la Biblioteca di via Senato
Milano

MENSILE, ANNO XIII

n. 2 – FEBBRAIO 2021

BvS

BIBLIOFILIA
Corteggiamenti d'antiquario
DI GIANCARLO PETRELLA

LIBRI D'ARTISTA
Le iconiche copertine dell'*Ulysses* di Joyce
DI STEFANO SALIS

NOVECENTO
Le tristi utopie di Joseph Goebbels
DI SANDRO MONTALTO

DANTESCA
Le 500 ingenue vignette di Domenico Fabris
DI NINO INSINGA

LETTERATURA
Silvio Carella: un ignorato futurista
DI ANTONIO CASTRONUOVO

SUL NOLANO
Bruno e la stanza della memoria
DI GUIDO DEL GIUDICE

IL LIBRO DEL MESE
Peste e coronavirus 1576-2020
DI GIANLUCA MONTINARO

ISSN 2036-1394

la Biblioteca di via Senato
Milano
SPECIALE V CENTENARIO "ORLANDO FURIOSO" (1516-2016)
V CENTENARIO 'UTOPIA' (1516-2016) • SPECIALE "BIBLIOTECA DELL'UTOPIA"
SPECIALE V CENTENARIO 'UTOPIA' (1516-2016)
SPECIALE 150° BAUDELAIRE
RINASCIMENTO ESOTERICO • SPECIALE V CENTENARIO "DE ARTE CABALISTICA"
SPECIALE BIBLIOTECA VIGANÒ
SPECIALE V CENTENARIO "95 TESI" (1517-2017)
SPECIALE 80° GABRIELE D'ANNUNZIO (1863-1938)
SPECIALE JULIUS EVOLA (1898-1974)

PICCOLA BIBLIOTECA
UMANISTICA

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

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

IV – *De Bibliotheca. Di libri, di uomini, di idee*

a cura di **Gianluca Montinaro**

Firenze, Leo S. Olschki, 2020, pp. VI - 140, 20 euro
ISBN 978 88 222 6726 9, ISSN 2612-1689

- Gianluca Montinaro: *Biblioteca e idee*
- Giorgio Montecchi: *Gli spazi della biblioteca: fisico, istituzionale, mentale e, oggi, digitale*
- Alfredo Serrai: *Bibliografia e biblioteche*
- Fiammetta Sabba, *La storia delle biblioteche come* clavis bibliothecarum
- Gianfranco Dioguardi, *Libri e biblioteche nel terzo millennio: le nuove frontiere del digitale*
- Antonio Castronuovo, *La Brautigan Library. Una biblioteca per i nessuno del mondo*
- Piero Meldini, *Biblioteche immaginarie*
- Gianluca Montinaro, *Lasswitz, Leibniz e tutti i libri del mondo*
- Giuseppe Scaraffia, *A casa di chi scrive è «un leggere continuo». Le biblioteche degli scrittori*
- Ugo Rozzo, *«Ac Amicorum». Biblioteche private e prestiti amichevoli*
- Gianluca Montinaro, *Una biblioteca politica fra Machiavelli e Botero*
- Indice dei nomi

VOLUMI GIÀ USCITI

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

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

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

11 fascicoli all'anno, *oltre 800 pagine, centinaia di immagini, per raccontare in modo accattivante – grazie a decine di articoli e saggi di noti studiosi e accademici – lo straordinario mondo dei libri antichi e moderni*

la Biblioteca di via Senato

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

abbonamento annuale (11 numeri)

50 euro

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE
anno XIII – n.2/124 – Milano, febbraio 2021

Sommario

6 ***Bibliofilia***
CORTEGGIAMENTI D'ANTIQUARIO
di Giancarlo Petrella

14 ***Libri d'Artista***
LE ICONICHE COPERTINE DELL'*ULYSSES* DI JOYCE
di Stefano Salis

20 ***Dantesca***
LE 500 INGENUE VIGNETTE DI DOMENICO FABRIS
di Nino Insinga

32 IL *BESTIARIO INFERNALE* NELLE XILOGRAFIE DI GIANNI VERNA
di Gianfranco Schialvino

34 ***Novecento***
LE TRISTI UTOPIE DI JOSEPH GOEBBELS
di Sandro Montalto

44 ***Letteratura***
SILVIO CARELLA: UN IGNORATO FUTURISTA
di Antonio Castronuovo

50 ***Sul Nolano***
BRUNO E LA STANZA DELLA MEMORIA
di Guido Del Giudice

54 ***Il Libro del Mese***
PESTE E CORONAVIRUS 1576-2020
di Gianluca Montinaro

61 ***IN DODICESIMO – Le rubriche***
LO SCAFFALE DEL BIBLIOFILO – RIFLESSIONI E INTERPRETAZIONI – L'OZIO DEL BIBLIOFILO – IL LIBRO D'ARTE – LO SCAFFALE
di Giancarlo Petrella, Mario Bernardi Guardi, Antonio Castronuovo e Lorenzo Fiorucci

72 HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

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

Segreteria
Margherita Savarese

Servizi Generali
Gaudio Saracino

Curatore Archivio Malaparte
Matteo Noja

«*la* Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vicedirettore*);
Chiara Nicolini

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

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Bartolomeo Pinelli, *Perché mi scerpi?*
(*Inferno*, XIII), particolare

Stampato in Italia

© 2021 – Biblioteca di via Senato Edizioni
Tutti i diritti riservati

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

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

Il pagamento può essere effettuato tramite bonifico bancario, sul conto corrente
BancoPostaImpresa
IT67G 07601 01600 00103 1448721
intestato a Fondazione Biblioteca di via Senato. Una volta effettuato il pagamento comunicare i propri dati, comprensivi di indirizzo e codice fiscale, a:
segreteria@bibliotecadiviasenato.it

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

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

Editoriale

*Questo numero de «*la *Biblioteca di via Senato» ospita un interessante saggio di Stefano Salis dedicato all'evoluzione grafica delle copertine di una delle opere letterarie che più hanno segnato il Novecento: l'*Ulisse *(1922) di James Joyce.*

La copertina della prima edizione, stampata a Digione, per conto della libreria parigina Shakespeare & Co., è di una disarmante semplicità: un azzurro monocromatico sul quale si staglia, in alto, il titolo e, en bas de page, *il nome dell'autore. La 'fortuna' grafica dell'*Ulisse *inizia però dodici anni più tardi quando il libro appare per la prima volta negli Stati Uniti. Il grafico ingaggiato dall'editore Bennett Cerf (direttore di Random House), Ernst Reichl, disegna una copertina passata alla storia (e addirittura esposta al Metropolitan Museum di New York): le lettere del titolo, allungate, in inchiostro nero su fondo bianco, occupano tutto lo spazio della copertina, con il nome di Joyce posto nell'angolo in basso a destra, in bianco su fondo rosso.*

Ciò che qui preme sottolineare è come queste lettere 'stirate' a dismisura, e in particolar modo la 'U', siano poi diventate la cifra di tutte le copertine successive, quasi formando – per metonimia 'grafico-editoriale' – un unicum *inscindibile con il romanzo.*

*Così, grazie al genio di Reichl, l'*Ulisse *è diventato doppiamente un libro d'avanguardia: sia per il suo contenuto (che ha contribuito in modo sostanziale alle innovazioni stilistiche della letteratura del XX secolo) sia per la sua 'forma', che ha dettato scuola nell'evoluzione del* design *e della grafica di tutto il Novecento.*

Gianluca Montinaro

VILLA MONTALTO
6, Via del Salviatino
FIRENZE
Telefono 24-921

1a febbraio 1928.

Illustre e gentile Professor Agnelli,

un mio amico inglese che risiede a Firenze possiede un bellissimo ms. membr. in folio del " Pelegrinazo in Terra Santa " di Giovanni da Mandavilla " scrito per mane de Nicholo mancharino del lano 1465 in Ferrara " . Poichè egli non raccoglie manoscritti, ma sopratutto libri greci e statuti antichi Le chiedo s'Ella in massima consentirebbe a prendere detto manoscritto dando in cambio libri doppi o tripli di tal genere .

S'Ella avesse un elenco di libri doppi potrebbe farne estrarre le indicazioni di libri

./.

del genere indicato ed io poi Le farei una proposta .

S'Ella mi scrive subito, potrei poi affidare il ms. alla Mimì Buzzacchi, che è con noi, e dovrà rientrare fra breve a Ferrara .

Voglia gradire, gentile Professore, i miei devoti ossequi e credermi sempre

T. Zellerino

R. Aggi 15.2.928

Bibliofilia

CORTEGGIAMENTI D'ANTIQUARIO

De Marinis e l'Ariostea, fra proposte e dinieghi

di GIANCARLO PETRELLA

Il giorno 14 febbraio 1928, dalla sua signorile residenza fiorentina di villa Montalto, Tammaro De Marinis (1878-1969), antiquario e studioso del libro antico già di chiara fama,[1] indirizza una breve lettera all'allora direttore della Biblioteca Ariostea di Ferrara, Giuseppe Agnelli (1856-1940).[2] Nelle intenzioni dello scrivente la missiva, improntata a garbata gentilezza, avrebbe dovuto avviare una trattativa in merito alla cessione di un importante manoscritto quattrocentesco dotato di una certa rilevanza per la storia della cultura estense del Rinascimento. De Marinis è piuttosto vago sulla provenienza del manufatto, celando dietro una generica conoscenza il nome del possessore:

Nella pagina accanto: lettera del libraio antiquario Tammaro De Marinis a Giuseppe Agnelli, direttore della Biblioteca Ariostea di Ferrara, del 14 febbraio 1928

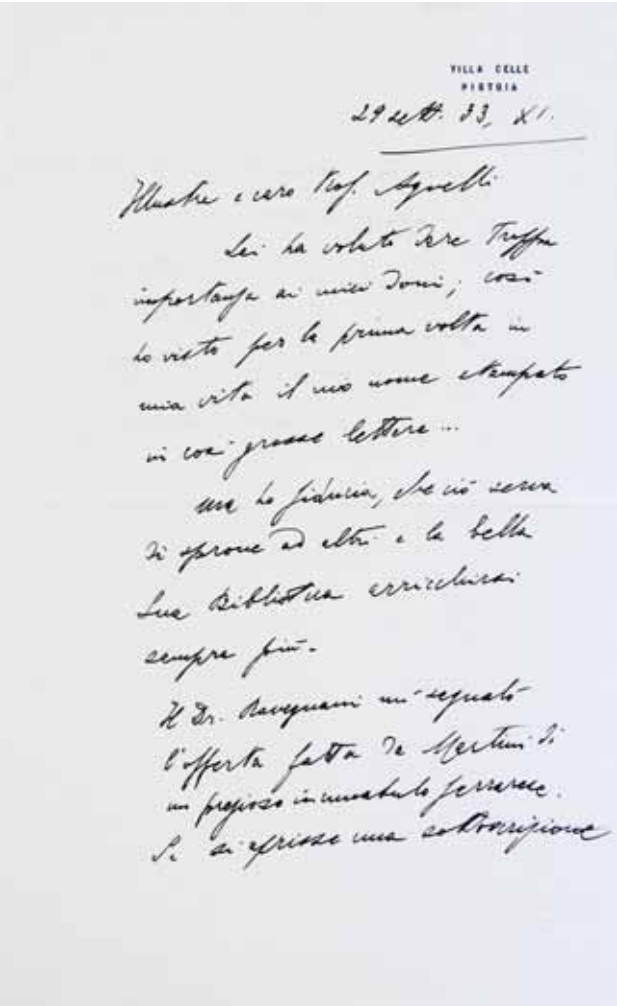
Illustre e gentile Professor Agnelli,
un mio amico inglese che risiede a Firenze possiede un bellissimo ms. membr. in folio del *Pelegrinazo in Terra Santa* di Giovanni da Mandavilla «scritto per mano de Nicholo mascharino del lano 1465 in Ferrara».

Non così invece per l'oggetto della discussione, che viene subito presentato per quello che è, pur senza fornirne ulteriori e più dettagliate informazioni codicologiche. Il manoscritto di cui si parla è un prezioso testimone pergamenaceo del «*Pelegrinazo in Terra Santa* di Giovanni da Mandavilla», ossia la versione in volgare del trecentesco *Voyage d'outre mer* del francese Jean de Mandeville, vergato e miniato nel 1465 dal copista ferrarese Niccolò Mascarino. Da ciò l'attenzione che l'Agnelli dovrebbe nutrire per siffatto codice, il cui rientro all'ombra del castello estense De Marinis prova cautamente a caldeggiare. Dopodiché, senza eccessivi giri di parole, si mette sul tavolo

COURTSHIP OF AN ANTIQUARIAN BOOKSELLER
The contribution reconstructs, in the light of some letters found at the Ariostea Library in Ferrara, the relationship between the antiquarian bookseller Tammaro De Marinis and the director of the library, Giuseppe Agnelli. It turns out that De Marinis had tried more than once to enter into negotiations with Agnelli for the sale or exchange of manuscripts and printed books, always receiving a negative response. The final solution seems to have been that of the gift. In fact, De Marinis donated some rare Ariosto editions to the Library in 1928 and 1933, receiving public thanks.

una linea di trattativa. La proposta, a dire il vero, per quanto ancora piuttosto vaga, è apparentemente allettante per la biblioteca. De Marinis non avanza infatti alcun prezzo, ma fa balenare la possibilità di uno scambio vantaggioso per entrambi. L'anonimo collezionista inglese trapiantato in riva all'Arno, pur possedendo in casa tale cimelio, ai manoscritti preferisce infatti gli stampati, meglio se greci o di antichi statuti. Ragione per cui potrebbe intavolarsi un'equa trattativa alla luce di una lista di libri doppi di tal genere posseduti dalla biblioteca di Ferrara:

> Poiché egli non raccoglie manoscritti, ma soprattutto libri greci e statuti antichi Le chiedo s'Ella in massima consentirebbe a prendere detto manoscritto dando in cambio libri doppi o tripli di tal genere. S'Ella avesse un elenco di libri doppi potrebbe farne estrarre le indicazioni di libri del genere indicato e io Le farei una proposta.


VILLA CELLE
PISTOIA

29 ott. 33 XI.

Illustre e caro Prof. Agnelli

Lei ha voluto fare troppo importanza ai miei doni; così ho visto per la prima volta in mia vita il mio nome stampato in cose grosse lettere ...

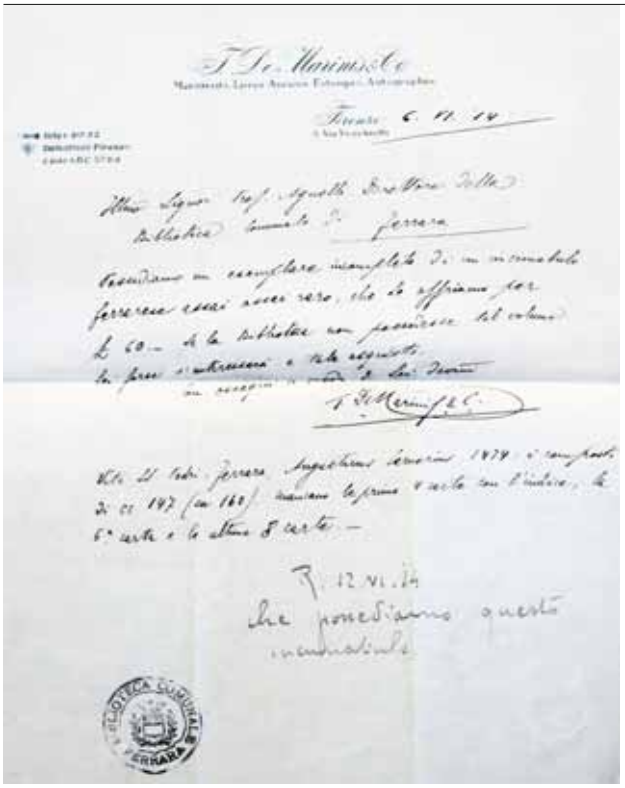
ma la fiducia che ciò serva di sprone ad altri e la bella sua Biblioteca arricchirsi sempre più.

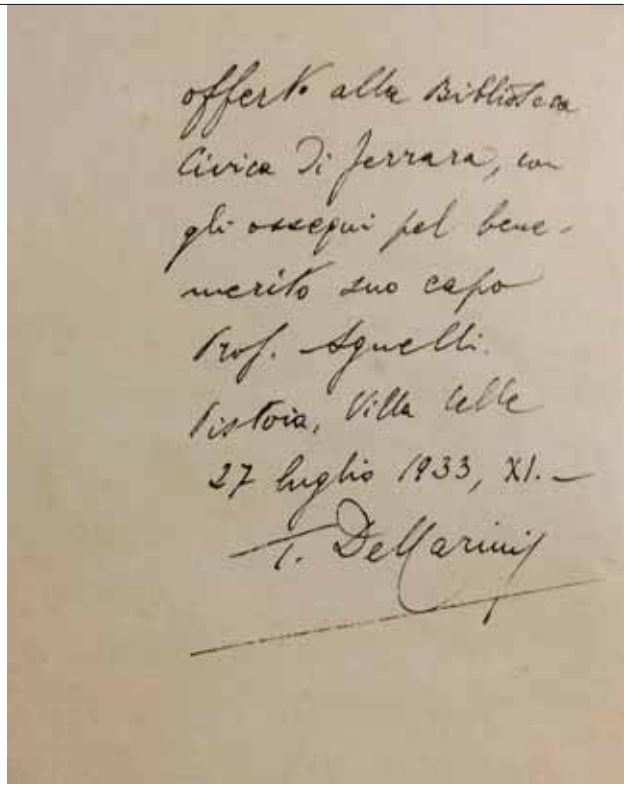
Il Dr. Bacquami mi segnala l'offerta fatta da Martini di un prezioso incunabolo ferrarese. Se si offrisse una sottoscrizione

Se l'Agnelli fosse d'accordo, De Marinis avrebbe anche già pronta la persona che potrebbe portare il codice a Ferrara - ossia Emma Buzzacchi (1903-1990), meglio nota come Mimì Quilici Buzzacchi, l'artista originaria di Medole, nel mantovano, che l'anno successivo avrebbe sposato il giornalista ferrarese Nello Quilici - e tutto si risolverebbe con agio: «S'Ella mi scrive subito, potrei poi affidare il ms. alla Mimì Buzzacchi, che è con noi, e dovrà rientrare fra breve a Ferrara». Insomma, tutto sembra concorrere verso una soluzione già scritta. Le cose andarono invece diversamente, tanto che oggi, quel manoscritto lo si cercherebbe invano alla Biblioteca Ariostea. A breve giro di posta giunse infatti sul tavolo dello studio fiorentino di De Marinis la risposta, certo inaspettata nel contenuto, di Giuseppe Agnelli. Secca, lapidaria, non lasciava spiraglio alcuno alla trattativa:

> Con grande gentilezza Ella ha pensato alla mia biblioteca e a me. Ma qui non esistono doppioni del genere cercato, anzi non esistono doppioni. Ne avevo circa 300, di vecchie opere di Giurisprudenza, per gran parte scomplete, e me ne disfeci tre anni fa. Ho solo dei duplicati ferraresi, che non rispondono al caso, e dei quali, a ogni modo, non mi priverei. Non posso dunque entrare in nessuna trattativa.

L'Ariostea non disponeva di alcun doppione, tanto più del genere prediletto dal presunto bibliofilo inglese. Abortito sul nascere ogni possibile accordo, il prezioso manoscritto dell'*Itinerarium* di Jean de Mandeville qualche mese più tardi lasciò definitivamente l'Italia per migrare Oltreoceano,





Sopra da sinistra: lettera di Tammaro De Marinis a Giuseppe Agnelli del 6 giugno 1914; dedica di De Marinis apposta su un volume donato alla Biblioteca Ariostea. Nella pagina accanto: lettera del libraio antiquario Tammaro De Marinis al direttore della Biblioteca Ariostea di Ferrara, Giuseppe Agnelli, datata 29 settembre 1933

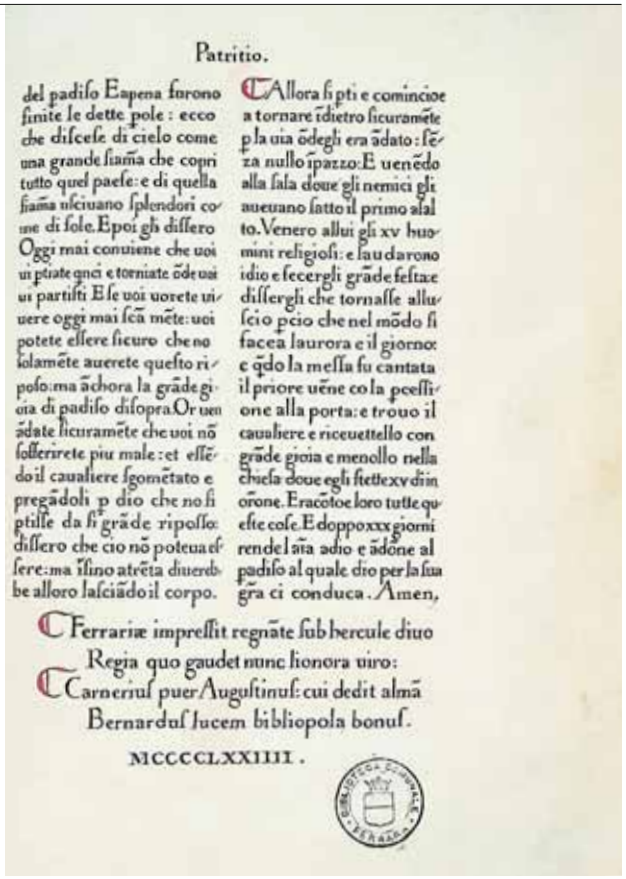
ad arricchire la già straripante Pierpont Morgan Library che, invece, non se lo fece sfuggire. E colà dunque oggi lo studioso deve rivolgersi, per consultare l'attuale New York, Pierpont Morgan Library, MS M.746, manoscritto membranaceo in folio (mm 270 x 195) di 138 fogli, con iniziale miniata e stemma miniato parzialmente eraso in *bas de page* al *recto* della prima carta, in legatura italiana ottocentesca in marocchino nero. Resta da capire chi fosse l'amico inglese trapiantato in riva all'Arno che all'epoca lo possedeva. A meno che De Marinis qui non mischiasse le carte, dal momento che il manoscritto risulta acquistato dalla Pierpont Morgan nel 1929, peraltro senza la mediazione di De Marinis, da Walter Toscanini (1898-1971), primogenito del maestro Arturo, studioso, raffinato collezionista coinvolto in imprese editoriali e di antiquariato librario, la cui principale raccolta di materiali manoscritti e a stampa relativi alla danza italiana dal secolo XV ai primi decenni del XX fu più tardi donata alla New York Public Library e per sua volontà intitolata Cia Fornaroli Collection, in omaggio alla moglie Cia Fornaroli.[3]

Cinque anni più tardi De Marinis dovette tornare alla carica. Non so se in tale lasso di tempo, a dire il vero piuttosto lungo, la delusione per l'affare mancato fosse totalmente sanata. Certo è che in data 21 maggio 1933 fu ancora l'antiquario di origini partenopee a prendere l'iniziativa confessando al direttore dell'Ariostea di essere venuto a conoscenza di alcuni volumi postillati dall'umanista ferrarese Celio Calcagnini (1479-1541). Anche in questo caso, come da prassi, la provenienza dei libri restava assai vaga e riconduceva - esattamente come per il manoscritto miniato del 1928 - a un anonimo collezionista fiorentino. Gli erano sembrati «oltremodo

ARGOMENTI
DEL FVRIOSO
DI M. LODOVICO
ARIOSTO;
Composti sopra tutti i Canti, Per
M. Leonardo Colombini
da Trento.

RINGRAZIAMENTO
A T. DE MARINIS

IN TRENTO,
Per Gio. Batista & Giacomo fratelli Gelmini.
M. D. LXXXIIII.
Con Licenza de' Superiori.


Patritio.

del padiso E apena furono finite le dette pole: ecco che discese di cielo come una grande fiamma che copri tutto quel paese: e di quella fiamma usciuano splendori come di sole. E poi gli dissero Oggi mai conuiene che uoi ui ptiate qui e torniate ōde uoi ui partisti. E se uoi uorete uiuere oggi mai sca mēte: uoi potete essere sicuro che no solamēte auerete questo riposo: ma ā chora la grāde gioia di padiso disopra. Or uen ādate sicuramēte che uoi nō sofferirete piu male: et essēdo il caualiere sgomētato e pregādoli p dio che no si ptisse da si grāde riposo: dissero che cio nō poteua essere: ma fino a trēta diuerdbe alloro lasciādo il corpo.

Allora si pti e comincioe a tornare ādietro sicuramēte p la uia ōdegli era ādato: sēza nullo ipazzo. E uenēdo alla sala doue gli nemici gli aueuano fatto il primo assalto. Venero allui gli xv huomini religiosi: e laudarono idio e fecergli grāde festa: e dissergli che tornasse allusscio pcio che nel mōdo si facea laurora e il giorno: e qdo la messa fu cantata il priore uēne co la pcessione alla porta: e trouo il caualiere e riceuettello con grāde gioia e menollo nella chiesa doue egli stette xv dim orōne. Era cōtoe loro tutte queste cose. E doppo xxx giorni rende l ata adio e ādone al padiso al quale dio per la sua grā ci conduca. Amen,

Ferrariæ impressit regnāte sub hercule diuo
Regia quo gaudet nunc honora uiro:
Carnerius puer Augustinus: cui dedit almā
Bernardus lucem bibliopola bonus.
MCCCCLXXIIII.

Sopra da sinistra: «Rivista di Ferrara», settembre 1933, con il breve articolo: *Ringraziamento a T. De Marinis; Vitae sanctorum patrum, sive Vitas patrum. Liber quartus et quintus* [in italiano]. Tr. Domenico Cavalca, Ferrara, Augustinus Carnerius, 1474, *colophon*. Nella pagina accanto: *Roland furius di mesir Lodeuic di Ariost, stramudat in lengua bergamasca per il dottur Zanul da Milan, indrizat al sagnor Bartolame Minchio da Bergem so patro* [1550?]

interessanti» e pertanto si permetteva di suggerire una sorta di prelazione per la biblioteca di Ferrara. Ai suoi occhi sarebbe stato infatti un grave errore lasciarseli scappare, vedendoli finire chissà dove. Ma, con garbo, ogni valutazione era lasciata al direttore:

> Il Signor Avv. Cammeo mi fece mostrare a mezzo del suo collaboratore Marchese Avv. Serlupi la settimana scorsa alcuni volumi tutti largamente postillati da Celio Calcagnini. Essi appartengono a una nobile famiglia fiorentina di cui il Cammeo cura gli interessi. Essi mi sembrano oltremodo interessanti e consigliai di offrirli a Ferrara: ora vedrà Lei se sia il caso di acquistarli. Sarebbe un vero peccato vederli andare a finire Dio sa dove, mentre il Comune potrebbe acquistandoli pagarli anche con respiro.

In questo caso non sappiamo quale sia stata la risposta ufficiale di Giuseppe Agnelli. Non possediamo infatti la sua lettera a De Marinis, né se ne rintraccia una minuta nell'archivio della Biblioteca Ariostea. Intuiamo però che Agnelli probabilmente anche in questo caso decise di soprassedere, almeno a giudicare dai volumi appartenuti a Calcagnini fin qui individuati presso l'Ariostea che risultano provenire, come da lascito testamentario, dal convento di San Domenico di Ferrara.[4]

La ricerca tra le carte di Giuseppe Agnelli non è però totalmente infruttuosa. Troviamo infatti alcuni curiosi precedenti che aggiungono sapidi particolari a questa storia. Si viene cioè a sapere che il corteggiamento di De Marinis all'Ariostea, scandito da occasionali profferte librarie, era iniziato parecchi anni prima. Ma aveva sempre trovato, per un motivo o per l'altro, un irremovibile diniego. I rapporti di De Marinis con l'Ariostea, nella fattispecie con il suo direttore Giuseppe Agnelli, rimontavano almeno al 1914. In quell'anno infatti, De Marinis, che svolgeva il mestiere di libraio già da una dozzina d'anni, è sorpreso offrire all'Ariostea, al prezzo di 60 lire, una copia mutila di alcune carte «di un incunabulo ferrarese assai assai raro». Malauguratamente per lui l'Ariostea già però possedeva un esemplare, peraltro integro, dell'edizione in questione, l'effettivamente rare *Vitae sanctorum patrum, sive Vitas patrum. Liber quartus et quintus* [in italiano]. Tr. Domenico Cavalca, Ferrara, Augustinus Carnerius, 1474, oggi note in soli sette esemplari (ISTC ih00223500). Anche in questo caso non siamo in possesso della risposta ufficiale di Giuseppe Agnelli, probabilmente dispersa nel deprecabile naufragio di quello che doveva essere l'immenso archivio De Marinis di cui oggi riaffiorano isolati frammenti. Possiamo però intuirne il tenore da un breve appunto (una sorta di minuta) da Agnelli abbozzato, come in altre occasioni, sulla lettera stessa di De Marinis: «R. 12 giugno 1914 che possediamo questo incunabolo». Il giovane libraio non si perse d'animo e cinque anni più tardi, ai primi di luglio del 1919, l'Ariostea riceveva una copia «graziosamente inviatale in esame» della *Bibliografia Medica Pedemontana*, opera del piemontese Giovanni Carbonelli (1859-1933), bibliografo e studioso di storia della medicina, edita in veste raffinata con tiratura di soli duecento esemplari (Romae, excudebat Fieramosca Centenari, 1914 [1919]). L'invito cade però ancora nel vuoto. Agnelli si affretta a rispondere col garbo dovuto che «l'opera senza dubbio è importante come è magnifica l'edizione; ma l'argomento assai particolare e sopra tutto il prezzo costringono il rinvio». De Marinis prova a ribattere a breve giro di posta, precisando, in data 7 luglio 1919, che «l'opera del Carbonelli, che sarà certamente di sprone per simili lavori nelle altre regioni italiane, è tirata soltanto a 200 esemplari: essa mi è stata affidata per la vendita e vorrei poter assicurare una copia anche alla città di Ferrara». Per agevolarne l'acquisto è disposto a offrirla persino a prezzo di costo: «Certo per una biblioteca comunale la spesa è un po' grave e vorrei venirle incontro per facilitarle questo acquisto: Le propongo di averla per il prezzo di costo di £ 130». E in segno di amicizia verso la biblioteca di Ferrara, non senza forse la speranza di 'ammorbidire' l'interlocutore, unisce una copia di una sua recente pubblicazione: «Oggi stesso poi mi pregio inviarle un esemplare di un mio libretto fuori commercio, ricevuto in questi giorni dal tipografo e non ancora distribuito». Tace il titolo di quel libretto, ma per altre vie facilmente si scopre doveva trattarsi della recentissima pubblicazione *I libri di musica della contessa Sofia Coronini Fagan: salvati a Gorizia nel settembre 1916*, Milano, coi tipi di Bertieri e Vanzetti, 1919, di cui l'Ariostea conserva infatti (con segnatura O 9.2.24) una copia con nota di dono datata proprio 7 luglio 1919: «omaggio di T. De Marinis alla Biblioteca Comunale di Ferrara. Firenze 7 luglio 1919». Quanto al Carbonelli, la decisione del direttore per ragioni di *budget* non dovette però mutare, come apprendiamo, oltre

ROLAND
FVRIVS DI
MESIR LODEVIC DI ARIOST,
Strumudet in lengua Bergamasca per il Dottor
Zanal da Milan, indrizat al signor
Bartolame Minchio da Bergé
fo' Pasto.

che dall'indisponibilità oggi dell'opera all'Ariostea, dall'appunto di risposta vergato sul retro della lettera: «9 luglio 1919 Replicato ringr. ma disdicendo all'invito, nuovamente».

Di fronte a questa serie di rifiuti, qui fugacemente riportati alla luce, non stupisce che a un certo punto De Marinis, lasciato ogni indugio, abbia deciso di percorre l'unica strada possibile. Quella del dono *tout court*. E infatti nel 1928, e ancora nel 1933, senza passare attraverso alcuna profferta di acquisto a prezzo vantaggioso o scambio librario, all'Ariostea venivano donati tre volumetti che andavano ad arricchire, con alcune autentiche rarità bibliografiche, la già preziosa riserva ariostesca. Si trattava, nell'ordine, di un esemplare della rarissima versione in dialetto bergamasco *Roland furius di mesir Lodeuic di Ariost*, *stramudat in lengua bergamasca per il dottur Zanul da Milan*, *indrizat al sagnor Bartolame Minchio da Bergem so patro* [1550?] (Edit16 CNCE 2658), donato da De Marinis nel 1928, e della coppia di opuscoli, donati entrambi in data 27 luglio 1933, Leonardo Colombino, *Argomenti del Furioso di Lodouico Ariosto*, Trento, Giovanni Battista e Giacomo fratelli Gelmini, 1584 (di cui Edit16 CNCE 14899 censisce l'unicum dell'Ariostea di Ferrara) e Giulio Cesare Croce, *Ricercata gentilissima delle Bellezze del Furioso*, Bologna, Bartolomeo Cochi, 1607.[5]

Dall'altro fronte la risposta a tanta generosità non si fece attendere e fu proferita a piena voce dalle pagine del fascicolo di settembre 1933 della raffinata «Rivista di Ferrara» diretta da Nello Quilici:

> Il De Marinis da vero amatore di libri ha capito di far cosa gradita a direttori della nostra biblioteca donando i tre volumetti qui riprodotti, e di contribuire con tali doni al sempre più completo studio delle edizioni ariostee. Per chi non lo sa il De Marinis non perde mai una occasione per dimostrare simpatia alla Biblioteca di Ferrara. […] Troppi debiti di riconoscenza abbiamo verso Tommaso [*sic*] De Marinis; che ci sembra troppo povera cosa anche questo render pubblica testimonianza dei suoi meriti e il dirgli a nome dei bibliofili ferraresi: *grazie di cuore per la tua munificenza*.

Inaspettate, e dunque tanto più gradite, riuscirono queste parole all'interessato, che, pur senza alcun guadagno pecuniario e sorvolando anche sul comico scivolone onomastico (Tommaso per Tammaro!), vedeva però il proprio nome scritto in 'corpo grande' nel titolo a piena pagina che introduceva il breve articolo: *Ringraziamento a T. De Marinis*.

NOTE

[1] Su Tammaro De Marinis si veda Franca Nardelli Petrucci, *Tammaro De Marinis*, in *Collezionismo, restauro e antiquariato librario*, a cura di Maria C. Misiti, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002, pp. 77-107.

[2] Agnelli diresse l'Ariostea dal luglio 1892 alla fine del 1933 (si veda in proposito la voce a lui dedicata nel *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo* a cura di Simonetta Buttò e Alberto Petrucciani all'indirizzo https://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/agnelli.htm).

[3] Giovanni Gavazzeni, *La Bottega dei Toscanini* e *Bottega di Poesia. Le pubblicazioni*, in *Botteghe di editori tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte e cultura a Milano 1920-1940*, a cura di Anna Modena, Milano, Biblioteca di via Senato - Electa - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1998, pp. 43-47 e 69-94; Patrizia Veroli, *Walter Toscanini e la Bottega di Poesia (1922-1924)*, «Terzo Occhio», 24, 2, 1998, pp. 9-14; Ead., *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of The New York Public Library*, «Journal Dance Chronicle», 28, 2005, pp. 323-362.

[4] Antonella Ghignoli, *«Chartacea supellex». L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 2016; Susanna Villari, *Gli "Opera aliquot" e l'eredità di Calcagnini. La testimonianza di Giraldi Cinthio*, «Studi Giraldiani. Letteratura e teatro», 4, 2018, pp. 86-89.

[5] I tre hanno oggi segnatura Ferrara, Biblioteca Ariostea, S 16.2.45; S 16.2.53; S 16.2.54.

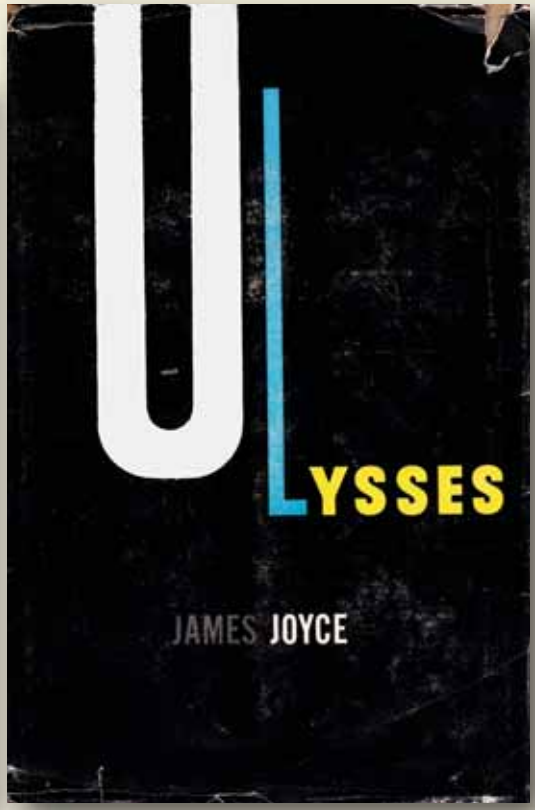
L'unico canale in Italia specializzato nell'esaurito
pensato su misura per biblioteche ed enti pubblici.

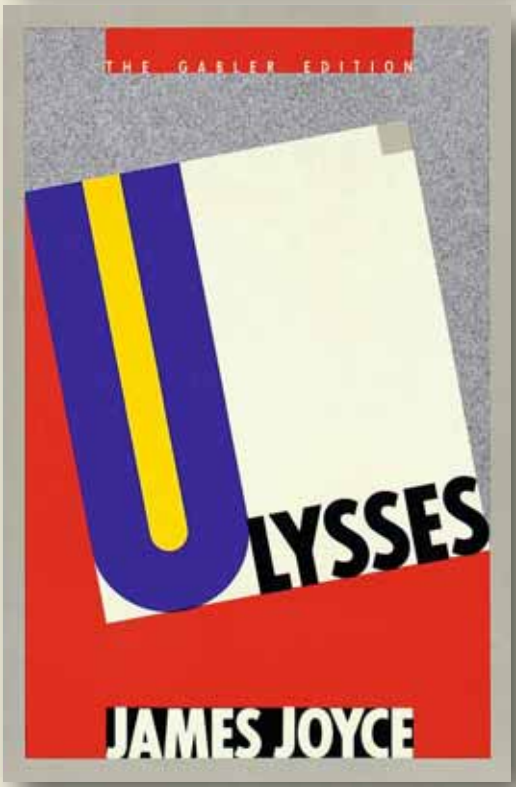
MAREMAGNUM©

LIBRI ANTICHI, MODERNI, INTROVABILI, NOVITÀ

www.maremagnum.com | biblioteche@maremagnum.com

GEWERBLICHE
FACHSCHULEN
4 MARZ
BIS 7 APRIL
BAVERNS
KUNST-
GEWERBE-
MUSEUM
AUSSTELLUNG
ZÜRICH


ULYSSES
JAMES JOYCE


THE GABLER EDITION
ULYSSES
JAMES JOYCE

ULYSSES
RANDOM HOUSE
james
joyce

Libri d'Artista

LE ICONICHE COPERTINE DELL'*ULYSSES* DI JOYCE

Il Novecento a forma di U

di STEFANO SALIS

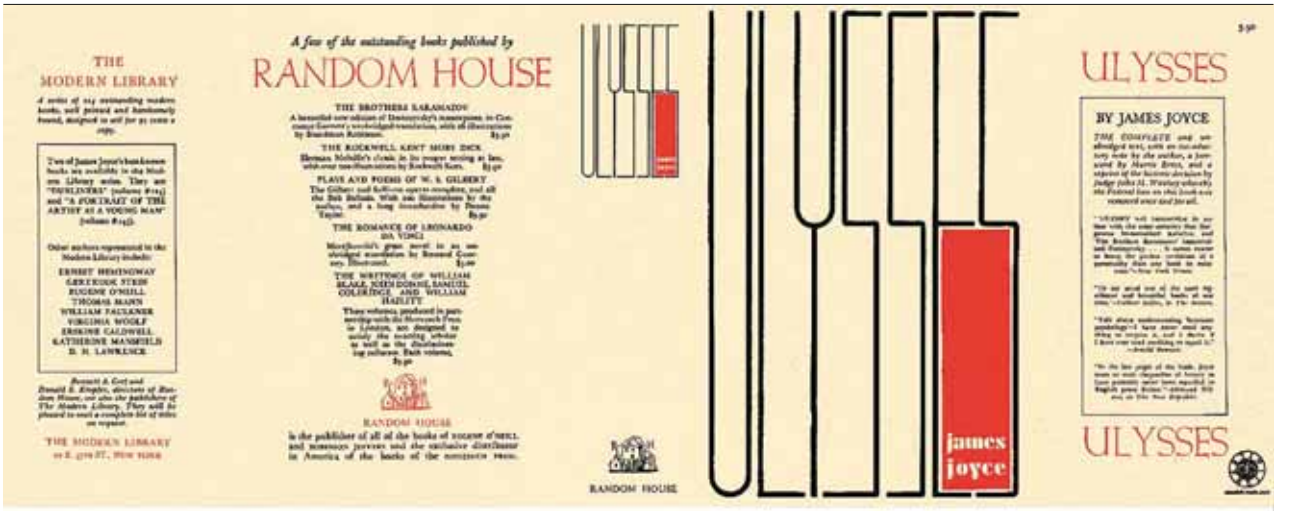
«Apro libreria a Parigi. Prego inviare soldi». Ecco l'antefatto. Chi scrive è Sylvia Beach, in un telegramma alla mamma. L'avventura inizia così e quella libreria, la leggendaria Shakespeare & Co. (da non confondere con quella omonima di oggi) resterà inimitabile. Anche perché, in quel piccolo negozio verde, al numero 8 di rue Dupuytren (e poi trasferito definitivamente in rue de l'Odéon), la storia culturale e letteraria del secolo breve si fermerà spesso e culminerà nella pubblicazione del libro più famoso del Novecento, l'*Ulysses* di James Joyce. Non possiamo soffermarci sull'importanza del libro, ma stiamo a quella dell'oggetto. La prima, mitica, edizione (stampata a Digione, nel 1922, con una marea di refusi: il tipografo non capisce l'inglese, Joyce è mezzo cieco e cambia continuamente idea: è il paradiso degli equivoci), esce in tiratura limitata e a sottoscrizione. La copertina è di una semplicità disarmante, e perciò, destinata a divenire iconica: un azzurro bandiera greca sogno proibito di molti collezionisti. Il mito si materializza.

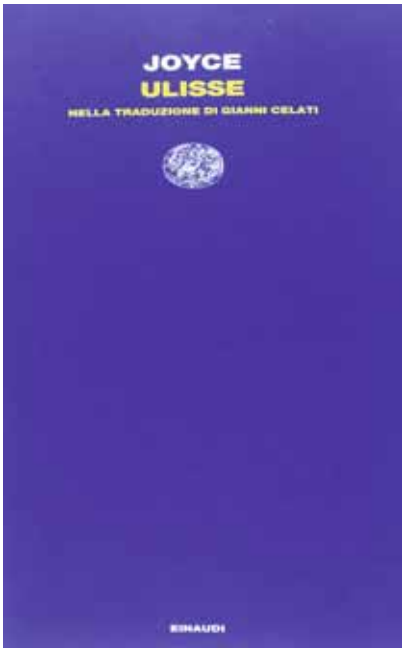
Un salto in avanti. Siamo nel 1932: Bennett Cerf, *boss* della Random House è a Parigi. Va a tro-

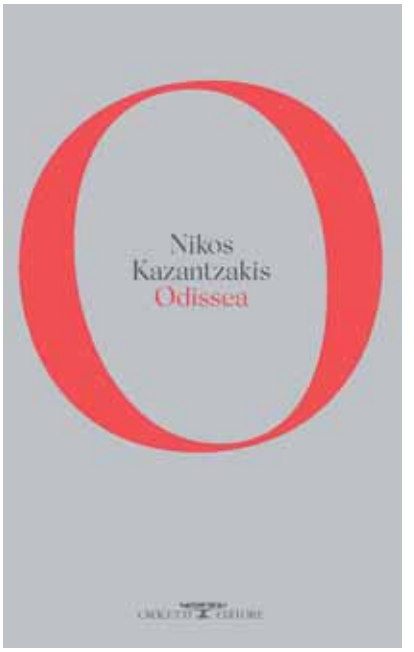
Nella pagina accanto da sinistra in senso orario: manifesto di Paul Renner, realizzato nel 1928 per una mostra zurighese della Bauhaus, al quale si è ispirata Carin Goldberg per disegnare la sua copertina dell'*Ulysses* (1986); la nuova edizione dell'*Ulysses*, promossa da Random House nel 1949, con la copertina opera di Edward McKnight Kauffer; copertina della prima edizione americana dell'*Ulysses* (New York, Randon House, 1934), opera di Ernst Reichl; la copertina dell'*Ulysses* nell'edizione Vintage Books (New York, 1986), opera di Carin Goldberg

THE ICONIC COVERS OF JOYCE'S "ULYSSES"

The article traces the history of the graphic design of the covers of James Joyce's Ulysses, *from the first edition in 1922 (which was printed in Dijon, with a lot of typos: the typographer did not understand English, Joyce was half blind and constantly changing his mind: in short it was a paradise of misunderstandings!). This notwithstanding, the cover, so disarmingly simple in its Greek-flag blue, soon became an icon. But the history of* Ulysses' *graphics continues with the American editions, and with the covers by Ernst Reichl (who draws his inspiration from Mondrian, Art Deco and German typographic knowledge), by Edward McKnight Kauffer and, in more recent years, Carin Goldberg.*







Dall'alto: le copertine anteriore e posteriore e il dorso della prima edizione statunitense dell'*Ulysses* (New York, Random House, 1934); copertine delle ultime due edizioni italiane dell'*Ulysses* (Einaudi e La nave di Teseo) e della *Odissea* di Kazantzakis, appena edita da Crocetti

vare Joyce, per fargli siglare il contratto secondo il quale sarà la sua casa editrice a pubblicare in America il suo *Ulysses*. Il libro, fama di oscenità, negli Stati Uniti è però bandito. Cerf non si perde d'animo: intenta la causa per la pubblicazione che, dopo varie peripezie (un altro romanzo...), vince. Il 6 dicembre 1933 il giudice, John Woolsey, dà ragione all'editore: il romanzo non offende la pubblica morale, può essere pubblicato.

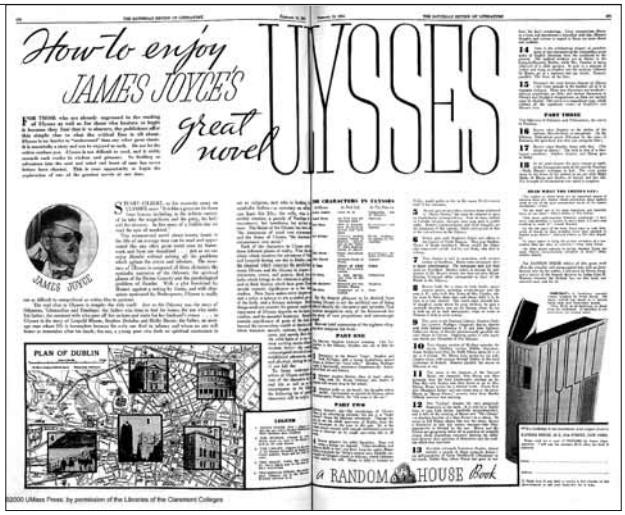
Cerf ha già ordinato che per il 25 gennaio 1934 devono essere pronte 10.300 copie da distribuire alle librerie o pronte per la spedizione a chi richieda il libro all'editore. Prezzo non economico: 3,5 dollari. Bisogna correre. Le prove di stampa

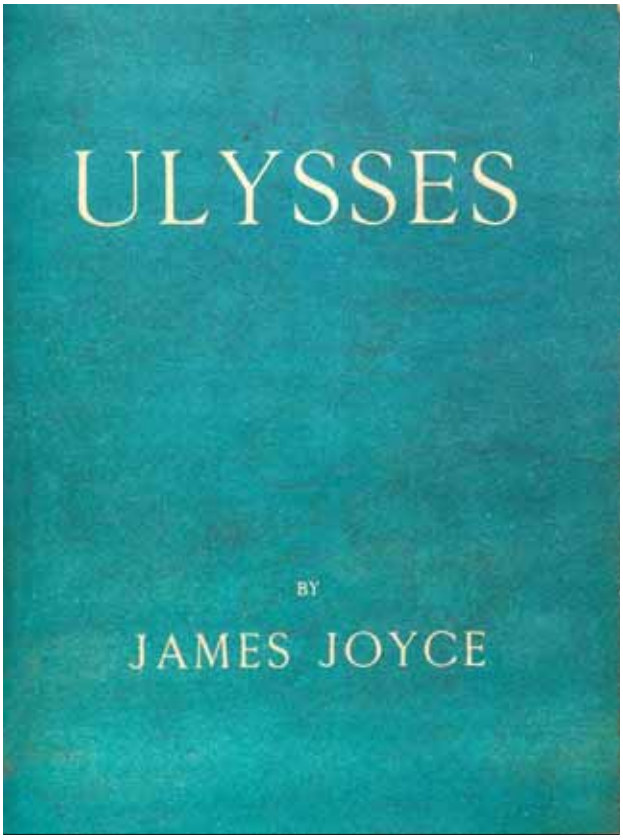
saltano, si ricopia il testo (con errori) dell'edizione originale (e non l'undicesima ristampa, come chiesto espressamente da Joyce), i refusi restano. Il libro è un capolavoro tipografico e chi lo ha fatto diventare tale è Ernst Reichl. Il nome di Reichl (1900-1980) non vi dirà molto, eppure il suo *Ulysses* è un'opera rivoluzionaria, bellissima, del tutto in anticipo rispetto al futuro, del tutto, e però, coerentemente immersa nel suo, di tempo e la cui influenza si farà sentire per molti anni a venire. Cioè, è un classico.

La copertina, prima di tutto. Ispirato da Mondrian (tanto che il Moma in una mostra sul pittore e la sua influenza metterà questo *Ulysses* in vetrina), dall'Art Deco, dalla sapienza tipografica tedesca (la sua origine), Reichl disegna, a mano, delle lettere enormi, a tutta pagina, che non danno respiro al bianco, occupano l'intero specchio. Verticalissime, titolo praticamente illeggibile. Nello spazio che creano le ultime due lettere (nella pancia della E e nell'incavo della S) si accende un fuoco rosso: lì dentro è il nome dell'autore. Un esempio fantastico di icona senza immagini figurative!

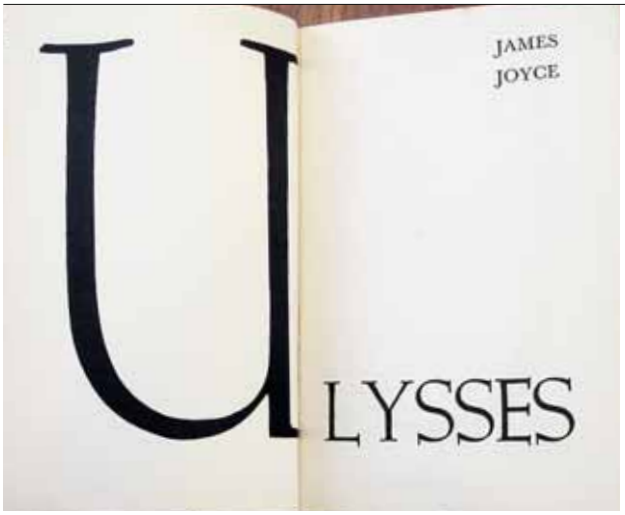
Queste enormi lettere si ripetono anche all'interno, nel testo (composto in *Baskerville*), talora riempiendo un'intera pagina (le capitali sono in *Weiss*); eco di quella copertina così clamorosa, segnale che stiamo proprio leggendo un libro memorabile. Il *battage* per un libro così atteso è enorme. I giornali americani escono con recensioni, ma, di più, la Random appronta una doppia pagina pubblicitaria che pubblica la mappa di Dublino per orientare il lettore e una vera e propria guida alla lettura.

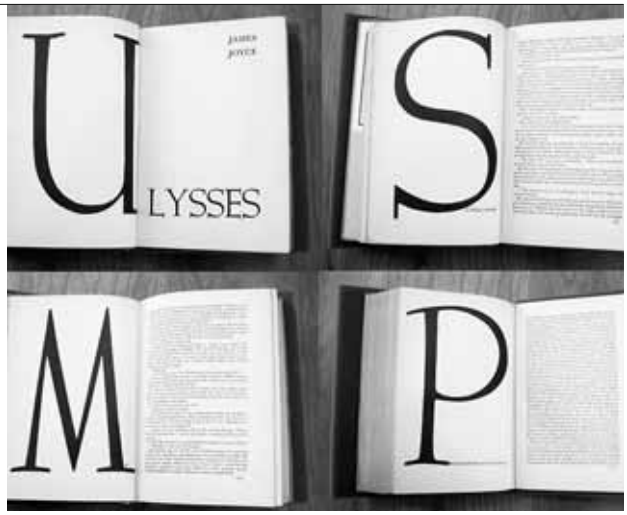
L'opera di Reichl istituisce immediatamente una nuova tradizione grafica. Le lettere giganti saranno un *refrain* nelle edizioni americane del libro e faranno sentire la loro influenza fino agli anni Duemila. Nel 1949 Random decide che è giunta l'ora per una nuova edizione. Si affida a un'altra





Sopra dall'alto: la doppia pagina pubblicitaria sul «The Saturday Review of Literature», con una mappa di Dublino e una guida alla lettura, approntata dall'editore Random House, in occasione della uscita dell'*Ulysses* negli Stati Uniti (1934); copertina della prima edizione dell'*Ulysses* di James Joyce (Parigi, Shakespeare & Co., 1922)



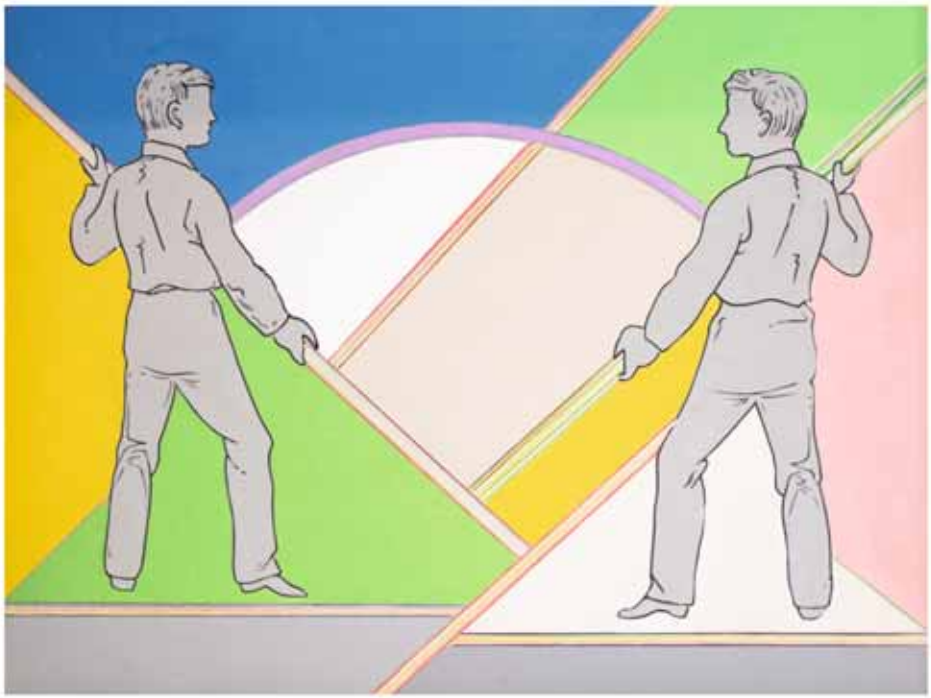


Sopra da sinistra: frontespizio della prima edizione americana dell'*Ulysses* (1934), con la grande U opera di Ernst Reichl; incipit di alcuni capitoli, e del frontespizio, dell'*Ulysses* (1934), con i grandi capilettera opera di Ernst Reichl

star della grafica dell'epoca: Edward McKnight Kauffer (1890-1954), maestro del *poster*. Anch'egli produrrà una copertina altamente iconica. Su fondo nero, però, lascerà le prime due lettere del titolo lunghissime e pesanti: un omaggio a Reichl, che rimarrà in vigore fino agli anni '80.

Nel 1986 la Vintage Books commissiona a Carin Goldberg una nuova copertina, specificando, stavolta, di continuare la tradizione tipografica delle copertine dell'*Ulysses*, giocando con i due illustri precedenti. La scelta di Golberg sarà vincente, ancora una volta. La grande U blu con il vuoto a contrasto giallo su campo bianco e rosso è una perfetta opera modernista, anzi, Bauhaus. E, infatti, la fonte di ispirazione è un manifesto del 1928 per una mostra zurighese della scuola d'arte di Monaco. Un manifesto iconico, ennesima volta, nitido, chiaro, forte. L'aveva disegnato un altro grande maestro della grafica, quel Paul Renner che, tra le altre cose, ha regalato ai posteri il carattere *Futura*.

Ci sono altre appendici. Una delle ultime edizioni italiane, quella einaudiana con la traduzione di Gianni Celati ha optato per una copertina tutta azzurra che sembra fare il verso a quella dell'edizione originale della Shakespeare and Co di Sylvia Beach stampata nel 1922, mentre quella della Nave di Teseo, forse inconsciamente, ripesca le letterone dell'interno della veste di Reichl e, credo, che la stessa *Odissea* di Kazantzakis, appena edita da Crocetti, con quella O al centro sia un richiamo a questa sorta di fantasma grafico, fatto di lettere grandi e sobria asciuttezza. Che l'*Ulysses* di Joyce sia un classico non c'è dubbio ma che la sua grafica sia stata altrettanto potente, forse è una sorpresa. Un pensiero di Reichl, del resto, recita così: «Ho sempre pensato alla grafica dei libri come qualcosa fatto per durare e non per essere effimero, come si pensa spesso». Ne abbiamo avuta prova.



Renato Mambor
Esercizi estetici – Tangenti
2006
tacrilico e pvc su tavola
60x80 cm

ARTE INVESTIMENTI

LA

DIVINA COMMEDIA

DI

DANTE ALIGHIERI

con le note di Paolo Costa, e gli argomenti dell' Ab. G. Borghi

ADORNA DI 500 VIGNETTE

DISEGNATE ED INCISE IN LEGNO DA D. FABRIS

ed una vita appositamente scritta dal Prof. Ab.

MELCHIOR MISSIRINI

SECONDA EDIZIONE ORIGINALE ITALIANA

Eseguita sotto la direzione dei sigg. Proff.

G. B. Niccolini e G. Bezzuoli

TOMO I.

FIRENZE

NELLO STABILIMENTO ARTISTICO TIPOGRAFICO

FABRIS

1840

Dantesca

LE 500 INGENUE VIGNETTE DI DOMENICO FABRIS

Un Dante 'popolare' a Firenze

di NINO INSINGA

Un anno importante il 1840 per Dante: infatti, basandosi sulla testimonianza di Giorgio Vasari che aveva scritto di un ritratto del Poeta a Firenze, eseguito da Giotto tra gli affreschi della cappella del Podestà, nel palazzo del Bargello, vennero iniziate le ricerche per portarlo alla luce. Cosa che avvenne nel luglio dello stesso anno, perché sotto l'imbiancatura che ricopriva le scene di scuola giottesca raffiguranti il Giudizio Universale, tra gli spiriti eletti del Paradiso, riaffiorò la figura del Poeta con in mano la *Divina Commedia*. La conseguenza della scoperta di quello che certamente è il ritratto di Dante più antico, e presumibilmente più vicino alla realtà rimastoci, fu che le riproduzioni litografiche di questa immagine - a dispetto di un infelice restauro del promotore delle ricerche, il pittore Antonio Marini (1788-1861) - si diffusero con straordinaria rapidità per tutta Europa, soprattutto in Inghilterra, dando modo ad artisti e letterati di trovare nuovi stimoli per i loro studi e le loro ricerche sul Poeta.

Nella pagina accanto: ***La Divina Commedia di Dante Alighieri [...] adorna di 500 vignette [...] Seconda edizione originale. 1° Tomo, Inferno.*** **Firenze, Stabilimento Tipografico Fabris, 1840, frontespizio**

Tra questi artisti che posero Dante al centro della loro opera, vi fu l'udinese Domenico Fabris (1812-1893). Le scarse notizie della sua vita che ci forniscono il *Dizionario Biografico degli Italiani* e il *Dizionario Biografico dei Friulani*, consistono appena in qualche riga in coda alla voce principale

DOMENICO FABRIS' FIVE HUNDRED NAIVE WOODCUTS

Domenico Fabris from Udine (1812-1893) was among the artists who placed Dante at the centre of their work. He designed and engraved five hundred popular woodcut vignettes for the four-volume edition of the Divine Comedy *that came out at the Fabris Printing Plant in Florence in 1840. His work, while referring to John Flaxman's earlier model, is also interesting because it contributed to create the myth of Dante, father of the nascent Italian State.*

Dall'alto: Domenico Fabris (tratta da John Flaxman), *Allor si mosse ed io gli tenni retro* (p. 18, *Inferno*, I); John Flaxman, *Allor si mosse ed io gli tenni retro* (*Inferno*, I), da: *Atlante dantesco da poter servire ad ogni edizione della Divina Commedia*, Milano, presso Batelli, Fanfani e Pistrucci, 1825

riguardante il padre, il medaglista incisore Antonio (Udine, 1792 - Venezia, 1865). Dopo l'apprendistato di incisore presso la bottega paterna a Firenze (1837), Domenico studiò matematica all'università di Padova (1844), esercitando poi la professione di ingegnere delle strade ferrate; progettò la stazione di Treviso (poi demolita), lavorò a Pordenone (1853), per finire i suoi giorni a Torino nell'agosto del 1893. Il padre, invece, pur partendo da un'infanzia modesta (fu garzone di barbiere), grazie allo studio e a un non comune talento naturale, giunse a ricoprire nel 1847 la carica di capo incisore della zecca di Venezia. Ma nel 1829 si era trasferito a Firenze e fu qui che insieme al figlio, aprì lo stabilimento calcografico che oltre all'incisione di sigilli e bolli chiudilettera, diede alle stampe, tra il 1840 e il 1842, la rara «prima edizione originale italiana» della *Divina Commedia* in quattro volumi in-8, per la quale Domenico disegnò ben cinquecento - almeno stando al frontespizio - vignette di taglio popolare; esse furono incise in parte da lui stesso, in parte da Balestrieri (mi è stato impossibile trovare il nome di questo incisore) e da Elisa Mariani.

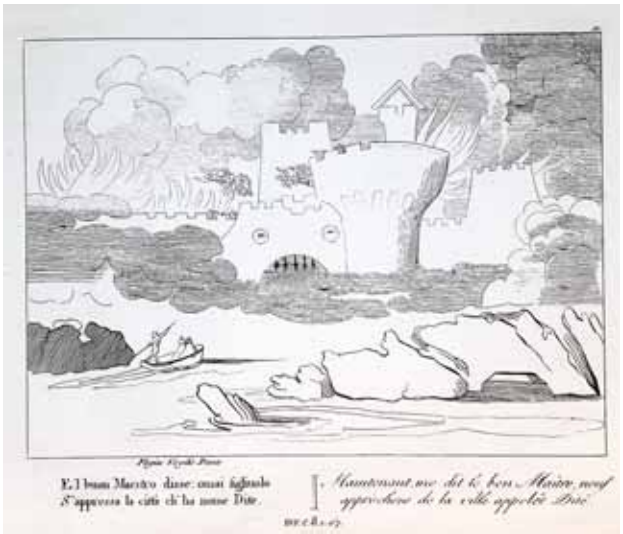
Che uno sforzo editoriale di tal fatta, non gli abbia fatto guadagnare neanche una menzione nell'*Enciclopedia Dantesca*, oggi suona un po' strano, e forse di pregiudizio per l'arte popolare. Ma se il nostro misconosciuto artista non può certamente far parte della cultura alta, è comunque interessante parlare del suo Dante per i tanti spunti che offre, già a partire dalla scelta del mezzo della xilografia per illustrarlo. Essa può farsi rientrare nel ridestato interesse dei romantici per il Medioevo (erano gli anni in cui tornava di moda, tra l'altro, grazie al miniaturista bresciano Giambattista Gigola, l'illustrazione miniata su pergamena); spesso un Medioevo mitico, in cui venivano ricercate le glorie nazionali, e Dante fu la principale di queste, perché incarnò la figura del padre del nascente Stato italiano. Aggiungasi a ciò il rinnovato interesse per le tecniche antiche, che ora si avvalevano, per la xilografia, di nuovi ritrovati, co-

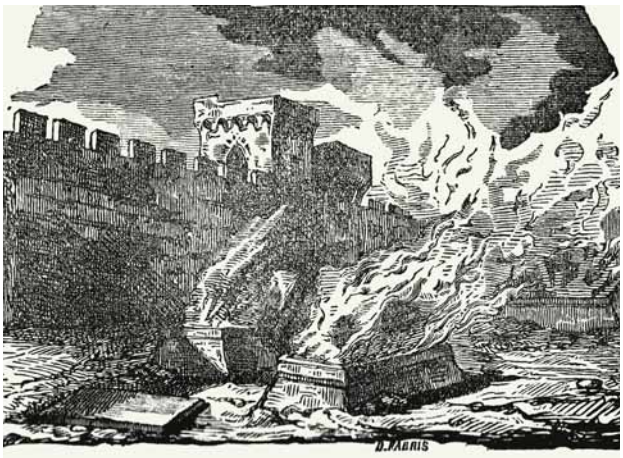
me l'utilizzazione di legni molto duri, tagliati perpendicolarmente alla venatura (cosiddetta xilografia di testa), che consentivano la realizzazione di matrici a tiratura molto elevata, nell'ordine di migliaia di copie. Ne sapeva qualcosa Alessandro Manzoni che per la sua edizione definitiva dei *Promessi sposi* in quello stesso 1840, aveva fatto realizzare circa quattrocentocinquanta vignette xilografiche tratte in larghissima parte dai disegni di Francesco Gonin.

Ma tanta profluvie di immagini aveva convinto la critica? Per quanto riguarda la nostra edizione, la condanna di un importante letterato e patriota quale il milanese Carlo Tenca (1816-1883) fu senza appello: infatti, in un articolo uscito in quello stesso 1840, deplorò senza mezzi termini l'opera del Fabris: «Di queste edizioni adorne di vignette a ogni mezza facciata abbiamo udito lamentarsi più d'uno, e chiamarle uno dei tanti indizii del gusto depravato». Un gusto volto a sviare l'attenzione dei lettori con le immagini, quasi fossero dei fanciulli da attrarre col «tornagusto degli occhi» e la «fatuità delle figurine»: quanto sarebbe stato più proficuo puntare invece sulla «correzione e sull'eleganza» dei caratteri!

Tornando al nostro Dante, nell'impossibilità di reperire la prima rarissima edizione (nessun esemplare venduto negli ultimi ventiquattro anni secondo l'archivio storico Marelibrorum), farò riferimento all'altrettanto rara «seconda edizione originale italiana». Anch'essa in quattro volumi in-8, uscì sempre a Firenze per i tipi dello Stabilimento Tipografico Fabris e reca al frontespizio dell'*Inferno* (I tomo, 1840) e del *Purgatorio* (II tomo, 1843) la dicitura «seconda edizione originale italiana», mentre il *Paradiso* (III tomo, 1840) è intitolato «prima edizione originale italiana». Il titolo completo è *La Commedia di Dante Alighieri con note di Paolo Costa e gli argomenti dell'Ab. G. Borghi adorna di 500 vignette disegnate e incise in legno da D. Fabris e una vita appositamente scritta dal Prof. Ab. Melchior Missirini. Seconda edizione originale italiana eseguita sotto la direzione dei sigg. proff. G. B. Nicolini e G. Bezzuoli*. Quanto al numero delle vignette, mi sono preso la briga di contarle e con sorpresa ne ho trovate 'solo' 411, compresi i 30 piccoli fregi posti agli inizi dei canti e i ritratti di Dante ai tre frontespizi. Altre cinquanta - in verità del tutto trascurabili - vignette («50» secondo il frontespi-

Dall'alto: Domenico Fabris (da John Flaxman), *Ond'io… fecemi il solecchio* (p. 176, *Purgatorio*, XV); John Flaxman, *Ond'io… fecemi il solecchio* (*Purgatorio*, XV), da: *Atlante dantesco da poter servire ad ogni edizione della Divina Commedia…* Milano, presso Batelli, Fanfani e Pistrucci, 1825





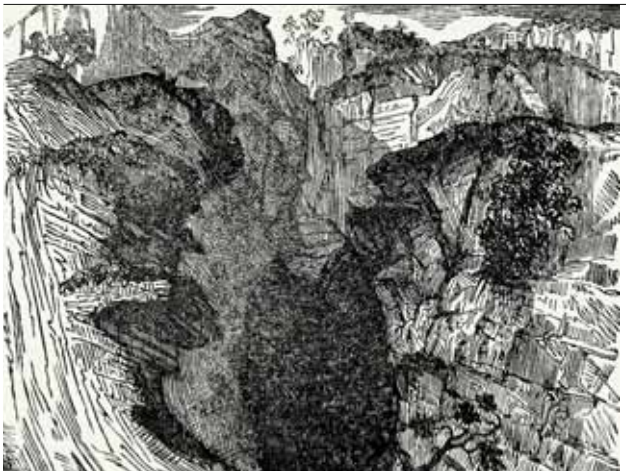
Dall'alto: Domenico Fabris, *La città di Dite* (p. 91, *Inferno*, VIII); John Flaxman, *La città di Dite* (*Inferno*, VIII); Domenico Fabris, *Le arche infuocate degli epicurei* (p. 113, *Inferno*, X)

zio, ma in realtà sono 44, compreso il ritratto di Dante al frontespizio) il Fabris aggiunse al IV volume (1840), di VIII, 191, 225, [1] pp., per illustrare *La vita di Dante Alighieri dettata da Melchior Missirini*. Ben documentata, ricca di riferimenti bibliografici, divisa in due parti («Vita» e «Arte»), la biografia del Missirini (1773-1849) vede in Dante un simbolo di italianità, ed ebbe quattro edizioni vivente l'autore.

Identica per numero di pagine (492, 516, 528) alla prima, questa seconda edizione della *Commedia* differisce dalla prima unicamente perché, come riferisce Mambelli (n. 218), manca della «composizione allegorica in oro, rosso e blu, posta al retto dell'antiporta, e firmata Domenico Fabris, 1841». Tuttavia, sempre l'archivio storico Marelibrorum segnala la vendita nel 2009 di una seconda edizione completa della cromolitografia a inizio dell'opera (la mia copia, comunque, ne è priva).

È stato giustamente osservato da Laura Zucconi che Fabris «opera una traduzione in senso popolare del precedente modello flaxmaniano»: non vi è dubbio infatti che, fatte salve le tavole originali che ammontano a 200 (oltre ai predetti 30 piccoli fregi spesso fitomorfi o zoomorfi, a imitazione degli antichi codici), per il resto l'artista si limita a riprodurre le famose incisioni di John Flaxman (un'ottantina in tutto) e di altri artisti che illustrarono la *Commedia*: Bartolomeo Pinelli, Francesco Nenci, e Luigi Ademollo, su tutti, rispettivamente, con 38, 42 e 12 tavole, apponendo la loro firma in calce a ciascuna tavola. Da altri artisti minori (Giuseppe Sabatelli, Giovanni Battista Biscarra, Giuseppe Bezzuoli, Gasparo Martellini) provengono quattro tavole, mentre le sei tratte da antichi maestri (Giotto, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Reni) sono forse le più ingenue e - ahimé - le più brutte dell'intera collezione.

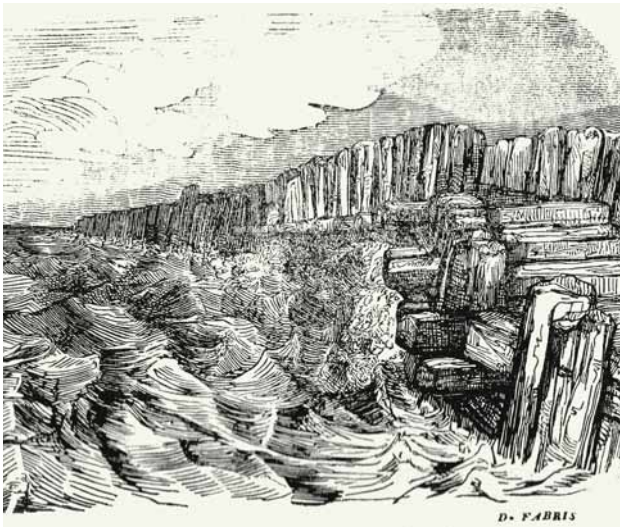
Nella riproduzione del Flaxman (che per la prima volta a Roma, nel 1793, aveva illustrato con



Da sinistra in alto in senso orario: Domenico Fabris, *Era lo loco… alpestro* (p. 135, *Inferno*, XII); Domenico Fabris, *Poich'ebbi riposato…* (p. 11, *Inferno*, I); Domenico Fabris, *Il corpo di Manfredi esumato «a lume spento»* (p. 43, *Purgatorio*, III)

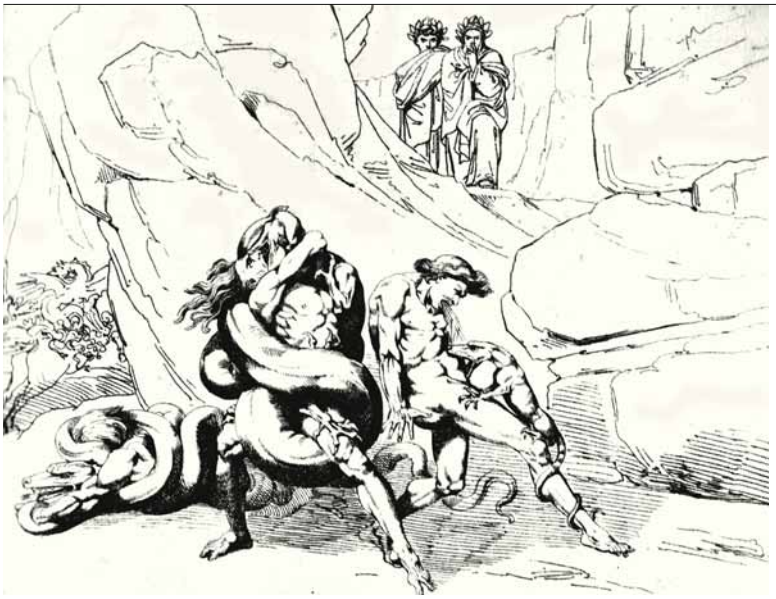
111 disegni a puro contorno, incisi da Tommaso Piroli, non singoli episodi del poema, ma le tre cantiche nella loro interezza), Fabris opera in vari modi, soprattutto facendo uso del chiaroscuro per accentuare la profondità o per sottolineare un particolare motivo decorativo: così dà plasticità e rilievo alle figure di Dante e Virgilio fortemente ombreggiate alla chiusa del I canto dell'*Inferno*, o aggiunge particolari nuovi, come ad esempio, Dante che fa il «solecchio», riparandosi gli occhi con la mano aperta (p. 175 di *Purgatorio*, XV). A volte però, Flaxman offre l'ispirazione al Fabris, che ne ripete i modelli, non copiandolo pedissequamente: si veda ad esempio la sua *Città di Dite* (p. 91 di *Inferno*, VIII): qui le grandi torri fiammeggianti e la barca dei due pellegrini che si avvicina alla città infernale sono presi dall'inglese, ma è il buio della notte a conferire alla tavola del Fabris un rilievo di indubbia suggestione.

E se tale predilezione per il grande scultore e incisore anglosassone è certamente il segnale - come osservò il Volkmann - negli artisti romantici di quel tempo, di un perdurante interesse nei confronti del neoclassicismo, vi sono altri motivi per



ritenere non inutile parlare oggi di Domenico Fabris. Infatti, con riferimento alle tavole originali, credo sia interessante riscontrare gli esiti più felici del suo lavoro negli aspetti *stürmish* e selvaggi della natura. Si vedano soprattutto alcune tavole dell'*Inferno*, da lui disegnate: Dante che si riposa nell'antro di una grotta oscura (p. 11, *Inferno*, I), le arche infuocate degli epicurei della città di Dite con le torri avvolte dalle tenebre sullo sfondo (p. 113, *Inferno*, X), il luogo pietroso e scosceso (il «burrato») abitato dal Minotauro (p. 135, *Inferno*, XII), la selva dei suicidi (p. 147, *Inferno*, XIII), gli argini pietrosi del Flegetonte con la cortina dei suoi vapori (p. 169, *Inferno*, XV) sono tra le sue vignette più felici. Ma anche altre scene e paesaggi notturni del *Purgatorio* sono da ricordare tra le cose più pregevoli del Fabris: vedasi ad esempio la notte «privata d'ogni pianeto», oscurata al massimo immaginabile, e squarciata da una folgore tra neri nuvoloni con un romantico paesaggio di torri diroccate sullo sfondo (p. 185, *Purgatorio*, XVI), o le cime delle Alpi invase dalla nebbia che a poco a poco si dirada ai raggi del sole (p. 197, *Purgatorio*, XVII).

Ma se nel riprodurre le tavole del Flaxman il Fabris fece, come abbiamo visto, delle aggiunte, è piuttosto a un'opera di semplificazione che fece ricorso per riprodurre le 38 tavole del romano Bartolomeo Pinelli (1781-1835), di cui 23 attengono solo all'*Inferno*. Pinelli aveva illustrato la *Divina Commedia* con 144 incisioni edite nel 1826 a Roma presso Giovanni Scudellari. Influenzato dal Flaxman e dai modelli neoclassici, seppe ben presto - sotto l'influenza del pittore Felice Giani (1758-1823) con cui collaborò negli affreschi del palazzo di Spagna a Roma - trapassare a modelli in tutto preromantici e moderni. Egli non solo fu il disegnatore della plebe romana, ma impiegò questa 'energia' anche nelle tavole con cui illustrò la *Commedia*. Affollate di personaggi, estremamente

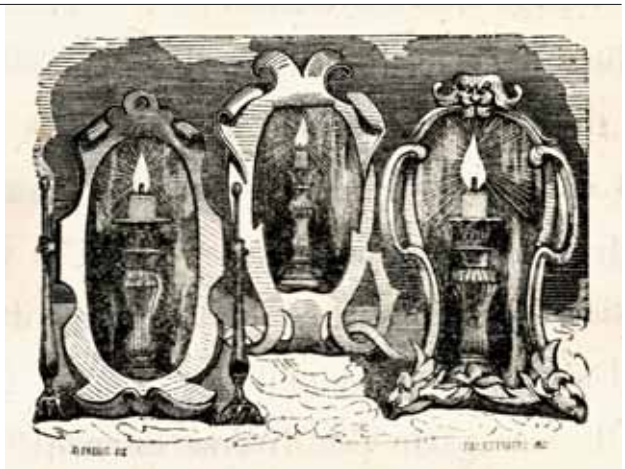


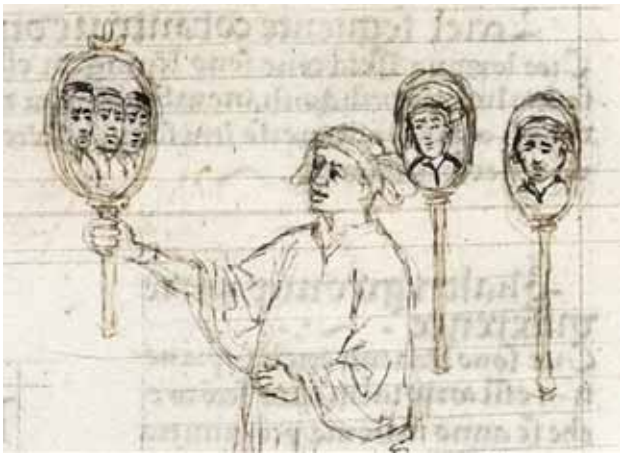
Nella pagina accanto dall'alto: Bartolomeo Pinelli, *Perché mi scerpi?* (*Inferno*, XIII); Domenico Fabris (da Bartolomeo Pinelli), *Perché mi scerpi?* (p. 147, *Inferno*, XIII); Domenico Fabris, *Gli argini pietrosi del Flegetonte* (p. 169, *Inferno*, XV). Qui sopra da sinistra in alto in senso orario: Bartolomeo Pinelli, *La metamorfosi dei ladri fiorentini* (*Inferno*, XXV); Domenico Fabris (da Bartolomeo Pinelli), *Cianfa in forma di serpente si avvinghia a Brunelleschi* (p. 286, *Inferno*, XXV); 19) Domenico Fabris, *Il naufragio di Ulisse* (p. 304, *Inferno*, XXVI); 18) Domenico Fabris, *L'uomo e il serpente si scambiano la natura* (p. 290, *Inferno*, XXV)

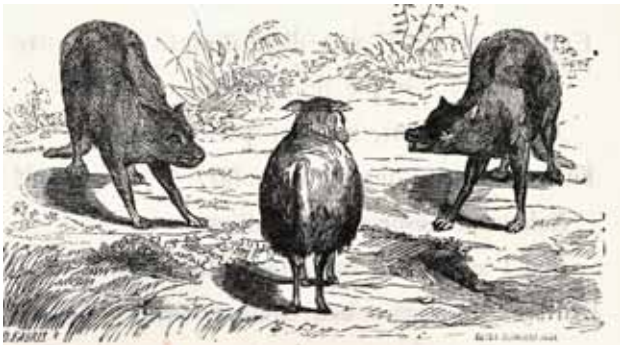
movimentate, decorate fino all'eccesso, saranno anche il prodotto, come affermò Fortunato Bellonzi sull'*Enciclopedia Dantesca*, di un'arte «modestamente illustrativa», ma sono sempre sorrette da una straordinaria abilità di segno. Ebbene, le tavole dantesche del Pinelli vennero semplificate dal Fabris, costretto probabilmente a ciò anche dal mezzo tecnico di cui disponeva. Vedasi ad esempio

l'incisione pinelliana di *Inferno*, XIII, in cui l'intricatissimo viluppo dei rami della selva dei suicidi tra cui si affollano «le brutte Arpie», viene ridotto dall'udinese a pochi segni fortemente chiaroscurali (p. 147, *Inferno*, XIII). Similmente, della scena della prodigiosa metamorfosi dei quattro ladri fiorentini (*Inferno*, XXV) che il romano ambienta tra le rocce, coi due poeti e il centauro Caco sullo sfondo, Fabris sceglie di riprodurre solo il quarto compagno, Cianfa, che in forma di serpente si avvinghia a Brunelleschi (p. 286). Come poi l'uomo e il serpente, nello stesso canto, si scambiassero come per magia la natura, tra il fumo che vela la scena, Fabris seppe efficacemente rappresentarlo nella tavola di p. 290.

Ma tornando alla vignetta di p. 185 (*Purgatorio*, XVI), dobbiamo dire che qui il Fabris si fa illustratore di una similitudine, giacché Dante paragona il fumo accecante che avvolge gli iracondi col «buio d'inferno» e con una notte terrestre senza stelle: è quanto notò il Volkmann, aggiungendo che la predilezione per l'illustrazione delle similitudini - così presente negli antichi codici miniati della *Commedia* - è un tratto che lo distingue dagli altri artisti, anche se «il suo sapere, di molto inferiore al suo volere», non gli permette di conseguire risultati realmente apprezzabili, sconfinando spesso nello strano, nell'assurdo o nella banalità propria di un'enciclopedia illustrata o di un sillabario per ragazzi. Non vi è dubbio che il Fabris conobbe e consultò alcuni dei codici più famosi, o ne vide le riproduzioni: così la piccola tavola del naufragio di Ulisse (p. 304, *Inferno*, XXVI) si ispira alla miniatura di cui a c. 92 r. del Codice Vaticano 4776; lo stesso dicasi per i tre specchi di p. 31 (*Paradiso*, II), che rimandano alla miniatura a c. 241 r. dello stesso codice; mentre la tavola che illustra la similitudine dell'agnello «intra due brame di fieri lupi» di p. 49 (*Paradiso*, IV) è presa dal Codice Palch. I, 29 della Magliabecchiana di Firenze. Infine, la tavola di p. 187 (*Paradiso*, XVI) che rappresenta la tripartizione della società medioevale in *Oratores*, *Bellatores*, *Laboratores*, è stata probabilmente presa dal Fabris da una miniatura del XV secolo conservata presso la Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, a ornamento del celebre poema del vescovo Adalberone di Leon, scritto intorno al

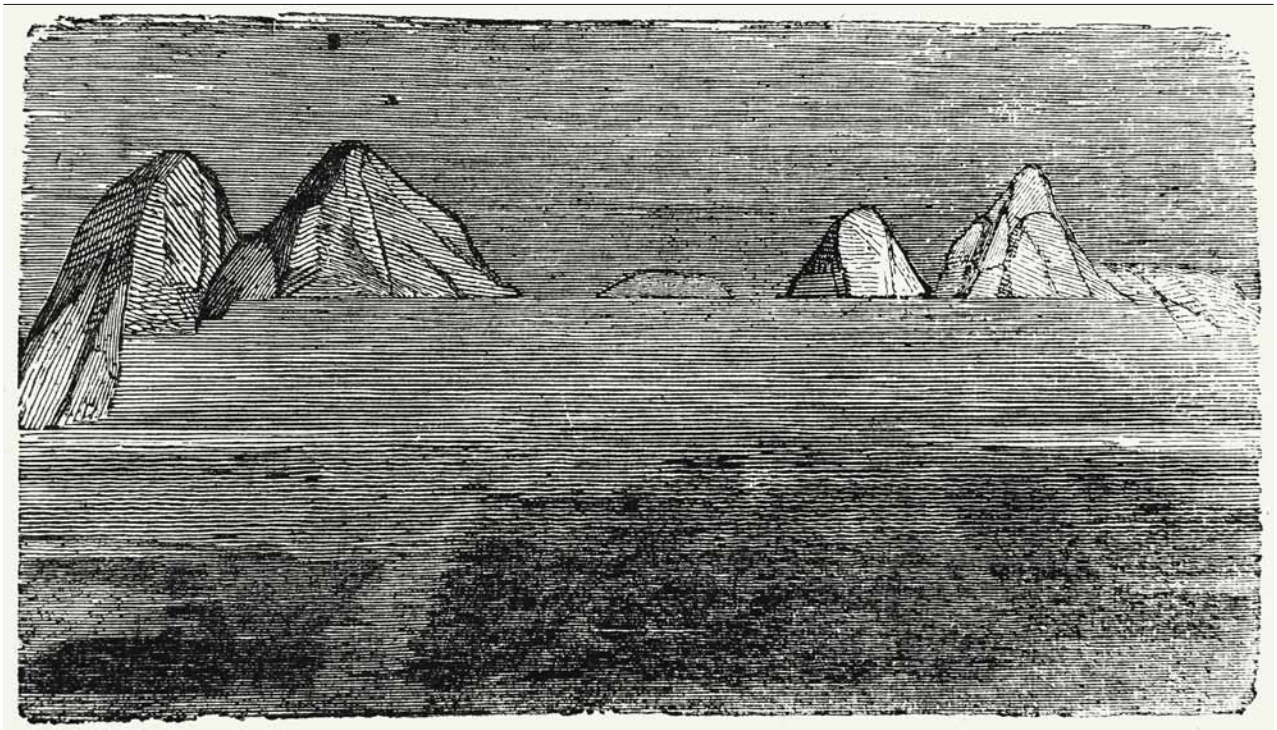






Da sinistra in alto: miniatura del Codice Vaticano 4776 c. 92 r. (Biblioteca Vaticana); Domenico Fabris, *Tre specchi prenderai…* (p. 31, *Paradiso*, II); miniatura del Codice Vaticano 4776 c. 241 r. (Biblioteca Vaticana); Domenico Fabris, *Un agno intra due brame di fieri lupi* (p. 49, *Paradiso*, IV). Nella pagina accanto dall'alto: Domenico Fabris, *Oratores*, *Bellatores*, *Laboratores* (p. 187, *Paradiso*, XVI); miniatura del XV sec., *La società dei tre ordini* (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal)

1015 in onore del re di Francia Roberto il Pio. Ebbene, in tutti questi casi, non mi sentirei di discostarmi dal giudizio severo del Volkmann che nella buona sostanza giudica banali o irrilevanti queste tavole del Fabris. Si aggiunga che non di rado le sue migliori intenzioni sono vanificate da evidenti errori anatomici: vedasi, ad esempio, la suggestiva scena notturna dell'esumazione del corpo di Manfredi, guastata dal lunghissimo braccio dello svevo (p. 43, *Purgatorio*, III), il petto esageratamente sporgente di Brunelleschi assalito dal serpente a p. 286 (*Inferno*, XXV) o le gambe troppo corte di



Dall'alto: Domenico Fabris, *Le cime delle Alpi invase dalla nebbia* (p. 197, *Purgatorio*, XVII); Domenico Fabris, *La selva dei suicidi* (p. 147, *Inferno*, XIII); Domenico Fabris, *Buio d'inferno e di notte privata* (p. 185, *Purgatorio*, XVI). Nella pagina accanto da sinistra in alto: Domenico Fabris, *Vedute di Porciano, Arezzo, Firenze e Pisa* (p. 166-167, Purgatorio, XIV); Domenico Fabris, *Uccisione di Guido del Cassero e Angiolello da Carignano* (p. 324, *Inferno*, XXVIII); Domenico Fabris, *Il Vespro siciliano* (p. 102, *Paradiso*, VIII)

Ciacco che risponde alla domanda di Dante a p. 73 (*Inferno*, VI).

Sono poi certamente banali i ritratti (circa quaranta) che il nostro fece dei più importanti personaggi del poema, e le tavole originali del *Paradiso* (51 in tutto), vera *crux interpretum*, fatta eccezione, come è noto, per Sandro Botticelli. Riguardo sempre al *Paradiso*, totalmente insipide, poi, mi sembrano le riproduzioni che il nostro fece delle 41 incisioni che Francesco Nenci (1781-1850) eseguì per l'importante Edizione dell'Ancora della *Divi-*

na Commedia (Firenze, 1817-1819), mentre altre sue tavole originali ci dicono quanto poco rispettasse il testo dantesco e come trascurasse la filologia di carattere storico. Così, ambienta l'uccisione per annegamento di Guido del Cassero e Angiolello da Carignano da parte dei sicari del «tiranno fello» Malatestino Malatesta (p. 324, *Inferno*, XXVIII), non in un «vasello presso a la Cattolica» come vuole Dante, ma tra le stanze del maniero del signore di Rimini. E ancora, la cattedrale di Palermo davanti cui si svolge la scena del Vespro Siciliano (p. 102, *Paradiso*, VIII), offre sullo sfondo la vista della cupola aggiunta dall'architetto Ferdinando Fuga durante gli sciagurati lavori di 'restauro' del monumento normanno (1781-1801).

Quanto infine alle vedute di città e contrade italiane che Fabris illustrò quasi con l'occhio del fotografo nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, non dobbiamo darne un giudizio negativo. Esse, infatti, come ha acutamente osservato il Volkmann, manifestano quella tendenza al commentario storico che per quanto riguarda l'Italia, trovò poi la sua massima attuazione nelle trenta tavole e nelle quattrocento zincotipie che Corrado Ricci - dopo un lavoro di ricerca durato vent'anni - inserì nella sua *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, edita a Milano da Ulrico Hoepli nel 1898.

BIBLIOGRAFIA

- Ludovico Volkmann, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia* - Edizione italiana a cura di G. Locella, Firenze-Venezia, Leo Olschki Editore, 1898, pp. 97-101.
- Pierluigi De Vecchi, Elda Cerchiari, *Arte nel tempo. Dall'età dell'Illuminismo al tardo Ottocento*, Milano, Bompiani, 1999, I, pp. 155-188.
- Laura Zucconi, *Dalla sfida all'alleanza, frontiere dell'ecfrasi ottocentesca*, tesi di dottorato di ricerca in Letteratura e Filologia italiana, Università degli studi di Firenze, 2011-2013.

IL BESTIARIO INFERNALE NELLE XILOGRAFIE DI GIANNI VERNA

di Gianfranco Schialvino

La presenza degli animali nella *Divina Commedia* è inaspettatamente ampia: a quelli in cui Dante e Virgilio si imbattono nella metafora del viaggio ultraterreno sono da aggiungersi infatti quelli chiamati alla ribalta attraverso allusioni e perifrasi.

È una presenza continua e variegata, che si apre nel primo canto dell'*Inferno*, con le 'tre fiere', il leone, la lonza e la lupa, e che terminerà con le api, cui sono paragonati gli angeli nell'Empireo. Dante è insieme poeta ed erudito: nel Medioevo, enorme successo hanno i bestiari, una produzione letteraria e figurata che scopre e racconta le curiosità del mondo animale, deformandone il comportamento istintuale in significato mistico-teologico, allo scopo di stupire ed erudire il volgo. Le bestie diventando strumenti spirituali utili nel cammino di conversione ed espiazione dell'uomo, fondendo nella componente semantica del loro nome i contenuti dei miti pagani, delle fonti bibliche e teologiche, e delle *Naturales historiae* d'età classica ed ellenistica. Per di più nella *Commedia*, la rappresentazione del demoniaco è caratterizzata nella mostruosa combinazione di elementi umani e ferini, per cui, quando ci si imbatte nel metamorfismo delle metonimie, non si tratta mai di semplici quadretti naturalistici in cui si sfoga lo spirito di osservazione del Poeta, che propala il suo realismo congegnando complesse strategie di costruzione del significato attraverso l'attivazione delle accezioni simboliche che appunto agli animali erano attribuite.

Gianni Verna (Torino, 1942), artista

xilografo di ottima fama e consolidato mestiere, nell'interrogare le tradizioni letterarie relative per capire se e come abbiano agito su Dante sia gli animali reali (come il veltro, il destriero, le vespe, l'aquila, i mosconi e i serpenti ecc.) sia soprattutto le creature mitologiche, (Caronte, Minosse, Cerbero, Gerione, le Furie, il Minotauro, i Centauri, le Arpie, le Cagne, i Draghi ecc.) manifesta una grande attenzione per la realtà in tutti i suoi aspetti, basata sull'icasticità della sua rigorosa tecnica rappresentativa che - ora con precisi tratti di bulino e sempre più spesso con vigorosi colpi di sgorbia - con vitalità realistica riesce a cavare dalle tavole di noce in cui ha intagliato le matrici delle sue xilografie.

Col trascorrere degli anni, Verna ha raccolto e stipato nel suo immaginario un *thesaurus* ampio e diversificato di animali: moralizzati, esemplari, scientifici e poetici, che ora interpreta nella doppia carrellata delle sue grandi matrici chiamate *Bestiario infernale*. In esso sostituisce alla forma della similitudine allegorica e simbolica quella del confronto - più o meno a distanza, ora con devozione e riconoscenza, ora con ironia e dissacrazione - con i grandi artisti del passato, interpreti della trasposizione della *Commedia* in immagini, ponendosi dignitosamente al loro fianco con il proprio (ormai acclarato e riconoscibile) stile, fortemente chiaroscurale e scarno. E svolgendo non soltanto una funzione ornamentale o realistica, di commento e di interpretazione, ma contribuendo, attraverso l'attivazione della propria autonomia iconologica, a ricostruire il significato complessivo dell'epopea dantesca.

Joseph Goebbels
Michael
Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern

Novecento

LE TRISTI UTOPIE DI JOSEPH GOEBBELS

Uno scrittore frustrato dalla letteratura alla politica

di SANDRO MONTALTO

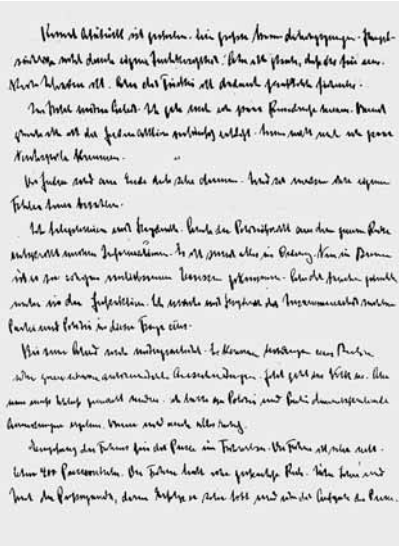
«Là dove si bruciano i libri
si finisce per bruciare anche gli uomini».
Heinrich Heine

Non sono rari i casi di scrittori che sono passati alla storia per qualcosa di diverso da ciò a cui hanno dedicato la maggior parte delle loro energie: ad esempio Herbert G. Wells che nonostante l'ampia produzione di splendidi e fortunatissimi romanzi di fantascienza puntava tutto sulla produzione di opere di Storia e analisi sociale, di politica e anche di studi al confine fra scienza e filosofia. Arthur Conan Doyle odiava il suo personaggio Sherlock Holmes ed era convinto che i propri capolavori fossero i romanzi storici, i saggi di storia militare e le indagini sullo spiritismo. Ed è legione il numero di scrittori che non hanno avuto alcun successo nel campo delle lettere e si sono dovuti adattare, con maggiore o minore successo (e frustrazione), a una vita di tutt'altro genere: impiegati, operai, scienziati, inventori, musicisti e via dicendo che hanno continuato a scrivere in maniera semi-clandestina, più o meno noti e apprezzati. Alcuni di loro hanno tentato comunque la via di una presenza 'pubblica', magari nel giornalismo o in politica: fin dai tempi di Platone (già artista in qualche modo frustrato in cerca di rivalsa) la creatività si poteva tradurre in forme di politica 'artistica', purtroppo però dell'atteggiamento artistico è rimasto il peggio come le manie di grandezza, il rifiuto di chi ha una diversa visione, la censura, l'imposizione anche violenta di quegli applausi che erano stati negati al proprio indiscu-

Nella pagina accanto: copertina della prima edizione del romanzo autobiografico di Joseph Goebbels, *Michael: Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* (Monaco, Zentralverlag der NSDAP, 1928)

JOSEPH GOEBBELS' SAD UTOPIAS

In this article, Sandro Montalto traces the youth of Joseph Goebbels, recounting his difficult childhood and adolescence, his bewilderments, the desperate search for a meaning and a 'strong man' from whom to obtain consent. He then retraces, following the diaries of the Nazi hierarch, the stages of his career in the party and above all recounts Goebbels' numerous failed attempts to establish himself as an author of dramas, poems, articles and novels, searching his works for the signs of the delirium that will distinguish his political activity.



Da sinistra in alto in senso orario: Marta Goebbels, moglie di Joseph, ritratta insieme ai suoi sei figli; Joseph Goebbels (1897-1945) durante un comizio nel 1938; Hitler e Goebbels nel 1943: quando sapeva di essere fotografato con il suo Führer Goebbels faceva di tutto per dimostrare di avere con lui una particolare confidenza; una pagina manoscritta dei diari di Goebbels

tibile genio. A uno di questi personaggi è capitato addirittura di diventare uno degli uomini più potenti, più temuti e crudeli del suo secolo: Joseph Goebbels.

Goebbels (1897-1945) fu un uomo-chiave nel regime hitleriano: ministro della Propaganda del Terzo Reich dal 1933 all'anno della morte, ministro plenipotenziario per la mobilizzazione alla guerra totale e generale della Wehrmacht, fu lui il successore designato da Hitler, dopo il suicidio di quest'ultimo il 30 aprile 1945 (fu quindi per due giorni scarsi cancelliere del Reich). Orgoglioso del suo dottorato in Letteratura, oggettivamente uno dei gerarchi più colti del partito, era felice quando si sentiva chiamare «Herr Doktor» e fu in grado di elaborare tecniche di propaganda che permisero l'incredibile ascesa del partito nazionalsocialista in Germania.

Non era un fulgido esempio di razza superiore, secondo i canoni nazisti: mingherlino, malaticcio, spesso soggetto a crisi depressive, nacque con un piede deforme e contrasse da bambino l'osteomielite (zoppicò per tutta la vita e non poté partecipare alla Prima guerra mondiale, ma in seguito fece circolare la leggenda che la zoppia fosse dovuta proprio a una ferita in combattimento). D'altra parte cosa dire di Göring, morfinomane, obeso e dissoluto, o di Hitler stesso? Di famiglia povera, impossibilitato a giocare come gli altri bambini, Goebbels si chiudeva tutto il giorno nella sua stanza e leggeva tutto ciò che riusciva a trovare; lo studio divenne una forma di riscatto, e investì ogni sua energia sul fronte intellettuale.

Conseguita la laurea lavorò brevemente come giornalista. Dopo aver sfornato poesie, articoli e saggi che nessuno voleva leggere riuscì, all'inizio del 1922, a vendere sei articoli al giornale «Westdeutsche Landezseitung» nei quali cercava di opporsi al pessimismo espresso da Spengler in *Il tramonto dell'Occidente* (secondo il quale la decadenza della repubblica tedesca era tale da condurla inevitabilmente a una nuova dittatura, pur augurandosi l'arrivo di un 'uomo forte' capace di elevarsi dalle miserie del tempo) ed esprimeva anche una critica a tutto tondo delle correnti culturali e artistiche moderne.[1] Lavorò poi in una banca grazie alle raccomandazioni della famiglia della fidanzata (ebrea): impiego frustrante perché lo stipendio gli bastava a malapena per pagare l'affitto. Nel frattempo stava sviluppando un profondo disprezzo per il sistema capitalista: dopo appena una settimana di lavoro esplose la crisi delle riparazioni di guerra e assistette scandalizzato all'inflazione che gettava sul lastrico le famiglie mentre i debiti di ricchi proprietari terrieri e industriali venivano cancellati, e molti suoi colleghi usavano informazioni riservate per arricchirsi (trattandolo come uno sciocco idealista). Quando scoprì che a Colonia circa un centinaio di bambini al mese morivano di fame, e che la chiesa cattolica conservava beni enormi che sarebbero stati sufficienti per mandare in sanatorio centinaia di migliaia di piccoli tedeschi, perse ogni fiducia nelle basi della società in cui viveva.

Goebbels non era mai stato antisemita, e spesso fino all'inizio degli anni Venti anche nelle lettere si disse contrario a quell'antisemitismo che da secoli serpeggiava in Germania. Tuttavia i ripetuti rifiuti riservati alle sue opere letterarie da parte delle case editrici di Berlino (proprietà di ebrei, come la banca che nel frattempo lo aveva licenziato) insieme alla lettura de *I fondamenti del XIX secolo* di Houston S. Chamberlain - in cui si presenta la 'razza ariana' come 'anima della cultura' e la 'razza ebrea' come incarnazione di tutti i mali del materialismo - alimentarono l'odio ancora senza un nome preciso che gli bruciava dentro, e lo indirizzarono contro il fin troppo facile 'nemico comune'.

Poi, individuato il nuovo credo, venne il momento di individuare il nuovo Cristo: lo trovò nel giovane Hitler, che nel febbraio 1924 lo folgorò per il modo in cui parlò e si difese nell'ambito del processo agli autori del *putsch* del 9 novembre 1923. Anche in seguito ne venne affascinato durante un comizio, e in successivi incontri nei quali il futuro dittatore seppe subito compiacere la vanità del giovane arrampicatore. In quel periodo nel diario di Goebbels si affollano osservazioni che dicono quanto la sua visione fosse ossessionata dal tema religioso e quanto fosse lontano dalla realtà, soprattutto quando mescolava nazionalsocialismo ed etica cristiana. Da subito - va detto - Goebbels avanza anche qualche osservazione critica sui nuovi movimenti di destra, sui loro obiettivi e metodi (leggendo *Mein Kampf* dovette constatare che non c'era traccia di quella adesione al socialismo in cui sperava, né una vicinanza alla simpatia che nutriva nei confronti della Russia), ma in maniera incredibile si dice totalmente conquistato dalla figura di Hitler tanto da accantonare tutti i propri dubbi, e assumere un antisemitismo che si rivelerà non tanto una profonda convinzione quanto il bisogno di

Da sinistra: il rogo di libri organizzato dal partito nazista il 10 maggio 1933 in Operplatz (ora Bebelplatz) a Berlino; il monumento sotterraneo (la libreria vuota) creato dall'artista israeliano Micha Ullman a Berlino, in Bebelplatz, nel punto in cui venne organizzato il rogo di libri nazista del 1933

trovare un antidoto alla vaghezza del proprio nazionalsocialismo (sarà ovviamente indotto anche a lasciare la fidanzata, pur senza saper spiegare nemmeno a se stesso come mai improvvisamente iniziasse a disgustarlo).[2] Si ricordi che già nel *Mein Kampf* Hitler sosteneva che i nove decimi di tutte le stupidaggini e le sconcezze prodotte in arte appartengono ad artisti ebrei; nel 1935 tornò l'ennesima volta sulla questione precisando che il «compito dell'arte non è quello di richiamare segni di degenerazione, ma quello di trasmettere benessere e bellezza».[3] Il libro di Hitler era diventato per lui non un programma politico ma la rivelazione del suo maestro, quindi al di là di ogni critica: come scriverà nel suo diario, e come vedremo meglio in seguito, si trattava di credere in qualcosa pur di credere! In un articolo del 1927 scriverà che il Movimento deve essere alimentato non dalla ragione ma dalla fede, e che le tesi di Hitler, come quelle del *Discorso della montagna* di Gesù, come tutte le cose 'ovvie' (e, si insinua tra le righe, 'illuminate'), non vanno dimostrate.

Goebbels, quest'uomo così potente, che ha fatto di tutto per diventare arbitro (e boia) delle arti, delle lettere e della scienza, coltivò sempre la passione per la scrittura. Sono celebri, e straordinariamente utili per la ricostruzione storica, i diari che tenne con regolarità dal 1923. Scritti talvolta in maniera frettolosa, in contrasto con la meticolosa cura con cui elaborava i discorsi e gli articoli (per molto tempo il venerdì sera venne letto - o meglio declamato - alla radio l'articolo di Goebbels che sarebbe comparso il giorno dopo, chiarendo per la settimana seguente il contenuto ideologico che tutta la stampa avrebbe dovuto propagare), le pagine relative ai primi due o tre anni (l'autore aveva meno di trent'anni) mostrano un ragazzo isolato, preoccupato da questioni religioso-filosofiche e mancante di un senso di direzione da dare alla propria vita, sfaccendato, fino a quando incontrerà Hitler (un pittore fallito e respinto dall'accademia che in *Mein Kampf* aveva scritto «sbadigliavo all'idea di dovermi chiudere in un ufficio, legato a un orario, di non essere padrone del mio tempo»[4] proprio mentre persone come Kafka, Pessoa o Svevo lo stavano facendo) e tutto nella sua vita cambierà. All'alba degli anni Quaranta i diari erano già stati organizzati in venti spessi volumi, e l'autore prese l'abitudine di dedicare qualche ora quasi tutte le mattine, con un stenografo, a registrare i nuovi avvenimenti e le nuove riflessioni ma anche ad approntare una nuova versione di

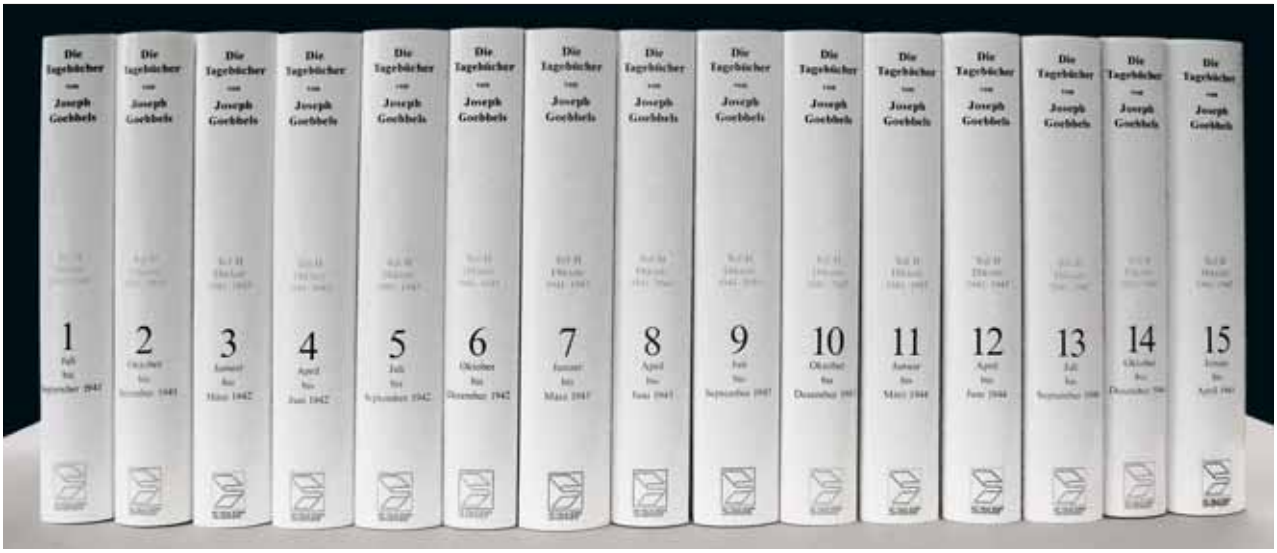
quelli vecchi che, sperava, un giorno sarebbero stati pubblicati (in questo avrà una pur postuma fortuna…). Pochi mesi prima di morire ne ordinò la microfilmatura, e il tutto, pochi giorni prima della fine, venne spedito a Potsdam dove fu sepolto; i diari originali rimasero invece nel Bunker a Berlino, dove furono in parte rinvenuti dai soldati russi. I microfilm furono invece ritrovati anni dopo, dimenticati e infine riscoperti nel 1992 dalla studiosa Elke Fröhlich, circostanza che permise finalmente la pubblicazione dell'opera nella sua forma sostanzialmente integrale (in 29 volumi apparsi in tedesco fra il 1993 e il 2008).[5]

Dal 1924 Goebbels inizia a interessarsi di politica partecipando a comizi e scrivendo a favore del nazionalismo, organizzando il partito nella Germania settentrionale e il suo futuro giornale (prese peraltro il posto di un giovane licenziato per scarso rendimento, di nome Heinrich Himmler, che tornò al suo precedente impiego di allevatore di pollame). Ha origine così una carriera politica travolgente: ben presto nominato *gauleiter* di Berlino si fa notare per lo stile provocatorio e convincente grazie al quale sarà capace di spostare verso il partito nazionalsocialista i voti di buona parte di quella città ritenuta 'rossa'.

Nominato in seguito ministro per la Propaganda, non dovette sembrargli vero poter a proprio piacimento controllare ogni ramo dell'informazione e della vita culturale e sociale tedesca (stampa, cinema, teatro, radio, sport...), ovunque applicando con rigore i principi della 'morale nazista' e diventando un vero e proprio 'dittatore della cultura' del Terzo Reich (Thomas Mann lo definì «uno storpio nel corpo e nell'animo» che mirava deliberatamente, con disumana bassezza, a elevare la menzogna a divinità). Dotato di poteri praticamente illimitati, fu il principale artefice delle campagne di 'arianizzazione' rivolte contro la cosiddetta 'arte degenerata' e la 'scienza ebraica, massonica e bolscevica', che costrinsero all'esilio centinaia di artisti e scienziati ebrei (quando riuscirono a mettersi in salvo). Rimangono tristemente famosi i roghi di libri che organizzò il 10 maggio 1933 a Berlino (ma la cerimonia si svolse anche in altre città), istigando gli studenti nazionalsocialisti a perlustrare e saccheggiare le biblioteche pubbliche e private alla ricerca di opere proibite dal regime. Di fronte alle immense pire in cui ardevano opere di Marx, Trockij, Freud, Remarque, Heinrich Mann e molti altri, i nazisti ballarono e cantarono come in un rito selvaggio mentre il gerarca lodava in un discorso altisonante la bellezza e forza del fuoco e dichiarava la fine dell''eccessivo intellettualismo giudaico'. Nello stesso anno, all'insegna di ancora più tristi fiamme che si profilavano all'orizzonte, veniva istituita la Gestapo al cui vertice il Führer mise un Himmler tornato dai suoi allevamenti di pollame e pronto a mettere ben altre creature dietro i propri recinti.

D'altra parte i nazisti, o almeno quelli più colti, non hanno mai sottovalutato l'importanza del libro: la storia dei saccheggi (non solo distruzione) di biblioteche pubbliche e private è molto più complessa e ampia di quanto normalmente si immagini (a questo proposito si può ad esempio leggere l'impressionante *Ladri di libri* di Anders Rydell),[6] e allo stesso modo, seppur in maniera perversa, quegli uomini brutali hanno sempre saputo individuare le intelligenze migliori attono a loro e usarle per i loro scopi. È infatti falsa l'attribuzione a Goebbels della famosa espressione 'Quando sento la parola cultura metto mano alla pistola', che fu invece pronunciata da Baldur von Schirach, capo della Hitler-Jugend, che peraltro l'aveva rubata da un dramma del commediografo nazista Hans Johst intitolato *Schlageter*.

Goebbels era un grafomane, quindi, che cercò anche tramite la scrittura di pagine intime di passare alla storia, di lasciare una traccia. Mentre nei tristi roghi i libri bruciavano si può solo immaginare cosa si agitasse nell'animo di questo potentissimo gerarca un tempo sistematicamente rifiutato dall'editoria. Ora sarebbe stato lui, ministro



I 15 volumi che compongono la seconda serie (1941-1945) dei *Diari* di Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, a cura di Elke Fröhlich; l'edizione completa contempla anche 14 volumi che coprono gli anni 1923-1941 e 3 volumi di indici (München, K. G. Saur Verlag, 1993-2008)

della Propaganda, a decidere cosa si sarebbe pubblicato, letto, osservato, ascoltato.

Ma cosa scrisse il giovane Goebbels? Innanzitutto nel 1918 un dramma intitolato *Judas Iscariot*, in cui viene messo in scena un Giuda che tradisce Gesù non per denaro ma perché il suo maestro non vuole guidare il popolo ebraico in una rivoluzione che lo libererà (ogni parallelismo è scontato), anche se alla fine, dopo la crocefissione, riconoscerà la grandezza del profeta e si suiciderà. Il testo rimarrà però nel cassetto perché, nonostante le inquietudini religiose del suo autore, c'erano in ballo delle borse di studio e Goebbels preferì non rischiare troppo. Poi, nel 1919, cambiò genere e scrisse un dramma intitolato *Heinrich Kämpfert* ispirato alle difficoltà degli operai in seguito alla disfatta tedesca nella Prima guerra mondiale (superfluo ricordare come la condizione tedesca dopo il primo conflitto sia stata un trauma incancellabile per molti, non ultimo il giovane Hitler).

Per un certo periodo fu un produttore seriale di versi poetici, ma il germanista Ralf Czapla che li ha studiati parla di creazioni poco ispirate, ricche di formule vuote, spesso denuncianti una mancanza di sintassi e approssimativi nell'uso della rima, nonché vicini alla canzone popolare come probabile più alta fonte di ispirazione: idilli, scene naturali, elementi *biedermeier*…[7] Poi smise e nel 1919-21 si dedicò alla scrittura di un monumentale romanzo autobiografico in forma diaristica intitolato *Michael Voormans Judendjahre*, un cumulo di recriminazioni, denunce e lamentazioni di un antieroe spaventosamente narcisista che soffre di un fisico deforme (il problema fisico dell'autore, stigma incancellabile della diversità, fu evidentemente un trauma insuperabile) e del conseguente insuccesso con le donne (solo la prima e la terza parte del testo si sono conservate). I continui rifiuti da parte degli editori riservati anche a quest'opera (insieme alla crisi dovuta allo *shock* del lavoro in banca e alla morte del suo più caro amico e ispiratore Richard Flisges) nel febbraio 1924 lo spronerannno a rimettere mano al romanzo, che riteneva il suo capolavoro: ne cambia il titolo, che diventa *Michael: Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, ma se possibile ne peggiora ancora il testo che diventa una incongruente accozzaglia di materiali presi da letture disparate, il cui tono riesce a di-

ventare ancora più retorico e urlato, nel quale ora si cerca un salvatore umano che prenda il posto di quel Dio cristiano da lui ormai rifiutato. Spaventosamente illuminanti frasi che consegna al suo diario nell'ottobre 1923 e gennaio 1924: «non importa in cosa crediamo, basta credere»; «ogni pensiero è giusto, bisogna solo saperlo motivare in maniera convincente»[8]. Ovviamente, dal punto di vista delle proposte editoriali, fallimento completo: il romanzo verrà poi pubblicato, a seguito di un ulteriore rimaneggiamento, solo nel 1928 dalla casa editrice nazista Eher Verlag, senza peraltro riscuotere nessun particolare interesse. Penoso osservare come la nuova versione contiene feroci sfuriate contro gli ebrei inserite a forza e spesso senza molta logica, non vede più i segni di simpatia verso la Russia che venivano espressi in origine e contiene mille piccole ma significative modifiche: ad esempio in luogo di «se salvo me stesso, salverò l'umanità intera» compare «se salvo me stesso, salverò il mio popolo»; compaiono inoltre pagine nelle quali il protagonista si dice ammaliato da un oratore - non ne fa il nome - definito «un profeta», i suoi occhi «due grandi stelle azzurre»[9] (parole simili a quelle che aveva usato per descrivere il suo primo incontro con Hitler). Ma il lavoro sulla nuova stesura, invece di esaltarlo, lo lascerà svuotato: il 10 marzo 1924 sul diario annoterà un laconico «Non ho desideri». Già l'1 ottobre 1920 aveva fatto testamento e lasciato una lettera in cui comunicava l'intento di lasciare una vita che era stata per lui «solo inferno» e suicidarsi: ma alle parole non seguirono i fatti.

Dopo il romanzo in prima stesura tentò il dramma sociale con *Kampf der Arbeiterklasse*, che non terminò mai, e nel novembre 1923 tornò sulle sue ossessioni scrivendo in stato di totale immersione (al momento notò appena la notizia del colpo di stato nazionalsocialista a Monaco, in realtà) il dramma *Prometheus* su un eroe, metà uomo e metà titano (dunque di origine divina), che guida gli esseri umani in una ribellione contro gli dei dell'Olimpo. Subito dopo, sempre in novembre, in pochi giorni scrisse il dramma in versi *Der Wanderer*, protagonista di nuovo Gesù Cristo e ancora incentrato sul concetto di redenzione-ribellione, opera che fu rifiutata da tutti i teatri ai quali l'autore la propose. Rielaborerà il testo nel 1927 facendone un dramma un po' dantesco in undici quadri in cui vengono stigmatizzati i mali dell'epoca: miseria sociale, capitalismo borsistico (ovviamente incarnato da un ebreo), falsità dei leader marxisti ecc., fino all'annuncio dell'avvento del Terzo Reich; il dramma verrà rappresentato a novembre ma nonostante l'autore non fosse più uno scrittore qualsiasi riscosse molte critiche perplesse o negative.

Al 1928 risale l'ultimo tentativo letterario: in novembre iniziò un dramma intitolato *Die Saat*, ossia *La semina*, terminato in febbraio e andato in scena a marzo presso il Teatro Sperimentale Nazionalsocialista con il nuovo titolo *Blutsaat* (*Semina di sangue*). Le recensioni furono impietose, l'autore si infuriò contro la critica del tutto incapace di cogliere il nocciolo del suo lavoro e sostanzialmente il trentunenne talento non riconosciuto rinunciò del tutto a esercitare ancora il proprio genio di scrittore. Nei diari parla anche di una sua opera in due volumi su Hitler di cui avrebbe completato il primo volume (si vedano le annotazioni del 13-30 novembre 1938; 17 gennaio 1939) e progettato di completare a breve il secondo per poi presentarlo al mondo dopo la guerra (si vedano le annotazioni del 31 agosto 1941), ma non se ne sa molto.

Insomma quel mondo degenerato continuava a rifiutarlo ed era quindi ora di purgarlo, di farlo ragionare, o meglio - se possibile - ubbidire. Un modo, non c'è dubbio, l'ha poi trovato. Detto questo, non si vuole certo ridurre la biografia di figure come queste a una rivalsa su chi aveva loro tarpato le ali in gioventù (come propone il pur divertente e documentato *La sindrome di Nerone* di Errico Buo-

nanno),[10] perché ciò rischierebbe di depenalizzare un comportamento criminale, consegnando il mito nazista alla meschinità individuale e al disagio psichico. Tuttavia gli elementi di ordine psicologico sono importanti e la storia di Goebbels è esemplare: infanzia piena di traumi, delusioni nella giovinezza, dagli anni Trenta un sostanziale autoisolamento da amicizie e conoscenze, il matrimonio con una donna che non voleva più ma che Hitler gli ordinò di conservare al proprio fianco, la decisione suicida di coltivare una incrollabile fiducia nel *leader* anche quando (come rivelano i diari) spesso si chiedeva quale fosse la concretezza di tante sue decisioni o, alla fine, se il suo stato di salute fisica e mentale gli consentisse ancora di guidare il Reich.

Ciò che importa qui osservare è come un fanatico della parola - quindi non propriamente un artista - abbia trasferito nel campo della più bieca politica una aspirazione vissuta in maniera narcisista. Alcuni cardini della comunicazione messa in atto dal nazismo erano derivati dalle teorie del comportamentismo e sono tipici di certa comunicazione politica anche oggi: principio della semplificazione, imposizione di un nemico unico, trasposizione sul nemico dei propri errori, risposta all'attacco con l'attacco, invenzione di nuove notizie per distrarre da quelle problematiche, volgarizzazione della propaganda in modo che sia accessibile alla massa più ampia possibile, sfruttamento della memoria cortissima della suddetta massa, ripetizione ossessiva di pochi concetti opportunamente banalizzati, diffusione del sospetto circa l'autorità del nemico, ecc. E poi la continua ripetizione di notizie parziali, o palesemente false, rigidamente controllate dal vertice: nel caso goebbelsiano il «futuro radioso della Germania», il «pericolo delle orde asiatiche» che non avrebbero avuto pietà dei tedeschi, la crudeltà degli Alleati che chiedevano una «resa incondizionata», le «armi miracolose»... L'enfasi isterica di cui erano rivestiti i discorsi di Goebbels era inoltre condita con una studiata riduzione del lessico a un micro-vocabolario funzionale alla rivalsa, alla volgarizzazione e alla sopraffazione (lo ricorda bene Victor Klemperer nell'interessantissimo saggio *LTI. Lingua Tertii Imperii*,[11] che osserva come la lingua fosse penetrata anche nell'uso di chi del regime avrebbe dovuto essere nemico, e anche questo dovrebbe farci riflettere circa il nostro presente). Goebbels poi, come individuo, ha messo in campo caratteristiche personali e modelli culturali che ancora oggi sembrano avere un certo successo: propensione al mimetismo, gusto per la messa in scena e la parola roboante quanto vuota, continue esortazioni alla deresponsabilizzazione e a ridurre la ragione a istinto… Ancora una volta sarebbe bello se la Storia fosse davvero maestra, o meglio se noi fossimo in grado di essere buoni allievi.

Diventato cancelliere, l'unico atto formale compiuto fu quello di inviare incontro all'esercito sovietico il generale Hans Krebs con una bandiera bianca per recapitare una lettera al generale sovietico Vasilij Čujkov. Nella lettera Goebbels infor-

Sopra: copertina del II tomo di *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts* (*I fondamenti del diciannovesimo secolo*), di Houston Stewart Chamberlain (Monaco, Bruckmann, 1899, prima edizione).
Nella pagina accanto: prima edizione di *Der Untergang des Abendlandes* (*Il tramonto dell'Occidente*) di Oswald Spengler (Wien und Leipzig, Braumüller, 1918)

mava Čujkov della morte di Hitler e richiedeva un cessate il fuoco, ma la richiesta fu rifiutata. Così il primo maggio 1945, dopo che la moglie ebbe prima anestetizzato e poi ucciso con il cianuro i loro sei figli (secondo diverse testimonianze sia Hitler sia, inizialmente, Goebbels cercarono di convincerla di mettere in salvo almeno loro), uccise la sua sposa e poi si suicidò per non cadere in mano al nemico, o forse, come ipotizza Peter Longerich, per dimostrare di essere l'unico nazista fedele al suo Führer fino alle estreme conseguenze, sulla scorta di un bisogno patologico di sentirsi apprezzato dall'"uomo forte'.

DER UNTERGANG DES ABENDLANDES

UMRISSE EINER MORPHOLOGIE DER WELTGESCHICHTE

VON

OSWALD SPENGLER

ERSTER BAND

GESTALT UND WIRKLICHKEIT

WIEN UND LEIPZIG
WILHELM BRAUMÜLLER

Per un po', forse più nell'illusione che nella realtà, il Reich era stato il mondo così come lo aveva sognato Michael, il protagonista del suo romanzo autobiografico: una rivoluzione totale in cui l'individuo scompariva di fronte al suo popolo; una nazione rispondente a uno stile preciso e univoco, fatta 'risorgere' grazie a un potere conquistato e mantenuto con una violenza interpretata ora come gesto artistico ora come soluzione quasi di ispirazione divina (grazie alla mitizzazione del Führer). Ma di tutto quello rimane poco, se non un dolore incancellabile e alcune tristi figure storiche di disadattati. E, costruito nell'area originariamente occupata dal palazzo e dalle proprietà di Goebbels a Berlino, rase al suolo, il Memoriale dell'Olocausto.

NOTE

[1] Un breve riassunto dei testi si trova in: Peter Longerich, *Goebbels*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 23-24.

[2] Goebbels era talmente confuso - oltre che ipocrita - da cercare in quegli stessi mesi lavoro presso la casa editrice Mosse di Berlino, nonostante i movimenti antisemiti l'avessero ufficialmente stigmatizzata come editore 'giudaico' (cfr. Peter Longerich, *Goebbels*, cit., p. 37).

[3] Cfr. Richard J. Evans, *Il Terzo Reich al potere, 1933-1939*, Milano, Mondadori, 2010, p. 163.

[4] *Il 'Mein Kampf' di Adolf Hitler*, a cura di Giorgio Galli, Milano, Kaos, 2002, p. 77.

[5] Cfr. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, a cura di Elke Fröhlich, Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941, 14 Bände, Teil II, Diktate 1941-1945, 15 Bände, Teil III, Register, 3 Bände, München, K. G. Saur Verlag 1993-2008. In italiano sono reperibili i diari relativi agli anni 1938 (Milano, Mondadori, 1994), 1939-1941 (Milano, Sperling & Kupfer, 1984), 1943 e 1944 (Roma, Thule Italia, 2014 e 2016). Presso Mondadori, nel 1948, venne pubblicata sotto il titolo *Diario intimo* una selezione che, pur contando oltre settecento pagine, riguarda solo alcuni periodi del 1942 e 1943.

[6] Milano, Quattro D, 2016.

[7] Cfr. Ralf Georg Czapla, *Erlösung im Zeichen des Hakenkreuzes. Bibel-Usurpationen in der Lyrik Joseph Goebbels' und Baldur von Schirachs*, in: *Gotteswort und Menschenrede*, a cura di Ralf Georg Czapla e Ulrike Rembold, Frankfurt am Main, Lang, 2006, pp. 283-326.

[8] Cfr. Peter Longerich, *Goebbels*, cit., 2016, p. 31. Questa sconvolgente mentalità ha radici profonde: fresco di diploma voleva studiare medicina ma un suo insegnante lo sconsigliò, quindi lui rispose «allora studierò tedesco e Storia. In fondo che importa» (cfr. Peter Longerich, *Goebbels*, cit., p. 11).

[9] Cfr. Roger Manvell - Heinrich Fraenkel, *Vita e morte del dottor Goebbels*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 38-43; Peter Longerich, *Goebbels*, cit., pp. 90-93. Il romanzo è stato pubblicato in Italia nel 2012 dall'editrice Thule Italia.

[10] Milano, Rizzoli, 2013

[11] Victor Klemperer, *LTI. La Lingua Del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, Giuntina, 1999 (nuova edizione riveduta e annotata, 2011)

silvio carella
bianco
e
nero
prefazione di rusticus
corriere di tripoli
spuma parolibere
sogneria
meriggio d' affrica
pupazzi di carta
turbini
notturnino
silure
canto ensante
episodio

SILVIO CARELLA
INCANTESIMI
ROMANZO

SILVIO CARELLA
COLPO
DI SOLE
PROSE MODERNE
E LIRICHE D'ALTRI TEMPI
PREFAZIONE DI
LUIGI PASQUINI

Letteratura

SILVIO CARELLA: UN IGNORATO FUTURISTA

Caffeina di Romagna

di ANTONIO CASTRONUOVO

Se Marinetti s'è meritato per il proprio dinamismo l'appellativo di caffeina d'Europa, potremmo dire che Silvio Carella fu la caffeina di Romagna, nel senso letterale del termine: volle infatti fare qualcosa di futurista nella vita, anche se per breve tempo, ma alla fine si diede proprio al caffè lanciando a Forlì il noto marchio Moka Rica. Dunque una figura singolare, emersa all'attenzione comune da quando, nella prefazione al catalogo *Futurismo: ephemera, manoscritti* che la Libreria Pontremoli di Milano pubblicò nel 2010, l'esperto di avanguardie Domenico Cammarota annotò: «Una incredibile *new entry* nella Galassia Gutenberg del futurismo è rappresentata dal forlivese Silvio Carella».

E infatti in quel catalogo erano messe in vendita opere del nostro Carella, fino al quel momento non proprio ignoto ma abbastanza ignorato futurista forlivese. Una notizia ghiotta, specie se poi si apriva il *Dizionario del Futurismo* edito da Vallecchi, consultazione inevitabile per chiunque segua i fatti dell'avanguardia italiana, e si scopriva che davvero di Carella non si faceva menzione. Personalmente, ascoltato il nome di Carella, andai a sfilare dagli scaffali anche quell'invidiabile strumento culturale di cui beneficia la città di Forlì: il ricco repertorio *Personaggi della vita pubblica di Forlì e circondario* edito da Quattroventi. Ma nemmeno là se ne faceva menzione, e la cosa era giustificata trattandosi di scrittore e non di personaggio pubblico. Ma insomma, con un po' di buona volontà, e ricercati gli eredi del personaggio, ne posso stendere un affreschino,

Nella pagina accanto da sinistra: copertina di Silvio Carella, *Bianco e Nero* (Forlì, Tipografia del Littorio, 1934); copertina di *Incantesimi* (Forlì, Tipografia del Littorio, 1935); copertina di *Colpo di Sole* (Stabilimento Tipografico Pietro Valbonesi, Forlì, 1936)

SILVIO CARELLA: AN IGNORED FUTURIST

Up to a few years ago, Silvio Carella (1902-1958) was an unknown writer, yet his literary production, which sprang up between 1934 and 1937, is of appreciable quantity and quality, with both lyrical and avant-garde accents. After his debut with a free-words text in Cesena's «Audace» magazine in 1934, he produced several books of narrative, poetry and autobiography: Bianco e Nero *(1934)*, Incantesimi *(1935)*, Colpo di Sole *(1936) and* Canzone per l'età di mezzo *(1937, under the pseudonym Silla Karel). Today his books are rare and sought after on the collectors' market.*

utile anche al collezionista, visto che le opere di Carella sono rare (se in questo momento cerco offerte di vendita nei siti *web* antiquariali, non trovo nulla...).

Nato a Cesena l'1 novembre 1902, Carella faceva parte di una famiglia originaria di Lecce. Per risalire alle maggiori notizie biografiche possediamo un ottimo documento: una sorta di autobiografia che pubblicò in età matura, sua ultima opera nota e sguardo gettato sui propri anni giovanili. Con lo pseudonimo di Silla Karel, uscì infatti nel 1937 presso le Edizioni d'arte di Forlì *Canzone per l'età di mezzo*. Una nota dell'autore risolve il quesito se si tratta di autobiografia o meno: «Scrivendo queste pagine ho avuto intenzione di descrivere più il mondo esteriore in cui è maturata la mia giovinezza che me stesso, anche se di riflesso e per riflesso alle sensazioni da me provate. [...] I miei personaggi sono stati tratti dalla vita e li presento come li ho "visti"; i fatti narrati sono quasi tutti realmente accaduti, ma li espongo a seconda delle sensazioni che allora mi suscitarono». E i fatti che si vanno a leggere - lungo pagine assai ben scritte, di godibile lettura e a tratti anche divertenti - sono quelli reali sugli inizi dello scrittore, con precise descrizioni di luoghi e figure.

Trasferitosi adolescente con la famiglia in una cittadina toscana, l'autore ricorda quando si ritrovava spesso, in solitudine, con un libro in mano e cominciava a gustare il sapore di malinconia che le pagine riescono a donare. Lesse i grandi romanzi francesi di Balzac, Flaubert, Maupassant. Ma poi ecco un richiamo alle armi del padre, che fu assegnato a un deposito di Cesena e tornò perciò con la famiglia in Romagna. Silvio cominciò a leggere i giornali e nel luglio 1915 prese anche parte al lutto per la tragica scomparsa al fronte di Renato Serra. Trovò un piccolo impiego: copiare a mano proposte di polizza, e imparò a farlo in maniera svelta e rifinita. Nel frattempo coltivava una insaziabile voglia di sapere. Durante le vacanze trascorreva intere settimane nella grande sala della Malatestiana a divorare libri, «più per conoscere che per gustare, avido di sapere, e solo quando una situazione o una descrizione aveva pieno rilievo, mi concedevo un po' di calma e rileggevo e assaporavo. Avevo fretta, una gran fretta; quasi mi fossi proposto di dare una scorsa a tutti i trecentomila volumi che in bell'ordine occhieggiavano dagli scaffali alti e simmetrici della biblioteca di Cesena».

Per calmare l'avida curiosità leggeva di tutto, da Verlaine a Papini, da Kant a Wilde, da Ibsen a Verga, da Tolstoj a Gozzano. E dalla lettura alla scrittura il salto fu agile, evento che Carella narra così: «Ero un po' figlio della meraviglia, e mi teneva il grande irresistibile ardore di poter anch'io dire, di poter anch'io riuscire in una qualunque forma d'arte. Scartate a priori scultura e pittura perché ero quasi la negazione in disegno, scartata la musica perché possedevo solo un magnifico orecchio interno, non mi restava che aspirare a divenire letterato. Effettivamente riuscivo a scribacchiare benino, tanto che a scuola oltre che sognatore mi avevano soprannominato lo 'scrittore'». Fu così che, sebbene la famiglia lo volesse maestro, cominciò a innamorarsi del teatro e del giornalismo. Lesse anche le grandi riviste di quegli anni, «Lacerba» e «La Voce», e s'infatuò del futurismo, la cui risonanza giungeva in tutte le città d'Italia.

SPUMA PAROLIBERA

SINTESI CHIUSA di silvio carella

Scorrere - precipitio valanghe - dilagare acqua frescargentina - pensamenti aspirazioni devozioni dedizioni - vette cielo terso stratosferico vigore possanza felicità esplodente.

Fuoco desiderio fiamme altissi-
me aereo canto motore velocità
azzurro farfalle fiori circonfles-
so stupire forza insaziata insa-
ziabile sguardi carazze baci a-
more amore amore.

Ebbrietà solare luce spazio moto pupille accese fisseguardanti sogni realtà conoscenza sconoscenza alternarsi rossipensieri alati tarpati insoddisfatti goduti perduti ritrovati — Gioia — vita.

* * *

Tu fonte ricca fresca melodiosa.
Tu selvaggia sdegnosa forza silvestre incantatrice
Dammi la Tua bocca mortale e mi farai Dio.

Specchi esplodenti luci affascinate suoni visi braccia décolletées splendori toilettees tormento incontenuto pensieri ardori richiami solitudine ansia di nascondersi isolamento.

Bruciore bruciare gamme colori valtzer
nostalgici rumbe angosciose ricchidicenti
motivi parole passioni nascimenti im-
provvisi suavivi come certi tuoi sguardi
vellluto carezze dolcisognanti.

Musica musica musica canzone furiosa del tuo nome - ripetuta toni vermigli scanditu pause fermorespiro tormentata aneliti impeti arco del cielo sonorizzato.

E profumi

Musica + profumi + sole + (aria luce moto) + (sogni speranze tormento) + (ansia ansia ansia) = desiderio di te.
Desiderio di te = furia + amore.
Poi, chiudere gli occhi.

13

Sopra da sinistra: il numero unico «Audace», uscito a Cesena nel 1934; il testo *Spuma parolibera*, apparso sulla rivista «Audace» nel 1934. Nella pagina accanto dall'alto: Silvio Carella (1902-1958), qualche anno prima della morte; barattolo del caffè Moka Rica, marchio fondato da Silvio Carella

Intanto, con l'ascesa del fascismo, la politica italiana nei confronti dei ribelli libici (dopo che la Libia era stata colonizzata nel 1911), s'inasprì. A partire dal 1921 il governatore della Tripolitania, Giuseppe Volpi, diede il via a nuove campagne militari, conquistando tra l'altro Misurata. Fu in questi eventi che si calò la partenza di Carella per la Tripolitania nei primi anni Venti. Sbarcò in quello che egli definisce «un bagno di luce», fu per quasi un anno a Tripoli poi a Misurata e si fece corrispondente del «Giornale dell'Isola» di Catania. Erano gli stessi anni in cui nel Nord Africa, come corrispondente, si trovava anche Francesco Meriano, che avrà rilievo sulle vicende letterarie di Carella.

Al ritorno dall'Africa visse anni di grigiore. Fino ai trent'anni d'età condusse «la scialba vita dei caffè, delle comitive numerose, dei divertimenti superficiali, giorno per giorno, senza programma». Ma ogni tanto si metteva anche a scrivere. Ebbe solida influenza su di lui la vicinanza di Meriano che, tornato anch'egli dall'Africa, si era stabilito a Cesena dove fu sindaco nel 1923. Anche se in modo del tutto transitorio, Meriano aderì al futurismo e Carella lo seguì su quella strada, tanto che la sua prima apparizione pubblica fu sotto l'egida dell'avanguardia.

Era il settembre 1934 quando a Cesena uscì dai torchi della Tipografia Moderna la rivista «Audace» (sottotitolo: «Numero unico dedicato alla Seconda Settimana Cesenate»), diretta da Gino Blasini. La pagina 13 è totalmente occupata da un largo componimento di Carella, *Spuma Parolibera:*

sintesi chiusa, anche se l'impaginazione non possiede il coraggio di certe tavole parolibere dei massimi futuristi e l'unica scelta coraggiosa sembra essere l'obliquità grafica di alcuni versi. Vale però notare il tema, che è chiaramente amoroso («sguardi carezze baci amore amore amore. [...] Tu selvaggia sdegnosa forza silvestre incantatrice dammi la tua bocca mortale e mi farai Dio. [...] Desiderio di te = furia + amore»), e vale notarlo perché la successiva produzione di Carella sarà spesso all'insegna dell'ardore amoroso.

Al 1934 appartiene anche la prima pubblicazione in volume di Carella: *Bianco e nero*, uscito presso la Tipografia del Littorio di Forlì, la cui copertina, di grafica minimalista, sembra voler confermare l'appartenenza futurista. Un certo «Rusticus» firma l'introduzione e spiega il multiforme contenuto del libro: «I lavori raccolti con grande cura in questo volume trattano di cose le une dalle altre lontane nel tempo e nello spazio, ma si presentano tutte con una singolare unità spirituale e con una vivace e scintillante originalità di forma». Era infatti una raccolta di «scampoli», come li chiamava l'autore, di prose e liriche composte in occasioni precedenti. «Rusticus» conclude con una frase che piacque assai a Carella, dato che la isolò e la fece stampare su un foglietto allegato al volume: «Questo libro è di quelli che lasciano al lettore una gradevole impressione di freschezza e che aprono verso una limpida aurora una bella finestra sul cielo».

La raccolta di scritti è inaugurata da un profilo di Meriano, redatto nel novembre 1922 per il «Corriere di Tripoli»; altri pezzi (*Sogneria*, *Notturnino*, *Epicedio*) richiamano in qualche modo lo stile e i temi di *Equatore notturno*, la collezione lirica che Meriano aveva pubblicato presso le edizioni di Marinetti nel 1916. Ma quando «Rusticus» accenna alla «vivace e scintillante originalità di forma» già allude all'ispirazione futurista che incardina il volume, legata alla presenza di *Spuma parolibera* (qui ripubblicata, alle pagine 12-14, con diversa impaginazione rispetto alla rivista «Audace»). Quel che colpisce, a pagina 38, è un commento di Marinetti che introduce e approva il pezzo che segue, *Turbini: scene sintetiche*. La forma del pezzo ne denuncia il carattere epistolare, una lettera che evidentemente Carella aveva ricevuto come risposta all'invio dei *Turbini* al leader del futurismo:

> Ho letto attentamente *Turbini*, *scene sintetiche* che mi hanno rivelato un ingegno originale e futurista. Credo avrò occasione di farle rappresentare in una delle prossime *tournées* futuriste. Aspettando il piacere d'incontrarvi, vi stringo la mano con simpatia.

Va notato il gusto davvero sintetico, ma non propriamente futurista, di *Turbini*, fulminea storiella di due innamorati il cui sentimento si accartoccia ai primi sintomi di pazzia dimostrati dal personaggio maschile. Un'indole più futurista presenta *Siluro*, il cui *incipit* non lascia dubbi:

> Uno straripare di sogni sboccia multicolore da un fragorio rombante come di razzo velocissimo... ssssss... frfrfrfr... sss... e una pioggia aulente di sorrisi-paracadute apre un interrogativo stellato di stupore sul mondo pulsante macchine - umanità nell'incanto sempre nuovo d'ogni auroratramonto.

Ma la tensione futurista non fu in Carella prepotente, e le raccolte successive di scritti già si ada-

Sopra: copertina di Silla Karel, *Canzone per l'età di mezzo* (Forlì, Edizioni d'arte, 1937)

giano in uno stile lirico. Sempre presso la Tipografia del Littorio di Forlì uscì in 1100 esemplari numerati il romanzo *Incantesimi* (senza data, ma probabilmente nel 1935): pur se traversato da umori acerbi, fu relativamente ben accolto dal pubblico.

Di maggiore rilievo è *Colpo di Sole: prose moderne e liriche d'altri tempi*, pubblicato nel 1936 dallo Stabilimento Tipografico Pietro Valbonesi di Forlì e dedicato «alla memoria di Francesco Meriano». La prefazione è firmata da Luigi Pasquini, ma quel che più attrae è una nota dell'autore, un breve testo che ne svela la fucina e guida al contenuto del libro:

> Entro quest'anno spero di mettere la parola «fine» al mio nuovo romanzo *Paese di Montagna* che dovrebbe segnare un notevole progresso nei confronti di *Incantesimi*. Fra i due romanzi ho creduto inserire questa raccolta di prose e di liriche che vuole rappresentare una specie di digressione, di sosta, di riposo. Raccolta che non segue progressione cronologica, e nemmeno continuità tematica. Di proposito ho voluto accomunare il vecchio col nuovo, la prosa e la poesia, sperando di ottenerne un insieme unitario capace di dire le caratteristiche di chi scrive.

Il libro è composto di brevi racconti, narrazioni surreali o grottesche (*Suicida*; *Amanti 1° e 2° tempo*), versi dannunziani (come quelli di *Capricciosa ninfa*: «Saluto il nascere del sole / sulle fronde tremule dei pioppi / mentre aulisce più forte / fra l'erbe del bosco / un rosario di mammole / che lauda il tuo nome») e anche un esempio di parole in libertà, la poesia *Desiderio*, che ben testimonia il tema dell'ardore amoroso:

> Limitare della ragione nella frenesia di una danza che ha per ritmo il tuo nooooome.
> Soglia dell'infinito nel distendersi-affermarsi della volontà che ha per canto il tuo sorriiiiiso.
> Mèta del desiderio che ha furore vermiglio di accenti e di rime nell'osanna alla tua graaaaazia.
> (Spazio – luce – moto) + (ali – ali – ali) + (evasioni – libertà – lontananze)
> = (amore
> – amore
> – amore).
> Ma quando, ma quando, ma quando?

Di Carella esistono progetti non portati a termine. Abbiamo già colto l'annuncio del romanzo *Paese di montagna*; anche Silla Karel informava, in una pagina pubblicitaria dell'autobiografia, che stava preparando il romanzo *Luisa Zein*: di questi titoli non si conosce il destino, probabilmente affogati tra carte perdute e forse distrutte. La canzone che nel 1937 Carella sollevò all'età di mezzo sembra essere l'ultimo suo prodotto letterario, e dunque la sua vicenda letteraria si concentra nel ristretto lasso di anni 1934-1937.

Come trascorse gli anni Quaranta non sappiamo; nel 1950 fondò a Forlì, assieme al figlio Franco, l'azienda Moka Rica, che si occupava dell'importazione e torrefazione del caffè, lanciando il famoso marchio dell'omino in *frac* con la testa in forma di tazzina da caffè.

Scomparve a Forlì il 28 agosto 1958 per una malattia polmonare. Lasciò dietro di sé un'azienda che ancor oggi tiene alto il proprio marchio mediante la produzione di ottime miscele di caffè. Ma lasciò anche una serie di opere da qualche tempo ricercate nell'antiquariato librario.

NOTA

- Un simpatico ritratto della famiglia Carella è *I fratelli Carella* che Daniele Gaudenzi accoglie nel suo *Album di famiglia* (Forlì, Edizioni Filograf, 1991, pp. 181-183).
- Un più ampio ritratto di Silvio Carella è stato da me redatto con l'articolo *Silvio Carella, uno scrittore di Forlì*, «La Piê», LXXXI, 6, novembre-dicembre 2012, pp. 246-251.
- Per la concessione di notizie e immagini ringrazio Franca Carella ed Enrico Bittoto.

Sul Nolano

BRUNO E LA STANZA DELLA MEMORIA

La cappella Carafa in San Domenico Maggiore

di GUIDO DEL GIUDICE

Entrando nella splendida chiesa di San Domenico Maggiore (Napoli) dall'ingresso del convento, troviamo sulla destra una cappella fatta costruire nei primi decenni del Cinquecento da Andrea Carafa della Spina, che fu luogotenente generale del reame di Napoli. Non avendo titoli nobiliari, Andrea acquistò la contea di Santa Severina, la cittadina calabrese di cui sarà arcivescovo il sommo inquisitore Giulio Antonio Santori, che tanta parte avrà nelle vicende processuali di Giordano Bruno. La cappella è dedicata a San Martino e presenta delle caratteristiche del tutto particolari. Fu Aby Warburg il primo a metterla in relazione con Giordano Bruno, durante il suo soggiorno a Napoli del 1929. In seguito, Eugenio Canone ne fece una accurata descrizione, definendola «la cappella dello Spaccio».[1] La presenza, infatti, di una serie di simboli astronomici e zodiacali sugli archi che la abbelliscono suggerisce immediatamente l'analogia con le costellazioni esaminate e 'spacciate' dal Nolano nella più nota delle sue opere morali. A mio avviso, però, quella dello *Spaccio de la bestia trionfante* è soltanto una evidente applicazione di uno strumento di ben più vasta portata.

Mi riferisco all'arte della memoria, da cui Bruno fu affascinato fin da giovane. «Ancora ero un fanciullo che potei attingere agli insegnamenti del Ravennate», dichiarerà, riferendosi alla *Phoenix seu de artificiosa memoria*, il celebre manuale di Pietro Tomai. Più tardi confesserà che sulla sua decisione di vestire l'abito aveva influito l'ammirazione per l'abilità sfoggiata da un predicatore dal pulpito di San Domenico, grazie alla memoria artificiale che san Tommaso d'Aquino aveva introdotto nell'ordine domenicano. Frances Yates,

Nella pagina accanto dall'alto: *Vergine* e *Acquario*, *Auriga* e *Balena* (particolari del sottarco d'ingresso della cappella Carafa di Santa Severina) Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, bottega di Andrea Ferrucci (1465-1526) e Romolo Balsimelli (1479-1530 ca.)

THE 'MEMORY PLACE' OF GIORDANO BRUNO

The Carafa of Santa Severina Chapel in the church of San Domenico Maggiore, Naples, was one of the favourite places of Giordano Bruno's youth. Its structure, similar to that of Giulio Camillo's theatre, and the presence of thirty astrological symbols carved on the arches, make it the ideal 'memory place' for the application of the innovative 'art of memory' developed by the philosopher.

nel suo fondamentale testo sull'argomento, afferma che «se Simonide fu l'inventore dell'arte della memoria e Tullio fu il maestro, Tommaso d'Aquino fu qualcosa come il suo santo patrono».[2]

La cappella di San Martino deve essere stata un luogo di raccoglimento e di ispirazione nei lunghi anni trascorsi in convento dal filosofo, ma per capire il significato che essa acquistò per lui dobbiamo addentrarci nei dettagli del funzionamento dell'*ars memoriae*.

Già i testi classici (*Ad Herennium*; *De Oratore* di Cicerone e, soprattutto, *Institutio oratoria* di Quintiliano) prescrivevano di allestire un sistema organizzato di *loci* in cui poter collocare le informazioni che si desidera ricordare, in maniera che risulti poi facile attingervi all'occorrenza, seguendo un percorso ben definito. C'è chi sceglie i vari luoghi in cui abitualmente si svolge la sua vita e chi una stanza singola della sua casa, suddividendola in base all'arredamento, ai contenuti, agli accessori. La stanza della memoria diventa un personalissimo 'magazzino' che ognuno si costruisce appena inizia a praticare l'arte, per andare da quel momento in poi a sistemarvi i dati che costituiscono la ricchezza della sua memoria. È opportuno, dunque, che si tratti di un luogo ben noto all'operatore il quale, dopo averlo scelto e organizzato nel modo più comodo e rapido, lo eleggerà a proprio 'domicilio mnemonico' per tutta la vita.

Quando il maestro di dialettica aveva invitato i novizi a scegliersi ognuno la propria stanza, per iniziare a sperimentare la tecnica, il pensiero di Giordano sarà corso subito alla cappella preferita. Le caratteristiche di quel luogo si prestavano magnificamente allo scopo. Gli archi, gli stemmi, gli ornamenti e, soprattutto, la serie di trenta simboli astrologici scolpita sui sottarchi, che conosceva uno ad uno, erano i *loci* mnemonici ideali.

Per capirlo basta esaminare nei dettagli questo luogo fantastico, che tanto contrasta con le altre cappelle della chiesa per stile, contenuti e significati nascosti. La struttura prevede un ordine superiore, rappresentato dalla volta, sulla quale un affresco, oggi perduto, ritraeva la Trinità; quindi un livello intermedio con la rappresentazione mitologica delle costellazioni, per poi scendere al livello delle azioni umane con le insegne e i motti dei Carafa.

Da questo punto di vista, la cappella si può considerare un omologo del teatro della memoria di Giulio Camillo Delminio (1480-1544). Questi utilizzò la pianta di un teatro reale, quello classico descritto da Vitruvio, per il suo edificio mnemonico, che si proponeva di accordare le dottrine ermetiche e cabalistiche, introdotte nel Rinascimento da Ficino e da Pico, con il cristianesimo. Anche Camillo divide tre ordini, che rappresentano i tre mondi dei cabalisti, come descritti dal mirandolano. Dal mondo medio dei pianeti, una volta che questi siano stati impressi ordinatamente nella memoria con le loro immagini e i loro simboli, la mente può avviarsi in due direzioni: in alto verso il mondo sovra-celeste delle divine emanazioni (Idee, Sephirot, Angeli); in basso verso il mondo sub-celeste degli elementi.

Analogamente la struttura e i contenuti della cappella offrivano a Bruno la possibilità di mettere a confronto la tradizione mitologica pagana e quella cristiana. Il ruolo di primo piano che la mnemotecnica bruniana assegnava alle immagini di contenuto mitico e astrologico rendeva quel luogo la sua stanza della memoria ideale.

Un'ulteriore conferma di questa ipotesi è costituita dall'ossessivo ricorrere del numero trenta negli schemi concettuali del Nolano, che corrisponde esattamente al numero dei simboli astrologici raffigurati nella cappella di San Martino. Oltre ai dodici segni zodiacali e alle dodici costellazioni dell'emisfero australe, ve ne sono soltanto sei di quello boreale, per un totale complessivo di trenta immagini, che costituivano altrettanti possibili *loci*. Il numero trenta scandiva il ritmo dei procedimenti mentali del Nolano, e i simboli presenti nella stanza erano il supporto ideale per sistemare, e all'occorrenza ricordare, gli attributi divini, i modi delle ombre, i sigilli, le intenzioni dei vincoli, tutti nel numero di trenta. Lo stesso di altri supporti mnemonici che utilizzò altrove, come i raggi delle ruote e le statue.

All'inizio della terza parte del *De umbris idearum*, il testo chiave della sua arte memorativa, Bruno invita a formare un sistema ordinato di *loci* che dovranno accogliere le immagini, siano esse *imagines rerum* o *verborum*. Grazie a questi *subiecta* ove le cose saranno collocate, esse «si presenteranno in maniera non meno ordinata che se fossero scritte su una pagina, così da poter andare con la stessa facilità dalla prima all'ultima e dall'ultima alla prima, e parimenti invertire a piacere l'ordine di ciò che devi riferire, grazie all'evidenza sensibile dei *loci*».

Già a vent'anni egli aveva fatto un esperimento del suo sistema, quando gli era stato chiesto di esibire le sue doti dinanzi a papa Pio V e al cardinale Rebiba, recitando in ebraico il salmo *Fundamenta eius in montibus sanctis*, in ordine retto, inverso e intercalante. Analogamente, quando a Oxford richiamava alla mente le opere di Marsilio Ficino, o a Parigi dava prova della sua eccezionale abilità a Enrico III, o in Germania durante le lezioni declamava e contemporaneamente elaborava i contenuti delle sue idee rivoluzionarie, la mente prodigiosa del Nolano rovistava idealmente nella cappella di San Martino, tornando a frequentare almeno col ricordo gli amati luoghi della sua giovinezza.

Sopra: le costellazioni della *Lira* e del *Cigno*, raffigurate all'interno della cappella Carafa di Santa Severina (Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore). Nella pagina accanto: Andrea Ferrucci (1465-1526) e Romolo Balsimelli (1479-1530 ca.), cappella Carafa di Santa Severina, Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore

NOTE

[1] Eugenio Canone, *La cappella dello Spaccio: due cieli in uno*, in Idem, *Magia dei contrari. Cinque studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005.

[2] Francis A. Yates, *The art of memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966.

Il Libro del Mese

PESTE E CORONAVIRUS 1576-2020

Il mito della peste e il Covid-19

di GIANLUCA MONTINARO

Pubblichiamo, per gentile concessione dell'editore, alcuni stralci del capitolo introduttivo della monografia Peste e coronavirus 1576-2020 *di Gianluca Montinaro, con prefazione di Matteo Bassetti e una nota di Vittorio Sgarbi, di imminente uscita per i tipi della casa editrice La Mandragora (Imola, 2021).*

«Ricordatevi delle morti, delle carrozze funeste, dei lamenti, delle vedove e dei pianti loro. Ricordatevi come le botteghe erano chiuse, i commerci banditi da ogni parte, l'intermissione dei tribunali, l'ozio degli artigiani, la solitudine delle chiese, la mestizia delle contrade, lo stupor di tutti, le menti confuse, i rimorsi delle conscienze, et l'altre miserie et amaritudini».[1] È san Carlo Borromeo a scrivere queste parole, due anni dopo la cessazione della grande peste che fra il 1575 e il 1577 aveva flagellato il Nord della Penisola.

Fu una epidemia devastante: in tanti, soprattutto fra i più poveri e fra i più deboli, morirono, perlopiù lasciati a se stessi, nelle case semiabbandonate e nei lazzaretti. La medicina del tempo nulla poteva contro il terribile morbo perché non lo conosceva. Per chi risultava infetto non c'erano rimedi, se non la speranza di una (improbabile e 'miracolosa') guarigione. L'ignoranza della scienza di allora sulle cause del male e sulla sua diffusione era totale. E su questa ignoranza (fatta di false credenze, di opinioni mai verificate, di superstizione), la politica basava le sue scelte per gestire l'epidemia e tutto quel vasto insieme di problemi e questioni che il male portava con sé. Vedremo - nelle pagine di questo saggio -, prendendo ad esempio la 'peste di san Carlo', come la medicina e la politica furono una delle fonti principali dei 'disagi', quasi alla stregua del morbo stesso, per quelle sfortunate popolazioni. Gli abitanti delle città e delle campagne, oltre a essere sottoposti alla paura del 'pestifero contagio', videro di molto aumentate le sofferenze proprio a causa di errate convinzione sanitarie e di sba-

Nella pagina accanto: Pieter Brueghel il Vecchio (1525 ca.-1569), *Trionfo della Morte* (1562), Madrid, Museo del Prado

"PESTE E CORONAVIRUS 1576-2020"

We publish, courtesy of the publisher, some excerpts from the introductory chapter of the monograph Peste e coronavirus 1576-2020 ("The plague and Coronavirus, 1576-2020") *by Gianluca Montinaro, soon to be released for the types of the La Mandragora publishing house.*

gliate scelte politiche.

Così quell'epidemia, come la successiva del 1630, fu non solo una tragedia dal punto di vista umano, con decine di migliaia di morti. Ma lo fu anche dal punto di vista sociale ed economico. L'Italia del pieno e tardo Cinquecento, ormai 'feudo' spagnolo, non era più quell'Italia ricca che si era affacciata alla Modernità, ponendosi come centro culturale, politico ed economico dell'intera Europa occidentale. Era una Penisola impoverita, ogni giorno di più ripiegata su se stessa. Anche le epidemie che la attraversarono nel XVI e XVII secolo diedero il loro contributo a questa progressiva decadenza. E non solo a causa delle devastazioni perpetrate dal morbo, al tempo ritenuto una punizione divina. Ma pure per le politiche attuate per contenerlo e combatterlo. Politiche che distruggevano gli scambi commerciali, deprimevano la manifattura e mettevano in grave difficoltà persino l'agricoltura. Politiche che - come vedremo -, ammantate dai nobili fini della salute e della sicurezza generale, nascondevano anche uno scopo più subdolo: il controllo sociale.

Sotto: il curioso abito indossato dai medici durante le pestilenze dell'Età moderna (incisione tedesca del XVII secolo). Nella pagina accanto: Michiel Sweerts (1618-1664), *La peste di Atene* (1653), Los Angeles, County Museum of Art

È vero che, utilizzando le parole di Manzoni (come già ha fatto Giuseppe Conte in parlamento, il 25 marzo 2020), «del senno di poi son piene le fosse».[2] Ma, a fronte della riconosciuta impotenza nel contrastare la malattia, la politica del tempo pare abbia scelto una 'via di comodo'. Una strategia conservativa che permettesse, almeno al corpo politico dello Stato, di sopravvivere all'epidemia, in attesa che questa, 'fatalmente' come era arrivata, 'fatalmente' se ne andasse.[3] Questa tattica della 'sopravvivenza' era basata su due elementi: la fuga per coloro che potevano, o ai quali era consentito, dal focolaio epidemico, la stretta reclusione per tutti gli altri. Un metaforico 'muro' (impiegando un'altra immagine tanto in voga in questi nostri anni) rapidamente eretto divideva la società, fra coloro che potevano tutelarsi da coloro che tutele non avevano. E poco importava al corpo politico dello Stato delle sofferenze e delle morti di coloro che 'rimanevano', come anche delle successive stagnazione economica e crisi demografica.

La Storia, sin dai suoi albori, è stata attraversata da numerose epidemie. Ne raccontano le Sacre Scritture e gli autori della classicità greca e romana. Ne narrano i cronisti medievali e i primi 'grandi' della nostra letteratura nazionale. Insomma, sulle pagine dei libri è facile imbattersi in 'morbi fatali'. E non per una malsana predilezione degli scrittori a narrare di simili argomenti: ma piuttosto perché di malattie epidemiche se ne aveva, purtroppo, una diretta esperienza, forgiata nel fatalismo, nell'ignoranza e nella fede. Così - come questo saggio tenterà di spiegare - è stato naturale, col passare dei secoli, che si venisse a sedimentare un 'mito culturale' della peste. Ovvero che ogni morbo epidemico che si presentava sul palcoscenico della Storia venisse 'in-

terpretato' attraverso i morbi precedenti, costruendo un *topos* culturale che ancora oggi accompagna la cultura occidentale. Di pestilenza in pestilenza quelle immagini di sofferenza e di morte, con tutti i loro corollari, sono passate attraverso il tempo, sovrapponendosi le une alle altre e diventando canone storico e opera letteraria.

«Nulla di nuovo, dunque», si sarebbe tentati di dire, pensando a tutte quelle ondate epidemiche che si sono susseguite, una dopo l'altra, in Europa, a partire dalla peste giustinianea del VI secolo. Ognuno di questi eventi, con le sue proprie specificità, con la loro maggiore o minore carica di imprevedibilità (perché, con buona pace di coloro che non accettano la 'teoria dei grandi disastri', è innegabile che - almeno sino all'inizio dell'Età moderna - questi accadimenti non erano né prevedibili né controllabili), è stato «superato e archiviato»,[4] all'interno del fluire della Storia. Ma se dall'Età moderna spostiamo lo sguardo ai nostri giorni, e ci fermiamo a pensare alla pandemia da Covid-19 che il mondo sta ora vivendo, e che tanti morti e tanto disagio ha causato in particolar modo in Italia, potremmo aggiungere qualche ulteriore riflessione su permanenze e mutamenti nel paradigma storico e culturale delle epidemie.

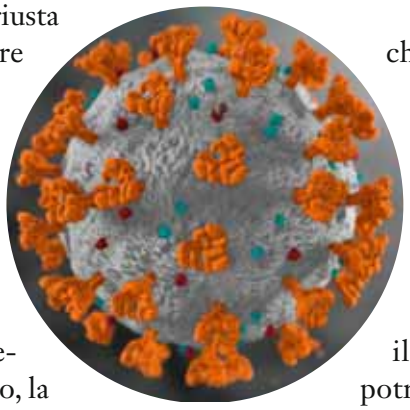
Mentre scriviamo queste righe la campagna vaccinale è appena partita ma il Covid-19 prosegue la sua marcia attraverso il mondo e colpendo mortalmente nelle fasce più alte della cosiddetta 'terza età'. Proclamare, quindi, come tanti uomini politici hanno fatto, che il virus sarà 'sconfitto' non solo non è vero, ma è concettualmente sbagliato. Potrà essere vinta l'epidemia da Covid-19 causata dal virus, ma non il virus stesso. Anche con l'arrivo del vaccino forse «non ci ammaleremo» più ma - come spiegato da Giuseppe Remuzzi - il SARS-CoV-2 «resisterà»[5] e continuerà, come milioni di altri virus, a esistere fra noi. Dobbiamo avere paura? Probabilmente no, se si imparerà a conviverci.

Sin dagli albori, la Storia è stata attraversata da sciami virali. Essi vivono una loro vita: più antica della nostra, 'parallela' alla nostra. Ma tutt'altro che distante da noi. In effetti «le malattie infettive (frutto dei patogeni, cioè tutti gli agenti causa di malattie, virus compresi) sono dappertutto: rappresentano una sorta di collante naturale che lega un individuo all'altro e una specie all'altra all'interno di quelle complesse reti biofisiche che definiamo ecosistemi».[6] I virus sono «parassiti intracellulari obbligati»:[7] dimorano e si replicano all'interno delle cellule di altri organismi, sia animali (uomo compreso) sia vegetali. Talvolta può capitare, per fattori che l'uomo non è in grado di controllare, perché in buona parte ancora ignoti, che le nostre risposte immunitarie non siano sufficienti a 'combattere' l'infezione che il virus con cui si viene in contatto porta con sé. Talvolta può capitare che questa infezione si presenti particolarmente violenta e che dia luogo a una 'trasmissione orizzontale' su vasta scala. Ovvero a una epidemia. O, se ancora a più largo raggio, a una pandemia.

La ricerca medica ci ha aiutato, e ci aiuta ogni giorno di più, a comprendere questi «organismi ai margini della vita».[8] Ma ancora tanto c'è da scoprire. Quando si mostrano aggressivi possiamo, in parte, contrastarli con farmaci antivirali e vaccini. Ma non sempre la medicina ha una risposta pronta, non sempre le nostre parziali conoscenze ci mettono al riparo dalle sgradevoli, e anche gravi, conseguenze che questi 'ospiti indesiderati' portano con loro. E torniamo di nuovo alla domanda di prima: dobbiamo avere paura? Probabilmente no. E non solo per-

Sotto: elaborazione grafica di un ingrandimento al microscopio del coronavirus Sars-Cov-2, responsabile della malattia denominata Covid-19. Nella pagina accanto: la peste si diffonde grazie ai ratti, vettori preferiti della pulce *Yersinia Pestis*

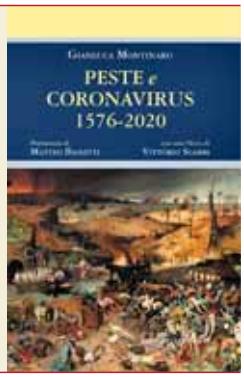
ché i virus esistono da sempre, e da sempre convivono con noi. Ma perché a livello individuale, grazie a «una condotta responsabile»[9] e con le dovute attenzioni igienico-sanitarie e la giusta profilassi, i rischi si possono contenere e le conseguenze più gravi evitare.



Il ragionamento che si sta portando avanti si deve però spingere oltre, introducendo come ulteriore elemento quella concezione della sicurezza che la nostra società occidentale sta sempre più elaborando con cieca convinzione. Il benessere all'interno del quale viviamo, la libertà di cui disponiamo nonché l'aumentata disponibilità economica della stragrande maggioranza delle persone, hanno innescato da un lato una 'delega a terzi' della propria sicurezza, dall'altro un rifiuto alla propria responsabilità. Il cittadino sembra pretendere che siano sempre 'altri' a garantire che non accadano incidenti, sinistri o infortuni. E se questi avvengono, la colpa non è mai propria. Trovano, quindi, terreno fertile per proliferare leggi e codici che, con la scusa della sicurezza, normano sempre più aspetti della nostra vita sociale. E non deve apparire strano che, di fronte a situazioni 'narrate' come di 'estremo pericolo', il cittadino abdichi volentieri a un po' della propria libertà in cambio di una 'parvenza' di sicurezza, accettando per essa anche prescrizioni che entrano nella sua sfera personale: in sostanza preferendo, come certificato dal Censis agli inizi di dicembre 2020, essere «sudditi» piuttosto che rischiare di morire (*54° Rapporto sulla realtà sociale del Paese*).[10]

La china è infida. Da un lato perché si 'allevano' persone non in grado di badare a se stesse, potenzialmente pericolose per sé e per gli altri, pronte non a scegliere ma a farsi guidare, attente ad additare le altrui responsabilità ma incerte nell'addossarsi le proprie. Dall'altro, perché quelle leggi, con il pretesto della generale sicurezza, potrebbero giungere a limitare, oltre ad alcuni aspetti della vita sociale, anche le libertà personali. E che questo pericolo sia reale, è testimoniato proprio dalla facilità, e anzi dal consenso, con il quale il presidente del Consiglio italiano, Giuseppe Conte, le ha ristrette, durante l'emergenza coronavirus, *motu proprio*, senza passare dal parlamento, come se la libertà fosse un lusso superfluo, un 'orpello' da togliere nell'occorrenza di un pericolo (vero o tale fatto ritenere). Il 2 maggio 2020, quando ancora non si aveva certezza sull'inizio della 'fase due' (ovvero la progressiva ripresa della 'vita normale' dopo i due mesi di imposta chiusura) un centinaio fra intellettuali, filosofi e giornalisti, si sono rivolti al presidente della Repubblica chiedendo venissero ripristinate «le libertà e i diritti fondamentali», che avessero termine «il confinamento, l'impossibilità di lavorare e produrre, la manipolazione delle informazioni». E che, in ultima analisi, come detto dal premio Nobel per la letteratura, Mario Vargas Llosa, si intervenisse affinché la pandemia non diventasse «un pretesto per l'autoritarismo, respingendo il

Gianluca Montinaro, «Peste e coronavirus 1576-2020», *prefazione di Matteo Bassetti, nota di Vittorio Sgarbi*, Imola, Editrice La Mandragora, 2021, pp. 206, euro 15



falso dilemma che queste circostanze obbligano a scegliere tra l'autoritarismo e l'insicurezza, tra l'Orco Filantropico e la morte».[11]

Una indiretta risposta a questo appello è arrivata da Sergio Mattarella il 28 giugno, in occasione della visita al Cimitero Monumentale di Bergamo, quando ha dichiarato che occorrerà «riflettere, seriamente, con rigorosa precisione, su ciò che non ha funzionato, sulle carenze di sistema, sugli errori da evitare di ripetere». Una frase che è suonata come una triste profezia sulle carenze (le stesse) e sugli errori (i medesimi) che sono stati compiuti durante la recrudescenza della seconda ondata. Una frase che ha ancora più significato se confrontata con quella (di tono completamente differente) pronunciata due mesi prima da Giuseppe Conte in un'intervista a «La Stampa»: «Tornassi indietro rifarei tutto uguale». A parte l'eccessiva sicumera dell'affermazione, fuor di luogo se si considera che ancora non si era fuori dall'emergenza, un altro aspetto colpisce leggendo quell'articolo: la sfacciata distorsione della realtà a sostegno della propria tesi. Al giornalista che chiedeva quando sarebbe iniziata la 'fase due', il *premier* si premurò di specificare l'estrema pericolosità dell'epidemia ponendo una domanda retorica che partiva però da un presupposto clamorosamente sbagliato: «Per capire la situazione che stiamo vivendo mi attengo a un esempio e a un semplice calcolo che riguarda la vita di tutti noi. Se un paziente solo, il famoso 'paziente uno', è riuscito a far esplodere un focolaio e a scatenare un contagio tale da obbligarci a chiudere l'intera Italia, riuscite a immaginare cosa potrebbe succedere con centomila casi positivi, quali sono quelli attualmente accertati?».[12] Questo quando oramai era già stato ampiamente accertato, da più parti, che il virus era presente sul suolo italiano ben prima della scoperta del 'paziente uno' (metà febbraio) ma da dicembre 2019, e probabilmente anche prima.[13] [...]

Ignoranza? Leggerezza? Incompetenza? O qualcosa di più, e di ben diverso, da parte di un governo e di un presidente del Consiglio di una nazione liberaldemocratica dell'Europa occidentale? Come che sia - e l'autore di questo saggio una propria ipotesi la avanza, suffragata tanto dai riscontri forniti dalla Storia quanto dalle vicende dell'attualità - c'è di più, fra le pieghe di fatti che so-

NOTE

[1] San Carlo Borromeo, *Memoriale di monsignore illustrissimo et reverendissimo, cardinale di Santa Prassede, arcivescovo, al suo diletto popolo della città et diocese di Milano*, Milano, Michel Tini, 1579, pp. 405-406 (ed. moderna a cura di Giovanni Testori, Milano, Giordano Editore, 1965).

[2] Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Ettore Caccia, Brescia, La Scuola, 1992, p. 730 (cap. XXIV).

[3] L'atteggiamento fatalistico sembra essere, da parte della politica, un tratto ricorrente di fronte all'evento 'incontrollabile' e 'non previsto'. Come notato da Gianfranco Dioguardi, anche nel caso del coronavirus (affrontato senza alcuna strategia a lungo termine) «pare esserci in atto, da parte della classe politica che governa i Paesi della Terra, una sorta di fatalismo imperante e generalizzato, come se ci si trovasse di fronte a un catastrofico evento naturale, sul quale intervenire soltanto per gli effetti immediati. Così l'attenzione si concentra su interventi pur indispensabili di breve termine, effettuati per tentare di risolvere gli effetti negativi più immediati» («La Gazzetta del Mezzogiorno», *Campanello inascoltato, pericolo avvicinato*, 18 marzo 2020).

[4] Giuseppe De Lucia Lumeno, *Pandemia e trasformazione*, in Giulio Sapelli, *2020 Pandemia e Resurrezione*, Milano, Guerini e Associati, 2020, p. 8.

[5] «Corriere della Sera», *Remuzzi: «Grazie all'arrivo del vaccino non ci ammaleremo ma il virus resisterà»*, 11 novembre 2020.

[6] David Quammen, *Spillover. L'evoluzione delle pandemie*, Milano, Adelphi, 2014, p. 21.

[7] Roberto Burioni, *Virus. La grande sfida*, Milano, Rizzoli, 2020, p. 62.

no ancora cronaca viva. Perché la gestione italiana dell'epidemia da Covid-19 trova tanti, troppi inquietanti riscontri e analogie con la gestione dei morbi del passato. Le stesse scelte. Gli stessi sbagli. Lo stesso subdolo 'progetto'. Così, come per la 'peste di san Carlo', anche per il coronavirus si può parlare di malattia sconosciuta, di ignote modalità di trasmissione, di deflagrazione inattesa e virulenta, di inadeguatezza e contraddittorietà nelle risposte, di mancanza di protocolli medici sicuri. E quindi ancora di inutili (e addirittura controproducenti) segregazioni di massa, di ingenti spese per inefficaci dispositivi sanitari, di persecuzione di innocenti, di danni enormi al tessuto economico, commerciale e produttivo, di aumento della disoccupazione, di creazione di 'muri' fra tutelati e non tutelati, di autoritaria limitazione delle libertà personali e individuali. E infine di un ingente numero di morti. [...]

In un noto passo dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Niccolò Machiavelli lega la persistenza della «memoria de' tempi» alla sopravvivenza dell'«umana generazione». L'«oblivione delle cose» sopraggiunge come conseguenza dello sterminio della razza umana, a causa di «inondazioni, peste e fami». Queste sciagure accadono - secondo il Segretario fiorentino, che qui pare preannunciare alcuni aspetti delle future teorie malthusiane - per due motivi: quando «tutte le provincie sono ripiene di abitatori (in modo che non possono vivervi, né possono andare altrove, per essere occupati e ripieni tutti i luoghi)» e «quando la astuzia e la malignità umana è venuta dove la può venire» (ovvero la corruzione della natura umana ha raggiunto il suo apice). Ebbene, quando tutto ciò occorre, il mondo «di necessità si purga per uno de' tre modi; acciocché gli uomini, sendo divenuti pochi e battuti, vivino più comodamente, e diventino migliori».[14]

Già, «migliori»... che sia davvero la tragica esperienza vissuta dal nostro Paese durante l'epidemia da Covid-19 quel tanto atteso punto di svolta per iniziare a costruire una nuova Italia? Un'Italia migliore? Se si guarda alla realtà, alla scena politica e ai suoi protagonisti, si sarebbe tentati di scrivere già sin d'ora di «ennesima occasione mancata, portatrice solo di lutti e sciagure». Se, invece, ogni individuo assumesse un nuovo coraggioso punto di vista, non più intriso di paura ma di eroicità, non più prono nell'attesa ma gagliardo nella speranza, forte nel guardare «avanti con la volontà di cambiare e di ricostruire»[15] allora forse potremo finalmente sconfiggere i 'nemici' del presente, vincendo quelle eterne sfide, nascoste da dinamiche ogni volta differenti, che la Storia sempre ripropone all'uomo.

---

[8] Edward Rybicki, *The classification of organisms at the edge of life*, «South African Journal of Sciences», 86, aprile 1990, p. 182.

[9] Giorgio Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Roma - Bari, Laterza, 2016, p. 576.

[10] Cfr. «La Stampa», *La fotografia del Censis sugli italiani ai tempi del coronavirus: «Meglio sudditi che morti»*, 4 dicembre 2020.

[11] «la Repubblica», *Pandemia e diritti umani, appello a Mattarella*, 2 maggio 2020.

[12] «La Stampa», *Coronavirus, parla il premier Conte: «Non sono pentito, rischiamo il contagio esponenziale»*, 28 aprile 2020.

[13] Cfr.: «Corriere della Sera», *Covid, a Milano il 10 novembre 2019 il "paziente 1": una donna di 25 anni con dermatite atipica*; 11 gennaio 2021; «Corriere della Sera», *«Bimbo di Milano malato di Covid già a novembre 2019». Lo studio che riscrive la storia del 'paziente 1'*, 9 dicembre 2020; «Corriere della Sera», *«Il coronavirus circolava in Italia già dall'estate del 2019»: la ricerca dell'Istituto dei Tumori di Milano*, 15 novembre 2020; «Corriere della Sera», *Covid-19, ecco come e perché la Lombardia è stata travolta. Uno studio scientifico di Niguarda e San Matteo individua l'ingresso di quattro ceppi differenti a metà gennaio, il più cattivo a Bergamo. L'ipotesi di arrivo dalla Germania su gomma*, 6 luglio 2020; «la Repubblica», *Tracce di coronavirus nelle acque di Torino, Milano e Bologna già a dicembre: il Covid-19 circolava molto prima degli allarmi*, 18 giugno 2020.

[14] Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, II, 5.

[15] Sergio Mattarella, discorso al Cimitero Monumentale di Bergamo, 28 giugno 2020.

inDODICESIMO

LO SCAFFALE DEL BIBLIOFILO – RIFLESSIONI E INTERPRETAZIONI – L'OZIO DEL BIBLIOFILO – IL LIBRO D'ARTE – LO SCAFFALE

LO SCAFFALE DEL BIBLIOFILO

Consigli di collezionismo antiquario

di giancarlo petrella

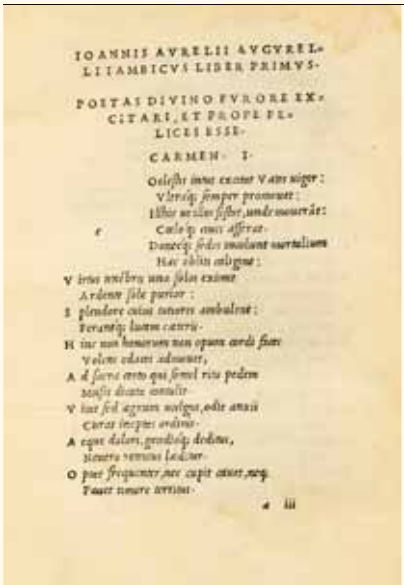
Ghiotte proposte nel recente catalogo della storica libreria Il Polifilo (via Borgonuovo 3, 20121 Milano; polifilo@polifilo.com). Impostato in rigido ordine alfabetico per autore, il cataloghino nasconde tra le pieghe titoli ed edizioni di assoluto interesse che spaziano dai primordi della stampa all'Età moderna. Addentriamoci. L'attenzione di chi scrive è subito rivolta, *in limine*, a un'edizione incunabola di grande prestigio: la *princeps* della traduzione in volgare del *De civitate Dei* di sant'Agostino (IGI 982). L'edizione, *in folio*, per complessive 322 cc., è priva di sottoscrizione e dubitativamente assegnata al tipografo Antonio di Bartolommeo Miscomini. Una volta attribuita sorge però il dubbio se assegnarla al periodo in cui esercitò l'arte tipografica a Venezia (1476-1478 circa) o alla bottega fiorentina, quindi non oltre il 1483. Edizione tutt'altro che rara. Anzi, assai ben distribuita, ma certamente di grande fascino e importanza, soprattutto per una collezione privata votata al primo secolo dell'*ars artificaliter scribendi.* L'esemplare, in legatura pergamenacea antica, è piuttosto marginoso e ottimamente conservato. Altro esempio della straordinaria qualità del libro a stampa rinascimentale, che giunge dopo oltre cinque secoli pressoché intatto. Degni compagni di catalogo i due titoli immediatamente successivi coi quali valichiamo il fatidico 1500 ed entriamo nella più famosa stamperia del primo Cinquecento. Due edizioni manuziane, la prima delle quali stampata ancora Aldo vivente: G.A. Augurellus, *Carmina*, aprile 1505 e L. Ricchieri, *Sicuti antiquarum lectionum commentarios*, 1516. Si tratta, nel primo caso, della prima edizione aldina dell'opera, nel piccolo formato da mano tascabile inaugurato una manciata di anni prima. L'esemplare transitò in un'elegante collezione d'Oltremanica, come suggerisce la legatura inglese d'amatore ottocentesca in pieno marocchino con filetti e tagli dorati. Anche nel secondo caso si tratta della prima edizione dell'opera, peraltro dedicata al bibliofilo, intimo di Aldo, Jean Grolier. Il volume è nel formato in folio, in un esemplare con ampi margini, in legatura in mezza pelle settecentesca. Proseguendo lungo i sentieri cinquecenteschi, ci si imbatte, ai numeri 13 e 14, in due interessanti proposte: la rara prima edizione del rifacimento bernesco dell'*Orlando innamorato* del Boiardo, uscita nel

ORLANDO
INNAMORATO NVOVA
MENTE COMPOSTO
DA M. FRANCESCO
BERNI
FIORENTINO

Stampato in Vinetia per gli heredi di Lucantonio Giunta. Con Priuilegio dell'Illustrissima Senato Veneto per anni. X.

M D XXXXI

Francesco Berni, *Orlando innamorato nuouamente composto da m. Francesco Berni fiorentino*, Venezia, eredi Giunta, 1541


IOANNIS AVRELII AVGVRELLI IAMBICVS LIBER PRIMVS.

POETAS DIVINO FVRORE EXCITARI, ET PROPE FELICES ESSE.

CARMEN I.

ESPERIMENTO

DI TRADUZIONE

DELLA ILIADE

DI

OMERO

DI UGO FOSCOLO

BRESCIA

PER NICOLÒ BETTONI

MDCCCVII

LA

SCIENZA

DELLA

LEGISLAZIONE

DEL CAVALIER

GAETANO FILANGIERI

EDIZIONE TERZA.

TOMO II.

NAPOLI

MDCCLXXXIV.

NELLA STAMPERIA RAIMONDIANA

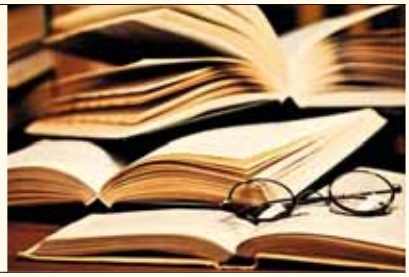
Con licenza de' Superiori.

Sopra da sinistra: Giovan Aurelio Augurelli, *Carmina*, Venezia, Aldo Manuzio, aprile 1505; Ugo Foscolo, *Esperimento di traduzione della Iliade*, Brescia, N. Bettoni, 1807; Gaetano Filangieri, *La scienza della legislazione*, Napoli, 1784; il filosofo napoletano Gaetano Filangieri (autore ignoto, XVIII sec., Napoli, certosa di San Martino)

1541 dalla bottega veneziana dei Giunta (qui in esemplare con legatura in pelle settecentesca con impressioni in oro); e l'altrettanto rara prima edizione del *Decamerone* a cura del letterato fiorentino Antonio Brucioli, rifugiatosi a Venezia *religionis causa* e che aveva trovato di che campare nel mondo delle stamperie. A imprimerla l'illustre Giolito da Trino nel 1538 (anch'essa qui in esemplare con legatura in pelle settecentesca con impressioni in oro). Un bel colpo attende il lettore al n. 20: la seconda definitiva edizione della *Philosophia realis* e della *Civitas Solis* di Campanella: Paris, Houssaye, 1637. L'edizione, rispetto alla *princeps* del

1623, include importanti integrazioni delle *Quaestiones physiologicae* e la versione ampliata della *Civitatis Solis*. Per i cultori dell'Illuminismo italiano, al n. 45 l'edizione completa di un caposaldo del pensiero giuridico settecentesco, foriero di importanti sviluppi: *La scienza della legislazione* del napoletano Gaetano Filangieri (1752-1788). L'opera, composta da cinque libri suddivisi in più tomi, fu pubblicata a Napoli a partire dal 1780. Profondamente innovativa e fortemente critica nei confronti della società feudale e del clero - tanto da essere prontamente messa all'Indice - affronta per la prima volta il sistema baronale meridionale che rappresenta, per l'autore, la struttura da abbattere per la costruzione di uno Stato moderno e giusto. Degno di nota Foscolo traduttore di Omero, nella prima edizione dell'*Esperimento di traduzione della Iliade*, stampato dal Bettoni nel 1807. L'esemplare appartiene alla tiratura in carta velina, con margini intatti. Per i cultori di d'Annunzio due proposte da non trascurare. Innanzitutto le edizioni originali Milano, Treves, 1903-1904, impresse su carta a mano, delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* riunite assieme in legatura editoriale. Quindi, l'occasione dell'intera produzione dannunziana, vale a dire gli *Opera omnia* in 49 volumi, stampati per Mondadori dall'Officina Bodoni del celebre tipografo tedesco trapiantato a Verona Giovanni Mardersteig tra il 1927 e il 1936.

RIFLESSIONI E INTERPRETAZIONI
LA «GLORIA» DI STEFANO ZECCHI
"Anime nascoste"



di mario bernardi guardi

Ogni tanto capita, leggendo un romanzo, che ci si innamori di uno dei personaggi. A noi è accaduto con «Gloria», la ragazza che domina, bella e impossibile, indomabile e invulnerabile, l'ultimo libro di Stefano Zecchi (*Anime nascoste*, Milano, Mondadori, pp. 258, 20 euro). Non la incontriamo subito di persona, Gloria, ma dopo una novantina di pagine: eppure, ben presto, è 'presente', è 'nell'aria'. Proprio come la «Gloria» della celebre canzone che, se manca, stai male.

Entriamo nel merito: Lorenzo, un antiquario cinquantenne, conosce Barbara, compositrice di musica. Lui ha un passato, lei ha un passato. E un figlio. Si incontrano, in vario modo provano attrazione reciproca, confidano, diffidano, alla fine iniziano una relazione. Forte e appassionata: intelligenza e desiderio, affetto e complicità si intrecciano, scontrandosi con gli eventi della vita - si sa che il dolore incombe sempre - e con quel passato che non vuol passare (si sa che quando è carico di nodi non risolti davvero non lo si può rimuovere). In quello di Lorenzo c'è, per l'appunto, Gloria. Chi è?

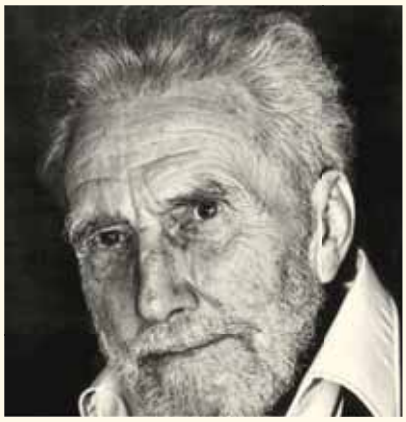
La sua 'presenza', dopo anni e anni di separazione e silenzio, balza addosso a Lorenzo, inattesa: Gloria vuole incontrarlo. L'hanno arrestata a Parigi, ha bisogno di parlargli. Perché, dopo tanto tempo? E come mai l'hanno arrestata? E lui cosa può fare? Carla, sorella minore di Gloria, trasmette il messaggio, ma non dà ulteriori informazioni. Quando sollecitata, fornisce qualche accenno ambiguo. Lorenzo è perplesso. I nodi non sono stati sciolti, ma lui teme di ingarbugliarli ancora di più, adesso che nella sua vita c'è Barbara. Ma è la stessa Barbara a consigliarlo: vai a Parigi, non puoi mancare a questo appuntamento col passato che torna e bussa alla tua porta. Il messaggio arriva a tutti noi: non ci si libera

Sotto da sinistra: Piazza San Marco, invasa dall'acqua, durante la distruttiva 'acqua granda' (4 novembre 1966); il filosofo tedesco Oswald Spengler (1880-1936)

fuggendo. Del resto, è come se nella mente frullasse una *Incompiuta*, e allora forza, affronta il destino.

Ma prima c'è da inoltrarsi negli archivi della memoria. Lorenzo evoca, pensa, si ripensa, si rivede. Gli studi, le immagini familiari. Poi, la folgore. Dolcissima, perché gli arriva addosso con la carezza struggente di un violino, in mezzo a una devastazione impastata d'acqua e di fango: 4 novembre 1966. L'alluvione. Firenze, Venezia. Tutto è travolto. Ma ci sono gli 'angeli'. Si danno da fare a soccorrere uomini e cose. Libri. Quei libri antichi che custodiscono, nei secoli dei secoli, anima e mente di chi li ha scritti. Vanno salvati, ripuliti dalle incrostazioni di fango, pagina dopo pagina. Sono sacri, come reliquie.

Lorenzo è a Venezia, destinato dai soccorritori alla zona della Biblioteca Marciana insieme a un gruppo di amici. Si danno da fare. Giovani e gioiosi. Gran bella cosa la volontà di fare qualcosa di importante. Poi, improvvise, non lontane, ecco le note di un violino. Beethoven. E Lorenzo va, dove la musica lo chiama, certo, ma forse già 'dove lo porta il cuore'. Ed ecco lei, una ragazza che ha trovato



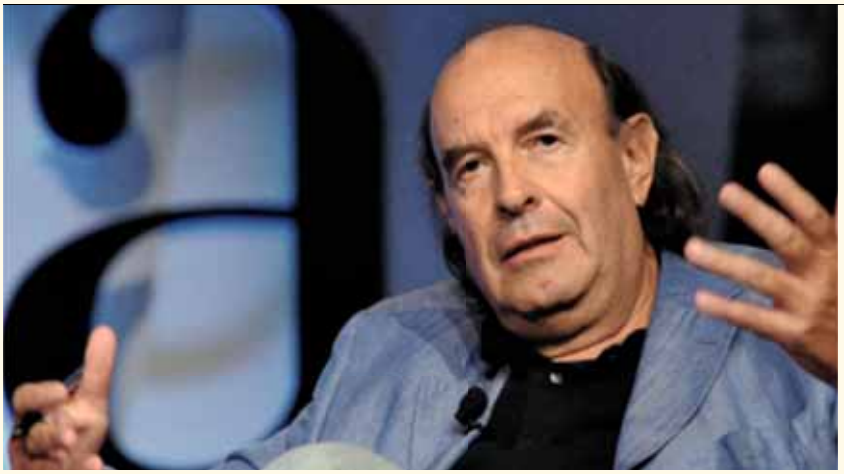
Nella pagina accanto: Stefano Zecchi (1945). **Qui sopra dall'alto:** una delle innumerevoli manifestazioni, promosse dalla sinistra radicale, durante la contestazione; il poeta Ezra Pound (1885-1972)

chissà dove quello strumento musicale, così 'irreale' nell'acqua e nel fango, e ha incominciato a suonarlo...

Dice di chiamarsi Gloria e di essere studentessa di architettura. È bella, ma bella non basta a definirla. Capelli neri, tagliati corti, intrisi di umidità; occhi verdi, «scintillanti come quelli di un gatto nella notte»; vestita leggera nonostante il freddo di novembre. E lui che le guarda le gambe, coperte appena da una gonna di cotone fradicia. E lei che gli dice: già che ci sei, puoi guardarmi anche il seno. Ma lui l'ha già notato: «turgido, generoso, che sporge da una camicetta bianca sbottonata». Il dramma all'intorno: ma il dramma potenzia l'*eros*, gli antichi lo sapevano, chi ha corpo e spirito lo sa e Venezia è uno spartito musicale, che ammalia anche i sensi. Come è giusto.

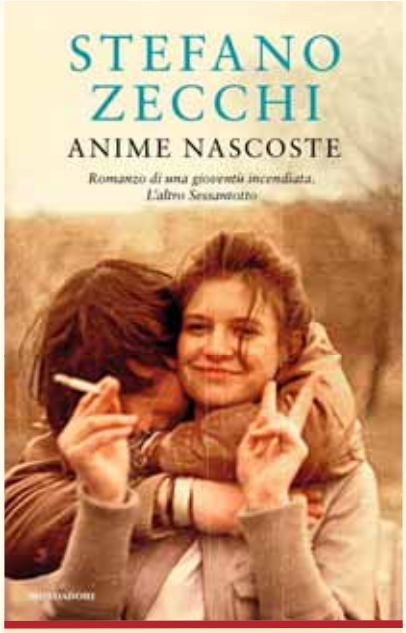
Gloria è bella, più che bella. Lorenzo dovrà fare i conti con questo 'di più'. Fatto di passioni, inquietudini, contraddizioni. Inesauribile, scontrosa e generosa voglia di vivere, ma anche di pensare, di testimoniare, di lottare. È quello stesso 'tempo', già arruffato dai presagi del '68, a chiederlo. E lei non è certo un tipo che si fa pregare. Dunque, il '68, con la sua veemente volontà di cambiare, sarà 'tutto suo'. Affrontato con un assoluto impegno 'virile', che nulla guasta di una femminilità che resta tenera e sensuale, a volte fragile. Ma tesa come una corda, dunque vibrante a ogni tocco. Mentre Lorenzo si richiama - e la richiama - di continuo all'ascolto della ragione, Gloria continua a essere intelligenza viva e tumultuante emozione. Ma soprattutto azzardo e sfida. Nel modo più periglioso.

Ecco: qui siamo davvero di fronte a una 'gioventù incendiaria'. All'«altro Sessantotto», come recita il sottotitolo del libro. Perché Gloria vuole, sì, la 'rivoluzione'. Ma i suoi miti non sono Marx, Mao e Marcuse. Sono, invece, gli 'imperdonabili' Nietzsche e Heidegger, Evola e Pound, Jünger e Spengler. Gloria è 'fascista'. Del genere più perturbante. Contesta, sì, ma in



nome della 'rivolta contro il mondo moderno', della lotta contro la borghesia, dell'aristocrazia spirituale, dell'identità e della Tradizione, dell'opposizione radicale, viscerale, al materialismo, al consumismo, all'untuoso clericalismo, alla morale ben pensante e ipocrita, al modello americano. Terza Forza e dunque Terza Posizione? La via è quella. Scomodissima, senza poter godere di alcuna 'simpatia' o 'giustificazione' da parte dei *mass media*, magari tolleranti o addirittura conniventi con i gruppuscoli di sinistra. Ma c'è da fare i conti anche con il partito, col Movimento Sociale Italiano che dalla fine della guerra ha esaltato la ribellione al sistema e ora inalbera l'anticomunismo più viscerale, urla contro la minaccia della canea rossa, manda i mazzieri a presidiare le università occupate, difende l'ordine dei baroni e degli sbirri, l'Occidente a stelle e strisce e le sue desolanti mitologie.

Come non innamorarsi della fiammeggiante Gloria che sa di stare dalla parte 'sbagliata', quella dei 'maledetti' schifati dalla storia dei vincitori... E crediamo di non sbagliare dicendo che anche l'autore ha una 'cotta' per il suo personaggio, così impervio e carico di disperate speranze. Formidabili quegli anni, ha scritto Mario Capanna, uno di quelli che stavano dalla parte 'giusta' (e 'giustificata' da chi contava), e i cui fieri velleitarismi sono stati compensati con un partitino, un seggio parlamentare, qualche comparsata televisiva, qualche fortuna editoriale. Un 'vincitore'? No, perché ha rinunciato a tutto.



Stefano Zecchi, «Anime nascoste. Romanzo di una gioventù incendiata. L'altro Sessantotto», Milano, Mondadori, pp. 258, 20 euro

Gloria, invece, quella Gloria che Lorenzo, dopo decenni, va a cercare e a riscoprire a Parigi, dopo che lei l'ha lasciato, per non essere costretta ad ascoltare i suggerimenti dell'uomo 'comunque' amato; quella Gloria - ma che cosa ha fatto? Perché l'hanno arrestata? Non si è macchiata di reati di sangue ma non ha rinunciato alle sue idee - ha vinto. Anche se è restata 'un'anima nascosta'. Gli ex-gruppuscolari rossi - ha osservato Zecchi in più interviste - si sono convertiti alla liberaldemocrazia, trovando ricetto nei salotti borghesi; i 'fascisti' erano e sono fuori dal 'sistema'. Ma è proprio vero? Chi è che compra più, oggi, un libro di Marx, di Mao, di Marcuse? Nessuno o quasi. Non è forse vero, invece, che la fascinazione dell'intelligenza che va oltre ogni conformismo viene oggi dalla cultura della cosiddetta 'destra radicale', non più occultata in cunicoli e nicchie, ma legittimata dalla grande editoria? E allora, forse, le «anime nascoste» sono quelle, sconfitte e paradossalmente vittoriose, che meglio svelano e rivelano il senso e il non-senso dell'oggi. Così Gloria, bella e impossibile, ci offre un contromanifesto di pensiero e di vita che, comunque lo si giudichi, stimola a un appassionato dibattito su tramonti e deserti.

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/1
UN ALDO AFFABILE

di antonio castronuovo

Nel 2015 ricorrevano i cinquecento anni dalla scomparsa di Aldo Manuzio e per l'occasione sono state pubblicate tante cose dedicate al personaggio, per buona parte collezioni di saggi o cataloghi di mostre, e tutte cose degnissime. Un prodotto mancava però sull'orizzonte delle proposte: un racconto della vita e dell'operato di Aldo inteso a farlo conoscere al grande pubblico, condotto con uno stile amabile e senza venir meno all'accuratezza storica. E il bel libro di Marzo Magno copre esattamente questa lacuna, come dimostra il successo raccolto all'uscita alcuni mesi orsono: in poche settimane la prima tiratura s'è esaurita, segnale inequivocabile del gradimento che l'idea ha sollevato.

La ragione è che l'autore sa raccontare la storia con prosa affabile, specie se il soggetto è la sua nativa Venezia. Dopo il successo de *L'alba dei libri: quando Venezia ha fatto leggere il mondo* (2012) e *La splendida: Venezia 1499-1509* (2019), torna ora nella sua città per visitare la bottega di Manuzio, non senza aver prima percorso gli esordi tra Roma, Ferrara e Carpi, lungo la feconda gioventù umanistica che predispose Aldo alla scelta di farsi editore a Venezia nel 1495. E allo scoccare del nuovo secolo ecco già le innovazioni che lo proiettarono di colpo nella modernità: libri in ottavo, uso del nitido carattere corsivo inciso da Francesco Griffo. Sorgeva insomma in pochi mesi l'idea del libro maneggevole, altamente leggibile, non incalzato da un commento preformato ma aperto all'ingegno critico del lettore: straordinarie novità che hanno segnato in maniera durevole la vicenda del libro europeo (come anche sottolineato da *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria*, a cura di Gianluca Montinaro, Firenze, Olschki, 2019, titolo che ha inaugurato la preziosa collana "Piccola Biblioteca Umanistica).

Il saggio di Marzo Magno scorre sulla vita di Aldo, sulle sue scelte, sulle caratteristiche delle sue edizioni (i caratteri di stampa, i formati, la punteggiatura e tutto il resto), offrendo a chi sa poco di Manuzio un agile e piacevole strumento per sapere tutto, ma offrendo qualcosa anche a chi di Manuzio sa tanto. Ecco infatti la doppia sorpresa: chi sa poco della dorata vicenda di Manuzio ha concorso a esaurire in poche settimane la prima tiratura (erano dunque persone che non sapevano, ma miravano a sapere); chi invece sa molto di Manuzio ha ugualmente acquisito il libro e, sfogliate le prima facciate, lo ha poi letto per intero (la magia di Manuzio è di essere sempre seduttivo: anche lo specialista ama riattraversarne la vicenda). E così, alla fine, Marzo Magno ha vinto su tutti i fronti: farsi leggere da chi non sa e da chi sa.

Ora, nulla più della marca tipografica di Aldo - il famoso delfino che s'attorciglia attorno all'àncora - attira l'occhio per quanto è bella e stuzzicante. Anche qui la marca è collocata in copertina per dare quasi l'idea di maneggiare un'edizione aldina, utilizzando la variante detta 'grassa': la marca che - rispetto alla spigolosità della primitiva variante 'secca' - acquista carne e si fa tridimensionale. Come lo è lo stile medesimo del saggio: dolce e arrotondato, disteso lungo un libro maneggevole e aggraziato che, in tal modo, si colloca anch'esso sul solco tracciato cinquecento anni fa da Aldo Manuzio.

☛ **Alessandro Marzo Magno, «L'inventore di libri. Aldo Manuzio, Venezia e il suo tempo»,** Bari-Roma, Laterza, 2020, pp. 206, 20 euro

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/2
FUTUR-VULCANOLOGIA

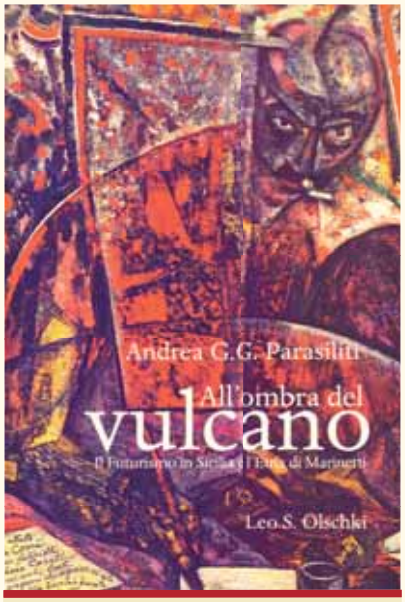
di antonio castronuovo

Marinetti *and company* non ispirano simpatia? Men che meno si pensa che la Sicilia abbia a che fare con l'avanguardia? Capisco: per decenni non abbiamo mandato giù il futurismo, per poi coglierne il peso storico-culturale mentre all'estero ci soffiavano il fondo Marinetti. Comunque è bene notare - come già aveva fatto Giovanni Lista - che l'isola è la regione che ha fornito al movimento il più ampio drappello di scrittori.

Tentiamo allora di redimerci, e rechiamoci alle pagine 211-216 di questo magnifico volume: vi è documentato fotograficamente quel *Primo campeggio etneo* montato dal 4 al 15 agosto 1925 sulle pendici del vulcano e a cui il fondatore e Benedetta (moglie futurista per simbiosi) presero parte invitati da un gruppetto di futur-isolani. Grazie a un'escursione dal campo base lungo le pendici del picco italico più futurista che c'è, Marinetti conobbe *de visu* il vulcano presente nelle sue corde antipassatiste e soltanto 'divinato' anni prima ne *L'areoplano del Papa* (1912), dove un intero capitolo è dedicato ai *Consigli del vulcano*, monte sulfureo, eruttivo e incendiario che la natura ha creato apposta per il futurismo, tanto per fare un pizzico di futur-teologia.

Ora, uno potrebbe chiedersi: perché l'Etna e non il Vesuvio? Beh, qui si apre un conflitto fra Trinacria e Campi Flegrei, perché in effetti il Vesuvio appare sull'orizzonte dell'avanguardia. Lascio però ad altri la scaramuccia e mi godo questo saggio, la cui vicenda del campeggio è il meno delle sue croccanti pagine: il buon Andrea Parasiliti piacevolmente m'inonda di tutto quel che dall'isola è uscito di futurista, e mi ha fatto pure sognare che le tre punte della perciò detta Trinacria siano esse stesse motivo futurista.

Perché se un bel pezzo di volume ha per soggetto l'Etna futurista (e vado ripensando al *De Aetna* di Bembo, prima opera in cui - se ben rammento - l'editore Manuzio colloca le virgole, laddove il futurismo le toglie: l'Etna li lega, prima in senso innovatore, poi annientatore), non manca la storia delle riviste (e che riviste!) futuriste siciliane: «La balza futurista» del 1915 e «Haschisch» di Mario Shrapnel fondata a Catania nel 1921 e vicina allo spirito ribelle dell'avventura fiumana. Rivista quest'ultima che scuote i cuori bibliofili visto che i primi due numeri in micro-formato non si trovano mentre i successivi sì, e sono pure balzati fuori da un recente catalogo antiquario, facendo battere i summenzionati cuori in senso contrario: non perché la cosa desiderata non c'è, ma perché c'è e bisogna decidere se privarsi d'un occhio per acquistarla.



☛ **Andrea G.G. Parasiliti, «All'ombra del vulcano. Il Futurismo in Sicilia e l'Etna di Marinetti»,** Firenze, Olschki, 2019, pp. 308, 30 euro

Non manca il richiamo al fatto che una rivista deve uscire da una tipografia, ed ecco spuntare per «La Balza» la stamperia Piccitto di Ragusa, pensata da Serafino Amabile Guastella. Ora, Guastella era di Chiaramonte Gulfi, come il fondatore di «Haschisch» e come biograficamente attiguo a tali terre è - guarda caso - l'autore di questo volume. Mi balugina un quesito: quanta cultura può sprigionare da un paesello italico? Risposta suggerita tra le righe di questo volume: non meno del tanto futurismo prodotto dal *trou* dell'Etna.

IL LIBRO D'ARTE
GENESI E SVILUPPO DELLA TRANS-AVANGUARDIA
Cosa si cela dietro il movimento di Achille Bonito Oliva?

di lorenzo fiorucci

A quarant'anni dalla pubblicazione della *Trans-avanguardia italiana* di Achille Bonito Oliva sulla rivista «Flash Art», si sentiva il bisogno di fare finalmente chiarezza attorno a una delle avventure critiche che più hanno caratterizzato l'arte italiana degli ultimi venti anni del novecento. *La critica a effetto: rileggendo la trans-avanguardia italiana (1979)* è il titolo del libro che arricchisce la già preziosa collana di saggistica d'arte della Fondazione Passarè di Milano e che rilegge appunto il fenomeno della Trans-avanguardia mettendo a fuoco le teorie elaborate e sostenute dal suo eccentrico ideatore. Teorie che per molti aspetti ancora oggi risultano divisive tra chi considera il fenomeno del ritorno alla pittura come la riappropriazione del mezzo tradizionale del fare arte, e chi invece la considera la pietra tombale delle avanguardie e neoavanguardie posto sessantotto. Senza dubbio i pittori della Transavanguardia hanno restituito all'arte italiana un rinnovato momento di notorietà internazionale, un ultimo sussulto di celebrità nel panorama mondiale dell'arte e questo lo si deve senza infingimento proprio ad Achille Bonito Oliva. La ricostruzione di Denis Viva è dettagliata e approfondita sostenuta anche dall'utilizzo di un linguaggio che fa della chiarezza il proprio punto di forza, anche se compaio nel testo alcuni refusi redazionali che tuttavia non inficiano la qualità del lavoro. L'autore tende a ricomporre un quadro esaustivo del contesto che ha portato alla nascita della Trans-avanguardia discostandosi, forse per la prima volta attraverso una ricerca accurata nell'ambito degli studi su questo tema, dalla lettura fornita dall'eccentrico fondatore e allargando il cono visivo anche sulla rivista «Flash Art» che nel 1979 tenne a battesimo il gruppo. Quello che emerge è come la nascita del movimento sia di fatto collegata anche ad alcuni fattori più propriamente commerciali e non solamente critici, in cui la rivista ha giocato un ruolo centrale raccogliendo non a caso i frutti di una simile operazione. Si inaugura di fatto un nuovo modo di leggere l'arte e di promuoverla con nuovi strumenti comunicativi in cui la rivista, intesa fino ad allora come tribuna di posizioni ideologiche attraverso cui la critica dipana le proprie tesi, diviene il mezzo trasversale aperto a un approccio post ideologico e decisamente più commerciale, entro la quale possono convivere schieramenti contrapposti se non antitetici.

☞ **Denis Viva, «La critica a effetto: rileggendo "La Trans-avanguardia italiana" (1979)»**
Macerata, Fondazione Passarè - Quodlibet, 2020,
pp. 256, 23 euro

È dunque interessante scoprire come la Trans-avanguardia non fosse così come si è portati a leggere in alcune delle ricostruzioni ormai storicizzate, e in primis proprio quella narrata dal suo creatore che la descrive come "il ritorno di un rimosso", quasi a indicarne un'improvvisa esplosione volta a richiamare un rinnovato ordine pittorico tradizionale. Un'auto narrazione che descrive il fenomeno come improvviso e ineluttabile, posizionato in aperta polemica con l'effimero artistico imperante lungo il corso degli anni settanta. Sfogliando

la rivista prima del doppio numero 92-93 dell' ottobre -novembre 1979, Viva rintraccia i prodromi di un cambiamento in essere nelle arti figurative già dalla fine del 1977, quando l'editore Giancarlo Politi attiva una serie di operazioni volte a imbastire un nuovo discorso in antitesi alle correnti post-sessantottine concettuali, moderniste e poveriste che avevano fatto la fortuna internazionale anche della rivista. Dal 1978 fino a 1979 si rivalutano le esperienze pittoriche americane recuperando gli artisti figurativi pre Pop Art fino a tracciare in quello stesso doppio numero una tendenza neopittorica americana in divenire, già ramificata ma non ancora strutturata come invece Achille Bonito Oliva lascia intendere per il suo movimento, che apparve definito negli obiettivi e negli autori. Viva mette inoltre a fuoco come esista un doppio tentativo attorno a quest'operazione: da un lato la possibilità per «Flash Art» di farsi trovare editorialmente pronta e rinnovata graficamente alla soglia del nuovo decennio per un salto di livello internazionale, mentre dall'altro lato c'è l'opportunità per Achille Bonito Oliva di far detonare la propria proposta critica maturata da tempo, in un contenitore apprezzato a livello internazionale e soprattutto fino ad allora conosciuto come promotore di tutte le correnti più sperimentali degli anni settanta, e in particolare dell'Arte Povera e il suo primo sostenitore: Germano Celant. È infatti quest'ultimo il bersaglio su cui Bonito Oliva si

scaglia sistematicamente. Un bersaglio che però è anche un modello ed è qui che l'autore individua cinque temi che cercano di rintracciare le ragioni della Trans-avanguardia al di là della consueta necessità del ritorno alla pittura. Temi che trovano nel riscatto dell'artigianalità, accompagnata dalla crisi dello storicismo evoluzionista, del ritorno alla dimensione privata contro il collettivismo del decennio precedente, forse le motivazioni più vere assieme a quella che Viva individua come euristica dell'opera. Una pittura priva cioè di ogni riferimento stilistico del passato quanto piuttosto il risultato di una accidentalità pittorica che rende le opere della transavanguardia uniche. Su questa narrazione privatista e accidentale si costruisce il successo del raggruppamento che premia un ritorno a pragmatismo istintivo, disimpegnato e privo di retropensieri ideologici, anche se in fondo si rischia di banalizzare il fenomeno. Infatti ciò che sembra si possa cogliere dalla Trans-avanguardia e dalla teorizzazione di Bonito Oliva è una deregulation pittorica che va di pari passo con le vicende politiche del decennio che si va aprendo. Certo una semplificazione da ogni difficoltà concettuale, estetica o interpretativa in cui l'idea di società esce dalla cornice dell'opera per lasciare posto non tanto al prelievo citazionista del passato che pure vi confluisce, come dimostra il libro, quanto piuttosto a un approccio epocale trionfante oggi più che mai evidente e che un genio del teatro come Carmelo Bene avrebbe definito un tipico momento di 'depensiero' che non è semplice vacanza del pensiero o scivolamento nella trivialità o nel vernacolare intimista, quanto piuttosto una rinuncia all'interrogativo sociale ed estetico, forse anche in polemica con coloro che del 'pensiero' o dell'impegno sociale avevano fatto per decenni la propria bandiera scivolando forse in un eccesso di integralismo escludente. Se letta in quest'ottica la trivialità di certi dipinti di Chia, talvolta irriverenti suonano più come un riscatto dell'escluso che spernacchia gli sperimentalismi concettuali del decennio precedente. Forse una chiave di lettura della Transavanguardia come una naturale conseguenza di rivincita di una nuova marginalità artistica mi rendo conto può sembrare riduttiva, ma di certo il sussulto di presenza che riammette nel circuito del sistema dell'arte la più tradizionale delle tecniche pittoriche ha funzionato benissimo.

LO SCAFFALE

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

Enrico Malato, "Nuovi studi su Dante. «Lecturae Dantis», note e chiose dantesche", Cittadella, Bertoncello Artigrafiche, 2020, pp. 516, 70 euro.

Era il 2005 quando Enrico Malato, fra i massimi studiosi italiani di Dante Alighieri - nonché curatore della "Necod", "Nuova edizione commentata delle Opere di Dante" - dava alle stampe il suo monumentale *Studi su Dante*, una silloge di diciotto saggi che - su ben ottocento pagine - indagava la figura del sommo Poeta e numerosi passi della sua *Commedia*. Esce ora, a quindici anni di distanza, *Nuovi studi su Dante*, altri diciannove saggi, assai densi e complessi, che ben rappresentano l'evoluzione degli studi danteschi di Malato. Il volume si articola in tre sezioni, «Lecturae Dantis», «Note e chiose dantesche» e «Note storiche e commemorative». Mentre quest'ultima, forse la più discorsiva, raccoglie quattro interventi commemorativi (*Dante a 750 anni dalla nascita, a 700 dalla morte*; *Per i cento anni della Casa di Dante in Roma*; *Giorgio Petrocchi editore della 'Commedia'*; *Ignazio Baldelli dantista*), le precedenti due scavano fra le parole e le rime della *Commedia* (molto belli sono i saggi: *«[...] per una lagrimetta che 'l mi toglie». Lettura del canto V del 'Purgatorio'* e *La folgorante visione di Dio: «l'amor che move il sole e l'altre stelle». Lettura del canto XXXIII del 'Paradiso'*) alla ricerca di significati - 'quei' significati - che rendono questo testo, purtroppo troppe volte martirizzato da glosse scolastiche, immortale. Ma di grande interesse risultano pure le pagine legati a temi filologici ed ecdotici (come *La tradizione del testo della 'Commedia'*) e di storia dell'evoluzione degli studi (*Leggere Dante oggi. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del XXI secolo*). In sintesi, un libro che ogni vero appassionato di Dante non può mancare di leggere, matita alla mano.

Edoardo Fontana, «Salomè o la dimenticanza del male», Crema, Museo Civico, 2019, pp. 40, s.i.p.

Il raffinatissimo catalogo (stampato in appena 141 copie numerate) della mostra *Salomè o la dimenticanza del male* (tenutasi a Crema, presso la

Pinacoteca del Museo Civico, 25 ottobre-24 novembre 2019), curato da Edoardo Fontana, intellettuale e artista ben noto per i suoi scritti e i suoi lavori xilografici, propone un rarefatto viaggio attraverso l'iconografia di Salomè fra XIX e XX secolo. Personaggio biblico citato nei Vangeli di Marco e di Matteo, fu figlia del tetrarca Erode Filippo e di Erodiade. Nota per aver chiesto la testa di Giovanni il Battista, la figura di Salomè ricorre con una certa frequenza nelle opere artistiche e letterarie del secondo Ottocento e dei primi del Novecento. E la sua presenza è «plateale: l'iconografia antica - così scrive Fontana - è rinnovata e superata, reinterpretata scavandone la psicologia alla luce di una nuova ammirazione che trasforma il mero *medium* della divinità in un'eroina talvolta squallida, spesso invece affascinante e attraente seppur nella sua perturbante natura». Così, si può incontrare Salomè nei dipinti di Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), e quindi in quelli di Gustav Moreau (descritti in *ekphrasis* da Joris-Karl Huysmans in *A ritroso*, il romanzo-manifesto del decadentismo europeo) e di Henri Regnault. Ma a contribuire alla riscoperta del 'mito salomeico' contribuiscono tanto Flaubert quanto Wilde, con le loro *Herodias* e *Salomè. Drame en un acte*, opere che vengono pubblicate con numerose illustrazioni che reinterpretano la scena della consegna della testa del Battista alla giovane principessa, personaggio ormai «passionale e folle», ossessionata dalla brama di possesso e di morte.

Testa e Cuore

S! con Riso

RISO Scotti

SENZA LATTOSIO

LACTOSE & MILK free

BUONI PER TUTTI

www.siconriso.it

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

☛ MARIO BERNARDI GUARDI

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

☛ ANTONIO CASTRONUOVO

Antonio Castronuovo (1954) è saggista, traduttore e bibliofilo. Ha fondato l'opificio di *plaquette* d'autore Babbomorto Editore. Il suo ultimo saggio è *Formíggini: un editore piccino picciò* (Stampa Alternativa, 2018). Sua ultima traduzione: Maurice Sachs, *Una valigia di carne* (Via del Vento, 2020). Ha curato da ultimo *Nella repubblica del libro* di Francesco Lumachi (Pendragon, 2019) e il *Dizionarietto rompitascabile degli editori italiani* di Formíggini (Elliot, 2020).

☛ 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).

☛ NINO INSINGA

Nino Insinga (Palermo, 1951), dopo la laurea in Giurisprudenza, ha lavorato alcuni anni nell'Amministrazione Penitenziaria come Direttore degli Istituti di Pena. Successivamente, è entrato in banca, occupandosi di credito alle imprese. Ha pubblicato presso Sellerio nel 1995 una ricerca sulle parole dell'opera lirica (*Per Sogni e per Chimere*) e ha collaborato con diversi articoli con il bimestrale «Charta». In particolare, si è occupato di Dante, di editoria musicale, poesia dialettale e poesia 'nonsensica'. Altri pezzi hanno riguardato la linguistica, la lessicografia, e in ultimo, la storia del Meridione.

☛ 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.

☛ GIANCARLO PETRELLA

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

☛ STEFANO SALIS

Stefano Salis, sardo di Sant'Antioco (1970), è giornalista de «Il Sole 24 Ore». Esperto di letteratura, editoria e bibliofilia, ha scritto centinaia di articoli sul tema e ha avuto la fortuna di poter vedere da vicino, da collezioni illustri, molti dei libri eccezionali dei quali ha parlato. Ha tenuto decine di conferenze sul tema, ha scritto numerosi saggi in cataloghi e organizza mostre di grafica editoriale. Non è un collezionista, ma sa spiegare di ciascun libro della sua libreria perché ha meritato di finire nei suoi scaffali.

☛ GIANLUCA MONTINARO

Gianluca Montinaro (Milano, 1979) è docente a contratto presso l'Università IULM di Milano. Storico delle idee, si interessa ai rapporti fra pensiero politico e utopia legati alla nascita del mondo moderno. Collabora alle pagine culturali del quotidiano «il Giornale». Fra le sue monografie si ricordano: *Lettere di Guidobaldo II della Rovere* (2000); *Il carteggio di Guidobaldo II della Rovere e Fabio Barignani* (2006); *L'epistolario di Ludovico Agostini* (2006); *Fra Urbino e Firenze: politica e diplomazia nel tramonto dei della Rovere* (2009); *Ludovico Agostini, lettere inedite* (2012); *Martin Lutero* (2013); *L'utopia di Polifilo* (2015).

la Biblioteca di via Senato
Milano
SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400–1468)
SIGNORINETTE
SPECIALE CENTENARIO STEFANO D'ARRIGO
IL CONSIGLIO DEI QUATTRO
EDGAR WALLACE
SPECIALE METAFISICA DELLA BIBLIOTECA
SPECIALE METAFISICA DELLA BIBLIOTECA
SPECIALE 550° NICCOLÒ MACHIAVELLI (1469–1527)
MAISTENANT
C. LOMBROSO
LA DONNA DELINQUENTE
SPECIALE EMILIO MANTELLI (1884–1918)
SPECIALE VII CENTENARIO DANTE ALIGHIERI (1265–1321)

www.giochipreziosi.it