la Biblioteca di via Senato
Milano

MENSILE, ANNO XVI

n. 2 – FEBBRAIO 2024

BvS

La Ferrara di Torquato Tasso
I maestri, i classici e l'Umanesimo padano
DI GIAN MARIO ANSELMI

Gli *Hecatommithi* di Giraldi Cinzio
La tormentata vicenda di un'opera
DI ANDREA GHISELLINI

Le letture di un erudito ferrarese
Giraldi Cinzio e la biblioteca di Alessandro Sardi
DI GIANCARLO PETRELLA

La *Missa Hercules dux Ferrariae*
Josquin des Prez e la musica alla corte degli Este
DI GUIDO GIANNUZZI

Luzzasco e le dame ferraresi
Rarità bibliografiche musicali
DI ANTONIO CASTRONUOVO

LIBRI
La geometria? Un gioco da bambini
DI SANDRO MONTALTO

ISSN 2036-1394

SPECIALE CINQUECENTO FERRARESE

UN GESTO D'AMORE

Ringraziamo le Aziende che ci sostengono con la loro comunicazione

Biblioteca di via Senato
FONDAZIONE

Biblioteca di via Senato

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

Presidente
Marcello Dell'Utri

Conservatore
Federico Oneta

Segreteria
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Curatrice
Carla Maria Giacobbe

«*la* Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vicedirettore*)

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

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Frontespizio della prima edizione dei primi quattordici canti della *Gerusalemme liberata*, stampati a Venezia, senza il consenso di Torquato Tasso, da Domenico Cavalcalupo nel 1580, con il titolo *Il Goffredo*

Stampato in Italia

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

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

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

Il pagamento può essere effettuato tramite bonifico bancario, sul conto corrente
BancoPostaImpresa
IT67G 07601 01600 00103 1448721
intestato a Fondazione Biblioteca di via Senato.
Indicare nella causale: erogazione liberale

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

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

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

groupm

We make advertising work better for people.

MINDSHARE Wavemaker essencemediacom groupm nexus

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

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno XVI – n.2/157 – Milano, febbraio 2024

Sommario | SPECIALE CINQUECENTO FERRARESE

6 LA FERRARA DI TORQUATO TASSO
I maestri, i classici e l'Umanesimo padano
di Gian Mario Anselmi

14 GLI *HECATOMMITHI* DI GIRALDI CINZIO
La tormentata vicenda di un'opera
di Andrea Ghisellini

24 LE LETTURE DI UN ERUDITO FERRARESE
Giraldi Cinzio e la biblioteca di Alessandro Sardi
di Giancarlo Petrella

32 LA *MISSA HERCULES DUX FERRARIAE*
Josquin des Prez e la musica alla corte degli Este
di Guido Giannuzzi

40 LUZZASCO E LE DAME FERRARESI
Rarità bibliografiche musicali
di Antonio Castronuovo

54 ***Libri***
LA GEOMETRIA? UN GIOCO DA BAMBINI
di Sandro Montalto

61 ***IN SEDICESIMO – Le rubriche***
IL LIBRO DEL MESE – ANDAR PER MOSTRE – IL LIBRO D'ARTE – L'OZIO DEL BIBLIOFILO – SUL NOLANO
di Mario Bernardi Guardi, Luca Pietro Nicoletti, Lorenzo Fiorucci, Antonio Castronuovo e Guido Del Giudice

76 HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

iVISION® eyewear

FABBRICA DI OCCHIALI MADE IN ITALY

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

1.2 MIL
DI OCCHIALI IN ACETATO PRODOTTI ALL'ANNO

+150
OPERATORI DEL SETTORE SPECIALIZZATI

+4.000
CAPACITÀ PRODUTTIVA GIORNALIERA DI OCCHIALI IN ACETATO

www.ivisioneyewear.it

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

Editoriale

Era il 27 ottobre 1597 quando Alfonso II d'Este chiudeva gli occhi su una Ferrara che di lì a poco sarebbe passata sotto il dominio pontificio. Una morte, quella dell'ultimo duca ferrarese, che segnò l'inizio della fine dell'età dei principati, ovvero quegli Stati dinastici che avevano ereditato, consolidandolo e trasmettendolo alle generazioni successive, il lascito delle primigenie signorie che fra XIV e XV secolo erano sorte sul suolo italiano.

Si mosse personalmente Clemente VIII per prendere possesso dei domini ferraresi: terre mediate subiecte *che, dopo tre secoli, tornavano sotto il controllo diretto di Roma. Un viaggio – quello del papa – che aveva lo scopo, quasi plastico, di ricordare ai principi che ancora regnavano su terre pontificie (e in particolar modo a uno: Francesco Maria II della Rovere) che, in mancanza di eredi diretti e legittimi, il destino di quelle provincie sarebbe stato quello di rientrare sotto il governo diretto della Santa Sede.*

Mentre Cesare d'Este, il cugino del ramo bastardo, dopo aver tentato inutilmente di resistere, lasciava la città per ridursi a Modena, percorrendo per l'ultima volta in carrozza Via degli Angeli, si chiudeva per Ferrara una splendida parentesi durata tre secoli. Trecento anni durante i quali, grazie a lungimiranza politica e visione culturale, gli Este – una delle famiglie più antiche d'Europa, le cui origini si fanno risalire ai reggenti della Marca Obertenga – avevano fatto della loro 'piccola' capitale una delle città più importanti del continente. Un luogo di sofisticato pensiero, di raffinata civiltà, di estenuata erudizione che neppure le «guerre horrende d'Italia» avevano annullato, ma che anzi – nel desiderio di emulazione che assalì i monarchi europei, soggiogati dalla cultura italiana – venne preso a modello per erigere quella società di corte della quale Norbert Elias ha scritto che «fu fondamentale per traghettare lo Stato feudale in Stato moderno». O che – per dirla con Carlo Ossola – plasmò, nell'arco di poco più di cinquant'anni, «l'uomo di mondo» dalla figura del castiglionesco cortigiano.

*Ma le corti principesche – e quelle di area padana in particolare, Ferrara e Mantova su tutte – furono anche il luogo privilegiato ove il Rinascimento si confrontò con se stesso, in una vertigine di «torturata intelligenza» (Ezio Raimondi) che aprì, grazie alle sue tante contraddizioni, la strada alla Modernità. «Antirinascimento» lo chiamò Eugenio Battisti, con un termine che ha fatto scuola e che designa non un'avversione al Rinascimento e ai suoi ideali di classica bellezza, ma il 'contrario del Rinascimento': ovvero quella parte irrazionale e inquieta che da sempre vive nell'animo umano. Ecco, questo numero de «*la *Biblioteca di via Senato» vuole portare i lettori nella Ferrara di Alfonso II: fra il professorale Giovan Battista Giraldi Cinzio e il tormentato Torquato Tasso, fra gli* Ecatommiti *e la* Gerusalemme liberata, *fra i musici di corte e le delizie che circondavano la città ducale. In un universo di riferimenti impliciti e di allusioni arcane che – oggi – perlopiù appaiono sfuggenti, ma che – innegabilmente – hanno contribuito alla costruzione di quella civiltà delle lettere europea della quale siamo (talvolta immeritati) eredi.*

Gianluca Montinaro

Gierusalemme Liberata

Poema Heroico del Sig.

IL GOFFREDO DI M. TORQVATO TASSO.

NVOVAMENTE DATO IN LVCE.

CON PRIVILEGI.

IN VINEGIA. Appresso Domenico Caualcalupo.

A Instantia di Marc'Antonio Malaspina. M D LXXX.

CINQUECENTO FERRARESE

LA FERRARA DI TORQUATO TASSO

I maestri, i classici e l'Umanesimo padano

di GIAN MARIO ANSELMI

Una serie di relazioni collega Torquato Tasso (1544-1595) alla cultura padana ben oltre i confini canonici della Ferrara estense, che pure mantenne un ruolo essenziale nell'esperienza biografica e letteraria del poeta.

Gli anni del soggiorno bolognese (1562-1564), brevi ma intensi, si incastonano infatti fra i segmenti padovani (1560-1562 e poi il 1564) e quelli di Mantova e Ferrara (1564 e 1565). Ma nel suo incessante peregrinare Tasso tocca, e in modo non episodico, altri centri che a vario titolo possono ascriversi all'ambito padano, Modena, Bergamo, Venezia.

Sono anni delicati e decisivi nella formazione di Tasso, che si giocano tra maestri e amici padani: non a caso già Angelo Solerti e Giovanni Getto avevano individuato come una sorta di doppio asse nella vicenda tassiana, l'uno 'accademico' legato a Bologna e Padova, l'altro 'di corte' connesso a Ferrara e Mantova.[1] Che l'apprendistato accademico ed erudito del Tasso si plasmi tra Bologna e Padova non è fatto secondario: innanzitutto per i maestri e gli interlocutori in campo. Si pensi, a Bologna, al Cesi, al Bolognetti, al Sigonio e, a Padova, a Scipione Gonzaga, allo Speroni, al Pinelli, al Danese Cataneo, al Piccolomini, in un periodo di forte fioritura per entrambe le università.

Siamo condotti così a tessere ben identificabili: la tradizione del commento in cimento sui classici, il ricco dibattito intorno alle scuole aristoteliche, l'erudizione come linfa di una grande stagione storiografica intessuta intorno alle identità cittadine nelle loro marche signorili, peculiari dell'intera area settentrionale. Se ciò fa parte dell'apprendistato giovanile di Tasso nondimeno esso rimane caratterizzante dell'intera sua produzione, e torna in particolare evidenza nella fase matura e tarda della sua vita, in particolare durante l'esperienza ferrarese.

Non v'è dubbio, per altro, che l'apprendistato padano del Tasso si intrecci con suggestioni umanistiche anche di ascendenza toscana, specie quattrocentesca. Si pensi al complessivo ellenismo presente in modo vistoso nell'opera tassiana e collocato tra Plotino (mediato dal Ficino) e Plutarco, la cui rilevanza è massima, più ancora che per l'aspetto storiografico, per l'aspetto politico e filosofico. Va sempre infatti rammentata la grande fortuna rinascimentale degli *opuscula* plutarchei: basti ricordare, ad esempio, che la polemica di Plutarco contro gli stoici permea la cultura rinascimentale e non è fattore secondario nel sistema conflittuale e oppositivo della stessa *Gerusalemme liberata*, che lì ha appunto uno dei suoi cardini ideativi.[2] Ma ancora, sul fronte fiorentino, l'Alberti, il Landino, il Pico ci re-

Nella pagina accanto: frontespizio della prima edizione dei primi quattordici canti della *Gerusalemme liberata*, stampati a Venezia, senza il consenso di Torquato Tasso, da Domenico Cavalcalupo nel 1580, con il titolo *Il Goffredo*

Sopra da sinistra: frontespizio della prima edizione della *Gerusalemme liberata*, autorizzata dall'autore (Ferrara, Baldini, 1581); il poeta Torquato Tasso (1544-1595), in una incisione della metà del XIX secolo

cano una mappa di letture e referenti che, accanto a evidenti richiami anche a certa tradizione veneta (Ermolao e Francesco Barbaro) e napoletana (Pontano, Sannazaro), indica una precisa e ampia formazione umanistica e quattrocentesca per il Tasso 'estense'.[3]

Guido Baldassarri ha del resto illustrato con riferimenti inequivoci la 'biblioteca' del poeta, mettendo in luce come il suo nucleo fosse appunto ascrivibile al lascito culturale della grande stagione umanistica.[4]

Gli stessi classici latini e greci sono ripercorsi e letti nell'ottica di quella lezione e di quella tradizione. Qui occorre perciò ribadire con forza il rilievo primario della formazione umanistica per il Tasso, all'incrocio fra due grandi tradizioni soprattutto, la padana e la toscana. Emerge con nettezza infatti in Tasso un abito erudito, accademico, di *curiositas* onnivora, di poeta *doctus* che ci conduce all'alveo padano, alla tradizione dell'Umanesimo dotto ferrarese e alle peculiarità dello Studio bolognese.

È nella pratica dei grandi maestri dello Studio petroniano, infatti, che si afferma l'arte dell'*interpres* come interfaccia dialogica ed ermeneutica dell'*auctor*, tramite appunto il commento ai classici. Il Beroaldo (con le sue prolusioni ai commenti a Properzio e Apuleio), il Codro, il Pio (e avendo tutti sullo sfondo, grandi e ingombranti, i profili di Poliziano ed Erasmo) esplicitano questa funzione sapienziale della pratica letteraria, fondativa di una intera cultura rinascimentale e potentemente rilanciata dal Tasso dei *Dialoghi*, del *Mondo creato*, dei vari scritti di poetica. La 'parola rivelata' di Omero ed Esiodo cara al Codro, la mitopoietica apuleiana esplorata da Beroaldo o la pacata e funzionale rilettura di Lucrezio (*auctor* per eccellenza, accanto a Virgilio e Plu-

IL RE
TORRISMONDO
TRAGEDIA
DEL SIG. TORQVATO
TASSO:
AL SERENISS. SIG.
Don Vicenzo Gonzaga
Duca di Mantoua, & di Monferrato, &c.
IN BERGAMO, MDLXXXVII.
Per Comino Ventura, & Compagni.

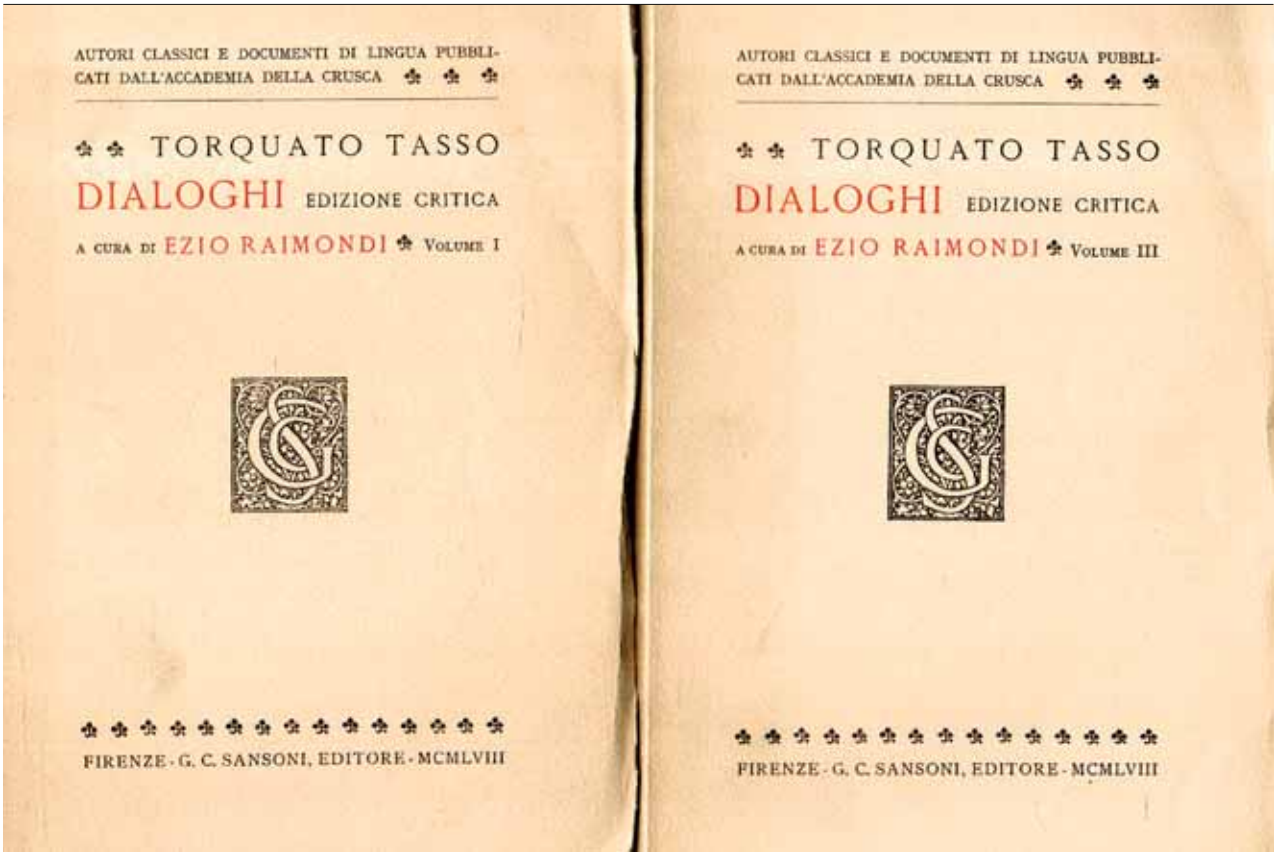
Sopra da sinistra: lo scrittore francese Michel de Montaigne (1533-1592); frontespizio della prima edizione del *Re Torrismondo* di Torquato Tasso, stampata a Bergamo, da Comino Ventura, nel 1587

tarco, per Tasso) operata da Giovan Battista Pio, allievo prediletto di Beroaldo, sono fra le radici della sua formazione umanistica.[5]

Semmai è da notare come il Tasso 'postillatore' di testi classici non segua le modalità tipiche della 'glossa' dei maestri bolognesi, attestandosi a un livello diverso di 'commento', precipuo piuttosto dell'Umanesimo estense: le chiose autografe tassiane ai testi classici che aveva sottomano, per lo più stringate e sollecitate dal suo stesso statuto di *auctor*, indicano un rapporto attivo, diretto, agonistico col testo, secondo un gioco combinatorio e intertestuale che molto deve alla scuola ferrarese di Guarino Veronese certamente ma che resta comunque debitore verso il macrosistema 'commento-testo' molto più di quanto si sia soliti sostenere. Tasso perciò si innerva sia nella peculiarità umanistica bolognese e della sua tradizione esegetica, fortemente incentrata intorno al lavoro testuale, sia nei più grandi maestri operanti a Ferrara nel Quattrocento, a partire da Guarino Veronese per giungere al grande Matteo Maria Boiardo 'umanista' di rilievo prima ancora che poeta dell'*Orlando innamorato*.

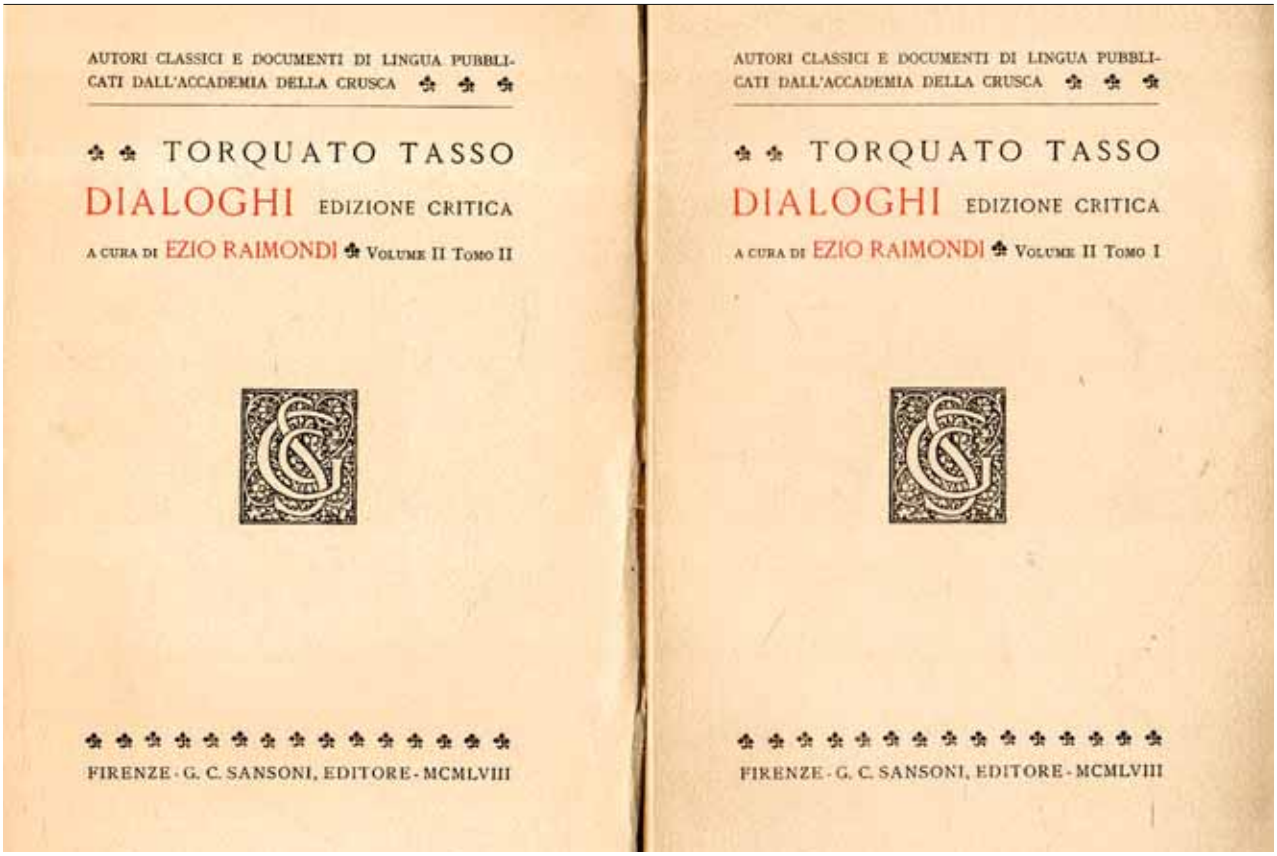
Questi snodi intertestuali intrigano il Tasso e il suo rapporto con i classici e con la patristica stessa anche attraverso l'essenziale lezione di Erasmo: se il riferimento ai grandi classici latini è costante, va però ribadito, come non sempre si fa a sufficienza e come già dicevamo, la forte caratterizzazione in senso ellenico di molte letture tassiane.

Da Omero a Platone a Esiodo a Plutarco a Plotino a Teocrito ai tragici a Strabone (e solo a stare alle tessere più evidenti) è tutta la grande cultura greca che si accampa nella pagina tassiana: anche questa forte caratura (in controtendenza coi tempi) ci conduce alla stagione più fertile dell'Umanesimo quat-



trocentesco; ma anch'essa è indizio non secondario di una marcata contiguità con l'Umanesimo bolognese che (specie attraverso Codro e Galeotto Marzio) aveva, come dire, programmaticamente fondato una netta rivalutazione della tradizione letteraria greca rispetto alla latina, in parallelo a quanto avveniva in altre realtà padane (Ferrara stessa, Rimini, Parma), seppure non con la macroscopica forza enunciativa dei paradossi cari a Codro, al suo Omero maestro di ogni sapere.[6]

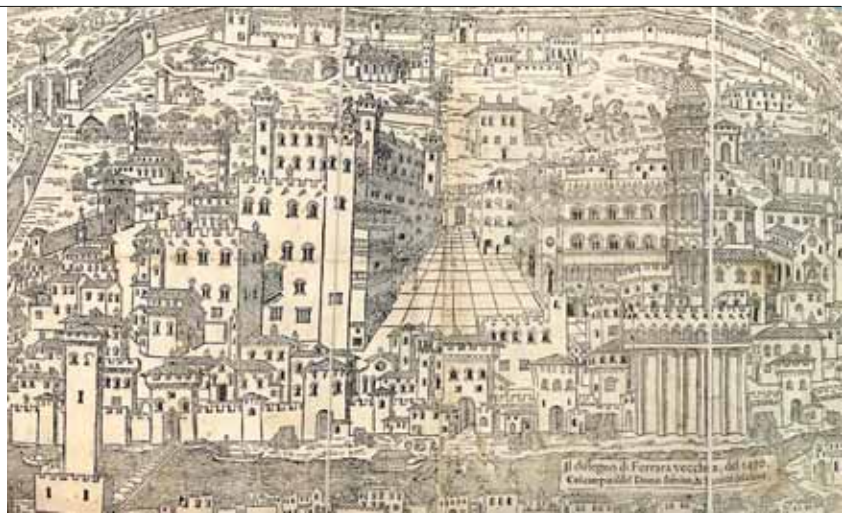
Ma qui il discorso assume una fisionomia più complessa: proprio il riferimento all'Omero di Codro ci conduce infatti al cuore di un'altra importante questione. In Omero, Codro non coglie solo il simbolo dell'amatissima grecità ma anche quello dell'eccellenza del sapere letterario su ogni altro sapere: Omero, ovvero le *litterae*, sono il punto più alto di una scala disciplinare che vede il ribaltamento delle gerarchie consolidate. Nella nuova stagione umanistica, nel clima fervente delle 'dispute' sulle arti, Codro e Beroaldo proclamano ciò che già la lezione di Petrarca, di Valla, di Poliziano, del grande Umanesimo aveva sillabato: la necessità di una ricollocazione dei saperi con l'eccellenza delle lettere sulle tradizionali discipline impermeabili, normative, spesso dogmatiche e totalizzanti (diritto, medicina, teologia, filosofia). Non è certo fenomeno da far passare inosservato perciò che proprio Ferrara sia la culla della ripresa del teatro classico, per prima in Europa dopo il Medioevo, di fatto con la fondazione, attraverso la riscoperta dei modelli classici, del teatro moderno in tutte le sue forme: dapprima con l'Ariosto commediografo, vero e indiscusso padre del teatro moderno e delle sue 'regole' derivate dall'impianto dei classici antichi; poi con Giraldi Cinzio e la sua audace opera di mallevadore della tragedia, l'altro grande ambito del teatro moderno così come venne emergendo dalla ripresa della tragedia classica aristotelica proprio a opera di Giraldi Cinzio. A questa lezione di Giraldi si nutrì



Sopra e nella pagina accanto: le copertine dei quattro tomi dei *Dialoghi* di Torquato Tasso, nell'edizione critica approntata da Ezio Raimondi (Firenze, Sansoni, 1958-1959)

con originalissima impostazione il Tasso estense non solo con la tragedia *Re Torrismondo* ma soprattutto orchestrando la *Liberata* stessa (come dimostrò benissimo Ezio Raimondi) in forma di partitura teatrale tragica (quasi in veri e propri atti). E del resto la costante attrazione per il teatro Tasso la mise in campo anche con la straordinaria favola pastorale, in cinque atti, *Aminta*, vera azione teatrale, classica e nuova al tempo stesso, in cui elementi bucolici e un lieto fine si intrecciano con momenti drammatici legati alle suggestioni della tragedia classica rinata col Giraldi.

La letteratura (con il teatro ovviamente) è fonte di conoscenza, è sapere autentico. La complessità irriducibile del mondo e l'ansia dialettica nuova (esemplare nella pratica teatrale) che muove nuove istanze a conoscerlo ed esplorarlo hanno nelle *litterae* e negli *auctores* i punti solidi di riferimento. La retorica, come arte di uno scibile dialogico e discorribile, affabulatrice tollerante di saperi filosofici a impronta più etica che propriamente metafisica, diviene, come già per Erasmo, in consonanza con una identità nuova della dialettica, veicolo fondamentale di questa grande scommessa epistemologica.[7] Nasce così un ideale nuovo di 'saggio', di 'sapiente', ancorato a procedure di 'disciplinamento' diverse sia dall'apprendistato accademico tradizionale sia dal tirocinio monastico e di cui il Tasso 'ferrarese' è protagonista emblematico: le discipline e la formazione percorrono sentieri laici o erasmiani orientati sul primato delle lettere piuttosto che sull'antico disciplinamento 'monastico', fondati sull'esegesi dei classici, su una enciclopedia aperta e dialogica, funzionale tanto al filosofo morale quanto al poeta, al-



Sopra da sinistra: Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504-1573) in una incisione della seconda metà del XVI secolo; veduta di Ferrara, agli inizi del XVI secolo, di autore anonimo (Modena, Biblioteca Estense Universitaria)

l'autore teatrale o al cortigiano politico. Ne sarà un esempio formidabile, prima di Tasso, nella Ferrara estense, lo stesso Ariosto. Tale laica 'saggezza del politico' conoscerà impennate con Machiavelli, Guicciardini e Castiglione.[8] Tasso ne darà prova mirabile, di là dalla *Liberata*, nelle grandi pagine morali dei *Dialoghi* e del *Mondo creato*. All'epoca del Tasso (che non casualmente, per ciò che si diceva, è l'epoca anche di Montaigne) la riclassificazione dei saperi e delle loro tabelle in Italia e in Europa conosce una strettoia significativa tra istanze normative di forte richiamo all'ordine dogmatico (favorite dal clima della Controriforma) e fughe utopiche. L'uscita da questa strettoia ideologica non meno che culturale non a caso induce, in tutta Europa, un'importante riformulazione dell'architettura dei saperi, l'accesso ai quali è affidato a plurime valenze: l'ascesa verso la 'trascendenza' infatti non trascura di indagare le possibili chiavi di attenzione all'ordine del mondo e al ruolo in esso del 'sapiente' tollerante e dialogico (proprio Montaigne, negli stessi anni di Tasso, vi dedicò pagine straordinarie). Di

NOTE

[1] Cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, 2 voll., Torino, Loescher, 1895; G. GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1951.

[2] Cfr. G.M. ANSELMI, *Gerusalemme liberata* e *Aminta* in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le opere*, II, Torino, Einaudi, 1993. Inoltre: E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980; S. ZATTI, *L'ombra del Tasso*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

[3] Cfr. B. BASILE, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984.

[4] Si veda la relazione presentata al convegno *Torquato Tasso e la cultura estense* (Ferrara, dicembre 1995) nonché vari interventi, negli anni, su «Studi tassiani». Importante poi per i riferimenti alla cultura umanistica fiorentina A. PEROSA, *I "Miscellanea" di Angelo Poliziano*, edizione e commento della prima Centuria, 2 voll., a cura di P. Viti, Firenze, Olschki, 2022.

[5] Per un inquadramento: E. RAIMONDI, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1987; G.M. ANSELMI, *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, CLUEB, 1989; Id., *Il tempo ritrovato. Padania e Umanesimo tra erudizione e storiografia*, Modena, Mucchi 1992; Id., *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2008; L. CHINES, *I lettori di retorica e humanae litterae allo Studio di Bologna nei secoli XV-XVI*, Bologna, Il Nove, 1992; EAD., *La parola degli antichi. Umanesimo emiliano tra scuola e poesia*, Roma, Carocci, 1998; Ead., *Francesco Petrarca*, Bologna, Pàtron, 2016. Nonché: *Letteratura Italiana* (a cura di A. Asor

qui la fortuna di una tassonomia all'incrocio tra emblematica, impresistica, teatri della memoria, fisiognomica, scienze astrologiche e alchemiche, che sono in realtà un fondamentale capitolo nella storia del pensiero moderno:[9] e da cui Tasso trae memorabili suggestioni per dare sfondo cosmico e dilemmatico al suo grande poema.

E vi è un altro percorso che si fa strada, specie in Italia, e volto alla ricollocazione dialogica e non dogmatica dei saperi, erede del pieno Umanesimo: è il modello di un vero e proprio enciclopedismo letterario (già le esegesi tassiane dei Getto, dei Petrocchi, dei Raimondi suggerivano questa direzione).[10] Un modello, in altre parole, non ancorato a un sistema teoreticamente organico e filosoficamente rigido ma fondato sul primato della letterarietà e quindi del 'probabile' e del 'verosimile' con la retorica e l'arte come viatici essenziali dell'apprendistato: non sono casuali le molte osservazioni che Tasso dedica alla 'metafora', figura centrale in ogni procedura letteraria e inventiva, schierandosi con chi (in un acceso dibattito del tempo) pensava che la metafora con le figure retoriche connesse (paragone e allegoria) fosse un vero strumento di conoscenza e non un mero ornamento, un esteriore abbellimento dei testi. E ciò procede in Tasso accanto alla predilezione per il genere 'dialogo', così come già si accennava all'inizio, e di cui Tasso, fin dall'esperienza estense, si rileverà maestro indiscusso. Proprio perché questo modello si configura 'aperto' vi è coessenziale l'assunto della *curiositas*, ovvero della spregiudicata sete di conoscenze onnivore e tali da presupporre un libro del mondo e del cosmo (siamo ormai contigui a Giordano Bruno e a Galileo) ricco di inesauribili suggestioni.

Al punto alto e centrale (anche cronologicamente) di questa serie va appunto collocato, con tutto il rilevo che merita, il Tasso (non a caso riferimento costante, ben oltre la *Liberata*, nei secoli successivi, per tutta la cultura europea, in particolare romantica). Il Tasso della *Liberata* certamente ma non meno che dei *Dialoghi* e del *Mondo creato*: il Tasso che si cimenta in saperi molteplici, anche filosofici e scientifici, con la curiosità propria del letterato e del lettore (lo farà secoli dopo Italo Calvino), dell'erudito e del poeta, e con il grimaldello della 'metafora' (ovvero della 'letteratura' stessa) come 'conoscenza' è alla ricerca di una filosofia 'ecumenica' e dialogica che diverrà di centrale importanza per la cultura europea; come a dire: 'da Ferrara al mondo'. Se leggiamo il Tasso in questa chiave ne cogliamo l'originalità di pensatore e la sua inesausta forza di fertilissimo interprete dei saperi umanistici, delle radici culturali estensi e padane stesse in cui si era formato.

Rosa), *Storia e Geografia*, II, 1, Torino, Einaudi, 1988. Per l'Umanesimo bolognese, e specie per Beroaldo e Codro, negli ultimi anni, sono fondamentali i molti studi e le edizioni di L. Chines, A. Severi, G. Ventura.

[6] Cfr. nota precedente.

[7] Da consultarsi almeno: C. VASOLI, *Le filosofie del Rinascimento*, Milano, Bruno Mondadori, 2002 e A. BATTISTINI e E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le forme del testo*, I, Torino. Einaudi, 1984.

[8] Cfr. *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di P. Prodi, Bologna, Il Mulino, 1994.

[9] Oltre ai fondamentali studi di Garin, Vasoli, Zambelli si veda *L'unità del sapere e l'ideale enciclopedico nel pensiero moderno*, a cura di W. Tega, Bologna, Il Mulino, 1983 nonché *L'enciclopedismo medievale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1994. Inoltre: L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995; R. PERUGINI, *Dell'architettura filosofica*, Roma, Palombi, 1983.

[10] Per Getto cfr. n. 1. Di G. PETROCCHI vedi l'ed. critica con introduzione e commento de *Il mondo creato*, Firenze, Le Monnier, 1951. Di E. RAIMONDI vedi *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994. Ma vedi anche M. GUGLIELMINETTI, *Manierismo e barocco* in *Storia della Civiltà letteraria italiana*, a cura di G. Barberi Squarotti, vol. III, Torino, UTET, 1990; A. PROSPERI, *Una rivoluzione passiva. Chiesa, intellettuali e religione nella storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 2022.

L'AVTORE ALL'-OPERA.

POSCIA ch'à te, lauor, de miei
primi anni,
Accio c'habbia nel duol qualche
ristoro,
Mi chiaman nell'età graue gli
affanni,
Destati in me, non per perdita d'oro,
Ma perche vercò inuidia in me ueleno
Tal, che pari non hà l'Indo, nè il Moro,
In questo stato mio, d'angoscia pieno,
Che far mi potrebbe hauer la uita acerba,
Men uengo à te, come in nouel terreno,
Perche in deporto tal si disacerba
La doglia, che in se tien l'alma sepolta,
Et dimostrarla à miglior tempo serba.
Dunque se stata sei gran tempo occolta,
O de miei giouenile anni farica,
In cui studio gia posi, & cura molta,
Hora, ch'è per accorti quella amica
Schiera, à cui Phebo alto ualore infonde,
Odio non dei temer d'alma nimica.
Vedi, ch'ornato d'Apollinea fronde
Ti accoglie lietamente il gran Cappello,
Di cui uan d'Adria insuperbite l'onde.
Dominio Venier, che, col drapello
Delle Muse, sen poggia ad Ocelicona,
Del qual, con molto honor, scriuo, & fauello,

CINQUECENTO FERRARESE

GLI *HECATOMMITHI* DI GIRALDI CINZIO

La tormentata vicenda di un'opera

di ANDREA GHISELLINI

> «Mi credo io che sarebbero le virtú mal conosciute
> Se non fossero i vizi a lor contrari».
>
> *De Gli Hecatommithi*,
> dedica a Laura Eustochia d'Este

In quella operosa bottega di tipografi, a Monte Regale, Giovan Battista Giraldi era davvero molto lontano dalla sua amata Ferrara e dall'Aquila estense. Era la tarda primavera del 1565 e due anni prima, all'apice della sua carriera di letterato, aveva lasciato la corte di Alfonso II per accettare l'incarico offertogli dal duca Emanuele Filiberto di Savoia che a Mondovì aveva fondato uno Studio di materie umanistiche, chiamandolo a insegnarvi. Qui, lontano dagli intrighi e dalle gelosie della corte ferrarese, Giraldi aveva finalmente trovato l'occasione per pubblicare il frutto di un lunghissimo lavoro di scrittura, iniziato negli anni giovanili e interrotto nel 1560: una corposa raccolta di novelle che ora, nella bottega di Leonardo Torrentino, veniva finalmente data alle stampe.

Nella pagina accanto: poemetto contenuto nelle pagine finali de *Gli Hecatommithi*, dedicato dall'autore a se stesso e all'opera («lavor dei miei primi anni»), dove Giraldi – nelle ultime pagine della «Seconda Parte» – ricorda l'esilio da Ferrara e l'invidia che in quegli anni gli ha reso amara la vita (Biblioteca Ariostea di Ferrara)

Divisi in due parti, gli *Hecatommithi*, comprendono centotredici novelle disposte in dieci giornate, componimenti poetici, lettere, dediche e *Tre Dialoghi dell'allevare et ammaestrare i figliuoli nella vita civile*, scritti da Giraldi intorno al 1550 e inseriti al centro della raccolta, tra la quinta e la sesta giornata.

La tormentata storia bibliografica dell'opera, più volte rimaneggiata e mutilata nel corso dei secoli, è stata ricostruita, nella sua complessità, dal lavoro di analisi e restauro compiuto da Susanna Villari che, nel 2012, ne ha pubblicato una fondamentale revisione scientifica. Quella di Monte Regale è l'unica edizione seguita di persona dall'autore e completa anche di tutte le sue parti: secondo Villari ne esisterebbero soltanto settantacinque esemplari, in Italia e all'estero. Uno di questi è conservato nella Biblioteca Ariostea di Ferrara. 'Dimenticato', forse per anni, in uno scaffale sbagliato, grazie alla nostra ricerca e a una puntuale ricognizione da parte del personale della biblioteca, è stato recuperato, permettendoci così di analizzare l'opera nella sua forma originale e integrale.

Nella primissima pagina, dopo il frontespizio, una breve presentazione dedicata al «Serenissimo et Invictissimo Duca Emanuele Filiberto» è datata 14 giugno 1565 e ci consente di conoscere con esattezza anche il giorno della sua pubblica-

COMINCIA
IL PRIMO DIALOGO DELL'-
ALLEVARE, ET AMMAESTRARE
I FIGLIVOLI NELLA VITA CIVILE.
SONO LE PERSONE, CHE PARLANO
Fabio, Lelio, Et Torquato, Gentil-
huomini Romani,
ET IL SIGNORE GIANNETTINO
D'Oria Nobile Genouese.
ON dounde La Nobile
brigata porsi in camino, co-
me per gli giorni à dietro
solea, per la tempesta, c'ha
uea turbato il MARE, ve-
nuto il giorno, non vsci al
cuno delle sue stanze, che
di buona pezza era passata
terza. Onde essendo state
messe le tauole, & appa-
recchiate le mmande, si posono a Mangiare. I Romani con
molti nobili huomini, & nobili donne della città, & furo-
no aggiunti al sontuoso conuito honesti, & piacevoli ragio-
namenti. Finito il desinare alcuni nobili Giouani, insieme
con alcune nobili Giouanette della città lasciate nelle loro Stan
ze le donne mature con alquante Matrone Genouesi, inuita-
rono tutta la Giouentù Romana ad una piacevole caccia, or-
dinata

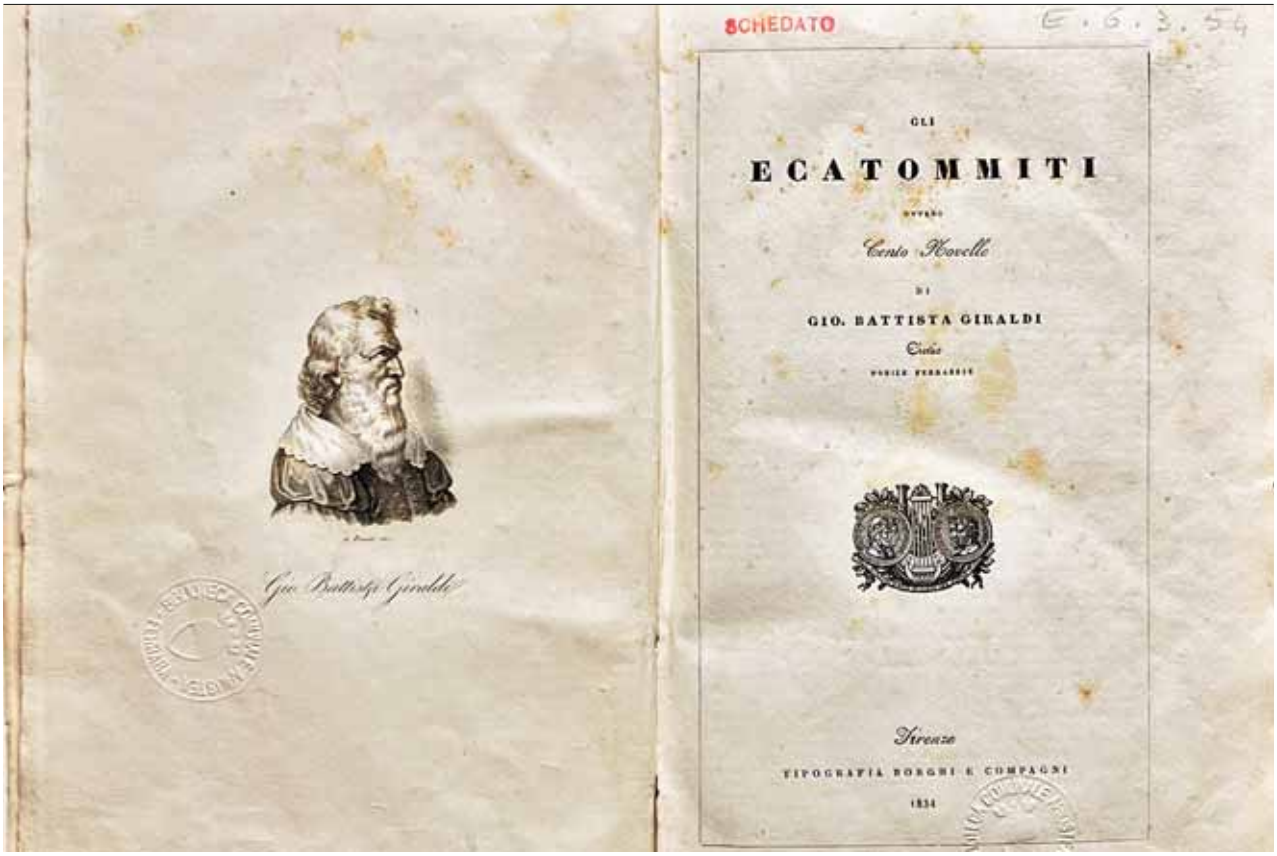
Degli
Hecatommithi
Di M. Giovanbattista
Gyraldi Cinthio
Nobile Ferrarese
Parte prima
PRINCIPIA AMOR.
CIVIVM FELICI.
NEL MONTE REGALE
Appresso Lionardo Torrentino
M D LXV.

zione. Nella pagina successiva, la sequenza cronologica dell'opera è confermata da due sigilli posti dal Sant'Uffizio: il primo, è firmato da frate Marcus Cigliarius, Vice Inquisitore (in data «XVI Cal. Julii MDLXV») e il secondo dal vescovo Hieronimus Ferragata, vicario generale del cardinale Michele Ghisleri, vescovo di Monte Regale. Un *placet* necessario per 'sbarcare' sul mercato, ma destinato – come vedremo – a durare ben poco.

La pubblicazione avviene nel frattempo sotto gli alti auspici dei due principi mecenati, Emanuele Filiberto e Alfonso II, ed è accompagnata da un nutrito numero di lettere elogiative e dediche equamente ripartite tra dignitari piemontesi e ferraresi: un tentativo evidente di riguadagnarsi la fiducia della corte estense, nella speranza di poter un giorno ritornare a Ferrara. Come poi, in effetti, avvenne.

Osserva Marzia Pieri, nel suo saggio (1978): «Nonostante [Giraldi] dichiari in numerosi scritti di considerare la raccolta un capriccio giovanile di "vernaculae nugae", che dotti amici umanisti avrebbero indubbiamente disdegnato, la sua decisione di darla alle stampe fu al contrario ben meditata... Dopo aver tentato nuove strade in ogni campo della letteratura e definito numerose questioni di poetica, il Cinzio doveva infatti giudicare il cimento narrativo un degno coronamento della sua lunga opera di infaticabile artefice di nuove forme espressive, "espertissimo anotomista" delle cose dell'arte».

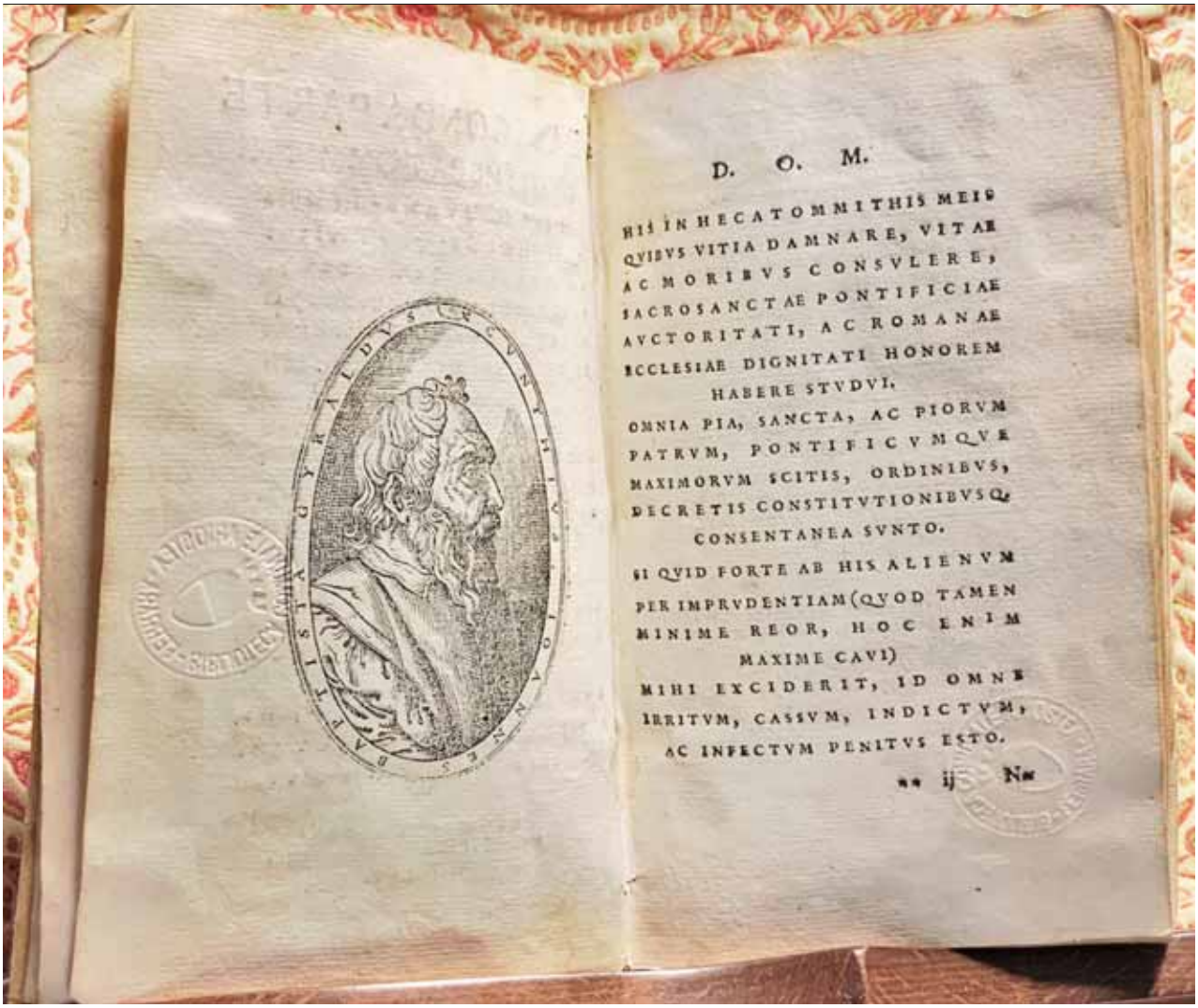
L'anno successivo alla *princeps*, Giraldi ne cura una nuova versione presso il tipografo Girolamo Scotto (Venezia, 1566), che però manca già del componimento poetico finale e degli indici. Sempre a Venezia vengono pubblicate anche le altre cinque edizioni esistenti, tutte postume: quelle di Enea de Alaris (1574); Fabio e Agostino Zoppini (1580 e 1584); Domenico Imberti, (1593) ed Evangelista Deuchino (1608).



Sopra: frontespizio degli *Ecatommiti*, nell'edizione Borghi stampata a Firenze in 3 volumi nel 1834: a sinistra il ritratto dell'autore (Biblioteca Ariostea di Ferrara). Nella pagina accanto dall'alto: il *Primo Dialogo dell'allevare et ammaestrare i figlioli nella vita civile*, all'inizio della «Seconda Parte» de *Gli Hecatommithi* del 1565 (Biblioteca Ariostea di Ferrara); frontespizio della «Prima Parte» de *Gli Hecatommithi* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, nell'*editio princeps* stampata a Monte Regale di Mondovì dalla tipografia di Leonardo Torrentino, 1565 (esemplare della Biblioteca Ariostea di Ferrara, Fondo Caretti)

A queste si debbono aggiungere poi una traduzione francese, una spagnola, una tedesca e numerosissime sillogi e imitazioni in tutta Europa. Nessuna rispetta però la struttura originaria voluta da Giraldi nella *princeps* e i *Tre Dialoghi*, in particolare, vengono pubblicati in forma autonoma, scorporati cioè dal *corpus* dell'opera. Che, fin dall'edizione postuma del 1574, viene via via sfrondata di quasi tutti gli elementi estranei alle novelle, sulla falsariga di un arbitrario *standard* decameroniano: un rimaneggiamento editoriale – nota Pieri – che sarebbe rimasto definitivo, sancendo così il fraintendimento critico «lungo e tenace degli *Hecatommithi* come opera boccaccesca e farisaica».

Dopo il 1608, per oltre due secoli, le novelle giraldiane non conoscono altre edizioni, forse anche a causa del veto dell'Inquisizione che nel 1580, dalla sede di Parma, proibisce il libro, come era successo qualche anno prima a Boccaccio, Bembo, Ariosto e Machiavelli, finiti tutti negli elenchi del primo, rigorosissimo, *Index librorum prohibitorum* creato da papa Paolo IV nel 1559. Bisogna attendere il XIX secolo per trovare le due versioni moderne del libro: quella di Firenze (Borghi, 1834) e quella di Torino (Cugini Pomba, 1853). Entrambe sono divise in tre tomi, private di



D. O. M.

HIS IN HECATOMMITHIS MEIS QVIBVS VITIA DAMNARE, VITAE AC MORIBVS CONSVLERE, SACROSANCTAE PONTIFICIAE AVCTORITATI, AC ROMANAE ECCLESIAE DIGNITATI HONOREM HABERE STVDVI.

OMNIA PIA, SANCTA, AC PIORVM PATRVM, PONTIFICVMQVE MAXIMORVM SCITIS, ORDINIBVS, DECRETIS CONSTITVTIONIBVSQ. CONSENTANEA SVNTO.

SI QVID FORTE AB HIS ALIENVM PER IMPRVDENTIAM (QVOD TAMEN MINIME REOR, HOC ENIM MAXIME CAVI) MIHI EXCIDERIT, ID OMNE IRRITVM, CASSVM, INDICTVM, AC INFECTVM PENITVS ESTO.

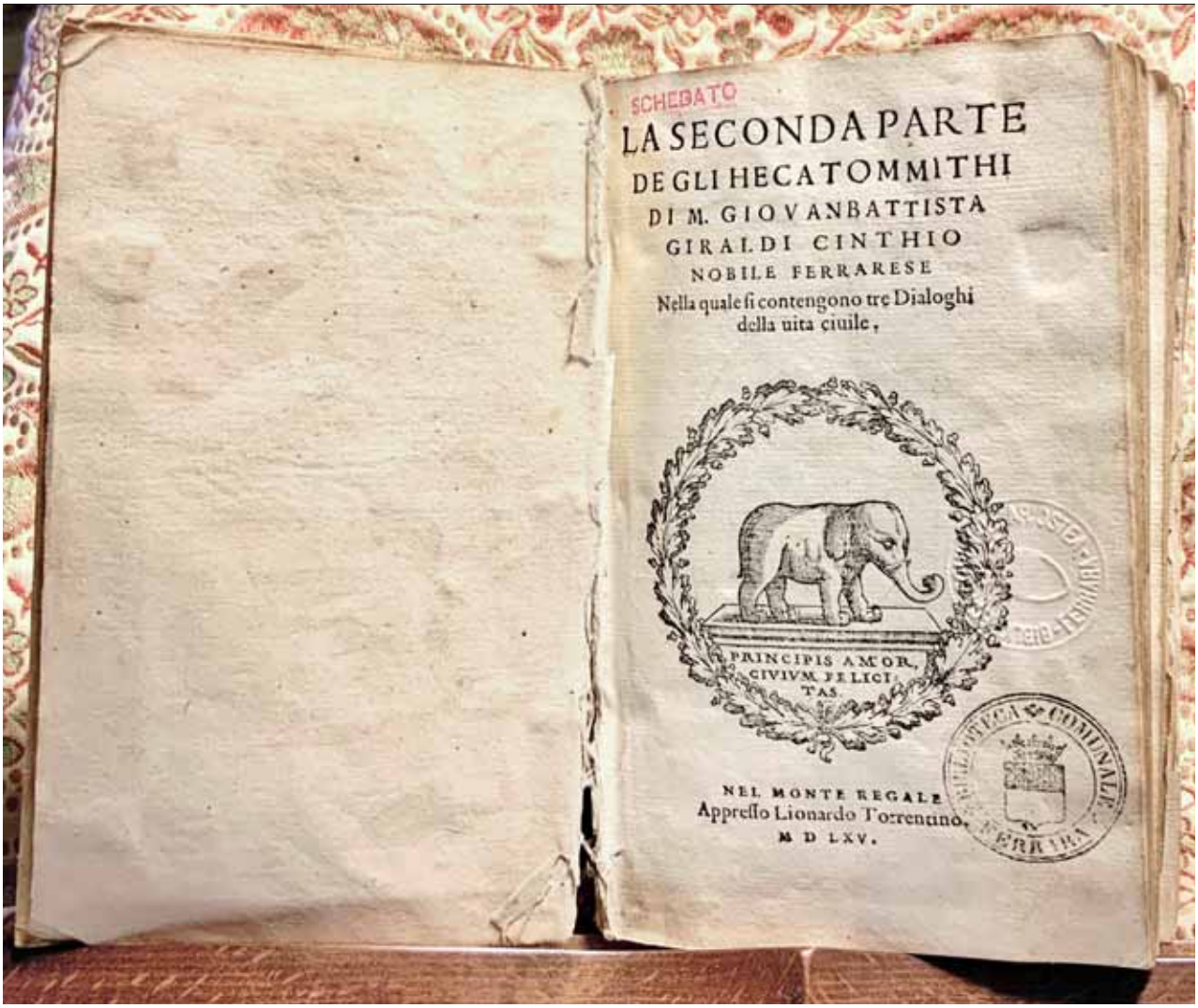
** ij Ne

tutti i contenuti «aggiuntivi» (lettere, dediche, tavole riassuntive) a cominciare, naturalmente, dai *Dialoghi*.

Non si può qui non ricordare che alcune delle novelle hanno la stessa trama di sette tragedie composte da Giraldi (anche se non si può stabilire con precisione quali siano state scritte per prime). Si tratta di *Orbecche* (seconda novella della seconda giornata), *Altile* (terza novella della seconda giornata), *Antivalomeni* (nona novella della seconda giornata) *Selene* (prima novella della quinta giornata), *Eufimia* (decima novella dell'ottava giornata), *Epitia* (quinta novella dell'ottava giornata) e *Arrenopia* (prima novella della terza giornata).

Grande fortuna ebbero infine le due novelle che fornirono a William Shakespeare le trame di *Otello* e *Misura per misura*. Sono la settima novella della terza giornata (che racconta la storia di un «Capitano Moro che piglia per mogliera una cittadina veneziana») e la quinta novella dell'ottava giornata (che narra la storia di Iuriste ed Epitia).

Massimo Colella nel suo studio pubblicato nel 2021 sulla «Rivista di letture moderne e comparate», riferendosi principalmente all'*Otello*, sottolinea come la fonte giraldiana sia certissima, «sebbene non sia mancato chi ha tentato di ridimensionare il contributo della novella, dichiarando, per esempio, che Shakespeare non ha tratto



Sopra: frontespizio della «Seconda Parte» de *Gli Hecatommithi* (Biblioteca Ariostea di Ferrara). Nella pagina accanto: dedica iniziale e professione di fede di Giovan Battista Giraldi Cinzio, in apertura della «Prima Parte» dell'opera (Biblioteca Ariostea di Ferrara)

dal *récit* italiano altro che un suggerimento di intreccio». La questione tutt'oggi irrisolta, della conoscenza della lingua italiana da parte di Shakespeare, grava infatti sulla comprensione filologica dell'apporto giraldiano. Secondo Colella, «in assenza di comprovate competenze linguistiche, non è possibile stabilire se il drammaturgo abbia letto il testo nell'originale italiano, nella traduzione francese di Gabriel Chappuys, oppure in una traduzione inglese coeva, di cui però non si ha alcuna notizia».

La matrice decameroniana degli *Hecatommithi* è chiara, non solo nella struttura, ma anche nello spunto letterario che dà origine alle novelle, in una specie di *crossover* stilistico, un oscillare tra dipendenza ed emulazione. Ma la compassione e la solidarietà boccaccesca per gli afflitti dai turbamenti d'amore – osserva ancora Pieri – si trasformano per Giraldi «nella considerazione di una provvisorietà minacciosa, che coinvolge ogni aspetto dell'esistenza ed esige fra gli uomini una vigile fratellanza. Il mondo, in balia dell'alternarsi

«dell'una o dell'altra fortuna», secondo Giraldi, si riduce così a un labirinto insidioso e l'uomo non sa come uscirne, «onde sovente smarriamo la dritta strada e ci andiamo come ciechi aggirandoci per la tòrta». Lo scopo delle novelle, insomma, è quello di «confortare i tribolati», moderare «chi gode di troppa fortuna, ammaestrare i giovani ed illuminare i dubbiosi», mescolando «l'utile col dolce e il piacevole col grave». L'invito al dominio razionale di tutte le passioni, in tutte le sfere dell'agire umano, costituisce del resto il *leitmotiv* della raccolta.

Il libro comincia con un'enfatica epigrafe latina iscritta nel frontespizio, che attribuisce alle novelle una sorta di taglio 'militante', una professione di fede assolutamente inconsueta, senza alcun precedente nelle opere di quegli anni:

D.O.M.
His in Hecatommithis meis. Quibus vitia damnare, vitae ac morbus consulere, sacrosanctae auctoritati ac summae Ecclesiae dignitati honorem habere studui. Omnia,Pia, Sancta, ac Priorum Patrum,Pontificumque maximorum scitis, ordinibus decretis, Costitutionibuq. Consentanea sunto. Si quid forte ab his alienum per imprudentiam (quod tamen minime reor, hoc enim maxime cavi) mihi exciderit, id omne irritum, cassum, indictum ac infectum penitus est.

Dopo un'opportuna dedica all'arcivescovo di Torino, Girolamo della Rovere, ecco il *Principio*, che spiega l'essenza stessa degli *Hecatommithi*: appunto «Cento avvenimenti narrati da una nobile brigata di uomini e donne in un lor viaggio». L'*input* è certamente decameroniano, ma stavolta il viaggio è quello cui sono costretti i protagonisti per scampare al Sacco di Roma a opera dei lanzichenecchi di Carlo V d'Asburgo, nel maggio del 1527. La brigata è composta da dieci uomini e dieci donne che si imbarcano verso Marsiglia e durante la lunga traversata, per distrarsi, narrano avvenimenti tragici, densi di atmosfere macabre, di colpi di scena e di trame macchinose e crudeli. Ogni narratore si serve della novella che racconta

RINGRAZIAMENTI E NOTA BIBLIOGRAFICA

• Un sentito ringraziamento va al personale della Biblioteca Ariostea di Ferrara, che ha ritrovato l'edizione originale dell'opera, collocata da tempo fuori posto negli scaffali del Fondo Caretti. A documentare l'esistenza in biblioteca di questo raro esemplare della *princeps* ha contribuito in maniera decisiva la consultazione di un prezioso libretto: *In vaghissima scena et in lucidissimo specchio, le varie maniere del viver humano*, a cura di Alessandra Farinelli e Micaela Rinaldi (Pavia, Ibis Edizioni, 2004), che censisce e cataloga tutte le opere giraldiane conservate all'Ariostea e che è quindi servito come punto di partenza per la nostra ricerca.

• G.B. Giraldi Cinzio, *De Gli Hecatommithi* (*Parte Prima e Seconda, nella quale si contengono tre Dialoghi della vita civile*, appresso Lionardo Torrentino, Monte Regale, MDLXV). L'edizione originale qui utilizzata è conservata nel Fondo Lanfranco Caretti (8-3-30, 8-3-31) della biblioteca Ariostea. Il frontespizio della «Prima Parte», ormai sbiadito, è stato sovrascritto a mano in tempi sicuramente non recenti, in caratteri corsivi con una penna a inchiostro nero, come la sintetica scheda dell'opera, allegata al primo volume.

• Punti di riferimento fondamentali per la nostra ricerca sono stati l'edizione scientifica curata da Susanna Villari (Roma, Salerno Editrice, 2012, nella Collana "I Novellieri Italiani", n. 34, 3 tomi, pp.CXXVIII-2138), quindi la scheda critica dell'opera di Villari, curata da Sandra Carapezza per l'*Osservatorio sulle edizioni critiche* (Università degli Studi di Milano, 2019) e il bel saggio di Mario Pozzi, *Appunti per una rilettura degli Ecatommiti* (Torino, Loescher Editore, 2014) [le citazioni sono a pp. 1 e 4].

• Per la parte biografica: Simona Foà in *Dizionario biografico degli Italiani* (Treccani, Volume 56, 2001). Riccardo Piccioni,

per dimostrare una tesi, e non è un caso che i racconti più spregiudicati siano del gruppo di giovani, cui sono attribuite posizioni superficiali o misogine, contestate dal più anziano e autorevole della brigata (Fabio, evidente *alter ego* dello stesso Giraldi) e – soprattutto – dalle donne.

Al lungo *Principio* segue una altrettanto lunga *Introduzione* nella quale «si dimostra che, solo, fra gli amori umani è quiete in quello il quale è fra marito e moglie, e che ne' disonesti non può essere riposo». L'*Introduzione* è composta da dieci novelle, è «condita» anch'essa da varie dediche (all'arcivescovo di Torino; a Tommaso Langusco, conte di Stroppina; a Luigi d'Este; a Laura Eustochia d'Este; a Cassiano dal Pozzo e a Margherita duchessa di Savoia) e ha come tema: «Gli amori disonesti de' giovani verso le femmine impudiche».

Si entra quindi nel vivo dell'opera con la *Prima Deca*, dove «si ragiona di quello che più ad ognuno è grado». Nella *Seconda Deca* si ragiona invece di coloro che «o di nascosto o contra il voler de' maggiori hanno amato con fine lieto o infelice». *Nella Terza Deca* si dibatte «dell'infedeltà dei mariti e delle mogliere», mentre nella *Quarta* e nella *Quinta* si narra rispettivamente di coloro «che pensando far guadagno col tendere ad altri insidie, giungono a fine degno delle loro malvagità» e poi «della fede dei mariti e delle mogli». Qui finisce la prima parte dell'opera.

La seconda parte si apre con i *Tre Dialoghi dell'allevare et ammaestrare i figliuoli nella vita civile*. I protagonisti di questa sorta di mini-trattato sulle regole basilari da osservare nella società, sono alcuni degli stessi narratori delle novelle («Fabio, Lelio et Torquato, gentiluomini romani» e «Giannettino d'Oria, nobile genovese»). Gli argomenti, lo si può immaginare, sono i più disparati e consistono soprattutto in consigli e modelli esemplari di comportamento (come la difesa della fortezza d'animo, dell'anima intellettiva secondo la lezione di Aristotele, e della bellezza come «cagione dell'amicizia», della giustizia, dell'equità o della pru-

Vita di Giambattista Giraldi con un'appendice di documenti inediti in «Atti e Memorie della Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria», XVIII, Ferrara, 1908, pp. 105-199.

- Per la comprensione degli obiettivi morali e pedagogici dell'opera: Marzia Pieri, *La strategia edificante degli Ecatommiti*, estratto dalla rivista «Esperienze letterarie», Napoli, III, 1978, pp. 44-47 (le citazioni sono alle pp. 2, 3, 5); Chiara Fenoglio, *Tra narrazione e trattato morale: la questione dell'onore negli Ecatommiti di Giraldi Cinzio*, «Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco», a cura di Guillermo Carrascon, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 36-66 (citazioni a p. 5).
- Per i contributi giraldiani alla produzione shakespeariana: Massimo Colella, *Radici novellistiche e metamorfosi teatrali: Otello da Giraldi Cinzio a Shakespeare*, «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. LXXIV, fasc. 2, Università di Firenze, Pacini Editore, Pisa, 2021 (citazione a p. 3).
- Per i travagliati rapporti del nostro, e di altri famosi autori coevi, con la Congregazione dell'Indice cfr.: Andrea Sorrentino, *La letteratura italiana e il Sant'Uffizio* (Napoli, Perrella, 1935); Ugo Rozzo, *Gli Ecatommiti all'Indice*, in «Atti delle giornate di studio dedicate a G. B. Giraldi Cinzio», a cura di Riccardo Buscagli e Ugo Rozzo («Schifanoia», XII, 1991, pp. 61-77); Gigliola Fragnito, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019.
- Infine, per l'approfondimento di alcuni aspetti della morale pedagogica giraldiana G.B. Giraldi Cinzio: *Discorsi intorno al comporre de' Romanzi*, a cura di Susanna Villari (Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina, 2002). Per la lettera del 10 ottobre 1557: G.B. Giraldi Cinzio, *Carteggio*, a cura di Susanna Villari, Sicania, Messina, 1996, p. 316.

denza) e nella ferma condanna dei vizi («abituarsi al male è sommo male»), nel tentativo – per citare Mario Pozzi – di «conciliare termini apparentemente antitetici come fortuna, provvidenza e libero arbitrio, con le moderne elaborazioni del pensiero cristiano, cattolico e controriformistico».

Terminata la lunga parentesi moraleggiante dei *Tre Dialoghi*, la seconda parte riprende quindi con le ultime cinque *Deche*: la *Sesta*, nella quale si parla «degli atti di cortesia», la *Settima* che racconta dei «vari motti e d'altri detti e risposte, subito usate per mordere e per rimordere o per schifare pericolo o vergogna» e le ultime tre (dall'*Ottava* alla *Decima*) che trattano «dell'ingratitudine», «della varietà degli avvenimenti umani e de' casi della fortuna» e infine, di «alcuni atti di cavalleria e di cose appartenenti a ciò».

Anche queste novelle hanno l'immancabile apparato dedicatorio (a Francesco d'Este; a Carlo Conte di Lucerna e governatore dello Studio di Monte Regale; a Lucio Paganucci, segretario di Alfonso II d'Este e ad Antonio Maria di Savoia, conte di Collegno), che raggiunge il *top* nelle ultime pagine del volume, con una sperticata celebrazione di Francesco I di Francia, potente interlocutore dei principi di Savoia e d'Este.

Come abbiamo detto, non c'è dubbio che l'impianto formale e le aspirazioni didattico-moralistiche degli *Hecatommithi* siano di matrice decameroniana. La quale però, a differenza di quella giraldiana, manca di una vera intelaiatura etico-pedagogica, perché – per dirla con Chiara Fenoglio – «le sue glosse morali appaiono piuttosto come semplici gemme incastonate nel racconto». Per Giraldi, il ruolo dell'autore è invece innanzitutto quello dell'oratore o del precettore, che «guida verso un'ascesa morale, intellettuale ed estetica, alla verità».

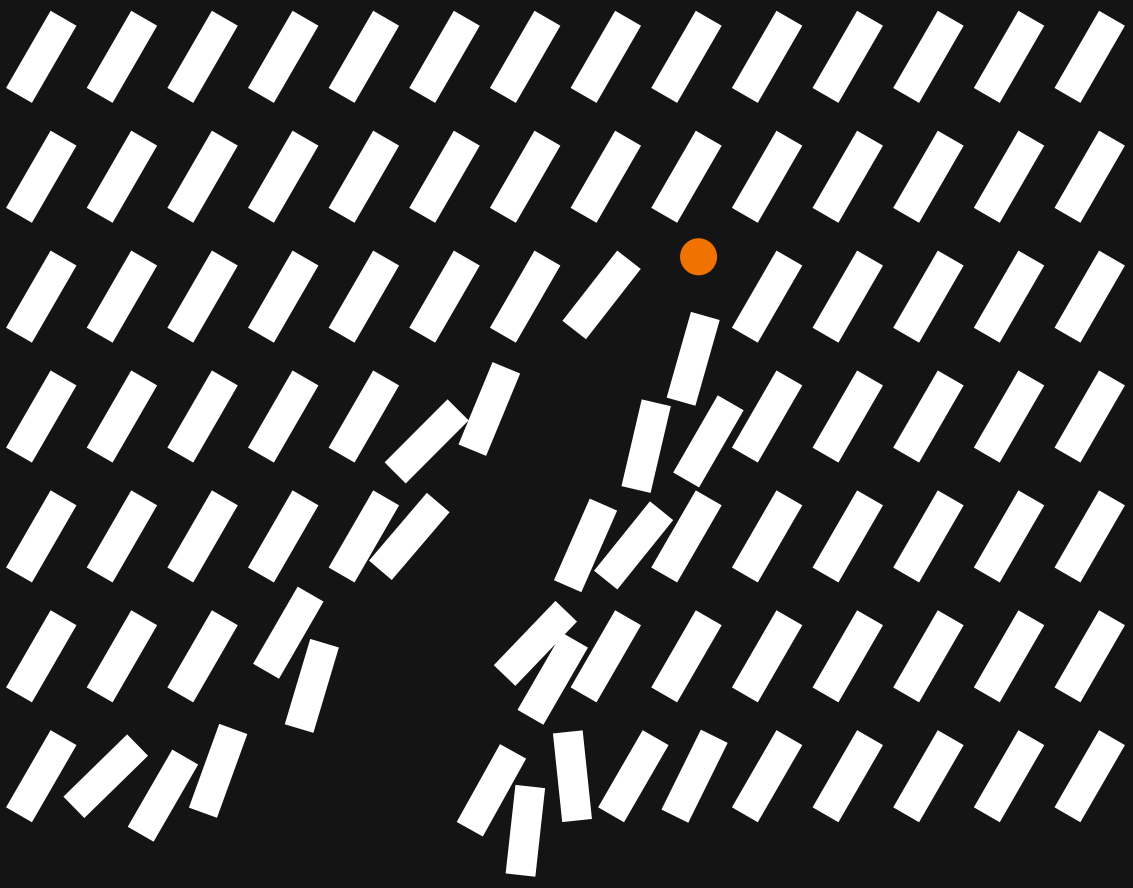
E forse sono proprio queste alcune delle principali ragioni che fanno finire gli *Ecatommiti* sotto la lente del Sant'Uffizio. Perché Giraldi, autore cristiano e timorato di Dio, era soprattutto figlio del suo secolo, un intellettuale e un umanista abile nel miscelare i precetti della Chiesa con l'eloquenza e gli insegnamenti di Aristotele, Seneca e dei classici greci e latini, e grande paladino delle virtù civili. Un autore che della *lectio* tridentina «rifiuta l'alternativa tra una letteratura di pura finzione e una missione militante sotto i vessilli dogmatici». In sostanza, un intellettuale convinto che la «filosofia morale sia la vera dimostratrice delle azioni umane», per usare le parole della bella lettera scritta a Bernardo Tasso, il 10 ottobre 1557: quella che più di tutto, forse, illumina fino in fondo, la grande forza dell'anima «pedagogica» dell'autore degli *Hecatommithi*.

Scrive Giraldi: «La poesia non è altro che una prima filosofia, la quale, quasi occulta maestra di vita, sotto velame poetico, ci propone la imagine di una civile e lodevole vita, tratta dal fonte di essa filosofia. Alla qual vita, quasi a proposito segno, abbiamo a drizzare le nostre azioni».

Insomma, non è forse abbastanza per far ottenere al nostro autore almeno un posticino nel paradiso dei novellieri?

Siamo l'agenzia della Positive Provocation

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



Grow fearless
wavemakerglobal.com/it
WPP Campus, Via Morimondo, 26
20143 Milano MI, Italy

Wavemaker

CON PRIVILEGIO DI N. S. PAPA
Paolo. III. & dell'Illustrissima Signoria
di Vinegia. M. D. XLIII.

VINCENTIO MADIO N. C.
AMICO OPTIMO
Cynthius Ioannes baptista Gyraldus obsequii

CINQUECENTO FERRARESE

LE LETTURE DI UN ERUDITO FERRARESE

Giraldi Cinzio e la biblioteca di Alessandro Sardi

di GIANCARLO PETRELLA

Una quindicina d'anni d'età dividono Giovan Battista Giraldi (1504-1573) dall'erudito ferrarese Alessandro Sardi (1520-1588).[1] Quando il primo si addottorava in medicina e già dava prova di una sincera propensione alla poesia con alcuni componimenti encomiastici in latino, il Sardi si affacciava appena agli studi, seguendo peraltro le lezioni di alcuni dei maestri che già erano stati del Giraldi, tra cui il corso su Aristotele del filosofo Vincenzo Maggi, che il Giraldi avrebbe omaggiato di una copia dell'edizione manuziana del 1543 della sua tragedia *Orbecche*, oggi conservata presso la Biblioteca Marciana: «Vincentio Madio V.C. amico optimo Cynthi Ioannes Baptista Gyraldus».[2] Chissà quante volte, negli anni a venire, i due ebbero a frequentarsi e ritrovarsi alla corte di Ercole II, in occasione delle rappresentazioni teatrali o a tavola, nei sontuosi banchetti imbanditi dai duchi. Argomento di discussione era forse la storia di Ferrara, che il Giraldi aveva affrontato, approfittando degli appunti dello zio Lilio Gregorio, nel *De Ferrara et Atestinis principibus commentariolum* (Ferrara, per Franciscum Rubeum, 1556), e il Sardi doveva conoscere bene anche tramite le ricerche paterne. Gaspare († 1559), padre di Alessandro, era infatti storico avveduto e nello stesso anno aveva dato alle stampe, sempre per i tipi di Francesco Rosso, le proprie *Historie Ferraresi* in volgare, distribuite in dieci libri, dalle origini al 1505.[3] Poi il forzato allontanamento da Ferrara del Giraldi dopo la morte del duca Ercole, complice forse l'ascesa dell'influente segretario ducale Giambattista Pigna, deve averne interrotto bruscamente i rapporti. Negli anni successivi il Sardi, nient'affatto sgradito al Pigna, avrebbe invece seguito le orme paterne, fino a ritagliarsi uno spazio ufficiale a corte come coadiutore dell'archivio camerale e storico del nuovo duca Alfonso dal quale ottenne l'incarico di attendere a una storia di Casa d'Este.[4]

Di questa attività storiografica rimangono, presso la Biblioteca Universitaria Estense di Modena e la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, un cospicuo numero di codici, in gran parte autografi e quasi tutti indirizzati ad Alfonso II, a cominciare dai cinque libri della *Storia estense*, che, a differenza dell'opera paterna, non andò però mai a stampa.[5] Identica sorte, insieme ad alcuni scritti minori, attese anche alla voluminosa *Historia universale antica*, alle *Successioni dei Principi d'Europa*, e ai sette libri della *Storia d'Italia* dal 1534 al 1559, nella quale l'autore volle raccogliere «le notabili attioni succedute in Italia nel corso di venticinque anni dalla sublimatione di Paolo Terzo a quella di

Nella pagina accanto: nota di dedica di Giovan Battista Giraldi a Vincenzo Maggi sull'esemplare della Marciana di Venezia delle *Orbecche*, Venezia, eredi di A. Manzuio, 1543

Pio Quarto dopo la pace effettuata tra i re di Francia e di Spagna».[6] Il duca era ricorso espressamente al Sardi anche nel pieno della lunga e delicata *querelle* sulla precedenza che, da più di un ventennio, opponeva la Casa d'Este ai Medici. Nata dalla precedenza concessa da Carlo V ad Ercole II su Cosimo I in occasione dell'incontro di Lucca del 1541, la contesa si era inasprita nel 1562, all'uscita di un opuscolo intitolato *Ragioni di precedenza*, nel quale si esaltavano i Medici con grave danno della Casa d'Este.[7] Alfonso commissionò ai propri letterati una serie di pubblicazioni storico-propagandistiche, fra cui, appunto, un'opera sulle *Cagioni di precedentia*, nella quale il Sardi aveva il compito di dimostrare la superiorità degli Este sulla base di ragioni storiche: «Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio, Avendomi fatto commettere V. E. che io dovessi raccogliere dalla Istoria antica gli essempi i quali potessero in diversi modi servire alle cagioni di precedentia, io prontissimo la ho ubbidita, non desiderando altro che occasione di poter mostrarle l'affetione che debitamente le porto Suo Suddito e Suo Servo. Raccolti li ho ordinati sotto certi capi che ora appresento a V. E., pregandola che si contenti di accettarli benignamente, riguardando più al desiderio mio di poterla servire, che alla operatione istessa. Nostro Signore Iddio la conservi lungamente felice. Il primo giorno dell'anno MDLXIII. Di V. E. illustrissimo affettionatissimo servo Alessandro Sardo».[8] Anch'essa giace manoscritta.[9] Solo una minima parte della produzione del Sardi andò infatti a stampa: il *De moribus et ritibus gentium libri tres*, impressi a Venezia nel 1557,[10] cui si aggiunsero, nell'edizione Magonza 1577, due altri libri *De inventoribus rerum*;[11] il *Liber de nummis*, un'opera sulle monete antiche, stampata sempre a Magonza nel 1579;[12] il *De Christi Salvatoris humanitate*, pubblicato a Bologna nel 1586;[13] e, infine, una raccolta di sei *Discorsi in lingua volgare*, fra cui uno sulla poesia di Dante (che giustifica la presenza del Sardi nell'Enciclopedia Dantesca),[14] stampati a Venezia nello stesso anno.[15]

La parte più cospicua, alla sua morte, rimase invece manoscritta nello studiolo e il duca in persona intervenne per evitarne l'immediata dispersione. Fu il cancelliere Giulio Piganti a essere incaricato di raccogliere le carte del Sardi, come si legge nella lettera del cancelliere Antonio Montecatini diretta ad Alfonso II nella quale fu dato il triste annuncio della morte del letterato nella notte del 27 marzo 1588: «Hier sera tra le due e le tre di notte Vostra Altezza perdè un ottimo e utilissimo servitore che fu il Sardi, chiamato da Dio a miglior vita. Pari al quale nella sua professione non si troverà in Italia né forse fuori per le assidue e lunghe fatiche sue. […] Il cancelliere Piganti ha serrate tutte le scritture e libri a penna in due coffani suggellandoli; e al ritorno di Vostra Altezza Ella potrà far eseguire quel che le parrà».[16]

168 DISCORSO

come le tolerarono Sertorio, & Mithrydate, il quale rotto tante uolte, si preualse contra i Romani.

26 *Delle Nobilità o delle ricchezze sẽza le parti prenarrate, è da fare poca stima in questo proposito. Et gli Athenieſi, che ne fecero molta nella elettione del Generale, molte uolte, come dice Eliano, furono uinti, ultimamente con la libertà perdendo il Dominio.*

IL FINE DEL DISCORSO DEL GENERALE.

DI-

169

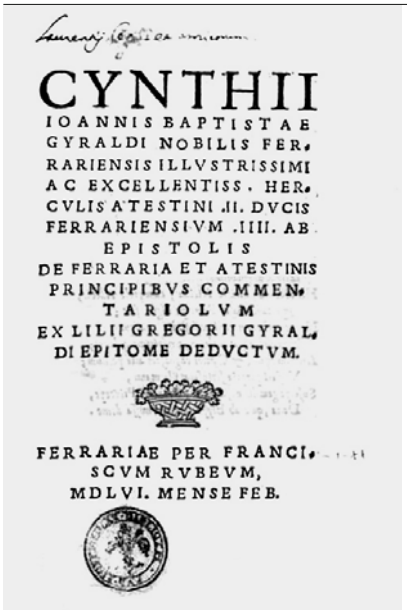
DISCORSO DEL TERREMOTO.

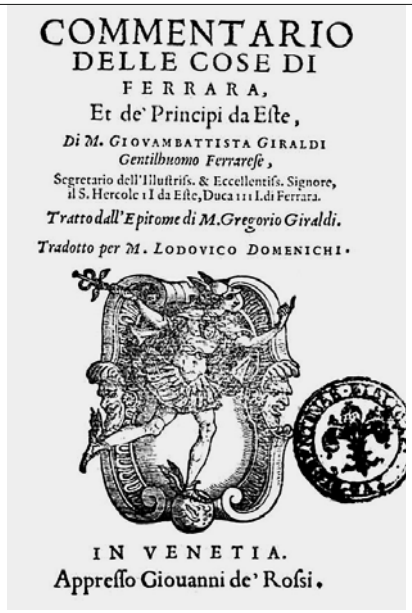
A Meſſer Iacopo Antonio Buono.

IL TERREMOTO, CHE in queſto tempo ſcuote la Noſtra Città, non eſtimata naturalmente ſottopoſta a caſo tanto grande, mi diede occaſione, mentre dubitando di ruina ci fermaſſimo ſotto le capanne ne i giardini, d'inueſtigare la cauſa, le differentie, & gli affetti del terremoto, i ſegni che lo precedono; & che fuſſe detto ſignificare i tempi ſuceduti a lui: & hora di mandarui tale inueſtigatione per riſponderui largamente alla richieſta de i notabili terremoti, la quale

Sopra: frontespizio del *Discorso del terremoto* di Alessandro Sardi, contenuto nella raccolta dei *Discorsi*, pubblicata a Venezia, «appresso i Gioliti», nel 1586. Nella pagina accanto: il duca di Ferrara Alfonso II, in una vignetta del XIX secolo

I manoscritti, come da disposizioni testamentarie del defunto, confluirono nella biblioteca estense: «Lascio al nostro Serenissimo Signor Duca tutti i miei libri manoscritti di autori antichi, le scritture di mio padre e mie appartenenti all'Istoria della Serenissima Casa Estense, e del suo dominio […] ed ogni altra qualità di scritture e di libri che in effetto l'Altezza Sua volesse de' miei, sebene di loro fosse disposto da me altramente».[17] Altro fu invece raccolto alla rinfusa e oggi si affaccia da due faldoni conservati presso l'Archivio di Stato di Modena, nella serie Letterati dell'Archivio per Materie (cartelle 59-60). Tra le carte rimaste si individua un elenco di circa centotrenta volumi che, se probabilmente non esaurisce la biblioteca di Alessandro Sardi, certo concorre a delinearne gusti e letture. Non senza qualche sorpresa. Ci aspetteremmo infatti storici classici e umanistici, opere di erudizione varia, e invece la presenza numericamente più rilevante – circa un quinto delle voci – è quella dei romanzi cavallereschi, con una netta prevalenza del ciclo spagnolo che in Italia dilaga dagli anni Quaranta del Cinquecento, grazie alle traduzioni e ai rimaneggiamenti stampati a Venezia dall'officina di Michele Tramezzino.[18] Compaiono quasi tutti i primi libri del più celebre dei cicli spagnoli, quello dell'*Amadis de Gaula*; e poi le storie dei cavalieri del ciclo di *Palmerin de Oliva* e


CYNTHII
IOANNIS BAPTISTAE
GYRALDI NOBILIS FER.
RARIENSIS ILLVSTRISSIMI
AC EXCELLENTISS. HER.
CVLIS ATESTINI .II. DVCIS
FERRARIENSIVM .IIII. AB
EPISTOLIS
DE FERRARIA ET ATESTINIS
PRINCIPIBVS COMMEN.
TARIOLVM
EX LILII GREGORII GYRAL.
DI EPITOME DEDVCTVM.
FERRARIAE PER FRANCI.
SCVM RVBEVM,
MDLVI. MENSE FEB.


COMMENTARIO
DELLE COSE DI
FERRARA,
Et de' Principi da Este,
Di M. Giovambattista Giraldi
Gentilhuomo Ferrarese,
Segretario dell'Illustriss. & Eccellentiss. Signore,
il S. Hercole I I da Este, Duca III I. di Ferrara.
Tratto dall'Epitome di M. Gregorio Giraldi.
Tradotto per M. Lodovico Domenichi.
IN VENETIA.
Appresso Giouanni de' Rossi.

DISCORSI
DEL S. ALESSANDRO
SARDO
Della Bellezza. De i Precetti Historici.
Della Nobiltà. Delle qualità del Generale.
Della Poesia di Dante. Del Terremoto.
DI NOVO POSTI IN LVCE
IN VENETIA APPRESSO I GIOLITI.
M. D. LXXXVII.

DISCORSI DI
M. GIOVAMBATTISTA
GIRALDI CINTHIO NOBILE
FERRARESE, E SEGRETARIO
DELL'ILLVSTRISSIMO ET
ECCELLENTISS. DVCA DI FERRARA
CON LA TAVOLA DELLE COSE PIV
NOTABILI IN TVTTI QVEI DISCORSI CONTENVTE.
CON PRIVILEGIO.

Palmerin de Inghilterra; e ancora il *Cavaliere della Croce*, il *Parsaforesto* e *Don Cristaliano di Spagna*. Tutti in traduzione italiana, tranne, forse, i primi quattro libri dell'*Amadis de Gaula*, che il Sardi registra esplicitamente come «Amadis spagnollo». A questi vanno poi aggiunti alcuni prodotti italiani: l'*Orlando furioso* innanzitutto, di cui il Sardi possedeva un prestigiosissimo esemplare (forse donato dall'Ariosto al padre Gaspare?) stampato su pergamena, e alcuni romanzi di epigoni ariosteschi, tra cui la *Continuazione del Furioso* di Sigismondo Paolucci, l'*Amor di Marfisa* di Danese Cattaneo e il *Gyrone Cortese* di Luigi Alamanni.[19] Nell'inventario sopravvive invece soltanto un pallido ricordo di quel ciclo bretone e carolingio, che a Ferrara, più che altrove, aveva goduto a lungo del primato e su cui indugiavano, ancora sullo scorcio del Quattrocento, gli aristocratici della corte. Dietro i due titoli «Tristano il giovane» e «I due Tristani» si cela probabilmente l'edizione in due tomi de *L'opere*

NOTE

[1] Girolamo Ferri, *De Alexandro Sardio commentarius*, in Alexandri Sardi *Numinum et heroum origines*, Roma, B. Francesi, 1775, pp. xvii-lii; Giovanni A. Barotti – Lorenzo Barotti – Girolamo Baruffaldi, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, II, Ferrara, Rinaldi, 1793 = Bologna, Forni, 1970 (d'ora in avanti Barotti), pp. 199-203; Luigi Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara, Rinaldi, 1804 = Bologna, Forni, 1969, p. 159; Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, IV, Milano, Bettoni, 1833, pp. 26-27; Domenico Fava, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena, Vincenzi, 1925, pp. 100-113.

[2] Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, D 386 D 279.

[3] Conor Fahy, *Elenco delle edizioni di Francesco Rosso*, in Id., *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 184; Edit16 CNCE 47742.

[4] G. Ferri, *De Alexandro Sardio commen-*

Nella pagina accanto da sinistra: Giovan Battista Giraldi, *De Ferrara et Atestinis principibus commentariolum*, Ferrara, F. Rossi, 1556; frontespizio del *Commentario delle cose di Ferrara* di Giovan Battista Giraldi (Venezia, G. de Rossi, 1556); frontespizio di Alessandro Sardi, *Discorsi*, Venezia, appresso i Gioliti, 1586: Giovan Battista Giraldi, *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle commedie e delle tragedie*, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1554

magnanime dei due Tristani, stampate a Venezia ancora dal Tramezzino nel 1555.[20]

Il peso maggiore è ora assunto dalla cultura spagnola (non ristretta ai romanzi cavallereschi), a cominciare da alcuni titoli in lingua, come un non identificato «Libro de la invention literal spagnolo» e il «Pie della rosa fragrante in spagnollo», opera del teologo Juan de San Pedro. Anche due titoli apparentemente 'innocui' rimandano al mondo iberico: dietro il «Libro de agricoltura de diversi authori» si smaschera la traduzione di Mambrino Roseo da Fabriano dell'*Obra de agricultura copilada de diversos auctores*, di Gabriel Alonso de Herrera.[21] Così come la «Selva di varia lettione» si rivela la traduzione italiana, ancora di Mambrino Roseo, della fortunatissima *Silva de varia lección* di Pedro Mexía.[22] Più scontata, a questo punto, la presenza del *Libro di Marco Aurelio* del celebre storico e umanista Antonio de Guevara, le cui opere erano stampate dai tipografi italiani, quasi senza interruzione, dalla metà del Cinquecento.[23]

Eccettuata la forte presenza ispanica, all'interno della biblioteca del Sardi sembra poi potersi distinguere un gruppo piuttosto omogeno di opere legate all'ambiente ferrarese, sia perché stampate a Ferrara, sia perché composte da letterati della corte estense. Si ha perciò l'impressione che una porzione cospicua della raccolta si sia formata attraverso l'accumulo di copie ricevute in dono e rispecchi quindi, in qualche modo, non solo i gusti e le letture del proprietario, ma soprattutto un reticolo di amicizie e rapporti culturali. Già s'è detto di Ludovico Ariosto, di cui figura sia il *Furioso* sia la prima raccolta completa delle *Commedie* del 1562. Ma si individuano le opere di molti altri letterati ferraresi coevi (dal segretario e storico ducale Pigna all'oratore Alberto Lollio). E qui torna ad affacciarsi Giovan Battista Giraldi. Nell'inventario figurano infatti, nell'ordine: l'«Oratio ad Venetiarum principem Ioannis Baptistae Giraldi», vale a dire l'*Oratio ad serenissimum Venetiarum principem Marcum Antonium Trevisanum pro duce Ferrariae* (Venezia, G. Giolito de Ferrari e fratelli, 1553),[24] una delle tre orazioni che il Giraldi pronunciò a Venezia in qualità di ambasciatore di Ercole II; le «Orbecche tragedia del Giraldi», forse nella prima edizione manuziana del 1543 (che l'autore aveva donato, come s'è accennato in apertura, anche al maestro d'un tempo Vincenzo Maggi) o piuttosto in una delle numerose riedizioni cinquecentesche; i «Discorsi de Gioan Battista Giraldi intorno il comporre di romanzi, delle comedie et tragedie», da identificarsi con l'edizione giolitina del 1554 del più importante intervento teorico del Giraldi nell'acceso dibattito dell'epoca (*Discorsi intorno al com-*

tarius, p. XXXII; G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, cit., IV, p. 26.

[5] A. SARDI, *Libri cinque della Historia estense la quale contiene le attioni fatte in Italia dall'anno 1476 al 1505*, Modena, Biblioteca Estense, alfa K 3, 21 = ital. 163. Si tratta del codice di dedica ad Alfonso II, nel quale il Sardi (f. 5v) spiega di aver «preso per suggetto le cose succedute in Italia nel prenotato tempo perché il secretario Pigna, così diffondendo le Historie Estense, la finì nella natività di donno Alfonso».

[6] I quaranta libri dell'*Istoria antica universale* e il *Compendio dell'istoria antica*, composto su invito del duca Alfonso («Quando V. A. mi comandò che io riducessi in compendio tutta l'Istoria, distinguendola nelle regioni, con il tempo preposto alle azioni e con le subnotate varietà che erano tra li scrittori, conobbi la difficoltà che succedeva all'impresa» si legge nella dedica al duca) si conservano presso l'Estense di Modena con segnatura alfa J 2, 13-16 = ital. 465-8.

porre de i romanzi, delle commedie e delle tragedie, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1554).[25] Fino a una copia del «Commentario delle cose de Ferrara», traduzione di Ludovico Domenichi del *De Ferrara et Atestinis principibus commentariolum ex L.G. Giraldi epitome* (1556), apparsa in duplice edizione, veneziana e fiorentina, lo stesso anno della versione latina (G.B. Giraldi, *Commentario delle cose di Ferrara tratto dall'Epitome di Gregorio Giraldi*, Venezia, G. de Rossi, 1556; Firenze, L. Torrentino, 1556).[26] È ragionevole che dietro questi titoli si celino rapporti diretti. I libri furono probabilmente donati dall'autore stesso al Sardi, sebbene finora non siano stati individuati gli esemplari di dedica. Un indizio porta in questa direzione. Tutte le edizioni non oltrepassano gli anni Cinquanta e sono anteriori all'allontanamento del Giraldi da Ferrara. Clamorosa risulta infine l'assenza da quest'elenco della celebre raccolta di novelle, gli *Ecatommiti*, che il Giraldi pubblicò a Mondovì nel 1565, dove si era ritirato dopo aver perso il favore di Alfonso II d'Este.

[7] V. Santi, *La precedenza tra gli Estensi e i Medici e l'Historia de' Principi d'Este di G.B. Pigna*, «Atti della Deputazione ferrarese di storia patria», IX, 1897, pp. 35-122.

[8] Dell'opuscolo sopravvivono due copie, entrambe autografe, presso l'Archivio di Stato di Modena (Archivio Segreto Estense, Archivi per Materie, Letterati, busta 59).

[9] Un primo elenco, incompleto, delle opere manoscritte del Sardi fu redatto da G. Ferri, *De Alexandro Sardio*, pp. xlvi-xlviii.

[10] A. Sardi, *De moribus et ritibus gentium libri tres*, Venezia, G. Ziletti, 1557 (Edit16 CNCE 40891).

[11] A. Sardi, *De moribus et ritibus gentium et de inventoribus rerum*, Mainz, F. Behem, 1577 (VD16 S1805); Amberg, M. Forster, 1599 (VD16 S1806).

[12] A. Sardi, *Liber de nummis, in quo antica pecunia romana et graeca metitur pretio eius quae nunc est in usu*, Mainz, G. Behem, 1579 (VD16 S1807).

[13] A. Sardi, *De Christi Salvatoris humanitate*, Bologna, F. Bonardo, 1586 (Edit16 CNCE 68350).

[14] M. Saccenti in *Enciclopedia Dantesca* (1970).

[15] A. Sardi, *Discorsi. Della bellezza. Della nobiltà. Della poesia di Dante. De' precetti storici. Delle qualità del generale. Del terremoto*, Venezia, appresso i Gioliti, 1586 (Edit16 CNCE 59562).

[16] D. Fava, *La Biblioteca Estense*, cit., p. 101.

[17] G. Ferri, *De Alexandro Sardio*, cit., pp. li-lii.

[18] Per la fortuna del romanzo cavalleresco spagnolo nel Cinquecento, oltre a Benedetto Croce, *Gli 'Amadigi' e i 'Palmerini'*, in Id., *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, I, Bari, Laterza, 1945, pp. 310-325, e Id., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949, pp. 162-180, si veda Hugues Vaganay, *Les romans de chevalerie italiens d'inspiration espagnole (Essai de Bibliographie)*, «La Bibliofilia», XI, 1910, pp. 171-182; XII, 1910-1911, pp. 112-124; 205-211, 280-300, 390-399; XIII, 1912, pp. 124-133, 200-215, 278-292, 394-411; XIV, 1913, pp. 87-94, 157-168, 426-429; XV, 1914, pp. 413-422; XVI, 1915, pp. 59-63, 114-122, 382-390, 446-451; XVII, 1916, pp. 106-111; A. Tinto, *Annali tipografici dei Tramezzino*, Venezia – Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966.

[19] M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il 'Furioso' e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.

[20] Edit16 CNCE 35264.

[21] Alonso de Herrera, *Agricultura general*, ed. Eloy Terrón, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1988.

[22] Pedro Mexía, *Silva de varia leccíon*, ed. Antonio Castro, Madrid, Catedra, 1989-1990.

[23] Hugues Vaganay, *Antonio de Guevara et son oeuvre dans la littérature italienne*, «La Bibliofilia», XVII, 1916, pp. 335-358.

[24] S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari,* Roma, presso i principali librai, 1890, I, p. 394; Edit16 CNCE 21260.

[25] S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito*, I, p. 427; Edit16 CNCE 21262.

[26] Edit16 CNCE 21264; CNCE 21265; CNCE 21266.

Testa e Cuore

RISO Scotti

Venere®

*HA SCELTO
RISO SCOTTI
IN ESCLUSIVA
PER CONQUISTARE
GLI ITALIANI

WWW.RISOSCOTTI.IT VENERERISOSCOTTI.IT

VENERE L'ORIGINALE ITALIANO

FILIERA RISO VENERE

SOLO FILIERA ITALIANA

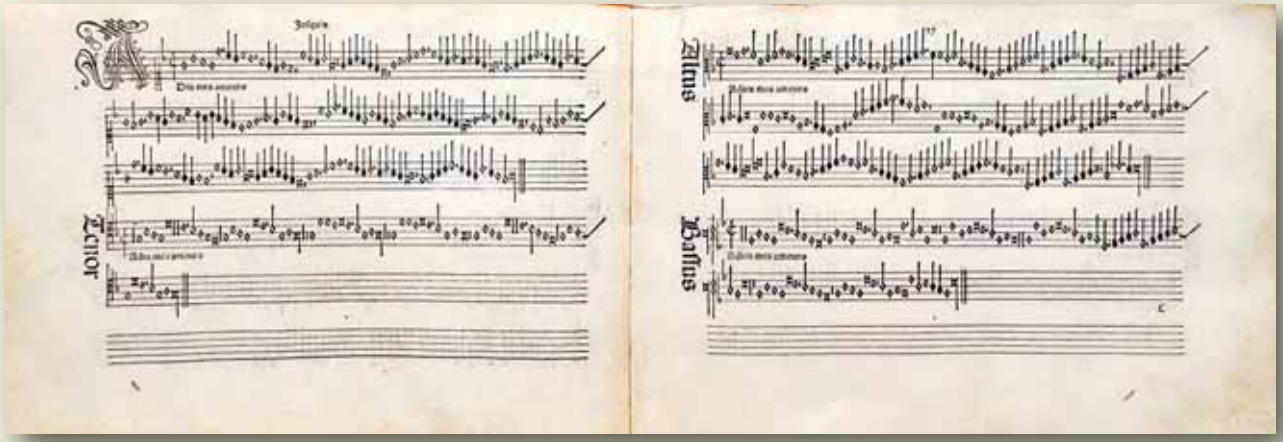
GUSTO AUTENTICO

BENESSERE VERO

ESPERIENZA UNICA

INQUADRAMI

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


Tenor
Altus
Bassus

CINQUECENTO FERRARESE

LA *MISSA HERCULES DUX FERRARIAE*

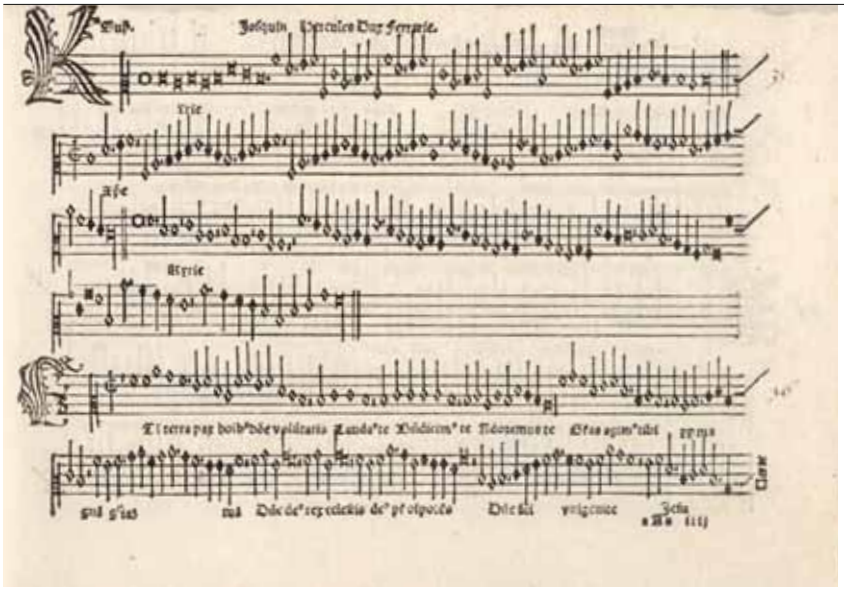
Josquin des Prez e la musica alla corte degli Este

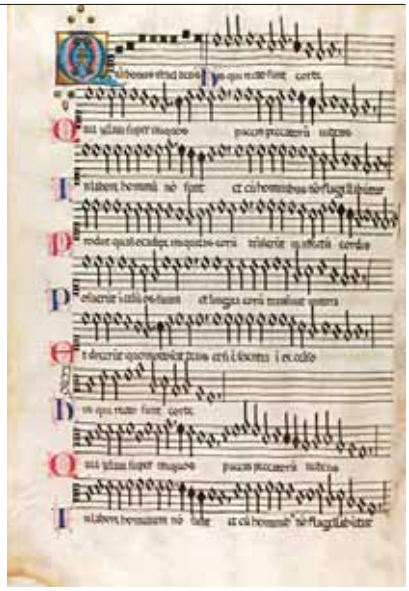
di GUIDO GIANNUZZI

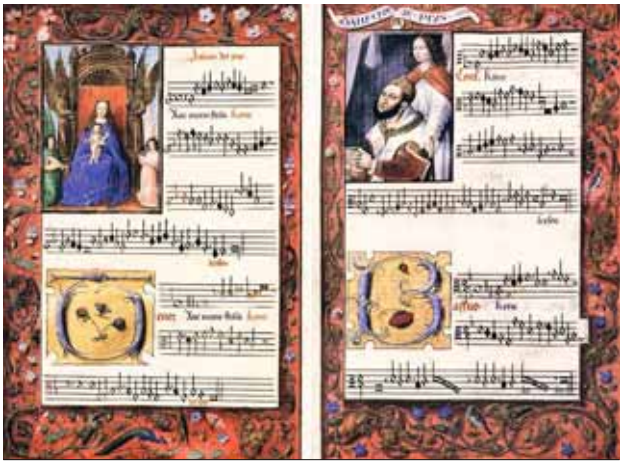
La Ferrara estense tra la prima metà del Quattrocento e la fine del Cinquecento fu una delle più importanti capitali non solo in campo letterario (Matteo Maria Boiardo, Pietro Bembo, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso) e nelle arti figurative (Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti, e più tardi il Garofalo, Ludovico Mazzolino e Dosso Dossi) ma anche in ambito musicale, grazie all'impulso che diedero a questa disciplina il marchese Nicolò III (1402-1441) e soprattutto suo figlio Leonello (1441-1450). Il primo intrecciò rapporti culturali con Parigi, dove stava fiorendo la scuola franco-fiamminga, entrando in contatto in particolare con Guillaume Dufay, principale esponente della corrente e autore del mottetto *C'est bien raison*, che ne esaltava la magnificenza: «Il est Marquis et souverain recteur / de Ferrare, Nicholas l'appell'on. / Bien est doté peuple d'un tel seigneur». Quanto a Leonello, fu il vero propulsore dell'interesse per la musica nella corte estense, sia attraverso la capacità di attrarre celebri cantori provenienti dal Nord Europa, allettati anche dall'assegnazione di benefici ecclesiastici, sia con la creazione del *Choralis liber*, una silloge di composizioni composte dai maggiori musicisti del tempo, come Gilles Binchois, John Polumier (Plummer), John Dūstaple (Dunstable).

Borso I (1450-1471), fratellastro ed erede di Leonello, promosse la fondazione del convento di san Cristoforo alla Certosa, per il quale commissionò fastosi libri miniati, oggi conservati al Museo di Schifanoia. Nel Palazzo Ducale furono riservate alla musica due sale, piene di strumenti accordati e pronti per ogni occasione – arpe, liuti, viole da gamba e viole da braccio, chitarre, clavicembali e molti strumenti a fiato e a percussione – e già solo il ciclo di affreschi nel Salone dei Mesi a Palazzo Schifanoia dipinto per Borso (che da poco poteva vantare il titolo di duca) intorno al 1470 dai maggiori esponenti di quella che Roberto Longhi chiamò «Officina ferrarese», sarebbe sufficiente ad attestare la centralità della musica nella vita di corte del tempo. Nel *Trionfo di Venere*, la parte superiore dell'affresco di Francesco del Cossa riguardante il mese di aprile, alcuni amanti conversano e fanno musica, mentre nel *Trionfo di Apollo* del mese di maggio (sempre dello stesso artista) alla destra del carro che trasporta il dio, una giovane accompagna altre ragazze col suono del liuto; nel mese di giugno, di autore anonimo identificato come Maestro dagli Occhi Spalancati, Mercurio, protagonista dell'affresco, tiene in mano uno strumento, verosimilmente una viella, e sullo sfondo a sinistra tre figure suonano degli strumenti a fiato, apparentemente delle ciaramelle. Altre ciaramelle

Nella pagina accanto: *Adieu mes amours*, di Josquin des Prez, Harmonice Musices Odhecaton stampato da Ottaviano Petrucci a Venezia nel 1501 (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica)







In questa pagina dall'alto: *Kyrie* dalla *Missa Hercules dux Ferrariae*, in *Missarum Josquin liber secundus*, Ottaviano Petrucci, Venezia 1505 (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica); *Choralis liber* del XV secolo (Modena, Biblioteca Estense Universitaria); Josquin des Prez, *Kyrie* dalla *Missa Ave Maris Stella* B-Br, 9126 (1510 ca.). Nella pagina accanto dall'alto: *Thoscanello de la Musica*, di Messer Pietro Aaron. Impressa per maestro Bernardino et maestro Mattheo de Vitali fratelli, Venezia 1523: Friedrich Blume, edizione 1929 della *Missa Pange lingua* di Josquin des Prez; Caterino Doino (tratto da Pirro Ligorio), Ritratto di Borso ed Ercole d'Este per il volume di Antonio Cariola, *Ritratti De' Ser.mi Principi d'Este Sig.ri di Ferrara*, 1641 (Londra, British Museum)

appaiono nella fascia centrale, quella riservata ai «decani» – così identificati dal fondamentale studio di Aby Warburg –, degli affreschi dedicati al mese di maggio, e sempre in quella centrale, nel mese di settembre, per mano di Ercole de' Roberti.

La musica è dunque presente in questa serie di dipinti come complice di conversazioni amorose, sottofondo di sorrisi ed effusioni, compagna del ricamo e del disegno, secondo un Umanesimo che nelle corti di piccole capitali come appunto Ferrara – ma anche Mantova e Urbino –raggiunse il suo apogeo grazie a quella «sprezzatura» di cui parlava Baldassarre Castiglione e che forse in una città più grande come Firenze risuonava in termini più ambiziosi e magniloquenti. Come osservò Pavel Muratov nel suo splendido *Immagini dell'Italia*, «tutti gli affreschi del ciclo ferrarese sono permeati da una gioia di vivere semplice e decorosa, e dalla fede nell'inviolabile felicità dell'esistenza».

Sotto Ercole I (1471-1505) la cappella di corte fu portata al massimo splendore, grazie all'arrivo di alcuni musicisti franco-fiamminghi del rango di Johannes Martini, Josquin des Prez e Jocob Obrecht, e all'aumento significativo del numero di musicisti impiegati: oltre trenta cantori – come ricorda Sabadino degli Aurienti in un panegirico al duca del 1497 («Facesti due chori in la musica de periti can-

LIBRO PRIMO.
LODA DELLA MVSICA. CAP. I.

OLTI EXCELlenti scrittori

tori: uno de vintequattro adolescentuli e l'altro de magiori, de tanto numero, peritissimo, che insignavano ali minori») –, un organista, una decina di «trombetti», alcuni «piffari», oltre un gran numero di strumentisti ad arco.

Con Alfonso I (1505-1534) la cappella dovette affrontare un ridimensionamento dovuto alle difficoltà contingenti, e non certo al disinteresse del duca che, per parte sua, autorizzò nel 1511 la corresponsione di due «lire marchesane» come anticipo per acquistare trenta libbre di piombo e un sacco di carbone per la costruzione di un organo e inviò l'ambasciatore Jacopo de' Tibaldi a Venezia perché chiedesse al «magnifico Sigismondo Maler», celebre liutaio di origine tedesca, la formula della sua vernice e come la applicasse ai suoi strumenti. La sorella di Alfonso, Isabella, che andò sposa al marchese di Mantova Francesco II Gonzaga, è addirittura presente nella famosa lista di donne musiciste pubblicata da Pietro Aaron nel suo *Lucidario in Musica di alcune oppenioni antiche et moderne con le loro Oppositioni et Resolutioni*, *con molti altri secreti appresso*, *et questioni da altrui anchora non dichiarati*, stampato a Venezia nel 1545: celebrata per la sua capacità di suonare il liuto, si presentò al matrimonio tra il fratello e Lucrezia Borgia con liuti e vielle, esibendosi a grande richiesta durante la cerimonia.

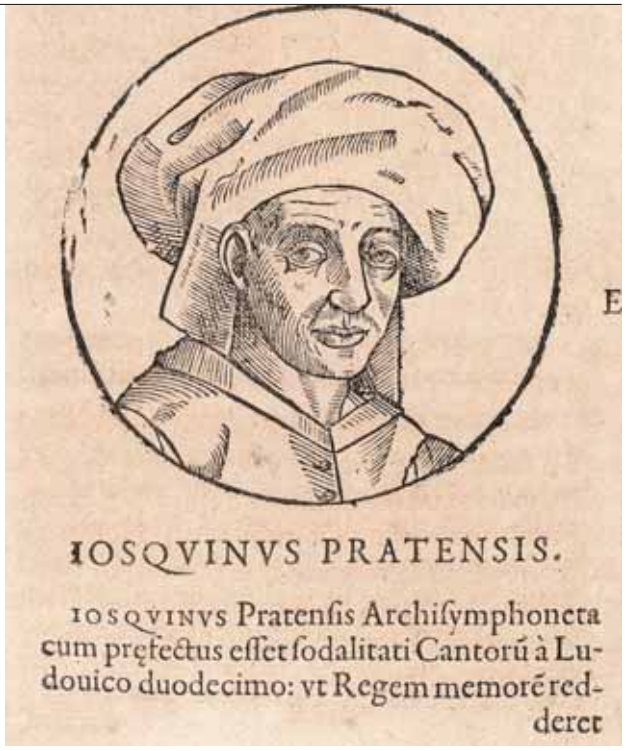
Il governo di Ercole II (1534-1559), dal punto di vista musicale, è ricordato per la presenza come maestro di cappella del celebre Cipriano de Rore che compose in questo periodo alcuni dei suoi capolavori, ma anche per il nuovo impulso che la

svolta controriformistica (erano gli anni del Concilio di Trento e dell'insediamento nel 1551 dei Gesuiti a Ferrara) diede al potenziamento dell'apparato sonoro dei riti religiosi a corte, riportando il numero dei cantori a sedici – contro gli otto-dieci cui si era giunti – e a una dozzina di strumentisti, oltre all'organista.

Allorquando Alfonso II (1559-1597) morì senza eredi legittimi, la continuità avrebbe dovuto comunque essere garantita da Cesare d'Este, suo successore designato, ma la Chiesa non volle riconoscerlo, per cui papa Clemente VIII nel 1598 si riappropriò dell'antico feudo papale riportandolo sotto la diretta giurisdizione di Roma, esercitata attraverso i cardinali legati. Ferrara visse allora un periodo di lento e inesorabile declino che si riverberò anche nel mondo musicale della città, così che l'ultimo grande esponente della tradizione estense, il ferrarese Girolamo Frescobaldi, preferì abbandonare la città e stabilirsi a Roma nel 1601, poco dopo che era stato redatto un inventario degli strumenti trasferiti a Palazzo dei Diamanti, a seguito della cosiddetta devoluzione, e che contava una ventina tra organi, clavicembali, altrettante viole, decine tra liuti, violini e cornetti, più flauti, arpe e bombarde, oltre a tre casse in cui erano stati stipati i libri di musica.

Come visto, tra i maggiori compositori presenti a Ferrara a cavallo tra Quattro e Cinquecento, vi fu Josse Lebloitte, detto Josquin des Prez (e universalmente conosciuto col solo nome di Josquin), di cui non si conoscono con certezza tuttora né il luogo (approssimativamente si può indicare la regione a Nord-Est di Parigi chiamata Piccardia) né l'anno di nascita (un lasso di tempo che va dal 1450 al 1455). Anche della personalità e della vita del compositore non si sa molto: orfano, fu adottato dagli zii che abitavano a Condé-sur-l'Escaut nel 1466, formandosi poi a Saint-Quentin su modelli provenienti dalla scuola di Johannes Ockeghem ed entrando ben presto nel coro di Saint-Géry a Cambrai. Del Josquin adulto, si sa con certezza che lavoro ad Aix-en-Provence come cantore alla corte di Renato d'Angiò tra il 1475 e il 1480, poi per breve tempo presso la corte di Luigi XI; dalla Francia giunse in Italia entrando a servizio del cardinale Ascanio Maria Sforza a Milano, indi a Roma, dove rimase nella cappella papale sotto Innocenzo VIII e Alessandro VI, sempre sotto la protezione degli Sforza, tanto che in quel tempo Serafino dall'Aquila scrisse un sonetto dedicato a «Jusquino suo compagno musico d'Ascanio». In un documento del 1499, il cardinale Ascanio ringraziò la corte mantovana per avergli fatto omaggio di alcuni cani da caccia dicendo che «da Iuschino nostro servitore avemmo ricevuto lo livrero che la S.V. ce ha mandato a donare». Chiuse infine i suoi anni italiani presso la corte estense di Ferrara, prima di ritirarsi a Conde-sur-l'Escaut nel 1505 dove, pur continuando a viaggiare, passò gli ultimi quindici anni della sua vita come prevosto nel capitolo della cattedrale di Nôtre-Dame.

Il suo aspetto è stato affidato per secoli a un celebre, per quanto anonimo, ritratto xilografico risalente al 1610 circa, che ne rivela i tratti eleganti e



Sopra da sinistra: scuola di Tiziano, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, seconda metà sec. XVI (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti); ritratto di Josquin des Prez nell'*Opus chronographicum* di Petrus Opmeer, Amsterdam, 1611 (Yale, University Library). Nella pagina accanto: Leonardo da Vinci (1452-1519), *Ritratto di musico* (1485), Milano, Pinacoteca Ambrosiana

marcati sotto un ampio turbante, ma da circa una ventina d'anni, e dopo le indagini pionieristiche del grande studioso leonardiano Carlo Pedretti, appare sempre più probabile che anche il giovane protagonista del *Ritratto di musico* di Leonardo da Vinci – dipinto intorno al 1485 circa e conservato alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano – sia da identificarsi proprio nel compositore franco-fiammingo. Tuttavia continuano a restare in piedi ipotesi alternative, come quella che vorrebbe come soggetto Franchino Gaffurio, maestro di cappella del duomo di Milano dal 1484 nonché compositore di un *Cantum Angelicum*, verosimilmente la composizione che il personaggio del dipinto mostra all'osservatore.

Da vivo fu autore complessivamente di venti messe e di un centinaio tra mottetti e *chanson*, ma da morto il numero dei lavori a lui attribuiti praticamente raddoppiò poiché il suo nome divenne talmente celebre che, anche grazie alla fiorente edizione a stampa delle opere musicali, furono fatte passare per sue tantissime composizioni, nella speranza che raggiungessero diffusione e successo 'come se' fossero state sue. Le eccezionali qualità di Josquin gli vennero riconosciute fin da subito, senza dover attendere lodi postume: Lutero lo definì «signore de' suoni», l'umanista svizzero Glareano parlò di «ars perfecta» per descrivere la sua musica, e il fiorentino Cosimo Bartoli – traduttore in italiano delle opere di Leon Battista Alberti – lo definì «monstro della natura si come e stato nella Architettura Pittura e Scultura il nostro Michelangolo Buonarroti».

La permanenza a Ferrara fu breve, limitata a un solo anno, dal giugno 1503 all'aprile 1504 (è del 22 di questo mese l'ultimo pagamento in suo favore), probabilmente a causa del diffondersi della peste, che lo spinse a ritornare in Francia: saggiamente, dal momento che l'anno seguente il suo successore

Jacob Obrecht ne cadde vittima. Tuttavia, il suo passaggio presso gli Estensi lasciò un segno, anzitutto in Ercole I, che riuscì a ingaggiare Josquin solo dopo lunghe trattative tenute dai suoi emissari inviati in Francia (il musicista nel frattempo era andato a Blois ed era conteso tra Luigi XII e Filippo il Bello), nonostante uno di essi, Gian de Artiganova, raccomandasse piuttosto l'assunzione più a buon mercato di Heinrich Isaac («e de meglior natura fra li compagni, e fara piu spesso cose nove; vero e che Josquin compone meglio, ma fa quando li piace, non quando l'homo vole e domanda CC ducati de provisione, e Isach [sic] stara per CXX, si che la S.V. faccia quello che li piace»). Quando finalmente il negoziato tra le parti fu chiuso e le condizioni furono stabilite, tanta era l'attesa a corte per l'arrivo del musicista che Ercole, il 28 aprile del 1503, scrisse: «non è anchor gionto qua, ma de hora in hora lo expectamo cum desiderio».

Anche per Josquin, tuttavia, l'anno ferrarese fu di capitale rilievo, e alcune delle opere scritte in quei pochi mesi restano tra i suoi capolavori indiscussi, come i mottetti *Virgo salutiferi*, *Inviolata integra et casta*, il monumentale *Miserere mei Deus* e la *Missa Ave Maris Stella*. L'intero *corpus* delle messe di Josquin fu stampato proprio in quegli anni da Ottaviano Petrucci in tre volumi, nel 1502, nel 1505 (entrambi a Venezia) e nel 1514 (quest'ultimo a Fossombrone), facendo di Josquin il primo compositore a vedere stampata la propria musica. Il compositore piccardo era stato protagonista con diverse *chanson* come la celeberrima *Adieu mes amours* anche della prima impresa del Petrucci, quell'*Harmonice Musices Odhecaton* – una raccolta di componimenti fino allora circolanti in forma manoscritta – che vide la luce a Venezia nel 1501, rappresentando così in assoluto il primo libro musicale a stampa, e il cui unico esemplare sopravvissuto delle prime edizioni si trova a Bologna, orgoglio della collezione libraria del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. Il Josquin «petrucciano» fu così alla base del concetto di repertorio nella sua accezione moderna, e contribuì in modo fondamentale alla fama del musicista, come ha messo in evidenza la musicologa americana Jessie A. Owen: «L'invenzione della stampa ha fatto sì che Josquin sia sopravvissuto come «persona: il primo compositore a essere associato a una serie di aneddoti e il primo a vedere una significativa porzione della sua musica disseminata nelle stampe».

La *Missa Hercules dux Ferrariae*, invece, risale probabilmente a un periodo di poco precedente la permanenza ferrarese di Josquin, durante un breve viaggio compiuto in città con il cardinale Sforza, nel tentativo di ingraziarsi i favori di Ercole I, che infatti rimase favorevolmente impressionato, tanto da volerlo nella sua corte a costo di pagarlo una fortuna (ricordiamo che se Josquin riuscì ad avere duecento ducati l'anno, il suo successore Jacob Obrecht dovette accontentarsi di cento). L'intento encomiastico si concretò nell'adozione di un *cantus firmus* – cioè la melodia che costituisce la base di una composizione polifonica – che non corrispondeva a una melodia preesistente, cosa mai accaduta in una messa prima di allora, ma su un «soggetto cavato dalle vocali» del nome e del titolo del duca, a ciascuna delle quali Josquin associò una nota musicale, secondo la nomenclatura della solmisazione coeva (e tenendo conto che nel Quattrocento la nota *do* veniva chiamata *ut*, per cui corrisponde alla vocale «u»):

H**e**r-c**u**-l**e**s d**u**x F**e**r-r**a**-r**i**-a**e**
re-do-re-do-re-fa-mi-re

Durante il brano, il *cantus firmus* si ripete per tre volte di seguito, a varie altezze ma in due occasioni, nel Credo e nel primo Agnus, Josquin si diverte a proporlo in forma retrograda, cominciando dall'ultima nota per finire con la prima. Il grande studioso americano Lewis Lockwood ha addirittura intravisto nella ricorrenza del tema di otto

note per dodici volte nel corso della messa, un ulteriore omaggio al duca, immaginando un possibile riferimento del compositore alle dodici fatiche di Ercole, in analogia con le allusioni simboliche di cui erano ricche le opere artistiche e letterarie nate alla corte del duca estense.

L'artificio concepito da Josquin ebbe grande successo e vi furono diversi adattamenti storici di questa stessa messa, in cui Ercole d'Este fu sostituito da «Philippus rex Castiliae», come da «Fridericus dux Saxsonie», pur indipendentemente dalla stretta corrispondenza delle sillabe. E altri compositori seguirono l'esempio di Josquin, deducendo soggetti musicali dai nomi dell'imperatore Carlo V e del duca Ercole II d'Este. Così, analogamente a quanto accadeva nell'arte figurativa dell'epoca, quando i pittori effigiavano il committente in preghiera accanto alle figure sacre nelle pale d'altare, Josquin inserì in musica e nell'enunciazione del testo la figura del duca, rendendolo protagonista, sebbene sullo sfondo dello stesso testo liturgico. Tuttavia, quanto emerge da questo giocoso enigma musicale è l'importanza della dimensione ludica nella cultura rinascimentale, analizzata e messa in evidenza dallo storico olandese Johan Huizinga nel suo celebre studio del 1939 intitolato *Homo ludens*, dove il gioco intellettuale caro all'*élite* culturale del tempo viene ricondotto al concetto di perfezione piuttosto che a quello di frivolezza. E questo fu chiaro anche ai contemporanei, se è vero che in un esemplare della *Missa Hercules* conservato nella sezione musicale dell'archivio della veneranda fabbrica del duomo di Milano, la notazione del *cantus firmus* è preceduta dalla frase «Dilucidatio enigmatis», come per pungolare l'interprete affinché risolvesse l'enigma e, una volta entrato nel novero di coloro che avevano compreso il significato nascosto del brano, potesse così cantare più correttamente le parti della messa stessa: qualcosa di molto vicino a una iniziazione, e come tutte le iniziazioni, intrisa in modo affascinante di razionalità e di mistero.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- GIOVANNI BIETTI, *Le Messe*, in *Josquin Desprez. Il signore dei suoni del Rinascimento tra storia e leggenda*, a cura di Enzo Restagno, Milano, Il Sole 24ORE, pp. 37-85.
- BONNIE J. BLACKBURN, *Masses Based on Popular Songs And Solmization Syllables*, in *The Josquin Companion*, a cura di Richard Sherr, New York NY, Oxford University Press, 2000, pp. 51-88.
- CAMILLA CAVICCHI, *Musici, cantori e «cantimbanchi» a corte al tempo dell'Orlando Furioso*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011.
- PAOLO FABBRI, *Gli Este e la musica*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, a cura di Jadranka Bentini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 51-62.
- WILLEM ELDERS, *Josquin des Prez and his musical legacy. An introductory guide*, Leuven, Leuven University Press, 2021.
- WILLEM ELDERS, *Symbolic Sores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden, Brill, 1994.
- DAVID FALLOWS, *Josquin*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009.
- IAIN FENLON, I., *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, New York NY, Oxford University Press, 2002.
- CARLO FIORE, *Josquin des Prez*, Palermo, L'Epos, 2003.
- CLAUDIO GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EDT, 1991.
- JOHAN HUIZINGA, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 2002.
- LEO IZZO, *Il «soggetto cavato» nella Missa Hercules Due Ferrariae di Josquin des Prez. Un'attività di ascolto e produzione*, «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della Musica», 5/2015, pp. 139-150.
- LEWIS LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna, il Mulino, 1987.
- JESSIE ANN OWENS, *How Josquin Became Josquin. Reflections on Historiography and Reception*, in *Music in Renaissance Cities and Court: Studies in honor of Lewis Lockwood*, a cura di Jessie Ann Owens e Anthony M. Cummings, Warren MI, Armonie Park Press, 1966, pp. 271-280.
- GUSTAVE REESE, G., *La musica nel Rinascimento*, Roma, Le Lettere, 1990.

da Perch'ambi siā quāto quà giù quà giù più lice quāto quà

giù più lice Ella bella io feli ce Ella bella io feli-

ce ii Ella bella io feli ce li

Soaue d'Amor leggiadr'aſpetto leggiadr'aſpetto ii

Ch'al mio partir fè la partita dol ce ii

Oh caro dolc'oggietto Ch'a gl'occhi miei frenò ſi dolce il pianto ſi dolce

ſi dolce il pianto ſi dolce il pianto Cāgian do in cara gio-

ia Del mio partir la noia ii Del mio partir la noia.

CINQUECENTO FERRARESE

LUZZASCO E LE DAME FERRARESI

Rarità bibliografiche musicali

di ANTONIO CASTRONUOVO

La seconda metà del Cinquecento – epoca di governo del quinto duca Alfonso II d'Este (1559-1597) – fu per la città di Ferrara una stagione che, raccogliendo e concentrando i frutti dei decenni precedenti, diede vita a una magnifica fioritura dell'arte musicale, fenomeno che si rispecchia nella generale congiuntura di un'epoca di feconda fantasia compositiva, rivolta sia alla musica strumentale e sia a quella vocale, sacra e profana. E quando dico 'profana' alludo al genere primario della musica colta: il sublime madrigale. Osservando quel cinquantennio, uno tra i massimi studiosi di musica rinascimentale, Gustave Reese, prorompe: «Il numero di madrigali prodotti all'incirca tra il 1550 e il 1600 è sbalorditivo». Se si compulsa un noto (per i musicologi...) repertorio di edizioni musicali impresso a Venezia nel 1591, l'*Indice delli libri di musica che si trovano nelle stampe di Angelo Gardano*, dei circa 350 titoli elencati ben 170 sono raccolte di madrigali. Come dubitare del successo di un genere che resse un secolo (1520-1620 circa) e che culminò nell'arte eccelsa di Luca Marenzio, Carlo Gesualdo e Claudio Monteverdi? Ma nel cinquantennio che ci interessa scrissero madrigali anche musicisti come Palestrina, Lasso, Wert, Striggio, Banchieri, Vecchi e un'imponente schiera di nomi meno noti.

Se ci si distende sull'intero secolo di vita del madrigale, è stato calcolato che ne apparvero a stampa da quaranta a cinquantamila, e se così è: quanti di più ne saranno stati composti e cantati nelle private stanze dei palazzi italiani? A un'estensione produttiva sbalorditiva corrispose sia una notevole produzione editoriale e sia una larghissima utenza, che poi fu uno dei segreti del successo. Non è una questione di peso secondario: la vittoria del madrigale nel mercato editoriale, quella preponderanza che nella seconda metà del secolo rasenta quasi il predominio, ebbe un radicale effetto sulla storia della musica: rappresentò una frattura delle forme, delle tecniche, degli stili. E Ferrara fu uno dei centri nodali del grande mutamento.

I principali promotori delle attività musicali che si svolsero nel palazzo ducale furono il duca e la terza, giovane moglie Margherita Gonzaga, complice la loro vibrante attrazione per l'arte dei suoni. Anche nelle 'accademie' cittadine, finanziate dalla locale nobiltà, si realizzò l'opportunità di fare musica, anche solo da parte di esecutori dilettanti. I conventi e le chiese agirono anch'essi da centri di produzione musicale: vi lavorarono alcuni tra i più celebri musicisti dell'epoca: Paolo Isnardi fu dal 1573 maestro di cappella in Cattedrale, luogo in cui Luzzasco Luzzaschi fu negli stessi anni attivo come organista.

Nella pagina accanto: Madrigale di Luzzaschi nel *Giardino de' musici ferraresi, madrigali a cinque voci, nuovamente composti & dati in luce* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1591)

Sopra da sinistra: frontespizio e tavola degli autori di Luzzaschi nel *Giardino de' musici ferraresi, madrigali a cinque voci, nuovamente composti & dati in luce* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1591). Nella pagina accanto: Cesare Aretusi (1549-1612), *Ritratto di Alfonso II d'Este duca di Ferrara* (seconda metà del XVI secolo), Ferrara, Castello estense

E non solo di musica eseguita e ascoltata con diletto si trattò: l'epoca vide anche la nascita di notevoli edizioni musicali: incantevoli per contenuto – certo – ma anche per aver offerto alla storia pezzi di grande rarità, addirittura una edizione 'perduta', un *Libro di ricercari a quattro voci* di Luzzaschi stampato a Venezia attorno al 1570. Il 'ricercare' è una forma di composizione strumentale a più linee musicali che «cercano e si cercano», in un gioco di contrappunto che allude alla fuga ma ne è forma più antica e acerba; a parte ciò: dell'opera di Luzzaschi si conosce l'esistenza grazie a un'ambigua segnalazione che ne fa il citato *Indice Angelo Gardano*, ma di cui oggi non è censito alcun esemplare in collezioni pubbliche o private: verrebbe da definirla «partitura introvabile», termine che fa però inorridire i bibliofili, i quali hanno in fondo ragione: chi può dire che prima o poi non ne spunti un esemplare da qualche parte? È forse censito tutto ciò che giace nelle biblioteche italiane?... Vale notare che dei tre *libri di ricercari* composti da Luzzaschi, manca all'appello anche il terzo: sopravvive solo il secondo, del 1578, in un manoscritto custodito presso la biblioteca del Convento di San Francesco a Bologna.

Un breve quadro della musica a Ferrara nel secondo Cinquecento obbliga a registrare che in città era ancor vivo in quel tempo il ricordo del fiammingo Adrian Willaert, che aveva segnato della propria presenza il decennio 1515-1525 al servizio del cardinale Ippolito d'Este e poi del duca Alfonso I, e che nel 1559 – maestro di cappella a San Marco di Venezia – volle dedicare ad Alfonso II la monumentale raccolta di mottetti e madrigali

Musica nova (non del solo monumento della *Gerusalemme liberata* fu Alfonso onorato...). Utile notare che *Musica nova* pare essere, diciamo così, la 'ripresa' di una raccolta pubblicata un quindicennio prima e di cui nessun esemplare sopravvive: è insomma facile in questo mondo musicale imbattersi agilmente in edizioni scomparse.

I compositori e virtuosi di origini locali o forestieri che, regolarmente stipendiati, si raccolsero alla corte del duca e contribuirono al fermento musicale della città furono parecchi e rinomati: soprattutto le figure eccellenti di Luzzaschi, Lodovico Agostini, Paolo Isnardi e Francesco dalla Viola, senza accantonare il grande Giaches de Wert, che cominciò a giungere da Mantova per intrattenere a Ferrara una contrastata relazione con la poetessa Tarquinia Molza, attiva esponente della compagnia femminile di cui presto ci occuperemo, ma che essendo uno dei grandi compositori di origine fiamminga del Cinquecento non poteva che segnare la città anche di episodi musicali.

Tra le istituzioni ducali, di particolare seduzione fu in quel torno d'anni la cosiddetta Musica secreta, serie di elitarie esecuzioni musicali riservate alla famiglia ducale e a una ristretta cerchia nobiliare sostenute da cantanti e strumentiste femminili. Su sollecitazione di Margherita – e da una radice tutta femminile – dalla pratica della Musica secreta scaturì infine qualcosa di più solido, quello straordinario e celebre fenomeno che fu il Concerto delle dame principalissime, gruppo di virtuose del canto e abili suonatrici di strumento: ognuna di loro sfoggia una biografia che potrebbe essere quella di una figura maschile, fatta di professionalità ed emancipazione, e ognuna esercita un peso nella definizione del locale profilo musicale contemporaneo. Alla loro attività è legata una partitura musicale custodita dalla Biblioteca Estense di Modena: il manoscritto con segnatura MUS.F.1358.

Questo straordinario documento pervenne a Modena dopo la scomparsa di Alfonso II: il cugino ed erede Cesare d'Este non riuscì a tenere sotto il proprio dominio Ferrara, che era feudo papale, ma mantenne il possesso di Modena e vi trasferì non solo la corte, anche quel che poté recuperare dell'eredità di Alfonso. Il manoscritto F.1358 è composto da cinque diverse 'parti' per singoli esecutori e raccoglie 36 madrigali, quattro per ognuno dei nove compositori che sono rappresentati nella raccolta: Lodovico Agostini, Paolo Isnardi, Innocenzo Alberti, Paolo Virchi, Alessandro Milleville, Alberto dell'Occa, Girolamo Belli, Francesco Manara e Vincenzo Fronti. Sebbene diversi

essencemediacom

Info.italy@essencemediacom.com

per età e fama, si tratta di musicisti che furono tutti legati agli Estensi e attivi presso il palazzo ducale o la cattedrale di Ferrara; quasi tutti i testi dei madrigali sono di Battista Guarini, il noto autore de *Il pastor fido* e padre di Anna Guarini, una delle «dame principalissime». Alcuni caratteri del manoscritto fanno presumere che fosse compilato nel 1581 per le private esecuzioni delle Dame.

Se tutti questi dati vengono anche solo semplicemente sommati, il risultato che ne emerge è che Ferrara fu nell'ultimo trentennio del Cinquecento uno dei centri di eccellenza musicale del Rinascimento italiano.

Spicca, nello scenario sonoro ferrarese, la figura di Luzzasco Luzzaschi, compositore, organista e insegnante, esponente di punta della storia musicale, fulcro su cui Ferrara può incardinare lo sviluppo di quella monodia espressiva che, ideata per il genere del madrigale, avrà nel primo Seicento non poco effetto sulla nascita del melodramma. Con Luzzaschi si va pian piano definendo quella nuova sintassi melica che prenderà di lì a poco – con le teorie di Monteverdi – il nome di «seconda prattica», essenzialmente il rovesciamento della visione egemonica della musica sulle parole. Il pensiero musicale tardo cinquecentesco volle infatti riportare la musica alle dipendenze della poesia, riformulando lo schema interpretativo del testo letterario che fa da sfondo alle note, con naturale spostamento della predilezione di ascolto verso il madrigale monodico in cui l'accompagnamento musicale è subordinato al testo cantato.

Vale ripercorrere le tappe principali della biografia di Luzzaschi, in quanto punteggiata da una buona serie di edizioni di valore. Nato a Ferrara attorno al 1545, entrò molto giovane nella stima della famiglia d'Este, che lo sostenne negli studi fino al 1561, quando fu assunto come cantore nella cappella ducale. Tempo dopo, attorno al

Frontespizio della collezione di mottetti e madrigali di Adriaen Willaert, *Musica nova*, Venezia, Gardano, 1559

1570, gli fu affidata la direzione delle esecuzioni della Musica secreta, ma avvenne anche il suo esordio pubblico: la stampa a Venezia della citata e perduta raccolta di ricercari. Seguirono le edizioni del *Primo* e *Secondo libro de' madrigali a cinque voci* (Ferrara, F. de' Rossi, 1571; Venezia, Gardano, 1576), la cui pubblicazione proiettò Luzzaschi in una posizione di preminenza fra i madrigalisti del settentrione italiano. Da quegli anni cominciò a essere visto come un grande maestro.

Nel frattempo, a settembre del 1572, era stato nominato organista della cattedrale di Ferrara, carica che mantenne fino alla scomparsa. La sua fama di organista e compositore si diffuse rapida-

INDICE,
DELLI LIBRI DI MVSICA
CHE SI TROVANO NELLE
STAMPE Di Angelo Gardano,
In Venetia.
1591.

Villotte di Adriano a 4
Villotte di Antonino Barges a 4
Villotte Mantuane a 4
Villotte Padoane del Fiore p. 2. a 4
Villotte pad: di Filippo Azzaiuoli 3. a 4
Balli da Cantar & ſonar, di Franceſco Bendusi. a 4
Balli da Cantar & ſonar di Giorgio Mainerio. a 4
Battaglia Franceſe di Ianequin a 4
Canzon Franceſe del Ditto 2. a 4
Partidura della Battaglia Franceſe & Canzon delli Vccelli & altre a 4
Partidura delli Madrigali di Cipriano de Rore primo & Secondo libro a 4. Inſieme di Annibale Padoano. a 4
Maſchbarate di Lodouico Nouello a 4
Canzoni di Coſtanzo Antegnati, da Cantar & ſonar a 4. & a 8.
Vergine di Aleſſandro Romano a 4
Vergine di Benedetto Peſenti a 4
Ricercari di Annibale Padoano a 4
Ricercari di Claudio Merulo a 4
Ricercari di Luzzaſco Luzzaſchi 2. a 4
madrig. di Giulio Rinaldi a 4
Quinta parte aggionta alli mad: di Cipriano p. a 4.

Sopra da sinistra: frontespizio e singola pagina dell'*Indice delli libri di musica che si trovano nelle stampe di Angelo Gardano* del 1591: vi si nota che sono ricompresi dei ricercari di Luzzaschi. Nella pagina accanto: Luzzasco Luzzaschi

mente e richiamò allievi in città, sia dalle periferie del ducato e sia da città più lontane. Iniziò per lui un'epoca di prodigiosa attività: lungo gli anni Ottanta la sua presenza a corte appare stabile, Luzzaschi vi agisce come una sorta di soprintendente dell'intera vita musicale, una funzione che gli servì a ben gestire il fenomeno che intanto prendeva corpo: il Concerto delle dame, *ensemble* esecutivo che s'impiantò come originale invenzione musicale ferrarese, anche se il processo di stabilizzazione della formula e di assimilazione dei ruoli reclamò tempo. Le figure che diedero vita all'esperienza – attorno al fulcro passionale dei duchi, Alfonso II che a volte sceglieva i testi da mettere in musica e la duchessa Margherita Gonzaga che agiva da brace sempre accesa – furono le cantanti Laura Peperara, Anna Guarini e Livia d'Arco, rispettivamente anche arpista, liutista e violista. Era questa la formazione più usuale per il Concerto delle dame: tre voci femminili con estensione variabile da soprano a contralto; si potevano aggiungere uno o due tenori e un basso (nel caso, fu Giulio Cesare Brancaccio). Interessante notare che la duchessa volle che nel suo palazzo si elevassero sempre voci di donne e non quelle in uso dei castrati. Luzzaschi era 'concertatore' all'arpicordo e compositore ufficiale dei pezzi che il gruppo intonava: il suo *Terzo libro de' madrigali a cinque voci* (edito ancora dal veneziano

Gardano nel 1582) porta la significativa dedica a Margherita Gonzaga, duchessa che aveva voluto benignamente accogliere e proteggere i madrigali.

Il Concerto delle dame fu dunque un prolungamento di specializzazione di quanto già si faceva a corte nelle esecuzioni musicali con impiego di dame ben preparate al canto e all'esecuzione strumentale. Verso la metà del secolo la consuetudine si fece sistematica e «dame principalissime» per i concerti diventarono le prime damigelle della duchessa o delle principesse Leonora e Lucrezia, sorelle di Alfonso. Un cronista d'epoca, il Merenda, procura una ricca testimonianza sulla nascita e sull'operato del complesso:

> Venendo a Ferrara la Serenissima Madama Margherita Gonzaga, moglie del nostro Serenissimo Duca Alfonso II, duca di Ferrara aveva questa al suo servizio una Dama nominata Laura Peperara Mantovana, giovane da maritare, ed aveva ancor un'altra dama che cantava, la quale si chiamava la Signora Livia da Arco, pure da maritare. Il signor Duca gli aveva poi dato alla detta Madama la signora Anna Guarina, la quale cantava e sonava di lauto, e la signora Laura di arpa, e la signora Livia cominciò ancora lei a suonare di viola, e li suoi maestri era il signor Fiorino, maestro di cappella del Serenissimo, ed il Luzasco organista del Serenissimo, e così Sua Altezza cominciò a farli esercitare ogni dì insieme a cantare, a tal che a questi dì in Italia, né forse fuora d'Italia, è concerto di donne meglio di questo. Ed ogni giorno il tempo d'estate, il dopo desinare cominciano a cantare alle decinove ore e seguitano sino alle ventuna; l'organista con lo arpicordo, il signor Fiorino con il lauto grosso, la signora Livia con la viola, la signora Guarina con un lauto, e la signora Laura con l'arpa, e sempre presente il Serenissimo e la Serenissima cantano poi a libro dove entra un basso due altre voci, cantori del serenissimo. Il tempo della invernata cominciano a un'ora di notte e seguitano sino passate le tre ore, e quando vengono principi li conduce dalla banda della Serenissima ad ascoltare questo concerto. Ha poi Sua Altezza maritate tutte tre queste signore in gentiluomini principali di questa città, e gli a dato stanze in corte perché siano più comode al servizio, e queste tre signore vanno continuamente in carrozza con la Serenissima. Questo si fa sino a questo dì che siamo 1596 del mese di settembre.

Vale soffermarsi sul senso profondamente innovativo che il complesso diede al ruolo delle donne. In poco tempo delle cantanti balzarono dall'oscurità all'apice di una professione specializzata; furono accolte in un palazzo ducale appositamente per formarsi in tal senso; ebbero una carriera professionale che implicò uno 'stipendio' e dei benefici abitativi; il tutto pur essendo appunto donne, e dunque figure all'epoca culturalmente svantaggiate.

Lungo il breve arco che va dal 1594 al 1597 Luzzasco fece raggiungere al madrigale un'alta perfezione formale pubblicando a Ferrara, «per Vittorio Baldini, stampator ducale», *Quarto, Quinto e Sesto libro de' madrigali a cinque voci* (il primo con notevole dedica a Carlo Gesualdo). Alla morte di Alfonso II nell'autunno del 1597 – e mancando un erede diretto, pur essendosi egli sposato tre volte – Ferrara fu riannessa allo Stato Pontificio essendo legalmente una città papale: la corte estense abbandonò la città e scomparvero le

Sopra: frontespizio de *La gloria musicale di diversi eccellentissimi auttori a cinque voci*, Venezia, Amadino, 1592. Nella pagina accnato da sinistra, in alto: dedica a Carlo Gesualdo principe di Venosa nel *Quarto libro* de' *madrigali* del 1594; frontespizio de *Il lauro verde* in una nuova edizione del 1591 (prima ed. Baldini, 1583). In basso da sinistra: elenco dei madrigalisti accolti nel manoscritto biblioteca Estense di Modena: il manoscritto F.1358 della Estense di Modena e una pagina musicale; frontespizio del *Quarto libro* de' *madrigali a cinque voci* di Luzzaschi (Ferrara, per Vittorio Baldini, 1594); frontespizio del *Dialogo della musica antica et de la moderna* di Vincenzo Galilei (Firenze, Marescotti, 1581)

originali compagini musicali che la storia aveva fatto sorgere.

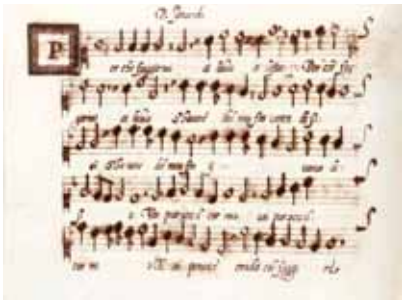
Luzzaschi entrò in una fase di rovesci esistenziali, non ultimo l'abbattimento della sua casa per l'edificazione della Cittadella, la fortezza voluta da Clemente VIII. Approdò infine a Roma nella primavera del 1601 e qui, presso Simone Verovio, videro la luce i *Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare et sonare, A uno, e doi, e tre Soprani. Fatti per la Musica del gia Serenissimo Duca Alfonso d'Este*, non tanto omaggio romano tardivo alla memoria dell'amato duca ma raccolta di quanto fatto in anni precedenti – forse addirittura intorno al 1570 – e testimonianza di come era pensato il repertorio per il Concerto delle dame, con madrigali di speciale fattura che trasformano la polifonia in una primitiva monodia: l'opera segna perciò un fondamentale momento di trasformazione del gusto estetico musicale verso il brano cantato da una sola voce.

Quella di Roma fu una parentesi breve: Luzzaschi rientrò presto a Ferrara. Nel 1604 vide la luce a Venezia il *Settimo libro de madrigali a cinque voci*, sua ultima raccolta. Amari furono gli ultimi anni; non solo dovette affrontare disgrazie familiari, fu anche spettatore della sensibile decadenza della scuola musicale ferrarese. Entrato in stato d'infermità, all'inizio di settembre del 1607 fece testamento: si spense pochi giorni dopo e fu inumato a San Paolo, tempio dei carmelitani.

La sua fama, specie quella di esecutore virtuoso di organo e cembalo, era diffusa e testimoniata da varie voci di contemporanei. Nel 1581, nel *Dialogo della musica antica et della moderna* Vincenzo Galilei lo accoglieva, con Claudio Merulo e Giuseppe Guami, tra i più grandi organisti del tempo. Anche Merulo lo giudicava un organista di alto livello, e cosa simile afferma Pietro Pontio nel 1588, quando nel *Dialogo ove si tratta della teoria e pratica di musica* lo rammenta come autore di eccellenti ricercari per tastiera. Una curiosa testimonianza d'epoca afferma che Luzzaschi sapeva usare con disinvoltura e virtuosismo l'archicembalo, strumento costruito da Nicola Vicentino e collocato presso il duca di Ferrara; era dotato di una tale massa di tasti da intimidire esecutori e accordatori, e tuttavia permetteva di eseguire qual-

ALL'ILLVST. ET ECCELLENTISS.
Signor mio sempre colendissimo.
IL SIGNOR DON CARLO GIESOALDI
PRENCIPE DI VENOSA.
HAVENDO Vostra Eccellenza con diuerse maniere, mostrato al Mondo di stimare, & lontano, & vicino, le mie, ancorche deboli compositioni: ne sapendo io come renderle viue gratie di cosi felice grido, sparso dal molto valor suo, ad honor mio, ho resoluto di consecrarle il parto di questi Madrigali, che hora escono dalle mie mani, affinche col far questo vfficio di tanto debito, seruano insieme all'Eccell. Vostra per caldo pegno dell'animo mio desiderosissimo di seruirle. Et appoggiato il loro filo alla felicità dell'ingegno, & all'alta, & matura prudenza sua, possano più leggiadramente essere gustati, & pregiati in questo secolo. Supplico l'Eccell. V. ad aggradire questa humile, & diuota volontà mia, & credere che in tutti i tempi le viurò quel diuotissimo seruitore, che in presenza me le sono dedicato. Bacio le mani all'Eccell. Vostra, & le auguro felicissimo, & prosperosissimo corso di vita.
Di Ferrara il dì 10. Settembre. 1594.
Humiliss. & deuotiss. seruitore
Luzzasco Luzzaschi.

IL LAVRO VERDE
MADRIGALI A SEI VOCI,
COMPOSTI DI DIVERSI ECCEL-
LENTISSIMI MVSICI.
Aggiontoui di più doi Madrigali à Otto voci, l'vno d'Alessandro
Striggio, & di Gio. Gabrieli.
CANTO.
IN ANVERSA.
Appresso Pietro Phalesio & Giouanni Bellero.
1591.



Il quarto Libro
DE' MADRIGALI
A CINQVE VOCI,
DI LVZZASCO LVZZASCHI
Organista del Serenissimo Signor
Duca di Ferrara.
TE NOR
IN FERRARA,
Per Vittorio Baldini, Stampator Ducale.
M. D. XCIIII.

Dialogo
DI VINCENTIO
GALILEI NOBILE
FIORENTINO
IN FIORENZA M. D. LXXXI.
Appresso Giorgio Marescotti.

siasi brano nei generi diatonico, cromatico ed enarmonico. Per la grande difficoltà di gestirne le tastiere era usato assai di rado, ma Luzzaschi, oltre a comporne appositi pezzi, lo suonava agilmente traendone gradevoli effetti armonici.

Un altro fenomeno di buon interesse è il ricorrere del nome di Luzzaschi in antologie musicali che riunirono madrigali e canzoni di vari autori: accadde nel decennio 1582-1592 con la comparsa di cinque raccolte collettive ferraresi, singolari edizioni capaci di sollevare parecchie antenne bibliofile. La pubblicazione di queste antologie dimostra peraltro quale rilevante centro musicale fosse diventata Ferrara dopo il 1580, seconda solo a Roma per la produzione di raccolte cittadine.

Le prime in ordine cronologico di apparizione sono due raccolte uscite dallo stampatore ducale Vittorio Baldini, che proprio nel 1582 prese a

CANTO
IL LAVRO SECCO
LIBRO PRIMO
DI MADRIGALI
A Cinque Voci,
DI DIVERSI AVTORI.
Nouamente Riſtampato.
In Venetia Appreſſo Angelo Gardano.
M. D. LXXXXVI.

DIALOGO
DEL R. M. DON
PIETRO PONTIO
PARMIGIANO,
Oue ſi tratta della Theorica, e Prattica di Muſica.
Et anco ſi moſtra la diuerſità de' Contraponti, & Canoni.
In Parma, appreſſo Eraſmo Viothi. 1595.
Con licenza de' Superiori.

Sopra da sinistra: frontespizio de *Il lauro secco* nella nuova edizione di Venezia, presso Gardano, 1596 (prima ed. Baldini, 1582); frontespizio del *Dialogo ove si tratta della theorica, e prattica di musica* di Pietro Pontio (nell'edizione di Parma, Erasmo Viothi, 1595). Nella pagina accanto: elenco dei madrigalisti accolti ne *Il lauro secco* (Venezia, presso Gardano, 1596)

pubblicare – con scelte di elegante fattura – opere musicali: *Il lauro secco* (1582) e *Il lauro verde* (1583) pubblicati dagli accademici Rinovati di Ferrara e dedicati alla bellezza e al virtuosismo della cantante Laura Peperara. Nella lettera dedicatoria ai lettori virtuosi, il primo volume presenta con orgoglio madrigali «con esquisita diligenza da i più eccellenti compositori d'Italia raccolti», e annuncia anche la prossima uscita di un altro più giovane lauro di scelti madrigali. Sono pertanto due edizioni strettamente connesse: presentano un'antologia di trenta compositori la prima e trentuno la seconda, per buona parte ferraresi; una quindicina di nomi appaiono in entrambe le raccolte, e cinque di essi sono certamente ferraresi (Ippolito Fiorini, Paolo Isnardi, Luzzasco Luzzaschi, Alessandro Milleville e Paolo Virchi). Interessa notare che i testi poetici sono attribuiti ai 'rinovati' Torquato Tasso, Giovanni Battista Guarini, Orsina Cavaletta e qualche altro anonimo; furono assai probabilmente redatti per l'occasione su indicazione del Tasso: l'accoglienza di madrigali originali e prima inediti si mantiene come carattere della maggior parte delle antologie analizzate.

Parecchi punti di contatto con i due *Lauri* presenta la raccolta che uscì dai veneziani Vincenti e Amadino nel 1586: *I lieti amanti, primo libro de madrigali a cinque voci, di diversi eccellentissimi musici*, silloge di venti madrigali per venti compositori, sedici dei quali già apparsi nei due *Lauri*. Non era

finita: alla serie di raccolte cittadine si aggiunsero negli anni Novanta due nuove edizioni. Il *Giardino de' musici ferraresi, madrigali a cinque voci, nuovamente composti & dati in luce*, uscì a Venezia da Giacomo Vincenti nel 1591 con dedica ad Alfonso II, progetto organico con testi riferibili alle esecutrici del *Concerto delle dame*; è una rappresentativa antologia madrigalistica che accoglie ventuno brani di venti compositori e – unica tra le antologie ferraresi – rivendica sul frontespizio la territorialità dei musicisti presenti. Se ne salva un solo esemplare, peraltro incompleto, presso l'Estense di Modena (segnatura MUS.F.1348).

L'ultima raccolta ferrarese, pubblicata dal veneziano Amadino nel 1592, unisce diciannove brani di quindici autori (di cui sette ferraresi) e s'intitola *La gloria musicale di diversi eccellentissimi auttori a cinque voci*. Luzzaschi vi appare col madrigale *Tra le dolcezze e l'ire*, il cui solo titolo è sufficiente a svelare la ricchezza dei sentimenti che l'uomo del Cinquecento riusciva a vivere mediante la magnifica invenzione polifonica del madrigale.

TAVLA DELLI AVTORI.

Luca Marentio	2	Paulo Virchi	18
Hippolito Fiorino	3	Francesco Manara	19
Coſtanzo Porta	4	Alberto dal'Occa	20
Lelio Bertani	5	Nicolò Permue	21
Giaches d'Vvert	6	Vincenzo Fronti	22
Giulio Heremita	7	Bartholomeo Spontone	23
Luzzaſco Luzzaſchi	8	Gio. Battiſta Moſto	24
Andrea Gabrieli	9	Girolamo Belli	25
Aleſſandro Milleuille	10	Horatio Vecchi	26
Ruggiero Giouanelli	11	Marc'Antonio Ingegnieri	27
Paolo Iſnardi	12	Annibal Stabile	28
Tiburtio Maſſaini	13	Francesco Pigna	29
Claudio da Correggio	14	Giouanni Bardi	30
Aleſſandro Striggio	15	Giouanni di Macque	31
Annibal Zoilo	16	Luca Marentio	32
Innocentio Alberti	17		

IL FINE.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Un ampio sguardo sull'epoca è il saggio di Gustave Reese, *La musica nel rinascimento* (Le Lettere, 1990). Entra più a fondo nel tema Anthony Newcomb con un classico saggio: *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597* (Princeton University Press, 1980). Di recente Francesco Calcaterra ha pubblicato *La sconcertante storia del concerto delle dame. Potere, amori, intrighi, delitti nella Ferrara del tardo Rinascimento* (Zecchini, 2018).
- Una ricostruzione biografica approfondita è *Luzzasco Luzzaschi ferrarese (1545-1607)*, che Adriano Cavicchi appone come prefazione all'edizione dei *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani* del 1601 (L'Organo/Bärenreiter, 1965).
- Sulle cinque antologie collettive ferraresi si sofferma Roberta Schiavone, *La produzione musicale a stampa nell'Italia cinquecentesca: un repertorio analitico delle raccolte collettive profane, 1570-1599*, tesi di laurea del corso di laurea magistrale in Storia e gestione del patrimonio archivistico e bibliografico presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2018-2019, pp. 76-84.

ATKINSONS
LONDON 1799
ATKINSONS
LONDON 1799
44 Gerrard
Street
ATKINSONS

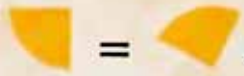
PERFUMER IN LONDON SINCE 1799

IN *a right angled triangle* *the ſquare on the hypotenuſe* ——— *is equal to the ſum of the ſquares of the ſides,* (——— *and* ———).

On ———, ——— and ——— deſcribe ſquares, (pr. 46.)

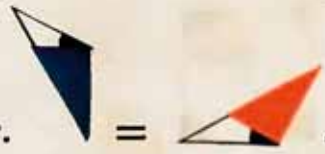
Draw ---------- || ------ (pr. 31.)

alſo draw ——— and ———.

 ,

To each add ∴ ,

——— = ------ and ——— = --------;



∴ .

Again, becauſe ——— || --------

Libri

LA GEOMETRIA? UN GIOCO DA BAMBINI

Euclide, i pop-up *e i quadri neri*

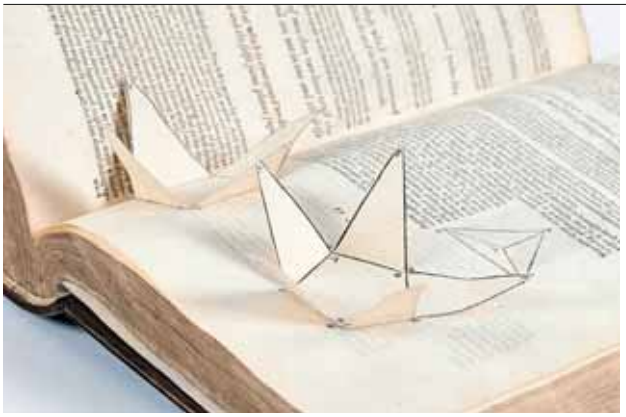
di SANDRO MONTALTO

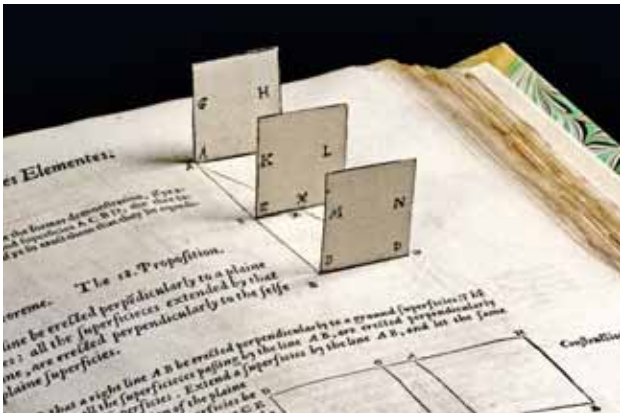
Euclide, filosofo e matematico greco vissuto fra il IV e il III secolo avanti Cristo, si occupò di vari ambiti del sapere: dall'ottica all'astronomia, dalla musica alla meccanica oltre, ovviamente, alla matematica. Gli *Elementi* sono il suo lavoro più noto, e rappresentano una delle più influenti opere di tutta la storia della matematica, nonché uno dei principali testi per l'insegnamento della geometria fino agli inizi del Novecento (quando arriveranno gli *Elementi* del gruppo Bourbaki).

Gli *Elementi* contengono una prima formulazione di quella che oggi è conosciuta con il nome di 'geometria euclidea', rappresentando un quadro completo e definito dei principi della geometria noti al tempo (o meglio non proprio tutta bensì quella 'della riga e del compasso': sono esclusi oggetti matematici come le sezioni coniche, forse trattate da Euclide in un'altra opera perduta, e anche la 'geometria della sfera'). Oggi l'approccio è cambiato (questi principi vengono formulati in modo più generale con i metodi dell'algebra lineare) ma la formulazione fatta da Euclide viene ancora insegnata nelle scuole per fornire un primo esempio di sistema assiomatico e di dimostrazione rigorosa. L'opera si compone di tredici libri: i primi sei riguardanti la geometria piana, i successivi quattro i rapporti tra grandezze (in particolare il decimo libro riguarda la teoria degli incommensurabili) e gli ultimi tre la geometria solida. Alcune edizioni più antiche attribuiscono a Euclide anche due ulteriori libri che la critica moderna assegna però ad altri autori. I diversi libri sono strutturati in «definizioni» e «proposizioni» (enunciati che potremmo anche chiamare teoremi), poi delle «proposizioni» vengono fornite le dimostrazioni.

Nel libro I Euclide esordisce con ventitré definizioni, che trattano i concetti di punto, linea e superficie, su cinque postulati e su cinque «nozioni comuni», quelle che ora sono dette 'assiomi'. Poiché i postulati e le «nozioni comuni» sono posti alla base dell'edificio logico dell'opera, di essi non viene fornita alcuna dimostrazione, in quanto, se fossero dimostrabili, dovrebbero essere dedotti da dei principi a loro volta non dimostrabili, e così via all'infinito. Ecco le cinque «nozioni comuni»: 1) Cose uguali a una stessa cosa sono uguali tra loro; 2) Aggiungendo (quantità) uguali a (quantità) uguali le somme sono uguali; 3) Sottraendo (quantità) uguali da (quantità) uguali i resti sono uguali; 4) Cose che coincidono con un'altra sono uguali all'altra; 5) L'intero è maggiore della parte. Altrettanto fondanti e noti i postulati: 1) Un segmento di linea retta può essere disegnato unendo due punti a caso; 2) Un segmento di linea retta può es-

Nella pagina accanto: una pagina tratta da *The First Six Books of the Elements of Euclid, in which coloured diagrams and symbols are used instead of letters of the greater ease of learners* di Oliver Byrne, William Pickering, 1847





sere esteso indefinitamente in una linea retta; 3) Dato un segmento di linea retta, un cerchio può essere disegnato usando il segmento come raggio e uno dei suoi estremi come centro; 4) Tutti gli angoli retti sono congruenti tra loro; 5) Se due linee sono disegnate in modo da intersecarne una terza in modo che la somma degli angoli interni, da un lato, sia minore di due angoli retti, allora le due linee si intersecheranno tra loro dallo stesso lato se sufficientemente prolungate (si tratta, seppur non citate, del postulato delle parallele, la cui negazione ha portato nel XIX secolo alla cosiddetta 'geometria non-euclidea').

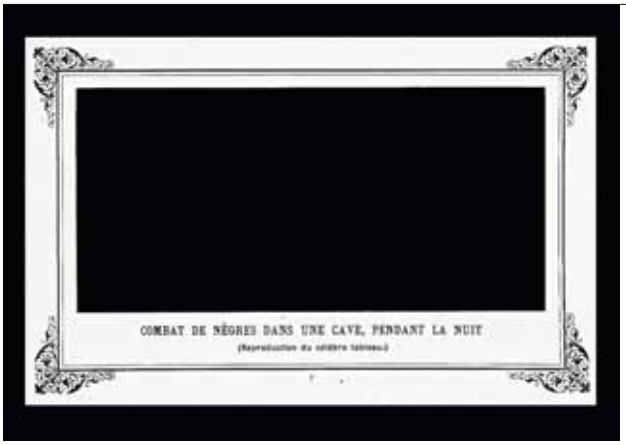
Si tratta, è ora evidente anche al lettore meno esperto, del libro che richiama le nozioni basilari della geometria che noi tutti abbiamo, e non a caso la didattica lo usa da ben ventitré secoli. Non esiste purtroppo il manoscritto originale ma possediamo solo delle copie. Gli *Elementi* fu anche uno dei primissimi testi di matematica a essere pubblicati dopo l'invenzione della stampa (e le illustrazioni del volume, 420 nitide immagini geometriche più alcuni diagrammi stampati sugli ampi e ben proporzionati margini del testo, furono un notevole esempio di perizia tecnica): la prima edizione risale al maggio 1482, e si deve a Erhardus Ratdolt, che la stampò a Venezia.

Esiste una edizione di questo libro davvero particolare. Nel 1570 Sir Henry Billingsley, un mercante britannico che aveva frequentato le università di Cambridge e Oxford (senza laurearsi), traduce gli *Elementi* in inglese dal greco (anche se secondo alcuni avrebbe in realtà usato una edizione in latino). Tale edizione, pubblicata a Londra presso John Daye, ha una straordinaria peculiarità (rarissima anche se, a onor del vero, non unica all'epoca): per rendere le spiegazioni più chiare possibili sono stati inseriti dei veri e propri *pop-up* che, naturalmente, venivano incollati con strema precisione a mano, copia per copia: muovendoli era possibile vedere tridimensionalmente gli angoli e le figure di cui si trattava. Non altrettanta cura il curatore la dimostra, però, in un elemento a dir poco fondamentale: attribuisce infatti il testo non a Euclide di Alessandria ma a Euclide di Megara (una confusione a dire il vero diffusa, nata forse già nel I secolo d.C.)!

Sopra da sinistra: due immagini di El Lissitskij, *Pro dva kvadrata*, Berlino, Skifu, 1922, Nella pagina accanto dall'alto: la traduzione degli *Elementi* di sir Henry Billingsley (Londra, presso John Daye, 1570); un'altra immagine della traduzione degli *Elementi* di Sir Henry Billingsley; Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica* (Basilea, ex officina Ioannis Oporini, 1543)

Un'altra delle particolarità di questa edizione è che contiene una prefazione scritta da John Dee, intitolata *Mathematicall Praeface and Groundplat* che consiste in una straordinaria storia della matematica e della sua applicazione pratica. Dee era una interessantissima figura: forse un mago, certamente un dotto stravagante; astrologo, alchimista, matematico, lodato anche da Elisabetta I che lo volle come consulente ma imprigionato diverse volte per stregoneria. Secondo alcuni sarebbe il vero autore della traduzione (è una abitudine: Lovecraft addirittura lo spaccia come traduttore in inglese dello *pseudobiblion Necronomicon*!), ma quando la copia originale degli *Elementi* posseduta da Billingsley arrivò alla biblioteca di Princeton l'esame delle sue note a margine indicò chiaramente che la traduzione era sua.

Già nel Medioevo alcuni testi scientifici usavano dischi girevoli o alette da sollevare per semplificare la comprensione; si ricordi poi ad esempio Raimondo Lullo che utilizzò dischi rotanti di carta per spiegare la sua *Ars Magna* (tale realizzazione fisica del *calculus ratiocinator* garantiva, con i propri limiti 'fisici', che i meccanismi logici rimanessero legati a fondamenti razionali, senza deviare verso la pura immaginazione); o *De humani corporis fabrica* di Vesalio (1543), considerato fondatore della moderna anatomia, il quale realizzò le proprie rappresentazioni dell'anatomia umana con un fitto sistema di finestrelle che rivelavano cosa c'è sotto strati di pelle e muscoli, o aprivano finestre con ulteriori approfondimenti; nel medesimo XVI secolo l'astronomo tedesco Peter Apian, nel libro *Cosmographia* (1524), intagliò alcune incisioni calcografiche e ne collegò le varie parti con fili sottili in modo che po-



Alphonse Allais (1854-1905), ***Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit***

tessero ruotare l'una rispetto alle altre per aiutare la trasmissione delle informazioni che aveva elaborato nei suoi studi sui corpi celesti. Oppure pensiamo al *De homine figuris* di Cartesio, anno 1662, un trattato di anatomia con parti movibili per evidenziare la struttura del corpo.

Lo sviluppo del libro animato come forma di gioco, soprattutto per l'infanzia, avviene però nel XIX secolo in Austria, Francia e Regno Unito. Nella Germania dell'Ottocento i *pop-up* diventano una vera forma d'arte, geniali esperimenti d'ingegneria della carta, caposcuola il maestro Lothar Meggendorfer. Nel XX secolo (gli esperti perdoneranno questa cavalcata tanto superficiale) altro creatore leggendario è l'architetto slovacco Vojtech Kuba ta, autore di complessi diorami cartacei con l'arca di Noè, il circo o l'accampamento degli indiani. Negli anni Trenta entrano in gioco gli Stati Uniti, soprattutto sfruttando i personaggi dei fumetti di Walt Disney, Braccio di Ferro e Flash Gordon. Tra le opere storiche italiane, per cambiare genere, si può citare ad esempio un *dépliant* pubblicitario tridimensionale della Balilla Fiat, che mostra fase dopo fase la costruzione di un'automobile. Innumerevoli, ovviamente, i libri d'artista: dalle collane di libri-gioco di Bruno Munari a Andy Warhol, dal *Gargantua* di Rabelais ripensato da Sebastian Matta ai sonetti di Raymond Queneau, fino a opere ispirate a Keith Haring e Damien Hirst (si ricordano a questo proposito una bella mostra tenuta alla Kasa dei Libri di Milano nel 2015 e l'esposizione *Pop-up show: la magia dentro i libri* presso la Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna nel 2019).

Si calcola esistano oltre mille edizioni degli *Elementi*. Una fra le più innovative è quella creata nel 1847 dall'ingegnere civile Oliver Byrne (1810-1880) che presenta la teoria contenuta nei primi sei libri euclidei sotto forma di immagini chiare e coloratissime, riducendo il testo al minimo (*The First Six Books of the Elements of Euclid, in which coloured diagrams and symbols are used instead of letters of the greater ease of learners*, William Pickering, 1847). L'uso del colore, efficace e ben congegnato, trasforma il libro in una sorta di lavoro di grafica *ante litteram*, prefigurando in qualche modo anche l'opera di Piet Mondrian (il volume è stato ripubblicato da Taschen nel 2010).

Non è casuale il nostro richiamo all'arte a cavallo fra Ottocento e Novecento: abbiamo ricordato prima che all'inizio della sua opera Euclide tratta i concetti di punto, linea e superficie, e proprio *Punto*, *linea*, *superficie* si intitola il libro con cui Kandinsky riunisce i corsi che aveva tenuto dal 1922 al Bauhaus: un libro in cui mirava soprattutto a individuare la natura e le proprietà degli elementi fondamentali della forma dichiarando di voler fondare una scienza dell'arte. nel corso ulteriore delle ricerche i problemi avrebbero dovuto esser risolti matematicamente, e su questa strada si sarebbe mossa tutta l'arte futura (e infatti *Punto*, *linea*, *superficie* ebbe un'influenza determinante in diversi campi, fra i quali proprio la grafica). È come se, dopo che Euclide ne aveva chiarito le basi e i rapporti fondamentali interni, Kandinsky ci insegnasse ad 'ascoltare' la forma proponendo un nuovo rapporto con essa e con l'opera d'arte.

Ma potremmo fare ancora qualche passo in questo territorio nel quale geometria e arte si in-

contrano. Potremmo – ad esempio – accennare al volume *Due quadrati* di El Lissitskij, un capolavoro dell'illustrazione editoriale suprematista creato nel 1922. Si tratta di sei tavole che, sotto forma di una serie di semplici illustrazioni e la veste di una storia per bambini, nasconde un appello alla rivoluzione. Operando nel periodo della rivoluzione del 1917 e del primo governo guidato da Lenin, Lissitskij venne travolto dalla straordinaria energia creativa circolante (da giovane aveva potuto studiare in Germania, dove era stato già influenzato da Walter Gropius), cercò di imporre le proprie idee rivoluzionarie (inizialmente fu respinto dalle accademie d'arte) e divenne infine docente di architettura a Vitebsk dove l'artista radicale Kazimir Maleviĉ lo introdusse alla teoria del suprematismo che rifiutava ogni imitazione delle forme naturali preferendo disegni dal nitido carattere geometrico. Grazie alla propria competenza architettonica cercò anche di portare le idee suprematiste dalle due alle tre dimensioni e proprio *I due quadrati*, stampato in rosso e in nero mediante rilievografia, rientra in questo suo intento e allo stesso tempo, narrando la vicenda di un quadrato rosso (gli ideali comunisti) che vince sul quadrato nero (le convenzioni) per creare un mondo migliore, comunica un messaggio adulto spezzando i tradizionali vincoli dell'illustrazione.

Continuando questo eccentrico percorso di proposte e richiami, possiamo pensare ai quadri completamente neri (il nero, da sfondo nei quadri da Caravaggio a Bacon, diventa protagonista assoluto) di Ad Reinhardt, a sua volta influenzato (corsi e ricorsi...) da Maleviĉ e dal suprematismo. Quel Maleviĉ che nel 1915 dipinse *Quadrato nero* (la prima di quattro versioni) sostenendo che voleva esaminare il 'grado zero' della pittura (ma forse è il *Ground Zero*, nel senso che gli americani danno a questa espressione...), l'embrione di tutte le possibilità. Tra gli altri quadri di simile ispirazione, nel 1918 dipingerà *Quadrato bianco su fondo bianco*.

Chiudiamo con una nota curiosa e divertente. Nel 2015, a un secolo dalla creazione, *Quadrato nero* venne restaurato e sottoposto alla consueta analisi ai raggi X. Ne uscì che il quadrato nasconde un lavoro precedente, una sorta di composizione futurista che forse non convinceva il suo autore. Ma soprattutto fu notata una scritta che recita, più o meno: «La battaglia dei negri in una grotta oscura», una sorta di titolo scherzoso, anche se a qualcuno potrebbe sembrare offensivo, che – questo è ciò che colpisce di più – potrebbe far venire alla mente le opere di Alphonse Allais. Allais fu uno scrittore e umorista francese attivo negli ultimi anni del XIX secolo, un personaggio interessantissimo tutto da approfondire:[1] ex biologo e farmacista, oltre ad aver scritto molte cose e aver realizzato alcune invenzioni come l'acquario a vetri smerigliati per i pesci timidi (fu anche – realmente - un esperto di fuochi artificiali e probabilmente l'inventore del caffè solubile) o composto una marcia funebre per un celebre uomo sordo composta interamente di pause, dipinse alcuni quadri monocromi e li espose nel 1883 alla Galerie Vivienne di Parigi. Uno era tutto rosso e si intitolava *Cardinali apoplettici che raccolgono pomodori sulle rive del Mar Rosso*; uno era tutto bianco e si intitolava *La prima Comunione di giovani anemiche in un tempo nevoso*. Fra gli altri ce n'era uno tutto nero, e si intitolava *Litigio fra negri in una cantina, di notte* che Allais aveva mutuato da un altro artista e scrittore dell'epoca, Paul Bilhaud (1854-1933) il quale, nel 1882, aveva dipinto un monocromo nero intitolato *Combàt des negres dans un tunnel*.

NOTE

[1] Cfr. tra l'altro: Sandro Montalto, *Alphonse Allais e Erik Satie. Musica per sordi e per chi non vuole ascoltare*, «Quaderno del Collage de 'Pataphysique» n. 14, 2019, pp. 53-57.

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

inSEDICESIMO

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

IL LIBRO DEL MESE

«GENTE MALFIDA»

Intellettuali e cultura di destra

di mario bernardi guardi

Sopra: l'intellettuale francese Augustin Cochin (1876-1916), ritratto pochi mesi prima della morte

«Per dirla nel più diretto e disadorno e a prima vista (ma solo a prima vista) provocatorio dei modi, la verità dei fatti è la seguente: che non pochi, anzi molti, anzi moltissimi tra i protagonisti o quantomeno tra le figura di maggior rilievo della letteratura del Novecento appartengono o sono comunque collegabili a una delle diverse culture di destra – dalla più illuminata alla più retriva, dalla più conservatrice alla più eversiva, dalla più perbenistica alla più canagliesca – che si sono intrecciate o contrastate o sono semplicemente coesistite nel corso del ventesimo secolo».

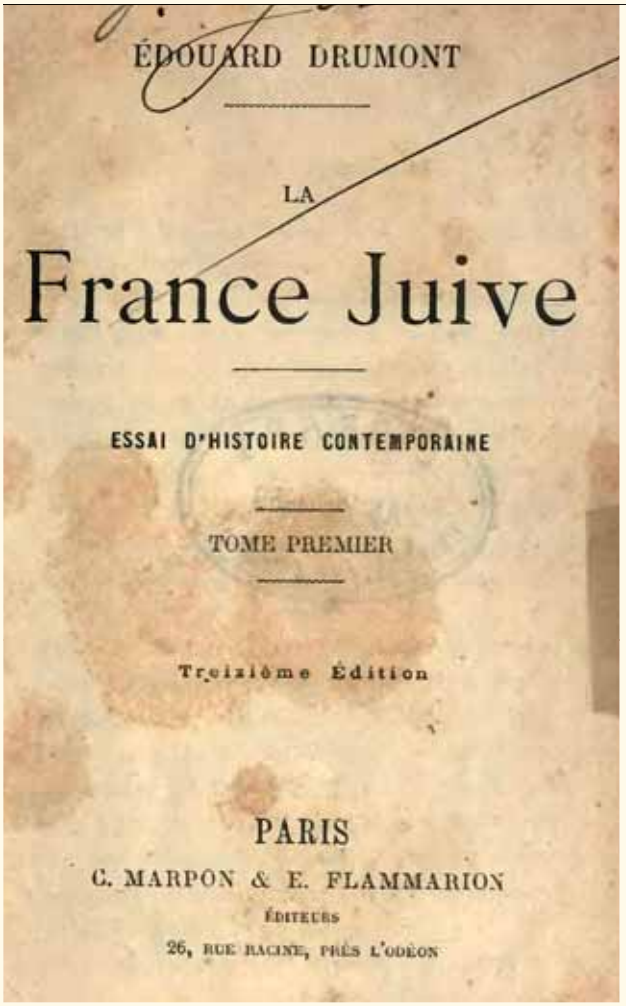
Così parlò, anzi scrisse, Giovanni Raboni, poeta, critico letterario sul «Corriere della Sera» il 27 marzo 2002. L'occasione dell'articolo fu una polemica tra Francesco Merlo e Angelo Guglielmi, partita da «L'Unità» e poi proseguita sul «Corriere». E da cui sbocciavano vari interrogativi: un intellettuale di sinistra può attaccare un 'mostro sacro' dell'*intellighenzia* progressista (in questo caso, Umberto Eco, 'bacchettato' da Guglielmi, che non negava di ammirare l'autore de *Il nome della rosa*, ma si riservava il diritto alla critica quando e se gli andava)? La condivisione dell'ideologia presuppone un rispetto incondizionato per la 'scrittura'? E, 'ultimo ma non ultimo', l'essere un bravo scrittore significa *ipso facto* appartenere alla sinistra?

Ebbene, non ci piove sul fatto che Raboni fosse un intellettuale di sinistra con tutte le carte in regola per quel che riguarda la militanza ideale e anche le testimonianze politiche. Ma siccome era anche, e sul serio, uno spirito libero, aperto, ostile a ogni pregiudizio, e più che mai nel campo della cultura, ecco che poteva permettersi di infierire su conformisti e faziosi.

Nel senso che tirava subito fuori un bell'elenchino, in ordine alfabetico, di scrittori col contrassegno di questa o quell'altra destra: Barrès, Benn, Bloy, Borges, Céline, Cioran, Claudel, Croce, d'Annunzio, Drieu La Rochelle, T.S. Eliot, E.M. Forster, C.E. Gadda, Hamsun, Hesse, Ionesco, Jouhendau, Jünger, Landolfi, Thomas Mann, Marinetti, Mauriac, Maurras, Montale, Montherlant, Nabokov, Palazzeschi, Papini, Pirandello, Pound, Prezzolini, Tomasi di Lampedusa, W.B. Yeats.

Nomi di rango e tanti altri ne potremmo aggiungere: Buzzati, Berto, Gentile, Mishima, Ortega Y Gasset, Rebatet, Soffici...

Signori, il catalogo è lunghissimo. E si amplia, notava Raboni, se consideriamo i transfughi della sinistra, da Gide a Hemingway, da Koestler a Orwell, da Malraux a Silone,


ÉDOUARD DRUMONT

LA

France Juive

ESSAI D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

TOME PREMIER

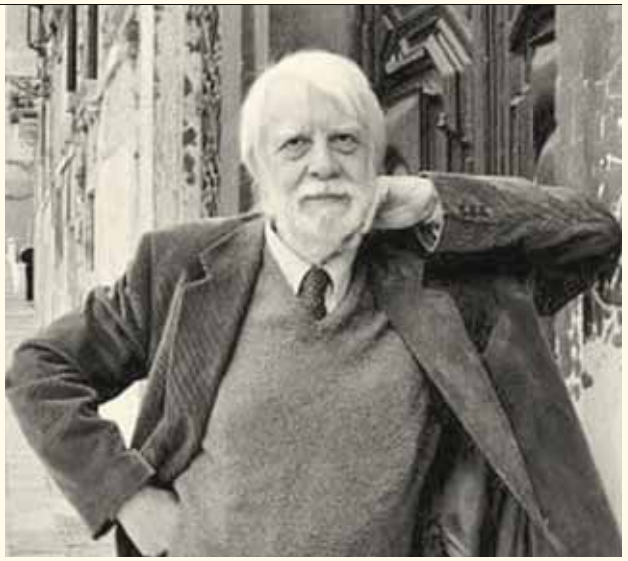
Treizième Édition

PARIS

C. MARPON & E. FLAMMARION

ÉDITEURS

26, RUE RACINE, PRÈS L'ODÉON



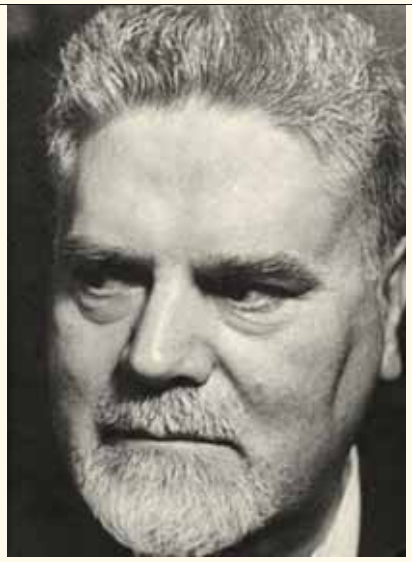
Sopra dall'alto: copertina della terza edizione di *La France juive* di Éduard Drumont (Parigi, Marpon & Flammarion, 1886); Miguel de Unamuno (al centro della fotografia, coi capelli bianchi) mentre riceve, sull'ingresso dell'università di Salamanca, nel 1936, l'alto ufficiale franchista José Millan Astray; il poeta Giovanni Raboni (1932-2004). **Nella pagina accanto:** il filosofo Giovanni Gentile (1875-1944)

e quegli scrittori dei quali è impossibile ipotizzare una libera scelta politica, vista il loro destino di perseguitati: da Bulgakov a Pasternak, dalla Cvetaeva a Brodskij, da Babel a Solgenicyn.

Insomma per Giovanni Raboni, impegnato in quella stuzzicante polemica (riproposta dall'editore De Piante, un paio di anni fa, nel prezioso libriccino *I grandi scrittori? Tutti di destra*), di materia per mandare al diavolo ogni sorta di prevenzione ideologica, e inevitabilmente dogmatica, ce n'era. In breve: la cultura non è appannaggio della sinistra; quella di sinistra non può essere vantata come scelta etica, secondo cui ci sono i buoni, di sinistra, e i cattivi, di destra; quando giudichiamo un testo letterario il giudizio non può essere condizionato né dall'appartenenza dell'autore né da quella del critico.

Son cose talmente ovvie che non varrebbe nemmeno la pena di ragionarci su. Eppure si sbaglia a darle per scontate, come se su di esse ci fosse un universale accordo, come se, almeno un tantinello, si fosse tutti dotati di onestà intellettuale. Non è così, purtroppo. Meno che mai quando si passa a ragionar di storia. E quando poi l'argomento è il fascismo, con tutto il suo composito retroterra ideale, e i suoi 'antenati', di destra, di

sinistra e 'oltre', ecco che la formula tacitiana del «sine ira et studio» per molti va subito a farsi benedire. 'Per molti': fortunatamente non 'per tutti'. Perché ci sono studiosi che, pur rivendicando a piè fermo la loro 'visione del mondo', scavano nel passato, cercano di sondarne la complessità e di metterne a fuoco la variegata identità, evitando giudizi sommari. Tra questi, Francesco Germinario che da anni si occupa di cultura di destra, immaginario antisemita, visione mitica della politica, fascismo delle origini, e che – fermo restando che 'ha scelto' e non si scosta un millimetro dalla sua scelta antifascista – esplora, documenta, riflette. Come in quest'ultimo saggio – *Gente malfida. La critica degli intellettuali nella cultura di destra (1789-1925)*, Verona, Ombre Corte, 2023, pp. 128, 13 euro – dove parte dal dibattito sulla Rivoluzione francese' e, un secolo dopo, dai conflitti sull'*affaire* Dreyfus, per approdare al *Manifesto* di Gentile, mettendo a fuoco l'atteggiamento della cultura di destra nei confronti degli intellettuali. Anzi, per dirla in maniera ancor più puntuale, evidenziando la contrapposta immagine che, tra fine Settecento e primi Novecento, destra e sinistra hanno circa l'immagine e il ruolo degli intellettuali. Un termine di per sé già equivoco perché si presta a essere interpretato in più modi. Germinario lo sa bene, sa che deve far duellare due schiere di contendenti: chi pensa e si colloca 'a sinistra' e chi 'a destra'. Tuttavia, per



dar ragione di quel «gente malfida» che è il titolo del libro, esordisce facendo riferimento allo scontro, all'università di Salamanca, anno 1936, tra Miguel de Unamuno e l'alto ufficiale franchista José Millan Astray, che aveva attaccato le posizioni del filosofo al grido di «Viva la muerte, abajo la inteligencia». Laddove, per Astray, «muerte» significa coraggio, sfida, culto del sacrificio – diciamo necrofilia 'eroica' – e «inteligencia» ragionamento astruso e lambiccato, pensiero astratto e 'sovversivo', distacco ostile nei confronti della nazione e della tradizione. E dal grido del militare franchista emergeva tutto il disprezzo del patriota appassionato per quello che veniva visto, a causa del suo sinistro arzigogolare, come un nemico della patria, insomma un tipo 'malfido', un 'traditore'. Ma l'avversione della destra verso questa detestabile 'genia' traeva le sue origini dalla critica alla Rivoluzione francese, che aveva visto un consistente numero di pensatori mobilitarsi contro la Ragione e le ideologie innovatrici in nome della Storia e dei valori tradizionali. Per dirla in altri termini, da una parte l'umanità in astratto avviata verso traguardi sempre più fulgidi, ovvero «le magnifiche sorti e progressive» che il nichilista Leopardi irriderà nella *Ginestra*, dall'altra gli Uomini in concreto, con un passato e un presente su cui fondarsi, per contrastare un nebuloso e sanguinoso futuro.

Ebbene Germinario, che, come si è detto, non ha certo bisogno di rivendicare 'quarti di nobiltà' laici, democratici e antifascisti, traccia una limpida e lucida mappa della cultura di destra, con un *terminus a quo* e uno *ad quem*. E cioè parte dai pensatori critici nei confronti della Rivoluzione francese, dei suoi precedenti e dei suoi effetti, mettendo in evidenza l'*affaire* Dreyfus come, per dir così, detonatore per eccellenza di uno scontro epocale. Si procede poi verso il Novecento delle contrapposizioni frontali, con la sinistra cosmopolita e la destra sempre più impegnata a formare un intellettuale 'nazionalizzato'. Ovvero antiborghese e antimoderno, avverso al liberalismo, alla democrazia, al marxismo, e a suo modo 'rivoluzionario', anche se all'insegna di 'un'altra' rivoluzione. Un intellettuale sempre più militante, fino agli esiti totalitari del *Manifesto* di Giovanni Gentile (1925).

Germinario affronta questo frastagliato, convulso paesaggio della memoria storica, ben consapevole che si tratta di un 'passato che non passa'

ma altrettanto cosciente che dovere dello studioso è quello di sforzarsi di raccontare e di 'capire'. E qui si tratta di farlo chiamando a dibattere chi, da fine Settecento alla prima metà degli anni Venti, 'sfidò' – per fare un gioco di parole – la 'gente malfida', ovvero l'intelligenza di sinistra.

Molti gli scenari e i pensatori evocati con puntuali riferimenti. Come Burke che definisce i diritti dell'uomo «teorica nudità di una astrazione metafisica», senza alcun aggancio con la concretezza di una morale e di una politica volti al bene della nazione, e con i *philosophes* che spadroneggiano a suon di ideologia; il liberale Tocqueville che rimprovera ai rivoluzionari di guardare al cittadino «in una modo astratto, fuori di ogni particolare società»; il reazionario Cochin secondo cui la *philosophie*, coltivata nelle «società di pensiero» è «la premessa logica e culturale del Terrore» e i *philosophes* sono da ritenersi «gli antesignani dei massacratori montagnardi».

Aggiungiamo di passata che Cochin, caduto in guerra a quarant'anni nel 1916, è una 'scoperta' del compianto Alfredo Cattabiani che ospitò nella collana che dirigeva per Rusconi un'opera fondamentale come *Meccanica della rivoluzione*.

Lo studioso francese è tra i più attenti indagatori di Lumi e dintorni, come ben attestato da Germinario che non manca di prendere in considerazione altri nomi eccellenti di demistificatori controrivoluzionari: veri combattenti in prima linea: da Barrès a Maurras, da Taine a Daudet, da de Maistre a Gaxotte, fino allo Huizinga della *Crisi della civiltà* (1935). Insomma, l'Otto e il Novecento vedono il fiammeggiare di una cultura di destra che, a colpi di argomentazioni spietate, va all'attacco dei 'malfidi' di sinistra, ovvero di quelle minoranze attive che pretendono di applicare alla realtà storica le dottrine apprese sui libri. Scenario nefasto: mentre tra i 'malfidi' aleggia il fantasma di Rousseau, agitando il *Contratto sociale*, ecco che trionfa sanguinosamente il dispotismo della Libertà e il dogmatismo della Ragione. Dal Terrore di Robespierre a quello dei bolscevichi il passo è breve.

Ma all'appello di Germinario, ai fini di definire un mondo di idee e militanza, sono tanti a essere convocati: e sia reso tutto il merito a un autore che da anni si è prefisso il compito di illustrare, con attenzione e senza alcuna prevenzione, la galassia della cultura di destra. Cogliendola in particolare in una delle sue anime: quella fascista. Che, storiche contingenze a parte, ha tanti padri 'nobili': dal Sorel delle *Réflexions* al Mann «impolitico» alfiere della *Kultur* allo Spengler del *Tramonto*.

Tra dibattiti sempre più animati ed eventi sempre più 'cruciali', la cultura di destra muove verso la costruzione dell'intellettuale totalitario del *Manifesto* gentiliano: la Nazione, lo Stato, il Popolo, il Regime e il Duce diventano una cosa sola, la Storia marcia nel senso giusto perché valorizza il Passato e la Tradizione, gli intellettuali si consacrano alla causa della Patria, che «non si nega ma si conquista». Ma lo studio di Germinario si appunta anche sull'antisemitismo, evidenziando come, ad agitarne la bandiera, ben prima di Hitler, è l'Éduard Drumont di *La France juive* (1885). E c'è poi un 'viaggio', curioso e stimolante, all'interno del totalitarismo nazista e del suo immaginario, grazie all'approfondita lettura del romanzo *Michael. Diario di un destino tedesco*, scritto da Joseph Goebbels, il più 'estremo' dei gerarchi crociuncinati.

Materia incandescente quella di *Gente malfida*. Ma il Novecento va conosciuto in ogni sua strada fascinosa, perigliosa, intricata. Altro che 'secolo breve'". Il Novecento vive, lotta e 'brucia' insieme a noi.

Francesco Germinario, «Gente malfida. La critica degli intellettuali nella cultura di destra (1789-1925)», Verona, Ombre Corte, 2023, pp. 128, 13 euro

MAREMAGNUM
LIBRI ANTICHI, MODERNI, INTROVABILI E NOVITÀ

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

Sergio Malavasi

www.maremagnum.com
info@maremagnum.com

ANDAR PER MOSTRE
DAVANTI A MARK ROTHKO
Appunti dal vero sulla pittura

di luca pietro nicoletti

C'è un tormento non placato nelle larghe, aeree campiture di Mark Rothko: qualcosa che è difficile spiegare a parole e non surrogabile in riproduzione. Solo al cospetto della pittura, come nella grande mostra della Fondation Louis Vuitton di Parigi, si comprende a fondo quel senso di sublime sopraffazione, di inquietudine indistinta di fronte alla progressiva e sofferta emersione del colore. Una volta escluso qualsiasi appiglio iconografico, non resta che un distillato emozionale, la tensione verso una pacificazione irrisolta che passa dalla disciplina del gesto ripetuto e cadenzato, approdando a una monumentale, austera compostezza. Di fronte a queste icone prive di soggetto, infatti, ci si rende conto che c'è un moto interno alla trama pittorica, una vibrazione frutto di stesure ossessive e stratificate, come se la reiterazione del gesto fino al suo apparente annullamento in un flusso continuo fosse un lungo esercizio di pazienza. Risulta infatti chiaro, a uno sguardo ravvicinato, che Rothko andava a coprire grandi spazi con una somma di gesti brevi dati dalla rotazione del polso, insistendo sulla stessa zona fino ad ottenere il giusto spessore di pellicola pittorica e la necessaria trasparenza per far affiorare i colori sottostanti. Il dipinto, dunque, è il risultato di una addizione di segni, dati però con un pennello di dimensione sufficiente a non farne una scrittura, ma un'ampia distesa spianata sulla superficie. E quel senso di immersione provato dall'occhio dello spettatore che si sente attirato all'interno del campo di colore è in fondo lo stesso dell'artista che lavora a distanza ravvicinata, immergendosi letteralmente nel quadro fino a perdere l'effetto d'insieme: bisogna staccare dal lavoro e allontanarsi di molto dalla tela per recuperare un'immagine complessiva, distinguendo nettamente il momento contemplativo da quello operativo. Forse sta proprio qui il senso tragico di una luce che si fa via via più opaca, e di un'immagine che per via di sottrazione è arrivata al completo azzeramento di qualsiasi possibilità narrativa: il quadro si palesa, si offre alla contemplazione, ma non racconta, salvo dar conto di quello stato emotivo teso e drammatico che non si stempera nel colore, nonostante l'eredità di lezioni solari e luminose, dai postimpressionisti a Matisse, che pure avevano lasciato in lui qualche traccia fra le molte suggestioni che popolano la sua preistoria creativa.

L'esordio di Rothko è infatti tutto europeo, o almeno assimila modelli europei accessibili anche senza muoversi dagli States. Ne è un chiaro sintomo il banco di prova offerto dalle scene di metropolitana di fine anni

Sopra: Mark Rothko, *No. 21,* 1949. The Menil Collection, Houston. Acquired in honor of Alice and George Brown with support from Nancy Wellin and Louisa Sarofim. © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - Adagp, Paris, 2023

Trenta, in cui l'artista aveva squadernato il suo sofisticato repertorio di fonti: nel punto più alto di questa serie - una tela di proprietà degli eredi Rothko – sembra fare i conti con Vuillard, e la balaustra azzurra di accesso al piano interrato è un puro motivo astratto inserito in una vera e propria griglia di piani plastici a incastro fra loro, giocata in un ritmo di colonne bianche e azzurre. È presto forse per leggere qui un preludio di quanto accadrà in seguito, ma è certo che stava cercando di appropriarsi della sintassi modernista. Il colore, in tale prospettiva, gli serviva a uscire da quella maniera un po' secca, tutta surrealista seppur venata da aneddoti

del quotidiano, che si riscontra per esempio nella *Subway* del 1937 conservata alla National Gallery di Washington, ripresa in formato più grande nella *Underground Fantasy* dello stesso museo dipinta intorno al 1940: le allampanate figure sono di un pallore gessoso da Nuova Oggettività, lo stesso di certi nudi di colore magrissimo e fianchi puntuti. Eppure, negli allungamenti degli astanti, quasi a voler aderire meglio ai piloni della pensilina, si annida una sottile parodia del tutto estranea ai suoi modelli di partenza. Rothko scelse già allora un soggetto statico, uno stato di sospensione e di attesa, per indagare i rapporti tra figura e spazio, o meglio fra umani e ritmi architettonici. Sarebbe passato poco tempo prima della vera svolta surrealista, che avrebbe perlustrato abbracciando l'intero arco che va dall'invenzione immaginaria alla scrittura automatica: dal neo-rinascimento, debitore dell'approdo americano di De Chirico (e di certo Picabia) a Gorky. *Sea fantasy* del 1946, per esempio, è il frutto di grandi tracciati che assecondano il movimento della mano e chiudono forme fluide, organiche, raccordate fra loro con segni più lunghi di collegamento. "Fantasia" va inteso forse in senso musicale, come una serie di motivi che viaggiano insieme con sviluppi indipendenti simultanei, tradotti visivamente in episodi pittorici correlati ma autonomi, che l'occhio è tentato di scorporare dall'insieme per ricavarne immagini più semplici e serrate. Si sente però anche che l'artista, qui, procedette per sottrazione, andando a cancellare tramite l'ocra-giallo di fondo le ridondanze: basta guardare il quadrante in basso a sinistra per vedere tracce di forme mutilate da una forte stesura coprente. Si è pensato che qui stesse facendo i conti con Mirò, ma viene da chiedersi se non sia meno superficiale un confronto con Sutherland. È certo, invece, che alcuni quadri sarebbero impensabili senza Max Ernst e la sua immaginazione esoterica, come *Hierarchical Birds* del 1944, con il suo complesso di forme incastrate da cui affiorano dettagli da icona egizia: un occhio rosso spalancato, che qualifica il volatile, ma pare preso da un geroglifico. C'è però una materia più magra, dei punti di trasparenza e di dissolvenza tonale ignoti al maestro surrealista. Le velature di magenta coperte di un azzurro trasparente, per ora, sono uno strumento e non un protagonista della pittura, ma segnalano una attitudine più remota, un desiderio di progressiva smaterializzazione: la stessa che deve averlo colpito, negli anni Cinquanta, visitando il Monastero di San Marco a Firenze, soffermandosi magari sul cielo striato della crocifissione affrescata da Beato Angelico in un lunettone della Sala Capitolare. Oltre al quadrato verde alle spalle del Cristo deriso in una delle cellette più famose - come un diaframma immateriale che si frappone fra lo spazio della meditazione e quello dell'apparizione - quegli spazi di vuoto del maestro rinascimentale dovevano aver sortito in lui un effetto profondissimo, come ad aver incontrato un antenato elettivo che non si sapeva di conoscere, e che aveva capito certe trasparenze per lui frutto di tanto ossessivo e sofferto rovello espressivo.

Il meccanismo di fondo della pittura di Rothko, a questo punto, è chiaro: il dettaglio di materia (e la velatura di non-materia) marginale nell'economia di un'opera diventa col tempo protagonista di un dipinto autonomo nella stagione successiva. Per questo, uscendo dalle scritture surrealiste, il quadro comincia a comporsi per addizione e assemblaggio di macchia prima libere come lente efflorescenze, poi dissolvenza di uno schema ortogonale, per approdare alle bande sovrapposte. Lungo la strada, mentre la campitura dilaga e lo schema si semplifica, alcuni dettagli e modi di approccio vengono abbandonati per strada: è il caso per esempio di una serie di graffi ondulati che tagliano orizzontalmente alcuni quadri, come *No. 5/No. 22* del 1950, conservato al Moma di New York. I frammenti crescono, e con questi il dramma emozionale diventa più intenso. Solo allora ci si accorge che dietro a quella concentrazione meditativa c'è un tormento trattenuto, che non si attenua in nobile semplicità e quieta grandezza: fra l'Angelico e Rothko, in fondo, c'era stato Nietzsche.

MARK ROTHKO
A cura di Suzanne Pagé e Christopher Rothko con François Michaud

PARIGI, FONDATION LOUIS VUITTON

Fino al 2 aprile 2024

IL LIBRO D'ARTE
L'OCCHIO DAVANTI ALLA MACCHINA FOTOGRAFICA
Una recente monografia ricorda l'attività di Enrico Cattaneo

di lorenzo fiorucci

A sinistra: Enrico Cattaneo, *Love Story*, 1985.
Nella pagina accanto: Enrico Cattaneo, *Maschera*, 1986

Raccontare un fatto attraverso uno scatto è in genere il ruolo che si attribuisce al fotografo, ma se questo vale per molti, di certo non vale per Enrico Cattaneo (Milano 1933 – 2019), o almeno non completamente. Cattaneo è stato un fotografo milanese che ha dedicato tutta la sua vita a scattare foto, giocando la propria partita su più tavoli. Lo ricorda Luca Pietro Nicoletti nella recente monografia scritta a quattro mani con Giorgio Zanchetti (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 312, 38 euro) recuperando, da un'intervista del 2016, una frase dello stesso Cattaneo in cui ricordava di aver orientato la sua attività su fronti alterni e di essersi dedicato in particolare alla fotografia: "come documentarista esterno di paesaggi e situazioni, come documentarista di opere d'arte e come creativo". Un materiale che compone un ricco archivio che lo stesso autore non ha sfruttato per storicizzare il proprio lavoro, evitando di ordinandolo in pubblicazioni periodiche che facessero il punto sugli interessi in atto durante la sua ricerca, ma che solo in tarda età ha selezionato raccogliendo in minima parte in edizioni che giocano, ancora, più sulle assonanze visive che non sul dato storico. Tuttavia il valore della sua ricerca l'aveva già messa a fuoco Enrico Crispolti nel 1977, evidenziando come: "Enrico Cattaneo è un acuto lettore critico di opere d'arte e operazioni artistiche contemporanee, in particolare di sculture. Impiega la fotografia esattamente appunto quale mezzo di lettura critica, anziché come semplice e piatto metodo di ricordo visivo. È dunque il suo un modo di riproporre l'oggetto plastico sotto un profilo che è già chiaramente interpretativo". Il giudizio del critico romano si basava su un'esperienza sul campo, è infatti Cattaneo che immortala con la sua macchina fotografica la mostra forse più rappresentativa della proposta critica di Crispolti degli anni settanta: Volterra 73. La mostra di sculture all'aperto, che allo schiudersi del decennio, offre una diversa modalità operativa e di coinvolgimento degli artisti. La scultura contemporanea non più intesa come scenografia urbana, come l'aveva immaginata nel 1962 Giovanni Carandente a Spoleto, ma come relazione con la città, cercando quella non facile sintonia con le vocazioni storiche e produttive, artistico-artigianali e sociali del territorio, valorizzate anche attraverso animazioni artistiche effimere o di puro intento aggregativo. Ma prima di documentare l'arte, Cattaneo ha immortalato i luoghi e i soggetti di cui i giovani artisti, soprattutto operanti nella Milano degli anni cinquanta, si andavano appropriando. E allora sarà quasi scontato associare i temi delle spente periferie, dove la campagna è animata da rottami e da edifici fatiscenti, o della decadente e solitaria vita all'interno di case spoglie e silenziose della provincia meneghina.

Spazi desolati dove sono soprattutto le donne, i vecchi e i bambini ad animare la scena, ognuno con la propria inquieta disperazione, che certi dipinti del 1954 ci restituiscono, realizzati da quel gruppo di artisti che grazie a Marco Valsecchi è passato alle cronache come "Realismo esistenziale", e di cui forse l'anima più energica è stata quella di Bepi Romagnoni. D'altra parte di quel gruppo facevano parte anche Mino Ceretti, Tino Vaglieri, Giuseppe Banchieri, Piero Leddi e un po' a distanza si muovevano Giuseppe Guerreschi e Gianfranco Ferroni, quasi tutti immortalati da Cattaneo tra i cinquanta e i sessanta nei loro studi, o durante le mostre che andavano dipanandosi nelle vivaci gallerie milanesi. Si incrociano in questi momenti i diversi interessi fotografici di Cattaneo. Sono in qualche modo gli artisti a cucirne una trama che rivela l'attitudine del fotografo a raccontare i cambiamenti sociali come gli scatti delle periferie dimostrano, presentati al Centro Fotografico Milanese in corso Buenos Aires nel 1962. Tuttavia sembra nascere proprio dal degrado immortalato in quegli scatti, ai margini dell'industria e della città che sale, che sortisce un interesse nuovo. Uno sguardo non più confinato al paesaggio di un'urbe che crescendo cancella, occultando la povertà, quelli che Pasolini chiamava i luoghi in cui brulica il sottoproletariato urbano, o che, per rimanere a Milano, Bianciardi restituisce ne *La vita agra*, che nel 1964 trova anche la sua trasposizione cinematografica, ma orientando lo sguardo sullo scarto. Cattaneo si soffermerà sul dettaglio di quelle "Cartacce" come elemento di costruzione e lettura di una società che va rapidamente mutando, nei costumi e nei comportamenti, e che, nel cuore degli anni sessanta, palesa la logica di un cambio antropologico, adottando il consumo come ragione dell'essere, e il rifiuto come conseguenza inevitabile di una crescita economica. Forse, le "Pagine" cosi si chiamano gli accumuli di cartacce su cui il fotografo indugia per buona parte degli anni settanta, vanno raccontando, con piena consapevolezza, quel mutamento subito dalla società italiana un decennio prima, a margine del boom economico. L'immagine ha un valore documentario che tuttavia passa in secondo piano acquisendo una propria connotazione estetica. Nella stessa ottica, ma con ormai una disillusione evidente e un rifugio in un'amara ironia quasi surrealista, motivata anche dall'incarico di fotografo della Galleria Schwarz – concentrata sulla promozione dell'opera Dada e Surrealista – nascono negli anni ottanta i "Guerrieri". Un ciclo dalla evidente ironia, in cui semplici oggetti quotidiani assumo le sembianze di personaggi più o meno inquietanti. Quasi un remake del ready-made o dell'Object trouvé di duchampiana memoria, in cui il rasoio da barba o lo schiaccianoci vengono giocosamente ripensati nei significati, e collocati in un onirico spazio lunare, esaltato dalla scelta del bianco e nero e da una luce espressiva che esalta la superficie delle forme. È in queste opere, più libere dal professionismo, che Cattaneo palesa la propria idea estetica di fotografia, accompagnata da una perizia tecnica di grande spessore e di un colpo di teatro visibile nell'ordinare gli oggetti, come lascia intendere Alberto Veca in una lettura successiva dell'opera. Forse l'elemento più puntuale di questo lavoro lo coglie però Nicoletti, nell'associare questa ricerca a quella del pittore Umberto Mariani, che dagli anni sessanta va animando pittoricamente oggetti quotidiani; sono poltrone munite di gambe avvolte in pantaloni in lattice "e con occhi a bottone fissi sull'osservatore, a metterlo in guardia dalle insidie dei nuovi ambienti pop ultra moderni usciti dal boom economico". È forse in questa fase che si può apprezzare la fotografia intesa come esposizione di un'idea, e cogliere il senso più profondo di un'immagine che si fa metafora, senza indugiare troppo sulla realtà dei fatti, ma cogliendone gli aspetti essenziali, restituiti sottotraccia, mostrando anche come l'indole del fotografo milanese fosse quella di partecipare alla vita e non solo immortalarla freddamente.

☞ **«Enrico Cattaneo. Fotografare un'idea»**
Giorgio Zanchetti, Luca Pietro Nicoletti
Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 312, 38 euro

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/1
ERA DAVVERO UN CAMMELLO

di antonio castronuovo

La filologia, l'amore per le parole, è scienza che non gode di ampio seguito, eppure permette di conoscere i testi – letterari e no – secondo l'intenzionale dettato dell'autore. Non è cosa da poco per una civiltà che si fonda sulla trasmissione medievale degli scritti dell'antichità, da riconsegnare alla loro forma originale. Altra cosa non facile è rendere piacevole la filologia: ci riesce Pellegrini con il suo ultimo libro, godibile, vario, divertente, e non solo per studenti riottosi alla disciplina, anche per lettori curiosi.

Il primo capitolo si sofferma sulla parabola evangelica del giovane ricco che, al consiglio di consegnare i propri beni ai poveri, volta l'angolo e sparisce. Al che Gesù pronuncia la celebre frase: «È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, che un ricco entri nel regno di Dio». Ora, al posto di «cammello» (*cámelon*) alcuni antichi manoscritti esibiscono il termine «gomena» (*cálon*), e sembra agile ipotizzare che l'interpretazione corretta sia: «È più facile che una gomena passi per la cruna eccetera». Invece no: in filologia domina la norma della *lectio difficilior*: al cospetto di due lezioni possibili, va scelta la più difficile. E dunque di cammello, assai probabilmente, si tratta.

Il volume procede con gradevoli capitoli dedicati a Dante, Boccaccio, Manzoni, Foscolo, Leopardi, e alla fine ecco una storiella inerente il racconto *Primo giorno in paradiso* di Buzzati che, apparso sul «Corriere della Sera» nel 1949, confluì poi nella seconda edizione di *In quel preciso momento*. Ora, nei vari passaggi editoriali la frase «melodie così sgombre di nostre miserie» diventò «melodie così sgomentanti»: sembra arduo possa prendere vita un refuso di così ampie dimensioni, ma il capitolo svela cosa combinò un certo tipografo per provocare il pataracchio.

☛ **Paolo Pellegrini, «Storie d'amore per lo studio»,** Torino, Einaudi, 2023, pp. 196, 21 euro

Gli amatori di Manzoni si attardino senza dubbio sul capitolo che narra come egli revisionasse meticolosamente le proprie pagine. Quando, dopo la prima versione dei *Promessi sposi* del 1827, mandò in stampa la seconda nel 1840, apportò parecchie modifiche. Ma in tipografia accadde che furono mescolati fogli con modifiche e fogli senza, col risultato che gli esemplari usciti in commercio hanno pagine corrette e pagine no, e non ne esiste uno che offra la versione definitiva del romanzo. Tutto si dovette rimandare a una edizione critica, anche questa non risolutiva dei problemi del testo: si legga avidamente il capitolo di Pellegrini per cogliere la messe di problemi, squisitamente filologici.

Un bel volume, colto e colloquiale al contempo, che ogni bibliofilo deve leggere. A me non resta che qualche glossa manzoniana aggiuntiva: si parla per la prima edizione degli *Sposi* di 'ventisettana', in quanto pubblicata in tre tomi fra 1825 e 1827, ma invero il terzo è datato 1826 e i bibliofili non transigono: la vera ventisettana della storia editoriale italiana è la giuntina del *Decamerone* uscita nel 1527. Ma anche la 'quarantana' ha un tarlo: sebbene il frontespizio riporti «1840», l'edizione fu conclusa nel 1842. I filologi sono pignoli? Anche i bibliofili lo sono, a volte addirittura pedanti...

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/2
BENVENUTO, FIORITO ASIL

di antonio castronuovo

Belli, bellissimi gli epistolari: permettono di calarsi con piacere intellettuale nella vita di uno scrittore o di un artista. Accade anche con una meravigliosa operazione editoriale *in fieri*: l'*Epistolario* di Giacomo Puccini in via di pubblicazione, puntata dopo puntata, presso Olschki. Dopo i primi due volumi, con le lettere dal 1877 al 1901, ecco adesso il terzo, per un progetto che ne prevede tredici, più eventuali supplementi... Intanto mi godo questo e noto che – come i precedenti – è una cornucopia di vita e di arte. Ad esempio: l'8 agosto 1902 Puccini annuncia al cognato un grave episodio: «Elvira jersera ha sorpreso Tonio in camera di Alice in posizione...! Figurati che colpo!». Ecco una divertente scenetta licenziosa: il quindicenne Antonio – il figlio di Puccini nato dalla relazione clandestina con Elvira Bonturi – era stato visto nella camera della domestica Alice Manfredi a combinare le sconcezze cui l'adolescenza, quando può, si abbandona.

Ovviamente, una così ricca collezione ci cala anche nella fucina compositiva del musicista. Durante la composizione di *Madama Butterfly* Puccini comunica ad esempio con i librettisti Illica e Giacosa, con l'editore Giulio Ricordi, col direttore Leopoldo Mugnone e con l'ammirata soprano Rosina Storchio, prima interprete di Cio-Cio-San e da Puccini reputata voce ideale per il ruolo. Essendo questo volume dell'epistolario dedicato agli anni 1902-1904, vi appare il tonfo della *Butterfly* alla Scala il 17 febbraio 1904, evento ostile da tempo preparato dagli oppositori del compositore. All'amico Camillo Bondi scrisse il giorno seguente: «Con animo triste ma forte ti dico che fu un vero linciaggio! Non ascoltarono una nota quei cannibali. Che orrenda orgia di forsennati, briachi d'odio! Ma la mia *Butterfly* rimane qual è: l'opera più sentita e più suggestiva ch'io abbia concepito! E avrò la rivincita, vedrai, se la darò in un ambiente meno vasto e meno saturo di odi e di passioni», proponendosi di portare l'opera in una città più tranquilla, dotata di un teatro più piccolo.

Giacomo Puccini, «Epistolario III, 1902-1904», Firenze, Olschki, 2022, pp. 742, 90 euro

Che infine fu il Teatro Grande di Brescia, dove il successivo 28 maggio la *Butterfly* fu messa in scena con un clamoroso successo, come Puccini senza mezzi termini scrisse due giorni dopo all'amico e confidente lucchese Alfredo Caselli, droghiere ma intellettuale di gusti fini: «Caro Alfredo, veramente l'hanno preso nel cimiero! Fu un successone vivo caldo – riparatore – 7 bis e 32 chiamate!». E come a volte accade, un evento negativo spalancò la porta a qualcosa di nodale per la storia dell'Opera: per riuscire vittorioso nella ripresa di *Butterfly* dopo il tonfo scaligero, Puccini rimaneggiò la partitura modificando la linea vocale nell'aria del suicidio della protagonista, ma chiese anche ai librettisti di scrivere una nuova romanza da far cantare al personaggio di Pinkerton: nacque così *Addio, fiorito asil*. Insomma, non tutto il male vien per nuocere: tra il tonfo scaligero e il trionfo bresciano si colloca una delle più celebri arie della storia del melodramma. E seguire i contorni di tutti questi accadimenti da un epistolario è esperienza di grande bellezza.

SUL NOLANO

GIORDANO BRUNO E "L'ANTICRISTO" DI NIETZSCHE

La condanna della 'dottrina del giudizio'

di guido del giudice

Nella lettera diffusa nell'anno 2000, in occasione del quarto centenario del rogo di Giordano Bruno, il cardinale Angelo Sodano espresse il rammarico della sua Chiesa per «un verdetto che, in conformità al diritto dell'epoca, fu inevitabilmente foriero di una morte atroce», in quanto il cammino del suo pensiero condusse il filosofo «a scelte intellettuali che progressivamente si rivelarono, su alcuni punti decisivi, incompatibili con la dottrina cristiana».

Dunque, con estrema coerenza, i cattolici affermano che Bruno non era cristiano e che, rispettando «il diritto dell'epoca», loro i non-cristiani li abbrustolivano, per dirla con Trilussa, «come l'abbacchio ar forno».

In effetti, i due dialoghi morali del Nolano, *Spaccio de la bestia trionfante* e *Cabala del cavallo pegaseo*, richiamano alla mente, in molti luoghi, *L'Anticristo* nietzschiano. I giudizi sul cristianesimo che vi sono espressi mostrano, infatti, notevoli concordanze con la celebre 'maledizione' del filosofo tedesco.

Il bersaglio principale di entrambi è Paolo di Tarso, colpevole ai loro occhi di aver strumentalizzato la vicenda di Gesù di Nazareth per puri scopi di potere. Entrambi individuano in lui quello spirito ebraico che, secondo l'Antico Testamento, aveva portato all'abbandono dei vecchi dei per un dio vendicatore e assolutista. Con lo stesso procedimento l'ebreo Paolo fonda il cristianesimo, sostituendo al dio degli ebrei un dio incarnato, inviato dal Padre e spietato contro chiunque non lo accetti.

Dall'alto: Giordano Bruno (1544-1600) in una vignetta della fine del XIX secolo; il filosofo tedesco Friedrich Nietzsche in un disegno di Edvard Munch (1863-1944).
Nella pagina accanto: Antoon van Dyck (1599-1641), *San Paolo*, Hannover, Landesmuseum

Sia per Bruno sia per Nietzsche l'invenzione su cui si fonda questo potere è quella dell'immortalità dell'anima umana. Nietzsche la condanna con parole inequivocabili: «l'invenzione di Paolo, il suo mezzo per realizzare la tirannide dei sacerdoti, per formare delle mandrie: la fede nell'immortalità - vale a dire la dottrina del giudizio».[1] Anche Bruno dimostrava di non crederci granché quando apostrofava ironicamente il traditore Mocenigo: «Aspettate il giudizio, quando tutti risusciteranno, e allora vedrete il premio del vostro merito!».

«L'uomo non deve guardare fuori di sé, deve guardare dentro di sé – continua Nietzsche – non deve affissarsi nelle cose, con intelligenza e circospezione, come un discente; non deve, in generale, guardare affatto: deve soffrire. E deve soffrire in modo da avere in ogni momento bisogno del prete».[2] Anche l'odio per i preti li accomuna; quei preti, che il Nolano aveva imparato a conoscere negli anni del convento e che divennero il bersaglio preferito dei suoi strali durante la prigionia. Ai compagni di cella non faceva altro che ripetere che erano tutti asini e che andavano loro

tolte le prebende per darle ai nobili. La sua avversione alla vita sacerdotale era tale da indurlo a minacciare che «se l'avessero costretto a tornare in convento, gli avrebbe dato fuoco!».

A differenza di Nietzsche, però, il Nolano riconosce alla Chiesa cattolica la funzione sociale di regolare la 'civil conversazione'. Da questo punto di vista, la sua guida è utile per assicurare ai popoli una condizione di operosa tranquillità, delegando le questioni teologiche a una ristretta cerchia di illuminati. L'esistenza di questa doppia verità, che Bruno si illudeva di riuscire a far ammettere perfino dal Papa, presuppone tre livelli diversi di sapienza e di relative 'caste' (teologi-filosofi, preti, volgo) simili a quelle del filosofo tedesco (spirituali, esecutori, *Tschandala*).

Entrambi hanno una visione aristocratica della realtà, analoga alla struttura piramidale della natura. Per Nietzsche «l'ordinamento delle caste, la gerarchia, formula soltanto la legge suprema della vita stessa; la separazione dei tre tipi è necessaria alla conservazione della società, affinché siano resi possibili tipi superiori e sommi».[3]

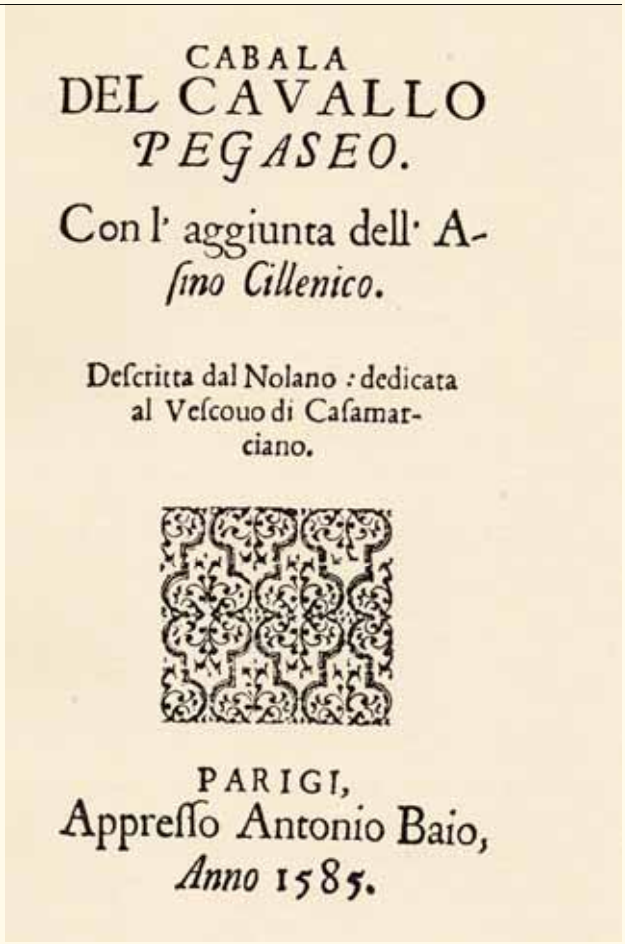
Per il filosofo del superuomo «una cultura elevata è una piramide: essa può poggiare soltanto su un vasto terreno, essa presuppone in primo luogo una mediocrità robustamente e sanamente consolidata. Il mestiere, il commercio, l'agricoltura, la scienza, la maggior parte dell'arte, in una parola l'intero complesso dell'attività professionale, si accorda perfettamente soltanto con una mediocrità nel potere e nel desiderare».

Il Nolano la pensa allo stesso modo: «bisogna che ci siano artigiani, meccanici, agricoltori, servitori, pedoni, ignobili, vili, poveri, pedanti e altri simili: perché altrimenti non potrebbero esserci filosofi, contemplativi, cultori degli animi, padroni, capitani, nobili, illustri, ricchi, sapienti, e altri che siano eroici simili agli dei. Perciò a che dobbiamo forzarci di corrompere lo stato della natura il quale ha distinto l'universo in cose maggiori e minori, superiori e inferiori, illustri e oscure, degne e indegne, non solo fuor di noi, ma ancora dentro di noi, nella nostra sostanza medesima, sino a quella parte di sostanza che s'afferma immateriale? Come delle intelligenze alcune sono soggette, altre preminenti, alcune servono e ubbidiscono, altre comandano e governano».[4] L'«ignobil

SPACCIO
DE LA BE=
STIA TRION-
fante, proposto da Gioue,
Effettuato dal conseglo, Re-
uelato da Mercurio, Recitato da So-
phia, Vdito da Saulino, Regi-
strato dal Nolano. Diuiso
in tre Dialogi, subdi-
uisi in tre parti.
(✠)

Consecrato al molto illustre
et eccellente Caualliero Sig.
Philippo Sidneo.

Stampato in Parigi.
M. D. LXXXIIII.



CABALA
DEL CAVALLO
PEGASEO.

Con l' aggiunta dell' A-
sino Cillenico.

Descritta dal Nolano : dedicata
al Vescouo di Casamar-
ciano.

PARIGI,
Appresso Antonio Baio,
Anno 1585.

Sopra da sinistra: frontespizio della prima edizione dello *Spaccio de la bestia trionfante* di Giordano Bruno (Parigi, 1584); frontespizio della prima edizione della *Cabala del cavallo pegaseo* (Parigi, 1585)

volgo» di Bruno è necessario come i *Tschandala* di Nietzsche, ma va guidato attraverso sani principi di convivenza civile. Nello *Spaccio de la bestia trionfante*, il Nolano attacca frontalmente l'intollerante monoteismo cristiano e ancor più quello riformato che, negando il valore delle buone opere, incoraggia la «poltroneria».

Sia Nietzsche sia Bruno rispettano la figura di Cristo: il primo lo considera l'unico vero 'cristiano', il secondo subì la prima censura ufficiale in convento per aver gettato via le immagini dei santi e aver conservato nella sua cella soltanto un crocifisso. Ciò che entrambi rifiutano assolutamente è la doppia natura, umana e divina, del Redentore, sostenuta dal cristianesimo cattolico. La bestia che viene «spacciata», espulsa dallo zodiaco celeste, è proprio Cristo, sotto le sembianze di Orione: «Or sapete, disse Giove, quel che definisco di costui, per evitar ogni possibile futuro scandalo? Voglio che vada via a basso; e comando che perda tutta la virtù di far bagattelle, imposture, destrezze, gentilezze ed altre meraviglie che non servono a nulla; perché con quello non voglio che possa venire a distruggere quel tanto di eccellenza e dignità che si trova e consiste nelle cose necessarie alla repubblica del mondo; il qual veggio quanto sia facile ad essere ingannato, e per conseguenza inclinato alle pazzie e prono ad ogni corruzione e indegnità. Perciò non voglio che la nostra reputazione consista nella discrezione di costui o altro simile».

Orione, il centauro Chirone mezzo uomo e mezzo bestia, la Lepre che rappresenta l'eucarestia: tutte le costellazioni che hanno qualcosa di 'cristico' diventano, nello *Spaccio*, le vittime di un'opera di purificazione dell'Olimpo dalle imposture del cristianesimo. Questa religione ha trionfato aggredendo e fagocitando la sana tradizione mitologica pagana, sulla quale si era fondata la grandezza dei romani. Bruno ne elogia le virtù: gli dei «magnificarono il popolo romano sopra gli altri; perché con i suoi magnifici gesti, più che le altre nazioni, si seppe conformare ed assomigliare ad essi, perdonando ai sottomessi, debellando i superbi, rimettendo le ingiurie, non obliando i benefici, soccorrendo i bisognosi, difendendo gli afflitti, sollevando gli oppressi, affrenando i violenti, promuovendo i meritevoli, abbassando i delinquenti, mettendo questi in terrore ed ultimo sterminio con i flagelli e la scure, e quelli in onore e gloria con statue e colossi. Onde conseguentemente apparve quel popolo più affrenato e ritenuto da vizi d'inciviltà e barbarie, e più squisito e pronto a generose imprese, ch'altro che si sia veduto giammai. E mentre fu tale la lor legge e religione, tali furono i lor costumi e gesti, tal è stato lor onore e lor felicità».[5]

A sua volta, Nietzsche ne piange la fine con accenti disperati: «Inutile tutto il lavoro del mondo antico: non trovo parole per esprimere il mio sentimento su una cosa così mostruosa». Per lui «il cristianesimo fu il vampiro dell'*imperium romanum*, nello spazio di una notte ha ridotto in nulla l'enorme impresa, perseguita dai romani, di conquistare il terreno per una grande civiltà, che ha del tempo dinanzi a sé. [...] Ciò che esisteva *aere perennius*, l'*imperium romanum*, la più grandiosa forma d'organizzazione – in mezzo a difficili condizioni – che sia mai stata raggiunta fino a oggi, a confronto con la quale tutto quanto la precedette, tutto quanto le venne dopo è frammento, abborracciatura, dilettantismo - quei santi anarchici si sono fatti un pio dovere di distruggerla, di distruggere il mondo, cioè l'*imperium romanum*, finché non ne restò pietra su pietra - finché gli stessi Germani e altra gente rozza non poterono divenirne padroni».[6]

Tutto ciò accresce in entrambi un sentimento di avversione nei confronti di quella asinità paolina che invita a non fare uso della sapienza, in quanto «quel che è per il mondo debole, quel che per il mondo è insensato, quel che per il mondo è volgare e spregevole, Dio lo ha eletto».[7]

L'esaltazione dell'asinità a scapito della sapienza è il tema principale della *Cabala del cavallo Pegaseo*, trattato da Bruno in tono satirico, a differenza di quello rabbioso, a tratti verbalmente violento, con cui lo affronta Nietzsche. Onorio, l'asino che «in ginocchion vuol stare», è il portavoce dell'ignoranza salvifica, di una concezione che identifica la via che conduce alla visione dell'assoluto nell'ignoranza, anziché nella sapienza. Atteggiamento, questo, comune ad altre tradizioni mistiche (si pensi al sufismo di Ibn Al-'Arabi). Come il Nolano chiarirà nell'ultimo dei dialoghi italiani, il *De gli eroici furori*, la caccia della divina sapienza, rappresentata dal mito di Atteone, è affidata alla contemplazione, alla logica per distinguere, trovare e giudicare. Sono questi gli strumenti che conducono alla visione della «Diana ignuda», della luce nascosta nell'opacità della materia, e non l'ignoranza dell'asino che porta i sacramenti o dell'adepto che si abbandona alla fede, rinunciando a qualsiasi anelito di conoscenza. Il 'furioso' Bruno-Atteone non aspetta passivamente la rivelazione, ma persegue l'apprendimento del buono e del bello attraverso un drammatico «disquarto» intellettuale. Per lui la sapienza di Sofia, e non l'ignoranza di Onorio, è la mediatrice tra la terra dell'ombra e il cielo del divino.

NOTE

[1] F. Nietzsche, *L'Anticristo. Maledizione del Cristianesimo*, Milano, Adelphi, 1970.

[2] F. Nietzsche, *ivi*.

[3] F. Nietzsche, *ivi*.

[4] G. Bruno, *De gli eroici furori*, Parte II, Dialogo II.

[5] G. Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, Dialogo II.

[6] F. Nietzsche, *L'Anticristo*, cit.

[7] San Paolo, Prima lettera ai Corinzi, 1, 27-29.

☛ GIAN MARIO ANSELMI

Gian Mario Anselmi ha insegnato Letteratura italiana e Letteratura italiana medievale all'Università di Bologna. È in ambito internazionale uno dei maggiori studiosi del Rinascimento italiano e in particolare di Machiavelli; ha inoltre a lungo lavorato su Dante, Petrarca, Guicciardini, Ariosto, Tasso. Di Machiavelli è stato editore delle opere maggiori presso Bollati Boringhieri. Ha collaborato alla *Letteratura italiana* (Einaudi) e all'*Enciclopedia Machiavelli* (Treccani). Fra le sue più recenti monografie: *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento* (2008); *Per leggere Machiavelli* (2014); *L'immaginario e la ragione* (2017); *L'approdo della letteratura* (2018); e con Loredana Chines, *Leggere i classici italiani* (2019).

☛ MARIO BERNARDI GUARDI

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

☛ ANTONIO CASTRONUOVO

Antonio Castronuovo è saggista, traduttore e bibliofilo. Ha fondato l'opificio di *plaquette* d'autore Babbomorto Editore, dirige le "Settime diminuite" per l'editore Pendragon e le Edizioni Libreria Galliera, scrive per il domenicale della «Gazzetta di Parma». I suoi ultimi lavori: *Dizionario del bibliomane* (Sellerio), *I luoghi di Pinocchio* (in *Pinocchio: un bugiardo di successo*, La Nave di Teseo), *Il male dei fiori: Baudelaire a processo* (Rubbettino).

☛ GUIDO DEL GIUDICE

Guido del Giudice (Napoli, 1957), medico e studioso della filosofia del Rinascimento, è considerato uno dei più profondi conoscitori della vita e dell'opera di Giordano Bruno. A lui si devono le prime traduzioni italiane del *Camoeracensis Acrotismus* (2008), della *Summa terminorum metaphysicorum* (2010) e degli *Articuli adversus mathematicos* (2014). Tra le sue numerose pubblicazioni si ricordano: *La coincidenza degli opposti* (2005), *Io dirò la verità* (2012) e *Il profeta dell'universo infinito* (2015). Dal 1998 cura il sito internet www.giordanobruno.com, punto di riferimento per appassionati e studiosi di tutto il mondo.

☛ 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).

☛ ANDREA GHISELLINI

Andrea Ghisellini, laureato in Giurisprudenza, è giornalista professionista dal 1978 ed è stato responsabile delle pagine romagnole di Cultura e Spettacoli de «Il Resto del Carlino» per il quale è stato a lungo capo della redazione di Imola. Ha collaborato con la rivista letteraria «La Piê». Dall'ottobre 2014 è membro dell'Accademia degli Incamminati di Arti, Lettere e Scienze di Modigliana. Dal febbraio 2017 è presidente del Circolo della Stampa di Ferrara.

☛ GUIDO GIANNUZZI

Guido Giannuzzi è professore dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna dal 1996, collaboratore delle riviste «Classic Voice» e «Snaporaz»; suoi scritti sono apparsi anche su «Psiche», «Nuova Informazione Bibliografica» e «Sinn und Form». Le sue ultime pubblicazioni sono *Invito all'ascolto di Beethoven* (Mursia, 2020) e *Variazioni sul destino* (Pendragon, 2022).

☛ SANDRO MONTALTO

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

☛ LUCA PIETRO NICOLETTI

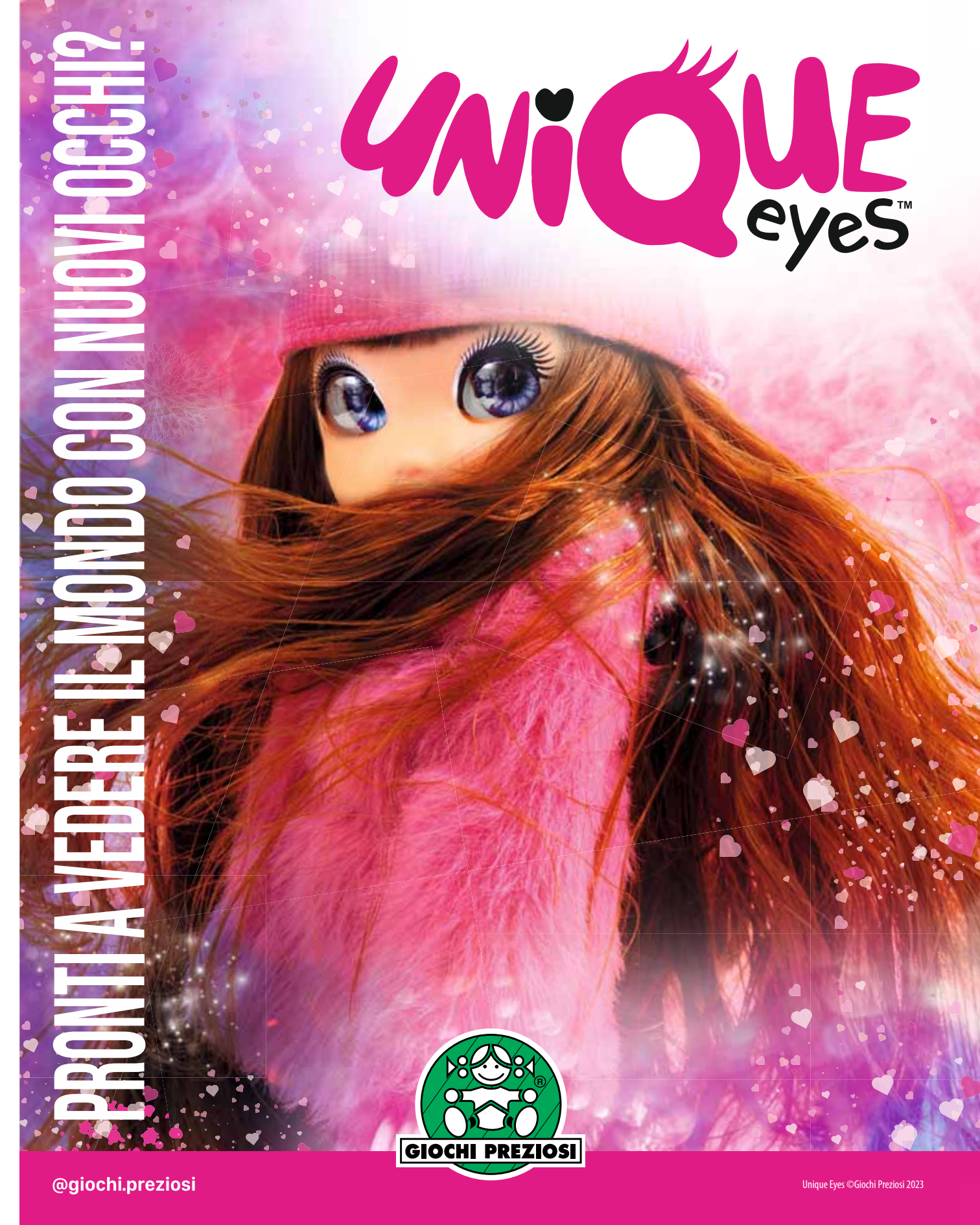
Luca Pietro Nicoletti (1984) professore associato, insegna storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Udine. Dal 2015 dirige per Quodlibet la collana "Biblioteca Passaré. Studi di storia di arte contemporanea e arti primarie". Si è occupato di arti visive del Novecento fra Italia e Francia,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

☛ GIANCARLO PETRELLA

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

☛ GIANLUCA MONTINARO

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



@giochi.preziosi

Unique Eyes ©Giochi Preziosi 2023

Scegliere Grana Padano significa abbracciare i valori italiani.

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

GRANA PADANO

Un'emozione italiana.

IL FORMAGGIO DOP PIÙ CONSUMATO AL MONDO.