la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO XV

n. 9 – SETTEMBRE 2023

BvS

OTTOCENTO
«Il giovane e illustre maestro»
DI GIUSEPPE SCARAFFIA

SCRITTORI
L'imperdonabile' Cristina Campo
DI MASSIMO GATTA

STORIE
Le maledizioni nei libri medioevali
DI SANDRO MONTALTO

XILOGRAFIA
Il* Pinocchio rosa *di Gianni Verna
DI GIANFRANCO SCHIALVINO

SICILIA
Melchiore poeta e infermiere dei pazzi
DI NINO INSINGA

NOVECENTO
Nella cucina di Marino Moretti
DI PIERO MELDINI

BIBLIOFILIA
Le edizioni illustrate di *Pinocchio*
DI GIANCARLO PETRELLA

STORIE
I libri, la caccia alle streghe e la giustizia
DI ANTONIO SALVATORE

ISSN 2036-1394

Scegliere Grana Padano significa abbracciare i valori italiani.

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

GRANA PADANO

Un'emozione italiana.

IL FORMAGGIO DOP PIÙ CONSUMATO AL MONDO.

Ringraziamo le Aziende che ci sostengono con la loro comunicazione

Biblioteca di via Senato

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

Presidente
Marcello Dell'Utri

Conservatore
Federico Oneta

Segreteria
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Curatrice
Carla Maria Giacobbe

«*la* Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vicedirettore*)

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

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Gianni Verna, *... s'ingegnò di passargli, per sorpresa, frammezzo alla gambe*, 2023, xilografia, mm 283 x 186

Stampato in Italia

© 2023 – 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*.

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

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

Sarà quindi Whatsappata anche se il lettore è un appassionato di libri antichi.

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

www.mindshareworld.com

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE
anno XV – n.9/152 – Milano, settembre 2023

Sommario

6 ***Ottocento***
«IL GIOVANE
E ILLUSTRE MAESTRO»
di Giuseppe Scaraffia

16 ***Scrittori***
L'IMPERDONABILE'
CRISTINA CAMPO
di Massimo Gatta

24 ***Storie***
LE MALEDIZIONI
NEI LIBRI MEDIOEVALI
di Sandro Montalto

34 ***Sicilia***
MELCHIORE POETA
E INFERMIERE DEI PAZZI
di Nino Insinga

52 ***Novecento***
NELLA CUCINA
DI MARINO MORETTI
di Piero Meldini

58 ***Bibliofilia***
LE EDIZIONI ILLUSTRATE
DI *PINOCCHIO*
di Giancarlo Petrella

64 ***Xilografia***
IL *PINOCCHIO ROSA*
DI GIANNI VERNA
di Gianfranco Schialvino

72 ***Storie***
I LIBRI, LA CACCIA ALLE
STREGHE E LA GIUSTIZIA
di Antonio Salvatore

77 ***IN DODICESIMO – Le rubriche***
RIFLESSIONI E
INTERPRETAZIONI –
ANDAR PER MOSTRE –
IL LIBRO D'ARTE –
L'OZIO DEL BIBLIOFILO
di Edoardo Manelli, Lorenzo Fiorucci,
Luca Pietro Nicoletti e Antonio
Castronuovo

88 HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO

iVISION eyewear

FABBRICA DI OCCHIALI MADE IN ITALY

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

1.2 MIL
DI OCCHIALI IN ACETATO PRODOTTI ALL'ANNO

+150
OPERATORI DEL SETTORE SPECIALIZZATI

+4.000
CAPACITÀ PRODUTTIVA GIORNALIERA DI OCCHIALI IN ACETATO

www.ivisioneyewear.it

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

Editoriale

*Di una «irregolare» scrive, su questo fascicolo de «*la *Biblioteca di via Senato», il nostro Massimo Gatta. Una «irregolare», ritenuta «inaffidabile» da un certo* establishment *culturale che ha imperversato in Italia, dal dopoguerra in avanti. La vicenda di Cristina Campo – della quale quest'anno cade il centenario della nascita – è emblematica di quanto un certo modo* engagé *di intendere la cultura abbia nociuto al nostro Paese: osteggiando la libertà di pensiero, e combattendo le 'espressioni non conformi'.*

Tante 'geniali solitudini' sotto state rifiutate. E altrettanto emarginate: in un limbo di noncuranza, in una dimensione di mal tollerata sufficienza. Lunga è la lista di coloro che ne hanno fatto le spese. Come lo è poi quella di coloro che hanno conosciuto fama tarda, se non postuma. In questi anni, su queste pagine, abbiamo scritto di Dino Buzzati, di Alfredo Cattabiani, di Andrea Emo, di Beppe Fenoglio, di Giovannino Guareschi, di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, di Elémire Zolla... e di tanti, tantissimi altri, che hanno avuto l'imperdonabile 'colpa' di non essere 'allineati'. Di pensare in modo libero. E, soprattutto, di 'essere liberi'.

Non si vuole sollevare qui la solita, e ormai trita (e a tratti utilizzata quasi come scusa giustificatoria...), questione dell'egemonia culturale di una parte politica piuttosto che di un'altra. Né sottolineare – come fece nel 2002 sul «Corriere della Sera» Giovanni Raboni – che «tutti i più grandi scrittori sono di destra». Ma sostenere piuttosto che un 'grande', per essere tale, non può che essere 'libero'. Libero di pensare al di là degli schemi dell'ideologia, qualunque essa sia. Libero di essere 'eretico' di fronte alla stolida ortodossia. Libero di valutare i fatti e le idee senza i condizionamenti della dottrina.

Tutti e ognuno portano un pezzo di 'scuola' dentro di sé: una 'teoria' che si ritiene valida per 'affrontare' il mondo. Ma la grandezza, quella vera, non è esserne ignoranti paladini. Né, peggio, ciechi schiavi. Bensì attenti interpreti: per crescere nella libertà, e per comprendere le libertà degli altri.

Gianluca Montinaro

Ottocento

«IL GIOVANE E ILLUSTRE MAESTRO»

Un ritratto di Jules Massenet (1842-1912)

di GIUSEPPE SCARAFFIA

In estate, i *viveur* che rientravano all'alba, salutavano Massenet che andava su e giù sulla sua terrazza in vestaglia rossa di velluto, respirando l'aria fresca del mattino. Aveva cominciato a lavorare alle cinque, scriveva le sue opere su un foglio senza una cancellatura, senza bisogno di un pianoforte, ma vedendo gli abiti da sera dei nottambuli, li salutava sorridendo: «La vecchiaia si alza quando la gioventù si corica».

Ma chi era davvero Jules Massenet? Il compositore leggendario per la sua affabilità con gli intervistatori? Il maestro sempre pronto ad accettare le tendenze dei suoi allievi del Conservatorio, anche se diverse dalle sue? Il musicista sensuale che si innamorava puntualmente di tutte le interpreti delle sue opere? Il nevrotico che rifiutava di essere chiamato Jules? Il marito affezionato di una donna intelligente e tollerante, sempre vigile sulle sue tendenze depressive? L'intellettuale che aveva intuito la grandezza di un Proust debuttante? L'impulsivo che una sera, dalla principessa Murat, irritato dal brusio degli invitati che non smettevano di chiacchierare, disturbando l'esibizione di una sua protetta, aveva chiuso violentemente il piano facendoli sussultare?

Ascetico e sensuale, solitario e mondano, affabile e nevrotico, Massenet sembrava incarnare tutte le contraddizioni della *Belle Époque*, che sarebbe tramontata definitivamente un anno dopo la sua morte, nel 1912.

Dodicesimo figlio di un ex ufficiale di provincia, diventato fabbricante di lame per le falci, era «nato – come dice il poeta antico – in mezzo al frastuono dei pesanti martelli di bronzo». Gli aveva insegnato a suonare la madre, un'ottima pianista, che dava lezioni per aumentare lo scarso *budget* familiare. Il ragazzo aveva ricevuto la prima lezione durante la rivoluzione del febbraio 1848, il giorno dell'abdicazione del re Luigi Filippo e molti anni dopo si ricordava ancora il rumore degli spari.

Quando la famiglia aveva dovuto lasciare Parigi per trasferirsi a Chambéry, Massenet era caduto in una profonda malinconia e alla fine i genitori si erano rassegnati a lasciarlo tornare a Parigi, dove era entrato al Conservatorio. Un futuro rivoluzionario, Jules Vallès, che divideva con uno dei fratelli maggiori di Jules una soffitta, era rimasto impressionato dal rigore lavorativo di quell'adolescente con i lunghi capelli biondi. Anche se era più giovane di loro, il suo sguardo profondo li intimidiva, tanto era concentrato e puntuale, quando veniva a sedersi davanti al piano e iniziava a suonare, sempre alla stessa ora, allontanando con un gesto da teatrale tutto quello che intralciava il suo furioso desiderio di armonia.

Così aveva vinto una borsa a Villa Medici e

Nella pagina accanto: Jules Massenet (1842-1912) nella sua casa di campagna, a Egréville, a sud di Parigi

l'esperienza di Roma era stata fondamentale per lui: non si sentiva più soltanto musicista ma qualcosa di più. Villa Medici era stata un sogno diventato realtà. Sulla sua prima notte a Roma circolavano due opposte versioni. C'era chi diceva che l'avesse passata da solo tra le rovine del Colosseo, esaltato dallo spettacolo dell'antichità. E chi sosteneva che i compagni avessero abbandonato lì quel novellino per fargli uno scherzo. Malgrado l'entusiasmo per le bellezze della città, Massenet non riusciva a frenare la sua tendenza alla tristezza, che traspariva dalle lettere in cui ritornavano espressioni come «sempre triste per ogni cosa..., pianto da ieri».

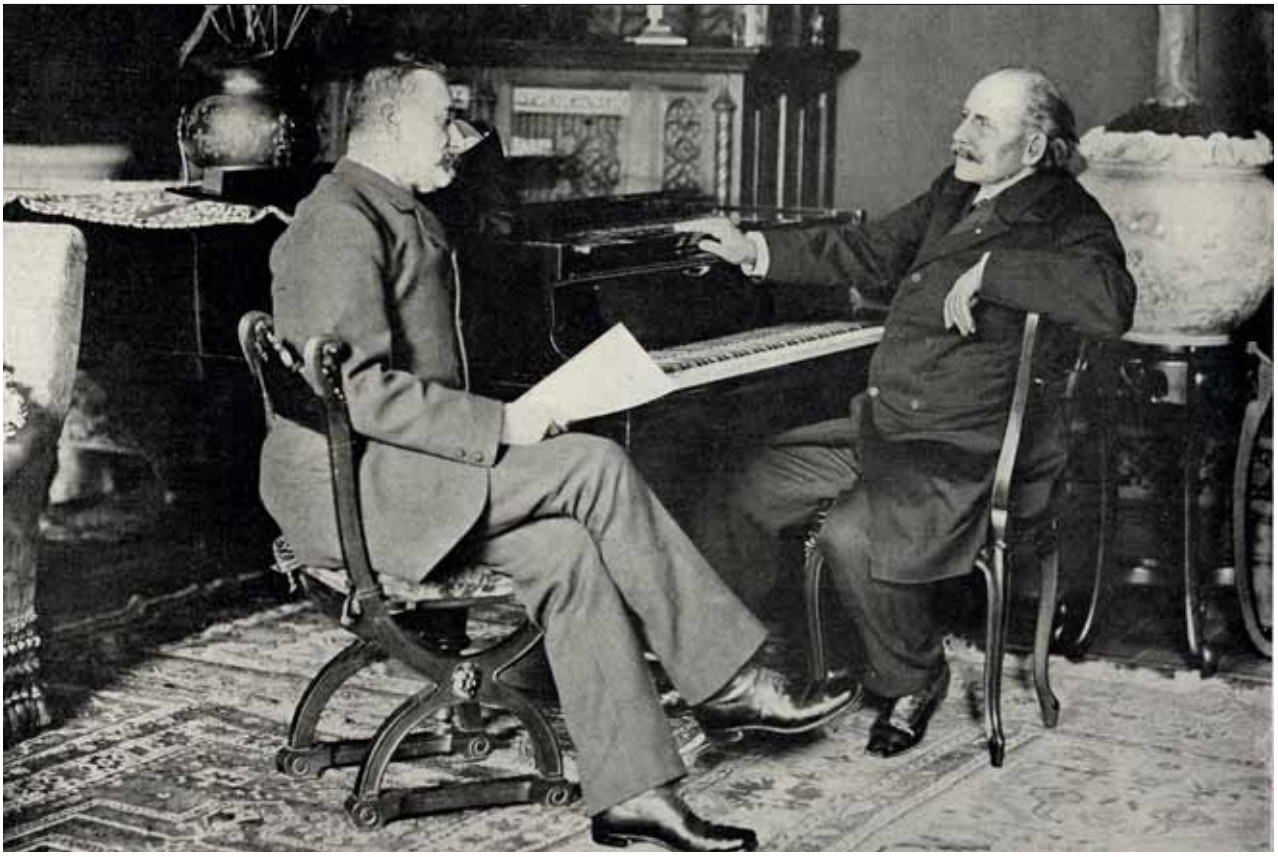
Guy de Maupassant, seduttore insaziabile come lui e invidioso dei suoi trionfi, l'aveva sarcasticamente ritratto in un romanzo, *Il nostro cuore* (1890), sotto il trasparente pseudonimo di Massival, il celebre autore che da molti anni veniva chiamato «il giovane e illustre maestro». Dopo avere lodato il carattere aperto, espansivo e sensibile del compositore, elencando i suoi maggiori successi, Maupassant lasciava cadere che quella gloria annunciata aveva subito quella specie di blocco che sembrava colpire la maggior parte degli artisti arrivati come una paralisi precoce. «Non invecchiano nella gloria e nel successo, ma sembrano minacciati dall'impotenza nel fiore dell'età».

A quel punto lo scrittore ritraeva spietatamente Massival/Massenet all'opera in un salotto tra le fedeli ammiratrici, eccitate dalla sua presenza. «Il maestro l'accompagnava con quel viso malinconico che assumeva quando si metteva a suonare. I capelli, che portava lunghi, sfioravano il collo della giacca e si mescolavano alla barba arricciata, intera, lucente e fine. Molte donne l'avevano amato e lo inseguivano ancora, a quanto si diceva».

Poi Maupassant indugiava sull'istrionismo di quel «grande uomo abortito», che faceva scorrere per qualche istante le sue dita sulla tastiera per dare tempo al pubblico di avvicinarsi per sentire meglio. Appena scendeva un silenzio rispettoso e pieno d'attese, Massenet cominciava con una lenta, studiatissima successione di note: lievi pause, una sfilata di *petites phrases*, prima languide poi nervose, apparentemente inquiete. Intanto il musicista, assorto nella storia struggente che raccontava, faceva oscillare sapientemente i lunghi capelli.

Le ascoltatrici, ipnotizzate dal suo fascino, sussurravano: «Peccato che sia sposato!». In effetti Massenet era sposato, ma non era vero che «aveva contratto prima del successo una di quelle unioni di artisti che poi ci si trascina attraverso la gloria fino alla morte». Forse non parlava mai della moglie, Louise-Constance de Gressy, più nota come Ninon de Sainte-Marie, che era stata sua allieva a Roma. Forse l'accompagnava di rado in società dove lui andava spesso, ma era molto legato alla loro figlia, Juliette.

Vista l'indole riservata della signora sembra poco probabile il pettegolezzo, riportato nel ro-



Sopra: Jules Massenet (a destra) insieme al principe Alberto I di Monaco (1848-1922), suo grande ammiratore. Nella pagina accanto: il fascicolo 1602 (5 dicembre 1885) della celebre rivista francese «L'univers illustré» con, in copertina, il compositore Jules Massenet

manzo di Maupassant, secondo cui Ninon, esasperata dalla gelosia, sarebbe penetrata in un salotto, mentre la padrona di casa cantava, accompagnata dal compositore, e avrebbe fatto una scenata spaventosa. Massenet, sconvolto, avrebbe cercato di trascinare via la donna che lo graffiava, lo mordeva, gli strappava la barba e i capelli e gli lacerava i vestiti. Sempre secondo Maupassant, Ninon, aggrappata al marito, lo avrebbe immobilizzato mentre la signora e due domestici, sopraggiunti sentendo il rumore, tentavano di strapparlo alle grinfie di quella furia. La calma sarebbe tornata solo dopo l'uscita della turbolenta coppia e da quel momento il musicista sarebbe scomparso a lungo dalla scena mondana.

La realtà era diversa: quando la piccola Juliette non era vicino a lui, Massenet si annoiava. Era nata nel 1868 ed era la sua unica figlia. Il raffreddamento del rapporto con la moglie aveva rinforzato quello con Juliette. A volte, quando la consorte era in viaggio, la figlia restava a Parigi con il padre: «Amavo tanto mio padre che preferivo a tutto i periodi in cui eravamo entrambi soli e credo anche lui».

Certo, si diceva che Massenet avesse l'arte di turbare il cuore delle donne. Aveva un viso luminoso, gradevole, occhi carezzevoli e una voce soave. Era piuttosto magro, di media statura e molto nervoso. Non riusciva a stare fermo, passava da una sedia all'altra, tornava indietro e ripartiva. Paul Léautaud che lo incrociava spesso in *rue* Vaugirard, dove abitava, ricorda: «Doveva essere mol-

to freddoloso, chiuso in un confortevole cappotto di *ratiné*, con un *foulard* bianco e un cappello che ho visto solo a lui, una specie di cilindro di feltro più basso del solito e un po' svasato».

Indubbiamente a Massenet piaceva frequentare i salotti come quello di *madame* Rostand, la moglie del celebre Edmond, alla quale aveva regalato un pianoforte. O quello di *madame* Lemaire, dove più di una volta si era messo al piano per rallegrare i presenti. Quando Charles Gounod le aveva fatto notare che uno dei passaggi di Massenet era «perfettamente ortogonale», la vedova di Jacques Bizet, *madame* Straus, una delle donne più spiritose di Parigi aveva ribattuto: «Stavo per dirlo».

La gentilezza di Massenet era leggendaria: «L'affabilità non esisterebbe se Massenet non l'avesse inventata». Ascoltava attentamente gli intervistatori, pronto a complimentarsi con loro, mentre rispondeva sorridendo alle loro domande. La sua cortesia si estendeva spontaneamente ai debuttanti, che si presentavano da lui per sottoporgli i loro primi lavori e venivano benevolmente gratificati di un lusinghiero «caro collega».

Massenet rispondeva immediatamente a tutte le lettere. Estremamente riservato, riceveva di rado a casa, preferendo organizzare dei ricevimenti a casa del suo editore. Anche in quel caso si presentava con una puntualità assoluta, la stessa con cui accoglieva i visitatori, senza sgarrare di un minuto. «Se vi ha pregato di venire a fargli visita alle 2:15, alle 2:14 minuti e 30 secondi bisognava tendergli la mano destra perché la mano sinistra era ancora nella mano della persona che se ne stava andando», scherzava un giornalista. Il tempo disponibile era breve, ma la sua attenzione era estrema.

Invece, quando si lasciava andare alle chiacchiere, sapeva raccontare magistralmente gli aneddoti. Refrattario ai complimenti, li prodigava agli altri. Timido, non andava mai alle sue prime o alle prove generali e aveva sempre rifiutato di presentarsi alla ribalta per ricevere gli applausi. Più che parlare, sussurrava nella sciarpa che lo proteggeva dalle correnti d'aria. Quando doveva fare un'osservazione all'orchestra, la mascherava sotto un tono scherzoso: «Su signori ricominciamo, come se fosse un bis!».

Nessuno aveva mai capito perché sul biglietto da visita avesse soppresso il suo nome, Jules, e volesse essere chiamato semplicemente *monsieur*. Rispondendo alla richiesta di un contributo, aveva specificato: «Le mando 20 franchi perché mi ha chiamato Jules. Altrimenti ne avrebbe avuti 100». In realtà, sotto la vernice mondana, Massenet rimaneva un ansioso, pronto a scoraggiarsi e lasciarsi andare alla nostalgia. Certo era un sognatore tormentato, ma a volte poteva diventare estremamente vivace e cantare ad alta voce, durante le prove, con l'aria di un pazzo, percorrendo la scena

dall'inizio in lungo e in largo.

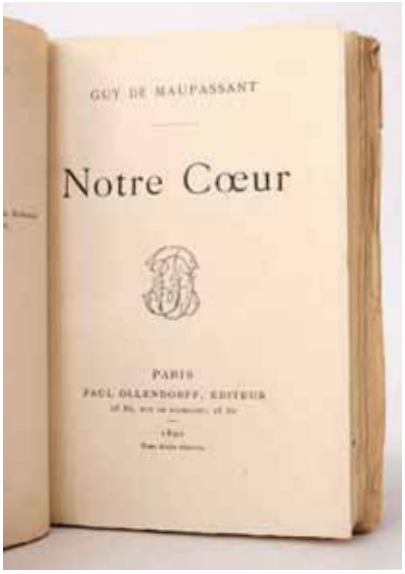
Aveva sempre avuto i migliori rapporti con gli editori e l'ambiente musicale, era rimasto fedele ai suoi maestri, con cui aveva sempre conservato una confidenza filiale. Sempre pronto ad ammirare il talento degli altri, aveva mantenuto un'amicizia duratura con numerosi artisti e tra le sue amicizie c'erano anche scrittori come Anatole France, Victor Hugo e Alphonse Daudet.

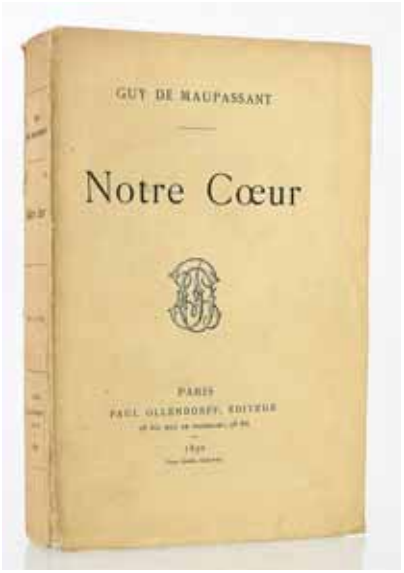
Léon Daudet, figlio dell'autore di *Tartarino di Tarascona*, si era divertito, come Maupassant, a svelare le debolezze del compositore. Massenet trattava le vecchie musicofile come se avessero avuto vent'anni, ma nel frattempo «il suo occhio agile», cercava una possibile preda tra le giovani rimaste indietro, intimidite dalla sua gloria. Quando ne aveva trovato una, si precipitava su di lei, cercando di sedurla e di divertirla, senza pensare a nascondere una «sensualità infiammabile da uccello lira o da pavone che fa la ruota». Nel suo sguardo estatico si leggeva una preghiera impossibile: «Qui subito!». Ma la presenza dei genitori o dei mariti impediva al suo sogno di attuarsi e Massenet doveva rassegnarsi a raccontare la sua delusione al pianoforte. «In quei momenti era incomparabile». Altre volte invece «accennava con enfasi qualche accordo, si prendeva la testa, dichiarava che soffriva di un'improvvisa emicrania, si faceva supplicare, si sedeva di nuovo» per poi eseguire una *polka* del 1830, dicendo alle ragazze: «Ballate, ballate!».

A tratti il ritmo della musica pervadeva la sua conversazione. Quando Léon Daudet si era lamentato dei partecipanti a una serata, lui gli aveva risposto al ritmo di un «*galop*»: «È la società moderna, caro amico, è un abisso, un abisso, un abisso!». Durante una visita di lutto, aveva iniziato a fare le condoglianze alla vedova: «È davvero desolante...», per poi proseguire, nell'imbarazzo dei presenti, «desolante, desolante, desolante!».

I successi di Massenet gli avevano procurato molti nemici. Willy, il primo marito di Colette,

Dall'alto: Jules Massenet nella sua casa di campagna, a Egréville, a sud di Parigi e, nel 1912, a settant'anni, ritratto nel salone della sua casa parigina, al n. 48 di *rue* Vaugirard. Nella pagina accanto: fotoritratto di Jules Massenet, opera di Eugène Pirou (1841-1909)



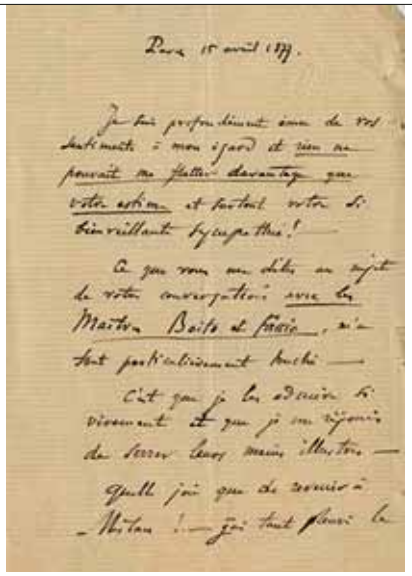


Sopra da sinistra in senso orario: il musicista Reynaldo Hahn (1874-1947), allievo di Massenet e legato sentimentalmente a Marcel Proust, in un ritratto di Nadar; frontespizio e indice della prima edizione di *Les Plaisirs et les jours* di Marcel Proust (Paris, Calmann Lévy, 1896): alle pagine 83-96 lo scritto *Mondanità e melomania di Bouvard e Pécuchét*; Jules Massenet (1842-1912), nel 1880; copertina e frontespizio della prima edizione del romanzo *Il nostro cuore* di Guy de Maupassant (Parigi, Paul Ollendorff, 1890), Nella pagina accanto dall'alto: lettera autografa di Jules Massenet indirizzata alla Casa Ricordi (Milano), datata 15 aprile 1877; un'altro scatto di Massenet nella sua casa di campagna, a Egréville

detestava «il tenero Massenet... strano musicista questo Wagner per grandi cortigiane, questo mistico per *garconnière*, lo si ama perché la sua musica ha la sentimentalità viziosa che piace alle cortigiane, perché carinerie poetiche e religiosità equivoche vellicano l'eunuchismo del pubblico». Henri de Régnier, dopo un giovanile entusiasmo per *Manon*, era stato deluso dal personaggio pubblico –

«Il compositore entra, la voce spenta, gesto pretenzioso un'aria da pianista debuttante e un'andatura da furfante» – salvo poi lasciarsi sedurre dalla sua simpatia. Oscar Wilde dopo aver ascoltato all' Opéra la sua *Saffo* aveva sentenziato: «La musica serpeggiava senza scopo, come sempre in Massenet, con continui falsi allarmi di una vera melodia e incessanti proposizioni di temi che non si svolgono».

Massenet era estremamente sensibile alla bellezza femminile. Un *film* del regista Albert Capellani in cui Mata-Hari accennava, seminuda, una danza esoticheggiante, l'aveva entusiasmato al punto da farla scritturare da *monsieur* Antoine, il direttore dell'Opéra di Montecarlo, per la messa in scena del suo *Roi de Lahore*. Alla rappresentazione era presente anche Giacomo Puccini che era rimasto talmente impressionato da mandare a Mata-Hari un mazzo di fiori con molti complimenti, definendola un'affascinante artista.



D'altronde, spiega Daudet, «quando Massenet era innamorato, il resto del mondo per lui non esisteva più». Persino la simpatica *madame* Massenet, che assisteva ridendo alle infatuazioni del marito, aveva smesso di presentarsi alle prove della *Thaïs* quando aveva intuito quanto fosse innamorato di Sibyl Sanderson. Del resto tutti trattenevano a stento il sorriso vedendo il compositore tendere premurosamente la pelliccia di zibellino alla giovane interprete freddolosa. «Abbracciava quella non potendo abbracciare lei». Gli spettatori involontari si chiedevano come mai il maestro avesse perso la testa per l'adorabile interprete visibilmente indifferente ai suoi aneliti. A nessuno sfuggivano le piccole manovre dell'innamorato che, porgendo la pelliccia alla 'ninfa', ne approfittava per sfiorare le sue braccia sottili.

Intanto la gente mormorava sulla loro differenza d'età, ma Sybil non aveva diciotto anni come si diceva, mentre li avrebbe avuti Marie Delna, cui avrebbe affidato il ruolo di Charlotte nella ripresa del *Werther*.

Secondo l'opinione pubblica Massenet e la moglie erano «due buoni amici, semplici compagni che si vogliono bene sinceramente, ma restano indipendenti». Ma la causticità con cui Ninon parlava delle sbandate del marito tradiva il suo disagio, alleviato dalla solidarietà degli amici comuni che facevano quadrato intorno a lei.

Quella donna esemplare, che si era organizzata una vita indipendente, analizzava, «senza collera e senza rassegnazione», le cotte del marito, sapendo che prima o poi sarebbero finite. Lo curava quando si ammalava, lo consigliava quando pensava gli servisse, non gli chiedeva mai dove andasse, a meno che lui non glielo dicesse. Lui la ripagava sommergendola di fiori e di piccoli doni.

Ma l'attenzione di Massenet non si limitava alle donne attraenti. Reynaldo Hahn, che l'aveva avuto per maestro al Conservatorio, aveva presto intuito il suo «irresistibile desiderio di piacere». Massenet ci teneva a instaurare un rapporto particolare con ognuno dei suoi allievi: «Subito, la pri-

ma volta, appena ti vedeva stabiliva con te un legame affettuoso, una piccola connivenza segreta. Ti dimostrava con una parola, uno sguardo, che ti aveva capito, che era tuo amico e si sarebbe dato da fare per il tuo bene». Infatti non perdeva un'occasione per presentarlo alle persone influenti, per spiegare il valore dell'allievo agli amici, per invitarlo a casa o accompagnarlo al Louvre, «insomma è delizioso».

Anche quando si permetteva un'ironia, Massenet lo faceva con un linguaggio così seducente, che non offendeva nessuno. Per spiegare un'idea, era pronto a mettere in campo una vasta cultura e una memoria eccezionale, che gli consentivano di disquisire su qualsiasi argomento. Come tutti i grandi sapeva usare la sua padronanza culturale per «rendere accessibile la profondità del suo pensiero come per mascherare la sua scienza sotto un'apparente facilità».

Aveva accettato con grande cordialità di incontrare Marcel Proust, pur sapendo che era l'amante del suo allievo: «Sono rimasto incantato dall'amabilità del vostro simpatico amico *monsieur* Proust», che era subito stato introdotto nella cerchia del maestro con cui erano andati a teatro varie volte. In *Mondanità e melomania*, uno dei capitoli del primo libro di Proust, *I piaceri e i giorni*, il duo flaubertiano di Bouvard e Pécuchét prendeva delicatamente in giro Massenet. Due anni dopo, nel 1896, quando Proust e Hahn si erano lasciati, Massenet era stato vicino a Reynaldo: «La sua ultima lettera era triste – io sono di quelli che capiscono questo stato d'animo... Credo che sia necessario soffrire e che non potrebbe evitarlo! – mi sembra che delle parole di consolazione chiuderebbero maldestramente delle ferite utili».

Dietro la superficie mondana e cordiale affiorava a tratti un carattere impetuoso e impulsivo. Si era battuto a duello con un celebre baritono che aveva avuto l'imprudenza durante le prove di criticare un interprete femminile a lui cara. Ma poteva inaspettatamente prendere parte a uno scherzo come la sera in cui, mascherato con una pelliccia d'orso aveva bussato, insieme a un amico mascherato con una pelle di leopardo, alla porta di una cantante che aveva aperto in un *négligé* rosa e si era spaventata moltissimo.

Durante le *tournée*, se la camera l'albergo non gli piaceva, poteva avere un accesso di rabbia, salvo, poco dopo, dimenticarsene ed essere l'anima della serata. Così, quando gli riferivano che Camille Saint-Saëns passava il tempo a dire male di lui, replicava: «Sapete bene che entrambi diciamo il contrario di quello che pensiamo».

Non gli piaceva lavorare a Parigi, preferiva farlo in Italia, nel Tirolo o in Languedoc, o più sovente nella sua casa di campagna, isolata tra i boschi di un paese molto vecchio e tranquillo, Egréville. Una sera, da Alphonse Daudet, dopo la prima della *Saffo*, il padrone di casa e il compositore si

Sopra: il compositore Jules Massenet mentre fornisce alcune indicazioni esecutive ad alcuni suoi interpreti. Nella pagina accanto: Jules Massenet, ritratto dal celebre fotografo Nadar (1820-1910)

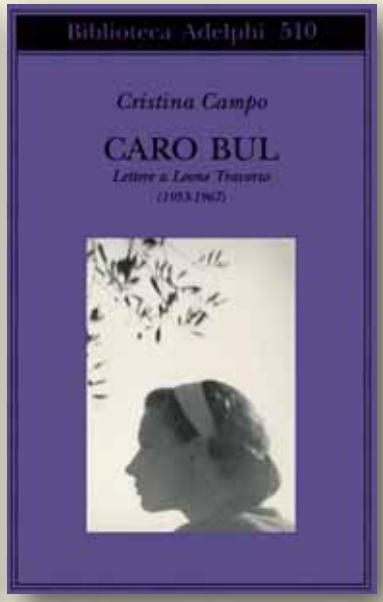
erano emozionati, ricordando la loro giovinezza e poi tutti erano scoppiati in lacrime. Allora Emma Calvé, l'interprete di *Saffo*, aveva cominciato a cantare con la sua voce cristallina e tutti erano rimasti incantati.

Solo Edmond de Goncourt aveva colto l'inquietudine del suo sguardo. Nell'ultima parte della sua vita, la malinconia aveva prevalso; Reynaldo Hahn aveva constatato che aveva perso la sua gaiezza e, malgrado gli incessanti trionfi, sembrava invecchiato e stanco. In un momento di abbandono, il compositore gli aveva confidato: «Mi lamento spesso... mi crogiolo in amarezze che mi sono creato da solo».

Fino alla fine aveva condotto una vita regolare, nel 1905 aveva rifiutato la direzione del Conservatorio e aveva scelto una casa con un grande giardino in *rue* Vaugirard. Ma gli piaceva sempre di più stare in campagna, dove passava la maggior parte dell'estate. Ormai non era più interessato alla mondanità e si descriveva come «un uomo di casa, un artista borghese».

L'ultima delle varie artiste che avevano accompagnato il suo lavoro e la sua vita, Lucy Arbell, detta «la cercatrice d'oro», aveva preoccupato la moglie per la sua avidità. Eppure, malgrado tutto e malgrado tutte, Massenet era rimasto legato a Ninon e un anno prima di morire le aveva scritto: «Sai che l'8 ottobre prossimo saranno 45 anni da quando ci siamo sposati e… 46 anni che ti amo?».

Biblioteca Adelphi 583
Cristina Campo
IL MIO PENSIERO NON VI LASCIA
Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino


Biblioteca Adelphi 510
Cristina Campo
CARO BUL
Lettere a Leone Traverso
(1953-1967)

Biblioteca Adelphi 239
Cristina Campo
LA TIGRE ASSENZA

Biblioteca Adelphi 352
Cristina Campo
SOTTO FALSO NOME

Cristina De Stefano
BELINDA E IL MOSTRO
VITA SEGRETA DI CRISTINA CAMPO
Adelphi

Biblioteca Adelphi 183
CRISTINA CAMPO
Gli imperdonabili

Scrittori

L'IMPERDONABILE' CRISTINA CAMPO

Cento anni fa nasceva Vittoria Guerrini

di MASSIMO GATTA

Nell'Italia perturbante dei Cinquanta e Sessanta, invischiata com'era tra Guerra fredda, i primi isterismi del *boom* economico e le rivolte studentesche, lei non poteva che essere un'isolata e un''imperdonabile', destinata a 'non essere'; così lieve e diretta, febbrile in quel suo cercare la strada più elegante e semplice per ogni accadimento. Il suo stesso blasone di leggerezza e flessibilità non poteva che incagliarsi nei pesanti e inflessibili macigni di un dopoguerra tragico, in un'Italia che vantava «la borghesia più ignorante d'Europa», seguendo Pasolini. Si trovò quindi a vagare tra forme di pensiero a lei estranee in cui la sua lingua svettava, solitaria per intensità e luminosità, unico tegumento visibile. Vittoria Guerrini, questo il nome *pre* Cristina Campo, nasce a Bologna il 29 aprile del 1923. Del ramo materno fa parte il celebre Vittorio Putti, lo «splendido» zio, a quei tempi uno degli ortopedici più famosi al mondo; lasciò all'Istituto Rizzoli, ancora oggi ai vertici internazionali per le tante patologie ortopediche, la sua magnifica biblioteca di antichi testi scientifici, che il napoletano Tammaro De Marinis, principe indiscusso dell'antiquariato librario, schedò e pubblicò.[1] Vittoria, che ben presto lascerà il proprio nome per indossare via via altre maschere onomastiche (Cristina Campo è la più nota, poi Puccio Quaratesi, Bernardo Trevisano, Giusto Capianca, Benedetto P. d'Angelo, e questo sarà la disperazione dei suoi futuri biografi), inizia presto a scrutare con occhi ondivaghi e febbrili, e un cuore altamente malato, la realtà delle cose.

Ma Cristina, da irregolare, è considerata anche 'inaffidabile', aggettivo con il quale la sinistra di allora amava indicare gli inclassificabili, i geniali, i febbrili come lei. Per gli smemorati e gli scettici consiglio la lettura che di quel clima generazionale fece Ermanno Rea nel suo *Mistero napoletano*,[2] soprattutto in ambito politico e culturale. Era quella l'epoca del «consolato Vittorini, nuova disgrazia capitata all'Italia letteraria subito dopo il fascismo. [...] Pareva che ciò che non poteva contenere la testa [...] di Vittorini, ciò che non rientrava nei suoi progetti, non fosse reale o comunque fosse da allontanare, con sussiego: chi scrive se ne fuggì addirittura in Africa, per cercare di salvarsi» (Alessandro Spina). Giudizio forse eccessivo anche perché considera, forse, solo il Vittorini critico militante e integrato. «So che ho tutti contro», scrisse Cristina in quegli anni. Nel 1956 Vanni Scheiwiller, altro 'imperdonabile' (per carità,

Nella pagina accanto alcuni dei libri di Cristina Campo, pubblicate da Adelphi, un editore anomalo e anch'esso 'imperdonabile' come lei. Da sinistra, in senso orario: *Il mio pensiero non vi lascia* (2012), *Caro Bul* (2007), *La tigre assenza* (1991), *Sotto falso nome* (1999), *Belinda e il mostro*. *Vita segreta di Cristina Campo* (opera di Cristina De Stefano, 2002), *Gli imperdonabili* (1998)

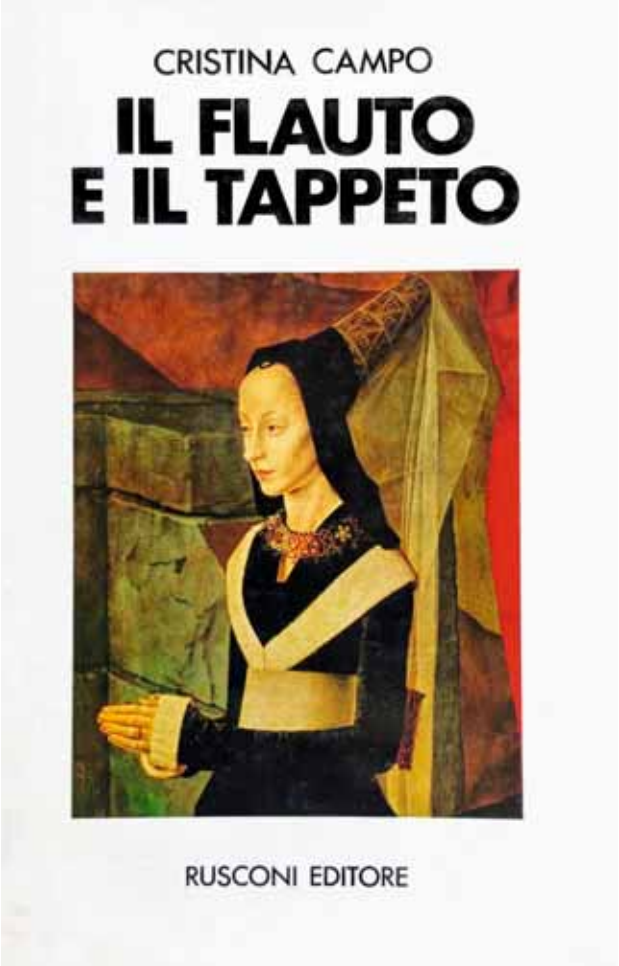
Sopra *Lettera a Mita*, uno dei grandi e celebri epistolari della Campo, dove riluce un'arte nella quale sembra condensarsi intatta, e svettare, la sua eleganza stilistica (Milano, Adelphi, 1999). Nella pagina accanto, copertina di una delle pietre angolari dell'arte scrittoria della Campo: *Il flauto e il tappeto* (Milano, Rusconi, 1971)

stampare allora autori 'odiati' come Julius Evola, Ezra Pound, Céline e Robert Brasillach), le pubblica una manciata di poesie nel suo Pesce d'oro, undici per l'esattezza, *Passo d'addio*,[3] in sole 350 copie numerate. È il suo primo libro, non molti ne seguiranno anche perché lei, l'imperdonabile Cristina, così scrisse di sé: «Ho scritto poco e avrei desiderato scrivere meno». Quel libretto di sole 35 pagine rappresentò anche un addio alla giovinezza e a Firenze, città nella quale la Campo si era trasferita fin dal 1928 insieme alla famiglia, per seguire il padre musicista, chiamato alla direzione del Conservatorio Cherubini. Queste poesie, insieme a tutte le altre da lei scritte negli anni, confluiranno molti anni dopo in *La tigre assenza*.[4] Sono, quelli, anni difficili per chi guarda lontano, e lei era, *naturaliter*, esclusa dal contesto italiano; scrisse «So bene che ho contro tutto il costume italiano in blocco, centro-sinistra, neo-realismo, paura di tutto e di tutti (soprattutto paura del 'diverso dal solito'), protezioni, *embrassons-nous*, corse di quintana, sentimentalismo, vecchie generazioni che adoperano ogni arma contro le nuove, ecc. ecc.». Poche righe, un trattato di realismo.

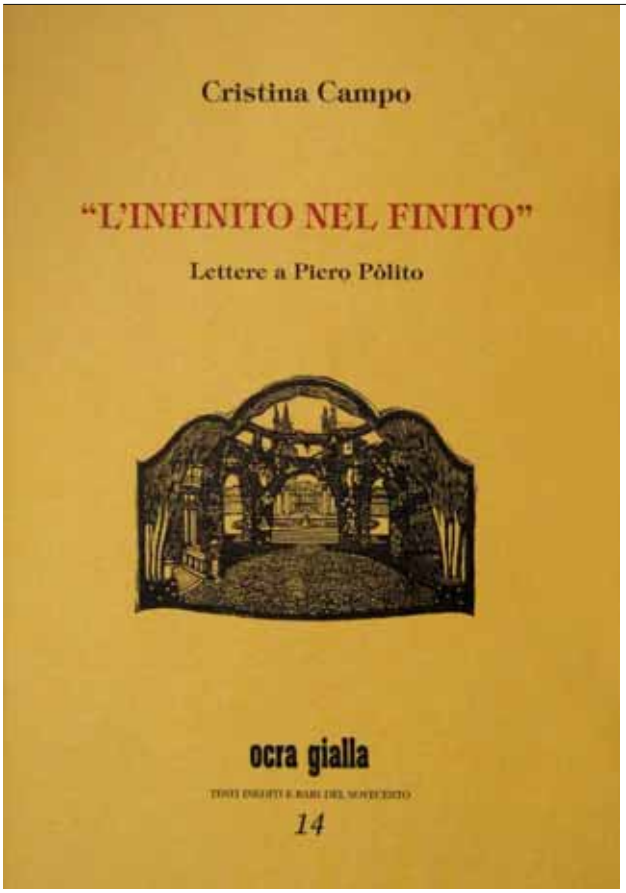
La sua scrittura non avrebbe mai superato l'ottusità resa sistema critico, del resto bisognava sentirsi altrove per riuscire a sintonizzarsi con la densità, l'arcano, il sacro e il fiabesco di cui lei aveva una così viva familiarità. La liturgia segreta della densità, la «capacità di catturare il massimo con un minimo di parole», disse di lei Spina. I piegati e resi alla doxa erano trasparenti al suo sguardo, non certo per snobismo ma per «intima incapacità all'ipnosi del costume», come disse Elémire Zolla. Forse bisogna essere qualcos'altro che critici, o lettori, o ascoltatori. Forse dei *voyants* destinati a un silenzio complesso? Liberi e infinitamente lontani da un pensare comune. Vittorini, già responsabile del rifiuto gattopardesco, era l'antitesi di colui che avrebbe potuto realmente accostarsi alla Campo. Non le si accostò mai, infatti. Qualcuno tentò, e magistralmente riuscì, a 'parlarci' della sua scrittura. Basta rileggere ciò che scrisse Guido Ceronetti all'uscita de *Il flauto e il tappeto*,[5] il terzo libro della Campo dopo *Fiaba e mistero e altre note*,[6] una breve raccolta di saggi che, emblematicamente, scandiscono i suoi temi d'elezione, da sempre a lei amorosamente familiari: il destino, l'attenzione, l'arcano, la fiaba, il simbolo, temi che, seguendo Leone Traverso che recensì il volume, si pongono uno scopo altissimo: «la spiegazione orfica della terra». Ma anche questo libro passò inosser-

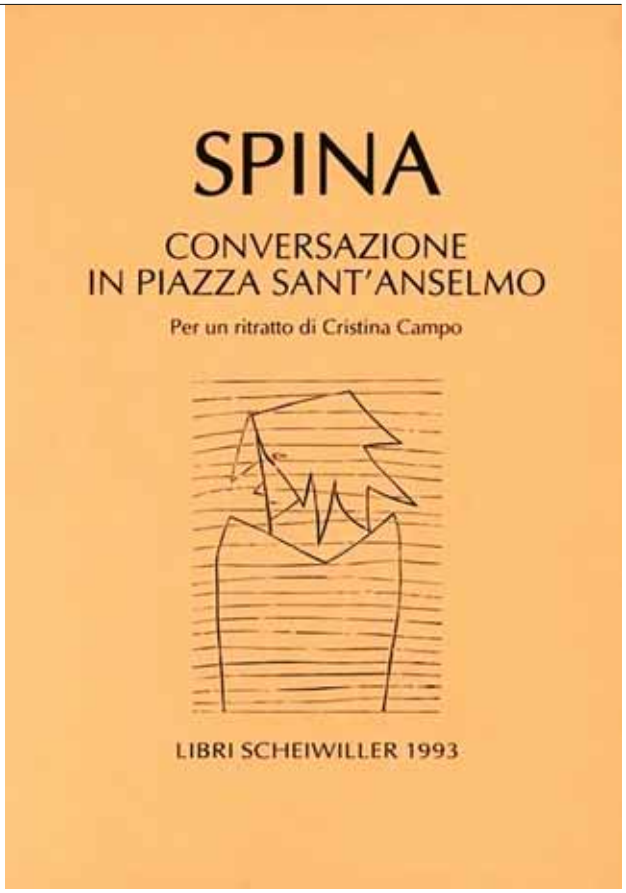
vato. La Campo mantenne però, intatta, una profonda fedeltà e amicizia per questo silenzio critico, del quale fu simpaticamente orgogliosa e anche gelosa tanto da considerarlo alla stregua di un blasone di superiore nobiltà: «Ora anche di questo libretto mi è venuto un enorme desiderio che nessuno si accorga. Una parola è sufficiente per toglierti tutto il piacere di averlo scritto, farti sentire "as public as a frog", il che equivale a non scrivere più». Tra l'altro il 1961 è anche l'anno di uscita de *I Novissimi*, la celebre antologia curata da Alfredo Giuliani, così distante per tematiche e scrittura dalla poetessa bolognese.

La costellazione febbrile di Campo, il suo «prezioso paesaggio culturale», erano questi i nomi da lei frequentati lungo una (pur breve) esistenza: John Donne, del quale traduce e cura per Einaudi, nel 1971, *Poesie amorose* e *Poesie teologiche*, Simone Weil, della quale cura la tragedia in tre atti *Venezia salva*, William Carlos Williams, Mörike, Hugo von Hofmannsthal, Djuna Barnes, Bobi Bazlen, Gustaw Herling, Marìa Zambrano (conosciuta tramite Elena Croce e che frequenta negli anni romani, ci resta l'intensa corrispondenza.[7] Di quel periodo trascorso a Roma dalla filosofa spagnola germogliano i fascinosi *Fragmentos de los Cuadernos del Café Greco*, che l'Istituto Cervantes di Roma rese disponibili nel 2004), quindi Marianne Moore, Andrea Emo Capodilista, del quale vennero in seguito pubblicate le magnifiche e misteriose *Lettere a Cristina Campo 1972-1976*,[8] Remo Fasani,[9] e ne aggiungerei altri, forse non accertati ma sicuramente 'presenti' nella sua anima: Jöe Bousquet, Clarice Lispector, Danielle Sarréra, Marina Cvetaeva. Una strana *liaison* la Campo la ebbe con la tedesca Christine Koschel, della quale tradusse una manciata di poesie granitiche, *celaniane*, un volume lieve e densissimo, *L'urgenza della luce*.[10] Lo stesso misterioso e appartato Andrea Emo ha subito in parte il destino della Campo; imperdonabile perché oscuro, misterico, troppo colto, troppo solo, al di là del comune sentire. Fu



Massimo Cacciari che lo sdoganò nel lontano 1989, introducendo *Il dio negativo. Scritti teoretici 1925-1981*,[11] così che da allora anche altri editori dimostrarono un progressivo, seppur tardivo, interesse editoriale, con la pubblicazione dei suoi sterminati taccuini. Nel 1971 esce dunque da Rusconi *Il flauto e il tappeto* (casa editrice che, nel generale obnubilamento ideologico di quegli anni, fu accusata di fare una «operazione culturale di destra», come scrisse Pasolini). Nel libro emergono due delle figure cardine e classiche del destino, care all'autrice: una biblica, il flauto, e una popolare, il tappeto. Il libro vendette solo qualche copia, recensioni zero tranne quella, illuminante, di Ceronetti. Fautore della pubblicazione fu Alfredo Cattabiani. L'attenzione nulla da parte dei critici era dovuta al fatto che la Campo era giudicata una





Da sinistra: copertina di *L'infinito nel finito. Lettere a Piero Polito* (Pistoia, Via del vento, 1998); copertina di *Conversazione in piazza Sant'Anselmo*, prezioso volume di ricordi che Alessandro Spina dedicò all'amica, in un muto e profondo conversare (Milano, Scheiwiller, 1989)

'reazionaria'. Nelle tenebre ideologiche e politiche del tempo questo anatema, che costò l'ostracismo a molti altri scrittori, la fece stare in buona compagnia. Altri autori della Rusconi subirono la medesima sorte: lo stesso Ceronetti, Sergio Quinzio, Armando Plebe, Giuseppe Prezzolini, Tolkien, Alessandro Spina col quale intrattenne una lunga corrispondenza,[12] Heschel, Mircea Eliade, Lévi-Strauss, René Guénon, Jean Danièlou, Lefèbre, del quale la stessa Cristina curerà *Un vescovo parla*, e subito ritirato per intervento diretto del Vaticano. Al nome di Marcel Lefèbre si lega anche la battaglia che la Campo condusse per il ripristino della messa in latino, che il Concilio Vaticano II aveva abolito per poter avvicinare maggiormente la liturgia alla gente. Sarà questa una delle grandi battaglie bianche della Campo, simbolo dei suoi anni vissuti sull'Aventino e delle luminose frequentazioni del Pontificio Collegio Russicum, il seminario per i sacerdoti da inviare nelle terre di rito orientale. La frequentazione con tematiche anacoretiche sfocerà, in seguito, nella mirabile traduzione dei *Detti e fatti dei Padri del deserto*,[13] da lei curato insieme a Piero Draghi, e col quale intrattenne una lunga corrispondenza,[14] così come abbagliante sarà l'introduzione ai *Racconti di un pellegrino russo*.[15]

Guido Ceronetti, si diceva, fu l'unico a 'scrivere con parole adeguate' del volume della Campo: «Il simbolo, il mistero, la perfezione, il desti-

no, questo è un *degno* parlare umano ad umani». Chi non volesse ricercare il testo nel volume del '71, ormai mandato al macero, potrà sempre sfogliare il mirabile *Gli imperdonabili* della Campo[16] che contiene i testi completi sia de *Il flauto e il tappeto* che di *Fiaba e mistero*, più altri scritti. Le parole di Ceronetti, emblematicamente intitolate *Cristina Campo o della perfezione*, sono alle pagine 277-282; ma anche le altre che introducono il volume, semplicemente *Cristina*, si consigliano 'terapeuticamente'. Il volume adelphiano del 1987, iniziatico come molti dei suoi titoli, si orna in copertina forse del 'vero' ritratto di Cristina Campo, un particolare del terzo pannello del *Trittico Portinari* (1475), oggi agli Uffizi, dipinto da Hugo van der Goes; l'artista non poteva che avere in mente la Campo quando dipinse quella ieratica figura di donna in preghiera, che così lei riassume: «Stile è l'altro giglio bianco-nero, la donatrice del *Polittico Portinari*, quella donna adolescenziale, mezza monaca, mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi». Era stata la stessa Campo a volere che proprio questo ritratto figurasse in copertina de *Il flauto e il tappeto*. Penso seriamente che chi avesse voglia di 'incontrare realmente' la Campo dovrebbe aggirarsi nel silenzio luminoso e perfetto degli interni di Delft dipinti da Vermeer, o nel riflesso di ogni oggetto, negli sguardi medesimi, condensati da Jan Van Eyck nei *Coniugi Arnolfini* (1434), di una struggente e muta verità, consustanziali alla verità della Campo. In quali altri luoghi mentali sperare di poterla davvero incontrare se non nella metafisica del canto gregoriano o nei detti dei padri del deserto? Oppure nella brumosa arte fiamminga e nordica da cui il gotico prende origine e del quale lei stessa scrisse: «mani congiunte per lungo tempo divennero alla fine archi gotici». Chi mai prima aveva assimilato una postura alla genesi architettonica? La Campo, del resto, nella traiettoria sempre imprevedibile del suo sguardo di febbre, non si innamorò forse del *Saggio sui coltelli* della poetessa Marianne Moore? Anche i suoi amori scorrevano su lame di coltello e furono tutti, assolutamente, 'imperdonabili': Leone Traverso col quale ebbe anche una lunga frequentazione epistolare,[17] Mario Luzi e in ultimo Elémire Zolla, conosciuto a Roma, dove lei si trasferisce nel 1955.

Nel *bric-à-brac* letterario di quegli anni l'attenzione critica per la sua scrittura sciamanica non poteva che essere inesistente. Tra compromesso storico, convergenze parallele, Fiat 500, Mike Bongiorno e quant'altro, Cristina Campo trascorse la sua vita nella pace aventiniana di piazza Sant'Anselmo, circondata dalla fedeltà dei pochi, sceltissimi amici. Alessandro Spina, che con lei curerà *Storia della Città di Rame*,[18] una delle fiabe delle *Mille e una notte*, ha rievocato quegli anni nel prezioso volume *Conversazione in piazza Sant'Anselmo. Per un ritratto di Cristina Campo*,[19] da leggersi avendo però cura di tenere sottomano le sue *Lettere a un amico lontano*.[20] L'arte della corrispondenza era infatti familiare alla sua sensibilità, e molto praticata, e in questo fu 'sorella' della Cvetaeva. In seguito sono apparse anche le lettere inviate all'amica Margherita Pieracci Harwell, le *Lettere a Mita*,[21] «una prosa di seta», come ne scrisse Attilio Bertolucci. In fondo la sua è antica arte di orafi, incisori, miniatori e alchimisti, una perfezione attesa, così ne scrisse: «Poiché si sa che la perfezione è prima di tutto questa cosa perduta, saper durare, quiete, immobilità. L'uomo in meditazione, la donna sulla soglia, il monaco genuflesso, il prolungato silenzio del re. O la bestia in agguato o in delicate industrie».

La morte improvvisa, ma di cui era da sempre consapevole a causa del malandatissimo cuore, le giunse il 10 gennaio del 1977. Le poche cose materiali che le appartennero furono divise tra i parenti, e il malinconico inventario stilato all'epoca lascia un senso d'assoluto, gelido, dolore: una pelliccia di *astrakan* molto consunta, camicette, vesti-

ti, gonne, borsette, cappe, *foulard*, una sveglietta da viaggio, una stilografica, una macchina da scrivere portatile, rosari a grani e a nodi, le pipe del padre, gli occhiali da sole, foto di famiglia. I libri, 824 in tutto, pochi se rapportati alla sua sterminata cultura, forse venduti. Le altre, preziose, cose: manoscritti, appunti, quaderni, bozze, agende e lettere saranno gettate in una cassa «probabilmente buttata dagli addetti al trasloco» (Cristina De Stefano).[22] Quel poco che di lei si è pubblicato è poesia ma anche qualcosa d'altro, è saggistica ma anche qualcosa d'altro, è traduzione ma anche qualcosa d'altro, è epistolario ma anche qualcosa d'altro; ed è questo altro che bisogna indagare e raggiungere per entrare nella verità di questa donna. Mi piace infine pensare che un grande poeta americano come Wallace Stevens, non sappiamo se conosciuto e amato dalla scrittrice, abbia saputo in pochi (celebri) versi riannodare l'intera esistenza di Cristina Campo. Così ovviamente non è stato, perché la poesia di cui parlo, *To an Old Philosopher in Rome* (1952) fu da Stevens scritta in omaggio al filosofo Georges Santayana, da lui incontrato, ormai vecchio e malato, presso le suore inglesi di Santo Stefano Rotondo di Roma. Sono però dei versi di una tale struggente bellezza, e così prossimi al paradigma vitale della Campo, che mi piace citarli comunque: «Il letto, i libri, la sedia, le monache che passano, / la candela mentre si sottrae alla vista, queste sono / fonti di felicità nella forma di Roma, / una forma entro gli antichi cerchi di forme, / e questo sotto l'ombra di una forma / in una confusione su letto e libri, / un presagio sulla sedia, una trasparenza mobile sulle monache […]. È una sorta di grandezza totale alla fine: / tutto il visibile accresciuto e insieme / non più di un letto, una sedia, monache che passano, / il teatro più immenso, il portico coi pilastri / il libro e la candela nella sua stanza ambrata, / grandezza totale di un edificio totale / prescelto da un inquisitore di strutture / per sé. Si ferma sulla soglia, / quasi l'intento di ogni sua parola assuma forma / e fattezza dal pensiero e si realizzi» (trad. Massimo Bacigalupo).

L'intento di ogni sua parola assuma forma e fattezza dal pensiero e si realizzi. Appunto.

NOTE

[1] Tammaro De Marinis, *Catalogo della raccolta Vittorio Putti*, Bologna, Arnaldo Forni, 1963; cfr. anche Francesco Delitala, *Antiche opere di medicina della raccolta Vittorio Putti*, Bologna, Edizioni scientifiche Istituto Rizzoli, 1965.

[2] Torino, Einaudi, 1995.

[3] Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro [stampa Tipografia Piero Vera], 1956.

[4] Milano, Adelphi, 1991.

[5] Milano, Rusconi, 1971.

[6] Firenze, Vallecchi, 1962.

[7] Cristina Campo, *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano (1961-1975)*, a cura di Maria Pertile, Milano, Archinto, 2009.

[8] A cura di Giovanna Fozzer, Bologna, Associazione culturale In forma di parole, 2001.

[9] Cfr. Cristina Campo, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010.

[10] Firenze, Le Lettere, 2004.

[11] A cura di Massimo Donà e Romano Gasparotti, Venezia, Marsilio, 1989.

[12] Cristina Campo, Alessandro Spina, *Carteggio*, Brescia, Morcelliana, 2007.

[13] Milano, Rusconi, 1975.

[14] Cristina Campo, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di Margherita Pieracci Harvell, Milano, Adelphi, 2011, e Ead. *Vivere, certo, mio caro amico. Lettere a Gianfranco Draghi*, Milano, Adelphi, 2010.

[15] Milano, Rusconi, 1993.

[16] Milano, Adelphi, 1987.

[17] Cfr. Cristina Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Milano, Adelphi, 2007.

[18] Milano, Scheiwiller, 1964.

[19] Milano, Scheiwiller, 1993.

[20] Milano, Scheiwiller, 1989.

[21] Milano, Adelphi, 1999.

[22] Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002.

essencemediacom

Info.italy@essencemediacom.com

Liber sancte marie sancti ꝓ Nicolai in
Armariem Quem si quis abstulerit
Morte moriatur in sartagine coqu
atur caducus morbus insteter eum et
febres et torqueatur et suspendatur dm

Storie

LE MALEDIZIONI NEI LIBRI MEDIOEVALI

Maledetti ladri di libri!

di SANDRO MONTALTO

Una bella frase di Paul Valéry dice che «I libri hanno gli stessi nemici dell'uomo: il fuoco, l'umidità, il tempo e il proprio contenuto». Le biblioteche bruciano spesso e volentieri, a volte a causa del proprio contenuto (non solo nel caso più celebre, quella di *Il nome della rosa*, per non citarne che una di fantasia) e più spesso, diciamo, per loro natura. Di problemi più subdoli come l'umidità e i microrganismi si occupano discipline specifiche quali Patologia del libro. Contro il tempo combattere è invece, quanto meno, inutile.

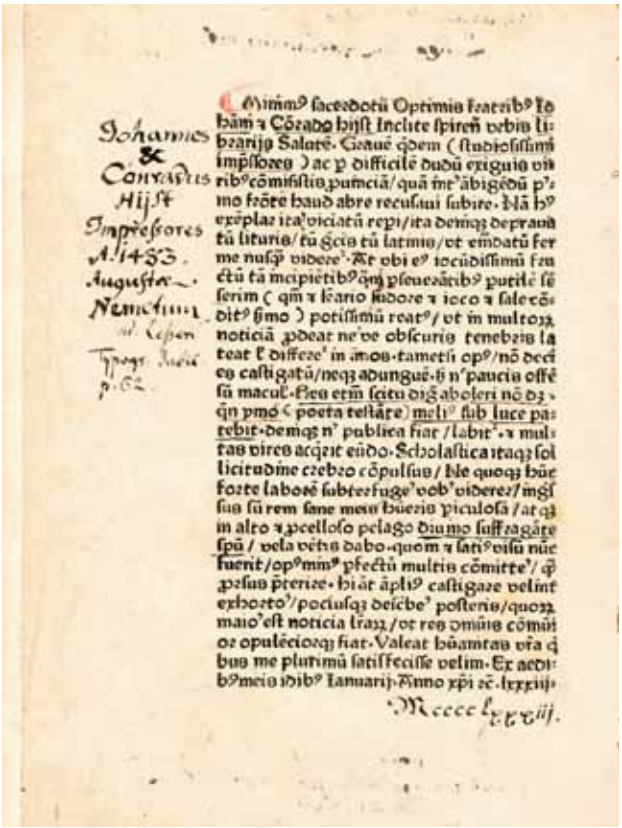
Ma c'è un altro nemico dei libri, anche se spesso sarebbe disposto a giurare di esserne amico: il ladro. Talvolta le fiamme simulano una volontà di distruzione, nascondendo una intenzione di furto. Una storia dei volumi sottratti dalle case degli oppositori del regime nazista e dalle sedi delle associazioni di cultura progressiste, in parte bruciati e in buona parte conservati nel buio di magazzini e biblioteche di mezza Europa, viene tracciata in un bellissimo volume di Anders Rydell.[1] La notte del 10 maggio 1933, le strade e le piazze tedesche sono illuminate da grandi falò di libri di Marx, Mann, Brecht, Hemingway e molti altri autori che il regime hitleriano condannava come esempi di una cultura decadente e corrotta. Nell'ombra, intanto, si compie un altro misfatto: i nazisti s'impadroniscono di migliaia di biblioteche e rubano sistematicamente milioni di volumi, in gran parte di proprietà di ebrei in fuga dal Paese o avviati ai campi; due gerarchi, il capo delle SS Heinrich Himmler e l'ideologo nazionalsocialista Alfred Rosenberg, sono in competizione tra loro: il primo costruisce un'immensa biblioteca di 'nemici del Reich' a Berlino, il secondo desidera addirittura porre le basi per un nuovo sistema nazista di educazione e ricerca universale. Mentre tutto ciò accade, però, documenti di grande importanza, per contenuto o rarità, finiscono tra le mani di collezionisti senza scrupoli.

D'altra parte, poco più di un secolo prima le biblioteche confiscate in Francia al clero e all'aristocrazia dalla Repubblica furono stipate in enormi depositi a Parigi, Lione e altre città dove restarono esposti all'umidità e ai tarli mentre le autorità decidevano il loro destino, fino a quando si decise di farli fruttare mettendoli all'asta (ma i bibliofili francesi erano ormai troppo poveri, e i volumi andarono quasi tutti in Germania e Inghilterra). Il libraio-editore Jacques-Simon Merlin, a un'asta tenuta a Parigi nel 1816, comprò così tanti libri da riempire due edifici di cinque piani ciascuno acquistati appositamente, ma poi li dovette vendere a peso (in quel periodo un romanzo fresco di stampa poteva costare un terzo del salario di un fattore, mentre una seicentina poteva a volte essere portata a casa con un decimo della stessa somma).[2]

Nella pagina accanto: la maledizione vergata nel 1172 alla fine di una Bibbia conservata presso Arnstein (The British Library London, Harley MS 2798, fol. 235v)

Le cronache sono piene di storie di ladri di libri anche oggi: basti pensare ad esempio a William Jacques (ribattezzato «Tome Raider» dai *media*), condannato per aver rubato nelle biblioteche inglesi opere per il valore di oltre un milione di sterline (fra le quali copie del *Sidereus nuncius* e del *Dialogo* di Galileo, e i *Principia Mathematica* di Newton); o a José Manuel Fernández Castiñeiras condannato nel 2015 per il clamoroso furto del *Codex Calixtinus*, splendido manoscritto miniato del XII secolo custodito nella cattedrale di Santiago di Compostela (già che c'era pare abbia sottratto alla cattedrale, nella quale lavorava come elettricista, anche oltre un paio milioni di euro).

Un'altra specie detestabile, oltre a quella dei ladri di libri, è quella di coloro i quali si fanno prestare qualche volume ma non ne hanno la dovuta cura. Famoso è l'esempio di Petrarca che prestò al suo maestro Convenevole da Prato un codice contenente anche il *De Gloria* di Cicerone: egli lo impegnò in un momento di difficoltà, poi, tardando quest'ultimo a restituire l'opera, Petrarca stesso (avendo saputo del pegno) si offrì di riscattarla ma il maestro rifiutò orgogliosamente; poco dopo morì e il poeta non fu mai più in grado di rintracciare il prezioso codice, oggi perduto.[3] Lo scrittore francese Charles Nodier, che fu anche bibliotecario, scrisse questi due versi: «Tel est la triste sort de tout livre preté, / souvent il est perdu, toujours il est gâté» («Triste è la sorte del libro prestato, / spesso è perduto, sempre guastato»). Un vecchio proverbio dice: «Chi presta un libro a un amico, perde il libro e l'amico». Lo Scaligero (Giulio Bordon) aveva fatto incidere sul frontone della propria biblioteca «Ite ad vendentes!». Oskar Kokoschka sosteneva che i libri si offendono quando vengono dati in prestito, per questo spesso non ritornano, e Anatole France rincara la dose: «Non prestare mai i libri, perché nessuno li restituisce. Infatti i libri della mia biblioteca sono quelli che mi hanno prestato».


Johannes & Conradus Hijst Impressores A. 1453. Augustæ Nemetum

Anche il 'semplice' danneggiamento è una infamia. È esperienza comune di chi ha prestato qualche libro: ben poche persone, se ottenessero in prestito un orologio, o una automobile, li restituirebbero danneggiati senza battere ciglio; non così accade con i libri, che spesso tornano (quando tornano!) con strappi o macchie, morsi di cane o addirittura note manoscritte (e magari lardellature a base di scontrini, foglie, ceneri varie, briciole di pane o croste di formaggio) come se fosse una cosa normale. Accade nelle biblioteche pubbliche come in quelle domestiche. Il grande bibliofilo Richard de Bury ricorre addirittura a una immagine evangelica nel capitolo XVII del suo noto *Philobiblion*, ricordando come lo stesso Gesù ci insegna con il comportamento come dobbiamo agire quando (Luca, IV), conclusa la lettura dal Libro di Isaia, lo ripone nelle mani del ministro dopo averlo chiuso con cura e reverenza con le sue stesse santissime mani. Ma sono tanti i nomi anche illustri che ritengono necessario scrivere diverse righe per ricordare come i libri deb-

Sopra da sinistra: l'immagine di uno *scriptorium*, il luogo ove i copisti portavano avanti il loro lavoro; il tipico aspetto di un armadio-biblioteca medioevale; l'iscrizione che nella Biblioteca Casanatense di Roma ricorda il divieto sotto pena di scomunica di asportare libri, stabilito dal papa Clemente XI con una bolla del 18 luglio 1703. Nella pagina accanto: la prima pagina del *Philobiblion* di Richard de Bury, edizione 1483, stampata a Speyer (Augusta Nemetum) da Johann and Conrad Hist

bano essere trattati: Tommaso da Kempis, Nicola di Lira, san Pier Damiani... Celeberrimo è il racconto (riportato da Benvenuto da Imola) di Boccaccio che, volendo visitare la biblioteca di Montecassino, trovò uno sfacelo agghiacciante con libri coperti di polvere e squarciati (i monaci ammisero che qualche pagina decorata veniva strappata e venduta per ricavare qualche soldo); e si potrebbe ricordare anche la testimonianza di Poggio Bracciolini sulla biblioteca di San Gallo.

Come difendersi? Nel Medioevo si iniziò a fare ricorso ad alcune scritte, il cui tono andava dall'avvertenza alla vera e propria maledizione nei confronti di chi avesse sottratto o maltrattato un libro. D'altra parte se oggi è fastidioso prestare un libro e non vederlo tornare a casa immaginate cosa poteva significare in quei secoli nei quali un volume era un oggetto difficilissimo da produrre e di grande valore. Insieme alle famose catene, che talvolta legavano il libro agli scaffali o al pluteo sia per scongiurare i furti (anche se singoli fogli naturalmente potevano essere asportati) sia per garantire la presenza del libro a chiunque fosse arrivato magari da lontano per studiarlo (e anche oggi la dicitura «consultabile solo in sede» di molti libri nelle biblioteche dovrebbe essere valutata nel suo elemento di civiltà e non di scomodità), serviva qualcosa di più forte e temibile: una maledizione, appunto, che mettesse in campo Dio e i Santi (e non solo, come vedremo).

Ecco subito un esempio di maledizione particolarmente colorita scritta su un volume conservato a Barcellona: «Per colui che ruba o prende in prestito e non restituisce questo libro al proprietario, possa esso mutarsi in serpente tra le sue mani e sbranarlo. Possa colpirlo una paralisi e tutte le sue membra venir disfatte. Possa languire nel dolore implorando misericordia e possa non esserci tregua alla sua agonia finché non si dissolva. Possano le tarme mangiargli le viscere come simbolo del Verme che non muore e, quando finalmente affronterà la punizione definitiva, possano le fiamme dell'Inferno consumarlo per l'eternità».[4] I manoscritti erano rari e preziosi, conferivano prestigio al monastero che li possedeva e i monaci erano disposti a tutto per preservarli, anche augurare terribili disgrazie e malattie, una morte orrenda e una punizione nell'Aldilà. In un momento storico nel quale, anche se certo non mancavano miscredenti e persone senza scrupoli, queste faccende erano prese molto sul serio si trattava di un sistema dotato di una qualche efficacia. D'altra parte la Chiesa fu sostanzialmente l'unica istituzione capace di conservare e traghettare i testi classici nel Rinascimento, operando in secoli durante i quali molto spesso il mondo sembrava preda

della follia e della disperazione. La scrittura è lo strumento principe con il quale la Chiesa ha cercato di realizzare il proprio principale obiettivo (ossia la propria sopravvivenza), e di riflesso ha permesso a tutti noi di possedere una quantità immensa di informazioni e testi. L'attività di conservazione e soprattutto copia dei testi (con tutto l'immenso universo parallelo legato al tema dell'illustrazione, dei *marginalia* e via dicendo, che qui non sfioreremo) era quindi in molti monasteri una delle parti principali dell'attività, non raramente normata in maniera meticolosa dalle varie 'regole' (e in assenza di norme sulla copiatura ce n'erano comunque di stringenti sulla lettura e il prestito, nonché sulle caratteristiche del bibliotecario che non doveva essere «distratto e di mente leggera»). Spesso si trattava di discutere per settimane o mesi con un altro monastero per ottenere in prestito un manoscritto da copiare, e di contrattare una somma come cauzione; attendere l'arrivo del manoscritto preparando tutto il necessario (carta, inchiostri e via dicendo), organizzare il lavoro di copiatura, legatura, decorazione che richiedeva mesi di lavoro di molti monaci, infine organizzare con cura la restituzione (spesso chi prestava chiedeva che insieme all'opera restituita venisse donata anche una copia).

Accaparrarsi testi importanti da copiare diventava per alcuni monaci e abati particolarmente colti una ossessione: si racconta che Sidonio Apollinare, avendo saputo che un monaco stava passando dalle sue parti con un raro manoscritto, l'abbia intercettato e, fermatolo lungo la strada, abbia chiesto di poter dettare il testo ai suoi scribi lì dove si trovavano. Bisogna poi ricordare che il lavoro del copista era lungo, noioso e soprattutto molto faticoso a causa della posizione, degli strumenti e delle condizioni ambientali. Era un lavoro umile ma al tempo stesso nobile, e a volte gli abati stessi trovavano il tempo di farlo. Persino, fra gli altri, san Dustan di Canterbury si dedicava a questa attività, nella quale pare fosse particolarmente abile. Anche san Colombano fece una copia di una raccolta di Salmi ma combinò un guaio perché non chiese l'autorizzazione al possessore, il suo maestro san Finniano; quando il maestro lo scoprì chiese indietro il libro, Colombano si rifiutò ma venne condannato da re Diarmaid alla restituzione dell'originale nonché al dono della copia fatta. Decise allora di scendere in guerra con i propri seguaci per recuperare i due volumi (la 'Battaglia del libro' combattuta nel 561).[5] I libri erano una cosa seria, insomma.

I copisti stavano in grandi stanze senza riscaldamento, a volte addirittura stavano seduti a scrittoi collocati fra le arcate dei portici del chiostro per sfruttare la luce, esposti quindi al sole e al vento, riparati solo da assi di legno. Si stava tutti in silenzio (o meglio non si chiacchierava, ma ognuno recitava ad alta voce il proprio testo man mano che lo copiava), seduti su sgabelli senza schienale con davanti un piano inclinato come leggio (i copisti greci e romani scrivevano appoggiando il materiale su una coscia, e quelli egizi stavano molte ore seduto sul duro pavimento scrivendo sulle gambe incrociate). Il rischio di errore era alto non solo per le condizioni di lavoro ma anche perché, mentre spesso all'amanuense veniva affidata la copia di un intero testo, se c'era premura se ne davano diverse parti a diversi copisti (e tutti dovevano stare in uno *standard* di spaziatura tra le parole per far quadrare alla fine la paginazione). Senza contare che anche la noia faceva la sua parte: i monaci non potevano rifiutarsi di copiare ma neanche contestare il testo assegnato (che peraltro poteva essere in una lingua che il copista ignorava!), cosa che avrebbe determinato la privazione del vino o dell'intero pasto della giornata. Commettere un errore equivaleva a commettere un peccato perché l'errore sarebbe poi stato a sua volta copiato e trasmesso. Ecco allora giustificate scritte come «Ardua scriptorum prae cunctis artibus ars est», o «Gol helpe minum handum» (da un manoscritto del XI-XII secolo conservato alla British Library).

È quindi comprensibile che spesso, a inizio lavoro, il copista, già dal VIII secolo, vergasse una breve preghiera, mentre a lavoro finito spesso an-

notava, in quello che si chiamerà *finit*, *colophon* o *explicit*, con orgoglio il titolo, la data e il luogo del lavoro, talvolta il proprio nome. Nel tempo questa parte finale, così come i *marginalia*, divenne il luogo che ospitava descrizioni dell'entusiasmo religioso con cui aveva condotto il lavoro, ma anche lamentele, pensieri sparsi, scherzi, ricette, storielle, giochi di parole, satire e altro.[6] Si stima che un bravo copista potesse copiare da due a quattro pagine al giorno; per un libro intero ci potevano volere dai quattro ai sei mesi, per una Bibbia anche un anno di lavoro, lavorando sei giorni su sette. Tanto per fare dei numeri quando Leofric fu messo a capo della cattedrale di Exeter scoprì che la biblioteca conteneva solo cinque volumi; mise su uno *scriptorium* e quando morì, 22 anni dopo, erano stati prodotti 66 libri. Il tesoro portato in Inghilterra da sant'Agostino di Canterbury, nel 597, consisteva in nove libri; Bernardo di Chartres, grande insegnante e sapiente, ne possedeva alla sua morte 24. Nel 1424 la biblioteca dell'Università di Cambridge raggiunse il ragguardevole numero di 122 libri; si calcola che attorno al XIII secolo in tutta l'Inghilterra ci fossero meno libri di quanti se ne potevano trovare in una piccola biblioteca nel 1933.[7] Ecco perché le biblioteche medioevali di solito erano, più che altro, uno o più armadi che custodivano pochi (secondo i nostri *standard*) libri.

Molte annotazioni raccomandano attenzione nel leggere e pulizia delle mani. Una delle più famose e ricche lamentazioni di un copista, in una lunga tradizione che inizia già alla fine del III secolo a.C., è la seguente: «Chi non sa scrivere, pensa che scrivere non sia un lavoro, ma sii certo, e ti assicuro che è vero, che è un mestiere duro. Spegne la luce negli occhi, piega la schiena, schiaccia le viscere, provoca dolori ai reni e l'esaurimento a tutto il corpo. Perciò, o lettore, sfoglia le pagine con cura, tieni le dita lontano dal testo, perché come una tempesta con la grandine devasta i campi, così il lettore incurante distrugge il manoscritto e il libro. Sai quanto è dolce per un marinaio il ritorno nel porto? Così è anche per il copista che verga l'ultima riga».[8] La formula del marinaio si ripete in molte annotazioni finali di raccomandazione, così come l'immagine «Tre dita impugnano la penna ma tutto il corpo fatica» che ben riassume le durezze del lavoro (d'altra parte spesso i copisti copiavano anche queste iscrizioni, magari variandole un po'). Tra parentesi, faticoso era anche il lavoro di chi tempo dopo i libri iniziava a stamparli, tanto che per molto tempo raccomandazioni e lamentazioni sono comparse anche su libri usciti dai torchi, che erano anch'essi preziosi anche economicamente: se nel 1331 re Edoardo III pagò l'equivalente di ben ottanta buoi per un manoscritto miniato, nell'era della stampa spesso per comprare una Bibbia non bastava lo stipendio di un anno di un sacerdote e infatti pochissimi ne avevano una! Ancora nel Cinquecento per un libro distrutto o rubato poteva esserci la pena di morte.

Va detto comunque che l'anatema è una clausola presente da sempre anche in altri tipi di documento come donazioni, testamenti, regole economiche (in Occidente la frequenza dell'anatema o della maledizione come clausola penale nei documenti raggiunge il massimo durante il decimo e undicesimo secolo): addirittura già nel 1069 Piero Damiani in una lettera a papa Alessandro II osserva che ci sono alcuni abusi siccome «cunctis fere decretalibus paginis anathema subiungitur», mentre non conviene equiparare chiunque con gli eretici o i delinquenti maggiori. Addirittura in alcuni documenti napoletani si parla dell''imprecazione consueta' («si qui contrafecerit implorat imprecationes solitas 318 patrum et sicut Dathan et Abiron absorbeat terra») forse a causa della diffusa usanza di disseminare maledizioni, ad esempio sui profanatori di tombe. Non mancano anche in questi casi espressioni colorite, dall'augurio di esser seppelliti dallo sterco di asino a quello di essere affogati nello stagno di zolfo.[9]

Le maledizioni[10] facevano appello al 'Bibliotecario supremo'. Così come fin dall'antichità esistono per i profanatori di tombe, a difendere ciò che è

La biblioteca della cattedrale di Hereford, in Inghilterra, la più grande raccolta superstite (fondata nel 1611) di libri incatenati con catene, barre e serrature dell'epoca, ancora intatte

sacro e prezioso (e ancora Shakespeare ne fece incidere una per la propria), già più di seimila anni fa in una cavità della porta del tempio (nel quale stava anche la biblioteca) per ordine di Sargon I che regnava su Nippur, a Babilonia, venne incisa una maledizione che così terminava: «Chiunque rimuova questa pietra, che possa Bel e Shamash distruggere i tuoi predecessori e sterminare i tuoi discendenti». La più antica che cita esplicitamente i libri, nella quale si ripropone lo sterminio di discendenti e talora ascendenti che diventerà una delle costanti in questo genere, è a protezione delle tavolette di argilla della biblioteca di re Assurbanipal (668-626 a.C.): «Ho trascritto su tavolette i nobili prodotti del lavoro dello scriba che nessuno dei re prima di me aveva imparato, insieme alla saggezza di Nabu nella misura in cui esiste per iscritto. Li ho organizzati in classi, li ho rivisti e li ho collocati nel mio palazzo, affinché io, anche io, il sovrano che conosce la luce di Ashur, il re degli dei, li possa leggere. Chiunque porterà via questa tavoletta o vi inciderà il proprio nome, fianco a fianco con il mio, possano Ashur e Belit colpirlo con ira e furia, e possano distruggere il suo nome e i suoi discendenti sulla terra».

A volte in epoca medioevale si prometteva la scomunica per chi avesse manomesso o rubato un libro. Tale 'grande sentenza' veniva trascritta e letta ad alta voce nelle congregazioni alcune volte l'anno, quindi anche un miscredente non poteva ignorare le conseguenze almeno sociali, se non religiose, di tale infamia. Scomuniche vere e proprie vennero emanate da papa Benedetto XIV nel 1752 contro chi avesse osato depredare la biblioteca Zaluski di Varsavia (la prima pubblica in Polonia). Nel 1703 papa Clemente XI aveva scomunicato chiunque avesse portato via anche solo un foglio dalla Biblioteca Casanatense di Roma (quella il cui direttore Carlo Gargiolli nel 1885 venne licenziato – nonostante la difesa del suo amico Carducci – per il furto di un prezioso Lattanzio del 1465 che invece era so-

lo 'fuori' posto).[11] Non andò bene a papa Sisto V che emanò addirittura una bolla di scomunica a chiunque avesse stampato la Bibbia modificando la versione che lui stesso aveva autorizzato; ordinò che il testo della bolla fosse aggiunto nel libro, che venne stampato nel 1590 (purtroppo però la stampa conteneva così tanti errori da portare alla decisione di distruggere l'intera edizione).[12]

Ma le maledizioni più saporite sono quelle che promettevano malattie terribili (come la lebbra o la peste) alle quali si potevano a volte inanellare le maledizioni di personalità varie: un copista, nel XIV secolo, dopo aver completato una copia chiama come rinforzi nella sua iscrizione la Trinità, la Madre di Dio, Giovanni Battista e tutti i Santi, inoltre invoca il disprezzo di tutti i 318 Padri Conciliari di Nicea (formula curiosa ma ricorrente)! Chiude infine augurando al malintenzionato la sorte di Sodoma e Gomorra e quella di Giuda Iscariota. Un'altra fa appello alla maledizione dei dodici Apostoli e di tutti i monaci di ogni monastero del mondo (un vero tocco di classe). Altre ancora augurano una cattiva compagnia infernale al ladro: «riceva la dannazione insieme a Giuda il traditore, ad Anna, Caifa e Pilato». Su un manoscritto del IX secolo riportante testi di Cassiodoro ed Epifanio Scolastico, conservato a Montecassino, si scagliano sul ladro «le trenta maledizioni del Salmo 108 pari a quelle dei trenta denari con cui [Giuda] vendette il Signore».

A volte le iscrizioni erano icastiche («Si quis furetur, anathematis ense necetur»; «Qui me furetur, nunquam requies sibi detur»; o anche: «Qui te furetur, in culum percutietur», in un manoscritto del XII-XIII secolo conservato a Monaco) e non raramente si concludevano con un rinforzino come «Amen» o «Fiat», a volte ripetuto due o tre volte. Altre volte invece il copista abbondava in dettagli, come in questa maledizione vergata nel 1172 alla fine di una Bibbia conservata presso Arnstein: «Liber sancte Marie sanctique Nycolai in Arrinstein. Quem si quis abstulerit, morte moriatur, in sartagine coquatur, caducus morbus instet eum et febres, et rotatur et suspendatur. Amen» («Questo libro è di Santa Maria e san Nicola di Arnstein, se qualcuno lo porta via muoia di morte certa, sia cotto in padella, siano sempre epilessia e febbre, sia arrotato e impiccato. Amen»). O ancora: «Che questo libro possa trasformarsi in un serpente e mordere la mano di colui che l'ha rubato, l'ha preso o non l'ha restituito al suo proprietario. Che l'autore del furto resti paralizzato e con tutte le ossa rotte. Che agonizzi con dolore invocando clemenza e che la sua agonia non cessi fino alla di lui morte. Che i vermi dei libri gli divorino le interiora come simbolo del Gran Serpente Immortale e che quando sarà giunta l'ora del suo castigo finale, che le fiamme dell'Inferno lo consumino per sempre».

Talvolta qualcuno la prendeva un po' sul personale, come quell'amanuense che nel 1270 scrisse «Scriptorem si quis verbis reprobarit iniquis, Cerberus in baratro fulmine mergat atro» («Se qualcuno disapprova il copista con parole ingiuste, possa Cerbero affogarlo nell'oscuro fiume infernale»).

Viene talvolta augurato ai ladri di perdere le mani, o che vengano loro strappati gli occhi; a qualcuno si augura di venire impalato dalla spada del Demonio. Un piccolo capolavoro, in cui ogni verso inizia in latino e finisce in tedesco, è il seguente:

Hic liber est *mein*
Ideo nomen scripsi *drein*.
Si vis hunc liberum *stehlen*,
Pendebis an *der kehlen*.
Tunc veniunt *die raben*
Et volunt tibi oculos *ausgraben*.
Tunc clamabis *Ach Ach Ach*,
Ubique tibi recte *geschach*.

(«Questo libro è mio, perciò ho scritto dentro il mio nome. Se vuoi rubare questo libro, resterai appeso per il collo. E poi verranno i corvi e vorranno mangiare i tuoi occhi. Allora griderai "Ahi, ahi, ahi", e te lo sei meritato»).

Un altro piccolo gioiello è la seguente iscrizione:

Sor sup no scrip li poti
te er rum tor bri atur
Mor inf no rap li mori

Un modo ingegnoso per scrivere: «Sorte supernorum scriptor libri potiatur / morte infernorum raptor libri moriatur».

Venne poi la decadenza: pian piano i libri iniziarono a non essere più costosi e rari come prima, rendendo meno necessario maledire furti e danneggiamenti; gli anatemi cambiarono forma e ricomparirono ad esempio come ironici testi pubblicitari o aggiunte scherzose in libri per bambini, mentre quelli originali divennero difficili da reperire: le coperte e le carte esterne sulle quali venivano in genere scritti erano le prime che il tempo danneggiava. In alcuni casi certi libri vennero venduti dai monasteri che li possedevano e chi li comprò, soprattutto nel XV e XVI secolo, cancellò le maledizioni che avrebbero fatto pensare a un furto (anche se alcuni si limitarono a scrivere sotto l'anatema di aver ricevuto il volume in maniera legittima, con tanto di firma).

In seguito, più prosaicamente, i bibliofili e i bibliotecari faranno ricorso a etichette, sistemi antitaccheggio, *ex libris*, marchi a fuoco sul taglio. Il libro contemporaneo, salvo rarissimi casi, non è più considerato un oggetto raro e prezioso e sembra che pian piano con l'affermarsi di edizioni sempre più trascurate nella stampa, nella grafica e nella qualità della carta, per non parlare dell'intelligenza delle traduzioni e della validità scientifica degli apparati, anche il valore stesso della parola stia scemando. Forse è vero che «il *medium* è il messaggio», come diceva quello...

NOTE

[1] Anders Rydell, *Ladri di libri*, Milano, Centauria, 2016.

[2] Cfr. Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, Milano, Mondadori, 1999, p. 247.

[3] Cfr. E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 2003

[4] Stephen Greenblatt, *Il manoscritto*, Milano, Rizzoli, 2012, pp. 39-40. Cfr. Leila Avrin, *Scribes, Script and Books: The Book Arts from Antiquity to the Renaissance*, Chicago- London, American Library Association and The British Library, 1991, p. 324.

[5] Cfr. Lawrence Sidney Thompson, *Notes in Bibliokleptomania*, New York, The New York Public Library, 1944, p. 13.

[6] La bibliografia sui *marginalia* è ampia e nota; per un interessante studio sui *marginalia* in epoche successive si veda ad esempio: H. J. Jackson, *Marginalia*: *Readers Writing in Books*, New Haven, Yale University Press, 2001.

[7] Cfr. ad esempio: Holbrook Jackson, *The Anatomy of Bibliomania*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2001.

[8] Cfr. *Books of the Middle Ages*, Toronto, Royal Ontario Museum od Archaeology, 1954, p. 3. Per una serie di raccomandazioni e lamentazioni si veda: Marc Drogin, *Anatema!*, Milano, Ledizioni, 2022 (ed. or. 1983).

[9] Per questo e molti altri aspetti, e una ampia bibliografia specialistica, si veda: Amedeo Feniello e Jean-Marie Martin, *Clausole di anatema e di maledizione nei documenti*, «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 123-1, 2011, pp. 105-127.

[10] Ci limiteremo a riportare alcuni esempi, rimandando il lettore, per una panoramica più ampia, almeno a due recenti pubblicazioni: Lucio Coco, *Contro i ladri di libri*, Firenze, Le Lettere, 2020; Marc Drogin, *Anatema!*, cit.. Ambedue i libri forniscono una ampia bibliografia. Si vedano anche, tra gli altri e oltre ai volumi citati nelle note precedenti: Falconer Madan, *Books in Manuscript. A Short Introduction to Their Study and* Use, New York, Haskell House Pub., 1968; Lawrence Sidney Thompson, *Bibliologia Comica or Humorous Aspects of the Caparisoning and conservation of* Books, Hamden, Archon Books, 1968; Judith Anne Duncan, *A Small Book of Book Curses*, Minneapolis, Scholar Gipsy Press, 1977; Marc Drogin, *Biblioclastins*, savage, Rowman&Littlefield, 1989.

[11] Cfr. Amedeo Benedetti, *Giosue Carducci "guardiano" d'eccezione della Casanatese*, «Biblioteche Oggi», luglio-agosto 2012, pp. 35-38.

[12] Cfr. Edoardo Barbieri, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1992.

Testa e Cuore
RISO Scotti
Venere®
*HA SCELTO
RISO SCOTTI
IN ESCLUSIVA
PER CONQUISTARE
GLI ITALIANI
WWW.RISOSCOTTI.IT
VENERERISOSCOTTI.IT
VENERE L'ORIGINALE ITALIANO
FILIERA RISO VENERE
SOLO FILIERA ITALIANA
GUSTO AUTENTICO
BENESSERE VERO
ESPERIENZA UNICA
INQUADRAMI
* Venere Riso Scotti: in commercio dal 1° Agosto 2021 e in esclusiva dal 1° Gennaio 2022.

POESIE
SICILIANE

GIOCOSE, SERIE, E MORALI

COMPOSTE DAL REV.

SAC. D. D. STEFANO

BENEFICIALE MELCHIORE

Cappellano dello Spedale di S. Giovanni de' Leprosi.

IN PALERMO MDCCLXXXV.

NELLA REALE STAMPERIA.

Con Approvazione.

Sicilia

MELCHIORE POETA E INFERMIERE DEI PAZZI

Poesie siciliane giocose serie e morali

di NINO INSINGA

Autore di una sola opera in dialetto siciliano, le *Poesie siciliane giocose serie e morali* (Palermo, Reale Stamperia, 1785), il sacerdote Stefano Melchiore (Palermo, 1698 (?)-13 dicembre 1797),[1] detto «Mircioni», è a tutt'oggi ricordato per averci lasciato, in qualità di cappellano infermiere della chiesa normanna di San Giovanni dei Lebbrosi, l'unica testimonianza scritta su come nel Settecento a Palermo venisse curata la pazzia.

In libro, non comune, è composto da XL, 307, [1] pp. e si apre con alcune composizioni «in lode dell'Autore»; tra di esse spicca a pagina XIV un'ottava di Giovanni Meli, il massimo poeta dialettale siciliano (1740-1815), a quei tempi celebre in patria e in Europa. Inoltre, lo stampatore ci offre preziose notizie sull'autore (pp. IX-X): si tratta di un poeta noto ai palermitani perché lo hanno sentito recitare con successo le sue poesie nelle Accademie che a quel tempo esistevano a Palermo; istituzioni queste, che al netto dei versi di argomento amoroso e delle dissertazioni erudite dei letterati e dei teologi, erano pur sempre importanti perché facevano 'da ponte' tra gli scrittori siciliani e quelli del continente: per fare un solo esempio, è al riguardo particolarmente significativa la presenza di Antonio Ludovico Muratori tra le fila degli Accademici del Buon Gusto. «Mircioni» dunque, come «poeta di puro divertimento e non mai di professione» (così si autodefinisce nell'avviso «Ai Lettori», a pp. VII-VIII), aveva frequentato le Accademie degli Ereini, del Buon Gusto, dei Pescatori Oretei e della Galanteria. Quest'ultima, fondata dal principe Antonio Lucchesi Palli, aveva visto nel 1762 l'affermazione definitiva di Giovanni Meli, che lì aveva recitato i primi canti del suo poema *La Fata galanti*.

Laureato in filosofia e teologia presso il Collegio Massimo dei Gesuiti (unici detentori a quei tempi dell'insegnamento in Sicilia), Melchiore aveva ricevuto la tonsura e i quattro ordini minori il 22 dicembre del 1724 dalle mani dell'arcivescovo di Palermo Giuseppe Gasch.[2] Come molti preti di allora, aveva studiato medicina facendo un praticantato di sei anni e mezzo presso il padre medico. Una delle sue poesie giocose più divertenti, ma anche più amare, con riguardo alla storia della sua famiglia, è quella che recitò davanti ad Antonio Lucchesi Palli, principe di Campofranco e poeta arcade (Palermo 1716-Napoli 1803), per essere ammesso all'Accademia della Galante Conversazione.

Qui, nelle ottave siciliane intitolate *Vita dell'Autore recitata nell'Accademia Galante dopo la*

Nella pagina accanto: Stefano Melchiore, *Poesie Siciliane giocose serie e morali*, Palermo, Reale Stamperia, 1785, frontespizio

(VIII)

e non mai di professione; ed aggiungo in secondo, che dalla Sinagoga al Vangelo, e da questo a noi, tutto il Santuario è stato pieno di Poesie; è trita al cospetto de' Sapienti questa chiarissima verità, e non ha bisogno di Apologia. Ma tu, chiunque sii, dilettissimo Lettor mio, che stai presentemente rivolgendo questo mio foglio, sia qualsivoglia la maniera del tuo pensare sopra di me, e di questo mio libricciuolo, io sempre ti considero come un Amico, e come tale ti abbraccio.

LO

(IX)

LO STAMPATORE

A CHI LEGGE.

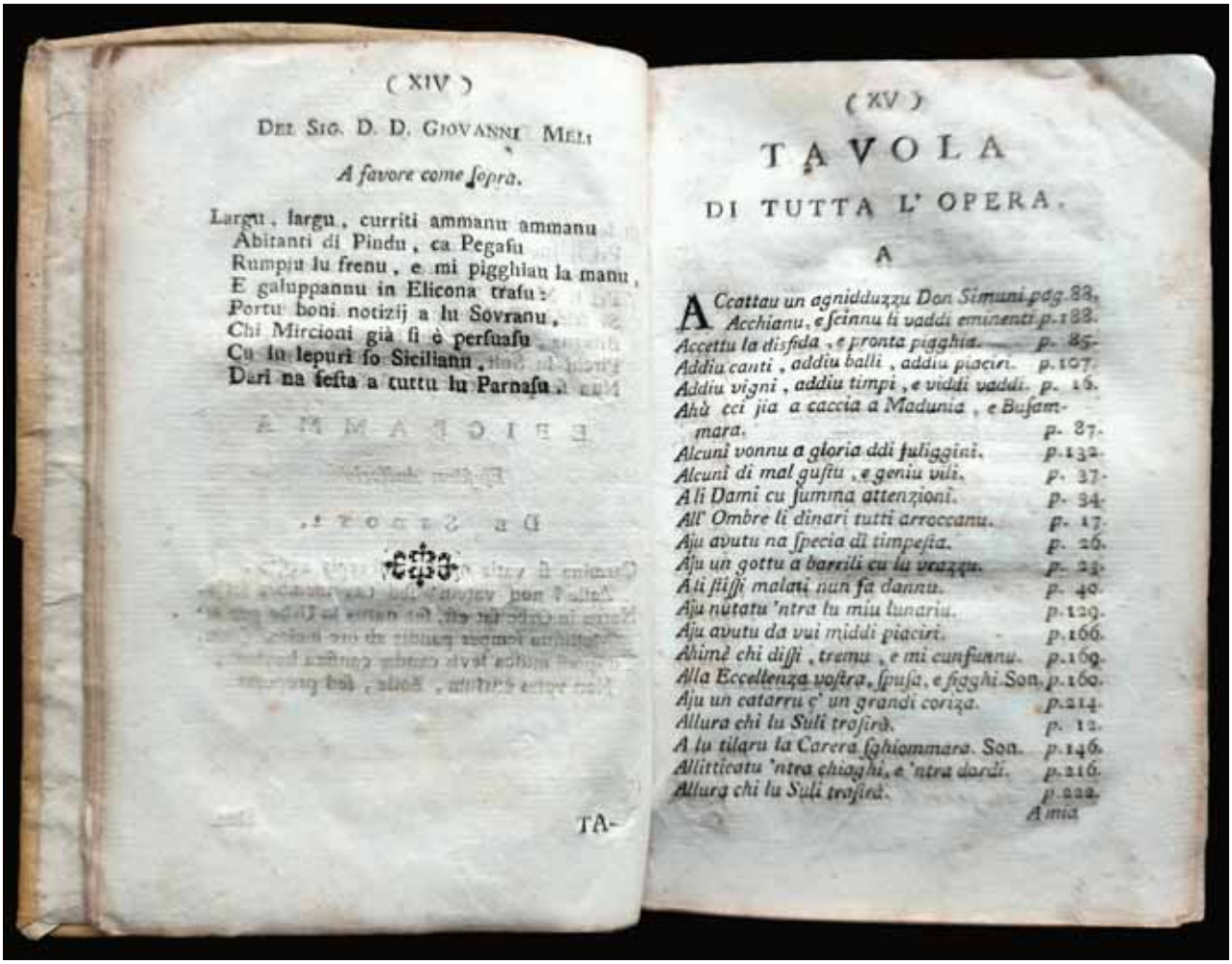
UN nuovo Libro di Siciliane Poesie io ti presento, riverito Lettore: ritroverai in esso un misto di varj componimenti savj, giocosi, e morali. Prenditi piacere, ove più ti dà nel genio; e se mai cosa non vi sarà, che incontrar possa il tuo piacimento, non riprovarla, con iscagliarti contro di un' Autor Patrioto, il di cui nome è stato, ed è a sufficienza rispettabile nelle Accademie erudite della nostra Capitale, come in quella degli Ereini, del Buon Gusto, dei Pescatori Oretei, e della Galanteria, ove recitando questi stessi componimenti, si è meritato il comune applauso; lungi quindi dall' imitare i piccoli insetti, cui è proprio di attaccarsi a' più bei fiori, ti sia a grado di somigliarti all'Ape industriosa, che da' medesimi ne va lambendo quel, che fa per se, nettare dilicato, senza ingiuriarli. Se di locuzione,

o di

Sopra: «Lo Stampatore a chi legge» (p. IX). Nella pagina accanto: Ottava di Giovanni Meli in onore di Melchiore (p. XIV): «Largo, largo, accorrete subito/ abitanti di Pindo, che Pegaso/ ruppe il freno, e mi prese la mano/ e galoppando in Elicona entro:/ porto buone notizie al Sovrano, / che Melchiore già si è persuaso/ col suo lepòre siciliano/ dare una festa a tutto il Parnaso»

Villeggiatura (p. 5), egli asserisce nella decima strofa (p. 8), di essersi laureato in medicina a trentadue anni all'Università di Catania («All'annu trentadui mi dutturai»). In realtà, una ricerca condotta presso l'Archivio Storico di quella università (l'unica a quei tempi ad avere il privilegio di rilasciare la laurea in medicina in Sicilia) ha rivelato che nei registri di immatricolazione degli anni 1717-1744 non risulta alcuna iscrizione di Stefano Melchiore (varianti onomastiche incluse).[3] Una burla delle sue? È molto probabile, tanto più che quasi a confessare la mancata laurea, aggiunge al verso successivo la precisazione «Bench'in Catania ci appizzai li spisi» («Benché a Catania ci rimisi le spese»).

Nelle ottave dedicate dunque all'«invittissimu» e «gloriosissimu» mecenate principe di Campofranco, «Mircioni» confessa innanzitutto che le reciterà «arrancando», visto che è balbuziente, difetto molto comune nella Palermo di allora, secondo lui, visto che in città ne soffrono più di ottomila persone. Ma ciò non gli impedirà, nel



(XIV)

Del Sig. D. D. Giovanni Meli

A favore come sopra.

Largu, largu, curriti ammanu ammanu
Abitanti di Pindu, ca Pegasu
Rumpiu lu frenu, e mi pigghiau la manu,
E galuppannu in Elicona trasu:
Portu boni notizij a lu Sovranu,
Chi Mircioni già si è persuasu
Cu lu lepuri so Siciliann,
Dari na festa a tuttu lu Parnasu.

TA-

(XV)

TAVOLA

DI TUTTA L' OPERA.

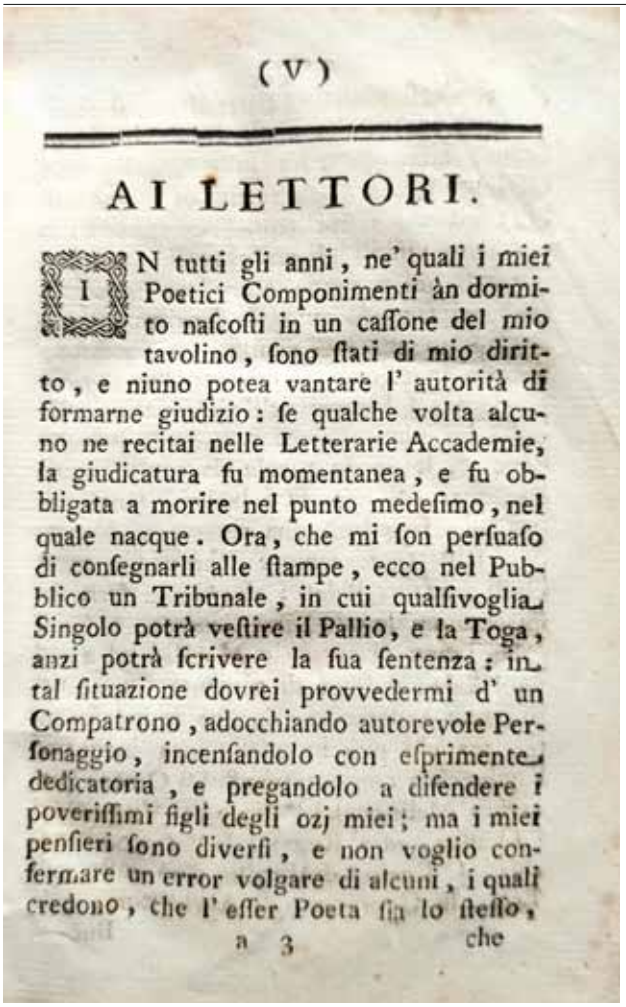
A

Accattau un agnidduzzu Don Simuni pag. 88.
Acchianu, e scinnu li vaddi eminenti p. 188.
Accettu la disfida, e pronta pigghia. p. 85.
Addiu canti, addiu balli, addiu piaciri. p. 107.
Addiu vigni, addiu timpi, e viddi vaddi. p. 16.
Ahù cci jia a caccia a Madunia, e Busammara. p. 87.
Alcuni vonnu a gloria ddi fuliggini. p. 132.
Alcuni di mal gustu, e geniu vili. p. 37.
A li Dami cu summa attenzioni. p. 34.
All' Ombre li dinari tutti arroccanu. p. 17.
Aju avutu na specia di timpesta. p. 26.
Aju un gottu a barrili cu lu vozzu. p. 23.
A li stissi malati nun fa dannu. p. 40.
Aju nutatu 'ntra lu miu lunariu. p. 129.
Aju avutu da vui middi piaciri. p. 166.
Ahimè chi dissi, tremu, e mi cunfunnu. p. 169.
Alla Eccellenza vostra, spusa, e figghi Son. p. 160.
Aju un catarru c' un grandi coriza. p. 214.
Allura chi lu Suli trasirà. p. 12.
A lu tilaru la Carera sghiommara. Son. p. 146.
Allitticatu 'ntra chiaghi, e 'ntra dardi. p. 216.
Allura chi lu Suli trasirà. p. 222.

A mia

parlare scherzosamente delle origini antichissime della sua casata, risalente nientemeno ai mitici tre Re Magi d'Oriente, di delineare la storia di suo padre. Qui la comicità sta nel fatto che gli epiteti sommamente lusinghieri riservatigli all'inizio («stu grand'Omu, lu celebri dutturi Mircioni» caro alla nobiltà palermitana nonché al viceré in persona per la sua impeccabile professionalità, oltre che per la nobiltà) nascondono l'amara ironia e lo sdegno verso l'uomo che ha distrutto la sua famiglia: tutt'altro che nobile, giocatore d'azzardo incallito, egli ha rovinato i figli lasciandoli alla sua morte senza il becco di un quattrino. Così, dopo di essersi giocata la carrozza e la mobilia, Melchiore *senior*, in una fredda notte di Natale, si giocò alla bassetta una grande casa che avrebbe potuto lasciare ai figli, e il poeta ancora si chiede come non si sia giocata anche quella poveretta di sua madre.

«Picciottu liggia continuamenti», da giovane ero un gran lettore, specifica a p. 140. Egli elenca così tra i suoi preferiti una serie di autori dell'antichità classica (Omero, Virgilio), nonché altri 'moderni' italiani (Ariosto e Tasso), francesi (Racine e Voltaire), inglesi (Milton e Young) e svizzeri (Gessner), non omettendo neanche Ossian e il suo *Fingal* (pp. VI-VII). Che Voltaire e Rousseau fossero ben noti a Palermo sin dalla metà del Settecento, che la Sicilia non fosse affatto «sequestrata, a causa del mare e della scarsezza dei commerci da ogni relazione col resto del mondo» (come affermò Giovanni Gentile), ma che anzi partecipasse ai grandi temi della letteratura nazionale (basti pen-



(V)

AI LETTORI.

IN tutti gli anni, ne' quali i miei Poetici Componimenti àn dormito nascosti in un cassone del mio tavolino, sono stati di mio diritto, e niuno potea vantare l' autorità di formarne giudizio: se qualche volta alcuno ne recitai nelle Letterarie Accademie, la giudicatura fu momentanea, e fu obbligata a morire nel punto medesimo, nel quale nacque. Ora, che mi son persuaso di consegnarli alle stampe, ecco nel Pubblico un Tribunale, in cui qualsivoglia Singolo potrà vestire il Pallio, e la Toga, anzi potrà scrivere la sua sentenza: in tal situazione dovrei provvedermi d' un Compatrono, adocchiando autorevole Personaggio, incensandolo con esprimente dedicatoria, e pregandolo a difendere i poverissimi figli degli ozj miei; ma i miei pensieri sono diversi, e non voglio confermare un error volgare di alcuni, i quali credono, che l' esser Poeta sia lo stesso,

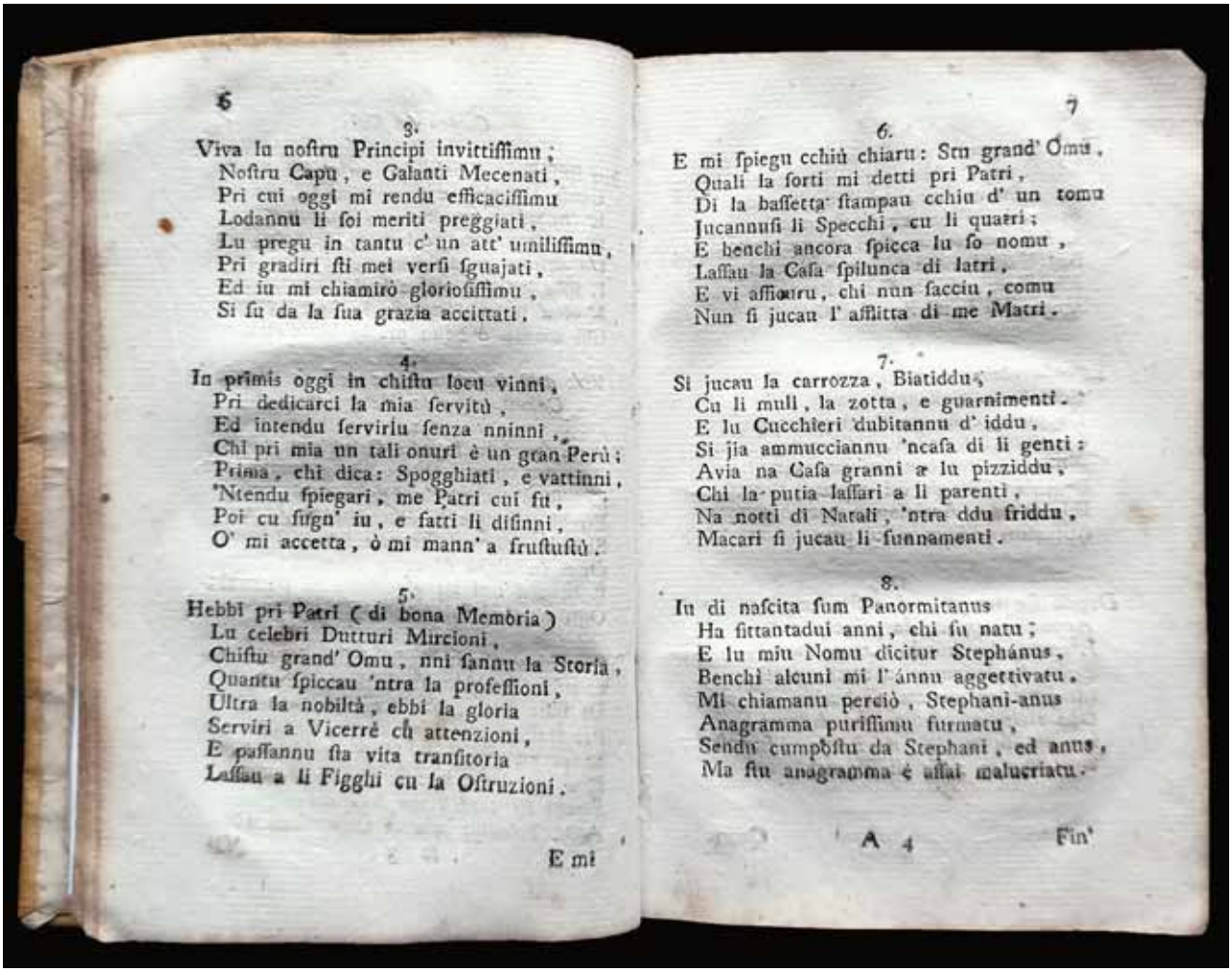
a 3 che

sare per fare un solo esempio, alla circolazione della *Commedia* dantesca in Sicilia già alla fine del Trecento), è risaputo, e il 21 luglio 1769 re Ferdinando, messo al corrente che le opere di tali «sedicenti filosofi" si erano divulgate di soppiatto nei suoi regni, volendo mantenere il buon costume e la vera religione, ch'era quella dei suoi avi, le vietò con severe pene ordinando che coloro che le possedevano le dovessero tosto consegnare e che in avvenire non vi si potessero mai più introdurre».[4] Il divieto però restò lettera morta.

La musa di Melchiore appartiene a quel filone satirico-burlesco aperto alla parlata popolare, che fondava le sue origini pressappoco nella seconda metà del Cinquecento, quando la poesia si serviva di un dialetto, o per meglio dire, di una lingua carica delle contaminazioni del volgare colto, del petrarchismo, e di quelle stratificazioni secolari di culture diverse che nei secoli erano fiorite nell'isola: greca, normanna, sveva, aragonese, castigliana. Quanto al nostro autore, nel primo tentativo di una riflessione sulla poesia siciliana del Settecento, l'avvocato siracusano Francesco di Paola Avolio (1763-1839), notava che egli, pur «maneggiando il verso», non era «tanto facile nelle rime» poiché a volte usava vocaboli noti solo ai Palermitani e non nelle altre parti dell'isola. Concedendo così a Melchiore «qualche applauso», in considerazione della stima che gli portava Meli, concludeva – citando un passo del *De Arte poetica* (1527) del retore cremonese Marco Girolamo Vida – consigliandogli di affidarsi più alla riflessione che all'«estro spontaneo».[5]

In seguito, gli scrittori siciliani che si sono occupati di lui, lo hanno fatto nelle loro biografie su Giovanni Meli, liquidandolo in poche righe come poeta che «sospirava rime leziose», «parassita, balbuziente e ghiottone» (così Giovanni Alfredo Cesareo),[6] come «linguacciuto verseggiatore vernacolare... vecchio squarquoio» dalla proverbiale golosità, che dimenticava i suoi malanni davanti a un paniere di fichi settembrini inviatogli dagli amici (Alessio Di Giovanni),[7] o se hanno abbozzato un giudizio positivo come Giuseppe Pipitone Federico si sono mantenuti sul vago, attribuendogli il merito di aver ripreso «con bel garbo le grazie della poesia vernacolare».[8] Silvia Reitano[9] infine, pur dedicando a Melchiore tre pagine riguardanti soltanto le poesie giocose, ha troppi scrupoli morali per parlare delle sue «porcherie» (leggi versi osceni) e della sua inclinazione per il bel sesso[10].

Già il viaggiatore polacco Michal Jan de Borch aveva notato a p. 81 del suo *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe* (vol. II, Torino, 1782) e in



6

3.

Viva lu nostru Principi invittissimu;
Nostru Capu, e Galanti Mecenati,
Pri cui oggi mi rendu efficacissimu
Lodannu li soi meriti preggiati,
Lu pregu in tantu c' un att' umilissimu,
Pri gradiri sti mei versi sguajati,
Ed iu mi chiamirò gloriosissimu,
Si su da la sua grazia accittati.

4.

In primis oggi in chistu locu vinni,
Pri dedicarci la mia servitù,
Ed intendu servirlu senza nninni,
Chi pri mia un tali onuri è un gran Perù;
Prima, chi dica: Spogghiati, e vattinni,
'Ntendu spiegari, me Patri cui fu,
Poi cu sugn' iu, e fatti li difinni,
O' mi accetta, ò mi mann' a frustustù.

5.

Hebbi pri Patri (di bona Memòria)
Lu celebri Dutturi Mircioni,
Chistu grand' Omu, nni sannu la Storia,
Quantu spiccau 'ntra la professioni,
Ultra la nobiltà, ebbi la gloria
Serviri a Vicerrè cù attenzioni,
E passannu sta vita transitoria
Lassau a li Figghi cu la Ostruzioni.

E mi

7

6.

E mi spiegu cchiù chiaru: Stu grand' Omu,
Quali la sorti mi detti pri Patri,
Di la bassetta stampau cchiu d' un tomu
Jucannusi li Specchi, cu li quatri;
E benchi ancora spicca lu so nomu,
Lassau la Casa spilunca di latri,
E vi assicuru, chi nun sacciu, comu
Nun si jucau l' afflitta di me Matri.

7.

Si jucau la carrozza, Biatiddu,
Cu li mull, la zotta, e guarnimenti.
E lu Cucchieri dubitannu d' iddu,
Si jia ammucciannu 'ncasa di li genti:
Avia na Casa granni a lu pizziddu,
Chi la putia lassari a li parenti,
Na notti di Natali, 'ntra ddu friddu,
Macari si jucau li funnamenti.

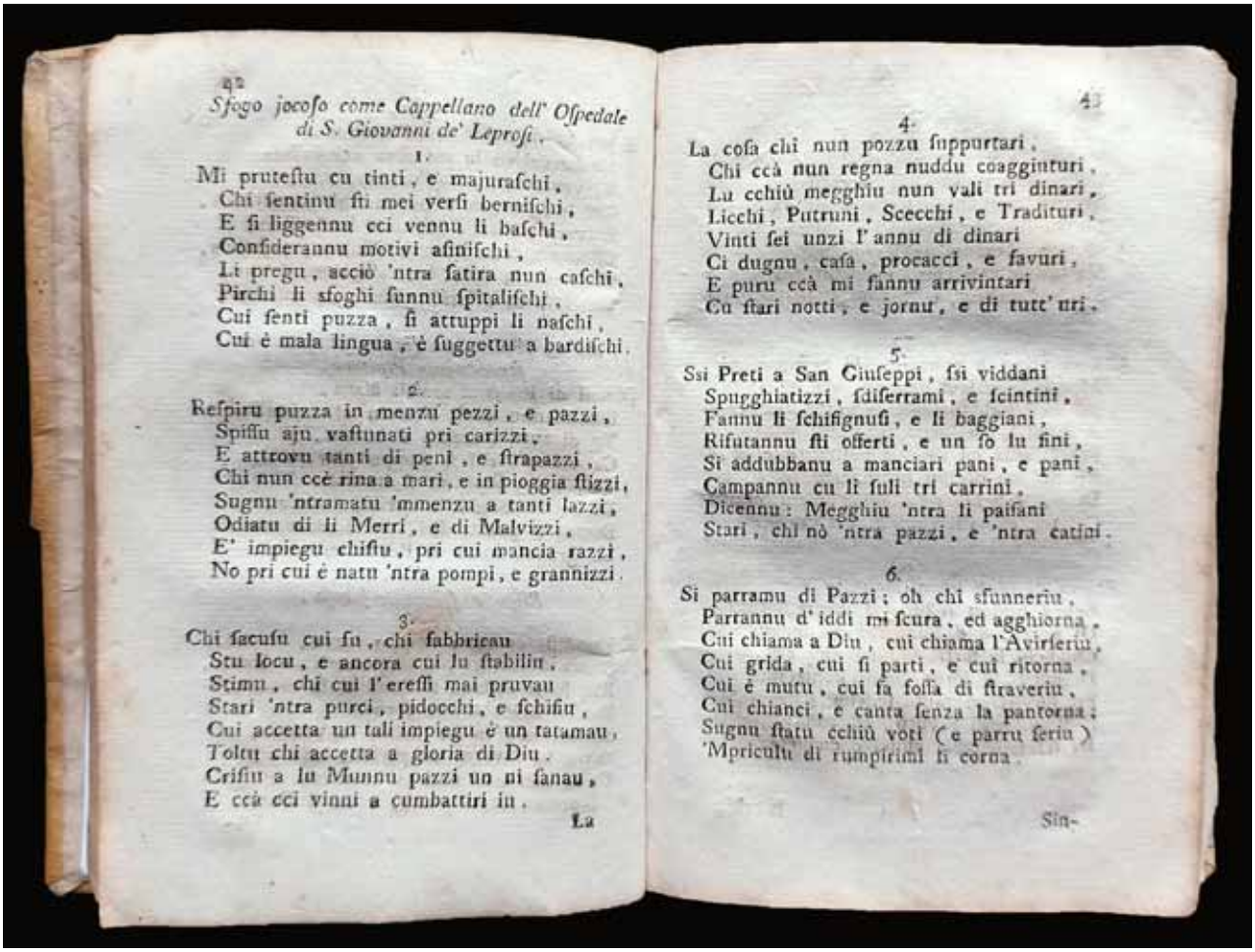
8.

Iu di nascita sum Panormitanus
Ha sittantadui anni, chi su natu;
E lu miu Nomu dicitur Stephánus,
Benchi alcuni mi l' ánnu aggettivatu.
Mi chiamanu perciò, Stephani-anus
Anagramma purissimu furmatu,
Sendu cumpòstu da Stephani, ed anus,
Ma stu anagramma è assai malucriatu.

A 4 Fin'

Sopra: ***Vita dell'Autore recitata nell'Accademia Galante dopo la Villeggiatura*****, Strofe 3-8 (pp. 6-7): strofa 5: «Ebbi per padre (di buona memoria)/ Il celebre dottor Melchiore,/ Questo grand'uomo,/ di cui è ben nota la storia,/ quanto spiccò nella professione,/ Oltre alla nobiltà, ebbe la gloria/ di servire il Viceré con attenzione,/ E passando questa vita transitoria/ lasciò i suoi figli senza un soldo [*lett.*: con l'ostruzione]»; strofa 6: «E mi spiego più chiaramente: questo grand'uomo,/ che la sorte mi diede per padre,/ della *bassetta* stampò più di un tomo/ giocandosi gli specchi e i quadri:/ e sebbene ancora rifulga il suo nome,/ lasciò la casa spelonca di ladri;/ e vi assicuro che non so come/ non si sia giocata pure quella poveretta di mia madre». Nella pagina accanto: l'avviso «Ai Lettori» che apre l'opera di Melchiore (p. V)**

particolare riguardo a Palermo: «Havvi un altro danno nascente dallo strabocchevole sfoggio ed è che tutti i palazzi sono pieni di una schiuma di parassiti, vera e pretta canaglia, che lecca a ogni mensa e traverso a cui bisogna passare per giungere al padrone di casa, il quale la disprezza e la tollera pur di accrescere la sua numerosa coorte».[11] Così, Silvia Reitano è nel giusto quando ammira *Sopra un Maestro di cavalcare parasito Alabardiere* (p. 59 della raccolta), ritenendolo un esempio preclaro di poesia satirica e una «pittura goldoniana», e quando condanna il suo bernesco satireggiare, senza alcuna pietà, i nani. Però lei e gli altri autori che abbiamo nominato non rilevano che «Mircioni», nel suo piccolo mondo, soffocante e angusto se paragonato a quello di Giovanni Meli, non



42
Sfogo jocoso come Cappellano dell' Ospedale di S. Giovanni de' Leprosi.

1.
Mi prutestu cu tinti, e majuraschi,
Chi sentinu sti mei versi bernischi,
E si liggennu cci vennu li baschi,
Considerannu motivi asinischi,
Li pregu, acciò 'ntra satira nun caschi,
Pirchi li sfoghi sunnu spitalischi,
Cui senti puzza, si attuppi li naschi,
Cui è mala lingua, è suggettu a bardischi.

2.
Respiru puzza in menzu pezzi, e pazzi,
Spissu aju vastunati pri carizzi,
E attrovu tanti di peni, e strapazzi,
Chi nun ccè rina a mari, e in pioggia stizzi,
Sugnu 'ntramatu 'mmenzu a tanti lazzi,
Odiatu di li Merri, e di Malvizzi,
E' impiegu chistu, pri cui mancia razzi,
No pri cui è natu 'ntra pompi, e grannizzi.

3.
Chi sacusu cui su, chi fabbricau
Stu locu, e ancora cui lu stabilin,
Stimu, chi cui l'eressi mai pruvau
Stari 'ntra purci, pidocchi, e schifiu,
Cui accetta un tali impiegu è un tatamau,
Toltu chi accetta a gloria di Diu.
Crisiu a lu Munnu pazzi un ni sanau,
E ccà cci vinni a cumbattiri iu.

La

43

4.
La cosa chi nun pozzu suppurtari,
Chi ccà nun regna nuddu coagginturi,
Lu cchiù megghiu nun vali tri dinari,
Licchi, Putruni, Scecchi, e Traditurì,
Vinti sei unzi l'annu di dinari
Ci dugnu, casa, procacci, e favuri,
E puru ccà mi fannu arrivintari
Cu stari notti, e jornu, e di tutt'uri.

5.
Ssi Preti a San Giuseppi, ssi viddani
Spugghiatizzi, sdiserrami, e scintini,
Fannu li schifignusi, e li baggiani,
Rifutannu sti offerti, e un so lu fini,
Si addubbanu a manciari pani, e pani,
Campannu cu li suli tri carrini,
Dicennu: Megghiu 'ntra li paisani
Stari, chi nò 'ntra pazzi, e 'ntra catini.

6.
Si parramu di Pazzi; oh chi sfunneriu,
Parrannu d'iddi mi scura, ed agghiorna,
Cui chiama a Diu, cui chiama l'Avirseriu,
Cui grida, cui si parti, e cui ritorna,
Cui è mutu, cui fa fossa di straveriu,
Cui chianci, e canta senza la pantorna;
Sugnu statu cchiù voti (e parru seriu)
'Mpriculu di rumpirimi li corna.

Sin-

Sopra: ***Sfogo jocoso come Cappellano dell'Ospedale di S. Giovanni de' Leprosi*****, strofe 1-6 (pp. 42-43). Nella pagina accanto:** ***Nuovi Capitoli ed Istruzioni dello Spedale di San Giovanni Li Leprosi...di ordine dell'Eccellentissimo Senato di Palermo*****, Palermo, Francesco Cichè, 1741, frontespizio**

ignorò i vizi di quella società palermitana incipriata e violenta e anzi li denunciò nei suoi versi. Così nell'ottava intitolata *Sopra la moda presente* (p. 104) egli parla della decadenza dei costumi del suo tempo, enumerando dettagliatamente i vizi dei palermitani: in una società in cui contano solamente i nobili e gli ecclesiastici, priva di una classe borghese capace di cogliere i tempi nuovi e di appoggiare le riforme del viceré Caracciolo (che avrebbe lasciato la Sicilia il 18 gennaio 1786 dopo la bocciatura del suo piano in chiave anti baronale, di un nuovo catasto per l'isola), dominano il vizio e la futilità: il canto e la danza nelle case, «l'Eccellenza» che si riduce ad abbassarsi fino a terra (va «per i piedi»), il lusso che rovina le famiglie, costrette a disfarsi dei quadri e degli arredi con danno dei creditori e dei poveri, e soprattutto «l'indecenza», l'infedeltà coniugale («cornacopij», evidente allusione piccante) con la quale tutto finisce («speddi») e incomincia. E ancora, egli denuncia quello che a Palermo sapevano tutti e per cui non c'è rimedio che tenga: per ottenere giustizia, dice il poeta improvvisatosi astrologo ne *La cicalata sopra l'Astrologia recitata nell'Accademia degli Ereini, presente Monsignor Arcivescovo* (strofe 10-11, p. 225), un cittadino ha davanti a sé due strade: quella giu-

diziaria, legale diremmo oggi, e quella della corruzione e dell'imbroglio: affidandosi alla sterminata genia di avvocati truffaldini («li curiali», «nucleo ancora amorfo di una futura borghesia») al servizio esclusivo dei baroni, che sapranno mettersi d'accordo con giudici, funzionari dei tribunali («attuarij») e sbirraglia, il furbo la vincerà («vi la ficca»), e allora saranno guai per gli onesti e i poveri contadinotti («viddaneddi») che si erano fidati ingenuamente di questi curiali strangolatori («scippa gariddi»): se finiranno nelle loro grinfie («granfi») la loro casa andrà a gambe per aria, o bene che gli vada, spenderanno un sacco di carlini («carrineddi») per ogni comparsa in tribunale.

In definitiva, a mio parere, colse nel giusto Domenico Scinà quando nella sua fondamentale opera sulla cultura siciliana del Settecento (*Prospetto della Storia letteraria di Sicilia*, III, Palermo, 1827, p. 450) accomunò Melchiore al catanese Carlo Felice Gambino: «[essi] abbondano di motti acuti e di modi espressivi, e poetando, come si suole in siciliano, riescono argutissimi». A questo aggiungerei però che l'elefantiasi da cui fu afflitto Melchiore negli ultimi anni della sua vita, che lo azzoppò e costrinse a letto nella più totale solitudine, giacché gli amici lo abbandonarono, gli dettò versi di commosso e sincero pentimento. Questi, se non sono certo poesia, esprimono però il segno del suo riavvicinamento a Dio (*Morale: Quattr'anni e menzu in amaru suppliziu*, p. 297).

Dunque Melchiore frequentò la società palermitana, ne riscosse il plauso («in Palermu su stimatu da tutti li Prelati e Nobiltà da poetastru» - «In Palermo sono stimato... da poetastro», p. 123), ne condivise le aspirazioni, la adulò se vogliamo, ma non crediamo sia stato un «parassita», come lo definì Giovanni Alfredo Cesareo nella sua biografia su Giovanni Meli:[12] se avesse mangiato a sbafo, se fosse stato un «lapardeo» (un parassita) non avrebbe passato la sua vita con un salario sten-

NUOVI
CAPITOLI
ED ISTRUZIONI
DELLO SPEDALE
DI S. GIOVANNI LI LEPROSI
Filiale del Grande Spedale di questa Felice, e Fidelissima Città di Palermo,
DATE ALLE STAMPE
DI ORDINE DELL' ECCELLENTISSIMO
SENATO
PANORMITANO.

IN PALERMO MDCCXLI.
Nella Stamperia di Francesco Cichè Stampatore della Ss. Crociata.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

tato tra i pazzi: sì, perché, come dicevamo, i suoi versi sono ancora ricordati in quanto sono l'unica testimonianza che c'è rimasta sulla dura vita dei malati di mente a Palermo, prima che nel 1824 il grande filantropo Pietro Pisani (Palermo, 1761-1837), col suo rivoluzionario metodo umanitario (la cosiddetta 'cura morale'), che avrebbe fatto scuola in Europa, conferisse un'attenzione e una dignità del tutto nuove a questi infelici. Non risulta infatti da alcuna fonte che qualcuno a Palermo abbia nel Settecento espresso il minimo interesse per la sorte dei pazzi o per i mezzi utili a curare la pazzia.[13]

Certo, se volessimo azzardare dei punti di contatto tra Melchiore e Pisani, a parte la pietà che entrambi nutrono nei confronti dei loro malati, uno curioso lo troveremmo senz'altro ed è il di-

104

9.

Amuri insigna a fari cuncordanzi,
Prima li Verbi, e li Nominativi,
Di poi di tempu in tempu pas' avanzi,
A cui fa fari Attivi, a cui Passivi,
Di poi 'nsigna li Frasi, ed Eleganzi,
Ma mai si scorda di li Conjuntivi;
E cu tanti virtuti inchi li panzi,
E nni vennu di poi li Genitivi.

Sopra la moda presente.

Oggi viju introdutta certa usanza;
Chi pari, chi cci sia qualchi indecenza;
In ogni casa, cui canta, cui danza,
Va pri li pedi pedi l' Eccellenza.
Non si vidi cchiù un quatru 'ntra sta stanza,
Cu cornacopij speddi, ed accumenza,
Li Creditori, e la povira panza
Sunnu custritti a fari penitenza.

Sopra un motto antico.

Amicu, Amuri, prinizza, e dinari
Sunnu tri cosi, chi s' hanu a scuprirì,
Pirchi l' Amuri tu fa palisari
Un gesta, un risa, dda jiri, e vinirì;
La prinizza si scopri a lu sigghiari,
Di li dinari poi (chi vogghiu dirì?)
Cui è in vita, si canusci a lu sfardari,
E cui è morta, si fanna a lu muriri.

105

Pella disdetta nel giocare.

Cu mia la sorti è fatta Mammadraga;
E chi Santu di pantani cci fici?
Sempri chi jocu e mi fa vorzu, o chiaga;
Nun mi ricordu mai farmi filici;
Mi pari, chi mi ciarma, o chi mi ammaga;
E' na parrastra, chi in tuttu mi sdici:
Ed allura farrà contenti, e paga,
Quannu perdu macari li curnici.

Ad un Poetastro.

La tua rima mi sbota lu vintricolu;
E stramma appuntu com' un Calennariu;
Lu metru è picciuttisca, ed è ridiculu,
Un versu a coddu sutta, e nautru all' ariu,
E' dignu di la sferza ogni appendiculu,
Ma pocu dduna, cui avi pocu erariu;
Unn' iu rispunnu a lu tu stilu Siculu,
Cu pinna no, ma cu lu Tof . . . . .

A favore de' Cannoli di Carnovale.

Beddi Cannola di Carnilivari,
Megghiu vuccuni a lu munnu un ci nn' è;
Sù binditti spiù li dinari,
Ogni Cannola è Scettru di ogni Re.
Arrivanu li Donni a disfatari;
Lu Cannola è la Virga di Mosè,
Cui nun ni mancia, si fazza ammazzari,
Cui li disprezza è un gran curnutu anzi.

225

10.

Presagiscu la liggi sanctia sancta,
Jubens onesta, prohibens contraria,
Ccà 'a Palermu si osserva sacrosanta,
Parrannu pri la via Judiciaria:
Ma ccè però cui vi la ficca tanta
'Ntra sti Attuarij, e canaglia sbirraria,
Si 'ntra li granfi qualch' unu vi agguanta
Vi farrà jri na casa pri l' aria.

11.

Li curiali sunnu a centu, e a middi,
Ci nnè valenti, e belli cirveddi;
Ma nni truvati scotula vurriddi,
Quali adocchiani a certi viddaneddi,
Chi vanu' nnni li Judici, e 'ntra d' iddi
Si accordanu l' affari tanti beddi;
D. Santu Vopa scippavu garriddi;
Tanti cumparsi, tanti carrineddi.

12.

Vi presagiscu ancora, mei Signuri,
Benchi da Astrologu un speraffi un granu,
Chi avrò di cosi duci di valuri
Dui piatti, unu chiù grandi, unu mizzanu:
Lu grannu mi lu manna Monsignuri,
Quali mi stima, e ci vasu li manu;
Lu mizzanu lu manna la Preturi
Lu Protetturi di Stefaniano.

P M

Sopra da sinistra: *Sopra la moda presente* (p. 104): «Oggi vedo introdotta una certa usanza/ che pare ci sia qualche indecenza;/ in ogni casa, chi canta, chi danza,/ va piedi piedi l'Eccellenza./ Non si vede più un quadro in una stanza,/ con le corna finisce ed incomincia,/ i creditori e la povera pancia/ sono costretti a fare penitenza»; *Ad un poetastro* (p. 105): «La tua rima mi rivolta il ventricolo/ è stramba appunto come un calendario,/ il metro è ragazzesco ed è ridicolo/ un verso a collo sotto e un altro in aria;/ è degna della sferza ogni piccola appendice,/ma poco dà chi ha poco erario;/Ond'io rispondo a questo tuo stile siculo/ no con la penna, ma col tafafanario» [«voce scherzevole per dire 'culo'»: Traina, *Vocabolario Siciliano Italiano*, 1868 p. 1010); *Per la Cicalata sopra l'Astrologia Recitata nell'Accademia degli Ereini, presente Monsignor Arcivescovo*, strofe 10-11 (p. 225): «Presagisco la legge, il santo articolo,/ che comanda onesti comportamenti, proibendo i contrari/ che a Palermo si osserva sacrosanta,/ parlando della via giudiziaria:/ ma c'è però chi vince alla grande/ [muovendosi] tra cancellieri e canaglia sbirresca;/ se fra le grinfie qualcuno [di questi] vi agguanta/ vi farà andare la casa per aria./ Di avvocati ce n'è a cento e a mille,/ ce ne sono valenti e bei cervelli./ Ma ne trovate di svuota-borsette,/ che adocchiano certi villanelli,/ che vanno dai giudici, e fra di loro/ si accordano gli affari tanto belli;/ don Santo Vopa strangolava [i suoi clienti]/ tante comparse in tribunale, tanti carlini»

chiararsi pazzi tra i pazzi. Così, nella *Cicalata a favore del baccalà recitata nell'Accademia del buon gusto*, Melchiore dirà di preparare una quintessenza di baccalà per i suoi pazzi e anche per i suoi lebbrosi: «Ca tutti semu pazzi a maravigghia» («che tutti siamo pazzi a meraviglia»; strofa 14, p. 40). «Pazzo a meraviglia» proprio come Pisani che spesso si firmava nelle sue lettere «il primo pazzo della Sicilia». Entrambi poi studiarono musica. Melchiore, a quanto egli stesso riferisce nella *Egloga in lode del gatto*,[14] certamente vide a Palermo nel 1762, al teatro di Santa Cecilia, il castrato Ferdinando Mazzanti esibirsi nell'*Alessandro nelle Indie* di Niccolò Piccinni; ma prima, nel 1759, c'era stato nientemeno che il celebre Anton Raff (o Raaf), il tenore tedesco per cui Mozart scrisse l'*Idomeneo*, ad affascinare il Santa Cecilia «con la dolcezza e l'espressività della sua voce» (U. Mirabelli). Pisani poi era un autentico fanatico mozartiano, al punto che sdegnato dal fiasco riportato il 4 ottobre 1811 da *La Scuola degli Amanti* (*Così fan Tutte*) al Teatro Carolino di Palermo, organizzò una recita del *Flauto*

Magico a casa sua, per soli due spettatori: lui stesso e un tedesco di nome Marsano che, volgendogli il libretto in latino, gli aveva poi facilitato il compito di tradurlo in un italiano che si attagliava perfettamente alla musica.

Ma per tornare alla chiesa di San Giovanni Battista dei Lebbrosi, secondo la testimonianza dello storico Tommaso Fazello (1498-1570), essa venne eretta a Sud delle mura urbane, nei pressi del fiume Oreto, durante l'assedio di Palermo da parte del gran conte Ruggero e di Roberto il Guiscardo nell'agosto del 1071; secondo un'altra tradizione, invece, il fondatore della chiesa fu Ruggero II che nel 1150 la dotò di terre, orti, vigne e casolari. Sempre secondo il Fazello, Guglielmo I vi trasferì nel 1155 un lebbrosario (che si trovava presso la chiesa di San Leonardo, dov'è attualmente locato il convento dei Cappuccini) che diede poi il nome alla chiesa.[15] Qui, pazzi e scabbiosi vissero promiscuamente fino al 1802, anno in cui vennero trasferiti presso l'Ospizio di santa Teresa (poi adibito a carcere militare con l'unità d'Italia e oggi a sede di una ASL), nella strada dei Porrazzi (oggi corso Pisani).

Nel 1221 l'ospedale di San Giovanni dei Lebbrosi venne affidato da Federico II congiuntamente all'ordine monastico e militare dei Cavalieri Teutonici e al Senato come può dedursi dall'art. LXXXI delle *Consuetudini* di Palermo.[16] In seguito, grazie a un privilegio del 1445 di re Alfonso, divenne una sezione distaccata dell'Ospedale Grande e Nuovo di Palermo, fondato da questo sovrano nel 1433 e sito nel trecentesco Palazzo Sclafani.[17] Nel 1492, mancati i Teutonici, la cura dell'Ospedale di San Giovanni restò interamente al Senato.

Nel 1768 vigeva ancora l'atto del 29 maggio 1741[18]con cui il Senato di Palermo, intendendo porre rimedio ad alcuni disordini avvenuti nell'Ospedale di San Giovanni, aveva dettato nuove norme per il suo funzionamento, integrando i precedenti *Capitoli* del 7 febbraio dello stesso anno[19] e quelli del 1725 che regolavano il funzionamento dell'Ospedale Grande. In particolare, fermo che lo «Spedalingo» (o «Spedaliere») dell'Ospedale Grande stava al vertice dell'ordinamento con la funzione di vigilare, anche con visite in loco, sul corretto funzionamento dell'Ospedale dei Lebbrosi, venivano in esso distinte, in ordine di importanza, tre figure: il «Medico maggiore», il «Cappellano infermiere» e i «Subalterni». Lo «spedalingo» doveva vigilare che i «subalterni» eseguissero quanto prescritto dal «medico maggiore fisico» cui spettava la «cura e il ricevimento degli infermi»; il «cappellano infermiere» doveva invece ri-

NOTE

[1] Quanto alla data di nascita, ho ipotizzato il 1698, sulla base di quanto afferma Alessio Di Giovanni ne *La vita e l'opera di Giovanni Meli*, Firenze, Felice Le Monnier, 1934, a p. 231: «morì quasi centenario il 13 dicembre 1797».

[2] Fondo Archivistico Diocesano di Palermo n. 1108, c. 183. Non mi è stato possibile accertare la data del presbiteriato, atteso che nei registri dell'Archivio Storico Diocesano vi è un vuoto di vent'anni.

[3] Devo questa informazione alla cortesia del responsabile scientifico dell'Archivio Storico dell'Università di Catania, dr. Salvatore Consoli.

[4] G.E. Di Blasi, *Storia del Regno di Sicilia...*, III, Palermo, P. Pensante, 1864, pp. 448-449.

[5] F. Di Paola, *Saggio sovra lo stato presente della poesia in Sicilia per servire alla storia della letteratura nazionale del secolo XVIII*, Siracusa, Pulejo, 1794, pp. 124-125.

[6] G.A. Cesareo, *La giovinezza di Giovanni Meli*, Palermo, 1916, p. 254; e *La Vita e l'arte di G. M.*, Palermo, Remo Sandron, 1924, p. 30.

[7] A. Di Giovanni, *La vita e l'opera di Giovanni Meli*, Firenze, Le Monnier, 1934, pp. 13 e 231.

[8] G. Pipitone Federico, *Di alcuni caratteri della Letteratura in Sicilia nella prima metà del sec. XIX*, Milano-Palermo, Remo Sandron, 1895, p. 2.

cevere gl'infermi previa richiesta scritta («poliza» o «pezzino») del predetto medico, aver cura di tutti i medicamenti e degli alimenti, dando conto giornalmente allo «spedalingo degli ammalati ammessi o licenziati». E ancora, quest'ultimo, su segnalazione del «cappellano infermiere», poteva rimuovere i subalterni se commettevano mancanze.

Guardando più da vicino gli obblighi di Melchiore, egli, per la modesta retribuzione di 36 onze[20] l'anno (di cui 15 per il vitto e una per tenere accese le lampade della chiesa), doveva dire messa giornalmente «ad intenzione di quei benefattori che costituirono la elemosina», amministrare i sacramenti ai «leprosi e ai mentecatti quando fossero capaci», nonché alla «gente di campagna», far tenere «limpida e polita la Infermeria replicando continui profumi di rosmarino», dirigere i subalterni (l'«infermiera[21] i servienti, il sagrestano e il massaro») nel loro compito di «indefessa» assistenza ai «poveri infermi»; avere cura infine di «tutte le robbe usuali della cappella» e anche di quelle che servivano alla cucina, di «letti, matarazzi, sacconi, lenzuoli, tavole, trispiti» e di tutto quanto era necessario nell'ospedale.[22]

Malgrado le norme previste dal Senato, la situazione igienica di San Giovanni dei Lebbrosi, era in quegli anni drammatica: pulci, pidocchi, sporcizia e mezzi disumani di contenzione vi imperavano; e ciò malgrado il Senato nell'atto del 29 maggio 1741 avesse previsto la presenza di una lavandaia «per tutto l'anno per limpiare (pulire) e teneri mondi tutti li letti degl'infermi con obbligo di lavar li lenzuoli, camicie e fare tutto quanto le sarà imposto ed ordinato dal Cappellano Infermiere». Insomma, le prescrizioni regolamentari erano rimaste lettera morta, e l'assegnazione di un «barbiere rimediante, come si osservava nell'Ospedale della Vicaria», aveva finito per complicare le cose: poltrone e litigioso, «il remedianti», anziché prestare rimedi (aveva l'obbligo di «cavar sangue» e somministrare «medicine, siero e decotti» su indicazione del cappellano), non faceva che fomentare il desiderio duramente punitivo, a suon di frustate, di Melchiore nei suoi confronti.

Il poeta dunque restava solo nella gestione dell'ospedale (del «medico maggiore», previsto dal regolamento non vi è traccia nella sua narrazione) senza alcun aiuto, con subalterni ladri, in-

[9] S. Reitano, *La Poesia satirico burlesca in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo, Remo Sandron, 1920, pp. 220-223.

[10] Nella *Partenza dalla casina per Palermo* (p. 16) infatti il suo «nasu» che trova rifugio in un «cornu» (leggi vagina) è, secondo uno schema caro alla poesia burlesca siciliana, una chiara allusione al membro virile. Gli altri due vizi, la gola, con l'ossessione per i dolci e il gioco d'azzardo sono, scherza Melchiore, un'eredità paterna: il padre infatti riceveva un'enorme quantità di dolci da parte dei clienti importanti che curava gratis, ed era, come abbiamo visto, un giocatore incallito, vizio quest'ultimo trasmesso al figlio.

[11] Traduzione di Isidoro La Lumia (*Viaggiatori stranieri in Sicilia nel sec. XVIII* in «Rivista Sicula di Scienze, Letteratura ed Arti», VI, Palermo, 1871, p. 31).

[12] G. A. Cesareo, *La vita e l'arte di Giovanni Meli*, Palermo, Remo Sandron, 1924, p. 30.

[13] G. G. Agnetti, A. Barbato, *Il Barone Pisani e la Real Casa dei Matti.* Palermo, Sellerio, 1987, p. 23. Qui noteremo solo di sfuggita che il cappellano della Real Casa dei Matti, ai sensi dell'art. 63 del regolamento compilato dal Pisani nel 1827 smetterà i panni dell'infermiere tuttofare e si occuperà soltanto «del culto divino»: «dirà messa tutti i giorni ai matti» e presterà loro «tutti i conforti religiosi» coadiuvato da un sagrestano (*Istruzioni per la novella Real Casa dei Matti compilate da Pietro Pisani*, Palermo, dalla Società tipografica, 1827, pp. 23-24).

[14] Comparsa nel II tomo della *Nuova scelta di Rime siciliane illustrate colle note a comodo degl'Italiani.* Palermo, per Gaetano M. Bentivenga, 1774, p. CCLXXV.

[15] *Palermo, l'arte e la storia*, Palermo, Kalòs, 2017, p. 188. Oggi, dell'ospedale costruito accanto alla chiesa, non resta alcuna traccia.

[16] *Consuetudines Felicis Urbis Panormi*, Palermo, Andreas Vyel de Wormacia, 1478, ristampa anastatica, Palermo, Ediz.

Mentre l'Autore stava in fine di morte con fiera elefanzia sfoga così.

La morti, chi ammazzari mi vurria
Mi sta di supra cull'armi a la manu:
Ma pirchi sta mia nigra elefanzia
Mi fa la peddi com' un Musulmanu.
Pari, chi spavintata mi talia,
Nun sapi, si su Turcu, o Cristianu:
E in tantu, o chi si scanta, o si sfrinzia
Mi sta a la vista, e si teni luntanu.

Risposta della Canzone alla pag. 83.

Lu porcu un avi gual, perciò fa lardu;
E' sempri jucaloru un pizzu 'ngurdu;
Li oceddi pri difisa vannu a sbardu;
'Ntra d' iddi, quannu è grassu, e megghiu un (turdu.
Lu podagrusu va cu motu tardu;
Lu mutu, in tantu è mutu, in quantu è
Su nun su Cipriansu, o Bajalardu. (surdu.
E mi cumpatiral, si un ci la sburdu.

CAPITOLO BERNESCO.

Gran Figghiu di Saturnu, e di Cibeli
Giovi, chi si ntra Dei Mastru di scola
Dammi un pocu di zuccaru, e di meli,
Quannu di Zia Sciaveria a Mustazzola
Nni deferiviſsi li virtù, e li pregi,
E fa, ch' in mundu la so fama vola,

Q 2 Ch'

1433. Volendo la Cristiana pietà del Serenissimo Re Alfonso erigere il Grande Spedale di Palermo sulla sua Reale autorità, ottenuta dal Sommo Pontefice Eugenio IV. che aboliti i piccioli Spedali, che v'erano in Palermo, fossi l'istesso in suo, e refiessero uniti a quel Grande, che dovea fondarsi: Sicchè quello de' Leprosi venne ad unirsi allo Spedale Grande sotto la cura, e protezione del Senato.

1445. In fatti in Brello Re Alfonso per suo Privilegio de' 18. Giugno 1445. vigente a 28. Agosto dello stesso anno concedendo le franchezze della gabella allo Spedale Grande, annovera come filiale di esso lo Spedale di S. Giovanni de' Leprosi.

1482. Seguirono i Teutonici ad aver cura de' Leprosi insieme col Senato; ma nel 1492. mancati i Teutonici, restò tutta la cura di questo suo Spedale, già unito allo Spedale Grande, al Senato.

1533. Sotto li 20. Luglio si leggono i Capitoli formati dal Senato circonstanti a 110. Foriario 1537. per le quali si vedono alcune disposizioni date alli Rettori, e Spedalinri del Grande Spedale per lo regolamento di quello di San Giovanni li Leprosi come filiale, sotto ancora di governarsi i Mercenari, e d'allora in poi si è sempre governato il sudetto Spedale di S. Giovanni li Leprosi sotto la cura, e paternale amore della Deputazione del Grande Spedale, e protezione dell'Eccellentissimo Senato.

DEGLI UFFICIALI
Dello Spedale di S. Giovanni li Leprosi, e prima del Padre Cappellano Sagramentale Infermiero.

Si elegge il Padre Cappellano Infermiero dalli Rettori, ed Ospedalieri dello Spedale Grande.

Tiene obbligo di celebrare ogni giorno la Santa Messa ad intenzione di quei Benefattori, che sostiennono la elemosina.

Deve amministrare li Santi Sagramenti non solo a' Leprosi, e Mendicanti, quando fossero capaci, ma anche a quella gente di Campagna.

Dovrà allorchè vanno i Leprosi confessarsi, e comunicarsi.

Farà tenere lampada, e pulire la Infermaria replicando continui pretesti di rodinarsi.

Dovrà fare assistere le Infermiere, Serviente, e Massaro quella li poveri Infermi.

Nelle Chiese dovrà sempre stare accesa la lampada, per qual' effetto si

78 ORDINAZIONI

CAPITOLO LII.

Atto Senatorio de' 29. Maggio 1741.

Curi lo Spedalingo l'osservanza dei Capitoli del 1725. nello Spedale di San Giovanni li Leprosi. n. 1.
Invigili, che si eseguisca dal Sabalterni, quanto vien dai Medici prescritto. n. 2.
E che ognuno compisca le sue obbligazioni. n. 3.
Non s' ingerisca nel curico de' Medici, ma si mancano, ne faccia intesi il Senato. n. 4.
Il Medico maggiore fisico invigili alla cura, ed al ricevimento degl' infermi. n. 5.
Il Cappellano Infermiere debba ricevere gl' infermi a polizia del Medico sudetto. n. 6.
E dar ogni giorno conto allo Spedalingo degli ammalati ammessi, e licenziati. n. 7.
Se vi sian nello Spedale leprosi, e pazzi debbono trasportarsi a San Giovanni a polizia del Medico maggiore. n. 8.
Il detto Cappellano Infermiere curi, che i Sabalterni compiscano il proprio dovere. n. 9.
Trovandosi in mancanza, ne dia conto allo Spedalingo, che debba rimoverli n. 10.
Abbia cura di tutti i medicamenti, e degli alimenti. n. 11.
Avendo bisogno del Chirurgo fa obbligare lo Spedalingo di mandargli il Practico dello Spedale grande. n. 12.
Si disponi in detto Spedale dei Leprosi un Barbiere. n. 13.
Ed anche una Levandaja, che debba eseguire quanto le verrà ordinato dal Cappellano sudetto. n. 14.
Curi lo Spedalingo, che i Medici maggiori Fisici attendano alla manipolazione de' medicamenti. n. 15.
I Medici sudetti di ogni mancanza ne debbano dar conto al Senato. n. 16.
Si osservino questi nuovi Capitoli, non ostante qualunque altra precedente disposizione. n. 17.
Il Razionale di detto Spedale ne tenga una copia, e le persone a tutti i nuovi Rettori, e Spedalingo. n. 18.

Die vigesimo nono Maji 4. Ind. 1741.

Fuit provisum, & mandatum per Excellentissimum Senatum Panormi, Sede plena, quod utique annota relatione in Scriptis

Sopra da sinistra: ***Mentre l'Autore stava in fine di morte con fiera elefanzia sfoga così*** **(p. 245): «La morte che mi vorrebbe uccidere/ mi sta di sopra con le armi in mano/ ma poiché questa nera elefantiasi/ mi fa la pelle come un musulmano/ pare che spaventata mi guardi/ che non sappia se sono turco o cristiano./ E intanto, o che abbia paura o che provi ribrezzo/ mi sta a distanza e si tiene lontana»; «Obblighi del Padre Sagramentale Infermiero dello Spedale di San Giovanni», in** ***Capitoli ed Istruzioni*** **cit., 1741, p. 6; Atto Senatorio del 29 maggio 1741 con gli obblighi dello «Spedalingo e del medico maggiore fisico e del Cappellano infermiere», in** ***Capitoli e Ordinazioni della felice e fedelissima città di Palermo sino al corrente anno 1768 raccolti da Vincenzo Parisi - parte terza*** **- Palermo, Gaetano Maria Bencivenga, 1768, p. 78**

Grifo, 2001, p. 301.

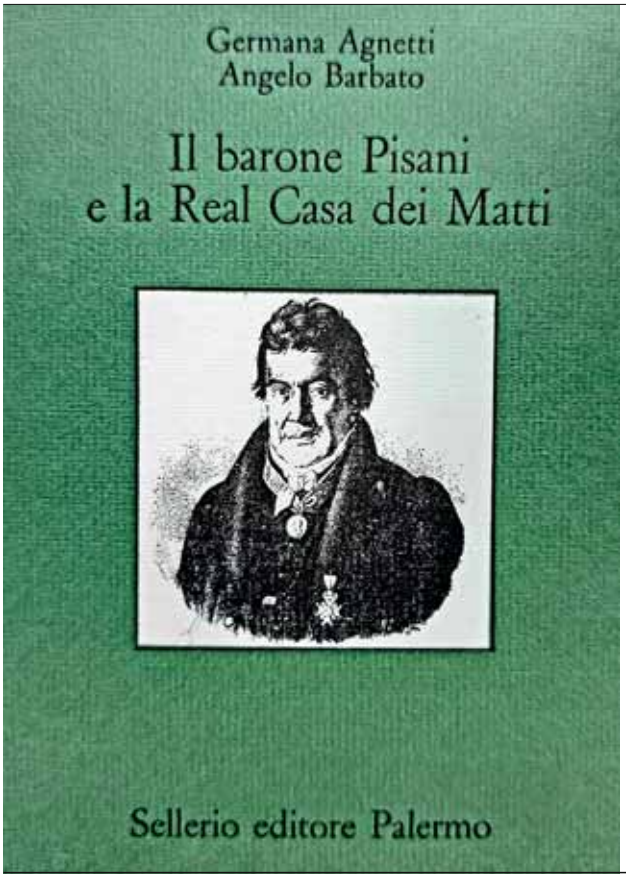
[17] Sulla connotazione strettamente curativa dei grandi ospedali rinascimentali che a Palermo, come in altre città d'Italia, si andavano sostituendo ai piccoli ospedali sorti nel Medioevo per merito principalmente della pietà religiosa, cfr. G. Agnetti, A. Barbato, cit., *passim*.

[18] In *Capitoli e Ordinazioni della felice e fedelissima città di Palermo sino al corrente anno 1768 raccolti da Vincenzo Parisi - parte terza* - Palermo, Gaetano Maria Bencivenga, 1768, pp. 78-81.

[19] *Nuovi Capitoli ed istruzioni dello Spedale di San Giovanni Li Leprosi filiale del Grande Spedale di questa felice, e fidelissima città di Palermo*, Palermo, Francesco Cichè, 1741.

[20] L'onza, moneta d'oro del peso di 4,4 gr. circa, stava al vertice del sistema monetario siciliano. Valeva 30 volte il tarì, moneta d'argento, e 2,5 volte lo scudo; così veniva chiamata la moneta di 12 tarì d'argento. Per comprendere meglio l'entità di tali cifre rispetto al costo della vita, si sottolinea che nel 1792 in Sicilia la retribuzione di una giornata lavorativa di un mietitore - escludendo la piana di Catania dove raggiungeva i 100 grani - era mediamente di 50 grani (venti grani erano equivalenti a un tarì); il pane a Palermo nel 1785, oscillava mediamente intorno ai 550 grammi, e costava 4 grani; un litro d'olio nello stesso 1785, anno di scarsa produzione, 29.2 grani (v. Calogero Valenti, *Ricchezza e povertà in Sicilia nel secondo settecento*, Palermo, Epos, 1982 pp. 31, 37 e 51). Quanto ai miseri tre carlini giornalieri con cui campavano i preti di San Giuseppe (strofe n. 5), essi equivalevano a 30 grani, atteso che un carlino napoletano del 1755 equivaleva a 10 grani siciliani.

[21] Pagata con sei onze l'anno più un rotolo di pane e un quartuccio di vino al giorno, al pari del sagrestano. Il «massaro» invece doveva recarsi a Palermo ogni giorno per fare la spesa e acquistare le medicine indicategli dal Cappellano. Per questo lavoro ri-



Aa sinistra: G. Agnetti, A. Barbato, *Il barone Pisani e la Real Casa dei Matti*, Palermo, Sellerio, 1987, coperta anteriore. Nella pagina accanto: Pietro Pisani, *Instruzioni per la novella Real Casa dei Matti in Palermo*, Palermo, dalla Società Tipografica, 1827, frontespizio

fingardi e scrocconi («famigghia china d'empietà», «famigli pieni d'empietà», li chiama), facili a fingersi malati per sfuggire ai loro doveri: pagati cumulativamente ventisei onze l'anno, ma con vitto e alloggio gratuiti, erano la sua disperazione. Ma anche quei pezzenti dei preti della chiesa di San Giuseppe che poco cristianamente avevano rifiutato la sua offerta in denaro, gli si negavano, preferendo cibarsi di pane e vivere con soli tre carlini al giorno, che avere a che fare coi pazzi e le lo-

ceveva un salario di 16 onze l'anno, vitto compreso.

[22] *Nuovi Capitoli*, cit., pp. 6-7.

[23] «Majuraschi»: pur richiamando l'istituzione feudale plurisecolare del maggiorasco, vuol dire qui «malandrini» (v. Piccitto-Tropea, *Vocabolario Siciliano*, vol. II, Palermo-Catania, 1985, p. 590). Probabilmente il significato spregiativo assunto dal vocabolo derivava dal fatto che i primogeniti con la morte del padre si appropriavano dell'intera eredità, apparendo "malandrini" ai fratelli e sorelle minori, costretti a farsi cavalieri o a entrare in un convento.

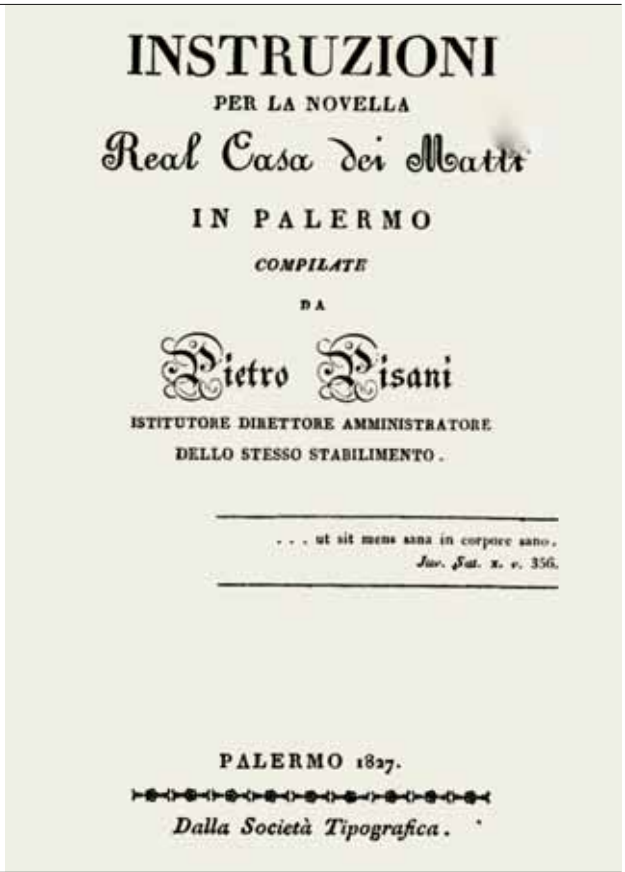
[24] «Baschi»: «Malessere, angoscia. Voce di provenienza iberica (catalana o piuttosto, spagnola) da *basca*, nausea, angoscia» (M. Cortelazzo, C. Marcato, *Dizionario Etimologico dei dialetti italiani*, Torino, UTET, 2005, p. 67).

[25] Secondo quanto rilevava Pietro Pisani nella sua *Descrizione della novella Real Casa dei Matti* anteposta alle citate *Istruzioni*, le bastonate, «affidate all'arbitrio di quegli uomini brutali» che di solito custodivano i pazzi, avevano fatto parte fino ai suoi tempi dei cosiddetti «metodi revulsivi», atti «a distorre dal cerebro la causa materiale della follia» (p. IX). Non vi è dubbio quindi che le aggressioni subite da Melchiore fossero la naturale autodifesa dei matti che in tal modo «avventavasi ai loro carnefici onde romperli in brani» (p. X). Le catene poi dovevano poi, con metodo «inumanissimo», «togliere [ai folli] ogni potere di scagliarsi addosso a coloro dai quali erano di continuo straziati» (pp. X-XII). Del resto è lo stesso Melchiore, a p. 72, a elencare nell'ottava giocosa *Per essere stato convitato a certo festino di Carnovale*, i mezzi «revulsivi» e la biancheria in dotazione all'ospedale: «Lassai Gammali, ferri e catinazzi,/ cutri, frazzali, trispiti e linsola» («Lasciai staffili, ferri e catenacci,/ coltri, coperte pesanti, cavalletti e lenzuola»).

[26] Merli e Malvizzi sono le due fazioni in cui si divisero i messinesi nel 1671, quando decisero la secessione dal resto della Sicilia e quindi dalla Spagna, per aderire alla Francia. Anche Giovanni Meli li ricordò nel celebre polimetro *Sarudda* (G. Meli, *Opere*, a cura di Giorgio Santangelo, I, Milano, Rizzoli, 1965, v. 290, p. 734).

[27] Non è chiaro di quale chiesa di San Giuseppe si tratti: se quella semplice ed elegante del collegio di Maria al Carmine, in pieno mercato di Ballarò (ultimata nel

ro catene. I pericoli per la sua incolumità fisica messa a repentaglio dai violenti dispetti (o meglio, dall'autodifesa degli ammalati: un'aggressione con sbarra di ferro miracolosamente sventata, un occhio nero rimediato col lancio di un piatto di minestra in faccia), gli strapazzi diurni e notturni, la confusione di lingue, di imprecazioni, di pianti e di mutismi che regnavano nell'ospizio, il senso di profonda pietà per i reclusi («sti mischini», «questi poveretti»), e infine l'accettazione rassegnata di un incarico da poveracci, ma da lui voluto «a gloria di Diu», tutto questo scorre in una narrazione veloce e serrata, dal ritmo indiavolato e fremente di sdegno nei confronti dei suoi sottoposti, che rende lo «sfogo» preannunciato nel titolo, più che «giocoso», drammatico.


INSTRUZIONI
PER LA NOVELLA
Real Casa dei Matti
IN PALERMO
COMPILATE
DA
Pietro Pisani
ISTITUTORE DIRETTORE AMMINISTRATORE
DELLO STESSO STABILIMENTO.

. . . ut sit mens sana in corpore sano.
Juv. Sat. x. v. 356.

PALERMO 1827.
Dalla Società Tipografica.

1752), o quella monumentale di san Giuseppe dei Teatini (1645). Data la modestia dei sacerdoti di cui parla il poeta, propenderei per la prima.

[28] «Sdisèrrama» («inetta») è uno degli attributi che Giovanni Meli riserva a «Betta la cajorda» nel «Ditirammu Sarudda» v. 29. «Sdisèrramu e scintinu» sono tradotti dai vocabolari di Mortillaro e Traina con «ramingo per il mondo, alla ventura».

[29] «Quanto al numero dei malati presenti nell'ospedale nel 1720, 1737 e 1788, essi erano rispettivamente, 15, 20 e 51. Sono dati... sufficienti per farci comprendere come le sue dimensioni e la sua importanza rimasero sempre assai modeste... Considerando che i pazzi erano solo una parte dei ricoverati, possiamo senz'altro concludere che in tutto il periodo precedente l'Ottocento l'individuazione e il ricovero di un pazzo furono a Palermo un evento eccezionale, di frequenza così limitata da non costituire comunque un problema sociale di qualche rilievo» (Agnetti-Barbato, *Il Barone Pisani*, cit., pp. 21-22).

[30] «Pantorna»: è la storpiatura del termine *«pandora»* (o anche bandora, bandola, mandola ecc.) con cui si indicava lo strumento musicale a plettro appartenente alla famiglia del liuto, usato un tempo soprattutto da girovaghi e accattoni.

[31] «Viali» nel senso di «parte, banda», Michele Del Bono, *Dizionario siciliano italiano latino*, III, Palermo, 1754.

[32] Contrariamente a quanto affermato da Agnetti-Barbato (p. 23) – che della composizione in esame hanno pubblicato solo questa nona strofa – il termine «famigghia» qui significa non «famiglia» ma «tutti i serventi che vivon in casa di alcuno» (vocabolari del Traina, Mortillaro ecc.). Quindi l'«empietà» è dei famigli, degli inservienti dell'ospedale e non dei malati, oggetto invece della pietà dell'autore, tant'è che nella strofa successiva li chiama «mischini», cioè poveretti, ma aventi il diritto di essere prontamente serviti. Il fatto poi che a questa «famigghia» che puzza come la peste non basti mai il salario (strofe n. 11) è un'ulteriore conferma che il termine non può comprendere i pazzi.

[33] «Cricchi e crocchi: Brigata d'uomini per lo più tristi o simili» (Traina, Nuovo Vocabolario, cit., 1868).

[34] «Lu remedianti», come abbiamo visto, era il barbiere addetto a prestare le medicine («lu rimediu») ai malati.

"Sfogo jocoso come Cappellano dell'Ospedale di S. Giovanni de' Leprosi"

1
Mi prutestu cu tinti, e majuraschi[23],
Chi sentinu sti mei versi bernischi,
E si liggennu ci vennu li baschi[24],
Considerannu motivi asinischi,
Li pregu, acciò 'ntra satira nun caschi,
Pirchì li sfoghi sunnu spitalischi,
Cui senti puzza, si attuppi li naschi
Cui è mala lingua, è suggettu a bardischi.

2
Respiro puzza in menzu pezzi, e pazzi,
Spissu aju vastunati[25] pri carizzi,
E attrovu tanti di peni, e strapazzi,
Chi nun ccè rina a mari, e in pioggia stizzi,
Sugnu 'ntramatu 'mmenzu a tanti lazzi,
Odiatu di li Merri, e di Malvizzi[26],
È impiegu chistu, pri cui mancia razzi,
No pri cui è natu 'ntra pompi, e grannizzi.

3
Chi sacufu cui fu, chi fabbricau
Stu locu, e ancora cui lu stabiliu;
Stimu, chi cui l'eressi mai pruvau
Stari 'ntra purci, pidocchi, e schifiu;
Cui accetta un tali impiegu è un tatamau,
Toltu chi accetta a gloria di Diu.
Cristu a lu munnu pazzi un ni sanau,
E ccà cci vinni a cumbattiri iu.

4
La cosa chi nun pozzu suppurtari,
Chi ccà nun regna nuddu coaggiuturi,
Lu cchiù megghiu nun vali tri dinari,
Licchi, Putruni, Scecchi e Traditurі,
Vinti sei unzi l'annu di dinari
Ci dugnu, casa, procacci e favuri,
E puru ccà mi fannu arrivintari
Cu stari notti, e jornu, e di tutt'uri.

5
Ssi Preti a San Giuseppi[27], ssi viddani
Spugghiatizzi, sdiserrami[28], e scintini,
Fannu li schifignusi, e li baggiani,
Rifiutanno sti offerti, e un so lu fini,

1
Mi dichiaro coi tristi e i malandrini
che sentono questi miei versi berneschi
e se leggendo gli vengono le angosce
considerando le mie asinerie,
li prego di non ritenerli una satira
perché gli sfoghi sono spedaleschi.
Chi sente puzza si turi il naso
chi è mala lingua si prenda le bastonate.

2
Respiro puzza in mezzo a pezze e pazzi,
spesso ho bastonate per carezze
e trovo tante di quelle pene e di strapazzi
più della sabbia del mare e delle gocce di pioggia;
sono intessuto di tanti lacci,
odiato dai Merli e dai Malvizzi;
è impiego questo per chi mangia rape
non per chi è nato tra pompe e lussi.

3
Chissà chi fu che fabbricò
questo luogo e ancora chi lo stabilì;
stimo che chi l'eresse non provò mai
a stare tra pulci, pidocchi e schifezze;
chi accetta un tale impiego è un uom dappoco
tranne chi lo accetta a gloria di Dio.
Cristo al mondo pazzi non ne sanò
e qui ci venni a contrastare io.

4
La cosa che non posso sopportare
è che qui non c'è nessun aiutante.
Il migliore non vale tre denari,
golosi, poltroni, asini e traditori
ventisei onze l'anno di denari
gli do, casa, profitti e favori,
e con tutto questo, qua mi fanno affaticare
con lo stare notte e giorno e a tutte l'ore.

5
Questi preti di San Giuseppe, questi villani
laceri, vagabondi alla ventura,
fanno gli schifiltosi e gli spocchiosi
rifiutando queste offerte e non so [il loro] fine;

Si addubbanu a manciari pani, e pani,
Campannu cu li suli tri carrini,
Dicennu: Megghiu 'ntra li paisani
Stari; chi no, 'ntra pazzi, e 'ntra catini.

6
Si parramu di Pazzi[29]; oh chi sfunneriu,
Parrannu d'iddi mi scura, ed agghiorna,
Cui chiama a Diu, chi chiama l'Avirseriu,
Cui grida, cui si parti, e cui ritorna,
Cui è mutu, cui fa fossa di straveriu,
Cui chianci, e canta senza la pantorna[30]:
Sugnu statu cchiù voti (e parru seriu)
'Mpriculu di rumpirimi li corna.

7
Sintiti certa pazza, chi mi fà,
Mentri ci accostu a diricci, chi ccè?
Vosi tabaccu, Iu dissi, ecculu ccà,
mentri 'ncugnu, mi afferra pr'un tuppè;
Tintau di muzzicarmi, e chiamu elà,
Ma un c'eranu nè Paggi, nè lacchè,
Ma comu vosi Diu, partij di ddà
Sfardatu tuttu, e l'appi a tinghitè.

8
Chi vi vogghiu cuntari! Un certu mattu
Mentri manciava, sintiti chi fici:
Lu vitti, chi 'ncugnava gattu gattu.
A li viali[31] mei letu, e filici,
Poi 'nfacci mi tirau minestra, e piattu;
Mi fici un occhiu niuru comu pici,
Di poi pigghia na stanga 'nnittu 'nfattu
Cci partiu, pri rumpirimi li curnici.

9
Sugnu di tanti banni laqueatu
Senza nuddu respiru, e carità,
Di purci, e di pidocchi circundatu,
Chianciu la sorti, chi mi misi cca,
Di notti, e jornu sugnu consecratu
Pri serviri cu tanta fedeltà,
E sugnu mal sirvutu, ed odiatu
Di sta famigghia china d'empietà.[32]

10
E cchiù chi l'accalomu cu li boni

si adattano a mangiare pane su pane,
campando con soli tre carlini,
dicendo: meglio stare tra i paesani
che tra pazzi e tra catene.

6
Se parliamo di pazzi, oh che enormità!
Parlando di loro mi si fa buio e giorno,
Chi chiama Dio, chi chiama l'Avversario,
chi grida, chi si parte, chi ritorna,
chi è muto, chi fa una fossa di fatti incredibili,
chi piange e canta senza la pandora;
sono stato più volte (e parlo seriamente)
in pericolo di rompermi le corna.

7
Sentite questa pazza che mi fa,
mentre mi accosto per dirle, che c'è?
volle tabacco, io le dissi, eccolo qua;
mentre mi avvicino, mi afferra per un tupè;
tentò di mordermi, e chiamo elà!
ma non c'erano né paggi, né lacchè,
ma come Dio volle mi partii di là,
coi vestiti tutti strappati e ne ebbi a bizzeffe.

8
E che voglio raccontarvi! Un certo matto
mentre mangiava, sentite che fece:
Lo vidi che s'avvicinava quatto quatto
dalle mie parti lieto e felice.
Poi mi tirò in faccia minestra e piatto;
mi fece un occhio nero come pece,
poi piglia una stanga detto fatto
e si partì per rompermi le corna.

9
Sono da tante parti angustiato
senza nessun respiro e carità
da pulci e pidocchi circondato,
piango la sorte che mi mise qua;
di notte e giorno sono consacrato
per servire con tanta fedeltà,
e sono mal servito e odiato
da questi famigli pieni d'empietà.

10
E più che li adesco con le buone [i servitori]

Cchiù jettanu li dardi, lanzi e spini,
Nun fannu mai la sua obbligazioni
A cui doli la testa, a cui li rini,
Si dicu: Vogghiu profumazioni
E vogghiu pulizij, nun c'è mai fini,
Ma mentri è Cappillanu Mircioni
A'nnu a sirviri pronti a sti mischini

11
Ura nun c'è chi ccà nun si cuntrasta,
È na varca in continua timpesta,
D'impertinenzi m'inchinu a catasta,
È famigghia, chi feti comu pesta;
Ma pirchì lu salariu nun ci basta
Cu cricchi e crocchi[33] vonnu fari festa,
Ed iu pirchì ci dicu: basta basta,
Tutti di mia bramanu la testa.

12
Viju mancarmi sutta lu tirrenu,
Mi spirisci ogni cosa di li manu,
Chista pri mia è na tazza di vilenu,
Chi nun pò digerirlu un corpu umanu,
E sempri sugnu di cóluri prenu,
Ca mi viju arrubbatu sanu sanu;
Mi dicissiru. Vogghiu chistu almenu,
Gran piaciri sarria di un Cappillanu.

13
Chiù lu remedianti[34] mi assutterra,
Sempri mi teni 'ntra continua sciarra,
Iu cercu paci, e iddu metti guerra,
Ch'è cosa di tagghiaricci na garra,
Si qualche volta lu senziu mi sferra
Ci rumpirò li corna cu na barra,
"Nun stannu beni uniti l'acqua, e terra,
Ca junti tutti dui fannu rimarra".

14
M'ha fattu addivintari smuntu, e tetru,
Stu limiuni cchiù grossu d'un citru,
Ad ogni cosa fa lu nega Petru
Si si tocca, si rumpi com'un vitru,
Cu chistu perdu la rima, e lu metru,
Mi fa addumari com'un salanitru,
Na sula grazia Signuri v'impetru,
Dati dui staffilati a ssu pudditru.

più scagliano dardi, lance e spine,
non adempiono mai al loro dovere.
A chi duole la testa, a chi le reni;
se dico: voglio profumi
e voglio pulizie, e non c'è mai fine;
ma mentre è cappellano Melchiore
devono esser pronti a servire questi poveretti.

11
Non c'è ora che qui non si contrasta,
è una barca in continua tempesta,
mi piego dinanzi a una caterva d'impertinenze
è una famiglia [di servitori] che puzza come la peste;
ma anche se il salario non gli basta
fra di lor tristi voglion far festa,
ed io perché gli dico: basta, basta,
tutti di me bramano la testa.

12
Vedo mancarmi la terra sotto i piedi,
mi sparisce ogni cosa dalle mani,
questa per me è una tazza di veleno
che non può digerire un corpo umano.
E sono sempre pieno di collera,
perché mi vedo rubato sano sano;
Mi dicessero: voglio questo almeno
sarebbe gran piacer d'un Cappellano.

13
E più il rimediante mi tartassa,
sempre mi tiene in continua lite,
io cerco pace e lui mette guerra
che è cosa di tagliargli un garretto;
Se qualche volta mi salta il ghiribizzo
gli romperò le corna con una barra;
"non stanno bene uniti acqua e terra,
perché insieme tutti e due fanno fanghiglia".

14
Mi ha fatto diventare smunto e tetro
questo limone più grosso d'un cedro
ad ogni cosa fa il nega-Pietro
se lo tocchi si rompe come un vetro,
con questo perdo la rima e il metro,
mi fa accendere come il salnitro;
una sola grazia Signore ti chiedo,
date due staffilate a questo asino.

groupm

We make advertising work better for people.

MINDSHARE essencemediacom Wavemaker XAXIS

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

Novecento

NELLA CUCINA DI MARINO MORETTI

I piatti della Romagna nelle pagine dello scrittore

di PIERO MELDINI

A differenza dei suoi floridi conterranei Alfredo Panzini e Antonio Baldini (nonché, retrocedendo di qualche decennio, Olindo Guerrini e Pellegrino Artusi), Marino Moretti (1885-1979) sembrerebbe insospettabile di voracità e *gourmandise*. Effetto, probabilmente, della sua figura ascetica e malinconica, così lontana dal *physique du rôle* del buongustaio, e della sua fama – ingiusta, a detta dello scrittore stesso – di «salice piangente»; a tacere delle sue reiterate professioni di sobrietà, se non proprio di disappetenza.

L'antologia di pagine morettiane in prosa e in versi curata nel 2016 da Manuela Ricci,[1] direttrice della casa-museo di Cesenatico, ridisegna notevolmente l'immagine dello scrittore, tale è la varietà di piatti che vi si trovano menzionati – poveri e ricchi, indigeni e forestieri –; tanto affettuoso e partecipe è l'interesse di Moretti per le procedure di cucina, innescato verosimilmente dall'attenzione con cui seguiva, bambino, i gesti della madre fra «i tegami / smaltati, bianchi e blu»; talmente rigorosa, infine, è la sua precisione e minuziosità nella redazione delle ricette, quasi a volerne fornire la versione filologica.

Che la cucina di casa Moretti non fosse propriamente monacale lo ha testimoniato, in una corrispondenza su «Stampa Sera» del marzo 1961, il giornalista e critico Luigi Maria Personè (1902-2004), amico di molti protagonisti della scena culturale del Novecento e autore di alcuni pregevoli studi su Moretti. Nell'articolo si fa il panegirico del «pasticcio di maccheroni che Marino Moretti mi offre, immancabilmente, tutte le volte che vado a Cesenatico, il giorno in cui arrivo e quello in cui parto». A preparare questa opulenta pietanza che, «bisogna riconoscerlo, è proprio una delizia, un mangiare da principi», era «la sorella di Marino, la signora Ines, cuoca di qualità sopraffina, coadiuvata dalla Tonina, servente […] entrata nella letteratura italiana contemporanea per opera del suo padrone». Giudicato dallo stesso Artusi «complicatissimo e costoso», il pasticcio o timballo di maccheroni, in effetti, era il più sontuoso dei piatti che si cucinavano un tempo in Romagna. La versione di casa Moretti era, a parere di Personè, «un incanto […]. Come si fa a resistere alle insistenze di Marino e della Ines che te ne riempiono il piatto per due o tre volte?».

L'approccio di Moretti al cibo e alla cucina è diametralmente opposto a quello di Guerrini (e anche, in parte, di Panzini). Quanto letterario, erudito e diciamo pure libresco è quello di Guerrini, altrettanto spontaneo, sentimentale e nostalgico è quello di Moretti, che in due poesie giovanili chiama Artusi «gran cuoco di Vittorio / di Vittorio Emanuele», confondendolo beatamente con Giovanni Vialardi, e cita un *Libro dei cuochi* che non esiste (esiste bensì *Il re dei cuochi*,[2] il celebrato «trattato di gastronomia universale» di Giovanni Nelli). Questa sovrana in-

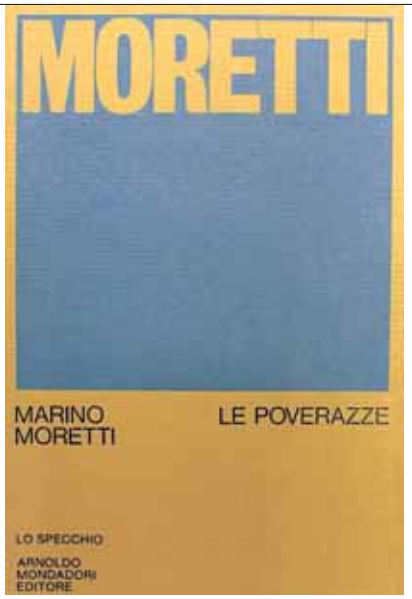
Nella pagina accanto: la cucina di casa Moretti, a Cesenatico

differenza verso la letteratura gastronomica non significa però né disinteresse per il cibo, né ignoranza di ciò che si cucina.

Moretti mostra intanto di conoscere bene i piatti classici delle principali città italiane, e non solo di quelle dove era vissuto. E così, accanto alla costata e al tortino di carciofi di Firenze, e all'abbacchio, al pollo coi peperoni e ai carciofi alla giudìa di Roma – città nelle quali aveva abitato – troviamo citate le lasagne verdi, i tortellini in brodo, le tagliatelle (alla bolognese e al prosciutto) di Bologna, il risotto allo zafferano, la cotoletta e l'ossobuco di Milano (ma anche la plebea busecca, il minestrone, «il bel gorgonzola puzzolente» e «il panettone appena sfornato»), le preparazioni col tartufo di Torino, e i vermicelli alle vongole, i «frutti di mare, polipitielli e zuppe di pesce» di Napoli.

Ma è ai piatti della propria terra che Moretti dedica una particolarissima attenzione, mostrando, oltre a una forte adesione sentimentale, doti d'osservazione fuori del comune e un'imprevedibile competenza tecnica. Intanto la rassegna dei 'mangiari' romagnoli menzionati da Moretti è assai ampia e non trascura nessuno dei piatti canonici e identitari di questo territorio, a cominciare dalle minestre, che per Piero Camporesi costituiscono «il cardine del sistema alimentare» della Romagna. Troviamo tutti i formati classici di pasta fresca – dai quadrucci ai tagliolini, dalle tagliatelle alle pappardelle, alle lasagne – e tutte le paste ripiene – dai ravioli (col compenso di bietole) ai tortelli (con quello di prezzemolo), ai cappelletti, ripieni di ricotta, raviggiolo, petto di pollo e odore di noce moscata. A meno che Moretti non se ne sia scordato, il che non parrebbe, nella sua versione dei cappelletti è stranamente assente il Parmigiano. Non mancano i passatelli, «minestra domenicale» per eccellenza, e piatti schiettamente feriali come la minestra di spinaci e la pasta e fagioli.

Sopra da sinistra: Marino Moretti trentenne con le sorelle Anna e Ines; Marino Moretti sul porto canale di Cesenatico negli anni Venti; Marino Moretti a ventiquattro anni, nel 1909. Nella pagina acanto: copertina de *Le poverazze*, Milano, Mondadori, 1973



Decisamente più magra, e anche più generica, è la lista dei secondi di carne, al contrario di quella dei dolci, che comprende quasi tutte le golosità carnevalesche – fiocchetti, castagnole, frittelle e «pizze fritte» – e inoltre i 'bracciatelli' e la zuppa inglese. Tra i vini romagnoli sono menzionati il Sangiovese (meglio se di Predappio o di San Marino), l'Albana (ovviamente di Bertinoro), l'Aleatico, il «nero di bosco» e la Cagnina, un rosso frizzante dolce e aspretto, di rigore con le caldarroste.

La cultura del cibo in Romagna, com'è noto, è sostanzialmente di matrice contadina e borghigiana. L'apporto della cucina marinara è, tradizionalmente, di modesto peso e non si estende oltre la costa. Da questo punto di vista Moretti costituisce un'eccezione, data la centralità che ha il pesce nel suo immaginario gastronomico. Il pesce entra nelle minestre e nei 'piatti unici' (riso con la seppia, risotto col sanpietro, polenta col brodetto di seppie) e si presta a tutti i tipi di cottura: lessato (grancevola lessata), saltato in tegame ('poverazze'), fritto (frittura di pesce, sogliola fritta), ma preferibilmente grigliato, perché il pesce – garantisce lo scrittore – «vuol la gratella».

Non manca, naturalmente, il brodetto, il più complesso e rinomato dei piatti di pesce. Lo si cucina lungo tutta la costa adriatica, da Trieste alle Puglie, con ingredienti e tecniche di cottura che variano di località in località, e in ciascuna si è convinti di preparare il solo brodetto degno del nome. È un fatto che il brodetto eccita i più fieri campanilismi e Moretti non fa eccezione: «Noi siamo orgogliosi del nostro pesce e ci rifiutiamo di credere che ci sia altrove uno sgombro, una seppia, una triglia col nostro sapore», e perciò «il brodetto, la famosa zuppa di pesce, […] non si può mangiare che da noi».

La lista dei pesci suggerita dallo scrittore non è però canonica perché, tolta la mazzola (o gallinella), mancano tutti i pesci di carne soda prescritti dalle fonti più autorevoli. Il brodetto di Moretti, in effetti, è più vicino a quello cucinato sulle barche, «fatto di tutti i pesci possibili e commestibili, tagliati a pezzetti», che a quello servito nelle trattorie e nei ristoranti. È un brodetto 'rimediato', ottenuto col pesce – perlopiù minuto e di scarso pregio – che i pescatori riservavano a se stessi: «rossòli e trèmoli, sgombri e baràcole, mazzòle, marsioni, code di rospi, e le canocchie che fanno il brodo dolce».

Quanto infine alle 'poverazze', gli umili molluschi a cui si intitola la raccolta di poesie del 1973,[3] neppure Moretti sfugge alla paretimologia che, a causa dell'assonanza tra 'poveraccia' e 'poveracci', le apparenta alla povertà: sono «chiamate "poverazze"» scrive infatti nell'*Andreana*[4] (1935) «perché sono il cibo dei poveri». Ma le 'poverazze', anche se erano davvero un cibo misero e plebeo, niente hanno a che fare, almeno etimologicamente, con la povertà. La forma arcaica del termine è infatti 'peverazza': da 'pevere', pepe, verosimilmente perché la valva ricorda un mucchietto di pepe nero triturato nel mortaio.

Alla povertà è associata anche la piada, «il pane dei poveri» – come la definisce Moretti nel romanzo *La voce di Dio*,[5] pubblicato in volume nel 1920, lo stesso anno, significativamente, della fondazione della rivista «La Piê». Sono le pagine meritatamente famose della piada della Menghinina, dove lo scrittore si cimenta in una descrizione sapiente e puntigliosa degli ingredienti, delle procedure e degli strumenti per confezionare la piada: dal tagliere all'apposito matterello, «più corto e più sottile» di quello per la sfoglia; dallo «staccio mezzano», il più rado, che «toglieva la crusca alla farina, ma lasciava il

Sopra da sinistra: copertina de *La voce di Dio*, Milano, Treves, 1921; copertina de *L'Andreana*, Milano, Mondadori, 1935; copertina de *L'odore del pane*, Brescia, Morcelliana, 1942. L'immagine riproduce un acquerello di Filippo De Pisis

cruschello» al «grande testo rotondo»; e istruzioni si danno anche sul fuoco, che dev'essere rigorosamente di «pigne e cannarelli». Il risultato sarà una piada «bella, tonda, compatta, fantastica, religiosa, miracolosa, come una grande ostia da spezzarsi nel rito domestico». Di questa pagina si ricorderà Luciano De Nardis,[6] che nel 1946, sulla rinata «Piê», definirà la piada «l'ostia d'oro che profuma come il corpo del Signore».

Anche se negli scritti di Moretti i piatti semplici e casalinghi sopravanzano quelli ricchi e sofisticati, è raro che lo scrittore – radicalmente estraneo alla retorica panziniana dei cibi poveri e spartani, «conditi di sole e di vitamine» – mostri di prediligerli, e di sicuro non ne fa l'apologia. Sono piatti della memoria che hanno più a che fare col suo universo sentimentale e con la sua poetica che non con i suoi gusti in fatto di cibo. Concediamogli pure di non essere né un mangione né un buongustaio; non si possono però ignorare le prelibatezze che trapelano di quando in quando dalle sue pagine: il timballo, il *soufflé* di riso, lo sformato di funghi, i «*pâtés* trionfali ornati di gelatina», i cibrei, il fritto misto all'italiana, la bistecca alla Bismarck («una bistecca con un uovo sopra!»), l'anitra, eccetera. Non si possono ignorare soprattutto la cura e la perizia con cui Moretti descrive, passo passo, la preparazione di alcuni piatti, e che dimostrano un interesse per il cibo e anche una competenza in materia che nella narrativa italiana otto-novecentesca sono davvero rare. Le sue pagine sulle tagliatelle, sulla soppressata e sull'apparentemente semplice uovo al tegamino potrebbero figurare degnamente accanto a quelle di Gadda sul «sacro risotto alla milanese» e a quelle di Tomasi di Lampedusa sul «babelico» timballo di maccheroni.

NOTE

[1] *Sapore marino. Pagine di cucina romagnola in prosa e qualche verso di Marino Moretti*, a cura di Manuela Ricci, Bologna, Minerva, 2016.

[2] G. Nelli, *Il re dei cuochi. Trattato di gastronomia universale*, Milano, Legros, 1868.

[3] M. Moretti, *Le poverazze*, Milano, Mondadori, 1973.

[4] Id., *L'Andreana. Romanzo dei figli*, Milano, Mondadori, 1935.

[5] Id., *La voce di Dio*, Milano, Treves, 1920.

[6] Pseudonimo di Livio Carloni (1865-1964).

MAREMAGNUM
LIBRI ANTICHI, MODERNI, INTROVABILI E NOVITÀ

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

Sergio Malavasi

www.maremagnum.com
info@maremagnum.com

Bibliofilia

LE EDIZIONI ILLUSTRATE DI *PINOCCHIO*

Iconografie del capolavoro di Collodi

di GIANCARLO PETRELLA

Nel 1883 nasceva *Pinocchio*, «il più bel libro della letteratura infantile italiana», come lo definì Benedetto Croce. A pubblicarlo fu l'editore Paggi di Firenze. In origine furono quattro cartelle sulla storia di un burattino consegnate da Collodi nel 1881 al «Giornale dei Bambini» su sollecitazione degli amici Ferdinando Martini e Guido Biagi. Le ristrettezze economiche convinsero lo scrittore a proseguire e altre cartelle uscirono, a puntate, sul giornale: «ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare, ma se le stampi pagamele bene per farmi venire voglia di continuare». Ma la storia di *Pinocchio* è anche una storia visiva, fatta di immagini e colori, nella quale si sono cimentati pittori, artisti, illustratori, scenografi.[1] In occasione dei 140 anni dalla prima edizione, non poteva dunque mancare un atlante illustrato delle edizioni italiane dal 1883 al 2022. Il merito di averlo pensato e realizzato, in un sontuoso volume di trecento pagine con copioso apparato iconografico a colori pubblicato dalla torinese Little Nemo, spetta, ancora una volta, al grafico, illustratore e visionario collezionista Santo Alligo, siciliano di nascita, ma torinese d'adozione. Pochi lavori bibliografici emozionano come quelli che Alligo dedica oramai da anni al tema dell'illustrazione libraria. Pinocchio e gli altri, verrebbe da dire. Dove gli altri sono gli artisti che lo hanno reinterpretato per portare a galla un frammento visivo di una storia che non smette di nascondere dettagli e sfumature impercettibili.

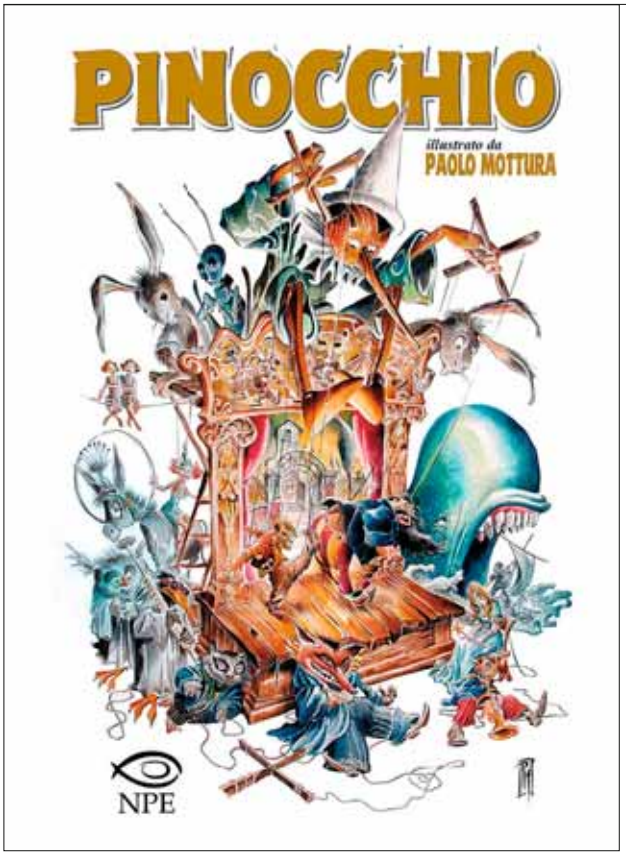
Il primo fu il fiorentino Enrico Mazzanti, capostipite degli illustratori italiani di libri per bambini, al quale si debbono le esili *silhouettes* che imprimono sfuggente sfacciataggine alla *princeps* del 1883. Il suo Pinocchio in antiporta, braccia sui fianchi e gambe divaricate, è un'icona. Così come la sagoma nera che corre mentre il sole sta calando all'orizzonte in copertina. Ma Mazzanti era disegnatore finissimo e attento ai dettagli, sul modello di Doré. Forse le cose andarono in altro modo, come ipotizza Alligo, che si mette nei panni dell'illustratore. L'ipotesi forse coglie nel segno. Fu l'editore Paggi a mettere fretta al Mazzanti, per sfruttare il successo del romanzo a puntate sulla rivista per bambini. Ecco allora che, come suggerisce un foglietto datato 1883 che contiene nove vignette appena abbozzate, l'arista realizza di getto, in pochissimo tempo, quelle inconfondibili illustrazioni che lasceranno ai tanti successori piena libertà d'azione. Tra questi Carlo Chiostri, fiorentino anch'egli, che preparò per l'edizione Bemporad del 1901 disegni al tratto di grande precisione che descrivono più minutamente dettagli (come le divise dei carabinieri) e scene del racconto, come la folla che si accalca al Gran Teatro dei Burattini. A Bemporad si deve anche il primo *Pinocchio* a colori e in

Nella pagina accanto: tavola inedita di *Pinocchio* (2019) di Davide Moretti

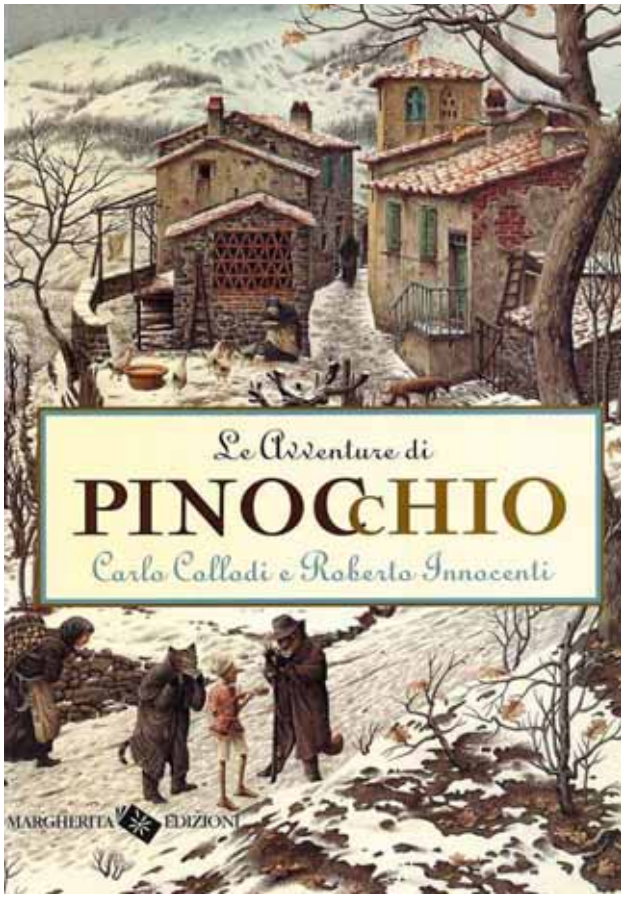
grande formato. Fu l'estro del geniale Attilio Mussino – in ricordo del quale il paesino di Vernante nel Cuneese dove l'artista trascorse gli ultimi anni squaderna sui muri delle case centinaia di *murales* dedicati a Pinocchio – a illustrare il romanzo con «foga di un fiume in piena» e quel suo inconfondibile segno «sguaiato e irriverente» che lo porta a invenzioni irripetibili, come l'idea di antropomorfizzare il Gatto e la Volpe e il ritratto mefistofelico di Lucignolo. Restando a Firenze, nel 1924 esce per Salani l'edizione illustrata da Luigi Cavalieri e dalla figlia Maria Augusta, benché non sia chiaro in che misura quest'ultima abbia contribuito alla sua realizzazione (ma «certo la mano femminile appare evidente soprattutto nella stilizzazione dell'effeminato burattino con labbra rosse e tirabaci» avverte Santo Alligo). Questo *Pinocchio* è tra i migliori mai visti: i coloratissimi acquerelli sono ricchi di figure e di particolari, come la stanza della Fata turchina con mobili e arredi di gusto fiammingo o neo-gotico o il terribile Pescatore verde. Un posto a sé merita il *Pinocchio* del bergamasco Giovanni Battista Galizzi, pubblicato a Torino dalla S.E.I. nel 1942. Un burattino fuori dal *cliché*, fosco, accigliato, meditabondo, come nella scena al Gambero Rosso. Nello stesso anno, sempre a Torino, esce per Paravia l'edizione con le inconfondibili illustrazioni di Beppe Porcheddu a tratto nero, colorate a chine rosse e blu, alcune delle quali, le più memorabili, a doppia pagina, come quella del burattino incredulo davanti al Gatto e alla Volpe in un paesaggio innevato.

Della carovana di artisti e illustratori fanno parte i grandi nomi del Novecento, da Ugo Nespolo a Leo Mattioli, da Jacovitti a Roberto Innocenti, che firma la più bella edizione mai pubblicata – secondo il ponderato giudizio di Alligo – intri-

A sinistra dall'alto: altre tre tavole inedite di Davide Moretti. Nella pagina accanto in alto: copertina e una pagina interna del *Pinocchio* illustrato da Paolo Mottura (2021). In basso: il *Pinocchio* di Enrico Mazzanti (1883)



sa di un inarrivabile realismo magico che proietta il lettore nella Toscana di fine Ottocento. E dire che all'inizio venne rifiutata dagli editori italiani per essere pubblicata invece prontamente negli Stati Uniti nel 1988. Indimenticabile la scena dell'incontro di Pinocchio con il Gatto e la Volpe o quella in cui vende l'abbecedario. C'è spazio anche per una bizzarra edizione triangolare, che richiama il naso del protagonista: è quella stampata a Firenze nel 1991 dall'editore Da Burde su progetto grafico del designer Lapo Binazzi. A illustrarla, con non poche difficoltà a causa del ristretto spazio concesso dagli angusti limiti del triangolo, Vinicio Berti assieme a Paolo Favi, Fabrizio Govi, Emilio Malenotti e Liberia Pini. Anche Lorenzo Mattotti non ha resistito al desiderio di cimentarsi con *Pinocchio*. Vi lavora dai primi anni Novanta al 2019, conferendo al burattino e ai protagonisti della storia una «forte e solida plasticità» che sfocia in «un'insospettata monumentalità».



In questa pagina: copertina e alcune illustrazioni interne del *Pinocchio* illustrato da Roberto Innocenti. Nella pagina accanto dall'alto: un'illustrazione di *Pinocchio* di Jacovitti; due illustrazioni tratte dal *Pinocchio* illustrato da Beppe Porcheddu (1942)

Persino l'immagine del burattino ha cambiato aspetto, con un insolito «lungo naso a banana senza soluzione di continuità tra il ciuffo dei capelli sulla fronte e la punta del naso». E il nuovo *look* è destinato a rimanere nell'immaginario collettivo. Negli stessi anni vi si applica anche Emanuele Luzzati, per il *Pinocchio* stampato dalla milanese Nuages nel 1996. Col suo inconfondibile tratto sognante, Luzzati illustra il romanzo con estrema libertà, al punto da condensare in una pagina anche diversi capitoli, come la scena che raffigura l'impiccagione di Pinocchio, la Fata turchina, i conigli e la bara del burattino. Le sue tavole sono un tripudio di colori, in particolare quella che raffigura i bambini sulle giostre nel Paese dei balocchi.

Tra gli ultimi artisti, in ordine cronologico, a essersi cimentati con il burattino dal lungo naso l'atlante annovera Paolo Mottura (per l'edizione stampata a Eboli, NPE, 2021), con le sue «spettacolari rivisitazioni del mondo Disney» e il rovesciamento operato in copertina, con Pinocchio nei panni del burattinaio che tiene i fili di tutti i personaggi del racconto; e la triestina Linda Toigo che ha realizzato in proprio un *Pinocchio pop up* in pochissimi esemplari (Bristol 2022). Ma l'atlante potrebbe persino avere un'appendice. Un *Pinocchio* inedito, rimasto nel cassetto.

L'artista bresciano Davide Moretti, di formazione milanese all'Accademia di Belle Arti, anch'egli innamorato del romanzo, ne realizzò nel 2019 un ciclo di cento delicatissime tavole di sapore fiabesco, esili come le carte ornamentali del Settecento cui materialmente si ispirano. Il suo Pinocchio in volo in groppa a un uccello è intriso della fanciullesca delicatezza dei sogni.

NOTE

[1] P. Pallottino, *Un secolo con un palmo di naso*, «Portfolio Illustratori», a. II, 3, gennaio-aprile 1982, pp. 40-50; R. Biaggioni, *Pinocchio cent'anni di avventure illustrate. Bibliografia delle edizioni illustrate italiane di C. Collodi: Le avventure di Pinocchio, 1881/83-1983*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1984; *L'altra metà di Pinocchio. Un burattino e le sue illustratrici.* Catalogo a cura di Walter Fochesato e Donatella Curletto, Genova, Provincia di Genova, 2002; P. Pallottino, *La nascita di Pinocchio e gli 'illustratori di' Bemporad e Salani*, in Ead., *Storia dell'illustrazione italiana*, Firenze, Usher, 2010, p. 226.

XILOGRAFIA IL *PINOCCHIO ROSA* DI GIANNI VERNA
C'era una volta...

Nella pagina accanto: Gianni Verna, *Il giudice era uno scimmione della razza dei Gorilla*, 2023, xilografia, mm 268 x 180
Qui sotto: Gianni Verna, *... si pose a lavorare di grandissimo impegno*, 2023, xilografia, mm 252 x 346

di Gianfranco Schialvino

La *Storia di un burattino* fu inizialmente pubblicata a puntate nel 1881 sulla prima annata del «Giornale per i bambini» diretto da Ferdinando Martini, un periodico settimanale supplemento del quotidiano «Il Fanfulla», nato a Firenze ma ben presto dirottato a Roma, suddivisa in trenta capitoli usciti in ventisei numeri dal 7 luglio 1881 al 25 gennaio 1883 con le illustrazioni di Ugo Fleres. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* nella prima edizione in volume vide invece la luce, sempre a Firenze, nel febbraio 1883, alla Libreria Editrice Felice Paggi, con le illustrazioni di Enrico Mazzanti. Il libro, in ottavo (mm 198 x 125), fu stampato in tipografia in tremila esemplari, composto a mano con caratteri mobili fusi in piombo. Le 62 figure, incise a bulino su matrici di legno, furono decisive per determinare l'iconografia del personaggio: non soltanto nella celebre antiporta con Pinocchio in primo piano, ma anche negli altri personaggi e negli sfondi, dove di capitolo in capitolo si delineò già compiutamente l'intero universo figurativo della storia.

Da allora in poi le edizioni sono state innumerevoli, centinaia e centinaia in tutto il mondo in oltre 250 lingue: *Pinocchio* è una storia senza tempo che riecheggia nella mente di tutti in forme, immagini e particolari diversi: vicende e vicissitudini che ciascuno, in ogni latitudine ha di per sé vissuto e che affollano l'immaginario comune tornando a galla a ogni pagina, e la loro forza è tale che bastano pochi dettagli per evocare episodi trasversalmente noti e simboli

Qui sotto da sinistra: Gianni Verna, *... s'ingegnò di passargli, per sorpresa, frammezzo alla gambe*, 2023, xilografia, mm 283 x 186; Gianni Verna, *... un leggerissimo contorno di pollastre ingrassate*, 2023, xilografia, mm 282 x 187

radicalmente sedimentati.

Sono già trascorsi centotrent'anni da quelle pagine ingiallite licenziate dai torchi a nervi di Via del Proconsolo che da decenni hanno smesso di gemere, e siamo ormai in ogni luogo e momento bombardati da coloratissime immagini che sprizzano da schermi luminosi, grandi e piccoli, in una sorta di caleidoscopio multicolore dove le scene si formano e si modificano in un solo istante come tessere di un *puzzle* infinito. Ma, anche se quelle mille e mille immagini inconsciamente ce le portiamo sempre appresso, in tasca dentro la *rom* di quel piccolo scrigno ultrapiatto battezzato *smartphone* e volgarizzato col termine 'telefonino', ci accorgiamo, a pensarci bene, che non riescono mai a fermarsi in quegli esclusivi cassetti della memoria che riempiono di conoscenze e di sogni il nostro cervello. Forse perché sono per lo più prive di peso e di anima, e scorrono via senza lasciare né un segno né un ricordo.

Una volta non era così, affermano i nostalgici, che spesso hanno ragione. Diceva Dino Buzzati di considerare di fondamentale importanza nella vicenda letteraria di Pinocchio la figura del disegnatore »nella messa al mondo di un personaggio burattino». Di qualsiasi disegnatore (*Le avventure di Pinocchio* è un immenso magazzino iconografico da cui centinaia di artisti hanno attinto per realizzare la loro personalissima trasfigurazione iconografica) perché, come lo immagina e lo fissa sulla carta un artista, poi continueranno a visualizzarlo anche i lettori. «È una specie di dittatura – sottolineava lo scrittore – a cui la fantasia dei singoli difficilmente riesce a sottrarsi. Per

Qui sotto: Gianni Verna, *... ti ci porto io. – Come A cavallo sulla mia groppa*, 2023, xilografia, mm 268 x 370

quanto poi attiene ai connotati, anzi, il pittore che disegna è più importante perfino dell'autore che ha inventato tutto quanto».

Nel 1992, in un saggio edito da Adelphi, Elemire Zolla incluse il *Pinocchio* di Collodi in una personale lista di occasioni date all'umanità che intitolò *Uscite dal mondo*.

Scriveva: «In molte tradizioni è di prammatica esporre gli archetipi supremi in forma domestica, puerile. È questa la formula che ne garantisce la conservazione più sicura, ne affida la custodia ai vecchi e ai bambini». E ancora: «Le figure eterne sono in buona parte presenti in *Pinocchio*. Quella del burattino simbolico innanzitutto. Quella della donna beatificante o Vergine Sapienza: la fatina collodiana continua la tradizione di Beatrice e di Laura con sommo onore. Quella degli aiutanti e degli avversari soprannaturali che accompagnano o ostacolano il cammino dell'iniziazione. [...] L'archetipo della morte e della rinascita, nella forma simbolica d'un inghiottimento nel ventre della balena o nelle sofferenze asinine o nel serpente verde che atterrisce». Concludendo: «Non credo si trovi un episodio del *Pinocchio* che non si possa rintracciare in quel curioso mondo che è l'iconografia alchemica».

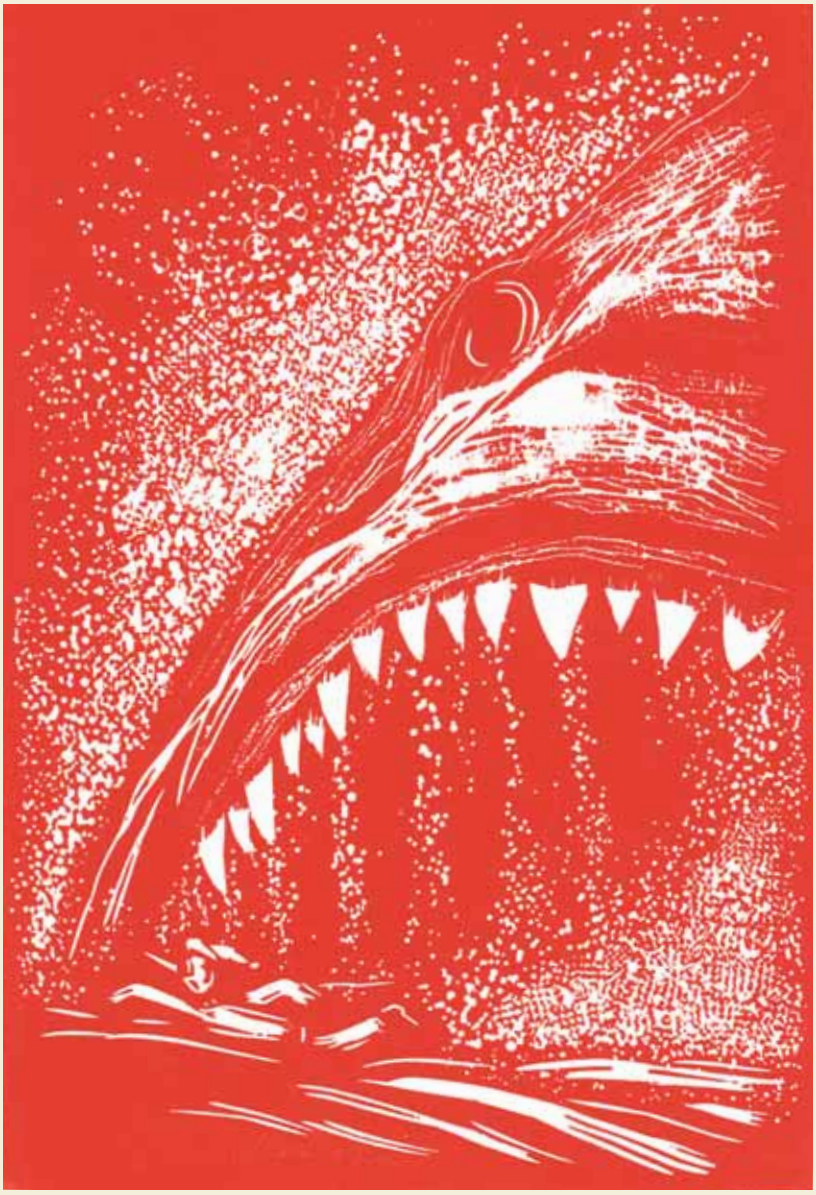
Scorre così (siamo arrivati a cinque generazioni di lettori!) tramandandosi in un famigliare gioco fra nonno e nipote, tra figlio e genitore, tra fratelli e compagni di scuola, una straordinaria carola di immagini che via via si adatta ai gusti e alle mode dell'epoca in cui crescono e si collocano le nuove schiere di lettori e di artisti. Ovviamente con le debite eccezioni, in questo caso soltanto dei

Qui sotto: Gianni Verna, *... un'orribile testa di mostro marino*, 2023, xilografia, mm 267 x 183

disegnatori, che trasportano sulla pagina il proprio particolare gusto estetico che sarà tuttavia sempre riconosciuto e scelto per sé da chi è dotato di una fortissima ed eccettuativa personalità ed intende percorrere nell'arte una strada esclusiva, indifferente alle sirene delle mode e delle correnti di turno.

È senz'altro il caso di Gianni Verna e del suo *Pinocchio rosa*.

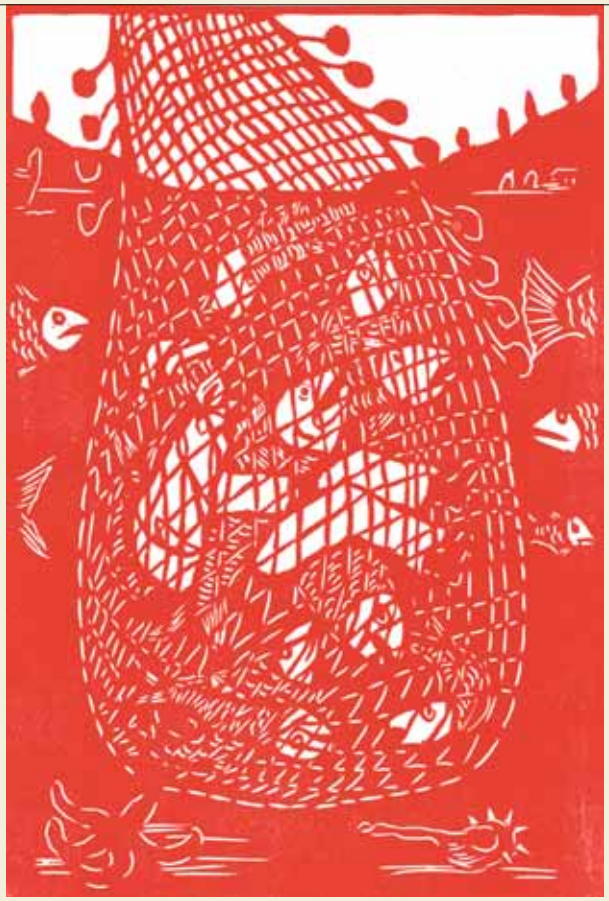
Scriveva Nico Orengo: «Nell'arte contemporanea c'è sovente un oblio verso tecniche che pur appartengono ad un passato storico, ad una pratica sedimentata nel tempo e nei risultati: è una di quelle cesure ingiuste che fanno di una tecnica qualcosa di datato e obsoleto. Quasi che la modernità e la contemporaneità non volessero più usarle per non apparire abbastanza innovative» (*Seconda Triennale di Grafica*, Chieri, 2002).



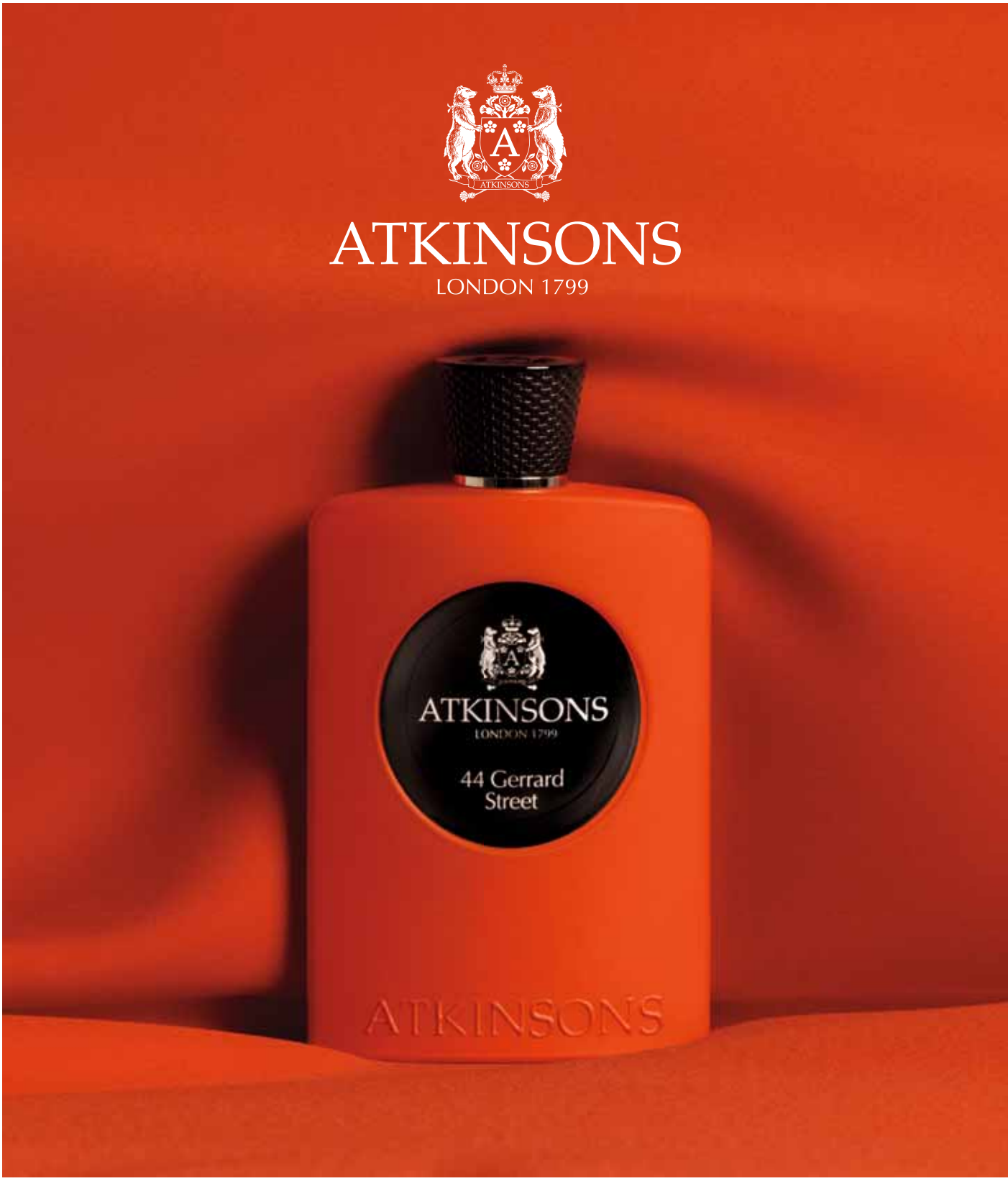
Ed è proprio questo il concetto che intendo rafforzare: fatta salva la sacrosanta libertà che deve avere un artista per esprimersi come preferisce nell'opera seriale, dal niello al video tanto per parlare di estremi, ogni incisore può realizzare dei veri capolavori che non hanno niente da invidiare agli esperimenti tecnologicamente più innovativi e avanzati. Ci sono infatti, nel mondo dell'arte figurativa, alcuni linguaggi dove non si può ottenere un risultato ottimale barando o usando sotterfugi, ed uno di questi è la xilografia. Perché lo xilografo – il bravo xilografo – su un pezzo di legno accuratamente levigato, e con un bulino ben affilato, sa scrivere pagine straordinarie che ogni volta a guardarle fan venire un brivido, destano un »oh» di ammirazione, mettono in moto fantasia e ragione, ricordi e sentimenti.

Il *Pinocchio rosa* di Verna è fatto di immagini di una semplicità sconcertante, di affinità spirituali più che di attinenze formali, che l'artista è riuscito ad estrarre direttamente dal

Qui sotto da sinistra: Gianni Verna, *La carrozza era tirata da cento pariglie di topini bianchi*, 2023, xilografia, mm 270 x 180; Gianni Verna, *... si trovò rinchiuso dentro una grossa rete*, 2023, xilografia, mm 270 x 182



testo collodiano: risorse reali fuori da ogni arzigogolo e da qualsivoglia per quanto coerente sofismo. Il suo programma più vivo è quello di conservare intatte, attraverso le difficoltà concrete della trasposizione iconografica, la libertà e la freschezza delle sensazioni che la natura gli suggerisce per segni e colori, nel processo di maturazione di una visione che raggiunge la sua tipicità escludendo la complessità dei mezzi espressivi, con l'accuratezza consentita dalle radici artigianali e sostenuta dalle proprie profonde ragioni spirituali. Il suo segno possiede la capacità di definire un modo di vedere le forme, creato con la resistenza del legno alla sgorbia che lo incide e lo solca, esprimendosi nella durezza arida della materia, e ricavato da una costruzione scenica che si rivela a poco a poco, come una lenta progressiva conquista. Un palcoscenico che si anima attorno alla necessità di raccontare nella forma plasticamente più persuasiva un contenuto spesso brutalmente abusato, che da un secolo e oltre è sempre il medesimo: un argomento che gli si presenta come cronaca ma che riesce a trasformare in allegoria e che arricchisce di un messaggio che gli deriva dal paese dell'anima. Nella calma acquisizione e nella ri-creazione della bellezza concreta delle cose e dell'armonia intrinseca del mondo reale; con la bellezza e la consonanza degli oggetti e dei minuzzoli di un mondo che compone nell'idea della perfezione. Con un messaggio subliminale che si rivela dentro un alone di silenzio, che significa l'assenza di attriti, discordanze e stropicciature.


ATKINSONS
LONDON 1799
ATKINSONS
LONDON 1799
44 Gerrard
Street
ATKINSONS

PERFUMER IN LONDON SINCE 1799

Francesco Maria Guaccio
Compendio delle stregonerie
Prefazione di Armando Torno
marsilio editori
Heinrich Institor (Krämer)
Jakob Sprenger
IL MARTELLO DELLE STREGHE
LA SESSUALITA' FEMMINILE NEL TRANSFERT DEGLI INQUISITORI
Introduzione di Armando Verdiglione
marsilio editori
Heinrich Institor (Krämer)
Jakob Sprenger
IL MARTELLO DELLE STREGHE
LA SESSUALITA' FEMMINILE NEL TRANSFERT DEGLI INQUISITORI
Introduzione di Armando Verdiglione
TICA & PSICANALISI
FRIEDRICH VON SPEE
Cautio criminalis
ovvero
Dei processi alle streghe
SALERNO EDITRICE - ROMA

Storie

I LIBRI, LA CACCIA ALLE STREGHE E LA GIUSTIZIA

Le traduzioni dei trattati di stregoneria

di ANTONIO SALVATORE

Nel panorama editoriale italiano frequenti sono le ristampe di compendi o trattati di stregoneria, crimine oggetto di condanne capitali per un lunghissimo arco temporale, dal dodicesimo secolo fino al primo decennio del Settecento, a non voler tener conto dell'ultimo rogo 'in effige' di una strega, avvenuto nel 1764 davanti al convento dei domenicani di Como.

È dello scorso anno la ri-presentazione della traduzione del *Compendium maleficarum*, col titolo *Compendio delle stregonerie* (Mimesis – Blu di Prussia, 2022), di Francesco Maria Guaccio (1570–1640), frate dell'ordine di Sant'Ambrogio, attivo nella Milano di Federico Borromeo (1564-1631).

Nel *Compendium maleficarum* l'autore, fermamente credente nell'esistenza delle streghe, nel loro potere e nei loro malefici, raccolse e ordinò lo scibile del tempo in materia. Anche se, per espressa ammissione dell'autore, non si tratta di testo dotato di originalità dottrinaria ma solo di lavoro di scrupolosa compilazione, esso è tuttavia prezioso per conoscere le concezioni in materia stregonesca nella Milano di quei decenni e può essere considerato il testo di stregoneria della Curia milanese.

La prima edizione è quella di Milano del 1608 «apud haeredes August. Tradati» e, sempre a Milano, uscì una ristampa, notevolmente ampliata, nel 1626 «ex Collegii Ambrosiani typographia», con *imprimatur* concesso il 3 febbraio 1624. L'opera è divisa in tre libri. Nel primo, in cui vengono fissati i punti fondamentali della materia e discusse questioni quali quella del volo notturno delle streghe, vengono descritte dettagliatamente tutte le fasi del patto col diavolo, con il corredo di un cospicuo numero di vignette. Nel secondo si tratta dei diversi generi di maleficio mentre il terzo, quello che ha subito il rimaneggiamento più massiccio nella ristampa del 1626, è dedicato a temi come la «prova ordinaria del fuoco», il «potere del demonio di tenere legati a sé coloro che ha catturato per sempre, anche se sottoposti a tortura da parte dei giudici», quello di «fare in modo che l'incolpato non senta gli effetti della tortura».

La traduzione riproposta nel 2022, preceduta da una prefazione di Armando Torno, è condotta sulla prima edizione milanese e costituisce la ristampa del testo della precedente edizione di Luigi Maestri del 1988, l'ultima che il torcoliere milanese realizzò a mano nei locali attigui alla chiesa del Carmine, luogo in cui Maestri aveva trasferito, da via

Nella pagina accanto al centro: prima di copertina de *Il Martello delle streghe* di Heinrich Institor e Jakob Sprenger, traduzione italiana edita da Marsilio nel 1977, con riprodotta la vignetta, contenuta nel *Compendium Maleficarum* di Francesco Maria Guaccio, dal titolo *L'Omaggio al diavolo: il bacio rituale*. In basso a sinistra: prima di copertina della *Cautio Criminalis* di Friedrich Von Spee, ristampa edita da Salerno Editrice nel 1986.
In alto a destra: prima di copertina del *Compendio delle stregonerie* di Francesco Maria Guaccio, nella ristampa edita da Mimesis – Blu di Prussia nel 2022

Brera, l'*atelier* tipografico.

Fonte principale del *Compendio* di Guaccio è il celebre *Malleus Maleficarum*, composto dagli inquisitori domenicani Heinrich Kramer Institor (1430-1505) e Jakob Sprenger (1436-1495), autorizzati dalla bolla *Summis desiderantes affectibus* promulgata da papa Innocenzo VIII, riprodotta in apertura del trattato.

La prima edizione del *Malleus* è quella di Strasburgo dell'inverno 1486-1487, seguita dalla seconda di Spira dell'aprile 1487. Fino al 1669 l'opera conta numerose edizioni (dieci a Lione, tre a Venezia, due a Parigi, quattro a Norimberga, quattro a Francoforte, tre a Spira e due a Colonia), vero e proprio *best seller* con una 'tiratura' complessiva di oltre trentacinquemila copie.

Il *Malleus* non fu mai adottato ufficialmente dalla Chiesa cattolica ma neppure, si noti, venne inserito nell'*Index librorum prohibitorum*, come invece avvenne per il *Sacro Arsenale ovvero Pratica dell'Officio della Santa Inquisizione* (Genova, 1621) del teologo domenicano Cesare Eliseo Masini (1570-1627) o la *Démonomanie des sorciers* (Parigi 1580) del filosofo, economista e giurista francese Jean Bodin (1530-1596), opera, quest'ultima, a cui il *Malleus Maleficarum*, per molti aspetti, si rifaceva.

Anche il *Malleus Maleficarum* è diviso in tre parti.

La prima si occupa della natura della stregoneria e gli autori – i quali dichiarano che la parola *femina* deriva da *fe* + *minus* (fede minore) – informano che le donne, a causa della loro debolezza e del loro intelletto inferiore, sono predisposte a cedere alle tentazioni di Satana.

Alcune donne erano identificate come streghe solo a causa della divergenza dall'unico modello femminile socialmente accettato e per l'adozione di costumi di vita giudicati inappropriati, oppure, ancora, in quanto detentrici di particolari forme di sapere (le virtù medicinali delle erbe) o manifestanti interesse e curiosità per le scienze o amore per la lettura.

Nella seconda Jacob e Sprenger si incaricano di «far comprendere il modo di fare le stregonerie e in cui si possono felicemente eliminare». La terza contiene le istruzioni pratiche sulla cattura, sul processo, sulla detenzione e sull'eliminazione delle streghe. Largo spazio è dedicato alla minuziosa illustrazione delle tecniche di estorsione delle confessioni e alla pratica della tortura durante gli interrogatori *ad eruendam veritatem*.

Si riconosce che spesso non occorre riporre fiducia nelle dichiarazioni dei testimoni in quanto costoro, spesso, sono mossi da invidia; per contro si reputano sufficienti, per condurre una persona a processo, le dicerie e si osserva che una difesa troppo vigorosa da parte del difensore prova che anche quest'ultimo è 'stregato' (come non cogliere l'analogia con quanto avviene, oggi, con gli avvocati difensori identificati *sic et simpliciter* con il proprio assistito e oggetto di violenti attacchi sui *social media* per il fatto di aver assunto la difesa di persone indagate di reati socialmente odiosi e ancora da accertare giudizialmente?).

Viene raccomandato l'uso del ferro infuocato per la rasatura dell'intero corpo delle accusate, al fine di trovare lo *stigma diaboli*, che ne proverebbe la colpevolezza.

La prima traduzione integrale italiana del *Malleus* – basata sull'accurata edizione di Nicolas Brasseus (Francoforte, 1588) oltre che su quella di Ioannes Antonius Bertanus (Venezia, 1574) – è quella veneziana del 1977 (Marsilio), dal titolo *Il martello delle streghe*, con introduzione di Armando Verdiglione.

Nell'introduzione, lo psicoanalista si concentra sulla trattazione del tema della sessualità femminile nel *transfert* degli inquisitori, sul ruolo centrale della sessualità femminile identificata sia nella prostituzione sia nell'utilizzo di un pericoloso 'sapere' suscettibile di sovvertire l'ordine costituito. La traduzione, successivamente, è stata ristampata nel 1988, sempre da Marsilio e successi-

vamente, nel 2003, da Spirali.

Altra fonte del *Compendium maleficarum* è la *Cautio criminalis seu de processibus contra sagas* (Rinteln 1631, prima edizione senza nome e permesso dell'autore), del gesuita tedesco Friedrich Von Spee (1591-1635), che si avvide, ascoltando le confessioni delle interessate, dell'innocenza delle sventurate che andavano al rogo.

Una seconda edizione fu pubblicata nel 1632 a Francoforte e l'autore, prudentemente, si nascose dietro lo pseudonimo di Ioannes Gronaeus Austrius.

Sempre anonima, la *Cautio* conobbe numerose altre edizioni, in latino, a Colonia nello stesso 1632, a Poznan, nel regno di Polonia, nel 1645 e nel 1647 (si tratta di ristampe della prima edizione di Rinteln), a Sulzbach nel 1695 e successivamente nel 1718. Se ne conoscono, sempre anonime, una traduzione francese (Lione) del 1660 dal titolo *Advis aux criminalistes sur le abus qui se glissent dans les Procés de Sorcelerie*, curata, sotto lo pseudonimo di F. B. de Velledor, da Ferdinand Bouvot, medico di Besancon e una polacca, stampata a Poznan nel 1680 e ristampata nel 1714.

Von Spee svelò che il meccanismo della tortura girava a vuoto, producendo unicamente simulacri, non contestando, tuttavia, l'esistenza del patto col diavolo, ma criticando e demolendo la coerenza logica di un meccanismo processuale che serviva solo ad allargare a macchia d'olio il numero dei colpevoli.

Non contestò, pertanto, teoricamente la possibilità della stregoneria e la *Cautio criminalis* non costituisce lo specchio rovesciato dei manuali del vescovo tedesco Peter Binsfeld (1545-1598), autore del *Tractatus de confessionibus maleficorum et sagarum* (1589) e del gesuita olandese, dottore in diritto a Salamanca, Martin Delrio (1551-1608), autore, quest'ultimo, delle celebri *Disquisitionum magicarum libri sex* (1599), che vi sono citate a ogni passo.

È presente, nell'opera di Von Spee, una lucida analisi della follia persecutoria che si espande senza freno, del sospetto che si diffonde fin nelle più intime fibre della società, della violenza omicida che si autoalimenta.

DEL
CONGRESSO NOTTURNO
DELLE LAMMIE
LIBRI TRE
DI GIROLAMO TARTAROTTI
ROVERETANO.
S'AGGIUNGONO
DUE DISSERTAZIONI EPISTOLARI
SOPRA L'ARTE MAGICA.
ALL' ILLUSTRISSIMO SIGNOR
OTTOLINO OTTOLINI,
GENTILUOMO VERONESE, CONTE DI CUSTOZZA &c.

IN ROVERETO
MDCCXLIX.
A spese di Giambattista Pasquali
Libraro e Stampatore in Venezia.

Frontespizio del *Del congresso notturno delle lammie* di Girolamo Tartarotti, nell'edizione stampata da Giambattista Pasquali a Rovereto nel 1749

Il quadro tracciato è quello, sconvolgente, di una violenza senza limiti, che colpisce alla cieca e senza motivo apparente. Von Spee denuncia l'esistenza di una società che si autodistrugge, preda di sospetti generalizzati, accuse, roghi, villaggi distrutti, città decimate. Egli scrive: «per quanti roghi innalzino i Principi, non saranno mai abbastanza se non a condizione di ardere tutto. Sconvolgono le loro terre peggio che per una guerra, senza risultato: è uno spettacolo che fa piangere lacrime di sangue».

Della *Cautio criminalis* esiste una traduzione italiana (Salerno, 1986), condotta sull'edizione di Augusta del 1731, quella che riporta, per la prima volta, il nome dell'autore: non è stata tradotta l'*In-*

structio in appendice, testo redatto a Roma intorno al 1620 e privo di rapporti con l'opera di Spee.

L'autore, pur avendo pubblicato l'opera in forma anonima, rischiò molto e la pubblicazione costituì l'inizio di un lento ma inesorabile ripensamento dell'intero problema della stregoneria che solo nel secolo successivo troverà una soluzione soddisfacente. Invero, la *Cautio criminalis*, può essere considerata un'anticipazione, sotto il profilo ideologico, di quella dell'abate illuminista Girolamo Tartarotti (1706-1761), *Del congresso notturno delle lammie libri tre* (Rovereto, 1749) in cui, pur sostenendosi e ammettendosi l'arte magica, si combatteva la superstizione circa l'esistenza delle streghe e del patto con il demonio e si perorava la non applicazione della pena di morte agli inquisiti per stregoneria.

Il percorso trova compimento con la celebre massima di Voltaire: «le streghe hanno smesso di esistere quando noi abbiamo smesso di bruciarle».

Benché nel mondo occidentale la stregoneria costituisca unicamente materia di interesse degli storici, essendo stata – da quasi trecento anni – espulsa dall'arsenale penalistico contemporaneo, è certamente opportuno ripubblicare, nel ventunesimo secolo, questo genere di trattati. È, in primo luogo, opportuno ricordare.

A tale proposito, è recente la proposta di erigere, a Milano in piazza Vetra, un monumento alla memoria delle vittime della caccia alle streghe, bruciate a migliaia in quella piazza, già citata da Alessandro Manzoni nella *Storia della Colonna Infame*.

Manzoni, nel 1842 decise di aggiungere tale saggio storico alla nuova edizione dei *Promessi Sposi* in guisa di appendice saggistico documentaria iniziata, anni prima, come digressione del *Fermo e Lucia*. La battuta più sconvolgente, riportata da Manzoni, e che costituisce la chiave di tutto è «temevano di non trovarlo reo, trattandosi di trovare i colpevoli di un delitto che non c'era, ma che si voleva».

Si tratta dell'elemento fondamentale del fenomeno persecutorio e sacrificale così bene denominato e diagnosticato, molti anni dopo, dall'antropologo René Girard (1923-2015) come 'capro espiatorio': «a causa del dilagante desiderio mimetico, la comunità avvia il processo di vittimizzazione arbitraria procedendo alla formulazione di accuse stereotipate […] e attribuendole a particolari soggetti o gruppi».

In secondo luogo, l'opportunità della ripubblicazione risiede nella necessità di tener ben desta l'attenzione sulle derive giustizialiste a cui tutt'ora si assiste, aggravate dal fenomeno della cosiddetta 'giustizia mediatica", in relazione alla quale, non a caso, si adopera l'espressione 'caccia alle streghe'.

Mentre nella Milano del Seicento l'ignoranza nasceva da un'oggettiva lacuna informativa, oggi proviene da un eccesso informativo, da una 'nebbia mentale' dovuta alla sovrastimolazione cerebrale tipica dell'era digitale.

Il reato, per talune categorie sociali, è diventato una sorta di 'colpa antropologica' inerente alla natura umana e si assiste ormai a una dicotomia tra soggetti 'puri' e 'impuri', in cui i secondi, per definizione, sono colpevoli unicamente in ragione del ruolo sociale ricoperto oppure sono destinatari di un trattamento processuale differenziato in senso deteriore.

Reato e colpa costituiscono, spesso, uno stato che precede la commissione di un fatto, operandosi – rovesciando la presunzione di innocenza – la trasformazione da un processo penale – tipico dello Stato liberale – che accerta il fatto al processo che lo crea.

Un'accusa che costruisce la colpa e un processo che precede il reato, nel quadro di una giustizia senza processo, in cui al posto di un indagato presunto innocente sino alla sentenza di condanna definitiva vi è un indagato mediatico colpevole in attesa di giudizio.

Chiudiamo citando ancora Manzoni, il quale ammoniva che quando non è più la ragione, ma la passione (che oggi assume gli inquietanti contorni della passione 'mediatica'), a dominare e «quando s'è presa la strada della passione, è naturale che i più ciechi guidino».

inDODICESIMO

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

RIFLESSIONI E INTERPRETAZIONI

LO SCAFFALE DEL "DETECTIVE"

I libri di Sherlock Holmes

di edoardo manelli

Può capitare che il nome del famoso *consulting detective*, nato dalla penna di sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), possa lì per lì sfuggirci, sebbene tutti noi abbiamo in mente l'immagine dell'investigatore con pipa e cappello. Tanto basta a portarci a lui: Sherlock Holmes.

La letteratura critica prodotta attorno a tale personaggio è a dir poco sterminata sotto molti aspetti: psicologico, sociale, matematico, scientifico, logico e così via. La figura di Sherlock Holmes, apparentemente sfocata, si delinea sempre più nel corso dei romanzi e dei racconti, grazie a quanto viene riportato dal suo leggendario braccio destro, il dottor John Watson, che narra in prima persona le avventure che ha condiviso con il detective di Baker Street. A una mente, che fa della deduzione la propria bandiera, così acuta e abile deve corrispondere un eccellente bagaglio di conoscenze. Se così non fosse, si avrebbe il sospetto che egli abbia semplicemente molta intuizione – o molta fortuna – nel risolvere i casi. Invero, un breve ma significativo elenco delle sue conoscenze, redatto da Watson, viene fornito nel celebre romanzo *Uno studio in rosso* (1887).

1. Letteratura: zero.
2. Filosofia: zero.
3. Astronomia: zero.
4. Politica: scarse.
5. Botanica: variabili. Conosce a fondo le caratteristiche e le applicazioni della belladonna, dell'oppio e dei veleni in generale. Non sa nulla di giardinaggio e di orticoltura.
6. Geologia: pratiche, ma limitate. Riconosce a prima vista le diverse qualità di terra. Dopo una passeggiata, mi ha mostrato delle macchie sui suoi calzoni indicando, in base al loro colore e alla loro consistenza, in quale parte di Londra aveva raccolto il fango dell'uno o dell'altra.
7. Chimica: profonde.
8. Anatomia: esatte, ma poco sistematiche.
9. Letteratura sensazionale [scandalistica]: illimitate. A quanto pare, conosce i particolari di tutti gli orrori perpetrati nel nostro secolo.

Sir Arthur Conan Doyle, in una fotografia di Arnold Genthe (1914)

10. Suona bene il violino.
11. È abilissimo nel pugilato e nella scherma.
12. È dotato di buone nozioni pratiche in fatto di legge inglese.[1]

Questa lista resta comunque un punto di arrivo, poiché non dà conto dell'aspetto forse più interessante, ossia le fonti da cui Sherlock Holmes ha appreso tali conoscenze. Alcuni studi hanno contribuito a ricostruirne la biblioteca, così come ci viene descritta – sebbene frammentariamente – nelle pagine scritte da Arthur Conan Doyle.[2]

Di certo, sappiamo che non potevano mancare le numerose monografie scritte dallo stesso

detective, tra cui: *Su come distinguere le ceneri di vari tabacchi*; *Guida pratica all'allevamento delle api*; *Su come rintracciare le impronte*; *Sulla crittografia e l'arte di decifrare codici* e *Sui tatuaggi*.[3] Accanto a queste opere di fantasia troviamo invece opere di consultazione; vengono menzionati il *Bradshaw*, il *Crockford*, il *Whitaker*, una Bibbia e un elenco telefonico.[4] Vi sono altresì riferimenti, più o meno precisi, a libri antichi. In apertura del romanzo il *Segno dei quattro* (1890) ne abbiamo un chiaro indizio che ci viene raccontato da Watson:

> «Cos'è oggi», gli chiesi, «morfina o cocaina?»
> Alzò languidamente lo sguardo dal vecchio volume in caratteri gotici che aveva aperto.
> «Cocaina», rispose, «soluzione al sette per cento. Vuole provarla?»[5]

Ma ancora, all'interno della raccolta *Le avventure di Sherlock Holmes*, troviamo il racconto intitolato *La lega dei capelli rossi*, in cui apprendiamo che Sherlock Holmes «non era mai tanto temibile come quando, dopo aver oziato per giorni nella sua poltrona fra le sue improvvisazioni e le sue edizioni in caratteri gotici, veniva ripreso all'improvviso dalla bramosia della caccia».[6]

In entrambi i passi, viene detto in maniera esplicita che l'investigatore londinese possedesse libri «in caratteri gotici». Rilevanti sono i due termini usati, cioè un «vecchio volume» ed «edizioni». Ciò permette di dedurre: 1) che i «caratteri gotici» cui si fa menzione siano relativi a libri non coevi al secolo in cui i casi sono ambientati, ossia la fine del XIX secolo. Seppur il carattere gotico continui a essere usato anche nel corso dell'Ottocento, soprattutto per le pubblicazioni in lingua tedesca, il fatto di aver usato l'aggettivo «vecchio» – «old» nella versione originale – anziché «poco recente» dà l'idea di un esemplare antico; 2) che essendo presente il termine plurale «edizioni», nella sua biblioteca ci fossero almeno due volumi in gotico; 3) che tali volumi fossero incunaboli o cinquecentine della prima metà del XVI sec., in cui il carattere gotico era ancora molto utilizzato; 4) che i volumi fossero presumibilmente di argomento giuridico o religioso, materie predilette per l'impiego del gotico, da non escludere tuttavia la possibilità di testi stampati in Inghilterra nel medesimo periodo dove il gotico è stato impiegato anche per i «popular English books».[7] Ma i libri antichi non si esauriscono qui, poiché ne vengono svelati altri in caratteri diversi, tra cui il corsivo. Procediamo con ordine.

Nel romanzo *Uno studio in rosso* Sherlock Holmes fornisce una precisa descrizione di un suo ultimo acquisto, spingendosi a elaborare alcune supposizioni relative al precedente proprietario.

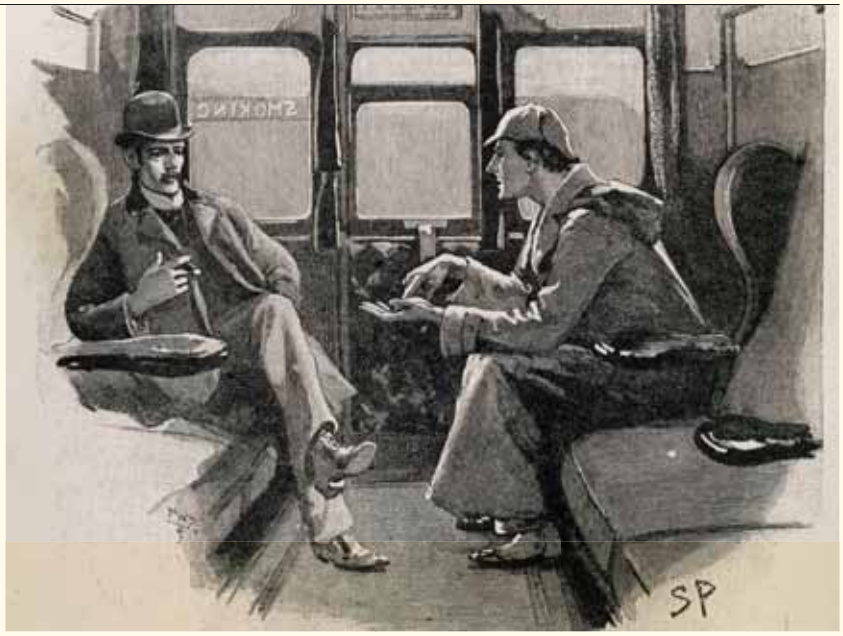
> «È strano questo vecchio libro che ho trovato ieri su una bancarella – *De Jure inter Gentes* – pubblicato in latino a Liegi, nei Paesi Bassi, nel 1642. Re Carlo aveva ancora la testa saldamente attaccata al collo quando questo volume col dorso marroncino fu stampato.»
> «Chi è lo stampatore?»
> «Philippe de Croy, chiunque egli fosse. Sul risguardo, in inchiostro molto sbiadito, è scritto "Ex libris Guliolmi Whyte". Qualche pragmatico avvocato del diciassettesimo secolo, suppongo. La sua calligrafia ha dei tratti tipici da legale.»[8]

Trattasi dell'opera presente nella biblioteca di Baker Street meglio descritta dal punto di vista bibliografico. Senza ombra di dubbio si allude al *Juris et judicii fecialis, sive juris inter gentes* (1651)[9] di Richard Zouche,[10] importante giurista inglese del XVII secolo. Tuttavia, non ci sono notizie relative all'edizione del 1642, la quale sarebbe addirittura precedente a quella che oggi è considerata l'*editio princeps,* stampata a Oxford nel 1650.[11] Questo particolare ha aperto un dibattito sul luogo di stampa della fantomatica edizione del 1642.[12] Infatti, la stampa è attribuita a Philippe de Croy, attivo a Leida e responsabile delle successive edizioni. Malgrado ciò, viene fatta espressa menzione di Liegi come luogo di stampa. Si potrebbe supporre che Sherlock Holmes abbia captato un qualcosa di inusuale nell'esemplare acquistato, da lui infatti definito «strano», forse perché non gli tornava la data o il luogo di stampa, visto che Liegi si trova in Belgio e non nei Paesi Bassi. Il sentore è che l'abbia comunque comprato a poco prezzo per non avere il rimpianto di essersi lasciato sfuggire un'esemplare con errori di stampa più unico che raro. Peculiare anche l'*ex libris* di William White (1604-1678),[13] meglio conosciuto come ecclesiastico e teologo inglese. Eppure, questo volume è emblematico perché, con qualche accorgimento, lo ritroviamo qualche anno dopo in *Oltre la porta magica* (1907), un saggio di Conan

Doyle incentrato sui libri che riteneva molto significativi o comunque a lui molto cari.

> C'è questo vecchio volume marrone nell'angolo. Non so dirti come sia arrivato lì dato che è uno di quelli che ho comprato per tre *penny* dalla tinozza di libri usati a Edimburgo. I suoi logori colleghi sono lassù nella galleria di dietro, mentre questo qui si è aperto a gomitate la via verso la qualità della platea. Merita qualche parola. Tiralo fuori e tienilo un po' in mano. Puoi vedere quanto si è scurito, quanto è tozzo e come la sua copertina di cuoio rovinato sembri a prova di proiettile. Ora sfoglia il risguardo di «Ex libris Guilielmi Whyte» 1672 in inchiostro giallo sbiadito. Mi chiedo chi fosse William Whyte e cosa facesse sulla terra durante il regno del 'Monarca Allegro'. A giudicare da quella calligrafia dura e spigolosa direi che si trattava di un avvocato pragmatico del Seicento. La data di pubblicazione è il 1642, quindi è stato stampato più o meno mentre i Padri Pellegrini si mettevano comodi nella loro nuova casa americana e la testa del primo Carlo era ancora saldamente sulle sue spalle, sebbene un po' confusa senza dubbio, riguardo tutto ciò che le stava succedendo attorno. Il libro è in latino – anche se forse Cicerone non lo avrebbe riconosciuto come tale – e tratta le leggi della guerra.[14]

Come si può vedere, le uniche somiglianze che troviamo con il libro di Sherlock Holmes sono: l'essere vecchio nonché acquistato a poco prezzo, la lingua, la data di stampa e l'*ex libris* di William White. Non vengono date altre informazioni su titolo, autore, stampatore e luogo. Però, Conan Doyle afferma che il volume tratti le leggi della guerra. Il libro fonte d'ispirazione per il dettaglio sulla misteriosa edizione del *De jure inter gentes*, potrebbe quindi essere il *De iure belli ac pacis* (1642)[15] di Ugo Grozio, stampato ad Amsterdam – capitale dei Paesi Bassi – dai tipografi Joan e Cornelius Blaeu. A ogni modo, il 'colpaccio' che nella mente di Conan Doyle avrebbe compiuto Sherlock Holmes renderebbe l'edizione del 1642 «one of the most desirable books in any legal collection».[16]



Sherlock Holmes e Watson sul treno: Arthur Conan Doyle, *The adventure of Silver Blaze*, «The Strand Magazine», 1892

Altra faccenda riguarda il «Petrarca tascabile»[17] che Sherlock Holmes ha con sé mentre è in treno nel *Mistero di Boscombe Valley*. Sembra dunque che egli abbia *Il Petrarca*, stampato in-16° a Lione da Jean De Tournes, quando in modo secco chiude il discorso dicendo «e ora, ecco il mio Petrarca tascabile e non dirò più una parola su questa faccenda fino a quando non saremo sulla scena dell'incidente».[18] Difficile stabilire se l'edizione sia quella del 1545, 1547 o 1550.[19]

Prestigioso risulterebbe infine il *Catullus* (1502)[20], stampato da Aldo Manuzio in corsivo, che Sherlock Holmes, travestito da libraio, cerca di vendere a Watson.[21]

> Ero nel mio studio da nemmeno cinque minuti quando entrò la domestica per dirmi che una persona desiderava vedermi. «[...] Sono un suo vicino; troverà infatti il mio negozietto all'angolo di Church Street e sarò felicissimo di vederla, le assicuro. Forse anche lei, signore, è un collezionista. Ecco qui, *Uccelli della Gran Bretagna*, e *Catullo*, e *La Guerra Santa* – tutte occasioni d'oro. Con cinque volumi

potrebbe riempire quello spazio vuoto sul secondo scaffale. È un po' in disordine, vero, signore?»[22]

L'aver fatto luce sulla presenza, non così sporadica, dei libri all'interno delle opere che vedono protagonista Sherlock Holmes ci restituisce una caratteristica di tale personaggio quasi sconosciuta. Non solo la passione per la lettura ma uno spirito di avventura e ricerca che, quasi per deformazione professionale, lo porta a caccia di volumi «vecchi» per le bancarelle di Londra. Eppure, sotto l'aspetto della sua vita privata, quando non impegnato a risolvere casi, lo immaginiamo dedito all'utilizzo di droghe o rinchiuso in casa a suonare il violino con la pipa in bocca. A onor del vero, bisogna ricordare che in molte circostanze Sherlock Holmes è descritto circondato tra i suoi libri e non è una casualità se, per l'episodio del suo 'ritorno', rientri in scena camuffato da libraio.[23] Ciò ne rivela, usando le parole di Watson, un'anima da «povero diavolo di bibliofilo»[24] più che una persona con problemi di dipendenza.[25] Dialoghi e narrazione sembrano infatti avvalorare la tesi di un detective-collezionista, dal momento che termini come «edizioni», «*ex libris*», «caratteri gotici», «risguardo» e «dorso» possono solo appartenere al vocabolario di una persona addentro al settore del libro antico. Ma dunque come si spiegano tutti questi riferimenti a libri rari o di pregio al 221B Baker Street?

Non ci sono prove schiaccianti che permettono di risolvere il caso. Però, guardando attraverso la lente d'ingrandimento il profilo di Conan Doyle, ci si accorge che nutrisse un acceso interesse per i libri e che frequentasse la biblioteca del British Museum, a oggi confluita nella British Library. La mano che ha creato Sherlock Holmes era dunque molto più vicina al mondo dei libri di quanto pensiamo. Forse seguendo questa pista tutto diventa più logico, anzi 'elementare'.

NOTE

[1] Arthur Conan Doyle, *Uno studio in rosso*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 17-18.

[2] Principale riferimento è il contributo di Madeleine B. Stern, *Sherlock Holmes: rare-book collector. A study in book detection*, The «Papers of the Bibliographical Society of America», XLVII, 2, 1953, pp. 133 ss. Inoltre, v. Howard Collins, *Ex libris Sherlock Holmes*, in *Profile by gaslight. An irregular reader about the private life of Sherlock Holmes*, New York, Simon & Schuster, 1944, pp. 26 ss. Recentemente, sul mondo del detective di Baker Street., cfr. *Il libro di Sherlock Holmes*, a cura di David Stuart Davies, Milano, Gribaudo, 2021.

[3] Enrico Solito e Stefano Guerra, voce *Libri*, in *La grande enciclopedia di Sherlock Holmes*, Milano, Delos digital, 2020.

[4] Madeleine B. Stern, *op. cit.* Il *Bradshaw* conteneva gli orari ferroviari; il *Crockford* è una guida alle chiese inglesi; il *Whitaker* è un almanacco.

[5] Arthur Conan Doyle, *Il segno dei quattro*, in *Tutto Sherlock Holmes*, Roma, Newton Compton, 2010, p. 91.

[6] Id., *La lega dei capelli rossi*, cit., p. 198.

[7] Theodore Low De Vinne, *Historic printing types*, New York, The Grolier Club, 1886, p. 53. Più in generale, v. Paul F. Grendler, *Il libro popolare nel cinquecento*, in *La stampa in Italia nel cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 211 ss.

[8] Arthur Conan Doyle, *Uno studio in rosso*, cit., p. 36.

[9] IT\ICCU\BVEE\067609.

[10] CERL Thesaurus cnp01306363.

[11] FRBNF 31691939. Si veda anche Madeleine B. Stern, *op. cit.*, p. 134, la quale afferma: «the anonymous edition, bearing the title *De Jure inter Gentes*, is rare enough when it carries the Leyden 1651 imprint. But Holmes's copy antedates even the so-called first edition of 1650, and hence is a find of extraordinary magnitude».

[12] Cfr. Enrico Solito e Stefano Guerra, voce *De jure inter gentes*, cit.

[13] CERL Thesaurus cnp00058991.

[14] Arthur Conan Doyle, *Oltre la porta magica*, Prato, Piano B, 2010, p. 97.

[15] IT\ICCU\TO0E\038574.

[16] Madeleine B. Stern, *op. cit.*, p. 134.

[17] Arthur Conan Doyle, *Il mistero di Boscombe Valley*, cit., p. 222.

[18] Sul punto, v. Madeleine B. Stern, *op. cit.*, p. 137.

[19] EDIT16 CNCE 59373; EDIT16 CNCE 52732; EDIT16 CNCE 34980.

[20] EDIT16 CNCE 10356.

[21] Cfr. Madeleine B. Stern, *op. cit.*, p. 138.

[22] Arthur Conan Doyle, *L'avventura della casa vuota*, cit., p. 638.

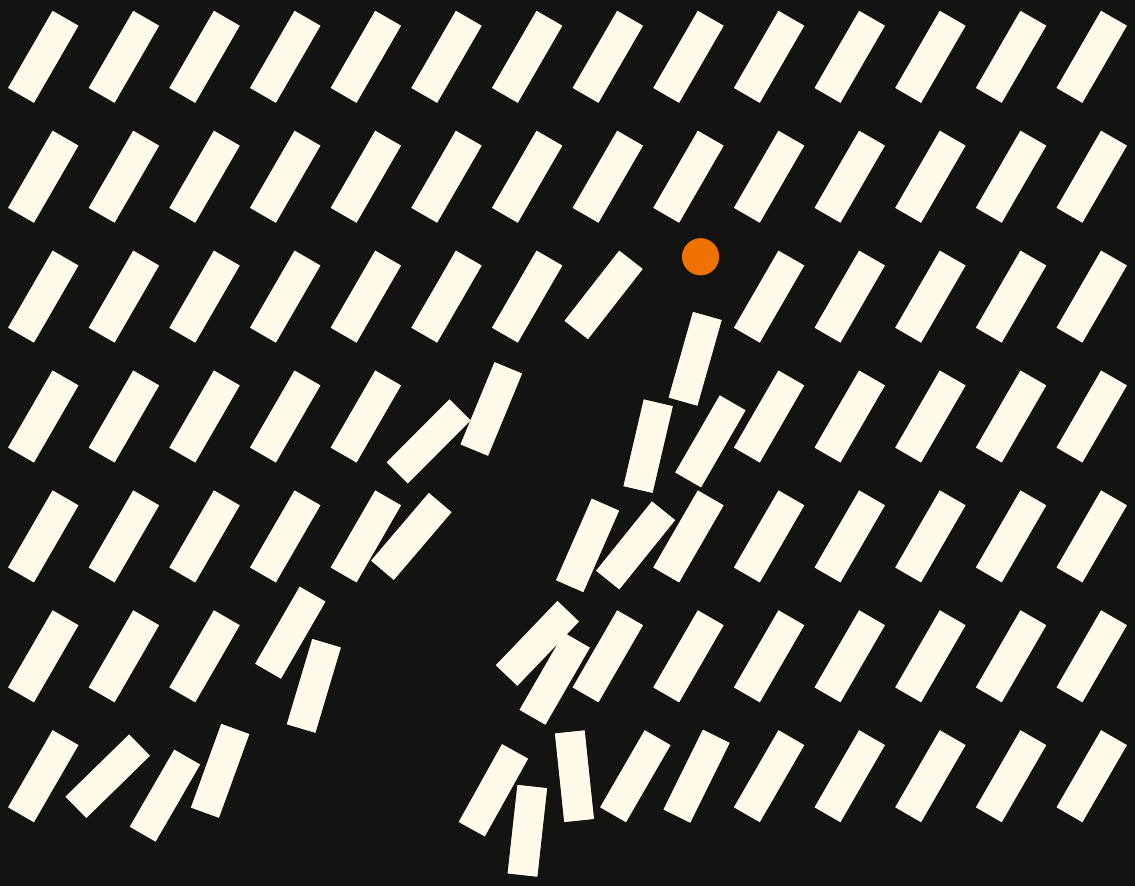
[23] È un passaggio chiave della trama. Fino a quel momento, si pensava che Sherlock Holmes fosse morto nel duello contro il suo acerrimo nemico, il professor Moriarty.

[24] Arthur Conan Doyle, *L'avventura della casa vuota*, cit., p. 637.

[25] Contro tale luogo comune, v. George F. McCleary, *Was Sherlock Holmes a drug addict?*, in *Profile by gaslight*, cit., p. 40 ss.

Siamo l'agenzia della Positive Provocation

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



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

Wavemaker

ANDAR PER MOSTRE
BURRI-PERUGINO DIALOGHI IN "NERO"
Un confronto inedito tra due protagonisti dell'arte italiana

di lorenzo fiorucci

Sopra: una foto dell'allestimento della mostra. **Nella pagina accanto:** Alberto Burri, *Rosso*, 1953, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri

Chiusa la densa mostra alla Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, che ha celebrato il genio di Pietro Vannucci a cinquecento anni dalla morte - riportando in Italia dopo 200 anni uno dei capolavori del pittore Umbro: *Lo Sposalizio della vergine* conservata a Musée di Beaux-Arts di Caen, in Normandia - ha aperto, senza soluzione di continuità, sulla stessa città ma spostata a Palazzo Baldeschi, la mostra *Nero Perugino Burri*, a cura di Vittoria Garibaldi e Bruno Corà. Un'inedita quanto insolita accoppiata tra due artisti lontani nel tempo e nei modi di fare e pensare l'arte. Obiettivamente era difficile immaginare un parallelismo tra un protagonista del Rinascimento italiano come Pietro Vannucci e il fondatore dell'Informale europeo: Alberto Burri. Storicamente non c'è nulla che i due possano condividere, se non le origini umbre, nemmeno gli strumenti più tradizionali come i pennelli, che per Burri, nella fase più vivacemente creativa del suo operare, servirono, nelle ipotesi migliori, a stendere il vinavil sui sacchi di juta e forse qualche altro protettivo sui cretti di caolino. Il Tifernate, seppure recupererà i pennelli e i colori a partire dalla fine degli anni settanta, con il ciclo *Sestante*, ha sempre caratterialmente scelto strade eterodosse, al di fuori di schemi tradizionalmente consolidati. Una scelta non solo esteticamente forte che, soprattutto nei primi anni lo hanno portato, almeno in Italia, alla marginalità e al limite dell'ostracismo culturale, ma anche tecnicamente innovativa, soprattutto per la scelta di sostituire i colori al fuoco e i pennelli alla fiamma ossidrica. Burri è dunque, nei suoi primi lavori, un artista lontano dalla pittura come nessuno mai fino ad allora. Lo ricorda Toti Scialoja nel 1954, appuntando nel suo *Giornale di pittura*: «Sua l'insofferenza ossessiva per la pittura "che specchia, che diventa invisibile" (per lui simbolo della tela finestra)». Tela finestra, una definizione calzante per descrivere la rivoluzione visiva di Burri, con lui si passa dal quadro concepito come una finestra sul mondo, alla tela come muro, dove la materia dei quadri non rappresenta un altrove, ma è in continuità stessa con la realtà della parete su cui il quadro è appeso. Difficile dunque immaginare un parallelismo con il campione del Rinascimento italiano, "Il meglio maestro d'Italia" per dirla con le parole di Agostino Chigi, o il "Divin pittore" per ricordare la fortunata definizione di Giorgio Vasari. Tuttavia forse sarebbe più utile rileggere la sua opera recuperando la visione critica, proprio negli stessi anni in cui Burri muoveva i suoi primi passi nell'olimpo dell'arte. Infatti nel 1955 Lionello Venturi - che è bene ricordarlo è stato il primo docente universitario ad avere una cattedra di arte contemporanea - assieme a Giovanni Carandente - forse colui che per primo ha istituito in Italia la figura del curatore d'arte – dava alle stampe una significativa monografia,

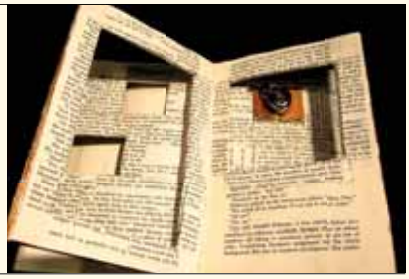
proprio sul Perugino e in particolare sugli Affreschi del Collegio del Cambio di Perugia. In quelle pagine, che meritano una rilettura, seppure con l'occhio ripulito dalla distanza del tempo, il Vannucci veniva descritto come: «il più tradizionale tra i pittori moderni, e il più moderno fra i pittori tradizionali, il più amato dai committenti che non desideravano di essere turbati da problemi e si contentavano di qualche viso soave, ma anche il più ferito dalla maldicenza dei pittori "progressisti"». Risulta difficile dunque anche un parallelismo caratteriale; se fossimo ancora nella prima repubblica avremmo detto, con un po' di ironia, che Perugino era "un vero democristiano", cercando di accontentare tutti con uno stile "senza turbamenti", e se certamente non si può attribuire a Burri l'etichetta ideologica di "progressista", non si può ugualmente negare che la sua pittura recò più di qualche turbamento sul finire degli anni cinquanta, suscitando anche la reazione scomposta di qualche parlamentare PCI, che non riuscì a trattenersi dal denunciare proprio in parlamento quelle che lui considerava "oscenità". Ritornando all'idea di "tela finestra", ricordata da Scialoja, il paesaggio di Perugino è forse il segno più evidente di sfondamento della parete e forse, un paesaggio come il suo, non si era ancora visto nel tardo quattrocento, e non lo si rivedrà nemmeno dopo, slavo il perfezionamento a tratti mimetico di Raffaello, con il manierismo infatti i paesaggi non sono più parte del dipinto. Un paesaggio che Baldassarre Orsini, nel 1804, ricorda come orizzonte che: «fa l'unità, concentra il lume, reca il bordo e il piacevole». Anche le grandi combustioni bianche di Burri evocano paesaggi, così come alcuni sacchi orizzontali, pur tuttavia non restituiscono, almeno al primo impatto, una piacevole unità, quanto un forte senso di inquietudine esistenziale. Certo un'inquietudine ben costruita, risolta compositivamente nel quadro attraverso un'intuizione costruttiva che è tipica del tifernate, ed è forse qui che si trova un appiglio dialogante con Perugino, citato da Bernard Berenson come esempio per la sua teoria della «composizione spaziale». Tuttavia queste sono riflessioni a margine dell'esposizione di Perugia, che non affronta direttamente questi aspetti, bensì cavalca assonanze formali individuando alcuni rimandi non filologicamente dimostrabili, ma che bene funzionano nella costruzione espositiva, che vuole giocare su una suggestione emozionale, riuscendoci per altro in modo sicuramente inaspettato. La scelta stessa di puntare su un colore drammatizzabile come il nero, che fa da filo conduttore e pubblicitario di tutta la mostra, ma anche della nota azienda di cioccolato nata proprio a Perugia, restituisce il senso di un'operazione che riesce a incuriosire il pubblico, attratto dalle opere, talvolta veri e propri capolavori - come la Cimasa della pala dei Decenviri con *Imago Pietatis* del Perugino, accostata al *Rosso* del 1953 di Burri - di due dei maggiori protagonisti dell'arte Italiana. Anche la musica, cosmica, che accompagna la mostra, tende ad amalgamare due linguaggi che necessariamente appaiono inconciliabili, ma che sorprendentemente accostati funzionano, come anche restituisce visivamente il catalogo editato da Fabrizio Fabbri. Una mostra figlia di questo tempo, che ha avuto il coraggio di osare un dialogo serrato e suggestivo, che non racconta nulla di scientificamente nuovo, né ricostruisce una filologia degli autori, né tantomeno osa letture critiche alternative, ma che mette in scena un vero e proprio spettacolo di emozioni, attraverso il dialogo di due artisti umbri protagonisti ognuno della propria epoca, e se questo serve ad avvicinare anche giovani e vecchie generazioni, alla frequentazione di mostre e musei, allora non tutto è vano.

NERO PERUGINO BURRI
a cura di Vittoria Garibaldi e Bruno Corà
catalogo Fabrizio Fabbri Editore

PERUGIA PALAZZO BALDESCHI AL CORSO

22 giugno – 2 ottobre 2023

IL LIBRO D'ARTE
BERGER LEGGE GUTTUSO
Un testo ritrovato



di luca pietro nicoletti

È il 1957 quando un esordiente John Berger, prima di diventare l'autore di libri come Ways *Of Seeing* (1972), diede alle stampe una monografia in lingua tedesca su Renato Guttuso, poi ripubblicata in traduzione russa. Il dattiloscritto originale inglese era stato considerato per molto tempo perduto, fino alla sua recente riemersione fra le carte conservate dagli eredi, che hanno consentito di riportare l'attenzione su questo cimento giovanile del critico, preludio al romanzo *Ritratto di un pittore* dato alle stampe pochi anni dopo. È questa la ragione di una circolazione così tardiva di questo *Guttuso*, per le cure di Maria Nadotti, da Sellerio nel 2023: l'irreperibilità del dettato originale aveva vanificato l'intenzione di offrirne una "traduzione della traduzione" in italiana partendo dall'edizione tedesca. Ed è stata questa, al contempo, la causa della marginalità sofferta finora da questo testo nella letteratura guttusiana, che pure varrebbe la pena di delineare nelle sue coordinate generali più ampie, per mettere a fuoco la collocazione nel tempo di una figura così ingombrante della scena artistica italiana nel più ampio bacino della cultura del suo tempo. Non è di poco conto, in tal senso, un dettaglio che aveva colpito il giovane scrittore: Guttuso, nel suo paese, è un artista estremamente popolare, fatto unico fra gli artisti europei di quel momento, con una popolarità nazionale trasversale al consenso del sistema dell'arte (p. 92).

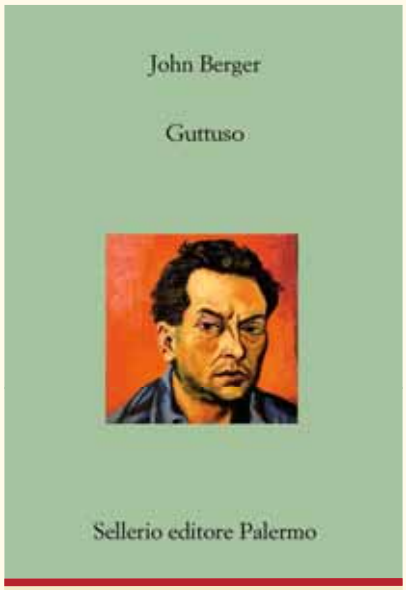
Berger, al contempo, guardava al maestro di Bagheria con un occhio vergine rispetto al dibattito italiano, seppur allineato su una lettura di stampo strettamente marxista. Lo scrittore punta infatti ad additare Guttuso come autentico artista comunista e, per conseguenza, caso esemplare di quello che dovrebbe essere un pittore della vita moderna. In tal senso, chiosa nelle battute conclusive del libro, egli sarebbe per eccellenza un artista "retorico": «Dipinge per educare e convincere ed esortare un vasto pubblico. In molte delle sue opere questo obiettivo è implicito nella scelta del soggetto e del contenuto che in esso scopre, ma in ogni sua opera è riconoscibile lo stesso obiettivo, anche se forse in alcune il suo *insegnamento* si indirizza più decisamente ad altri artisti» (p. 176). La tesi di Berger, infatti, si sviluppa principalmente seguendo il filo dei grandi dipinti, realizzati in vista dei concorsi e delle grandi esposizioni, che per il loro formato tradivano l'ambizione a una dimensione collettiva della pittura, dalla *Fuga dall'Etna* del 1938-1939 alla *Spiaggia* portata alla Biennale del 1956: procedendo a grandi tappe, attraverso opere capitali, era tutto sommato facile sottolineare quegli aspetti che facevano di Guttuso un pittore "da Salons", che ragiona nella prospettiva del capolavoro unico e universale che ambisce a entrare in un museo.

Tutto questo rende al contempo necessari i dovuti distinguo, offrendo a Berger lo spunto per una lunga digressione sui limiti dell'arte accademica, e più in generale di un'arte preoccupata più del "come" che del "cosa" raffigurare, individuando nella storia dell'arte recente i pericoli di preoccupazioni esclusivamente rivolte al linguaggio, esulando dalla domanda su temi e contenuti della raffigurazione: «L'artista accademico è come un pasticcere che taglia le crostate con un tagliapasta» (p. 98). Da qui l'autore sviluppa una distinzione fra "naturalismo", di derivazione accademica, figlio di una certa pittura ottocentesca, e "realismo", a cui puntano invece gli artisti comunisti e «nemico costante dell'accademico» (p. 102). Guttuso, al contrario, sarebbe riuscito secondo lui a superare questo impasse in cui erano invece caduto molti altri (Berger non lo dice, ma

forse sta pensando ai realisti sovietici): «Guttuso ha evitato l'errore, che ostacola molti artisti socialisti, di adottare lo stile dei naturalisti del diciannovesimo secolo e di cambiare solo il soggetto, sostituendo i frati con gli operai di fabbrica; ha, invece, studiato i maestri moderni per scoprire come le loro invenzioni possano applicarsi per ampliare il vocabolario e il raggio d'azione della pittura contemporanea nel suo compito di interpretare la realtà contemporanea» (p. 103).

È palese che Berger è più uno scrittore d'arte che un critico vero e proprio: come i primi si rifà a Baudelaire nel suo modo di intendere le immagini e il lavoro dell'artista. Per spiegare l'anti-accademismo di Guttuso, accorto nel non cadere nel naturalismo ottocentesco, Berger chiama in causa tutto il repertorio della pittura dell'Ottocento a cui ricorre la critica marxista: Cézanne, il Cubismo e Van Gogh. Il taglio è lo stesso che si ritroverà nelle *Avanguardie artistiche del Novecento* di Mario De Micheli - pubblicato per la prima volta da Feltrinelli nel 1959 – come implicita conferma di un bacino di riferimento comune e sovranazionale.

Eppure, sotto la crosta di questo, le osservazioni più illuminanti di Berger non si allineano sul piano strettamente politico. Inusuali, per esempio, le indicazioni sul Guttuso disegnatore, di cui riconosce l'eclettismo ma anche la grande capacità prensile, il cui modo di disegnare sarebbe tutto italiano: un disegno di mano, che va a delinearsi un po' alla volta, ma che in prima battuta appare così "afferrabile" perché plasticamente risolto. «Guardare Guttuso mentre disegna è», scrive Berger, forse pensando a un implicito paragone con Picasso, «come osservare un vasaio al suo tornio» (p. 80). Come il maestro catalano, infatti, anche il pittore di Bagheria sembra pronto a trasformare in arte tutto quello che tocca, con una facilità di mano e una grazia di espressione che doveva aver impressionato lo scrittore. È chiaro, infatti, che lo ha visto almeno disegnare, tanto da poter dire che «non appena la mano di Guttuso tocca la carta il suo istinto immediato è di creare, fin dall'inizio, l'immagine di una forma tangibile» (p. 79)



☛ **John Berger, "Guttuso"**
A cura di Maria Nadotti
Milano, Sellerio, 2023,
pp. 232, 14 euro

Ma il dato che attrae l'attenzione di Berger, fin dalle prime battute del libro, è il contesto che fa da sfondo alla ricerca del pittore e che ne ha formato la cultura visiva più profonda. «L'Italia è un paese *lavorato a mano*», scrive Berger (p. 80), con un paesaggio totalmente antropizzato anche se il larga parte agricolo, almeno negli anni in cui il giovane scrittore compose questo testo. Egli offre il ritratto della Penisola rurale - prima che fosse distrutta dall'industria - tipico del viaggiatore straniero da Gran tour, che guarda con distacco la realtà che lo circonda. «L'Italia simboleggia» scrive, «in modo molto chiaro il carattere ammirevole e insieme tragico del lavoro: è simbolo di come gli uomini e le donne usino le proprie mani e i propri talenti per costruire incessantemente e, al tempo stesso, siano derubato del frutto delle loro fatiche» (p. 85). In Guttuso, insomma, è in gioco principalmente una questione di luce: «La differenza tra la luce del Sud e la luce del Nord è, nella loro forma estrema, la differenza tra qualcosa di *afferrato* con le mani e qualcosa di inferito dalla mente» (p. 78). «Ecco come ha lavorato Guttuso», si legge in un passo di estrema sintesi: «Ha dipinto eventi esaltanti – i contadini mentre occupano le terre incolte che i proprietari assenti impedivano loro di coltivare per tenerli in stato di dipendenza come servi della gleba; ha dipinto temi turpi [...] come le ragazze e i giovanotti illusi che ballano il Boogie Woogie Coca-Cola» (p. 94).

L'OZIO DEL BIBLIOFILO
PECETTA PARIGINA

di antonio castronuovo

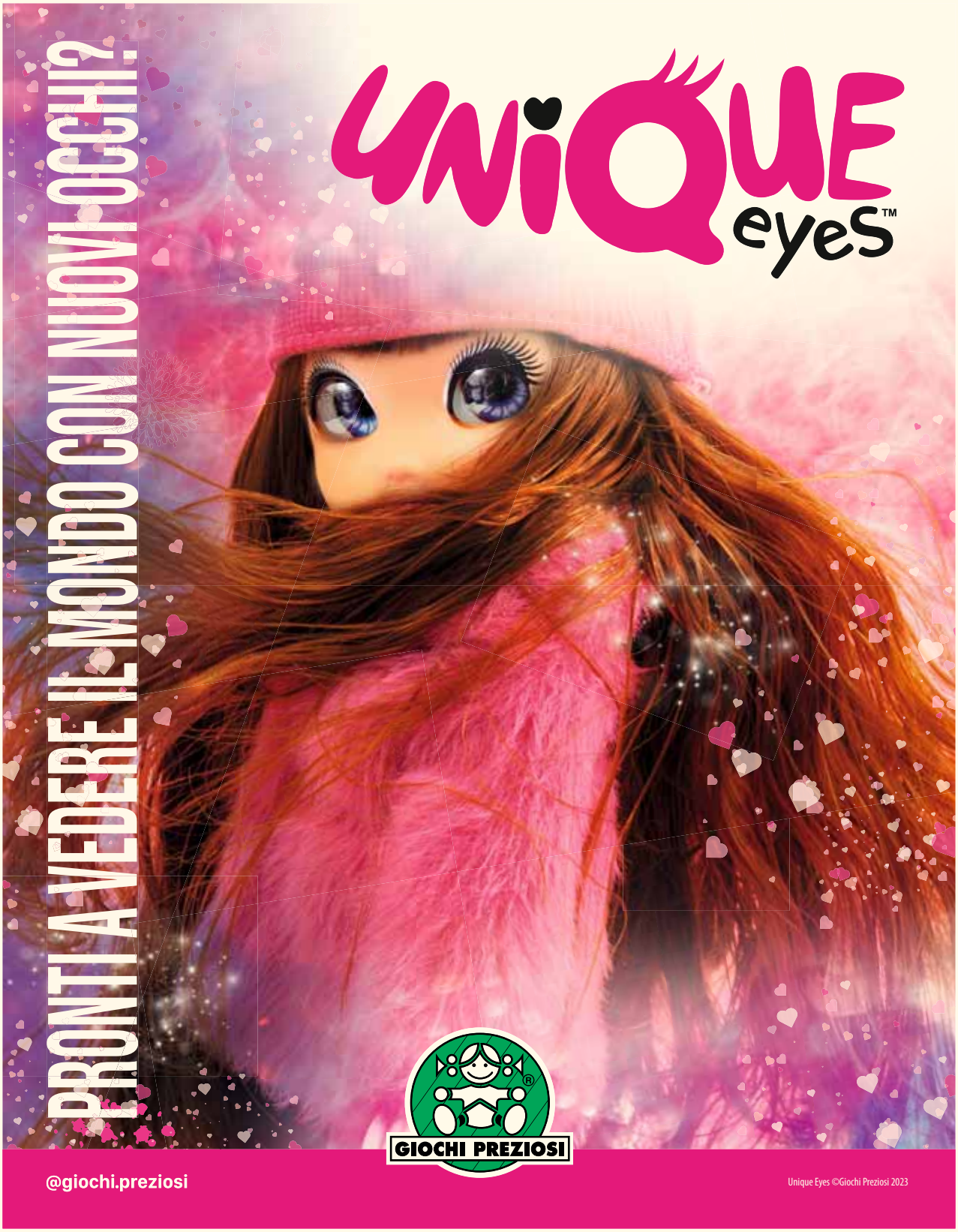
Vecchia norma: chi cura un libro non può farne segnalazione. E invece la trasgredisco perché il libro da me curato continuo a leggerlo con piacere per la viva prosa dell'autore, Bruno Barilli. Tra i sette fondatori nel 1919 della «Ronda» romana, fu quello di stile meno classicamente misurato (come «Ronda» reclamava), autore di varie opere oggi in fase di riscoperta. E dalla raccolta di tredici articoli giornalistici sbocciati da suggestioni della capitale francese, nacque *Parigi* che, per stare al genere letterario, non è un libro 'odeporico': non contiene descrizioni realistiche di viaggio ma una serie di osservazioni colorite immerse in una filigrana surreale, e sempre in maniera musicale, essendo la musica l'arte amata dall'autore.

Nella materia di *Parigi* sono integrati pezzi in parte già apparsi nella raccolta *Il sorcio nel violino* del 1926 (anche questa di recente ripubblicata, dalla bolognese Pendragon). *Parigi* fu insomma il riscatto letterario di un compositore che non era riuscito a inserirsi nel giro della musica ed era stato risucchiato dal giornalismo: in fondo al cuore restava musicista e sentiva di aver suonato, con *Parigi*, una melodia di tormentata bellezza. I capitoli del libro sono l'incontro tra la robusta personalità di uno scrittore e il senso assai cromatico di certi luoghi (Montmartre, Montparnasse, il museo Grevin), di certi incontri (Alfredo Casella, Giuseppe Stella), di alcuni eventi musicali (l'arrivo al Moulin Rouge della rivista statunitense *Black Birds*).

Ma a parte questo, lavorando sull'opera, è impossibile non restare avvinti da un particolare della prima edizione, bel volume rilegato in canapa e ornato con graziosa sovraccoperta, uscito a Lanciano da Carabba nel 1938. O almeno, così annuncia il grosso delle bibliografie, laddove altre sedi proclamano (vedi la voce dedicata a Barilli nel *Dizionario Biografico degli Italiani*) che vide la luce nel 1933. Alla base del dilemma sta una pecetta incollata nella parte inferiore del frontespizio, su cui è stampata la scritta «R. Carabba Editore 1938-XVI», pecetta che appare su tutti gli esemplari di un libro, in nessun punto del quale è di nuovo riportato l'anno 1938.

☛ **Bruno Barilli, «Parigi»,** Roma-Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 180, 14 euro

A quando risale esattamente la stampa? E cosa nasconde quella striscia di carta? È sufficiente armarsi di torcia e leggere in trasparenza la scritta che appare e che non aiuta: «Giuseppe Carabba Editore Lanciano». Negli anni Trenta Carabba entrò in crisi e nel febbraio 1937 nacque la nuova «Società anonima Casa Editrice R. Carabba»: l'applicazione della pecetta fu certamente legata al mutamento della ragione sociale, che obbligò per legge a munire le copie già stampate di qualcosa che rivelasse l'avvenuto cambio di gerenza editoriale. Il volume era stato dunque stampato prima del cambio di ragione sociale, chissà quando. Voglio ipotizzare che non fu distribuito a causa della sopravvenuta crisi finanziaria, tenuto per qualche tempo in magazzino e messo in circolazione nel 1938. La questione cambia qualcosa nella bellezza del libro? No, nulla, ma noi bibliofili ci infervoriamo con queste notiziole. Portate pazienza.


UNIQUE eyes™
PRONTI A VEDERE IL MONDO CON NUOVI OCCHI?
GIOCHI PREZIOSI
@giochi.preziosi
Unique Eyes ©Giochi Preziosi 2023

☛ ANTONIO CASTRONUOVO
Antonio Castronuovo è saggista, traduttore e bibliofilo. Ha fondato l'opificio di *plaquette* d'autore Babbomorto Editore e dirige la collana "Settime diminuite" per l'editore Pendragon. Il suo ultimo libro è *Dizionario del bibliomane* (Sellerio, 2021). Ha curato da ultimo due opere di Bruno Barilli: *Il sorcio nel violino* (Pendragon, 2023) e *Parigi* (Quodlibet, 2023).

☛ 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).

☛ MASSIMO GATTA
Massimo Gatta (Napoli, 1959) è bibliotecario dell'Università degli Studi del Molise. Bibliografo, storico dell'editoria e della tipografia del Novecento, già collaboratore del «Sole 24 Ore-Domenica», è tra i primi collaboratori della rivista «Charta» e direttore editoriale della casa editrice Biblohaus. È autore di oltre 450 contributi, tra articoli in riviste nazionali e internazionali e monografie. Tra le ultime pubblicazioni la *Bibliografia dei librai e librerie*, unica nel suo genere.

☛ 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.

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

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

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

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

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

☛ ANTONIO SALVATORE
Antonio Salvatore è avvocato, abilitato al patrocinio davanti alle Giurisdizioni Superiori. Collaboratore, per l'insegnamento delle discipline riguardanti i rapporti tra diritto e neuroscienze, con la Scuola di Specializzazione in Neurologia della Facoltà di Medicina dell'Università di Ferrara. Docente nel Corso di Alta Formazione per l'Avvocato penalista presso l'Unione Nazionale delle Camere Penali. Autore di numerose pubblicazioni su varie riviste giuridiche e politiche, è anche collezionista di libri giuridici antichi.

☛ GIUSEPPE SCARAFFIA
Giuseppe Scaraffia è ricercatore di Letteratura francese presso La Sapienza. Collabora a numerose testate, fra cui il supplemento domenicale de «Il Sole 24 ore». Ha curato la pubblicazione di svariate opere di Proust, Stendhal e Maupassant. È autore di molteplici volumi, tradotti in più lingue, fra cui *Dizionario del dandy* (1981); *La donna fatale* (1987); *Il mantello di Casanova* (1989); *Torri d'avorio* (1994); *Miti minori* (1995); *Il bel tenebroso* (1999); *Sorridi Gioconda!* (2005); *Cortigiane* (2008); *Femme Fatale* (2009); *I piaceri dei grandi* (2012); *Il romanzo della Costa Azzurra* (2013); *Il demone della frivolezza* (2016) e *L'altra metà di Parigi* (2019).

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

DAL 1877

Barilla®

UN GESTO D'AMORE

Grazie Silvio

29 settembre 1936 – 12 giugno 2023