

la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO XVI

n. 9 – SETTEMBRE 2024

BvS

MAESTRI

**Lorenzo Torrentino
e Arnoldo Arlenio**

DI ANDREA GHISELLINI

BIBLIOFILIA

**Un museo per
i tipografi 'da Sabbio'**

DI GIANCARLO PETRELLA

CENTENARI

**L'attrice, il poeta,
le statue**

DI LUCA PIVA

GRAFICA

**Le cave di Carrara
viste da Salvioni**

DI FRANCESCA NEPORI

EDITORIA

**Genesi e sviluppo
di un peritesto**

DI MASSIMO GATTA

NOVECENTO

***La recidiva*: Giacomo
Matteotti penalista**

DI ANTONIO SALVATORE

RICORDI

**Gesta e opinioni
di Riccardo Schicchi**

DI ANDREA G.G. PARASILITI

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.



Un'emozione italiana.

IL FORMAGGIO DOP PIÙ CONSUMATO AL MONDO.

*Ringraziamo le Aziende che ci sostengono
con la loro comunicazione*



Biblioteca
di via Senato
FONDAZIONE

Biblioteca di via Senato

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

Presidente
Marcello Dell'Utri

Conservatore
Federico Oneta

Segreteria
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Curatrice
Carla Maria Giacobbe

«la Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vice direttore*)

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

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Saverio Salvioni, *Fantiscritti e Val di Chiaro*,
ASMS, Disegni 4931, n. 17, china acquarellata
su carta, cm 41,1 x 54,5

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

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

Abbonamento

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

Il pagamento può essere effettuato tramite
bonifico bancario, sul conto corrente

BancoPostaImpresa
IT67G 07601 01600 00103 1448721
intestato a Fondazione Biblioteca di via Senato.

Indicare nella causale: erogazione liberale

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

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

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



Biblioteca
di via Senato
FONDAZIONE



LUNI EDITRICE



MALAPARTE E LA RUSSIA

A cura di
C. M. Giacobbe e F. Oneta



Biblioteca
di via Senato



LUNI EDITRICE

Il volume verrà presentato
lunedì 16 settembre alle ore 18
presso la **Società Umanitaria**
via San Barnaba 48, Milano

Ne discutono
Carla Maria Giacobbe,
Elda Garetto ed Emmanuel Mattiato

Moderata **Federico Oneta**

Segue cocktail

Si ringrazia Società Umanitaria

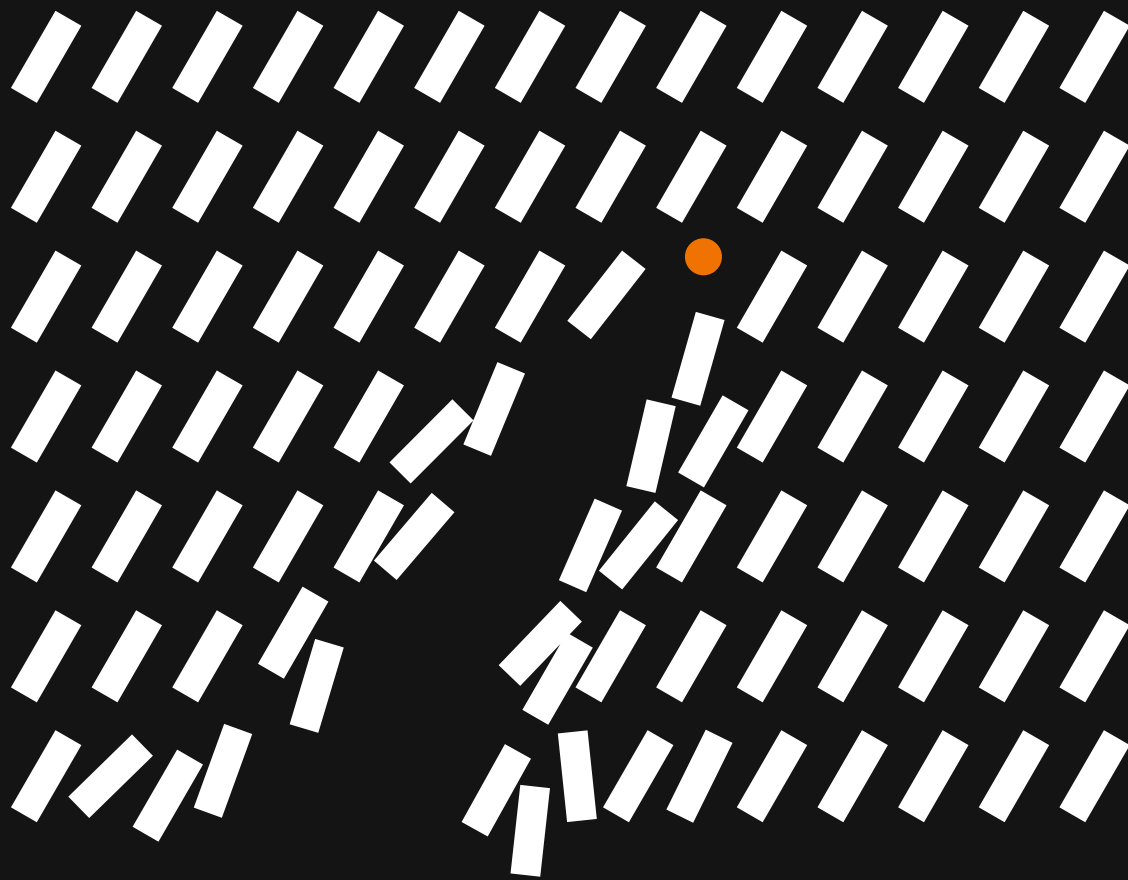
**Per la partecipazione, è obbligatoria
la registrazione sul sito
www.bibliotecadiviasenato.it**

Sommario

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 6 | Maestri
LORENZO TORRENTINO
E ARNOLDO ARLENIO
di Andrea Ghisellini | 52 | Novecento
<i>LA RECIDIVA</i> : GIACOMO
MATTEOTTI PENALISTA
di Antonio Salvatore |
| 14 | Grafica
LE CAVE DI CARRARA
VISTE DA SALVIONI
di Francesca Nepori | 60 | Ricordi
GESTA E OPINIONI
DI RICCARDO SCHICCHI
di Andrea G.G. Parasiliti |
| 24 | Bibliofilia
UN MUSEO PER
I TIPOGRAFI 'DA SABBIO'
di Giancarlo Petrella | 69 | IN SEDICESIMO – Le rubriche
IL LIBRO DEL MESE –
L'INTERVISTA DEL MESE –
L'OZIO DEL BIBLIOFILO –
ANDAR PER MOSTRE –
IL LIBRO D'ARTE
di Mario Bernardi Guardi,
Antonio Castronuovo,
Lorenzo Fiorucci
e Luca Pietro Nicoletti |
| 32 | Centenari
L'ATTRICE, IL POETA,
LE STATUE
di Luca Piva | 84 | HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO |
| 42 | Editoria
GENESI E SVILUPPO
DI UN PERITESTO
di Massimo Gatta | | |

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

Editoriale

Questo fascicolo de «la Biblioteca di via Senato» raccoglie numerosi scritti che, dal Cinquecento al Novecento, attraversano il composito mondo del libro. Così i nostri lettori potranno ripercorrere la vicenda di Lorenzo Torrentino «stampator ducale», uno fra i più insigni editori del XVI secolo. E quindi scoprire dove e quando è apparsa per la prima volta la 'fascetta editoriale'. Per poi

magari ammirare le sublimi chine acquarellate che Saverio Salvioni ha dedicato, agli inizi dell'Ottocento, alle cave di marmo di Carrara. E infine esplorare le pagine de *La recidiva* di Giacomo Matteotti (1910) e quindi quelle, assai differenti, di *Oltraggio al pudore* di Riccardo Schicchi (stampato da una misteriosa casa editrice palermitana nel 1995). A tutti, buona lettura!

Gianluca Montinaro



Maestri



LORENZO TORRENTINO E ARNOLDO ARLENIO

La tipografia degli Olandesi

di ANDREA GHISELLINI

«Ingegnatevi ad avere degli amici,
perché vengon buoni in tempi, luoghi e casi
che tu non penseresti».

Francesco Guicciardini

Quella mattina di primavera del 1547 messer Lorenzo Torrentino era davvero soddisfatto. Dopo aver riflettuto a lungo, aveva finalmente deciso di firmare il contratto per una nuova e modernissima tipografia. Non una bottega come le altre, perché il suo datore di lavoro era nientemeno che il duca di Firenze, Cosimo I de' Medici, un signore illuminato e aperto all'innovazione. Cosimo aveva deciso di mettere mano a un'impresa molto ambiziosa: pubblicare il manoscritto delle *Pandette*, la raccolta delle leggi e delle norme amministrative e civili del diritto romano giustiniano, trascritta due secoli prima nella *Littera Florentina* e ora gelosamente custodita nella Biblioteca Laurenziana. La pubblicazione della raccolta avrebbe avuto un grande significato politico, indicando ai fiorentini la volontà del principe di governare con trasparenza e giustizia, ponendo fine all'oscuro periodo repubblicano delle faide cittadine e delle lotte intestine.

Un po' quindi perché l'offerta del principe

era davvero importante, un po' forse perché non era saggio tirare troppo la corda con una simile controparte, messer Torrentino, quattro mesi prima, aveva sottoscritto una bozza preliminare del contratto e ora si apprestava a salire lo scalone di Palazzo Vecchio per chiudere l'accordo. C'era tuttavia anche una ragione profonda, forse la più importante, che lo aveva spinto ad accettare l'impresa: la scoperta che al suo fianco ci sarebbe stato un suo carissimo e vecchio amico, un letterato di grande cultura e bibliofilo raffinato, il maestro Arnolfo Arlenio, che tutti chiamavano Peraxylos.

I due si erano conosciuti qualche anno prima a Bologna, dove Torrentino lavorava. Il tipografo aveva acquistato una bottega nei pressi della Cappella di Sant'Andrea degli Ansaldi, o delle Scuole (dove oggi sono i portici di Piazza Cavour) e dove aveva preso moglie, mettendo al mondo tre figli: Virginia, Bartolomeo e Leonardo. Qui, due anni più tardi, nel 1543, frequentando gli stessi ambienti di letterati e bibliofili, messer Lorenzo e messer Arnolfo si erano incontrati. E avevano scoperto, con grande sorpresa, che oltre alla passione per le lettere, li univa un legame assai più profondo. Entrambi infatti, a dispetto dei nomi italianissimi, erano due stranieri che provenivano dalla stessa terra: l'Olanda. E per una straordinaria coincidenza erano nati nella stessa regione, il ducato del Brabante Settentrionale, nelle Fiandre, a quel tempo governato dagli Asburgo.

Nella pagina accanto: Bronzino (1503-1572), *Cosimo I de' Medici*, Firenze, Galleria degli Uffizi



Lorenzo Torrentino si chiamava in realtà Laurens van den Beck ed era nato a Gemert, nella valle della Mosa, a nord est di Eindhoven, nel 1499. A poche miglia di distanza, ad Aarle, oltre il fiume Dieze che bagna s-Hertogenbosch, o Bosco Ducale, era invece nato – intorno al 1510 – Arnolfo Arlenio, il cui nome fiammingo era più esattamente Arndt van Eyndhouts (o De Lens).

In gioventù ognuno aveva preso la propria strada. Arnolfo, aveva studiato a Parigi e poi a Ferrara, sotto Ercole II d'Este e qui, assieme ad Alberto Lollio, Celio Calcagnini, Giovan Battista Giraldi Cinzio e Marco Antonio Antimaco, dotti umanisti e filosofi, aveva fondato l'Accademia degli Elevati. Finita l'esperienza estense con la morte di Calcagnini, nel 1541, si era poi trasferito a Bologna e poi a Firenze.

Anche Torrentino dalle Fiandre era emigrato a Bologna e poi a Lione, dove aveva aperto una bottega di libraio. Proprio qui, nel gennaio 1547, aveva riscosso la prima metà della somma pattuita con Cosimo de' Medici per il progetto della nuova tipografia ducale.

Non sappiamo con esattezza se la decisione di Cosimo di chiamare a Firenze Torrentino sia stata propiziata dalla grande influenza che messer Ar-

nolfo aveva presso la corte medicea. Ma sappiamo sicuramente che in riva all'Arno nacque – come vedremo – un'impresa senza precedenti.



Torniamo così a Firenze, in quella mattina di primavera. L'accordo con il principe prevedeva che messer Lorenzo avviasse un'attività tipografica basata sul lavoro di due torchi, serviti da un corredo di sei serie di lettere latine e tre di greche. A Torrentino spettava il reclutamento e il mantenimento dei tipografi, ma Cosimo avrebbe contribuito con uno stipendio di 100 scudi annui per i dodici anni di durata del contratto. Una rata per le spese di allestimento, 500 scudi, era stata già versata – come abbiamo visto – a Lione, ed era garantita dai libri posseduti da Torrentino, per un valore di 700 scudi. Il fiammingo avrebbe goduto di notevoli privilegi: oltre all'esclusiva dodicennale sulla stampa, avrebbe avuto il monopolio sull'importazione di opere dalla Francia e dalla Germania, a eccezione delle opere giuridiche. La tipografia avrebbe usufruito di uno sgravio parziale sui dazi per l'acquisto della carta, con l'obbligo di acquistarne almeno 130 balle l'anno. L'opificio, con la bottega libraria, il magazzino e la fonderia per i caratteri fu predispo-



Sopra da sinistra: frontespizio della seconda edizione in volgare di *L'architettura* di Leon Battista Alberti, tradotto da Cosimo Bartoli (Mondovì, Torrentino, 1565); Paolo Giovio, *Historie*, prima parte (Firenze, Torrentino, 1551, traduzione di Lodovico Domenichi); Giovan Battista Giraldo Cinzio, *Ecatommithi*, frontespizio della prima parte (Mondovì, Torrentino, 1565, prima edizione). Nella pagina accanto da sinistra: frontespizio di *Aristea de settantadue interpreti* tradotto da Lodovico Domenichi e stampato da Torrentino, a Firenze, nel 1550; dedica a Cosimo I de' Medici e proemio di *Della architettura* di Leon Battista Alberti (Mondovì, Torrentino, 1565)

sta in Via del Garbo, a Sant'Apollinare, nei pressi della chiesetta di San Romolo, sotto la cui protezione fu verosimilmente posta l'impresa.

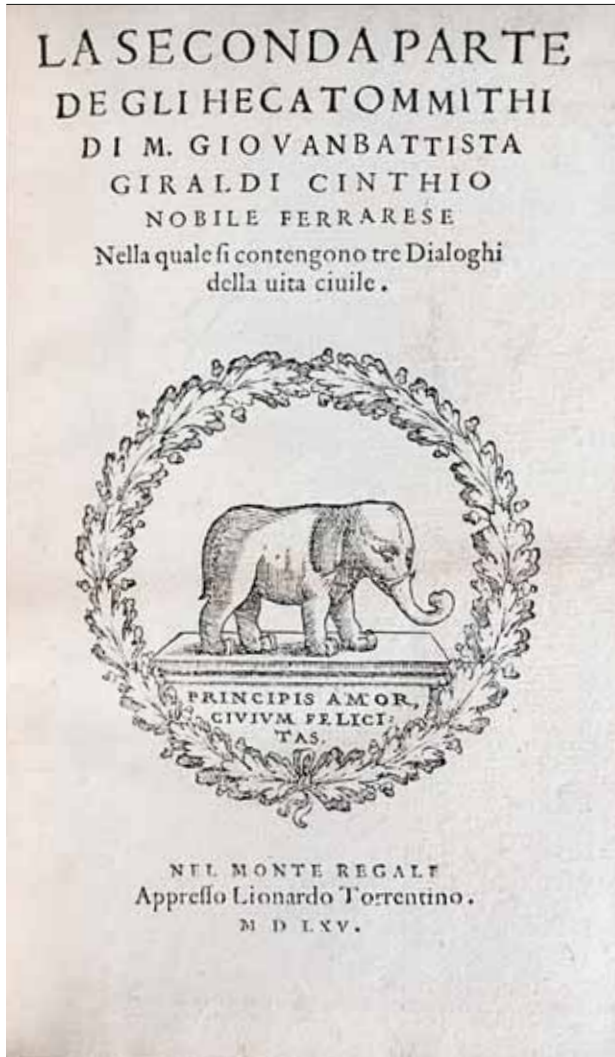
Così quel giorno, esattamente il 4 aprile 1547, era nata la Tipografia degli Olandesi.

Il primo volume a uscire dai torchi fiorentini fu il *Libellus quomodo quis ingrati crimen et nomen possit effugere*, di Lilio Gregorio Giraldo, umanista e giureconsulto ferrarese, che era stato tra i fondatori dell'Accademia degli Elevati. Poi, in pochi mesi il lavoro della tipografia crebbe enormemente. Nel suo catalogo troviamo registrati tutti i generi: letteratura, storiografia, religione, filosofia, diritto, medicina, biografie e arti. Il numero delle edizioni in volgare è quasi il doppio di quelle in latino. Tra i volumi più belli, per eleganza formale e importanza bibliografica, possiamo ricordare gli esemplari *in folio* della Biblioteca Laurenziana, i quattro volumi delle *Pandette* (1550 e 1553), l'*opera*

omnia greca di Clemente Alessandrino curata da Pietro Vettori, *L'architettura* di Leon Battista Alberti (1550, prima traduzione dal latino curata da Cosimo Bartoli), le *Vite* di Giorgio Vasari (1550) e l'*Historia d'Italia* di Francesco Guicciardini (1561) curata dal nipote Angelo (un'edizione *in folio* e una in ottavo).

Grande spazio ebbero anche i testi scientifici, forniti specialmente dai professori dell'università di Pisa, come Giovanni Argenterio, Simone Porzio o Francesco Robortello e le edizioni in volgare di testi classici come la *Retorica* e la *Poetica* (1549), l'*Etica* e il *Trattato dei Governi* (1550) di Aristotele, curati da Bernardo Segni. E poi opere di Severino Boezio, Filostrato, Eustazio ed Elanio, oltre alle principali opere di Cicerone, Polibio, Sallustio e Seneca.

Tra le edizioni di autori contemporanei, oltre all'*Historia* del Guicciardini e gli *Hieroglyphica* di Valeriano (1556), ricordiamo due edizioni delle



Prose di Pietro Bembo (1549 e 1559), oltre alle *princeps* delle *Vitae* (1549), degli *Elogia* (1551) e delle *Historiae* (1550-1552) di Paolo Giovio, vescovo di Nocera. Vanno ricordate anche opere di autori della Riforma cattolica, stampate grazie al clima di grande tolleranza religiosa introdotto da Cosimo. Così troviamo, ad esempio, opere di Erasmo da Rotterdam, Gasparo Contarini e Calisto Furnerio. Tra le più singolari figurano alcune edizioni di testi della tradizione ermetico-cabalistica rinascimentale, come la versione italiana dell'*Hep-taplus* di Giovanni Pico della Mirandola (1555) o *l'Idea del teatro* di Giovanni Camillo Delminio, la cui prima edizione fu stampata nel 1550. Insomma, un'attività di divulgazione straordinaria, destinata a incidere profondamente nello sviluppo degli studi umanistici e nella loro diffusione ben oltre i confini del ducato. Secondo Domenico Moreni, canonico di San Lorenzo, che nel 1819 pubblicò una delle più accurate bibliografie dell'impresa dei due fiamminghi, il catalogo della tipografia comprendeva oltre 260 edizioni, con un numero altissimo di *princeps*: cifre a dir poco incredibili per i mezzi tecnici dell'epoca.

Inutile sottolineare come questa poderosa attività editoriale, specialmente quella legata ai classici e ai testi di contenuto scientifico, fosse curata da messer Arnoldo, valentissimo grecista, («uomo eccellente in ogni sorta di letteratura» come ricorda Giovan Battista Giraldi Cinzio in una lettera a Pietro Vettori nel 1564), attraverso un prezioso lavoro di ricerca e selezione delle opere da pubblicare e, all'occorrenza, da tradurre.



Nonostante la straordinaria mole di lavoro, tuttavia, dopo il 1553 l'attività iniziò ad accusare preoccupanti segnali di crisi a causa dei sempre più elevati costi delle materie prime (a cominciare da quelli del metallo per i caratteri) che costrinsero messer Lorenzo a contrarre un grosso debito con due mercanti fiorentini, rispettivamente per due-

mila e mille scudi. Per risparmiare, la tipografia fu spostata a Pescia, sotto la supervisione di Lodovico Domenichi, letterato e latinista insigne. Carta e materiali, acquistati a prezzi più bassi, non sempre diedero però buoni risultati. Paolo Giovio ad esempio, in una lettera del 1550, lamenta che la crescente «carestia di carta» aveva influito sulla qualità della stampa delle sue *Historiae*: Torrentino aveva tagliato margini e ridotto interlinee, con l'obiettivo di guadagnare più spazio possibile.

Ad aggravare le cose arrivarono poi uno scandalo per un'accusa di plagio rivolta al Domenichi e alcuni guai personali per messer Lorenzo: una sera del dicembre 1556 il fiammingo fu sorpreso assieme a un collega francese, suo dipendente, armato di coltello e senza la bolletta per il porto d'armi. Venne condannato a una salatissima multa e a tre tratti di corda, poi graziati.

In questi frangenti, il benvolere del principe si era andato via via raffreddando e nel 1559, allo scadere del contratto, Cosimo revocò a messer Lorenzo tutti i benefici e i privilegi concessi nel 1547, compresa l'assai redditizia autorizzazione a stampare polizze, avvisi e gabelle, che costavano poco e garantivano margini di guadagno elevati. Come riferisce Berta Maracchi Biagiarelli (in «La Bibliofilia», vol. 67, 1965) l'auditore delle Riformagioni, cui era affidato il giudizio sulla posizione del tipografo, aveva definito Torrentino «uomo spensierato e dedito ai piaceri», chiudendo di fatto le porte all'impresa dei due olandesi.

Nel 1558 – morta la prima moglie – messer Lorenzo si era intanto risposato e avrebbe forse tirato a campare se, qualche tempo dopo, non avesse ricevuto un'altra allettante offerta, stavolta dal principe di Savoia. Si trasferì così, armi e bagagli a Mondovì, senza neppure aspettare il *placet* di Palazzo Vecchio.



Nel bel borgo di Monte Regale, nucleo storico dell'attuale Mondovì, Emanuele Filiberto di Savoia, nel 1560, aveva aperto (sia pure provvisoriamente)



Sopra: ritratto di Emanuele Filiberto di Savoia nelle vesti di gran maestro dell'Ordine della Santissima Annunziata, opera di Giacomo Vighi (seconda metà del XVI secolo), conservata a Torino, presso il museo di Palazzo Reale. Nella pagina accanto dall'alto: Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Ecatommiti*, frontespizio della seconda parte (Mondovì, Torrentino, 1565, prima edizione); l'edizione del 1549 delle *Prose* di Pietro Bembo, stampata a Firenze da Torrentino

riamente) una università di studi umanistici e aveva deciso di affidare a Torrentino e Arlenio la gestione dell'annessa stamperia, dotata delle attrezzature e dei torchi trasportati dalla Toscana. Siccome né



Frontespizio della prima edizione di *L'idea del teatro* di Giulio Camillo Delminio (Firenze, 1550)

messer Lorenzo, oberato dai debiti, né messer Arnolfo avevano capitali sufficienti, fornì lui stesso i soci (scelti soprattutto tra i professori dello Studio) e assicurò i fondi necessari. A Torrentino fu affidata per tre anni la parte tecnico-amministrativa (con l'intesa che dopo tale termine avrebbe partecipato agli utili), mentre Arlenio ebbe il ruolo a lui più confacente, cioè quello di coordinatore dei cataloghi, traduttore dal greco e correttore. Il contratto fu firmato nel 1562 e la nuova società venne denominata Compagnia della Stampa.

Il soggiorno piemontese di Torrentino, tuttavia, durò poco. Non sappiamo infatti per quali ra-

gioni, passato qualche mese, messer Lorenzo affidò a Giovanni Argenterio, che lo aveva seguito a Mondovì, la procura per la stipula dei contratti e, nel dicembre di quello stesso anno, se ne tornò in riva all'Arno, dove morì il 12 febbraio 1563. La Tipografia degli Olandesi aveva così perso uno dei suoi due fondatori.

Ciononostante l'attività venne rilevata dal figlio Leonardo e dai suoi giovanissimi fratellastri Romolo e Bonaventura, avuti dalla seconda moglie. Per migliorare le proprie condizioni economiche, i tre tornarono a Firenze per ottenere da Cosimo la proroga del contratto del 1559, assieme all'usufrutto dell'abitazione e della bottega di Via del Garbo. Il sussidio fu concesso e mentre Leonardo faceva la spola tra Firenze e Monte Regale, i due fratelli minori iniziarono a lavorare, soprattutto su commissione, facendosi affiancare da tipografi più esperti. Tra il 1563 e il 1570 la bottega pubblicò più di ottanta volumi, oltre a quelli pubblicati in società con altri stampatori, come il bolognese Carlo Pettinari. Il loro catalogo è eterogeneo, ma molto interessante: oltre ai fiorentini Domenichi, Lionardo Salvati, Giovan Battista Cini, troviamo varie opere religiose e diciotto libri delle *Lectiones* di Pietro Vettori (1568: i primi 25 erano stati stampati dal padre, nel 1553), la *Topica* di Aristotele (1569) e persino un singolare libro di poesie in ilirico del poeta dalmata Domenico Ragnina (*Pjesni razlike*, 1563).

A Mondovì, nel frattempo, Leonardo e messer Arnolfo non stavano con le mani in mano, aiutati nell'opera anche da un caro amico del fiammingo, il ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinzio, che Emanuele Filiberto aveva chiamato a insegnare Lettere nella nuova università. Racconta Domenico Moreni che la bottega usasse come marchio l'arma dei Duchi di Savoia o quella della città di Mondovì e, per alcune speciali edizioni, anche un simbolo tutto nuovo: un elefante con la scritta «Principis amor, civium felicitas». È proprio con questo marchio che Leonardo pubblicò nel

1565 la seconda edizione in volgare dell'*Architettura* di Leon Battista Alberti, la più diffusa, e la prima edizione degli *Ecatommisti* di Giraldo Cinzio.

Nonostante tutti gli sforzi nel 1567 l'officina dovette però passare di mano: l'anno prima l'università era tornata a Torino, lasciando ai fratelli soltanto le briciole. Per qualche anno fu gestita da messer Arnolfo, ma senza successo, così nel 1572 dovette chiudere i battenti per sempre. Come ultimo, prezioso, gesto di commiato Arnolfo, sciolta la Compagnia, si fece versare da Emanuele Filiberto le somme relative ai crediti non ancora riscossi. Poi ognuno andò per la propria strada.

Non si sa né quando né dove messer Arnolfo morì: si sa solo che nel 1582 i suoi eredi cedettero al canonico lateranense Fulvio Orsini una notevole quantità di preziosi volumi e manoscritti della ricchissima biblioteca privata dell'olandese. Incame-

rati successivamente dalla Biblioteca Vaticana, nel fondo antico, di essi non è più stata trovata traccia.

Meglio non andò agli altri fratelli: venduta parte dell'attrezzatura, dovettero cedere anche il catalogo e la libreria alla potente famiglia fiorentina dei tipografi Giunti, loro storici rivali. I nuovi padroni cambiarono *colophon* e simboli per mettere i volumi sul mercato e guadagnare così senza troppa fatica.

La straordinaria avventura degli olandesi, a questo punto, si poteva dire definitivamente conclusa. Vista con gli occhi di oggi, possiamo sicuramente affermare che quell'impresa fu davvero eccezionale e contribuì a diffondere la conoscenza delle lettere e delle scienze nel mondo nuovo che stava nascendo, a dispetto dei confini tra gli Stati, in Italia e Oltralpe. Un modello certamente esemplare, per una già modernissima Europa.

NOTA BIBLIOGRAFIA

- Su Lorenzo Torrentino: Franco Piagnatti in *Dizionario biografico degli Italiani* (Treccani, vol. 96, 2019); Carlo Fedeli, *Lorenzo Torrentino e la sua dimora a Pescia*, in «Miscellanea storico-letteraria», Pisa, 1907; Gustavo Bertoli, *Contributo alla biografia di Lorenzo Torrentino stampatore ducale a Firenze*, Lecce, 1995, pp. 657-664.
- Su Arnolfo Arlenio: Paola Tentori in *Dizionario biografico degli Italiani* (Treccani, vol. 4, 1962); Casimiro Danna, *Dell'arte tipografica festeggiata in Saluzzo e Mondovì*, 1872; Enrico Garavelli,

Arnolfo Arlenio, Lodovico Domenichi e la prima edizione degli Hieroglyphica di Pierio Valeriano, in «La Bibliofilia», 2007, pp. 167-189.

- Sull'analisi e storia dei cataloghi della bottega e della tipografia torrentiniana: Domenico Moreni, *Annali della tipografia fiorentina dei Torrentini in Mondovì* (Firenze, 1819); Giovanni Mercati, *Un indice di codici greci posseduti da Arnolfo Arlenio* in «Studi bizantini» (Roma, 1927); Gioachino Grassi, *Della Tipografia in Mondovì* (Mondovì, 1801); Giuseppe Vernazza di Freney, *Memoria della tipografia dei Torrentini in Mondovì* (Mondovì,

1813); Berta Maracchi Biagiarelli, *Il privilegio dello stampatore ducale nella Firenze medicea*, in «Archivio storico italiano», CXXIII, 1965, pp. 304-370.

- Per gli aspetti tecnici della stampa nelle tipografie del Cinquecento: Luigi Pampaloni, voce *Tipografia*, in *Enciclopedia italiana* (Treccani, 1937).
- Per la parte storico-letteraria: Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Roma, vol. III, 1784, pp. 192-337; Mario Ascheri, *Cosimo legislatore tra emergenze di governo e grandi progetti*, in *Le leggi di Cosimo*, Firenze, 2019, pp. 23-337.



Grafica



LE CAVE DI CARRARA VISTE DA SALVIONI

Una serie di vedute custodite a Massa

di FRANCESCA NEPORI

Nel 1834 così Giovanni Brignoli de Brunhoff segnalava le vedute di Saverio Salvioni alla morte di questi avvenuta l'anno prima: «Molti disegni di vedute all'acquerello di Bistrot (mi pare ne sieno dodici) delle cave de' marmi di Carrara, in cui si vede ch'egli voleva far conoscere e i luoghi, e il metodo di cavare e di trasportare i grossi massi di que' marmi. Questi disegni, che sono di sorprendente bellezza, e che si conservano presso l'egregio Signor Giorgio di lui nipote, meriterebbono d'essere incisi: è mirabile in essi il tocco della frasca, e le macchiette sono toccate con molto spirito e gusto».¹

La raccolta delle vedute di Saverio Salvioni relative a Carrara e alle cave di marmo, disegnate tra il 1810 e il 1813, fanno parte del patrimonio dell'Archivio di Stato di Massa dal 1901 a seguito di un acquisto, per conto del Ministero dell'Interno, di Giovanni Sforza, fondatore e primo direttore dell'istituto archivistico apuano. Le opere erano di proprietà di Giorgio Salvioni, nipote dell'artista, e sono state acquistate per il prezzo di lire 100.

In principio erano venti (*La lizzatura, Cava del Ravaccione, Calacata, Piazza davanti, Interno di Vara di Sopra, Taglio del Tarnone, Cava di Spondarello a Monte d'Oro, Filoni di una cava con l'operazione delle formelle e delle mine, Interno del Tarnone, Fantiscritti e Val di Chiaro, Strinato o Fantiscritti, Interno del Polvaccio, Primo di Crestola, Grotta d'Aronte, Cava antica La Fabbrica, Pianello: Cava del Tarnone, Grotta Colombara, Polvaccio di Sopra, Grotte con la fabbricazione di mortai quadrette e balaustre, Festa della Madonna della Pietà a Bedizzano, Veduta di Carrara*), ma nel secolo scorso ne furono trafugate due (*La lizzatura e La festa della Madonna della Pietà a Bedizzano*), durante una mostra documentaria tenutasi presso il Palazzo Ducale di Massa.

Salvioni visita le cave di marmo di Carrara intorno al 1810, descrivendo così l'impatto che ebbe in lui quella vista imponente:

Restai di fatto attonito di questa bella scena, e concepii subito l'idea di raccoglierne le vedute; idea che in seguito si estese fino al punto di darla alla luce col mezzo dell'incisione; tanto più che considerava non esserci opera che dasse un'idea chiara di questa escavazione di marmi, né dei

Nella pagina accanto: Saverio Salvioni, *Grotte con la fabbricazione dei mortai, quadrette e balaustre*, ASMS (Archivio di Stato di Massa), Disegni 4931, n. 3, china acquarellata su carta, cm 45,8 x 35,0. Nella zona della Mortola (toponimo che deriva dai mortai, piccole conche di marmo per schiacciare il pesto) sono ancor'oggi visibili le due grotte mostrate nel disegno. In primo piano scalpellini fabbricano per l'appunto i mortai con avanzi di marmo offerti loro gratuitamente dal proprietario della cava (raffigurato in abiti signorili che osserva il lavoro svolto) e che servivano loro per arrotondare il salario



monti ove questi si levano. Vedendo dunque che la cosa andava a rendersi interessante, non solo per i viaggiatori curiosi, ma anche per i naturalisti, non tardai a portarmi sul luogo e, prendendo abitazione in Torano, eseguii in pochi giorni diverse vedute di quella vallata; le quali, per renderle sempre più interessanti, curiose e veridiche, ornai di figure, con le quali espressi tutte le operazioni meccaniche che usano i Carraresi nello scavo, nel trasporto e nel lavoro di questa bella pietra.

Realizzate su carta a china acquerellata al bistrotto, fatta eccezione per una, sono state restaurate negli anni Novanta e rappresentano gli scenari tipici dell'escavazione del marmo nelle Alpi Apuane e di tutte quelle operazioni che ne caratterizzavano le varie fasi, dall'estrazione dei blocchi, alla segazione e al loro trasporto a valle.

Iniziate le prime vedute, i problemi domestici con la morte del padre gli imposero di soprassedere rendendolo inoperoso per molto tempo, facendogli dimenticare l'arte e in particolare le vedute. Ma l'incontro fortuito con Dominique Vivant Denon, pittore di storia e di paesaggi egiziani, di passaggio a Massa, che mostrò grande interesse per gli abbozzi delle vedute, conservati dal Salvioni, nei quali aveva individuato quella verità che in altre non aveva trovata, lo spinse a completarle.² Ritornato tra le montagne, per fornire un'idea il più chiara possibile, non esitò a raggiungere le vette più alte e impervie, tra cui il Monte Sacro, e per poter dipingere a volo d'uccello, adattandosi a pernottare in una capanna di pastori, nutrendosi di latte, di ricotte e di formaggio, di prugnoli freschi, di pernici e beandosi, mentre lavorava, del volo delle aquile e degli avvoltoi.



Saverio Salvioni, *Pianello, Cava del Tarnone*, ASMS, Disegni 4931, n. 6, china acquarellata su carta, cm 54,4 x 40,8. In primo piano alcuni uomini accudiscono dei buoi che stanno riposando. Sullo sfondo, sulla sinistra, due cavatori stanno lizzando a valle un blocco di marmo, in alto sopra di loro altri due uomini martellano i cunei infissi nel marmo. Sullo sfondo campestre sono visibili le Apuane nel loro immenso splendore. Nella pagina accanto: Saverio Salvioni, *Filoni di una cava con l'operazione delle formelle e delle mine*, ASMS, Disegni 4931, n. 4, china acquarellata su carta, cm 45,9 x 35,0. Sulla sinistra è visibile lo scorcio del Golfo della Spezia sormontato sulla destra dall'imponente fronte della cava dove lavorano, ai suoi piedi, due cavatori intenti a preparare i fori dove inserire le mine che provocheranno il distacco della bancata. In alto sulla destra altri cavatori martellano i cunei di legno di una tradizionale 'formella', operazione per staccare il blocco di marmo dalla cava

Ritenute dal Brignoli de Brunnhoff di sorprendente bellezza, al contrario lo Sforza non considerava il Salvioni né un pittore né un disegnatore ma gli attribuiva il merito della verità con cui erano state create e dell'importanza unicamente storica che ricoprivano, motivi che lo avevano indotto all'acquisto come in effetti si era verificato.

«Rappresentando le cave di Carrara il Salvioni conferma la sua inclinazione per il paese laddove

egli intende la particolare disposizione a rappresentare vedute paesaggistiche, animato da una sensibilità speciale verso la natura, rivolgendo tuttavia la sua attenzione non al lato romantico dell'immagine, quale suggestivo ricordo di viaggio, bensì alla descrizione precisa di un paesaggio che diventa in tal modo la rappresentazione di un luogo reale».³

Fin dall'epoca romana il metodo di trasporto del marmo è la 'lizzatura', con il cui termine si in-



Saverio Salvioni, *Cava del Ravaccione*, ASMS, Disegni 4931, n. 9, china acquarellata su carta, cm 42,2 x 54,8. In primo piano sulla destra sono ripresi due operai intenti alla segazione del blocco di marmo già squadrato. Sulla sinistra in secondo piano in alto tra i blocchi di marmo, due persone osservano il lavoro svolto in basso dai cavautori mentre altri due, di estrazione borghese, scrutano il lavoro dei *tecchiaioli* i quali sopra dei ponteggi di legno ancorati con funi al fronte cava (*tecchia* in carrarese da cui il nome di *tecchiaioli*) lo controllano e lo puliscono dai detriti e dai massi pericolanti per evitare il formarsi delle frane. Fanno da sfondo la magnificenza e imponenza delle Alpi Apuane. Nella pagina accanto: Saverio Salvioni, *Polvaccio di sopra*, ASMS, Disegni 4931, n. 10, china acquarellata su carta, cm. 54,7 x 41,2. Due grandi blocchi squadrati di marmo, che rappresentano l'interno di una cava, sono sormontati da un cavatore con le mani alzate per la tragedia umana, purtroppo frequente nelle cave di Carrara, che pare essersi consumata al centro della scena dove si trovano due uomini accasciati sopra un blocco di marmo. Sullo sfondo il ravaneto (il pendio con i detriti di cava) con uomini intenti nel loro lavoro di lavorazione del marmo

dicano tutte le operazioni di spostamento dei blocchi cavati dalle cave. Il nome deriva dalla parola 'lizza', una sorta di lunga slitta di legno che serviva per il trasporto del marmo. Per ampliamento del lemma si è andati a indicare 'le strade della lizza' lungo le quali le slitte trasportatrici venivano fatte

scivolare. «La lizza, carica di blocchi di marmo, scorreva su traversine di legno opportunamente insaponate e veniva guidata e trattenuta da grossi canapi avvolti attorno ai piri, pilastrini di marmo o di legno infissi a intervalli regolari lungo il bordo del percorso».⁴



I disegni di Saverio Salvioni, nella loro puntuale riproduzione della realtà, ci offrono una dettagliata illustrazione delle diverse fasi di escavazione del marmo sino al trasporto al piazzale (il poggio di carico) ai piedi delle cave dove i blocchi venivano caricati su carri trainati da coppie di buoi per raggiungere la valle. Da qui il marmo veniva posizionato su imbarcazioni fluviali (soprattutto lungo il torrente Carrione) e raggiungeva il porto di Luni dal quale partiva per le diverse località dell'Impero romano tra cui Roma.



Saverio Salvioni nacque a Massa il 28 luglio 1855 da Giuseppe Antonio e da Chiara Cattani. Trascorse gli anni della giovinezza a Pisa presso la fattoria di Agnano, di proprietà di Maria Beatrice d'Este duchessa di Massa Carrara, e gestita dal

padre. A Pisa Salvioni intraprese gli studi e, accortosi il padre del talento artistico del figlio, proseguì la sua carriera di disegnatore presso la scuola di Giovanni Battista Tempesti già pittore affermato e conclamato. In seguito, si trasferì a Roma sotto la guida del pittore Antonio Maron. Del periodo pisano restano i disegni per le calcografie a corredo dell'opera *Pisa illustrata nelle arti del disegno da Alessandro Da Morrona* (Pisa, Francesco Pieraccini, 1787-1793, tre volumi), e i disegni delle tavole incise da Federico Fambrini per l'opera di Pietro Rossi *Fauna Etrusca* (Livorno, Tommaso Masi e soci, 1790, due volumi).

Alla morte del padre, avvenuta nel 1796, Salvioni si trasferì definitivamente a Massa, ma già nel 1791 aveva realizzato i disegni per l'allestimento della Chiesa Collegiata di San Pietro a Massa per i funerali di Maria Teresa Cybo d'Este celebrati il 15



marzo di quell'anno.⁵

Nel 1792 ottenne da Giovanni Fantoni di Fivizzano (detto il 'Labindo'), suo amico fraterno, la commissione per un ritratto da incidere su rame da cui ricavare un congruo numero di copie utili per divulgare la sua immagine. Il ritratto di Giovanni Fantoni disegnato da Saverio Salvioni e inciso da Giovanni Maria de Pian (Giovanni Maria del Piano) fu stampato da Giambattista Bodoni.

Nel 1805 era membro dell'Accademia Eugenia di Belle Arti di Carrara e nel 1807 fu nominato da Felice Baciocchi ispettore *ad honorem* per seguire i lavori di restauro del Palazzo Ducale di Massa per conto della principessa Elisa Baciocchi; incarico da cui verrà sollevato dalla stessa Principessa dopo appena sette mesi per i ritardi e la lentezza con cui procedevano i lavori. Nello stesso periodo dipinse i sipari per il teatro dell'Accademia

degli Imperfetti di Fivizzano, per il Teatro dei Differenti di Barga (Lucca) e per quello di Massa, tutti andati dispersi. Nel 1810 istituì una Scuola Gratuita di Disegno, Architettura e Ornato (il futuro Istituto d'Arte di Massa) presso l'ex Convento di San Francesco.



Tra il 1810 e il 1813, attratto dallo scenario della cave di Carrara e dal mondo degli artigiani che lo popolava, realizzò venti disegni, diciotto dei quali ancora oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Massa, e che rappresentano sicuramente le opere che ne decretarono la fama e quelle maggiormente richieste per esposizioni. L'amore per le cave di Carrara lo portò, tra il 1816 e il 1817, a realizzare due documenti finalizzati a sfruttare al meglio le cave di marmo apuane e indirizzati al



Sopra: Saverio Salvioni, *Strinato e Fantiscritti*, ASMS, Disegni 4931, n. 16, china acquarellata su carta, cm 41,4 x 55. Al centro due persone in abiti borghesi, forse due archeologi, misurano due enormi basamenti di antiche colonne romane. Un uomo, seduto su un masso di marmo, osserva i due personaggi. L'immagine è una chiara allusione al periodo di studio archeologico che ha interessato le cave di Carrara alla fine del Settecento. Tali ritrovamenti archeologici, oggi conservati presso il Museo del Marmo di Carrara, sono la testimonianza tangibile dell'attività di estrazione del marmo nel bacino marmifero di Carrara durante l'epoca romana imperiale. Nella pagina accanto: Saverio Salvioni, *Interno del Polvaccio*, ASMS, Disegni 4931, n. 11, china acquarellata su carta, cm 54,4 x 41. In primo piano un cavatore prende le misure di un grande masso non ancora squadrato, alle sue spalle un uomo in abiti borghesi prende appunti. Sullo sfondo il piazzale della cava è sovrastato da una bellissima e altissima parete di marmo dove altri cavatori armeggiano intorno a blocchi di marmo. Questo disegno venne ripreso da Pietro Bontemps (1811-1887), allievo di Salvioni, ritraendo lo stesso paesaggio ma privandolo dei personaggi

Governo: *Mostra di vari statuari, venati, ordinari, bardiglinelle cave già aperte in addietro nei monti del massese* del 1816 e *Memoria delle cave di Massa* del 1817. Con il tempo fu costretto ad abbandonare il disegno per il calo della vista, tanto da rimanere cieco da un occhio.

Le opere segnalate da Giovanni Brignoli de

Brunhoff nella sua biografia di Salvioni risultano a oggi scomparse tranne le vedute acquistate dall'Archivio di Stato di Massa:

1.° Il proprio Ritratto, cui regalò a un Pittore suo amico in Firenze, il quale lo fa ora eseguire in litografia, e sarà in breve pubblicato; 2.° Alcune co-



Sopra: Saverio Salvioni, *Fantiscritti e Val di Chiaro*, ASMS, Disegni 4931, n. 17, china acquarellata su carta, cm 41,1 x 54,5. Si tratta della veduta più nota delle cave di Carrara realizzata da Salvioni. Raffigura sulla destra la monumentale edicola che nel gergo volgare venne denominata fanti (ragazzi) scritti (dipinti) da cui il toponimo Fantiscritti che ha dato il nome a tutto il bacino marmifero. L'edicola, che ritrae tre figure mitologiche di giovani (Ercole, Giove e Liber Bacco), nel 1863, venne trasportata presso l'Accademia delle Belle Arti di Carrara. Sulla destra, in alto, si intravede la lapide, anch'essa antica, che riportava i nomi degli artisti che si recavano nelle cave di Carrara per scegliere i blocchi per realizzare le loro opere (ad esempio Michelangelo, il Canova e Giambologna). Nella pagina accanto: Saverio Salvioni, *Interno di Vara di Sopra*, ASMS, Disegni 4931, n. 19, china acquarellata su carta, cm 54,4 x 40,8. Questa veduta mostra chiaramente il piazzale di cava dove viene preparata la slitta per la lizzatura, cioè il sistema tipico delle cave di trasporto a valle dei blocchi di marmo attraverso lo scivolamento lungo piani inclinati attrezzati con rulli di legno insaponati sui quali viene calata la slitta che viene trattenuta con delle corde dai 'lizzatori'. Si tratta di un'operazione molto lunga e faticosa e particolarmente pericolosa che impone la forza di diverse persone coordinate dal 'capolizza' ben visibile sulla sinistra intendo a dare indicazioni ai compagni

NOTE

¹ Giovanni Brignoli de Brunhoff, *Di Saverio Salvioni*, in Girolamo Tiraboschi, *Da notizie biografiche e letterarie in con-*

tinuazione della Biblioteca modenese, Modena, 1834, pp. 457-460.

² Dominique Vivant Denon, *Viaggio nel Basso ed Alto Egitto illustrato dietro*

alle tracce e ai disegni del sig. Denon, presso Giuseppe Tofani, 1808.

³ Gabriella Olivieri, *Saverio Salvioni. L'uomo, l'artista, il cittadino*, Massa, 2009.



pie tratte da Guido Reni, dal Domenichino e altri grandi maestri, la maggior parte regalate a' suoi amici; [...] 4.° Il primo Sipario del Teatro di Fivizzano, che esiste tuttora, e che fu da lui dipinto su le istanze del Conte Giovanni Fantoni (Labindo) suo grande amico; 5.° Un quadro per altare che esiste in una chiesa delle vicinanze di Massa, del di cui Parroco era amico; 6.° Una Venere a sedere con due Amorini, copiata da un originale del Parmigianino, che conserva in Massa il Signor Conte

Paolo Guerra. Questa copia che il Salvioni presentò al Signor Chirurgo Mori per memoria d'amicizia, e ch'è l'ultimo suo dipinto, fu da parecchi pittori e intelligenti riputata originale; 7.° Varie incisioni in rame all'acqua forte; e poche altre cose.⁶

Scomparve il 6 maggio 1833 e fu sepolto, come da lui richiesto, nella Chiesa dei Cappuccini di Massa dove la lapide funeraria, posta nell'attiguo chiostro, ancora ne rammenta il transito in vita.

⁴ Fabio Fabiani, *Stratam antiquam que est per paludes et boscos. Viabilità romana tra Pisa e Luni*, Pisa, 2006, pp. 136-137.

⁵ «Gazzetta universale o sieno notizie istoriche, politiche, di scienze, arti e agricoltura», vol. 18, 1791, p. 207.

⁶ Giovanni Brignoli de Brunhoff, *Di*

Saverio Salvioni, cit., pp. 457-460.



Bibliofilia



UN MUSEO PER I TIPOGRAFI ‘DA SABBIO’

I Nicolini e altri stampatori di Sabbio Chiese

di GIANCARLO PETRELLA

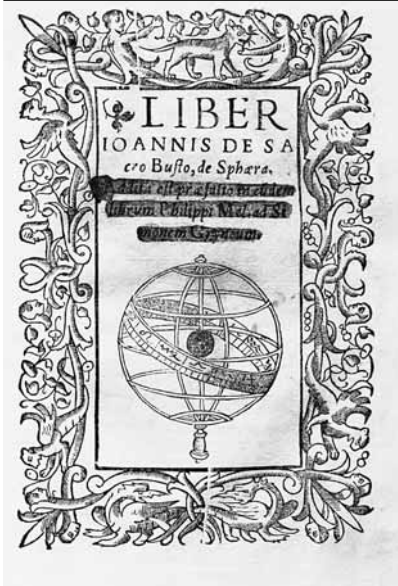
Sabbio Chiese, piccolo comune della Comunità montana della Valle Sabbia nel territorio bresciano, non ha mai ospitato una tipografia nei secoli della stampa tipografica manuale. Ragione per cui inutilmente si cercherebbe un’edizione con la data tipica al *colophon* «impresso in Sabbio». Ciò nonostante il toponimo ha goduto di discreta fama nel comparto della produzione del libro del Cinquecento grazie a una folta sequela di impressori e professionisti che emigrarono soprattutto a Venezia per trovarvi lavoro come operai, compositori, torcolieri. Alcuni fecero fortuna, tanto da aprire una propria bottega che negli anni licenziò decine di edizioni che esibiscono con fierezza l’origine dei titolari dal natio borgo montano. Quelle lontane schiere di professionisti del libro hanno trovato recente valorizzazione nel Museo Stampatori «da Sabbio» sostenuto dall’Amministrazione Comunale e da alcuni appassionati cultori del libro che, in un raro ma efficace esempio di sinergia tra pubblico e privato, hanno iniziato a raccogliere e donare alcune delle edizioni prodotte tra Cinque e Seicento dai diversi tipografi oriundi di Sabbio Chiese. Il risultato è un piccolo ma efficace museo radicato nel territorio, che restituisce alle nuove generazioni la testimonianza del libro a stampa rinascimentale, ac-

compagnato da un bel catalogo delle 44 edizioni finora conservate (ma il nucleo è necessariamente aperto a future e progressive implementazioni, frutto di acquisti diretti e donazioni) ottimamente curato da Ennio Ferraglio e Marco Giuseppe Palladino (*Museo Stampatori «da Sabbio». Catalogo delle cinquecentine e delle seicentine*, promosso da Comune di Sabbio Chiese e Ateneo di Salò, 2023, pp. 159).



‘Fratres de Sabio’: con questa sottoscrizione collettiva erano soliti firmarsi i fratelli Nicolini che di quella evocata schiera furono gli esponenti più illustri, capaci di ritagliarsi un ruolo di primo piano non solo a Venezia. Quella dei Nicolini fu un’autentica dinastia di tipografi ed editori, ramificata attraverso molteplici generazioni e presente sul mercato librario ininterrottamente dal 1520 al 1658. La prima generazione, composta dai fratelli Giovanni Antonio, Stefano, Pietro, Giacomo, Ludovico e Giovanni Maria, si affacciò all’imprenditoria libraria veneziana sulla scia del padre Turrino, colà già attivo nel commercio della carta. I Nicolini esercitarono con continuità a Venezia, dove nel 1520 impiantarono la prima officina, e a Brescia, pur con importanti incursioni anche altrove. A Venezia svolsero dapprima il loro apprendistato presso la fiorentina tipografia di Andrea Torresano, genero di Aldo Manuzio. Nel 1520 si misero in proprio, aprendo bottega in

Nella pagina accanto: marca tipografica di Comino Ventura



campo S. Fantino e lavorando soprattutto su commissione di librai ed editori. Ma nel 1524 Stefano a sua volta aprì una seconda bottega in campo S. Maria Formosa, per poi trasferirsi a Verona per pochi anni (1528-1531) e quindi a Roma, dove nel 1542 fu chiamato a collaborare con Antonio Blado. A sua volta Giovanni Maria tentò l'avventura imprenditoriale a Ferrara nei primi anni Cinquanta. L'impresa più ardita, che ne decretò forse il fallimento, fu la stampa della *Bibbia* in spagnolo. Libero dai debiti, nel 1554 raggiunse il fratello Ludovico e il nipote Vincenzo, che nel frattempo avevano lasciato Venezia per Brescia. Qui metteva radici il secondo e glorioso ramo dei Nicolini, quello, per così dire, bresciano, che col passare degli anni abbandonò il cognome Nicolini per sottoscrivere solo come da Sabbio o Sabbi. A Ludovico, che impiantò l'officina in contrada delle Cossere, nella parrocchia di Sant'Agata, successe, verosimilmente nel 1566, il figlio Vincenzo, che guidò la crescita della tipografia per una lunga e florida stagione (1566-1603); gli subentrarono i figli Lodovico,



Paolo Antonio e Giovanni Battista, che nel 1614 ottennero l'appalto di stampatori camerale e nel 1643 anche quello di impressori episcopali. Nel 1644 l'attività, già in declino, fu rilevata dai figli di Giovanni Battista Vincenzo, Francesco e Cecilio i quali però furono presto obbligati a cercar fortuna altrove (Cecilio si trasferì a Poschiavo, come risulta dal *colophon* de *Li statuti di Poschiavo* del 1667 im-

pressi «per Cecilio Sabbio stampatore»), mentre toccò a Vincenzo, erede solo nel nome del glorioso Vincenzo di Ludovico, consegnare nel 1658 la gloriosa tipografia da Sabbio gravata di debiti nelle mani di Policreto Turlini.



Come già l'officina veneziana, anche quella bresciana, più che per una personale linea editoriale, si caratterizzò per il rapporto stretto con editori e librai, su commissione dei quali i Nicolini stamparono un elevato numero di edizioni, principalmente di carattere religioso. Sebbene una delle prime edizioni datate risulti la fortunata *Cronichetta*

breve e dilettevole ne la quale si narra il principio di questa città de Brescia stampata nel 1555, l'officina di Ludovico sembra sostenuta fin dai primissimi anni dall'intraprendenza editoriale di Giovan Battista Bozzola, celebre editore e libraio bresciano, che godeva di una sorta di privilegio nella pubblicazione della vastissima produzione inerente al Concilio di Trento. Tra il 1561 e il 1563 i torchi di Ludovico lavorano senza tregua inondando il mercato italiano, ma potenzialmente anche quello dell'Europa cattolica, di letteratura conciliare: *decreta*, trattati, cataloghi di partecipanti, orazioni ufficiali (nel 1562 esce uno strumento utilissimo per orientarsi in questa selva di pubblicazioni: *l'Index orationum ac contionum habitarum*). Il rapporto fra l'azienda Sabbio e l'editoria, non solo bresciana, subisce un forte incremento con la seconda generazione. Un buon numero di edizioni sottoscritte da Vincenzo da Sabbio reca l'esplicita nota di commessa di Tommaso Bozzola, erede di Giovan Battista. Mentre in città si consolida il rapporto con i librai Pietro Maria e Francesco Marchetti, nel frattempo Vincenzo raccoglie ordinativi anche fuori Brescia. Ai Sabbio è affidata la stampa dei *Privilegia iurisdictionis communis* di Chiari (1595), gli *Statuti di Val di Sabbio* (1597), una serie di opuscoli religiosi per conto dei librai cremonesi Pietro e Girolamo Gennari e Marc'Antonio Belpiero, nonché regole e *decreta* per ordini e congre-



Sopra: *Compendium rudimentorum linguae graecae*, Brescia, Vincenzo Nicolini, 1593. Nella pagina accanto da sinistra: Ioannes de Sacrobosco, *Liber de Sphaera*, Venezia, Giovanni Antonio e Fratelli da Sabbio per Melchiorre Sessa, 1532; *Giustino historiographo clarissimo*, Venezia, Pietro Nicolini, 1535; *Historiarum Compendium*, Venezia, Domenico Nicolini, 1570; marca di Domenico Nicolini

gazioni lombarde, come ad esempio gli Agostiniani della Congregazione dell'Osservanza di Lombardia (1592, 1599), le Povere convertite della carità di Brescia (1597), la Congregazione della Carità Apostolica (1604); l'hospitale de' mendicanti (1618). I da Sabbio sono inoltre gli stampatori di riferimento per la diocesi bresciana: dalla loro officina escono nel 1564 (e nuovamente nel 1575) le *Constitutiones* del vescovo Domenico Bollani, oltre a una nu-

trita serie di opere liturgiche destinate al clero cittadino. Nel 1643 questo rapporto sarà infine ufficializzato con la nomina a impresori episcopali.

Non stupisce, nella produzione dell'officina da Sabbio, l'insistenza sull'editoria religiosa che trovava uno sbocco non solo sul mercato locale, ma anche su quello italiano e, per alcuni testi di teologi d'oltralpe, persino europeo. Si tratta di una produzione piuttosto diversificata: al clero secolare e regolare dei seminari e degli *studia* erano rivolti i trattati teologici e i ponderosi volumi di esegesi biblica; al clero diocesano erano indirizzati manuali, testi di supporto alla catechesi e all'esercizio pastorale, oratoria sacra, raccolte di prediche. Fra il clero, ma anche fra i semplici fedeli, trovavano inoltre circolazione testi di edificazione, vite di santi (specie locali, come ad esempio la *Vita* del beato Alessandro Luzzago composta da Ottavio Ermanni e stampata nel 1608), opere devozionali ed esercizi spirituali a uso delle religiose (*Esercizii particolari di una serva del Signore* 1576).

La produzione profana, pur articolata nell'offerta, copre invece una percentuale decisamente inferiore. L'assenza più evidente è quella delle edizioni di classici o di sussidi all'insegnamento scolastico, appannaggio di altre tipografie bresciane, prima fra tutte quella dei Britannico. I



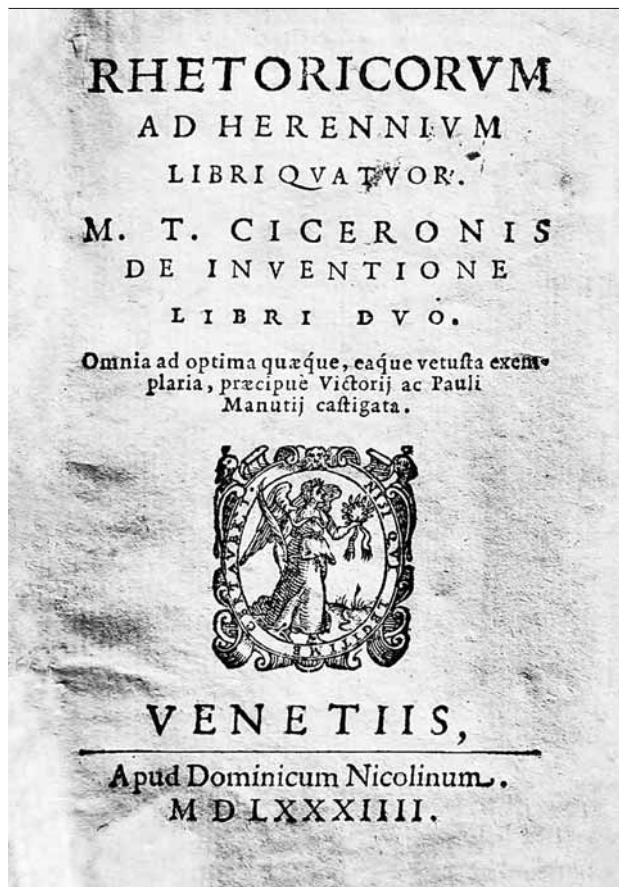
Sopra dall'alto: Paolo Paruta, *Della perfettione della vita politica*, Venezia, Domenico Nicolini, 1599; marca di Stefano Nicolini. Nella pagina accanto da sinistra: Marco Tullio Cicerone, *Rhetoricorum ad Herennium libri quatuor*, Venezia, Domenico Nicolini, 1584; Giovan Battista Moroni (1520 ca.-1578), *Ludovico Madruzzo vescovo di Trento*, Chicago, Art Institute

Sabbio si mettono a disposizione delle accademie cittadine, pubblicando, ad esempio, la duplice edizione delle *Rime de li Academici Occulti* (1568) e dei *Carmina Academicorum Occultorum* (1570) accompagnata da preziosi rami a piena pagina; mantengono l'attività piuttosto lucrativa delle composizioni d'occasione, stampando orazioni per l'ingresso o la partenza di vescovi o rettori veneti, o la celebrazione di avvenimenti sacri e profani; allargano l'offerta editoriale con testi di matematica e medicina, soprattutto trattati contro la peste, e resoconti dei missionari gesuiti in Oriente. Il titolo di stampatori camerati, ottenuto nel 1614 dagli eredi di Vincenzo Sabbio, garantiva infine un introito sicuro attraverso la stampa di tutti gli avvisi e *deklarationi* emanati dal potere pubblico.



Nell'estate del 1658, poco prima di cedere il materiale tipografico, i Sabbio si accomiatarono offrendo un testo di forte impronta locale, vale a dire una nuova edizione della *Brescia antica* di Giovanni Battista Nazari, già pubblicata, un secolo prima (1562), dall'avo Ludovico.

I Nicolini non esauriscono, come accennato, la presenza di Sabbio Chiese sul palcoscenico della tipografia italiana del Cinque-Seicento. Oriundo di Sabbio era Pietro Tini che stampò a Piacenza nel 1587 assieme a Giovanni Bazachi i *Dialoghi piacevoli* di Stefano Guazzo; così come Giovanni Battista Pellizari che aprì bottega a Cremona dal 1588 al 1599 dove stampò con continuità firmando i propri prodotti con l'insegna di Orfeo che suona la lira. Ma di gran lunga più illustri furono Comino Ventura e i fratelli Gelmini. Comino, nato intorno alla metà del secolo, aveva seguito l'invito di Vincenzo Nicolini a trasferirsi a Bergamo tra il 1577 e il 1578, lavorando dapprima alle sue dipendenze, per poi rilevarne l'attività e mettersi in proprio. La produzione si prolungò per una quarantina di anni, durante i quali dai suoi torchi uscirono oltre trecento edizioni, anche di grande qualità e impegno,



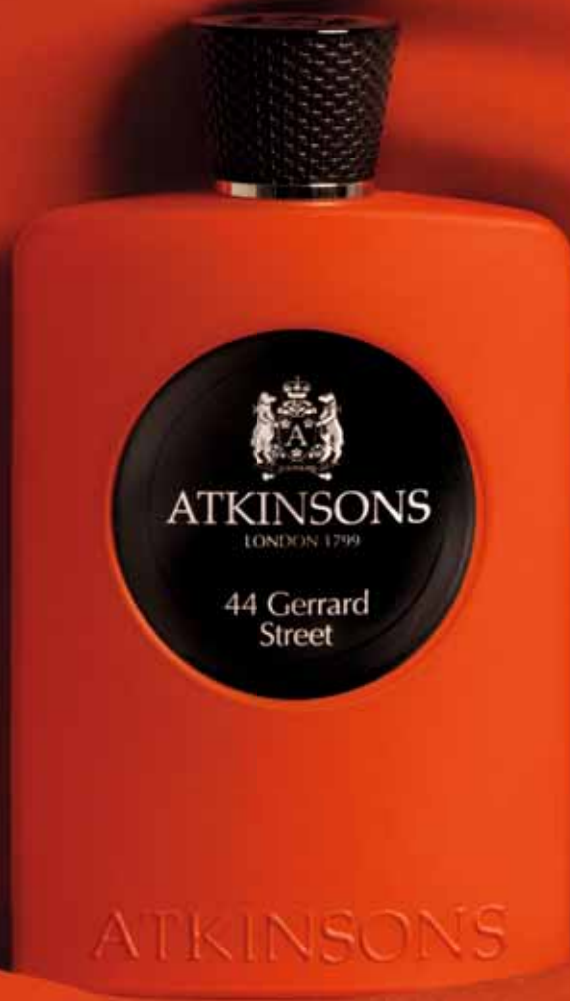
che gli valsero la qualifica di *urbis impressor*. Ai fratelli Giacomo e Giovanni Battista Gelmini si deve invece l'apertura nel 1584 della prima bottega tipografica stabile di Trento, grazie al privilegio ottenuto dal vescovo Ludovico Madruzzo di poter colà «*artem typographiae exercere*». E proprio l'autorità religiosa tridentina fu per alcuni anni una delle committenti stabili della bottega Gelmini, anche se la realtà di provincia non permetteva un respiro culturale ampio e favorevole. La produzio-

ne, piuttosto eterogenea e pur distribuita in quasi un trentennio, conta infatti un numero piuttosto esiguo di edizioni. L'ultima sottoscritta da Giovanni Battista (il fratello Giacomo era scomparso nel 1591 per peste petecchiale) risale al 1614: gli *Statuti di Trento*, ancora una volta su commissione vescovile. Il figlio, Giovanni Maria, ne rilevò l'attività nel 1617, mantenendola, pur con qualche difficoltà, fino al 1619. Nel 1623 si spense. E con lui la breve dinastia dei Gelmini di Sabbio Chiese.



ATKINSONS

LONDON 1799





PERFUMER IN LONDON SINCE 1799



Centenari



L'ATTRICE, IL POETA, LE STATUE

D'Annunzio e la Duse sulla Riviera del Brenta

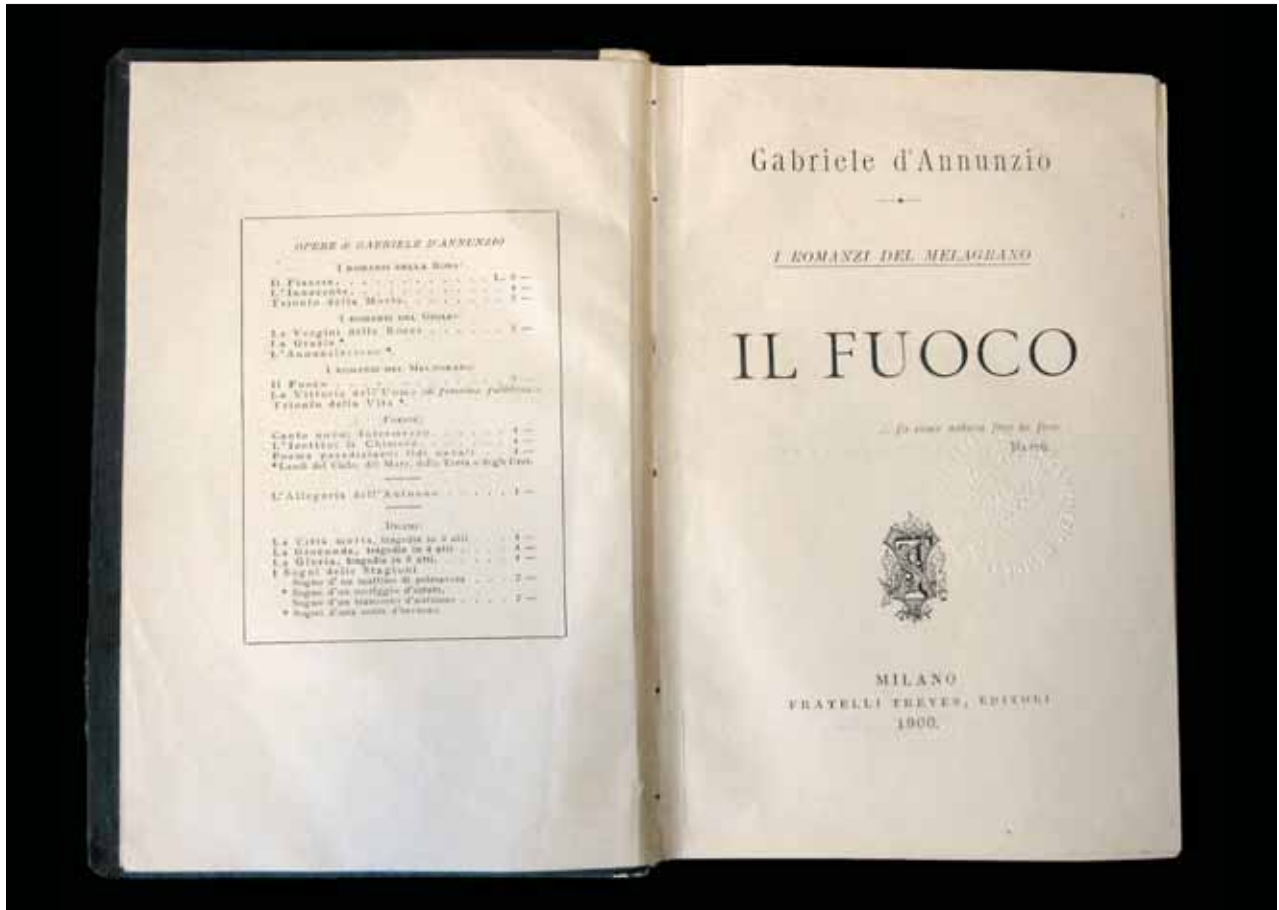
di LUCA PIVA

A un secolo dalla sua morte il fascino di Eleonora Duse (1858-1924) continua a soggiogare ammiratori e ammiratrici che non hanno mai udito la sua voce e la hanno veduta muoversi solo in poche sequenze cinematografiche¹ che non bastano a svelare il segreto dei suoi trionfi; ad alimentarne la fama leggendaria provvedono le testimonianze traboccanti di superlativi assoluti dei suoi contemporanei e *Il fuoco*, romanzo di Gabriele d'Annunzio (1863-1938) edito da Treves nel 1900 il cui evanescente filo conduttore narrativo segue le tracce della complicata relazione fra una attrice e un poeta, Foscarina e Stelio Effrena, ricalcandola sul sodalizio sentimentale e artistico che legò la Divina e il Vate per una decina d'anni sul confine fra Ottocento e Novecento. La Duse vi è descritta come una artista inarrivabile e come una donna sfiorita e fragile, preda inerme di paralizzanti eccessi di angoscia: ritratto di inclemente franchezza che sollevò uno sdegno poco meno che unanime fra i lettori, avvertiti della corrispondenza fra personaggi romanzeschi e reali, e favorì la rappresentazione del rapporto fra i due come quello fra una succube disarmata dal bisogno d'amore e un *viveur* incapace

d'affetto, guidato da moventi venali, talmente spietato da negarle il ruolo di protagonista in tragedie figlie del loro connubio, modellate sulle doti interpretative di lei, «nutrite dal calore stesso dell'anima sua». ² Gli studi più accorti³ e quelli condotti alla luce dell'epistolario,⁴ finalmente pubblicato dieci anni or sono, hanno ripartito con più equità il fardello delle ragioni e dei torti e hanno bilanciato la curiosità per le questioni private con la considerazione dell'instimabile patrimonio letterario fiorito negli anni della relazione fra lo scrittore e la sua musa, «sola rivelatrice degna d'un grande poeta»: ⁵ *Il fuoco*, i primi tre libri delle *Laudi* e, cospicuo quanto misconosciuto, l'intero *corpus* drammaturgico dannunziano.

Il fuoco ha come sfondo una Venezia dove «tutto è lentezza, vapore, abbandono, consumo, cenere»,⁶ una «landa stigia» fumigante «come i resti di un vasto saccheggio» nella quale «la morte pareva occupare il luogo da tempo»: città ingombra di morte ma non morta, né dannata a essere il sepolcro del proprio passato come quella descritta da Henry James e Thomas Mann in *Il carteggio Aspern* e *La morte a Venezia*, o come la stordita capitale del chiar di luna in procinto di essere bersagliata dalle invettive di Marinetti; «città di vita» decaduta ma non decadente, oppressa da una condizione storica e non da un destino irrevocabile, bandolo di un passato di grandezza che, diversamente da quello di Roma, non si perdeva nei millenni ma risaliva indietro di un paio di generazioni

Nella pagina accanto da sinistra: Gabriele d'Annunzio (1863-1938) in un ritratto fotografico dei primi anni del Novecento ed Eleonora Duse (1858-1924)



(il nonno della Duse era nato cittadino della Serenissima) e nell'anno 1900 poteva sembrare ancora a portata di mano.⁷ Tutto il romanzo può essere letto come l'annuncio di una palingenesi, non esclusi i passi dedicati alla protagonista femminile, che nelle ultime pagine saprà domare la sua divorante malinconia votandosi al comune progetto di creazione di un innovativo teatro nazionale, del quale, in un inestricabile intreccio di realtà e finzione, con la stesura dei suoi drammi d'Annunzio si proponeva di gettare le fondamenta letterarie.



Accanto a Venezia compare nel romanzo anche un Veneto di terraferma a cavallo fra il Padovano e il Veneziano: la Riviera del Brenta, immersa nelle nebbie iridescenti dell'estate di san Martino («immensa poesia»),⁸ percorsa dai due

amanti su una carrozza del 'trenino del Brenta' che andava e veniva fra Padova e Fusina seguendo la riva del naviglio. Si recarono a Stra per visitare la regale villa dei Pisani e non videro passare sull'acqua il burchiello pavesato a festa, «pieno di musica e di piaceri», ma solo barconi da carico, neri di pece, trainati dai cavalli al passo. La Riviera, che fino al tramonto della Serenissima era stata l'elegantissima meta di deliziose villeggiature, apparve loro come un paesaggio di rovine, dove «una immensa decomposizione vegetale sembrava toccare anche le case e disfarle come frondi [...] i muri di cinta erano abbattuti, rotti i pilastri, contorti i cancelli, invasi dalle ortaglie i giardini» e, sulla pianura ammutolita, «tutte le cose vaporavano e svanivano come spiriti».

L'escursione risvegliò nell'attrice amari ricordi di gioventù che dettarono al poeta pagine di



Sopra da sinistra: sopracoperta e *colophon* dell'edizione del *Fuoco* stampata a Verona nel 1930 per l'editore Mondadori nell'Officina Bodoni di Hans Mardersteig, sotto il patrocinio dell'Istituto nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio. Nella pagina accanto: frontespizio della prima edizione del *Fuoco* di Gabriele d'Annunzio, pubblicata a Milano, da Fratelli Treves nel 1900

toccante lirismo. Secondo la consuetudine dei figli d'arte la Duse si trovò a recitare fin da bambina nella compagnia teatrale di famiglia, che aveva conosciuto un momento di fortuna nella prima metà del secolo quando il nonno paterno, nato a Chioggia, aveva fondato a Padova una compagnia teatrale e un teatro stabile; caduta in miseria e perduto il teatro, la *troupe* si era ridotta a vagare di piazza in piazza sul carro carico delle masserizie necessarie al mestiere e al vivere, in condizioni di povertà, nomadismo e promiscuità che attiravano sui suoi componenti una considerazione non dissimile da quella riservata a saltimbanchi e vagabondi, e sulle

donne una reputazione equivoca. Il quadro che emerge dai passi memorialistici del *Fuoco* non raffigura una precoce chiamata ai cieli dell'arte, ma la cupa vicenda di una bambina costretta prematuramente a sperimentare sacrifici e umiliazioni che anche nei giorni del più clamoroso successo la avrebbero indotta a covare un incancellabile risentimento verso il teatro, il pubblico e i colleghi. Quattordicenne, pellegrinando fra Padova e Venezia con la madre amatissima, era solita rinfrancarsi dalle fatiche delle recite facendo sosta a Dolo «nell'osteria del Vampa», nei paraggi della stazione ferroviaria. Consumavano assieme «il magro desi-



nare contato a soldo a soldo»⁹ e la figlia, frastornata dall'agitazione dello spettacolo che le aveva imposto di piangere, urlare, delirare, morire «di veleno o di ferro», oppressa da «uno stato di angoscia, di stanchezza, di febbre, di ripugnanza», dava tregua alla sua pena di «piccola anima profanata» lasciandosi scivolare in una condizione mista di veglia e sogno, nella quale sovrapponeva alle forme meschine della realtà circostante un corteo di figure immaginarie, ingentilite da «qualcosa di indicibilmente delicato e prezioso», che sentiva sgorgare dal suo istinto: «straordinarie visioni» donde germogliarono i prodromi della sua arte, accompagnando la sua sensibilità a divenire «plastica come la materia incandescente che i vetrai tengono in cima alle loro canne». Ad accendere la sua fantasia erano le statue che incontrava lungo la Riviera, concrete eppure simili a apparizioni: «qua, là, da presso, da lungi, ovunque, nei frutteti, nelle vigne,

tra i cavoli argentati, tra i legumi, in mezzo ai pascoli, su i cumuli di concime e di vinaccia, sotto i pagliai, alla soglia dei tugurii, ovunque [...] erano innumerevoli, erano un popolo disperso, ancora bianche, o grigie, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini, e con tutti i gesti [...] con le ghirlande, con le cornucopie, con le faci, con tutti gli emblemi della potenza, della ricchezza e della voluttà». Le pagine del *Fuoco* ripercorrono i passi del solitario apprendistato e risuscitano i giorni in cui, combinando le suggestioni che le venivano dalle derelitte vestigia di un passato insigne con le attese della «folla miserabile da cui aspettavamo il pane quotidiano», sbocciava 'la Duse': «Uscivo per i campi di buon'ora. Camminavo alla ventura. Le statue erano le mie mète. Andavo dall'una all'altra e mi fermavo come se le visitassi. Alcune mi sembravano bellissime e mi provavo a imitare i loro gesti. Ma rimanevo più



ELEONORA DUSE
LA SECONDA MODERNA - ANNO III

Sopra da sinistra: la copertina e una delle illustrazioni del pittore Federico von Rieger (1903-1987) da *L'arte della Duse* di Giuseppe Boglione, edito a Roma nel 1960 dall'editore Le maschere. Nella pagina accanto: *Veduta di Dolo dai mulini*, dipinta da Bernardo Bellotto (1722-1780) attorno al 1740 (Henley-on-Thames, collezione del Visconte di Hambleden)

lungamente in compagnia con le mutilate, quasi per istinto di consolarle. La sera, sul palco, recitando, [...] prendevo l'attitudine di qualcuna che m'era familiare e rimanevo immobile come se fossi anch'io di pietra. Incominciavo già a scolpirmi».

La scuola delle figure di pietra può sembrare un viatico confacente all'elaborazione della recitazione straniata e del sofferto psicologismo che saranno tipici del teatro novecentesco: teatro di crisi, espressione dell'eclissi di ogni certezza, dimostrazione della «impossibilità di una bellezza che sia la sublime espressione di un sistema di valori condiviso»,¹⁰ del quale l'interprete veneziana è annoverata fra i battistrada. Ma se oltrepassiamo il concetto generico di scultura per considerare

quella specifica famiglia di statue care all'attrice principiante e la mettiamo a confronto con il programma artistico che condivise con il suo poeta, ci troveremo al cospetto di tutt'altro panorama ideale.



Le schiere di dei, semidei, genii ed eroi scolpiti in pietra di Vicenza che i due amanti trovarono decimate da cento anni di incuria e appetiti mercantili avevano continuato a infoltirsi per tutto il XVIII secolo, autunno della Serenissima la cui esuberante produzione artistica aveva conosciuto un precoce riflusso antibarocco¹¹ e fino alla fine seguì una strada di caparbia continuità con l'arte del più



assolato Rinascimento. Nessuna di queste statue mostra l'impronta di un genio inimitabile, ma ciascuna custodisce l'eredità di «un sogno ben più antico delle mani che le avevano formate» e quella dell'armamentario creativo, perfezionato di generazione in generazione, necessario per dare al sogno un corpo di pietra. Creature paniche, propiziatrici di fertilità e opulenza, queste allegorie, ignare dell'avvicinarsi dei secoli, furono chiamate a intonare un corale *laus vitae* con l'estro gratuito di uccelli canori, per dare sostanza all'ideale di bellezza nel quale un'intera comunità riconobbe la rappresentazione dei propri desideri: una bellezza integra fatta di linee fluide, volumi fiorenti, fisionomie nobili, pose eleganti, non priva di affettazione ma intonsa da qualunque accenno di volgarità, abito di un'arte determinata a forzare la realtà quotidiana rimodellandola alla fiamma dello stile per assoggettarla al *genius loci* che aveva sovrinteso alla trasformazione del lembo di terra tolto alla palude in un ameno giardino d'Arcadia. Nessuna parentela con ciò che la scultura era divenuta al tempo del *Fuoco*, deferente al vero tanto da industriarsi a riprodurlo ricorrendo al diffuso utilizzo di calchi, assuefatta alla meticolosa contraffazione di *tranches de vie* in bilico tra patetismo e prosaicità: l'equivalente figurativo del dramma naturalistico devoto ai modelli parigini, descrittivo, melodrammatico, stilisticamente amorfo, che fu l'obiettivo contro il quale si coalizzarono d'Annunzio e la Duse stringendo un'alleanza artistica in base alla quale il poeta e narratore si sarebbe fatto drammaturgo e l'attrice si sarebbe donata («come un'arma, in mano tua»)¹² alla divulgazione delle sue tragedie. L'una avrebbe finalmente trovato scampo da «quegli stupidi, inetti drammi che ho recitato finora»,¹³ l'altro si sarebbe aperta l'unica strada allora disponibile per raggiungere un pubblico più vasto della minoranza acculturata che leggeva i suoi romanzi.

Fu entrando in risonanza con la capacità dell'attrice di sedurre vaste moltitudini di spettatori che, all'apice del successo come romanziere, d'An-



nunzio interruppe per dieci anni la sua produzione narrativa e si concentrò sulla elaborazione di un «teatro di poesia» che ambiva a restituire la tragedia alla dimensione rituale dei suoi primordi ellenici e raggiunse i suoi esiti più elevati nella forma intrinsecamente antirealistica e inattuale della tragedia in versi. Una inattualità inderogabile, dal momento che l'Ottocento appariva al poeta come «un tempo in cui gli antichi ideali della cultura e della bellezza sono calpestati da un gregge vile»;¹⁴ un errore, da revocare ristabilendo l'interrotto legame con le epoche in cui «la vita italiana fu l'ornamento del mondo»,¹⁵ sepolte dal crollo degli stati di antico regime senza che il Risorgimento, inquinato di sottocultura borghese, avesse portato alcun soccorso. Contro l'opinione di chi vide in d'Annunzio un «uomo del Cinquecento in ritardo»,¹⁶ la sua fedeltà al passato fu immune da velleità di restaurazione e volta invece a rimettere in moto una storia rimasta in sospenso, nel nome di una modernità «che cammina col suo passo inimicabile, con la movenza che è propria a lei sola, ma sempre su la vasta via segnata dai monumenti dei poeti padri».¹⁷

L'autore del *Fuoco* riteneva che l'origine dello «smisurato potere» espressivo dell'arte italiana dei



In questa pagina: statue settecentesche nei giardini di Villa Pisani, a Strà (da *Dentro le mura di villa Pisani* di Vittorio Giacometti, edito da Electa nel 2004). Nella pagina accanto dall'alto: il Burchiello «pieno di musica e di piaceri» alle porte di Dolo, in una acquaforte del Canaletto (1697-1768) incisa nella prima metà degli anni quaranta del Settecento; sopraccoperta dell'edizione del *Fuoco* stampata a Roma nel 1941 dall'Istituto poligrafico dello Stato sotto il patrocinio della fondazione Il Vittoriale e del sodalizio L'oleandro

secoli d'oro fosse la «pura inconsapevolezza» dei suoi artefici, che fece di ciascuno di essi la manifestazione di un'anima collettiva e il collettore del vigore creativo in essa concentrato. In questa chiave assumeva un ruolo determinante il rapporto con il pubblico popolare, che si configurò in una forma di estetismo a sfondo sociale¹⁸ e preparò le clamorose esperienze dannunziane di demagogo e condottiero fiumano: al pari della wagneriana opera d'arte dell'avvenire, il «teatro di poesia» dannunziano nasceva per parlare al popolo traendo da esso medesimo la materia e la forma del proprio eloquio, non in un artificioso mascheramento folclorico ma risalendo alle vette dell'arte nazionale che delle radici folcloriche erano state la eletta proge-

nie.¹⁹ Le statue della Riviera che anonimi scalpelini avevano fissato in imperturbabili passi di danza erano nate nell'ultima stagione in cui si protrasse il primato italiano sulla cultura figurativa europea; entrano nel *Fuoco* avvolte nella gramaglia del lutto e trasfigurate nei tragici «Mani d'una gente scomparsa», residui di una impreveduta ecatombe, «ombre del passato irrevocabile, di ciò che non ama più, che non ride più, che non piange più, che non rivivrà più mai, che non ritornerà più mai». Il lascito del loro capitale di stile alla grande Tragica ne contraddice il destino funesto, restituisce al futuro il bagaglio di bellezza di cui erano state portatrici, dà fiato alla voce di speranza che il romanzo igneo lascia affiorare dalle macerie della Storia.

NOTE

¹ F. Mari, A. Ambrosio, *Cenere*, Torino, Ambrosio Film, 1916.

² G. d'Annunzio, in E. Duse, G. d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894- 1923*, a cura di Franca Minnucci, Milano, Bompiani, 2014, p. 1025.

³ E. Mariano, *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse, ovvero dal Fuoco alle Laudi*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016; P. Gibellini, *Il Vate e la Divina*, in *Divina Eleonora*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 81-88.

⁴ Cfr. A. Andreoli, *Il poeta, la folla e l'attrice divina*, in G. d'Annunzio: *Tragedie, sogni e misteri*, Milano, Mondadori, 2013; Id., *Più che l'amore*, Venezia, Marsilio, 2017.

⁵ G. d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo*, cit., p. 1027.

⁶ D'ora in avanti, nel testo tutti i virgolettati privi di nota sono citazioni da *Il fuoco* di Gabriele d'Annunzio.

⁷ M. Isnenghi, *D'Annunzio e l'ideologia della venezianità*, in *D'Annunzio e Venezia*, a cura di E. Mariano, Roma, Lucarini, 1991, pp. 229-235.

⁸ G. d'Annunzio, *Taccuini*, Milano, Mondadori, 1965, p. 220.

⁹ E. Duse, *Frammento autobiografico*, in «Biblioteca teatrale. Rivista di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 39, 1996.

¹⁰ D. Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2007, p. 159.

¹¹ M. Vincenti, *Piacere ai dotti e ai migliori*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, a cura di G. Paravello, Venezia, Istituto veneto di Scienze Lettere e

Arti, 2002, pp. 221-230.

¹² E. Duse, *Come il mare io ti parlo*, cit., p. 1228.

¹³ *Ivi*, p. 135.

¹⁴ G. d'Annunzio, in A. Conti, *La beata riva*, Venezia, Marsilio 2000, p. 141.

¹⁵ G. d'Annunzio, *La gloria*, in Id., *Tragedie, sogni, misteri*, cit., I, p. 379.

¹⁶ P. Levi, citato in *Come il mare io ti parlo*, cit., p. 201 nota.

¹⁷ G. d'Annunzio, *Più che l'amore*, in Id., *Tragedie, sogni, misteri*, cit., II, p. 30.

¹⁸ P. Gibellini, in A. Conti: *La beata riva*, cit., p. X.

¹⁹ A. Andreoli, *Il popolo autore nella Figgia di Iorio di Gabriele d'Annunzio*, Avelino, Sinestesia, 2014.

group^m

We make advertising work better for people.

MINDSHARE

Wavemaker

essence³mediacom

group^m nexus

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

Romano Bilenchi

VITA

Questo libro è andato a ruba nel Massachusetts: trenta edizioni in poche settimane, crisi di gabinetto e sommosse. Costa lire sei.

Il Selvaggio Editore in Torino

Il Selvaggio Editore in Torino

FERNANDO CERVELLI

RISATE ESPLOSIVE

CON UNA PREFAZIONE SINTETICA DI
F. T. MARINETTI
dell'Accademia d'Italia

FUTURMANIFESTO
CONTRO LE BARBE
PAROLE IN LIBERTÀ
MASCHERE FUTURISTE
MOTTO - SFOTTO
JAZZBANDISTICI
CARTOLINE UMORISTICHE
TEATRO VULCANICO

N
O
V
I
T
À

*Vieta l'ingresso
ai minorenni e a
tutti i ruderati bar-
buti imperlati di
acida sapienza...*



ROMA - FUTURE DIZIONI "LE SMORFIE" - ROMA

LIRE 6

Editoria



GENESI E SVILUPPO DI UN PERITESTO

Il mestiere ‘fascettistico’

di MASSIMO GATTA

La lunga e articolata storia del libro, nella sua complessità, è anche la storia di tutto quanto nel tempo si è accumulato su di esso: su questo oggetto culturale, invariabilmente di rilievo umanistico. La storia del libro è infatti anche la storia di una ‘evoluzione oggettuale’ dall’umanesimo a oggi. I libri sono infatti tutti dei documenti storici e vanno trattati, cioè avvicinati, come ci si avvicinerebbe a un documento che si intende analizzare, studiare in ogni sua parte, in ogni sua componente. Ci si approssima al libro come un archeologo fa con un reperto. I libri sono ovviamente reperti di tipo diverso ma che la Storia ci ha comunque consegnato. E la Storia, come ha scritto Benedetto Croce, ‘è sempre storia contemporanea’. Non ha importanza che si tratti di reperti della metà del Quattrocento, di fine Settecento o degli anni Settanta del Novecento. La loro storia è, infatti, sempre contemporanea, così come la loro collocazione è sempre una collocazione storica. L’accumulo che nei secoli si è verificato sul corpo del libro, sul suo essere un oggetto storico-culturale, ne ha determinato la complessi-

tà, la profondità, la multiformità; l’enorme quantità di elementi che lo compongono, e dei dati che da essi promanano, è indice della sua importanza. I primi incunaboli erano infatti molto diversi dai libri stampati nei secoli successivi. Elementi nuovi si sono via via aggiunti, strati su strati si sono aggregati gli uni sugli altri, così come avviene in natura per le rocce. Una stratificazione non geologica ma culturale. Ognuno degli elementi che compongono un libro, dal testo al paratesto fino al peritesto hanno una storia, un significato, una ragione d’essere precisi, e vanno compresi. Elementi armonici, culturali, fascinosi che solo se studiati attentamente riescono a esprimere la loro verità. Alcuni sono molto antichi, altri meno, alcuni molto recenti. Il testo è ovviamente l’elemento in assoluto più antico, nato insieme all’oggetto libro e come lui ha subito notevoli mutazioni anche negli elementi che lo costituiscono, nelle forme, nelle sostanze e nei materiali. Il testo, da quando esiste il libro, sia manoscritto sia tipograficamente impresso, è formato da elementi naturali che hanno subito, come tutto il resto, delle profonde modificazioni. Sarà così anche per gli strumenti di scrittura, che hanno reso possibile la presenza del testo su varie superfici scritte, e poi per i caratteri mobili che a loro volta hanno reso possibile la pagina tipografica e via via tutti gli altri innumerevoli elementi che, insieme, hanno contribuito alla realizzazione di un libro così come conven-

Nella pagina accanto da sinistra: la rarissima fascetta con testo di Romano Bilenchi per il suo romanzo, poi ripudiato dall’autore; rara fascetta per il libro futurista di Fernando Cervelli (1933)



zionalmente viene indicato.

La maggioranza delle persone è *naturaliter* interessata al testo, non tanto al libro, è ciò mi sembra ovvio. Il testo è la parte più antica, primordiale, e quella che rappresenta il fulcro dell'interesse di un lettore. Ma il libro non è, non dovrebbe essere, interessante solo per un lettore. Il libro non è solo un testo. Un libro è infatti anche un 'libro'. Le persone si avvicinano al libro perché nel libro è presente un testo. Il testo diventa il fulcro del loro interesse, il lettore cerca il testo, il testo cerca il suo lettore ideale o meno. Tutto ciò è fin troppo scontato. Meno ovvio è il fatto che il testo è solo uno degli elementi del libro, non possiamo neppure affermare che sia il più importante, dipende dai punti di osservazione. Ogni parte del libro ha infatti, o dovrebbe avere, il suo 'lettore'. Il testo è quella parte del libro che arriva prima

delle altre. Quella più evidente, più invasiva, più manifesta: quella che contiene l'aura maggiore. Il testo pensa che tutto il resto gli ruoti intorno. Ma il testo senza il libro cosa sarebbe? Il testo è sempre consubstanziale a una 'superficie', da quella più semplice (per modo di dire) a quella più complessa; tavolette cerate, rotoli di papiro, fogli di pergamena, fogli di carta, fogli di latta, un display, e così all'infinito. Il testo si accompagna sempre a una superficie che lo veicola, che lo rende ciò che è: comunicazione. Un testo da solo non è possibile, o meglio sarebbe la voce narrante. La voce è un testo senza altro. Ma forse anche la voce è un testo che si accompagna ad altro: lingua, bocca, corde vocali, gola, labbra, e così via. Il testo scritto si accompagna sempre a qualcosa di solido, di tangibile, più o meno duraturo. E questo qualcosa sono i tanti elementi che rendono possibile il testo, che lo fanno accadere, che lo rendono significante e trasmissibile. Tutto ciò rappresenta la 'librarietà' (*bookhood*). Ecco perché il testo così come il libro sono documenti, reperti funzionali, una sorta di 'insieme archeologico-umanistico' al completo.

Niccolò Copernico e la sua profascetta editoriale del 1543

Owen Gingerich (4 marzo 1930 - 28 maggio 2023) è stato professore emerito di Astronomia e Storia della scienza all'Università di Harvard, oltre che astronomo emerito presso lo Smithsonian Astrophysical Observatory. È considerato una delle massime autorità su Giovanni Keplero e Niccolò Copernico e a quest'ultimo ha dedicato alcuni volumi di straordinario interesse anche dal punto di vista bibliografico. Proprio rileggendo uno dei suoi volumi più affascinanti su Copernico mi sono imbattuto, del tutto casualmente, in una scoperta assai curiosa e preziosa, almeno per me. Le prime volte non avevo affatto notato questo particolare bibliografico che emerse chiaramente dopo, al tempo del mio interesse per la storia e la funzione della fascetta editoriale della quale mi stavo occupando. Gingerich aveva la caratteristica, davvero peculiare per un

uomo di scienza e per un astronomo del suo livello, di riuscire a discorrere nei suoi lavori non strettamente scientifici, o comunque rivolti pure al lettore non specialistico, anche di aspetti legati alla storia tipografica dei libri, alla loro circolazione, alla bibliografia, insomma a tutta una serie di elementi anche paratestuali di notevole interesse. Il suo celebre *Census* bibliografico di tutte le edizioni rintracciate della prima (1543) e della seconda edizione (1566) del *De revolutionibus* di Copernico è, a questo riguardo, davvero esemplare. Il *Census* non ha ancora avuto una traduzione italiana, ma c'è un altro libro di Gingerich che ripercorre la storia di questa sua lunga e appassionante avventura in biblioteche pubbliche e private di ogni continente per rintracciare copie delle prime due edizioni del capolavoro copernicano, un libro tradotto in italiano col titolo *Alla ricerca del libro perduto. La storia dimenticata del trattato che cambiò il corso della scienza* (Milano, Rizzoli, 2004). Era questo il libro che stavo rileggendo per l'ennesima volta e nel quale feci una scoperta davvero curiosa. L'*editio princeps* del *De revolutionibus orbium coelestium* venne stampato a Norimberga da Johann Petreius nel 1543 e al frontespizio, dopo autore e titolo in latino, compare a stampa, sempre in latino, quella che potremmo definire a tutti gli effetti una 'protofascetta editoriale' sia per quanto leggiamo e sia per la forma e la collocazione nel frontespizio: centrato in basso prima del luogo di stampa e del nome dello stampatore. All'epoca, e per alcuni secoli, i libri venivano stampati su fogli sciolti, senza la copertina, e consegnati all'acquirente che li avrebbe fatti rilegare secondo il proprio gusto; per tale motivo è il frontespizio, con le sue informazioni, quello che poi sarebbe diventata la copertina a sua volta seguita dal frontespizio vero e proprio. Quindi non avendo all'epoca a disposizione una copertina sulla quale posizionare la 'fascetta' lo stampatore poteva solo stamparne una e posizionarla al frontespizio. Questa scoperta è davvero di straordinario interesse perché, come vedremo, l'uso della fascetta è strettamente legata al Novecento,

Bibliofilia e Libri di consultazione.

ALFREDO PANZINI. *Dizionario Moderno*. Quinta edizione aggiornata ed aumentata. Milano. Hoepli Edit. pagg. xx-710 in 4 L. 60.

Come è detto sulla *manchette*...

[*Manchette*: voce francese=*polsino*. || *Coup de manchette* nel linguaggio della scherma ecc. || Il titolo vistoso degli articoli sui giornali. – Bisognerebbe aggiungere nella sesta edizione: « *La fascetta che gli editori sogliono mettere sui libri per esaltarne i pregi col fine di adescare i compratori* »].

Come è detto sulla *manchette* editoriale e come è meglio chiarito nella breve prefazione alla quinta edizione, questa opera panziniana, che resterà la sua più caratteristica fatica, è una *storia del costume attraverso il sorgere e il tramontare delle parole*.

Le parole nascono e muoiono, hanno un momento di grande voga poi tramontano.

Quando l'autore ci lesse la scheda che egli aveva preparato per la voce *ficozza* c'era ben altro: ma dalla compilazione della scheda alla uscita del volume è passato del tempo e la *ficozza* gli si è invecchiata fra le mani.

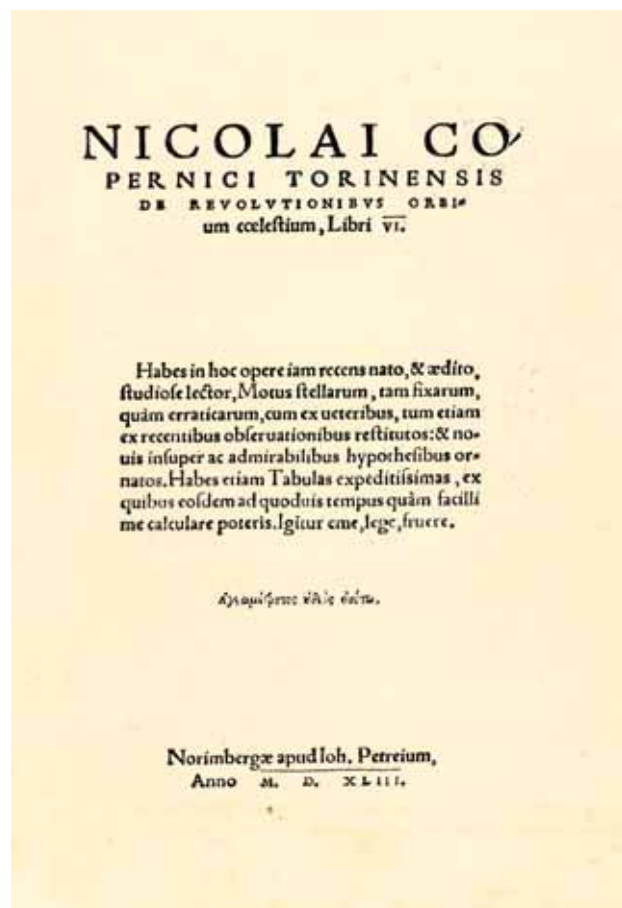
La voce è stata registrata nella *anagrafe* panziniana come figlia di ignoti; ma anche questo è qualche cosa.

afj.

Sopra: scritto di Angelo Fortunato Formiggini. Nella pagina accanto: l'ironica fascetta approntata per Augusto Frassinetti

non esistendo esempi nei secoli precedenti. Eppure... Eppure lo stampatore Petreius ci ha consegnato un documento peritestuale di enorme interesse bibliografico. Leggiamo ora quanto è scritto in latino su questa protofascetta nella prima edizione del 1543 del *De revolutionibus orbium coelestium* di Copernico, esattamente quanto avremmo potuto leggere nel Novecento su una fascetta editoriale vera e propria: « *Habes in hoc opere recensato, & ædito, studiosæ lector, Motus stellarum, tam fixarum, quàm erraticarum, cum ex veteribus, tum etiam ex recentibus observationibus restitutos: & novis insuper ac admirabilibus hypothesibus orna-*

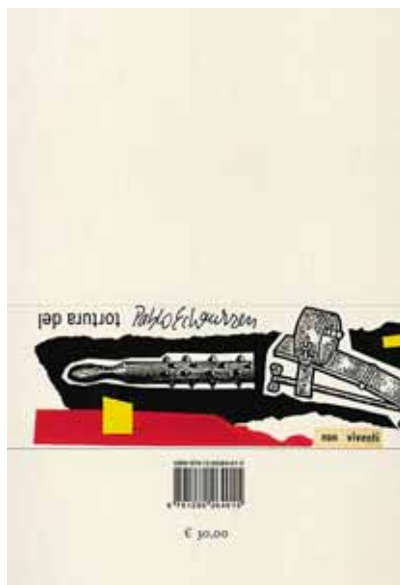
tos. Habes etiam Tabulas expeditissimas, ex quibus eosdem ad quoduis tempus quàm facilli me calculare poteris. Igitur eme, lege, fruere» («In questa recente opera, diligente lettore, troverai l'esposizione del moto delle stelle fisse e dei pianeti, ricavata dalle osservazioni antiche e moderne, e accompagnata da nuove e meravigliose ipotesi. Troverai inoltre le praticissime tavole che ti permetteranno di calcolare con facilità quali siano le posizioni occupate dai pianeti in un qualunque momento. Compralo, quindi, leggilo e traine profitto»). Scrive Gingerich (pp. 40-41): «Al centro del frontespizio, come in una sorta di fascetta rettangolare di presentazione, troviamo scritto [...]»: quella «fascetta rettangolare di presentazione» stampata da Petreius diventerà, esattamente quattro secoli dopo, la fascetta cartacea esterna al libro che tutti conosciamo.



Angelo Fortunato Formiggini e la fascetta nel Novecento

La fascetta editoriale, elemento tipicamente primonovecentesco, è esattamente uno dei peritesti forse più trascurati ed ‘effimeri’ dell’intera filiera del libro quale oggetto cartaceo tipograficamente esposto, ed è anche il meno conosciuto. Nata funzionalmente nei primi anni Venti del Novecento, come ben si ricava dalla recensione di Angelo Fortunato Formiggini a pag. 218 de «L’Italia che scrive» del 1926, relativa alla quinta edizione aggiornata e aumentata del *Dizionario Moderno* di Alfredo Panzini (1926), cioè di «quella storia del costume attraverso il sorgere e il tramontare della parola», e che per primo registrò la voce «Futurismo»: «Come è detto sulla manchette». La fascetta editoriale nasce quale elemento strettamente funzionale allo scopo, per trasformarsi in seguito in quella che sarebbe diventata la sua principale caratteristica: promuovere commercialmente il libro del quale fa intrinsecamente parte, come fece pionieristicamente notare Giuseppe Fumagalli alla voce «Manchette» del suo *Vocabolario bibliografico* (Olschki, 1940, pp. 260-261), dove scrive: «La fascetta che gli editori sogliono mettere sui libri per esaltare i pregi al fine di adescare i compratori». Le prime fascette, infatti, ‘circondavano’ completamente il volume, in tal modo sigillandolo, per cui una volta strappate, la loro sorte era segnata: il cestino della carta straccia. In quella forma e funzione il volume era protetto, al riparo da manipolazioni, soprattutto in libreria, perché non lo si poteva sfogliare libera-

A sinistra: frontespizio della prima edizione del *De revolutionibus orbium coelestium* di Niccolò Copernico (Norimberga, Petreius, 1543), al centro la prima profascetta editoriale. Nella pagina accanto da sinistra: fascette editoriali poco note per le due edizioni degli *Ossi di seppia* di Montale; la sconosciuta fascetta editoriale per *La morte della donna* di Fillia (1925); fascetta d’artista di Pablo Echaurren per il libro di Adriano Prosperi, copertina e quarta; fascetta autocritica per il *pamphlet* di Vor



mente, non ci si poteva accedere senza prima strappare la fascetta. Negli anni Trenta e Quaranta le fascette diventano, al contrario, elementi molto più comuni e visibili dell'oggetto libro, usate spesso in alternativa della sovraccoperta e, invece che avvolgerlo, esse iniziano ad 'ancorarsi' alla copertina e alla quarta di copertina, ripiegando i bordi all'interno delle alette, per cui il libro poteva essere tranquillamente sfogliato senza doverle per forza sfilare e quindi danneggiare. Ma la loro sorte, una volta

acquistato il libro, era comunque quella di essere separate e, se non conservate all'interno dello stesso a mo' di segnalibro (molto raramente), comunque gettate via. La stessa sorte che subiranno in gran parte delle biblioteche italiane, almeno fino alla fine degli anni Settanta, le sovraccoperte; Francesco Barberi sull'argomento scrisse un illuminante articolo, segnalando appunto la brutta sorte che nelle biblioteche, soprattutto quelle italiane, attendeva la sovraccoperta.

anti romanzetti che intrecciano diversi destini, s'illumina la figura d'un essere umano solo nel pericolo, e si scopre l'infinito, e la chiarezza il suo destino il cui sfuggito gli sfugge. Ne *I morti* non invecchiamo, vasto quadro dove pure vi sono zone opache, le figure che più commuovono non sono quelle dei consapevoli, siano essi eroi o assassini, ma quelle dei tanti che sono stati travolti in una sorte che non hanno capito, che continuano a non capire, e la morte li ha sorpresi. In questo stato di affannosa interrogazione, d'invocazione sconessa d'una verità che si voleva raggiungere ma è sfuggita: così Elisabetta, che cade nella neve col suo bambino; così Wenzlaw, esule nella baracca sfanciata dalle bombe; i crudeli, come Von Klemm o come il contadino Nadler, — l'uno ucciso dal proprio artista, per vendetta o per fantico amore, l'altro freddato mentre insapona il proprio forte corpo nudo, da un francese che lo osserva dalla finestra — non hanno tempo né parole per chiedersi nulla. E i clasi come Lieven, diventato S.S. per sopravvissuta smania di comando e per disagio d'una vita incolare in pentoloni squallidi, non hanno più nulla da chiedersi perché a tutto è stato risposto nella gelida lucidità d'una coscienza che ha sbottato tanto quanto ha potuto avvicinare o pensare. I consapevoli del bene, i martiri e gli eroi, ne *I morti* non invecchiano rappresentando per Anna Seghers un tentativo di uscire dalla nebbia, annunciando le fanfare e cantando la speranza. Ma gli squallidi di fanfara e le canzoni di speranza restano estranei al suo mondo poetico. I consapevoli del bene, i martiri e gli eroi, sono raffigurati in modo sfregiato e sommario e non trovano accenti per commuovere. La stessa figura di Maria, che resta viva finché alita il suo balcone con davanti la città e impenetrabile e selvaggia, « un caos di pietre e di fumo », e guarda altobattante nella memoria l'ammante ucciso che le ha dato un figlio, la stessa Maria perde i suoi accenti più veri quando diventa forte e consapevole della realtà. Le figure vere della Seghers sono quelli che non hanno capito, quelli che hanno camminato nella nebbia, nella nebbia, Anna Seghers ha saputo fare un'investazione poetica, una condizione umana. E per questo, con i suoi molti errori, noi la crediamo tra gli scrittori più importanti del nostro tempo.

Natalia Ginsburg



Una scena del film M.G.M. *La prova del fuoco* (*The Red Badge of Courage*), tratto dal romanzo di Stephen Crane e diretto da John Huston, il regista di *Giorgio d'Alfano*. Il breve romanzo di Crane, che racconta del servizio militare d'un giovanotto indiano durante la guerra di Secessione, è considerato un capolavoro della narrativa americana, ed ha avuto successi analoghi a scrittori che vanno da Joseph Conrad a Ernest Hemingway. Il film di Huston, che ora è presente negli schermi italiani, sta raccogliendo gli elogi della critica; esso segna l'affermazione d'un nuovo giovane autore, André Murphy. Il romanzo *La prova del fuoco*, nella traduzione di Aldo Caporaso è stato pubblicato nel «Cinella».

L'arte della « fascetta »

Trovare la frase più adatta per la « fascetta » d'un volume è uno dei più delicati compiti editoriali. Sperimentare col minor numero di parole e nel modo più suggestivo e pregnante la caratteristica che differenzia un dato libro da tutti gli altri e fa sì che esso debba essere comprato e letto subito, è certo più difficile che scrivere una recensione di quanto scritto.

A tal proposito la stessa Italia, e a prendere la gioia i segni del mestiere e l'entusiasmo, « sono il sentimentale parigino » L'Observateur « cui un suo concorrente a priori di cui sono stati pubblicati i risultati nel numero del 29 maggio il concorrente conosceva nell'avanzare i termini per uno libro contemporaneo, e le « fascette » per uno libro classico. Le risposte sono in gran parte definizioni ammirative del libro, quasi senza spirito, specialmente tra le « fascette ».

Ne riportiamo qui qualcuno delle migliori, che però, a nostro avviso, sono più tra quelle sagolate che tra quelle soltanto sagolate:

« O signor, c'est une boue... »

Il capoluogo hobbesiano ha ispirato anche fascette paradossiche, come:

« Une diligeance sensible. Dieu »

oppure pompatichissime come:

« La province inconnaue et ardente »

più divertenti forse di quella:

« Meuse d'annee ou sive d'annee? »

presentata dal vincitore del concorso Raymond Dabaldi, che però se ha una nota felice per *Les Provinciales* di Pascal:

« Dieu = il herain des poissins? »

Tra le « fascette a tendina » è da segnalare questa per il *Genivaldi* di Zola:

« Interdit aux mineurs! »

Ma l'opera che ha messo di più le fascette è stata la *Phébe* di Racine, per la quale lo stile pubblicitario riserva effetti inaspettati come in:

« Par l'annee d'Andromaque »

oppure in:

« Plus nul qu'Estipide »

fino al terribile canone di:

« Une mère pense allez un fil! »

Tra i manuali dei libri contemporanei ne segnaliamo due per la *Mouste* di Sartre:

« Les récentes d'un professeur suicidaire »

« Un philosophe se penche sur sa cervelle »

rista dello stesso Marinetti e Fillia (1932), *Pour mes femmes* di Nelson Morpurgo (1932), per le *Risate esplosive* di Fernando Cervelli (1933) e per *Arte fascista* di Fillia (1927); una delle più ricercate e rare riveste infine *La morte della donna* sempre di Fillia (1925), volume completo della «Fascetta editoriale sconosciuta di Fillia, vera anticipazione di quella della *Cucina futurista*» (dalla scheda del catalogo Pontremoli). Del resto «La passione per le fascette di Fillia, capo del gruppo futurista torinese, comincia negli anni '20 da questi prodotti editoriali 'minori» (dal catalogo Pontremoli). Ma 'mitica' è anche la fascetta editoriale approntata da Mino Maccari, con un ironico testo da sbruffone, che avvolge l'opera prima di Romano Bilenchì, *Vita di Pisto*, opera in seguito sconosciuta dall'autore, fascetta per la quale i collezionisti sarebbero capaci, direbbe Mughini, di vendersi la sorella (come quasi fece lui, che pure non ha sorelle, ma pagò profumatamente per la sola fascetta, acquistata da sola, anni dopo avere acquistato il volume che ne era privo).

Per la prima edizione Einaudi degli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale, venne invece approntata una fascetta sobria ed essenziale, che riportava stampato il lapidario «Con questo libro comincio la poesia italiana contemporanea», mentre lo stesso editore, per la *princeps* di *Lavorare stanca* di Cesare Pavese scelse questa «Una delle voci più isolate della poesia contemporanea». Davvero unica, nella sua feroce ironia, è poi quella di Augusto Frassinetti per il suo *Tre bestemmie uguali e distinte*, che riporta la frase «Sulla necessità di uccidere i bambini». Persino un insospettabile Italo Calvino, che dal '47 dirigeva l'ufficio stampa della Einaudi e che, dal '52 e fino al '59, dirigerà il «Notiziario Einaudi», si occuperà professionalmente di paratesto, quindi anche delle fascette editoriali. In un suo raro scritto, pubblicato anonimo sul n. 2 del 30 giugno del '52 del «Notiziario Einaudi», ci darà prova della sua attenzione verso questo peritesto, con un breve scritto non firmato e non casualmente inti-

Sopra: sconosciuto scritto di Italo Calvino, non firmato, dedicato alla fascetta. Nella pagina accanto: fascetta per *Lavorare stanca* di Cesare Pavese

Fascette futuriste e altre rarità

Per questo motivo le fascette editoriali, soprattutto quelle dei primordi e le più importanti, sono tanto rare e in grado, con la loro semplice presenza, di aumentare il valore economico del volume (ovviamente quello d'antiquariato, prime edizioni, ecc.) di un buon 30%. Tra le più rare e ricercate fascette ci sono quelle di alcuni volumi futuristi, perché il movimento marinettiano, tra i tanti metodi promozionali adottati, non prevedeva, o molto raramente, l'utilizzo delle fascette. Per questo motivo quelle 'firmate' da Marinetti, cioè con un suo testo stampato, sono tra le più rare, come ad esempio quella celebre per *La cucina futu-*

tolato appunto *L'arte della "fascetta"*:

Trovare la frase più adatta per la 'fascetta' d'un volume è uno dei più delicati compiti editoriali. Sintetizzare col minor numero di parole e nel modo più suggestivo e pregnante la caratteristica che differenzia un dato libro da tutti gli altri e fa sì che esso debba essere comprato e letto subito, è certo più difficile che scrivere una recensione di quattro cartelle. A sollevarci in questa fatica, e a prender in giro i segreti del mestiere 'fascettistico', viene il settimanale parigino «L'Observateur» con un suo concorso a premi di cui sono stati pubblicati i risultati nel numero del 29 maggio. Il concorso consisteva nell'inventare i sottotitoli per otto libri contemporanei, e le 'fascette' per sette libri classici. Le risposte sono in gran parte definizioni umoristiche del libro, spesso assai spiritose, specialmente tra le 'fascette'. Ne riportiamo qui qualcuna delle migliori, che però, a nostro avviso, sono più tra quelle segnalate che tra quelle premiate della rivista.

Del resto Calvino, ossessionato proprio dal dover predisporre i 'soffietti' (definizione tipicamente giornalistica che gli veniva dall'essere stato, appunto, per anni redattore a «l'Unità»), qualche anno prima, nel '47, quando ancora curava il «Bollettino di informazioni culturali», sempre dell'Einaudi, proprio sul «Bollettino» (n. 13, 10 gennaio 1948, pp. 7-10, leggibile ora nell'*Album Calvino*, Mondadori, 1995, pp. 91-100) aveva scritto, con lo pseudonimo Andrea Traverso, il lungo e autobiografico *Vita segreta di una casa editrice*, dove a un certo punto dice di sé in terza persona: «[...] Ultimo ufficio quello dei servizi di stampa, dove Italo Calvino emerge da un mare di ritagli dell'Eco della Stampa e si dichiara preoccupatissimo perché deve trovare in giornata un soffietto per la 'fascetta' di un libro che sta per uscire. I soffietti sono la sua ossessione, ci confessa: ogni volta che gli viene in mente l'idea di un romanzo, pensa per prima cosa al soffietto che potrebbe andar bene e l'idea gli sfugge». Purtroppo



sulle fascette editoriali poco e male si è scritto, anche da parte degli storici di editoria e di grafica, ed è un peccato perché esse rappresentano un elemento di primaria importanza anche per lo studio del commercio librario e delle sue pratiche. Tra coloro che se ne sono occupati in maniera approfondita c'è però Mauro Chiabrando, che ha dedicato loro l'ampio e documentato capitolo *Effimere fascette* del suo pregevole *Il particolare superfluo* (Luni, 2019), e la Libreria antiquaria Pontremoli di Milano, che recentemente ha pubblicato *online* il catalogo monografico *Fascette editoriali*.

Pablo Echaurren e la fascetta d'artista

Una recente innovazione grafica, quasi mai riscontrata in passato, è poi quella della fascetta editoriale d'artista, elemento che ha perduto del tutto la propria funzione sia strumentale sia promozionale



per diventare, essenzialmente, un'opera grafica originale, non conservata all'interno ma all'esterno del libro. L'unica sigla editoriale che abbia finora intrapreso questa felice sperimentazione grafico-artistico-editoriale è la romana Mauvais Livres di Andrea Montanino, che per la collana "Sassifraga", diretta da Valerio Magrelli, e la cui grafica è curata dal figlio Leonardo, ha chiesto all'artista Pablo Echaurren di realizzare quattro fascette originali, a rivestire i titoli di Adriano Prosperi, Maurizio Bettini, Chiara Frugoni e Lina Bolzoni. Sono esempi molto belli e interessanti di contaminazione tra fumetto e *collage*, tipico dello stile dell'artista romano, il maggiore collezionista al mondo di Futurismo. L'artista ha lavorato molto, in passato, per la grafica editoriale; ricordiamo almeno l'iconica copertina di *Porci con le ali*, ma è la prima volta che si cimentava con le fascette, come lui stesso scrive: «Beh, l'idea è di Valerio Magrelli. È lui che inizial-



mente mi ha contattato. È una idea davvero curiosa e effimera... ma continueremo. Anche se io avevo deciso che non avrei più fatto copertine. È una proposta così singolare che non potevo sottrarmi». Queste fascette echaurreniane rappresentano davvero una rivoluzione copernicana (per tornare al Copernico da cui le fascette sono partite), sia dal punto di vista storico sia grafico. Esse perdono totalmente il loro *status* di supporto promozionale ed ef-

fimero, per assurgere al rango di autonoma opera grafica d'autore. La loro importanza è ulteriormente attestata dall'editore romano che all'interno dei volumi cita espressamente la presenza della fascetta e del suo autore, ed è la prima volta che ciò accade nella storia dell'editoria del Novecento, e non solo italiana: in tal modo sembra suggerire al lettore che la completezza del volume è garantita solo se in esso è presente anche la fascetta editoriale realizzata appositamente.

Sopra da sinistra: Mauro Chiabrand, *Il particolare superfluo*, sovraccopertina con fascetta editoriale; fascetta d'artista di Pablo Echaurren per il libro di Chiara Frugoni, copertina e quarta; la rarissima fascetta per *La cucina futurista* di Marinetti e Fillia



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

GIACOMO MATTEOTTI
SCRITTI GIURIDICI
a cura di Stefano Caretti



Nistri-Lischi

Novecento



LA RECIDIVA: GIACOMO MATTEOTTI PENALISTA

Genesi di un saggio

di ANTONIO SALVATORE

Il centenario dell'assassinio di Giacomo Matteotti (1885-1924), avvenuto il 10 giugno 1924, coincide con l'organizzazione di mostre in varie città italiane, con l'uscita di nuove biografie e saggi e con la riedizione di titoli più risalenti. Per citarne alcuni, i romanzi storici di Riccardo Nencini, *Muoio per te* (Mondadori) e di Andrea Frediani, *Tempesta su Mussolini* (Rai Libri), le biografie di Marzio Breda e Stefano Caretti, *Il nemico di Mussolini* (Solferino), di Vittorio Zincone, *Matteotti dieci vite* (Neri Pozza) e di Federico Fornaro, *Giacomo Matteotti* (Bollati Boringhieri), i saggi di Mirko Grasso, *L'oppositore* (Carocci) e di Fabio Fiore, *L'affaire Matteotti* (Laterza). Tra le mostre dedicate al giurista e politico polesano, ricordiamo quella che si è tenuta a Roma presso Palazzo Braschi fino al 16 giugno 2024, il cui curatore, Mauro Canali, ha pubblicato una riedizione ampliata del proprio studio *Il delitto Matteotti* per i tipi di il Mulino.

Ma in questo scritto ci occuperemo del Matteotti giurista: una stagione, quella del giureconsulto, che durò solo tre anni, dal conseguimento della laurea, nel 1907, al 1910, allorché decise di dedicarsi a tempo pieno alla politica, salvo una ri-

presa, durante la guerra, dal 1916 al 1919, al tempo del confino in Sicilia.

In particolare, ci soffermeremo sulla sua figura di penalista, concentrandoci sulla tesi di laurea del 1907, *Principi generali di recidiva* e sulla monografia, pubblicata tre anni dopo, intitolata: *La recidiva. Saggio di revisione critica con dati statistici* (Torino, Fratelli Bocca, 1910).

È opportuno tenere ben distinto il Matteotti politico dal Matteotti giurista che, nel perseguire istanze riformiste tese al miglioramento delle condizioni sociali, rimase fundamentalmente un giurista espressione del ceto liberale, sempre attento a non oltrepassare i confini della tradizione giuridica. Egli entrò, per questo, in conflitto con i socialisti massimalisti, avendo colto i rischi di una socialità invadente, pronta a riassorbire il cittadino nello Stato e a sopprimere la libertà individuale.

Come scrive Giuliano Vassalli (1915 - 2009) nella presentazione degli *Scritti giuridici* a cura di Stefano Caretti (Nistri-Lischi, 2003, 2 voll.), avvicinarsi a Giacomo Matteotti significa accostarsi «ad una figura sacra». Aggiungiamo che approssimarsi a tale figura, giustamente celebrata e onorata per il martirio, porta con sé, anche, il rischio di permettere alla retorica e all'agiografia di far velo alla profondità del pensiero di colui che davvero fu giurista secondo la definizione che, del termine, diede il fondatore del moderno diritto del lavoro, Lodovico Barassi (1873-1961), per il quale «giurista è chi non ha solo la sensibilità della vita in cui vive».

Nella pagina accanto: copertina degli *Scritti giuridici* di Giacomo Matteotti, a cura di Stefano Caretti (Pisa, Nistri-Lischi, 2003)



Con Lodovico Barassi, Giacomo Matteotti ebbe in comune – applicandola al diritto penale – anche la concezione del diritto, secondo cui esso si trasforma lentamente, all’interno delle forme classiche tramandate dalla tradizione, impermeabile agli ‘scossoni’ derivanti dalle trasformazioni sociali, che allora avevano visto il proliferare di una folta schiera di riformatori solo a parole, definiti icasticamente ‘falsi iconoclasti’. È, infatti, ormai dato unanimemente riconosciuto che, al di là degli altisonanti manifesti del cosiddetto ‘socialismo giuridico’, furono proprio i giuristi della tradizione – tra i quali si può annoverare il Nostro – a produrre le maggiori interazioni tra i tempi della trasformazione giuridica e quelli degli impressionanti mutamenti sociali e istituzionali a cavallo di fine Ottocento e primi del Novecento.

Dopo il liceo, Matteotti si iscrisse alla facoltà di Legge dell’Università di Bologna e, dopo quattro anni, si laureò, con lode, il 7 novembre 1907. La città felsinea, all’epoca, era sede della scuola giuridica più vivace del Paese, dapprima dominata dai penalisti del ‘socialismo giuridico’, Pietro Ellero (1833-1933) e del suo allievo Enrico Ferri (1856-1929), poi dalla ‘scuola classica’ di Luigi Lucchini (1847-1929) e Alessandro Stoppato (1858-1931), quest’ultimo anche celebre avvocato (venne incaricato della difesa nel caso del delitto Murri, omicidio commesso a Bologna nel 1902, che ebbe vasta risonanza), del quale Matteotti fu praticante di studio.

Per anni, Matteotti studiò le lingue straniere e raccolse materiale per la sua tesi, laureandosi, il 7 novembre 1907, su *Principi generali di recidiva*, un istituto giuridico che gli permise di mettere a frutto e coltivare l’interesse per i meccanismi sociali e antropologici che spingono un delinquente a reiterare un reato e, in genere, per gli studi comparatistici con gli ordinamenti delle altre nazioni. Tre anni dopo, come abbiamo detto, pubblicò, per i tipi dei Fratelli Bocca, la monografia *La recidiva. Saggio di revisione critica con dati statistici*.



Sopra da sinistra: Giacomo Matteotti, in una foto del 1906; un giovane Giacomo Matteotti, durante gli anni di studio a Bologna. Nella pagina accanto dall'alto: frontespizio de *L'assicurazione contro la disoccupazione* di Matteo Matteotti (Torino, Fratelli Bocca, 1901); Matteo Matteotti (1876-1909), fratello di Giacomo

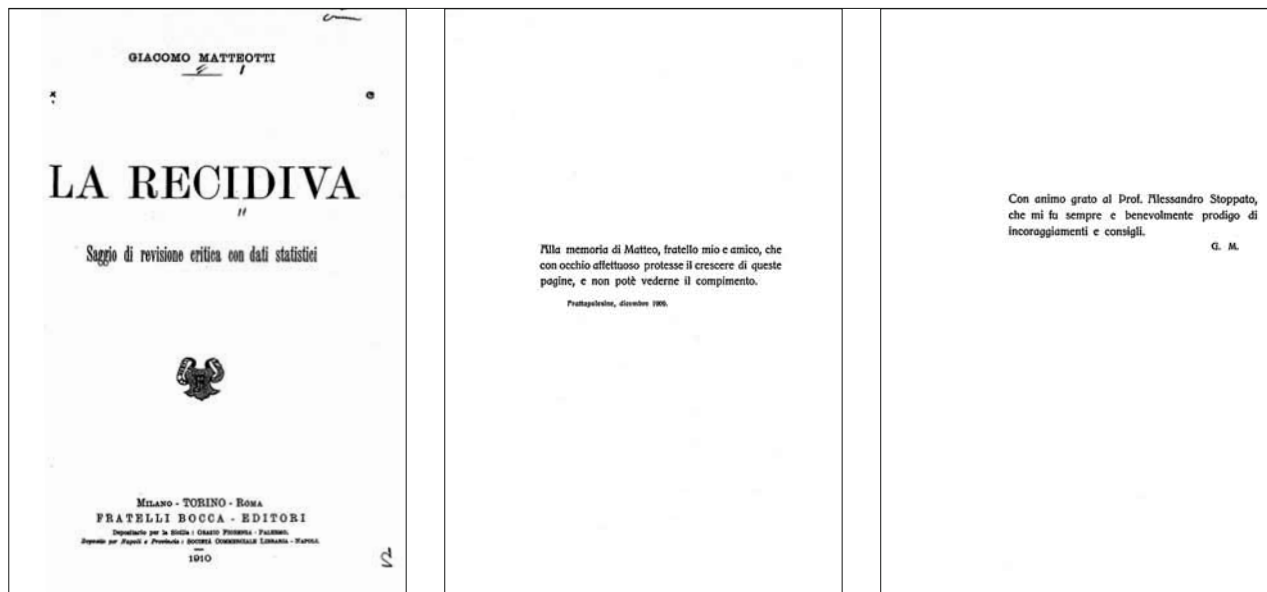
La monografia, molto difficile da reperire sul mercato antiquario, si può consultare, assieme alla tesi di laurea, negli *Scritti giuridici* a cura di Stefano Caretti. In tal modo, è possibile apprezzare la non comune erudizione e maturità di pensiero di un giurista, allora appena venticinquenne, che non teme di confrontarsi con i maggiori giuristi dell'epoca su un tema, la recidiva, all'epoca di enorme attualità e dalle grandi implicazioni sociali.

Nel 1909, dedicò gran parte del suo tempo a rifinire la stesura della monografia, recandosi, più volte, all'estero e intrattenendo una fitta corrispondenza con il professor Alessandro Stoppato e con i fratelli Bocca, che già erano stati in rapporti con

l'amato fratello Matteo, morto di tisi nel marzo dello stesso anno. Matteo Matteotti (1876-1909) aveva pubblicato, per i tipi dei Fratelli Bocca, un saggio di 276 pagine di carattere economico-sociale dal titolo *L'assicurazione contro la disoccupazione* (Fratelli Bocca, 1901).

Con gli editori, andò in scena un lungo 'tira e molla' sulle modalità di visione del manoscritto, che Matteotti non si fidava a inviare per corrispondenza: alla fine, si convinse, tranquillizzato dal professor Stoppato.

Nel 1910, il volume *La recidiva. Saggio di revisione critica con dati statistici* venne pubblicato: si tratta di un'opera di più di quattrocento pagine, di-



Sopra da sinistra: la copertina, le due dediche (al fratello Matteo e al professor Alessandro Stoppato) e la prima pagina dell'indice di *La recidiva. Saggio di revisione critica con dati statistici* (Torino, Fratelli Bocca, 1910, prima edizione). Nella pagina accanto: prime pagine, tratte dalla prima edizione, del saggio *La recidiva* di Giacomo Matteotti

visive in tre parti: «I dati della recidiva», «Le teorie della recidiva», «I mezzi penali contro la recidiva».

La tesi di laurea (1907) e la monografia (1910) sono riportate, in forma autonoma, negli *Scritti giuridici* a cura del Caretti, il che appare filologicamente corretto, dal momento che quest'ultima costituisce una rielaborazione della tesi. Si tratta di due testi identici nella matrice ma diventati distinti per la crescita complessiva, che avviene in tre anni caratterizzati da intensa attività di studi all'estero. Per tale motivo, a causa dei corposi e puntuali riferimenti alla scienza giuridica europea, Matteotti può giustamente essere definito un giurista dal respiro eccedente gli asfittici confini nazionali, circostanza non comune per l'epoca. Anche per tale ragione, egli è di una modernità assoluta.

La monografia non costituisce una mera pubblicazione della tesi di laurea, ma neppure è un prodotto di ricerca totalmente nuovo: rappresenta uno sviluppo che rafforza l'impianto comparatistico con gli ordinamenti delle altre nazioni, sia sul piano statistico che su quello delle teorie e soluzioni.

Parlare della recidiva (istituto oggi configurato dall'art. 99 del codice penale quale «circostanza inerente alla persona del colpevole»: a chi, dopo essere stato condannato per un delitto, ne commette un altro, può infliggersi un aumento di pena), agli inizi del Novecento significa confrontarsi con una concezione del crimine che, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, inizia a essere considerato come fenomeno collettivo e sociale, non più individuale.

Mentre, prima, si parlava di ladri, assassini, vagabondi, nasce la figura del criminale, tanto è vero che la monografia di Matteotti sulla recidiva viene pubblicata nella collana dedicata dall'editore Bocca alla "Antropologia Criminale", che aveva ospitato anche gli scritti di Cesare Lombroso (1835-1909), il fondatore della nuova disciplina.

I criminali iniziano a essere visti come classe distinta e pericolosa, come nemico interno, antropologicamente diverso ma vicino, prossimo e per questo particolarmente temibile. Il crimine, infatti, non è più confinato in certe zone della città, ma la investe tutta e inizia a farsi strada una strategia di

INDICE

INTRODUZIONE. — La definizione della recidiva..... Pag. 3

PARTI I. — I dati della recidiva.

Cap. I. — *Statistica e dinamica della recidiva negli Stati europei* .. 13
 Italia .. 13
 Spagna, Portogallo .. 15
 Francia .. 16
 Belgio .. 22
 Svizzera .. 23
 Austria .. 23
 Germania .. 25
 Danimarca, Svezia, Norvegia .. 27
 Olanda .. 28
 Gran Bretagna .. 29
 Russia .. 33
 Stati balcanici .. 34

Cap. II. — *Conclusioni generali sulle statistiche europee della recidiva* .. 36
 A) La delinquenza dei primari (dittamazioni) .. 39
 B) L'aumento della recidiva .. 45
 C) Probabilità di risaduta per i primari .. 54
 D) Probabilità di risaduta per i recidivi .. 58
 E) Rapporti finali di probabilità .. 63

Cap. III. — *I delitti dei recidivi* .. 65
 Omicidio .. 65
 Lesioni, furti, possesso .. 68
 Delitti contro la autorità e la giustizia .. 72
 Delitti contro i costumi .. 73
 Usurpazioni e danneggiamenti .. 74
 Furti .. 74
 Falsi, frodi, rapine (associaz. crim.) .. 83
 Mendicizia, vagabondaggio, ubriachezza .. 87
 Delitti colposi .. 88

INTRODUZIONE

LA DEFINIZIONE DELLA RECIDIVA

1. La commissione di atti, la ripetizione dei medesimi è nella natura delle cose fatto d'ogni momento, e specialmente nell'uomo; in quella categoria speciale poi di azioni della condotta umana, le quali sono soggette a un giudizio morale, la risaduta viene a indicare la ripetizione di quelle cui si riferisce un giudizio sfavorevole. Nella scuola, nella famiglia, e in ogni altro aggruppamento sociale, la ripetuta infrazione di una norma di condotta sembra dare all'atto una fisionomia speciale: si aggrava in genere quella disapprovazione semplice che era spogliata la prima volta; l'opinione, la stima altri muta in peggio, e spesso ne sono conseguenza diretta provvedimenti, reazioni singolari, differenti.

I proverbi popolari ne attestano ancora la normalità, l'ordinarietà di questo fatto, che non poteva quindi non verificarsi anche rispetto allo stato, nel diritto penale, in ogni epoca, così come in ogni epoca è stata almeno la potenzialità nell'uomo di risadare nella violazione delle norme di legge.

2. I documenti dell'antichità ci danno modo di controllare la esistenza di tale deduzione: nell'India, il Codice di Manù (377) ordinava di tagliare un piede a una mano a chi commettesse un secondo furto; che se poi al mutilato avanzava ancora tempo per un terzo, la morte gli avrebbe impedito ogni ulteriore tentativo. In Cina, qualche decina di secoli av. Cristo; in Persia, secondo il racconto di Erodoto, anche alla prima risaduta poteva seguire la pena di morte.

4

INTRODUZIONE

Per Roma si trovano parecchi accenti di pena gravi, anche capitali, senza che però ci siano regole fisse, così che Carmignani (1) affermava esservi entrata tale nozione solo quando la pena arbitraria si sostituisce alle legittime. Del resto la questione è assai discussa: un vero sistema penale Roma non l'ebbe e il giudice ebbe sempre più o meno largo campo in cui spaziare; possiamo però ritenere con Mommsen (2) una idea generica più o meno ferma o variabile di aggravante, senza precise distinzioni di iterazione o recidiva.

Tutto il periodo etico-giuridico insomma, che Letourneau (3) comprende nella morale selvaggia e barbara, ebbe questo stesso concetto indicato, legato per qualche reato, e singolarmente per il furto dal Manico che applicava la pena di morte, ai Mandinghi che intercedo il colpevole lasciandolo appena fuori la testa coperta di miele per attirare gli insetti; dagli ebrei ai canonici; dalla Carolina che ordinava (art. 161) dovesse venir punito il colpevole per la terza volta *verleumbder Dieb, der Mann mit Strang, die Frau mit Wasser, non Leben zum Tod*, a tutto il tempo del feudalesimo e dei nostri pratici (Gotofredo, Farinaccio, ecc.) che consideravano la «consuetudine delinquendi» come «circumstantia aggravandi» e denotatrice di incorreggibilità; dalla repubblica di Venezia ai re Luigi di Francia e Arrighi d'Inghilterra, che largheggiavano nella pena di morte.

8. Via via però qualche concetto si elabora, si precisa; già presso i pratici romanzati, e in Francia, dove il concetto di risaduta anche in diverse specie di reato (che già era forse accennato nel Manava-Darma-Sastra) si affermava più chiaramente nel XVIII secolo, e altrove con la considerazione dei ladri di professione, banditi e corsari, o neppure Roma però e la Germania medievale avevano trascurato di punire, sotto il nome di *gravesores, latrones, prodones*, ecc. (4). Ma, come appunto indicano le statistiche e rade concessioni giuridiche del fenomeno, il fatto della risaduta fu sempre considerato come qualche cosa di molto eccezionale, cui un'ordinanza regia di tratto in tratto

(1) G. CARMIGNANI, *Teoria delle leggi e della sicurezza sociale*, tomo III, p. 252.
 (2) Th. MOMMSEN, *Le droit pénal romain*, Paris, 1907, volume III, p. 406.
 (3) Ch. LETOURNEAU, *L'écologie de la morale*, Paris, 1887.
 (4) Cit. J. MARAKIEWICZ, *Genèse und Kp. Zehelung des § 214 des Oest. StGB.*, in «Zeitschrift f. d. g. Strafrechtswissenschaften», 1906, p. 496-502.

prevenzione criminale e fondamentale, al riguardo, è l'opera di Cesare Lombroso, le cui opere e teorie accesero polemiche e magnetizzarono attenzione, diventando i 'ferri del mestiere' di molti scrittori e giornalisti.

Fondamentale fu proprio il ruolo di stampa e letteratura, come abbiamo osservato sul numero di aprile 2020 di «la Biblioteca di via Senato», in un articolo dedicato al 'riuso creativo', in letteratura, delle teorie lombrosiane.

La stampa, in particolare, non si limitò a descrivere il senso di insicurezza ma lo creò, ricoprendo una funzione performatrice, fondata sul massiccio impiego delle statistiche criminali, tanto che può parlarsi di 'contabilizzazione dell'insicurezza': anche nella monografia di Matteotti si fa largo uso della statistica. Scelta metodologica indice di adesione al positivismo.

La prima parte della monografia, «I dati della recidiva», consiste in una ricognizione dettagliata delle statistiche criminali ufficiali di molti stati eu-

LA DEFINIZIONE DELLA RECIDIVA 5

doveva bastare, con una esecuzione sommaria individuale, o con qualche modello storico di centinaia di vagabondi e simile genia.

4. Il secolo XIX s'opponne invece a tutto il tempo anteriore: il nostro problema vi assume la più alta importanza; codici e le leggi fanno ad esso sempre più largo posto, mentre i giuristi da una parte, i sociologi dall'altra gli dedicano larghe osservazioni, e studi, e libri. La rivoluzione francese — se non c'inganna quel difetto di visione, per il quale le cose e noi vicini ci appaiono più grandi e nei loro più minuti particolari, mentre le antiche, viste di lontano, sembrano fondersi in un blocco unico, omogeneo e indistinto — segna anche in questo, come in tanti altri campi, una divisione tra il vecchio ed il nuovo.

Presso i giuristi si delinea nettamente un concetto di recidiva, non più indeterminato e confuso come prima, ma avente una figura tutta propria e ben distinta da altri casi, in cui pure si abbia ripetizione di atti delittuosi, conforme indica il quadro seguente:

A un uomo possono essere addebitati come reato, o un unico fatto o	Reato cronico, o successivo, o permanente, dove lo stato mostrato al diritto costituisce, permane e che più propriamente è unico (bigamia).
con unità di lesione giuridica	Reato collettivo, dove la ripetizione è necessaria all'essenza del reato, essendo questo costituito dall'alternatività dell'azione (omicidio).
multiplici fatti	Reato consistente, dove ogni atto è per sé sufficiente a costituire reato, ma la ripetizione di esso dipende da un'unica risoluzione criminosa.
con pluralità di lesioni giuridiche	senza precedente frapposta condanna — concessione materiale e formale di reati.
	con precedente frapposta condanna — recidiva.

Sicché della recidiva si può dare la seguente definizione, nella quale concorda la maggior parte dei classici: «Recidiva si ha quando una stessa persona, già precedentemente e irrevocabilmente condannata per uno o più reati, commette una nuova qualsiasi violazione della legge penale».

ropei, sulla quale l'autore fonda la propria analisi dell'istituto. Le statistiche vengono utilizzate per dimostrare l'inefficienza dei tradizionali metodi punitivi, presentandoli come incapaci di contenere la criminalità e per accreditare l'esistenza di categorie di delinquenti nei confronti dei quali la pena «non serve a nulla» perché, di fatto, incorreggibili, oppure per dimostrare l'incidenza di fattori crimino-genetici antropologici, ereditari o sociali.

Era un'epoca in cui il codice civile rappresentava un vero e proprio monumento della paura,

la paura di chi ha soddisfatto le proprie aspirazioni individualiste e intende scongiurare il rischio di perdere i vantaggi acquisiti.

La seconda parte della monografia, dedicata a «Le teoriche della recidiva», fonda un accurato studio dell'istituto sviluppato a partire dalle statistiche e Matteotti osserva — in questo l'influenza del pensiero di Lombroso è evidente — che «ormai l'incorreggibilità è un fatto che oggi non si discute più e non vi è divergenza che sul modo di organiz-

zare la eliminazione».

Matteotti, nel perseguire gli obiettivi di difesa sociale, rigetta la critica nei confronti del rischio che tale difesa potrebbe rappresentare per la libertà individuale, propugnando l'applicazione di una pena indeterminata nella durata, volta a neutralizzare la pericolosità, «perché il diritto penale, che ha lo scopo di tutelare i più alti beni giuridici dell'uomo, quand'abbia esperito contro l'offensore di essi tutti gli altri suoi mezzi e inutilmente, ricorre all'ultimo che gli resta, alla separazione dal corpo sociale dell'elemento a esso inadatto e ribelle».

La terza parte, «I mezzi penali contro la recidiva», è dedicata alla pena a tempo indeterminato e Matteotti replica alle critiche rivolte a tale tipo di sanzione, legate ai possibili rischi derivanti dall'arbitrio, da parte del giudice, nella determina-

zione della durata, osservando che, dal punto di vista pratico, un margine di arbitrio è inevitabile e che l'arbitrio giudiziale è «meno peggio» di quello legislativo, perché fondato su «una maggiore conoscenza del reo».

Matteotti giurista, quindi, va collocato all'interno della tradizione giuridica liberale e conservatrice e, proprio per questo, costituì, molto più di tanti sedicenti socialisti riformatori di pura facciata, una concreta minaccia per il regime fascista: non è un caso che il giudice protagonista del romanzo *Porte aperte* di Leonardo Sciascia osserva, rivolgendosi al procuratore generale: «Matteotti era stato considerato, tra gli oppositori del fascismo, il più implacabile non perché parlava in nome del socialismo [...], ma perché parlava in nome del diritto. Del diritto penale».



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

Probabilmente questa pubblicità sarà fotografata e mandata ad amici e conoscenti attraverso **W**hatsapp.



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



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

www.mindshareworld.com



RICCARDO SCHICCHI **Oltraggio al pudore**



**Il re dell'hard racconta venti anni
di provocazioni e trasgressioni che hanno
cambiato il costume degli italiani**

EDIZIONI ARBOR

Da più di venti anni sempre in prima linea contro il comune senso del pudore. Sempre oltre il limite fissato dalla morale corrente e per questo tante volte denunciato, processato e condannato.

Ha dato il via ai film e alle riviste pornografiche, è stato pioniere degli spettacoli a luci rosse, ha portato le cassette porno in edicola, ha inventato e diretto le più famose pornostar, tra cui Ilona Staller e Moana Pozzi, ha sghettizzato la pornografia, sino a farla diventare un prodotto di largo consumo.

È stato l'animatore ed il regista di continue provocazioni e trasgressioni che hanno stupito, suscitato interesse e creato polemiche.

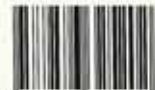
Nel bene e nel male, è stato un protagonista che ha segnato non poco il costume del nostro Paese.

Ora, per la prima volta, Riccardo Schicchi racconta la storia della sua vita, i retroscena del mondo dell'hard, i suoi protagonisti, la sua «rivoluzione» il cui obiettivo principale era ed è quello di sconfiggere barriere e tabù che soffocano il sesso e l'amore.

Riccardo Schicchi, 43 anni, nato ad Augusta (provincia di Siracusa) vive a Roma. Ha frequentato l'Accademia d'arte e conseguito la laurea in architettura. Inscritto ad Architettura a Valle Giulia (Roma) ha sostenuto tutti gli esami, ma non ha mai consegnato la tesi. Da ragazzo si è dedicato alla pittura e alla fotografia, attività quest'ultima che continua a svolgere come professionista. Con una Nikon F4 con obiettivo Nikkor 300. I suoi reportage geografici, da vari paesi del mondo, sono stati pubblicati da diversi giornali, tra cui i settimanali *Epoca* e *Panorama*.

Lire 18.000

ISBN 88-86325-20-7



9 788886 325202

Ricordi



GESTA E OPINIONI DI RICCARDO SCHICCHI

Il misterioso libro del padre del porno

di ANDREA G.G. PARASILITI

Una foto goliardica di un'epoca ormai remota ritrae un uomo elegante e ancor giovane, occhi chiari che traspirano mollezza, sciarpa scura sul collo liscio. La goliardia è tutta nel naso e nei capelli sostituiti da una parrucca claunesca, ricciolina e bionda, e nel naso enorme, da suino, tenuto per via di un debole elastico bianco che taglia il viso restituendolo carnevalesco. L'indubbia eleganza, testimoniata anche da una cravatta ben annodata, è tradita - oltre che dal naso suinide e dal parruccone - da un ulteriore dettaglio: un diavoletto, forse alato. Ben in vista sull'involucro dell'indumento dell'eleganza maschile. Il ridicolo maialino dal marchio luciferino ritratto in foto è Riccardo Schicchi.

Il 26 aprile del 1986, Giampiero Mughini scrive di lui su «L'Europeo». Il titolo del pezzo a lui dedicato ha un chiaro scopo introduttivo: *Vite a luci rosse. Chi è Riccardo Schicchi. L'uomo che ha inventato Cicciolina*. Evidentemente Schicchi non era ancora conosciuto al grande pubblico.

La risposta di Riccardo non si fa attendere: «Sono il ras del fronte del porno». E sorride intanto Riccardo, col suo *aplomb* da *viveur* emaciato e il tipico sorriso a tastiera di fisarmonica. Consa-

pevole di essere ridicolo. «Ma ridicolo è gran parte del porno», afferma in una lunga, splendida, video-intervista che trovate su Youtube, da salvare in quanto patrimonio dell'umanità più e meglio dei 59 siti italiani dell'UNESCO.

Inventore di Cicciolina, di Moana Pozzi, di Eva Henger, Riccardo Schicchi è stato un folletto. Un folletto consanguineo di quel Gianni Schicchi che molti di noi incontreranno, il più tardi possibile si spera, all'inferno. Con precisione all'*Inferno XXX* di Dante Alighieri. Mentre lui, l'altro Schicchi, Riccardo, no. Lui svolazza leggero fra arcangeli, serafini e belle donne di ogni età e provenienza. Ché Riccardo è stato uno dei padri del porno per chiara volontà divina. In missione per conto di Dio.

Ce lo conferma l'editore del suo primo e unico libro, uscito a Palermo nel 1995 e, da quel momento in poi, non più ristampato: «Una delle sue opere più importanti consiste nell'aver fatto uscire la pornografia dal ghetto in cui era stata relegata, facendola diventare prodotto di largo consumo. [...] Ci si potrebbe chiedere perché lo ha fatto. Per soldi? O perché aveva qualcosa da dire, da fare, da distruggere, da costruire? È stato dunque un qualunque pigmalione di ragazzine a caccia di notorietà o un benefattore dell'umanità, ora molto più libera dai tabù sessuali? C'è stato nella sua mente anche un progetto che va al di là del dare fiato alla pornografia? Lui risponde di sì. Dice di aver abbattuto barriere e cancellato sensi di colpa che soffocavano il sesso e l'amore, ora vissuti più gioiosamente,

Nella pagina accanto: copertina e quarta di copertina dell'unico libro di Riccardo Schicchi, *Oltraggio al pudore*, edito a Palermo da Arbor nel luglio del 1995

senza rimorsi o falsi pudori».

Il libro si intitola *Oltraggio al pudore*, edito a Palermo da Arbor nel luglio del '95. Copertina panna con al centro Moana Pozzi, Cicciolina e Ramba, fotografate da Riccardo e un Riccardo aggiunto in un secondo momento, in postproduzione, in mezzo a loro: pallido, spettrale, in bianco e nero, uscito fuori dal rullino di Roger Corona. Lunghissimo il sottotitolo: *Il re dell'hard racconta venti anni di provocazioni e trasgressioni che hanno cambiato il costume degli italiani*. Dedicata a Moana, scomparsa l'anno precedente, nell'oro di un bel settembre. «A Moana Pozzi e a chi ha il coraggio di fare oltraggio per la libertà». Un capolavoro.

Riccardo è quarantatreenne all'uscita del volume. Nient'altro che un giovane adulto, per dirla col gergo contemporaneo... Eppure a lui così pochi anni erano già bastati. Nato ad Augusta, aveva studiato architettura dando tutti gli esami senza consegnare la tesi, divenendo nel mentre un fotografo molto apprezzato in Italia (ma anche all'estero): se è vero che le proprie foto arrivarono sulla scrivania di Roger Vadim, il mitico regista della Bardot. Gira il mondo con la propria Nikon F4, appropriandosi di immagini naturalistiche. «Il mio interesse per l'acqua le montagne e il cielo era quasi un orgasmo. Devo ammettere di aver fatto l'amore con il sole e con i fiori», continua Riccardo che in ogni elemento rivede la donna nella propria intimità.

La natura di Riccardo non è però quella *zen* uccellini appollaiati e monti innevati. «Ho qui adesso di fronte a me un vecchio giornale con le foto di una ragazza che sta entrando in un bosco e mentre si inoltra nel fitto dei rami viene spogliata da un'entità strana e invisibile, per poi cadere per terra, rotolarsi, sporcarsi. Nuda. Incredibilmente eccitante. Quelle immagini così violente mi portarono a discutere con Luciano il perché di quelle sensazioni che molti di noi non hanno il coraggio di ammettere». Il Luciano in questione è Luciano Oppo che allora dirigeva «Playmen». Uno spirito guida. Uno dei tre che ebbero l'onore di 'incoraggiare'

Riccardo. Fra questi Attilio Battistini.

Siamo a Roma. Riccardo ha dodici anni e frequenta la parrocchia, «una parrocchia accanto a una edicola». «Un giorno del 1966 successe qualcosa in quell'edicola di fronte alla chiesa. Tra le riviste arrivò "Men", un giornale coraggioso e rivoluzionario. Feci a tempo a nascondere nei pantaloni, quando arrivò la polizia che sequestrò tutte le copie». Riccardino si infuria. Qualunque cosa ma non la censura. Occupatevi d'altro, piuttosto! «Preferisco la merda, la polvere, ma non le persone che ti portano via i ricordi per gettarli poi in un cestino», dirà più avanti negli anni, divenuto un *habitué* di sequestri.

Tuttavia, quel giorno, le proteste del giovane Schicchi non sortiscono alcun effetto, e tuttavia sfogliando la rivista scova l'indirizzo della redazione di «Men». Era in via Bissolati: «Salii sul metrò [...] Arrivai così a destinazione, trovato l'edificio salii di corsa le scale e bussai a una porta. Mi aprì un vecchio signore che si presentò come l'uomo delle pulizie. E mi guardava: ero un bambino di dodici anni che esasperato protestava contro il sequestro di quel giornale. Quel vecchio, lo seppi dopo, era Attilio Battistini, il direttore di "Men". Lo scoprii sull'autobus, mentre lo accompagnavo a casa: eravamo diventati amici. Battistini era un vate del giornalismo, aveva un linguaggio diretto e duro. Diceva: "Sono tutti stronzi, viviamo in un mare di stronzi". Poteva sembrare crudele con se stesso e con gli altri, ma era un poeta: era uno che aveva visto tutto e non aveva paura di nulla».

Tutta gente che si sarebbe fatta settimane e mesi, alcuni addirittura anni di galera per aver pubblicato foto di ragazze in reggiseno e mutandine. Eppure, stando vicino a loro Riccardo capisce cosa avrebbe voluto fare da grande: «scrivere, fotografare, avere un giornale». Fu così che Riccardino entrò nel paese delle meraviglie.

Col tempo Riccardo diventa un «fotografo felice e conosciuto». Vittorio Buttafava, direttore di «Epoca», dedica interi sedicesimi agli scatti di

Schicchi, «togliendoli a un eroe dell'alpinismo come Bonatti». Inizia l'epoca dei grandi viaggi: il Tibet, la spiaggia di Goa, l'isola di Comodo nell'Oceania, per cercare gli ultimi dinosauri. «Ma l'amore a Pokhara, a Katmandù, a Bombay, a Calcutta era un'orgia eccitante. Era bello calarsi in un bagno di miele e nuotarci dentro, per poi rischiare di morire col tifo ed essere abbandonato dall'unico amico che, per paura di morire, anche lui ti lascia in mezzo alla strada che porta a Peshawar nel Khyber Pass».

Tornato dall'Oriente, un bel giorno, sotto un pino, a testa in giù, in una delle tante posizione *yogiche*, Riccardo aspetta una ragazza che tarda ad arrivare. L'aveva vista per la prima volta sui giornali. Fiorella, la segretaria di «Playmen» gli procura il numero. Trovandolo in quel modo la ragazza rise. Era bellissima, veniva dall'Ungheria, aveva ventitré anni e si chiamava Ilona.

Ne nacque un'amicizia e un amore tenuto segreto per quasi un ventennio. Giacché Ilona, nel frattempo, si sarebbe trasformata in Ciciolina. «E lo divenne sia nella propria vita privata che in quella pubblica: era uno splendido corpo di ragazza che raccoglieva sogni e fantasie. Ecco perché la mia storia d'amore con lei, durata diciotto anni, è stata sempre nascosta e clandestina. Ciciolina era di tutti, tutti potevano averla accanto nel proprio letto e nella propria immaginazione. Non poteva essere la fidanzata di un fotografo: il suo personaggio sarebbe morto, avrebbero perso forza i suoi messaggi di libertà e di dissacrazione».

Tutto ha inizio con Radio Luna. Non ricorda bene come avvenne. Di certo, però, incontrarono Sergio Talia, «un simpatico personaggio che voleva aprire una radio libera» mosso dal desiderio di trasgredire. «A quel tempo infuriava alla radio una polemica innescata da Cesare Zavattini che aveva pronunciato in diretta, alla radio di Stato, la parola "cazzo"». Era il segnale che la radio potesse costituire un mezzo innovativo. Con Ciciolina nasce «l'erotismo via etere». Nessuno sapeva che dietro a



Sopra: prima pagina dell'intervista di Giampiero Mughini a Riccardo Schicchi, apparsa su «L'Europeo», il 26 aprile 1986, a partire da pagina 71

quella voce bellissima si nascondesse una donna altrettanto bella. «Buonanotte, cari Ciciolini». Cinguettava dolcezza, Ilona, agli ascoltatori notturni, ammalati dalla sua innocente malizia, tutta voglia di vivere, amare e capirsi.

Nessuno conosce però l'identità e il volto della misteriosa ragazza di tutte le notti. L'Italia, infoiata, impazzisce. I giornali del Belpaese friggono. Arriva prima «la Repubblica» con Guglielmo Pepe che titola in prima pagina *A mezzanotte van le onde del piacere...*, svelando l'identità di Ciciolina. Neppure l'impassibile Enzo Biagi riesce a contenersi e la invita in tv.

«Sembrava veramente un panda. Quasi un essere vivente in via d'estinzione. Io non avevo mai visto una donna così spontanea e così straordinaria-



mente stupida al punto tale da creare degli eventi e delle situazioni incredibili. [...] Siamo andati nel parlamento greco e ha salutato i colonnelli, che erano stati belli che arrestati. [...] Ha fatto delle gaffe colossali. Però quando le si diceva “vai dare un bacio a Occhetto”, andava dal segretario del Partito comunista italiano e gli dava un bacio. “Candidati alle elezioni” e andava a candidarsi... Non aveva pudore e timore di nulla... Di fatto, finché è rimasta nella sua ovatta e nel suo modo di vivere stupido (ma straordinariamente libero) ha avuto un successo enorme».

È un libro veloce, *Oltraggio al pudore*, ripieno di aneddoti, storie, ricordi, ritratti, giudizi e retro-



spettive. Per restare a Cicciolina, ampio è lo spettro dedicato alle maggiori avventure vissute assieme, da *Diva futura* alle grandi battaglie legali, dagli esaltanti comizi all'elezione in Parlamento fino alla rocambolesca fuga dalle Maldive e al fallimentare ingresso clandestino negli States, per loro vietati.

«Erano tanti gli uomini che in privato desideravano Ilona la cercavano e la invitavano a cena o in vacanza. Ma di fronte a tutti si vergognavano della sua compagnia. Tranne qualche eccezione, naturalmente. Silvio Berlusconi, ad esempio». Il Cavaliere che raggiungeva Cicciolina in vacanza e che proprio da cavaliere qual è sempre stato «non ha mai chiuso

Sopra da sinistra: copertina della *Breve Guida Pornhub* di Andrea G.G. Parasiliti, edita da Babbomorto (Imola) del dicembre 2021 e dedicata «al sorriso eterno» di Riccardo Schicchi, nove anni dopo la sua scomparsa; Riccardo Schicchi ritratto in una foto goliardica, con giacca, cravatta, parrucca e naso suinide (foto apparsa su Ebay); copertina di *Oscenità e pornografia* di D. H. Lawrence, riproposta da Passigli editore nel 2004, a cura di Alessandro Ceni; copertina del volume di Carlo Magnino, *Il sesso sconosciuto: la via dell'intimità*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1967

le porte in faccia a Ilona».

Se Berlusconi accoglieva Cicciolina a braccia aperte, non così, a volte, le forze dell'ordine. Come quella volta che Schicchi e la sua bella vennero picchiati dai gendarmi. Correva il 15 agosto del 1985, ad Aulla. Tra Massa Carrara e La Spezia. Sulle scene uno spettacolo intenso. *Inno alla trasgressione*. Protagonista Cicciolina: «una scenografia di porte che si aprono su situazioni sempre diverse. Dietro ogni porta una infinita ricerca di perversioni. Sempre più spinte, sempre più hard». D'un tratto, sullo sfondo, una squadra di polizia. Sale sul palco, blocca lo spettacolo. Il comandante mette le mani addosso a Ilona. Rissa furibonda. Sequestrate tutto! Attrezzi, scenografia, oggettistica. Pubblico paralizzato. Ilona viene strattonata, trascinata per i capelli. Finisce a terra col volto sanguinante. «Puttana!» gridano gli altri poliziotti mentre nessuno tenta di fermare l'orrore. Ilona e Riccardo vengono portati a Massa, per l'interrogatorio. All'ingresso di Cicciolina la stanza viene deflorata del crocifisso. È Ferragosto. Riccardo chiama amici e conoscenti. Non risponde nessuno. Notte in cella. All'indomani ecco Pannella. «Lui, solo lui, riuscì a farci scarcerare».

Sì, è proprio una storia d'Italia quella di Riccardo Schicchi. Miracolosamente pubblicata da questo misterioso editore palermitano del quale non rimangono molte tracce. Anzi, quasi nessuna. Senonché, componendo il numero telefonico che trovo nel retrofrontespizio, rintraccio un uomo desideroso di rimanere scrupolosamente nell'anonimato. Gli chiedo notizie di Arbor. È reticente. Insisto con affettazione e cortesia meridionale. Finalmente inizia a parlare. Confessa di esser stato un collaboratore della casa editrice. Nata nel 1985, chiusa nel 2013. Chiedo notizie di cataloghi, voglio più informazioni riguardo alle loro pubblicazioni ma non crede esista un archivio. Gli capita però fra le mani un altro volume dal titolo strampalato: *SOS maschio: stress, malattie, sostanze nocive e farmaci mettono la virilità sempre più in pericolo*. Sottotitolo:

Tutto quello che bisogna fare per tenersi sempre in forma e salvarsi dall'impotenza. Autore Salvatore Pomara. Ridiamo.

A questo punto, gli chiedo dell'editore e di chi possa aver scritto la prefazione al libro di Riccardo. «Qualcuno che, come me, voleva restare nell'anonimato», risponde. «Quello di Schicchi è un libro particolare... Non era facile firmarlo negli anni '90...» aggiunge, mentre io annuisco. Non sentendosi incalzato, sbircia nell'atto di fondazione di Arbor. Una Srl, fondata da un gruppo di amici. Fra questi il noto giornalista palermitano Rino Canzoneri. Forse colui che ha firmato la prefazione del nostro volume militante che continua ancora oggi a oltraggiare il pudore, «al fine di lottare per la libertà».

Cosa intendesse per 'libertà' Riccardo Schicchi non è semplice afferrarlo. È proprio Riccardo, però, a darci un indizio. Esiste infatti, in *Oltraggio al pudore*, un capitolo che non ti aspetti, intitolato *I libri proibiti e il professore omosessuale*. «Poveri libri, consumati dal tempo. Ecco quello che rimane dei mattoni forse fondamentali che hanno sorretto la mia crescita. Scritti da Carlo Magnino, libero docente all'università di Roma. Argomento: la sessualità. Ero nello stabilimento dell'aeronautica militare durante le mie estati a Fregene. Il mio hobby era quello di sfiorare cabine per la mia infinita collezione di nudi. Andavo perfino d'inverno a preparare il terreno. [...] D'estate ritornavo per cogliere i frutti di quel lavoro, tornavo per guardare. Una volta una ragazza si stava specchiando nuda nella sua cabina, gli occhi scuri, i capezzoli rosa sulle mammelle bianche. Era bello spiarla. La guardavo e mi ritornavano in mente tutte le altre che avevo già viste. Ricordavo una signorina in montagna che faceva la pipì dentro il lavandino, facendo strane acrobazie per osservarsi dappertutto con un piccolo specchio. Com'era distinta, com'era diversa, quando usciva da quella porta...» Insomma, la sessualità, i suoi impulsi, la dicotomia pubblico/privato non erano ancora

chiari nella mente del giovane Riccardo.

Sennonché, pur di conquistare una ragazzetta che amava frequentare i belli del villaggio, Schicchi decise di diventare amico di un biondino che era considerato «il bello tra i belli». «Diventammo amici e mi ritrovai con lui in una villa vicino ai Castelli romani. Avevo la certezza che prima o poi sarebbe arrivata qualche bella ragazza, ma in quella villa incontrai solo reperti archeologici e un professore universitario, scultore e studioso che affascinava molto il mio amico Guido. In biblioteca c'erano libri - misteriosi, intriganti - che raccontavano la sessualità in modo tutto particolare. Quei libri li aveva scritti questo personaggio che ormai mi sembrava troppo interessante per lasciarmelo scappare. Alle mie domande il professore consultava i testi e mi dava spiegazioni che non riuscivo neanche a immaginare. Cominciai così a sfogliare voluminosi saggi di psicologia e sessualità. Avevo trovato, finalmente, in quella libreria, le risposte a tutta la mia curiosità. Ma quando mi voltai per chiedere qualcosa, trovai il mio amico, il ragazzo più bello della comitiva, il più desiderato dalle ragazze, steso sul divano e abbracciato al professore. Era la prima volta che mi trovavo alle prese con l'omosessualità. O quanto meno, era la prima volta che ero di fronte a due persone dello stesso sesso che facevano l'amore. Che fare? Scelsi di restare indifferente o di fare finta di esserlo. Continuai a leggere il libro che avevo in mano, e mentre leggevo tentavo di capire quale vantaggio potessi trarre da questa situazione. Intanto, Guido continuava ad amareggiare con quell'uomo. Frequentai il mio amico con maggiore assiduità, e più volte andai con lui a trovare il professore: non mi importava molto di quello che c'era fra loro due. Io, in quei giorni, stavo costruendo le fondamenta del mio grattacielo».

Arrivati a questa altezza, non ci vuole molto a capire quale sia stato il cartiglio, il libro magico inserito fra le fessure del grattacielo schicchiano. Proprio come gli antichi egizi, al fine di propiziare

e rendere sacro un edificio destinato a durare nel tempo, Riccardo impasta la propria vita con i libri del professor Magnino. Uno fra tutti, immaginiamo noi, *Il sesso sconosciuto*. Edito dalle Edizioni Mediterranee nel 1967, all'interno della "Piccola Biblioteca Medico-Sessuologica". Un volume nel quale Carlo Magnino scruta ogni aspetto della sessualità, con fare accogliente e divertito. Sfatando il mito delle presunte deviazioni e perversioni sessuali: ché ogni cosa, nella sfera sessuale, è concessa. Essendo il sesso, come sottotitola il professore, *La via dell'intimità*. Il varco d'accesso verso la più profonda conoscenza del Sé. Non un fine ma uno strumento, un passaggio obbligato verso il mistero e l'inquietudine dello stare al mondo. Un dialogo fra corpi che, in alcuni casi, arriveranno a una comunicazione ulteriore. Ma sempre perfettibile, verso «la strada della più assoluta sincerità con se stessi».

Un libro dal sapore taoista. È convinto infatti, Carlo Magnino che l'estasi dei sensi porti all'estasi dello spirito, e quindi verso la perfezione. Non a caso cita dal prezioso romanzo erotico cinese del XVII secolo, dal *Rouputuan*: «La carne come tappeto di preghiera».

Da qui l'idea di creare *l'Isola dell'amore*. Al largo di Santo Domingo. «Avevamo fatto i conti di tutto. Ma specialmente avevamo ragionato sul fatto che una coppia che arriva in Polinesia, alle Maldive, alle Canarie o nella stessa Santo Domingo, e sente il bisogno di fare l'amore nel bosco, sulla spiaggia o al ristorante, non può farlo. Perché devono chiudersi nella loro stanza d'albergo? E allora perché andare fin laggiù?»

Certo, Riccardo Schicchi rimane ancora oggi un personaggio poco conosciuto e del quale si sottovaluta la carica intellettuale, l'enorme arguzia, la raffinata capacità critica nonché l'indomabile umorismo con quel sorriso niccianamente capace di squarciare i peli (*Ops!* i veli) per restituire l'uomo innanzitutto a se stesso, alla propria natura. Avendo appreso che non esiste né il concetto di 'contro na-

tura' né tantomeno quello di 'secondo natura'. «Sarebbe più sincero e molto più esatto dire: contro la società o secondo la società», gli avrebbe detto un giorno il proprio, amatissimo, professore omosessuale.

Nel 1929, all'indomani dello scandalo suscitato dalla propria mostra di pittura alla Warren Gallery di Londra, D. H. Lawrence, il chiacchierato autore dell'*Amante di Lady Chatterley*, pubblica un *pamphlet* dal titolo *Pornography and Obscenity*. Già l'*incipit* ne ripaga l'acquisto:

«Quel che “pornografia e oscenità sono” dipende, come al solito, interamente dall'individuo. Ciò che per uno è pornografia, per un altro è la risata del genio». Riccardo Schicchi sta tutto in questa frase. Lo si capisce dalla video-intervista sopraccitata laddove Riccardo arriva financo a risemantizzare il termine «pornografia», allorquando questa aveva ormai perduto il proprio connotato eversivo, libertario, di lotta sociale. Ridotta piuttosto a torbidume e ghetto, sporcizia e infezione.

«La parola “pornografia” l'abbiamo fatta diventare un atto di accusa. Cioè “pornografia” oggi non si può più considerare una parola che determina uno spazio circoscritto a quello che è la rappresentazione cinematografica. [...] È quasi una parola che criminalizza un settore, che criminalizza un atto. Allora rivoltiamo questo significato, e diciamo bene, se “pornografia” deve essere un insulto, se “pornografia” deve essere una cattiva parola, [...] la pornografia è una brutta città, pornografia è la violenza, pornografia è la corruzione, pornografia è la guerra, pornografia sono le bugie, sono tutti i traffici internazionali e nazionali che ci circondano, sono tutti gli interessi di questi mascalzoni pornografici... Perché pornografia non deve essere più sesso, ma deve essere rappresentato da tutto quello che il sesso ce l'ha tolto».

Ha scosso tutti Riccardo con le proprie gesta e con le proprie opinioni. Anche il cugino Nicola (Schicchi) che, nel 2018, pubblica il libro dei conti con la propria famiglia: *Giacinto e Riccardo Schicchi*.

La famiglia, gli aerei, la pornografia.

Epperò al sorriso di Riccardo bisogna credere sempre. È lo stesso sorriso che chiude l'adorabile docufilm di Carmine Amoroso: *Porno e libertà* del 2016. Uscito quattro anni dopo la sua scomparsa. Un Riccardo che appare barbuto e trasandato come mai avvenuto prima e che, nell'ultima inquadratura, forse assistendo a uno spettacolo al *MiSex*, sorride per l'ultima volta portando gli occhi al cielo. Un sorriso che è quello della foto giovanile, anche se ormai i suoi occhi, occhi che hanno visto di tutto, non vedono quasi più nulla.

Da lì a poco, infatti, Riccardo sarebbe diventato del tutto cieco. Il Rocco d'Italia, Rocco Siffredi, suo altro figliuolo, lo va subito a trovare. «E adesso come farai?». «Non cambia nulla. Non vedo, ma vado avanti», gli risponde Riccardo con serena, pura e ovvia accoglienza.

Oltraggio al pudore andrebbe ripubblicato. Magari integrandolo. Inserendogli un'appendice di interviste concesse da Riccardo, e facendone delle nuove a chi gli è stato vicino. Penso alla moglie Eva Henger, 'la pornodiva definitiva', dalla quale si sentirà finalmente amato, sebbene non esiterà a coglionarla così come aveva fatto con Cicciolina. Ché se Cicciolina era «un panda in via d'estinzione», Eva viene detta «una eroina comunista non postcomunista»... Bensì «una comunista credente nella sua ingenuità, vivendo da ricca nel capitale ma credendo a quei russi che aveva visto da bambina e che le avevano dato la possibilità di avere una vita migliore». Ché la forza di un personaggio sta nel raccontarlo agli altri per quello che è, senza tentare di manometterlo, né tantomeno di snaturarlo.

Insomma, non possiamo privarci della schiettezza e della sincerità di Riccardo Schicchi, qualità queste, sue proprie, che non possiamo, oggi, permetterci di ignorare. Rimane, tuttavia, aperta una domanda. La più banale. Sarà possibile, nella nostra epoca timorosa e distratta, trovare un buon editore capace di ripubblicare questo libro di sincerità rovente?

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

inSEDECESIMO

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

IL LIBRO DEL MESE

GENTE DI MARE

I sogni di Pierre Loti

di mario bernardi guardi

Ha ragione Giuseppe Balducci a ricordare agli immemori che «Pierre Loti, autore oggi non alla moda, conobbe un notevole successo in vita, a cavallo tra Ottocento e Novecento...». Più che giusto, dunque, sottrarlo all'oblio, proponendo un romanzo che ben esprime il mondo, la poetica, gli umori dello scrittore francese (*Gente di mare*, titolo originale *Matelot*, Torino, Robin Edizioni – Biblioteca del Vascello, pp. 132, euro 16).

Riscoprire e rileggere comporta, ovviamente, serenità di giudizio: il che significa dare a Loti – anzi, restituirgli – ciò che gli spetta. E allora: ricordiamo che fu uno degli alfieri della battaglia antipositivista; che si batté per dare alla letteratura il fascino dell'incanto e del mistero, non temendo di percorrere i sentieri dell'irrazionale e del sovrarazionale, con gran diletto di d'Annunzio e di Nietzsche; che, tuttavia, si sottrasse a ogni tentazione superomistica, preferendo accettare le contraddizioni di una vita vagabonda, inquieta, senza nessun tipo di fede e senza approdi. Il

decadentismo, con le estenuazioni di un Io in contemplazione di sé, non poteva soddisfarlo; né poteva appagarsi delle liturgie del piacere, con annesse morbosità. Tanto è vero che un critico come J.A. Symonds, cultore della bellezza e dell'omoerotismo col sigillo della cultura classica, pederastia compresa, di fronte alla compiaciuta morbosità del *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, si pronuncia a favore del 'tocco' di Loti. Ora, abbiamo detto che a Loti va detto quello che gli spetta ma il *monstrum*-prodigio di Wilde, con tutto il contorno di artifici e di abiezioni, ha un rango letterario cui Loti non attinge. E, si badi bene, a nostro avviso, non 'voleva' attingere. Perché il suo 'tocco' nasce da una esperienza di vita sofferta, col pensiero del dolore, del male, della morte che si insinua tra opere e giorni con logorio costante, ed ecco, ti toglierebbe il respiro annientandoti, se... Se non ci fosse una sorta di 'grazia' (ma da chi viene? cosa la fa nascere? cosa la alimenta?) che sussurra: nonostante tutto, vai avanti.




Sopra: Pierre Loti (1850-1923), in una fotografia che lo ritrae con l'uniforme di Accademico di Francia

E questo 'andare avanti' diventa la cifra letteraria della ingenuità, della lievità, della consolazione. Come in *Matelot*. Dove non c'è 'tutto' Loti. Perché in *Matelot* c'è, oltre la morte, a dispetto del dolore e della morte, qualcosa che assomiglia alla rassegnazione e, via via, al conforto della fede; ma l'uomo di mare Loti, l'avventuriero, il viaggiatore mai stanco che va da un paese all'altro, alla cerca non si sa se dell'ignoto, dell'azzardo, del pericolo, o magari del senso della vita, se la vita ha un senso; l'uomo di mare, dicevamo, si racconta in tanti altri romanzi che gli valsero gli

allori dell'Académie française, e che sono una costellazione di inquietudini, senza un porto dove trovare riparo. In *Matelot*, invece, il porto è la preghiera di un madre che ha riposto tutte le speranze in un figlio tanto forte e probo quanto smanioso di avventura; e lo vede andar via, e aspetta che torni, finché le arriva la notizia che il figlio è morto. Allora vien voglia di morire, se non si prega. *Matelot* è la semplicità di questa preghiera, dall'inizio che è fatto di speranze e di attese, alla fine che sembra strappare tutto. È possibile una disperazione che non dispera? In *Matelot* un uomo in cerca e in fuga come Loti ci dice che è possibile: e il candore dello stile riflette questa bene augurante follia.



 **Pierre Loti, «Uomo di mare»,**
Torino, Robin Edizioni –
Biblioteca del Vascello,
pp. 132, 16 euro

L'INTERVISTA DEL MESE

IL TRAGICO QUOTIDIANO

Mito e teatro a Parigi fra le due guerre

di mario bernardi guardi

Eva Marinai, che insegna Storia del teatro e Drammaturgia e spettacolo all'Università di Pisa, ha appena pubblicato *Il tragico quotidiano. Jean Anouilh, mito e teatro a Parigi fra le due guerre* (Corazzano, Titivillus, pp. 236, euro 18). Questo suo ultimo saggio si aggiunge ad altri suoi importanti scritti, come *Il comico nel teatro delle origini* (2003), *Teorie sull'attore* (2010), *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre* (2014). Ha inoltre curato numerosi volumi tra cui *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica* (2020).

Il tuo studio mette da subito in evidenza come, nel mondo antico, conflitti, contraddizioni e convulsioni del vivere si condensano nel mito, e come il teatro è lo spazio 'sacrale' dove il destino umano trova la sua 'rappresentazione'. È così?

È proprio così. Come ci ha insegnato la filosofia, da Aristotele a Hegel, il tragico è conflitto. Il mito, che è la sostanza della tragedia, rivive come storia esemplare nello spazio sacro della rappresentazione fin dall'antica Grecia, per arrivare ai giorni nostri nella forma della traduzione, della riscrittura,

dell'adattamento. Quando lo spettatore del V secolo a. C. assisteva alla rappresentazione della storia di eroine ed eroi tragici, sapeva già come sarebbe andata a finire, non c'era sorpresa. Nessuno poteva sfuggire alla sorte, al fato. In questo modo lo spettatore riviveva una storia nota ma rappresentata in modi nuovi e inediti: l'immedesimazione che ne scaturiva metteva in moto il processo di stimolazione dei sentimenti di pietà e paura che si risolveva con la catarsi. Nella riproposizione del mito sulla scena contemporanea, ciò che il teatro chiede allo spettatore non è più l'immedesimazione o la catarsi, bensì la riflessione critica. È un dato di fatto che il tragico e il mito tornino a parlare alla contemporaneità allorché la società affronta momenti di crisi. Dirigere lo sguardo verso la mitologia diventa quasi una scelta obbligata perché la 'parola parlata' del mito e l'assolutezza paradigmatica dell'archetipo costituiscono l'unica risposta, o anche solo l'unico conforto, di fronte a un mondo che appare ostile.

E insomma una 'eredità di affetti', che esprime l'eterna,

'infinita' condizione umana...

Mi piace usare l'espressione «l'infinito presente del mito» proprio perché la sua feconda ambiguità si presta all'interpretazione del *mythos* come infinitamente presente, ma anche di un *mythos* che si fa *drama*, ossia azione, così come un verbo all'infinito presente indica l'agire: vendicarsi per un torto subito, immolarsi per una causa, liberarsi del passato, trasgredire una norma sociale per un imperativo sacro o personale, provare a sfuggire alla sorte, superare il confine tra morte e vita. Questi sono solo alcuni degli 'infiniti presenti' che tormentano da sempre l'inconscio degli esseri umani. Si tratta di desideri reconditi o ossessioni che nel dramma antico trovano espressione nell'agire tragico della figura protagonista, costretta a seguire il proprio inesorabile destino, e che nella forma drammatica moderna hanno assunto il senso di un eterno conflitto tra l'agire e il non agire tra l'essere e il non essere (Edipo e Oreste si trasformano in Amleto), un conflitto interiore che si traduce in un impulso di trasgressione del proprio sé, nell'angoscia dell'anima che lotta senza trovare soluzione se non nella dissoluzione.

Ed eccoci ad Anouilh, e ai suoi 'esercizi di ammirazione' di fronte a tutto il grande teatro. In qualche modo se ne 'impadronisce'? E cioè fa sua, sente come sua, la classicità che lo fonda, traducendo in simboli e

in archetipi l'umana avventura, con tutto il suo carico inumano e sovrumano? Al tempo stesso, Anouilh autore come esprime il 'tragico quotidiano'?

Jean Anouilh vive la sua giovinezza in un momento difficile per la Francia e per l'Europa intera. La sua produzione drammatica più rilevante, composta di *pièces* che egli raccoglie e nomina in base ai colori e alle gradazioni di genere («*pièces noires, roses, brillantes, grinçantes*», e ancora «*pièces costumées, baroques, secrètes, faurceuses*»), si colloca negli anni Trenta e Quaranta del Novecento. La passione per ritmo e musicalità ereditata dalla madre e l'abilità nell'imbastire, con la stessa precisione di un bravo artigiano, «*pièces bien faites*», che egli riconduce agli insegnamenti del padre sarto («scrivo *pièces* come un artigiano costruisce sedie») si coniugano con una profonda conoscenza dei classici che lo aiuteranno nel momento del bisogno. In un periodo, infatti, in cui la libertà di espressione risulta compromessa, egli si impadronisce delle figure di Oreste, Antigone, Creonte, Edipo, Euridice, Orfeo, Medea per raccontare la storia del suo tempo attraverso l'allegoria mitologica. Ecco che il tragico antico si cala nel presente e diventa 'tragico quotidiano', e gli archetipi classici cui anche la psicanalisi ha attinto per spiegare i traumi e i complessi di cui l'essere umano è vittima, sono costretti a rivivere

«nell'entre-deux-guerres» e negli anni dell'occupazione tedesca, districandosi tra mediocrità, vizi e corruzione morale. Peraltro, sia che l'autore ritrovi la matrice dei suoi soggetti nella mitologia antica sia che attinga alla storia moderna, a dominare è la relazione impossibile con l'altro e l'angosciante questione dell'identità.

La vita e il teatro sono tante cose, e Anouilh ama raccontare 'tutto', comprese le sorridenti 'commedie' dell'esistenza. Anche queste hanno il loro palcoscenico, a partire da quello del cuore. E Anouilh aveva un cuore che batteva, no?

Anouilh ama raccontare la vita in modo molto vivido e senza abbandonarsi alla facile retorica. I protagonisti, e in particolare le sue protagoniste, spiazzano, disorientano, prendono la direzione meno confortevole. Antigone, protagonista dell'omonima tragedia scritta nel 1942 e messa in scena nel 1944, appare gemella di Therese (protagonista del dramma *Le Sauvage*, 1934), e di Eurydice (l'omonima tragedia è del 1941): le tre figure vivono una lotta solitaria con il *milieu* familiare e sociale, spesso scomodo, somigliante a quello dell'autore che le ha create. Quello stesso giovane autore che bussava a tutte le porte degli intellettuali suoi presunti sodali per evitare che l'amico Robert Brasillach, critico cinematografico e fondatore della rivista «*Je suis partout*», sia

condannato a morte. D'altra parte, rispetto ad autori manifestamente *engagés* come Sartre e Camus (che proprio nel 1942 pubblica *L'Étranger*), Anouilh non si schiera con un movimento né si preoccupa di denunciare pubblicamente errori e misfatti: per meglio dire, egli rifiuta l'idea di un allineamento politico, scegliendo piuttosto di analizzare la complessità del reale con il suo personale *modus operandi*, certamente attento al contesto sociale e alle questioni esistenziali del suo tempo, ma in nessun caso con un fine politico *stricto sensu*. Quella di Anouilh è sempre una scelta di rifiuto, di abnegazione, di rinuncia, che si traduce nella sua poetica teatrale. Egli si cela dietro i suoi personaggi, che agiscono, si muovono, pensano e dialogano sulla scena in modo psicologicamente articolato, interpreti di quella complessità dell'esistere, che non permette di separare in modo manicheo il bene dal male.

La vita teatrale di Anouilh conosce varie stagioni. E tu ne parli...

Sì, Anouilh è uno degli autori più prolifici, rappresentati e premiati in Francia (vincitore, tra gli altri riconoscimenti, del Prix Dominique per la regia nel 1959 e del Prix de la Critique nel 1970 e nel 1971). Malgrado ciò, ha ricevuto la consacrazione nella Collection Gallimard-Bibliothèque de la Pleiade

soltanto nel 2007. Probabilmente due pregiudizi, uno estetico e uno politico, hanno gravato su di lui per lunghi anni, da un lato relegandolo in un territorio di confine tra la storia della letteratura e la storia dello spettacolo, dall'altro tirandolo fuori dall'interesse di una critica dichiaratamente schierata con la sinistra: confini e steccati che oggi possono apparire alle nuove generazioni obsoleti e insulsi, puramente ideologici. L'interesse per la scena è stato predominante nella vita di Anouilh, trascorsa tra il proprio studio, dove lavorava alla scrittura, e le sale teatrali di Parigi, in particolare i due teatri che ospitarono molte delle sue opere: il Théâtre des Mathurins e il Théâtre de l'Atelier. Sarà proprio al Mathurins, dal 1936 al 1939, che lo scrittore conoscerà, grazie a Georges Pitoëff, i suoi primi successi, instaurando con l'attore e regista georgiano un profondo legame artistico e umano. La prima opera messa in scena, che lo consacra tra gli autori drammatici più promettenti della sua generazione, è *L'Hermine*, composta tra il 1929 e il 1931, e rappresentata il 27 aprile del 1932 al Théâtre de l'Oeuvre. Il dramma risente delle letture giovanili dell'autore: il grande repertorio classico, da Sofocle a de Musset, passando per Marivaux e soprattutto Molière, che resterà per tutta la vita l'orizzonte cui tendere. All'inizio degli anni Trenta Anouilh vive un momento

particolarmente critico, indeciso sulla strada da prendere per affermarsi come drammaturgo, preoccupato per le proprie finanze, siamo all'indomani della Grande Depressione, ma anche ossessionato da una connaturata incapacità di vivere placidamente, che lo porterà a sentirsi vicino al personaggio dostoevskiano Raskol'nikov di *Delitto e castigo*, una delle fonti di ispirazione della figura di Frantz, protagonista dell'*Hermine*. Per quanto sia possibile evidenziare una forte intertestualità, con riferimenti più o meno espliciti, diretti o rivisitati, a una tradizione drammaturgica consolidata non solo in ambito francese, dalle indagini psicologiche sul sentimento amoroso tipiche di de Musset e Marivaux, alle geometrie *bourgeois* della *pochade* e del *vaudeville* (Labiche, Feydeau), dalla riscrittura dei miti e delle tragedie classiche (con uno sguardo rivolto *in primis* a Giraudoux, poi a Cocteau e a Gide), alla fondamentale lezione pirandelliana, le opere di Anouilh sviluppano certe influenze in modo del tutto originale. L'estesa produzione dell'autore francese percorre tutto il secolo breve e incontra molteplici figure, istanze sociali e fermenti culturali. Il suo è dunque un lungo itinerario teatrale attraverso il quale si dispiega un universo drammaturgico e scenico coerente, pur nella varietà di generi e stili. Oggi scarsamente rappresentato al di fuori dei confini



Jean Anouilh Théâtre

II

ÉDITION ÉTABLIE,
PRÉSENTÉE ET ANNOTÉE
PAR BERNARD BEUGNOT

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE



Jean Anouilh Théâtre

I

ÉDITION ÉTABLIE,
PRÉSENTÉE ET ANNOTÉE
PAR BERNARD BEUGNOT

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE

Sopra da sinistra: le due custodie dell'edizione completa delle opere teatrali di Jean Anouilh, stampate nella prestigiosa collana della "Pléiade"

francesi, il teatro di Anouilh riesce tuttavia ad avere una grande presa sulle nuove generazioni, anche in ragione dei suoi protagonisti giovani e assetati di libertà e interezza, che ripropongono in termini nuovi e attuali i grandi temi del tragico antico, trasformati in una visione postmoderna, nelle complesse questioni identitarie ed esistenziali: la ribellione, il sentimento di estraneità al nucleo

familiare, la trasgressione, l'orgoglio, la colpa, il rimorso, il desiderio di assoluto, di purezza, di affermazione di sé, di amore incondizionato (e di amore e morte).

Ma com'era l'uomo? Chi era, chi voleva essere? La cultura gli ha reso il giusto tributo oppure, a un certo punto, è come se avesse diffidato di lui, e della sua onestà intellettuale, capace di

contrapporsi a qualunque tipo di 'politicamente corretto'? E qui penso all'Anouilh, un liberale non un fascista, che, nel '45, firma perché il collaborazionista Robert Brasillach non sia condannato a morte. E all'Anouilh del dopoguerra sempre polemico verso ogni forma di conformismo/trasformismo...

Come ho accennato sopra, parlando dei pregiudizi che hanno

gravato su di lui, Anouilh, intellettuale liberale, non è stato considerato 'politicamente corretto'. L'Anouilh che firma per la vita dell'amico Brasillach è anche l'Anouilh che finisce per chiudersi, nel dopoguerra, in un isolamento di difesa per non ritrovarsi tra chi recita ruoli che non gli appartengono, tra chi indossa le maschere del 'politichese' e presenza a tutti i comizi e le conferenze. Anouilh preferisce dire no, come i protagonisti delle sue opere: un diniego che vuol essere un rifiuto del facile compromesso. Come è noto, durante l'occupazione si registra una scissione del mondo culturale parigino tra coloro che sono definiti «héros» e coloro che al contrario sono considerati «salauds» (eroi e bastardi), ma i confini tra i due



allineamenti sono estremamente labili. L'ostracismo durante e subito dopo l'Occupazione, colpisce non solo il già citato direttore del periodico «Je suis partout», accusato di collaborazionismo con il Terzo Reich, ma anche molti altri uomini di

cultura del tempo. Per quanto su Anouilh non abbia pesato mai alcuna accusa, sussiste comunque un dibattito acceso tra sostenitori e detrattori, sia prima sia dopo l'epurazione degaulliana e la petizione con cui Anouilh, insieme a molti altri intellettuali, artisti e accademici francesi (tra cui Albert Camus, Paul Valéry, Paul Claudel, Marcel Aymé, Jean Cocteau, Colette, Arthur Honegger, Jean-Louis Barrault, Thierry Mounier), chiede invano la grazia per il condannato Brasillach. Un capitolo molto scuro della vita politica europea di quel tempo. Se Anouilh insegna qualcosa ai suoi lettori, anche a distanza di molti anni, è proprio un estremo rigore morale e formale, una severa coerenza, di cui oggi sentiamo senza ombra di dubbio la mancanza.

The background of the top half of the page is an abstract, vibrant composition of overlapping geometric shapes and lines. The colors transition from deep blues and purples on the left to bright yellows and greens on the right. The shapes are primarily rectangular and hexagonal, creating a sense of depth and complexity. The overall effect is dynamic and futuristic.

Creating
breakthroughs
for brands
in an age of
new possibilities

essence**mediacom**

Info.italy@essencemediacom.com

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/1 IL VIZIO È VIZIO!

di antonio castronuovo



Mi piacciono i saggi brevi che si snodano come conversazioni, quei corsivi di poche facciate che scorrono su un binario ironico, anche pungente. Ho pertanto gradito questo divagante diario, chiedendomi perché sia quello «di una cavia». Cosa che si è fatta manifesta alla lettura: non perché una sezione del libro sia appunto quella in cui la cavia parla, no: l'autore è per l'intero volume una cavia su cui cultura e società conducono i propri esperimenti. E proprio come la caviaroditore comunica ai farmacologi cosa l'esperimento gli ha scatenato in corpo, allo stesso modo la cavia-Marchesini reagisce all'ampio fronte delle sollecitazioni collettive o private con il proprio discorso critico circostanziato condotto su un ampio recinto di fenomeni culturali e sociali. Insomma: se la cavia comunica allo scienziato «questa molecola è tossica», allo stesso modo l'autore ci dice «questo fenomeno è tossico» (ma a volte non disdegna notificarci che «il tal fenomeno è salubre»).

La varietà degli esperimenti rende il volume (pardon: la cronaca degli effetti biochimici) assai gradevole: i liberi saggi si snodano su un arcobaleno di soggetti: autori, libri, fatti autobiografici, episodi di costume, divagazioni e aperte polemiche, senza disdegnare la parodia (genere che affiora da *Zero titoli* o dai *Promessi*

sposi del 2020). Sembra inutile rimarcarlo, visto che ben lo sappiamo, ma lo ripeto: la varietà del volume assicura il piacere, come accade nel lavoro o nei rapporti umani. Spiace ai paladini della fedeltà (politica, coniugale ecc.) ma la varietà garantisce la durata dell'appagamento.

Ora, poiché la critica di Marchesini è immune da ordinanze condominiali e/o prescrizioni d'autorità, e poiché esprime idee fondate nelle vaste letture e nell'acquisizione di una spaziosa dottrina, e poiché queste idee si pongono infine all'incontro con la

sensibilità del lettore, questi ne esce a volte compiaciuto (condivisione dell'idea) e a volte contrariato (bruciore prodotto dall'idea). È accaduto anche a me, lungo l'arcobaleno dei saggi.

Quando ad esempio – in *Scuole di scrittura, scritture di scuola* (titolo che, come si suol dire, è tutto un programma) – leggo che «lo stile non è una tecnica, è una visione del mondo», io ne gioisco perché sento bene che non potrei piegare la mia visione del mondo all'insegnamento di un tale che mi dice come e cosa scrivere. Quando invece – in *Manganelli il conformista* – mi viene spiegato che lo scrittore cui dedico totemica venerazione si chiude in un guscio manieristico e che il suo sogno «di riempire volumi all'infinito senza dire niente rende la sua opera un'enorme macchina celibe», ecco, là ne esco ustionato.

E tuttavia lo scontro di sensibilità solleva in me – come sempre accade – il problema: ho infatti letto più volte quelle frasi e meditato sulla scrittura di Manganelli, dovendo convenire che invitandomi al 'pensiero critico' – a praticare qualcosa di cui nel secolo scorso noi boomer colti abbiamo goduto e speriamo lagnosi di riconquistare – Marchesini ha ragione. Chiuso il suo volume, l'ho dunque ringraziato, ma subito dopo ho ricominciato a gioire acriticamente sulle pagine del Manga. Perdiana, il vizio è vizio!



👉 **Matteo Marchesini,**
«Diario di una cavia. Saggi di letteratura e attualità»,
Roma, Castelvecchi, 2023,
pp. 322, 25 euro

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/2 GRANDE FIUME MUSICALE

di antonio castronuovo



Seducenti i libri che perlustrano con tono culturale il percorso di un fiume: indimenticabile *Danubio* di Claudio Magris, delizioso il modo in cui Elaine Sciolino tesse storie nella *Senna: storia e mito* o come Guido Conti ripercorre la vicenda letteraria del *Grande fiume Po*. E armoniosa è *Ode al Reno*, volume a firma di tre autori che si alternano nei capitoli con un gradevole ritmo spezzato. Libro peraltro che svela una particolarità che manca agli altri fiumi citati: il Reno è eminentemente sonoro; le sue rive hanno suggerito versi e musica, e tanti sono i compositori che vi si sono ispirati, più di quanto è accaduto con Danubio, Senna e Po.

Quando ne ho iniziato la lettura, le parole del prefatore Daniele Gatti, noto direttore d'orchestra, mi hanno scatenato la smania di sprofondare nelle pagine. Ci sono due grandi compositori che al Reno devono molto e sono Robert Schumann e Richard Wagner, «dalla Colonia di Schumann, laddove il fiume bagna ogni singolo movimento della sua *Terza Sinfonia*, all'imprecisato luogo dove l'elemento acqueo primordiale, origine e fine del Tutto, diventa attore principale nella mitica Saga dei Nibelunghi wagneriani». E fosse solo questo... Continua Gatti che Reno significa una sfilata di musicisti ispirati da *Des Knaben Wunderhorn*, raccolta di antichi canti che Achim von Arnim e Clemens Brentano avevano

pubblicato in tre volumi tra 1805 e 1808; dopo quel 1802 in cui avevano compiuto una traversata del Reno su un'imbarcazione mercantile, imbevendosi di ancestrali e fantastiche visioni.

Vale seguire Adele Bogetch, che nel preludivo saggio dedicato alle liriche romantiche assume come base l'inno *Der Rhein* composto da Hölderlin nel 1801 – là dove il grande fiume è detto «nobile e libero, nato dal sacro grembo degli dèi» – per osservare come il suo

corso rappresenti idealmente la storia tragica del popolo tedesco: «Vorrebbe, come il Danubio, correre verso Oriente ma è costretto, per volere degli stessi dèi, a scorrere verso il nord attraverso la selvaggia terra germanica», dapprima veemente tra pareti rocciose, in una tensione che allude allo *streben* romantico, poi purificato e mansueto nella placida funzione di padre della terra e delle genti tedesche, costretto solo alla fine ad abbandonare la patria e perdersi tra le sabbie olandesi.

Ecco: colpisce quel destino che porta il Reno verso nord e ne fa il grande fiume delle genti germaniche, segnando la forma della loro cultura poetica e sonora: sarà un caso che un Wagner abbia assunto a base della propria struttura melodrammatica non la compitazione italiana di arie, duetti e recitativi ma lo scorrere perpetuo della cosiddetta melodia infinita? E Wagner, col suo *Oro del Reno*, fa nel libro la parte del leone, lungo un percorso storico ed estetico che tocca le sfere celesti di Ildegarda di Bingen, il sinfonismo di Beethoven e Schumann, gli episodi 'renani' delle pagine di Liszt, Mahler e Richard Strauss, su su fino ad Alban Berg, Wolfgang Rihm e Hans Werner Henze. Un volume che rievoca tante notizie che forse i musicofili conoscono, ma le dispone lungo lo scorrere di un fiume che più intimamente di altri ha rappresentato l'anima culturale di un popolo.

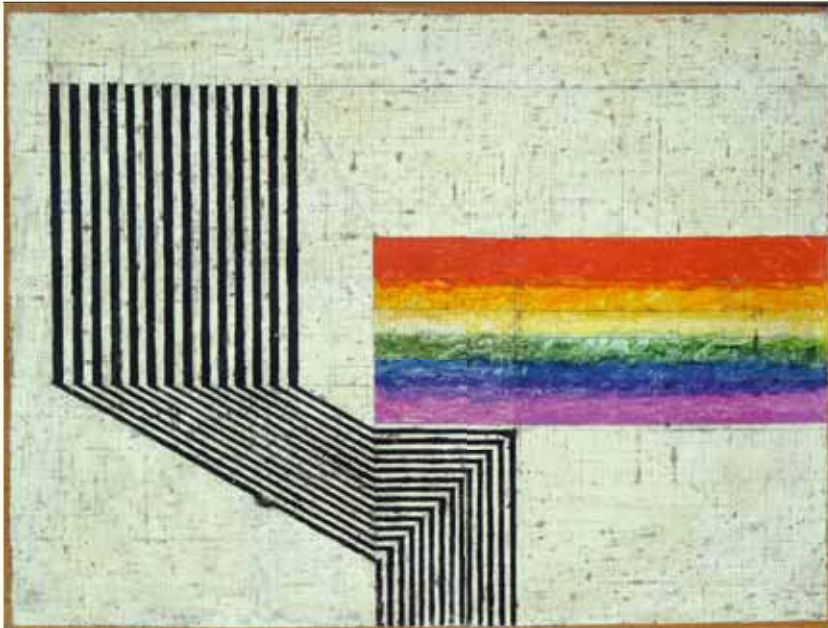


➔ **Adele Bogetch – Aurelio Canonici – Marco Mazzoleni, «Ode al Reno. Viaggio sul Reno romantico tra poesia, musica, dramma», Varese, Zecchini, 2024, pp. 244, 30 euro**

ANDAR PER MOSTRE ENIGMATICO ESOTERICO ETERODOSSO

Licini: una mostra a Fano ne celebra i caratteri più "luminosi"

di lorenzo fiorucci



Sopra: *Ritmo*, 1933. Nella pagina accanto dall'alto: Osvaldo Licini (1894-1958); *Angelo su fondo rosso*, 1952 olio su carta applicato su tela; *Personaggio e la luna*, 1949, olio su tavola

Per tutti Osvaldo Licini (Monte Vidon Corrado, 1894-1958) è l'artista "Errante erotico eretico", complice il fortunato titolo della raccolta di scritti e lettere, pubblicate nel 1974 da Zeno Birilli, che di fatto ha rilanciato l'artista marchigiano in una dimensione di consolidamento storico. Via quest'ultima già puntellata efficacemente nel 1968 dal fondamentale catalogo generale curato da Giuseppe Marchiori che, a dieci anni dalla morte dell'artista, riordinava il corpus delle opere del maestro. Licini è un protagonista assoluto della pittura italiana della prima metà del

Novocento, vicino alle influenze futuriste prima, aperto alle sperimentazioni d'oltralpe poi, dove risiede a Parigi per circa dieci anni, dal 1917 al 1926 assorbendo le ricerche di punta del periodo e frequentando gli studi di Modigliani, Picasso e Matisse. Un artista capace al posto giusto, ma nonostante tutto, oltre che essere stato un indiscusso padre dell'astrattismo italiano, celebrato in vita con l'assegnazione del *grand prix* alla Biennale di Venezia del 1958, egli non ha mai raggiunto la popolarità concessa, ad esempio, a due suoi coetanei: Giorgio Morandi e Giorgio De

Chirico, ai quali la storia ha riservato altri onori e una permeazione più profonda, che ha scavato anche nel gusto più nazionalpopolare. Quello di Licini non è infatti un nome che i più ricordano, pur avendo tutte le carte in regola per esserlo. In Licini questa mancata "popolarità" non necessariamente si deve all'atavica miopia, tutta italiana, nel non valorizzazione i propri talenti, con l'incapacità dichiarata di rompere la brutta consuetudine, consolidata anche in grandi musei, istituzioni, università e blasonate gallerie private, che vuole l'arte ruotare attorno a pochi selezionatissimi nomi, sempre gli stessi o quasi. Nel caso specifico il limbo in cui riposa l'opera di Licini oltre che ad un linguaggio non certo facile è forse dovuto in parte anche al carattere un po' schivo dell'artista stesso, che dopo l'erranza in giro per l'Italia e l'Europa, lo porta ben presto a rifugiarsi nel piccolo borgo nativo di Monte Vidon Corrado, nelle Marche, dove rimarrà fino alla morte. Un ritiro dal mondo, ma non dall'arte che anzi, davanti all'orizzonte del mare Adriatico che si bacia all'infinito cielo della costa marchigiana, già sogno di libertà per Giacomo Leopardi, rilancia la sua ricerca tuffandosi in quell'orizzonte dove tra paesaggi naturali e visioni fantasiose, l'artista cattura l'invisibile meraviglia del mondo. La mostra di

Fano, a cura di Carlo Bruscia e Stefano Papetti e visibile fino il 27 ottobre presso Palazzo Bracci Pagani, ripercorre il rapporto tra l'artista e la sua terra, con uno sguardo verso la passione letteraria del pittore marchigiano. Forse, guardando in sequenza le circa quaranta opere esposte, tra tele e disegni, emergono alcuni dei caratteri tipici della ricerca di questo artista, in parte indagati già nella grande mostra alla Guggenheim di Venezia nel 2018, come la natura enigmatica di alcune sue tele, l'utilizzo di numeri e lettere, ricorrente all'interno di paesaggi tracciati con colori dalla forte valenza espressiva e dalle figure quasi surreali. Il tutto sembra suggerire una lettura a più livelli dell'opera di Licini, non secondaria nemmeno ad un recupero misterico, o forse più corretto dire esoterico, che permea l'attività dei futuristi italiani, di cui Licini fu amico e frequentatore, ma forse anche riscontrabile negli albori dell'astrattismo. Parole, numeri, immagini vanno a comporre all'interno di paesaggi irreali, un *rebus* che per natura stessa è un gioco della mente e che contribuisce a conferire un alone di mistero e fascino alla sua ricerca. La mostra di Fano ha certamente il pregio di riportare al centro la ricerca di un marchigiano molto legato alla sua terra, cercando di offrire una panoramica pressoché completa: dagli esordi, ancora accademici e intensamente figurativi, alle influenze francesi, come il segno matisiano che si ritrova nella *Marina di Saint Tropez*, 1921 con un lampo di visionarietà che anticipa il Licini che verrà e che già si palesa nel 1919, con uno straordinario



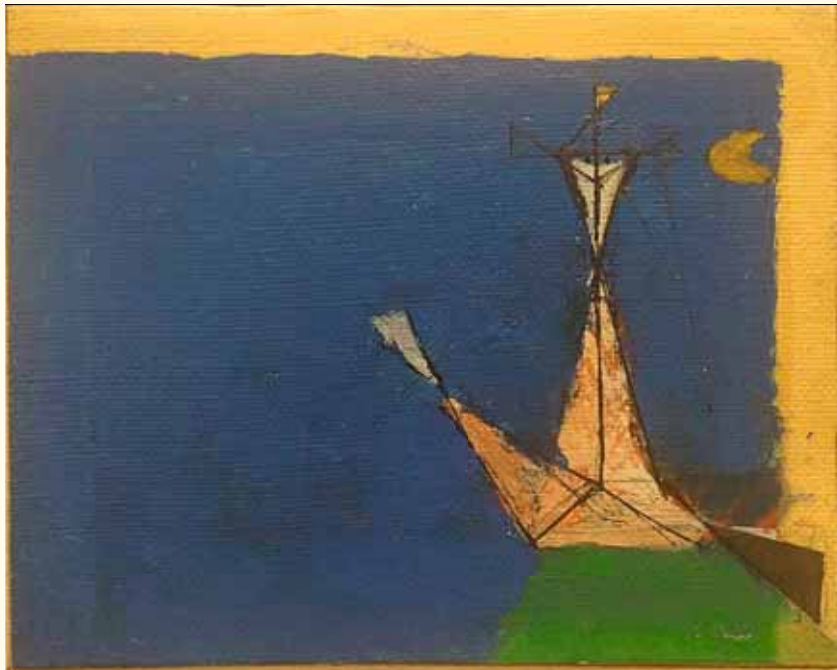
**IN VOLO CON LICINI
"UN ANGELO VERRÀ
A PRENDERMI"**

*a cura di Carlo Bruscia
e Stefano Papetti*

FANO, PALAZZO BRACCI PAGANI,

fino al 27 ottobre 2024

Arcangelo, tradotto come un robusto guerriero immerso in un paesaggio monocromo, capace di rileggere un certo tonalismo luminoso e scenografico, che sembra guardare alla luminosità barocca delle cupole romane, dove il cielo si incendia in un'intensità luminosa permeando tutto il quadro senza soluzione di continuità tra questo e la terra. Un tonalismo che Licini recupera dopo la parentesi astratta, anche nelle enigmatiche tele degli *Angeli Ribelli* e dell'*Amalasunta*, negli anni quaranta e cinquanta e che oggi sono divenute cifre identitarie di una personalità eterodossa e sfuggente a semplici catalogazioni. Personalità che rompe gli schemi di una pittura che al tempo era giocata tra il rigore stilistico, ossessivamente perpetuato attraverso l'oggetto, dall'amico Morandi, e una visione mentale della realtà, perpetuata da De Chirico. Licini offre una terza via fedele, in verità, al paesaggio che purtroppo nella mostra a Palazzo Bracci Pagani è assente, ma che proprio su quelle rappresentazioni di valli e alture marchigiane va a germogliare il seme che lo porta poi ad esplorare il Licini più noto, l'irreale visionario che fa vibrare i colori insieme con le poesie surrealiste, ma che non dimentica la dimensione naturale. Cielo, mare, luna e figure sono i soggetti, gli unici, ossessivamente indagati fino alla fine, tutto è vitale e in movimento in Licini. Le lune sono ammiccanti, il cielo mutevole e i paesaggi parlano e nascondono segreti. Il suo rapporto con l'astrazione, non impedisce il confronto con il naturale, che anzi prepara la strada per una rilettura



Sopra: *Angelo con coda su fondo blu*, 1957-58, olio su carta applicata su tela.



A sinistra: *Amalasantha*, 1955

originaria, con l'idea stessa di paesaggio che verrà riletta in modo libero, quasi rovesciato, forzando i limiti di una visione convenzionale. Su questa operazione ci viene in soccorso la lettura di Zeno Birilli che ricorda come: "Il discorso di Licini si sposta in un'alternanza di realtà-irrealtà, con propensione a rincorrere nell'ultima una sorta di realtà superiore o poetica." Una poetica che si fa letteraria e quasi un commiato dal mondo in un breve appunto scritto da Osvaldo, probabilmente a fine vita sulla prima pagina di un libro di poesie, che con mano tremolate e

tratto di matita grosso scrive rievocando i suoi angeli: "All'ombra di una rosa fuori dal mare dormendo sono mille e una notte che nel mio ciel combatto con angeli fatti di nulla e non so più quasi cosa voglia dire buongiorno. Senza perciò chiamarmi troppo disgraziato perché ormai so per certo che presto un angelo verrà fatto di tutto, a prendermi sottobraccio angelo di dimensioni che sia poco importa fa lo stesso." Una confessione di un artista ormai al limite della sua vita terrena che ogni notte, sembra dichiarare, ha combattuto con gli spettri esistenziali che, come in una storia notturna, solo con l'oscurità prendono forma e con i quali Licini instaura un rapporto immortalato nelle sue enigmatiche tele.

Per tutta la vita Giancarlo Ossola (1935-2015) ha difeso l'idea di una pittura che si nutrisse di contaminazioni, in cui la lezione dell'Informale diventava sia un metodo di lavoro, sia uno sguardo per leggere il mondo in termini visionari. È questo uno dei temi che attraversano la selezione delle sue *Cronache d'arte* curata da Alberto Pellegatta e Cristina Sissa e uscito a maggio 2024 per le milanesi Taut Edizioni, che con questo volume portano avanti un discorso sugli scritti d'artista in area lombarda che aveva già visto la pubblicazione lo scorso anno di una raccolta degli scritti d'arte di Mario Raciti e, in precedenza, di Sandro Martini. In questo caso, però, si tratta di una consuetudine con la scrittura intensa e continuativa, esercitata fra la riflessione personale sulle ragioni del proprio lavoro e la cronaca degli eventi d'arte per il periodico "L'Umanità" o la scrittura di testi letti alla Radio Svizzera Italiana, che non poco ha pesato nell'elaborazione dello stile: all'aforisma rapido ed evocativo, ma criptico spesso nelle sue affermazioni, Ossola ha preferito infatti uno stile piano e lineare, informativo e interpretativo allo stesso tempo, che leggeva il lavoro altrui facendolo convergere verso quegli stessi pilastri su cui si reggeva la sua ricerca di pittore. Egli, infatti, ha sempre svolto attività critica scrivendo da pittore, preoccupandosi principalmente di decifrare i contenuti alla luce dello stile. Solo questo filtro, ha più volte affermato,

IL LIBRO D'ARTE OSSOLA E LA PITTURA

Cronache e idee

di luca pietro nicoletti

consentiva di non confondere l'autentica ricerca creativa con la mistificazione: il pittore, insomma, si riconosce dalla maturità del segno impresso sulla superficie, e dalla sicurezza con cui questo riesce a dichiarare la propria individualità espressiva. In tal senso, come recitava il titolo di una cruciale mostra di gruppo del 1983, nella cui organizzazione Ossola giocò un ruolo determinante, si distingueva *L'opera dipinta*, che bastava a se stessa nella propria identità formale per dichiararsi come vera opera d'arte, attuale seppur realizzata con strumenti tradizionali.

Non stupisce in tal senso l'attualizzazione da parte sua della lezione di alcuni maestri del passato in cui si poteva infatti riconoscere un guizzo di sprezzatura pittorica congeniale a chi aveva cominciato a guardare alle arti figurative con l'occhio dell'Informale. È questo, infatti, il senso di uno dei testi più significativi fra quelli contenuti in questo volume – dirimente per un orizzonte generazionale che travalica il pensiero di Ossola stesso – scritto nel 1993 in occasione della XXXII Biennale di Milano, per la quale curò

una sezione intitolata appunto *Contaminazioni dell'informale*, intendendo quest'ultimo non più «[...] come scatenamento di un'esperienza pittorica totale in cui calarsi, ma come strumento tecnico-espressivo acquisito, variamente fuso e integrato alle esigenze dei diversi linguaggi individuali». L'informale, insomma, come approccio gestuale,




Giancarlo Ossola (1935-2015), in alto e a destra, ritratto nel suo studio

che si avvicina al soggetto senza eccedere nel dettaglio realista. Tutto sta, sottolinea Ossola, nel gettare "a caldo" la pittura sulla tela, anche con risultati inaspettati o sorprendenti. «Lo slancio nel procedere del lavoro significa fiducia negli automatismi dell'azione pittorica, assunti al rango di motore per la fantasia dell'artista [...]». Le radici di questo modo operativo, però, risalgono per lui a tempi antichi, dal Leonardo delle macchie sui muri a Magnasco, includendo per anche un incisore eccentrico e visionario come Hercules Seghers. I riferimenti "figurali" «[...] lampeggiano [...] nell'apparente casualità della trama materica e segnica, verso una graduale formazione di immagini, fino alla tendenza all'inserimento e appropriazione fisica dell'oggetto con effetti di bassorilievo». È chiaro che tutto questo non poteva restare senza ricadute sulla pittura di Ossola: i suoi ritratti di fabbriche a aree dismesse, infatti, brulicano di presenze, di piccoli oggetti che si animano all'interno della scatola prospettica, e che quella gestualità 'contaminata' dall'informale contribuisce a restituire in uno stadio di instabilità, di trasformazione. In questa accezione, risulta più chiaro quando nel 1978 Ossola scriveva che «negli interni, specie di teatrini di oggetti-presenze in uno spazio teso, vuole svolgersi un'esperienza psichico-poetica del luogo chiuso. Indagine su uno spazio interno ma anche serbatoio dell'arcano individuale (i primi interni

s'intitolavano "depositi della memoria") [...]». L'interno abbandonato, insomma, diventava un deposito non solo di oggetti, ma delle memorie che vi si erano depositate, divenendo un luogo privilegiato per la pittura, e una custodia dei valori umani di fronte a un panorama artistico che, al contrario, si stava "disumanizzando": «Questi luoghi marginali» scriveva nel 1980, «sono serbatoi di una realtà declassata e di un'umanità latente, in gestazione per un futuro risveglio». Viene quindi da domandarsi in che modo possa avvenire questo futuro risveglio, attraverso quale metamorfosi, come suggerisce nei suoi "fogli di diario". La risposta, forse, sta nell'animazione



 **Giancarlo Ossola,**
«Cronache d'arte»
Taut editori, Milano 2024
pp. 170, euro 10

interna data dal pittore agli oggetti una volta riuniti sul piano inclinato della prospettiva. Ossola ne interpreta il disfacimento attraverso una pittura larga, che tratteggia le cose con pochi segni, e che si presenta sempre come un brano di pittura, come aveva visto fare dai pittori del Seicento, ma con un significato nuovo: «Il reperto, sfasciandosi, lentamente, riacquista la sua natura di materia prima» (1983). Tre anni più tardi, a proposito dell'archeologia industriale, che aveva cominciato a frequentare armato di macchina fotografica, affermava che le «architetture della città sono i serbatoi inesauribili di vicende della materia convogliata dall'uomo, che diventano avventure del segno nella metafora pittorica. L'identità segno-materia è il flusso vivo che popola le fredde geometrie, le dissemina di rapidi coaguli organici leniti dalla luce». Qualcosa di simile doveva aver pensato un fotografo milanese suo coetaneo, Enrico Cattaneo, che probabilmente avrebbe condiviso molto di un altro testo, in cui nel 1987 Ossola tracciava un visionario e paradossale *Elogio del rifiuto*: «La vera grandezza della nostra epoca consiste nella creazione del rifiuto, inteso come scoria, immondizia, relitto. [...] La nostra grandezza sta nella stratificazione epica dei rifiuti. Per essere illuminati sulla natura e qualità dei nostri processi creativi dobbiamo interrogare queste immani e indistruttibili tracce del nostro passaggio. Vere opere collettive, arte di massa».

PRONTI A VEDERE IL MONDO CON NUOVI OCCHI?

UNIQUE
eyes™



@giochi.preziosi

Unique Eyes ©Giochi Preziosi 2023

HANNO
COLLABORATO
A QUESTO
NUMERO

► MARIO BERNARDI GUARDI

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

► ANTONIO CASTRINUOVO

Antonio Castronuovo è saggista, traduttore e bibliofilo. È nelle redazioni delle principali riviste italiane di bibliofilia e scrive per il domenicale della «Gazzetta di Parma». Ha fondato l'opificio di *plaquettes* d'autore Babbomorto Editore, dirige le "Settime diminuite" per l'editore Pendragon e le "Edizioni Libreria Galliera". I suoi ultimi lavori: *Dizionario del bibliomane* (Sellerio), *Il male dei fiori. Baudelaire a processo* (Rubbettino), *Formiggini: vita umoristica (e tragica) di un editore del '900* (Pendragon).

► 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 ricerca contemporanea* (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 è bibliotecario dell'Università degli Studi del Molise. Bibliografo, storico dell'editoria e della tipografia del Novecento, scrive sulla pagina domenicale de «Il Sole 24 Ore», è tra i primi collaboratori della rivista «Charta» ed è direttore editoriale, insieme a Oliviero Diliberto, della casa editrice Biblohaus. È autore di molteplici contributi, tra articoli in riviste e monografie. Tra le sue pubblicazioni *Bibliografia dei libri e librerie* (ancora oggi unica nel suo genere); *Bibliofilia del gusto; Breve storia del segnalibro; Sul disordine dei nostri libri; La biblioteca di Verga; Il fondo antico della biblioteca di Umberto Eco; Breve storia dei delitti in libreria*.

► ANDREA GHISELLINI

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

► FRANCESCA NEPORI

Francesca Nepori è direttore dell'Archivio di Stato di Massa e della sezione distaccata di Pontremoli. Insegna Storia del libro e delle biblioteche all'Università di Genova. Studiosa di storia delle biblioteche, bibliografia e bibliologia, collabora con numerose riviste accademiche e di settore. Esperta di biblioteche degli ordini religiosi ha pubblicato la collezione di saggi *I Frati Cappuccini tra letture e librerie* (La Mandragora, 2023).

► 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).

► ANDREA G.G. PARASILITI

Andrea G.G. Parasiliti, Post-doctoral Fellow del Department of Italian Studies della Università di Toronto, è collaboratore della Canadian Association for Italian Studies, del CRELEB dell'Università Cattolica di Milano e del PRISMES dell'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Fra i suoi ultimi libri: *Breve guida pornhub per lettori incalliti* (Babbomorto, 2021), *Gastroteca. Sottovuoto erotico alimentare + Sonnolenza. Impressioni dal Dormiveglia*, con 22 fotografie di Seba_Bnw, libro d'artista imbullonato in *plexiglass* (Blake Et Pound, 2021), *All'ombra del vulcano. Il Futurismo in Sicilia e l'Etna di Marinetti* (Olschki, 2020), *Pagine roventi a temperatura ambiente* (Algra, 2020).

► GIANCARLO PETRELLA

Giancarlo Petrella (1974) è ordinario di Storia e conservazione del patrimonio librario e di Bibliografia presso l'Università Federico II di Napoli; è inoltre docente di Storia del libro presso la

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

► LUCA PIVA

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

► 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.

► 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).



Venere®

* HA SCELTO
RISO SCOTTI
IN ESCLUSIVA
PER CONQUISTARE
GLI ITALIANI



WWW.RISOSCOTTI.IT



VENERE L'ORIGINALE ITALIANO



SOLO FILIERA ITALIANA

GUSTO AUTENTICO

BENESSERE VERO

ESPERIENZA UNICA



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



Barilla

PARMA