

la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO X

n. 1 – GENNAIO 2018

BvS

EDITORIA

Il 'futurlibro' di
Fortunato Depero
DI MASSIMO GATTA

LIBRI ANTICHI

Incunaboli perduti.
Incunaboli ritrovati
DI GIANCARLO PETRELLA

LEGATURE

Libri che
ti levano la pelle
DI SANDRO MONTALTO

SCOPERTE

*Dino Campana al
Caffè Orfeo: un 'piccolo'
enigma svelato*
DI STEFANO DREI

LIBRO DEL MESE

Due spiriti della terra:
Šestov e Fondane
DI LUCA SINISCALCO

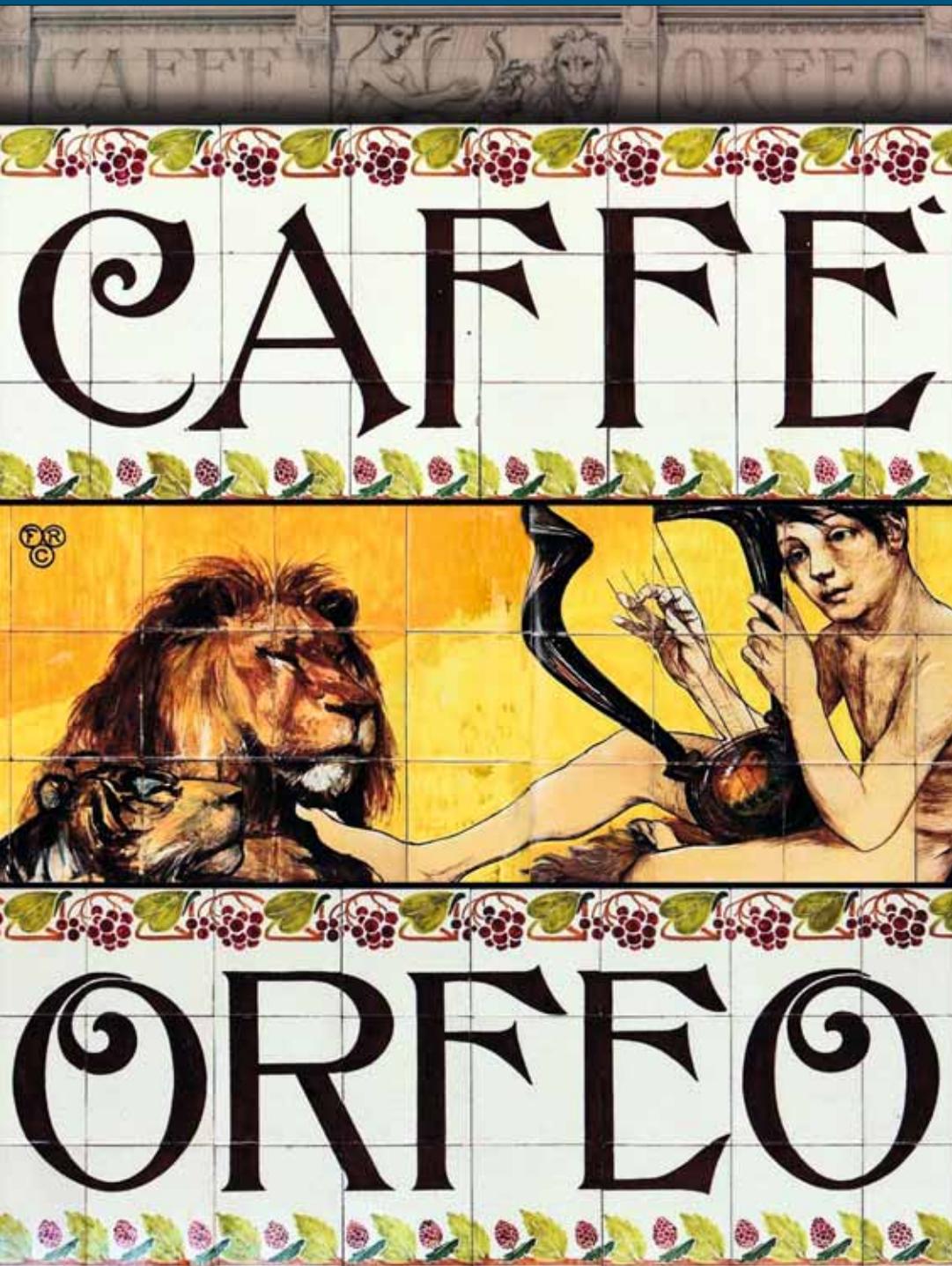
LETTERATURA

Zola e *L'Argent*.
Genesi di un
capolavoro
DI GIUSEPPE SCARAFFIA

VICENDE

«Non s'odora altro
col naso che quello
che s'ha nella mente»
DI PIERO MELDINI

ISSN 2036-1394





media**international**



media**intuition**



media**instreet**



media**idea**



media**information**



media**italia**

Media Italia S.p.a. Agenzia media a servizio completo
Torino, Via Luisa del Carretto, 58 Tel. 011/8109311 mediaitalia@mediaitalia.it
Milano, Via Washington, 17 Tel. 02/480821
Roma, Via Abruzzi 25, Tel. 06/58334027
Bologna, Via della Zecca, 1 Tel. 051/273080



media**interactivity**



media**insight**



media**innovation**



media**intelligence**

Sommario

- 4 *Editoria*
IL 'FUTURLIBRO'
DI FORTUNATO DEPERO
di Massimo Gatta
- 16 *Libri antichi*
INCUNABOLI PERDUTI.
INCUNABOLI RITROVATI
di Giancarlo Petrella
- 26 *Legature*
LIBRI CHE TI LEVANO
LA PELLE
di Sandro Montalto
- 33 *IN SEDICESIMO – Le rubriche*
LE MOSTRE – LO SCAFFALE –
LO SCAFFALE DEL BIBLIOFILO
a cura di Luca Pietro Nicoletti,
Mario Bernardi Guardi
e Giancarlo Petrella
- 49 *Libro del mese*
DUE SPIRITI DELLA TERRA: LEV
ŠESTOV E BENJAMIN FONDANE
di Luca Siniscalco
- 51 *Letteratura*
ÉMILE ZOLA E L'ARGENT.
GENESI DI UN CAPOLAVORO
di Giuseppe Scaraffia
- 56 *Vicende*
«NON S'ODORA ALTRO
COL NASO CHE QUELLO
CHE S'HA NELLA MENTE»
di Piero Meldini
- 63 *Scoperte*
DINO CAMPANA AL CAFFÈ
ORFEO: UN 'PICCOLO'
ENIGMA SVELATO
di Stefano Drei
- 68 *In Appendice – Feuilleton*
L.E.X.
LE BIBLIOTECHE PROFONDE
XIX capitolo
di Errico Passaro
- 70 *BvS: il ristoro del buon lettore*
LA TAVOLA DI IGLES CORELLI
A PALAZZO ORO ROR
di Gianluca Montinaro
- 72 HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO

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



**Biblioteca
di via Senato**

FONDAZIONE

Biblioteca di via Senato

Via Senato 14 - 20121 Milano
Tel. 02 76215318 - Fax 02 798567
segreteria@bibliotecadiviasenato.it
direzione@bibliotecadiviasenato.it
www.bibliotecadiviasenato.it

Presidente

Marcello Dell'Utri

Direttore responsabile

Gianluca Montinaro

Coordinamento pubblicità

Margherita Savarese

Progetto grafico

Elena Buffa

Servizi Generali

Gaudio Saracino

Fotolito e stampa

Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina

collage dell'insegna del Caffè Orfeo
(1906) con sullo sfondo lo schizzo di
Achille Calzi per l'insegna del nuovo
Caffè Orfeo

Stampato in Italia

© 2018 – Biblioteca di via Senato
Edizioni – Tutti i diritti riservati

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

Per ricevere a domicilio
(con il solo rimborso delle spese
di spedizione, pari a 27 euro)
gli undici numeri annuali della rivista
«la Biblioteca di via Senato» scrivere a:
segreteria@bibliotecadiviasenato.it

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

Editoriale

Molte aspettative e tanti propositi la Biblioteca di via Senato ripone nel nuovo anno.

Alcuni progetti, di carattere editoriale, sono in avanzato stato di definizione.

Altri, che riguardano il patrimonio librario della nostra Istituzione, sono ugualmente in via di determinazione. Anche questo mensile subirà alcuni cambiamenti che – crediamo – ne aumenteranno la diffusione

e l'autorevolezza. Ma le speranze, ovviamente, non finiscono qui...

Su tutto, ci auguriamo di poter continuare a godere dell'attenzione dei nostri lettori che mai mancano di farci sentire la loro vicinanza. Un sentimento che gratifica il nostro lavoro e che ci spinge, sempre più, nella missione di «far conoscere l'affascinante universo dei libri».

Gianluca Montinaro

DINAMO-AZARI

**DESPORTIVO
FUTURISTA**

EDIZIONE ITALIANA
**DINAMO
AZARI MILANO**
Via S. Orsola, 6 - Telefono 82520
**NEW-YORK-PARIS
BERLIN**

rilegatura dinamo creazione Azari

Editoria



IL 'FUTURLIBRO' DI FORTUNATO DEPERO

I 90 anni del celebre 'bullonato'

MASSIMO GATTA

L'importanza storico-bibliografica di un libro si misura dalla quantità di informazioni che racchiude, dal numero di rimandi in saggi, cataloghi di mostre, monografie, cataloghi antiquari, dagli stimoli intellettuali che produce e dagli articoli che annovera, dall'interesse che crea in chi lo studia e di curiosità in chi lo incontra per la prima volta, e infine dalle imitazioni che genera. Ciò ha spesso poco a che vedere con la rarità intrinseca, la bassa tiratura o altri aspetti paratestuali di pregio. Il punto nodale sta forse nel passaggio dallo status di 'testo' (letterario) a quello di 'documento' (storico-letterario). Libri che sommano l'importanza appunto del 'testo' al valore del 'libro', secondo la distinzione della bibliografia analitica. Libri che impregnano di sé un'epoca, anticipando e innovando, com'è dei grandi capolavori non solo librari. Volumi che hanno alle spalle una 'biografia culturale', una



complessa 'storia letteraria', una elaborata 'fase editoriale' e un'ampia 'aneddotica paratestuale' come nel XX secolo, per fare solo qualche esempio, i *Canti Orfici* di Dino Campana, «il libro più drammatico del Novecento italiano» (G. Mughini), *Contemplazioni* di Arturo Martini, *Il porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti, gli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale, *Gli indifferenti* Alberto Moravia; libri spesso stampati in piccole e dimenticate tipografie di provincia. Così è stato anche per il *Depero futurista* del 1927;¹ un vero

livre-monstre, con tre ottime ristampe anastatiche: le prime due pubblicate dalla S.P.E.S.² (Studio Per Edizioni Scelte)³ di Paola Barocchi, la terza, recentissima, realizzata in occasione dei novant'anni dalla prima edizione. Nasce infatti come ambizioso progetto tipografico-editoriale nordamericano, attraverso un lungo ed elaborato *crowdfunding*, con relativa sottoscrizione degli esemplari, che vede coinvolti sia l'editore - Designers & Books - che The Center of Modern Art di New York, il MART di Rovereto e l'editore Corraini di Mantova, che si è occupato di distribuirlo in Italia.⁴

Il *Depero futurista* (di cui la Biblioteca di via

Nella pagina accanto: *Depero futurista* (1927), New York, Designers & Books, 2017, facsimile, copertina bullonata.

Sopra: una foto di Fortunato Depero



Sopra: *75 Years of Bauhaus Design 1919-1994*, New York, The Knoll Group, 1994, copertina bullonata. Nella pagina accanto, dall'alto: Jeffrey T. Schnapp, *Futur Piaggio*, Milano, Rizzoli, 2016, copertina bullonata; Rivista «Cantieri», n. 28, aprile-giugno 2014, numero monografico su Depero, copertina bullonata; *Depero futurista. Reader's Guide*, New York, Designer's & Books, 2017, quarta di copertina

Senato conserva una copia) rappresentò una vera e propria icona tipografico-editoriale dell'intero Novecento europeo, punto di svolta delle innovazioni tipografiche del futurismo e apice della creatività del suo autore, Fortunato Depero,⁵ e del suo editore-ideatore, Fedele Azari,⁶ futurista della prima ora e autore del manifesto *Per una società di Protezione delle Macchine*, emblematico e centrale per il discorso critico intorno all'imbullonato deperiano. Il *Depero futurista* è assemblaggio di elementi ascrivibili alla grande tradizione dell'avanguardia e della sperimentazione in ambito europeo: dal futurismo italiano, al costruttivismo russo e fino al Bauhaus tedesco, ma anche delle

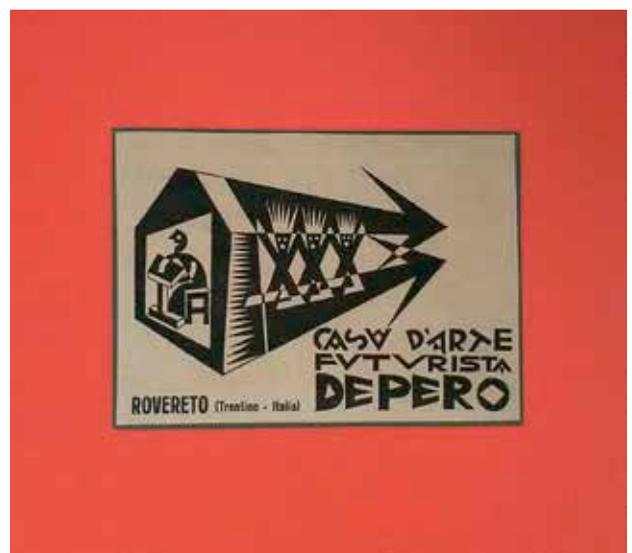
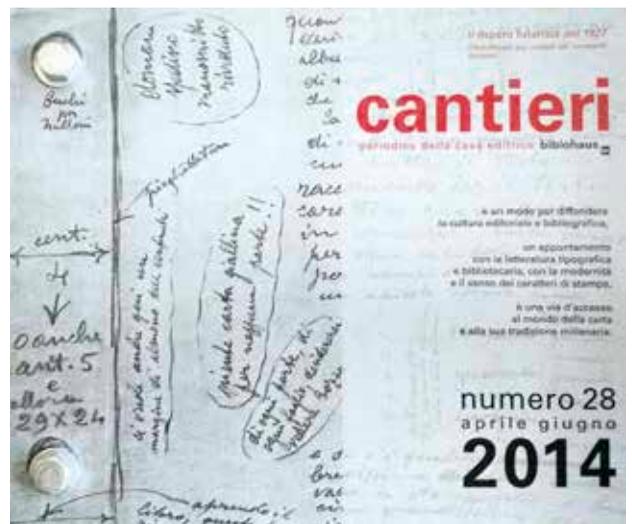
spericolate innovazioni tipografiche fiancheggiatrici del movimento marinettiano, come il dadaismo. Precursore indiscusso della rilegatura d'avanguardia, e dell'idea stessa di rilegatura *sui generis* e di libro-oggetto, esso è in fondo legato a doppio filo alle sperimentazioni motoristiche di Fedele Azari. Ma è soprattutto uno dei precursori del passaggio della 'civiltà industriale italiana' attraverso la 'storia letteraria', e tra i primi esempi di triangolazione 'committenza industriale - artista - editoria', in questo caso del rapporto tra Davide Campari, Fortunato Depero e Dinamo-Azari.

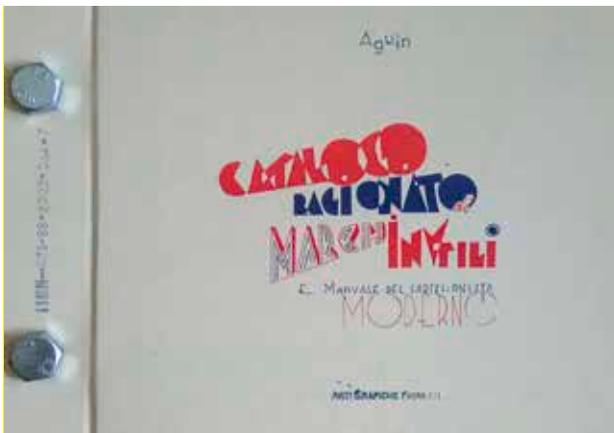
Il *Depero* fu anche il fulcro, l'asse portante, l'architettura della rivoluzione grafica e dell'azio-

ne tipografica futurista, vanto delle maestranze della Tipografia Mercurio, la «più modesta delle tipografie roveretane»,⁷ che lo stamparono su una pesante macchina piano-cilindrica in ghisa, acciaio e legno, prodotta nel 1909 dalla “Urania Fabbrica di macchine e fonderia di Caratteri” di Milano. Sembra quasi di vederlo il tipografo Mercurio⁸ abituato, nella sua piccola tipografia di provincia, alle solite richieste di modesti stampati, uguali e anonimi nella loro grafica semplice e ripetitiva; poi un giorno, improvvisa, l’irruzione nella buia stamperia del geniale artista roveretano e dell’aviatore novarese che gli commissionano un libro mai realizzato prima, rivoluzionario e che avrebbe catapultato la Rovereto di quegli anni, e la stessa tipografia Mercurio, ai vertici dell’avanguardia europea (il libro risulta infatti pubblicato a Milano, ma in realtà è Rovereto il luogo nel quale è stampato, costruito-assemblato foglio per foglio). Il *Depero futurista* è in fondo anche il trionfo della provincia italiana operosa e modesta, dove maestranze spesso anonime, ma di grande capacità e talento, riescono a realizzare un libro-oggetto di grande bellezza e complessità tecniche, un *unicum* assoluto, spesso copiato nell’originale legatura bullonata dai moderni neo-imbullonati,⁹ i quali nel loro insieme, pur nelle diverse categorie bibliografiche nelle quali si collocano (cataloghi a tema futurista,¹⁰ cataloghi commerciali,¹¹ volumi di grafica e sul cartellonismo,¹² volumi aziendali celebrativi,¹³ cataloghi antiquari¹⁴ e persino una rivista)¹⁵ costituiscono un’interessante “rilettura” contemporanea (benché di superficie) del capolavoro deperiano (e almeno in un caso con falsi bulloni passanti, in realtà incollati),¹⁶ configurandosi nello stesso tempo come esplicito omaggio al genio meccanico di Fedele Azari, braccio operativo del manufatto del ’27.



Il *Depero* venne stampato con una tiratura alquanto alta, 1000 copie¹⁷ numerate¹⁸ e firmate (in-





Dall'alto: *Dedicati alla bellezza*, Bologna, Destitedeschi, s.d. (2017), copertina bullonata; Aguin, *Catalogo Ragionato Marchi Inutili*, Arti Grafiche Favia, 2016, copertina bullonata; *Fortunato Depero. Arte vita. Libri immagini documenti originali*, Gussago, L'Arengario, 2013, copertina bullonata. Nella pagina accanto, dall'alto: *Il futuro sopravvenuto*, Roma, Lantana, 2017, copertina bullonata; *Futurismo alla Spezia*, La Spezia Circolo La Sprugola, 2004, copertina bullonata

vece delle 2000, prospettate all'inizio da Depero ad Azari), anche se, per motivi economici, ne vennero sicuramente stampate molte meno. Da calcoli effettuati risultava un costo complessivo della tiratura di 7.100 lire, cioè di 3,71 lire a copia, ritenuto da Azari esorbitante in quanto aveva preventivato un costo di 1,50 lire a copia.

Nonostante ciò, quando appare sul mercato antiquario, le sue quotazioni sono sempre molto alte. Oltre alla tiratura normale vennero stampate «pochissime»¹⁹ copie speciali,²⁰ fuori commercio, con rilegatura in metallo cromato,²¹ utilizzando bulloni in acciaio e non in alluminio come nelle copie normali, legatura 'muta' formata da due lastre di lega metallica riflettente, spesse un millimetro l'una e anch'esse bullonate; inoltre furono quattro le soluzioni cromatiche adottate per la copertina.

Una delle rarissime copie della tiratura rilegata in metallo è stata di recente offerta dalla libreria antiquaria Pontremoli nel catalogo realizzato in occasione del trasferimento della sede milanese,²² esemplare proveniente dalle passate collezioni di Fedele Azari (esemplare offerto al fratello Pompeo Azari, Pollenza) e di Giovanni Lista.²³

La speciale rilegatura coi due bulloni metallici «bellissimi, grossi, decorativissimi» (Azari), chiusi da dadi e fermati da copiglie, prodotti dalla Bulloneria G. Bologna & C. di Milano²⁴ (in altre sedi Azari scrive «officine meccaniche Bologna Milano via Bernina 7»,²⁵ oppure «Soc. Anonima G. Bologna & C. Via Bernina 35 Milano»),²⁶ mentre nel volume la pubblicità indica «Società Anonima G. Bologna & C. Fabbrica Bulloni» è rivendicata dal suo ideatore Fedele Azari fin dalla copertina e in molte lettere inviate a Depero dove infatti si legge «Rilegatura dinamo creazione Azari», e fu questo il valore simbolico aggiunto all'importanza storico-grafica del libro, elemento catalizzatore per altri auspicati progetti editoriali, prodromo ad analoghe, benché successive, sperimentazioni dell'avanguardia europea:

Per la presenza concreta dei due bulloni esso si ricollega ai libri-oggetto della tradizione d'avanguardia, tra cui il *Libro transmentale*²⁷ di Alexei Kruchenykh e Aliagrov (pseudonimo di Roman Jakobson), con la copertina di Olga Rozanova, cui è applicato un vero bottone. Anticipa inoltre il *Catalogo dei campioni delle carte da parati*, disegnati dal Bauhaus (primi anni Trenta), con la copertina azzurra e la legatura realizzata per mezzo di due bulloni.²⁸

Di un certo interesse documentario, e direi 'archeologico', è però anche un curioso calendario patriottico italiano 'pro esercito', rilegato con due piccoli bulloni, e realizzato esattamente dieci anni prima del *Depero futurista*.²⁹

Vennero realizzati, del *Depero futurista*, anche due prototipi di custodia cartonata e illustrata;³⁰ la paginazione interna non aveva nulla dell'editoria e della tipografia dell'epoca. I 117 fogli che compongono il volume (per un totale di 234 pagine), di formato rettangolare (cm 24 X cm 28, album all'italiana), sono infatti alternati a cartoncini (prodotti dalla Soc. Anonima Tensi di Milano) in vari colori a 4 carte veline di cui una stampata con l'opera *Mucca in Montagna*, oltre a una tavola ripiegata più volte contenente la parola DEPERO, firmata da Marinetti. Attraverso l'imbullonato l'azione stessa del leggere diventa 'interazione' con la macchina-libro, compendosi come 'atto di meccanica libraria'; sfogliare le sue pagine, infatti, assicura il «funzionamento cinetico dell'oggetto»,³¹ e la sua organicità meccanica permette l'eventuale sostituzione/aggiunta dei singoli 'pezzi' (i fogli), in una operazione di 'smontaggio, sostituzione e rimontaggio' della struttura interna. In fondo *Depero* sembra essere un libro non concepito per il lettore tradizionale, essendo esso stesso un 'oggetto' che si impone da sé, autonomo, in ciò mettendo in crisi il tradizionale rapporto libro-lettore, o quanto meno esigendo da questi un ruolo più attivo che non la semplice lettura tradizio-



nale, passiva e spazialmente codificata (orizzontale - sinistra/destra). Per poter interamente leggere alcune pagine, infatti, il lettore «è costretto a 'manovrare' il libro come il volante di un'automobile»³² (A. Lucio Giannone).

Per questo il *Depero* rappresenta anche uno dei vertici nel rapporto parola/immagine, tipico del paroliberismo futurista, ma ora spinto fin dentro le pieghe interne dell'impaginazione e della struttura grafica, seguendo quanto Marinetti aveva chiaramente definito, fin dal maggio del '13, nella sua *Rivoluzione tipografica*, nel manifesto *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*; una rivoluzione che comunque, con il paroliberismo, 'restava confinata' al 'testo' e alla sua impostazione grafica, senza potersi estendere, come col *Depero*, anche al 'libro'.

Secondo le parole di Fedele Azari il libro è «imbullonato come un motore» e concepito come



A sinistra dall'alto: *Futurismo 1909-2009. Omaggio a Fortunato Depero*, Lavis, Alcion, 2009, copertina bullonata; *Zazie Design*, Roma, s.n.t. (anni Duemila), copertina bullonata.

Nella pagina accanto: *Parole in libertà. Libri e riviste del Futurismo nelle Tre Venezie*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1992, copertina bullonata

un «oggetto ingombrante», in modo tale da non poter essere appoggiato sullo scaffale di una biblioteca. Oltre al volume vennero stampati degli *ephemera* pubblicitari, come il pieghevole *Depero futurista 1913-1927. Edizione italiana della Dinamo Azari - Milano S. Orsola 6 - tel. 82520*,³³ oppure alcuni fogli dell'edizione senza i fori laterali previsti per i bulloni dall'alluminio della rilegatura. Di notevole interesse documentario sono anche due altri rari *ephemera*: la scheda di prenotazione del volume, con una brillante impaginazione in rosso e nero dello stesso Depero dalla quale è possibile rilevare che erano previste due diverse tirature del

NOTE

¹ Milano (New York-Paris-Berlin). Edizione Italiana Dinamo-Azari [ma Rovereto, Tipografia «Mercurio»], ottobre 1927, stampato in 1000 esemplari numerati e firmati da Depero.

² Firenze, S.P.E.S., 1978, a cura, e con una postazione, di Luciano Caruso; e ivi, 1987.

³ Cfr. Stefano Salis, *S.P.E.S. editoria da sogno*, «Il Sole 24 Ore-Domenica», 9 aprile 2017, p. 38.

⁴ *Depero futurista* (1927), New York, Designers & Books, 2017; al volume è allegata la *Readers's Guide*, opuscolo illustrato con saggi di vari studiosi, oltre a un foglio esplicativo dell'edizione.

⁵ Fondo (Trento), 30 marzo 1892 - Rovereto, 29 novembre 1960.

⁶ Pallanza (Novara), 8 febbraio 1895 - Milano, 25 gennaio 1930. Rimando alla preziosa biografia critica di Lucia Collarile, *Fedele Azari. Vita simultanea futurista*, Trento, Museo aeronautico "G. Caproni", 1992.

⁷ Così si esprime Depero in *Dalle Parole in libertà all'Architettura Tipografica*.

⁸ Scrive la Antonella D'Alessandri in *Libri taglianti, esplosivi e luminosi*, Rovereto, Nicolodi Editore e MART, 2005, pp. 122-123. «La scelta della tipografia cadde, per mancanza di una di proprietà della Dinamo Azari, sulla Tipografia Mercurio di Rovereto. Tuttavia, Azari, attraverso uno

scambio di lettere dal piglio deciso, si mostrò contrario all'idea che la tipografia e la località di Rovereto dovessero comparire. [...] L'ultima scelta, seppure sofferta, fu quella di chiedere a Depero, e per sua parte al tipografo roveretano, di stampare in carattere minutissimo sull'ultima pagina del libro *Tipografia Mercurio* anteponevole la scritta *Dinamo* e occultando la località di Rovereto. Ad Azari parve che, con quest'alternativa, la *Mercurio* potesse essere scambiata per la tipografia della *Dinamo*. [...] In ultima battuta, l'espressione prescelta [...] fu la scritta a caratteri ridottissimi sulla terz'ultima pagina in basso "Stampato nella tipografia della *Dinamo*: 'Mercurio' - Rovereto"».



⁹ Cfr. Roberto Antolini, Melania Gazzotti, *I neo-imbullonati*, in *Libri taglianti, esplosivi e luminosi. Avanguardie artistiche e libro fra Futurismo e libro d'artista. Un percorso di lettura dall'Archivio Depero e dal deposito Paolo Della Grazia presso il MART*: cit., pp. 68-69, a p. 83.

¹⁰ Cfr. Dino Barattin, Marino De Grassi, Maurizio Scudiero, *Parole in libertà. Libri e riviste del Futurismo nelle Tre Venezie*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1992; *Futurismo alla Spezia*, a cura di Gabriella Chioma, La Spezia, Circolo La Sprugola [stampo La Poligrafica, La Spezia], 2004; *Il futuro sopravvenuto. Arte-azione, comunicazione e post-umano nel Futurismo*, a cura di Giancarlo Carpi e Giuseppe Sta-

gnitta, in collaborazione con Serena Dell'Aira, Roma, Lantana Editore, 2017; *Futurismo 1909-2009. Omaggio a Fortunato Depero*, a cura di Sergio Poggianella, Lavis, Alcion Edizioni, 2009. Infine *Numero Unico. Blocco futurista Centro Sud d'Italia e Isole maggiori*, Latina, autoprodotta, 2010, stampato in 200 copie numerate, volume sconosciuto ai repertori bibliografici e a SBN.

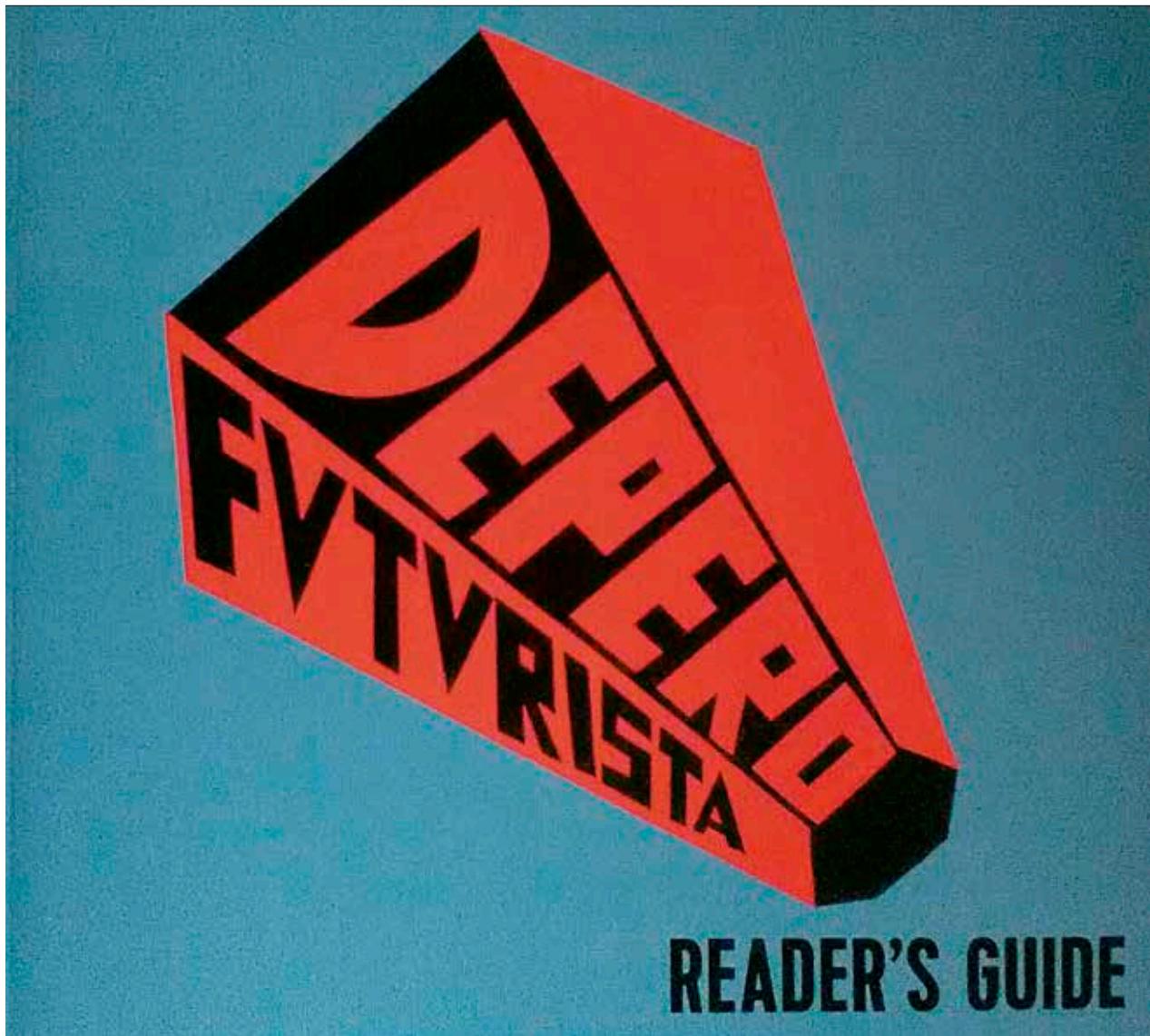
¹¹ Cfr. *Dedicati alla bellezza*, Bologna, Destitedeschi, s.d. [2017], stampa Fina Estampa, Bologna, progetto grafico e fotografico 'Épicées design del gusto speziato', in 20 esemplari f.c.; vedi anche *Zazie Design*, Roma, s.n.t. [anni Duemila], tipografia limitata non indicata, ediz. f.c.

¹² Cfr. Aguin, *Catalogo Ragionato marchi inutili e manuale del cartellonista moderno*, Arti Grafiche Favia, 2016, in 100 esemplari numerati a mano.

¹³ Cfr. *75 years of Bauhaus Design 1919-1994*, The Knoll Group, 1994 e Jeffrey T. Schnapp, *6 lezioni italiane sulla mobilità e sulla vita moderna. Futur Piaggio*, Milano, Rizzoli, 2016, in 3000 copie numerate.

¹⁴ Cfr. *Fortunato Depero arte vita. Libri immagini documenti originali*, Gussago, L'Arengario, 2013.

¹⁵ Cfr. *Il Depero futurista del 1927 l'imbullonato più celebre del Novecento europeo*, a cura di Massimo Gatta, «Cantieri», n. 28, aprile-giugno 2014, in 10 esemplari



numerati.

¹⁶ Come accade nel volume *Futurist Depero (1913-1950)*, Madrid, Fundación March, 10 ottobre 2014 – 18 gennaio 2015.

¹⁷ Vedi la lettera di Azari a Depero, 16 febbraio 1927.

¹⁸ Vedi la lettera di Azari a Depero, 9 gennaio 1928.

¹⁹ «Le copie speciali saranno pochissime», lettera di Azari a Depero, 26 luglio 1927.

²⁰ Tutte le bibliografie consultate indicano 3 o 10 copie speciali stampate; sembra però attestato che le copie speciali, almeno nelle intenzioni di Azari e Depero, furono 10.

²¹ Cfr. Flaminio Gualdoni, *Una storia del libro. Dalla pergamena a Ambroise Vollard*, Milano, Skira, 2008, pp. 129-130, tav. LXXXVIII che riproduce, oltre l'edizione normale, anche la copia speciale con rilegatura in metallo cromato riflettente, senza scritte. La copia speciale, con coper-

tina metallica "muta", assimila il libro alla fiancata di un carrarmato della grande guerra.

²² Cfr. *Catalogo Libri rari e autografi*, Milano, Libreria antiquaria Pontremoli, 22 settembre 2016, pp. 62-69, scheda 10 firmata da Giacomo Coronelli, (questo esemplare è oggi in collezione privata).

²³ Riprodotto nel suo *Le livre futuriste*, Modena, Panini, 1984, p. 108, n. 251.

²⁴ Fu Azari a scegliere i bulloni di questa bulloneria, 1800 pezzi in alluminio a

Nella pagina accanto: *Depero futurista. Reader's Guide*, New York, Designer's & Books, 2017, copertina.

A destra: *Invito alla mostra Depero futurista 1914-1932*, Milano, Galleria Fonte d'Abisso Arte, 1992, copertina bullonata

volume, una ordinaria in vendita a 50 lire, l'altra speciale con «copertina a sorpresa», numerata e con firma autografa di Depero, in vendita a 200 lire; veniva infine indicata la data di spedizione prevista: 1° settembre 1927.³⁴ Altrettanto interessante è la cartolina postale pubblicitaria, con al recto la scritta *Depero futurista*, impressa a rilievo in nero e argento, che riprende il tema grafico della copertina del libro, mentre al verso è stampata la scritta «Edizioni Dinamo Azari 1927».



Ultime considerazioni sulla genesi del *Depero futurista*, volume al quale peraltro non è stato ancora dedicato un saggio specifico, se si eccettuano il contributo di Luciano Caruso del 1987 e il saggio di Antonella D'Alessandri del 2005. La biografia editoriale del volume, infatti, non può prescindere dalle lettere di Azari a Depero (in particolare 30 delle 121 totali, tutte del '27), considera-



te nel loro carattere di *baedeker* per meglio orientarsi in quello che fu, in ogni senso, un *work in progress* di notevole complessità artigianale, che comportò notevoli problemi di approvvigionamento dei cartoni per la copertina (la cui spesa totale ammontò a 961 lire, compreso l'imballaggio e la spedizione),³⁵ dei bulloni³⁶ e la scelta finale della tipografia.

Un lavoro condotto in tandem, dove l'uno si occupava del 'luogo esterno', titolo compreso (Azari), l'altro di quello 'interno' (Depero), cioè il primo del 'libro', il secondo del 'testo', in un gioco di forti rimandi esterno/interno, in quella specie di officina d'arte meccanica che fu la Dinamo:

un'officina d'arte - casa editrice - mostra quadri, sculture e plastica varia, fabbrica e magazzino di

1,50 lire al pezzo, invece che quelli trovati da Depero a 3,20/3,40 lire al pezzo, con un risparmio netto di 3.000 lire, mentre i rimanenti 200 bulloni in acciaio, più costosi furono realizzati in seguito (vedi lettera di Azari a Depero del 1927).

²⁵ Vedi la lettera di Azari a Depero, 11 luglio 1927.

²⁶ Vedi la lettera di Azari a Depero, 5 settembre 1927.

²⁷ Titolo originale *Zaumnaja gniga*, Mosca, s.e., s.a. [ma 1915-16].

²⁸ Claudia Salaris, *Imbullonato, libro*, in *Manuale enciclopedico della bibliofilia*, Milano, S. Bonnard, 1997, pp. 358-359, ristampato in Ead., *La rivoluzione tipografica*, Milano, S. Bonnard, 2001, p. 84.

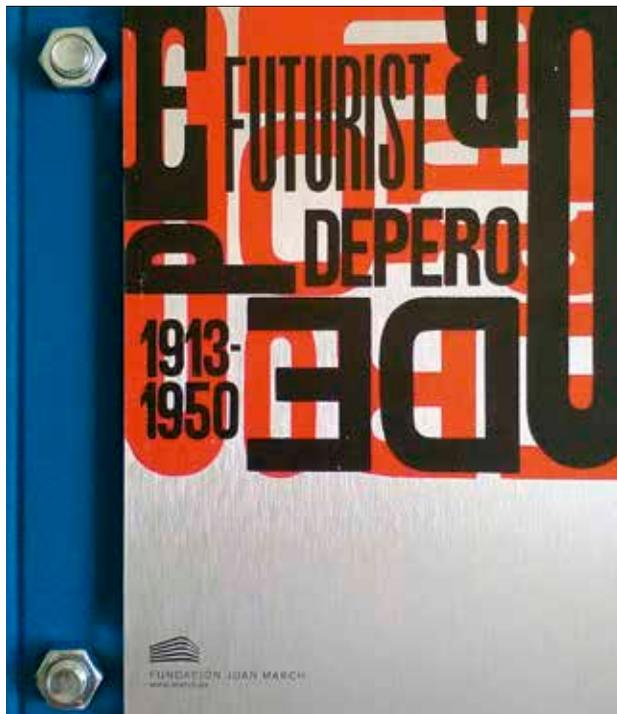
²⁹ [*Pro-esercito: comitato per la lana e per gli indumenti ai soldati e pei sussidi alle famiglie dei militari alle Armi o dei morti o feriti in guerra*] S. l., s. n., s.d. [1917-1918], in 16° oblungo, legatura originale a bulloncini, copertina in tela blu, piatto anteriore con ricca ill. a colori applicata, cfr.

il catalogo n. 43 della Libreria Antiquaria Pontremoli di Milano, marzo 2017, scheda 57 (libreria che ringrazio per la segnalazione).

³⁰ Oggi conservate presso la Galleria Museo Depero di Rovereto.

³¹ Così Giovanni Lista, *Le livre futuriste de la libération du mot au poème tactile*, Modena, Panini, 1984, p. 102.

³² Ciò sembra far propria l'immagine che Marinetti indica chiaramente nel primo *Manifesto* del 1909: "Noi vogliamo in-



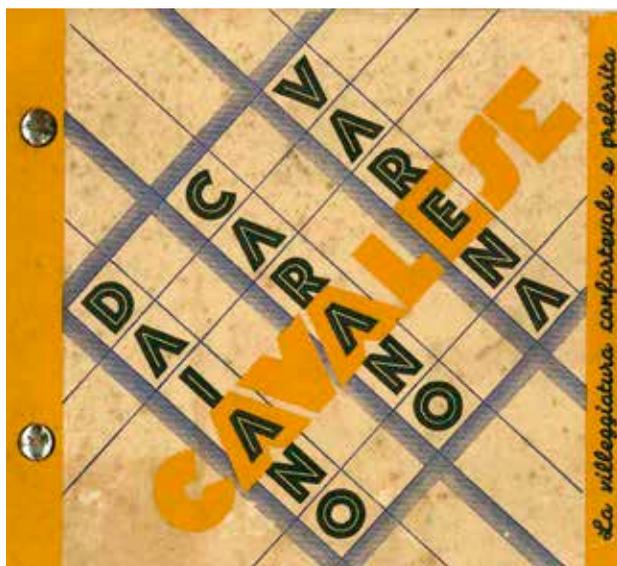
A sinistra dall'alto: *Futurist Depero (1913-1950)*, Madrid, Fundación March, 2014-2015, copertina falsamente bullonata (i bulloni sono incollati); *Daiano Carano Varese Cavalese. La villeggiatura confortevole e preferita*, Rovereto, Tipografia Mercurio, s.a. (anni Trenta), copertina bullonata, opuscolo turistico stampato dalla stessa tipografia che impresse il *Depero futurista* del '27

original modernità - affiches - arte applicata - commercio di idee - rassegna del futurismo e di tutte le avanguardie artistiche e matematiche.³⁷



Il *Depero* è un libro che però stranamente non riscosse la reazione che ci si aspettava, soprattutto in ambito futurista. Restano però le parole che Marinetti espresse su di esso, che andrebbero considerate al di là dei consueti stilemi autocelebrativi del fondatore del movimento, e che in un certo senso costituiscono un risarcimento postumo al valore e all'impegno tutto artigiano delle maestranze che resero possibile questo capolavoro. Scrisse Marinetti:

Il libro futurista *Depero* (edizione Dinamo-Azari) è il libro più originale, più potente e più futurista che sia mai apparso nel mondo. I suoi ingranaggi parolibri si ingranano direttamente nelle grandi ruote planetarie e stellari. Il libro *Depero-Bolide* tipografico è stato stampato evidentemente in cielo su carta di via lattea, sotto l'esplosione di granate e lampade ad arco aggiunte a 300 soli naturali.³⁸



neggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra [...]"

³³ Milano, Dinamo Azari, agosto, 1927.

³⁴ *Depero futurista, con presentazione di F.T. Marinetti. Prenotazioni*, Milano, Edi-

zioni della Dinamo [stampa Stabilimento Tipografico Angelo Taveggia], s.d. [inizi del '27].

³⁵ Vedi la lettera di Azari a Depero, 26 luglio 1927.

³⁶ Vedi la lettera di Azari a Depero, 13

marzo 1927.

³⁷ Vedi la lettera di Azari a Depero, 11 luglio 1927.

³⁸ Lo scritto è conservato presso il 'Museo Depero' di Rovereto.

*Voglia
d' Estate?*

PREPARA UN' INSALATA
DI RISO SCOTTI BASMATI

*Fresco Sapore
e Gusto
Intenso*



www.risoscotti.it

Incomincia la historia di Maria per rauenna



RAmosa citharea Venere bella
 cōforto & refrigerio degli amati
 tu l'alor guida tu lucente stella
 cōduci a porto que che son costanti
 chi per pazia da te parte & ribella
 nel numero rimã degli ignoranti
 ma chi ti segue effecti onatamēte
 dogni sua ipresa al fin rimã uicete

Pero cōcedi gratia al uiuo itellecto
 che catar possa dituo gētileza
 & dltuo buō figliuol piē didispecto
 cagiō didolcitudine & aspreza
 a color che dite fãno cōcepto
 pigli questo prouerbio per richeza
 come maria per rauēna e trouata
 da un che cōtra aragiō lha cercata

Color che sono afflitti & tribulati
 di questa historia si cōforterãno
 fara exemplo degli innamorati
 che una septimana mese o ãno
 nō sono suo appetiti contētati
 dice il puerbio sanza alcūo iganno
 i cipta i castella & i prouince
 che ciascū che ladura al fin lauince

Gia fu in rauēna un degno cipradio
 correpto sauiο & piē digētileza
 dio gli el decte per sorte & per destio
 una figliuola piena di bellezza
 un uiso ornato bello & pellegrino
 un uiuo fonte di piaceuoleza
 mettea paura al sol cōlesue chiome
 Gineura ladōzella hauea nome

Proverbio



Libri antichi



INCUNABOLI PERDUTI. INCUNABOLI RITROVATI

Un'edizione sconosciuta dell'Istoria di Maria per Ravenna

GIANCARLO PETRELLA

Attaverso quali fortunate circostanze un libro può giungere sino a noi? La vicenda che segue è per certi versi esemplare. La Biblioteca Classense di Ravenna, già scrigno di inestimabili tesori librari, in anni recenti - ancora durante la direzione della dott.ssa Claudia Giuliani - ha acquisito una *plaqueette* dall'apparenza alquanto dimessa, che si è poi invece rivelata un affascinante relitto della produzione editoriale rinascimentale. All'epoca dell'acquisto dalla Libreria Chartaphilus il manufatto in questione, un doppio bifoglio (mm 250x311) recante una silografia alla prima pagina, era a dire il vero piuttosto malridotto, deturpato da camminamenti di insetti infestanti che ne avevano compromesso l'integrità portando a lievi perdite del testo. Tutt'altro che appetibile, insomma, per molti bibliofili. La causa

è presto detta: esaurita la propria funzione primaria, ossia trasmettere un testo e dilettere lettori e uditorio, l'esemplare era tornato a essere nient'altro che un foglio di carta e in quanto tale (finito forse come materiale di recupero nella bottega di un legatore) declassato a rinforzo della legatura di un più nobile volume dotato di coperta lignea. Un caso, nient'affatto sporadico, di cannibalismo librario, mi si passi l'immagine. L'essere scartato è stata però al tempo stesso la fortuna di quest'esemplare che, a differenza dei compagni di tiratura dei quali non è rimasta traccia alcuna, grazie a un espediente è sopravvissuto, sebbene in cattive condizioni. Gli insetti xilofagi che hanno trovato facile strada nei piatti lignei della legatura hanno finito per infestare anche la carta e questo spiega l'urgenza di un non facile intervento di restauro integrativo e conservativo. Dopo una delicata operazione, condotta da Silvia Bondi e Roberta Stanzani del Laboratorio di restauro Formula Servizi di Forlì (generosamente finanziata da Claudia Agroli, Presidente dell'Associazione Amici della Biblioteca Classense), la *plaqueette* è stata ufficialmente presentata il giorno 28 ottobre 2017



Nella pagina accanto: *Historia di Maria per Ravenna*, [Firenze, Lorenzo Morgiani, post ottobre 1496], c. a1r, esemplare della Universitätsbibliothek di Erlangen.
Sopra: *Historia di Maria per Ravenna*, [Venezia, c. 1500], esemplare della Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini (Cini 725/1), c. π1r



Sopra: *Historia di Maria per Ravenna*, [Firenze, Lorenzo Morgiani, 1490-1497], bifoglio con le cc. a1r.a4v, esemplare ora della Biblioteca Classense di Ravenna prima del restauro conservativo. Nella pagina accanto: *Historia di Maria per Ravenna*, [Firenze, Lorenzo Morgiani, 1490-1497], esemplare della Biblioteca Colombina di Siviglia, c. a1r

con una conferenza pubblica tenuta da chi scrive nella gloriosa Sala Dantesca della Classense.¹

Si proceda con ordine. Qual è innanzitutto il testo trasmesso dall'esemplare affiorato sul mercato antiquario e perché ha suscitato l'interesse della Biblioteca Classense? La *plaquette*, priva di anno di stampa e paternità tipografica (aspetto che ne acuisce il fascino bibliografico) trasmette una fortunata novella in ottave, nota col titolo *La istoria di Maria per Ravenna*. Un capitolo stravagante, ma nient'affatto periferico, della letteratura rinascimentale. Costruito sul *topos* del marito vecchio gabbato dai giovani amanti e affidato a doppi sensi, scene di vivace erotismo e compiaciute enumerazioni delle bruttezze del vecchio, il cantare (dell'estensione di

80 ottave) narra le vicende dei due giovani Diomede e Ginevra, «figliola piena di bellezza» di un gentiluomo di Ravenna concessa in sposa, causa «cupidità dell'avarizia», a un vecchio ricco, sudicio e impotente.² Questo l'intreccio: eletto podestà di Perugia, in previsione della sua prolungata assenza, il marito accoglie senza saperlo in casa Diomede sotto le mentite spoglie di una donna di nome Maria, costretta a prestare domestici servigi dopo essere a sua volta fuggita da un «vecchio rio» col quale era stata costretta a sposarsi. A questo punto Diomede, smessa la finzione, può rivelarsi all'amata con la quale trascorre «in sollazzo e in piacere» i mesi che seguono, salvo riprendere il travestimento al rientro del vecchio marito. Questi, che non sospetta

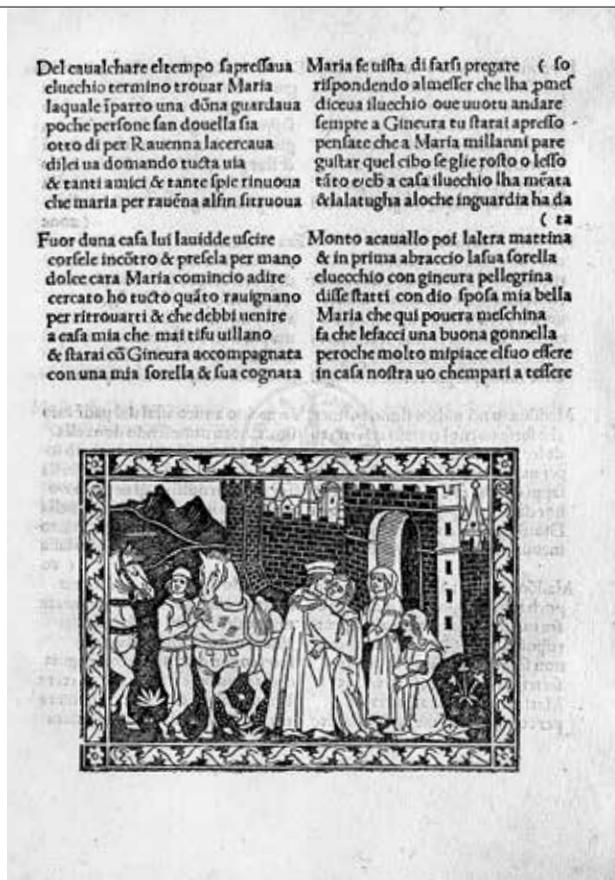
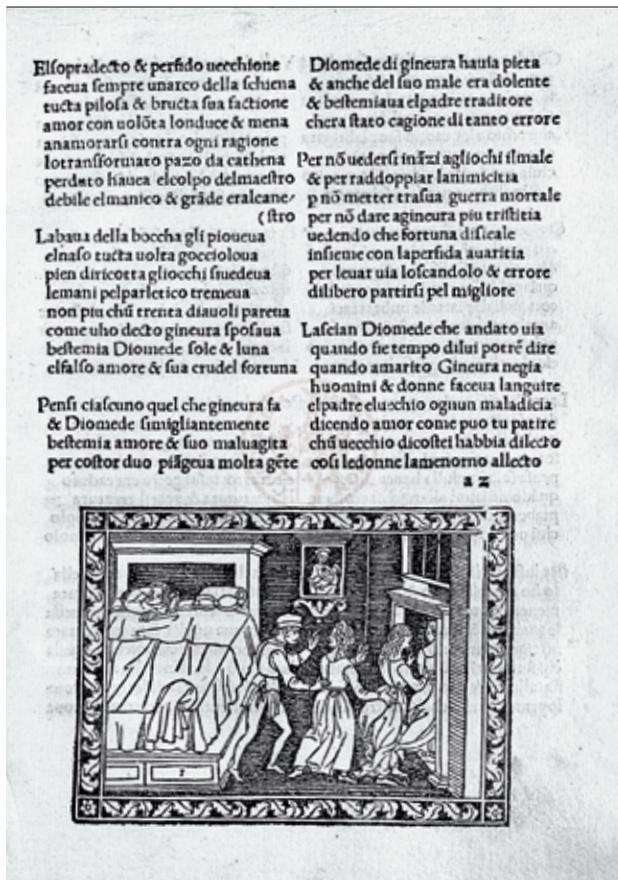
nulla, incomincia a importunare la serva Maria, finché, mettendole le mani sotto la veste, ne smaschera la reale identità. Cacciato Diomede da casa, Ginevra «per disperazione» spinge il vecchio dalle scale e lo finisce a colpi di accetta. Solo allora, dopo l'ultima finzione del cordoglio per la morte del marito, Ginevra, che a questo punto ha come dote «tutto il tesoro del vecchio», potrà finalmente sposare l'amato Diomede. Dalla novella è disceso il proverbio, o modo di dire, «cercar Maria per Ravenna» che il vocabolario della Crusca nel 1729 chiosava come «cercar le cose dove non sono». ³ Ancor vivo a Ravenna, ha dato adito a una lunga *querelle* lessicale, cui nel 1884 diede il proprio contributo Gaetano Romagnoli con la pubblicazione, nella collana «Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX», della novella in ottave dal titolo *La istoria di Maria per Ravenna scritta nel secolo XV da ignoto autore*. ⁴ Va detto che Romagnoli era dell'opinione opposta alla Crusca e si schierava apertamente col filologo Pietro Fanfani, secondo cui valeva piuttosto «cercare il proprio danno» o «cercar cosa che poi non vorrebbe aver trovata» e per sostenere tale ipotesi calava sul tavolo il presunto asso del misconosciuto cantare quattrocentesco, nella cui licenziosissima vicenda l'anonimo canterino aveva per l'appunto operato una traduzione narrativa del modo di dire popolare. ⁵

Qualunque sia la tesi linguistica corretta, è comprensibile che la novella, sin dal suo apparire, attirasse l'interesse di tipografi ed editori che ne assicuravano una prolungata presenza sul mercato librario per oltre due secoli attraverso una trafila di ristampe che muovono dall'ultimo decennio del Quattrocento e proseguono intermittenti sino al Seicento. Il successo decretatole dai lettori è altresì testimoniato dall'esiguità delle copie sopravvissute, consumate dalla pratica della lettura ripetuta o condivisa e dai probabili passaggi di mano. Ne fa fede il tasso di sopravvivenza delle edizioni fin qui note, tutte fortunatamente tradite da un unico esemplare, tale da giustificare la ragionevole ipotesi che sia

andato smarrito senza lasciare tracce un numero altrettanto imprecisato di edizioni. Così sarebbe occorso anche all'edizione trasmessa dall'*unicum* della Classense, se non fosse sopraggiunto un anonimo legatore che, certo inconsapevolmente, ne decretò invece la sopravvivenza.

La tradizione a stampa più remota sembrava sinora circoscritta a quattro edizioni *sine notis*, dubitativamente assegnate ancora alla tipografia quattrocentesca, ad alcune edizioni del secolo decimosesto e a un manipolo di altre tarde stampe secentesche. Nessuna delle stampe incunabile è sottoscritta. Risulta perciò arduo stabilire un possibile ordine cronologico. La prima, nota attraverso l'*unicum* della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, è attribuita a [Venezia, Petrus de Plasiis Cremonensis, c. 1492]. ⁶ Si tratta di un esile in quarto di 4 carte (a⁴), stampato in un romano di corpo medio con te-





Sopra da sinistra: *Historia di Maria per Ravenna*, [Firenze, Lorenzo Morgiani, 1490-1497], esemplare della Biblioteca Colombina di Siviglia appartenuto a Hernán Colón, c. a2r; *Historia di Maria per Ravenna*, [Firenze, Lorenzo Morgiani, 1490-1497], esemplare della Biblioteca Colombina di Siviglia appartenuto a Hernán Colón, c. a4r. Nella pagina accanto: *Historia di Maria per Ravenna*, [Firenze, Lorenzo Morgiani, 1490-1497], esemplare della Biblioteca Colombina di Siviglia, c. a6v: silografia e nota autografa d'acquisto di Hernán Colón

sto disposto su due fitte colonne. Non v'è però alcuna ragione per comprovare che questa possa davvero essere la prima edizione in assoluto o sia comunque anteriore alle altre presunte quattrocentesche. Di altre due edizioni *sine notis* veniamo a conoscenza tramite, rispettivamente, la copia conservata presso la Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e l'Universitätsbibliothek di Erlangen. L'esemplare oggi alla Cini (Cini 725/1), genericamente assegnato a un'officina veneziana circa 1500 (il che potrebbe quindi spingerlo al di là del crinale incunabolistico),⁷ mantiene la stessa consistenza bibliologica (in 4°, cc. [4]) e la rigida *mise en page* del-

l'edizione assegnata al de Piasi, fatto salvo l'impiego del carattere gotico di retroguardia.⁸ L'edizione trasmessa dall'esemplare di Erlangen si discosta invece palesemente dalle due presunte veneziane per consistenza bibliologica e scelte tipografico-editoriali.⁹ L'edizione, assegnata all'officina fiorentina di Lorenzo Morgiani *post* ottobre 1496, è infatti accompagnata da un esuberante corredo illustrativo di 4 silografie intercalate alle ottave che resero necessario distribuire il testo su 6 carte anziché su 4. Le silografie, tutte palesemente attinenti al testo, sono di chiara fattura fiorentina e concorrono a rendere ancora più allettante la novella. Inquadrate

da una bordura a torciglione con fiori angolari a sei petali, sono collocate alla c. a1r *in limine* al testo (dopo l'*incipit* «Incomincia la historia di Maria per rauenna»), così da offrire al lettore/acquirente una più gradevole e moderna pagina di apertura, e alle successive cc. a2r, a4r, a6v.¹⁰ Raffigurano alcune delle scene più significative della novella, scandenone la narrazione e fornendo un supporto visivo per facilitarne la lettura. La vignetta adottata in apertura raffigurante un giovane di bell'aspetto con ghirlanda in testa a cavallo che parla con una fanciulla affacciata alla finestra, mentre tre giovani donne in secondo piano intrecciano ghirlande in un soave giardino, attinge fedelmente alle prime ottave (V-IX), nelle quali il canterino narra dell'innamoramento dei due giovani: «... un dì di maggio gli diè libertate / el padre suo, che stimava onore / con altre damigelle degne e ornate / coglier potesse rose e ciascun fiore. / Entrorno in un giardin ch'era del padre / con molte damigelle e con la madre. / ... Passa<va> per quel prato un giovinetto, / che non avea ancor diecesette anni: / un Absalon mostrava ne l'aspetto, / col caval bianco, e verde sono e panni / di seta, per piacere e per diletto / una ghirlanda, acciò che non v'inganni, / aveva fatta di rose e di fiori, / da fare inamorar donna e signori. / Alla finestra sta Ginevra bella, / e vide quel garzon proprio nel volto; / e Diomede alor, guardando quella, / Amor con due saette a lor s'è volto». La vignetta successiva (una donna a letto che piange e un vecchio che scaccia tre donne dalla stanza) offre al lettore la traduzione per immagini dell'ottava XVIII e dell'ultimo verso della precedente, antefatto alla tragicomica prima notte fra Ginevra e il vecchio marito: «Così le donne la menorno al letto. / Con le lor proprie man l'hanno spoliata: / una massa di neve in letto pare, / senza alcun pelo, netta e immacolata, / da far un tigre un angel diventare. / El vecchio alor cacciò fuor la brigata». Segue, con un'alternanza forse non casuale, un'altra silografia con ambientazione esterna raffigurante il momento in cui il marito, in partenza alla volta della città di Perugia di cui è stato eletto pode-



stà, prende commiato dalla moglie (XLV: «Montò a cavallo poi l'altra mattina, / ed in prima abbracciò la sua sorella; / e'l vecchio con Ginevra pelegrina / disse: - Stai con Dio, sposa mia bella. / Maria ch'è qui, povera meschina, fa' che li faci una bona gonella»). L'ultima raffigura, ancora in interno domestico, la scena carica di maggiore comicità dell'intera novella, destinata senza dubbio a suscitare le fragorose risate dell'uditorio: il vecchio marito importuna la serva Maria, *alias* Diomede, intenta a salire le scale con un secchio d'acqua, infilandole una mano sotto la veste scoprendone così il vero sesso e disvelando l'inganno di cui è stato vittima («LXXIV-LXXV: «Su per la scala un dì ne vien Maria, / dua secchie d'acqua in spalla portava. Il vecchio, che di ciò ben s'acorgia, / tra l'una scala e l'altra l'aspettava / in loco ove la trova molto stretta, / e'l braccio al collo a Diomede getta. / Ben crede lui che la fussi Maria, / subito la comincia a lusingare; / roba e denari assai



Sopra: *Historia di Maria per Rauenna*, Venezia, Francesco di Alessandro Bindoni, 1524, frontespizio

gli promettia. / Diomede a tempo non poté cridare, / che la man sotto el vecchio li mettia. / Brigata mia, voi potete pensare / se al vecchio parue questo caso strano, / quando trovossi fra' Bernard in mano»).

Presso la Biblioteca Colombina di Siviglia si conserva infine un esemplare - già appartenuto a Hernán Colón, figlio di Cristoforo Colombo, che lo acquistò a Roma nel 1515, come da nota autografa («este libro costó en Roma 2 quatrines por setiembre de 1515») - che tramanda un'ulteriore edizione, finora dubitativamente ricondotta a Firenze ma genericamente datata *ante* settembre 1515 in ragione della nota d'acquisto di Hernán Colón. A una più accorta analisi bibliologica l'edizione si rivela piuttosto un sicuro, e fin qui sconosciuto, reperto della tipografia fiorentina quattrocentesca. Il materiale tipografico (il carattere ro-

mano R85, l'iniziale F lombarda e il corredo iconografico) consentono di ricondurlo con sicurezza all'officina di Lorenzo Morgiani, che, a questo punto, è responsabile di ben due edizioni, probabilmente assai ravvicinate. L'edizione ricalca fedelmente *mise en page* e scelte bibliologiche di quella testimoniata dall'esemplare di Erlangen, di cui mantiene la più ariosa disposizione su sei carte e ripropone l'intero ciclo illustrativo scandito in 4 vignette (cc. a1r, a2r, a4r, a6v).¹¹ Evidenti segni di ricomposizione e altre minime differenze (ad esempio già il titolo «Incomincia Lastoria di Maria per rauenna.» anziché «Incomincia Lahistoria di Maria per rauenna») smentiscono l'ipotesi che possa trattarsi di un secondo esemplare della stessa edizione. Rimane invece aperta la questione dell'antiorità di un'edizione rispetto all'altra.

Dall'originario corredo illustrativo di origine fiorentina discendono, con evidenti soluzioni di risparmio, le scelte iconografiche delle edizioni successive, già pienamente cinquecentesche. Nessuna di quelle note conserva l'intero ciclo di quattro silografie, che avrebbe senza dubbio gravato sui costi di produzione. Per non rinunciare del tutto all'elemento illustrativo, scelta che avrebbe comportato un evidente passo indietro in termini qualitativi e di *appeal* sul mercato rispetto alle edizioni precedenti, alcuni tipografi-editori adottarono piuttosto una soluzione di compromesso che consentisse loro di offrire almeno un'immagine in apertura del testo, senza per questo oltrepassare il limite bibliologico-produttivo tassativo di un unico foglio tipografico nel formato in quarto. La scelta cadde, né poteva essere diversamente, sull'ultima vignetta, la più licenziosa, che finì col divenire l'immagine identificativa della novella. Questa fu la soluzione, a esempio, dell'unica edizione cinquecentesca esplicitamente datata: Venezia, Francesco di Alessandro Bindoni, 1524 («Stampata in Uenetia per Francesco de bin / doni nel. 1524. adi vltimo Marzo.»).¹² Sopravvive in un unico esemplare della Bibliothèque du Musée de Condé de Chantilly. Al *recto* della prima carta ostenta una fedele ripresa speculare, in stile veneziano, dell'ormai nota silografia fiorentina della scoperta del sesso della serva Maria cui rimanda (ma direttamente o attraverso altre edizioni veneziane intermedie?) il pavimento mattonato e i particolari realistici della cesta e delle ciabatte del vecchio in primo piano.

Il cantare, nonostante qualche rassettatura post tridentina o più decisi tagli di forbici alle ottave licenziose, dovette godere di una fortuna editoriale di più lunga durata, certo oggi bibliograficamente assai depauperata, ma della quale sopravvivono almeno alcune edizioni secentesche. *La Historia di Maria per Ravenna cosa molto piaceuole & ridicolosa* è il titolo apposto a una stampa (in 4°, cc. [4]) con modestissima illustrazione alla prima pagina raffigurante un conciliabolo di uomini e donne che reca

sottoscrizione «Stampata in Padoa, per Pietro Martinelli, con Licenza de' Superiori. Et Ristampata In Venetia, & poi in Treuigi, Appresso Girolamo Righettini. M.DC.XXXVI.»). Se ne individua una copia presso la British Library.¹³ Quella che tramandano le edizioni secentesche non è però più la versione originale. La «licenza de' Superiori» concessa alla stampa ed esibita alla sottoscrizione maschera infatti un accorto *maquillage* linguistico che, pur lasciando qui intatto il numero di ottave complessive, elimina i versi e le parole più licenziose che avrebbero scandalizzato le pie orecchie cattoliche, a cominciare da tutte le occorrenze dell'epiteto «fra Bernardo». Anche Giovanni Antonio Remondini scelse di inserire nel proprio catalogo questa piccante novella in versi con titolo lievemente difforme *La historia di Maria per Rauenna caso molto piaceuole e da ridere*, a testimonianza di un interesse ancora vivo pur a distanza ormai di quasi due secoli dalla sua prima apparizione sul mercato fiorentino tardo quattrocentesco.

Solo a questo punto possiamo ragionevolmente affrontare i quesiti sollevati dalla copia riaffiorata sul mercato antiquario e oggi nel porto sicuro della Classense. L'edizione, priva di sottoscrizione, non è identificabile con nessuna di quelle fin qui registrate. Si tratta dunque, senza ombra di dubbio, di un'edizione sin qui inedita, che va ad aggiungere un importante tassello alla già nota tradizione a stampa del testo. Ricalca il modello bibliologico 'al risparmio' su quattro carte con un'unica silografia. Unici indizi che possano orientarne l'ipotesi attributiva sono l'iniziale lombarda al primo verso e l'impiego al *recto* della prima carta, *au dessous du titre* in carattere gotico di corpo medio («Maria Per [R]auenna.»), di una copia speculare (mm 70x96), di più modesta qualità grafica e con lievi varianti, dell'ultima silografia del ciclo Morgiani. Nella traduzione, che pure mantiene sia l'inquadramento ornamentale originario rappresentato da una cornice a torciglione sia l'impianto narrativo e l'ambientazione architettonica, si perdono alcuni particolari: il classico mat-

tonato del pavimento in primo piano è sostituito da un fitto tratteggio orizzontale e sono omessi i dettagli realistici degli zoccoli abbandonati ai piedi del primo gradino e della cesta deposta alla base della scala (ma non quello del sesso di Diomede che sbucca da sotto la veste). Sforzo maggiore fu invece comprensibilmente applicato nel conservare la gestualità degli attori che conferisce vivace concitazione e comicità all'episodio. L'iniziale lombarda F dall'andamento mosso e con grazie curve rivela un'indubbia assonanza con quella impiegata nelle edizioni esplicitamente sottoscritte dal Morgiani e nelle altre due edizioni del cantare ragionevolmente a lui ricondotte. Anche il romano impiegato a testo (82R) sembra compatibile con quello in uso al Morgiani. La filigrana non è pienamente rilevabile e non può perciò essere acclusa fra le prove della presunta fiorentinità dell'edizione. Fin qui tutto sembrerebbe condurre a Lorenzo Morgiani, dunque. Se non fosse per la silografia alla prima carta. Perché proprio lui dovrebbe infatti ricorrere a una copia speculare di una silografia di cui doveva possedere l'originale? La scelta appare invece più com-

Nella pagina accanto: *Historia di Maria per Ravenna*, Venezia, Francesco di Alessandro Bindoni, 1524, colophon

prendibile se addebitata a chi, venuto in possesso dopo il giugno 1497 di parte del materiale della dismessa officina Morgiani (i caratteri ma non tutto il corredo iconografico?), si affrettò a offrire al pubblico fiorentino una nuova edizione del cantare di *Maria per Ravenna*, adottando alla prima carta una traduzione all'inverso dell'ultima silografia. Piero Scapecchi ha recentemente confermato, col supporto di nuovi documenti, il passaggio a Bartolomeo dei Libri, di parte della cassa tipografica del Morgiani.¹⁴

A questo punto, considerato che «con i libri fiorentini del primo secolo della stampa stiamo navigando nei mari più agitati del mondo bibliografico»,¹⁵ non sembra inverosimile proporre, in via cautelativa, l'ipotesi attributiva [Firenze, caratteri del Morgiani, *post* 1497-c. 1500]. E se pure l'edizione sconfinasse le fittizie colonne d'Ercole bibliografiche del 1500, non si allontanerebbe troppo dai primissimi anni del XVI secolo.

NOTE

¹ La conferenza, e in parte questo articolo, muovono i primi passi da un mio precedente studio: *Un'edizione sconosciuta (forse quattrocentesca?) dell'Istoria di Maria per Ravenna e alcune nuove acquisizioni per gli Annali fiorentini del XV secolo*, in *Il libro al centro. Percorsi fra le discipline del libro in onore di Marco Santoro*, a cura di Carmela Reale, Napoli, Liguori, 2014, pp. 363-379.

² Il testo è pubblicato in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. Benucci, R. Manetti e F. Zabagli, introduzione di D. De Robertis, Il, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 771-795 (con breve nota al testo a p. 928). Il lettore potrà però ri-

correre anche alle più agili edizioni recenti *Historia di Maria per Ravenna: novella erotico rinascimentale*, a cura di Anna Li Vigni, Ravenna, Mimesis, 2007; GASTONE SCHERAGGI, *La Istoria di Maria per Ravenna*, Imola, La Mandragora, 2010.

³ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, D. M. Manni, 1729, p. 622: «si dice in modo basso del cercar le cose dove elle non sono».

⁴ *La Istoria di Maria per Ravenna scritta nel sec. XV*, a cura di Gaetano Romagnoli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1864, pp. 3-9.

⁵ Sull'assai dibattuta questione si vedano in tempi recenti ANNA PAOLA MULINACCI, *Cercar Maria per Ravenna. Da un pro-*

verbio, a un cantare, alla Fantasca di G. B. Della Porta, «Italianistica», XIX (1990), pp. 69-77; FRANCO GABICI, *Cercar Maria per Ravenna (Zarche Mariola par Ravenna). Storia e significati di un antico modo proverbiale*, prefazione di Alfredo Cottignoli, Ravenna, Danilo Montanari, 2004, con la recensione di BRUNA BADINI, «Studi e problemi di critica testuale», LXXIII (2006), pp. 288-291.

⁶ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek A: 37.9 Poet. (7): GW 12636; WOLFGANG BORM, *Incunabula Guelferbytana. Blockbücher und Wiegendrucke der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Wiesbaden, 1990, n. 1359; ISTC im00271250.

Darido mio quella e quella cBaria
che mi lassati e infini chi baro vita
yo che con esto meco sempre sia
pua che non mi ricesti l'ho vestita
sempre e dormita meco in compagnia
senza ella mi pare essere inarrata
non vo che in altra parte ocuma sola
dormira nella nostra carricola

El vecchio presto a cSincura rispose
se da cBaria tu hai banno piacere
rògnata me e a cBaria posopole
fa in cSincura sempre il suo volere
bon per abentiar tutte le cose
entrai in casa a ciascun fo sapere
la notte quando el vecchio e adommentato
va Diomedes al dolce cibo vsto

Doi vediamo bona le forse banno
che la il d'istru il vecchio inaguar
di Diomedes che parca vn hoc
e molto impaccio li comincio a dare
Diomedes narra a cSincura il tinoc
e ella disse che stano a fare
se ti da moia in camera o in sala
fogli vna volta misurar la scala

Dol diren che da se caduto sia
e darenzi piacer con parlata
su per la scala yn di ne vien cBaria
dona scèpe dacqua in spalla postata
el vecchio che in cio ben facogua
tra luna scala e l'altra lasspetana
in loco oca la troia molto stretta
el buzzo al collo a Diomedes getta

Sen crede lui che la fusse maria
subito la comincio a linsigare
roba e danari affai gli prometia
Diomedes a tempo non pote cridare
che la man sotto el vecchio li metta
bolgata mia voi potere pensare
se al vecchio parue quello caso strano
quando trouossi fra bernardo in mano

Egliera grosso e di buona misura
il vecchio fote cSincura ha chiamata
vien cSincura e non hauec putira
di questa compagnia chio to lassata

ben poteri tu dire non scura
sendoti a si bon manico atacata
tanto cBaria per rauenna cercal
che con mio gran dispiogio la trouat

Bernardo il vecchio a cSincura mostraua
lei fe vsta alpor di noi sapere
che fusse machio e si maraogliaua
disse il vecchio che bon yn bei tacere
vatti con cio a Diomedes par laua
meglio di me tra ipai facto el douere
quedo pouerbio mai verra mancando
cpi cBaria per rauenna va cercando

Diomede ando a vna sua possessione
cSincura non ha pua millan piacere
yn di fra gli altri per susperatione
delibero el vecchio far cadere
gia bela scala senza remissione
e certe faue scèpe se obauer
legnali gni per la scala seminata
il vecchio catcha e un fondo rouinaua

Rupesi albor la testa quel vecchione
ecco venir cSincura con la cetra
vn colpo diegli senza discrezione
con fini sua viza maladetta
dispoi mostro batarne passione
pungendo sequal pecto suo si getta
coarete che ghe mouo il mio signore
poi il fece spelar a grande bonore

Col tempo e Diomedes ritornato
sposo cSincura gentili e piacerite
tutto il tpecho del vecchio ghe restato
e lum e laltro di cio fu gaudente
e ritrouossi al bei piacer passato
al bon pouerbio ciascun ponga amente
di cBaria per rauenna il bei tenore
finita e questa storia al vostro honore.

finita la hystoria di cBaria
per rauenna.

Stampata in Citeria per Francesco de bin
doni nel. 1524. ad vltimo d'arzo.

Hystoria de Senfo il quale cercava di non morire.



Oncedi oio p gra tanto ingegn
alla ignorante e rossa mente mia
che a quei che sono in d'lo basso regno
e che verrano buono exemplo sta
to te ne ptego per quel fante legno
onde spiro la tua anima piu
dal corpo peccioso fao finetissimo
per che alla gloria tua tutti venissimo

Incedi pur signor tomar a menda
di tutto quanto il mio tempo poterio
che vn tanto finet par che mi ripeda
di molte opere fatte a mio demerito
lieta da gli occhi beomai la falsa benda
si che eroti la via doue alcun merito
mediante la tua grana acquitua possa
mentre chel spirito tuo rege que ossa

Signor quanto sero dolce e benigno
e in quiti modi mostri il grande amore
squal tu posti al peccator maligno
quando de la rapion pur esce fone
e tu chel vedi rigido e arigno
te li mostri per trarli d'erose
per sua salute quanto ghe piu degno
tal puti di ricchezza stato e regno

Per che ricchezza ingenera a superbia
che toghe a sapienti lo intellecto
la ricchezza mondana e yn fite oberba
in vno istante si caduco e infetto
sapiente e colui che solo si serba
per suo d'eluro c'huiso benedetto
stabile e quello honore stati e pompe
moret col tempo ogni cosa interrepe

⁷ DENNIS E. RHODES, *Catalogo del fondo librario antico della Fondazione Giorgio Cini*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 171-172, M26 propone un'attribuzione, che non mi trova d'accordo, [Venezia, Bernardino Vitali, c. 1515].

⁸ Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, 725/1: GW 12638; IGI VI 6182-A; ISTC im00271300.

⁹ Erlangen, Universitätsbibliothek, H62/CIM.M 16/5: SANDER 4363; GW 12637; ISTC im00271310.

¹⁰ PAUL KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts*, London, Kegan Paul, 1897, n. 272, tav. 162-165.

¹¹ Siviglia, Biblioteca Colombina, 6.3.28 (25): SANDER 4364; *Catalogo dei li-*

bri a stampa in lingua italiana della Biblioteca Colombina di Siviglia, a cura di Klaus Wagner - Manuel Carrera, Modena, Panini, 1998, n. 523; EDIT 16 CNCE 68107.

¹² ESSLING 2230; SANDER 4365. Chantilly, Bibliothèque du Musée de Condé, XI-G-062-(02): legatura francese ottocentesca in marocchino verde con impressioni in oro a firma Bauzonnet. L'edizione fa parte di una miscellanea fattizia di cinquanta edizioni italiane dal titolo «Raccolta di varie stanze, storie frottole. 1518-1524».

¹³ London, British Library, 11427.e.53: SANDER 4368; *Catalogue of Seventeenth Century Italian Books in the British Library*, London, The British Library, 1986, p. 537.

¹⁴ PIERO SCAPECCHI, *L'inventario di una cassa tipografica di Bartolomeo dei Libri del 1 ottobre 1500 (con alcune considerazioni sulla tipografia fiorentina tra XV e XVI secolo)*, «La Bibliofilia», CXIII (2011), pp. 23-34: 28 nota 19.

¹⁵ DENNIS E. RHODES, *Gli annali tipografici fiorentini del XV secolo*, Firenze, Olschki, 1988, p. 17. Ringrazio qui il Direttore della Classense Maurizio Tarantino e lo staff della Biblioteca che ha brillantemente sovrinteso all'organizzazione della presentazione pubblica dell'*incunabolo ritrovato*.

HIC LIBER WALTONIS
CUTE COMPACTUS EST

Legature

LIBRI CHE
TI LEVANO LA PELLE*Una 'sinistra' pratica di rilegatura*

SANDRO MONTALTO

Quello che c'è di più profondo nell'essere umano è la pelle.

Paul Valéry, *L'idea fissa*

Bibliopegia antropodermica': questo è il nome della sinistra usanza di rilegare libri con la pelle umana. In passato sono stati usati i più diversi materiali: scatole di sigari, indumenti intimi, amianto (una copia di *Fahrenheit 451* edita dalla Ballantine Books nel 1953), pelle di puzzola (una copia del *Mein Kampf* di Hitler posseduta da Maurice Hamonneau;¹ ma si dice che alcuni gerarchi nazisti fecero rilegare copie di questa pubblicazione con la pelle di alcuni internati), marmo, oro e altro. La pelle è molto usata per la legatura: sottoposta ai canonici procedimenti (depilazione, macerazione, piclaggio, concia, tintura, lubrificazione, finitura...) ² diventa uno dei materiali più eleganti e resistenti, ma la pelle umana è un materiale piuttosto 'insolito'. D'altra parte la legatura è un po' la pelle del libro: lo protegge, lo custodisce, è «una sorta di *status symbol* del fruitore, del committente o del destinatario»: ³ proprio come le pelli degli umani che possono essere ora

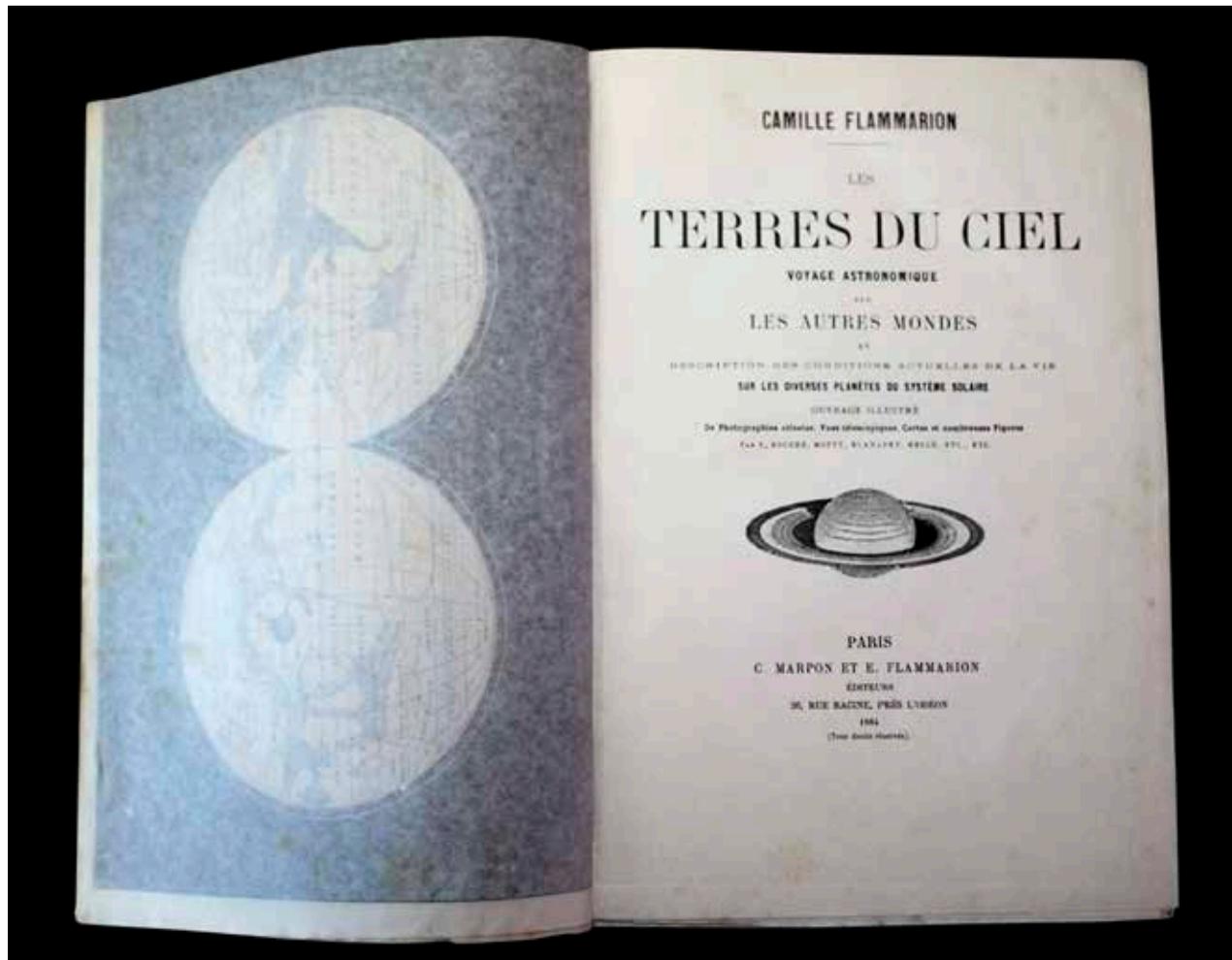
nobilmente (o preoccupantemente) pallide, ora scanzonatamente abbronzate, o tatuate.

Cerchiamo di fare un po' di ordine in questo argomento confuso, tra inquietanti 'pseudobiblia' (come il *Necronomicon*, scritto su pelle umana dallo stregone arabo Abdul Alhazred morto a Damasco nel 738 in circostanze misteriose - si dice fatto a pezzi in pieno giorno da un essere invisibile - inventato da H.P Lovecraft)⁴ e difficilmente rintracciabili libri erotici (ad esempio *L'eloge des seins* di Mercier de Compiègne, per il quale sarebbero stati usati i seni di alcune ragazze facendo in modo che al centro della copertina si vedesse il capezzolo).⁵ Un celebre falso è *El Viaje Largo* di Tere Medina (1972), conservato presso la Bailey Library della Slippery Rock University, di cui si è molto parlato. Nonostante una nota manoscritta riportata all'interno, secondo la scheda nel catalogo della biblioteca esami del 2014 certificano la provenienza animale della pelle.



Innanzitutto bisogna ricordare che questa pratica era amata dai medici: già Albert Cim⁶ cita il medico inglese Anthony Askew che fece così legare un suo trattato di anatomia. C'è poi *De integritatis et corruptionis virginum notis* di Séverin Pineau, un'opera medica del 1619 sulla fisiologia di vergini e puerpere, che riporta una nota: «Que-

Nella pagina accanto: *Narrative of the life of James Allen alias George Walton, alias Jonas Pierce, alias James H. York, alias Burley Grove, the highwayman being his death-bed confession...*, Boston, Massachussets, Harrington & Co., 1837



Sopra: Camille Flammarion, *Terres du ciel* (1884). Nella pagina accanto: Vesalio, *De humani corporis fabrica*, Venezia, 1568

sto piccolo e curioso libro sulla verginità e le funzioni riproduttive femminili credo meriti una rilegatura congrua al contenuto: è rivestito d'un pezzo di pelle di donna da me stesso trattato con sommacco» (una pianta da cui si estraevano i tannini per la concia). Nella John Hay Library, presso la Brown University (Providence, Rhode Island; curiosamente la città in cui nacque e visse Lovecraft), sono conservate, rilegate in pelle umana, una copia dell'enciclopedia *De humani corporis fabrica* di Andreas Vesalius, edizione 1568 (la scheda sul catalogo della biblioteca riporta che nel 2015 le analisi - la "PMF, Peptide Mass Fingerprinting" - hanno

confermato l'attribuzione), una copia di *Mademoiselle Giraud, My Wife* di Adolphe Belot e due copie del volume *Dance of Death* di Hans Holbern⁷ (una risale al 1816 ma fu rilegata del 1893 dal londinese Joseph Zaehnsdorf, l'altra è del 1898 e reca sul fronte un teschio argenteo decisamente inquietante).



Un medico di Philadelphia, John Stockton Hough, alla fine del XIX secolo fece rilegare diversi volumi: *Speculations on the Mode and Appearances of Impregnation in the Human Female* (1789),

Le Nouvelles Decouvertes sur Toutes les Parties Principales de L'Homme et de la Femme (1680), *Recueil des Secrets de Louyse Bourgeois* (1601), *De conceptione adversaria* di Charles Drelincourt (1686), *An elementary treatise on human anatomy* di Joseph Leidy (1861). La proprietaria della pelle usata per i primi tre volumi era una certa «Mary L.», identificata poi nei registri ospedalieri come Mary Lynch, morta nel 1869 di tubercolosi e tricinosi. Gli ultimi due testi hanno invece visto l'impiego rispettivamente della pelle di un paziente anonimo morto nel 1869 e quella di un soldato non riconosciuto da nessuno. I volumi sono custoditi presso la Historical Medical Library del College of Physicians of Philadelphia.

Nel 1919 la Biblioteca Newberry di Chicago ricevette come parte del lascito del Sig John M. Wing un volume con la seguente nota: «Found in the Palace of the King of Delhi September 21, 1857 eleven days after the assault. James Wise, M.D. Bound in human skin». ⁸ Le autorità presso la Biblioteca Newberry consigliarono l'esame della struttura dei pori da parte di un anatomista di Chicago, che confermò l'appartenenza umana.

Nel catalogo *ALDE. Maison de ventes spécialisée Livres & Autographes*, dedicato alla Bibliothèque Jimmy Drulhon, si trova una copia di *Manuel des opérations chirurgicales, contenant plusieurs nouveaux procédés opératoires* di Jacques Coster (Parigi, Crevot, 1825) recante una nota sul primo contropiatto: «L'individu nommé Foucault d'Ingré (Loiret), dont une partie de la peau de la région postérieure du tronc a servi à recouvrir ce livre, est mort à l'Hôtel-Dieu d'Orléans, d'une entérite-chronique en février 1826; et ce livre a été relié, en Juin, la même année». L'articolo non si direbbe molto ricercato: nel 2012 veniva venduto a 350 euro.

Nella Biblioteca Ambrosiana di Milano è infine conservato *Traité d'anatomie descriptive, physiologique et pittoresque à l'usage des artistes*, un testo illustrato di anatomia per artisti scritto da Henri van Holsbeek, pubblicato a Bruxelles nel 1861 e

donato alla biblioteca intorno al 1930. Una nota datata 1879 ci informa che l'esemplare (in 'mezza pelle') è antropodermico e che il rilegatore fu Gustave Bjthers (o Rykers), anch'egli di Bruxelles. La Biblioteca, su nostra richiesta, dichiara che il volume non è ancora stato sottoposto ad analisi.



La seconda tipologia di legature antropodermiche si deve a casi criminosi. Iniziando con una curiosità, che non tratta di libri ma evidenzia la voglia di attuare un contrappasso, segnaliamo come la pelle di William Burke, gentiluomo che aveva ammazzato parecchie persone a Edimburgo per venderne i cadaveri a un medico concittadino, arrestato e giustiziato nel 1829, sia stata utilizzata per



confezionare un portafoglio da donare a un guardiano della classe anatomica.⁹ Cim racconta che nei primi anni dell'Ottocento due volumi vennero legati con la pelle di Mary Ratman, 'strega' dello Yorkshire condannata alla pena capitale per omicidio. I libri sarebbero stati a lungo custoditi presso la Marlborough-House di Methley (Yorkshire) ma sarebbero andati perduti durante la vendita dell'istituzione.¹⁰



È dedicato alla Congiura delle Polveri il volume *A True and Perfect Relation of the Whole Proceedings Against the Late Most Barbarous Traitors* (1606) che fu rilegato con la pelle del capo dei cospiratori, il monaco Henry Garnet (battuto dalla casa d'aste Wilkinson nel 2007, raggiunse le 5.400 sterline). Un caso di omonimia è invece all'origine della rilegatura di un esemplare del *Dizionario della Lingua Inglese* di Samuel Johnson rilegato con la pelle di James Johnson (non c'era alcuna parentela), criminale catturato e impiccato nel 1818 nei pressi di Norwich.

Presso il Moyses Hall Museum è conservata copia degli atti relativi a un celebre caso di omicidio, noto come The Red Barn Murder. A Polstead, Suffolk, nel 1827 una certa Maria Marten intrecciò una relazione con William Corder, con il quale fuggì e che poi la uccise. Corder fu catturato, giustiziato e il corpo fu affidato al chirurgo George Creed che trasformò lo scheletro in uno strumento didattico per il West Suffolk Hospital e con la pelle fece rilegare gli atti. Un tentativo di nobilitare il riluttante donatore avvenne anche nel caso George Cudmore, impiccato in Gran Bretagna nel 1930 per uxoricidio, la cui pelle fu utilizzata per rilegare una copia delle opere del poeta John Milton. Il vo-



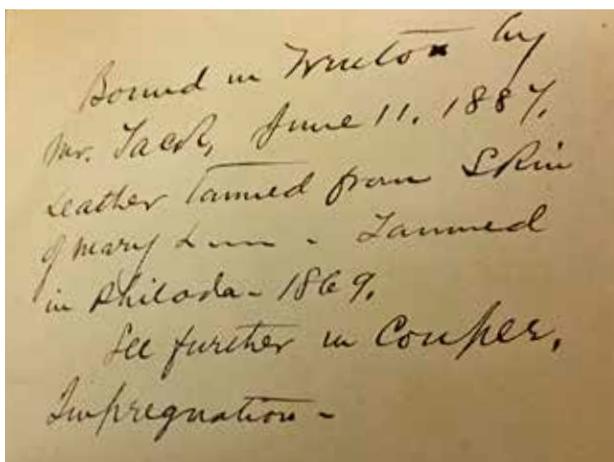
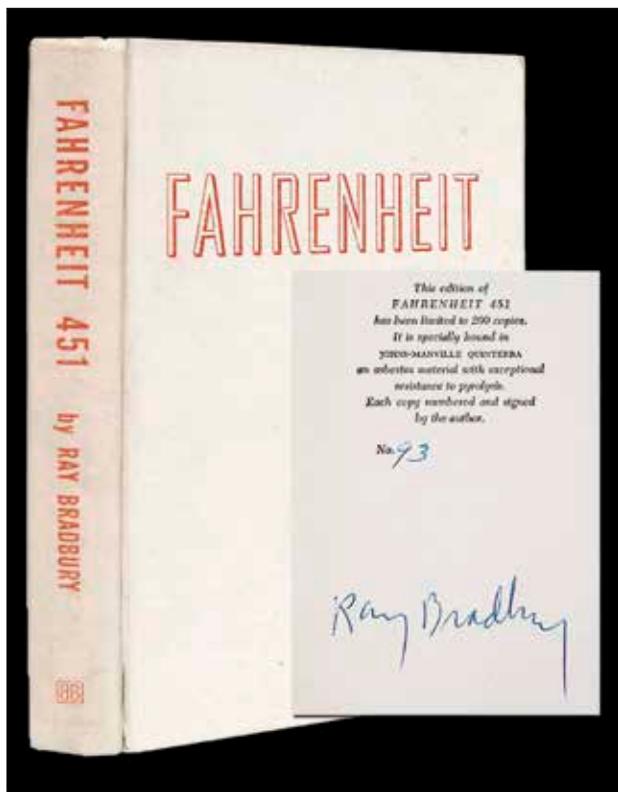
lume si trova oggi presso la Westcountry Studies Library a Exeter, mentre presso la Royal Infirmary di Bristol, in un armadietto vicino alla scheletro di John Horwood, assassino diciottenne impiccato a Bristol nel 1821, c'è un volume contenente tutti i dettagli del crimine e particolari circa l'esecuzione e la dissezione. Sulla rilegatura è riportato un teschio con ossa incrociate, e l'iscrizione «Cutis Vera Johannis Horwood».

Da ricordare infine *Narrative of the life of James Allen : alias George Walton, alias Jonas Pierce, alias James H. York, alias Burley Grove, the highwayman : being his death-bed confession, to the warden of the Massachusetts State Prison* (Boston, Massachusetts, Harrington & Co., 1837) rilegato con la pelle del suo stesso autore (secondo, a quanto pare, il desiderio da lui stesso espresso al patibolo). Il libro fu offerto a John A. Fenno, a cui il criminale aveva sparato, i cui discendenti lo donarono al Boston Athenaeum dov'è tuttora conservato.

Ci sono poi i casi di volumi letterari a vario titolo legati sulla scorta di un afflato sentimentale.

Un'ammiratrice, tramite il proprio medico, fece inviare (post mortem) all'astronomo Flammarion un lembo di pelle della propria schiena per legare un esemplare di *Les Terres du Ciel* che oggi reca incisa sul dorso, in lettere d'oro, la frase «Pietoso adempimento di un voto anonimo. Rilegatura in pelle umana».¹¹ Dard Hunter, fondatore del famoso M.I.T. Paper Museum ricorda invece nel suo *My Life with Paper*¹² che una volta ricevette una signora che voleva rilegare un volume di lettere con la pelle del defunto marito.

Altri volumi la cui antropodermia è confermata dalle analisi sono *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* (1773) di Phillis Wheatley, conservato presso la University of Cincinnati Library's Rare Books Collection,¹³ e *The*



Sopra in senso orario: Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, New York, Ballantine Books, 1953; i tre volumi fatti rilegare dal Dr. John Stockton Hough con la pelle di Mary Lynch; nota manoscritta che attribuisce la pelle di tre libri posseduti dal Dr. John Stockton a Mary L. Nella pagina accanto, dall'alto: la copia di *Mademoiselle Giraud, My Wife* di Adolphe Belot e le due copie di *Dance of Death* di Hans Holbern conservate presso la John Hay Library; Tere Medina, *El Viaje Largo* (1972)

Poetical Works of Rogers, Campbell, J. Montgomery, Lamb, and Kirke White: Complete in One Volume (1829) ora presso la National Library of Australia¹⁴. Presso The Grolier Club (New York) è custodita una copia di *Le traité de peyne: poëme allégorique dédié à monseigneur et à madame de Lorrainne, manuscrit inédit du XVIe siècle* (Parigi, Rouquette, 1867 [1868]) che si vuole il pelle umana, ma non si sa se sia stata analizzata (talune istituzioni preferiscono mantenere il dubbio, e alimentare la curiosità).



Ci sono poi la traduzione delle *Georgiche* di Virgilio condotta da Jacques Delille (1738-1813), pubblicata nel 1770 e rilegata da Aimé Leroy con

la pelle del traduttore stesso (pare trafugata),¹⁵ e alcuni libri presenti nel lascito di un funzionario ministeriale, tale Chéramy, messo in vendita nel giugno 1913: *Le bien que l'on dit des Femmes* di M. Emile Deschanel e *Poésies d'Anacréon* (Parigi, Jouaust, 1885). I giornali dedicarono molto spazio ma i bibliofili si rivelarono meno eccitati: i due volumi insieme venivano venduti a 492 franchi¹⁶.

Tre esemplari piuttosto noti sono conservati presso la Houghton Library ad Harvard. Uno di essi è *Practicarum Quaestionum Circa Leges Regias Hispaniae* (1632), un testo di leggi spagnole sulla cui ultima pagina c'è una nota: «La rilegatura di questo libro è tutto ciò che rimane del mio amico Jonas Write, che fu scuoiato vivo dalla tribù dei

Wavuma il 4 agosto 1632. Il re della tribù, Btesa, mi restituì il libro che faceva parte della collezione di Jonas, e abbastanza pelle da poterci rilegare tutto il testo. Requiescat in pace». Le analisi hanno però accertato che è in realtà rilegato in pelle di pecora, così come l'altro indagato: *Olympe, ou Metamorphose d'Ovide* (1597). Il terzo, però, *Des destinées de l'ame* di Arsène Houssaye (celebre poeta amico di personalità come Gautier e Nerval, e al quale Baudelaire dedicò *Spleen de Paris*), al 99% è realmente custodito da pelle umana.¹⁷ Una annotazione presente all'interno recita: «Avevo tenuto questo pezzo di pelle umana ricavata dalla schiena di una donna. È interessante vedere i diversi aspetti della pelle secondo il metodo di preparazione a cui è stata sottoposta. Si può confrontare ad esempio con il piccolo volume che ho in biblioteca, *Sever*:

Pinaeus de Virginitatis notis, che è rilegato in pelle umana ma conciata con alcune spezie (sommacco)». Ecco quindi tornare il volume di Pineau che abbiamo citato all'inizio!



Questa pratica appare oggi scomparsa, e da più parti i bibliotecari si sono dati un codice etico siccome si tratta pur sempre di parti di esseri umani (ad esempio la Society of American Archivists ha approvato il *Code of Ethics for Archivists*, e la Association of College and Research Librarians il *Code of Ethics for Special Collections Librarians*). Tuttavia ogni buon lettore apprezzerà un antico proverbio, sempre attuale: «Ci sono libri così brutti che dovrebbero essere rilegati con la pelle di chi li ha scritti».

NOTE

¹ Sul fascicolo del 22 ottobre 1945 di «LIFE» (p. 146) si può trovare un'immagine del volume.

² Cfr. Antonio Giardullo, *La conservazione dei libri*, Milano, Editrice Bibliografica, 1999, pp. 106-109.

³ Franca Petrucci Nardelli, *La legatura italiana*, Roma, NIS, 1989, p. 13.

⁴ Cfr.: Sergio Basile, *Necronomicon. Storia di un libro che non c'è*, Milano, Fagnucci, 2002.

⁵ Cfr. Lawrence S. Thompson, *Tanned Human Skin*, in «Bulletin of the Medical Library Association», aprile 1946, 34 (2), pp. 93-202 (99).

⁶ Cfr.: Albert Cim, *Le livre historique, fabrication, achat, classement, usage et entretien*, Parigi, Flammarion, 1905-8 (5 volumi).

⁷ Cfr. M. L. Johnson, *Libraries own books bound in human skin*, in «The Barre

Montpelier Times Argus», 8 gennaio 2006 (<https://web.archive.org/web/20060810191350/http://www.timesargus.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060108/NEWS/601080346/1003/NEWS02>).

⁸ Cfr. Daniel K. Smith, "Bound in Human skin: A Survey of Examples of Anthropodermic Bibliopegy", in: *the Morbid Anthology*, a cura di Joanna Ebenstein e Colin Dickey, Brooklyn, Morbid Anatomy Press, 2014, p. 380.

⁹ Cfr. Lawrence S. Thompson, *Tanned Human Skin*, cit., pp. 94-95. Si veda anche: Daniel K. Smith, "Bound In Human Skin: A Survey of Examples of Anthropodermic Bibliopegy", cit.

¹⁰ Cfr. *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique*, Parigi, Librairie des bibliophiles, 1886, pp. 135-136.

¹¹ Federico e Livio Macchi, *Dizionario illustrato della legatura*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002, pp. 471-472.

¹² New York, Alfred A. Knopf, 1958.

¹³ *Time Traveler's Wife*, in «The Newberry» (<https://www.newberry.org/time-traveler-s-wife>).

¹⁴ *Poems Bound Up in a Human Skin*, in «Canberra Times», 7 agosto 2011 (www.canberratimes.com.au/act-news/poems-bound-up-in-a-human-skin-20110807-1wv7c.html).

¹⁵ Cfr.: M. René Paillot, *Un bibliophile du nord, Aimé Leroy*, in: «Bulletin des séances de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille», années 1927-1928, Lille, Imprimerie L. Danel, 1929.

¹⁶ E. De Crauzat, *Les reliures en peau humaine*, in: «Plaisir de Bibliophile, gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes», 1926, tomo II, Parigi, Au Sans Pareil.

¹⁷ Cfr. Heather Cole, *Caveat Lecter*, «Houghton Library Blog», 4 giugno 2014 (<http://blogs.harvard.edu/houghton/2014/06/04/caveat-lecter/>).

inSEDIACESIMO

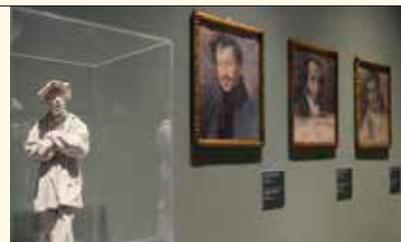
LE MOSTRE – LO SCAFFALE – LO SCAFFALE DEL BIBLIOFILO

LA MOSTRA/1 D'AZEGLIO – NON D'AZEGLIO Un ritratto di Molteni a Torino

a cura di luca pietro nicoletti

Il 1966, a cent'anni dalla morte, è un anno importante per la memoria di Massimo D'Azeglio a Torino. In prima battuta sono i giovani

del circolo studentesco del liceo che porta il suo nome a farne una mostra nel salone d'onore dell'Accademia Albertina. Tre mesi dopo è la Civica



Galleria d'Arte Moderna a fare il primo affondo su di lui con una grande mostre, la prima dopo l'insediamento del nuovo direttore Luigi Mallé, succeduto a Vittorio Viale. In entrambe le circostanze spiccava un "autoritratto", che tale sarebbe rimasto, con qualche dubbio, per i successivi cinquant'anni: un'immagine intensa, in cui l'effigiato si volta repentinamente verso l'osservatore instaurando con questi un dialogo immediato, intimo, giocato sulla prossimità della posizione virtuale rispetto al soggetto. È un accorgimento tipico della ritrattistica classica direttamente derivato dal *topos* del ritratto "parlante", che coinvolge proprio per la sua posizione dialogica immediata. Allo stesso tempo, però, un'opera del genere è anche un'attestazione della fama raggiunta dal soggetto ritratto, di cui dà riscontro una certa fortuna iconografica sia nei modi della



Giuseppe Molteni (Affori, 1800 – Milano, 1867) *Ritratto di Massimo d'Azeglio (Ritratto d'uomo)*, 1835, olio su tela, Acquisto Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, 2016 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea



Sopra da sinistra: Giuseppe Molteni (Affori, 1800 – Milano, 1867) Massimo d'Azeglio (Torino, 1798 – 1866), *Ritratto di Alessandro Manzoni*, 1835, olio su tela, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense; Giuseppe Molteni, *Quadro di famiglia Belgiojoso*, 1831, olio su tela, Merate, Collezione privata

scultura monumentale -di cui è testimonianza una statua in gesso realizzata da Alessandro Puttinati, che aveva collocato ai piedi della figura una tavolozza e un libro, come in un monumento celebrativo in miniatura, a ricordo dei suoi principali campi d'azione- sia la ritrattistica pittorica. In quest'ultimo caso, anche quando viene spogliato di valenze allegoriche e privato degli strumenti di lavoro - secondo un modulo già noto dall'autoritratto di Rembrandt giovane uomo del 1634 e oggi agli Uffizi di Firenze, che è tra le plausibili fonti di questo dipinto- il ritratto non perde la sua funzione di tramando di un'immagine pronta a entrare in una

moderna galleria di "uomini illustri" in cui le arti belle hanno ruolo pari alle arti liberali.

Tutto questo, però, non risponde alla domanda cruciale, rovello del conoscitore, circa l'autografia del dipinto: che fosse stato D'Azeglio ad autoritrarsi o un altro pittore a dedicargli un piccolo e intenso dipinto, non sarebbe venuta meno la sua funzione in una logica di scambio e di collezionismo di effigi. Eppure, intorno all'attribuzione di questa tela si giocava il principale rompicapo filologico. È proprio come autoritratto dello scrittore e pittore, attribuzione ribadita nella grande mostra torinese del 2002, che l'opera entra nelle civiche

raccolte grazie all'acquisto da parte della Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris nel 2016. Proprio intorno a quest'opera si focalizza la piccola mostra dossier della GAM di Torino dell'autunno 2017 *Un mistero svelato. Il ritratto di Massimo D'Azeglio*, curata da Virginia Bertone, già autrice della rassegna di quindici anni prima, e del relativo catalogo (Silvana editoriale) curato insieme ad Alessandro Botta. Con un capillare lavoro di filologia che intreccia documenti e fonti visive, infatti, il "mistero" sembra aver trovato una definitiva soluzione, dirimendo una oscillazione di dare e avere fra lo scrittore e pittore piemontese e l'amico pittore e restauratore milanese

Giuseppe Molteni, con cui si era stretto un intenso sodalizio a partire dall'arrivo di D'Azeglio nel capoluogo lombardo.

Il ritratto cade infatti in un momento particolare della carriera dell'artista, giunto a Milano, dove Molteni lo ospita per due anni nel proprio studio, in cerca di fortuna e per accreditare la propria posizione su una piazza di primo piano, e in cui l'uso del ritratto gioca un ruolo strategico nella politica delle grandi esposizioni. Non è un caso, infatti, che in vista dell'esposizione braidense del 1835 i due avessero realizzato a quattro mani un ritratto di Alessandro Manzoni: Molteni aveva realizzato la figura dell'illustre scrittore, D'Azeglio aveva dipinto il paesaggio che si apre sullo sfondo. Sarebbe stata un'occasione di grande visibilità, sfruttando la fama dell'effigiato, il quale però non gradì l'opera diffidando i due dall'esporgla in pubblico: quel piglio romantico, quell'aria sentimentale, quell'abbigliamento moderatamente scomposto con enfasi emotiva, dovevano essere sembrati eccessivi al compassato scrittore, che in posa più sobria e seria si presenterà invece nel successivo ritratto dipinto da Francesco Hayez.



Dall'alto in senso orario: Giuseppe Molteni, *Ritratto di Wilhelmine Keller*, 1847, olio su tela, Collezione privata; Giuseppe Molteni, *Ritratto del professor Angelo Boucheron*, 1833, olio su tela, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea; Massimo d'Azeglio, *Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta*, fascicoli corrispondenti ai capitoli II e III, manoscritto su supporto cartaceo, Torino, Archivio di Stato



È Alessandro Botta, rimettendo in ordine i pezzi di un vero e proprio paradigma indiziario, ad essersi accorto che il già noto passo delle *Glorie delle Belle Arti* relativo a quell'esposizione, accennando a un ritratto di D'Azeglio fatto da Molteni, si riferiva proprio a questo dipinto: per quanto sommario potesse essere la descrizione, in essa si trovavano alcuni utili dettagli, come l'abito di velluto nero e lo sfondo "infuocato". Se questo non fosse bastato, poi, portava ulteriore prova a questa ipotesi la presenza in catalogo di un generico "ritratto d'uomo", ma di proprietà della contessa Amalia Belgiojoso Canziani, protettrice di Molteni, a cui si potrebbe attribuire la scritta di dedica apposta in un cartellino manoscritto sul retro del dipinto, indirizzato verosimilmente al figlio di questa, Antonio Belgiojoso, che lo avrebbe ricevuto in dono. Si tratterebbe dunque del ritratto di uno scrittore e artista, realizzato da un amico pittore e acquistato (o commissionato) dalla protettrice di quest'ultimo per farne a sua volta dono a una terza persona, confermando l'uso del ritratto come evocazione in presenza del ritrattato, che ieri come oggi, con sguardo acceso e penetrante, interroga il visitatore dei musei civici torinesi e gli racconta, per pura empatia psicologica, qualcosa di sé. Molteni, come riportano le già ricordate *Glorie delle Belle Arti*, aveva fatto «un ritratto di grandezza naturale, ove non temé di vestirlo tutto, come suole nel dipingere, in velluto nero, sopra un fondo infuocato, che produce un felice effetto». [lpr]

Dall'alto: Francesco Gonin (Torino, 1808 – Giaveno, 1889), *Interno dello studio di Molteni a Milano*, con il pittore Massimo d'Azeglio, 1835, acquerello su carta, Firenze, Collezione privata; Massimo d'Azeglio, *Il carroccio (La battaglia di Legnano)*, 1831 circa, olio su tela, Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea

UN MISTERO SVELATO. IL RITRATTO DI MASSIMO D'AZEGLIO

A cura di Virginia Bertone

TORINO, CIVICA GALLERIA
DI ARTE MODERNA

29 novembre 2017

25 febbraio 2018

LA MOSTRA/2 MORLOTTI VISTO DA VICINO Materia e ordine

A uno sguardo ravvicinato, la pittura di Ennio Morlotti si presenta come un territorio da esplorare, aperto a uno scandaglio palmare della superficie che consenta di apprezzare meglio la materia ricca e preziosa che si stratifica sulla tela. Solo da vivo, infatti, ci si rende davvero conto di cosa intendesse la critica paragonando il lavoro di Morlotti a quello di un orafo, o meglio in che senso fu riconosciuto nella sua pittura un lavoro di cesello della materia pittorica in cui erano come incastonate delle pietre preziose: era una metafora per sottolineare il piacere fisico suscitato da questo impasto dell'olio ricco e stratificato. È una sensualità di pittura, come ha capito la critica più accorta, che era tipico della sua generazione e che lo accomunava ad altri maestri attivi nella Milano del dopoguerra: da una parte era la ricchezza di materia di Alfredo Chighine, dall'altra la stesura rabbiosa ed espressionista, ma non priva di sensualità e di finezze di tono, di Franco Francese. Era proprio in relazione a quest'ultimo che Dante Isella aveva usato il termine "sensuale", ribadendo appunto che quel piacere della pittura che si



dichiara in quanto tale era una parte fondamentale della fruizione.

Sotto questo profilo, Morlotti si rivela artista tutt'altro che semplice, ed è un merito indiscusso della Galleria Marini aver radunato una selezione così scelta e accorta della sua produzione, scegliendo fior da fiore il meglio di quanto si potesse trovare in circolazione e ridando a questo pittore, non sempre sufficientemente ricordato, la statura e lo spessore di un maestro fondamentale per capire lo spirito di un'epoca e di una certa cultura che aveva il suo fulcro in Lombardia. Sarebbe impossibile infatti comprendere Morlotti prescindendo dal dato geografico, dalle atmosfere e



Dall'alto: Ennio Morlotti e Dante Isella, Locarno, Casa Rusca, durante da mostra *Il Paesaggio di Morlotti*, 1987; Ennio Morlotti, *Studio per lago di Oggiono*, 1989, olio su tela



Ennio Morlotti, *Girasoli*, 1969, olio su tela

dai cieli del lecchese, da quegli umori di buona terra che ricordano il terreno dissodato. Nei suoi momenti più alti, infatti, Morlotti è intervenuto direttamente "nella" materia, scavando e graffiando il colore come se fosse una zolla da rimuovere e rimescolare. Non sono mancate nemmeno le analisi scientifiche che hanno confermato un dato apparentemente già evidente, ovvero che un quadro come quello morlottiano era frutto di una laboriosa stratificazione di campiture e da un'aggiunta di colore applicato a corpo sulla tela, colore su colore, wet to wet, fino a una mescolanza delle tacche di colore adiacenti. Per questo la materia risulta così preziosa, perché smuovendo un colore ne affiora un altro sottostante che arricchisce la tessitura cromatica. È questa, infatti, la funzione principale dei viola e dei blu che affiorano sotto la vegetazione: sono riverberi di luce o

sprazzi di cielo che si annidano nel folto di una siepe, o meglio di una parete vegetale, rivelando un tono ulteriore: affiorando, in fondo, non solo il colore rende palese la stratificazione delle sovrapposizioni, ma spinge soprattutto lo sguardo dell'osservatore attento sempre più in profondità e sempre più vicino, fino a un'immersione totale. Specialmente per quanto riguarda il percorso degli anni Cinquanta, infatti, si è tentati di credere che Morlotti lavorasse proprio con questa precisa finalità, cioè con l'intenzione di guidare lo sguardo dentro il dipinto e far perdere di vista lo sguardo d'insieme. La "parete

vegetale", in fondo, si palesava nella sua assenza di un soggetto esplicito, o meglio chiariva subito che il soggetto era la materia stessa e la sua capacità di alludere metaforicamente a un correlativo naturale: guardando quegli accostamenti di terre e di verdi, insomma, la mente tornava per analogia a riconoscervi un rimando al mondo naturale, o meglio a un'idea di natura. La materia, dunque, ricordava la terra e al tempo inglobava, anzi assorbiva lo sguardo del fruitore e lo induceva a una immersione totale e al divertimento nel seguire l'avvicinarsi di un colore sull'altro, fino alla rivelazione di quel colore o di quella screziatura che a prima vista non si era notata.

Con questo, però, sarebbe riduttivo appiattare la ricerca di Morlotti, come troppo spesso è stato fatto, sull'etichetta di pittore "naturalista": se la natura e la sua morfologia vegetale sono stati un punto di partenza fondamentale, non è su quello che si chiude la partita. La natura, anzi, è il pretesto iniziale per sviluppare il discorso dell'Informale puro, per dare un senso analogico a una modellazione dell'impasto che talvolta si anima di graffi profondi che avevano fatto pensare a delle ferite cicatrizzate (che avrebbero condotto il dipinto verso una lettura drammatica ben diversa da quella canonica) o che addirittura avevano indotto certi interpreti a una lettura fortemente plastica del suo lavoro: non mancarono, infatti, fotografie di queste tele a luce radente tali da far pensare a un rilievo modellato con la pittura, o al passaggio di un aratro su

ENNIO MORLOTTI

testo di Luca Pietro Nicoletti

MILANO, GALLERIA MARINI

Fino al 3 febbraio 2018

un campo osservato con vista planare.

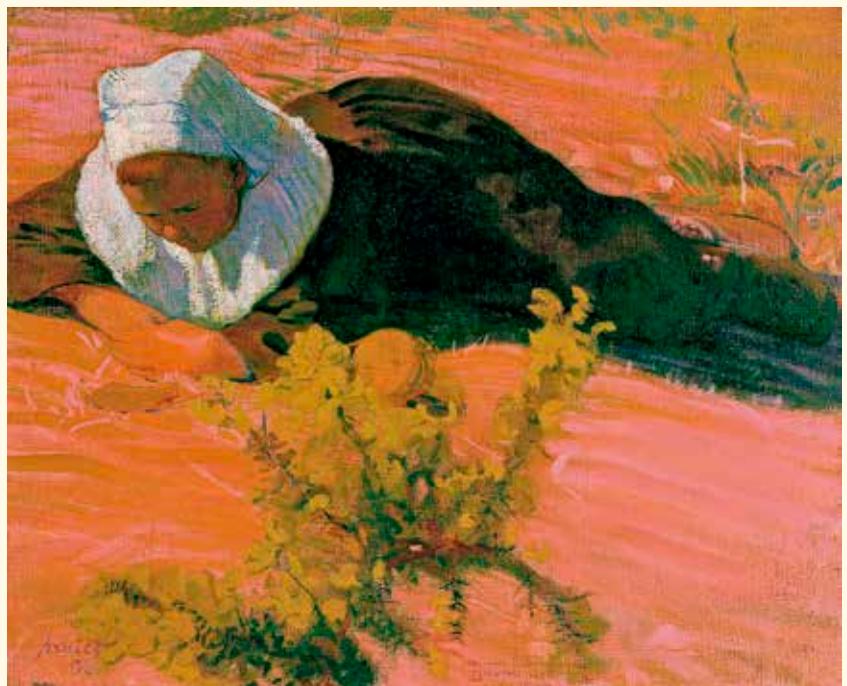
È solo in un secondo tempo, nel prosieguo del suo percorso, che lo sguardo si sarebbe allontanato dal folto della vegetazione, facendo apparire nuovamente la linea dell'orizzonte e riportando quel discorso a una dialettica tra figura e sfondo: un primo piano di rocce e vegetazione tradotte nel consueto tumulto di segni e impasti, e un cielo terso e compatto da cui avrebbe avuto molto da imparare, di lì a poco, un pittore più giovane come Giancarlo Cazzaniga. In questa fase i contorni si chiariscono e l'impianto compositivo diventa più esplicito e leggibile: la parete vegetale è diventata una spianata o una distesa, o un'ostensione di avvicendamenti rocciosi ancora una volta verticali, ma visti in lontananza e senza inghiottire lo sguardo. A questo, oltretutto, contribuiva una nuova disciplina del quadro appresa tornando a riflettere su Cézanne: la pittura a scaglie parallele stava avendo la maggiore, portando a una separazione dei tocchi di colore e alla loro giustapposizione regolare. Ne era uscito un quadro più chiuso e più esatto, pronto ad accogliere un altro motivo di mutazione Cézanniana: le grandi bagnanti. Ma quel simbolo di fertilità, nelle sue mani, diventava un grumo antropomorfo di materia dentro una cornice rischiarata. Quel tumulto drammatico della terra che pareva ferita si era tornati all'Arcadia: una terra umida e piena di umori, ma anche piena di silenzio, in cui soffermarsi ad ascoltare il passaggio dell'Adda. [lpn]

LA MOSTRA/3 LA LUCE DI CUNO AMIET Colore e astrazione

Uno dei quadri più intensi e più noti di Cuno Amiet, conservato alla Kunsthaus di Zurigo, raffigura un ragazzo bretone in abito tradizionale disteso a terra e assorto nella lettura di un biglietto. È un dipinto del 1895, e il giovane è una macchia di nero distesa al centro del dipinto, investito da una piena luce che rischiarava il bianco copricapo ma lascia in ombra il viso, appena rischiarato dal riverbero di luce riflessa. È un quadro di intensa sintesi plastica, risolto con un tono acceso per le alte luci e un'ombra colorata altrettanto intensa e luminosa,

con un effetto di irrealità a cui contribuisce non poco il colore rosa acceso della terra battuta, puntinata di frugali arbusti ed erbe sparse, su cui il ragazzo è disteso: un colore visionario, figlio della lezione di Paul Gauguin e delle sue visioni bretoni, tutte colore e luce dati da un uso spiazzante e astrante delle campiture cromatiche. Un altro quadro di rilievo della sua produzione è invece *La raccolta delle mele*, grande tela del 1907 proveniente dal Kunstmuseum Solothurb, in cui la raccolta della frutta diventa un tema marginale rispetto alla monumentale e

Ragazza bretone (Bretonischer Knabe), 1893, olio su tela, Kunsthaus Zürich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde





Da sinistra: *La raccolta delle mele (Apfelernte)*, 1907, olio su tela, Kunstmuseum Solothurn, Schenkung Frau Monique Barbier-Müller in Erinnerung an ihren Vater Josef Müller, 1977; *Paradiso (Paradies)*, 1894-1895, tempera su tela, 102 x 95 cm, Collezione privata

rigogliosa sagoma del grande albero, costellato di pomi dorati come una trapunta di pieno Jugendstil. A questo, poi, si deve accostare anche un quadro leggermente più piccolo, ancora del 1894-1895, dedicato al tema del *Paradiso*, riportato a una dimensione visionaria e di forte immersione nel dato naturale. Fra questi tre dipinti è possibile riassumere la vicenda raccontata dalla mostra *Il paradiso di Cuno Amiet* organizzata dal Museo d'Arte di Mendrisio per l'autunno 2017, che mostra bene le oscillazioni e il punto di cultura con cui doveva fare i conti un pittore svizzero vissuto a cavallo fra Otto e Novecento, equamente attratto dalle sirene della modernità di gusto francese e dalle ricerche che venivano dal mondo tedesco. Amiet si muove a suo agio in entrambi gli ambienti per oltre vent'anni, chiudendo idealmente la stagione più intensa del proprio lavoro con la fine della Prima Guerra Mondiale. Se ne era

accorto lui stesso, come dimostra l'importante mostra personale organizzatagli nel 1954 nel padiglione svizzero della Biennale di Venezia: su trentun dipinti esposti, l'ormai vecchissimo Cuno Amiet ne aveva proposti ventuno compresi fra il 1892 e il 1918 e soltanto tre a testimoniare le ricerche successive. Sapeva bene che quello era stato il momento di maggior apertura europea che gli avrebbe garantito un posto nella storia dell'arte anche proprio per quel singolare modo di conciliare istanze apparentemente diverse sotto l'insegna di un colore

IL PARADISO DI CUNO AMIET

A cura di Simone Soldini,
Barbara Paltenghi Malacrida,
Franz Müller, Aurora Scotti

MUSEO D'ARTE DI MENDRISIO

22 ottobre 2017
28 gennaio 2018

carico di valori luministici e di intensità cromatiche. Come fa notare Simone Soldini in catalogo, egli era stato infatti «uno sperimentatore così audace da rischiare a volte di essere frainteso come espediente tecnico fine a sé stesso, privo di sguardo interiore». Un giudizio complessivamente ingiusto, pur non negando qualche concessione a quelli che, in un'accezione purovisiblistica, si sarebbero definiti valori prettamente "decorativi". Ma è l'artista stesso a parlare in questi termini in una lettera all'amico Giovanni Giacometti, suo compagno d'accademia e destinatario di un nutrito carteggio da parte sua: «l'arte è innanzitutto astrazione», a prescindere dal contenuto, con un assunto che si potrebbe collocare a metà strada fra la teoria Nabis e il famoso trattato di Worringer, e che passa tramite il colore. Per questo, in prima battuta, è la lezione post-impressionista francese ad avere un ruolo trainante. Ma se la polarità

canonica di allora avrebbe posto un bivio fra Monaco e Parigi, Amiet trova il proprio luogo ideale a Pont-Aven, dove approda fra 1892 e 1893, nel paesaggio bretone teatro del momento più acceso della carriera di Van Gogh e Gauguin. Il suo, osserva acutamente Franz Müller in catalogo, è il «paradiso rurale dell'arte moderna»: Amiet era stato a Parigi, ma è la campagna il luogo a lui più congeniale, perché in questa fuga in provincia trova quelle premesse esistenziali indispensabili al lavoro in un luogo ideale ed arcadico. Questo, però, non impedirà all'artista svizzero di tessere rapporti anche con il mondo tedesco, a partire dall'importante amicizia con Ferdinand Hodler, che però si incrinerà già intorno al 1904, e fino all'invito da parte dei giovani della "Die Brücke" a far parte del loro gruppo, a cui pure Amiet aderirà per breve tempo: quei giovani espressionista avevano riconosciuto in lui una guida. Nel frattempo, la sua pittura si stava spostando verso una nuova sintesi di colore con forme più secche e spigolose, quasi figlie della xilografia espressionista, perfettamente in linea con un percorso astraente sempre più mistico e visionario. Non è un caso, forse, che la prima grande retrospettiva di Amiet, a Berna nel 1919, trovasse un interprete d'eccezione nella presentazione scritta da Hermann Hesse, che solo tre anni più tardi avrebbe dato alle stampe il suo famoso *Siddharta*. Eppure Amiet non aveva avuto bisogno di volgersi a Oriente per raggiungere una dimensione mistica e pacificata: il suo Paradiso aveva i contorni del giardino di casa, nella campagna bernese, ad Oschwand. [lpn]

LA MOSTRA/4 ARIA DI PARIGI I Manfredi di Riva

«Nelle immagini di Alberto Manfredi», scrive Ferdinando Scianna, «avevo imparato il profumo di Francia che io ci vedevo, l'eleganza sottile e essenziale del segno, l'ironia del racconto». Il famoso fotografo siciliano raccontava di aver imparato ad amare il lavoro di Alberto Manfredi (1930-2001) per merito dello stampatore editore siciliano trapiantato a Milano Franco Sciardelli, suo grande estimatore, e di un altro grande "amateur d'estampes" come Leonardo Sciascia. La sua testimonianza non lascia spazio a equivoci: Manfredi somigliava a un maestro della Montparnasse dei tempi d'oro, che naturalmente l'artista reggiano non fa

in tempo a conoscere. Eppure il suo lavoro, di cui dà conto la mostra e il relativo ampio catalogo (edito da Grafiche Setp di Reggio Emilia) curati da Sandro Parmiggiani pone la questione in maniera esauriente esponendo un nucleo significativo di dipinti provenienti dalla collezione reggiana di Giacomo Riva. È il caso singolare, questo, di un collezionista che dopo qualche acquisto e cercando il dialogo con gli artisti, decide precocemente di dedicare la propria collezione a un unico pittore e su questo concentrare tutti i propri sforzi. Un'operazione, questa, che ha tutta l'aria dell'azzardo critico, del tentativo di dare valore e sostegno a un unico artista e accreditarlo presto agli occhi degli addetti ai lavori. Riva aveva cominciato a collezionare l'opera di Manfredi alla metà degli anni Cinquanta, con una particolare attenzione per l'opera calcografica, la sola capace di dargli una forte

Da sinistra: *Ritratto di Forti*, 1994, olio su tela; *Il bicchiere di Grosz*, 1985, olio su cartone foderato



disciplina espressiva. Ne aveva acquistate per sé e per farne dono, inserendo l'artista implicitamente in una vera e propria rete di scambi. Una di queste incisioni, per esempio, era andata persino alla sua fidanzata di allora, e poi moglie, con un gesto tutt'altro che neutro, che poteva persino destare sospetto per il tema licenzioso di quelle raffigurazioni: «le avevo scelte fra le più castigate», ricorda il collezionista, «ma a quei tempi le "donnine di Manfredi" non venivano certo appese alle pareti del salotto, mai».

In quelle "donnine", infatti, si respirava nettamente un'aria di Parigi, per quanto, come fa notare Sandro Parmiggiani in catalogo: «poteva lui, Alberto, sembrare un artista che in un qualche modo si era posto fuori dalle correnti impetuose in cui tanti sentivano di doversi immergere [...]. Manfredi era, tuttavia, un artista solitario, cui importava solo scavare, giorno dopo giorno, nelle conquiste cui era approdato, teso solo a distillarne esiti di sempre più alta poesia e qualità». In effetti, dati anagrafici alla mano, il suo si presenta come un lavoro di dialogo a distanza che gli consente di attingere sia ai modi affilati del Grosz polemico e caricaturale fino al grottesco, ma di non dimenticare una impronta stilistica figlia non tanto del cubismo e del ritorno all'ordine, ma proprio di quel tipo fisico, di quelle pose rigide e spigolose di certi quadri di Amedeo Modigliani. Di questi Manfredi aveva catturato il dato formale, compresi gli occhi cavi che il livornese aveva mutuato dalla scultura, utilizzandolo



La fabbrica con l'orologio, 1991, olio su carta foderata

come strumento per una raffigurazione tagliente, non di rado di esplicito contenuto erotico (mai volgare) ma asciutto e in equivoco. Senza trasformare lo spettatore in un voyeur, Manfredi conduce il fruitore dentro ambienti privati, e lo colloca virtualmente molto vicino alle sue donne, come se facessero parte del suo stesso spazio e dovesse intercorrere un rapporto fra lui e la modella che gli era stata riservata. Nasce da qui un sottile gioco sensuale, accentuato forse dalla lunga consuetudine con la calcografia, come a voler rinverdire i fasti di un'arte a stampa fatta per un pubblico

ALBERTO MANFREDI. LA COLLEZIONE GIACOMO RIVA

A cura di Sandro Parmiggiani

REGGIO EMILIA,
PALAZZO DA MOSTO

14 ottobre 2017

14 gennaio 2018

ristretto, per il piacere privato e segreto del collezionista di stampe che non disdegna la raffigurazione erotica anche quando sa guardare alla qualità della pittura stessa. e dell'incisione, oltretutto, aveva conservato quel modo affilato, quell'idea che la pittura nasca comunque nel disegno, e che alla pittura ad olio spetti soprattutto il compito di colorire un impianto disegnativo dato.

Ma tutto questo passa forse in secondo piano di fronte alla serie non trascurabile di opere proposte dal collezionista Riva nella mostra reggiana curata da Sandor Parmiggiani a cavallo fra 2017 e 2018. Queste immagini costituivano infatti il cuore di un'unica raccolta, complici di un'unica parata privata di un unico fruitore privilegiato votato a sostenere non solo un artista, ma un amico. Ancora una volta viene da pensare alle famose stampe dei "modi" rinascimentali, che ornavano le licenziose rime di Pietro Aretino che Giulio Romano aveva illustrato a bulino non senza divertimento. I mezzi di oggi, naturalmente, hanno abbandonato tecniche cervellotiche come quelle, figlie dirette dell'oreficeria vera e propria, in favore di una scrittura sulla lastra più libera e più immediata. Manfredi non se ne è mai dimenticato, perseguendo quel principio del disegno ben colorito e di compatta stesura cromatica. Eppure, le eco dei suoi maestri elettivi si riaffacciano costantemente mentre si guarda a quelle immagini. Del resto, tema e stile non potevano essere più vicini: era quello, in fondo, il moderno "mito" di Parigi. [lpn]

LA MOSTRA/5 GIOCARRE? SÌ, MA SERIAMENTE! Giochi e giocattoli in mostra a Pontedera

di mario bernardi guardi

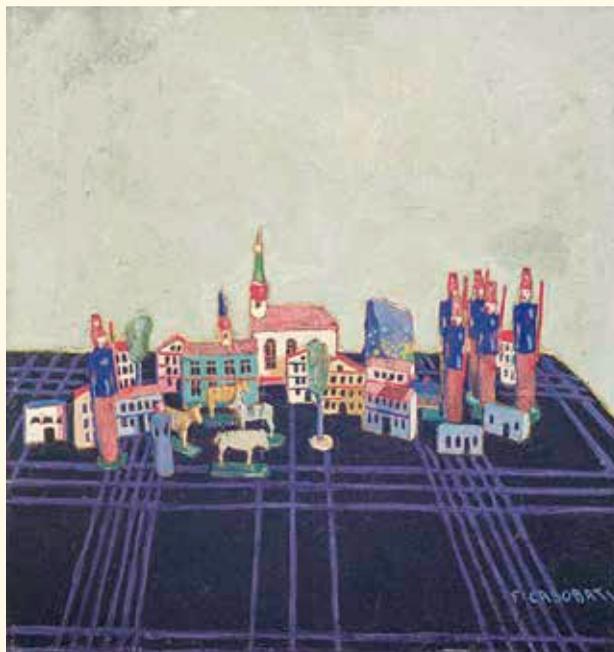
Tre bambini che giocano in una stanza. Tanti giocattoli, sulla sedia e sul pavimento. Un momento: sono giocattoli 'e basta'? Il dipinto- celeberrimo - è di Gioacchino Toma. Si intitola *Piccoli patrioti* ed è datato 1862. I bambini giocano celebrando la recente Unità d'Italia. Alle pareti della cameretta figura un ritratto di Giuseppe Garibaldi, sulla porta sono scritti motti risorgimentali, su una sedia ci sono la bandiera tricolore e la divisa di un papà combattente. Uno dei piccoli sfoggia un berretto garibaldino e imbraccia un bel fucile lucido, un altro si accontenta di avere sul capo un

capello di carta, il terzo, sul pavimento, guida l'assalto dei soldatini di piombo. E c'è anche un cannone in miniatura. *Piccoli patrioti* tutti concentrati in quel che stanno facendo. Perché è 'importante'. Il gioco è 'importante'.

A raccontarlo è la Mostra *La trottola e il robot. Tra Balla, Casorati e Capogrossi*, aperta al PALP- Palazzo Pretorio di Pontedera fino al 22 aprile (Mostra e Catalogo- Bandecchi & Vivaldi, pp. 225, euro 25 - sono curati da Daniele Fonti e Filippo Bacci di Capaci). Una rassegna indubbiamente originale: presenta infatti duecento

giocattoli d'epoca provenienti da una collezione di proprietà del Comune di Roma 'insieme' a centodieci opere di artisti italiani attivi tra il 1860 e il 1980. Il tema è, appunto, un bel viaggio nel gioco, dalla trottola dei nostri nonni ai robot che saranno sempre più presenti nella vita dei nostri figli. Come ricordano Daniele Fonti e Filippo Bacci di Capaci, prima della seconda metà dell'Ottocento la rappresentazione dell'infanzia, di bambini che giocano e di giocattoli, non aveva avuto molto spazio nell'arte. I bambini - in posa ma sempre un po' immusoniti - venivano raffigurati nei ritratti di famiglia oppure a essere effigiati erano i fanciulli appartenenti a case regnanti o comunque di illustre lignaggio di illustre lignaggio. A scoprire l'infanzia nella letteratura e nell'arte è il secondo Ottocento: il bambino non è più soltanto un 'cucciolo d'uomo' che deve

Sotto da sinistra: Fortunato Depero, *Gatto nero* (*Marionette dei balli plastici*), 1981, legno; Felice Casorati, *Giocattoli*, 1915-16, tempera su tela





**LA TROTTOLA E IL ROBOT.
TRA BALLA, CASORATI
E CAPOGROSSI**

a cura di Daniela Fonti
e Filippo Bacci di Capaci

PALAZZO PRETORIO,
PONTEDERA (PI) – Tel. 0587/468487
www.palp-pontedera.it

**11 novembre 2017
22 aprile 2018**

Da martedì a domenica, ore 10-20

Sopra: Lloyd Llewelyn, *La figlia Gwendolen*, 1918, olio su cartone. **Sotto a destra:** Fortunato Depero, *Tamburo al "Teatro dei piccoli"*, 1918, tecnica mista

crescere, ma una 'persona', con un proprio mondo interiore, che ha bisogno di fantasticare per crescere, di cercare per trovare, di creare per scoprire. E il giocattolo nutre, guida, modella lo 'stupore infantile', stimolando l'immaginazione e, al tempo stesso, favorendo il rapporto con la realtà e con la storia. Così, per tornare a Gioacchino Toma, i 'piccoli patrioti' vivono emozioni indimenticabili che alimentano sensibilità e conoscenza. E

poi il gioco - per dirla con l'*Homo ludens* di Johan Huizinga, ricordato da Bacci di Capaci - non comprende forse tutte le manifestazioni che caratterizzano la cultura, come la fantasia, l'invenzione, la disciplina, l'immaginazione, la ricerca, l'impegno?

Ma adesso mettiamoci in viaggio. Le 'stazioni' sono sei (La casa; Giochi all'esterno; L'educazione del fanciullo; Giochi senza età; Teatro, maschere, circo; Automi). In ognuna dipinti, sculture, modellini, oggetti d'arredo, giocattoli sparsi della collezione romana (dalle cassette delle bambole ai soldatini alle macchinine alle scatole del mitico Meccano, ecc.) di volta in volta in linea col tema rappresentato.

Dire che ci troviamo di fronte a una festa della creatività che diventa immagine e colore è indubbiamente banale. Ma vero. Ovviamente al visitatore si impone l'onore e l'onere della scelta. Noi abbiamo una 'fissa' per Fortunato Depero e Giacomo Balla: nella sezione La casa troviamo i giocattoli in legno del primo, costruiti con una sapienza della forma che lascia mirabilmente stupiti e il paravento realizzato dal secondo per la cameretta della principessina Lelia Caetani: che straordinaria eleganza e quanta attenzione per il 'mondo' della bambina!

C'è tanto da vedere nella Casa: ma ci limitiamo ad aggiungere il quadro di Felice Casorati *Giocattoli* - utilizzato come logo della mostra - che è un trionfo di quella

fantasia ludica, che l'artista riesce a sbrigliare.

Tutti gli artisti in rassegna meritano esercizi di ammirazione, ma dobbiamo scegliere, a nostro modesto avviso/arbitrio. E allora viva quel capolavoro di originale, plastico dinamismo che è *Le trottole del sobborgo che vanno* di Carlo Erba. E, ancora, i tanti volti di fanciulli sottratti al gioco e impegnati con i libri ritratti da Antonio Mancini (*Nello studio*), Elisabeth Chaplin (*Ore di studio*), Lorenzo Viani (*Inverno a scuola*). E poi la levità cromatica, il raffinato dinamismo di Boccioni che con la *Caccia alla volpe* racconta un gioco caro agli adulti. Quanto ai *Tarocchi* di Gianni Novak, verrebbe davvero la voglia di portarsi a casa e di metterli in bella mostra nello studio. La proteiforme magia di Depero torna a splendere nel *Teatro della marionette* e in 'legni' straordinari per espressività sintetica come *Il gatto nero*, *La gallina*, *La scimmia* (esposti nella sezione Teatro, maschere, circo). E ci inchiniamo di fronte al futurismo italiano, in tutte le sue stagioni. E gli Automi?



All'organizzazione della Mostra ha dato anche una mano l'Istituto di Biorobotica della Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa con cui facciamo balzi nel futuro: ma sia concesso a nostalgici del futurismo, della metafisica, della patafisica ecc. di godere dei manichini e degli automi di Prampolini e Depero, Casorati e de Chirico, Sironi e Pannaggi.

LO SCAFFALE

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



«Voci dal passato. Schegge di poesia da Erodoto a Pausania rivisitate da Lorenzo Braccesi», Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2017, pp. 116, 29 euro



Alcuni anni fa fu l'*Alessandra* del poeta Licofrone (IV sec. a.C.). Ora sono alcuni passi «poetici adespoti, di rara efficacia, ma

non sempre giustamente valorizzati, tràditi nelle pagine di due tra i più frequentati autori del mondo classico: l'uno lo storico Erodoto, l'altro il periegeta Pausania».

Non mere traduzione quelle proposte – allora e oggi – dal grecista Lorenzo Braccesi. Ma, piuttosto, vere 'rivisitazioni' in versi che rendono giustizia di «un'espressività» ormai lontana, e fuori dal nostro orizzonte.

I lettori, come già con l'*Alessandra* (poema che narra, in modo sofisticato e oscuro, la tragica vicenda di Cassandra), viaggiano in questo *Voci dal passato* – grazie al fine verseggiare – attraverso i «criptici messaggi oracolari» dispensati dalla Sibilla delfica, «profetica vergine / silente ora per sempre».

Gaetano Mosca, «Il principe di Machiavelli», con un saggio di

Carlo Gambescia, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2017, pp. 106, 12 euro

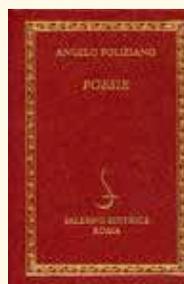
Per quale ragione si legge ancora Machiavelli? Secondo Gaetano Mosca, «perché quest'uomo che pretese di insegnare ai suoi simili le arti dell'inganno, fu come scrittore uno dei più sinceri che mai siano stati al mondo. Quella che è l'onestà professionale dello scrittore, la quale consiste nell'espone al lettore il vero pensiero di colui che scrive senza curarsi del successo o dell'insuccesso del libro, egli la possedette in grado eccezionale. E questa volta la sincerità ebbe fortuna, perché molto contribuì a far gustare il contenuto del *Principe*». Mosca – nel suo saggio, in un'edizione impreziosita da una sagace introduzione di Carlo Gambescia – restituisce un Machiavelli, poco machiavellico, soprattutto quando sottolinea, che se egli «fosse stato davvero un furbo e un arrivista avrebbe, dato il suo ingegno, fatto una carriera assai più brillante, non sarebbe morto povero e



si sarebbe ben guardato dallo scrivere *Il principe*. Giacché i veri furbi di tutti i tempi e di tutti i paesi sanno benissimo che

la prima regola della loro arte consiste nel non rivelare agli altri i segreti del proprio giuoco».

Angelo Poliziano «Poesie», a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 698, 24 euro



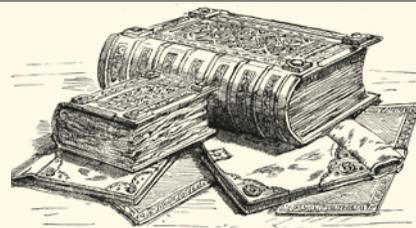
Tra la ormai vasta silloge di classici raccolti tra nella collana "I Diamanti" non poteva mancare un volume dedicato ad

Angelo Poliziano, forse il più celebrato e colto intellettuale e filologo dell'Umanesimo, non solo fiorentino ma addirittura europeo, e alle sue *Poesie*. Grazie alla cura di Paolo Orvieto, è qui raccolta la sua produzione poetica: con ampia introduzione, note al testo e versioni italiane con testo latino a fronte. Nella lettura del volume è possibile individuare le due 'facce' di Poliziano: una prima, anteriore al 1480, con produzione certo già d'élite ma fruibile ancor oggi da un vasto pubblico di lettori, e una seconda, di nobilitazione culturale, con parallela produzione poetica di altissimo livello (si vedano soprattutto le quattro *Selve*), e tuttavia sistematicamente emarginata e ancor oggi di difficile consultazione, che qui, invece, è possibile leggere, con traduzione e minuzioso commento.

LO SCAFFALE DEL BIBLIOFILO

Consigli di collezionismo antiquario

di giancarlo petrella



Dal recente catalogo della Libreria Antiquaria Bongiorno di Modena (info@bongiornolibri.it) segnalò l'edizione «Venetia, appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1573» de *I Discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli Sanese, Medico Cesareo... Nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia medicinale. Dal suo istesso Autore ricorretti... Con le figure tirate dalle naturali e vive piante e animali in numero molto maggiore che le altre per avanti stampate* (EDIT16 CNCE 39133). In folio di oltre 1.000 pagine, corredato di un abbondante corpus iconografico che ne fa uno degli esempi più significativi dell'illustrazione botanica rinascimentale. L'autore, il senese Pietro Andrea Mattioli (1501-1578), fu umanista e medico personale del vescovo di Trento Bernardo Clesio prima e dell'arciduca Ferdinando I d'Asburgo più tardi. I *Discorsi* rappresentano la sua opera principale, frutto di parecchi di anni di studio. Ma di cosa si

tratta? Il titolo della prima edizione, dedicata al cardinale Cristoforo Madruzzo, principe-vescovo di Trento e Bressanone e uscita (senza illustrazioni) a Venezia nel 1544 per i tipi di Niccolò Bascarini (EDIT16 CNCE 17264), è piuttosto esplicativo nella sua prolissità: *Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo Libri cinque Della historia, et materia medicinale tradotti in lingua volgare italiana da M. Pietro Andrea Matthiolo Sanese Medico, con amplissimi discorsi, et comenti, et dottissime annotationi, et censure del medesimo interprete.*

Il Mattioli si fece carico della prima completa traduzione dal greco del *De materia medica* di Dioscoride, corredandola di una serie di annotazioni e ricerche, anche sulle proprietà di piante all'epoca ancora sconosciute, che fanno dell'opera un compendio di tutte le conoscenze del tempo sulle piante officinali e il loro uso quotidiano in campo medico, alimentare e cosmetico. Il successo dell'opera, rivelatasi subito fondamentale per

medici e scienziati, è testimoniato dalla sua fortuna editoriale. Alla *princeps* del 1544 seguirono, nel 1548, una seconda edizione per i tipi di Vincenzo Valgrisi (EDIT16 CNCE 36116) con l'aggiunta del sesto libro sui rimedi contro i veleni e, in rapida successione, una ventina di altre edizioni.

Nel 1554 a Praga, dove nel frattempo l'autore si era trasferito, apparve invece la traduzione latina dedicata a Ferdinando I (col titolo *Commentarii in Libros sex Pedacii Dioscoridis Anazarbei, de Materia Medica, Adjectis quàm plurimis plantarum Et animalium imaginibus, eodem authore*), corredata per la prima volta di apposite illustrazioni. Per il pubblico europeo furono allestite traduzioni in francese (1561), ceco (1562) e tedesco (1563).

Di tutt'altro genere è il secondo titolo della Libreria Bongiorno che sollecita la mia attenzione e spero quella del lettore.

Un rarissimo esemplare di una tarda edizione settecentesca (sconosciuta all'Opac SBN che non ne registra alcuna copia) di uno dei testi più fortunati usciti dalla penna del cantimbanco bolognese Giulio Cesare Croce (1550-1609): *Le piacevoli et ridicolose simplicità di*





Nella pagina accanto, dall'alto: *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino*, Vicenza, Giovanni Battista Vendramini Mosca, [1782], frontespizio; *I Discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli Sanese*, Venezia, eredi V. Valgrisi, 1573, frontespizio. **Sopra da sinistra:** incisione raffigurante Pietro Andrea Mattioli; silografia tratta da una delle edizioni del Mattioli

Bertoldino, seguito de *Le sottilissime astutie di Bertoldo*, che trattava del figlio di Bertoldo, alle prese con la madre Marcolfa. L'edizione *sine anno*, ma sottoscritta «In Vicenza, per Gio Battista Vendramini Mosca», è verisimilmente da assegnarsi ai primi anni Ottanta del Settecento e testimonia della fortuna su lunga durata di un testo che rappresenta uno dei capisaldi della letteratura (oltre che di conseguenza

dell'editoria) cosiddetta 'popolare' (il lettore trarrà giovamento dalla lettura de *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Editrice Compositori, 2009, il bel catalogo della mostra tenuta a Bologna presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, che possiede un'importante raccolta delle edizioni di Croce - ma credo non questa).

Anche le fattezze materiali del

manufatto librario sono confacenti alla sua destinazione popolare.

Si tratta infatti di un in ottavo di poco più di sessanta pagine, stampato alla buona, con, al frontespizio, silografia di modesta fattura raffigurante il protagonista eponimo collocata *au dessous du titre*: «Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino Figliuolo dell'astuto, ed accorto Bertoldo con le solite ed argute sentenze della Marcolfa».

Crescere
è un gioco
bellissimo!



Da oltre 50 anni siamo vicini ai bambini per aiutarli a crescere ***“Perché non bisognerebbe mai smettere di giocare, specialmente quando si diventa grandi”***

Mario Clementoni



www.clementoni.it -  clementoni

Libro del mese



Due spiriti della terra: Lev Šestov e Benjamin Fondane

La sfida del pensiero e la coscienza del tragico

LUCA SINISCALCO

Il pensiero si distilla e si cristallizza in immagini, a tratti liquide, a tratti solide. E se anche i pensatori si distinguessero per l'intima sintonia con gli elementi primordiali? Vi sono, infatti, intelletti del cielo e spiriti della terra. I primi si baloccano in fantasticherie concettuose, camminano con lo sguardo fisso nell'aere, alla ricerca di una chiave di volta solo intravista. I secondi, invece, mantengono i piedi ben saldi a terra, penetrano con lo sguardo gli abissi della vita, sondano con la propria esistenza le riflessioni che essa porta con sé. Un territorio spirituale che rimanda a un'esperienza limite, è il metodo che due grandi 'inattuali' del Novecento non cessano di ricordarci. Ovvero, di portare sempre e nuovamente al cuore dei loro lettori. Stiamo parlando del filosofo russo Lev Šestov (1866-1938) e del suo discepolo rumeno Benjamin Fondane (1898-1944). Di una filosofia dell'esistenza - e non, si badi



Lev Šestov, «La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche», a cura di Luca Orlandini, Torino, Aragno, 2017, pp. 265, 20 euro

Benjamin Fondane, «In dialogo con Lev Šestov. Conversazioni e carteggio», a cura di Luca Orlandini, Torino, Aragno, 2017, pp. 401, 25 euro

bene, dell'esistenzialismo dei salotti parigini - che due pregevoli pubblicazioni hanno riportato al centro dell'editoria italiana: *La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche*, di Šestov, e *In dialogo con Lev Šestov*, raccolta di lettere, conversazioni e memorie concepita da Fondane. Entrambi i volumi escono nel 2017, per i tipi Aragno, con la traduzione e curatela di Luca Orlandini. È a questo pensatore 'indipendente' che si deve, infatti, non soltanto l'elegante versione italiana dei testi, che in un caso va a colmare precedenti lacune ed errori di traduzione, ma anche gli utili apparati bibliografici, in un'inedita edizione annotata criticamente, e un prezioso supporto interpretativo, fornito dal suo saggio *Il rigore della vertigine*, in appendice. Perché la vertigine, nella sua potenza ineffabile, è la prima reazione alla profondità delle riflessioni di questi 'fedeli alla terra'. Radicalmente anti-idealisti, Šestov e, sulla sua scia,



Sopra in senso orario: Benjamin Fondane (1898-1944); il filosofo danese Søren Kierkegaard, in un disegno di Niels Christian Kierkegaard (1840 circa); Lev Šestov (1866-1938)

Fondane hanno elaborato una filosofia della tragedia dal piglio irrazionale, tutta tesa a confrontarsi a viso aperto con le sofferenze dell'esistenza lottando contro i dogmi della ragione calcolante e delle utopie progressiste.

Metafisici oltre ogni forma di materialismo scienziasta come di idealismo astratto, Šestov e Fondane recuperano le sfide antimoderne di Pascal, Kierkegaard, Nietzsche e Dostoevskij. Il

pensiero privato, insomma, come sfida lanciata alle stelle fisse delle scuole filosofiche dogmatiche.

Uno scetticismo radicale e pessimista, eppure corroborante, colmo di stimoli e difficoltà teoriche, che ha avuto pochissimi discepoli. Uno su tutti, indimenticabile 'eccentrico' dell'evo moderno, è stato Cioran, che a Šestov ha riconosciuto il merito di averlo liberato dalle maglie dell'antropologia filoso-

fica per condurlo di fronte all'uomo nudo, spoglio di orpelli. Pensatori profondi - e del profondo -, Šestov e Fondane abbracciarono una lotta contro le evidenze - della teoresi come dei costumi - senza voler dimostrare nulla, piuttosto imprimendo il sigillo del mistero alla coscienza tragica che li divorava. Rendendo così ogni scritto sulla loro opera che ne voglia rispecchiare il fremito interiore un puro esercizio di ammirazione.

Letteratura

Émile Zola e *L'Argent*. Genesi di un capolavoro

L'editoria, il 'denaro' e la scrittura di un romanzo

«Il denaro! Una parola stranamente elastica, i cui multipli significati mi sfuggono», rispondeva Émile Zola ai giornalisti che lo interrogavano sul libro che stava scrivendo. Era ben coscio delle difficoltà che lo aspettavano, era «un titolo enorme che deve comprendere, enumerare, capire, spiegare, definire, analizzare e sintetizzare uomini e cose degli affari e della borsa».

Con Edmond de Goncourt era stato più esplicito: «Decisamente non riesco a cominciare... Poi il denaro è talmente vasto che non so da che parte prenderlo... e per trovare i materiali per il libro, per sapere a chi rivolgersi, sono più imbarazzato che mai... Ah, vorrei averla fatta finita con questi ultimi tre libri... Dopo il Denaro, verrà la Guerra...». «E dopo cosa farà?». «Dopo sarebbe più saggio smettere di fare libri... allontanarsi dalla letteratura... passare un'altra vita, considerando l'altra finita...». «Ma non

GIUSEPPE SCARAFFIA



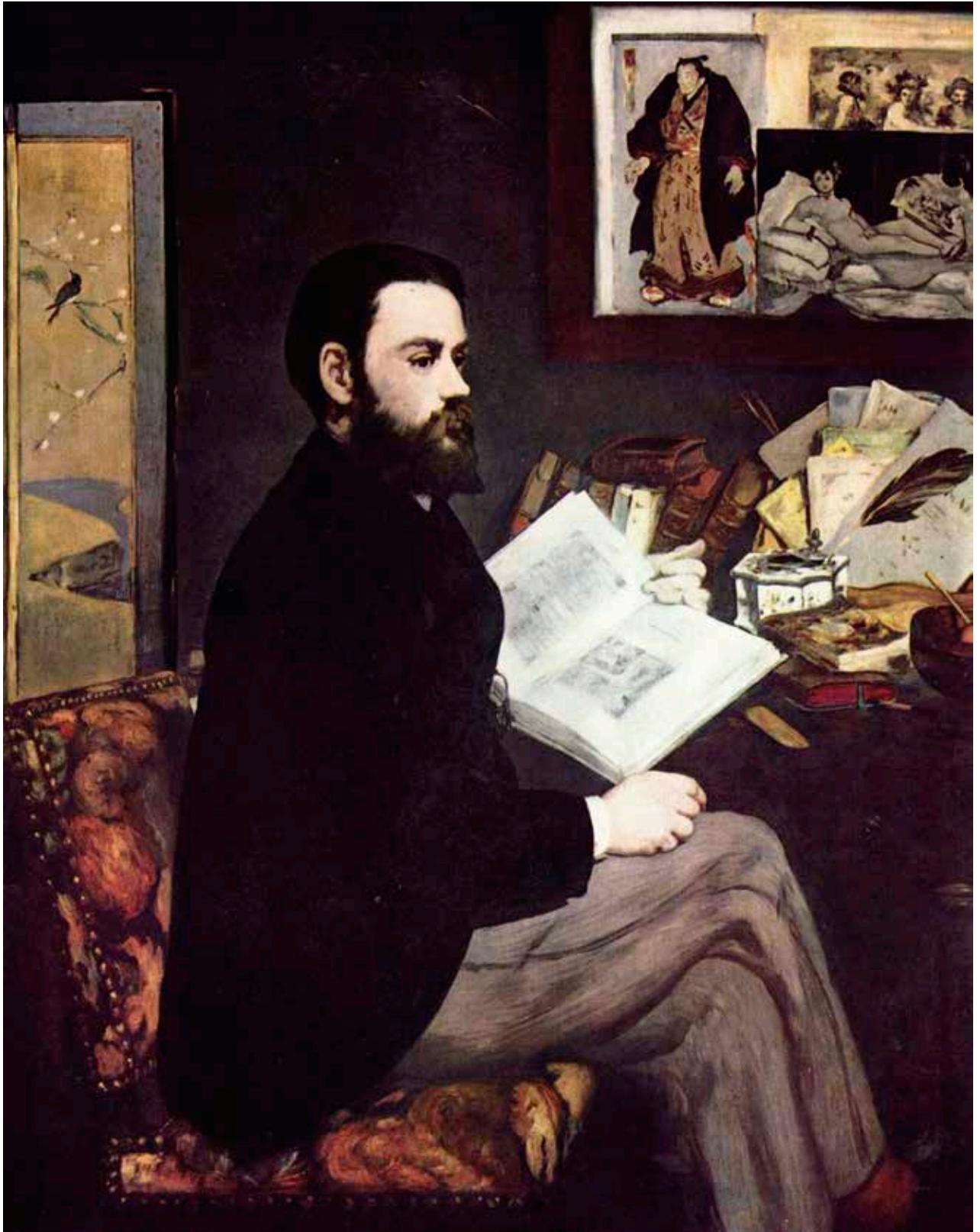
Frontespizio della prima edizione de *L'Argent* di Zola (Parigi, Charpentier, 1891)

ne abbiamo mai il coraggio». «È ben possibile!».

Zola non era stato il primo ad avvicinarsi a quel luogo misterioso per i profani. Prima di lui, nel 1857, c'era stato anche un rivoluzionario, Jules Vallès che aveva dato al suo libro lo stesso titolo, *L'Argent*. Non a

caso Zola era stato accusato dai periodici reazionari: «Zola in letteratura appartiene alla banda dei Vallès, che crede di essere realista ma è soltanto sporco. Sappiamo cos'ha prodotto in politica questa scuola, madre della Comune». In realtà Vallès l'aveva scritto su commissione dello stesso ambiguo finanziere del Secondo Impero, cui si era ispirato in parte anche Zola, Jules Mirès.

Proprietario di vari giornali, Mirès aveva tentato di inaugurare una nuova, più avanzata concezione del prestito bancario. Sconfitto dai suoi avversari, era stato incarcerato e quando finalmente era stato liberato era ormai tagliato fuori dal mondo dell'economia. Certo c'erano recentemente stati altri scandali, come quello di Panama e il crac dell'Union Générale, ma il possente ciclo dei Rougon-Macquart che Zola stava costruendo si svolgeva principalmente sotto Napoleone III e la storia di Mirès, debi-





Nella pagina accanto: Édouard Manet (1832-1883), *Ritratto di Émile Zola* (1868), Parigi, Museo d'Orsay. Qui sopra da sinistra: Edmond de Goncourt (1822-1896), in una foto di Nadar, datata 1877; il finanziere Jules Mirès (1809-1871), in un ritratto fotografico dell'atelier Nadar

tamente ripasmata, era molto più adatta. Consapevole dell'abisso che separava il mondo degli affari di quell'epoca da quelli attuali, Zola era partito baldanzosamente all'attacco con i consueti metodi: «Ho lasciato la tenuta del minatore per la tuta del meccanico. Questa volta cercherò di entrare nella redingote di un agente di cambio o di un banchiere».



Qualche tempo dopo Gon-

court l'aveva incrociato nella sede dell'editore Georges Charpentier. Zola sembrava sollevato. Aveva appena consegnato i primi otto capitoli di *L'Argent*. Quindi gliene mancavano solo quattro. Non si sentiva contento del suo libro, ma non voleva dirlo in giro, sarebbe stato pericoloso. D'altronde anche altri libri non l'avevano soddisfatto e tuttavia avevano venduto lo stesso... e poi quando se ne fa una certa quantità non è possibile che abbiano tutti lo stesso valo-

re. Alla fin fine il denaro funziona come movente di un'azione, ma nello studio del denaro c'era innegabilmente troppo denaro.

Oltre che editore, il generoso Charpentier era amico di Zola il quale aveva iniziato la sua carriera a ventidue anni proprio nell'editoria, da Hachette, ma solo per impacchettare i libri degli altri. Poi però quel giovanotto miope e riservato era riuscito a farsi notare, diventando rapidamente il capo dell'ufficio pubblicitario. Così aveva comincia-



to a frequentare gli autori dell'epoca, da Michelet a Sainte-Beuve. Aveva capito i meccanismi nascosti del mondo culturale. «Mio povero amico, se sapessi quanto conti poco il talento per il successo, butteresti carta e penna, e ti metteresti a studiare la vita letteraria, le mille piccole mascalzionate che aprono le porte». Il suo atteggiamento verso la parte editoriale del suo lavoro era rimasto fondamentalmente cinico e di quei libri dalla tradizionale copertina gialla gli interessava solo il numero delle copie vendute.



Come sempre, Zola aveva dovuto studiare ogni cosa, dalla terminologia al meccanismo del mondo degli affari. Un giorno, il 18 aprile 1890, era coscientemente entrato nella Borsa, comprendo di note i suoi taccuini. Quel maestoso edificio gli era sembrato un caverna satura di



misteri, «in cui succedono cose che nessuno capisce». Lì i re del denaro poteva cambiare con una parola il destino di una nazione. Aveva trovato incomprensibili le grida che si incrociavano nell'aria. «cosa che aggiunge al rispetto un vago terrore». Ovunque aleggiava il desiderio

di arricchirsi.

Prima di stendere il romanzo vero e proprio, Zola doveva accumulare schede con la storia, il fisico e le abitudini di ogni personaggio. Una serie di piante delimitava il teatro dell'azione. Solo a quel punto interveniva l'autore scegliendo in quel complesso intreccio una trama e i suoi protagonisti.

Per *Il denaro* scelse come eroe un dinamico uomo d'affari, Aristide Saccard che considerava la speculazione come il letame su cui germoglia il progresso: «La speculazione è il richiamo stesso della vita, è l'eterno desiderio che costringe a lottare, a vivere; è nel piano della natura». Piccolo e fisicamente insignificante, Saccard è pieno di fervore e di *savoir-faire*. Ma dietro a quella modesta apparenza, «il suo modo di pensare si fonda su un insaziabile appetito, anche a tavola, dove non si contiene, perché è un uomo magro» scrive Fabio Grassi nella sua prefazione al *Denaro* (Palermo, Sellerio, 2017). Quando Saccard, reduce da un fallimento, si lancia nell'avventuroso progetto della Banca Universale, finanziata dai cattolici, si scontra con la lobby ebraica della Borsa. O meglio con l'onnipotente Gunderman, trasparente ritratto di James Rothschild, destinato a trionfare dopo una lunga lotta.

L'antisemitismo forsennato di Saccard, che odia il suo av-

Nella pagina accanto dall'alto: il palazzo della Borsa, a Parigi, in una foto del 1903; copertina della prima edizione de *L'Argent* di Jules Vallès (Parigi, Ledoyen, 1857).

Qui a destra: Emile Zola (1840-1902), in una foto del 1895

versario sembra riaffiorare in certe descrizioni di Zola. Il futuro difensore del capitano ebreo Dreyfus descrive gli agenti di borsa ebrei, le loro «grasse facce lucide, i profili scarni da uccelli voraci», la «riunione di nasi tipici» e «le loro grida gutturali».



Quando l'avevano intervistato sul suo rapporto col denaro, Zola si era schermito: «Guadagno molto, spendo molto e ignoro quelli che vengono chiamati gli investimenti». Lui, aveva detto, aveva sempre disprezzato il denaro fin da quando, da giovane, aveva sperimentato la miseria. Quando, dopo tante lotte, era arrivata la fortuna, l'aveva accettata ma la dissipava spensieratamente. Poi aveva aggiunto una bugia: «Solo con mia moglie, non ho le preoccupazioni del padre di famiglia che si dà da fare per rimpolpare il patrimonio dei figli». La sua amante ventenne, la lavandaia Jeanne Rozerot gli aveva dato clandestinamente una figlia ed era di nuovo incinta. Quell'incontro aveva strappato Zola al suo sen-



so di morte e alle sue angosce, finché alla fine del 1891 una lettera anonima aveva svelato la verità alla moglie dello scrittore.

Aveva però detto la verità quando aveva confessato la sua sfrenata passione per l'antiquariato. Purtroppo però in quel campo l'uomo che aveva rivolta-

to nei suoi romanzi la Francia, non era un esperto e gli amici sorridevano del suo sfarzoso arredamento da *parvenu*. E del rutilante candeliere trasformato in lampada a gas. L'unica opera d'arte, il ritratto che gli aveva fatto Manet, era stata relegata in anticamera.



Paolo Caronni incis.

Lorenzo Magalotti

Vicende



«Non s'odora altro col naso che quello che s'ha nella mente»

Lorenzo Magalotti e la 'filosofia' dei profumi

 PIERO MELDINI

Tra Galileo Galilei e quella che Lorenzo Magalotti chiama «liturgia dei profumi» c'è un singolare e imprevedibile rapporto: alla stretta cerchia galileiana appartengono infatti Magalotti stesso e Francesco Redi, i padri fondatori della fisica e della metafisica seicentesca dell'olfatto, così come i loro amici e corrispondenti Vincenzo Viviani (colui che assistette il povero grande vecchio negli ultimi tre anni di vita), Carlo Roberto Dati e Leopoldo, fratello del granduca Ferdinando. Si intravede una sorta di filo rosso, o per dir meglio di traccia olfattiva, che lega il metodo sperimentale e la diffidenza verso le filosofie sistematiche a quella 'scienza piacevole' che veniva divulgata nelle informali e un po' vaniloquenti conversazioni dell'Accademia del

Lorenzo Magalotti (1637-1712), in un'incisione postuma di Paolo Caronni (1779-1842)

Cimento, dove - ha osservato Ezio Raimondi - il dotto si fa sensitivo e «l'accademia socchiude una porta che dà in salotto».

Questo salotto è letteralmente intriso di effluvi odorosi. Vi si bruciano pastiglie aromatiche. Vi si spruzzano, mediante siringhe, acque profumate. Il padrone di casa vi ospita la sua 'fonderia' privata, in cui distilla essenze in tamburlani d'oro e sperimenta inedite 'conce' variando all'infinito le proporzioni fra «i tre mattadori di profumeria: l'ambra, il mustio e lo zibetto» e miscelandoli con «fiori e agrumi e radici ed erbe e pali d'aquila e zidre e chiaccherandà e calamucchi e aloè e nisi e gomme e rage e tracantidi e balsami e ànimi e quinquine e boli e bucheri e quanti altri nomi [...] si trovano nelle addizioni del nuovo *Vocabolario dell'Accademia degli Odoristi Cavalieri*». Disposto a spendere, in tale inesausta alchimia volatile, cifre vertiginose: Magalotti

accenna, *en passant*, a «certi coccinetti d'odore che, fatti bene i conti, s'avvicinano a 400 pezze da otto». Gli ospiti che vengono ammessi in questi fragranti santuari sono profumati, a loro volta, dalla parrucca alla punta dei guanti, e portano con sé, a scampo di sorprese, spugne imbevute di profumo e 'pomi odoriferi' d'argento a quattro, sei, otto spicchi, ciascuno dei quali contiene una diversa pasta o polvere odorosa. Se esercitano la medicina, brandiscono il *pomänder*, un bastone da passeggio col pomo traforato da cui annusano, al capezzale del malato, l'acuta essenza che vi è imprigionata: un ossequio agli insegnamenti di Ippocrate e Galeno circa le proprietà profilattiche dei profumi, ma anche una tempestiva adesione alla cosiddetta 'teoria delle emanazioni', proposta originariamente da Newton per spiegare la colorazione della luce nei prismi. In terra spandono il loro arcaico aroma i bucheri, vasi fabbricati



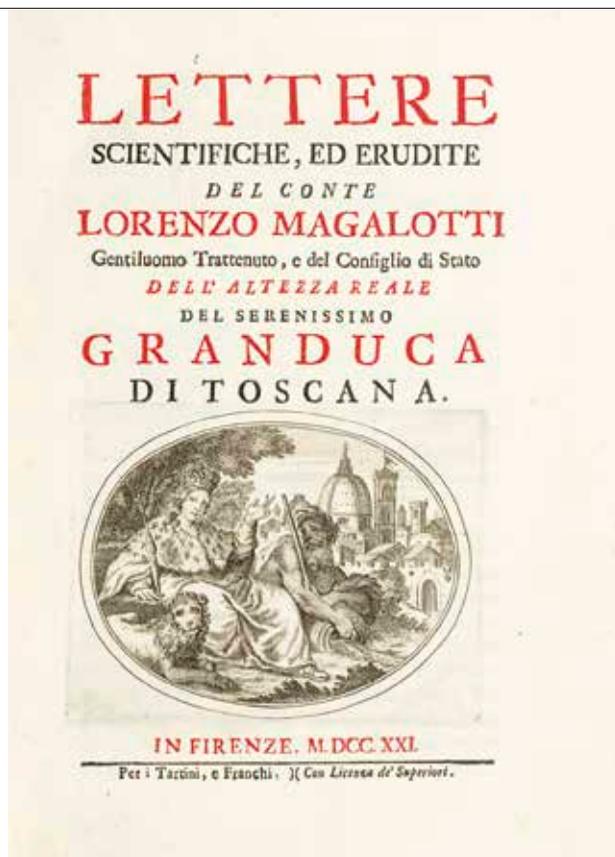
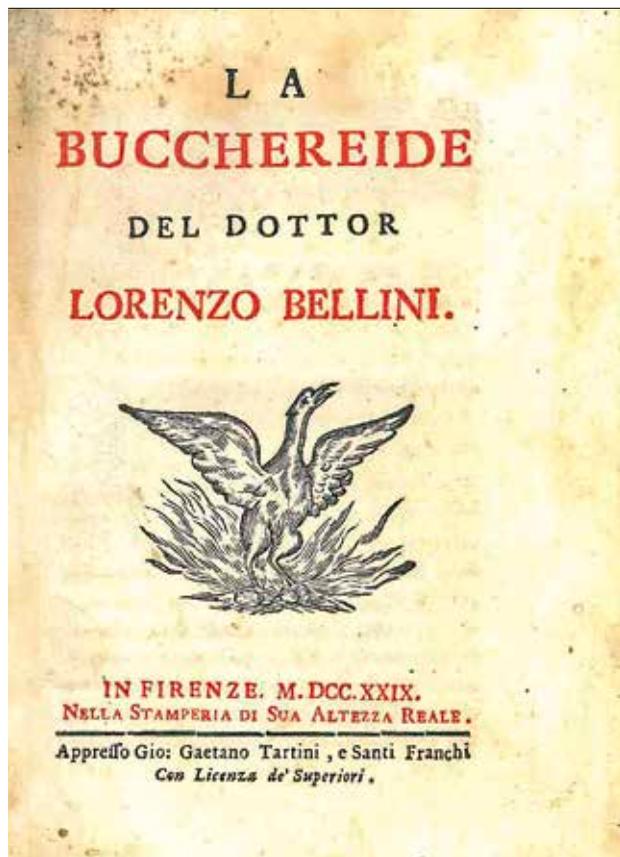
Francesco Redi, *Opere*, Napoli, Stasi, 1778 (lettera dedicatoria a Carlo Dati). Nella pagina accanto da sinistra: Lorenzo Bellini, *La Bucbereide*, Firenze, Gaetano Tartini e Santi Franchi, 1729 (frontespizio); Lorenzo Magalotti, *Lettere scientifiche ed erudite*, Firenze, Tartini e Franchi, 1721 (frontespizio)

con particolari terre odorose che, a contatto con l'acqua, sprigionano un profumo piovoso e primigenio, tra i fiori di campo e il tartufo di Norcia. Se ne fabbricano di ottimi in Toscana, ma gli intenditori delirano per le esotiche e acri emanazioni dei bucheri spagnoli, portoghesi e del Nuovo Mondo. I letterati li celebrano in prosa e in versi: dalle scintillanti *Lettere sopra i bucheri* di Lorenzo Magalotti all'insipida *Bucbereide* di Lorenzo Bellini, anatomico di grido. Proprio Magalotti ci regala una ricetta che

aspira al primato in fatto di *gourmandise* odorifera: «Mettere a bollire in un buchero della Maya, con dell'acqua di Cordova, quattro o sei rottami di buchero di Guadalaxara tenuti a profumare tutto l'anno in una pelle d'ambra con un danaro di Lacrima di Quinquina». Francesco Redi, archiatra di corte e soprintendente della spezieria granducale, prescrive a Dati, convalescente, brodi di carne aromatizzati con «acqua di Nocera tenuta in qualche buchero di Portogallo», «orzo di bucheri» e «tintura di rose». I

golosi pestano i bucheri, li riducono in pastiglie e li succhiano come caramelle.

Di profumi, del resto, ci si nutre non solo spiritualmente. In una lettera a Cestoni, Redi decanta il cioccolato al gelsomino. Magalotti stravede per i «sorbetti carichi d'ambra». Ambra e muschio entrano spesso e volentieri nelle confetture. Delle «acque conce», ossia delle bibite corrette ai profumi, si trova una ricetta esemplificativa in una lettera di Redi a Michelangelo Tilli: «In un bicchier d'acqua si mette tan-



to zucchero quanto possa raddolcire a gusto di chi ama più dolce o men dolce, e poscia vi si mette tre o quattro goccioline di quintessenza di ambra o di muschio». Magalotti si fa garante, per averli lungamente sperimentati, delle virtù terapeutiche e diciamo pure taumaturgiche dei cibi profumati: «Io vi posso dire di me che i polvigli, le pastiglie, le cunzie, l'acqua di gelsomini, i sorbetti, il latte, il cioccolato di fiori e gl'intingoli m'hanno dato modo moltissime volte di ottener delle cose che la morale, i sonetti, la filosofia non vi sono arrivati».

Solo un positivista illetterato potrebbe interpretare la moda, o piuttosto la sensibilità e la cul-

tura seicentesche dei profumi come una risposta agli afrori di un'igiene personale piuttosto sommaria e ai miasmi stagnanti di città-discardie. Anche se è fuori di dubbio che i precetti d'igiene fossero, al tempo, assai meno perentori dei nostri, sta di fatto che tutto questo «manipolare e inventare e alterare e rinvenire e indovinare, a forza di fiuto», essenze e conce; questo provare e riprovare, giusta l'insegnamento del Maestro; questo instancabile esercizio, diletto e delirio dell'olfatto, è - mettiamola così - il laboratorio di un dibattito scientifico e filosofico di grande portata (dibattito che va, riassuntivamente, sotto il nome di sensismo) intor-

no agli organi dei sensi e, più in generale, al problema della conoscenza. Con durissimi scogli teorici da superare: innanzi tutto come le sensazioni (nel nostro caso gli odori) riescano a penetrare l'anima autarchica, la monade di Leibnitz, e di Condillac, che il sommo Architetto progettò senza porte né finestre né gattaiole di sorta. E di che cosa, più specificamente, siano fatti gli odori: se di 'emanazioni' newtoniane, o di atomi in libera uscita, o vattalapesca. In Lorenzo Magalotti il piacere diretto dell'odorare è accompagnato e moltiplicato dal piacere riflesso del meditare sull'olfatto. Il sentire è per lui tanto filosofico, in effetti, quant'è



Da sinistra: Pomänder (XVII sec.), sul pomo d'avorio si possono notare i fori da cui uscivano gli effluvi odorosi; Francesco Redi (1626-1698), in un ritratto conservato a Firenze, presso il Museo Galileo. Nella pagina accanto: Pietro Longhi (1702-1785), *La venditrice di essenze* (1757), Venezia, Museo di Ca' Rezzonico

sensuale il filosofare. Politico, diplomatico, viaggiatore instancabile (al punto da autodefinirsi il «postiglione d'Europa»), fisico, filosofo, erudito, poeta non eccelso e letterato appetitosissimo, Magalotti, con aristocratica *nonchalance*, enuncia un programma concettualmente ardito: diventare per i posteri, insieme, emblema del proprio tempo e suo esegeta, segno e semiologo: «Questo è appunto o, per meglio dire, sarebbe il mio diletto e, diciamolo pur anche, la mia ambizione maggiore: il ricercare e il comunicare certe notiziette un poco pellegrine e galanti, tagliate a solleticare certi genii gentili, o più tosto svogliati. In somma: io mi sento un meraviglioso *penchant* a rendere ossequio alla morbidezza

del secolo e, in conseguenza, a perpetuarne la memoria».

Nella gerarchia magalottiana dei sensi (come già in quella aristotelica e, più in là, in quella kantiana) l'olfatto viene buon ultimo: «Questa cosa si tocca con mano: ecco il sommo dell'indubitabilità. Questa cosa si vede cogli occhi: comincia a poterci essere della fallacia. Questa cosa si sente bisbigliare: c'è il caso di fraintendere. Questa cosa si comincia ad assaporare: siamo in-

dietro assai. Questa cosa si subodora: non se ne può saper manco». Che nell'uomo l'olfatto sia il meno acuto e 'obiettivo' dei sensi, lungi dal preoccupare Magalotti, lo entusiasma, poiché il di meno di natura esige di essere compensato da un di più di cultura. Il suo motto è infatti: «Il buon naso è come l'oratore: si fa». Quel che serve non è già un fiuto da segugio, ma allenamento, esperienza, studio. Provando e riprovando. Bisogna sapere che

FONTI

- Lorenzo Magalotti, *Lettere scientifiche ed erudite*, Firenze, Tartini e Franchi, 1721.
- Id., *Scritti di corte e di mondo*, a cura di Enrico Falqui, Roma, Colombo, 1945.
- Id., *Lettere sopra i bucheri*, a cura di Mario Praz, Firenze, Le Monnier, 1945.
- Francesco Redi, *Opere*, Napoli, Stasi, 1778.
- Id., *Lettere*, Firenze, Magheri, 1825.

una sala da ballo vuole un profumo; una sala da gioco un altro; un altro ancora un *budoir*. Che «certi profumi semplici, ma oltremodo pieni, ricchi e fumosi, per rendersi godibili hanno bisogno di tanti correttivi»: chi resisterebbe, a lungo andare, agli effluvi dell'ambra in purezza? Che alcuni profumi, mediocri o addirittura disgustosi se odorati da vicino, divengono soavi allorché ci si allontana, per una sorta di presbiopia dell'olfatto. Magalotti conia, in proposito, un proverbucolo a rima baciata: «Chi vuol conoscere gl'ignoranti, dia a fiutar loro pastiglie e guanti». Proprio così: quando si pone una pastiglia sul braciere, non se ne aspiri il vapore, ma si esca dalla stanza e vi si rientri quando questa è impregnata di profumo; e non si cacci il naso dentro un guanto, ma lo si apra delicatamente, vi si aliti dentro e si «accorra subito col naso a pigliare il ritorno di quel respiro caldo e profumato».

La pratica però non basta, anche quando la si elevi a tali vertici di liturgica raffinatezza. Per potersi chiamare a buon diritto «mistici profumati» dichiara Magalotti «ci vuol un'immersione, un inzuppamento, un'ubriachezza di fantasia tenuta gli anni e gli anni come a rinvenire in un continuo bagno ideale dell'infinita specie odorose, dal quale sollevandosi poi talora questa fantasia, tutta grondante e satolla, asperga e profumi l'anima

d'evaporazioni depurate d'ogni tintura di materia, in qualità d'un puro suffumigio spirituale». Occorre, insomma, una vera e propria iniziazione ai misteri della religione dei profumi. Bisogna approdare a una specie di estasi annusatoria; naufragare «in un abisso di luce odorosa». «In questi stati» testimonia Magalotti «non s'odora altro col naso che quello che s'ha nella mente».

L'incorporeità degli odori, invisibili come le idee, e come le idee volatili e volubili, lo converte al platonismo. Magalotti fantastica che alla passività degli altri sensi si contrapponga l'ol-

fatto, solo senso attivo: «Facendo tutti gli altri sensi sentire all'anima quello che essi ricevono dagli oggetti esterni, qui è l'anima che fa sentire ai sensi quello che, indipendentemente dagli oggetti esterni, ella medesima elice, a forza d'immaginare, da' tesori delle proprie perfezioni».

Ma se i profumi provengono da dentro, allora l'ordine dei «Cavalieri Odoristi» è il distillato, la quintessenza dell'aristocrazia. Nessuna meraviglia che i suoi membri siano tanto pochi che «si contano col naso». Come il santo odora, così il gentiluomo annusa. Anzi, 'si annusa'.





Scoperte



Dino Campana al Caffè Orfeo: un ‘piccolo’ enigma svelato

Annotazioni sui Canti Orfici

STEFANO DREI

La soddisfazione intellettuale determinata dalla lettura di un romanzo poliziesco è forse di natura consolatoria: partendo da una situazione di disordine, scopriamo che i contorni di certi pezzi si richiamano a vicenda; troviamo una nuova prospettiva che permette di illuminare in maniera impreveduta questo o quel particolare; ricostruiamo un quadro dominabile dalle categorie del nostro intelletto. La conclusione è rassicurante: riconosciute le cause, raccordati gli effetti, assodiamo che il mondo non è privo di senso. Finalmente una buona notizia.

Avevo usato la metafora del romanzo poliziesco, anzi del giallo, qualche mese fa, su questa rivista,¹ a proposito di un piccolo enigma riguardante la celeberrima copertina dei *Canti Orfici* di Dino Campana. Giallo era appunto il colore quella copertina: fin troppo facile il gioco di parole. Credevo comunque di avere

risolto il caso, individuandone il modello in un romanzo di successo: il *Daniele Cortis* di Fogazzaro, edizioni Baldini e Castoldi, che all'epoca (1914) era presente in libreria in una veste grafica assai simile per formato, colore della carta e dell'inchiostro, *layout* e carattere del titolo. Parti-

colarmente interessante quest'ultimo, dalle raffinate volute liberty (*Victor Hugo* o *Columbus* secondo i campionari delle fonderie dell'epoca): per i dettagli, rimando all'accuratissima esposizione di Massimo Gatta, che prima di me aveva aperto il caso.²

Nella nostra ingarbugliata

Faenza, piazza Umberto I (ora piazza della Libertà) intorno al 1920. Sotto il portico, la freccia segnala l'insegna del Caffè Orfeo





Dino Campana, *Canti Orfici*, Marradi, Ravagli, 1914. Biblioteca Manfrediana di Faenza; esemplare appartenuto a Primo Scardovi

gnificati e di suggestioni; non c'è nemmeno dubbio che questi aspetti si possano sommariamente definire come appartenenti alla poetica di Campana, ma è pur vero che all'interno del libro Campana non nomina mai Orfeo e non allude mai esplicitamente al suo mito. Sappiamo inoltre che il titolo era assente dalla prima stesura del libro; tutto ci induce a concludere che il titolo fu ideato quando il libro era già terminato, o quasi terminato. Dunque, quale incontro, esperienza, lettura suggerì a Campana, nella primavera del 1914 a riconoscersi in Orfeo, a definire *Orfici* i suoi *Canti*? A questa domanda avevo ipotizzato qualche anno fa una risposta,³ segnalando un appunto preparatorio dei *Canti Orfici*, un passaggio del *Taccuinetto faentino*, risalente appunto alla primavera del 1914, in cui il poeta descriveva la piazza di Faenza, la città dove aveva compiuto gli studi ginnasiali e in cui avrebbe ambientato alcune delle pagine più memorabili del suo unico libro. Nel *Taccuinetto*, il poeta descrive la piazza «dalla loggia grande in cui è seduto». Ricostruendo sulla scorta della topografia di allora la scena, ne deducevo che il poeta si rappresenta seduto da-

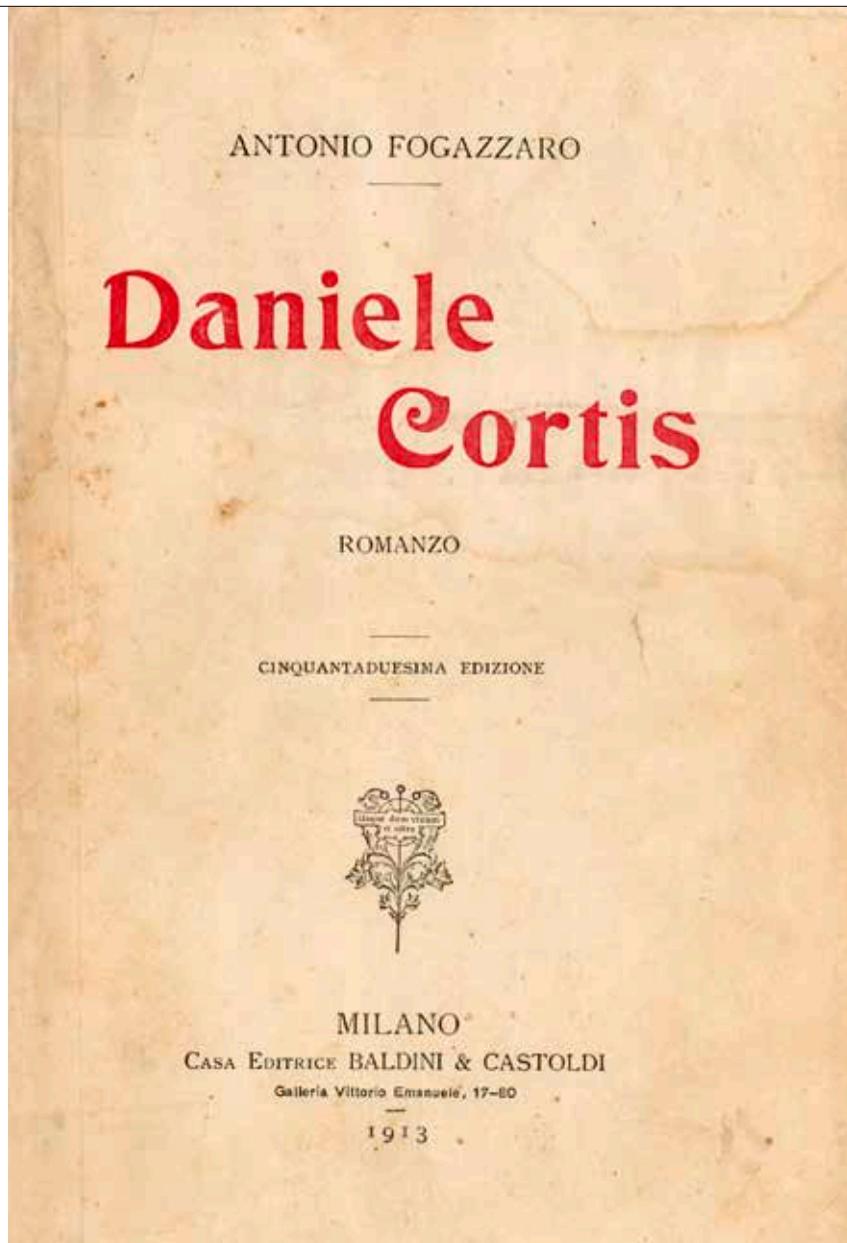
quotidianità, però, i casi non si chiudono tanto facilmente: si scopre spesso un residuo insoluto che riapre i giochi. Così, anche il nostro giallo ora presenta il suo *sequel*, o *prequel*: un ritrovamento recentissimo ci induce a incrociare l'inchiesta sulla grafica della copertina con un'altra inchiesta, questa ben più annosa e non limi-

tata al paratesto. Mi riferisco alla scelta stessa del titolo e in particolare di quell'aggettivo - *Orfici* - che da un secolo non dà pace ai critici. In estrema sintesi: l'aggettivo rimanda indubbiamente al mito del cantore Orfeo, capace di ammaliare col suo canto le fiere e gli stessi dei dell'Ade attingendo a un fondo remoto e oscuro di si-

Antonio Fogazzaro, *Daniele Cortis*, cinquantaduesima edizione, Milano, Baldini e Castoldi, 1913. Anche per *Canti Orfici* era previsto il titolo in rosso, secondo il contratto che Campana e lo stampatore Ravagli stipularono nel 1914

vanti a uno storico locale, chiamato appunto Caffè Orfeo. Trasferito e completamente rinnovato otto anni prima, il caffè recava una grande insegna realizzata dalla fabbrica diretta dal noto ceramista Achille Calzi, raffigurante appunto il mitico poeta con la lira. Congetturavo quindi che il nome e l'insegna del caffè avessero in qualche modo innescato una suggestione, un suggerimento per il titolo del poema.

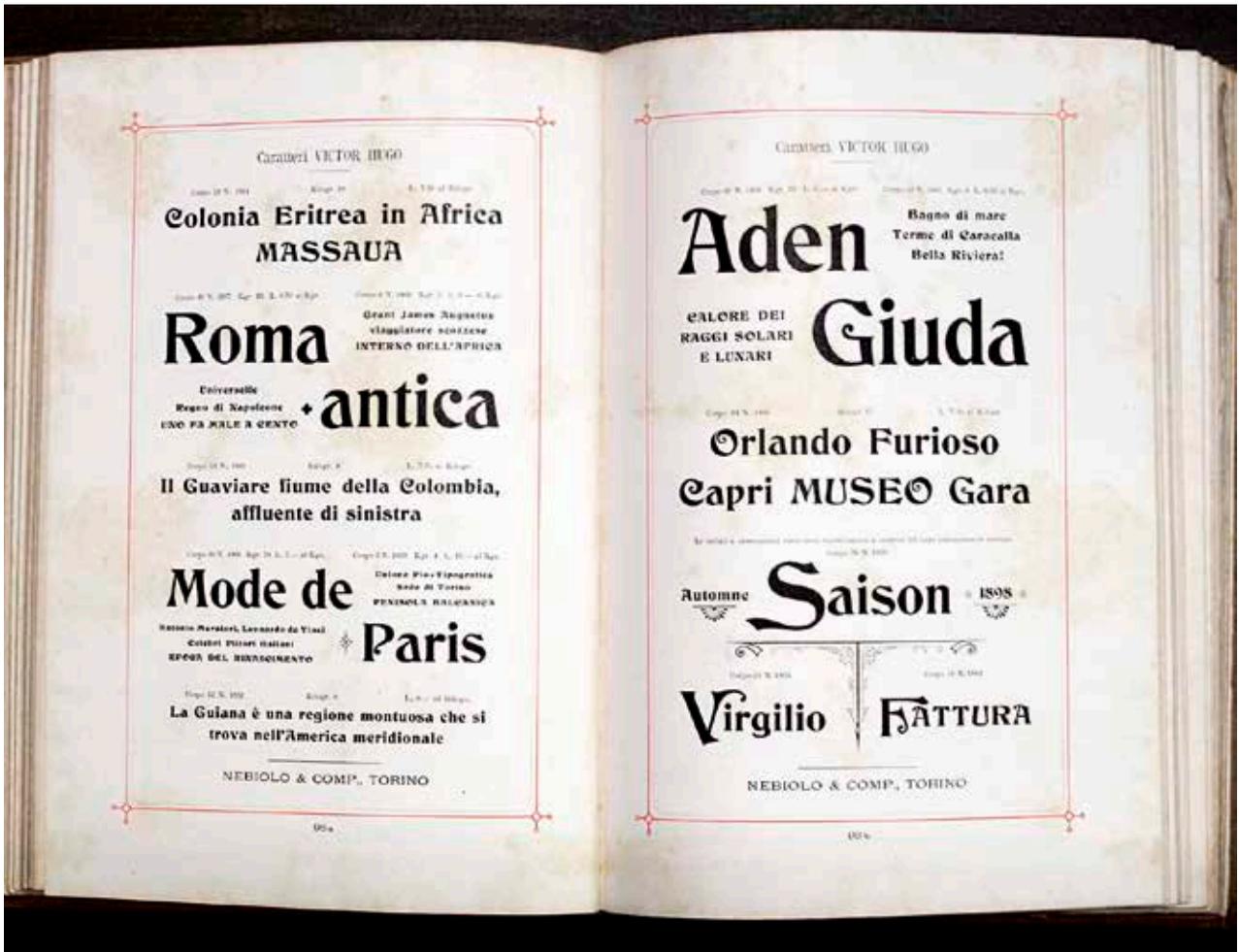
Ma ecco dunque la novità, l'indizio inaspettato che produce un'intersezione fra i due gialli. In novembre, è stata inaugurata al Museo delle Ceramiche di Faenza una mostra dedicata appunto ad Achille Calzi.⁴ Ebbene, fra le opere esposte è ricomparsa l'insegna in questione. Le settantacinque mattonelle che la componevano, messe in posa nel 1906, smantellate nel 1959, conservate in una cassa per oltre mezzo secolo dagli eredi dei vecchi proprietari, ora sono state recuperate, restaurate, ricomposte ed esposte: ai lati del dipinto centrale raffigurante Orfeo che con la lira incanta un leone e una leonessa (o una tigre?): la scritta CAFFÈ



ORFEO fa uso dello stesso carattere *Victor Hugo* o *Columbus* che ritroveremo nei *Canti Orfici*.

Caffè Orfeo, *Canti Orfici*. Non può sfuggire la curiosa corrispondenza delle iniziali, enfatizzata dalla grafia. Dell'insegna era già noto ed era stato pubblicato più volte il disegno preparatorio, comprendente anche

un'imponente cornice con lesene aggettanti che pure fu realizzata, come si ricava da cartoline d'epoca. Nel progetto però il *font* era diverso; ora veniamo a sapere dunque che nella realizzazione Calzi, o più verosimilmente le maestranze da lui dirette, fecero ricorso (come in uso fra i ceramisti) a un recente



campionario di caratteri tipografici: presumibilmente lo stesso di cui si sarebbero serviti qualche anno più tardi Baldini e Castoldi per il *Daniele Cortis* e poi Ravagli per i *Canti Orfici*. O forse commissionarono in tipografia una stampa da utilizzare come matrice per lo spolvero.⁵

L'ipotesi dunque che quel caffè e quell'insegna abbiano in qualche modo suggerito al poeta la scelta del titolo si rafforza. Per quanto invece riguarda la grafica della copertina, l'ipotesi di una derivazione dal *best seller* di Fogazzaro può essere mantenuta, ma va rimodulata. Può ben darsi che, più o meno consapevolmente, Dino Campana sia stato indotto a orientarsi verso il modello grafico del *Daniele Cortis* dalla memoria di un'insegna davanti alla quale lui (noto caffeinomane!)⁶ era certamente sostato più volte, anche prima di quella primaverile del 1914.

Nel groviglio del reale, là dove cospira «una molteplicità di



Nella pagina accanto dall'alto: Achille Calzi, schizzo per l'insegna del nuovo Caffè Orfeo (1906); insegna del Caffè Orfeo (1906). L'insegna reca il marchio delle Fabbriche Riunite di Ceramiche, all'epoca dirette da Achille Calzi. I tre pannelli (senza la cornice) misurano complessivamente 46 x 365 centimetri; il carattere *Victor Hugo* nel catalogo della fonderia Nebiolo. Qui sopra: da sinistra personaggio non identificato, don Francesco Bosi, avv. Giacomo Mazzotti, Lamberto Caffarelli, Diego Babini, Dino Campana, don Stefano Bosi. Foto scattata il 3 gennaio 1912 presso la cascata dell'Acquacheta nell'Appennino toscano-romagnolo e rinvenuta nel 2011 (proprietà famiglia Baùsi)

causali convergenti», non si danno causali uniche; più suggestioni possono cooperare a determinare un evento. Le piastrelle li-

berty di Achille Calzi ora ci propongono una causale in più. Teniamone conto, almeno fino al prossimo ritrovamento!

NOTE

¹ «*la Biblioteca di via Senato*», VIII, n. 2, febbraio 2017, pp. 50-57.

² «*la Biblioteca di via Senato*», VII, n. 3, marzo 2016, pp. 12-22.

³ *Orfeo, Ofelia e una piazza*, in «*La Piè*», LXXXII, n. 1, 2013, pp. 10-15. Poi in *Dino Campana. Ritrovamenti biografici e appunti testuali*, Faenza, Carta Bianca, 2014, pp. 85-94.

⁴ Per la mostra (5 novembre 2017 - 18

febbraio 2018), vedi il catalogo curato da Ilaria Piazza: *Achille Calzi fra simbolismo e liberty*, Pisa, Pacini, 2017. Vedi anche la voce *Achille Calzi* nel *Dizionario Biografico degli Italiani* consultabile anche on line.

⁵ Solo la 'A', seconda lettera dell'insegna, è diversa e lievemente disallineata. Si potrebbe ipotizzare una realizzazione in due tempi, dovuta a un incidente di percorso che abbia danneggiato qualche

mattonella.

⁶ Ricordiamo, a solo titolo di curiosità, la "modula informativa" che nel settembre 1906 determinò il primo ricovero di Dino in manicomio. Alla voce «cause fisiche e morali» [della pazzia] vi leggiamo: «Dedito al caffè del quale è avidissimo e ne fa un abuso eccezionalissimo». Gabriel Cacho Millet, *Dino Campana fuorilegge*, Palermo, Novecento, 1985, p. 45 e tavola 10.

In Appendice - Feuilleton

L.E.X.
Le biblioteche profonde
XIX capitolo

ERRICO PASSARO

**RIASSUNTO DELLE
PUNTATE PRECEDENTI**

Victor Stasi è un agente di L.E.X., una branca dei servizi segreti italiani. Il suo avversario è Kane, uomo della Loggia.

Stasi si reca con la collega Livia ad Atene, dove si salva da due diversi attacchi armati.

Kane, dopo aver ucciso un informatore di Stasi, minaccia anche Livia.

L'italiano, supportato in patria dal generale Bonera e dal capitano Rabisi, trova un alleato nella polizia greca, ma Kane sfugge alla cattura e contatta la Loggia per nuove istruzioni.



ancora in volo da Atene: la voce era così dura e metallica che sembrava quella registrata degli annunci ferroviari...e forse lo era. – Voglio un *briefing*. ASAP. Non si faccia attendere.

Atterrato a Fiumicino a tarda sera insieme a Livia, si erano separati a malincuore. Una volta nel suo appartamento, si era preso qualche ora di sonno; poi, alzandosi in anticipo sulla sveglia, si era rigenerato sotto la doccia, si era controllato barba e capelli, aveva indossato

l'uniforme con il decoro che si addiceva ad un ufficiale del suo grado e, facendosi forza, si era presentato a Forte Braschi.

Appena entrato nel suo ufficio, Bonera si abbassò gli occhiali sul naso e lo studio da sopra la montatura. Stasi non riuscì a sostenere lo sguardo corrucciato del capo di LEX: si considerava una perfetta macchina da guerra, ma il suo diretto superiore era ancora in grado di metterlo in soggezione con una semplice occhiata.

– La storia di Atene mi ha dato qualcosa su cui riflettere.

Bonera si stava preparando alla solita piazzata. Non aveva mai sopportato la visione iconoclasta del mestiere che aveva Stasi. Indicativo che avesse convocato solo lui, e non anche Livia: la sua carriera finiva lì?

– Chiedo scusa, generale, ma le cose si sono complicate. C'è stata una piccola *defaillance* – l'anticipò lui. – Ma Kane non se la caverà a buon mercato. Me la vedo io con lui.

Era giorno fatto, a Roma. Il primo lunedì dal ritorno in patria si presentava a Stasi con un sole cattivo: l'anticipo di quello che l'attendeva dal generale Bonera.

– L'aspetto da me – l'aveva convocato. Aveva trovato un messaggio di Bonera nella segreteria telefonica quando era

– Kane respira ancora.

– Non per molto.

– Stasi, dico a lei! – lo fermò Bonera. – So tutto quel che c'è da sapere, su Atene. Avevate l'ordine diretto di eliminare Kane, e invece non siete nemmeno riusciti a scovarlo prima che passasse la frontiera nel modo avventuroso che tutti hanno visto in mondovisione. Vi siete comportati in modo sconsiderato, nonostante vi avessi chiesto di non agire precipitosamente dopo la sparatoria alla biblioteca. Il che equivale ad uno zero in condotta.

Stasi si tenne a freno: Bonera era ben poco divertito dalla faccenda di Atene, e questo ci stava; ma subire l'ennesima lavata di capo non era piacevole.

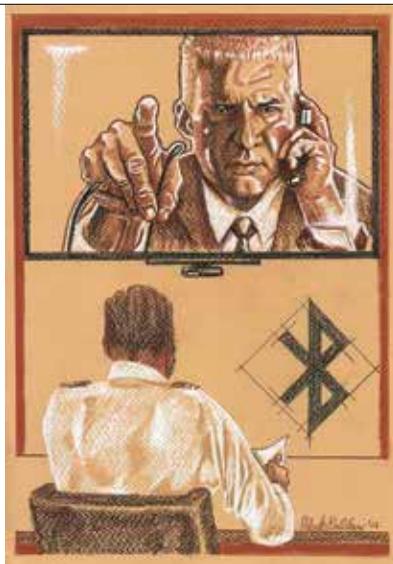
– Andava fatto.

– Non sono d'accordo, ma quel che è fatto è fatto. A questo punto, Kane ha certo confuso le tracce – completò Bonera. – Potrebbe essersi reso irriconoscibile e girare per Roma passandoci sotto il naso; oppure potrebbe essersi rifugiato in un Paese senza estradizione. Fatto sta che la pista che lo riguarda si esaurisce ad Atene.

Stasi aveva la testa pesante per la notte corta e agitata. Non aveva la forza di gestire a suo vantaggio la coda velenosa degli eventi di Atene.

– Quali sono le sue disposizioni?

Bonera accese il suo pc.



Bonera e Stasi (illustrazione originale di Roberto Baldazzi per la Biblioteca di via Senato)

L'apparecchio prese vita.

– Con ordine. Innanzitutto, bisognerà riformare la squadra di Tunisi. Lei, Rabisi e Malatesta.

Livia avrebbe continuato a lavorare nel sottomondo del *Deep Web*, ma Rabisi?

– Se ben si ricorda, il carabiniere a Tunisi ha dato qualche problema – si spinse a dire Stasi.

Per ricatto, Rabisi era stato al servizio degli oscuri interessi della Loggia. A causa sua, Stasi per poco non ci rimetteva la pelle.

– È l'occasione giusta per farsi riabilitare. Gli riferirà ciò che sa, di persona, e viceversa: non mi fido dei canali ufficiali.

Stasi metteva la missione davanti ad ogni altra considerazione, anche alle sue remore personali. Annuì, ad ammansire

Bonera.

– Questo cambia tutto.

– La prudenza non è mai troppa. Si incontrerà in un luogo appartato con Rabisi. Si farà trovare a...-. Girò lo schermo del pc nella sua direzione e gli indicò un punto sulla mappa di Roma che vi era visualizzata. – Alle 17 in punto. Ci arriverà con i mezzi pubblici, senza farsi scoprire. Con discrezione.

– Il mio nome è discrezione. Dopodichè?

– Bisogna portare Kane allo scoperto. Ci penserà Rabisi.

– Rabisi?

– La nostra mano non deve essere notata – deliberò Bonera.

– Lei è troppo conosciuto per potersi introdurre nelle fila della Loggia. Dobbiamo ricorrere a lui.

Stasi era a corto di argomenti.

– Che cosa dovrei sapere?

– Meno domande fa, meglio è. Certe volte è meglio non sapere, Stasi.

C'erano cose che non diceva. Succedeva spesso con Bonera.

– Può bastare – concluse quello, per poi aggiungere: – Mi aspetto che stavolta righi dritto.

La frase era piena di sottintesi minacciosi.

– Non mancherò.

Iniziava una seconda fase della missione. Ma Stasi era ad un passo dal diventare un indesiderabile.

BvS: il ristoro del buon lettore

La tavola di Igles Corelli a palazzo Oro Ror

Un cuoco, un papa e una poesia di Aldo Palazzeschi

GIANLUCA MONTINARO



Ristorante Atman
Via Borghetto, 1
Spicchio di Lamporecchio (PT)
Tel. 0573/803432

Fra le colline toscane, su un verde pianoro, svetta una villa che un papa chiese a un architetto. Era Clemente IX quel vicario di Cristo. Ed era Gian Lorenzo Bernini quell'artista. Il pontefice - Rospigliosi di nascita - già desiderava di passeggiare nei geometrici giardini che ancor oggi circondano il regale edificio. Già immaginava di trascorrere periodi di riposo nei fastosi saloni. Non fu così: non vide mai il termine dei lavori. Ma il palazzo, presto completato dai suoi familiari, rimane: muto testimone del suo sogno.

Scampata alle distruzioni della Storia, inalterata nella propria bellezza, quella residenza prende vita ogni sera. Luci appaiono e rumori si odono. Non è la curia papale a muoversi negli ampi vestiboli affrescati. Né sono le guardie svizzere ad apparire oltre le grandi finestre. Sono invece gli ospiti di Atman, il ristorante di Igles Corelli (che questa tenuta ha eletto a proprio 'palcoscenico') ad animare i vasti saloni e le grandi scalinate.

Come *A palazzo Oro Ror* (componimento di Aldo Palazzeschi contenuto nella raccolta *Lanterna*, volume che la Biblioteca di via Senato possiede nella prima edi-

zione, stampata a Firenze, nel 1907, presso lo Stabilimento tipografico aldino), «nel cuor della notte, ogni notte, la veglia incomincia» a Villa Rospigliosi. In tanti «giungon da lungi» per avvicinarsi a una delle tavole più tecniche e provocatorie che esistano nel nostro Paese. L'esaltazione dell'ingrediente attraverso cotture che ne preservano le caratteristiche e i calibrati, e mai scontato, accostamenti sono le due costanti nella cucina di Corelli. Più che 'territorialità' nei piatti si incontrano prodotti (che possono arrivare anche da lontano) e creatività, secondo uno stile che - fortunatamente - privilegia sempre la chiarezza espressiva e la nitidezza dei gusti.

Mentre «perenne si innalza il palazzo e soltanto lo stagno lo guarda e lo specchia», in tavola può

giungere il tripudio dell'anguilla croccante con verze e profumo di noce moscata, con le sue soffici carni bianche, sottilmente grasse e profumate, o la tartare di capriolo affumicato con 'verdure in osmosi', una pietanza tutta giocata fra le note dell'affumicatura e i tannini della parte vegetale.

«Finestra non s'apre» a Villa Rospigliosi. «Ma solo la porta, la sera, pel passo» agli ospiti di Corelli, qui richiamati anche da altre 'creazioni' che ricordano, nei loro ingredienti principali, i tempi delle cacce principesche e dei banchetti nobiliari, come nei casi del germano reale con tapioca e senape, dei palloncini di lepore con salsa alla royale o della pernice rossa con mele e liquirizia. Nella cantina, curata dal competente Francesco Perali, tante bottiglie dalle etichette note e meno note affinano lentamente: fra esse perché non attingere uno Chambolle-Musigny Derrière la Grange di Amiot-Serveille? L'abbinamento potrebbe riservare piacevolzze inusitate, sottolineate dalla complessità degli aromi del vino. Negli ampi saloni «la veglia è piena». «Di fuori», nel parco attorno alla villa, «più nulla». Solo la notte. E il «silenzio».

**WE OPTIMISE CONTENT
AND CONNECTIONS
TO FUEL BUSINESS
SUCCESS.**

V.le del Mulino, 4 - Ed. U15 - 20090 Milanofiori - Assago (MI) - Tel. 02 33644.1
Via Cristoforo Colombo 173 - 00147 Roma - Tel. 06 488888.1

E-mail: info.italy@mediacom.com - web: www.mediacom.com

MEDIACOM

MARIO BERNARDI GUARDI

Mario Bernardi Guardi, per trentacinque anni docente di lettere nei licei, è giornalista e scrittore. Si interessa soprattutto al dibattito politico e intellettuale del Novecento. Tra i suoi libri: *L'lo plurale. Borges et Borges; Il caos e la stella. Nietzsche e la trasgressione necessaria; Austria Infelix. Itinerari nella coscienza mitteleuropea; Italia loro. Sinistri, sinistresi, sinistrati*.

Collabora con «Liberio» e con «Il Tempo».

Ha curato numerose iniziative culturali a carattere nazionale (tra cui «I Percorsi del Novecento» e «Gli Incontri con la Storia» della «Versiliana»).

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 Bibliothaus 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.

PIERO MELDINI

Piero Meldini è nato e vive a Rimini.

Già direttore della biblioteca riminese intitolata ad Alessandro Gambalunga e autore di numerosi saggi di storia contemporanea e storia dell'alimentazione e della cucina, ha scritto cinque romanzi, i primi tre pubblicati da Adelphi e gli altri da Mondadori: *L'avvocata delle vertigini* (1994), *L'antidoto della malinconia* (1996), *Lune* (1999), *La falce dell'ultimo quarto* (2004) e *Italia. Una storia d'amore* (2012).

I romanzi sono stati tradotti in francese, spagnolo, tedesco, polacco, greco e turco.

SANDRO MONTALTO

Sandro Montalto (Biella, 1978), di professione bibliotecario, si occupa di editoria e dirige due riviste, fra cui «Cortocircuito. Rivista di letteratura ludica, cabopédica e potenziale». Ha pubblicato volumi di poesia, prosa, teatro, aforismi, saggistica letteraria, traduzioni, fra cui *Aforismario da gioco*. È tra i fondatori dell'Associazione Italiana per l'Aforisma e del Premio internazionale di aforistica «Torino in Sintesi». Come musicista ha pubblicato studi su importanti compositori ed è a sua volta attivo come compositore e trascrittore. Attivo nel mondo della «Patafisica», è Reggente del «Collage de 'Pataphysique».

LUCA P. NICOLETTI

Luca Pietro Nicoletti, dottore di ricerca PhD in storia dell'arte, ha studiato presso le Università di Milano e Udine. Si è occupato di arte del Novecento, di storia della critica e di cultura editoriale. Dopo aver insegnato storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti ACME di Novara ha collaborato con la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino. Ha vinto una borsa di studio presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Cura per Quodlibet la collana «Biblioteca Passaré. Studi di arte contemporanea e arti primarie». Ha scritto: *Gualtieri di San Lazzaro* (Quodlibet 2014) e curato l'edizione di scritti di Enrico Crispolti (*Burri "esistenziale"*, Quodlibet 2015) e *Gualtieri di San Lazzaro (Parigiera viva, 2011; Modigliani. I ritratti, 2013)*.

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO**ERRICO PASSARO**

Errico Passaro (1966) è ufficiale dell'Aeronautica Militare esperto in materie giuridiche.

Giornalista e scrittore, ha pubblicato oltre millesestecento articoli, dieci romanzi, centoventi racconti, fra cui il «tripleto» per le collane da edicola Mondadori: la bianca (*Zodiac*, Urania n. 1557; *La Guerra delle Maschere*, Millemondi Urania n. 58), la gialla (*Necropolis*, Supergiallo n. 39), la nera (*L.E.X. - Law Enforcement X*, Segretissimo, n. 1591; *L.E.X. - Operazione Spider*, Segretissimo n. 1610; *L.E.X. - Inverno arabo*, Segretissimo n. 1611).

GIANCARLO PETRELLA

Giancarlo Petrella (1974), bibliografo e storico del libro, è dal 2002 docente a contratto presso l'Università Cattolica di Milano-Brescia. Ha insegnato presso l'Università di Sassari e di Bergamo. Nel 2013 ha conseguito l'abilitazione scientifica per la I fascia (Prof. Ordinario).

È autore di un centinaio di contributi e di una decina di monografie (tra le più recenti *L'oro di Dongo ovvero per una storia del patrimonio librario del convento dei Frati Minori di Santa Maria del Fiume*, Olschki 2012; *I libri nella torre. La biblioteca di Castel Thun: una collezione nobiliare tra XV e XX secolo*, Olschki 2015; *À la chasse au bonheur. I libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli e altri episodi di storia del collezionismo italiano del Novecento*, Olschki 2016).

GIUSEPPE SCARAFFIA

Giuseppe Scaraffia è ordinario di Letteratura francese presso La Sapienza. Collabora al supplemento domenicale de «Il Sole 24 ore». Ha curato la pubblicazione di svariate opere di Proust, Stendhal e Maupassant. È autore di numerosi volumi, tradotti in più lingue, fra cui *Dizionario del dandy* (1981); *La donna fatale* (1987); *Il mantello di Casanova* (1989); *Torri d'avorio* (1994); *Miti minori* (1995); *Il bel tenebroso* (1999); *Sorrìdi Gioconda!* (2005); *Cortigiane* (2008); *Femme fatale* (2009); *I piaceri dei grandi* (2012) e *Il romanzo della Costa Azzurra* (2013).

LUCA SINISCALCO

Luca Siniscalco (1991), si è laureato in Scienze Filosofiche con una tesi in Estetica sulla rivista «Antaios», diretta da Ernst Jünger e Mircea Eliade. Attualmente collabora alla cattedra di Estetica dell'Università degli Studi di Milano. È redattore di «Antarès - Prospettive Antimoderne» (edizioni Bietti) e collaboratore di «Barbadillo», «L'Intellettuale Dissidente» e «La Tigre di Carta». Suoi articoli e saggi sono apparsi su riviste e quotidiani, e in diverse antologie.

GIANLUCA MONTINARO

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

www.giochipreziosi.it



Giocattoli da sogno



**WE BELIEVE THERE ARE NO LIMITS FOR PASSION,
IMAGINATION AND WONDER. IT'S ONLY WHEN
WE START TO EXPLORE THE UNKNOWN
THAT WE TRULY THRIVE.**

DON'T JUST LIVE. THRIVE.