

la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO XIV

n. 5 – MAGGIO 2022

BvS

PENSIERO

Il Tramonto
di Oswald Spengler
DI ANTONIO CASTRONUOVO

SCRITTURA

Aforismi sconosciuti
fra fede e scienza
DI SANDRO MONTALTO

RITRATTI

L'impazienza del
giovane Hemingway
DI GIUSEPPE SCARAFFIA

PERSONAGGI

«Sorte mi dette gran
desiderio di verità»
DI ANDREA G.G. PARASILITI

BIBLIOFILIA

Scrivere sui libri:
note a margine
DI GIANCARLO PETRELLA

TIPOGRAFIA

I colophon umanistici
di Franco Riva
DI MASSIMO GATTA

CINQUECENTO

L'elogio di Venezia
di Marco Thiene
DI ITALO FRANCESCO BALDO



P. PEROTTI - ISAGOGAE GRAMMATICALES (Venice c. 1505)

THE LEGACY OF ITALY

G. PREZZOLINI

ISSN 2036-1394

group*m*

We make advertising work better for people.

MINDSHARE

mediacom

Wavemaker





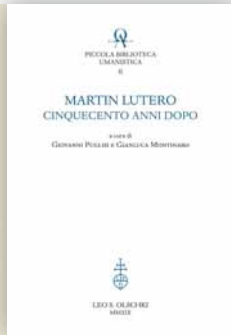
PICCOLA BIBLIOTECA
UMANISTICA

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

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



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



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



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



**IV – De Bibliotheca.
Di libri, di uomini, di idee**
a cura di Gianluca Montinaro
Firenze, Leo S. Olschki,
2020, pp. VI - 140, 20 euro



**V – La biblioteca
di Dostoevskij. La storia
e il catalogo**
di Lucio Coco
Firenze, Leo S. Olschki, 2021,
pp. XXXIV - 126, 20 euro



**VI – Niccolò Machiavelli.
Storia e politica**
a cura di Giovanni Puglisi
e Gianluca Montinaro
Firenze, Leo S. Olschki,
2021, pp. VI-184, 20 euro



**VII – La lettera di san Paolo
ai Romani. Tradotta ed esposta
da Lodovico Castelvetro**
a cura di Andrea Barbieri
Firenze, Leo S. Olschki, 2022,
pp. XII-164, 20 euro

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



group^m



mediacom



Wavemaker



Biblioteca di via Senato

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

Presidente
Marcello Dell'Utri

Servizi Generali
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Consulente scientifica e ricercatrice
Carla Maria Giacobbe

Consulente scientifico e archivista
Federico Oneta

«**la Biblioteca di via Senato**»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vice direttore*)

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

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Giuseppe Prezzolini,
The Legacy of Italy, New York,
S.F. Vanni Publishers & Booksellers
[ma Andrea Ragusa], 1948

Stampato in Italia
© 2022 – Biblioteca di via Senato Edizioni
Tutti i diritti riservati

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

Abbonamento

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

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

BancoPostaImpresa
IT67G 07601 01600 00103 1448721

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

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

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

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno XIV – n.5/138 – Milano, maggio 2022

Sommario

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 6 | <i>Personaggi</i>
«SORTE MI DETTE GRAN
DESIDERIO DI VERITÀ»
di Andrea G.G. Parasiliti | 44 | <i>Tipografia</i>
I <i>COLOPHONES</i> UMANISTICI
DI FRANCO RIVA
di Massimo Gatta |
| 16 | <i>Pensiero</i>
IL <i>TRAMONTO</i>
DI OSWALD SPENGLER
di Antonio Castronuovo | 56 | <i>Cinquecento</i>
L'ELOGIO DI VENEZIA
DI MARCO THIENE
di Italo Francesco Baldo |
| 24 | <i>Scrittura</i>
AFORISMI SCONOSCIUTI
FRA FEDE E SCIENZA
di Sandro Montalto | 61 | <i>IN DODICESIMO – Le rubriche</i>
IL LIBRO DEL MESE –
ANDAR PER MOSTRE –
IL LIBRO D'ARTE –
L'OZIO DEL BIBLIOFILO
di Carlo Sburlati, Lorenzo Fiorucci,
Luca Pietro Nicoletti e Antonio
Castronuovo |
| 30 | <i>Ritratti</i>
L'IMPAZIENZA DEL
GIOVANE HEMINGWAY
di Giuseppe Scaraffia | 72 | HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO |
| 36 | <i>Bibliofilia</i>
SCRIVERE SUI LIBRI:
NOTE A MARGINE
di Giancarlo Petrella | | |

Scotti Venere®

* HA SCELTO
RISO SCOTTI
IN ESCLUSIVA
PER CONQUISTARE
GLI ITALIANI

WWW.RISOSCOTTI.IT



VENERE L'ORIGINALE ITALIANO



SOLO FILIERA
ITALIANA

GUSTO
AUTENTICO

BENESSERE
VERO

ESPERIENZA
UNICA



INQUADRAMI

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

Editoriale

Il gustoso scritto di Sandro Montalto che ospitiamo su questo fascicolo ci fa conoscere un curioso personaggio: Eugenio Marchese (1837-1894). Ingegnere minerario, particolarmente attivo in Sardegna (ove si prodigò per far decollare l'industria estrattiva), Marchese fu uomo di fiducia di Quintino Sella, scienziato e ministro delle Finanze del neonato Regno d'Italia. Ma fu anche autore di diverse pubblicazioni, perlopiù a carattere scientifico. Oltre a esse, però, la produzione di Marchese annovera anche un Quintino Sella in Sardegna (1893), nella quale l'autore esalta la figura dello statista biellese, e una curiosa – e sinora praticamente sconosciuta – raccolta di aforismi: Graupen di un minatore

(Genova, Tipografia del R. I. de' sordo-muti, 1882). All'interno delle poco più di quaranta pagine che lo compongono è presente una nutrita serie di adagi: alcuni più «banali», altri non privi di icastica bellezza, come «Il carattere è la logica».

Ciò che qui preme sottolineare è che questo piccolo libro – sconosciuto al Sistema Bibliotecario Nazionale sino al 2020, ovvero sinché non è stato rinvenuto nella Biblioteca Civica di Biella, all'interno della vasta *Miscellanea Quintino Sella* – è l'ennesima prova di quanto le nostre biblioteche e i nostri archivi siano ancora corpi da esplorare, e di quanto – a volte prezioso, a volte meno – ancora celino di sconosciuto nei loro anfratti.

Gianluca Montinaro



P. PEROTTI - ISAGOGAE GRAMMATICALES (Venice c. 1505)

THE LEGACY OF ITALY

G. PREZZOLINI

Personaggi



«SORTE MI DETTE GRAN DESIDERIO DI VERITÀ»

Prezzolini ovvero: dei limiti non imposti alla voce

di ANDREA G.G. PARASILITI

«**S**to bene [solamente] con una donna che non frequento» abbondò di sale un grande cuoco prestato al cinema (che, per la cronaca, faceva di nome Ugo e di cognome Tognazzi). Questa affermazione, che pare l'ennesimo colpo d'ala *nonsense* dal retrogusto ossimorico del mitico padre della supercazzola, supercazzola non è... Star lontano dalla «dolza enemia» (la donna, «la dolce nemica» di Sordello da Goito) appare una *condicio sine qua non* della poetica cortese e dell'*amor de lomb* o, per usare le parole di Jaufré Rudel, di quell'«amor de terra londhana».

L'anno scorso ricorreva la settecentesima dipartita di Durante Alighiero degli Alighieri, nazionalmente, nonché volgarmente, noto come Dante. Fedeli a se stessi, gli italiani festeggiarono, come a ricordare non tanto l'assunzione al Parnaso del Sommo Poeta quanto, piuttosto, la liberazione dalla sua presenza fisica. Maestri della *inventio* e della macheronica *intuitio*, l'hanno azzeccata ancora una volta, visto che Giuseppe Prezzolini (1882-1982), del quale invece noi, saviamente, rimpiangiamo i primi 40 anni di assopimento, individuò nell'Alighiero l'anti-italiano per antonomasia...

Nella pagina accanto: Giuseppe Prezzolini, *The Legacy of Italy*, New York, S.F. Vanni Publishers & Booksellers [ma Andrea Ragusa], 1948

Giusto per fare un esempio, inviterei il lettore a prendere in mano *L'Italia finisce. Ecco quel che resta*, riproposizione di un volume pubblicato in inglese da Prezzolini con il titolo *The Legacy of Italy*, nel 1948 a New York, per i tipi di S.F. Vanni Publishers & Booksellers (in realtà, Andrea Ragusa, «editore-libraio siciliano a New York» dal 1931 al 1974, quando venne assassinato), tradotto quindi in italiano da Emma Detti per Vallecchi nel 1959.

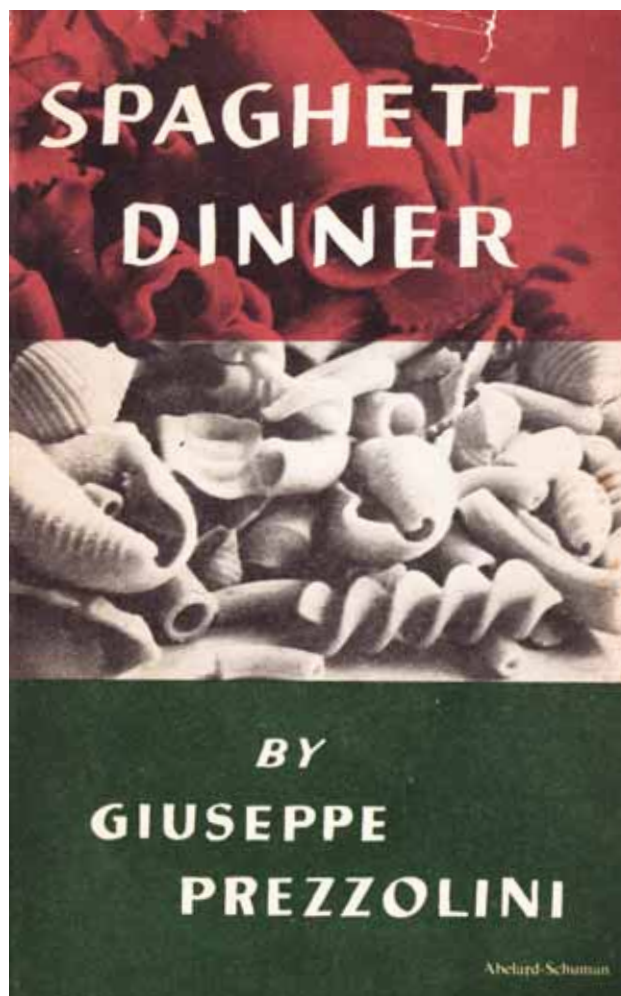
La prima cosa da dirsi intorno a Dante, in un libro sulla civiltà italiana, è che egli resta il più grande degli Antitaliani, come potrebbero chiamarsi i giudici severi e i critici implacabili degli Italiani. La forza dominante, la probità e la fede incomparabili, l'unità di poesia, pensiero ed azione, fanno di lui l'eccezione più impressionante e l'antitesi più grande del carattere degli italiani. [...] Il suo rigore logico e l'unità di pensiero e di azione di Dante poco hanno da fare con la rilassatezza morale comunemente associata al carattere italiano. È difficile ammettere che la civiltà italiana sia stata «dantesca». [...] Sentire fortemente, agire risolutamente, peccare appassionatamente e pensare audacemente: ecco ciò che muove l'animo suo. E riesce sempre a scuotere i lettori. Dovunque gli è possibile inventa scappatoie, come il Limbo dove colloca i grandi amatori, e i pagani illustri che perseguirono nobili scopi pur senza la grazia divina; o l'Antinferno dove mettere quelle persone che apparentemente vissero nella fede

cristiana, ma solo da ignavi, gli appaiono più spregevoli dei dannati.

Se a questo si aggiunge lo spoglio boccaccesco di Salvatore Silvano Nigro, in merito al *Trattatello in laude di Dante* (pervenutoci in tre redazioni databili tra il 1351 e il 1372), la frittata è servita.

Uno sguardo penetrante come una sonda. Era questo che Boccaccio invocava. Inutilmente. Stava chino, intento al raspìo lento della penna. Scriveva il *Trattatello in laude di Dante*. La biografia dell'Alighieri, che era divenuto un 'iddio in terra' («si licito fosse a dire»), procedeva devota ed en-

comiastica, con accenti agiografici. Lingue di fuoco lambivano tuttavia i solchi della scrittura, rigo dopo rigo. L'aggressione termica dannava Firenze e le sue passioni politiche immalignite dalle vendette; e rinforzava il risentimento del biografo, che il racconto offriva a risarcimento della 'ruina' cui era stato condannato dalla propria città l'autore della *Comedia*: il poeta che lo 'sbandimento' aveva reso ospite perpetuo e sofferente della sua stessa vita d'esiliato; il pellegrino, dalla memoria implacabile, che le mura della propria città si era cinto ai fianchi e aveva portato nell'erranza come un cordone di spine. I fatti della vita di Dante correvano al loro posto nel *Trattatello*, tutti in linea, di fila. Solo una zona d'ombra permaneva, una lacuna. Boccaccio tagliava corto. Denunciava subito il vuoto di conoscenza. Mancavano all'appello i brani, gli schizzi, gli abbozzi della vita familiare. Una parete si frapponeva tra l'intimità e il racconto. Mancava una soglia transitabile o un punto d'ingresso allo sguardo indagatore. Era inutile ogni assalto alla parete, una visione in trasparenza, una qualsiasi intravisione. Lo spazio oltre il muro rimaneva recondito e straniero: impenetrabile e insondabile. Quello che non era possibile vedere poteva essere pensato, però; immaginato e interpretato. Con una intelligenza non poco perversa, capace di suggerire lo spunto per un brandello di racconto che potesse bucare il buio della camera coniugale e raccogliere gli echi scoppiati di un ménage. Una cosa sembrava certa: dopo la condanna tutto lasciava credere che Dante e la moglie (che avrebbe dovuto essere la 'consolazione' degli 'affanni' del marito) non si fossero più incontrati: «mai dove ella fosse» l'Alighieri «volle venire», «né sofferse che là dove egli fosse ella venisse giammai». Dato l'esito, la triste scienza dell'esperienza (inevitabilmente maschilista) insegnava che le mogli sono contrarie alla 'pace', al 'riposo' e allo 'studio' dell'uomo di lettere: «E se le cose che di sopra son dette son vere (che il sa chi provate l'ha), possiamo pensare quanto dolori na-



scondano le camere, le quali di fuori, da chi non ha occhi la cui perspicacità trapassi le mura, sono reputati dilette».

Insomma, Dante non è un campione dei grandi miti sui quali si fonda il Belpaese, dalla ‘dolce vita’ alla ‘famiglia’: «l’unico aggregato sociale solido in Italia». Tale la definiva Prezzolini nel suo attualissimo *Codice della vita italiana* del '21 (del secolo scorso...). Il quale Prezzolini, come molti altri giovani della propria generazione, da interventista, aveva contratto un burrascoso e, forse, precipitoso o, quanto meno non prudente, spopolamento con l’Italia. Ma, mentre Marinetti convogliò a nozze felici e durature, quel giorno, all’interno della fedele autoblindo descritta nell’*Alcova d’acciaio: romanzo vissuto* (l’opera con la quale il padre del Futurismo intendeva glorificare Vittorio Veneto), Prezzolini dalla guerra in poi non trovò più pace. Certo, la colpa era sua, tutta sua. Non era dotato di pazienza e temperanza, soprattutto verbale. Aveva una lingua infuocata, biforcuta, indomabilmente articolata da una voce interiore. Aveva iniziato a soffrirne da molto giovane, almeno dal 1907, l’anno precedente alla fondazione di una rivista destinata a fare scuola e che si chiamerà, appunto, «La Voce», 1908-1916. È nel *Sarto Spirituale*, infatti, che si disvela, malvagiamente e carica di destino:

Io sono *la Voce*. Tutte le volte che il bisogno di fiorire sulla terra mi rimpicciolisce nella matrice d’un ingegno umano, non posso manifestarmi che col tormento di quelli in cui abito. Angustie, tumulti, follie, visioni agitano i poeti, i filosofi e i maghi nei quali mi sforzo d’ingrandirmi, d’allargarmi, d’approfondirmi e di manifestarmi più riccamente.

Nella narrazione, *Lo Schiavo della Voce* confessa i disagi che gli vengono arrecati da questa possessione, che lo costringe a proclamare verità, senza compromessi e leccornie:



Sopra: Giuseppe Prezzolini, *L'Italia finisce. Ecco quel che resta*, traduzione in italiano di Emma Detti, Firenze, Vallecchi, 1959. Nella pagina accanto: Giuseppe Prezzolini, *Spaghetti Dinner*, New York, Abelard-Schuman, 1955

Una voce, soprattutto la mia voce, una voce come la mia, costa cara a mantenerla, e non si contenta di tragedie sulla scena, d'imperi nei libri, d'amori e di lotte nei quadri, ma vuole che le si serva della vita, delle porzioni di vita cruda e rossa, della vita di prima qualità! [...] Mi bisognò essere prodigo come un giocatore per pagarmi questo lusso d'accettare la voce, quando mi venne a chiedere il permesso di abitare in me, per tutta la vita. Così prodigo doveti essere, che non mi restò più nulla, e doveti donare anche il mio futuro, anche i «se» e i «ma» e i «forse» di cui è fatta gran parte della nostra più opulenta ricchezza.

Sfiniti dalla tirannia della voce, è il caso di chiedere consigli all’*Uomo Pratico*, amministratore dei beni della casa del «Come si dice, come si usa, come si fa»:

Abitava costui, in una via centralissima, un mezzanino ammobiliato senza troppo lusso; nella sua stanza di consultazione v’erano molte carte e parecchi libri, e sopra la poltrona un’oleografia rappresentante la vittoria della Pazienza sul Genio raffigurata dall’apologo della tartuca e della lepre; di faccia un busto del Buon Senso, con le sembianze di Alessandro Manzoni. Accanto all’Uomo Pratico vidi un piccolo cinghialino bianco, con le setole bene aricchiate da un parrucchiere e profumate d’acqua di Colonia; la spirale ottimista del suo codino compiva magistralmente la sua persona grassoccia; la sua aria era grave, seria, estremamente ‘per bene’. [...] «Caro signore, il vostro caso è men che nuovo, ed è precisamente a me che dovevate rivolgermi. [...] È una disgrazia che capita a molti, e se non temessi le esagerazioni, oserei dire a quasi tutti. Sono moltissimi coloro che hanno, cioè che hanno avuto una voce. [...] La gente per bene, le persone di coscienza, gli uomini di buon senso quando han la disgrazia di nascere con la voce, ebbene, l’*ammazzano*. [...] Seguite il mio consiglio: «Una persona per bene deve uccider la voce, e se non può, che la mascheri».

Giuseppe Prezzolini, *ça va sans dire*, non seguì né i consigli dell’Uomo Pratico né quelli di Torquato Accetto e della sua *Dissimulazione onesta*, bensì restò fedele ai dettami di Ferrante Pallavicino dalla testa decollata, autore di un vero classico della letteratura (*La retorica delle puttane* del 1642), per il quale «tacer gli eccessi, non è pietà ma assentimento» e «complicità». Fu l’esperienza della prima guerra mondiale a togliergli ogni dubbio residuo, se mai ce ne fossero stati, visto che in *Ventiquattr’ore in Italia* («La Voce», settembre 1910) Prezzolini sembra già avere il quadro abbastanza chiaro:

La stazione è nuova, d’un anno. Era provvisoria, di legno, da dieci. Bruciò. Se non bruciava sarebbe ancora lì ‘provvisoria’. Intanto, dopo un anno, sopra i sedili due regolari striscie [sic] di nero: una, più larga, dove appoggian le spalle, l’altra più stretta, ma più insidiosamente grassa, dove poggia la testa. Traccia eguale all’entrata delle porte, dove carezza con una mano chi, con l’altra, preme sulla maniglia dell’uscio. Treno direttissimo: ritardo quaranta minuti. Arriva. M’afferro alla maniglia. Giro. Su. Che mani! Vado a lavarmi. Latrina: per terra tutto bagnato: puzzo di piscia. Alla pompa non c’è acqua. [...] ‘Vietato fumare’. L’uomo di faccia, fuma. E sputa, con metodo e regola. Ai piedi un laghetto di saliva s’allarga. Guardo fisso l’uomo. Non capisce. Parlo. «Ah! è vero. Non si fuma qui. Il signore soffre di stomaco?» «No. Il signore non soffre di stomaco, e può sopportare anche la pipa, ma qui non si fuma, e lei non deve fumare». L’uomo continua a sputare. Non è *vietato* sputare.

Dicevamo, la guerra riaffiorerà nella memoria di Prezzolini quale momento del disvelamento totale e definitivo dei bubbonici vizi della bella Italia. «Cara porca Italia», avrebbe esclamato Pietro Jahier, alla lettura del capitolo sulla morte di *Giosuè Borsi* all’interno de *L’Italiano inutile*:

Le condizioni dell’esercito italiano nell’agosto del 1915 non erano incoraggianti. Il nostro reggimento, per esempio, non aveva mitragliatrici; gli aeroplani che si vedevan per aria erano tutti austriaci e gironzolavano sulle nostre teste infischandosi dei pochi colpi d’artiglieria che gli tiravano con una mira ad occhio alcune batterie; per tagliare i reticolati avevan distribuito delle pinze, buone per sveltare i pioppi, che si slabbravano dopo un paio di prove sul filo di ferro. Si citava una frase del generale Cadorna che «se occorreva si tagliassero i reticolati con i denti». [...] Le bombe a mano ci arrivarono senza istruzioni, in

modo che il primo caporale che le toccò ci rimise la vita e due soldati rimasero feriti.

A tal proposito, prendendo in mano *L'Italia finisce*, bisognerebbe leggere, almeno, il capitolo sul *Soldato italiano. Una nave senza timone* nel quale, da un lato, viene riscattata la fama del *miles* non certo *gloriosus* che, poveretto, combatteva sì con eroismo individuale! Ma il problema era un altro:

Poiché la guerra è una prova per la nazione intera, è chiaro che tanto gli insuccessi quanto gli scarsi successi non erano dovuti a mancanza di coraggio da parte delle truppe, ma ad una deficienza fondamentale del paese nel suo complesso. [...] Il popolo italiano non sa far la guerra in modo efficiente; questo è il punto essenziale della questione. Gli italiani la fanno male per la stessa ragione che impedisce loro di costruire una società sana in tempo di pace; sono incapaci ad organizzare il proprio Stato.

Finita la guerra, pubblica, con un gesto di filantropia, quel già citato abecedario del vivere italiano: *Il codice della vita italiana*, il cui celebre incipit «I cittadini italiani si dividono in due categorie: i furbi e i fessi» è ormai proverbiale anche fra coloro che non distinguono Prezzolini da Prezzemolino. Scritto per sollevare i giovani dal fardello di un grave noviziato («perché non proviamo a insegnare loro in che paese veramente sono nati?») giacché «tra la legge scritta e la vita vissuta tutti sappiamo che bella differenza passi», è tutto un preludio alla propria partenza dall'Italia:

Quando si vive in Italia, più d'una volta accade di domandarsi perché non si prende il primo piroscavo che parte per il nuovo mondo, dove, molto lontani, attraverso il velo della poesia, e senza alcun contatto con i cattivi campioni della madre patria, tutto quello che c'è di bello e sano può tornare in mente e destare persin nostalgia.

GIUSEPPE PREZZOLINI
Maccheroni & C.



Longanesi e C.

Giuseppe Prezzolini, *Maccheroni & C.*, Milano, Longanesi, 1957

Prezzolini, di fatto, il piroscavo lo prese, dopo un periodo parigino dove, fra il 1925 e il 1929, lavorò presso l'ufficio stampa dell'Institut international de coopération intellectuelle, incarico che ricoprì senza esser peraltro eletto col voto del governo italiano giacché, per ordine di Mussolini, il raccomandato era il conte Amedeo Ponzone. In quegli anni scrisse il proprio libro più fortunato, *Vita di Nicolò Machiavelli fiorentino*. Poi la partenza per gli Stati Uniti, dove diventerà direttore della Casa Italiana alla Columbia University di New



Sopra da sinistra: Giuseppe Prezzolini (1882-1982), in una celebre fotografia dell'inizio degli anni Cinquanta; Giuseppe Prezzolini, *Codice della vita italiana*, Firenze, Società anonima editrice La Voce, 1921

York (fino al 1940) nonché Full Professor presso l'omonimo ateneo americano, mentre si alimentava e accresceva l'insofferenza nei suoi confronti da parte sia dei fascisti sia degli antifascisti, giacché, per dirla con Emilio Gentile, risultava sospetto a entrambi... Sempre fedele a sé stesso e alla propria voce, diceva quello che nessun altro avrebbe mai avuto l'ardore di dire, al costo di risultare tremendamente antipatico e oltremodo impopolare. Si prenda, a titolo di esempio, questa affermazione risalente agli anni '50:

In quel tempo ebbi l'occasione di osservare che c'erano degli ebrei che avrebbero voluto esser favoriti soltanto perché ebrei, o perché oppressi. Io non mi lasciai persuadere da questa opinione. Anche fra gli ebrei, come fra i fascisti e gli antifascisti, bisogna distinguere. [...] Posso parlare liberamente perché il mio passaporto è sgombro di bolli antisemitici.

Il periodo americano, squisitamente descritto dallo stesso nell'*Italiano inutile*, ma anche in *La*

Casa Italiana di Columbia University, ci dà prepotentemente l'idea di come (e fino a che punto) l'Italia fosse l'amante dalla quale Prezzolini dovette allontanarsi per meglio amarla... Donna «petrosa», direbbe Dante, e che non ricambia. Viene in mente *Dopo la 'disgrazia'* [la seconda guerra mondiale] *mi rifugio in soffitta e penso al passato*, la terribile e liricissima *cauda* dell'*Italiano inutile*, una confessione agostiniana all'amato se stesso, dalla solitudine della propria mansarda, destinata a diventare luogo di culto:

Alle dieci di sera del 31 dicembre 1940 lasciai, solo, la Casa Italiana, dove avevo abitato per 10 anni. [...] Mi rifugiai in una soffitta, che il padron di casa chiama *pent-house*. [...] una dimora eretta sopra il terrazzo che sta in cima e copre le case americane. [...] Abbandonai completamente la vita sociale. [...] Sono tredici anni (1953) che non mi sono mosso dalla *pent-house*, in inverno o estate. [...] In questo tempo mi rimase più tempo per studiare, ritornare ai filosofi della gioventù, ai classici di molte letterature, preparai più minuziosa-

mente i miei corsi [...] mi guadagnai lo stipendio con tanta coscienza. Né studiai con tanta assiduità e pazienza, senza mai prender vacanza. Ogni giorno fu uguale agli altri. L'università non se n'accorse. Per la maggior parte degli studenti tanto sarebbe valso che avesse insegnato il prof. Salsiccia o ci fosse stato un fonografo. [...] Fu in questo luogo ed in questa situazione che il passato mi si presentò come materia di riflessione. [...] Fra le riflessioni che questa situazione mi trasse davanti fu quella di sentirmi straniero al Paese dov'ero nato e per il quale cercavo di operare. Avevo preso la cittadinanza americana con un grande turbamento di coscienza. Sapevo che significava un distacco definitivo. Non mi vedevo tornare in Italia come 'turista americano'. Fu allora che m'accorsi che c'era stato fra i miei compatriotti e me una incompatibilità di carattere in tutta la mia esistenza. È tutta colpa mia, evidentemente; cinquanta milioni di Italiani han sempre ragione se nasce fra loro qualcuno che non continua la loro tradizione, che non s'adatta alla loro maniera di vivere. Avrei dovuto capirlo prima dal fatto che ho dovuto recarmi all'estero. In 50 [anni] di vita letteraria nessun giornale italiano mi ha creduto capace d'esser un corrispondente in qualche Paese di fuori, o in qualche regione di dentro; nessun editore si è mai sognato che potessi scoprir per lui degli autori o dirigere una rivista; nessun ufficio si è aperto per me, e non parliamo delle università. Avrei potuto fare, mi pare, per il mio Paese quello che ho fatto per altri Paesi. Ho conosciuto parecchi Italiani corrispondenti, editori, consoli, direttori di riviste e di giornali, inviati misteriosi o palesi di organizzazioni, rappresentanti di commercio: non ero meno intelligente, non meno onesto, non meno colto, non meno capace di lavoro e di fedeltà di quelli che ho veduto. Ma, evidentemente, ero antipatico agli Italiani, o almeno a quella parte degli Italiani che contano di più e che avrebbero potuto adoperarmi.

In questi 13 anni di reclusione, germoglia un rimpianto in Prezzolini. L'essere stato, in fin dei conti, un italiano inutile al proprio paese, un innamorato respinto...

Non poso, ben inteso, a genio incompreso in patria: so di non esser un poeta, né uno scrittore, non un artista né un uomo politico; fui soltanto un uomo pratico, che avrebbe potuto esser utile in patria. Avrei desiderato d'esser utile al mio paese, ma non ci riescii [sic] mai. Che cos'altro volli con «La Voce», nella Casa Italiana, come editore? [...] I libri, le riviste che ricevo dall'Italia mi presentano spesso delle pagine che leggo con avidità, le conversazioni che ho con qualcuno che si avventura a venir a cercarmi mi narrano vicende che mi colpiscono. Ho detto che non sono un genio incompreso, ma direi che son un 'innamorato respinto'.

E tuttavia, il prof. Prezzolini, ormai vecchio e americano, diventato da decenni *Prezzy* per la seconda moglie *Jakie* e gli allievi della Columbia, una volta in pensione, forse sentendosi prossimo alla morte, ormai ottantenne, torna in Italia. «La verità, dico oggi, può ammazzare persone e popoli. Bugie li mantengono in vita». Parla ormai da *Uomo Pratico*. Forse è pentito. È tempo di un ultimo tentativo, per riavvicinarsi al proprio grande amore...

Sarebbe lecito a questo punto aspettarsi il lieto fine, magari sulla falsa riga del canovaccio della leggenda del *trobador* crociato, Jaufré Rudel, che incontra solamente in punto di morte (e per la prima volta) l'amata Melinda, per la quale aveva scritto le proprie opere in vita.

Ma se tutto ciò fosse accaduto, non staremmo parlando di Prezzolini. E infatti, dopo qualche anno di permanenza in Costiera amalfitana, sfiancato dall'incertezza del «no» che vuol dire «sì», dalle interminabili file alle poste, umiliato dal fisco che lo crede un evasore americano in vacanza

(mentre è costretto a lavorare fino alla fine dei propri giorni, in profonda apprensione: «Spero di lasciare abbastanza per Jakie da poter vivere senza chiedere elemosina, o che abbia animo di uccidersi piuttosto che farlo»), *Prezzy* scappa di nuovo, nel 1968 a 86 anni suonati – come Tolstoj dalla moglie assillante – per l'ultimo e definitivo esilio volontario, in Svizzera, a Lugano, dove vive ben altri 14 anni, a tal punto da confidare, il 16 febbraio 1982, ad Anacleto Verrecchia, l'amico dei 90 anni, nonché fortunato testimone della passione culinaria del Grande Respinto, di essere sazio:

ho più di cento anni e sono ancora qui, con dispiacere mio e di quelli che mi vogliono male. Sono un renitente alle leva cimiteriale.

Anacleto Verrecchia, filosofo e germanista, critico e giornalista, è stato fra l'altro l'autore di uno splendido testo ibrido, critico e diaristico con appendice epistolare, dal titolo: *Giuseppe Prezzolini. L'eretico dello spirito italiano* (Torino, Fogola, 1995). Una sezione di questo libro si intitola, opportunamente, *I discorsi della tavola*:

Mi dispiace di non aver registrato i discorsi conviviali di Prezzolini: avrei potuto ricavarne una biografia dal vero. Ma come presentarsi con un registratore in casa di un amico? Non sarebbe stato né bello né opportuno, perché egli voleva parlare con l'amico e non con il pubblico. Tuttavia alcune volte, appena uscito dalla sua casa di Lugano, presi degli appunti. Li trascrivo perché danno un'idea più immediata dell'uomo. Non c'è bisogno di aggiungere che la corruzione della nostra classe politica, da lui così ferocemente denunciata, è nel frattempo aumentata fino ad assumere aspetti vergognosi e rivoltanti.

Brillante conversatore a tavola, Prezzolini della stessa ne aveva fatto una filosofia, tanto da dire che teneva ai suoi due volumi sulla pasta (*Spaghetti Dinner; Maccheroni & C.*) «quasi quanto a quelli sul Machiavelli». Nella cucina, infatti, credeva Prezzolini, è il segreto di una nazione e l'anima del genio italico giacché solo un popolo di grande fantasia poteva, alla fin dei conti, creare tutte le varietà e forme di pasta che si trovano in Italia. Per di più pensando di dare a ciascuna di queste, financo, un nome proprio... E di fatti, anche lo scetticismo senile si potrebbe visualizzare, a volte, in una bistecca cotta a puntino o ancora da cuocere:

Tutto il passato mi par un grande errore, e cerco di pensarci il meno possibile. Essendo in età avanzata, non mi si presenta nessun avvenire, sicché vivo in un vago tempo d'aspettativa che, non parlando rigorosamente a modo di filosofo, si può chiamar *presente*. Insomma, quando ho una bistecca cotta a puntino nel piatto davanti a me, credo che riuscirò [sic] a mangiarla. Molto più in là, in fatto di certezza, non vado. Una bistecca che dev'esser ancora cotta, m'incomincia già a suscitare dei dubbi, ne ho viste troppe arrivar in tavola bruciate o crude, altre scomparir in cucina, tra gatti e cuochi che c'erano.

Considerato che non siamo vecchi come Prezzolini, né mai ci arriveremo a esserlo, non fosse altro che per questioni climatiche e pandemiche (per tacer delle guerre), mi pare, tuttavia, che anche noi si creda che la bistecca la si arriverà a mangiare solo se ce la vediamo cotta a puntino nel piatto, davanti a noi. Senza andare, in fatto di certezze, per nulla più in là. La domanda che mi abita, dunque, è la seguente: che si siano, per caso, moltiplicati i gatti e i cuochi, ai nostri tempi?



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

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



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



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

www.mindshareworld.com



Oswald Spengler
**IL TRAMONTO
DELL' OCCIDENTE**

a cura di Furio Jesi



LONGANESI & C

Pensiero



IL TRAMONTO DI OSWALD SPENGLER

«Un'opera confusamente geniale e spiacevolmente attuale»

di ANTONIO CASTRONUOVO

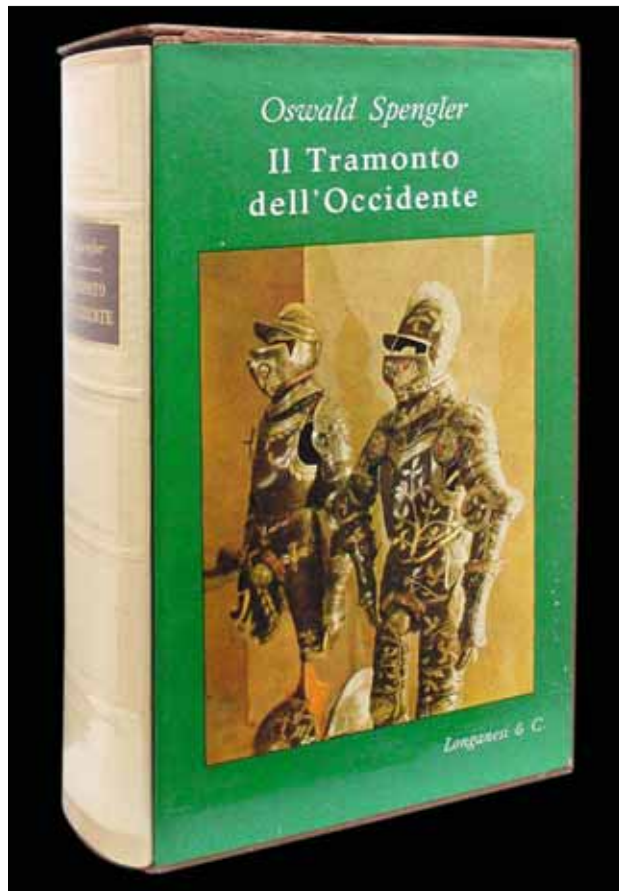
Nato nel 1880 nella regione dello Harz, Oswald Spengler si trasferì nel 1911 a Monaco di Baviera, dove trovò sistemazione a Schwabing, il bel quartiere degli artisti e dell'università. Fu in quell'abitazione che giunsero le prime, affastellate intuizioni di un grandioso affresco storiografico alla cui stesura lo scrittore attese negli anni seguenti e che si concretizzò in quella morfologia delle civiltà dall'inquietante titolo *Der Untergang des Abendlandes*. La storia editoriale è relativamente semplice: il primo volume, *Gestalt und Wirklichkeit*, fu pubblicato a Vienna da Braumüller nell'estate del 1918; il secondo, *Welthistorische Perspektiven*, a Monaco nel 1922 da Beck. Questo editore riprese nel 1923 il primo volume e fece dunque entrare l'intera opera nel proprio catalogo con l'aggiunta del sottotitolo *Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*.

Dopo la sua uscita, l'opera scomparve dall'editoria e fu ripescata in Germania solo dopo l'ultimo conflitto mondiale, ancora presso Beck, a partire dal 1959: da quel momento le apparizioni editoriali tedesche non si contano. In Italia, visto il flusso 'antimoderno' che abita le pagine di Spengler, il primo traduttore fu non a caso Julius Evola, che pubblicò il proprio lavoro presso Longanesi

nel 1957 e col titolo che avrebbe poi sempre accompagnato il lettore italiano: *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, dove «Storia» è termine scritto strettamente in maiuscolo, alla tedesca. Appariva così da noi il famoso volume – pessimista ma corrusco – di millecinquecento pagine, riedito da Longanesi nel 1970. Edizioni successive apparvero nel 1978 e 1981 sempre da Longanesi nella collana "I marmi" per le cure di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone e Furio Jesi. A metà degli anni Novanta l'opera fu ripresa da Guanda con una nota introduzione di Stefano Zecchi, per poi tornare a "I marmi" di Longanesi nel 2008 (con successive riprese) e infine da Aragno con nuova traduzione di Giuseppe Raciti, nella divisione originale dei due volumi, nel 2017 e 2019. Le note editoriali di questa nuova edizione sono sufficienti a inquadrare il senso dell'opera:

Finora si è letto Spengler come il pletorico apologeta di una civiltà perduta (*Kultur*) e il fustigatore della corruzione metropolitana (*Zivilisation*). È giunto il momento di riconsiderarlo alla luce diacica della contemporaneità. L'opera di Spengler si rivela di fatto un autentico «viaggio al termine della notte», alla ricerca spasmodica delle risorse necessarie a contenere la dissipazione entropica dell'Occidente. [...] La monumentalità e la corruzione, l'apoteosi del denaro come forza motrice degli oscuri poteri del *demos*, come dire gli ele-

Nella pagina accanto: *Il tramonto dell'Occidente* nell'edizione Longanesi del 1981 (collana "I marmi")



Sopra: *Il tramonto dell'Occidente* tradotto da Julius Evola nel 1957 presso Longanesi (collana "La buona società", n. 16). Nella pagina accanto: l'opera forse meno nota di Spengler: *Urfragen. Essere umano e destino*, una serie di frammenti uscita da Longanesi nel 1971

menti costitutivi del cesarismo storico e di quello a venire, si intrecciano a una percezione onirica e straniante della modernità. E in questo vortice di elementi eterogenei, al centro del quale si prepara la tragedia del secondo conflitto mondiale, l'occhio di Spengler ha visto più e meglio dei suoi contemporanei. I suoi «errori», scrisse un lettore d'eccezione come Ernst Jünger, «sono più significativi delle verità dei suoi avversari».

L'idea che sia «giunto il momento di riconsiderare l'opera alla luce diacina della contemporaneità» è stata raccolta da Claudio Magris, che ne ha

dato un clamoroso commento sul «Corriere della Sera» del 9 marzo 2020, articolo la cui lettura è corroborante in quanto mai ipocrita, in nessun punto timorosa di denunciare gli errori dell'Occidente nel valutare la propria cultura, e di additare quanto contenga di valido quest'opera così disprezzata dalle «anime belle».

L'aroma crepuscolare del primo volume (1918) colse i tedeschi nell'anno della sconfitta, quando il crollo bellico della Germania si diluiva in uno stato d'animo da «tramonto dell'Occidente», visto come inevitabile momento di decadenza di ogni civiltà. Grazie al sapore profetico e ardito delle sue pagine, alle brillanti capacità descrittive dell'autore, alla lucida intransigenza con cui snocciolava il disegno di un declino biologico delle civiltà (e spianava il terreno a quel che sarebbe poi stato, nel secondo volume, il contestatissimo ultimo capitolo *Il mondo delle forme della vita economica*), grazie a tutto questo il *Tramonto dell'Occidente* si rivelò un inatteso successo editoriale che gettò l'autore dalla sua scontrosa solitudine alla notorietà, facendolo diventare d'acchito «l'uomo del 1919».

Poco tempo dopo, nelle pagine del saggio *Pessimismus?* apparso sui «Preussischer Jahrbucher» del 1921, Spengler lamentava la «incomprensione quasi generale che ha accolto finora il mio libro» e affermava con decisione che «già con la prima parte l'opera si rivolgeva unicamente agli uomini d'azione e non ai critici. Un'immagine del mondo in cui si vive, e non un sistema mondiale sul quale fantasticare, questo era l'autentico fine del mio lavoro. [...] L'uomo d'azione vive nelle cose che fa, e solo con esse. Non ha bisogno di dimostrazioni, che spesso non comprende nemmeno. [...] Ciò che io qui affermavo, e che è apparso alle menti scientifiche soltanto un paradosso, gli uomini portati all'azione lo sentivano in segreto da tempo. [...] Al contrario, l'uomo contemplativo è profondamente lontano dalla vita». (Il saggio è ora in O. Spengler, *Scritti e pensieri*, Gallarate, SugarCo, 1993, pp. 39-57; cit. alle pp. 39-41).

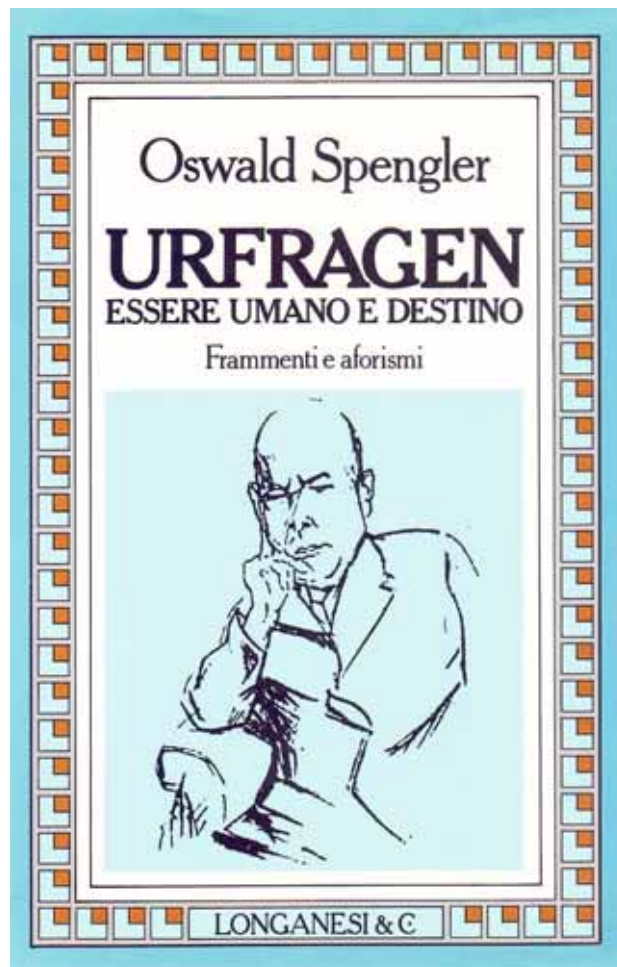
Sulla base di questi spunti, pochi hanno dubitato che l'uomo Spengler fosse un solido uomo d'azione. Senonché, come ogni tedesco che si rispetti, mentre attendeva alla sua grande opera, Spengler tenne fra il 1911 e il 1919 un quaderno sul quale annotò frammentarie osservazioni autobiografiche. Pensava di poter dare un giorno forma a questi appunti e chiamarli *Solitudine* oppure *Vita del ripudiato*, infine decidendosi per *Eis beaution*. In Italia, una scelta di questi frammenti apparve a cura di Stefano Zecchi su *Estetica 1991. Sul destino* (Bologna, il Mulino, 1991, pp. 187-200): col titolo *A me stesso* i frammenti sono poi integralmente usciti nel 1993 presso Adelphi a cura di Giovanni Gurisatti (da questa edizione citiamo i frammenti che seguono).

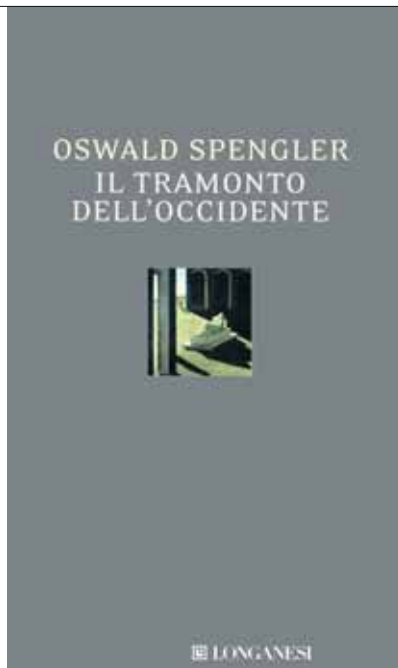
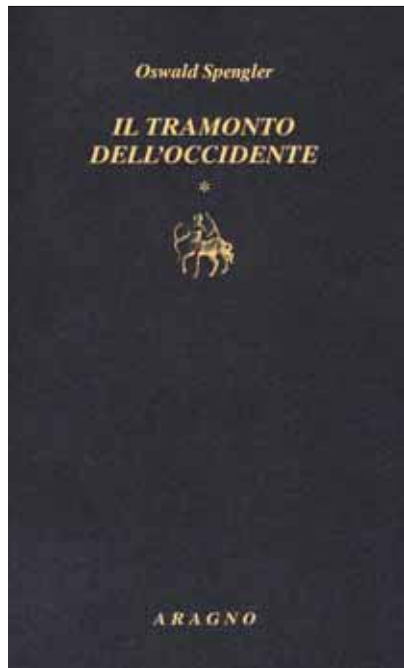


La lettura di questi frammenti non può che lasciare attoniti, poiché vi traluce una biografia interiore i cui caratteri staccano brutalmente l'uomo dalla sua opera. Colui che sfocia dagli appunti e il 'tipo del destino' che zampilla dal coevo *Tramonto* appaiono come figure dicotomiche, come se l'una nulla avesse a che fare con l'altra. Ben lungi dal tipo forte e a-metafisico, ben lungi dall'umana 'potenza informe' che regge il destino spirituale dell'epoca, scaturisce da quelle pagine una personalità pavida, segnata dalla malinconia, a tratti addirittura accidiosa. Quello che credevamo «scalatore di vette inaccessibili, acuto aquilotto», ne esce come un «messere gemebondo», come ha scritto Manlio Sgalambro nel *Dialogo sul comunismo* (Catania, De Martinis, 1995, p. 42). E il curatore italiano dei frammenti non lascia spazio ai dubbi: «La durezza di quel volto, romano e prussiano, di Spengler è solo una maschera, mentre la risolutezza delle sue affermazioni – se intese come espressione della personalità dell'autore – si rivela una menzogna. Tra la biografia (e dunque la personalità) di Spengler e l'idea di destino da lui sostenuta esiste un abisso incolmabile». Non dunque uomo del destino, ma uo-

mo della crisi: «Sotto la maschera dell'uomo d'azione, della decisione e del destino, appare il figlio di una 'epoca di transizione'» (Giovanni Gurisatti, *Fisionomia di un ripudiato*, postfazione a Oswald Spengler, *A me stesso*, cit., p. 118 e 120).

Per parte sua, Stefan Breuer è convinto che da questi taccuini emani, con i sentimenti del disgusto, della paura a uscire allo scoperto e con la sensazione della propria inutilità, una costante angoscia universale, e riferisce questo sentimento alla generalità degli autori della rivoluzione conservatrice, l'insopportabile prepotenza dei cui testi «era tuttavia solo una facciata, che nascondeva un sentimento che Heidegger avrebbe definito *Angst*, l'angoscia esistenziale» (S. Breuer, *La rivoluzione conser-*





vatrice. *Il pensiero di destra nella Germania di Weimar*, Roma, Donzelli, 1995, p. 30).

Citando il concetto heideggeriano di angoscia Breuer procura un potente argomento di discussione. In un saggio del 1929 Heidegger definisce infatti l'angoscia come qualcosa di diverso dall'ansietà e dalla paura, un sentimento che non fa insorgere perturbazioni ma dona una quiete singolare rivelando il niente: «Nello stato d'animo fondamentale dell'angoscia noi abbiamo raggiunto quell'accadere dell'esserci nel quale il niente è manifesto, e dal quale si deve partire per interrogarlo». Ma è solo nel niente dell'angoscia che «sorge quell'originaria apertura dell'ente come tale, per cui esso è ente – e non niente». L'angoscia è il modo con cui l'uomo viene gettato nella trascendenza: «Solo perché il niente è manifesto nel fondo dell'esserci, può soprassalirci il senso della completa estraneità dell'ente, e solo se questa estraneità ci angustia, l'ente ridesta e attira su di sé lo stupore» (Martin Heidegger, *Che cos'è metafisica*, in *Segnavia*,



Milano, Adelphi, 1987, pp. 59-77, cit. alle pp. 68, 70 e 76).

Se dunque dai taccuini di Spengler emana il senso di una costante angoscia, ciò equivale a dire che da essi scaturisce un uomo costantemente immerso nello stupore e per gli enti e nella loro interrogazione. La meticolosità delle sue conoscenze storico-morfologiche parrebbe dimostrarlo. Comunque sia, con gli

appunti monacensi siamo al cospetto di un documento che, ritraendo una personalità adagiata nel *tedium vitae* dopo aver reciso parecchi legami con la realtà, costringe a rivedere le interpretazioni della figura di Spengler. E in effetti, chiunque affronti queste pagine deve riconoscere che in un certo modo viene rovesciata ogni immagine dell'uomo costruita al fine di farne una mitologia. Ma è anche necessario notare che nulla perde l'opera di Spengler dalla figura che emerge da questo zibaldone.

Un dato caratteristico della *Weltanschauung* – tipica espressione di quello stato intermedio che condizionò la *Konservative Revolution* tedesca – è



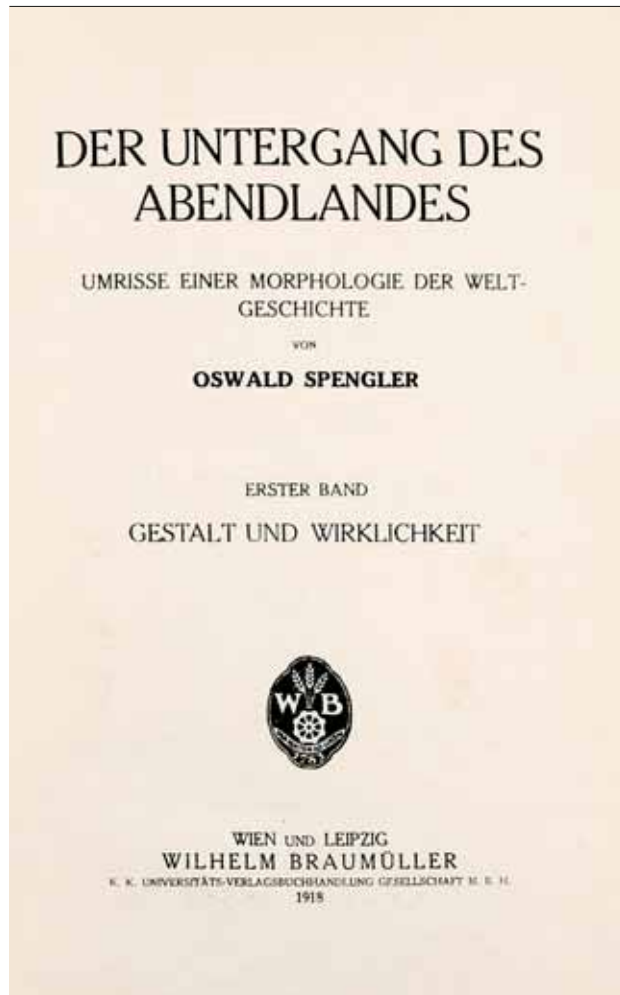
Sopra da sinistra: *L'uomo e la tecnica* nella traduzione di Giovanni Gurisatti pubblicata da Guanda nel 1992; il filosofo tedesco Oswald Spengler (1880-1936). Nella pagina accanto da sinistra: *Il tramonto dell'Occidente* nell'edizione Aragno in due volumi del 2017 e 2019 (primo volume); *Il tramonto dell'Occidente* nell'edizione Longanesi del 2015; il diario *A me stesso* edito da Adelphi nel 1993 nella traduzione di Giovanni Gurisatti; *Il tramonto dell'Occidente* curato da Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone e Furio Jesi nell'edizione Longanesi del 1978 (collana "I marmi")

che in essa pensiero, sentimento e volontà non possono essere chiaramente tenuti separati. Lo Spengler del *Tramonto* si inserisce in questa concezione di *Weltanschauung*: non così per lo Spengler che esce da *Eis heauton*, uomo ben cosciente della spaccatura che gli attraversa lo spirito. Quel che subito si coglie dai frammenti è infatti proprio la disgiunzione fra pensiero e vita. Tale disgiunzione appare a Spengler una problematica tipica intorno al 1900, per cui convivono cose estranee come «civiltà (inventare poetico) e civilizzazione (dirigere, organizzare)» (fr. 4d). Questa dicotomia costituisce una tinta di fondo della mente spengleriana ma si riflette anche sulla sua stessa vita, «stranamente interiore, irresoluta, ricca di contrasti, priva di unità fra anima e mondo, anima e tendenza vitale, anima e pensiero» (fr. 4d).

Se si sofferma a considerare pacatamente la propria vita, Spengler scopre che il sentimento che

ha dominato su tutti gli altri è la paura, «paura del futuro, paura dei membri della mia famiglia, paura degli uomini, del sonno, delle autorità, del temporale, della guerra, paura, paura» (fr. 78). Tutto ciò conduce infine al sentimento di una sostanziale assenza di vita per cui lo scrittore può esclamare: «Invidio chiunque *viva*. Io ho solo rimuginato, e ogni volta che ho avuto a portata di mano la possibilità di *vivere* realmente, mi sono tirato indietro, l'ho lasciata passare» (fr. 68).

Ciononostante, come tutti gli scrittori che conducono una vita di carta, anche Spengler nutre ammirazione per l'uomo d'azione e sente che sarebbe stato meglio se avesse vissuto. In un clamoroso frammento si chiede quale ruolo avrebbe desiderato nella vita e conclude per il favorito del grande principe del Settecento, che agisce in una corte sfarzosa nella quale scorrono i fili della grande politica e dove viene lentamente e accortamente co-



La prima edizione di *Der Untergang des Abendlandes*, uscita a Vienna da Braumüller nel 1918

struito lo Stato (fr. 36). L'azione che sogna Spengler è dunque quella di colui che ha un peso rilevante nella prassi storico-politica.

Resta il fatto che egli, al clamore suscitato dalla pubblicazione del *Tramonto*, reagì chiudendosi in se stesso. L'ammirazione per l'uomo d'azione si accompagna infatti alla «ripugnanza per 'l'essere al centro dell'attenzione' e all'avversione nei confronti del fare pratico» (fr. 14). Situazione che va infine a parare nella solitudine: «Nessun amico, una sola eccezione; nessun amore, un paio di cose rapide, stupide, accompagnate dalla paura del legame. Nient'altro che nostalgia, ma-

linconia» (fr. 10).

Ma un'altra cospicua qualità interiore spunta dai frammenti. Quando Spengler ha un pensiero, lo giudica già come qualcosa di espressivo e significativo. Il pensiero originale, quello che dà vita al frammento, costituisce per lui espressione adeguata dell'idea. Il lavoro di traduzione scritta, compiuto al fine di rendere accessibile la propria idea originaria, gli risulta disgustoso: «La gioia di creare per me cessa non appena *ho* un pensiero. Già annotarlo mi è antipatico, e molto spesso non riesco a impormi di farlo» (fr. 12a). Quando sopravviene un pensiero è un piacere parlarne con qualcuno, perché «in questo modo i pensieri migliorano, diventano più chiari, più compiuti. Mettere sulla carta i pensieri nell'attimo stesso in cui affiorano, e lasciarli così come sono, anche questo è un piacere. Ci si sente liberati ed elevati. Ma mettere insieme qualcosa di compiuto in base a simili appunti, è un lavoro da schiavi».

Il suo autentico mezzo espressivo è allora la vista: «Io sono fatto per *vedere*. Soltanto ciò che vedo si imprime nella mia memoria» (fr. 1). Il guardare – che è poi un 'saper guardare' – implica un'azione. Agire, in colui che guarda, è il sapere gettare lo sguardo. *Theoros* è il termine greco che sta per «colui che getta lo sguardo». La massima ambizione di Spengler è il *theorein*, il 'gettare lo sguardo'; la sua massima ambizione espressiva il 'saper gettare lo sguardo'. La teoresi, il sapersi addeentrare nel profondo delle cose, si profila come il vero agire di Spengler, quel che sa di fare meglio. Ma non basta: mediante lo sguardo Spengler raggiunge gli effetti della prassi: dipingendo un principesco affresco della storia prova di saper guardare, cioè di saper agire.

Se Spengler era un pavido, la sua opera è alquanto efficace. Ancor di più se si valuta che il 'saper guardare' era per lui qualcosa di superiore rispetto al risultato espressivo. Una delle sue confessioni centrali è quella in cui considera l'opera come inadeguata rispetto alla volontà: «Se devo dire sincera-

mente quale fosse il sentimento che mi ha dominato soprattutto durante la stesura del *Tramonto dell'Occidente* – è stata la *ripugnanza* per il lavoro prosaico di dover rendere comprensibile ad altri, per iscritto, in questo modo indicibilmente pedante e pesante, qualcosa che per me era già stabilito. [...] Rispetto a quello che volevo io, *Il tramonto dell'Occidente* rappresenta un risultato estremamente misero. Quando giunsi al termine ero tutt'altro che orgoglioso. Solo un sentimento di gioia – *perché* finalmente me l'ero gettato alle spalle» (fr. 22). Quel *Tramonto* che andava stilando nella stessa epoca in cui annotava i frammenti era insomma qualcosa che giudicava al di sotto delle proprie 'visioni'.

Ma oltre al *theorein*, l'opera di Spengler contiene una radice del *polemos*, quello stesso che sentiamo emergere dai frammenti: «Come tutto deperisce, soffoca, non si sviluppa perché manca l'*attrito*! Ho bisogno di essere circondato da uomini di vaste conoscenze e con una profonda vocazione ai problemi. Invece, fin dalla giovinezza, sono stato condannato a relazioni che mi tormentano interiormente ma che, per disperazione, finisco poi sempre per *cercare*» (fr. 137). Da questa minima confessione scaturisce il senso che nulla vive senza la frizione delle idee, senza la vocazione ai problemi.

L'assenza di attrito, la neutralizzazione degli aculei che l'istinto punta all'esterno: questo condanna a morte le cose. E ciò pare reclamare un *pendant*: non è la spoliatura delle tante sovrastrutture metafisiche che la civiltà ha accumulato sulle cose a uccidere, non è certo la secolarizzazione a far deperire e a soffocare l'uomo. Semmai essa denuda superfici ignote, mette l'uomo nella condizione di doversela vedere con l'oggetto crudo della natura e della tecnica.



Che la diagnosi di Spengler sulla decadenza biologica delle civiltà gettasse attorno a sé i semi di crescenti effetti, lo percepirono quelle menti acute che seppero cogliere la carica prorompente del

suo realismo fatalistico. Tra queste stava l'Adorno che criticava la *damnatio memoriae* cui «l'eremita di Schwabing» veniva condannato, la liquidazione del suo pensiero da parte della cultura ufficiale degli «specialisti tedeschi». In questo caso (come in quello analogo di Max Stirner) «l'oblio funziona da scappatoia»: il sistema non dimentica, poiché non può tecnicamente dimenticare, ma si libera di qualcosa di scomodo. Tuttavia Spengler «si vendica minacciando di aver ragione».

E Adorno chiude con un'osservazione potentissima: lo «zelo filisteo» con cui nel recente passato si è dato di frego all'opera di Spengler «testimonia di un'impotenza intellettuale paragonabile a quella politica della repubblica di Weimar di fronte a Hitler». Quel che sta a cuore ad Adorno è infatti poter cassare Spengler con potenza intellettuale e non sopprimerlo da impotenti. Tirate le somme di quanto si è profilato nel mondo odierno, un modo come un altro per augurare buona vita agli apparati. Alla fine del percorso quel che resta inalterato è che «Spengler non ha trovato un avversario che si sia mostrato alla sua altezza», e da tale posizione la sua diagnosi continua a raccogliere conferme e mietere vittime, anche se espressa da un «messere gemebondo» (T.W. Adorno, *Spengler dopo il tramonto*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 40).

Inutile, lo riconosce anche Magris nel citato articolo, quando afferma che *Il tramonto dell'Occidente* «è anche un'opera confusamente geniale e spiacevolmente attuale; fa avvertire qualcosa che Spengler non poteva ancora veramente conoscere ma solo immaginare, ossia una reale crisi dell'Occidente, sempre più attuale e incombente. [...] Quello che chiamiamo Occidente tramonta perché perde il senso di una propria unità sottostante alle diversità e alle divergenze. L'Occidente tramonta anche perché non si vergogna di tramontare malamente» (Claudio Magris, *Il tramonto dell'Occidente, un mondo che soffre vittima della propria viltà*, «Corriere della Sera», 9 marzo 2020).

XI^{to} F

QUINTINO SELLA

IN

SARDEGNA

RICORDI

dell'ingegnere

EUGENIO MARCHESE



4322

1893.

L. ROUX E C. — EDITORI

CAG0029354

TORINO - ROMA.

Scrittura



AFORISMI SCONOSCIUTI FRA FEDE E SCIENZA

Graupen di un minatore

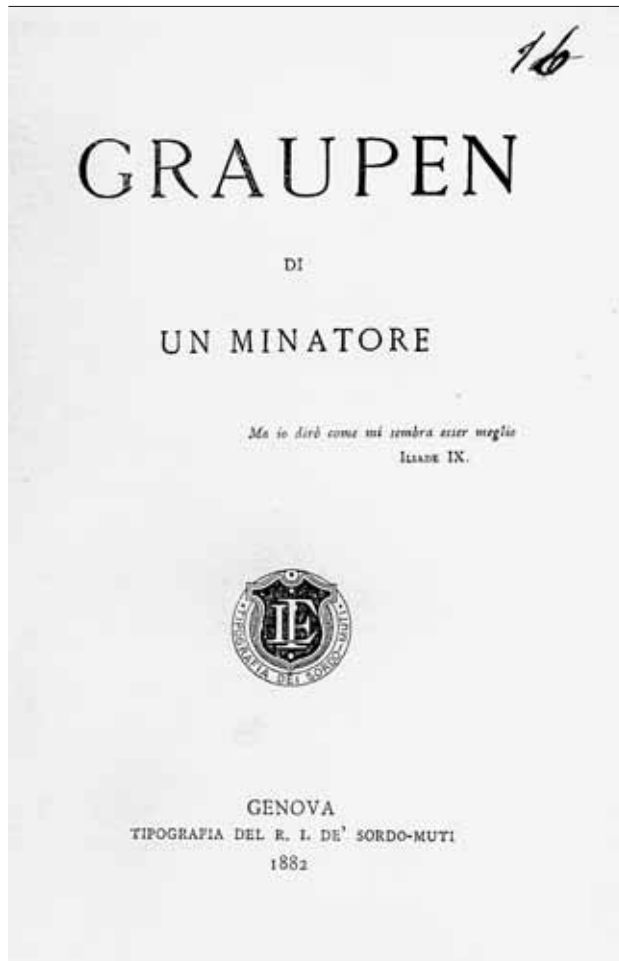
di SANDRO MONTALTO

Presso la Biblioteca Civica di Biella è conservato un prezioso fondo: la biblioteca privata di Quintino Sella.¹ La biblioteca vede ufficialmente la sua nascita il 19 ottobre 1873 quando proprio Sella invia al sindaco di Biella, Tommaso della Marmora, una lettera in cui sottolinea la necessità di fondare, con il concorso dei privati cittadini, una biblioteca pubblica possibilmente annessa a un istituto scolastico, e accompagna la sua proposta con il dono di 2.355 volumi. Nella lettera precisa che «molte città meno importanti di Biella hanno in Italia pubbliche biblioteche e forse non vi ha alcun municipio di pari importanza che ne sia privo». Chiede di deliberare in Consiglio comunale i seguenti punti: 1) «che si assegni nell'ex convento di San Sebastiano un locale per archivio circondariale e la biblioteca municipale»; 2) «che si affidi la conservazione e la responsabilità [...] a qualcuno della Scuola Professionale, cui si assegnerebbe perciò una tenue retribuzione»; 3) «che si autorizzi l'accettazione in deposito dei libri che si consentisse a rendere di uso pubblico secondo le norme che verrebbero poi fissate per la biblioteca comunale» (non sfugga che, da buon biellese, raccomanda una retribu-

zione 'tenue!'). Il Consiglio comunale, l'11 febbraio del 1874, istituisce la Biblioteca Municipale. Nel maggio del 1876 Giuseppe Venanzio Sella (fratello di Quintino, chimico e appassionato di tecnica fotografica che approfondirà assieme al fratello Erminio, e tra i fondatori della Banca Biellese di cui è il primo presidente) dona 12.239 volumi al Comune a condizione che vengano messi a disposizione dei cittadini e anche Quintino decide di offrire in dono al Comune i libri e i fascicoli che aveva depositato presso la Scuola Professionale. Unica (e importantissima) condizione che Quintino pone nell'atto di donazione indirizzato al sindaco, che redige anche a nome del fratello, è che la biblioteca possa essere di uso pubblico.

Da quel momento la biblioteca cresce, grazie soprattutto (per limitarci agli anni a cavallo fra XIX e XX secolo) alle donazioni di numerosi mecenati e illustri personaggi fra i quali citiamo in questa sede solo il botanico Maurizio Zumaglini, nonché alla caparbietà di bibliotecari e intellettuali come Domenico Vallino, Luigi Guelpa, e soprattutto Alessandro Roccavilla (preside del Liceo classico, direttore della «Rivista Biellese» e studioso di arte e di antropologia) che nel 1912 scrive una relazione al sindaco, l'ingegner Corradino Sella (il figlio di Quintino), chiarendo il ruolo e l'importanza della biblioteca pubblica, e dicendo che «occorre che si faccia conoscere e vada essa stessa al popolo e non aspetti che il popolo vada da essa».

Nella pagina accanto: frontespizio della prima edizione del volume *Quintino Sella in Sardegna* di Eugenio Marchese (Torino-Roma, L. Roux & C., 1893)



Sopra: frontespizio di *Graupen di un minatore* di Eugenio Marchese (Genova, Tipografia del R. I. de' sordo-muti, 1882). Nella pagina accanto: Quintino Sella (1827-1884), in una immagine del 1857

Si arriva così, attraverso una storia per la quale rimandiamo al citato articolo, all'attuale patrimonio composto da materiale raro e di pregio (74 manoscritti, 15 incunaboli, più di 500 cinquecentine e moltissimo materiale del XVII e XVIII secolo, tra cui volumi con tavole incise, atlanti, carte geografiche, ecc.), quasi cinquecento periodici e circa 260.000 volumi moderni, oltre a un importante fondo fotografico di lastre e stampe per un totale di circa 5.000 immagini.

Come detto la Biblioteca custodisce la Miscellanea Quintino Sella. Tale raccolta, donata dal

figlio Corradino, comprende oltre 14.000 opuscoli relativi a 47 diverse materie (Alpinismo, Archeologia, Botanica, Chimica, Contabilità, Economia politica, Geografia, Giurisprudenza, Letteratura, Medicina, Religione, Statistica, etc.) raccolti in 682 volumi. Sono molte centinaia gli opuscoli che, grazie a un importante lavoro di catalogazione intrapreso nel 2020, sono stati portati alla luce e catalogati per la prima volta. Fra di essi segnaliamo una silloge di aforismi, sconosciuta a SBN fino alla catalogazione avvenuta a Biella nell'agosto 2020: *Graupen di un minatore* di Eugenio Marchese.² Il fascicolo di 44 pagine numerate contiene una prefazione dell'autore e una serie di aforismi che, se non sono certo destinati a passare alla storia di questo genere letterario, gettano una nuova luce su un personaggio per altri versi piuttosto noto agli specialisti.

Eugenio Marchese (Genova, 6 giugno 1837 - Roma, 2 agosto 1894) conseguì a soli vent'anni il diploma di ingegnere idraulico e di architetto civile presso la Regia Università di Torino, dove si erano già laureati personaggi come Felice Giordano e lo stesso Quintino Sella. Il ministro Paleocapa lo fece invitare a Parigi per seguire i corsi nella Scuola Imperiale delle Miniere, poi, terminati gli studi, viaggiò nelle principali regioni minerarie d'Europa fino a che fu inviato a reggere il Distretto Minerario di Sardegna in sostituzione di Felice Giordano, progettista dell'acquedotto di Cagliari. Nel 1861 pubblicò una memoria sulle condizioni dell'industria mineraria in Sardegna contenente una descrizione dei giacimenti metalliferi conosciuti, per la quale ottenne una medaglia al merito internazionale a Londra. Nel 1862 fu trasferito in Sicilia per avviare il Servizio minerario e per quel lavoro fu insignito della Croce dei SS. Maurizio e Lazzaro. Rentrò poi in Sardegna e lavorò come consulente della Montevecchio; in seguito, lasciato il Corpo delle Miniere, fu direttore della Società Anonima delle Miniere di Montesanto, per la quale potenziò le miniere di Masua e Malacalzetta.

Nel 1869 accompagnò Quintino Sella, chiamato a esaminare le condizioni dell'industria mineraria per conto della commissione Depretis. Nel frattempo lo stesso Marchese si oppose decisamente al progetto di una nuova legge sulle miniere avanzato dal deputato Marolda Pettiliè per la Sardegna, secondo il quale la proprietà della miniera sarebbe stata da attribuire al proprietario del suolo. Studiò inoltre il problema delle acque a Monteponi, fondò diverse Società Minerarie (tra le quali la Società delle Miniere di Lanusei, la Compagnia Generale delle Miniere e la Società Correboi) e fu promotore della Società Carbonifera Sarda.

Fu eletto nel collegio elettorale di Iglesias, ma continuò a occuparsi dell'industria mineraria. Ammalatosi di malaria si trasferì presso la miniera di rame di Varo, a Nizza, e fondò la Società Elettro-Metallurgica. Non riuscì a far decollare l'industria del rame, nella quale credeva, e ci rimise ingenti capitali, tanto che fu costretto a ritornare in Sardegna, dopo la morte del fratello Maurizio nel 1893, prima come direttore di Acquaresi e poi come direttore di Buggerru.

Lascia diversi scritti tecnici, e l'interessante *Quintino Sella in Sardegna* uscito in prima edizione presso L. Roux & C. (Torino-Roma, 1893),³ nel quale si lancia in un ampio elogio del Sella sia quale ingegno scientifico prestato «suo malgrado», per «profondo sentimento del dovere, nelle necessità supreme che angustiavano la Patria», all'«operosità politica», sia quale uomo di grande moralità e serietà, un vero «galantuomo».⁴ Non mancano, nel libro, interessanti dettagli più privati come la passione del Sella per Orazio, e più in generale ricordi di un Sella lontano dai clamori della politica e più intimo, oltre che più serenamente a contatto con i

suoi maggiormente amati problemi scientifici, per quanto spinosi e comunque pregni di risvolti sociali (e lo si può vedere persino intento a convincere un ricercatore della convenienza di iniziare una esportazione d'arance, o cavalcare cantando motivi dalla *Norma* di Bellini!).

Il titolo *Graupen di un minatore*, come l'autore scrive nella premessa, prende le mosse dalla tecnica tipica dei minatori di setacciare il materiale per separare i granelli di pietra leggera dai minerali metallici, più pesanti, chiamati in tedesco *graupen* (l'autore informa che in italiano non si era trovata una parola specifica). Aggiunge poi che gli pare il cervello umano sia come un setaccio simile, detto 'a scossa', tanto che il movimento (passeggiare, cavalcare o anche essere trascinato da una vettura o un vagone) «contribuisce a rischiarrarne il contenuto, e a separarne a poco a poco le idee». Così, durante alcuni viaggi in treno fra Genova e Parigi intrapresi per motivi professionali, il Marchese decise di approfittare della 'sollecitazione ferroviaria' per stendere su carta alcune riflessioni ora pubblicate nel fascicoletto (che reca nel frontespizio una citazione dall'*Iliade*: «Ma io dirò come mi sembra meglio»).

Tutto muove dall'insistenza su concetti come la sincerità, l'umanità, l'essere virtuosi, e naturalmente i valori legati al cristianesimo. Sono molte le immagini di una certa banalità non riscattate da alcuno scatto, alcun *witz* o svolta inattesa: «L'uomo lotta per la vita come il petto lavora per il respiro. Se la lotta cessasse cesserebbe la vita». Spesso Marchese usa la forma della 'proporzione', di nobile ascendenza ma troppo spesso concretizzata (non solo in lui!) in esiti troppo banali: «La verità sta all'errore come un uovo coricato sta a un uovo



ritto»; «La scienza sta alla virtù, come un pianeta sta alla stella polare. La scienza si muove. I principii della morale sono immutabili»; «La ragione sta alla fede, come la scienza sta alla natura».

A volte riesce a mettere almeno un gomito fuori dal territorio della banalità (e del melenso...), ma forse è un'impressione dettata dal fatto che non si può negare ciò che sta dicendo: «Il travaglio è per l'anima ciò che il peso è per la materia. Senza la gravità il mondo sarebbe un caos; senza il travaglio l'uomo sarebbe un brutto»; «Il martirio non prova la bontà della fede, ma la buona fede del martire».

Talvolta un barlume di originalità più convincente risulta quando l'autore prende spunto dalla sua vita professionale, o comunque dall'ambito scientifico: «L'oro è un ottaedro, del quale sette faccie [sic] sono di fuoco, e una sola di velluto. Si richiede un'abilità rara per tenerlo fra le mani senza esserne scottati»; «La scienza sta alla natura come il telescopio sta ai pianeti. Permette di studiarli, ma non ne può cambiare il corso»; «*Frangar non flectar*. Superbia. - Il miglior metallo è quello che si piega alla pressione ma non si rompe».

Altre volte inventa una immagine a suo modo efficace: «Il materialista e il credente percorrono una spirale piana in senso opposto. Il primo restringendo il suo corso fino al nulla; il secondo allargandolo sino all'infinito»; «I tre quarti della immaginazione di un romanziere stanno appiattati, a di lui insaputa, nel cannoncino della sua penna»;

«La vita austera ha una poesia sublime: come i picchi e i ghiacciai delle Alpi. Ma non la posson comprendere che uomini del petto sano e dal garretto d'acciajo»; «I furbi del mondo si mantengono ritti come la trottola: a forza di colpi di spago sulla propria coscienza». Troppo spesso, però, parla come un filosofo del XVIII secolo, o uno scienziato: «Il mezzo più semplice per liberarci di tutte le nostre passioni ignobili si è di suscitare in noi una passione nobile di intensità specifica superiore a quella di ciascuna delle prime». Oppure si avvita su se stesso: «andare in cerca della tentazione nella fiducia della vittoria, è pigliar la vipera fra le mani onde strapparle i denti velenosi».

Poi, all'improvviso, fa capolino un aforisma lapidario, incredibilmente asciutto rispetto al resto, una sentenza forse fin troppo perentoria e insieme oscura: «Il carattere è la logica». Altri aforismi, ugualmente perentori, sarebbe difficile smentirli, e hanno una qualche bellezza: «L'uomo umile è il solo che non sa cosa sia l'umiltà»; «L'attività dell'opera è quella che più vale a spronare l'attività del pensiero»; «Il Caso ha gli occhi d'Argo e la memoria di Pico»; «La Fortuna è un banchiere. Non regala quattrini: sconta cambiali».

Nostro desiderio è insomma solo quello di segnalare, al di là del suo effettivo valore letterario, una silloge fino a ora sconosciuta, e chissà quante ce ne sono sepolte in archivi e biblioteche, per sottolineare ancora una volta la vitalità, ampiezza e trasversalità del genere aforistico.

NOTE

¹ Per una storia della biblioteca e notizie sui fondi più importanti si veda: Sandro Montalto, *Due lire per accedere al prestito. La Biblioteca Civica di Biella - «Charta»* anno XXVIII n. 161, gennaio-febbraio 2019, pp. 46-50

² Genova, Tipografia del R. I. de' sordomuti, 1882. L'opuscolo, contenuto in volume miscelaneo, ha presso la Biblioteca Civica di Biella la collocazione MISC-QSELL LETTERATURA 2/16.

³ Si registra una successiva edizione presso Treves (Milano, 1927) con prefa-

zione di Leone Testa, poi ripresa nella recente anastatica presso Edizioni della Torre (Cagliari, 1994) con nuova introduzione di Manlio Brigaglia.

⁴ Eugenio Marchese, *Quintino Sella in Sardegna*, cit., p. 3.



FABBRICA DI OCCHIALI MADE IN ITALY

I più importanti brand della moda scelgono quotidianamente iVISON Eyewear: dalla progettazione alla realizzazione dell'occhiale finito, la nostra industria racchiude alte competenze e macchinari all'avanguardia.



1.5 MIL
di occhiali all'anno



**oltre
200**
operatori specializzati

4.000
occhiali al giorno



www.ivisioneyewear.it

IVISION EYEWEAR - Via Spilimbergo, 154 - Martignacco (UD)
Tel. 0432 1483803 - Email info@ivisioneyewear.it



Ritratti



L'IMPAZIENZA DEL GIOVANE HEMINGWAY

Lo scrittore in guerra

di GIUSEPPE SCARAFFIA

«**E**ro un maledetto idiota quando andai a fare l'ultima guerra», diceva Ernest Hemingway nel 1942. Per quel giovane *reporter* dello «Star» di Kansas City la Prima guerra mondiale era un'occasione unica per viaggiare e visitare l'Europa. Non gli sembrava vero di passeggiare in divisa per il centro di New York. Il berretto oliva non aveva la visiera ma in compenso piccole croci di smalto rosso, le stesse che brillavano sul colletto della giubba. I pantaloni erano poco marziali, ma Ernest, con i dollari regalati dal padre, si era comprato un paio di stivali di cuoio che gli davano un'aria da ufficiale. Invece, per un problema a un occhio, era e sarebbe rimasto solo un sottotenente di complemento della Croce Rossa.

Eccitato dal clima euforico, quel diciannovenne aveva sostenuto in una lettera di essersi fidanzato con una nota attrice e di averle regalato un anello con i soldi che invece aveva investito nell'acquisto degli stivali e in vari passatempi. Era stato uno dei settantacinquemila soldati che erano

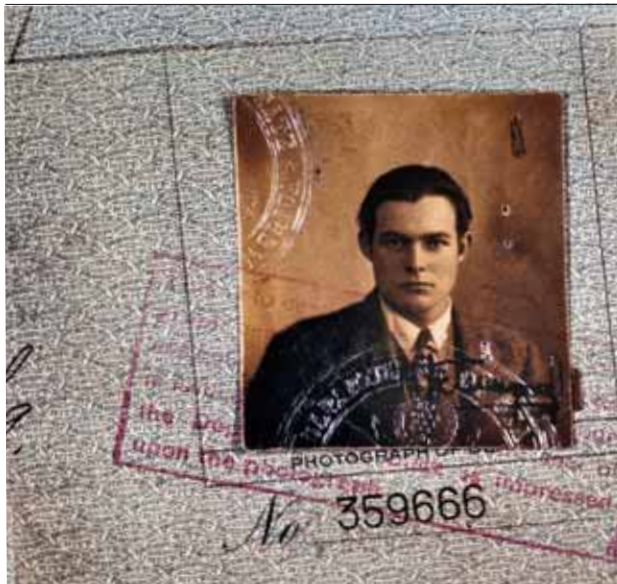
sfilati davanti al presidente Wilson. Ma «per merito del suo aspetto virile e della sua carnagione perfetta», era stato designato a guidare da destra il primo plotone.

Tutto era nuovo per lui, a cominciare dalla Chicago, una nave francese, «la più marcia delle vecchie vasche galleggianti», che lo aveva portato a Bordeaux il 29 maggio 1918, dopo una placida traversata, malgrado tutte le storie sui sommergibili tedeschi.

A Parigi, la recluta avida d'avventure aveva ansiosamente battuto la città per vedere le voragini scavate dai proiettili della Grande Berta, il mastodontico cannone con cui i nemici bombardavano la capitale. I colpi però erano rari ed Ernest insieme a un amico aveva girato invano su un vecchio *taxi* inseguendo le esplosioni che arrivavano fino a loro. Ma quando, delusi, avevano deciso di ritirarsi in albergo, un proiettile aveva centrato la facciata della Madeleine molto vicino a loro.

Malgrado la sua impazienza, dovette aspettare due giorni e l'arrivo di un nuovo gruppo di volontari per partire per Milano. «Mi diverto moltissimo! Ho anche ricevuto il battesimo del fuoco il primo giorno con l'esplosione di una fabbrica di munizioni», scrisse ai colleghi dello «Star». In realtà l'esperienza l'aveva provato molto. Le reclute dovevano recuperare i cadaveri e i frammenti umani dispersi dalla deflagrazione: «Si è talmente abituati alla vista dei morti maschi che la vista di una donna morta è quasi rivoltante».

Nella pagina accanto da sinistra in senso orario: rarissimo scatto che ritrae Hemingway insieme all'avvenente infermiera americana Agnes von Kurowsky; ancora convalescente, e con l'aiuto di stampelle, Hemingway riprende a camminare (settembre 1918); Hemingway, in convalescenza, a Milano, nell'autunno del 1918



Non vedeva l'ora di partire per il fronte e finalmente venne assegnato a un'unità di guidatori d'ambulanze di stanza a Schio. Dormiva in una grande camerata, ma nella mensa venivano serviti spaghetti, coniglio in umido e uova fritte. Più che la marmellata d'albicocche del posto a Ernest interessava il vino di cui abusò coscienziosamente. Scrisse un pezzo per «Ciao», un foglio per militari, usando uno stile colloquiale: «Devi sapere Al che adesso sono un ufficiale e se per caso mi incontri devi salutarmi».

Guidava un'instabile ambulanza Fiat grigia, con una croce rossa sul tetto. Ogni giorno andava a prendere i feriti dal fronte per lasciarli al punto di smistamento. Un giorno, in un refettorio sul Pasubio tenuto da un americano aveva chiacchierato con un altro giovane aspirante scrittore, John Dos Passos, anche lui pilota di ambulanze, al quale era sfuggito il nome di quel robusto connazionale.

Ernest era impaziente e non vedeva l'ora di trovarsi sotto il fuoco. «Sono stufo, qui c'è solo il panorama, e ce n'è anche troppo. Un giorno o l'altro mollerò la sezione ambulanze per scoprire dov'è la guerra». In una breve licenza a Mestre l'impavido giovanotto rivelò un'inattesa timidezza nella casa chiusa di Villa Rosa, dove arrossiva ogni volta che veniva abbordato da una prostituta.

Si offrì volontario per gestire uno dei tanti spacci di generi di conforto vicini alla prima linea delle trincee sul Piave. Instancabile, portava in bicicletta cioccolata e sigarette agli Arditi, schierati davanti agli austriaci a Fossalta. L'aveva impressionato l'aura nera che circondava quei soldati, spesso con un losco passato, le tasche piene di bombe, il pugnale tra i denti e la pistola appesa al collo con un cordino. Gli piaceva anche la divisa di quella singolare unità: una giubba da ciclista grigioverde con vicino al colletto due grandi fiamme nere. Nere come il fez col fiocco e le fasce, sotto i pantaloni al ginocchio. «Dubito fortemente che in altri eserciti esistano migliori truppe d'assalto».

Quando gli altri volontari erano tornati alla



Sopra da sinistra: attestato della concessione della Croce al merito di guerra a Hemingway, da parte del Regio Esercito Italiano (18 dicembre 1918); Ernest Hemingway, in uniforme, nel 1918. Nella pagina accanto dall'alto: il giovane Ernest Hemingway, nella foto del suo passaporto (1921); Hemingway al fronte, al volante della sua ambulanza

base di Schio, lui era rimasto, malgrado il profondo senso di solitudine. «Ogni mattina e pomeriggio mi metto in spalla lo zaino e prendo l'elmetto di latta e la maschera antigas e inizio in mio giro arrampicandomi fino alle trincee». L'impresa veniva resa ancora più ardua dal fango generato dagli incessanti temporali, ma ancora più dei generi di conforto era importante per i soldati vedere al loro fianco un militare americano. Il Piave era l'ultima linea di difesa prima della piana da cui sarebbe stato facile raggiungere Venezia.

Erano giorni che sentiva «gemere nell'aria» i proiettili dei mortai, ma a mezzanotte dell'8 aprile 1918, mentre stava distribuendo cioccolato e sigarette in prima linea era stato avvistato e colpito da

un proiettile di mortaio pieno di frammenti metallici. «Ci fu un lampo come quando si spalanca lo sportello di un altoforno, e un boato che iniziò bianco e poi diventò rosso». Non riusciva più a respirare, la terra sembrava sconvolta. Riavutosi dallo stordimento, si era accorto che il soldato vicino a lui era morto e si era caricato sulle spalle un superstite che aveva avuto le gambe recise dall'esplosione. Al momento non aveva sentito le ferite prodotte dalle schegge. Aveva avuto solo la strana sensazione di «avere i piedi infilati in stivali di gomma pieni d'acqua». Quando era stato raggiunto alla gamba destra da una raffica di mitragliatrice gli era sembrato soltanto di essere stato colpito da una palla di neve ghiacciata. Il sangue



del ferito gli scorreva sulla divisa; arrivato al riparo era svenuto, ma poi aveva aiutato altri più gravi di lui e aveva rifiutato di farsi evacuare prima di loro. «I medici non riuscivano a capire come fossi riuscito a camminare per centotrenta metri, portando un uomo, con entrambe le ginocchia passate da parte a parte».

Si era dimostrato davvero coraggioso, ma aveva avuto molta paura. Tra i moribondi dell'ospedale da campo, devastato dai bombardamenti, niente gli era sembrato più facile che morire. Aveva sentito l'anima staccarsi da corpo, «come se tirassi un fazzoletto di seta fuori dal taschino tenendolo per un angolo. È volata tutto intorno e poi è tornata ed è rientrata in me e non ero più morto». In quel clima il passaggio di un sacerdote, che benediceva i feriti, gli aveva dato l'impressione di avere ricevuto il battesimo.

Appena aveva potuto aveva scritto telegraficamente ai suoi: «Ferito alle gambe da un mortaio; niente di grave; riceverò una medaglia al valore; tra una decina di giorni riprenderò a camminare». Non sapeva ancora che negli anni seguenti avrebbe spesso mentito sulle sue ferite, arrivando perfino a inventarsi una rotula di alluminio.

Intanto i giornali americani parlavano del suo gesto valoroso e lui scriveva patriotticamente ai suoi che «la madre di un uomo morto per il suo Paese dovrebbe essere la donna più fiera e felice del mondo». Ma nessuno era più fiero ed entusiasta di quel diciannovenne ormai considerato un eroe; nell'ospedale di Milano si era innamorato di un'avvenente infermiera americana, Agnes von Kurowsky, di sette anni maggiore di lui, ed era riuscito a sedurla. Quella giovane donna, immortalata in *Addio alle armi*, era rimasta impressionata dal buonumore e dalla risolutezza di Ernest che, temendo gli amputassero la gamba, si estraeva da solo con un coltellino i frammenti di schegge. Gliene avevano tolte una trentina, ma ne restavano quasi duecento. Per il resto, ricorda, «beveva Cognac senza sosta» e dormiva benissimo. L'espe-



Sopra: il giovane Hemingway ferito, nel letto d'ospedale (luglio 1918). Nella pagina accanto dall'alto: un'altra immagine che riprende Hemingway, in convalescenza, a Milano, nell'autunno del 1918; foto del ricevimento in onore di Hemingway, al suo ritorno a casa negli Stati Uniti (16 febbraio 1919)

rienza era stata interrotta dal trasferimento di Agnes che si era poi innamorata di un altro, senza però smettere di scrivergli.

A Milano, durante la convalescenza, Hemingway, coccolato dalle infermiere e omaggiato dai commilitoni, cominciò a dilatare la sua esperienza in racconti sempre più immaginosi. Nominato sottotenente, dimenticando di non essere mai stato un soldato, sosteneva di avere guidato gli Arditi all'assalto sul Monte Grappa.

Al suo ritorno aveva trovato ad aspettarlo una schiera di giornalisti desiderosi di intervistare quello che sembrava loro un eroe. Non era stato facile rientrare nella vecchia vita; era passato un anno e mezzo dalla sua partenza, ma Ernest era radicalmente cambiato e si sentiva fuori posto negli Stati Uniti. Forse per questo continuava a indossare la sua uniforme e un mantello militare e a intonare le canzoni del Piave. La sua bellezza virile piaceva alle ragazze, già impressionate dalle sue

prodezze. «Aveva quella meravigliosa cappa nera dell'esercito. Era assolutamente abbagliante», ricorda Hadley Richardson, la futura moglie. Ma aveva dovuto usare a lungo le stampelle e farsi operare di nuovo la gamba che continuava a fargli male.

Pur non avendo problemi ad appropriarsi di esperienze ascoltate in trincea, non voleva essere considerato un impostore. Nove anni dopo, parlando della medaglia d'argento al valor militare e delle tre croci di guerra ricevute, si preoccupava di segnalare che una delle tre gli era stata assegnata per sbaglio. Infatti al momento dell'azione cui si riferiva lui era sul letto dell'ospedale. Ancora nel 1952 puntualizzava: «Vedendo le ultime edizioni di *Per chi suona la campana*' e di *Addio alle armi* c'erano sulle copertine allusioni al mio servizio militare eccetera. Vorrei che venissero tolte. Non voglio essere un falso eroe. Ce ne sono troppi e troppi veri che sono morti o silenziosi».

Bibliofilia



SCRIVERE SUI LIBRI: NOTE A MARGINE

Lettori, pensieri e postille

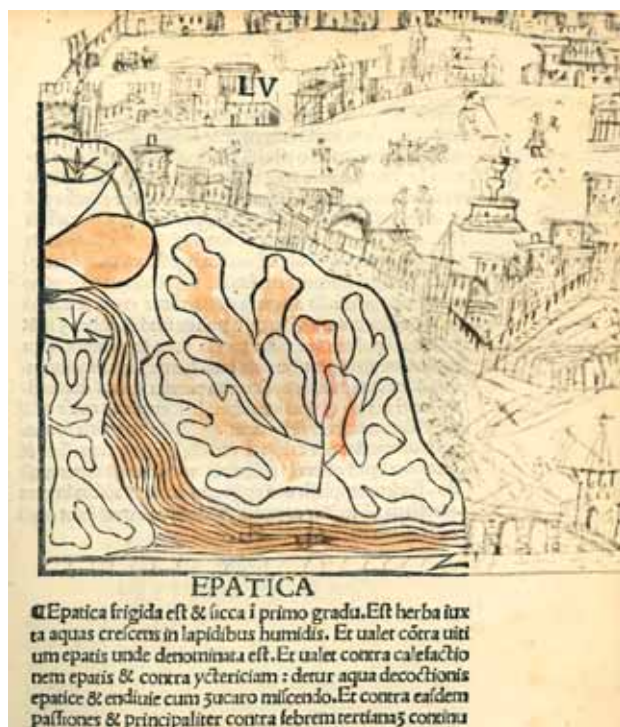
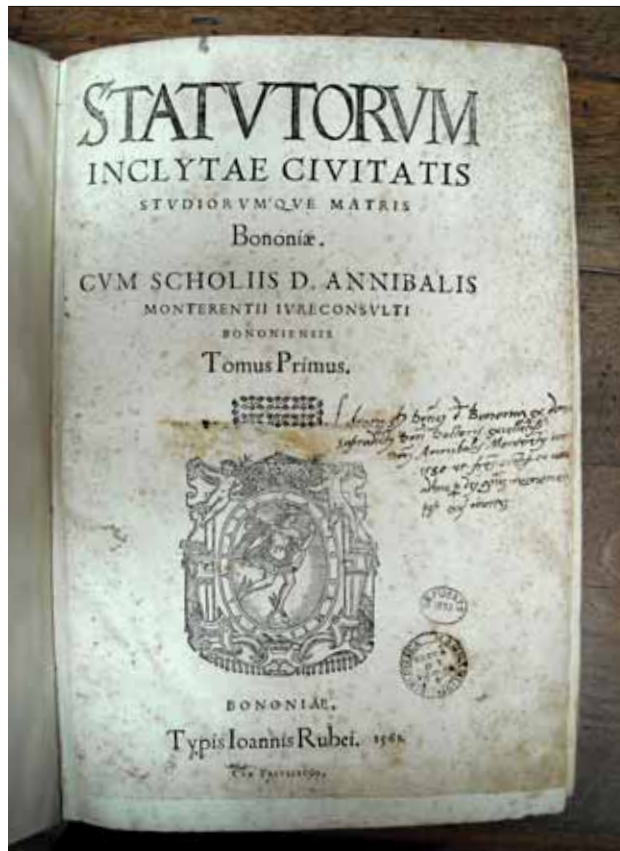
di GIANCARLO PETRELLA

«**D**ico essere vero che al Petrarca dispiaceva aver femina sua, ma gli piacevano quelle del'altri». Così un lettore irriverente nel margine di un esemplare degli *Opera omnia* di Petrarca (1496) custodito presso la Biblioteca Universitaria di Napoli. Un altro affida invece allo spazio bianco in calce a una *Summa conservationis et curationis* (1490) che ha in casa (oggi presso la biblioteca del Museo Correr di Venezia) il ricordo dell'*annus horribilis* appena trascorso, lasciandoci forse un'involontaria precoce attestazione della sifilide o 'mal francese': «Del 1496 che tal milesimo sia maladeto da Dio et da mi. In tal anno have una inffermità cum pustolle per tuta la persona et dolie per tuta la persona ... tanto che me stropiò et stete mesi 8 in leto ... nisun dottor de medesina mai non intese tal inffermità».

Quelli appena proposti sono due esempi efficaci dell'impulso a prendere in mano la penna per registrare sulla pagina la reazione al testo che si va leggendo o affidare un frammento di vita a un libro che si presume andrà in mano ad altri, così da prolungarne la memoria e durare nel tempo. Lo

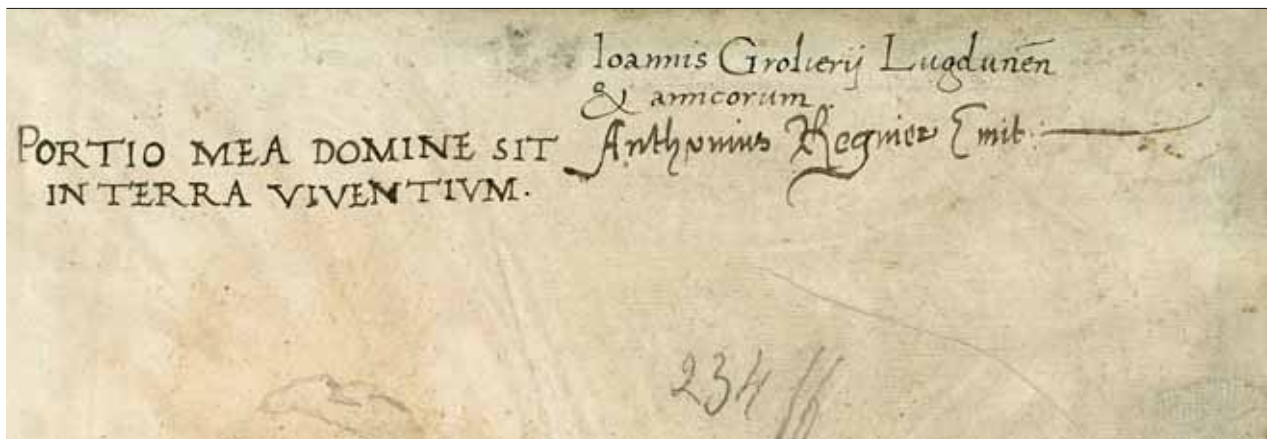
scrivere sui libri – già testimoniato dagli *scolia* di età classica e dalle glosse di epoca pre-tipografica sui manoscritti medievali (Petrarca *in primis*) – è gesto per certi versi connaturato all'indole umana, a tal punto istintivo, se non addirittura congenito, da dover essere frenato dall'imposizione di un divieto o un'educazione rigidamente impartita sin dalle prime classi. Proprio gli studenti *impudentes* – di cui già si lamentava Riccardo da Bury nel XIV secolo – sono portati, oggi come nel Medioevo, a dare libero sfogo a tale istinto riversando sulle pagine dei libri propri e altrui non solo appunti di studio, o che ne lascino intendere la finalità utilitaristica, ma anche disegni e frasi estemporanee, di quando in quando persino sconce, e segni di non immediata decifrazione. Lo scrivere sui libri non si esaurisce infatti nell'interagire con il testo sui margini (perlopiù quelli esterni) in funzione di facilitarne lo studio o la rilettura – azione che identifichiamo dunque con l'atto del 'postillare' – per quanto ne rappresenti la forma più consolidata. Le annotazioni manoscritte, siano esse riconducibili al letterato o al lettore comune, anche semi-alfabetizzato, contemplano un'eterogenea varietà tipologica, dalla dichiarazione di possesso alla nota d'acquisto, dalla registrazione del fatto di cronaca o di vita familiare all'integrazione di testi accessori, che si esercita in spazi differenti e quasi convenzionalmente deputati: l'intercolumnio, il *bas de page*, lo spazio bianco della prima e dell'ultima pagina, in calce

Nella pagina accanto: *Hortus sanitatis* [Strassburg, Johann Prüss, non dopo il 21 ottobre 1497] (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Inc. 0333), frontespizio: annotazioni di carattere medico



all'*explicit* o al *colophon*, il risguardo anteriore, i fogli di guardia.

Ovviamente sarebbe ingenuo considerare ogni intervento manoscritto in egual misura. *Loci paralleli*, varianti testuali, appunti di commento e *notabilia* non hanno lo stesso peso di *maniculae* e segni grafici di attenzione, benché meno prove di penna o altre annotazioni di cui non riusciamo a cogliere il significato. Una cosa è lo studio dei postillati, un'altra il feticismo per qualsivoglia traccia manoscritta. Così come va preliminarmente chiarito che le annotazioni manoscritte sono solo uno degli aspetti materiali presi in considerazione da quel filone di studi definitivamente sbocciato in anni recenti rivolto al rilevamento delle cosiddette 'note d'esemplare' o, con prestito lessicale, *material evidence* o *marks in books*. Non tutto ciò che è rilevabile come dato d'esemplare – vale a dire ogni traccia fisica intenzionalmente o accidentalmente lasciata sul libro, inteso come manufatto materiale, da coloro che ne sono venuti in contatto durante l'intero ciclo vitale, dal momento in cui ha lasciato l'officina tipografica fino al tavolo 'anatomico-dissettorio' dello studioso – può infatti essere ricondotto all'azione dello scrivere sul libro: la *facies* esteriore (legatura), gli interventi meramente decorativi, i segni di proprietà diversi dalla nota di possesso (timbri ed *ex libris* incollati), le signature ed etichette che ne attestino la circolazione sul mercato librario o la conservazione in precedenti istituti, ma anche l'eventuale presenza di materiale estraneo, come i fiori che un tempo si usava mettere a essiccare tra le pagine o i ritagli di giornale, soprattutto se attinenti al testo, per arrivare sino alle macchie d'inchiostro o di cera imputabili alla disattenzione di qualche lettore. Persino altri segni fisici, in alcuni casi rivelatori di un rapporto estremo. Come il Vangelo di Dostoevsky, esemplare del Nuovo Testamento nella versione della Società biblica russa del 1823 conservato nel Fondo manoscritti della Biblioteca di Stato di Mosca, donatogli dalla moglie del decabrista Ar-



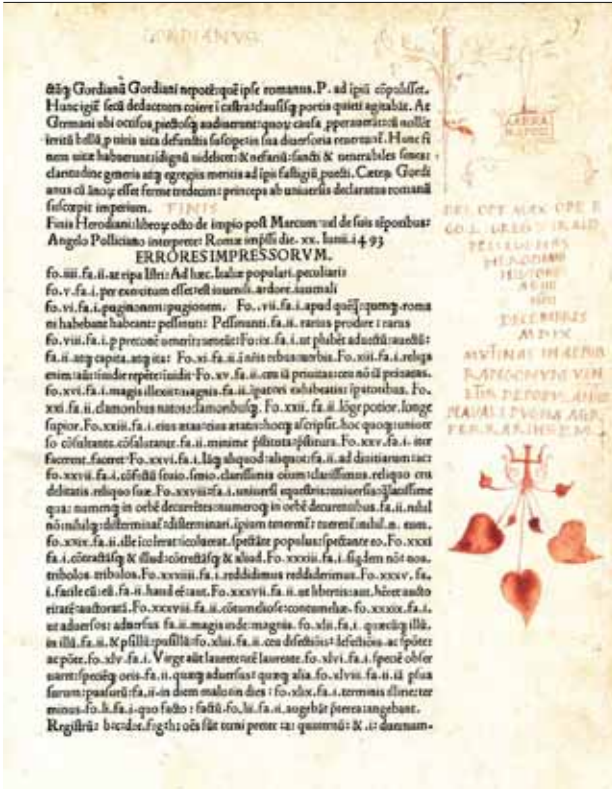
Sopra: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio per Leonardo Grassi, dicembre 1499 (Reims, Bibliothèque municipale, Inc. 115): nota di possesso di Jean Grolier. Nella pagina accanto, dall'alto: Annibale Monterenzi, *Statutorum inclytæ civitatis Bononiæ ... tomus primus*, Bologna, Giovanni Rosso, 1561 (Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 32. A. 00. 17/1), frontespizio: nota di dono dell'autore; *Herbarius latinus*, Vicenza, Leonardo Achates e Guglielmo da Pavia, 27 ottobre 1491 (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Inc. H 082), c. g7r: disegno paesaggistico integrativo di silografia a stampa

menkov, che accompagnò lo scrittore durante i quattro anni di lavori forzati a Omsk in Siberia e che restituisce, oltre a sottolineature a matita, tracce d'inchiostro e pieghe agli angoli, anche i solchi lasciati dalle unghie quando mancava persino la penna.¹ Qualcosa di analogo si è riscontrato su alcuni degli esemplari appartenuti e letti, pur in contesti meno drammatici, da Pier Paolo Pasolini.²

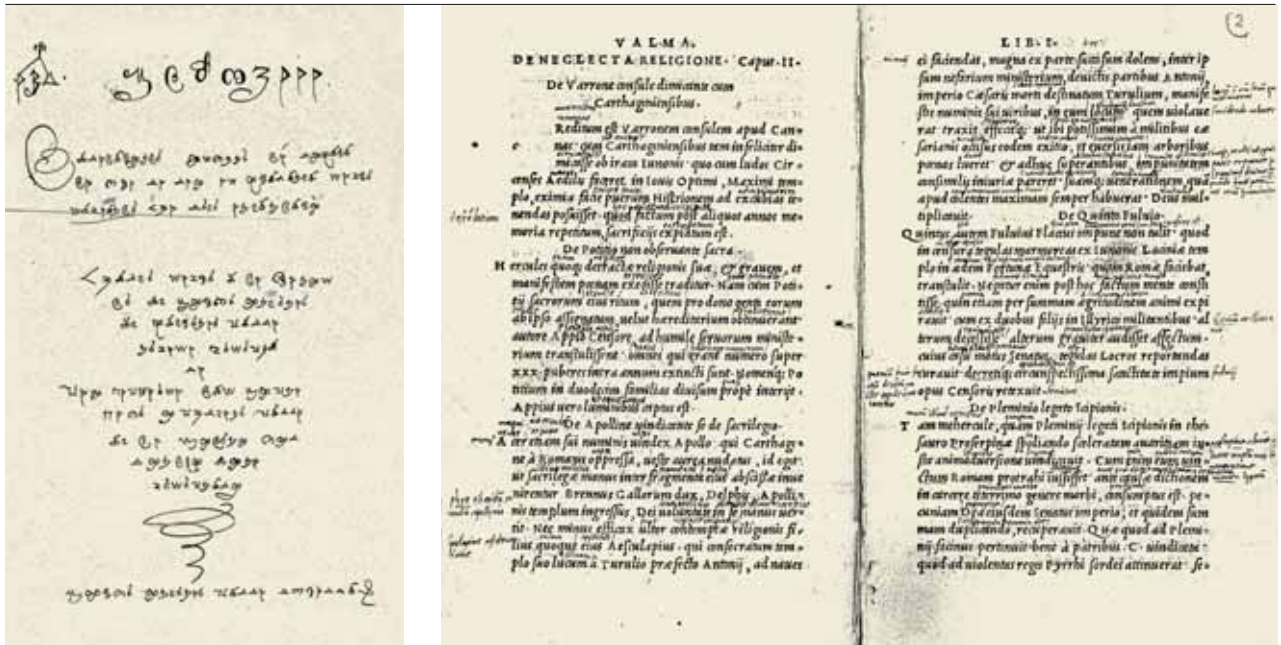
Per certi versi epocale fu in questo senso la mostra dal titolo, per l'appunto, *Marks in Books*, organizzata da Roger Stoddard nel 1985 presso la Houghton Library di Harvard dedicata a tutte le tracce – dalle impronte lasciate dagli stampatori alle annotazioni manoscritte dei lettori – che compaiono sui libri a stampa. Quell'intuizione portò dodici anni più tardi a un'esposizione analogo, dal titolo quantomai evocativo *Renaissance Readers*, presso la Beinecke Library della Yale University i cui protagonisti non erano gli autori e le opere, bensì i lettori che, come nel dipinto di Pellizza da Volpedo, escono dal cono d'ombra della storia e avanzano sul proscenio, rivendicando un'attenzione fino ad allora disattesa, che finisce persino

col ribaltare i ruoli. Non più l'autore e il testo cantano – pur senza giungere alla deriva decostruzionista – ma come il lettore ha dialogato col testo e i segni, verbali o grafici, che di quel rapporto intimo sono testimonianza. Il libro a stampa, prodotto di per sé multiplo, è pertanto irrimediabilmente 'plurale', in quanto latore della pluralità di voci di generazioni di lettori senza nome, di livello alto ma anche infimo, la cui unica traccia sopravvissuta al naufragio della storia è la traccia scritta affidata ai libri, i cui margini, non diversamente dagli intonaci pompeiani, introducono alle stanze della memoria, restituendone volti, parole e umori. Come l'esile fiato del re Carlo I Stuart durante la prigionia nel castello di Windsor poco prima dell'esecuzione che lo attende, mentre legge un esemplare – che oggi appartiene alla Royal Collection – del cosiddetto *second Folio* di Shakespeare (1632), annotandone sul risguardo il motto «Dum Spiro Spero» ('Finché respiro, spero') e, nella pagina dell'indice, i nomi di alcuni dei personaggi, forse a lui particolarmente graditi, accanto ai titoli delle rispettive commedie.

Ma cos'è un postillato? E perché l'atto dello



scrivere sui libri, anziché dannoso, può in qualche modo aumentare il valore, non solo commerciale, dell'esemplare, restituendone quell'unicità che la produzione tipografica in serie ha in apparenza sottratto all'oggetto libro rispetto all'antenato manoscritto? Sensibilità e attenzione nei confronti delle annotazioni manoscritte trasmesse dai libri a stampa sono conquiste piuttosto recenti. Per secoli postille e *marginalia*, fatti salvi quelli riconducibili a personaggi e letterati illustri, anziché valore aggiunto, sono stati considerati alla stregua di difetti sia dai librai sia dai collezionisti, che ricorrevano persino a interventi chimici per ripulire i margini deturpati. Casse intere di postillati sono stati sacrificati sull'altare del gusto estetico settecentesco per essere offerti a bibliofili ossessionati dalla «mania di aver volumi belli e puliti», come lamenta un noto libraio all'alba del Novecento. Molta strada da allora è stata fatta, soprattutto in Italia, rispetto ad alcune voci isolate che ancora nella prima metà del secolo scorso prestarono attenzione ai segni lasciati dai lettori sui libri, fossero semplici note di possesso che ne svelassero l'antica provenienza o *marginalia* di lettura che dessero conto della sua circolazione e ricezione. Sul principio del secolo, mentre Oltremania si predisponneva la redazione del monumentale *Catalogue of books printed in the XVth century* che prevedeva anche la registrazione delle note di provenienza dell'esemplare dell'allora British Museum, avviando di fatto la tradizione anglosassone di studi sulle note d'esemplare, in Italia il bibliotecario Enrico Celani dava conto delle dediche, postille e dichiarazioni di proprietà nei libri a stampa della Biblioteca Angelica di Roma in un lavoro della cui novità era ben consapevole («non fu mai tentato da altri») che rimase sostanzialmente appartato. Godibile articolo è quello firmato da Emidio Cerulli nel 1963 intitolato *Libri postillati: i tartufi del bibliotecario*.³ Niente più della presentazione di un paio di esemplari annotati in cui ogni buon bibliotecario ha la fortuna occasionalmente di incappare («non



Sopra da sinistra: Leon Battista Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1550 (Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 17.X.IV.11), nota di possesso crittografata; Valerio Massimo, *Dictorum et factorum memorabilium libri novem*, Venezia, Aldo Manuzio, [IV 1503] (collezione privata): postille interlineari e marginali di studio. Nella pagina accanto dall'alto: Erodiano, *Historia de imperio post Marcum* (tr. Angelo Poliziano), Roma, [Tipografo dell'Herodianus], 20 giugno 1493 (Napoli, Biblioteca Universitaria, Inc. 247), c. 14r, nota di Lilio Gregorio Giraldi; Dante Alighieri, *La Commedia*, Foligno, Johann Neumeister ed Evangelista [Angelini?], 11 aprile 1472 (Ithaca, Cornell University, Kroch Library, Dante PQ4302.A72+), [2a]1r, postille marginali di commento

può evidentemente capitare a tutti o tutti i giorni d'imbattersi in un esemplare postillato, mettiamo, da Savonarola o da Stendhal», per i quali ricorre però esplicitamente nel titolo, con qualche decennio di anticipo, al termine postillati paragonandoli, nel sottotitolo, ai tartufi. Non tanto per la rarità, come i pregiati tuberi che pur richiedono altrettanto fiuto e pazienza per essere dissotterrati, ma perché farciti, tartufati appunto, prendendo a prestito l'ironia e la finezza di penna di Orio Vergani che accennando ai *bouquinistes* parigini aveva chiamato *truffés* «quei libri che una nota di appartenenza, un commento in margine, una glossa, un appunto a piè di pagina, un giudizio, un *ex-libris* lasciati dagli antichi proprietari o da qualche lettore (specie se furono personaggi celebri o almeno noti) rendono particolarmente ghiotti per i colle-

zionisti e i bibliofili più raffinati ed esigenti».

'Tartufati' sarebbe però stata scelta lessicale quantomeno poco avveduta, alla quale non avrebbe certo arriso la fortuna del termine 'postillati' che nei primi anni Novanta Giuseppe Frasso propose invece, raccogliendo unanime consenso, in sostituzione del calco dall'inglese 'libri con annotazioni manoscritte' nella tempestiva recensione al catalogo *Books with manuscript* di oltre ventimila libri annotati della British Library compilato da Robin Alston. La discussione che ne seguì ebbe l'indubbio merito di portare la ricerca in un campo di indagine se non ignoto certo ancora poco battuto dalla filologia italiana, scandito fino ad allora da analisi e interessi cursori sebbene talvolta assai precoci e forieri di apprezzabili risultati, lasciandone invece intravedere più promettenti



Sopra da sinistra: Cicerone, *Epistolae ad familiares* Venezia, [Boneto Locatelli e Cristoforo de Pensi], per Ottaviano Scoto, 22 settembre 1494 (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Inc. E 40), annotazioni di conti al foglio di guardia; *Tebillim*, s.l., Joseph e Nerija, Hayyim Mordecai e Hezekiah de Venturo, 29 agosto 1477 (Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, LR.X.31), triplice annotazione di revisione inquisitoriale di edizione ebraica. Nella pagina accanto: Giovenale, *Satyrae*. [Segue:] Persio, *Satyrae*, Milano, Antonio Zarotto per Giovanni da Legnano, 11 luglio 1481 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. Inc. B 56), c. c4r, postille coeve marginali e interlineari di studio

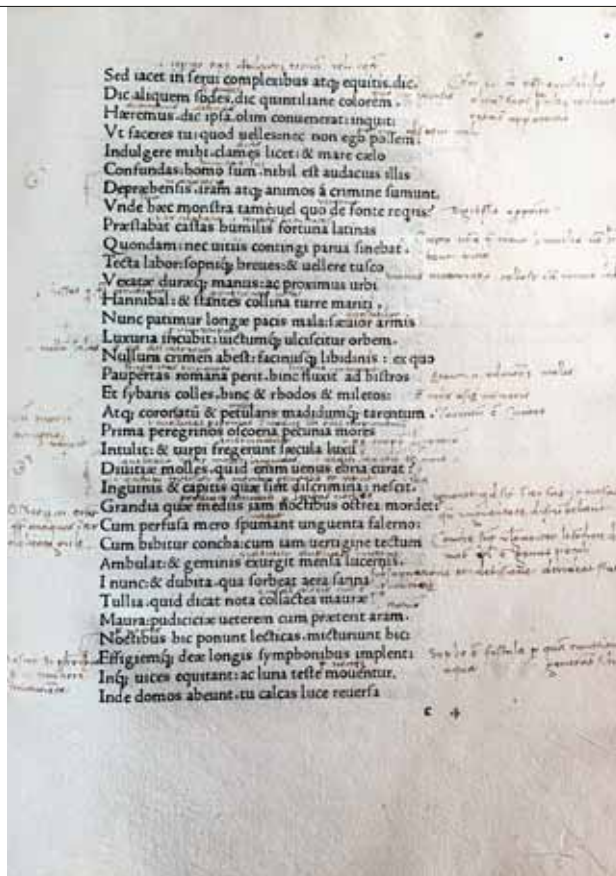
prospettive di indagine. È innegabile che quella recensione abbia contribuito a innescare, in via diretta o di sponda, un filone di studi interdisciplinari tra filologia, paleografia e storia libro che è divenuto sempre più rigoglioso.

Le note a margine o in calce, oltre a restituire la fisionomia dei lettori reali, disvelandone il contesto culturale e la dimensione psicologica di appropriazione del testo, gettano ponti virtuali tra libri fisicamente distanti ma un tempo allineati sugli stessi scaffali contribuendo in modo determinante alla storia delle biblioteche (postillati di uno


stesso letterato, frammenti di biblioteche disperse). Postillato dopo postillato, si ricompone lo studio dell'umanista che legge con la penna in mano, annotando a margine la lezione da preferirsi tratta da un manoscritto più affidabile o il *locus parallelus* che lascia intendere quali altri autori avessero aperti sullo scrittoio. Così, per esempio, il Solinus, *Polyhistor, sive De mirabilibus mundi*, Venezia, Nicolaus Jenson, 1473 (ISTC is00615000) della Biblioteca Universitaria di Napoli (Inc. 196) che restituisce un episodio sin qui inedito dell'intensa attività filologica dell'umanista Aulo Giano Parra-

sio (1470-1522), cui paiono potersi assegnare alcune delle frequentissime chiose marginali e interlineari: come a c. [a]5r, laddove in corrispondenza della lezione a testo «addita pauca de arboribus et lapidibus exoticis» appone un segno di richiamo interlineare e annota nel margine interno «codex antiquus non habet lapidibus sed dumtaxat arboribus». Ma a riemergere sono anche le più dimesse dotazioni librarie di studenti e mercanti, le cui tracce, per lo più anonime, riaffiorano in forma di *notabilia*, rapidi appunti o testi estemporanei nell'interlinea, nei margini e nelle carte accessorie di quelli che furono un tempo i loro volumi. Come l'esemplare della Biblioteca Nazionale di Napoli (Inc. Branc. 114) della *Commedia* veneziana del 1493 (Venezia, Matteo Capcasa, 29 novembre 1493) dal quale torna ad affacciarsi il mercante Vincenzo di Giovannantonio, solo per sbugiardare ancora una volta la parola degli astrologi:

Oggi che semo nel 1600 Anno del Giubileo Sancto Vincenzo Lori sopradicto mi trovo ad avere Anni 62 finiti questo mese di Gennaro al dì 22 in dì di S. Vincenzo Martire non so d'essere mai stato affatturato come mi disse il padoano Astrologo, et ho d'hauto due moglie secondo comanda la S. Matre Chiesa et non per malie fattemi da nesuno, ma così era ordinato in Cielo. Ho travagliato per mare et per terra e quando ho fatto bene e quando male, ma per conto di donne como dice l'Astrologo non



feci mai perdita nesuna per conto di robba, ne anco ho mai sin qui hauto male de schiena; si vede manifestamente che tutto quel che mi ha detto lo sopradetto Astrologo non è riussito vero niente, ci resta solo quanto alli anni della mia ethà da vivere, questo sarà quel che piace al Signore Dio che in lui me rimetto purché mi colga in buon ponto.

 Giancarlo Petrella,
«Scrivere sui libri.
Breve guida al libro
a stampa postillato»,
Roma, Salerno editore,
2022



NOTE

¹ G. KJETSAA, *Dostoevsky and his New Testament*, Oslo, Solum Forlag, 1984, pp. 18-79; L. Coco, *La Biblioteca di Dostoevskij. La storia e il catalogo*, Firenze, Olschki, 2021, pp. XIX, XXV.

² *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarcossi e F. Zabagli, Firenze, Olschki, 2017.

³ E. CERULLI, *Libri postillati: i tartufi del bibliotecario*, «Nuova antologia», XCVIII, 1963, n. 1948, pp. 521-530.



Tipografia



I COLOPHONES UMANISTICI DI FRANCO RIVA

Un «elemento topico del volume»

di MASSIMO GATTA

Per gli antichi greci il *colophon* era il «fastigio, il fine, l'ultima mano», il compimento insomma, la chiusura del cerchio, il 'frontone del tempio'; ma anche la città di Colophon, fondata nell'ottavo sec. a. C. nella Ionia. Bibliograficamente il *colophon* risulta invece ignoto ai lessicografi greci, latini e medievali. Appare invece, come formula conclusiva, nei volumi stampati nel corso del XV e XVI secolo, fino all'affermarsi definitivo del frontespizio, mancante nei volumi dei prototipografi. Esso nasce quindi da un'assenza, una mancanza, e nei primi incunaboli era emblematicamente chiamato *absolutum*.¹ Una mancanza che, filologicamente, si basava quindi sulla pienezza, sul culmine finalmente raggiunto, e l'assenza da cui nasce lo rende quindi centrale. Per i prototipografi costituiva l'unico spazio dove attestare la propria presenza: il nome, la data di stampa del volume, la città, il no-

me dell'eventuale mecenate che ne aveva favorito la stampa, l'insegna dello stampatore o del libraio, il nome del correttore o espressioni d'encomio. Il primo utilizzo del *colophon* è attestato nel *Psalterium Magontinum (Psalmorum codex)*, il celebre *in-folio* stampato a Magonza il 14 agosto 1457 dai soci prototipografi Johannes Fust e Peter Schöffer, subito dopo la loro separazione da Gutenberg. Il *colophon* è quindi, fin dall'inizio, funzionale e intrinseco all'opera, allo stampatore e al mecenate, garantisce loro visibilità e dignità, ma non all'autore, perché con tipica indifferenza medievale l'autore era sovente ommesso. Sarà così per il *Catholicon* di Johannes Balbus, anch'esso stampato a Magonza nel 1460, dove il nome dell'autore è escluso dal *colophon* (la data di stampa è però ancora discussa, secondo quanto riportato da Lotte Henninga,² quella ipotizzata è 1469). Il *Catholicon* ha un lungo *colophon* che, per la prima volta, nomina anche punzoni e caratteri di stampa, omettendo oltre il nome dell'autore anche quello dello stampatore (Gutenberg?). Questo era ancora più evidente nei manoscritti. In Italia sono abbastanza rari gli studi specifici dedicati al *colophon*, forse perché considerato elemento secondario nell'architettura tipografica generale del libro, luogo isolato e marginale. Esso, al contrario, raccoglie e condensa i confini, i margini, intorno ai quali si costituisce l'opera tipografica, il suo carattere materiale ma anche morale e filosofico. Difficile è comunque affrontare il *colophon* al di là dei suoi legami strettamente bibliografici, valorizzan-

Nella pagina accanto da sinistra in alto, in senso orario: *colophon* del volume di Paul Valéry, *Le cimetière marin*, Verona, Franco Riva, 1974 (30 esemplari); *colophon* del volume *Verona illustrata. Il Settecento* (dieci tavole in rame), Verona, Franco Riva, estate 1959 (370 esemplari); Lorenzo il Magnifico, *Sette allegrezze d'amore*, Verona, Franco Riva, giugno 1979 (50 esemplari), acquaforte di Aldo Salvadori e *colophon*; Jean Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*, Poiano (Verona), Franco Riva, primavera 1981, frontespizio e linoleografia di Jeff Pinkas (50 esemplari)

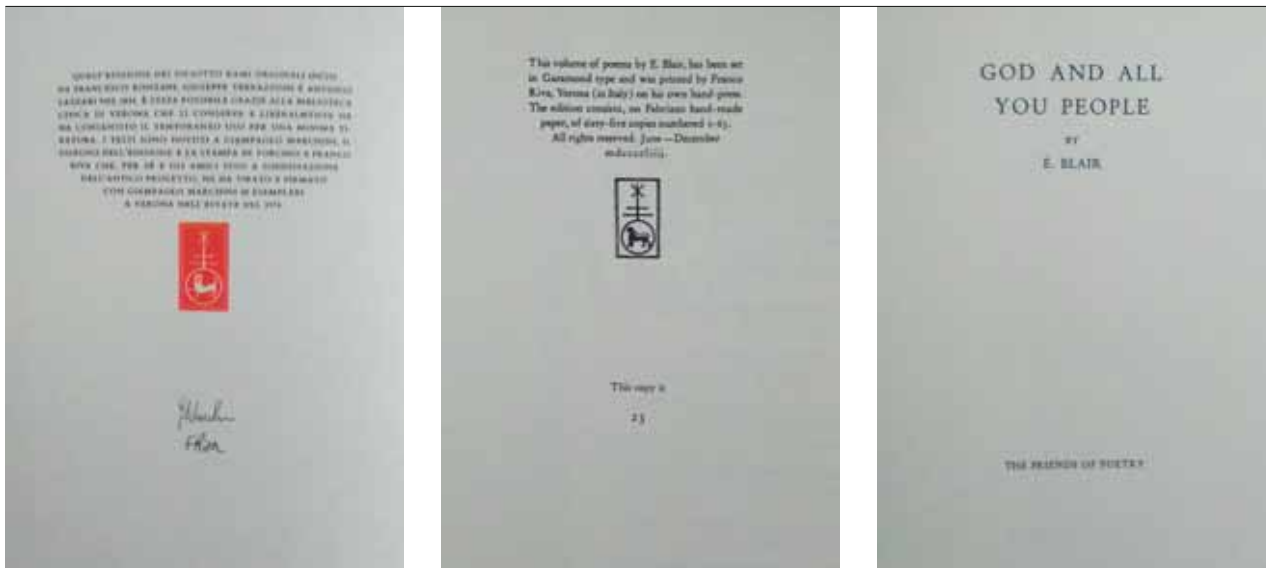


Sopra da sinistra: Franco Riva, *Il mio dimestico torchio*, Trieste, Associazione Italiana per le Biblioteche, 1958, copertina; Franco Riva, *Stampare con il torchio non è fare dell'archeologia*, Santa Lucia ai Monti, Officina Ampersand di Alessandro Zanella, 24 febbraio 2011, estratto stampato da Claudia Tavella come allegato alla sua tesi di laurea *Private presses: fra tradizione e modernità*, copertina (10 esemplari); *Colophon* del volume *Pervigilium Veneris*, Verona, Franco Riva, primavera 1973 (63 esemplari). Nella pagina accanto da sinistra: *colophon* del volume di Giampaolo Marchini, *Verona illustrata. Le antichità*, Verona, Franco Riva (50 esemplari); *colophon* e frontespizio del volume di Edward Blair, *God and all you people*, Verona, Franco Riva, giugno-dicembre 1954 (65 esemplari)

done i vari *topoi*: artistici, filosofici, letterari, etici, paratestuali. Con il *colophon*, in un certo senso, si definisce forse la tipografia come significato.

La scrittura pretende silenzio e nel corso del Novecento il *colophon*, soprattutto nei volumi degli stampatori al torchio (il *prelum*, termine latino che Franco Riva utilizzerà recuperandolo filologicamente nei suoi *colophones*) avrà la sua apoteosi, diventando momento tipico di riflessione privata, intima, sul testo stampato manualmente, occasione per meditare, insieme al lettore, sulla qualità ma anche sul perché di quell'edizione, della lezione filologica adottata.³ Il *colophon* diventa così luogo silenzioso e intimo dove lo stampatore si raccoglie per rivelare e svelare anche qualcosa di sé, delle proprie scelte, del proprio metodo: luogo necessariamente solitario: «spesso anzi il *colophon* rimane il luogo di competenza del tipografo, mentre il frontespizio spetta all'editore-libraio. Quindi, dopo un periodo

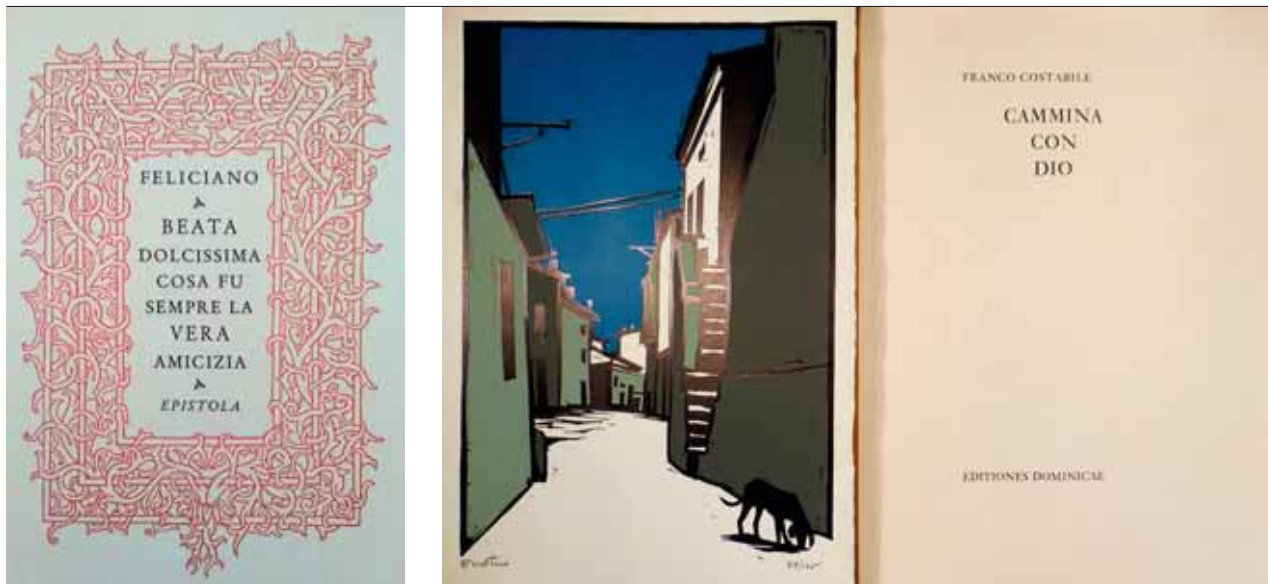
di assestamento, durante il quale talvolta i *colophones* si ridussero perfino a essere una fotocopia del frontespizio, la sottoscrizione finale si specializzò - per dir così - nel contenere le informazioni relative agli stampatori, lasciando all'editore la ribalta nobile del frontespizio. «I *colophon* ci introducono [...] nell'intimità degli antichi 'uomini del libro'. Essi erano infatti il segno e la prova dell'orgoglio dei tipografi nel proprio lavoro e questo è il principale indizio che noi dobbiamo seguire per le loro opere».⁴ In questo senso sembrano avvalorarsi le domande: quando termina realmente un testo? Quando può dirsi effettivamente concluso di fronte al lettore? Domande che hanno un senso, visto che sovente il *colophon*, quale formula conclusiva, sembra aprirsi a nuovi scenari anziché chiudere un discorso. Il *colophon* appare il ripensamento distensivo sul testo appena terminato, luogo eventuale da cui ripartire. La stessa marca tipografica, e la collocazione topo-



grafica dell'intero *colophon* all'interno dello specchio di pagina, dicono molto di quella personalità. Non è un caso se proprio nella tipografia manuale del Novecento il *colophon* è elemento tipico del volume, luogo non periferico ma ideale e identificativo dell'intero processo artigianale e creativo. È così che il *colophon* s'identifica con lo stampatore-umanista, assumendone lo stile e la poetica, diventando una specie di 'scrittura colofonica'. Come scrive Genette: «Il lettore ha il diritto e a volte perfino (come vedremo) il dovere di sapere in quali caratteri è composto il libro che ha tra le mani, e non si può esigere che li sappia riconoscere da solo». Nel caso di Franco Riva (1922-1981) l'essere stato filologo e poeta, prima ancora che bibliotecario e stampatore, ha notevolmente influito sulle scelte stilistico-letterarie dei *colophones* dei volumi delle sue veronesi Editions Dominicae. Non risulta realizzato uno studio sistematico della 'lingua' adottata da Riva nei suoi testi, da quelli critico-saggistici e filologici a quelli di marcata cifra autobiografica. È un peccato, perché la lingua riviana è bella, particolare, con forme arcaiche e latinismi, di grande suggestione per il lettore. Questo appare evidente in molte sue lettere, ma soprattutto in due testi autobiografici: *Il mio dimestico torchio*, ricordo poetico dei suoi primordi di stampatore privatissi-

mo,⁵ e *Sabbatio dominicationis. Due giorni di domenica. Taccuino di Franco Riva*,⁶ in cui il *colophon* è molto più che un semplice ornamento paratestuale, ma diventa occasione letteraria di condivisione della sua idea di diario: «Pro Manuscripto / Un taccuino può essere messo in giro e anche non, / ed è forse il partito migliore; può essere stato smarrito ed un pio averlo recuperato: può dunque rimanere com'è ma può anche sortire ciclostilato o stampato bene, in qualche cento copie come ora / è successo, secondando l'animo debile dell'autore / e la forte grazia di Alberto e Cecilia F., Stelvio P., / Michele B., Sandro M. e Giorgio E. d. B. / A Verona nella primavera del 1971», dove il Riva filologo recupera l'arcaico ed elegante «debole» per 'debole' e accosta la 'grazia' alla 'forza' per indicare gli amici Alberto e Cecilia Falck e Michele Buonafina il quale, proprio col torchio ereditato di Riva, iniziò la sua avventura di stampatore privatissimo.

Riva è prima di tutto filologo; lo studio del dialetto veronese permea infatti i suoi primi anni di studioso. La sua stessa tesi di laurea, *Il dialetto moderno della città di Verona e la poesia di Berto Barbacani*, discussa con Carlo Tagliavini, indicava la predilezione per gli apporti lessicali e fonetici del dialetto veronese, ma anche di latinismi e inserti d'altre lingue. Riva amava inventare per i figli ninne nanne



Sopra da sinistra: Felice Feliciano, *Beata dolcissima cosa fu sempre la vera amicizia. Epistola*, Poiano (Verona), Franco Riva, estate 1976 (80 esemplari), frontespizio; Franco Costabile, *Cammina con Dio*, Verona, Franco Riva, primavera 1966 (125 esemplari), frontespizio e linoleografia di Enotrio Pugliese

con inserti di strofette in greco e irlandese, a testimonianza di una concezione viva e inventiva della lingua, del linguaggio, della letteratura. Nel giro di qualche anno pubblica *Antologia della poesia veronese dal sec. XIII al sec. XVIII*; *Postille linguistiche a cinque documenti veronesi del sec. XIV*; *Note critiche e dialettologiche all'antica "lauda" veronese*, prodromi del saggio *Storia dell'antico dialetto di Verona secondo i testi in versi (dal sec. XII al secolo XVII)* che apparirà tra il 1951 e il 1954 suddiviso in tre parti dedicate alla fonetica, alla morfologia-sintassi e al lessico. Lo studio filologico dei testi sarà infatti alla base dell'attività di stampatore 'privato'. Spesso in note e postille Riva, oltre a condividere con il lettore quella particolare stampa, si sofferma a spiegare quali procedimenti hanno reso possibile una corretta edizione. È un ritorno alla storia della tipografia: l'editore e il tipografo coincidono. Collegare non solo filologia e testo ma anche teoria e struttura del libro, come farà in *Il libro italiano. Saggio storico-tecnico 1800-1966*.⁷ Nella *Nota ai Canti leopardiani (Le ricordanze, Il sabato del villaggio, A Silvia)*, stampati nel novembre 1959, Riva scrive tra l'altro: «Mi è sempre più

caro notare sulle mie stampe [...] quale sentimento dunque anima questa mia marginale (e insostituibile) attività di stampatore: che ritrova i suoi testi innanzi tutto per soddisfare i moti del suo cuore, la sua capacità di conoscere e di arricchirsi in una sua certa, improrogabile e umanissima congiuntura sentimentale. Una diletta esperienza che sempre si assume questo significato di necessità dell'animo mio. Semplicemente questo». Le note, le postille, i *colophones*, diventano luoghi prediletti per dialogare con sé stesso e con il lettore, recupero dell'antica funzione del *colophon* nei manoscritti medievali e pratica in cui il 'corpo' dello stampatore permea l'intera progettualità del volume con le proprie emozioni, i desideri, i gusti e i timori. Sono queste le regioni dell'anima dove la solitudine è più che altrove necessaria, e dove la scrittura, che ama il silenzio, può esprimersi al meglio, anche in poche righe. Questo bisogno di celebrare e onorare la scrittura, prima di ogni altra cosa, si evidenzia nel 1976 quando Riva è alle prese col 'suo' Feliciano. Riva, in quell'occasione, stava analizzando il *De viris illustribus*, secondo libro stampato a Verona e primo a Poiano,



Da sinistra: Leonardo Sinigalli, *I bambini e le macchine*, Verona, Franco Riva, capodanno 1956 (120 esemplari), frontespizio; *Colophon* del volume di Giacomo Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, Verona, Franco Riva, marzo 1957 (100 esemplari); Giacomo Leopardi, *Canti*, Verona, Franco Riva, novembre 1959 (100 esemplari), frontespizio

del Petrarca, che Felice Feliciano (1433-1479) stampa giusto cinque secoli prima, nel 1476. In esso si trovano le celebri cornici xilografiche vuote «a treccia» (disegno di Feliciano ma non l'intaglio della matrice in legno affidata, secondo Riva, a mano artigianale assai esperta). Queste cornici, secondo una tradizione storiografica risalente a Bartolomeo Giuliani, avrebbero dovuto contenere le immagini dei personaggi celebrati nel *De viris*. Riva, invece, ribalta tale ipotesi (sostenuta, tra gli altri, anche dal suo maestro Giovanni Mardersteig, da Augusto Campana e da Luigi Donati) e, attribuendo grande valore alla «lettera» felicianea, propone l'ipotesi che tali cornici avrebbero potuto essere utilizzate per racchiudere, in «calligrafico splendore», come scrive, i titoli latini e italiani dei capitoli petrarcheschi, che invece non figurano nella stampa. Egli risolve quindi «in scrittura» l'antico mistero di quel vuoto, e non «in immagine»; del resto il talento di Feliciano era essenzialmente calligrafico, alieno com'era dalla figura, e Riva scrive: «è la lettera che diventa immagine e figura; la lettera che, grazie alla fantasiosa creatività delle sue variazioni decorative e

coloristiche, presto lo libera dalla soggezione a Ciriaco; e sono sicuro che un'accorta recensione delle grandi iniziali che aprono molti dei suoi autografi darà preziosi risultati». Basterebbe, ad avvalorare la tesi riviana della «civiltà scrittoria» di Feliciano il codice felicianeo Vat. Lat. 6852 dell'*Alphabetum Romanum* (1460 circa), indagato tanto da Richard Schöne (*Felices Feliciani veronensis opusculum ineditum*, 1873) che da Giovanni Mardersteig (*Alphabetum Romanum*, 1961), il più antico trattato sulla costruzione delle maiuscole romane. Questa lettura riviana dell'utilizzo scritturale delle cornici xilografiche si concretizza, nello stesso 1976, con la sua stampa manuale della *Beata dolcissima cosa fu sempre la vera amicizia* di Feliciano dove, a incorniciare sul frontespizio il nome dell'autore e il titolo del libro, sarà proprio una delle 'vuote' cornici felicianee, filologicamente recuperata qui dallo stampatore-umanista veronese, e restituita così alla sua presunta antica funzione. Con Riva, inoltre, le note e le postille, ma ancor più il *colophon*, tendono progressivamente a perdere il loro significato strumentale, occasionale o periferico, per diventare il cuore pulsante



Da sinistra: Eugenio Montale, *Xenia* (1964-1966), Verona, Franco Riva, primavera 1968 (75 esemplari), frontespizio; *Colophon* del volume di Francesco Corna, *Verona: fioretto delle antiche croniche e di tutti li soi confini & de le reliquie che se trovano*, Verona, Franco Riva, Natale 1961 (150 esemplari); Rainer Maria Rilke, *Alceste, Orfeo, Euridice*, Poiano (Verona), Franco Riva, 18 giugno 1978 (20 esemplari), frontespizio. Nella pagina accanto da sinistra: *Verona. Rhythmica descriptio*, Verona, Franco Riva, marzo 1958 (100 esemplari), frontespizio con xilografia di Guido Rossi; *Cinque poeti illustrati*, Verona, Franco Riva, autunno 1964 (7 esemplari), frontespizio; Allen Ginsberg, *Song & sunflower sutra*, Verona, Franco Riva, autunno 1969 (69 esemplari), frontespizio

te del libro, luogo personale dello stampatore che in esso dialoga col lettore. Ma il *colophon* è anche momento di intimità col testo, dove emergono l'individualità di Riva, la sua ricchezza, la sua lingua, le sue scelte. Appaiono nuovi modi di risolvere graficamente il *colophon*: non relegandolo nella metà alta o bassa ma destinandogli l'intera pagina, come accade nel *Cimetière marin* di Paul Valéry (1974). Oppure componendoli in un disegno serrato, un muro di lettere, monumento alla stampa, quasi un frontespizio, sapiente uso delle righe; o ancora inusuale accostamento tra marca tipografica e testo tipografico, affiancati al centro della pagina con la firma in basso dello stampatore (ancora nel Valéry). Il primo *colophon* di Riva è in inglese, utilizzato in *God and All You People* di Edward Blair (1954). In esso si armonizzano le informazioni tecniche sul carattere usato (Garamond), il luogo di stampa (Verona), lo stampatore stesso, il torchio a mano, con il tipo di carta a tino

(Fabriano), il numero di copie stampate, l'anno e la marca tipografica. Riva utilizza per la propria, fin dal 1952, una croce di Lorena con le sue iniziali alla base (F.R.), quelle delle Edizioni del Gatto (E.d.G.) e un gatto che fa da piedistallo alla croce di Lorena (il gatto veniva utilizzato anche come filigrana della carta): «Avevo peraltro scelto la bandiera: il gatto, marca opportunamente raccolta con una croce di Lorena, sulla quale sventolavano le quattro braccia della stella del primo torchio da me usato. A parte il fatto che nella Venezia l'insegna del gatto ha tutta una sua brillante storia: la tipografia dei fratelli Da Sessa era insignita di un gatto con un topo fra i denti». ⁸ Successivamente Riva elimina le doppie iniziali e inserisce un nuovo gatto: «allora il gatto più che un gatto pareva un leopardo!», come scrive nel 1958, riproduzione di una filigrana del '700 scoperta casualmente studiando i casi della tipografia Giuliani, che gli serviranno per il saggio *La «dimestica»*



stamperia del veronese conte Giuliari (1794-1827), edito da Sansoni nel 1956: un gatto quasi coronato, con la zampa levata e la coda volante. La scelta dell'animale non è per lui casuale, scrive: «avevo tutta una serie di rapporti e riguardi sentimentali con questo nobile animale. Così pulito e grave, così accorto e grazioso, così anarchico e affettuoso. Il gatto, per il quale noi in casa da remotissimi tempi se ne conservava culto appropriato».⁹ L'identificazione del gatto con l'intera impresa tipografica riviana è attestata dal secondo *colophon* per le *Rime all'Italia* di Scipione Maffei (1955), dove Riva scrive in tutto maiuscolo: «QUESTA EDIZIONE DI RIME MAFFEIANE / ESCE A VERONA DAL TORCHIO DEL GATTO». Con il trascorrere degli anni i *colophones* assumono un carattere sempre più privato e intimo, diventando luoghi dove esprimere, anche con latinismi, riconoscenza agli autori amati, primo fra tutti Feliciano, archeologo, umanista, *antiquarius*, calligrafo, miniatore, alchimista, poeta, narratore e stampatore veronese. Feliciano aveva lavorato a Ferrara con lo stampatore Severino da Ferrara, dal quale aveva appreso le cognizioni tecniche che gli serviranno per la stampa, a Poiano di Verona, del *De viris illustribus* del Petrarca con traduzione di Donato degli Albanzani (1 ottobre 1476); entrò poi forse in contatto con l'altro stam-

patore ferrarese Agostino Carnerio. A Feliciano Riva aveva dedicato gli scritti *Saggio sulla lingua di Feliciano dalle "Epistole agli amici"* (1963) e *Un'epistola di Feliciano sull'amicizia e proposte di ulteriori accertamenti* (1976). Anche i luoghi cari delle sue stampe, le stagioni, l'amicizia, sentimento che ebbe sempre caro, saranno il soggetto dei *colophones*: «Nella sua casa di Verona Franco Riva con torchio / a mano ha stampato, per sé e i suoi amici, questa / raccolta di poesie di Biagio Marin. Ne ha tirato / centocinquanta esemplari su carta a tino di / Fabriano numerandoli da 1 a 150. / Natale Mcmlvii». Per *Tristezza de la sera* di Biagio Marin, 1957 così recita il *colophon*: «Composta a mano e stampata su torchio da Franco / Riva, questa privata edizione in velina di Fabriano, / esce a Verona in 165 esemplari numerati. Ed è la / Primavera del Mcmlviii»; per *Madre nostra* dello stesso Riva: «Questi versi sono di Franco Riva, / or stampati da lui stesso con il suo privatissimo torchio / su carta a mano di Pescia in novantanove copie, desti- / nate agli Amici tanto più generosi e pazienti. Verona, / Natale Mdcccclxii»; per *Elegie* di Leonardo Sinisgalli: «Questi versi di Leonardo Sinisgalli, ora adorni di tre / acqueforti di Domenico Purificato, sono di trent'anni / fa e tuttavia conservano, ancora più accese, la verità e / la tenerezza di allora. Come sempre sono dedicati a / Giorgia e Filippo.



Da sinistra: Giacomo Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, Verona, Franco Riva, marzo 1957 (100 esemplari), frontespizio; Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, Verona, Franco Riva, ottobre 1966 (36 esemplari), frontespizio; Colophon del volume *Cinque poeti illustrati*, Verona, Franco Riva, autunno 1964 (7 esemplari numerati a lettere)

Avviso di amorosa partecipazione, / cui molto teneva lo stampatore domenicale, che rimane / Franco Riva, il quale aggiunge per gli Amici suoi, di / Sinigalli e Purificato, di averne numerato, privato / more, 125 “campioni”, dei quali 15 per il Poeta e 30 / per l’Artista; manibus ipse suis tra l’inverno e l’estate / del Mdcccclxxv». Come accade anche nel Carducci di *Per il trasporto delle reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce* (1978): «LECTURA DOMINICA / Questi versi del Carducci, duri e affascinanti per l’aceto e il miele / le maledizioni e la speranza del paese appena allora unito, salutarono / le reliquie del Foscolo che il 24 giugno 1871 furono solennemente / riportate dall’Inghilterra a Firenze. Franco Riva invidiosa mente non / tanto dei versi quanto di quegli anni impetuosi, li recupera ora, estate 1978, stampandone a mano cento esemplari. Rure / Polliano Verona ad lapidem iacente quartum / SIBI & SODALIBUS». A cui seguì lo stesso anno, in spirito, il colophon per i *Sonetti* del Foscolo stampati insieme alle *Reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce* di Carducci: «I DODICI SONETTI DEL FOSCOLO / ornati di tre acqueforti di Walter Piacesi ri-

cordano il / bicentenario della nascita del Poeta; ne perseguono / l’occasione che cade in tempi di peggiori angustie, i / versi del Carducci per le ceneri del Foscolo trasferite / nel 1871 dall’Inghilterra in Italia. La composizione e / la stampa di centoventi esemplari sono di Franco Riva, / come sempre de manu, privata domenica mente / a Poiano nel dicembre del 1978».

Riva usa poco il colophon in senso tecnico: più che indicare il corpo tipografico preferisce dilungarsi più sulle circostanze della stampa, le suggestioni e gli artisti che hanno ornato il volume. Lo stampatore ricorre spesso a una sorta di recupero filologico dei primi tempi della stampa, alla datazione con numeri romani. Uno dei pochi colophon dove invece lo stampatore chiarisce la scelta del carattere è quello per la *Pregghiera a Dio* di Voltaire, stampato per il Natale 1980: «La “Pregghiera a Dio” di Voltaire / (“Traité sur la tolérance”, cap. XXIII) è stata composta con il carattere / Garamond romano punti 28 nella versione della fonderia olandese, / per il testo, messa a confronto con la versione della fonderia tedesca: / nel medesimo corpo per l’iniziale,



Da sinistra: Paul Valey, *Le cimetière marin*, Verona, Franco Riva, 1974 (30 esemplari), frontespizio; Eugenio Montale, *Sei poesie e sei disegni all'acquaforte*, Poiano (Verona), Franco Riva, inverno 1976 (75 esemplari), disegno di Montale; Stéphane Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, Verona, Franco Riva, primavera 1972 (50 esemplari), frontespizio

nel maggiore di punti 36 su 36 per / il frontespizio e nel minore di punti 16 per il colophon. La stampa / è di Franco Riva che, in torchio a mano, ne ha tirato 70 esemplari / privata ac domenica mente: rure Polliano in die festo Natalis Mcmlxxx». Anche i giorni della settimana possono diventare protagonisti nei suoi *colophones*: «QUEST'EDIZIONE FOSCOLIANA RISTRETTA A / TRENTASEI ESEMPLARI NUMERATI E' STATA STAMPATA / DA FRANCO RIVA SUL SUO TORCHIO A MANO PRIVATO / NELLE DOMENICHE DI OTTOBRE», per il volume *Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo, 1966 e: «COMPOSTO A MANO, STAMPATO IN / TORCHIO SULLA MIA CARTA A TINO / E COME LA MIA DIVISA VUOLE NEI DI / FESTIVI NE HO TIRATO E SIGLATO 25 / ESEMPLARI. LAUS DEO: A VERONA / FINISCE L'INVERNO MCMLXXIII» per *Gesang der Geister über den Wassern* di Goethe (1973). Nel 1967 il *colophon* si arricchisce di latinismi, che Riva utilizzerà anche in seguito, e di diminutivi: «A VERONA IL 5 NOVEMBRE / fu completato il lucrezietto, pari a cinquanta esemplari, con torchio a / mano

dominico ac privatissimo more per Franco Riva nel di di natale / di suo figlio Guido», per il *Tito Lucrezio Caro*, con le versioni di Ezio Centrangolo, e ancora nel 1972: «IL MALLARMINO / è stato composto a mano e stampato in torchio su / carta a tino di Pescia da Franco Riva, che per sé e gli / Amici ne ha contato 50 esemplari nella primavera del MCMLXXII», per *L'après-midi d'un faune. Brise marin. L'azur* di Stéphane Mallarmé.

Nel 1974 per presentare la nuova collana de "I Poeti Illustrati - Pro Manuscripto" (poesie illustrate con originali unici: acquerelli, pastelli e disegni a sanguigna, stampati in poche decine di esemplari) Riva sceglie il *colophon* quale luogo di dialogo col lettore: «"Le Cimetière" di Valery rappresenta, a questo punto, il / primo esperimento delle Editions Dominicae di secondare / per intero la matrice del libro, le sue origini "dal" mano- / scritto. La stampa del testo, composto a mano e tirato in / torchio, riassume la moltiplicazione dello Scriptorium; la / decorazione diretta, alla quale Walter Piacesi ha provveduto / con quattro acquerelli, l'individuazione dei 28 esemplari, / i cui numeri dispari sono rimasti



Paul Valery, *Le cimiteri marini*, Verona - Fermignano, Franco Riva, autunno-inverno 1974 (28 esemplari), frontespizio e acquerello di Walter Piacesi

all'Artista e i pari / allo Stampatore. A Verona e a Fermignano / tra l'autunno e l'inverno del 1974», oppure per l'*Après-midi d'un faune* (*L'azur. Brise marine*) di Mallarmé (1977): «Per l'ideale ripristino della matrice tipografica che serbò / originalmente alla novità moltiplicatrice dei testi il meglio della / tradizione manoscritta, la singolare preziosità dell'ornamento, / alcuni fogli del Mallarmé del 1973 – tirato in 120 esemplari e / illustrato da 4 litografie di Aldo Salvatori – sono stati, uno per / uno, ornati dall'Artista con quattro disegni a colori. Ne sono / risultati dieci esemplari – tipograficamente multipli ma “unici” / per l'illustrazione – che lo Stampatore ha ripassato e numerato in torchio, / riservando i di-

spari per l'Artista e i pari per sé. / A Bergamo e Poiano per l'estate 1977». Un anno dopo, Feliciano, l'amatissima Poiano (dove la tradizione vuole visse e lavorò Felice Feliciano), il torchio (*praelo*), il latino, diventano protagonisti del *colophon*: «HENRICO OCTAVIANO & ALEXANDRO FALK / feliciter felicianamente istud meo praelo de manu / domenica impressi: rure Polliano Verona ad lapidem iacente / quartum xxiii Scorpionis mdcccclxxvi / S.P.D.», per il *Paradiso* dantesco *Canto XVII* dell'autunno del 1975; ed è da notare che la lezione «[...] rure Polliano Verona ad lapidem iacente quartum» è ripresa testualmente dal *colophon* del *De viris illustribus* petrarchesco stampato da Feliciano nel 1476. Riva risolve anche la questione topografica, non certamente secondaria nella particolare geografia tipografica veronese e in particolare felicianea, di quel «rure Polliano Verona ad lapidem iacente quartum»: «perché la tipografia esca da Verona e finisca, sia pure per un solitario ma insigne saggio, a Poiano, al quarto miliare della città. Si chiarisce, dunque, la vaghezza del *rure Polliano* con il IV miliare subito aggiunto, cioè tra Poiano e Quinto, più a nord pertanto di Poiano», scrive in *Un'epistola di Feliciano sull'amicizia e proposte di ulteriori accertamenti* del 1976. Un affettuoso ricordo di Poiano che ritornerà anche negli ultimi *colophones* per *La mosca sulla rosa* di Geda Jacolutti (1977), *L'après-midi d'un faune* (*L'azur. Brise marine*) di Mallarmé (1977), *Per il tra-*

NOTE

¹ Si vedano almeno Alfred William Pollard, *An Essay on colophon. With specimens and translations*, Chicago, The Caxton Club, 1905. Ristampa anast. New York, Burt Franklin, 1986; *Colophon*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1950, X, 1931, p. 857; Francesco Barberi, *Colophon*, in Id., *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1969, I, pp. 48-

55; Simonetta Gribaudo, *Colophon - colofone*, in Ead., *Prima del frontespizio. La nascita del frontespizio*, «Charta», 56 2002, pp. 22-25; *Colophon*, in *Glossario dei termini più spesso usati da antiquari, bibliotecari e collezionisti*, a cura di Tiziano Rossi e Alberto Ungari, Milano, Pecorini, 1999, p. 31; *Colophon*, in *Manuale Enciclopedico della Bibliofilia*, Milano, Bonnard, 1997, p. 166; David C. Weber, *Colophon. An Essay on its Derivations*, «The Book Collector», 46 1997, pp. 379-391.

² Cfr. Lotte Henninga, *Less than the whole truth. False statements in 15th century colophons*, in Ead., *Fakes and frauds*, Winchester, St. Paul's Bibliographies, 1989, pp. 1-27, cit. in Lorenzo Baldacchini, *Cinquecentina*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2003, p. 70.

³ Vedi ad esempio Alessandro Scansani, *A proporre bellezza e umanità. I colophon di Alessandro Scansani*, a cura di Giuliana Manfredi e Georgia Corbo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013 (sui *colophon*

sporto delle reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce di Carducci (1978), *Sonetti* del Foscolo (1978 e 1979), *Poem in October* di Dylan Thomas (1979) e *Poesie* di Rilke (1980). Nell'edizione delle *Sei Poesie e sei disegni all'acquaforte* di Eugenio Montale (1976) Riva userà addirittura due diversi *colophones*, uno 'primario' e un *post-colophon*: «I Poeti Illustrati Eugenio Montale / Sono settantacinque gli esemplari che Franco / Riva ha composto a mano e impresso in torchio / nel lungo inverno del MCMLXXVI e ogni / esemplare è firmato dal poeta», a cui segue un *post-colophon*: «FELICITER / Privato ac dominico more rure Polliano Verona / ad lapidem iacente quartum». Da notare che «prelo» è termine latino, usato dopo il Quattrocento per indicare il torchio tipografico; anche Mardersteig, in un suo *colophon* in latino per l'*Heroides* di Ovidio del 1953, usa l'espressione «[...] Verona prelis Officinae Bodonianae [...]», ma Riva ama scrivere «praelo» col dittongo, come suo vezzo filologico.

L'ultimo suo *colophon* è della primavera del 1981 per *Le Bateau ivre* di Rimbaud: «Saggio del carattere Janson / riprodotto dalla Stempel nel 1919, ora però fuori catalogo, / sulle matrici di Nicholas Kis (1690), il Janson serve per il / "Rimbaud" nei corpi 12, 20 e 36. La composizione è a / mano come la stampa in torchio di 50 esemplari numerati; / i linoleum sono stati intagliati da Jeff Pinkas / nella primavera del Mcmlxxxi», come si

vede è molto tecnico (noto, di sfuggita, che qui Riva usa «Janson» al posto di «Jenson») e più impersonale dei precedenti, forse un addio soffuso alla vita, al dialogo intimo col lettore e gli amici, e anche un ritorno all'antico *colophon* caro ai greci: appunto il «fastigio, il fine, l'ultima mano». Riva muore il 6 settembre di quell'anno. Aveva però fatto in tempo a comporre i *Poems* di William Butler Yeats nella versione di Eugenio Montale, con tre acqueforti di Fausto Melotti, che verranno stampate solo cinque anni dopo dall'Officina Bodoni di Martino Mardersteig. Ecco il *colophon* di quell'edizione postuma ed estremo omaggio al grande stampatore veronese: «Franco Riva compose a mano nel carattere Garamond della / fonderia Stempel il testo di queste poesie nella sua Officina, / a Poiano di Verona nell'agosto 1981, ma la sua comparsa / avvenuta il 6 settembre di quell'anno gli impedì di comple- / tare questo libro. Ora, a cinque anni dalla sua morte, i Cento / Amici del Libro hanno promosso la pubblicazione dell'opera. / Martino Mardersteig, al torchio dell'Officina Bodoni, ha / portato a termine il volume stampando 130 esemplari di cui / 100 ad personam per i soci e 30 numerati I-XXX su carta / a tino Magnani, che in filigrana reca il gatto delle Editiones / Dominae. Le tre acqueforti firmate di Fausto Melotti, / numerate 1-100 e I-XXX, sono state tirate / a Milano da Franco Sciardelli. / Marzo Mcmlxxxvi». ¹⁰

della casa editrice Diabasis), e anche Francesco Maurizio Di Giovine, *I colophon di Cesare Mensini incisi da Vito Giovannelli*, Bologna, Il collezionista di ex libris, 1990. Per lo stampatore Tallone ciò si evidenzia in *Complemento al Manuale 1 dedicato all'estetica degli indici, colophon e prospetti*, Alpignano, Tallone, 2006.

⁴ Lorenzo Baldacchini, *Aspettando il frontespizio*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 68-69.

⁵ Trieste, Tipografia Litografia Moderna,

1958, ristampa, con l'aggiunta di *Stampare di domenica*, a cura di Massimo Gatta, Campobasso, Palladino Editore, 2003.

⁶ Verona, [Franco Riva], 1971.

⁷ Milano, Scheiwiller, 1966.

⁸ Franco Riva, *Il mio domestico torchio*, Trieste, Associazione Italiana per le Biblioteche, 1958.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Per i *colophon* di Franco Riva analizzati in questo articolo, e più in generale

sulle sue edizioni, rimandi obbligati sono: *Privato ac Dominico More. Il torchio e i libri di Franco Riva*, a cura di Laura Tamborini, Milano, Biblioteca di via Senato - Electa, 1997 e Ead., *Il colophon e la marca tipografica*, in Ead., *L'arte della stampa al torchio nelle edizioni di Franco Riva (1952-1981)*, Milano, Università degli Studi - Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, tesi di laurea, relatore prof. Giorgio Montecchi, pp. 66-72.

LA PRIMA PARTE
DE LE RIME
DI MAGAGNO,
MENON, E
BEGOTTO.

In lingua Rustica Padouana:
CON MOLTE ADDITIONI
di nuouo aggioutoui; corrette,
& ristampate.

*Et co'l Primo Canto di M. Lodouico Ariosto
nuouamente Tradotto.*



IN VENETIA, appresso Bolognino Zaltieri
M. D. LXIX.

Cinquecento



L'ELOGIO DI VENEZIA DI MARCO THIENE

La poesia e la concordia sociale

di ITALO FRANCESCO BALDO

Ricordare, fra umanesimo e Rinascimento, quanti furono i protagonisti del rifiorire dell'eloquenza - come ebbe a scrivere Erasmo da Rotterdam - non è semplice. Il numero è considerevole e ciò ci induce a ritenere che umanesimo e Rinascimento non furono una corrente di pensiero e di azione, ma un vero e proprio 'ambiente culturale' che non si è limitato a un campo piuttosto che a un altro, investendo tutta la vita dell'uomo.

Tra i protagonisti di questa straordinaria temperie alcuni sono molto celebrati per l'importanza delle loro opere, altri sono più in ombra, altri ancora sono addirittura dimenticati e solo raramente vengono menzionati. Tra questi ultimi vi è il vicentino Marco Thiene (1520-1552), che «Vicenza dovrebbe tanto onorare», come scrisse di lui Antonio Magrini in *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio* (Padova, Tip. Del Seminario, 1845, p.11). Non sono tante le informazioni biografiche che si hanno su Thiene: si sa che fu militare al soldo di Francesco I di Francia, incor-

rendo per questo nelle ire del padre che parteggiava per l'imperatore Carlo V. Si sa anche questo dissidio lo portò a criticare i nobili che vivevano di rendita e quindi rinunciare all'eredità. Lasciate le armi, Thiene si dedicò agli studi e alle amicizie, alcune importanti, come quella Andrea Palladio con il quale insieme a Giovanni Battista Maganza, era stato in viaggio a Roma nel 1544. Nel 1550 ritornò a Roma, stavolta in compagnia di Gian Giorgio Trissino, autore della celebre *Italia liberata da Gotthi*.

Furono gli studi - la poesia, anche versata in lingua pavana, più che le arti di Bellona - a dare una certa fama a Thiene. Con lo pseudonimo di Begotto, Thiene partecipò all'Accademia Eolia di Custoza (Vi, allora Custoggia) e, insieme ad altri dotti vicentini, tra cui l'amico Magagnò (Maganza), contribuì a elevare la produzione poetica berica - come afferma Fernando Bandini - a un livello maggiore, superando la qualità poetica che al fondatore della letteratura in Vicenza - sostiene sempre Bandini - Gian Giorgio Trissino, mancava.

Tra le varie composizioni di Marco Thiene fu soprattutto un sonetto dedicato a Venezia (talora attribuito a Giovanni Della Casa, l'autore del *Galateo*) a godere di ampia fama, soprattutto grazie anche alla traduzione che il Magagnò ne fece in lingua pavana, nel volume *De le rime di Magagnò, Menone e Begotto. In lingua rustica padovana*. Come accade a molti testi, anche il sonetto cadde nell'oblio, ma negli anni Trenta del secolo scorso

Nella pagina accanto: frontespizio della prima parte *De le Rime di Magagnò, Menone, e Begotto. In lingua Rustica Padouana con molte additioni di nuouo aggiuntoui; corrette, & ristampate. Et co' Primo Canto di M. Lodouico Ariosto nuouamente Tradotto. In Venetia, appresso Bolognino Zaltieri, 1569*



Dall'alto: pagina tratta da *De le rime di Magagno, Menone e Begotto*; dorso e frontespizi delle prime tre parti *De le rime di Magagno, Menone e Begotto*. In *lingua rustica padovana* (1610)

ha ritrovato un buon giudizio, venendo così inserito in varie raccolte di poesia del Cinquecento, tra cui *Lirici italiani del Cinquecento*, con *Introduzione e note* di Raffaele Fimiani (Milano, C. Signorelli, 1934).

Di Marco Thiene scrisse anche Benedetto

Croce nel 1933 in *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana* (Bari, G. Laterza, 1933, p. 406): «Ben mosso, e di buoni muscoli, snello e sobrio, è un sonetto del veneziano Marco Thiene (*sic*), il quale non aveva da piangere la perdita libertà e indipendenza della sua patria, ancora politicamente valida e fiorente di commerci e di agi e di lussi, ma, tuttavia, pensoso per questa stessa dovizia e abbondanza, risaliva alla Venezia primitiva, alla Venezia nascente, e la dipingeva ai suoi concittadini come a far rifluire l'antica semplice forza nella nuova prosperità».

Diamo qui la versione originale di Marco Thiene e la traduzione in pavano del Magagnò.

Sopra Venezia

Questi palagi e queste logge, or colte
 D'ostro, di marmo e di figure elette:
 fur poche e basse case insieme accolte,
 diserti lidi, e povere isolette.

Ma genti ardite, d'ogni vizio sciolte,
 premeano il mar con picciole barchette;
 ché qui, non per domar provincie molte,
 ma a fuggir servitù s'eran ristrette

Non era ambizion nei petti loro;
 ma 'l mentire abborrian più che la morte,
 né vi regnava ingorda fame d'oro.

Se 'l ciel v'ha dato più beata sorte,
 non sien quelle virtù che tanto onoro
 da le nove ricchezze oppresse e morte.

Sora Venegia.

Tolto da quel del Conte Marco
 Thiene che comincia.

Que ti palaggi e que te loggie hor colte.
D'oro di marmi e di figure ellette.

Sti bie pallazzi, e ti bie portegale,
 Con ste belle fegure inorpele,
 Ch'iera puoure I olette chialò à pè,
 Da targhe olamen pe ce e zenzale
 Ma vù Segnore da ben , e reale
 Vegnisti per lo mar, tutti ar unè,
 No per guagnar Pae e pura se,
 Ma tar in libertè al ben, e al male,
 I Cieli per bel patto à un per vn,
 Con la man derta ve mo trè la via,
 Che de tegnir à in egnorar e agnun.
 Se Dio v'ha dò, e la Verghene Maria
 Tanta bella largura per commum,
 Mierito à li gremegha Segnorìa,
 Al priegho, che 'l vaia,
 E i al trapriegho, s'al po o preghare,
 Che 'l v'aiagha dagn' hora i Terra, e í Maré.

Sono versi quelli di Marco Thiene in lode di Venezia non servili, o lamenti d'amor patrio, ma celebrazione della classica virtù repubblicana che ebbe in Roma il suo nascere e che non deve essere dispersa. Una via che tutte le società, compresa quella vicentina avrebbero dovuto percorrere.

Nuovamente, nel sottofondo, la *virtus* del *De republica* ciceroniano viene lodata, secondo quella visione che l'Umanesimo ebbe della vita politica (visione attestata anche da quel prezioso manuale di formazione politica che Erasmo da Rotterdam scrisse per il giovanissimo Carlo d'Asburgo, l'*Institutio principis christiani*, che riecheggia la *Ciropeidia* di Senofonte, opera ove ai fanciulli e particolarmente al futuro principe vengono indicati i valori etici da perseguire). Una vita degna, infatti, nasce dalla virtù, da nobili imprese, dal sapere, dal costante rapporto con gli antichi e dalla fede cristiana: tutti elementi che determinano il 'comportamento morale'. Da ciò una società, uno Stato ben organizzato, non dovrebbero avere in mente solo il 'problema economico', «la fame d'oro» di nuove ricchezze, ma la concordia delle parti.

Ancora una volta, seppur in pochi versi, come quelli di Marco Thiene, viene indicata la necessità della concordia, dell'armonia sociale, come fondamento della 'vita insieme'. Solo così quella eutopia (buon luogo) elaborata da Tommaso Moro non diviene una utopia (non luogo) ma una forza di saldi principi di bene.

RIFERIMENTI

Delle rime in lingua rustica padovana di Magagno, Menon, e Begotto, parte prima -\quarta!. Con molte addittioni di nuovo aggiunte; et co'l primo canto di m. Lodovico Ariosto nuovamente tradotto, Venetia, Et poi in Vicenza, appresso Dominico Amadio, 1620.


G.M. CRESCIMBENI, *L'Istoria della volgare poesia*, Venezia, L. Basegio, 1730, vol. II, p. I, p.307 e p. 351.

Marco Tiene (sic) in *Lirici italiani del secolo decimosesto con annotazioni*, a cura di L. CARRER, Venezia, L. Plet, 1836, pp. 369-371.

G. B.MAGANZA, *A Ziralda; Contro la*

guerra e in ricordo di Marco Thiene; Consolazione a Torquato Tasso | Magagnò (Giovanni Battista Maganza, 1510 ca.-1586), a cura di F. BANDINI, Vicenza, Errepidueveneto, 2005.

F. BANDINI, *Studi sul Rinascimento: lingue e cultura a Vicenza*, a cura di I. PACCAGNELLA, Padova, CLEUP, 2020.



Aiutiamo i nostri
clienti a scoprire
e sviluppare il
loro potenziale
di crescita

mediacom

info.italy@mediacom.com

inDODICESIMO

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

IL LIBRO DEL MESE

DIARIO DIURNO

I ricordi di Enrico Vanzina

di carlo sburlati



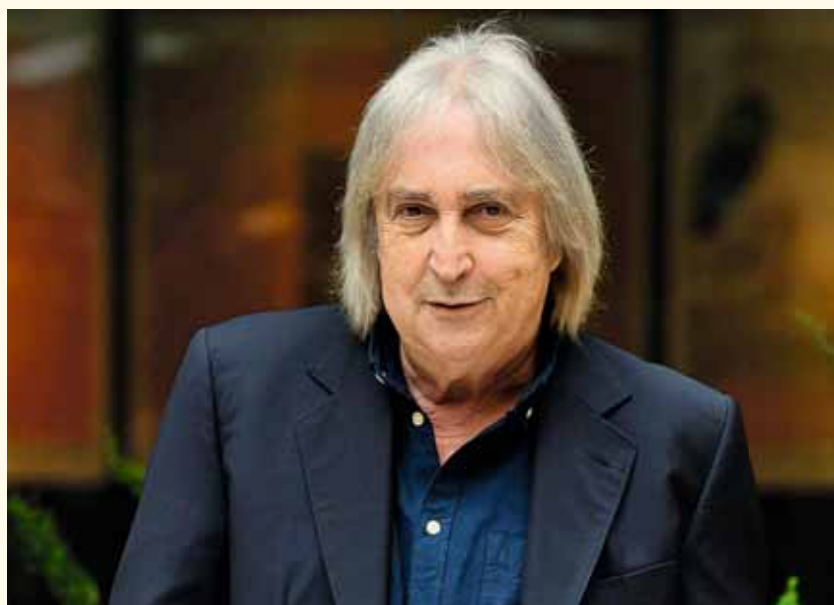
Fra i volumi più letti, nel corso dei secoli, i diari occupano un posto significativo. Sono diari, tutto sommato, le *Confessioni* di sant'Agostino e i *Saggi* di de Montaigne, due dei libri più studiati e amati di sempre, le *Memorie* di Giacomo Casanova, il *Diario* dei fratelli Goncourt, testo imprescindibile per comprendere la controversa Francia ottocentesca. E non fa eccezione il *Diario notturno* di Ennio Flaiano, mostro sacro del nostro secondo dopoguerra, ispiratore di tanta parte della cultura, del costume, del cinema, della satira italiana, a partire da *La dolce vita* di Federico Fellini.

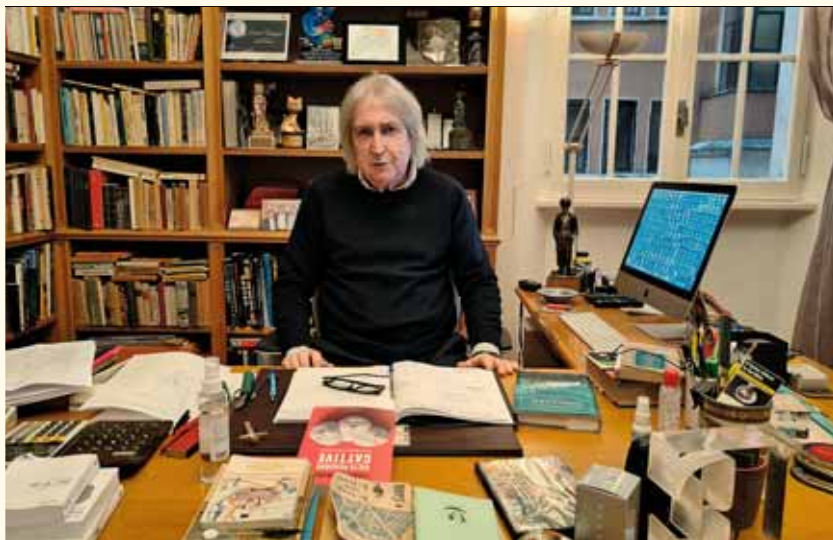
E proprio da Flaiano, che ha conosciuto fin da quando era bambino, essendo amicissimo del padre, il celebre regista Steno, parte Enrico Vanzina nel suo intrigante *Diario diurno* (Milano, Harper Collins Editori, 2022, pp. 304, 18.50).

Enrico Vanzina, sceneggiatore, regista, commediografo, scrittore e giornalista di grande talento e popolarità, fino ai 62 anni d'età non aveva mai tenuto un diario personale e privato. *Diario diurno* è infatti un diario adulto, che racconta con profondità, freschezza e ironia, mai sarcasmo, undici anni di vita italiana e internazionale, racchiusi da due grandi

crisi sociali ed esistenziali: la crisi economica del 2011 e quella che (forse) stiamo imparando adesso a superare, legata alla pandemia.

In mezzo la vita, le gioie familiari e qualche incomprensione, i dolori, i momenti solo in apparenza insignificanti ma in realtà epocali, i libri, il cinema, naturalmente tanto cinema, il giornalismo, gli amici che si





Enrico Vanzina ritratto nella sua biblioteca

ritrovano o se ne vanno, gli incontri casuali e le grandi *stars* del firmamento mondiale, le strade intraprese o perse.

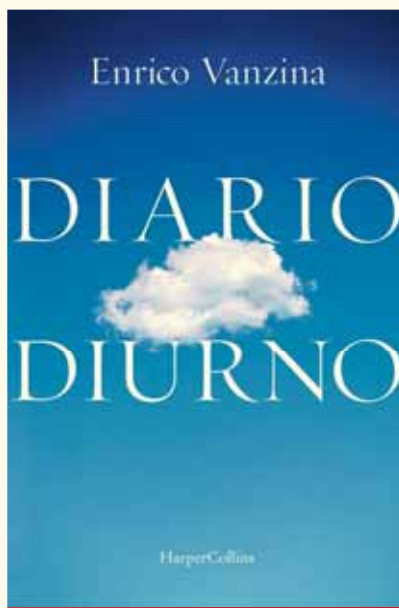
Il volume si apre alla data del 2 dicembre 2011 con Enrico Vanzina e Carlo Sbrulati ad Acqui Terme, con il regista che dà penetranti giudizi sulla politica culturale cittadina e termina il 4 dicembre 2021 in una spenta Roma, che inizia a riprendersi dopo lo schiaffo del Covid.


Diario diurno è ora ironico, molte volte malinconico, ora spensierato, talvolta meditativo, sempre sincero e lucido: un coinvolgente racconto di undici anni di vita, una testimonianza imprescindibile per capire, attraverso una analisi anche spietata ed originale, l'Italia di oggi, messa in scena, con una leggerezza e una profondità introspettiva, da uno dei nostri più grandi sceneggiatori viventi.

Perché un diario, se tratteggiato da una penna di valore, è molto di più del mero alternarsi degli avvenimenti, pubblici o personali che siano: è uno

spaccato sul mondo, che sa far arrabbiare, sorridere, commuovere, riflettere, svelando realtà spesso celate al cuore e alla mente.

Enrico Vanzina è uno dei maestri



 **Enrico Vanzina,**
«Diario diurno»,
Milano, Harper Collins Editori,
2022, pp. 304, 18.50

della commedia italiana. Dal 1976 ha iniziato a scrivere sceneggiature e da quasi cinquant'anni collabora con alcuni dei maggiori registi e produttori internazionali. Nel corso degli ultimi quarant'anni ha firmato, insieme al fratello Carlo, alcuni dei più grandi successi del botteghino italiano, oltre ad aver ideato e prodotto anche moltissime e fortunate *fiction* televisive. Ha vinto il Nastro d'argento, la Grolla d'oro, il Premio Acqui Storia, il Premio Flaiano e il Premio De Sica, solo per citare i riconoscimenti più prestigiosi.

Indimenticabili e nella memoria collettiva di tutti, tante sue pellicole, sempre riproposte con grandi ascolti, da *Febbre di cavallo* a *Oh Serafina*, da *Sapore di Mare* a *I giovani di successo*, da *Vacanze di Natale* a *Yuppies*, da *Le finte bionde* a *Sotto il vestito niente*, passando per *Via Montenapoleone*, *Vacanze in America*, *Lockdown all'italiana* e *Sotto il sole di Amalfi*, solo per citare alcune delle più famose.

Enrico Vanzina ha collaborato per molti anni al «Corriere della Sera» e da quasi 25 anni, ininterrottamente, è una firma di punta del quotidiano «Il Messaggero», sul quale cura una rubrica settimanale di costume. Fra i suoi molti libri, gialli e romanzi di successo, ricordiamo *Colazione da Bulgari* (Roma, Salerno Editrice), *Una famiglia italiana* (Milano, Mondadori), *La donna dagli occhi d'oro* (Roma, Newton Compton), *La sera a Roma* (Milano, Mondadori).

ANDAR PER MOSTRE FINALMENTE VASCO BENDINI

Due mostre per omaggiare i cento anni del pittore bolognese

di lorenzo fiorucci

Vasco Bendini (Bologna 1922 – Roma 2015) è rimasto ingiustamente, per qualche tempo, relegato nell'angolo oscuro della storia. Finalmente il centenario dalla nascita, grazie al grande lavoro intessuto dalla Libera associazione Vasco Bendini per tramite di Marcella Valentini Bendini e Irene Santori, ha improvvisamente riaperto l'interesse verso questo straordinario pittore che merita attenzioni ben maggiori per il futuro. Mostre che celebrano l'anniversario si stanno aprendo un po'

ovunque nel centro Italia, la più completa è l'antologica che la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ha inaugurato appena pochi giorni fa a cura di Bruno Corà, ma altrettanto significativa, seppure concentrata solo sugli anni giovanili è la mostra che Palazzo Collicola di Spoleto ha allestito nei propri locali e visitabile fino al 29 maggio, presentando il nucleo di opere, quasi tutti dei primi anni cinquanta, che l'autore donò al museo nel 1989.

In attesa vale dunque la pena



scoprire le opere dell'artista dove già esposte, scopriremmo un autore capace di produrre una pittura sensibile che attrae l'occhio fin dentro la particella più sottile di colore che custodisce, nonostante le apparenze, l'inesorabile presenza di un'immagine.

In alto a destra: Vasco Bendini nel suo studio bolognese di via San Felice 21, 1964, (foto di Nino Migliori). **Sotto da sinistra:** *Dalla serie dei diluvi*, 1950, tempera su carta, Collezione Palazzo Collicola, Spoleto; *L'eremo d'oro*, 1980, olio su tela





Senza titolo, 1959, olio su tela, Collezione Palazzo Collicola, Spoleto

Più di settanta anni di pittura, dove emergono pochi e momentanei cambi di rotta, ben visibili nella mostra romana. Certamente il cambio più evidente si colloca a metà degli anni sessanta, quando attratto dall'oggetto l'artista si approccia con altro spirito all'arte dialogando in autonomia, ma sullo stesso campo degli artisti poveristi. Una parentesi significativa messa a fuoco in particolare da Maurizio Calvesi e Renato Barilli, soprattutto perché si colloca in linea con le istanze di un'arte comportamentale, che gli valsero il terzo invito, dopo quelli del 1956 e 1964, alla Biennale di Venezia nel 1972, chiamato proprio da Barilli al quale Francesco Arcangeli, curatore del padiglione Italia, aveva affidato la sezione del "Comportamento". Una fase certo non breve, ma circoscritta; in fondo Bendini è e rimane un pittore, che muove i primi passi del suo lungo percorso nei primi anni quaranta, seguendo gli insegnamenti di Virgilio Guidi, e il corso di tecniche incisive di Giorgio Morandi, entrambi frequentati presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, dai quali trae insegnamenti decisivi per la sua produzione. È infatti dal rapporto privilegiato con Virgilio Guidi che il giovane bolognese prende consapevolezza dei propri mezzi e inizia a intravedere la propria strada. Una strada che fiorisce

improvvisamente in una data precisa: il 1950, come documenta la mostra di

**VASCO BENDINI:
OMBRE PRIMA**
ROMA GALLERIA NAZIONALE
D'ARTE MODERNA

**Dal 29 marzo
al 19 giugno 2022**

*Catalogo in uscita a cura di
Forma Edizioni, Firenze*

**VASCO BENDINI: VOLTI
E DILUVI. OPERE DALLA
COLLEZIONE DI PALAZZO
COLLICOLA**
SPOLETO, PALAZZO COLLICOLA

**Dal 9 aprile
al 29 maggio 2022**

*Catalogo in uscita a cura di
Freemocco Edizioni, Deruta*

Spoletto, quando finalmente si affranca dai primi modelli ispiratori in particolare Sironi, per affidarsi ad un segno essenziale e scarno, alla ricerca di un lessico proprio. Sono essenzialmente teste e paesaggi, le prove più convincenti di questo periodo, costruite con segni corsivi, vergati su fogli di carta e che gli valgono la definizione di "Autoctono tachista". Proprio così lo chiamerà Arcangeli nel 1958, presentandolo alla galleria L'Attico di Roma, in un testo riepilogativo di questi anni giovanili. Il critico bolognese per primo e in modo continuato nel tempo, segue la pittura di Vasco nel suo evolversi, registrando le peculiarità di una ricerca che per molti aspetti appariva a quel tempo fuori da un lessico comune, condotta in solitaria in un continuo misurare la propria condizione esistenziale con la tela, che diviene specchio di quel sentire interiore che non sempre è facile contenere. È il tempo dei *Diluvi* (1950) che distruggerà completamente preservando un unico esemplare, oggi custodito proprio a Spoleto, e poco dopo dei temi naturali che lo faranno lambire quell'ultimo naturalismo tanto caro ad Arcangeli. È ancora quest'ultimo, che in una definizione apparentemente criptica, rimanda al momento decisivo dell'arte di Bendini, il quale per intraprendere la propria via, "lotta con Masaccio", il pittore che proprio nel 1950 Roberto Longhi individua essere colui che "risana con l'ombra la pittura". Proprio sull'ombra e quindi sulla luce, si gioca tutta la ricerca futura di Bendini, intento ad annegare labili volti, riflessi

in una sottile polvere cromatica in cui si alternano lampi brillanti di luce e tenebrose sfumature oscure. Sono gli anni cinquanta e sessanta, i più intensi per la ripresa dell'Informale che va istituzionalizzandosi, ma anche rapidamente sfiorando, in cui si lega con la galleria L'Attico di Roma di Bruno e Fabio Sargentini, entrando insieme agli spoletini: De Gregorio, Marignoli, Raspi e Leoncillo, nella scuderia che cerca di portare nella capitale, le ricerche che muovono dalla provincia. Si è già detto della parentesi oggettuale che caratterizza

la fine del sesto decennio e l'inizio del settimo, ma inesorabile torna la pittura, ripartendo negli anni ottanta proprio da quei segni primordiali dove imprimere un alito d'immagine pronta a svanire in un attimo. E poi ancora lungo gli anni a seguire, in una pittura sempre più corposa e lirica, dove lo sforzo dell'artista permane nel bloccare su tela l'attimo di una visione che più che onirica appartiene ad un altrove visionario e impossibile da afferrare completamente, ma che Bendini perseguirà con determinata ostinazione fino alla fine.

LE SCULTURE DI OLIMPIA PACINI ALLA GALLERIA ANGELICA DI ROMA

Le candide installazioni di cartapesta di Olimpia Pacini, dopo aver assorbito la luce abbacinante della sua Maremma laziale, da aprile trovano temporanea collocazione nelle sale pregne di storia della Galleria Angelica di Roma, in una Mostra internazionale collettiva dai contorni suggestivi che coniuga linguaggi variegati e traccia una mappa delle tendenze dell'arte contemporanea. Bianchi manichini, prodotti di una scultura minimale, che fanno compagnia allo stile vagamente klimtiano dei dipinti che l'artista presenta in questo Contemporary Art International Festival, che valorizza gli artisti che inseguono un concetto di innovazione. Un invito quanto mai stimolante, quello della curatrice Eileen Contreras, che Olimpia Pacini - dal suo operoso *atelier* che si apre sull'acropoli etrusca di Tuscania - ha saputo onorare in virtù delle suggestioni che - dall'*art nouveau* alla *pop art* e financo alla elaborazione grafica digitale - emanano dalle sue opere. (Giorgio Nonni)



CONTEMPORARY ART INTERNATIONAL FESTIVAL
GALLERIA ANGELICA, VIA SANT'AGOSTINO, 11 – ROMA

IL LIBRO D'ARTE UN LIBRO SULL'ED.912 Manifesti e controcultura visuale

di luca pietro nicoletti

Il primo numero di "Bit", rivista di «arte oggi in Italia» come recita il sottotitolo, uscì nel marzo del 1967. Sulla copertina due occhi come bottoni fissavano il lettore sortendo un effetto spiazzante. Si trattava infatti di un dettaglio estrapolato da una Santa Lucia a fondo oro dipinta da Francesco Del Cossa per il Polittico Griffoni: una scelta spaesante, forse più con gli occhi di oggi che con quelli di allora, per la copertina di esordio di una pubblicazione sul contemporaneo, nel vivo dell'editoria indipendente. Non sarà l'unico caso di citazione colta attinta dal repertorio della storia dell'arte: nel primo numero della serie "Erothica", nel novembre 1968, si poteva trovare una riproduzione della "Tonsa", una rilievo proveniente dai

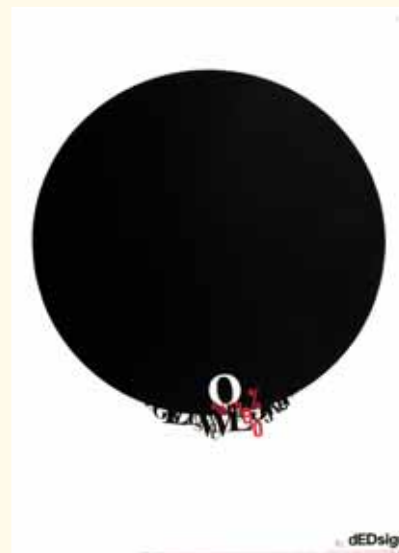
bastioni di Borgo Porta Tosa ricoverato al Castello Sforzesco di Milano, la cui riproposizione enfatizzava la carica brutale e provocatoria della scultura romanica.

Eppure, tornando a "Bit", quegli occhi come boccioli di un fiore reciso su fondo oro potevano avere una valenza concettuale più profonda, e far pensare a certe passioni per l'"antirinascimento" care al Surrealismo e ancora vive negli anni Sessanta. La lunga vita, carsica e sotterranea, del movimento di Breton è forse uno dei motivi di fondo che hanno mosso alcune scelte linguistiche della controcultura, o almeno fornito un'attrezzatura metodologica per affrontare la sperimentazione senza filtri e



condizionamenti nelle sue forme più audaci e programmaticamente provocatorie.

È come un brusio di sottofondo che si incontra leggendo *Editoria e controcultura: la storia dell'Ed. 912* scritto da Federica Boragina e pubblicato da Postmedia books nel 2021, frutto di un capillare e appassionato lavoro di ricerca nell'archivio di Gianni-Emilio



Simonetti, ideatore e promotore, con Gianni Sassi e Sergio Albergoni, della casa editrice milanese Ed.912, nata nel 1967 e attiva fino al 1969.

Un'esperienza breve e folgorante, che ha saputo cogliere, all'insegna dei metalinguaggi, un momento di rapido mutamento artistico e sociale, fotografando gli inizi della contestazione e, al contempo, rinnovando su più livelli le forme della grafica editoriale e la stessa idea di libro. Non si tratta soltanto di un rapporto fra editoria e neoavanguardia, tema del primo capitolo introduttivo di questo testo, ma di conciliare le esigenze dei nuovi linguaggi con la tensione utopica alla rivoluzione culturale e, infine, con lo spirito di guerriglia che aveva animato gli esordi della contestazione.

La storia qui raccontata, infatti, copre poco più di un lustro, ponendo come data di inizio la mostra *Gesto e segno*, organizzata alla Galleria Blu da Simonetti e Daniela Palazzoli nel novembre 1964: una mostra e una serie di eventi performativi che si poneva sotto le insegne dell'Informale e lo superava in direzione dell'happening. Si era svolto in quel contesto, per esempio, *Eventualità*, l'unico happening documentato di Lucio Fontana, a conferma del ruolo giocato dall'artista italo-argentino come punto di unione fra la sua generazione e quella dei giovani artisti, e che coabitava con interventi di Giuseppe Chiari, di Piero Manzoni e di molti altri, e soprattutto con la presenza cruciale di John Cage, il cui passaggio da Milano era stato una folgorazione per Simonetti e per molti


altri. L'esperienza di Fluxus, infatti, era stata determinante per un allargamento di campo concettuale e operativo. Ed altrettanto determinante, e niente affatto scontata per quella stagione, è la precoce coscienza archivistica mostrata da Palazzoli e Simonetti verso le testimonianze di quel momento, che aveva dato vita nei primi mesi del 1966 all'Archivio di documentazione sull'arte contemporanea e sulle pubblicazioni sperimentali e d'avanguardia (arc/do).

Federica Boragina, però, non si perde in una storia della controcultura a Milano negli anni Sessanta, ma sceglie come punto di osservazione lo studio delle testimonianze editoriali (non più esclusivamente cartacee)

ereditate da quella stagione, a cui si avvicina con un'attenzione appassionata, frutto di una personale esperienza "militante" e progettuale in quel campo che le ha dato una competenza non usuale per uno storico dell'arte. Dal libro d'artista alla rivista, infatti, non è possibile trattare questi oggetti limitandosi al prodotto finito, ignorando i processi produttivi che stanno a monte, senza tenere in mente le tirature (talvolta in crescita, altre volte limitatissime) e come la creatività degli artisti si sia di volta in volta misurata con le esigenze pratiche delle tecniche di stampa.

Accanto a "Bit", di cui escono cinque numeri fra marzo 1967 e giugno 1968, giusto in tempo per dare conto dei primi mesi della contestazione, culminando nell'occupazione della XIV Triennale di Milano, un campo d'azione non secondario dell'Ed.912 (sigla che univa l'abbreviazione del termine "edizioni" alle prime tre cifre del numero di telefono della casa editrice stessa) era stato quello dei manifesti: dalla serie "dEDsign" a "Situazione" fino a "No", infatti, la stampa destinata all'affissione murale diventava uno spazio di espressione verbovisuale che irrompeva in una dimensione pubblica impossibile per altri prodotti dell'esoeditoria. L'esperienza di *Parole sui muri*, la manifestazione fiumalbese di Adriano Spatola, nel 1968, avrebbe offerto una conferma delle potenzialità della parola scritta, nella sua materialità di carattere tipografico (e non solo), fuori dai luoghi istituzionali dell'arte contemporanea puntando a un pubblico più ampio.



 **Federica Boragina,**
«Editoria e controcultura:
la storia dell'Ed. 912»,
Milano, Postmedia books, 2021,
pp. 220, 21 euro

Ecco allora le *Parole in libertà* di Eugenio Carmi, del febbraio 1967, inaugurare la serie si "dEDsign", il cui nome scaturiva da un gioco linguistico di scomposizione e sovrapposizione di diversi livelli lessicali: era chiaro, da qui, l'intento di rinnovare i modi e lo stile della grafica. Ma era altrettanto urgente la pressione di veicolare attraverso le nuove forme contenuti di esplicito impegno politico, dalla lettura di Marx a testi strettamente legati a quella stagione come i *Persuasori occulti* di Vance Packard, da poco tradotti da Einaudi e tempestivamente utilizzati da Salvatore Gregorietti per un altro manifesto di quella serie. All'insegna del plurilinguismo visivo, tutte le vie sono aperte e convivono nella storia dell'Ed.912, facendone una cartina di tornasole di quanto potesse essere ampio il ventaglio delle possibilità di scelta espressiva, più di altre esperienze editoriali coeve, aspramente in reciproca polemica, come le Edizioni East 128 di Ettore Sottsass e Fernanda Pivano - con la rivista "Pianeta Fresco" - e "Mondo Beat", che aveva puntato a fare di Milano un centro di riferimento della cultura underground. «La pazienza editoriale» scrive Simonetti in un breve testo in chiusura del libro di Boragina, «ci insegnò che le lotte sociali e la cultura materiale non potevano operare se non all'interno di un pensiero critico capace di passare oltre l'elaborazione del lutto per ciò che era stato e di promuovere le nuove officine dei 'mezzi' - le nuove fabbriche di grimaldelli - soprattutto a fronte di una lotta politica costretta ad adottare grossolane forme gopiste,



che la vincolavano fino a imprigionarla».

Da una parte, il rapporto fra contenuto verbale e sua traduzione visiva si muove su più piani, come in *Fiat Lux* di Till Neuburg, che univa l'esortazione biblica al marchio della nota casa automobilistica, con una moltiplicazione di livelli di lettura. Ma il primo vero libro dell'Ed.912 si era spinto oltre, con la pubblicazione di *Ready-Game-Bum*: un libro d'artista

costituito da una scatola contenente una registrazione, che trasmetteva un messaggio di protesta. Fin da subito, infatti, le edizioni di Simonetti avevano adottato un registro apertamente polemico, senza filtri né il minimo scrupolo di essere politicamente corrette: si poteva esortare alla diserzione elettorale, condurre una campagna feroce contro la guerra del Vietnam, ma anche istigare contro le forze dell'ordine. Una delle copertine più belle di "Bit", la quinta del novembre 1967, disegnata da Pietro Gallina, mostra infatti una giovane donna mentre spruzza una bomboletta di vernice gialla in faccia a un poliziotto, alludendo a un oggetto prodotto dalle stesse edizioni Ed.912 e pubblicizzato nelle pagine interne con lo slogan «Dipingi di giallo il tuo poliziotto», acquistabile per corrispondenza o presso la libreria Feltrinelli di Milano. Il messaggio verbale, quindi, poteva migrare dalla carta stampata a oggetti tridimensionali, conservando la medesima arguzia, capace di usare gli strumenti del linguaggio pubblicitario con piglio ironico e irriverente.

Simonetti si era reso conto, come sottolinea Federica Boragina, che la contestazione stessa era un happening, e poteva essere letta nei termini del linguaggio artistico militante. «Solo il cucchiaino», chiosa sempre Simonetti, «conosce lo strazio di una minestra in una scodella. Si diceva, allora, che politica e cultura di fossero fuse insieme. Se le cose stavano così è perché erano compatibili e lo spettacolo fu il loro crogiuolo».

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

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/1 PROUST, JOYCE E I TARTUFI

di antonio castronuovo

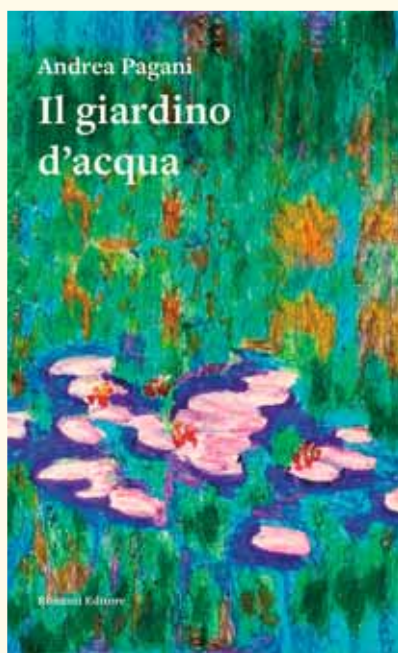



Sono letture che amo: quelle narrazioni saggistiche in cui l'autore assume come fulcro tematico un micro-evento, meglio se della storia letteraria, e ci costruisce un libro in cui il piccolo fatto è pretesto per dipingere un affresco d'epoca, le figure d'intersezione, degli accadimenti coevi che s'accendono sulla confinata scenografia. Si muove così Edgardo Franzosini, i cui libri sorgono esattamente da un fatto minimo della storia, da una figura del tutto marginale. E penso ovviamente ad altri che in Italia hanno seguito quelle orme.

Lo fa anche Andrea Pagani, scrittore con vari libri all'attivo (tra cui un interessante saggio su Joyce, *Il cammino di Bloom*), e che ora è sui banconi librari e nelle mie mani con questo *Giardino d'acqua*, la cui copertina impressionistica fa subito presagire che nelle pagine si parla di qualcosa di francese, forse di parigino. E infatti il fulcro della narrazione è proprio Parigi, ed è un fatto accaduto in uno specifico giorno: il 18 maggio 1922. Ma se la capitale francese – fotografata nella sua epoca d'oro – è il grande teatro del fatto, il luogo specifico in cui tutto accade è l'hotel Majestic sull'avenue Kleber, a quel tempo celebre luogo di *loisir* e di cultura. In una delle sue vaste sale si consumò quel giorno un evento microscopico, appunto, ma carico di linfa: vi s'incrociarono per poche ore

due titani della letteratura, Marcel Proust e James Joyce.

Con squisita scaltrezza narrativa, e dotato di un fornito paniere di notizie storiche, Pagani ricompono cosa accadde in quel frangente, una delle magnifiche sere in cui la società del *tout-Paris* che contava si riuniva a chiacchierare, e forse involontariamente a fare quella storia che oggi ci appassiona, perché storia irripetibile e di altissimo pregio. Era



 **Andrea Pagani,**
«Il giardino d'acqua»,
Dueville, Ronzani Editore,
2022, pp. 215, 15 euro

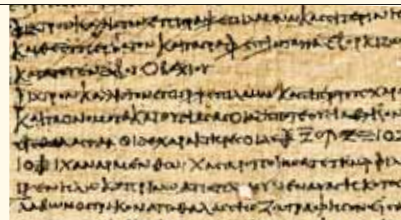
stato Sydney Schiff, romanziere inglese, a organizzare la serata dopo la prima del balletto burlesco *Renard*, e lo aveva fatto in onore dei quattro talenti che ammirava e che all'epoca risiedevano nella capitale: Stravinskij (autore del balletto), Picasso, Proust e Joyce.

Quest'ultimo, fresco di stampa col suo *Ulysses*, arrivò tardi, era stanco e mal vestito perché non aveva abiti da sera: si sedette isolato e cominciò a bere Champagne. Proust, che per parte sua aveva già pubblicato una buona metà della fluviale *Recherche*, non tradì l'eleganza alto-borghese e giunse in agiato soprabito. L'incontro tra i due fu dunque cosa fortuita, ed è interessante notare che – pur consapevoli della reciproca fama – l'uno non conosceva l'opera dell'altro. Alla fine non poterono dirsi più di tanto e la conversazione cadde sui loro malanni: pur essendo devastato dalla patologia polmonare che poco dopo lo portò alla tomba, Proust confessò la propria fastidiosa gastrite, mentre Joyce si lamentò dei suoi mal di testa. Entrambi convennero che i tartufi erano deliziosi.

Il libro si snoda come un breve romanzo, ma lo spirito saggistico viene recuperato in una simpatica sezione finale che snocciola e dipinge una ventina di personaggi che in quei giorni costituirono un po' la schiera di chi fu deuteragonista dell'evento. Perché c'è sempre tanta gente quando le cose accadono.

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/2 ROTOLI NELLA LAVA

di antonio castronuovo



Nel 1752 erano in corso a Ercolano scavi di una sontuosa villa del I secolo a.C. appartenuta forse alla *gens* Calpurnia e seppellita per secoli nella lava dell'eruzione vesuviana del 79. In un ambiente vennero alla luce degli oggetti carbonizzati, che si capi presto essere papiri, cioè libri dell'antichità. La villa custodiva una cospicua biblioteca privata, la sola superstite dell'antichità finora scoperta: fu l'avvenimento cardinale che diede il via alla disciplina italiana della papirologia.

Quel che accadde in quei giorni è descritto nel *Giornale degli scavi* dell'ingegner Roque Joaquín de Alcubierre, colui che fin dal 1738 aveva fatto realizzare cunicoli che portarono alla scoperta di una grande massa di reperti. Il suo diario riporta alla data del 19 ottobre 1752 la clamorosa notizia: il ritrovamento in uno stipo dei primi papiri nel *tablinum*, la camera sita tra i due vasti peristili della villa. I primi pezzi ritrovati, nell'inconsapevolezza del valore, furono abbandonati e andarono distrutti, ma già dopo qualche settimana circolava la notizia del rinvenimento di una biblioteca del mondo antico in forma di papiri resi fragilissimi dalla carbonizzazione, talmente friabili da diventare cenere se toccati da mani maldestre.

Una sessantina i primi pezzi a essere salvati, ma i ritrovamenti proseguirono

man mano che procedevano gli scavi. Altri copiosi ritrovamenti si collocano negli anni successivi, mentre gli scavi proseguivano: ci si era imbattuti in manoscritti su papiro raccolti in armadi a muro disposti in fila. Alla fine di decenni di scavi, la Villa dei Papiri ha restituito un patrimonio di circa 1840 rotoli, oggi custoditi nella Biblioteca Nazionale di Napoli e la villa è diventata uno dei luoghi più enigmatici degli scavi di Ercolano. La

scoperta ha portato anche alla fondazione nel 1969 da parte del grecista Marcello Gigante del Centro Internazionale per lo Studio dei Papiri Ercolanensi, da cui provengono i quattro autori dei saggi che compongono il volume, in un flusso di nitido saggismo fondato sul rigore scientifico.

Ora, portare alla luce centinaia di rotoli scatena la voglia di conoscerne il contenuto. Una sezione del libro illustra il progresso della tecnica di svolgimento e decifrazione dei rotoli, procedure che hanno permesso di capire che si trattava di una biblioteca letteraria: testi di Metrodoro, Polieno, Colote, Ermarco e altri; l'autore più rappresentato è Filodemo di Gadara, alcune opere del quale furono forse scritte proprio nella villa, dove egli soggiornò come ospite. In pratica, la villa della famiglia consolare ospitava pensatori dell'epoca, un luogo in cui si coltivava una raffinata dottrina dell'estetismo pagano e pertanto una visione del mondo che implicava quel 'piacere epicureo' fatto anche di godimento intellettuale. E questo bel volume, che narra questa magnifica storia e descrive i reperti, è uno dei più seducenti saggi di storia del libro che io abbia letto negli ultimi anni: una lettura seducente, che nemmeno reclama un lettore specialista, e questo forse è il maggior fascino dell'edizione.



Francesca Longo Auricchio, Giovanni Indelli, Giuliana Leone, Gianluca Del Mastro, «La Villa dei Papiri. Una residenza antica e la sua biblioteca», Roma, Carocci, 2020, pp. 262, 28 euro

HANNO
COLLABORATO
A QUESTO
NUMERO

ITALEO FRANCESCO BALDO

Italo Francesco Baldo, nato a Rovereto, residente a Vicenza; si è laureato all'università di Padova, ha collaborato con l'Istituto di Storia della Filosofia della medesima università, interessandosi al pensiero kantiano, all'Umanesimo e alla storiografia filosofica e nell'ambito letterario a Giacomo Zanella e Antonio e Antonio Fogazzaro. Ha al suo attivo diverse opere e collaborazioni con quotidiani e riviste.

ANTONIO CASTRONUOVO

Antonio Castronuovo (1954) è saggista, traduttore e bibliofilo. Ha fondato l'opificio di *plaqueette* d'autore Babbomorto Editore e dirige per l'editore Pendragon la collana "Settime diminuite". Il suo ultimo libro è *Dizionario del bibliomane* (Sellerio, 2021). Ha curato di recente Francesco Lumachi, *Nella repubblica del libro* (Pendragon, 2019), Michel de Montaigne, *Filosofia delle travi* (Elliot, 2021), A.F. Formiggini, *Vita da editore* (Elliot, 2022), Giampaolo Barosso, *Dizionario della lingua italiana lussuosa* (Elliot, 2022).

LORENZO FIORUCCI

Lorenzo Fiorucci (1982), storico e critico dell'arte, ha studiato all'Università di Perugia e si è poi perfezionato con Enrico Crispolti. I suoi interessi si concentrano sull'arte italiana del secondo dopoguerra, con particolare attenzione per la scultura informale. Tra le iniziative più recenti ha curato: *Terra. La ceramica nell'Informale e nella contemporaneità* (Città di Castello, 2015); la Biennale di Scultura di Gubbio (Gubbio, 2016); *Epigoni e falsi di Rometti* (Umbertide, 2016); *Fausto Melotti. Trappolando* (Milano 2016); *Politics* (Gemonio, 2017); *Non in tinta con il divano* (Milano 2018).

MASSIMO GATTA

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

SANDRO MONTALTO

Sandro Montalto (Biella, 1978), di professione bibliotecario, si occupa

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

LUCA PIETRO NICOLETTI

Luca Pietro Nicoletti (1984) dottore di ricerca in storia dell'arte, ha studiato nelle Università di Milano e Udine. Dal 2015 dirige per Quodlibet la collana "Biblioteca Passaré. Studi di storia di arte contemporanea e arti primarie". Si è occupato di arti visive del Novecento fra Italia e Francia, di storia della scultura, della critica d'arte e di cultura editoriale. Ha collaborato con la GAM di Torino e l'Archivio Crispolti di Roma. Attualmente sta curando la redazione del catalogo ragionato di Piero Dorazio. Ha pubblicato: *Gualtieri di San Lazzaro* (2014); *Argan e l'Einaudi* (2018).

ANDREA G.G. PARASILITI

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

GIANCARLO PETRELLA

Giancarlo Petrella (1974) è ordinario di Storia e conservazione del patrimonio librario e di Bibliografia presso l'Università Federico II di Napoli; è inoltre docente di Storia del libro presso la Scuola Superiore Meridionale di Napoli. Ha fondato e dirige la rivista «L'Illustrazione». È autore di numerose monografie, tra le più recenti: *À la chasse au bonheur. I libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli*, Firenze, Olschki, 2016;

L'impresa tipografica di Battista Farfengo a Brescia fra cultura umanistica ed editoria popolare: 1489-1500, Firenze, Olschki, 2018; *Scrivere sui libri. Breve guida al libro a stampa postillato*, Roma, Salerno editrice, 2022.

CARLO SBURLATI

Carlo Sburlati, primario ospedaliero emerito di Ostetricia e Ginecologia e direttore del Dipartimento Materno Infantile del Piemonte Meridionale, oltre a numerose testi scientifici, negli anni Settanta, ha scritto due libri *cult* su Codreanu e la Guardia di Ferro e su Peron ed Evita. Collabora a svariate testate con articoli sulla scienza, la geopolitica, la storia, il collezionismo, la medicina, la moda, l'arte. Per dodici anni è stato Responsabile esecutivo dei Premi Internazionali Acqui Storia e Acqui Ambientale. Ora è giurato dei Premi Semeria Città di Sanremo, Acqui Storia e Acqui Ambiente.

GIUSEPPE SCARAFFIA

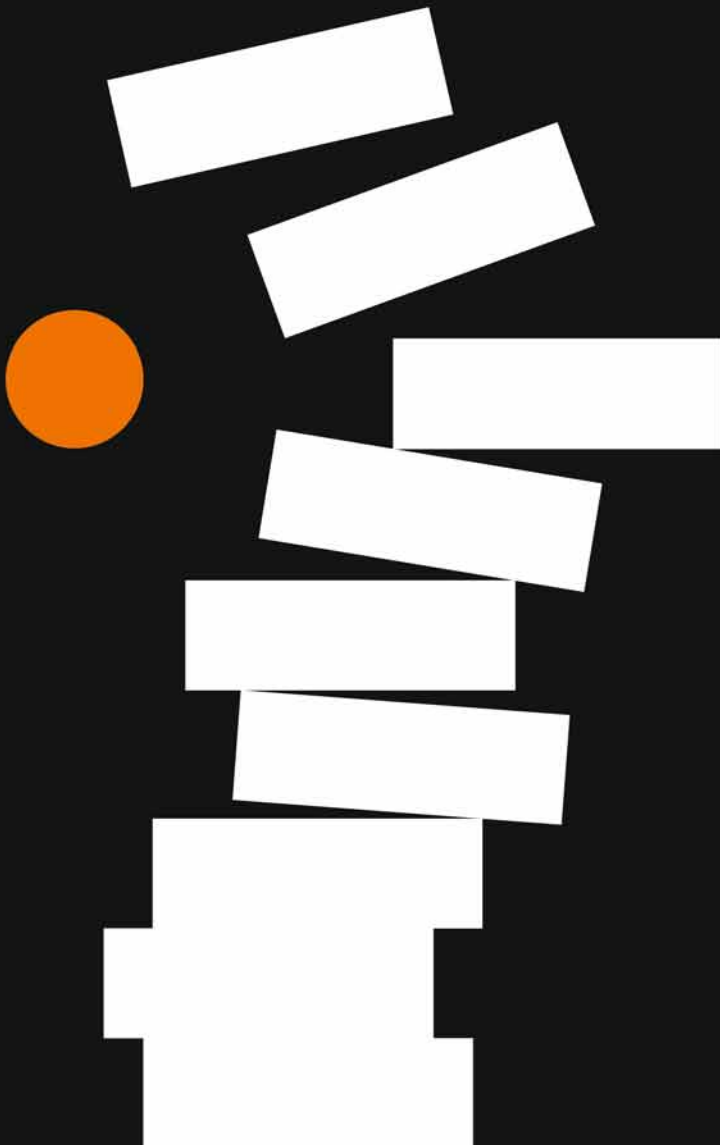
Giuseppe Scaraffia è ricercatore di Letteratura francese presso La Sapienza. Collabora a numerose testate, fra cui il supplemento domenicale de «Il Sole 24 ore». Ha curato la pubblicazione di svariate opere di Proust, Stendhal e Maupassant. È autore di molteplici volumi, tradotti in più lingue, fra cui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

GIANLUCA MONTINARO

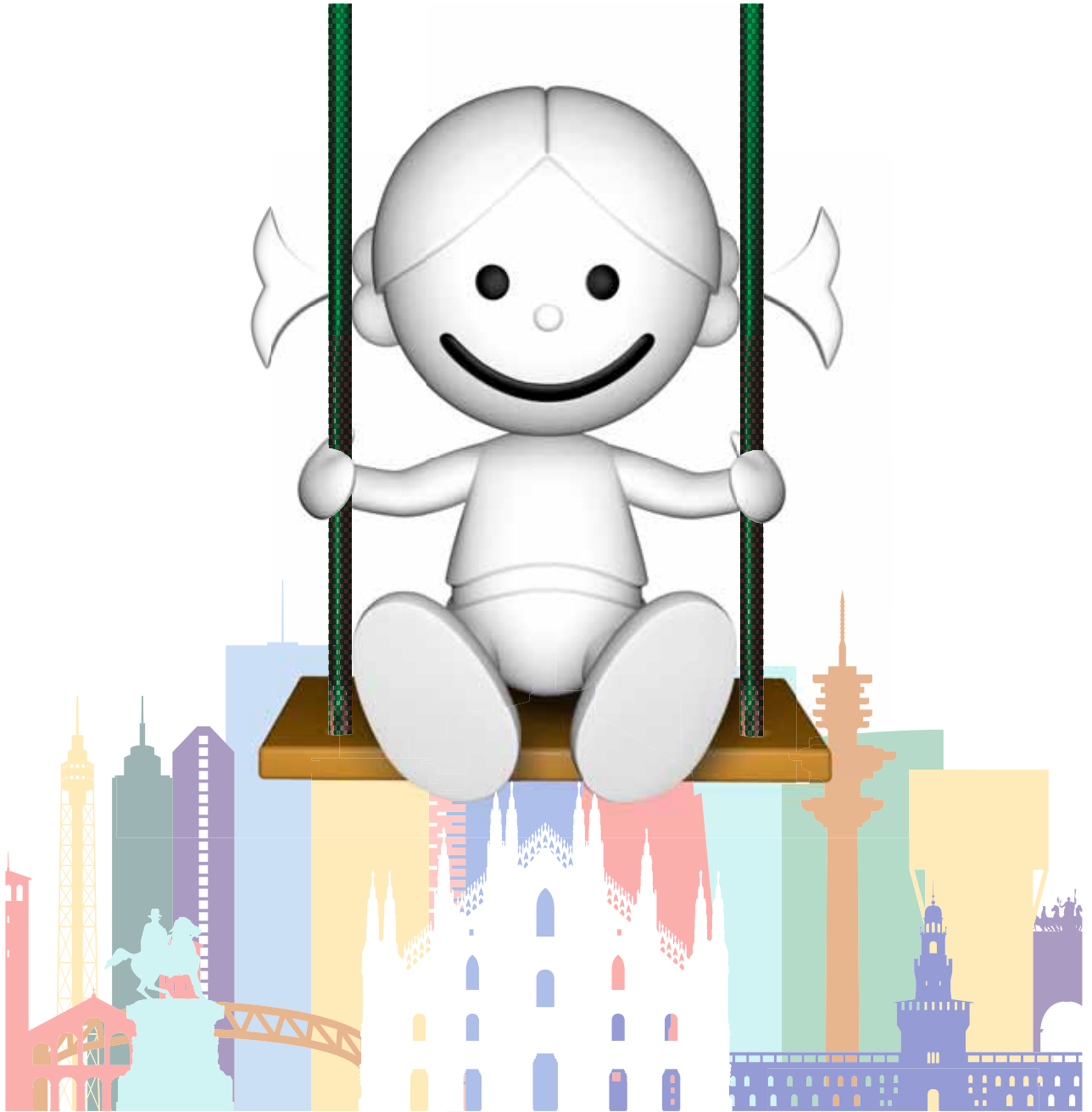
Gianluca Montinaro (Milano, 1979) è docente a contratto presso l'Università IULM di Milano. Storico delle idee, si interessa ai rapporti fra pensiero politico e utopia legati alla nascita del mondo moderno. Collabora alle pagine culturali del quotidiano «Il Giornale». Fra le sue monografie si ricordano: *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).

Siamo l'agenzia della Positive Provocation

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



Wavemaker
Grow fearless



**Gioca per vivere,
vivi per giocare**



[@giochi.preziosi](https://www.instagram.com/giochi.preziosi) - [@giochipreziosi.store](https://www.instagram.com/giochipreziosi.store)