo inizio». Sono quattro i saggi che affrontano la figura di Lutero e il suo pensiero: Stefano Cavallotto è l'autore di uno scritto intitolato *La riforma protestante nel XVI secolo: evento religioso e politico in prospettiva storica*. Segue poi Dietrich Korsch con una sua riflessione: *Per una comprensione dell'uomo Martin*

Lutero e della sua teologia nel contesto storico del Cinquecento. Chiudono questa sezione Michele Cassese (*Affermazione della riforma protestante in Europa e sua eredità spirituale e culturale*) e Orietta Altieri (*Il protestantesimo nella Gorizia dell'Ottocento: la famiglia Ritter*). La seconda parte della pubblicazione

affronta, invece, argomenti diversi, proponendo scritti su *La ristutturazione e valorizzazione della "Sala Petrarca" presso il Trgovski Dom di Gorizia*; *Gli edifici ibridi di Max Fabiani*; *Il nuovo polo intermodale del Trieste Airport*; *Contributi per la storia del confine orientale*; *Carlo Michelstaedter lettore a Gorizia in Studienbibliothek e in Biblioteca Civica*; *Qualche ricordo sulla nascita del fondo Michelstaedter*; *Il fondo Orsoline della Biblioteca statale isontina*; *Paolo Gasparini, fotografo.*

«Atrium. Rivista di studi metafisici e umanistici», anno XXIII, n. 2, Lavarone, Cenacolo Pitagorico Adytum, 2021, pp. 150, 18 euro.

Il Cenacolo Pitagorico Adytum (con sede a Lavarone) è un'associazione culturale costituita da alcuni studiosi che condividono gli ideali tradizionali

nella ricerca metafisica, storica e metastorica, e negli studi umanistici. Ogni trimestre edita la raffinata rivista «Atrium», giunta al ventitreesimo anno di vita. Diretta da Giulio Maganzini (coadiuvato dal direttore editoriale Nuccio D'Anna), la pubblicazione non manca mai di riportare densi e interessanti saggi. Come nel caso di questo secondo numero dell'annata 2021, tutto dedicato a Marsilio Ficino e al neoplatonismo fiorentino. Fra gli articoli presenti si segnalano quelli di Luca Salimbeni (*La corte medicea nell'umanesimo fiorentino. Eredità sapienziale di un concilio mai svoltosi*), di Pietro Mander (*Marsilio Ficino e i due aspetti di Venere*), di Rafael Viscarelli (*Apologia di Marsilio Ficino*), di Luciano Albanese (*La ricezione degli* Oracoli caldaici *nel platonismo rinascimentale: Ficino*), di Giovanni Amolini (*L'*Oratio de hominis dignitate *di Giovanni Pico della Mirandola nel quadro dell'antropologia filosofica del rinascimento fiorentino*), di Anna P. Lovi (*Dal concilio di Ferrara al rinascimento fiorentino*) e di Sigfrido Höbel (*Considerazioni sulla tradizione ermetica rinascimentale*) nonché la pubblicazione di un importante articolo dello studioso canadese Jean-Michel Roessli dal titolo: *La magia terapeutica nel canto di Orfeo nell'opera di Marsilio ficino e di alcuni autori del rinascimento.*

Napoleone Bonaparte, «Le guerre di Cesare», a cura di Annalisa Paradiso, introduzione e postfazione di Luciano Canfora, Roma, Salerno Editrice, 2020, pp. 196, 15 euro.

Questa terza edizione (seconda nella collana "Faville") che Salerno Editrice propone de *Le guerre di Cesare* di Napoleone Bonaparte ha preceduto di qualche mese quel '5 maggio' 2021 nell'occorrenze del quale si è ricordato il secondo centenario della scomparsa,

sull'isola di Sant'Elena, dell'imperatore dei francesi.
Il volume, che sostanzialmente presenta l'edizione datata 1999 (e che già è stata recensita innumerevoli volte), si segnala però per una aggiunta: la postfazione, a firma di Luciano Canfora (che già firma l'introduzione). Lo scritto, intitolato *Cesare per comunisti e fascisti*, traccia un sintetico ma dotto profilo della fortuna della figura di Cesare – e del 'cesarismo' (a cui, alcuni, hanno poi sovrapposto Bonaparte e il 'bonapartismo') – fra storici e pensatori di destra e di sinistra.

Lorenzo Mucci, «Neanche pazienza. E altri racconti", Massarosa, Marco Del Bucchia editore, 2020, pp. 112, 13 euro.

La raccolta di racconti *Neanche pazienza* è la prima opera narrativa del friulano Lorenzo Mucci. Otto brevi scritti che, nei personaggi che mettono in scena, «recano il segno - così recita la "Nota dell'autore" - di una precarietà non solo esistenziale», e che tracciano parabole esperienziali di vita e di destino. È l'ultimo racconto (ma il realtà in primo a essere stato scritto dall'autore) a dare il nome alla raccolta. Ed è proprio *Neanche pazienza* a fornire una possibile chiave di lettura per penetrare la scrittura di Mucci. Scritto in prima persona narra dell'amicizia fra due giovani, Lorenzo e Venceslao, della loro esperienza universitaria (il «piccolo popolo del Dams») e del loro inoltrarsi alla vita, fra 'confuse vocazioni all'arte', «alla creatività e alla ricerca».

RIFLESSIONI E INTERPRETAZIONI
LA PORTA MAGICA
Misteri alchemici ed esoterici

di mario bernardi guardi

La fondazione di «Conoscenza Religiosa», nel 1969, fu davvero un evento inconsueto. Infatti, in una stagione caratterizzata dai furori ideologici, con gli intellettuali *à la page* schierati pressoché tutti a sinistra a discettare di questa o quell'altra via per fare la rivoluzione, nasceva un trimestrale dedicato al Sacro, al Simbolo, al Mito. E già questa era una bella sfida.

In secondo luogo, a battere queste insolite strade non erano stati chiamati studiosi in linea con una visione del mondo razionalista o illuminista, storicista o marxista, che credevano di inquadrare e risolvere il 'mistero' a colpi di indagine antropologica , di argomentazioni progressiste, di *tranchant* sussiego laico, ma, spiriti liberi differenti, che concordavano su una comune 'cerca' spirituale. All'insegna dell'ardimento speculativo, dei percorsi iniziatici, ermetici, esoterici: insomma, della Sapienza nel suo profilo più arduo. Diciamolo chiaramente: era uno 'scandalo'.

Era, infine, una ulteriore provocazione il fatto che il contrassegno della rivista fosse quello della Nuova Italia, ovvero di una casa editrice lontanissima da certi temi d'indagine, soprattutto se proposti in modo insopportabilmente 'scorretto' rispetto all'imperante *vulgata*.

Ebbene, a volere il prestigioso sigillo era stato proprio l'editore, Federico Codignola, desideroso di inoltrarsi in sentieri non battuti. E grato di essere stato introdotto alla 'scottante' materia da un romanziere e saggista che già da qualche tempo era diventato 'scomodo' per i suoi ex-compagni: Elémire Zolla. Ovvero un eretico della sinistra, che con *Eclisse dell'intellettuale*, *Volgarità e dolore* e *Che cos'è la Tradizione*, si stava avventurando in turbinosi e fascinosi mari aperti, sbeffeggiando tutti i porti 'sicuri' delle ideologie progressiste.

«Conoscenza Religiosa» continuò la sue pubblicazioni fino al 1983, conquistandosi lettori di rango grazie a collaboratori di rango: ci limitiamo a citare, alla rinfusa, Jean Servier, Henry Corbin, Cristina Campo, Quirino Principe, Guido Ceronetti, Sergio Quinzio, Marius Schneider, Jorge Luis Borges, Margarete Riemschneider, Mario Andrea Rigoni, Rosario Assunto, Eugenio Montale, Marcel Griaule, Gaspare Barbiellini Amidei, Piero Citati...

E fu qui che apparvero i primi saggi sull'ermetismo dello studioso Mino Gabriele, laureato all'Università di Pisa con una tesi sul *Mutus Liber*, un testo alchemico del 1677.

Mino Gabriele - ora professore di

Nella pagina accanto: la Porta Magica, come la si può vedere ora a Piazza Vittorio Emanuele II, a Roma. **Qui a sinistra**; Elémire Zolla (1926-2002). **Sopra**: Justus van Egmont (1601-1674), *La regina Cristina di Svezia nelle vesti di Diana*, Roma, Galleria nazionale di palazzo Corsini

Iconografia e Iconologia all'Università di Udine e da sempre studioso delle *mirabilia* seicentesche - ha curato testi 'vorticosi' come l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (Adelphi, 1998) e *Il libro degli Emblemi* di Andrea Alciato (Adelphi, 2015) e ci propone adesso una seconda edizione, riveduta e integrata (dal punto di vista dei nuovi contributi in materia, della bibliografia e dell'iconografia), del suo saggio *La Porta Magica di Roma, simbolo dell'alchimia occidentale*" (Firenze, Olschki, pp. 235, 24 euro).

La cosiddetta Porta Magica, denominata anche 'Alchemica' o 'Ermetica'- scrive Gabriele - «fu fatta costruire nel 1680 dal marchese Massimiliamo Savelli Palombara e collocata nella sua villa sull'Esquilino». A questa villa e agli orti e ai giardini che la contornavano Palombara dedicò magnifiche lodi nei suoi componimenti poetici, celebrando quel giardino alchemico dove il nostro marchese, da «dotto studioso e ricercatore del *lapis philosophorum*, esercitò la sua passione più viva e sentita, quella della trasmutazione aurea», e condividendo questa passione con la regina Cristina di Svezia, esule a Roma e patrona di arti e lettere, filosofia e scienze, e con altri personaggi di spicco gravitanti intorno a lei e alla celebre Accademia dell'Arcadia, fondata nel 1690.

Il marchese era animato da una ardente tensione intellettuale: nato nel 1614, Conservatore al Campidoglio, dotato di ingegno non comune e versato nelle lettere, in particolare nella poesia, ecco che crea con la villa un luogo eletto per lo studio e la pratica dell'aurea arte. L'impegno è quello di mettere a fuoco, di illuminare «l'arcano nesso che alimenta e unisce la Natura con la scienza ermetica. Egli lo crede raggiungibile praticando virtù [...] quali la pazienza, la prudenza, il distacco dalle cose mondane, e dedicandosi all'esercizio filosofico, sviluppando la capacità dell'intelletto di penetrare gli intimi penetrali della Natura».

La villa, gli orti, la Porta Magica disegnano una sorta di «spazio sacro» atto alla «profondissima meditazione»: quella che caratterizza la *mens melanconica*, celebrata da Marsilio Ficino e dai neoplatonici. Insomma da tutti gli indagatori dei Sacri Misteri, che esaltano la fuga dalla gente volgare e una condotta appartata che favorisca la concentrazione. Tutti dati che emergono dai riscontri biografici del Palombara.

Ma, nel tempo, varie vicende si susseguono. Una sequenza di trasformazioni: interventi architettonici, ristrutturazioni riguardanti il fabbricato, gli orti e i giardini, piani regolatori... Fino alla demolizione della villa, con la Porta smontata e ricostruita all'interno dei giardini di piazza Vittorio Emanuele II, «addossata a un vecchio muro di tufo

e di terra». E alla fine del XIX secolo vengono messe ai lati le due statue del dio egizio Bes provenienti dagli sterri del Quirinale del 1888. Oggi, si può ammirare la Porta, dopo l'opportuno restauro del 1992, nell'angolo settentrionale di Piazza Vittorio Emanuele II. Mentre in origine probabilmente era situata all'ingresso della villa, facendo da accesso ai giardini.

Ma che cos'è la Porta Magica? Scrive Gabriele: «La porta, in quanto sancisce la divisione tra due 'luoghi', realtà o dimensioni (spaziali, temporali, immaginali, metafisiche ecc.), è eccellente simbolo di passaggio o di negazione di tal passaggio. Infatti può lasciare entrare e lo può impedire, può unire o dividere. Assumendo il ruolo di discrimine tra 'qui e là' (tra sacro e profano, fra umano e divino, fra terreno e ultraterreno, tra l'oggi e il domani, ecc.) diviene l'inevitabile genitrice e custode dei due 'luoghi', in quanto è la sola a determinare e a distinguerne la bifronte esistenza, a mostrarne la contrapposizione o la contiguità. La porta non a caso può assurgere a discrimine iniziatico con valenze cosmiche e soteriologiche, e la Porta Magica è un valico speciale perché è una soglia parlante, decorata com'è da un discorso per simboli e scritte, a cui il senso di tutto è demandato».

Il «senso di tutto». Anticipando il messaggio occulto della Porta Magica, Palombara comincia a cercarlo già nel 1656, attraverso l'invenzione del geroglifico della 'Bugia', posto come emblematica introduzione delle due omonime opere: *La Bugia*, appunto, del 1656 e quella del 1660.

L'immagine di Palombara - la bugia come basso candeliere dotato di manico - «rappresenta il lucore sofianico quale *donum Dei* alchemico, come dimostra la chirofania che porge il lume dalle nuvole secondo un diffuso *cliché* figurativo cristiano». Insomma è la luce e la sapienza che scioglie ogni tenebra, come vuole la tradizione alchemica greco-egizia, e stimola il discepolo di Ermete a dar tanta luce alla sua intelligenza da realizzare l'opera trasmutatoria.

Ci troviamo davvero in ardue contrade. Suggestioni e suggerimenti si intrecciano nell'ampia ricerca di Gabriele, che illustra uno scenario variegato e composito. Vi figurano non solo Palombara, ma tutto un mondo di cercatori insonni: da Kircher a Borri, da Santinelli a Gualdi. Su tutti lo sguardo di Cristina di Svezia, celebre per il fecondo intelletto e la fascinosa ambiguità.

Su tutto, la Porta che 'parla'. È un linguaggio rosacrociano? Gabriele indaga tra scritte, epigrafi, immagini, entro un copioso alfabeto simbolico, 'leggendo' il frontone col *centrum* e la 'croce', l''esagramma' e la 'trinità'... E poi l'architrave, gli stipiti, la soglia...

E i lettori carezzano nodi che intrigano, incantati e sconcertati, dentro un'avventura che è carica di misteriose risonanze, con varchi che sembrano aprirsi su frammenti di luce e poi, d'un balzo, si rinserrano. Eppure nulla è vano di quel che trasmette, nella sua complessa, tormentata decifrabilità, una Porta Magica che l'Oltre ha conficcato nel Tempo. Dentro il cuore di Roma, cuore del mondo.

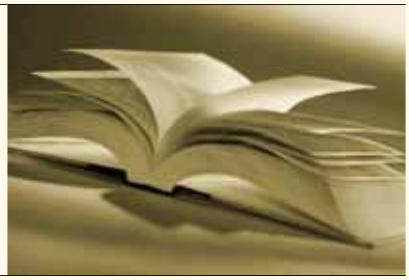
Un medico cuneese, Enrico Luigi Toselli, dai nobili natali, decide di trasferirsi in Sardegna per curare i più poveri, nei paesi dimenticati da Dio e dagli uomini. Muore nel 1930 a Perdasdefogu, dove è sepolto. Un rivoluzionario, Cesare Grandi, nato in quella parte di Emilia che è anche Veneto e forse pure un po' Romagna, muore nel 1901 in seguito a uno scontro con i carabinieri che volevano impedire un corteo di

lavoratori in sciopero.

Due mondi all'apparenza lontani, privi di punti di contatto. E invece molto vicini. Non soltanto perché ai due personaggi sono stati dedicati altrettanti libri da Maurizio Grandi, oncologo che è nipote del primo e pronipote del secondo. Ma anche e soprattutto perché entrambi erano animati da quella passione politica che li faceva lottare, seppur in modo estremamente diverso, a favore degli ultimi.

Il medico, mio nonno (Torino, La Torre, 2020, pp. 187, 12 euro) è il

IL LIBRO DEL MESE
IL MEDICO E L'ANARCHICO
Storie di inizio secolo



di carlo sburlati

volume dedicato a Enrico Toselli che lascia l'agio della provincia piemontese e di una famiglia di prestigio per andare a vivere in Sardegna. Anarcosocialista, potrebbe essere definito ora. Seguace di Garibaldi, mazziniano, in rapporto con i letterati del tempo. Anche archeologo, e cacciatore. Con la madre di Enrico triestina ma di ceppo austriaco e fedelmente legata all'imperatore, con il fratello Amilcare aviatore ed eroe della Prima guerra mondiale, con il cugino Pietro Toselli medaglia d'oro al valore militare caduto all'Amba Alagi. Proprio perché la buona borghesia piemontese, la piccola nobiltà di provincia era sempre in prima linea se c'era da combattere per il proprio Paese. Sul campo di battaglia o nei luoghi abbandonati per combattere contro le malattie. A prescindere dal credo politico.

Cesare Grandi, il Fiume, la Bonifica, il Ponte (Torino, La Torre, 2020, pp. 230, 15 euro) ripercorre, invece, non solo parte della storia della famiglia Grandi ma affronta i temi sociali, politici e anche geografici di una terra tra le acque del Po e il mare. Una storia del Delta, dura come era dura la vita sul finire dell'Ottocento e all'inizio del secolo nuovo, tra scioperi, scontri, povertà crescente, le zanzare, la bonifica, le malattie. Una terra dove - come ha scritto Bacchelli - nessuno era così povero da non potersi permettere un coltello.

Teste calde. E, indubbiamente, Cesare Grandi non era un tipo calmo e rassegnato. Seguace di Bakunin, apprezzato da Andrea Costa, a capo del Club di Ariano (una forma di associazionismo differente dalle Leghe, più simile alle Unions britanniche). Non poteva certo mancare allo sciopero che, vicino a Berra, vide insieme i lavoratori ferraresi e quelli del confinante Veneto. Il Po, il Grande Fiume, non li divideva ma li univa. Perché i problemi erano gli stessi ed identica la lotta. Identiche anche le forze dell'ordine che sparavano su contadini disarmati.

Due mondi diversi, all'apparenza. Ma due mondi che sapevano indignarsi per le ingiustizie. Due mondi pronti ad entusiasmarsi, con i rispettivi eredi, per l'Italia che nel '22 provava a cambiare. Non c'è da stupirsi. La componente anarchica e socialista era fondamentale nel primo fascismo.

☛ **Cesare e Maurizio Grandi, «Cesare Grandi, il Fiume, la Bonifica, il Ponte»,** Torino, La Torre, 2020, pp. 230, 15 euro

☛ **Maurizio Grandi, «Il medico, mio nonno»,** Torino, La Torre, 2020, pp. 187, 12 euro

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/1
UNA TORRE DI LIBRI

di antonio castronuovo

Una biblioteca vale l'altra, l'importante è sapere – come suona una lettera di Cicerone a Varrone – che «se hai una biblioteca ben rifornita, non ti mancherà nulla» (IX, 4). Lo sapevano bene gli umanisti, lo sapeva bene Montaigne con i suoi mille volumi disposti nella famosa torre del castello perigordino di famiglia, il luogo della sua attivissima *oisivité*. Che fossero in tal numero lo dichiara lui stesso, quando in un *Essai* annuncia che ci sono «mille libri attorno a me nel luogo in cui scrivo»; mille libri su cui esercitava ottima pratica, quasi un rituale cui sottostava per ore in quella che giudicava «una delle più belle tra le biblioteche di paese».

Era al terzo piano della torre, preceduta da un *cabinet*: un tempo il luogo più inutile della casa e adesso, con quei libri, il posto più ambito. Nel quale non mancava spazio, perché Montaigne non leggeva seduto: «I miei pensieri dormono se li metto a sedere. Il mio spirito non cammina se le gambe non lo fanno muovere». Era il luogo della meditazione, quello su cui tentava di avere dominio esclusivo, sottraendolo «alla comunità coniugale, filiale e civile». Essendo tondo, l'ambiente gli offriva «in un solo colpo d'occhio tutti i libri, disposti su cinque scaffalature», delle quali ancor oggi si vedono alcuni segni sui muri.

Il 28 febbraio 1571, all'età di 38 anni, abbandonò l'attività pubblica che svolgeva a Bordeaux e si ritirò nel privato per iniziare una nuova vita di lettura e scrittura: la biblioteca simbolizza perciò un transito fondatore, uno spazio privilegiato per comunicare con i mille autori che col tempo Montaigne raccolse in una collezione di classici che in parte proveniva dall'amico La Boétie, che li aveva a lui destinati prima della scomparsa, e in parte da acquisti compiuti a Bordeaux e lungo i numerosi viaggi; mille libri scritti in francese, latino, greco e italiano.

Barbara Pistilli – Marco Sgattoni, «La biblioteca di Montaigne», Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 340, 40 euro

La vicenda della loro dispersione è nota, e oggi di quei mille se ne contano un centinaio. Alla morte di Montaigne, nel 1592, i libri restarono nel castello, ma già nel 1633-1634 erano dispersi lungo chissà quali rivoli. In assenza di un inventario, la biblioteca ha beneficiato da metà Ottocento di una paziente ricomposizione, resa possibile dalla presenza sui volumi di un ex libris autografo in latino che Montaigne apponeva sul frontespizio di ogni esemplare. In alcuni casi, stilava sui propri volumi delle note marginali, tra cui sono cospicue quelle apposte ai *Commentari* di Cesare nell'edizione Plantin del 1570 e al *De rerum natura* di Lucrezio nell'edizione Rouillé del 1563. È stato così possibile ricostruire almeno un buon nucleo della collezione, i cui pezzi sono oggi presso la Biblioteca Nazionale di Francia, la Municipale e l'Universitaria di Bordeaux, la Municipale di Tolosa, il Museo Condé di Chantilly, poche altre istituzioni pubbliche e collezioni private.

Pur esistendo vari studi e cataloghi della collezione, mancava un lavoro italiano di ampie dimensioni. Un bel dono dunque questo bellissimo volume composto da cento (più otto incerte) schede bibliografiche, una per ogni volume ritrovato, ordinate alfabeticamente per autore, da Aimoin de Fleury a Xenophon. È un decimo della biblioteca di Montaigne, ma almeno possiamo dire di aver distrattamente visitato anche noi gli scaffali della torre ai confini della Gironda, là dove un uomo, da solo, gettò le prime basi dell'illuminismo scettico.

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/2
ANCORA UN'ÀNCORA

di antonio castronuovo

Dopo aver letto i capitoli che Maria Gioia Tavoni dedica al mondo del libro, nel suo recentissimo *Storie di libri e tecnologie: dall'avvento della stampa al digitale*, mi è tornato alla memoria come Amedeo Quondam aveva avviato il saggio *La letteratura in tipografia*. Citava l'aforisma I/129 del *Novum organum* di Bacone, che suona circa così: «L'arte della stampa, la polvere da sparo, la bussola hanno trasformato la faccia e la condizione del mondo. Ne sono seguite innumerevoli trasformazioni, e nulla sembra aver esercitato un'efficacia sopra le cose umane maggiore di quanto abbiano fatto queste arti meccaniche».

Ben consapevole che tutto è cambiato e che vale nutrire una punta di pessimismo sul futuro del libro, nel capitolo *Dal passato, uno sguardo al futuro* l'autrice argomenta (giocando sapidamente sull'omografia dei termini) che esso potrà ancora agire da àncora se riuscirà ad adeguarsi alla tecnologia che avanza, ad esempio a quel *print on demand* che azzera i problemi delle giacenze di magazzino: la carta può resistere reiventandosi, come accade anche per le produzioni di nicchia discusse in un altro capitolo, dove emerge il valore di «accesso al godimento estetico» che le *private presses* assegnano ai loro prodotti.

L'autrice è scaltra e non si scompone in previsioni che potrebbero rivelarsi errate: tra le sue righe trapela la possibilità del fallimento e si coglie la speranza di un futuro equilibrio tra libro cartaceo ed elettronico. È la ragione per cui mi sono scomposto io richiamando Bacone e il quesito che ne sorge: come potrebbe seriamente rischiare l'obliterazione 'elettronica' ciò che ha trasformato il mondo con tale efficacia?

Sempre leggendo queste pagine, e a riprova di come la lettura generi sempre agganci analogici, mi è anche sovvenuto quel che Eco disse in una conversazione con Jean-Claude Carrière pubblicata da Bompiani (e poi da La nave di Teseo) col titolo *Non sperate di liberarvi dei libri*: il libro è una meravigliosa invenzione che si adatta perfettamente al corpo dell'uomo; è migliorabile, certo, ma resta libro, così come il cucchiaio resta cucchiaio anche se lo riformula un *designer.* E poi, se proprio vogliamo tirare delle somme – è sempre Eco a sollecitare – a sparire dalla vita quotidiana sono stati finora vari supporti dell'elettronica (il *floppy*, il *cd-rom*), per cui la fragilità abita più da quella parte, sempre a rischio – anche – di *black-out*...

☛ **Maria Gioia Tavoni, «Storie di libri e tecnologie. Dall'avvento della stampa al digitale»,**
Roma, Carocci editore, 2021, pp. 224, 25 euro

E se tutto questo è lo spunto sorto da alcune pagine del volume, c'è tanto altro da leggere e da cui trarre beneficio. Non si tratta infatti di un'ennesima storia del libro ma di 'storie di libri', ampi scenari spalancati tra le quinte. Ed ecco allora il capitolo sull'avvento del torchio tipografico e sulle indotte mutazioni sociali ed economiche: le trasformazioni del lavoro, le singole scelte di progresso o conservazione, l'aumento della quantità di lettura predisposta dalla stampa. Ecco un capitolo dedicato al ruolo che l'infanzia ha svolto come manodopera in tipografia; e poi una sezione dedicata all'entità 'giornale' e alla sua proliferazione grazie al circolo virtuoso di aggancio all'opinione pubblica.

Un libro insomma di severo contenuto, ma di lettura resa piacevole dalla struttura a brevi scene, ognuna delle quali prospetta un problema; un libro che ha agito per me, ancora una volta, come buona àncora di curiosità intellettuale. Ancora un'àncora, insomma, come mi piace che accada nelle preziose ore dell'ozio letterario.

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/3
LETTERE INTERSECATE

di antonio castronuovo

Mi ha sempre colpito, in un carteggio, l'intersecarsi di due lettere spedite nel medesimo giorno e che a un certo punto s'incrociano, chissà dove, lungo l'itinerario postale. Non è fenomeno frequente, ma quando accade sembra caricarsi di una ineffabile sintonia: il 27 maggio 1960 è la data in cui questo accade tra Contini e Angelini. Il giorno prima Contini aveva tenuto all'Almo Collegio Borromeo di Pavia, là dove Angelini era rettore dal 1939, la conferenza *Manzoni correttore di se stesso*. Il rettorato di Angelini era al tramonto; il sacerdote posseduto dalla 'religione delle lettere' era prossimo ai 75 anni e avrebbe presto lasciato la funzione, chiudendo anche una stagione di conferenze in cui aveva invitato a Pavia – «città rustica e preziosa» come scrive sollecitando Contini – i nomi più in vista della cultura del Novecento: Croce, Marinetti, Papini, Bacchelli, Cecchi, Prezzolini, Ungaretti, Quasimodo, Montale.

Il carteggio tra loro corre dal 1934 – quando il più giovane Contini tenta un contatto incoraggiante – al 1965: quaranta pezzi residui, forse non straordinariamente rilevanti, ma bellissimi per la linfa che vi scorre. Fin dal marzo 1960 Angelini aveva chiesto al critico di tenere la conferenza; Contini era giunto a Pavia qualche giorno prima dell'evento, come attestano dediche del 24 maggio su volumi che il sacerdote gli donò. La conferenza si tenne nella Sala Bianca del Collegio, il locale al piano nobile che ancor oggi ospita incontri di cultura, e in certo modo possiamo sapere quel che Contini disse: la conversazione trasmigrò in altra simile di anni dopo, *I Promessi sposi nelle loro correzioni*, raccolta oggi nei *Postremi esercizi ed elzeviri.*

Si spiega l'accadimento delle letterine intersecate: il giorno seguente Contini rientrò a Firenze, dove da anni teneva la cattedra di filologia romanza, afferrò carta e penna e ringraziò Angelini dell'ospitalità e degli «agiati guanciali», non senza rievocare commosso il loro scambio trentennale, da quando era «giovinetto acerbo e inesperto». Angelini fece lo stesso, esprimendo la sensazione di aver ricevuto «il senso di un'amicizia ritrovata e – perché no? – d'una consolante somiglianza d'anima».

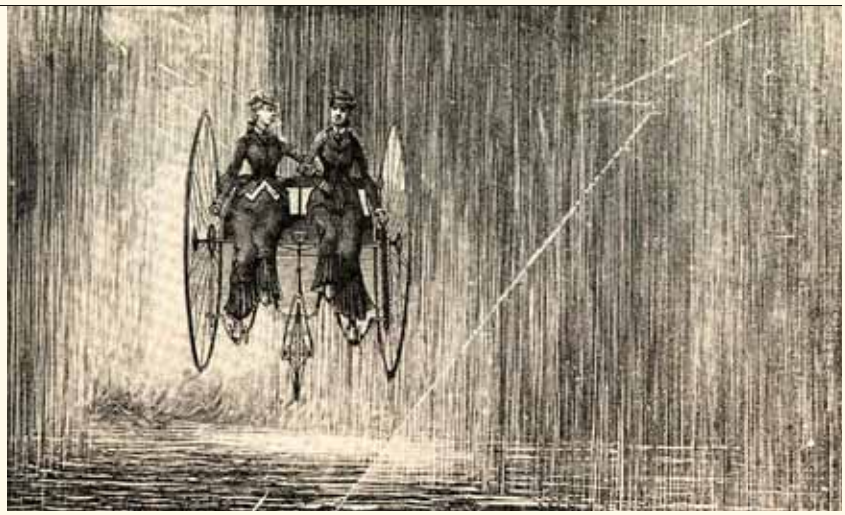
Chi scrisse per primo? Chissà. Voglio immaginare si siano entrambi seduti ai loro tavoli, nel tardo pomeriggio di quel 27 maggio 1960, e abbiano stilato su carta il senso di quell'amicizia certamente affettuosa, forse non saldamente coltivata. E fu l'ultimo passaggio: il calore si spense e il carteggio poco dopo si estinse. Ma la ricchezza dell'edizione, di quelle che devono giovarsi di apparati ben fatti, è incredibile: il curatore Gianni Mussini procura al lettore – grazie all'apparato di note e alle finali prose 'riproposte' – lo spaccato di un Novecento letterario di rete illimitata. È uno scenario davvero luminoso, anche se ombreggiato, dopo la fine dei rapporti epistolari, dall'avversità di Angelini a un canone critico che insisteva su forme e varianti e che lui, antico vociano, più non comprendeva. Nulla in confronto al calore che si sprigiona da questi documenti, e da questo bel libro.

Cesare Angelini - Gianfranco Contini, «Critica e carità: lettere (1934-1965)», *a cura di Gianni Mussini,* Novara, Interlinea, 2021, pp. 144, 20 euro

IL LIBRO D'ARTE
IL MONDO FANTASTICO DI MAX ERNST
Una raccolta di testi critici e poetici

di lorenzo fiorucci

È uscito da pochi mesi il numero 42 della collana Riga della casa editrice Quodlibet dedicato all'imprevedibile ed eccentrico artista Max Ernst. Un volume a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, che raccoglie e traduce alcuni testi rari dell'artista membro del gruppo Dada e tra i fondatori, nonché tra i più acuti interpreti della stagione europea del Surrealismo. Un lavoro prezioso e utile per approfondire l'enigmatico artista che ha fornito strumenti tecnici e nuove visioni all'arte del novecento. Collage, frottage, grattage sono solo alcune delle tecniche rinnovate e messe a punto da Ernst con cui ha elaborato originali immagini divenute icone di uno sguardo mentale senza confini, capace di suggestionare l'osservatore immergendolo nell'inqueto enigma onirico combinandolo con una visione irreale per quanto credibile. Il sostanzioso volume (p. 398, € 24.00) ripubblica inoltre articoli e brevi saggi dei critici che meglio ne hanno letto e interpretato l'opera, oltre un'iniziale sezione con gli omaggi di grandi letterati e poeti coetanei di Ernst tra cui, Paul Èluard, André Breton, Benjamin Pèret. Quest'ultimo in particolare ritrae poeticamente l'artista nel 1923, alla stessa maniera dei suoi spiazzanti dipinti ricordando come aveva: «le orecchie di un'ostrica e i suoi capelli danzavano nella schiuma quando le bianche rocce evaporavano al passaggio delle mosche. Aveva gli occhi blu come olive aveva olive nere come il suo ventre e chiedeva ai camini il segreto del fumo». Anche Louis Aragon gli dedica nel 1926 una "poesia d'amore e sangue" mentre Paul Èluard scrive numerosi versi in stile surrealista che arricchiscono i suoi cataloghi di mostra. Omaggio di poeti ad un artista esso stesso poeta, che ama spesso raccontarsi come in *Note per un'autobiografia* o in *Autofoto* in cui confessa che: «dipinge più per pigrizia e tradizioni millenarie che per l'amore dell'arte». Il volume, dopo una breve



In alto: *Deux jeunes filles se promènent à travers le ciel*, 1928, collage. **A sinistra dall'alto**: Max Ernst (1891-1976); *La nymphe Echo,* 1937

biografia cronologica, raccoglie interviste e testi di Ernst in cui è possibile frugare tra la mente labirintica di colui che secondo Dalì seppe esprime in un titolo: *La rèvolution la nuit*, l'essenza stessa del Surrealismo. Un libro che affronta da più parti la complessa figura di Ernst omaggiandone di fatto l'illimitata fantasia, l'originale creatività nella ricchezza di temi e le spontanee soluzioni tecniche, elementi che fanno in modo che ancora oggi si rimanga stupefatti davanti a una sua opera.

Rimane dunque un piacere leggere i suoi testi frugare tra le sue convinzioni anche in riferimento stretto al Surrealismo, considerato quale atto di liberazione dalle rigidità schematiche del sapere, dei ricordi e di tutto ciò che rimane racchiuso in una consuetudine descrittiva. Ogni opera ci appare come un processo originario, volto ad assottigliare quella umana distanza tra la percezione esteriore del mondo e il sentire interiore dell'artista. Riferimenti alla fisica atomica del tempo riverberano nei suoi scritti volti a superare le dualità percettive in un'attualità di pensiero che appare stupefacente. Dei suoi commentatori più illustri è utile rileggere le considerazioni critiche di Joe Bousquet, che nel 1950 riprendendo in mano le confessioni dell'artista editate nel 1936, in cui riconosce come egli ha scosso l'intuizione collettiva della società, lasciando capire come l'uomo vive in una grande illusione del reale: «un mondo di pregiudizi e di convenzioni che trova nei nostri sguardi ogni occasione per addomesticarci». Non si può in fondo non essere d'accordo con la definizione che lo stesso ne propone, di un artista che «affascina la memoria, l'immaginazione l'amore per le cose che ognuno senza di lui avrebbe visto». Il ruolo iniziatico di Ernst e del Surrealismo in genere per tutta la cultura visiva del novecento, rimane tuttavia ancora inesplorato, ma le stesse convinzioni dell'artista, rimarcati già negli anni settanta da Lévi-Strauss, che considera l'artista solo un meccanico dell'arte, che assiste alla magia di far affiorare reperti non falsificati di ciò che giace nell'inconscio, sono l'incipit per gli sviluppi successivi dell'espressionismo astratto americano, l'informale europeo e anche per tanta parte della stagione successiva di ritorno all'immagine e performativa degli anni sessanta-settanta. L'interrogativo che sorge, e che rimane tuttavia insoluto, è come in Italia non ci sia stato un convinto interesse verso il Surrealismo e dunque come sia possibile che un artista esplosivo come Ernst non abbia avuto la considerazione che altri paesi gli resero. Viene da chiedersi cioè come sia stato possibile che la critica anche, la più accorta a cavallo tra la prima e la seconda metà del secolo scorso, non abbia considerato con determinazione questo artista. Eppure le persone e gli strumenti c'erano, tuttavia l'ufficialità del tempo, da Longhi che non ne coglie le qualità pittoriche, ad Argan che non ne valuta l'acutezza speculativa, nè tantomeno Arcangeli che avrebbe potuto disvelarne gli stati psicologici, non è riuscita ad apprezzare il suo lavoro e quello degli altri membri del gruppo. Solo pochi outsider in primis Roberto Sanesi e Emilio Tadini rimangono intimamente legati al mondo surreale e fantastico negli anni Cinquanta che insieme ad Arturo Schwarz a Milano e L'Attico di Sargentini, ne colsero la potenza del movimento facendosi portavoce della seconda ondata surrealista che in Italia ebbe certo maggior attenzione seppure sempre confinata in piccoli circuiti. A conclusione del libro si segnala una serie di contributi innovativi per qualità e temi di ricerca che affrontano Ernst da più parti, indagando attraverso le sue opere gli interessi botanici, geologi, astronomici, antropologici e linguistici sezionando analiticamente la costruzione delle sue opere in un percorso di conoscenza dettagliato del suo mondo fantastico.

«Max Ernst»,
A cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali
Riga n.42 Quodlibet, 2021
pp. 398, 24 euro

mediacom

info.italy@mediacom.com

FACCE DIVERSE DI UNO STESSO FENOMENO*: CURZIO MALAPARTE E LA RUSSIA BOLSCEVICA A CENT'ANNI DALLA PUBBLICAZIONE DI *VIVA CAPORETTO!

РАЗНЫЕ ЛИКИ ОДНОГО ЯВЛЕНИЯ*. КУРЦИО МАЛАПАРТЕ И БОЛЬШЕВИСТСКАЯ РОССИЯ: К СТОЛЕТИЮ ПУБЛИКАЦИИ *ДА ЗДРАВСТВУЕТ КАПОРЕТТО!

Comitato organizzativo
Carla Maria Giacobbe, Federico Oneta

Comitato scientifico
Beatrice Baglivo, Mariarosa Bricchi, Maria Pia De Paulis, Elda Garetto, Stefano Garzonio, Carla Maria Giacobbe, Emmanuel Mattiato, Matteo Noja, Michail Odesskij

Il convegno si terrà nella giornata del 26 novembre 2021 in via Senato 14 (Milano), Garden Senato - Sala Polifunzionale, con i seguenti orari: 09:00 - 13:30; 15:00 - 18:00

INGRESSO SU PRENOTAZIONE
Per informazioni:
segreteria@bibliotecadiviasenato.it

L'evento è realizzato con il contributo di Regione Lombardia, MCM Group e Leiden University; in collaborazione con Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Russian State University for the Humanities e M.A. Bulgakov Museum of Moscow

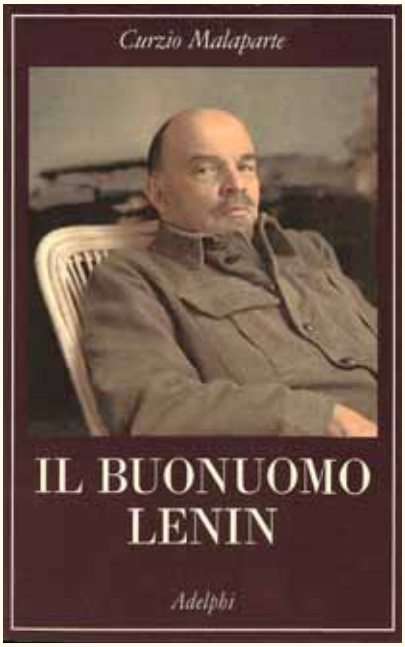
IL CONVEGNO IN BIBLIOTECA
MALAPARTE TRA URSS E RUSSIA
Studiosi internazionali a confronto

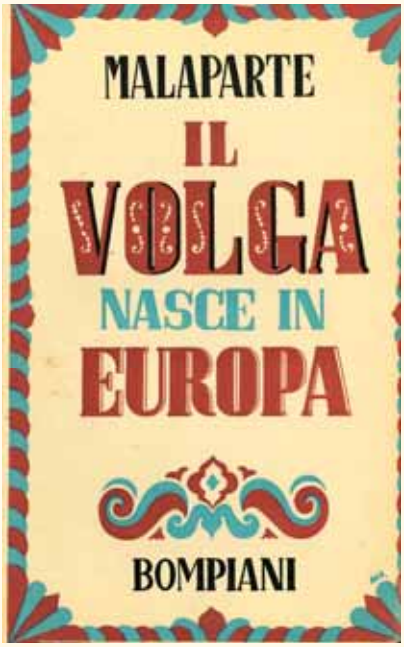
di carla maria giacobbe

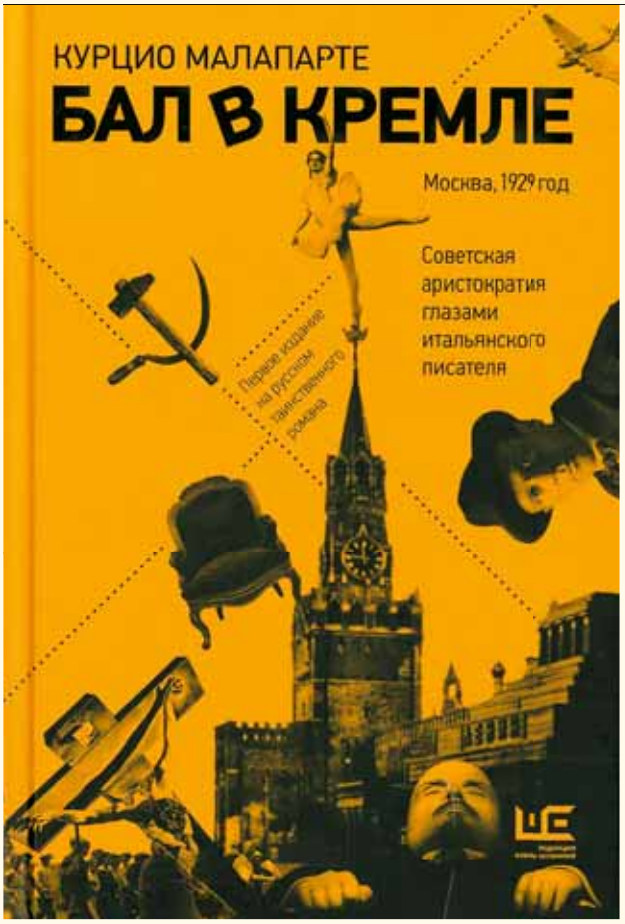
Dalla fine degli anni '60 a oggi l'opera di Curzio Malaparte è circolata, stata tradotta ed edita tra l'Unione Sovietica e la Russia in diverse modalità e con esiti e riscontri critici per nulla trascurabili.

A partire dagli anni 2000, la critica letteraria e l'editoria europea hanno preso parte a un fenomeno che alcuni hanno definito *Malaparte Renaissance*, con una fioritura di scritti, ricerche ed edizioni scientifiche che ha consentito una seria riconsiderazione tematica e stilistica della produzione di questo complesso interprete del '900. La Russia non è stata da meno: tra le ripubblicazioni dei grandi romanzi *Kaputt* e *La pelle* (Ad Marginem, Mosca, 2015) e l'edizione riccamente commentata de *Il ballo al Kremlino* (AST, Mosca, 2019), ha riacceso l'interesse dei suoi studiosi su uno scrittore italiano che tanto ha ragionato sulla cultura *pre* e *post* sovietica.

Nella pagina accanto: Curzio Malaparte negli anni del suo primo viaggio in URSS.
Qui sotto da sinistra: *Il buonuomo Lenin*, a cura di M. Bricchi, Adelphi 2018; *Il Volga nasce in Europa*, Bompiani 1943; *Il ballo al Kremlino*, a cura di R. Rodondi, Adelphi 2012.
A destra dall'alto: *Škura* (*La pelle*), Ad Marginem 2015; *La rivolta dei santi maledetti*, Edizione della rivista "Oceanica" 1920 [sic!]







In occasione del centenario della pubblicazione del primo *pamphlet* del giovane Kurt Erich Suckert, *Viva Caporetto!* (Prato, 1921), e in concomitanza con l'uscita di nuovi testi relativi al tema dell'URSS malapartiana, la Fondazione Biblioteca di via Senato, sede dell'Archivio Malaparte, organizza un evento dedicato al rapporto tra lo scrittore e la Russia bolscevica.

Nel corso della sua carriera di scrittore e giornalista, Curzio Malaparte ha avuto spesso modo di distinguersi dal coro di quell'intellighenzia italiana attenta alle rivoluzioni ed evoluzioni portate avanti dal mondo russo, raccontando quanto non raccontato da altri o semplicemente proponendo temi

noti al lettore di quegli anni ma con nuove prospettive e una narrativa ostentatamente provocatoria.

Sin dai tempi de *La rivolta dei Santi maledetti* (secondo e più cauto titolo di *Viva Caporetto!*), lo scrittore ha proposto delle riflessioni piuttosto audaci sulla rivoluzione d'ottobre, idealmente accostata alla Caporetto italiana: questi sono i due avvenimenti iniziali della rivoluzione che ha preso piede in Europa nel 1917, sono «facce diverse di uno stesso fenomeno [...], movimenti paralleli, tesi ad un unico termine ma l'uno e l'altro da un diverso spirito animati».

A seguire, le riflessioni sull'Unione Sovietica e sull'identità russa e russo-europea hanno accompagnato tutte le fasi della produzione malapartiana, dal viaggio che compirà nel 1929 a Mosca e a Leningrado come direttore de «La Stampa» fino alla tappa sovietica del 1957, su quell'ultimo scalo di rientro dalla Cina.

Per indagare il complesso tema e dar voce alle ricerche di critici e studiosi, il **26 novembre 2021** la Biblioteca di via Senato ospiterà il convegno italo-russo

FACCE DIVERSE DI UNO STESSO FENOMENO*: CURZIO MALAPARTE E LA RUSSIA BOLSCEVICA A CENT'ANNI DALLA PUBBLICAZIONE DI *VIVA CAPORETTO!

РАЗНЫЕ ЛИКИ ОДНОГО ЯВЛЕНИЯ.* КУРЦИО МАЛАПАРТЕ И БОЛЬШЕВИСТСКАЯ РОССИЯ: К СТОЛЕТИЮ ПУБЛИКАЦИИ *ДА ЗДРАВСТВУЕТ КАПОРЕТТО!

nel quale studiosi internazionali, in presenza e da remoto, esporranno le proprie riflessioni in quattro sessioni e corrispondenti assi tematici:

- *"Nella Russia dei Soviet": letture e riscritture malapartiane del fenomeno bolscevico*
- *Reportage, testimonianze e «Prospettive»: giornalismo e mediazione culturale dalla Rivoluzione d'ottobre al rapporto Chruščëv*
- *Curzio Malaparte e la Mosca del 1929: intersezioni letterarie e culturali*
- *Pasqua 1929: Curzio Malaparte e Michail Bulgakov*

Apre il convegno la prolusione di Giuseppe Pardini (Università degli Studi del Molise).

Presiedono le sessioni: Maria Pia De Paulis (Université Sorbonne Nouvelle), Beatrice Baglivo (Università di Torino – Université Côte d'Azur), Mariarosa Bricchi (Università degli Studi di Pavia) e Stefano Garzonio (Università di Pisa).

Intervengono: Emmanuel Mattiato (Université Savoie Mont Blanc), Antonio Di Grado (Università degli Studi di Catania), Mimmo Cangiano (Università di Venezia Ca' Foscari), Tatiana Rogozovskaja (Bulgakov Museum di Kiev), Juri Pedan (NSŽU, Unione Nazionale Giornalisti Ucraini), Elena Bolotina (Biblioteca di Scienza Sociali, Università Libera di Berlino), Oleg Shishkin (RenTV, Mosca), Elda Garetto (Università degli Studi di Milano), Walter Bernardi (Associazione Culturale Curzio Malaparte nel mondo, Prato), Stefano Garzonio (Università di Pisa), Michail Odesskij (Russian State University for the Humanities, Mosca), Leonid Fridovich Katsis (Russian State University for the Humanities, Mosca), Carla Maria Giacobbe (Fondazione Biblioteca di via Senato, Leiden University), Elena Kolysheva (Moscow City University), Rita Giuliani (Sapienza Università di Roma).

Nella pagina accanto da sinistra: *Bal v Kremle* (*Il ballo al Kremlino*), AST 2019; I*o, in Russia e in Cina*, a cura di G. Vigorelli, Vallecchi 1962; N. V. Šapošnikova, *Michail Afanas'evič Bulgakov, vydumannyj Curzio Malaparte* (*Michail Afanas'evič Bulgakov, inventato da Curzio Malaparte*), Mosca 2018. **Qui a destra**: Curzio Malaparte, anni '50

Dal 25 al 27 novembre 2021, la Sala Lettura della Biblioteca di via Senato ospiterà la mostra bio-bibliografica *Curzio Malaparte e la Russia. A cent'anni dalla pubblicazione di* Viva Caporetto!

Documenti, bozze, fotografie e materiali dell'Archivio Malaparte, uno dei più cospicui e compositi fondi di persona in Italia, saranno posti in dialogo con le recenti pubblicazioni russe e con riproduzioni d'archivio del Museo M.A. Bulgakov di Mosca.

Orari d'apertura:
Giovedì 25 novembre ore 16:00 – 18:00
Venerdì 26 novembre ore 09:00 – 18:00
Sabato 27 novembre ore 10:00 – 16:00

Ingresso libero

MARIO BERNARDI GUARDI
Mario Bernardi Guardi, per trentacinque anni docente di lettere nei licei, è giornalista e scrittore. Si interessa soprattutto al dibattito politico e intellettuale del Novecento. Tra i suoi libri: *L'Io plurale. Borges et Borges*; *Il caos e la stella. Nietzsche e la trasgressione necessaria*; *Austria Infelix. Itinerari nella coscienza mitteleuropea*; *Italia loro. Sinistri, sinistresi, sinistrati.* Collabora con «Libero» e con «Il Tempo». Ha curato numerose iniziative culturali a carattere nazionale (tra cui "I Percorsi del Novecento" e "Gli Incontri con la Storia" della "Versiliana").

PAOLA BIRIBANTI
Paola Biribanti (Terni, 1977) è laureata in Storia dell'Arte; ha operato per alcuni anni nel settore editoriale. Giornalista con la passione per il disegno e l'illustrazione, scrive su riviste di settore. Ha pubblicato *Boccasile. La Signorina Grandi Firme e altri mondi* (Castelvecchi, 2009 e 2019), *L'ironia è di moda. Brunetta Mateldi Moretti, artista eclettica dell'eleganza* (Carocci, 2018), *Prosdocimi. La vita è un gioco: Topolino, umorismo, figurine, Tv* (con Bruno Prosdocimi, Iacobelli, 2018), *Il caso Filiberto Mateldi. Misteri, futurismi e immagini di un grande illustratore del Novecento* (Graphe.it, 2021).

ANTONIO CASTRONUOVO
Antonio Castronuovo (1954) è saggista, traduttore e bibliofilo. Ha fondato l'opificio di *plaquette* d'autore Babbomorto Editore. Suoi ultimi scritti: *Formíggini: un editore piccino picciò* (Stampa Alternativa, 2018), *Dizionario del bibliomane* (Sellerio, 2021). Ha curato da ultimo Francesco Lumachi, *Nella repubblica del libro* (Pendragon, 2019) e Michel de Montaigne, *Filosofia delle travi* (Elliot, 2021).

LORENZO FIORUCCI
Lorenzo Fiorucci (1982), storico e critico dell'arte, ha studiato all'Università di Perugia e si è poi perfezionato con Enrico Crispolti. I suoi interessi si concentrano sull'arte italiana del secondo dopoguerra, con particolare attenzione per la scultura informale. Tra le iniziative più recenti ha curato: *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella 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).

PIERO MELDINI
Piero Meldini è nato e vive a Rimini. Già direttore della biblioteca riminese intitolata ad Alessandro Gambalunga e autore di numerosi saggi di storia contemporanea e storia dell'alimentazione e della cucina, ha scritto cinque romanzi, i primi tre pubblicati da Adelphi e gli altri da Mondadori: *L'avvocata delle vertigini* (1994), *L'antidoto della malinconia* (1996), *Lune* (1999), *La falce dell'ultimo quarto* (2004) e *Italia. Una storia d'amore* (2012). I romanzi sono stati tradotti in francese, spagnolo, tedesco, polacco, greco e turco.

FRANCESCA NEPORI
Francesca Nepori è direttore dell'Archivio di Stato di Massa e della sezione distaccata di Pontremoli. Insegna Storia del libro e delle biblioteche all'Università di Genova. Studiosa di storia delle biblioteche, bibliografia e bibliologia, collabora con numerose riviste accademiche e di settore. Da tempo ha concentrato la propria attenzione e le sue ricerche sulle biblioteche degli ordini religiosi.

GIANCARLO PETRELLA
Giancarlo Petrella (1974), bibliografo e storico del libro, insegna Storia del Libro e dell'Editoria e conservazione del patrimonio librario presso l'Università Federico II di Napoli, e Storia del Libro presso la Scuola Superiore Meridionale di Napoli. Nel 2013 ha conseguito l'abilitazione scientifica per la I fascia. È autore di numerosissimi contributi e monografie (tra le più recenti: *L'oro di Dongo ovvero per una storia del patrimonio librario del convento dei Frati Minori di Santa Maria del Fiume*; *I libri nella torre. La biblioteca di Castel Thun*; À la chasse au bonheur. *I libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli*; *L'impresa tipografica di Battista Farfengo a Brescia*). Ha fondato e dirige dal 2017 presso l'editore Olschki la rivista internazionale *L'Illustrazione.*

LUCA PIVA
Luca Piva è nato a Piove di Sacco, nell'agro padovano, dopo quindici anni che v'era passata la guerra. Nell'ambito delle arti figurative e della letteratura, i suoi studi si rivolgono a opere e autori che hanno onorato la lingua e lo stile italiani, privilegiando espressioni di epoca tarda ed estrema.

CARLO SBURLATI
Carlo Sburlati, primario ospedaliero emerito di Ostetricia e Ginecologia e direttore del Dipartimento Materno Infantile del Piemonte Meridionale, oltre a numerose testi scientifici, negli anni Settanta, ha scritto due libri *cult* su Codreanu e la Guardia di Ferro e su Peron ed Evita. Collabora a svariate testate con articoli sulla scienza, la geopolitica, la storia, il collezionismo, la medicina, la moda, l'arte. Per dodici anni è stato Responsabile esecutivo dei Premi Internazionali Acqui Storia e Acqui Ambiente. Ora è giurato dei Premi Semeria Città di Sanremo, Acqui Storia e Acqui Ambiente.

NOEMI VENEZIANI
Noemi Veneziani (1991) si occupa di editoria, collaborando con diverse case editrici come *editor* e articolista. Coopera stabilmente con Maremagnum.com. Nel 2020, al Salone della Cultura di Milano ha partecipato come relatrice alla conferenza *Donne bibliofile: una passione in crescita*. È in contatto con l'Italian Virginia Woolf Society, redigendo articoli tematici e partecipando a un programma di ricerca annuale coordinato da Elisa Bolchi, tra le massime esperte della Woolf in Italia.

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». 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).

www.giochipreziosi.it

We make advertising work better for people.

GroupM Italy
Via del Mulino 4 - Milano Fiori Nord, 20090 Assago (MI) | +39 023057321 | www.groupm.com