

# la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO VI

N.3 – MARZO 2014

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

# Le Petit Prince

Avec des aquarelles de l'auteur



**BvS**

**FRA LE PAGINE**  
Labirinti di carta:  
biblioteche  
rilegate

DI MASSIMO GATTA

**LETTERATURA '900**  
Saint-Exupéry:  
fra metafisica e  
antimodernismo

DI ANDREA SCARABELLI

**BIBLIOFILIA**  
*Santa Caterina,  
Aldo e le origini  
del corsivo*

DI GIANCARLO PETRELLA

**GRANDE GUERRA**  
Gli interventisti  
e la Prima Guerra  
Mondiale

DI MARCO CIMMINO

**SU DANTE**  
Dante Alighieri  
e il catarismo

DI MARIA SORESINA

*nrf*

GALLIMARD

Si ringraziano le Aziende che sostengono questa Rivista con la loro comunicazione

A  
M E G I S  
E D I S A



GRUPPO  
**AVERNA**



**Bonduelle**

*Stef. 1945*  
**BRANCA**



CAMPARI



GRUPPO  
**GIOCHI  
PREZIOSI**



groupm

**IMETEC**

*Kellogg's*



*Lindt*  
MAÎTRE CHOCOLATIER



maxus



**Motta**



GRUPPO MEDIASET  
PUBLITALIA '80

**PUPA**  
MILANO

**Reckitt  
Benckiser**



**UTET**

Vizeum

## Sommario

- 6 *Fra le pagine*  
LABIRINTI DI CARTA:  
BIBLIOTECHE RILEGATE  
di Massimo Gatta
- 15 *BvS: Fondo Letteratura '900*  
SAINT-EXUPÉRY:  
FRA METAFISICA E  
ANTIMODERNISMO  
di Andrea Scarabelli
- 21 *Bibliofilia*  
SANTA CATERINA, ALDO  
E LE ORIGINI DEL CORSIVO  
di Giancarlo Petrella
- 30 *Grande Guerra*  
GLI INTERVENTISTI E LA  
PRIMA GUERRA MONDIALE  
di Marco Cimmino
- 33 *IN SEDICESIMO – Le rubriche*  
LE MOSTRE – L'ARTISTA  
DEL MESE – L'INTERVISTA  
DEL MESE  
a cura di Luca Pietro Nicoletti,  
Sandro Giovannini e Luigi Sgroi
- 50 *Punture di penna*  
CONSIGLI INTELLETTUALI  
PER IL VERO *MAÎTRE À PENSER*  
di Luigi Mascheroni
- 54 *Su Dante*  
DANTE ALIGHIERI  
E IL CATARISMO  
di Maria Soresina
- 60 *L'Altro Scaffale*  
LE RADICI, I TRONCHI  
E LE FRONDE DELLA STORIA  
di Alberto Cesare Ambesi
- 66 *Filosofia delle parole e delle cose*  
LA GIUSTA DOMANDA  
E L'INVESTIGAZIONE  
di Daniele Gigli
- 70 *BvS: il ristoro del buon lettore*  
IL GIRARROSTO  
DEL GAMBERO ROSSO  
di Gianluca Montinaro
- 71 HANNO COLLABORATO  
A QUESTO NUMERO

**Fondazione Biblioteca di via Senato**

*Presidente*

Marcello Dell'Utri

*Consiglio di Amministrazione*

Marcello Dell'Utri

Giuliano Adreani

Fedele Confalonieri

Ennio Doris

Fabio Pierotti Cei

Fulvio Pravadelli

Carlo Tognoli

*Segretario Generale*

Angelo de Tomasi

*Collegio dei Revisori dei conti*

*Presidente*

Achille Frattini

*Revisori*

Gianfranco Polerani

Francesco Antonio Giampaolo

**Biblioteca di via Senato – Mostre**

- Mostra del Libro Antico

- Salone del Libro Usato

*Organizzazione*

Ines Lattuada

Margherita Savarese

*Ufficio Stampa*

Ex Libris Comunicazione

**Biblioteca di via Senato – Edizioni**

*Redazione*

Via Senato 14 - 20122 Milano

Tel. 02 76215318 - Fax 02 798567

segreteria@bibliotecadiviasenato.it

direzione@bibliotecadiviasenato.it

www.bibliotecadiviasenato.it

*Direttore responsabile*

Gianluca Montinaro

*Servizi Generali*

Gaudio Saracino

*Coordinamento pubblicità*

Margherita Savarese

*Progetto grafico*

Elena Buffa

*Fotolito e stampa*

Galli Thierry, Milano

*Referenze fotografiche*

Saporetti Immagine d'Arte - Milano

*Immagine di copertina*

Copertina del volume di Antoine

de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*,

Parigi, Gallimard, 1964

(Milano, Biblioteca di via Senato)

Stampato in Italia

© 2014 – Biblioteca di via Senato

Edizioni – Tutti i diritti riservati

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

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

# Editoriale

---

**D**i “biblioteche di carta”, ovvero narrate in pagine di letteratura, scrive questo mese sulla rivista Massimo Gatta. Delle tante “biblioteche di mattoni e cemento”, silenti custodi dei libri dell'uomo, potremmo scrivere noi. Qui, però, giusto una riflessione, ispirata non tanto dalle contingenze critiche quanto - purtroppo - dalla continua persistenza di una visione errata portata avanti dalla politica.

*Perché quest'ultima continua a ridurre le biblioteche a soli luoghi conservativi,*

*di mera importanza culturale? Perché piuttosto non inizia a riconoscerle (com'era già in antico) come luoghi sociali? Spazi immensi si aprirebbero: le biblioteche tornerebbero a vivere, abbandonando quel tanfo di morte che troppe volte le caratterizza. Certo, per giungere a ciò, il lavoro da fare sarebbe molto, sia da parte del legislatore che del bibliotecario.*

*Ma già assumere quest'ottica rinnovata sarebbe un primo passo...*

Gianluca Montinaro



**Chi le ha inventate?**

Le tredici erbe della ricetta originale Ricola  
sono il meglio che la natura ha da offrire.

Ognuna di esse viene raccolta solo nel momento in cui arriva a piena  
maturazione e raggiunge il perfetto equilibrio fra aroma,  
colore e concentrazione di sostanze officinali.

Va da sè che ingredienti tanto preziosi vengono raccolti  
e lavorati con tutta la cura che meritano.

Perché per una Ricola originale le erbe valgono più dell'oro.



**Buone di natura.**  
[www.ricola.it](http://www.ricola.it)





**CLAUDE  
IZNER**

**IL  
RILEGATORE**  
*Batignolles*

Romanzo

PARIGI, 1893

UN BRUTALE  
OMICIDIO

UN MESSAGGIO  
ENIGMATICO

UN LIBRAIO  
CHE INDAGA  
FRA SCRITTORI  
E TIPOGRAFI



**NORD**





Fra le pagine



# LABIRINTI DI CARTA: BIBLIOTECHE RILEGATE

*Bibliotecari, rilegatrici e rilegatori nell'immaginario letterario*

MASSIMO GATTA



## Prima parte

**A**ncora un appuntamento con il libro in letteratura; tocca ora alle biblioteche, ai bibliotecari e anche alle rilegatrici, essere protagonisti di tanta narrativa (o *milieu* secondo la colta ripartizione dell'*Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, 1999). In fondo questo tema dimostra, borgesianamente, come sia proprio la *biblioteca a racchiudere se stessa*. Nel 1955, alla caduta di Perón, Jorge Luis Borges, su proposta di Victoria Ocampo, viene nominato direttore della Biblioteca Nazionale argentina, dove rimarrà fino al 1974. Cosa di più *borgesiano* del fatto che uno dei più grandi scrittori del Novecento, non vedente, viene nominato direttore di una delle più importanti biblioteche del mondo? E cos'altro aggiungere al fatto che lo stesso

Borges è autore del racconto forse più celebre sulla “Biblioteca come Universo”, *La biblioteca de Babel* (in *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1941), ristampato in *Ficciones* (Buenos Aires, Editorial Sur, 1944, in 3000 copie); la prima edizione italiana de *La Biblioteca di Babele* esce nel '55 come n. 43 dei Gettoni einaudiani diretti da Elio Vittorini, con traduzione di Franco Lucentini: “L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere”, passaggio che ai lettori de *L'ombra del vento* di Ruiz Zafón risulta sicuramente familiare, riconoscendo in esso i caratteri inconfondibili del *Cimitero dei Libri Dimenticati*.

Borges non era nuovo al mondo delle biblioteche. Anni prima era stato assunto alla Biblioteca



municipale di Buenos Aires, suo primo impiego fisso, ma avrà sempre un cattivo ricordo di quell'esperienza, come scrisse in seguito: "Furono nove anni d'infelicità. I miei colleghi s'interessavano soltanto di corse di cavalli e di partite di calcio, e raccontavano storielle sconce".

Ma, dirà il nostro lettore, è facile citare Borges per parlare di biblioteche in letteratura. Ha ragione. Altrettanto facile sarebbe principiare da: "Il vecchio tacque. Teneva ambo le mani aperte sul libro, quasi accarezzandone le pagine, come se stesse stendendo i fogli per leggerlo meglio, o volesse proteggerlo da una presa rapace", ultimo capitolo de *Il nome della rosa* di Eco (1980). Ma, dirà ancora quel lettore, eliminati Borges ed Eco chi resta da citare? Mi dispiace deluderti: resta un'intera biblioteca di *biblionar-rativa* dove, accanto a classici del Novecento, troviamo molti altri titoli più o meno famosi.

Nel 1831 G. Pecchio, nelle *Osservazioni semi-serie di un esule in Inghilterra*, parla di biblioteche come possibili luoghi di recupero sociale. Nel 1840, invece, il capitolo XXVII del capolavoro manzoniano contiene la descrizione della biblioteca di don Ferrante, mentre risale al novembre del 1860 il ra-

gionamento di S. Matarazzo, *Che un libraio può essere bibliotecario in una pubblica biblioteca*. Nel 1895, intanto, Giosuè Carducci, in *Confessioni e battaglie*, scrive della penuria di fondi assegnati alla biblioteca universitaria di Bologna, gli fa eco il vate d'Annunzio che ne *Il piacere* (1889) scrive della *biblioteca arca-na* del marchese di Mount Edgumbe. Giusto un secolo fa tutte le biblioteche del mondo hanno rischiato la totale distruzione se fosse passato l'editto marinettiano: *Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo...* (*Manifesto del Futurismo*, 11 febbraio 1909, articolo 10). Meno male che ciò non accadesse Pirandello, ne *Il fu Mattia Pascal* (1904), poté scrivere: *Fui, per circa due anni, non so se più cacciatore di topi che guardiano di libri nella biblioteca che un monsignor Boccamazza, nel 1803, volle lasciar morendo al nostro Comune*. E don Benedetto Croce, gran frequentatore di biblioteche pubbliche e private (leggarsi il carteggio con la Biblioteca del Senato di Roma, 1910-1952), nel *Contributo alla critica di me stesso* (1918) così scrisse: *Più volentieri mi chiudevo nelle biblioteche, particolarmente nella Casanatense, allora servita ancora da monaci domenicani e coi banchi provvisti di calamai*



**FAMOUS FOR  
INSPIRING  
PEOPLE**

In our media agency, we help our clients  
EXPLORE what's possible, inspiring and  
guiding them to the optimum solution.  
Then we EXPLOIT it, delivering maximum  
client value.

Visit [www.mecglobal.com](http://www.mecglobal.com)







dal grosso stoppaccio.

Tre anni prima Carlo Dossi, nelle *Note azzurre*, scrive: *Una sala di biblioteca, fredda - con topi che cricchiano e vecchi che studiano sudici libroni ancora più vecchi. Entrano tre o quattro ragazze freschissime, forastiere che vengono a visitare le biblioteche. È come se entrasse un raggio di sole.* L'anno dopo Giovanni Papini così rievoca, in *Un uomo finito*, il suo primo ingresso alla “Biblioteca nazionale” di Firenze: *Dopo qualche anno di letture furiose e disordinate mi accorsi che i pochi libri ch'erano in casa... non bastavano. Seppi da un ragazzo, un po' più grande di me, che c'erano in città grandissime e ricchissime librerie aperte a tutti, dove in date ore si poteva andare, chiedere qualunque libro si volesse, e, quel che più conta, leggerli senza spender nulla.* La “Biblioteca nazionale”, e quella comunale di Torino, sono invece ricordate da A. Monti in *Tradimento e fedeltà*. Ma ancora nel '16 viene pubblicato in Russia sul periodico “*Ūrnal Ūrnalov*” un racconto di Isaak Babel', l'autore de *L'armata a cavallo*, dove al centro della vicenda c'è proprio una biblioteca pubblica (*La biblioteca pubblica*). Nel 1941 viene edito in Italia l'*incunabolo* della *bibliogiallistica* come genere, firmato da Giannetto Bongiovanni, *Un delitto in biblioteca*, che precede di un anno il classico *The Body in the Library* di Agatha Christie, che Mondadori pub-

blica nel 1948 col titolo *C'è un cadavere in biblioteca*.

Anche Carlo Emilio Gadda, ne *L'Adalgisa* (1944), fu colpito dalla vita di biblioteca: *Che ressa, ogni sabato, in biblioteca! Il bibliotecante di turno ha un bel rintuzzare gli assalti e l'impeto degli aggressivi Caviggioni, che, in drappo ricco, avidi d'ogni sapere, gli sottopongono le schedule delle loro richieste;* e Guido Morselli, ne *Il comunista*, fa parlare di biblioteche americane il protagonista, Walter Ferranini, che studia Marx e Lenin alla biblioteca pubblica di Reggio Emilia, “smentendo” così la bibliotecaria di *Fiorirà l'aspidistra* (1936) di G. Orwell, per la quale gli uomini si recavano nella sua biblioteca solo per cercare libri pornografici (ma Yurij Zivago e Lara non s'incontrano forse in una biblioteca, nel capolavoro di Pasternak? così come Mathilde de la Mole e Julien Sorel ne *Il rosso e il nero* di Stendhal?).

Nel 1958 esce uno dei capolavori letterari del Novecento italiano, *Il Gattopardo*, dove Tomasi di Lampedusa ambienta proprio in una biblioteca la scena del principe di Salina che spiega a Chevalley il perché del rifiuto del seggio di senatore; a sua volta Corrado Alvaro, in *Mastrangelina*, racconta la vita romanzata del bibliotecario Pippo de Nobili, mentre Manara Valgimigli, in *Colleviti*, ci regala un ricordo della Classense di Ravenna (*Un saluto alla*

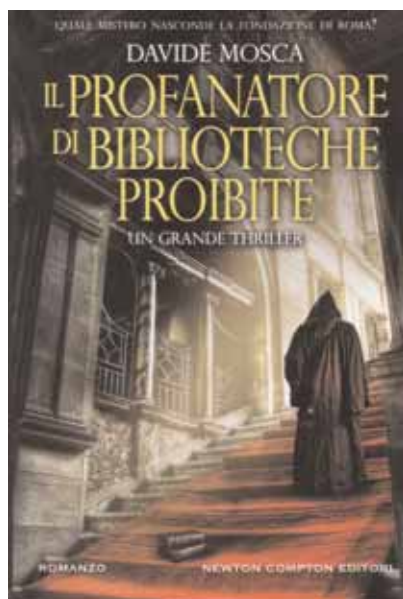
*Classense*). Il 1962 è invece anno *biblionarrativo* per eccellenza: quattro grandi romanzi ospitano biblioteche: *Il giardino dei Finzi Contini* di Bassani: nella Ferrara fascista e razzista di quegli anni il protagonista, ebreo e aspirante scrittore, viene invitato a uscire, dall'inservente Poledrelli, dalla biblioteca comunale ferrarese in cui sta studiando; Luciano Bianciardi, all'inizio de *La vita agra*, descrive la Braidense di Milano (lui che per anni aveva diretto la Chelliana di Grosseto). Di ristorante-biblioteca parla invece *Il maestro di Vigevano* di Mastronardi, mentre in *Memoriale* di Volponi il protagonista, Albino Saluggia, operaio in una grande fabbrica del nord (Olivetti), frequenta la biblioteca aziendale, che così descrive: *Era un bel locale anche se io dentro, a guardare migliaia di libri mi sentivo confuso e pensavo di non trovare la strada per uscire libero come prima, quando ero entrato.*

L'anno dopo sarà Leonardo Sciascia a costellare con riferimenti a biblioteche *Il consiglio d'Egitto*, tema da lui ripreso nel suo ultimo romanzo prima della morte, *Una storia semplice* (1989), in cui descrive la biblioteca di casa Roccella.

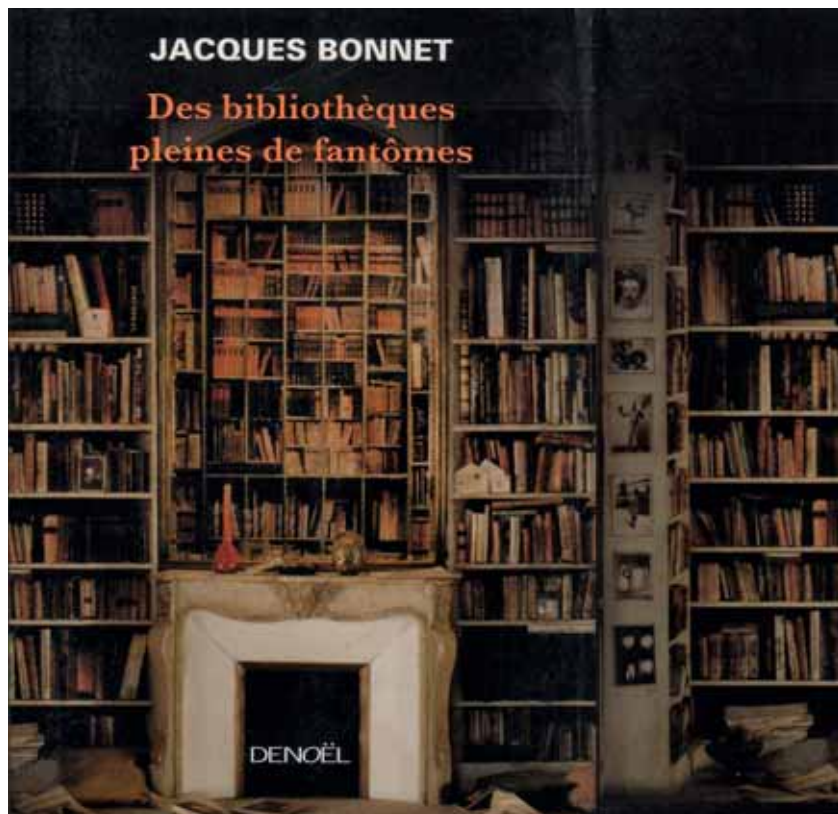
Nel 1979 è Calvino ad affrontare il tema bibliotecario nel suo capolavoro, *Se una notte d'in-*

*verno un viaggiatore*: *Letto, è tempo che la tua sbalottata navigazione trovi un approdo. Quale porto può accoglierti più sicuro d'una grande biblioteca?* Mentre Primo Levi, in *Fosforo (Il sistema periodico, 1975)*, così scrive: *La bibliotecaria, che non avevo mai visto prima, custodiva la biblioteca come lo avrebbe fatto un cane da pagliaio*; un sentimento di sfiducia che sembra avvicinarlo all'invettiva del Rimbaud de *I seduti*, dove il poeta così descrive i poveri bibliotecari: *Neri di verruche, butterati, inanellati / Di verde, rattroppate ai femori le dita... / Questi vecchi, per sempre intrecciati ai sedili, / Tremano del tremito doloroso del rospo. / Ah! Non fate che si alzino! È il naufragio*, e solo perché il povero bibliotecario di Charleville riteneva "stravaganti" le sue letture.

Giuseppe Pontiggia, gran bibliofolle, parla di biblioteche in *La morte in banca* (1959), *Il giocatore invisibile* (1978) e in *Prima persona* (2002); e negli ultimi anni molti altri romanzi inseriscono biblioteche e bibliotecari tra le pieghe della storia, come in *Qualcuno ha bussato alla porta* di E. D'Errico, in *Atlante occidentale* di D. Del Giudice, *Il bar sotto il mare* di S. Benni, *Altri abusi* di A. Busi, *Segni d'oro* di D. Starnone, o ne *La biblioteca di Fort Knox* di E. Bevilacqua, *La vita e gli amici (in pezzi)* di F. Leonetti, *Il*







cane di terracotta di A. Camilleri, *Il sottolineatore solitario* di M. Bosonetto, *Fango* di N. Ammaniti, *La bibliotecaria* di C. Ciccarone, dove la Marta bibliotecaria del titolo è... una tarma; in *Un giorno dopo l'altro* di C. Lucarelli, *L'ultimo rosa di Lautrec* di A. Barbero, dove il pittore ricorda di essersi addormentato in biblioteca; e poi ancora in *Arrivederci amore, ciao* di M. Carlotto, *Gli scrittori inutili* e *Biblioteche infiammabili* di E. Cavazzoni, *La Mennullara* di S. A. Hornby, nelle *Storie di libridine* e *Della felicità donnesca e altri racconti* di A. Bruni, ne *Il copista come autore* di L. Canfora, *Le bibliotecarie di Alessandria* di A. Lavagnino, *Una piccola bestia ferita* di M. Oggero, *La bestia nel cuore* di C. Comencini, *Il viaggiatore notturno* di M. Maggiani; inoltre in *La ragazza del secolo scorso* di R. Rossanda, *Mal di pietre* di M. Agus, *Marie. La donna del bibliotecario* di L. Gubellini, *L'ultimo lettore* di D. Toscana, *Fen* di L. Bortolazzi fino al bestseller *La solitudine dei numeri primi* di P. Giordano e oltre (*Il signor Leo Valmies, bibliotecario* di V. Pas-

qua). Infine in ben dieci racconti e romanzi di P. Nori appaiono biblioteche o bibliotecari: *Le agenzie ip-piche*, *Bassotuba non c'è*, *Le cose non sono le cose*, *Ente nazionale della cinematografia popolare*, *Grandi ustionati*, *I quattro cani di Pavlov*, *Siam poi gente delicata: Bologna-Parma novanta chilometri*, *Si chiama Francesca, questo romanzo*, *Spinosa* e *Storia della Russia e dell'Italia: romanzo storico epistolare*, quest'ultimo firmato con M. Raffini.

Mentre tra gli stranieri lasciatemi citare almeno *Delitti in biblioteca*, racconti vari di E. Queen, L.G. Blochman, G. Tomlinson e C. Woolrich, *Fantasma in biblioteca* di M.R. James, *L'ultimo Catone* di M. Asensi, con le silenziose sale dell'Archivio Segreto Vaticano, *Equinox* di M. White, un giallo esoterico con la spettacolare Bodleian Library di Oxford come protagonista o lo Stephen King di *It* e soprattutto de *Il poliziotto della biblioteca*. Oltreoceano, invece, è la prestigiosa Beinecke Library di Yale, bianca del marmo del Vermont progettata da Gor-



don Bunshaft, a essere protagonista sia de *Il quinto comandamento* di E. Frattini che de *Il castello delle stelle* di J. Enriquer. In fondo certi romanzi sono anche l'occasione per saperne di più di certe biblioteche, come succede in *Noi due come un romanzo* di P. Calvetti, in cui appare la Pierpont Morgan Library di New York, diretta per 43 anni da Belle da Costa Greene (donna di colore e amante di B. Berenson); oppure in *W.* di J. L. Carrell, dove compare la Folger Library di Washington, paradiso bibliografico dedicato interamente a Shakespeare.

E di recente sono stati pubblicati *I fantasmi delle biblioteche* di J. Bonnet, atto d'amore per libri e biblioteche, e la raccolta di racconti brevi *Sei biblioteche* di Zoran Îvkoviç, del quale avevamo già apprezzato l'inquietante *L'ultimo libro*. Tra i classici stranieri non dimenticatevi del Dickens di *Tempi difficili* (1854), con sullo sfondo la biblioteca di Coketown, o la George Eliot di *Middlemarch* (1872), con la Biblioteca Vaticana al centro della narrazione; oppure Anatole France de *La rivolta degli angeli*, André Gide de *Isotterranei del Vaticano* (entrambi del 1914) via via fino all'*Ulysses* joyciano (1922), in cui un intero capitolo è ambientato all'interno della Biblioteca Nazionale. La Biblioteca come un essere che respi-

ra, che cresce, così ci suggerisce C. M. Domínguez ne *La casa de papel: La biblioteca che si sta formando è un essere vivente: non è mai la somma dei singoli libri*.

Celebri le foto di W. Benjamin (scattate da Gisèle Freund nel '32) seduto alla Bibliothèqu Nationale di Parigi intento a consultare le schede cartacee del catalogo, o quella della biblioteca di Holland House sventrata dai bombardamenti (Londra 1940, anonima), dove vediamo tre uomini tranquilli a sfogliare i libri rimasti sugli scaffali (vedi A. Manguel). E poi quanti scrittori, filosofi, artisti, politici, diventati bibliotecari per necessità: G. Casanova, Lessing, Leibniz, Pessoa, Breton, Duchamp, Amendola.

Dimenticavo: stasera trasmettono il film *Il mistero delle pagine perdute* di J. Turteltaub, con Nicolas Cage, sullo sfondo la Library of Congress di Washington. Biblioteche e bibliotecari nei film? Forse alla prossima puntata; ma già D. D'Alessandro ha dedicato al tema l'ottimo *Silenzio in sala! La biblioteca nel cinema* (ah, la magica scena di Marlowe in biblioteca ne *Il grande sonno* di Chandler).

*Fine prima parte. La seconda e ultima sarà pubblicata sul prossimo numero di aprile.*



# Nuovo Grande Cinema 3. Vai al cinema. Paga 3.



Con un Abbonamento o una Ricaricabile, vai al cinema tutte le settimane, per tutto il 2013.



In tutti i cinema



e nei migliori cinema



Regolamento dell'operazione a premi Grande Cinema 3 2013, film e sale aderenti su [www.grandecinema3.it](http://www.grandecinema3.it)

BvS: Fondo Letteratura '900



# FRA METAFISICA E ANTIMODERNISMO

*L'epica della modernità di Saint Exupéry*

ANDREA SCARABELLI

**F**ra gli scaffali della Biblioteca di via Senato, nei settori dedicati alla letteratura del Novecento, fra migliaia di edizioni (molte rare, alcune anche impreziosite anche da dediche d'autore), ci si può imbattere in una pregevole impressione francese (Gallimard, 1964) di uno dei libri più noti e stampati al mondo: *Il piccolo principe* di Antoine de Saint Exupéry (1900-1944).



Il suo nome è inescindibilmente legato a quest'opera, una delle più note fiabe contemporanee. Eppure, nonostante il resto della sua produzione sia pressoché sconosciuto, lo scrittore francese elaborò un'autentica epica della modernità, fusione di vissuto, storia e letteratura, ragione che portò Roger Callois a dire di lui: "Non vuole scrivere nulla che la sua vita non garantisca", mentre Malraux lo elesse dimostrazione vivente del fatto che "non si dà antinomia tra l'azione e la letteratura". Le sue suggestioni, che rivelano un attento diagnosta del proprio tempo, sono di grande attualità e meritano di essere ripercorse, soprattutto in una fase di crisi come quella



Foto ritraente Antoine de Saint-Exupéry ai comandi del suo aereo (1939)

che stiamo vivendo.

L'aviatore. Lo scrittore. Certo, era un'epoca, la sua, nella quale l'aviazione non si risolveva in puro automatismo ma era connotata da un eroismo senza pari. Ad alta quota era possibile vivere autentiche avventure e, come scrisse Jules Roy, "ogni decollo era la rivelazione di un mistero". Questi aviatori – eroi moderni, come scritto da Bernard Marck in una biografia dell'autore recentemente pubblicata in italiano (*Antoine de Saint Exupéry. Il pilota scrittore*, Odoja, Bologna 2013) –, una volta libratosi in volo, istituivano nuove forme di umanità, finanche di

spiritualità. Era "il carattere sacro dell'avventura", come scrisse il nostro in *Volo di notte*, a battere sulle carlinghe, a frustare gli aeroplani, tra un'evoluzione e l'altra, nel segno del "misterioso lavoro di una carne viva".

In quegli stessi anni, Ernst Jünger, in *Boschetto 125*, così si riferiva agli aviatori: "È come se da loro si levasse il saluto di una vita nuova, misteriosa e pericolosa, cui si consente con piacere e timore". I piloti, continuava, "sono penetrati un po' più profondamente in questo nostro mondo che, al di



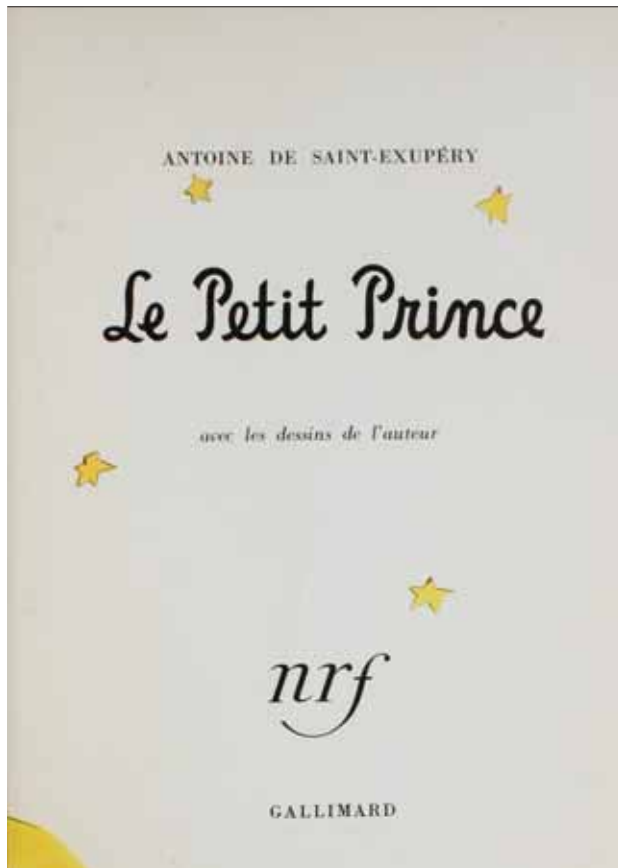
Da sinistra: Copertina del volume di Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*, Parigi, Gallimard, 1964 (Milano, Biblioteca di via Senato); disegno al frontespizio, ritraente il piccolo principe

sotto della sua fredda superficie, arde di prodigi e di segreti”. I membri di questa casta “sono uniti dalla grande tensione dell’azione, da quello spirito della battaglia che ha forse trovato in questa piccola comunità la sua impronta più marcata”. Nelle loro prodezze entrano in congiunzione un’anima premoderna e la volontà di farsi protagonisti del nuovo secolo: “La lotta è la loro grande passione, la voglia di sfidare il destino, di essere il destino. Nella loro arditezza si celebra il fiammeggiante sposalizio tra lo spirito dell’antica cavalleria e la rigorosa freddezza delle nostre forme di lavoro”.

Jünger, che pur apparteneva alla fanteria, colse quell’afflato che traspare in molte delle pagine di *Pilota di guerra*, romanzo dedicato all’arruo-

lamento volontario di Saint Exupéry nell’aviazione militare. Le esperienze estreme vissute in seno al conflitto sono dotate di un senso quasi trasfigurante: “Abbiamo visto fiammeggiare la Francia. Abbiamo visto risplendere il mare. Siamo invecchiati ad alta quota. Ci siamo gettati nell’incendio. Abbiamo sacrificato tutto. E là abbiamo imparato su noi stessi più di quello che avremmo imparato in dieci anni di meditazioni”. Nei pressi del pericolo i sensi si accendono, aprendosi a una dimensione estatica: “È come se la vita mi fosse data, a ogni secondo. L’ebbrezza della vita mi prende. Si dice: «l’ebbrezza del combattimento...» ma è l’ebbrezza della vita! Eh! Quelli che tirano laggiù, se l’immaginano di forgiarci?”. È un’esperienza del





Da sinistra: Frontespizio del volume di Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*, Parigi, Gallimard, 1964 (Milano, Biblioteca di via Senato); i baobab, che il piccolo principe incontra durante i suoi viaggi

tutto nuova, che offre la possibilità di vivere stati dell'essere sconosciuti al mondo borghese: «Il mitragliere si fa le proprie confidenze: «Eh! caro mio...Eh! caro mio... avresti da girare un bel pezzo per trovare una cosa simile nella vita civile...»».



Il volo è inoltre il mezzo attraverso cui Saint Exupéry si confronta con un mondo in preda a profondi cambiamenti, che ne minano l'assetto sociale. Il nostro nasce nel 1900, esordio di un secolo ancora posto sotto la tutela di una Belle Époque in procinto di infrangersi all'ombra di due guerre mondiali, paradosso che lo conduce a riflettere sul rapporto tra tecnica e modernità. Il suo

sguardo è critico: invece di abbandonarsi a un'accettazione passiva della tecnicizzazione del mondo oppure demonizzarla, rifugiandosi in un passato ormai perduto, sceglie una *terza via*. Se non comprendiamo la tecnica, scrive, la colpa è sostanzialmente *nostra*, in quanto non siamo alla sua altezza: «Adoperiamo, per capire il mondo di oggi, una lingua che si formò per il mondo di ieri (...). Siamo in realtà emigranti che non si sono ancora fondati una patria», scrisse in *Terra degli uomini*, capolavoro definito da Brasillach «il limite eroico in cui l'uomo si distingue dalla bestia» e vincitore del Gran Premio dell'Académie Française. Nei suoi *Taccuini* annoterà: «Gli uomini non possiedono nessun linguaggio per pensare al mondo di og-



A sinistra: *Il piccolo principe*, disegnato dallo stesso Saint-Exupéry. Sotto: ritratto di Saint-Exupéry in veste di aviatore (fine anni Trenta)



gi”. Queste righe sembrano prefigurare il “realismo fantastico” del *Mattino dei maghi* di Louis Pavels e Jacques Bergier: per essere *contemporanei del futuro*, occorre parlare una lingua nuova, in grado di intercedere per la salvezza dell’uomo nella crisi che questi si trova a vivere. In *Pilota di guerra*, scriverà: “Il nostro mondo è fatto di congegni che non combaciano gli uni con gli altri. Non si tratta dei materiali, ma dell’Orologiaio. L’Orologiaio manca”. Eppure, sono gli uomini stessi a rifiutare questo ipotetico Orologiaio, ipotecando il proprio futuro e deponendo le armi ai piedi di una tecnica ormai sprovvista di qualsivoglia tipo di controllo.



Assieme alla tecnica, lo scrittore francese mette sotto processo varie maschere della contemporaneità, in un temperamento peculiarmente antimoderno. Siamo di fronte a una *Weltanschauung* che accusa l’“aristocrazia del denaro”

(*Taccuini*), ma anche il classismo marxista, il freudismo livellatore e la democrazia, regno di un “individuo miserabile”, avversa tanto al cappio comunista sovietico quanto al sogno dell’uomo robot *made in USA*.

Isolato politicamente poiché antinazista ma nemmeno simpatizzante per De Gaulle (“Io non sono né con de Gaulle, né con Vichy, ma con la Francia”), criticò il potere moderno, che detronizza una divinità per eleggerne un’altra, lo Stato laico e secolarizzato: “Sono spaventato dalla difficoltà di fare derivare l’autorità da qualcosa che non sia Dio. Il seme si getta dall’alto”, annotò nei suoi *Taccuini*. Politicamente scorretto, non allineato e fatto oggetto di svariati ostracismi, in *Pilota di Guerra* sostenne, di contro a quelle infatuazioni partigiane che si contendevano il suo tempo, che “una politica ha senso soltanto a condizione di servire una certezza spirituale”. Nemmeno l’umanesimo viene risparmiato: attraverso i vangeli del-



la collettività e della quantità “siamo decaduti dall’umanità fondata sull’Uomo al formicaio basato sulla somma degli individui”.

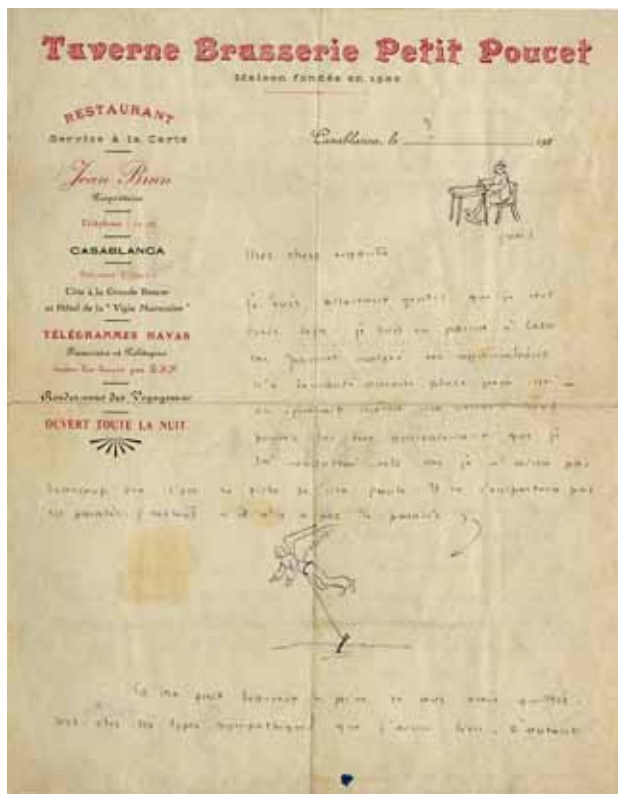
Come affrontare dunque il nostro tempo? Anzitutto, *sub specie interioritatis*: “L’impero dell’uomo è interiore”, leggiamo in *Terra degli uomini*. Ma ciò non è ancora sufficiente – occorre che l’individuo si apra verso l’alto, in una direzione ascendente, assiale e metafisica. È necessario “restituire agli uomini un significato spirituale” (*Lettere au général X*). È allora che appare l’Uomo, “misura comune dei popoli e delle razze”, entità metafisica che non solo saprà affrontare il nichilismo, ma anche superarlo, reintegrando i popoli all’interno del cosmo: “L’individuo non è che una strada. Importa solo l’Uomo che la percorre e la supera” (*Pilota di Guerra*). Questa figura va così a sostituire l’individuo moderno, atomizzato, chiuso in

se stesso e materializzato. Unicamente il ricorso a un patrimonio metafisico può permetterne la nascita: “Solo lo spirito, se soffia sull’argilla, può creare l’Uomo” (*Terra degli Uomini*). È a questo principio metafisico che sono subordinate le civiltà stesse, “camminamenti che aprono all’uomo la sua vastità interiore”. E tutto ciò, in controtendenza rispetto a quelle antropologie che incatenano i destini delle civiltà a meccanismi puramente sociologici o economici.

Né parteggiare per l’una o l’altra fazione di turno né chiudersi in un vittimismo incapacitante ma prendere di petto la crisi della modernità, facendo tuttavia riferimento a principi metafisici e metastorici, nella consapevolezza che “lo spirito, se vuole, dà una forma al mondo”.

Questa l’eredità di Saint-Exupéry, cantore di una metafisica della modernità.

Una lettera, con disegni, di Saint-Exupéry, vergata sulla carta di una brasserie di Casablanca





---

Mindshare Italia

Assago (MI) Viale del Mulino, 4

Roma Via C.Colombo, 163

Verona Via Leoncino, 16

+39 02480541

+39 06518391

+39 0458057211

[www.mindshare.it](http://www.mindshare.it)

[www.mindshareworld.com](http://www.mindshareworld.com)

## Bibliofilia



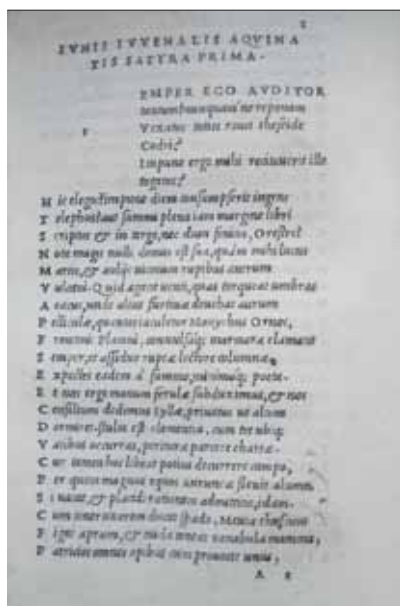
# SANTA CATERINA, ALDO E LE ORIGINI DEL CORSIVO

## *La misteriosa nascita di un carattere*

GIANCARLO PETRELLA

«**I**n Grammatoglytae laudem. Qui graiis dedit Aldus en latinis dat nunc grammata sculpta daedaleis Francisci manibus Bononiensis» (ossia, all'incirca, «In lode dell'incisore dei caratteri. Come già agli autori greci, così ora Aldo offre ai latini lettere scolpite dalle dedalee mani di Francesco Bolognese»). Così Aldo Manuzio, al *verso* della prima carta di un'edizione destinata a rimanere una tappa fondamentale nella storia dell'editoria, ossia il *Virgilio* del 1501, celebrava il nuovo carattere adottato e il suo inventore: rispettivamente, il corsivo e Francesco Griffo da Bologna.<sup>1</sup> Il *Virgilio* si presentava sul mercato come un'autentica rivoluzione estetica e culturale:

l'autore latino per eccellenza libero dalle glosse accademiche che soffocavano le pesanti edizioni in folio, offerto alla lettura personale nell'agile formato tascabile in ottavo e con un carattere fino ad allora mai impiegato. Manuzio ne è consapevole e non esita a elogiare la novità di quei «libros huiuscemodi literulis excusos» pochi mesi più tardi, al *colophon* dell'Orazio stampato nello stesso anno. Nella dedi-



Iuvenalis – Persius, *Opera*, Venezia, Aldo Manuzio, agosto 1501, c. A1r: una delle prime prove del corsivo di Griffo

ca a Marin Sanudo si sofferma invece, con abile strategia di marketing, sull'altra novità: il formato tascabile: «... ita secundus exeat in manus hominum factus cura nostra Enchiridium. Eum igitur ad te dono mittimus Marino Sannute ... quo te sua parvitate ad se legendum cum vel a muneribus publicis vel a Venetarum rerum componenda historia cessare potes invitet» (vada in mano alla gente questo secondo volume fatto maneggevole per opera nostra. A te Marino Sanudo, lo mandiamo in dono... affinché grazie alla sua piccolezza ti inviti a leggerlo nei momenti di riposo dai tuoi impegni pubblici e dalla stesura della storia veneta cui attendi).<sup>2</sup> Manuzio ricorre al grecismo *enchiridium*, ossia, alla lettera, 'che sta in una mano'. E infatti il concetto ritorna in altre occasioni negli stessi anni. Nella dedica dell'edizione di Giovenale e Persio licenziata nell'agosto 1501 insiste: «I. Iuvenalis et A. Persii satiras ut commodius teneri manibus et edisci nedum legi ab omnibus queant minime forma excusas publicamus» (pubblichiamo le Satire di Giovenale e di Persio in formato piccolo affinché possano essere



Sopra da sinistra: S. Catharina Senensis, *Epistole*, Venezia, Aldo Manuzio, non prima del 19 settembre 1500, c. \*10v silografia I stato (priva del corsivo); S. Catharina Senensis, *Epistole*, Venezia, Aldo Manuzio, non prima del 19 settembre 1500, c. \*10v silografia II stato (con il corsivo)

tenute in mano con maggiore comodità ed essere studiate, e anche venire lette da tutti).<sup>3</sup> Nel catalogo editoriale del 1503 definirà esplicitamente le nuove edizioni «libelli portatiles in formam enchiridii». Si badi bene, non che non esistessero libri, manoscritti o a stampa, in ottavo. Anzi, già una rapida interrogazione al repertorio incunabolistico ISTC informa che nel Quattrocento furono stampate almeno 3200 edizioni in quel piccolo formato. Ma si trattava soprattutto di libretti liturgici, libri d'ore, breviari, o testi di facile consumo, da sfogliare quotidianamente e portare sempre con sé. Manuzio non inventò dunque il libro tascabile. Fece qualcos'altro, altrettanto rivoluzionario. Adattò un for-

mato già collaudato (l'in ottavo) a un'inedita tipologia testuale (i classici greco-latini e qualche classico volgare) che fino ad allora era stata invece quasi esclusivamente veicolata da ponderose edizioni in folio o in quarto, destinate allo studio piuttosto che alla lettura amena. La novità editoriale era un Virgilio privo delle glosse marginali e del commento erudito dell'umanista di turno, a piena pagina, nello stesso formato in cui fino ad allora si erano lette soltanto preghiere e poco altro. Ovviamente ciò comportava una diversa fascia di lettori e un diverso uso del classico: non più, almeno in prima istanza, il pubblico delle Università (docenti e studenti), ma chi già aveva buona facilità col testo classico e pote-

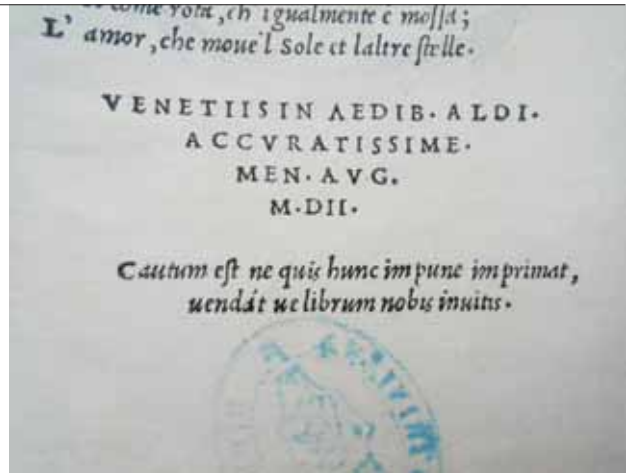
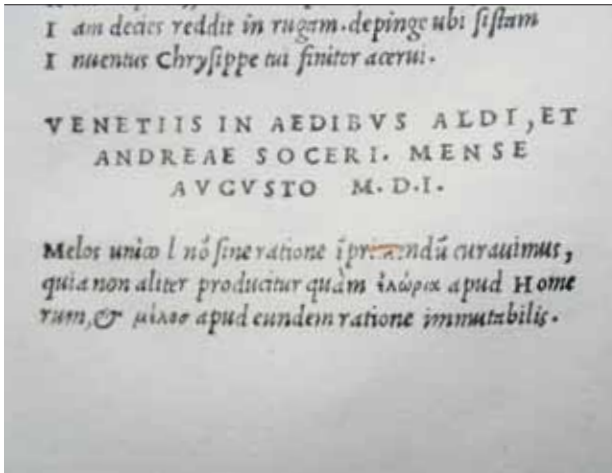
va ora rileggerlo con maggiore agio. Qualcosa di simile, per intenderci, al passaggio dalla lettura di Dante mediata dalle edizioni scolastiche ingombrate da glosse di natura storico-critico-lessicale alle ri-lettura della *Commedia* nell'edizione critica priva di commento.

Assolutamente inedito, almeno sul versante del libro tipografico, era invece il carattere con cui erano impressi quei nuovi libretti da mano.<sup>4</sup> Il carattere cui si allude è quello che, un po' distrattamente, siamo soliti chiamare corsivo perché riproduceva la scrittura umanistica corrente elaborata da copisti del calibro di Niccolò Niccoli e Bartolomeo Sanvito caratterizzata da *ductus* frettoloso ma aggraziatissimo, lieve inclinazione a destra ed elegantissime legature fra alcuni gruppi di lettere. Corsivo per noi, ma, si badi bene, Oltralpe, appunto, *italic* o *italique*. Gli spagnoli preferiscono chiamarlo *letra grifa*, con più rispetto per l'incisore cui si deve la sua elaborazione, quel Francesco Griffo da Bologna cui Manuzio rivolse il calibratissimo epitaffio in testa al Virgilio. Francesco Griffo è figura tra le più bizzarre e maltrattate dell'alba tipografica in Italia: bolognese, forse figlio di un orefice, mani d'artista, è il primo vero *type designer* italiano. Sua l'invenzione di parecchi dei celebri caratteri romani e greci di Aldo, come lui stesso avrebbe ammesso alcuni anni più tardi nell'edizione bolognese del *Canzoniere* di Petrarca del 1516 («havendo pria li greci et latini carattheri ad Aldo Manuzio Romano fabricato»)<sup>5</sup> Traendo ispirazione dall'epigrafia classica, avrebbe delineato modelli grafici insuperati, tra cui il romano impiegato nell'edizione del *De Aetna* di Bembo del 1496 e il romano maiuscolo adottato nella *princeps* della *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), che fissa il rapporto tra larghezza e altezza in 1:9, in armonia con le indicazioni dei calligrafi del tempo. Più di recente gli sono stati attribuiti una dozzina di caratteri romani impiegati nelle tipografie padovane e veneziane del tardo Quattrocento. Prima di lavorare in esclusiva per Manuzio, il Griffo

avrebbe infatti già disegnato romani dalle forme nitide e mature per il Maufer a Padova (1474) e per i fratelli De Gregoriis a Venezia nel 1482.<sup>6</sup> A fine Quattrocento avrebbe infine allestito la prima polizza del corsivo, un carattere leggermente inclinato a destra, a imitazione della scrittura in uso presso le cancellerie, col quale Aldo «non solo in grandissime ricchezze è pervenuto ma nome immortale apresso la posterità s'è vendicato», come maestro Griffo in persona avrebbe rivendicato, non senza una punta di astio, ancora nella *nuncupatoria* del suo *Petrarca* stampato a Bologna nel 1516. Proprio per via di quel corsivo i rapporti col Manuzio si erano rotti e Francesco aveva cercato fortuna altrove. Prima a Fano presso Gershom Soncino, poi a Perugia (colà lo attestano un paio di documenti), infine a Bologna, dove tentò il salto di qualità con un'attività editoriale in proprio, prima di concludere la propria esistenza (probabilmente nel 1518) appeso a una forca per l'omicidio del genero.

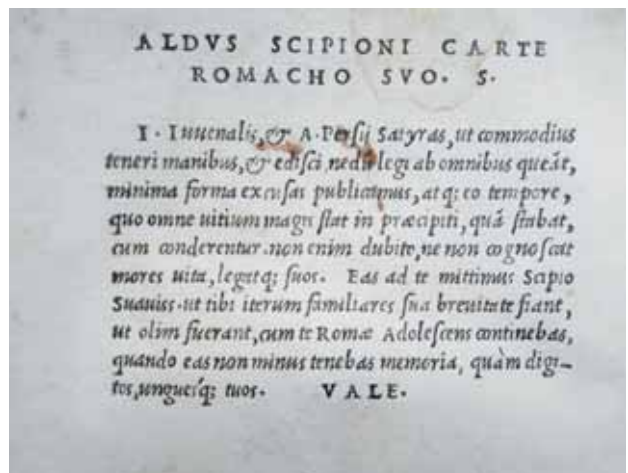
Ma torniamo al Virgilio del 1501 e all'impiego del nuovo carattere corsivo. L'innovazione era tecnicamente così importante, avendo comportato ricerca e investimento di capitali (esattamente come chiunque oggi provi a rimanere competitivo!), da esigere qualcosa di simile a un'esclusiva che mettesse Aldo al riparo dalla più spregiudicata concorrenza. E infatti, già alla fine dell'Orazio 1501 l'editore minaccia chiunque dall'impiegare quel tipo di carattere per i successivi dieci anni: «quisquis es id genus characteres decennium ne attingito» (questo tipo di caratteri non sia adoperato da nessuno per dieci anni). Poi si rivolse ufficialmente al Senato veneziano «perché... più di novo ha excogitato lettere cancellaresche sive corsive latine bellissime che pareno scritte a mano», ottenendone un privilegio che almeno sulla carta avrebbe dovuto tutelarne i libri così stampati «characteribus utriusque linguae sic ingeniose effectis et colligatis ut conscripti calamo esse videantur». Ma il privilegio a poco gli valse e ben presto a Lione si moltiplicarono le contraffa-





Sopra da sinistra: Iuuenalis – Persius, Opera, Venezia, Aldo Manuzio, agosto 1501, *colophon*; Dante Alighieri, *Le terze rime*, Venezia, Aldo Manuzio, 1502, *colophon* e monito contro le edizioni non autorizzate.

A destra: Iuuenalis – Persius, Opera, Venezia, Aldo Manuzio, agosto 1501, c. 1v: lettera di dedica di Aldo Manuzio, in cui accenna alle «satyras minima forma excusas»



zioni.<sup>7</sup> Aldo reagì mettendo sull'avviso i propri clienti e denunciando le grossolane differenze fra un'aldina originale e una lionese: l'assenza di datazione topica e cronologica, l'impiego di carta di bassa qualità (persino maleodorante: «deterior in illis charta et nescio quid grave olens»), mancanza di legatura fra le consonanti e le vocali.<sup>8</sup>

Ma a quando risale davvero l'ideazione di quel carattere destinato a imporsi, nel breve giro di pochi anni, come modello in Italia e Oltralpe? Se il primo libro interamente stampato in corsivo è infatti il citato *Virgilio* del 1501, il nuovo carattere aveva però fatto il suo esordio ufficiale, sebbene in modo assai più discreto passando forse all'epoca persino quasi inosservato, già nel settembre dell'anno precedente: poche parole inserite nella celebre silografia (al verso dell'ultima carta del primo fascicolo: c. 10v) che adorna le *Epistole de Sancta Caterina da Siena* raffigurante la santa a figura intera, in posizione frontale, a braccia aperte e incoronata da due angeli.<sup>9</sup> S. Caterina regge nella mano destra

un libro aperto, un crocifisso, un giglio e una palma; nella mano sinistra un cuore circondato da un'aureola di luce; sopra il cuore un cartiglio, in cui, in carattere romano, si legge «Dulce signum charitatis / Dum amator castitatis, / Cor mutat in Virgine.». Dalla mano sinistra pende invece un festone nel quale è inscritto, a caratteri romani maiuscoli, «COR MVNDVM CREA IN ME DEVS». La silografia è unanimemente nota agli storici del libro perché nel cuore e nel libro si leggono poche parole stampate in carattere corsivo: rispettivamente *iesu dolce / iesu amore* nel libro e *iesus* nel cuore. Una sorta di prova del nuovo carattere?

Su quella vicenda si può aggiungere qualche interessante particolare. La silografia è nota, come si diceva, per il primo impiego, in un testo a stampa,



Lo sai che **Kinder Brioss**  
è lievitata naturalmente  
per 5 ore?

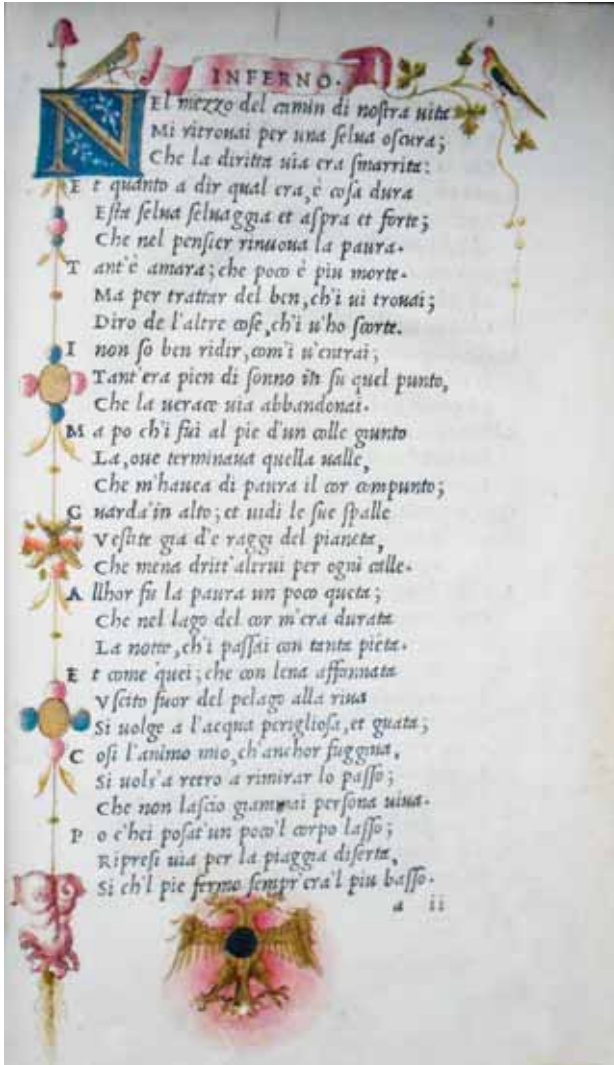


Il pane Kinder delle merendine Kinder Brioss è fatto con farina accuratamente selezionata. La sua soffice morbidezza è merito di tanti elementi in equilibrio tra di loro, tra cui il lievito di birra. Il suo segreto è che viene lievitata naturalmente per 5 ore.

Scopri di più su [kindera colazione.it](http://kindera colazione.it)



LA TUA *famiglia* MERITA QUALITÀ.



Dante Alighieri, *Le terze rime*, Venezia, Aldo Manuzio, 1502, c. a2r.

del carattere tipografico cosiddetto corsivo. Aldo aveva dunque progettato di dare un saggio del nuovo carattere ancora in fase, per così dire, sperimentale inserendo alcune parole nella silografia della santa? In realtà le cose sono probabilmente andate in maniera diversa e la decisione di saggiare il nuovo carattere fu presa in corso d'opera. O almeno così suggerisce un esemplare delle *Epistole* conservato in collezione privata italiana con un'importante variante. La copia in questione presenta infatti la silografia senza le cinque parole in corsivo che nella

pressoché totalità degli esemplari si leggono invece inscritte all'interno del libro e del cuore. A dire il vero gli incunabolisti già conoscevano un esemplare con queste caratteristiche presso la Biblioteca del Seminario di Padova da cui nel frattempo è stata però furtivamente 'asportata' proprio la silografia!<sup>10</sup> Tranquillizzo subito il lettore: la copia in collezione privata (a questo punto l'unica nota) non presenta alcun segno di cucitura o reinserimento del foglio. Si tratta quindi di un secondo esemplare che tramanda la stessa variante. Di cosa si tratta? È ovvio che la variante merita qualche spiegazione dal punto di vista dello storico del libro. Le ipotesi più plausibili sono che si tratti di una prova di stampa, di cui le maestranze si sarebbero quindi dovute disfare, o sia comunque riconducibile a una fase preliminare della tiratura. Evidentemente quando nell'officina manuziana, nella tarda estate dell'anno 1500, si iniziò a stampare il foglio contenente la silografia, il carattere corsivo non era ancora disponibile. Forse il Griffio era ancora alle prese con l'incisione dei punzoni. Fatto sta che si cominciò a stampare il foglio con la silografia senza inserire alcuna scritta né all'interno del libro né all'interno del cuore. Solo in un secondo momento si interruppe la stampa per saggiare il nuovo carattere, la sua resa grafica e, perché no, la reazione dei lettori fino a quel momento abituati a scriverlo o leggerlo nei codicetti da mano, ma non certo a trovarselo riprodotto dall'ancora nuova *ars artificialiter scribendi*. Poche lettere di quel minutissimo carattere appena giunto in officina, delicatamente inserite dal compositore (o da Aldo stesso?) nel libro e nel cuore, che comportarono un lieve intervento di lima e bulino per sistemare la matrice silografica (come lasciano intendere alcune lievi differenze fra le due versioni della silografia). Restano alcune perplessità, cui non è possibile dare una risposta definitiva. Se è evidente la scelta di adottare un carattere graficamente discordante rispetto a quello impiegato nel cartiglio e nel festone, ci si chiede perché Aldo non ricorse allora al corsivo anche per le altre parole della silografia. Forse



Lo sai che  
**Kinder Colazione Più**  
ha un mix unico  
di 5 cereali diversi?

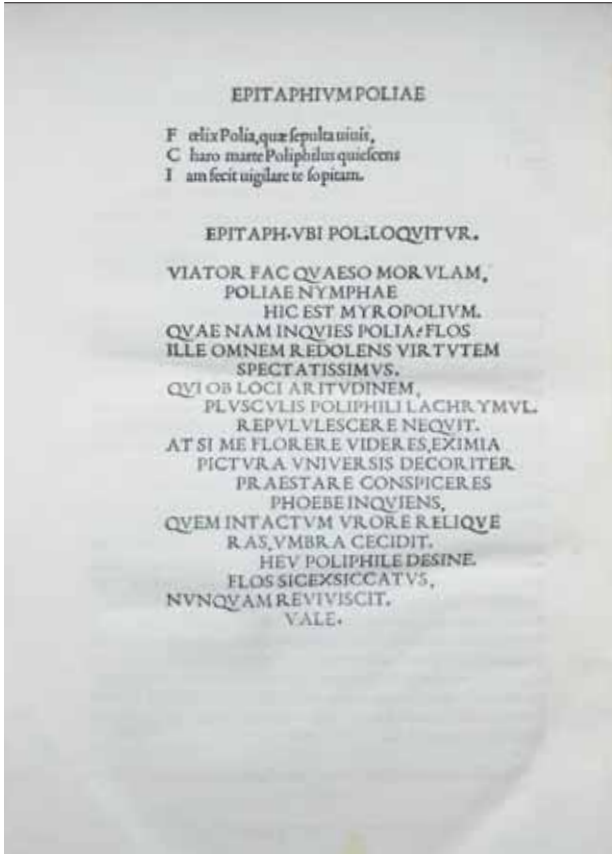


Kinder Colazione Più nasce da un mix sapiente di riso, orzo, segale, avena e frumento. Solo ingredienti controllati e cereali colti nella stagione giusta, rispettando i tempi della natura.

Scopri di più su [kinderacolazione.it](http://kinderacolazione.it)



LA TUA *famiglia* MERITA QUALITÀ.



*Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, saggio del romano maiuscolo di Griffio

per far risaltare la differenza rispetto al carattere romano? Una risposta plausibile è che non fosse ancora disponibile l'intera polizza del corsivo, ma solo alcune singole lettere sufficienti a comporre le tre parole *iesus dulce amore*. Oppure Aldo non se la sentì di esporsi oltre e rigettò l'adozione del corsivo anche nel cartiglio e nel festone come una forzatura. Di questa prima fase della tiratura, in termini bibliologici di questo primo stato della carta 10 verso, non verremmo neppure a conoscenza se, appunto, i fogli fossero stati tutti scartati dopo aver ripreso la tiratura del secondo stato definitivo con l'inserimento dei pochi caratteri in corsivo all'interno della matrice. Qualcuno deve però essere rimasto nella pila dei fogli destinati alla commercializzazione, lasciando oggi intravedere i retroscena dell'offerta al pubblico del primo assaggio di un carattere destinato a cambiare le sorti del libro a stampa.

## NOTE

<sup>1</sup> Vergilius, *Opera*, Venezia, Aldo Manuzio, aprile 1501, c. 1v (*Serie delle edizioni aldine per ordine cronologico ed alfabetico. Con gli annali di Aldo il Vecchio*, a cura di Piero Scapecchi, Bologna, Arnaldo Forni editore, 2013, p. XXIII n° 42).

<sup>2</sup> Horatius, *Opera*, Venezia, Aldo Manuzio, maggio 1501, c. 1v (*Serie delle edizioni aldine*, a cura di P. Scapecchi, p. XXIII n° 44).

<sup>3</sup> Iuvenalis – Persius, *Opera*, Venezia, Aldo Manuzio, agosto 1501, c. 1v (*Serie delle edizioni aldine*, a cura di P. Scapecchi, p. XXIII n° 46).

<sup>4</sup> LUIGI BALSAMO – ALBERTO TINTO, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano, il Polifilo, 1967, pp. 25-41.

<sup>5</sup> *Canzonier et triomphi di messer Fran-*

*cesco Petrarca*, stampato in Bologna per il discreto uomo maestro Francesco da Bologna, 1516 adi XX de settembre (EDIT16 CNCE 66555 registra un'unica copia presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna).

<sup>6</sup> Sul Griffio si veda G. MARDERSTEIG, *Aldo Manuzio e i caratteri di Francesco Griffio da Bologna*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, Verona, 1964, III, pp. 105-147; la voce a cura di PAOLO TINTI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, cui qui si aggiunga almeno il recente contributo di RICCARDO OLOCCO, *I romani di Francesco Griffio*, «Bibliologia», VII, 2012, pp. 33-56.

<sup>7</sup> DAVID J. SHAW, *The Lyons counterfeit of Aldus's italic type: a new chronology*, in *The Italian book, 1465-1800. Studies pre-*

*sented to Dennis E. Rhodes on his 70th birthday*, ed. by Denis V. Reidy, London, The British library, 1993, pp. 117-133.

<sup>8</sup> *Aldi Monitum in Lugdunenses typographos*, Venezia, 16 marzo 1503 (L. BALSAMO – A. TINTO, *Origini del corsivo*, p. 39 nota 20).

<sup>9</sup> S. Catharina Senensis, *Epistole*, Venezia, Aldo Manuzio, non prima del 19 settembre 1500 (ISTC ic00281000; *Serie delle edizioni aldine*, a cura di P. Scapecchi, p. XXII n° 38).

<sup>10</sup> LILIAN ARMSTRONG – PIERO SCAPECCHI-FEDERICA TONIOLO, *Gli incunaboli della Biblioteca del Seminario vescovile di Padova: catalogo e studi*, a cura di Pierantonio Gios e Federica Toniolo; introduzione di Giordana Mariani Canova, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2008.



Lo sai che  
**Kinder Pan e Cioc**  
utilizza un cacao  
che cerchiamo  
in tutto il mondo?



Kinder Pan e Cioc è fatto con un ingrediente pregiato come il Cioccolato Extra. In questa merendina si trovano vere pepite di cioccolato, prodotto con cacao che proviene da diverse piantagioni nel mondo. Scopri di più su [kinderacolazione.it](http://kinderacolazione.it)



LA TUA *famiglia* MERITA QUALITÀ.



## Grande Guerra



# GLI INTERVENTISTI E LA PRIMA GUERRA MONDIALE

## *Gli intellettuali italiani e il richiamo delle armi*

---

 MARCO CIMMINO
 

---

**N**ei concitati mesi che precedettero l'entrata in guerra dell'Italia, tra il luglio del 1914 e l'aprile del 1915, i fautori, talvolta forsennati, dell'intervento ebbero di sicuro una voce potente: tra loro si trovavano alcuni degli intellettuali più rappresentativi della cultura italiana del primo Novecento; ciò nonostante, essi rappresentavano, tuttavia, una netta minoranza di fronte al Paese. E' vero che tale rapporto di forze, se si esamina soltanto la categoria dei letterati, pendeva sensibilmente a



Foto ritraente Leonida Bissolati

---

favore dell'interventismo; tuttavia non dobbiamo dimenticare che molti intellettuali di allora si mostrarono tiepidi o addirittura decisamente ostili nei riguardi della partecipazione italiana al conflitto, che si stava già dimostrando estremamente sanguinoso ed assai diverso dalle previsioni della vigilia. In testa a tutti, naturalmente, si trovavano quelli che oggi, un po' genericamente, potremmo definire gli uomini di sinistra, socialisti *in primis*, che bollarono il conflitto come strumento d'oppressione delle borghesie europee e non esitarono a scrivere "Abbasso la guerra!" nei loro quattro manifesti contro la guerra. Accanto ai socialisti, si proclamavano nemici della guerra anche i liberali di sinistra, i radicali, gli

anarchici e buona parte dei cattolici. Proprio in seno al blocco socialista, però, cominciarono a distinguersi posizioni diverse sulla questione dell'intervento: l'eterno problema del socialismo europeo, sempre diviso tra minimalismo e massimalismo, tra rivoluzione e riformismo, mostrò, proprio nel dibattito intellettuale sull'intervento, tutte le sue contraddizioni. Da una parte, Leonida Bissolati ed i suoi socialriformisti e, dall'altra, i massimalisti rivoluzionari, cominciarono a parlare una lingua diversa, rispet-

to al neutralismo intransigente. Le loro ragioni erano, sostanzialmente, opposte: i primi credevano che, nell'eventualità di una guerra, gli Italiani avrebbero comunque dovuto compiere il proprio dovere, avallando una posizione politica che sarebbe stata condivisa da moltissimi intellettuali moderati e fondamentalmente neutralisti, che partirono per la guerra convinti che da ciò dipendesse la loro credibilità presso il popolo. I secondi, invece, abbracciavano la teoria della strage levatrice della rivoluzione: quell'idea del "tanto peggio, tanto meglio" che avrebbe condotto Lenin e i Bolscevichi alla presa del potere in Russia, nel novembre del 1917. Vicino alle posizioni del socialismo moderato e del liberalismo



Sopra da sinistra: Gabriele d'Annunzio in divisa militare e Benedetto Croce (1866-1952), in una foto del 1949

meno conservatore si collocò, ad esempio, il grande filosofo Benedetto Croce, che, alla fine del 1914, scriveva su *Italia nostra*: “La guerra è come l’amore e lo sdegno: qualcosa che mille raziocini ed incitamenti non producono, ma che, a un tratto, non si sa come, si produce da sé, invade l’anima e il corpo, ne centuplica e indirizza le forze, e si giustifica da sé, per il solo fatto che è ed agisce. Auguro al mio Paese di far la guerra solo quando sarà entrato spontaneamente in questa crisi di amore e di furore, che è arra di vittoria o, almeno, di lotta gloriosa”. Sono parole diverse da quelle che ci si sarebbe aspettati da Croce, a dimostrazione del fatto che, nelle contingenze della storia, l’opinione di ognuno va presa per quello che è in quel momento, a prescindere dalle sue scelte anteriori o successive. Sull’altro versante, ossia su quello massimalista, tempestava, con ben altra prosa, Benito Mussolini, che, da direttore del quotidiano socialista *Avanti!*, nell’ottobre del 1914, fece propria la dottrina della “neutralità attiva ed operante”, che l’avrebbe portato, di lì a poco, all’espulsione dal partito e alla decisa deriva interventista. Fondato un nuovo giornale, *Il popolo d’Italia*, Mussolini iniziò una formidabile campagna a favore dell’intervento,

giustificandola col paventare una vittoria dei “barbari” tedeschi, che sarebbe stata fatale per l’Europa, sia borghese che proletaria. Fin dall’inizio della sua esperienza interventista, dunque, Mussolini abbracciò la linea adottata da D’Annunzio nella sua *Ode pour la rèsurrection latine*, che apre il quinto libro delle “Laudi”, *Asterope*, vale a dire quella dello scontro di civiltà: la “Vertù contra furore”, che contrapponeva la cultura latina alla *Kultur* germanica, vista, in realtà come barbarie aggressiva ed animalesca. Così, questo Mussolini prefascista, si rivolgeva alla gioventù italiana, esortandola a combattere a fianco dell’Intesa: “(...) E’ a voi, giovani d’Italia; giovani delle officine e degli atenei; giovani d’anni e giovani di spirito; giovani che appartenete alla generazione cui il destino ha commesso di <<fare>> la storia; è a voi che io lanciao il mio grido augurale, sicuro che avrà nelle vostre file una vasta risonanza di echi e di simpatie. Il grido è una parola che io non avrei mai pronunciato in tempi normali, e che innalzo invece forte, a voce spiegata, senza infingimenti, con sicura fede, oggi: una parola paurosa e fascinatrice: *guerra!*”. Come si vede, la metamorfosi da socialista a fascista era già iniziata nel futuro Duce; e proprio lui ci



dice che fu la guerra ad originare questa metamorfosi. Come nel caso di Mussolini, così in quello di milioni di altri giovani italiani, la Grande Guerra avrebbe rappresentato il punto di non ritorno, oltre il quale non si poteva più accettare il mondo borghese e pacifico del liberalismo dell'Italietta. Nel bene e nel male, il futuro sarebbe stato dell'Italia, senza diminutivi. Una cosa notevole di quei giorni è anche la nascita di una nuova retorica: di un nuovo stile letterario ed esistenziale insieme. Principale interprete di questa tendenza fu, natu-

Propaganda della Prima Guerra Mondiale: *Aiutateci a vincere!* La Banca Commerciale Italiana riceve le sottoscrizioni alla nuova rendita consolidata 5% reddito 5.55%. Milano, SAIGA Armanino, (1915-18), cartone di mm. 340x230.

Con al recto una grande illustrazione a colori raffigurante un soldato, con in mano un fucile con baionetta, che si staglia su uno sfondo infuocato

ralmente, Gabriele D'Annunzio: suo epigono, rozzo ma efficace, fu lo stesso Mussolini. Si confronti, ad esempio, il celebre periodo dannunziano dell'arringa al popolo romano del 13 maggio 1915 ("Se considerato è come crimine l'incitare alla violenza i cittadini, io mi vanterò di questo crimine, io lo prenderò sopra me solo.") con quello altrettanto celebre che Mussolini indirizzò al parlamento a proposito delle violenze squadriste ("se il fascismo è un'associazione per delinquere, io sono il capo di questa associazione per delinquere..."): l'analogia potrebbe apparire stupefacente, se non si conoscesse l'enorme debito che la retorica del Ventennio contrasse nei riguardi di D'Annunzio, in particolare, e della cultura interventista più in generale. In realtà, bisogna tener conto del fatto che, proprio durante la guerra e a causa della guerra, si formò quell'enorme carica d'energia politica e sociale che portò all'ascesa del fascismo: è del tutto normale, dunque, che la maggior parte degli intellettuali fascisti si fosse formata su quel tipo di retorica e di visione della vita, esattamente come le generazioni precedenti si erano abbeverate di Risorgimento. Stava nascendo, nell'Italia del 1914-15, una nuova epopea, che avrebbe dato vita ad una nuova epica: terminava l'età dell'intervento e cominciava quella della guerra vera e propria.

## NOTE

<sup>1</sup> Si tratta dei manifesti elaborati dalla Direzione socialista il 29 luglio, il 22 settembre ed il 20 ottobre 1914, nonché di quello pubblicato la vigilia della nostra entrata in guerra, il 23 maggio 1915

<sup>2</sup> Questo atteggiamento fu comune a molti giovani intellettuali, non interventisti, ma neppure sabotatori, che accettarono di compiere il proprio dovere fino in fondo, "in ossequio alle sacre leggi della Patria": tra loro, esemplare fu il caso di

Renato Serra, che ne scrisse in modo limpido nella sua riflessione intitolata *Esame di coscienza di un letterato*, pubblicata su *La Voce* il 30 aprile 1915 e che sarebbe caduto il 20 luglio successivo sul Podgora.

# inSEDECESIMO

LE MOSTRE – L'ARTISTA DEL MESE – L'INTERVISTA DEL MESE

## LA MOSTRA/1 L'ANGELICO VALENTINO VAGO Al Centro San Fedele

a cura di luca pietro nicoletti

I cieli di Valentino Vago sono luoghi dello spirito, spazi sovraumani soggetti alla meteorologia; questa, tuttavia, è un mutamento di stato d'animo più che un accidente atmosferico. Quando il cielo si dirada e le nubi alte scompaiono – anche i suoi quadri più cupi non minacciano piogge imminenti – ecco dunque palesarsi apparizioni luminose, filiformi e danzanti, in genere di colore rosso o giallo, talvolta bianche con i fondali di tono più scuro. Nei primi tempi di elaborazione di questo linguaggio, nel corso degli anni Sessanta, queste presenze erano minute figure geometriche di memoria suprematista: ai fondi compatti e assoluti di Malevitch, però, Vago ha preferito una stesura mossa e sottile, sensibile ad un progressivo digradare tonale. Il vero soggetto della sua pittura, infatti, è la luce, ma non come fredda manifestazione di un fenomeno fisico, quanto per le sue implicazioni mistiche. In questa dimensione, dunque, il quadro diventa un momento di rivelazione: e nel momento in cui si manifesta, magari evocando le prime luci del mattino o le profondità dei cieli

più remoti e inscrutabili, è quasi naturale che questo spazio ultraterreno possa diventare lo scenario di apparizioni inspiegabili. A questo punto, poi, la scelta figurativa lo avrebbe relegato nel surrealismo più illustrativo o, ancora peggio, nella più olografica pubblicistica religiosa. Al contrario, Vago costella i suoi cieli di presenze inafferrabili – talvolta veri e propri fasci colorati – che hanno fatto pensare, in talune occasioni, agli angeli ribelli di Licini. Le figure celesti del pittore di Monte Vidon Corrado, però, erano figure delineate, danzanti su fondi di colore saturo e brillante. Vago, invece, ha tratto spunto da quegli andamenti lineari, ma li ha resi puri contrappunti luminosi su di un clima aurorale. La logica compositiva delle sue opere, infatti, si regge interamente

### VALENTINO VAGO. ANGELI. IL MISTERO DELLA LUCE

a cura di Andrea Dall'Asta e  
Francesco Tedeschi

MILANO, CENTRO SAN FEDELE

6 – 29 marzo 2014



Valentino Vago dalla serie *Angeli*:

R.12 - 52, 2012, olio su tela, 80 x 60 cm

su queste presenze minimali e sul loro modo di semantizzare lo spazio in profondità e come relazione di pieni e di vuoti sul piano. Ed è proprio in funzione di questa presenza che il dispositivo pittorico di Vago si colloca in una dimensione diversa, ad esempio, dalle superfici degradanti, otticamente sensibili, di Claudio Olivieri. Se quest'ultimo è approdato definitivamente nell'astrazione pura, con accenti che lo hanno avvicinato alle posizioni della pittura analitica, dai cieli di Vago ci si aspetta qualcosa: nelle prime luci dell'alba o nelle ultime della sera, Vago ha fermato un momento di sospensione, lo stato di attesa che precede un accadimento che in nessun modo è possibile prevedere.

Se l'evocazione luminosa di Valentino Vago è spirituale in accezione





**A sinistra:** dalla serie *Angeli: R.12 - 72* (*dittico*), 2012, olio su tela, totale 100x240 cm (100 x 80 cm cdu)

**Sotto:** dalla serie *Angeli: R.12 - 51C* (*uno di trittico*), 2012, olio su tela, totale 80x180 cm (80 x 60 cm cdu)



mistica, quella di Claudio Olivieri è sublime in senso romantico, perché la sua dissoluzione è un'espansione di vocazione monumentale che dilata lo spazio. Con la luce Olivieri segna un varco, un punto di passaggio, crea una dimensione di atmosfera avvolgente che invita il fruitore ad addentrarsi virtualmente nel quadro.

Vago, invece, ci lascia sulla soglia ad assistere al digradare e ad una ulteriore smaterializzazione. Come scrive Francesco Tedeschi, presentando la mostra di opere recenti presso lo Spazio San Fedele di Milano, «Vago indaga nelle sue tele di questo

momento in modo ancora più intenso di quanto abbia fatto lungo tutta la sua storia di pittore versato nell'identificazione del colore come luce interiore, l'impalpabilità di ogni traccia fisica». Questa impalpabilità, portata ai suoi minimi termini fino a rasentare il quadro monocromo, ha una sua concretezza in un depauperamento dello stesso medium pittorico: Vago ha sentito necessità di una sintesi ulteriore, eliminando in maniera ancora più drastica quanto poteva esserci di non essenziale. Come osserva ancora Tedeschi, infatti, ciò che il pittore ha tolto ulteriormente non

era più necessario: «In queste tele sono andate del tutto scomparendo quelle presenze di segni disgiuntivi e di forme liriche che hanno accompagnato a lungo i suoi spazi infiniti o indefiniti. Quelle presenze segniche, formali, fisiche, ma anche "Angeliche", non hanno più necessità di essere citate, sembra dirci Vago, perché a questo punto ciò che conta è il sottile e quasi diafano velo che il colore determina nella sua costruzione interiore, fondato su sottili e quasi impercettibili percorsi di verticalità e soprattutto orizzontalità (evocanti categorie di tempo e spazio) e che pare ora di poter attraversare»



# NUOVA GAMMA DELTA 2014

lancia.it

URBAN INSTINCT.

**Nuovi interni:** plancia con dettagli black gloss a contrasto e sedili in pelle beige soft touch.

**Massimo spazio** e comfort di guida.

**Nuovo look sportivo:** minigonne e paraurti in tinta carrozzeria e doppio scarico cromato.

Un istinto urbano pronto a conquistare la strada.

Lancia con



Val. Max. consumi ciclo combinato (l/100km): 8,1 (Delta 1.4 Turbo-Jet 120 CV GPL).  
Emissioni CO<sub>2</sub> (g/km): 131 (Delta 1.4 Turbo-Jet 120 CV GPL).



ELEGANZA IN MOVIMENTO.  
*Dal 1906.*

## LA MOSTRA/2

# LE MEMORIE DELLA TERRA DI FRANCO ZAZZERI

### Alla galleria Costantini Arte

**N**el 1981, Franco Zazzeri realizza una grande installazione scultorea: su un tavolo di diversi metri, poggiata su una base di sabbia, ha proposto in cinque fasi la sequenza di un processo biologico di nascita e crescita naturale attraverso la forma emblematica dell'uovo: si parte da una prima spaccatura dell'uovo a metà, che subito dopo si apre in quattro come un fiore di loto, per poi perdere progressivamente alcuni pezzi e rivelare, dentro questo guscio che va in frantumi, un piccolo uovo lucidissimo, che a sua volta crescerà fino alle misure del precedente. Si presume che subito dopo il ciclo si riavvii da capo per replicarsi. Se poi ci si avvicina ulteriormente, ci si accorge che questi gusci sono volumi pieni fatti

#### FRANCO ZAZZERI. GENESI DELL'INCONSCIO

MILANO, COSTANTINI ART  
GALLERY, VIA CREMA 8

**6 febbraio – 22 marzo 2014**

di scaglie concentriche: è la *Genesi di un uovo geologico* che come tale assomma in sé i processi di una crescita biologica, animali quanto vegetali, e di un'evoluzione stratigrafica. Se l'uovo, come il seme, è fatto per aumentare progressivamente di volume per ospitare dentro di sé l'inizio di una nuova vita, da dare alla luce a costo del proprio personale sacrificio, distruggendosi per permettere al nuovo seme, alimentato nel buio di un corpo interno, di vedere

la luce, a uno sguardo ravvicinato ci si accorge che questa crescita è fatta anche di stratificazioni di scaglie che si aggiungono l'una sull'altra: questo seme-uovo, insomma, è come metaforicamente ricoperto da strati di materia che si sovrappongono l'uno sull'altro a rinforzare quel guscio di protezione esterna, finché l'interno non preme per uscire a sua volta, provocando la rottura dell'antico involucro. Non ne può uscire che una nuova forma, pura e luminosa come una perla che si rivela alla luce.

Questo, in sostanza, il principio informatore della ricerca dello scultore aretino a partire dagli anni Ottanta, sviluppando in direzione narrativa i principi della stagione di più austera astrazione dei *Concetti geologici* del decennio precedente. In quel caso, la sua attenzione si era soffermata sulla stratificazione pura, architettonica, ottenuta grazie a matrici composite costruite con lavoro di carpenteria. In questo caso, invece, il ritorno al mestiere di pura modellazione, insieme



a una profonda conoscenza dei segreti della fusione a cera perduta, gli aveva permesso di dare nuova vita e un'impronta originale a quel lavoro. A partire dalla fine degli anni Cinquanta è stato quasi giocoforza, per gli scultori astratti che si fossero orientati verso i recessi della forma organica, fare i conti con la forma della sfera non solo come puro volume esterno, come limite invalicabile e improrogabile di un interno che non si lasciava sondare, ma proprio come limite da violare per rivelare la vitalità dell'interno: era la domanda che si era posto Arnaldo Pomodoro quando si chiedeva come si sarebbe potuta presentare una forma pura come quella di Brancusi, una volta rotta per mostrare come fosse il suo interno. Ma soprattutto, era la questione posta con urgenza irruente dalle *Nature* di Lucio Fontana, con quel gesto di inaudita violenza che sottraeva materia e violava quell'integrità come una ferita: l'effetto dirompente di quella lezione non poteva lasciare indifferente nessuno. Le stesse sculture di Zazzeri, non a caso, nel loro rivelarsi interno mostrano i bordi slabbrati di una vera e propria ferita inferta a un oggetto di perdita unità. Egli ha scoperto che rompendo la sfera come una mela caduta da un albero, poteva mostrarsi ad anelli concentrici come il fusto di un albero o come certe conformazioni rocciose: in entrambi i casi si tratta di una vita fatta per addizione di parti, in cui l'oggetto, come il guscio di una conchiglia, porta con sé tutta la sua storia nelle sue tappe successive. L'ossimoro, a questo punto, stava nel rivelare un interno geologico in una forma che la nostra



cultura occidentale identifica come simbolo per eccellenza della vita che si riproduce secondo principi biologici, cioè tramite una crescita in cui nel nuovo individuo non resta traccia di quello che era una diversa fase evolutiva. Il suo uovo, insomma, diventava un simbolo cosmico, il frammento di un meteorite solido le cui *disiecta membra* giacciono al suolo dopo che un evento esterno (o una sollecitazione interna) ne hanno infranto la superficie. Per questa ragione Riccardo Barletta, proprio negli anni Ottanta, aveva invitato lo scultore a partecipare al padiglione della Biennale di Venezia curato da Arturo Schwarz e dedicato ai rapporti fra arte e alchimia: più dell'alchimia, a Zazzeri interessa la psicologia del profondo con i suoi archetipi dell'inconscio e dell'immaginario, ma la sua opera poteva prestarsi senza che le nuocesse a questo genere di interpretazione. Tutto questo diventerà più chiaro, ancora un decennio dopo, quando l'inconscio entrerà di prepotenza nella titolazione delle sue sculture. In questo momento,

nell'apertura della sfera geologica Zazzeri ha portato nella scultura una situazione di racconto: egli ha bloccato a mezz'aria l'atto, non ha rappresentato l'esito bensì ha congelato un'istantanea di un processo in azione, e ha poi messo in sequenza le varie fasi. È quanto avviene, con spirito didascalico, nel grande pannello murale (ancora una *Genesis*) di proprietà dell'aeroporto internazionale di Linate, fuori Milano. Come in un grande libro della natura, Zazzeri ha mostrato quel processo, sequenza per sequenza, secondo un modulo compositivo illustrativo tipico dei racconti per immagini. Nell'installazione su tavolo, invece, ha raggiunto una dimensione ambientale, anche se lo spirito non è affatto cambiato: rispetto alla singola scultura, Zazzeri ha messo in atto un percorso sequenziale di immediata lettura. Allo stesso tempo, si tratta di un discorso espressivo che poggia su una forte base simbolica: il racconto, in fondo, è la visualizzazione di una metafora, inconscia ed esistenziale, sostanzialmente allegorica.



**Clienti  
Consumatori  
Staff**

**Le nostre persone  
preferite**

**MEDIACOM**

**People first, better results**

V.le del Mulino, 4 - Edif. U15 - 20090 Milanofiori - Assago (MI) - Tel. 02 33644.1  
Via Cristoforo Colombo 173 - 00147 Roma - Tel. 06 488888.1  
Via Camillo Cavour, 80 - 50129 Firenze - Tel. 055 2386725

e-mail: [info.italy@mediacom.com](mailto:info.italy@mediacom.com) - web: [www.mediacom.com](http://www.mediacom.com)

## LA MOSTRA/3 UNA MUSICA ASTRATTA Rosanna Forino a Spazio Tadini

**È** stato detto, in più occasioni, che l'astrazione di Rosanna Forino ha una stretta affinità con il linguaggio musicale: da una parte, vi è un senso del ritmo fluttuante degli elementi geometrici, che galleggiano evocando un ritmo, una cadenza; dall'altro c'è l'impressione che Rosanna inserisca i vari elementi della sua composizione pittorica come in un pentagramma lasciato in bianco per creare una

melodia di armonie.

Una melodia, dunque, fatta di riverberi, di contrappunti, ma senza contrasti netti o drammatiche lacerazioni: l'arte astratta di Rosanna Forino è gioiosa anche se piena di punte, di guizzi zigzaganti e di triangoli galleggianti come lance.

Ma la ragione di questa armonia si ritrova nella storia di questa artista: Vittoria Marinetti, che l'aveva



Sopra: *Composizione*, 2009

Sotto a sinistra: *Composizione*, 2008



accompagnata in un viaggio a Mosca, poco prima che cadesse il muro di Berlino (e non sarà mai superfluo ricordare che Rosanna fu tra le prime artiste ad esporre una pittura completamente astratta a Mosca, invitata in un istituto di cultura russa, quando ancora imperava il realismo socialista), la ricorda sulla Piazza Rossa, in una fredda e luminosa mattina, ad annotare le bandiere fiammeggianti.

Anche Dorazio, in fondo, per tradurre in termini astratti una manifestazione di partito, aveva raffigurato una sequenza di triangoli rossi.

Rosanna, tuttavia, non ha

### ROSANNA FORINO

MILANO, SPAZIO TADINI,  
VIA NICCOLÒ JOMMELLI, 24  
MILANO

1 – 26 marzo 2014

di quelle velleità: la sua pittura non pone drammi esistenziali, non ha l'intimo dissidio cerebrale e autoriflessivo di molta pittura che



*Composizione, 2008*

nasce per cauterizzare un malessere interiore.

Non può essere così per il semplice fatto che il binomio arte-vita è valido per ogni esperienza artistica, anche per quella che vuole essere più distaccata e impersonale: nel suo caso, c'è una vitalità, un *esprit*, un ottimismo radicale tanto nella persona quanto nella pittura.

Una volta lessi un pittore astratto milanese affermare che invecchiando si diventa più geometrici: intendeva dire, probabilmente, che la geometria più dura e razionale accompagnava un tramonto in cui si sono perse certezze e illusioni.

La geometria di Rosanna Forino, magnifica e vitalissima ottuagenaria, per quanto si sia semplificata fino a forme totemiche di rappresentazione, mostra invece proprio il contrario.

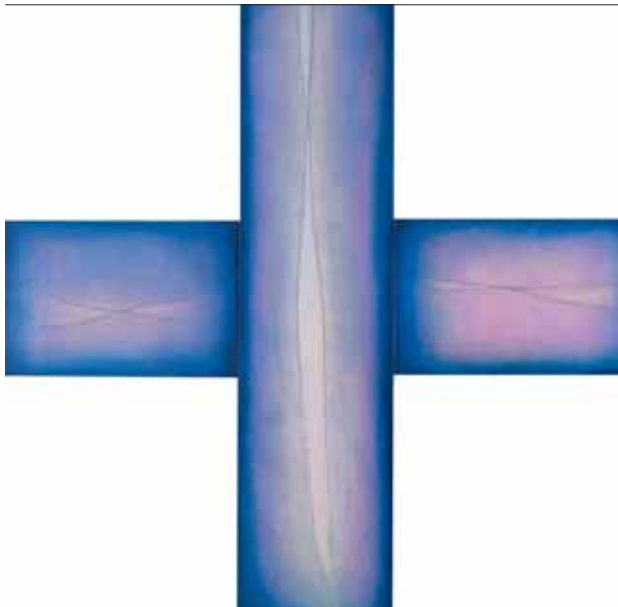
## LA MOSTRA/4 ALLA LUCE DELLA CROCE Raffaele Cioffi a Villa Clerici

**L**astrazione assoluta di Raffaele Cioffi, del tutto svincolata da referenti esterni, ha una implicita valenza spirituale: la ricerca percettiva sulle dissolvenze, sulle reazioni retiniche del colore e su una struttura ritmica del trascolorare da una cromia alla successiva, infatti, porta con sé una proiezione in una dimensione immateriale trascendente: una dimensione di costruzione dello spazio incerta rispetto ai canoni di proiezione matematico-prospettica,

ma che proprio per questo si orienta verso un coinvolgimento dello spettatore in un ambiente altro, ignoto ma al tempo stesso mistico.

Dentro questa struttura, a cui in passato ha dato una organizzazione per griglie ortogonali, marcando chiaramente la distinzione fra zone di colore con degli stacchi netti come delle quinte architettoniche, come da estetica macchinista, Cioffi è giunto al tema della croce, modulandone la presenza di volta in volta secondo modi differenti: a volte la croce è un





**Nella pagina accanto:** *Alla luce della croce*, 2013, cm90x90, bruno, olio su tela.

**Sopra da sinistra:** *Alla luce della Croice*, 2013, cm160x160 da veri, olio su tela;  
*Alla luce della croce blu scuro*, cm90x90, olio su tela

esplicito inserto iconografico che affiora da una fitta coltre luminosa; altre volte, invece, evidenzia la struttura primaria del campo.

La riflessione, dunque, si muove su due piani: da una parte, la croce è un elemento narrativo nel racconto; dall'altra diventa invece un tutt'uno con il campo stesso, che volentieri diventa telaio sagomato e contenitore di avvenimenti pittorici.



In entrambi i casi, comunque, Cioffi ha pensato un percorso "iniziatico" che porta a identificare una spiritualità di ordine maggiore anche nell'assenza di simboli espliciti.

La luce dei quadri di Cioffi è abbagliante, giocata su contrasti netti sensibili, forse, alla cultura visiva del neon colorato e agli accostamenti psichedelici che non avrebbero mai

fatto parte, ad esempio, della tavolozza di pittori più "lombardi", di una generazione precedente alla sua: lo scarto di scelta estetica è proprio in una sensibilità verso un impatto di immagine che porta in sé l'irruenza abbacinante di un mondo ad alto tasso di rumore visivo, che non impedisce, tuttavia, la possibilità di una rivelazione finale.

## **RAFFAELE CIOFFI. ALLA LUCE DELLA CROCE**

a cura di Vera Agosti  
MILANO, VILLA CLERICI  
VIA TERRUGGIA 9/14

**1- 22 marzo 2014**



# BELLISSIMA

## IMETEC

L'epilazione  
permanente  
a casa tua

Flash&Go<sup>Plus</sup>

"La mia scelta  
di bellezza"

VALERIA MAZZA



PROFESSIONAL PERFORMANCE  
EXCLUSIVE ACOUSTIC  
VIBRATION ENERGY  
CLINICALLY TESTED

### Advanced Home Pulsed Light Technology

L'avanzata tecnologia professionale che sfrutta la combinazione di due energie per disattivare la crescita dei peli superflui in modo efficace ed indolore

90% RISULTATO  
GARANITITO

Riduzione permanente dei peli superflui  
fino al 90% dopo pochi trattamenti\*

Lampada di precisione  
per il viso e per le zone più piccole

10.000 impulsi

CLINICAMENTE  
TESTATO



\* clinicamente testato su 62 donne con fototipo II-V  
scala Fitzpatrick dopo 6 trattamenti



[www.bellissima.imetec.com](http://www.bellissima.imetec.com)

# L'ARTISTA DEL MESE

## Per uno scultore: Franco Guarneri. Simbolo e forma nei "legni" di un grande artista

di sandro giovannini

**F**orme simboliche, certamente... ma il vero problema di ogni artista non è significare, ma essere. Essere dentro quella forma che per una vocazione intima egli sceglie, ed esserci dimenticando di essere lui come conosciuto-si nella vita ordinaria. È un processo indifferibile che ogni

creatore porta in sé al di là della stessa coscienza completa e di veglia. In più il legno, per la sua vicinanza estrema alla corporeità comune ai mondi viventi, raccoglie, immediata, dentro la sua fibra e nell'apparenza, tanto più realizzata quanto meno trasposta in un altrove di significazione, la linfa di



### GLI ULTIMI LEGNI. FRANCO GUARNERI E BART HERREMAN

**F**rancò Guarneri è un artista milanese che ha maturato la sua lunga esperienza creativa tra Roma e Milano, e che da anni si dedica prevalentemente alla scultura lignea utilizzando legni di recupero, spesse tavole e vecchie travi, per lavorare materia che abbia già sperimentato una sua vita autonoma, con tutta l'utilità, l'offesa e i segni certificati dal tempo, ora evidenziati, ora aggirati con altrettanta sapienza. Sotto le sue abili mani di scultore quel legno riprende vita e torna a popolare un mondo vegetale e animale originario: svettanti cactus, lunghe felci e forme imperiose dei più ancestrali corpi, quali quelli del cocodrillo e del rinoceronte... L'affermativa e diffusiva natura diviene così l'orizzonte vicino d'una grande opera scolpita a misura reale con la sua dura squamatura di diverso spessore, gli occhi nella loro

fissità pronti a cogliere ogni minimo movimento e i denti atti tremendamente ad azzannare. Non orpelli ma transvalutazione verso l'immagine multiforme nella sua autentica risultante, verso una plastica che non cerca l'iper-realtà ma una dimensione equilibrata tra esatta rammemorazione (anamnesi) che è l'unica capace di ridonarci l'astratta idealità del soggetto comunitariamente condivisibile e creativamente individuata capacità sognante, di quella visione veramente uscita dalla *porta cornea*. I due mondi si collegano in una dialettica segreta ma operante. Rivelatori infatti alcuni straordinari contesti fotografici, creati dall'amico grande fotografo Bart Herreman, per fornire a Guarneri, completo e ricco già di suo, anche ulteriore meraviglioso moltiplicato orizzonte, perfettamente proporzionato alla forza dell'opera, se

pur apparentemente straniante e ove i suoi legni si possono ben prestare mirabilmente persino a una fuga nell'onirico e nella metafora. Tutto diventa così materia non scontata e vibrante, come la testa di un rinoceronte che, ammirati, ci divide nella prospettiva duplice e fortemente attesa di un corpo altrettanto possente... Anche sorridente *riuso* infantile (quale Pinocchio più capace di commossa verità e d'affettuosa ma originalissima immediatezza?) e accettazione adulta (*acusmatica* almeno, *matematica* forse...) della vita organica. La sua misura è della semplicità *punto di arrivo*, inevitabile processo d'una signorile conquistata qualità intrinseca, che s'impone senza alcuna forzatura, mediazione necessaria, scrittura inutile, con un'evidenza che attiene, appunto, non all'opinione, ma alla "visione"...



**A sinistra:** 10 legni di Guarneri su Acqua di Bart Herreman; **sotto:** piante e testa di rinoceronte. **Nella pagina seguente:** cactus



questa nostra stessa vita e dello stesso percorso di ricerca. Quella *presenza-assenza* di cui dicevamo prima non si allontana così dalla vita pulsante, ma ne è compagna e viatico segreto assieme, come se noi potessimo ricercare dentro quella simbologia già vegetante una possibilità espressiva ancora possibile e ancora esprimibile in forme che noi stessi non conosciamo se non sperimentandole. Franco Guarneri muove il legno con intervento regolato ma forzandolo solo all'interno della sua medesima logica e quindi ci porta lungo dei percorsi ascendenti che non violentano la struttura naturale ma la rendono esplicita ad una lettura ovviamente molto più intellettualizzata, come solo può essere quella umana. Ma al di là della decorazione, che rimane un di più per Guarneri, artista vero, qui viene anche



# MAL DI TESTA FORTE?



ARMANDO TESTA



## TECNOLOGIA LIQUIDA VELOCE

È un medicinale a base di ibuprofene che può avere effetti indesiderati anche gravi. Leggere attentamente il foglio illustrativo. Autorizzazione su domanda del 13/11/13. ANGELINI





## IL COCCODRILLO DI FRANCO GUARNERI

### Alla Triennale di Milano: viatico artistico in occasione della presentazione del "Progetto per la città"

Quest'opera di Franco Guarneri ha una potenza che stupisce proprio perché la formula operata rimane all'interno della propria logica che nel rapporto naturalità-trasposizione ottiene il massimo del possibile risultato artistico.

In questa presentazione alla *Triennale* (assieme a un cittadino Progetto che cerca di coniugare al massimo un umanesimo concreto e fattivo, di pura rispondenza civica ma con uno sguardo aperto sul mondo dei nuovi saperi e delle opportunità e iniziative giovanili e s'inserisce in un nuovo auspicabile e possibile parco delle memorie e dei saperi) il viatico ligneo di Guarneri attesta una forza che non trae la sua ragione se non da motivi che esistono nella realtà senza compiacersi di inutili

intellettualismi e di false provocazioni. Nulla delle installazioni cervelotiche e delle complicazioni astruse per richiamarci tutti alla complessità semplice del reale vissuto e sognato.

Dal suolo innumerevole e multiforme ove quest'opera si muove nella sua icasticità rattenuta e parlante, tutti siamo chiamati a confrontarci con la dura realtà della vita che non lascia scampo se noi non si rimane puri di cuore e semplici nel vivere la passione civile e artistica.

Le due realtà concrete che qui si presentano, un "Progetto per la città" e l'opera di un creatore vero, si compenetrano fino a fondersi quasi in un logo comprensibile e forte di vita e di promessa di durata e d'affrontata necessità.

Il Coccodrillo di Franco Guarneri esposto nel salone di Nhow Hotel Milano 2012-2013



trattata efficacemente la dimensione del bello piacevole e gratificante, in una sorta di foresta possibile di richiami ove però non ci perdiamo in confusione o in fughe per la tangente, come avviene in tanta scultura e plasticità attuali, persino in quelle d'indubbia evocazione. Percorriamo invece una oggettivazione praticabile



del rapporto tra il sé e l'altro da noi, con una sola apparente monocromaticità e monotematicità e con un'incredibilmente immediata riconoscibilità che non ci limita o mortifica ma ci riconforta e ci spinge ulteriormente a proseguire in forme moltiplicate e splendenti... Forme che Guarneri sa evocare con un'immediatezza sorprendente ed ancor più potrà, ne siamo certi, rinvenire nei giorni futuri.

# L'INTERVISTA DEL MESE

## «Europa e Asia? Un unico continente»

### Geopolitica e futuro dell'Occidente secondo Alessandro Grossato

di Luigi Sgroi

#### Che cosa si intende con il termine 'geopolitica'?

Con il termine 'geopolitica' essenzialmente si intende il rapporto storico che esiste fra la geografia e la politica, su di una scala che varia da un massimo livello, comprendente tutto il pianeta nella sua globalità, fino al livello minimo corrispondente ai singoli quartieri di una data città.

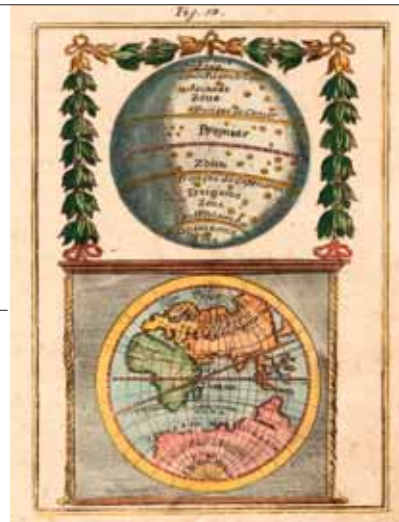
**L'approccio geopolitico per comprendere i fenomeni politico-sociali è considerato valido oggi nell'ambito accademico, o è relegato nell'ambito delle scienze 'alternative'?**

Nonostante la diffusa ostilità e i numerosi preconcetti che tuttora affliggono questa disciplina, in particolare nel nostro Paese, l'insegnamento della geopolitica è presente nelle università di tutto il mondo, compresa l'Italia.

**Quali sono gli strumenti di cui si avvale il geopolitico per capire i problemi del mondo? Da dove comincia?**

Gli strumenti del geopolitico sono essenzialmente due: dottrina e metodo. Le basi della dottrina geopolitica sono state fornite da Sir Halford John Mackinder a partire dalla sua famosa conferenza londinese del 1904. Quanto

al metodo, che consiste nel cartografare con la massima esattezza le diverse aree di conflitto non solo nella loro configurazione attuale, ma anche diacronicamente, cioè a partire da una data epoca fino ad oggi, è stato perfezionato soprattutto dalla scuola francese e in particolare dal suo illustre decano, Yves Lacoste. Sempre alla scuola francese e in particolare a François Thual, ma anche allo statunitense Samuel Huntington, dobbiamo poi un importante miglioramento della dottrina geopolitica. Ovvero il riconoscimento dell'importanza del fattore culturale e soprattutto religioso, oltre che di quelli puramente politici ed economici,



Allain Manesson Mallet, *World Map*, Frankfurt, 1719 [14 x 10 cm]

nell'individuazione di quelle aree fondamentali, ben distinte e ben più antiche degli stati nazionali, che i francesi efficacemente definiscono *État-civilisation*.

**La geopolitica si interessa solo alle relazioni internazionali fra continenti, stati e macroregioni o anche alle piccole realtà locali?**

**Alessandro Grossato** (Padova, 1955), storico delle religioni e geopolitico, ha insegnato nelle Università di Padova, Trieste, Gorizia, Perugia e Trento. Attualmente insegna Religioni non cristiane presso la Facoltà Teologica del Triveneto a Padova. È autore di numerosi saggi e articoli scientifici ed è noto per il suo ampio studio dedicato alle tradizioni iconografiche e simboliche dell'Eurasia. Membro dell'ISMEQ, ha partecipato alla Missione archeologica italiana in Nepal negli

anni 1984–89. Ha fondato e dirige assieme a Francesco Zambon la Collana *Viridarium* della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, e assieme a Carlo Saccone i *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei* dell'Università di Bologna.

Tra i suoi libri ricordiamo: *Navigatori e viaggiatori veneti sulla rotta per l'India* nella collana "Civiltà veneziana" (Olschki, 1994), *Il libro dei simboli. Metamorfosi dell'umano fra Oriente e Occidente* (Mondadori, 1999) e *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente* (Marsilio, 2004).



Nicolaas J. Visscher, *Orbis Terrarum Typus de Integro in Plurimis Emendatus, Auctus, et Incunculis Illustratus Auct. Nicolaus Ioa: Visschero, Amsterdam, 1670* [30,8 x 47,5 cm]

Come le dicevo esistono varie scale di grandezza geografica, che vanno dall'intero pianeta al continente e dalla nazione fino alla singola città.

### Ce ne può dare un esempio?

L'esempio più evidente di una città i cui quartieri sono caratterizzati da ben distinte e contrapposte identità geopolitiche è costituito da Beirut, la capitale del Libano, come purtroppo dimostra tutta la sua storia recente.

### Possiamo dunque considerare la geopolitica come la rivincita della geografia sulla storia?

Quello che Lei mi chiede, non a caso, è quasi esattamente il titolo del libro pubblicato nel 2012 da Robert Kaplan, *The Revenge of Geography. What the Map Tells Us About Coming Conflicts and the Battle Against Fate*. In realtà i veri protagonisti geopolitici sono le società e di più ancora le culture umane, che si sviluppano inevitabilmente tanto nel tempo

quanto nello spazio. Il vero 'segreto' dell'approccio geopolitico è quello di tenere sempre attentamente conto di tutte e tre queste fondamentali coordinate e del loro intreccio: storia, cultura e geografia.

**Mentre la storia è soggetta a ripetuti cambiamenti e revisionismi nel tempo, la geografia è, diciamo così, 'stabile'. Questo ci porta a ritenere che i futuri avvenimenti storici siano destinati ad essere 'congelati' negli ambiti in cui si verificano e, per questo, siano prevedibili?**

Il geopolitico è inevitabilmente più consapevole di altri riguardo alla natura ciclica di certi conflitti e alla loro tendenza a ripetersi con maggiore o minore intensità in determinate aree geografiche. Tant'è che spesso il geopolitico viene paragonato, e si paragona lui stesso, sia al sismologo che al vulcanologo. È proprio come se esistessero delle precise 'linee di faglia'

geopolitiche, lungo le quali tendono con maggiore probabilità a scaricarsi periodicamente le energie e le tensioni troppo a lungo trattenute.

**È giusto dire che Europa e Asia siano termini geografici ed Eurasia sia un termine geopolitico? Che cosa si intende per Eurasia?**

È vero semmai il contrario. Europa e Asia costituiscono un unico continente sia dal punto di vista geografico che culturale, come sosteneva Giuseppe Tucci, ed io sono d'accordo con lui. Molti, purtroppo, anche di recente, come ad esempio Massimo Cacciari con il suo *Geofilosofia dell'Europa*, hanno preferito esaltare la distinzione culturale fra questi due grandi gruppi di civiltà che, di fatto, storicamente esiste non dalla battaglia delle Termopili, com'egli scrive, bensì solo a partire dall'Età moderna. Mackinder, nel 1904, definì geopoliticamente l'insieme costituito da Europa ed Asia come *l'Isola-Mondo, the World-Island*. Ovvero come l'unica area geopoliticamente significativa, mentre tutto il resto è solo periferia.

**Alla luce di quanto detto, che cosa ci dobbiamo aspettare per i prossimi anni sul piano politico internazionale a livello globale?**

Politico o geopolitico? Non è infatti esattamente la stessa cosa. Sul piano geopolitico siamo già assistendo, da diversi anni, al ritorno dell'Asia, nel suo insieme, quale protagonista per ora solo economico ma in prospettiva anche politico e militare e al suo sorpasso dell'Occidente. Solo un evento imponderabile potrà impedirlo.

**RENAULT ZOE 100% ELETTRICA  
ZERO RUMORE, ZERO EMISSIONI\*.  
ALZA IL VOLUME  
DELLE TUE EMOZIONI.**



**DRIVE THE CHANGE**



\*Zero emissioni di CO<sub>2</sub> in fase di utilizzo, escluse le parti soggette ad usura. Zero rumore del motore.



## Punture di penna



# Consigli intellettuali per il vero *Maître à penser*

*Ovvero: come furoreggiare nei salotti – parte quinta*

LUIGI MASCHERONI



Sopra: Luigi Mascheroni.

Nella pagina accanto: vignetta satirica di James Gillray (1757-1815), *Concerto in società* (1801)

👉 **AMICI/1** L'intellettuale non ha amici. Solo conoscenti.

👉 **AMICI/2** L'intellettuale non lo conosce nessuno. Tranne gli amici, se ne avesse.

👉 **“UN UOMO DI PROFONDA CULTURA”** Perifrasi per indicare uno che non fa niente.

👉 **“UN UOMO DI GRANDE RETTITUDINE MORALE CHE NON È DISPOSTO A RINUNCIARE AI PROPRI PRINCIPI, PER NULLA AL MONDO”** Perifrasi per indicare un trombato.

👉 **“UN UOMO DEL QUALE LA SOCIETÀ NON HA RICONOSCIUTO IL TALENTO E LE QUALITÀ”** Perifrasi per indicare uno sfigato.

👉 **CONSERVATORISMO** Per conservare bisogna abbattere.

👉 **RIVOLUZIONE** Per cam-

biare bisogna tornare indietro.

👉 **PROMESSE** In letteratura mantenerle significa tradire. La letteratura, e l'intellettuale, vivono di menzogne.

👉 **PROPOSITI** Sono un pregiudizio borghese. L'intellettuale non pianifica il futuro, lo prevede. Comunque, meglio posticiparli.

👉 **DONNE** Perennemente indeciso tra una milfona cinquantenne totally rebuilt e una teenager con tacco più alto della sua età, se c'è una cosa a cui l'intellettuale non sa resistere, è il fascino femminile. Le donne, per lui, sono come i libri. Le vorrebbe possedere tutte. Possibilmente in prima edizione.

👉 **FILM “INDIE”** Di solito dopo un paio d'anni diventano di culto. Si può aspettare a vederli.

👉 **OUTSIDER** Ormai sono più gli outsider di quelli che stanno dentro.

👉 **DE LUCA, ERRI** Rinfacciargli il passato di picchiatore nella sinistra extraparlamentare, quando era nel servizio d'ordine di Lotta Continua. “E poi, figurati, è andato a scrivere di Bibbia e Vangelo per *Avvenire*...”. Denigrarlo. Perché? Non si sa.

👉 **ODIO** Quello ideologico



molto diffuso nell'ambiente.

**FRASI FATTE** Abusarne, soprattutto quando si parla di libri. Ad esempio. “Un testo scritto per il teatro che ha l'andamento di un indimenticabile racconto”; oppure: “La storia di un'amicizia impossibile vissuta nel tempo in cui tutto è possibile”; o ancora: “Un romanzo per lettori interessati non solo a come si scrive, ma a come si vive”; o anche: “Una favola senza tempo, epica e commovente...”; o persino: “Una storia piena di storie...”; “Un romanzo in cui le cose non sono mai quelle che

sembrano...”. Ma soprattutto: “Uno dei più bei romanzi italiani degli ultimi anni”. Se non: “Il romanzo dell'anno!”. Domanda: “Ma quanti romanzi dell'anno pubblicano all'anno!?!”.

**GIORNALISMO** Un mestiere inutile. Di cui non si può fare a meno.

**AMBIZIONE** Di solito causa guai giganteschi. Se si vuole combinare qualcosa di buono, dimenticarla.

**ASPIRAZIONI** Per gli scrittori che vogliono vendere

libri, meglio ridurle. Come il numero delle pagine, l'importanza dei temi trattati, la qualità della scrittura.

**SONNO** Se siete soliti dormire poco, citate i grandi Insonni: Alessandro Magno, Napoleone, Marcel Proust, Margaret Thatcher (meglio glissare su Silvio Berlusconi, un impresentabile), tutta gente da 3-4 ore massimo di sonno a notte; se siete dei dormiglioni, citare invece i grandi Dormitori: Leonardo da Vinci, Franz Kafka, Albert Einstein (si può tranquillamente evitare Mariah Carey), tutta



Massimiliano Lodi (1816-1871), *Ludovico Ariosto legge l'Orlando furioso alla presenza della corte estense*, (1860), Ferrara, Museo dell'Ottocento

gente da 10-12 ore di sonno a notte. Ricordarsi che *Il grande sonno* di Raymond Chandler non c'entra niente: semmai sottolineare che *The Big Sleep* è una citazione nella frase finale del romanzo e indica la morte. Farete un figurone, soprattutto con chi ha visto solo il film.

✎ **PLAGIO** Se qualcuno vi accusa di aver copiato qualcosa, citate Mark Twain: “A parte il plagio, non è granché in tutte le espressioni umane, sia orlai che scritte. L'essenza di ogni espressione umana è plagio. Perché in fondo tutte le idee sono di seconda mano, prese consciamente o inconsciamente da milioni di fonti esterne e usate quotidianamente dal compilatore con l'orgoglio e la soddisfazione che nascono dalla presunzione di averle create”.

✎ **LAICITÀ** Per alcuni è un dogma.

✎ **TWITTER** Sottolineare che seguite poche persone. Glissare sul fatto che quelle che seguono voi sono ancora meno.

✎ **STUPIDI** Cose da tenere presente riguardo agli stupidi. Non si accorgono di esserlo, hanno una logica di ferro, sono molti più di quanto pensiate, di solito alla fine hanno ragione loro, e arrivano inspiegabilmente al successo. Sono diffusissimi tra gli intellettuali. Leggere *Bouvard e Pechuchet* può essere utile.

✎ **MALEDIZIONE** Essere un intellettuale, lo è.

✎ **NAZIONE** Concetto eminentemente calcistico. Sta tra la Patria, che è a destra, e preferi-

sce la tribuna, e il Popolo, che sta a sinistra, per scelta in curva. Citare *Benedetti italiani* di Curzio Malaparte, anche se non lo si è mai letto.

✎ **PRIMO ROMANZO** Stati d'animo progressivi nel corso della stesura del primo romanzo: Entusiasmo. Fiducia totale nelle proprie capacità. Tempo che passa. Dubbi. Disillusione. Panico. Rabbia. “Gli editori non capiscono un cazzo!”. “Non me ne frega niente di pubblicare, scrivo per me stesso...”. Rogo del dattiloscritto.

✎ **INSULTI** Arte nella quale gli scrittori eccellono. Soprattutto quando se li scambiano tra di loro. Esempi.

Faulkner su Hemingway: “Non ha coraggio. Non si è mai arrampicato su un ramo sporgente. Non ha mai usato una parola che inducesse il lettore a cercarla sul vocabolario”.

Hemingway su Faulkner: “Poveretto. Crede davvero che le grandi emozioni derivino dalle grandi parole?”

Gore Vidal: “Le tre parole più tristi della lingua inglese sono Joyce Carol Oates”. Ma anche: “Andy Warhol è l'unico genio con quoziente intellettuale di 60”.

Truman Capote su Jack Kerouac: “Non scrive, batte a macchina”. Vidal su Capote: “Ha innalzato la menzogna a forma d'arte, per quanto una forma d'arte minore”.





# mediaitalia

Media Italia S.p.a. Agenzia media a servizio completo  
Torino, Via Luisa del Carretto, 58 Tel. 011/81.09.311 [mediaitalia@mediaitalia.it](mailto:mediaitalia@mediaitalia.it)  
Milano, Via Washington, 17 Tel. 02/48.08.21  
Roma, Via Giovanni da Castel Bolognese, 81 Tel. 06/58.31.71  
Bologna, Galleria Due Torri, 2 Tel. 051/27.30.80









Su Dante

# Dante Alighieri e il catarismo

## *Una ipotesi di lettura per la Divina Commedia*

MARIA SORESINA

**C'**erano una volta i catarari. Così iniziano le fiabe, ma il «C'era una volta» sarebbe assai più appropriato per i libri di storia. La storia, quella vera, è infatti costellata di città, popoli, lingue, religioni che c'erano davvero una volta e che oggi non ci sono più. I catarari non erano un popolo, e men che meno un popolo invasore. Erano uomini e donne che non chiamavano se stessi «catari», ma «buoni cristiani», e che davano dei Vangeli un'interpretazione diversa da quella della Chiesa cattolica, che pertanto li bollò come «eretici». Il catarismo è stato il più imponente fenomeno religioso non ortodosso del Medioevo, sia per la durata nel tempo (dal X al XV secolo), sia per l'enorme diffusione poiché, sotto nomi diversi (Bogomili, Albigesi, Patarini e altri ancora), i catarari erano presenti in tutta l'Europa: dalla Bulgaria alle Fiandre, dalla Spagna alla Germania, ma soprattutto nella Francia meridionale (gli Albige-



Sopra: Galileo Chini (1873-1956), ritratto di Dante. Accanto: Gustave Doré (1832-1883), Dante, *Divina commedia, Inferno* (1861)

si) e nell'Italia settentrionale. Che fossero presenti in Francia è noto, dato che tutti gli operatori turistici propongono viaggi per visitare i castelli catarari nel Sud della Francia. Peraltro, chi volesse approfondire l'argomento, trova quasi esclusivamente libri che parlano solo del catarismo occitano. Molto meno noto è, invece, il fatto che il catarismo fosse un fenomeno altrettanto rilevante in Italia: su questo aspetto incombe infatti un silenzio quasi assoluto, forse perché qui è ancora diffusa l'idea che aver avuto eretici nel proprio territorio sia qualcosa di cui vergognarsi. Sulla presenza del catarismo in Italia abbiamo un testimone d'eccezione: Raniero Sacconi, inquisitore domenicano, autore di una *Summa de Catharis*, scritta intorno al 1250, da cui si evince che dei circa 4.000 «perfetti» presenti in Europa, 2.500 erano in Italia.<sup>1</sup> Sempre secondo Sacconi, nel 1250 a Firenze un terzo della popolazione aderiva al catarismo.<sup>2</sup> Chi erano?



A sinistra: Eugène Delacroix (1798–1863), *Dante e Virgilio all'Inferno*, 1822. Nella pagina accanto da sinistra: alcune illustrazioni della *Commedia* di mano di Federico Zuccari (1539-1609) e Gustave Doré (1832-1883). In basso: Sandro Botticelli (1445-1510) *La Divina Commedia illustrata, Inferno, Ottavo cerchio, prima e seconda bolgia*

Dove sono finiti? Qualche nome si conosce: i Cavalcanti, i Degli Uberti... e gli altri? Un buco nero. Anche perché, dopo averli sterminati, si cercò soprattutto di non parlare più di loro, di dimenticarli.

Dopo anni e anni di studio della *Commedia*, sono arrivata alla conclusione che Dante Alighieri aderisse a quella diversa, meravigliosa visione del cristianesimo che noi chiamiamo catarismo. Lo prova non tanto l'aver messo i papi all'Inferno, ma il fatto che la dottrina che espone non è quella cattolica, bensì quella dei catari. Trasmettere una «dottrina» è l'obiettivo prioritario di tutta la sua opera. Nel *Convivio* lo scrive esplicitamente già nelle prime pagine: «Movemi desiderio di dottrina dare». <sup>3</sup> E nella *Commedia* chiede ai lettori di cercare *la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi*

*strani*. <sup>4</sup> Qui sorge spontanea la domanda: perché nasconderla? Ma ancor prima ci saremmo dovuti porre un'altra domanda: come poteva un qualsiasi signor Alighieri, un laico, permettersi di proporre una «dottrina»? Lo poteva fare solo la Chiesa, che all'epoca bollava come eretico e metteva al rogo chiunque osasse proporre una. A questo punto sappiamo perché doveva nasconderla: perché era eterodossa, eretica. Per capire più a fondo perché e, soprattutto, come Dante abbia nascosto la sua dottrina, è preziosissimo un libro di Leo Strauss, *Scrittura e persecuzione*, <sup>5</sup> in cui sostiene che ogni persecuzione «spinge tutti quegli scrittori che pensano in modo eterodosso a sviluppare una peculiare tecnica letteraria» che consiste nell'esprimere il pensiero ortodosso in modo esplicito, e magari ripetutamente, ri-

servando al proprio pensiero (eterodosso) spazi secondari, «in cui la verità sulle questioni cruciali appare esclusivamente tra le righe». <sup>6</sup> Anche Dante fa ricorso a tali tecniche di dissimulazione. Nella *Commedia* il trucco usato è fin troppo palese: fa dire a Beatrice più volte, all'inizio del *Paradiso*, che solo i beati, che vedono in Dio, conoscono e dicono la verità. <sup>7</sup> In altre parole: qualunque cosa abbia detto Virgilio non è necessariamente vera o, meglio, non sempre rispecchia il pensiero di Dante. Infatti su molti problemi vi sono evidenti contraddizioni tra Virgilio e Beatrice. Quindi è a dir poco discutibile la critica ufficiale che spesso presenta come «pensiero di Dante» alcune asserzioni super-ortodosse di Virgilio anche quando Beatrice, su quel tema, dice l'esatto contrario.

Nello studio per il mio secondo libro, *Libertà va cercando*, <sup>8</sup> l'idea vincente è stata quella di non partire da Dante e dalle sue tante espressioni poco ortodos-





se, bensì dai catari, dalla loro dottrina, basata sui Vangeli ma diversa da quella cattolica; e con stupore ho notato che tutto quello in cui credevano trova riscontro nella *Commedia*, come anche tutto quello che della Chiesa cattolica respingevano. Se non fossi partita dai catari, non avrei notato una cosa, che infatti nessuno nota. Non la si nota per il semplice fatto che non c'è; ma avrebbe dovuto esserci se Dante fosse stato un buon cattolico: l'eucarestia, il sacramento cardine della fede cattolica. Non c'è! E non c'è nemmeno la Messa! Sono assenze inconcepibili, soprattutto se si tiene conto dell'epoca e degli sforzi che la Chiesa faceva in quegli anni per diffondere quel sacramento: il dogma della transustanziazione è del 1215, l'istituzione della festa del *Corpus Domini* del 1264, per non



parlare degli innumerevoli «miracoli» legati all'ostia consacrata avvenuti, guarda caso, proprio in quei decenni. Il catarismo presenta numerose divergenze rispetto alla dottrina cattolica. In *Libertà va cercando* le analizzo una per una, citando di volta in volta i versi di Dante che dimostrano, a mio avviso, un

suo sostanziale «catarismo». Qui posso dare solo delle brevi indicazioni, inevitabilmente superficiali, sperando di suscitare curiosità e il desiderio di indagare più a fondo. L'aspetto più noto del catarismo è il dualismo, ovvero la separazione radicale tra due principi contrapposti, Dio e Satana. Dualismo che tra-





A sinistra: i catari espulsi da Carcassonne nel 1209. Sotto: Stele eretta alla memoria dei Catari arsi vivi a Monsegur, con la scritta *Als catars, Als Martirs del pur amor crestian*, 1244



spare nella *Commedia* affiancando i seguenti due versi:

*quello imperador che là sù  
regna (Inferno, I, 124)  
lo 'mperador del doloroso  
regno (Inferno, XXXIV, 28)*

I catari credevano che Dio avesse creato solo cose spirituali, non il mondo materiale. Quando Beatrice spiega la creazione, dice che Dio ha creato gli angeli, i cieli e poche altre cose tutte spirituali.<sup>9</sup> Non è certo quella biblica! I catari non credevano che Gesù fosse Dio. Figlio di Dio, sì, come lo siamo tutti - dicevano - perché in tutti gli uomini vi è una particella della Luce divina che anela a ricongiungersi a Dio. Dante non dice mai che Cristo è

Dio. E, quando arriva infine a vedere il volto del Figlio, vede il proprio *viso*.<sup>10</sup> I catari avevano tutta una serie di credenze e usanze: erano vegetariani, non avevano edifici di culto, non veneravano santi e reliquie, non credevano ai miracoli, credevano nella reincarnazione... Tutto questo trova riscontro nella *Divina Commedia*. I catari avevano un unico sacramento: l'imposizione delle mani con cui si trasmetteva lo Spirito Santo, che loro chiamavano *consolamentum*. Amio avviso tutto il percorso del Purgatorio raffigura il lungo, complesso cammino del credente - di Dante - verso il *consolamentum*. Le coincidenze tra il rito cataro e il Purgatorio dantesco sono numerose e talmente

precise da non poter essere casuali, e danno un senso a presenze altrimenti incomprensibili come, per esempio, il cosiddetto Anti-Purgatorio, dove le anime devono aspettare un periodo più o meno lungo prima di poter entrare nel Purgatorio, cosa che da un punto di vista teologico è del tutto improponibile. Questa suddivisione ha invece un chiaro significato se si pensa al *consolamentum*, che era strutturato in due momenti distinti e separati. Notevole è il significato che viene ad assumere, all'interno di questo quadro, la figura di Beatrice, che «vive in cielo con li angeli e in terra con la mia anima»,<sup>11</sup> esattamente come credevano i catari, che vedevano nel *consolamentum* «le nozze misti-



che fra l'anima caduta e lo spirito rimasto in cielo». <sup>12</sup> In seguito a queste «nozze celesti» lo spirito «guida [l'anima] nella sua ascensione al regno del Padre. Questo ritorno in cielo [...] è descritto come una risalita attraverso i sette cieli». <sup>13</sup> Mi sembra quasi

superfluo sottolineare l'esatta corrispondenza con il poema dantesco, perché Dante si unisce a Beatrice alla fine del Purgatorio e poi lei lo guida attraverso i cieli fino a Dio. Le coincidenze sono tali e tante da non lasciare dubbi: il catarismo è la fonte pri-

maria della *Divina Commedia*, che Dante ha scritto per trasmettere alle future generazioni, a coloro che questo tempo chiameranno antico, <sup>14</sup> cioè a noi, la conoscenza di quelle idee e di quei valori che stavano per essere cancellati.

#### NOTE

<sup>1</sup> Rainerius Sacconi, *Summa de Catharis et Pauperibus de Lugduno*, in Antoine Dondaine O.P., *Le Liber de duobus principijs*, Roma 1939, pp. 64-78. Il termine «perfetti» non era un complimento, ma significava perfetti (*perfecti*) per il rogo, dato che indicava coloro che avevano ricevuto il *consolamentum*.  
<sup>2</sup> Cfr. Georgi Semkov, *Die Katharer von Florenz und Umgebung in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts* [I catari di

Firenze e dintorni nella prima metà del XIII secolo], in *Heresis*, n. 7, 1986, pp. 61-75.

<sup>3</sup> Dante Alighieri, *Convivio* I, II, 15.

<sup>4</sup> *Inferno* IX, 62-63.

<sup>5</sup> Leo Strauss, *Scrittura e persecuzione*, Marsilio Editori, Venezia 1990.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 20-34.

<sup>7</sup> Cfr. per esempio *Paradiso* III, 31-33, *Paradiso* IV, 94-96, *Paradiso* VIII, 85-90 e 94-95, *Paradiso* XV, 55-63.

<sup>8</sup> Maria Soresina, *Libertà va cercando*.

*Il catarismo nella Commedia di Dante*, Moretti Et Vitali, Bergamo 2009

<sup>9</sup> Cfr. *Paradiso* VII, 124-141.

<sup>10</sup> Cfr. *Paradiso* XXXIII, 127-132.

<sup>11</sup> Dante Alighieri, *Convivio* II, II, 1.

<sup>12</sup> Francesco Zambon, a cura di, *La cena segreta. Trattati e rituali catari*, Adelphi, Milano 1997, p. 75.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>14</sup> *Paradiso* XVII, 119-120.

## L'Altro Scaffale



# Le radici, i tronchi e le fronde della storia

*Piccole ma preziose proposte di collezionismo*

ALBERTO CESARE AMBESI

**P**otrà apparire un paradosso, ma è vero: passato e trapassato remoto possono aiutarci ad affrontare con maggiore sicurezza il futuro che “ci facciamo venire incontro”, di giorno in giorno, e più o meno consapevolmente. È per tale, tacita ragione che l'archeologia, e le sue varianti, godono una crescente popolarità, da un secolo a questa parte. Ed è sempre per questo motivo che l'editoria e l'antiquariato librario dedicati alla preistoria e alla storia delle antiche civiltà sembrano non temere l'assalto delle invisibili formiche del digitale e applicazioni connesse.

Di recente, ad esempio, la Libreria Antiquaria Ex Libris di Roma è stata in grado offrire alcune opere, in argomento, di un interesse tanto storiografico, quanto bibliologico, avendo avuto per autori ragguardevoli figure di studiosi: da Luigi Lanzi (1732-1810), brillante letterato, oltre filologo e storico dell'arte, a Rodolfo Lanciani (1845-1929),



Rodolfo Lanciani (1845-1929)

versatile topografo e archeologo di vaglia, dal liberale Ennio Quirino Visconti (1751-1818), storico e iconografo in terra di Francia, oltre che in Italia, ad Alessandro Palma di Cesnola (1840-1914), avventuroso ufficiale del Regio Esercito e diplomatico, più *fuori con-testo* (si veda il box) lo straordinario incisore Stefano Mulinari (1741?-1806?).

Scendiamo nei dettagli. Il testo di Lanzi, la *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle*

*Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, può considerarsi, a buon diritto, come l'opera, sua maggiore. E non soltanto, per la mole dei dati raccolti, ma bensì per il fatto che vi risultano intrecciate azzeccate riflessioni, sia intorno ai mutamenti di tecnica e di stile della pittura, nel corso di secoli o decenni, sia a proposito della letteratura critica che ne sottolineò ora i presupposti teorici, ora i tangibili risultati. Particolare degno di attenzione: la Libreria ex Libris ha potuto offrire due, diverse edizioni integrali e contigue di quest'opera, risalenti, rispettivamente, al 1823 (impresione in sei volumi) e al biennio 1824-1825 (pubblicazione in quattro volumi). Come è ovvio, con un prezzo differente, anche in considerazione delle caratteristiche di ciascuna edizione.

Trecento gli euro richiesti per i sei volumi del 1823, formato in 8° (cm.15,9), recanti un ritratto dell'Autore inciso in antiporta da Luigi Rados (1773-1844). Si tratta, per l'esattezza, della sesta



 **Clementoni**<sup>®</sup>



**Crescere è un gioco bellissimo.**





Sopra da sinistra: Luigi Lanzi (1732-1810); Ennio Quirino Visconti (1751-1818) tratto da *Rivista italiana di numismatica* (1890)

impressione di quest'opera uscita per la prima volta a Bassano nel 1789. Complessivamente supera le duemilacentopagine e presenta eccellenti legature in mezza pelle con ricchi fregi e titoli d'oro ai dorsi. I tagli superiori sono colorati. Nell'insieme, si tratta dunque di ottimo esemplare con poche, trascurabili fioriture. Suo attento stampatore, a Milano, fu l'editore e libraio Giovanni Silvestri (1778-1855). Di pari livello tipografico e di formato poco più grande (un 8° di cm. 22,2), fu pure milanese la successiva e più maneggevole edizione, in quat-

tro volumi, a cura della Società Tipografica de'Classici Italiani fondata agli inizi del secolo. La copia in vendita, comprendente all'incirca duemila pagine, mostra belle legature coeve in piena pergamena, nonché pregevoli ornamentazioni in copertina, titolo e numerazione dorati, su doppio tassello al dorso. Si nota, qua e là, talune macchioline al piatto anteriore di due volumi e piccole mancanze a due tasselli. Ma si tratta, comunque, di una copia di pregio con barbe. Il suo prezzo? Quattrocentoventi euro.

In un ambito cronologica-

mente meno lontano ed entro un orizzonte di alta divulgazione, troviamo invece una singolare coppia di libri, in lingua inglese, firmata Rodolfo Lanciani. Opere, occorre subito precisare, di una validità ancora percepibile, poiché imperniate su dati archeologici indiscutibili. La prima di esse, *Ancient Rome in the light of recent discoveries*, stampata a Londra nel 1891 dall'Editore Macmillan & Co (formato in 8°, cm. 23), presenta un titolo un poco diverso, rispetto alla prima edizione uscita Boston nel 1888 (*modern* anziché *recent*), ma il te-

sto non ha grandi variazioni, a quanto ci risulta. Si deve per avverso rilevare, per doverosa correttezza d'informazione, che l'esemplare offerto da Ex Libris, presenta alcune mende, a fianco di indubitabili pregi. Elenchiamo le une e gli altri, come logica e consuetudini suggeriranno. Le lievi imperfezioni e le mancanze sono le seguenti: l'esemplare mostra qualche traccia di usura al piatto anteriore; le tavole fuori testo (novantanove, anziché le cento previste) risultano ordinate in maniera diversa da quella prevista dall'indice; talune annotazioni e sottolineature a matita costellano i margini delle pagine (XXIX, più 329). Le più salienti prerogative, per converso, possono così compendiarsi: indubbia qualità del contenuto, come è sottinteso; legatura editoriale in tutta tela, con titolo al dorso e fregi d'oro al piatto anteriore, ra-

rità del volume. Prezzo: centotrenta euro.

È stata invece valutata centosessanta euro la seconda opera di Rodolfo Lanciani, di nuovo in lingua inglese, e sempre pubblicata dall'Editrice Macmillan Co, ma agli inizi del XX secolo. Titolo e argomento eloquenti e affascinanti.: *Pagan and Christian Rome*. Anche questo libro, come il precedente, ha un formato in 8° (24 cm.), presenta una rilegatura editoriale in tutta tela, fregio sul piatto anteriore e titolo d'oro al dorso. Comprende XI, più 374 pagine, tutte perfette, numerose illustrazioni nel testo e diverse tavole fuori testo. La legatura, peraltro, è allentata all'interno e ha segni di usura agli angoli e al dorso. È un libro che merita un attento intervento di restauro.

Legatura conservativa in mezza tela, con antiporta fuori testo incisa su rame da Pietro

Fontana (1762-1837) da un disegno di Agostino Tofanelli (1771-1834): tali le caratteristiche dei due volumi, in folio imperiale (cm. 57,6), costituenti la preziosa opera postuma di Ennio Quirino Visconti, pubblicata Roma nel 1821 a cura di vari editori e curatori, e aventi per oggetto le *Illustrazioni de' monumenti scelti borghesiani già esistenti nella villa sul Pincio... date ora per la prima volta in luce...* nella stamperia De Romanis. Lavoro di un'ampiezza ben equilibrata (il primo tomo comprende IV pagine introduttive, 110 pagine di testo e 48 tavole a piena pagina; 1 cc. nn.; il secondo tomo: 2 cc. nn., 70 pagine, più 32 tavole) e di una validità che abbraccia tuttora il consistente elemento storico-critico e la correlata componente iconografica, frutto della collaborazione dei maggiori disegnatori e incisori italiani dell'epoca. L'esem-

## FUORI CON-TESTO

**O**ggetto di questa rubrica è l'antiquariato librario che - di norma - non richiede soverchi impegni economici, pur perseguendo l'intento di segnalare scritti editoriali che abbiano sempre un certo "spessore" culturale. Questa volta, tuttavia, abbiamo qualche ambizione maggiore, ma non esagerata. Desideriamo infatti segnalare che, di recente, proprio la libreria romana Ex Libris ha posto in

vendita, a 8500 euro, un'edizione d'inconsueta qualità antiquariale: l'opera del 1774, *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella Real Galleria di Firenze incisi ed imitati nella loro grandezza e colori...* Autore ed editore: Stefano Mulinari (1741 c.-1806 c.), straordinario emulo di ogni stile a lui coevo, o più antico. La pubblicazione è un in folio imperiale (cm. 61,4) di 50 tavole numerate, incise all'acquatinta,

riproducenti 170 disegni in vari colori di maestri italiani, quali Raffaello, Parmigianino, Leonardo, Giulio Romano e Guercino, fra gli altri. Splendida la sua rilegatura in piena pelle, con minime spellature e lievissime tracce d'uso agli angoli, e impeccabili i nervi, fregi e titolo oro al dorso. Da segnalarsi le sontuose cornici ai piatti con ornamentazioni a secco e in oro, riproducenti varie figure.



Da sinistra: Stefano Molinari (1741-1806), *Satiro con putti e Il Pittore*, 1775, incisioni tratte dalla raccolta *Disegni originali d'Eccellenti Pittori esistenti nella Real Galleria di Firenze*

plare, posto in vendita a tremila-cinquecento euro, ha tutta l'aria d'aver conservato una piena freschezza tipografica, compresa la legatura editoriale conservativa in mezza tela. Minime ossidazioni si riscontrano all'antiporta e, qua e là, qualche ingiallitura alle pagine, senza che la chiarezza del testo ne abbia mai a soffrire.

Combattente nella guerra di Crimea, nei ranghi britannici, poi ufficiale dell'esercito sabaudò, durante la seconda e la terza guerra d'indipendenza, nel 1873 l'avventuroso conte Alessandro Palma di Cesnola diviene vice-console degli Stati Uniti a Cipro, con l'appoggio del console, il fratello Luigi (1832-1904), e con innegabile profitto culturale. Si trasforma infatti, nel giro di un triennio, in un appassionato studioso del locale, variegato patrimonio archeologico, sia in loco sia compiendo particolari studi al

British Museum di Londra. Non stupisce quindi che, tra il 1881 e il 1882, potesse pubblicare, in lingua inglese, un accurato resoconto delle sue puntigliose ricerche, grazie al meditato volume *Salamina* e con un successo che si estese rapidamente, tanto che già nel 1887 la Casa Editrice torinese Loescher era in grado di pubblicarne la versione italiana con questo titolo esplicativo: *Salamina (Cipro). Storia, tesori e antichità di Salamina nell'isola di Cipro*. Opera articolata su XXXIV pagi-

ne introduttive, trecentouno di testo principale, con antiporta figurata a colori, numerose illustrazioni nel testo, venti tavole fuori testo, più la bella riproduzione di un'antica mappa dell'isola. Elementi tutti presenti nella copia offerta dalla Ex Libris a trecentodieci euro, insieme alle seguenti, particolari caratteristiche: legatura coeva in mezza pergamena. Titolo oro su tassello in pelle rossa, leggermente abraso. Copertina editoriale conservata con firma del precedente proprietario. Interni perfetti. Da ricordarsi che una buona parte del materiale archeologico oggetto degli studi di Alessandro Palma di Cesnola (risalente all'arco di tempo che va dal III millennio a.C. al IV-V secolo d.C.), in seguito a varie vicende e donazioni, si trova a Torino, ripartito fra il Museo delle Antichità e il Museo di Antichità Egizie.

#### INDIRIZZO E RECAPITI

##### LIBRERIA ANTIQUARIA EX LIBRIS

Via dell'Umiltà 77/a  
00187 Roma  
Tel. 06.6791540  
Fax 06.697781505  
[www.exlibrisroma.it](http://www.exlibrisroma.it)



OmnicomMediaGroup

**OMD** *phd*



Via Giovanni Spadolini 5  
CENTRO LEONI - 20141 MILANO  
Telefono: 02 833071  
[www.omnicommediagroup.com](http://www.omnicommediagroup.com)  
[infoitaly@omnicommediagroup.com](mailto:infoitaly@omnicommediagroup.com)







## Filosofia delle parole e delle cose

# La giusta domanda e l'investigazione

## *Il dilemma fra il chiedere e il domandare*

DANIELE GIGLI

Capita a volte, quando ci vien posta una domanda, di venirne urtati per il tono o per la forma. E capita, forse più di rado, di venirne invece urtati non per l'arroganza o la sufficienza con cui è posta, ma per il contenuto: è più che per il merito della domanda, per la sua struttura, per la maniera in cui è articolata, che sembra disinteressarsi di qualunque risposta non sia quella attesa. Lo vediamo negli aggettivi con cui possiamo accompagnare le rimozioni per la domanda ricevuta, etichettandola di volta in volta come *faziosa*, *tendenziosa* o – se ci piace la possibilità di confondere chi abbiamo davanti – *capziosa*.

La lingua spagnola suggerisce bene come inquadrare la questione attraverso la bipartizione dei suoi verbi di domanda. In spagnolo si *pregunta* per sapere qualcosa e si *pide* per ottenere qualcosa. Fanno qualcosa di analogo gli anglosassoni con l'u-



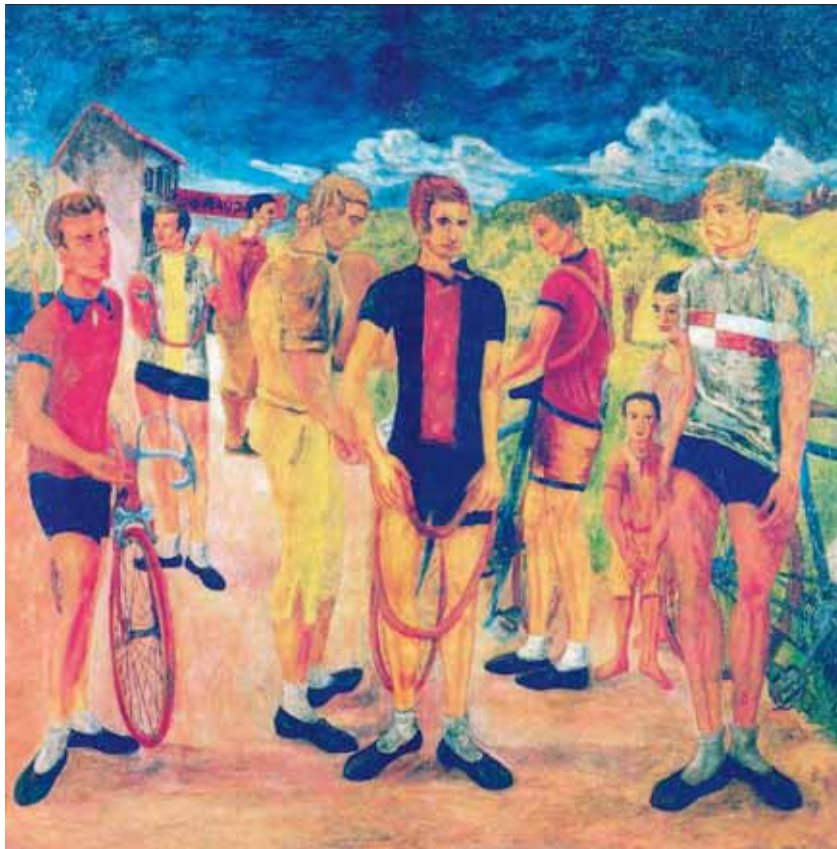
Sopra: Marc Chagall (1887-1985), *Maternità* (1912), New York, MoMa. Nella pagina accanto: Lucas Cranach il Vecchio (1472-1553), *La caduta dell'uomo*, 1530, Vienna, Kunsthistorisches Museum

so di *ask*, *inquire* e *wonder* e anche noi, in fondo, non ci facciamo mancare nulla. Perché anche noi, di volta in volta, *domandia-*

*mo* qualcosa, *chiediamo* qualcosa o – può succedere – *ci interroghiamo* intorno a qualcosa.

Chiediamo, allora, chiediamo con la speranza di ottenere: chiediamo un aumento, chiediamo il sale o il conto, chiediamo di abbassare il volume della musica o di alzare il finestrino. Chiediamo a *qualcuno* per ottenere *qualcosa*. Chiediamo perché *ci sia dato*, come racconta Gesù con le parabole del giudice disonesto e dell'amico importuno. Il primo, che fa giustizia alla vedova molesta purché questa finalmente smetta di importunarlo; purché smetta di chiedere e lo lasci in pace. Il secondo, che con la sua insistenza spinge l'amico serrato in casa ad alzarsi nel cuore della notte e dargli i tre pani che chiede: e non per l'amicizia che li lega, ma perché finalmente – esaudita la richiesta – possa tornarsene a dormire.





Aligi Sassu (1912-2000), *I ciclisti*,  
collezione privata

Più articolata, la faccenda, quando invece che chiedere domandiamo. Perché normalmente quando domandiamo lo facciamo per sapere, per aumentare la nostra conoscenza di una certa questione o di un certo argomento. Così, per esempio, domandiamo chiarimenti o un'opinione. Ma siccome non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire, tante volte la risposta che otteniamo non ci sembra una risposta. Perché non è quella che ci aspettavamo. O che immaginavamo di aspettarci. E allora domandiamo di nuovo, in modo sempre più capzioso, riducendo l'ampiezza della do-

manda fino a mettere l'interlocutore in un angolo. Da una domanda aperta, passiamo a una domanda a crocette.

È una posizione immorale, senza dubbio, perché volta a confermare il nostro preconcetto anziché a ricercare e valorizzare la verità, quel brandello in più che se ne può di volta in volta afferrare. Ma ciò che è interessante è che noi possiamo definire questa posizione come immorale non perché non si conformi a una teorica norma di retto comportamento, ma perché opera in senso contrario al

proprio intento. Se io voglio sapere di più, lo strumento è domandare e accogliere la risposta; se riduco la domanda o ne costringo la risposta, mi sto impedendo la possibilità di ottenere quel che voglio.



Vediamo così che in fondo anche domandare è per ottenere: ma una domanda aperta presuppone una risposta altra e inattesa, che anche quando sembra conosciuta o aspettata porta in sé un'alterità che è bene non lasciar correre. Era forse questo che pensava Eliot, quando nell'ultimo *Quartetto* ammoniva a domandare e accettare, inginocchiarsi «dove la preghiera ha funzionato». Così che la domanda possa essere domanda. Perché non si restringa in una richiesta di istruzioni, ma sia il varco al respiro dell'aperto: «Se imboccate questa via,/ per ogni strada, partendo da ogni dove,/ sarà sempre uguale: bisognerà gettare/ senso e nozioni. Non siete qui a verificare,/ a istruirvi, informare la vostra curiosità/ o stilare rapporti. Voi siete qui ad inginocchiarvi/ dove la preghiera ha funzionato.» (T.S. Eliot, *Little Gidding*, i 41-47)

# MAL DI GOLA? PUOI PROVARE ZERINOL GOLA. IL PRIMO IN PASTIGLIE A FARSI IN DUE.



Mal di gola? Eccomi qui. Sono Zerinol, Zerinol Gola. Sono nato per svolgere due azioni contemporaneamente, infatti sono il primo in pastiglie a doppio effetto, anestetico e antinfiammatorio: rapido addormento il dolore e, nello stesso tempo, combatto l'infiammazione. E da oggi puoi trovarmi anche ai nuovi aromi limone e ribes nero. Insomma, quando hai bisogno puoi contare pure su di me.

**RAPIDO SOLLIEVO DAL MAL DI GOLA.**



È un medicinale per il mal di gola a base di Ambroxol, leggere attentamente il foglio illustrativo. Autorizzazione del 18/07/2013



BvS: il ristoro del buon lettore



# Il girarrosto del Gambero Rosso

*Con Pascoli, a San Piero in Bagno*

GIANLUCA MONTINARO

«**D**omenica! Il dì che a mattina sorride e sospira al tramonto!... Che ha quella teglia in cucina? che brontola brontola brontola...». Aspetta, quella teglia. E pretende, per esprimersi, sguardo vigile e mano sapiente. Come quelli di Giuliana Saragoni, cuoca e proprietaria (assieme al marito Moreno e alla figlia Michela) della più bella e commovente trattoria d'Italia: la Locanda al Gambero Rosso. Sempre domenica è nella cucina del Gambero Rosso, come ne *La canzone del girarrosto* di Giovanni Pascoli, contenuta nella raccolta *Canti di Castelvecchio* (che la Biblioteca di via Senato conserva nella prima edizione, stampata a Bologna, da Nicola Zanichelli, nel 1903). I fuochi scoppiettano, mentre i rami si scaldano. «Che ha quella pentola al fuoco? che sfrigola sfrigola sfrigola...». Attende certo le attenzioni di Giuliana, per regalare la più buona zuppa d'erbe di campo e finocchietto selvatico che si possa mangiare. Piccolo mondo è San Piero in Bagno, paesello sugli Appennini vicino Bagno di Romagna, a ridosso dei verdi boschi



**Locanda al Gambero Rosso**  
Via Verdi, 5  
San Piero in Bagno (FC)  
Tel. 0543/903405

del Casentino. Piccolo mondo al di fuori del tempo, capace ancora di donare emozioni pure e civile umanità. Come Giuliana, sorriso radioso e spirito pieno, quando in cucina «s'appressa: la brage qua copre, là desta, passando, frrr, come in un volo, spargendo un odore di festa, di nuovo, di tela, di giaggiolo». Moreno, calda voce calma, narra dei suoi boschi e della sua ricerca delle erbe spontanee, le stesse che Giuliana usa in cucina. Mentre nel camino «la legna scoppietta», Michela, giovane padrona di casa spontanea, si avvicina coi vini. Ci si affidi per un viaggio attraverso i

Sangiovese di Romagna: vini dal naso spontaneo ma franchi. Vini dal timbro marcato ma naturali. Vini dal tannino rude ma sinceri. Un viaggio enologico non omologato, e in alcun luogo ripetibile se non qui. Intanto «la pentola grande bolle». Giuliana cuoce, «tra murmuri e scoppi, la bionda matassa di pasta». Ne usciranno i 'basotti', ricetta storica della Romagna: tagliolini spolverati di pecorino e lestamente ripassati in forno. «La teglia è sul chiuso fornello»: e da quei fuochi arriveranno sapori antichi, e semisconosciuti: i tortelli sulla lastra, la minestra di castagne e il 'migliaccio' di grano. La straordinaria trippa in bianco (che da sola vale il viaggio in questa dimensione parallela) trapassa ai dolci. Anche qui prelibatezze antiche, come il 'lattaiolo' e il 'caffè in forchetta'. Seduti nella calda e confortevole sala della raffinata locanda, ci si appresta al pasto. Vale la pena dimenticarsi del tempo: dimensione solo relativa, di fronte all'assoluto dell'eternità. Mentre Giuliana in cucina, senza perdere d'occhio i fuochi, «mormora, in tavola! in tavola!»...



**HANNO  
COLLABORATO  
A QUESTO  
NUMERO**



### ALBERTO C. AMBESI

Alberto Cesare Ambesi (1931), scrittore e saggista, ha insegnato storia dell'arte e semiotica all'International College of Sciences and Arts e all'Istituto Europeo del Design. Fra le sue opere si ricordano qui: *Oceanic Art* (1970), *L'enigma dei Rosacroce* (1990), *Atlantide e Le Società esoteriche* (1994), *Il panteismo* (2000), *Scienze, Arti e Alchimia* (riedizione ampliata e rinnovata di un precedente saggio, Hermetena, Riola, 2007) e le particolari monografie *Nella luce di Mani* (2007) e *Il Labirinto* (2008). È stato critico musicale del quotidiano «L'Italia» e ha collaborato alle pagine culturali de «La Stampa».

### MARCO CIMMINO

Marco Cimmino (Bergamo, 1960). Storico, membro della Società Italiana di Storia Militare e socio accademico del Gruppo Italiano Scrittori di Montagna, si occupa prevalentemente di Grande Guerra. Collaboratore Rai, scrive su molte testate. Membro del comitato scientifico del Festival Internazionale della Storia di Gorizia, è uno dei responsabili del progetto èStoriabus. Tra i suoi saggi più recenti: *La conquista dell'Adamello* (2009), *Da Yalta all'11 settembre* (2010) e *La conquista del Sabotino* (2012), finalista al premio Acqui Storia 2013.

### MASSIMO GATTA

Massimo Gatta (1959) ricopre l'incarico, dal 2001, di bibliotecario presso la Biblioteca d'Ateneo dell'Università degli Studi del Molise dove ha organizzato diverse mostre bibliografiche dedicate a editori, editoria aziendale e aspetti paratestuali del libro (ex libris). Collabora alla pagina domenicale de «Il Sole 24 Ore» e al periodico «Charta». È direttore editoriale della casa editrice Biblohaus di Macerata specializzata in bibliografia, bibliofilia e «libri sui libri» (books about books), e fa parte del comitato direttivo del periodico «Cantieri». Numerose sono le sue pubblicazioni e i suoi articoli.

### DANIELE GIGLI

Daniele Gigli (Torino, 1978) lavora nella conservazione dei beni culturali. Studioso di T.S. Eliot, ne ha curato alcune traduzioni, tra cui quelle di *The Hollow Men* (2010) e *Ash-Wednesday*, di imminente uscita. Ha pubblicato le plaquette *Fisiognomica* (2003) e *Presenze* (2008) e sta attualmente lavorando al libro *Fuoco unanime*.

### SANDRO GIOVANNINI

Sandro Giovannini (1947), poeta e saggista, collabora a vari quotidiani e riviste. Con il Centro Studi Helio-polis (costituito nel 1985) porta avanti un'esperienza d'indagine sulle tecniche dell'antico confrontandole, in chiave creativa, con le logiche di ricerca contemporanea (poesia concreta, poesia visiva, mail-art, installazione, performance).

È stato fondatore e redattore della rivista «Letteratura-Tradizione». Fra le sue pubblicazioni: *Atemporale* (1985); *Carme si-no* (1986); *Il piano inclinato* (1995); *L'armonioso fine* (2005); *Poesie complete* (1960-2006). ...*come vacuità e destino* (2013).

### LUIGI MASCHERONI

Luigi Mascheroni ha lavorato per «Il Sole24 Ore», «Il Foglio» e, dal 2001, per «il Giornale».

Scriva soprattutto di Cultura, Spettacoli e Costume.

Ha una cattedra di Teoria e tecnica dell'informazione culturale all'Università Cattolica di Milano.

Fra i suoi libri, il pamphlet *Manuale della cultura italiana* (2010) e *Scegliere i libri è un'arte. Collezionarli una follia* (2012). Sta lavorando a un saggio sui plagi letterari e giornalistici. È fra i fondatori del blog «Dcult» (difendere la cultura): <http://www.dcult.it/>.

Dal 2011 ha un videoblog, primo in Italia, di videorecensioni: <http://blog.ilgiornale.it/mascheroni>.

**GIANLUCA MONTINARO**

Gianluca Montinaro (Milano, 1979) è docente a contratto presso l'università IULM di Milano. Storico delle idee, si interessa ai rapporti fra pensiero politico e utopia legati alla nascita del mondo moderno. Collabora alle pagine culturali del quotidiano «il Giornale».

Fra le sue monografie si ricordano: *Lettere di Guidobaldo II della Rovere* (2000); *Il carteggio di Guidobaldo II della Rovere e Fabio Barignani* (2006); *L'epistolario di Ludovico Agostini* (2006); *Fra Urbino e Firenze: politica e diplomazia nel tramonto dei della Rovere* (2009); *Ludovico Agostini, lettere inedite* (2012); *Martin Lutero* (2013).

**LUCA PIETRO NICOLETTI**

Luca Pietro Nicoletti, storico dell'arte, si interessa di arte e critica del Secondo Novecento in Italia e in Francia. Ha pubblicato: *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore italiano a Parigi* (Macerata 2013).

**GIANCARLO PETRELLA**

Giancarlo Petrella insegna discipline del libro presso l'Università Cattolica di Milano-Brescia. Si occupa di letteratura geografico-antiquaria fra Medioevo e Rinascimento (*L'officina del geografo. La Descrizione di tutta Italia di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*, 2004) e di storia del libro a stampa fra Quattro e Cinquecento in numerosi articoli e monografie (fra cui l'ultimo *L'oro di Dongo ovvero per una storia del patrimonio librario del convento dei Frati Minori di Santa Maria del Fiume*, 2012).

Collabora con il «Giornale di Brescia» e con la «Domenica del Sole 24 ore».

**ANDREA SCARABELLI**

Andrea Scarabelli (Milano, 1986), collabora con la Cattedra di Storia della Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, con la Scuola Romana di Filosofia Politica e la Fondazione Julius Evola. Direttore della rivista "Antarès - prospettive antimoderne", data alle stampe per i tipi di Edizioni Bietti, per la stessa casa editrice dirige la collana "l'Archeometro". Suoi articoli, saggi e contributi sono usciti su riviste e volumi collettanei.

**LUIGI SGROI**

Luigi Sgroi (Milano, 1961) lavora in ambito artistico, interessandosi alle "vie del corpo". Spazia dal teatro d'avanguardia, al mimo classico, al buddhismo zen e, dal 1990, alle varie forme dello yoga.

Ha insegnato per la Federazione Francese di Yoga, per la Federazione Finlandese, presso la quale tiene ancora oggi seminari di studio e approfondimento, ed è stato eletto, nel 2011, Presidente dell'Istituto Internazionale Ricerche Yoga.

**MARIA SORESINA**

Maria Soresina (1940). È laureata in scienze politiche. Accanto all'attività professionale ha sempre coltivato lo studio, che negli ultimi due decenni si è concentrato su Dante, sul quale ha pubblicato tre libri: *Le segrete cose. Dante tra induismo ed eresie medievali* (Moretti & Vitali, 2002 e 2010); *Libertà va cercando. Il catarismo nella Commedia di Dante* (Moretti & Vitali, 2009); *Mozart come Dante. Il Flauto magico: un cammino spirituale* (Moretti & Vitali, 2011).

Ha tenuto numerose letture e conferenze, e suoi articoli sono apparsi su prestigiose riviste letterarie.



**HANNO  
COLLABORATO  
A QUESTO  
NUMERO**







# SANPELLEGRINO INCONTRI

*Cogli la novità più frizzante del momento!*

oltre il **90%\***  
dei consumatori  
è intenzionato  
a comprarli

*Il gusto delle  
arance di Sicilia  
incontra l'intensità  
dei fichi d'India  
di Sicilia.*



*La dissetanza  
dei limoni  
di Sicilia incontra  
la freschezza  
dell'infuso  
di menta piperita  
del Piemonte.*



*Una nuova gamma di bibite gassate nate per  
sprigionare gusti unici e sorprendenti*

# Audi A7 Sportback.

Il massimo dell'immaginazione,  
il massimo della tecnologia.

Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.



Audi raccomanda **Castrol EDGE Professional**

La sua eleganza si coniuga al meglio con le tecnologie che racchiude. La trazione quattro® garantisce performance eccezionali su ogni terreno, la rivoluzionaria struttura Audi space frame ne riduce il peso, le Adaptive air suspension assicurano comfort e sportività senza compromessi. Le funzioni di infotainment di Audi Connect portano il piacere di guida a livelli inediti. Audi A7 Sportback: benvenuti nel futuro. [www.audi.it](http://www.audi.it)

La vettura raffigurata è una Audi A7 Sportback.

Consumo di carburante nel ciclo combinato (l/100 km): 8,0; emissioni CO<sub>2</sub> (g/km): 187.



**Audi**  
All'avanguardia della tecnica