

la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO XV

n. 11 – NOVEMBRE 2023



BvS

**Un libro 'grande,
periglioso e sfrenato'**

L'Adone di Giovan

Battista Marino

DI ALESSANDRA RUFFINO

**La poesia di Marino e
i Borbone di Francia**

Peripezie di un

poema dinastico

DI CARLO CARUSO

**Edizioni dantesche
nel Seicento**

Un secolo 'senza Dante'?

DI GIANCARLO PETRELLA

**Fiume o monte
nell'Orfeo?**

Tra «Permesso» e «Parnaso»

DI ANTONIO CASTRONUOVO

**Le opere di un
poligrafo del Seicento**

Giuseppe Malatesta Garuffi

DI PIERO MELDINI

**Un pitagorico linceo
fra Bruno e Galileo**

Nicola Antonio Stigliola

DI GUIDO DEL GIUDICE

TIPOGRAFIA D'AUTORE

La private press

di Matteo Totaro

DI MASSIMO GATTA

ISSN 2036-1394

SPECIALE BAROCCO • IV CENTENARIO "L'ADONE" (1623)



**Scegliere Grana Padano
significa abbracciare i valori italiani.**

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



Un'emozione italiana.

IL FORMAGGIO DOP PIÙ CONSUMATO AL MONDO.

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



Biblioteca
di via Senato
FONDAZIONE

Biblioteca di via Senato

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

Presidente
Marcello Dell'Utri

Conservatore
Federico Oneta

Segreteria
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Curatrice
Carla Maria Giacobbe

«la Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vice direttore*)

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

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Paolo Caliarì, detto il Veronese (1528-1588),
Venere e Adone (1580), Madrid, Museo del Prado

Stampato in Italia
© 2023 - Biblioteca di via Senato Edizioni
Tutti i diritti riservati

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

Abbonamento

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

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

BancoPostaImpresa

IT67G 07601 01600 00103 1448721

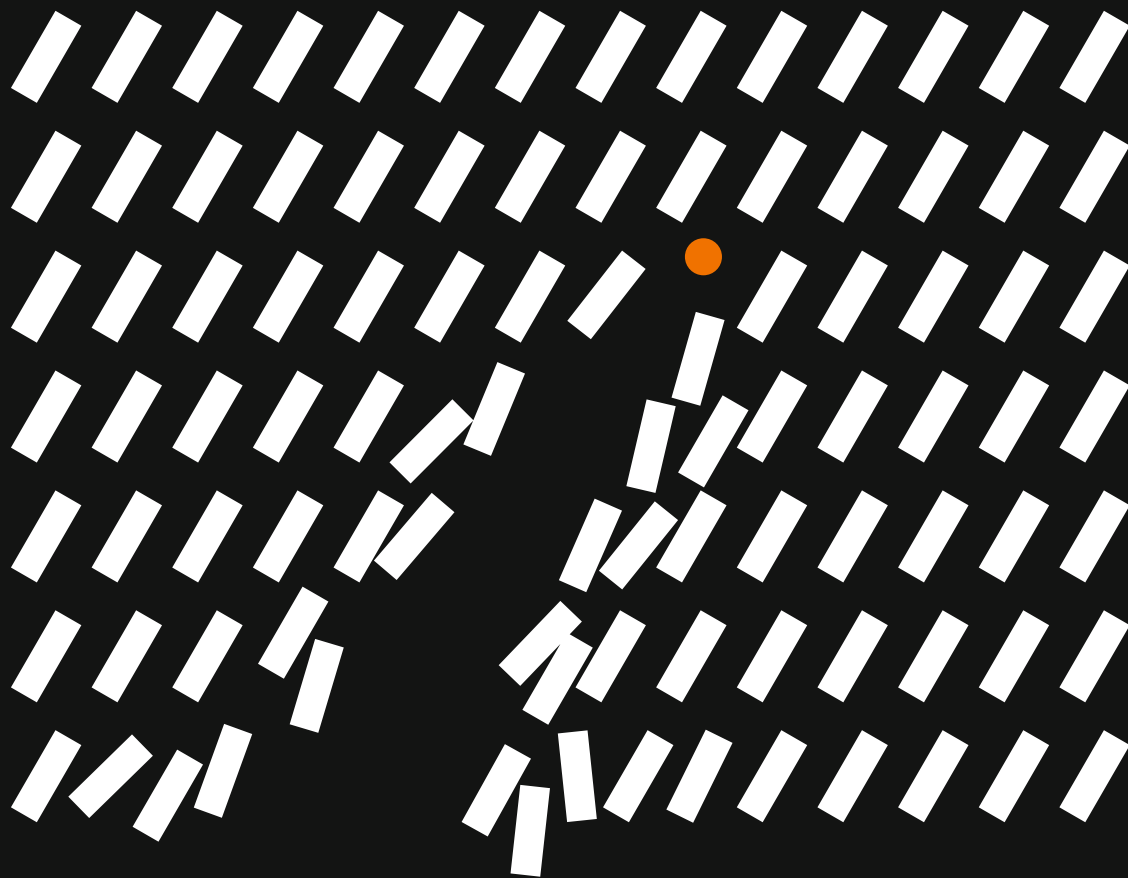
intestato a Fondazione Biblioteca di via Senato.
Una volta effettuato il pagamento comunicare i
propri dati, comprensivi di indirizzo e codice
fiscale, a: segreteria@bibliotecadiviasenato.it

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*.

Siamo l'agenzia della Positive Provocation

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



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

Wavemaker•

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno XV – n.11/154 – Milano, novembre 2023

Sommario | SPECIALE BAROCCO – IV CENTENARIO L'ADONE (1623)

-
- | | | |
|--|---|--|
| 6 UN LIBRO 'GRANDE,
PERIGLIOSO E SFRENATO'
<i>L'Adone di Giovan Battista Marino</i>
di Alessandra Ruffino | 34 FIUME O MONTE
NELL'ORFEO?
<i>Tra «Permesso» e «Parnaso»</i>
di Antonio Castronuovo | 56 <i>Tipografia d'Autore</i>
LA PRIVATE PRESS
DI MATTEO TOTARO
di Massimo Gatta |
| 16 LA POESIA DI MARINO
E I BORBONE DI FRANCIA
<i>Peripezie di un poema dinastico</i>
di Carlo Caruso | 40 LE OPERE DI UN
POLIGRAFO DEL SEICENTO
<i>Giuseppe Malatesta Garuffi</i>
di Piero Meldini | 65 IN DODICESIMO – Le rubriche
IL LIBRO DEL MESE –
L'OZIO DEL BIBLIOFILO –
IL LIBRO D'ARTE –
ANDAR PER MOSTRE
di Mario Bernardi Guardì,
Antonio Castronuovo,
Lorenzo Fiorucci
e Luca Pietro Nicoletti |
| 26 EDIZIONI DANTESCHE
NEL SEICENTO
<i>Un secolo 'senza Dante'?</i>
di Giancarlo Petrella | 48 UN PITAGORICO LINCEO
FRA BRUNO E GALILEO
<i>Nicola Antonio Stigliola</i>
di Guido Del Giudice | 76 HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO |

Scotti Venere®

* HA SCELTO
RISO SCOTTI
IN ESCLUSIVA
PER CONQUISTARE
GLI ITALIANI



WWW.RISOSCOTTI.IT
VENERERISOSCOTTI.IT



VENERE L'ORIGINALE ITALIANO



SOLO FILIERA ITALIANA

GUSTO AUTENTICO

BENESSERE VERO

ESPERIENZA UNICA



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

Editoriale

Con due fascicoli dedicati alla cultura e al pensiero dell'età barocca, «la Biblioteca di via Senato» chiuderà il 2023. Il primo dei due è centrato su Giovan Battista Marino che, con il suo fluviale poema *L'Adone* (uscito giusto quattro secoli fa, nel 1623, a Parigi, presso «Oliviero di Varano», ovvero Olivier de Varennes), ha esplorato, sin quasi ai limiti, le potenzialità espressive della lingua.

Quarantamila versi, quindi ben oltre il doppio della *Commedia dantesca*, nei quali l'autore ha riversato non solo la sua «trapotente fantasia» (come ha notato Francesco Mango, già nel 1891) ma buona parte dello scibile del suo tempo, dando vita a una opera che, attorno a una vicenda invero assai esile (le vicende amorose di Adone e Venere), mostra la forza della parola e la somma maestria dell'autore nell'utilizzarla, in un vortice di figure retoriche, di metafore ardimentose e di riuso di materiali letterari precedenti, all'uopo 'svuotati' e quindi ricontestualizzati.

«È del poeta il fin la meraviglia», scrive Marino nella sua *Murtoleide* (1619): e lo stupore difatti non abbandona il lettore de

L'Adone, gettato in una sorta di 'enciclopedia' del concettismo, fra molteplici bizzarrie e voluttuose sensualità che ben rappresentano lo stile del XVII secolo, con le sue «declamazioni ampollose» e le sue «stravaganze» (questi i termini utilizzati da Manzoni, nell'«Introduzione» a *I promessi sposi*).

Eppure se alcuni elementi – la materia in sé, la prolissità, la compiaciuta esibizione... – possono infastidire, apparendo 'lontani' dal nostro attuale sentire estetico, altri aspetti ci rendono *L'Adone* più vicino di quanto si possa immaginare. Primo fra tutti proprio la parola che, nelle pagine mariniane, pare assumere forza poetica: il mondo, «in nuove forme trasformato», nasce e muore in tutto ciò che è 'poetabile', o meglio in ciò che oggi definiremmo 'comunicabile'. In secondo luogo lo stile: sì 'barocco', sì 'eccessivo', ma neppure così distante da quel certo senso del 'iper-visibile', dell'«ostentato» che permea (nefastamente?) la nostra società contemporanea. Sì, certo, *L'Adone* è, e rimane, frutto della sua temperie culturale. Ma nei suoi versi, non è poi difficile trovare specchiati un po' di 'noi'.

Gianluca Montinaro



SPECIALE BAROCCO – IV CENTENARIO L'ADONE (1623)



UN LIBRO 'GRANDE, PERIGLIOSO E SFRENATO'

L'Adone di Giovan Battista Marino

di ALESSANDRA RUFFINO

*À l'étincelante mémoire
de Marie-France Tristan*

Fa dunque 400, *L'Adone* del Marino, «uno dei grandi e perigliosi e sfrenati libri della nostra letteratura». ¹ Finito di stampare a Parigi il 24 aprile 1623, in edizione «magnifica e veramente degna di poema regio», ² *in folio* con 10 ottave per facciata su due file, ebbe in settembre una prima edizione italiana ben più dimessa (Venezia, Scaglia).

Complessa la genesi dell'opera (nel 1615 l'autore ne accennava come di poema «composto ne' primi anni della mia età») ³ e ancor più accidentata la pubblicazione. A lungo atteso, una volta uscito *L'Adone* scatenò una zuffa tra detrattori, con Tommaso Stigliani in testa (*Dello occhiale*, 1627), e partigiani (la prima difesa del poema, a firma di Girolamo Aleandri, è del 1629-1630). Intanto l'11 giugno 1624 veniva sospeso dall'Inquisizione; a fine marzo 1625 Giambattista Marino moriva a Napoli e il 4 febbraio 1627 *L'Adone* finiva all'Indice con l'accusa di oscenità.

Conscio di aver creato un'opera estrema, Marino aveva cercato di anticipare i colpi con cavillose

distinzioni tra «scrivere tenero» e «scrivere osceno»: «Rincrescemi – confessava inviando a un amico una copia del libro fresca di stampa – di non aver potuto spedire a tempo un mio lungo discorso, che va nel principio, circa la differenza dello scrivere tenero e dell'osceno, il quale è pieno di buona e recondita erudizione, e l'ho fatto per chiuder la bocca a coloro che dicono questo poema esser tutto sparso di lascivie e sporchezze». ⁴

A lungo più famigerato che famoso, a lungo poco (o per niente) letto, eppure additato come esempio per antonomasia di ampollosa stravaganza, di vacuità e cattivo gusto, negli ultimi venti anni *L'Adone* e il suo artefice sono tornati alla ribalta. Alla benemerita triade dei primi esegeti del Marino: Marziano Guglielminetti, Marzio Pieri e Giovanni Pozzi si è accodata una folta schiera di editori e specialisti. Tra 1976 e 2010 sono uscite cinque edizioni del poema e da un paio di decenni, in Italia e all'estero, è tutto un fiorire di convegni, studi e volumi dedicati. Complice – si dice – una certa postmoderna disposizione per il neopaganesimo, ⁵ è in corso una Marino-Renaissance il cui coronamento è rappresentato dall'inclusione del poeta tra i nomi sponsorizzati in iniziative che celebrano ricorrenze e centenari e dall'uscita dell'*Adone* in una storica collana di tascabili (BUR, 2013 e 2016, a cura di Luigi Russo). Un Marino a buon mercato e ammesso tra i classici è già in sé una rivoluzione.

'Grande, periglioso, sfrenato': questo il *très* di aggettivi scelti da Giorgio Manganelli per il capo

Nella pagina accanto: Paolo Caliari, detto il Veronese (1528-1588), *Venere e Adone* (1580), Madrid, Museo del Prado



Sopra da sinistra: due ritratti ottocenteschi del poeta Giovan Battista Marino, il primo della seconda metà del secolo, il secondo degli inizi. Nella pagina accanto: un'altra incisione che raffigura Giovan Battista Marino (prima metà del XVII secolo)

d'opera mariniano a metà anni Sessanta, quando la Neoavanguardia giocava a specchiarsi come Narciso nella polla di un Barocco fino ad allora negletto e reietto. Grande *L'Adone* è senz'altro per quantità: i suoi quasi 41.000 versi – si sa – sono il triplo di quelli della *Commedia* dantesca e due volte mezzo quelli della *Gerusalemme liberata*. Ma più grande assai per le sue occulte qualità.

Ombreggia il ver Parnaso, e non riuela
 Gli alti misteri ai semplici profani,
 Ma con scorza mentita asconde e cela
 (Quasi in rozo Silen) celesti arcani.
 Però dal vel, che tesse hor la mia tela
 In molli versi, e fauolosi, e vani,
 Questo senso verace altri raccoglie:
 «Smoderato piacer termina in doglia».
Adone, I, 10

Molle, favoloso e vano: questo il *tris* calato dal Marino e che non conviene prendere alla lettera. Meglio prenderlo per converso, visto che cade in avvio, là dove si dichiara la natura 'silenica' dell'opera, rispondente alla parabola platonica secondo cui la scorza delle cose cela una sostanza esattamente contraria.

Dell'*Adone* è stato detto che era un'infinita serie di madrigali senza capo né coda, un'enciclopedia del poetabile, una raccolta di emblemi, un sistema ellittico (in senso sia geometrico sia retorico), che era un delirio contagioso, un poema filosofico e molto altro ancora. Il fatto stesso che da quattro secoli il poema solleciti letture così divergenti consiglia di considerarlo al di là dei parametri della storia del bello scrivere.

Non eroico, non epico, non sacro, non didascalico: ma erotico, pagano, mitologico e divino

(«perché parla di dei», rivendicava l'autore), *L'Adone* ricapitola per l'ultima volta la tradizione greco-romana e italiana della poesia integrando in sé ogni registro: comico, tragico, idilliaco, favoloso, realistico. Dentro ci si trova tutto: scene piccanti (*Adone voyeur*: VIII, 60 ss.), bozzetti di genere con sfumature comiche (*Venere che sculaccia con scudiscio di rose il figlio monello*, I, 17); Amore che mette sottosopra la fucina del padre Vulcano insolentendo i ciclopi «mostruosi e brutti» (I, 82); ancora Amore che, punto da un'ape, corre dalla mamma ma s'imbatte in un teschio e gira in scherno perfino il *topos* dell'*Et in Arcadia Ego*: nemmeno davanti alla morte «Non si seppe tenere che non ridesse / Vólto a schernirla, il garruletto audace / Onde pugna crudel tra lor successe / Vibrando ella la falce, egli la face» (VI, 204).

Con calma, lusso e voluttà, Marino costella l'immensa mole del poema di citazioni, osservazioni parascientifiche, cenni all'attualità, cataloghi di tutto il catalogabile (reale, naturale, sovrannaturale, storico o fantastico che sia): fiumi, pittori, profumi, fiori, uccelli, alberi, poeti antichi e moderni, inventori... Non mancano un almanacco di Gotha delle maggiori casate del tempo (IX, 120 ss.) e una rassegna sportiva (XX). Con mirabili *tour de force* il poeta esplora tutte le possibilità sonore e visive del verso, che per lui – perfino nella *Galeria* (1620), dove prometteva di illustrare pitture, disegni e sculture – vince sempre su musica, pittura e natura. La poesia di Marino crea immagini ed esperienze, non descrive.

«*L'Adone* – ha tagliato corto Marc Fumaroli introducendo la prima traduzione francese del poema – est l'un des poèmes les plus originaux qui soient, prophétique à des égards de ce que Barthes appelait “notre modernité”».⁶

Profetico e spericolato, *L'Adone*, dove il piccolo (la forma-idillio di cui l'autore si vantava d'essere lo scopritore moderno) si espande all'inverosimile per annettere il grande (l'epopea), dissolvendo la tradizione eroica culminata nella *Liberata*. Col Tas-



so Marino s'era messo in gara in pazzia oltreché in poesia: «Iddio mi dotò (la sua mercè) d'intelletto tale, che si sente abile a comporre un poema non meno eccellente di quel che si abbia fatto il Tasso [...] e s'io non mi posso in altro agguagliare a quel gran poeta, voglio almeno pretendere di vincere il paragone nell'esser più matto di lui».⁷

Alla materia guerresca, blindata in un predefinito dualismo di bene/male, giusti/rei, succede una nuova specie di «Poema di Pace» (questa la felice definizione di Jean Chapelain nella *Lettre sur l'Adonis* acclusa all'edizione parigina) ispirato a un inusitato ordine di valori che gravitano attorno a più evanescenti antitesi: piacere/noia, bellezza/bruttezza, effimero/eterno... Nelle stanze dell'*Adone* «la frantumazione e l'annientamento delle cose nello splendido e freddo frammento emblematico»⁸ coabita con un fermento metamorfico che vede ogni forma cambiar di continuo di stato, di regno, di genere e tutto invertirsi nel proprio contrario. Il risultato è un monstrum che posa sul *presque-rien*, laddove Tasso aveva intessuto



Sopra: frontespizio di una edizione parigina dell'*Adone*, licenziata da Michele Sonnio e datata 1627. Nella pagina accanto: frontespizio dell'*Adone del Marino*, in una edizione del 1678, senza dati editoriali

i suoi tormenti spirituali sul non-so-che.

Nel poema marinano, Ovidio è l'alternativa a Virgilio e Omero, *eros* è alternativo all'*epos*, la metafora alternativa al reale, la *fiction* alternativa alla *mimesis*.

Elastica e fuor di regola, quella dell'*Adone* è

una «struttura sgangherabile». «È come se Marino avesse pensato al suo poema in termini di sproporzione e dissonanza [...] venendo così a creare una struttura a corpi narrativi isolabili che anticipa alcuni esiti del romanzo moderno».⁹ Moderno, nel poema, è anche un certo relativismo di cui c'è traccia – ad esempio – in questo accomodamento del proverbiale *Omnia mundi mundis*:

Suggon l'istesso fior ne' prati Hiblei
Ape benigna e Vipera crudele,
E secondo gl'istinti o buoni o rei,
L'una in toscò 'l conuerte, e l'altra in mèle.
Hor s'auerà ch'alcun da' versi miei
Concepisca veleno, e tragga fèle,
Altri forse sarà men fiero et empio,
Che raccolga da lor frutto d'esempio.
Adone, VIII, 5

Nell'*Adone* la gerarchia tra l'essenziale e il secondario è soppressa in modo sistematico, a partire dal soggetto: la storiella che fa da pretesto al libro, era un episodio minore perfino in Ovidio. A volerla buttare in termini politicamente scorretti e un po' in farsa (ma nemmen troppo),¹⁰ è la vicenda di un poco più che fanciullo nato sotto «crude influentie e felle» (I, 31) dall'incesto tra Mirra e il padre («male conceptus infans», diceva Ovidio, X, 503), che diventa il *toy-boy* di una dea che fa di lui un esclusivo strumento di piacere.

Imberbe, biondo, roseo («in bionde anella di fin'or lucente / Tutto si tõe e si rincrepa il crine, I, 42), il ragazzo ha una fisicità acerba e ambigua e, nell'impianto di antitesi multiple del poema, rappresenta il rovescio di quella di Marte, amante ufficiale di Venere, e di quella del di lei consorte: quel Vulcano connotato da una virilità caricaturale che, imbrattato di fuliggine e sudore, pretende amplessi dalla moglie, costretta a maledir la sorte («Che le bellezze mie si goda un fabro? / Un aspro, un rozo, un ruvido consorte, / Inculto, hirsuto, affumigato e scabro», III, 49-51). All'aggressiva baldanza di

Marte e all'operoso attivismo di Vulcano l'androgi-
no¹¹ Adone oppone una personalità inconsistente e
un'esistenza dedita ai diporti e alla piccola caccia
(dalle prede grandi Venere stessa lo esorta a stare al-
la larga). Svagato, volubile e indolente, il figlio di
Mirra appare spesso colto alla sprovvista, imbambolato dallo stupore,¹² ora spossato dopo una sessione venatoria (risvegliato, come in una fiaba, dal bacio della dea: III, 68-102), ora preso dal sonno, come quando si assopisce durante la rappresentazione della storia di Atteone offerta da Mercurio (V, 147).

Il non-eroe del poema non è soggetto di azioni e imprese, ma passivo oggetto di desiderio. Oggi verrebbe qualificato come 'fluido' e magari si scriverebbe il suo nome con la *schwa*: fatto che sta che Adon è motore immobile di un formidabile teatro che non inscena edificanti contrasti tra eroico e vile, tra buono ed empio, sviluppando bensì un interminato encomio dei piaceri della pace: arte, ricreazioni e bellezza: «Nulla senza beltà diletta o vale, / Il tutto annoia, oue beltà non splende» (XI, 36).

Nella variante mariniana del mito, per sbarazzarsi del rivale in amore a un certo punto Marte gli scatena contro un cinghiale, ma nel sistema del poema – dove l'amor panico vige al posto del timor panico – perfino la fiera, rapita dalla non ordinaria bellezza di Adone, cerca di porgergli un maldestro bacio, ferendolo a morte fuor d'intenzione (XVII, 238). «La favola – ammetteva il Marino – è angusta ed incapace di varietà d'accidenti; ma io mi sono ingegnato d'arricchirla d'azioni episodiche, come meglio mi è stato possibile». ¹³ La storia – dunque – quasi non esiste.

E la Storia, invece, che parte ha in un poema fantastico in cui reale e immaginario convivono sempre sul filo scandalo? «Se ben si favoleggia sopra cosa favolosa, si sa nondimeno che la favola antica ha forza d'istorica», ¹⁴ avvertiva il poeta. La Storia, nell'*Adone*, è a tratti evocata in termini espliciti (è il caso dei riferimenti non solo encomiastici alle guerre del Monferrato o ad alcuni fatti di attualità francese) e più spesso tramite allusioni allegoriche e

travestimenti. Nella tonalità di fondo del poema, la Storia sembra svolgere la funzione di un implicito 'richiamo alla irrealtà', qualcosa che dà avvio a una irrefrenabile voglia di evadere.

Sfrenato *L'Adone*, che tra le mille iridescenze del suo prisma presenta anche la *facies* di poema politico.¹⁵ Con l'auspicio dell'avvento di un'età venusiana che s'instauri in luogo del regime di Marte/Morte, si formula il voto di un'Europa pacificata nel segno d'una civiltà delle lettere, delle arti e dell'*otium*. Il prezzo di un'inversione dei valori così radicale era la devirilizzazione dell'eroe, il pas-





NOTE

Le citazioni da *L'Adone* sono tratte dall'edizione a cura di Marzio Pieri, *La Finestra*, Trento, 2004, 3 tomi.

¹ Giorgio Manganelli, *Il mondo folgorato*, in Id., *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2023, p. 112. Il 23 marzo 1966, in un 'mercoledì dell'Einaudi' in cui si discuteva di una nuova collana di classici italiani, Manganelli fece mettere a verbale: «per i classici italiani, si deve mettere in lavorazione un *Adone* del Marino, oggi introvabile. *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro, di

cui non esiste edizione disponibile. *Hypnerotomachia Poliphili* è stato fatto, ma il prezzo lo riserva ai produttori di panfili» (Id., *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2016, pp. 233-234).

² Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino, 1966, *A Giovan Battista Ciotti*, Di Parigi [1621], p. 296.

³ Ivi, *A Fortuniano Sanvitale*, Di Torino, 1615, p. 188, prima di assestarsi nella forma in 20 canti, il progetto passò da pochi canti a 12 a 24. Cfr. Emilio Russo, *L'Adone'*

a Parigi, in «Filologia e Critica», XXXV, 2-3, 2010, pp. 267-288.

⁴ Marino, *Lettere*, cit., *A Fortuniano Sanvitale*, Di Parigi, aprile 1623, p. 349. Potremmo intendere «tenero» nell'accezione con cui, affettando modestia, Mantegna lo impiegò nel 1474 per licenziare la Camera Picta «opvs hoc tenve».

⁵ Cfr. Pierantonio Frare, *Adone. Il poema del neopaganesimo*, in «Filologia Et Critica», XXXVI, 2-3, 2010, pp. 227-249.

⁶ Marc Fumaroli, *Introduction a G. Marino, Adone/Adonis*, texte établi par Marzio Pieri, Traduction et notes de Marie-France

Nella pagina accanto: seguace di Francesco Albani (1578-1660), *Adone e Venere*, collezione privata

saggio – appunto – dal bellicoso Marte all'imbelle Adone.

E qui tocca tornare dall'utopia alla cronaca. Completato e pubblicato a Parigi a spese del re di Francia, *L'Adone* suggerisce tra le righe un 'programma' in linea col disegno di Maria de' Medici che, combinando le nozze tra il figlio Luigi e Anna d'Austria, mirava a un *appeasement* tra le monarchie cattoliche (Austria-Spagna-Francia). Con l'ascesa di Richelieu nel 1624, quel disegno – forse troppo mediterraneo – fallisce. Il cardinale punta ad alleanze coi principi protestanti e il gusto francese, intradato sulla via del Grand Siècle, s'indirizza su una linea classicista incompatibile con le eccentriche orbite dell'*Adone* (che resterà invece un *cult* per la Fronda libertina).

Peccato, perché l'utopia adombrata in quell'operona che sembrava solo un accrocchio di digressioni e un'immoderata esibizione di bravura, implica una filosofia disincantata e coerente che include anche la morte (Adone muore e nulla possono gli dei). Stava forse in quella singolare completezza – più che nella disinvoltura morale,

nelle fantasie politeiste o negli allettamenti sensuali – la segreta insidia dell'*Adone*. Lo sapevano Richelieu e i classicisti francesi e lo sapevano gli inquisitori romani, che negli stessi anni in cui castigavano le sporchezze dell'*Adone*, difendevano e diffondevano *coram populo* l'opera di Gian Lorenzo Bernini, lo scultore della Beata Albertoni o della Santa Teresa in orgasmo.

Anni fa, Marzio Pieri ha invitato a rettificare il facile abbinamento in Barocco tra i due italiani a Parigi, Bernini e Marino, nel più appropriato parallelo Marino-Borromini.

«Borromini – tuonava un teorico dell'arte amico di Mengs – portò la bizzarria al più alto grado del delirio. Deformò ogni forma, mutilò frontespizj, rovesciò volute, tagliò angoli, ondulò architravi e cornicioni, e profuse cartocci, lumache, mensole, zigzag, e meschinità d'ogni sorte. L'architettura borrominesca è un'architettura alla rovescia. Non è architettura, è una scarabattoleria d'ebanista fantastico».¹⁶ Non si potrebbe dir meglio per *L'Adone*, che è davvero un mondo alla rovescia, anzi un mondo frattale regolato dall'onnipresente logica del tutto-è-in-tutto. In esso, l'evanescenza e il vuoto programmato «sont porteurs d'une plénitude qui leur est propre, et qui rivalise

Tristan, Paris, Les Belles Lettres, 2014, tomo I, p. XI.

⁷ Marino, *Lettere*, cit., *A Bernardo Castello*, Di Torino [1613], p. 141.

⁸ Mario Andrea Rigoni, *L'Adone del Marino come poema di emblemi*, in «Lettere italiane», XXIX, n. 1, 1977, p. 11.

⁹ Marco Carmello, *Proposta per una lettura di Marino fra meraviglia e acutezza*, in *L'Adone di Giovan Battista Marino. Mito – movimento* – meraviglia, a cura di Roberto Ubbidiente, Roma, Aracne, 2021, p. 80.

¹⁰ Fumaroli, *Introduction*, cit., pp. XII-XIII, compara infatti Adone con «les narcis-

siques nudités masculines des publicités Versace ou Dolce e Gabbana».

¹¹ Cfr. Fabio Giunta, *Marino e l'ambigua fragilità di Adone*, in *L'Adone di Giovan Battista Marino*, cit., pp. 39-60.

¹² Ad es.: «Incantato da' vezzi, e tutto inteso / A cose Adon si disusate e nõue, / Parte d'alto stupor, che l'ha sorpreso, / Vinto, bocca non apre, occhio non moue» (V, 13); «Fero il bell'Adon di merauiglia / Quelle forme vezzose e lasciuette, / E con l'alma sospesa in su le ciglia / A contemplarle immobile ristette» (VIII, 31).

¹³ Marino, *Lettere*, cit., *A Fortuniano*

Sanvitale, Di Parigi, 1616, p. 206.

¹⁴ Ivi, *A Girolamo Preti*, Di Napoli, 1624, p. 395.

¹⁵ Ma c'è chi vede in Marino «un poeta fondamentalmente apolitico» (Marco Corradini, *Tancredi e il cinghiale. Sfida, omaggio, parodia*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Marco Corradini, Maria Teresa Girardi e Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 485). Van letti in chiave ambiguamente politica anche l'elogio dello stato rustico (*Adone*, I) e certe invettive contro la vita di corte: «Vidi la Corte, e nela Corte io vidi / Promesse lun-



Sopra da sinistra: frontespizio e due vignette interne di una edizione londinese dell'*Adone*, datata 1789

avec le réalisme ordinaire».¹⁷

Sembrava la scommessa di un matto, un gioco di prestigio, un castello di carta, anzi «di schiuma e biscotto» come il convento barocco di Montale (*Le Occasioni, Verso Vienna*). Sembrava quasi niente ed era una visione del mondo.

L'anemone, dice Ovidio, «è fiore di vita breve fissato male al suolo e fragile per troppa leggerezza, deve il suo nome al vento, e proprio il vento ne disperde i petali».¹⁸ A differenza del poeta delle *Metamorfosi* Marino tramuta il cuore – non il sangue – di Adone nel fiore del vento (XIX, 411 ss.). In ebraico

ruah, 'vento', è pure il nome dello spirito. «E se fosse vera l'opinione degli Hebrei, che nei caratteri e nelle zifre si racchiudessero le forze magiche, io direi che i caratteri tutti di questo *Adone* fossero gli alfabetti d'Egitto, o le figure di Hermete, poiché le cose mirabili operate negl'ingegni da questo libro vagliono a comprobare effetti sopra natura portentosi e inauditi. Io parlo per bocca di chi più sa»,¹⁹ sentenziava nel 1625 Gianfrancesco Busenello.

Quattro secoli dopo, lo spirito «sopra natura» di Adon fa ancora il suo giro e scompiglia i pensieri.

ghe, e guiderdoni auari, / Fauori ingiusti, e patrocini infidi, / Speranze dolci, e pentimenti amari / Sorrisi traditor', vezzi homicidi, / Et acquisti dubbiosi, e danni chiari, / E voti vani, et Idoli bugiardi, / Onde il male è sicuro, e'l ben vien tardi» (IX, 76).

¹⁶ Francesco Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano, 1797, tomo

I, p. 114.

¹⁷ Marie-France Tristan, *Note du traducteur*, in Marino, *Adone/Adonis*, cit., tomo I, pp. LI-LII. Della medesima si veda il poderoso *La scène de l'écriture: essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin* (1569-1625), Champion, Paris, 2002.

¹⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, X, 737-739:

«Brevis est tamen usus in illo: / namque male haerentem et nimia levitatem caducum / excutiunt idem, qui praestat nomina, venti», trad. di Mario Ramous.

¹⁹ *Al Cavalier Marino*, Venezia 1625, in Marino, *L'Adone*, cit., tomo III, p. LXIV. Busenello fu anche autore del libretto dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi.



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



L'ADONE,
POEMA
DEL CAVALIER
MARINO.

ALLA MAESTA' CHRISTIANISSIMA
DI LODOVICO IL DECIMOTERZO,
Rè di Francia, & di Navarra.

CON GLI ARGOMENTI
DEL CONTE FORTUNIANO SANVITALE,
ET L'ALLEGORIE
DI DON LORENZO SCOTO.



IN PARIGI,
Presso OLIVIERO di VARANO, alla strada di San Giacomo,
Alla Vittoria.

M. DCXXIII
CON PRIVILEGIO DEL RE.

SPECIALE BAROCCO – IV CENTENARIO *L'ADONE* (1623)

LA POESIA DI MARINO E I BORBONE DI FRANCIA

Peripezie di un poema dinastico

di CARLO CARUSO

L'*Adone*¹ di Giovan Battista Marino, il poema più lungo della letteratura italiana con i suoi oltre quarantamila versi, apparve a stampa a Parigi nel 1623 con doppia dedica: alla regina madre di Francia, Maria de' Medici, è indirizzata l'epistola dedicatoria in prosa; al ventunenne re di Francia Luigi XIII, figlio di Maria e del defunto Enrico IV, sono rivolte le ottave di apertura del poema, dove del «gran Luigi» è detto che «Adone istesso ... / di beltà vince, e di splendore abbaglia» (*Ad. I, 5, 1-2*), e che «seguen-do ancor tenero i vestigi / del gran Genitor», cioè di Enrico IV, «quasi l'agguaglia» (*Ad. I, 5, 4*). Il doppio omaggio alludeva a fatti del recente passato e mirava alla pacificazione della corte dopo anni di forti contrasti. Il medesimo concetto veniva ribadito nel *Discours* preliminare che Marino aveva voluto affidare a un giovane destinato alla gloria delle lettere, Jean Chapelain, il quale da parte sua proclamava *L'Adone* «poëme de paix» (*Discours*, paragrafo 27).

Chi indaghi le origini del poema non potrà non meravigliare dinanzi a un esito così grandioso. Dell'*Adone* si parlava già nell'ultimo decennio del

secolo XVI a Napoli – dove Marino era nato nel 1569 – come di un breve componimento pastorale: meritevole di lode, ma pur sempre entro i limiti di un esercizio giovanile. Vero è che, nel corso di una brillante e tumultuosa carriera che l'aveva condotto da Napoli a Roma e di lì a Ravenna e poi a Torino (con brevi ma importanti soste intermedie a Siena, Firenze, Venezia, Mantova, Genova), Marino non si scordava di quel suo poemetto, sul quale volentieri ritornava per ampliarlo e ripulirlo. In una lettera del 1605 lo dice diviso in tre libri (*L 34*); nove anni dopo i libri erano lentamente diventati quattro.² Ma tra la fine del 1614 e l'inizio dell'anno successivo, quando Marino, di stanza allora a Torino, si appresta a raggiungere Parigi, si avverte un sensibile mutamento di passo. Già nei primi mesi del 1615 *L'Adone* è detto consistere di dodici «canti», non più «libri»: il metro di paragone ideale non è più dunque il genere pastorale ma quello epico, come anche conferma il ripetuto rapportarsi, rispetto quantomeno alle dimensioni, alla *Gerusalemme liberata* (*L 110, 111, 112*). E appena un anno dopo, a Parigi, il numero dei canti è salito a ventiquattro e il paragone, sempre rispetto alla mole, è ora istituito con l'*Orlando furioso* (*L 121*). Fra il 1617 e il 1623 Marino continua ad arricchire il poema di nuovi elementi. Il numero dei canti si assesta per finire a venti, come nella *Liberata*, ma l'abbondanza della materia fa sì che molti risultino di lunghezza inusitata. *L'Adone* aveva ormai supe-

Nella pagina accanto: frontespizio della prima edizione dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, pubblicata a Parigi da Olivier de Varennes nel 1623



Frans Pourbus il Giovane (1569-1622), *Ritratto di Giovan Battista Marino* (1621), Detroit, Institute of Arts

rato in estensione anche il *Furioso*.

L'assiduo lavoro di ampliamento rimaneva in larga parte estraneo alla tradizionale vicenda di Adone, di per sé assai esile, riassumibile nella seduzione da parte di Venere del giovane bellissimo ma alquanto inesperto, il quale al primo vero cimento – un'incauta caccia al cinghiale – incontra la morte; al che, per volontà di Venere, il suo corpo è trasformato nel fiore dell'anemone e reso così partecipe del privilegio – negato alla razza umana – della vita vegetale, ciclo perpetuo di morti e di rinascite. Come riconosceva lo stesso Marino, la storia era «angusta e incapace di varietà d'acciden-

ti»; l'aveva, si capisce, arricchita «di azioni episodiche, come meglio gli era stato possibile», ma il risultato gli suggeriva pur sempre l'immagine di una «gonnella rappezzata» (L 121). Ed è vero che *L'Adone* è ricco oltre ogni dire di episodi, la cui scarsa rilevanza ai fini della storia è volta a volta riscattata dalla brillantezza della lingua e dello stile. I lettori del poema, quasi dimentichi del 'cosa', sentono piuttosto il fascino del 'come' quelle storie sono narrate.

Ora, perché mai Marino avrebbe dovuto continuare a lavorare a una storia che offriva così scarse opportunità di sviluppo narrativo? Che cosa, in altri termini, l'aveva indotto a considerare la storia di Venere e Adone, nonostante tutto, soggetto adeguato per un grande poema?



In assenza di altre testimonianze esplicite, non resta che dare rilievo all'unica circostanza pertinente: la forte crescita dell'*Adone* tra la fine del 1614 e i primi mesi del '15 coincide con il proposito del poeta di passare alla corte di Francia. A Torino Marino aveva stretto amicizia con letterati e diplomatici francesi. Se questi, come pare probabile, erano fra quegli «amici intelligenti» che gli lodavano *L'Adone* «per la sua facilità e venustà» (L 110), è possibile che proprio da loro venisse il consiglio di riprendere in mano quella sua favola mitologica giovanile. Nella Francia cinque-secentesca il componimento pastorale era assunto al vertice dei generi letterari tramite la formula (quasi un elegante ossimoro) della *pastorale héroïque* o *dramatique*. Componimenti che Marino poté leggere in Francia – come l'*Adonis, ou le Trespas du Roy Charles IX, Eglogue de Chasse* (1575) di Claude Binet; l'*Adonis. Tragedie françoise* (1597, prima edizione, e 1611, seconda edizione) di Guillaume Le Breton; *La chasse royale* di Pierre de Ronsard per la morte di Carlo IX (pubblicata postuma nel 1625 ma circolante manoscritta, nei cui versi il re morante è paragonato alla «Rose Adonienne») – lo

avrebbero persuaso che il genere pastorale, nella caratteristica variante ‘di caccia’, continuava effettivamente a deliziare la corte francese e a riconoscere in Adone uno dei propri personaggi prediletti, degno oltretutto di comparire come proiezione allegorica di sovrani.³

La soluzione sembrava dunque a portata di mano. Parigi pareva inoltre adatta per pubblicare un testo dove ricorrevano «alcune lascivette amoro» (*L* 111) che la censura ecclesiastica avrebbe mal tollerato in Italia.⁴ La celebre scena erotica fra Venere e Adone nel canto VIII, per esempio, sarebbe agevolmente rientrata in quella categoria; così anche l’episodio di Adone travestito in abiti femminili, e come tale insidiato da una banda di malavitosi (*Ad.* XIV, 10-14, 24-33); o ancora l’insistenza *voyeuse* sulla morte di Adone trafitto all’inguine dal cinghiale, invaghitosi del giovane alla vista della sua coscia scoperta (*Ad.* XVIII, 94-97). Per non dire poi di certi accostamenti provocatori al limite della blasfemia, come il paragonare implicitamente Adone a Gesù Cristo nel momento in cui Venere, accorsa ad assistere il giovane morente, ne deterge il sangue che fuoriesce non dall’inguine ma dal costato (*Ad.* XVIII, 152, 7); o il descrivere Venere che partorisce Amore con espressioni e immagini desunte dal *De partu Virginis* di Sannazaro (*Ad.* VII, 141-148).⁵



Alcuni inaspettati incidenti dovevano tuttavia ritardare la conclusione della lunga vicenda compositiva. Nella corte parigina Marino poté contare sulla protezione della regina madre e reggente Maria de’ Medici (Luigi XIII essendo ancora in stato minorile) e dei suoi potenti favoriti, Concino Concini e la moglie Leonora Galigai; anzi proprio al Concini era originariamente dedicato *L’Adone*.⁶ Ma il 24 aprile 1617 Concini veniva barbaramente trucidato, vittima di una congiura di palazzo capeggiata dal giovane sovrano impaziente di prendere in mano le redini del regno; la



Incipit del primo canto dell’Adone (Parigi, 1623, prima edizione)

Galigai speditamente processata e condannata al patibolo; la regina madre, loro protettrice, allontanata dalla corte e confinata a Blois; e molti, già protetti di Maria e di Concini, banditi per anni da Parigi, fra i quali il trentaduenne Armand Duplessis, vescovo di Luçon e futuro cardinale di Richelieu, tutt’altro che un novellino negli intrighi di corte. Marino riuscì invece a riposizionarsi con una rapidità che ha dell’incredibile. Nel giro di tre soli mesi riebbe il favore reale e subito divenne intrinseco del nuovo favorito, Charles d’Albert duca di Luynes, grazie al quale *L’Adone* parve finalmente aver trovato la strada della tipografia. Ma ecco

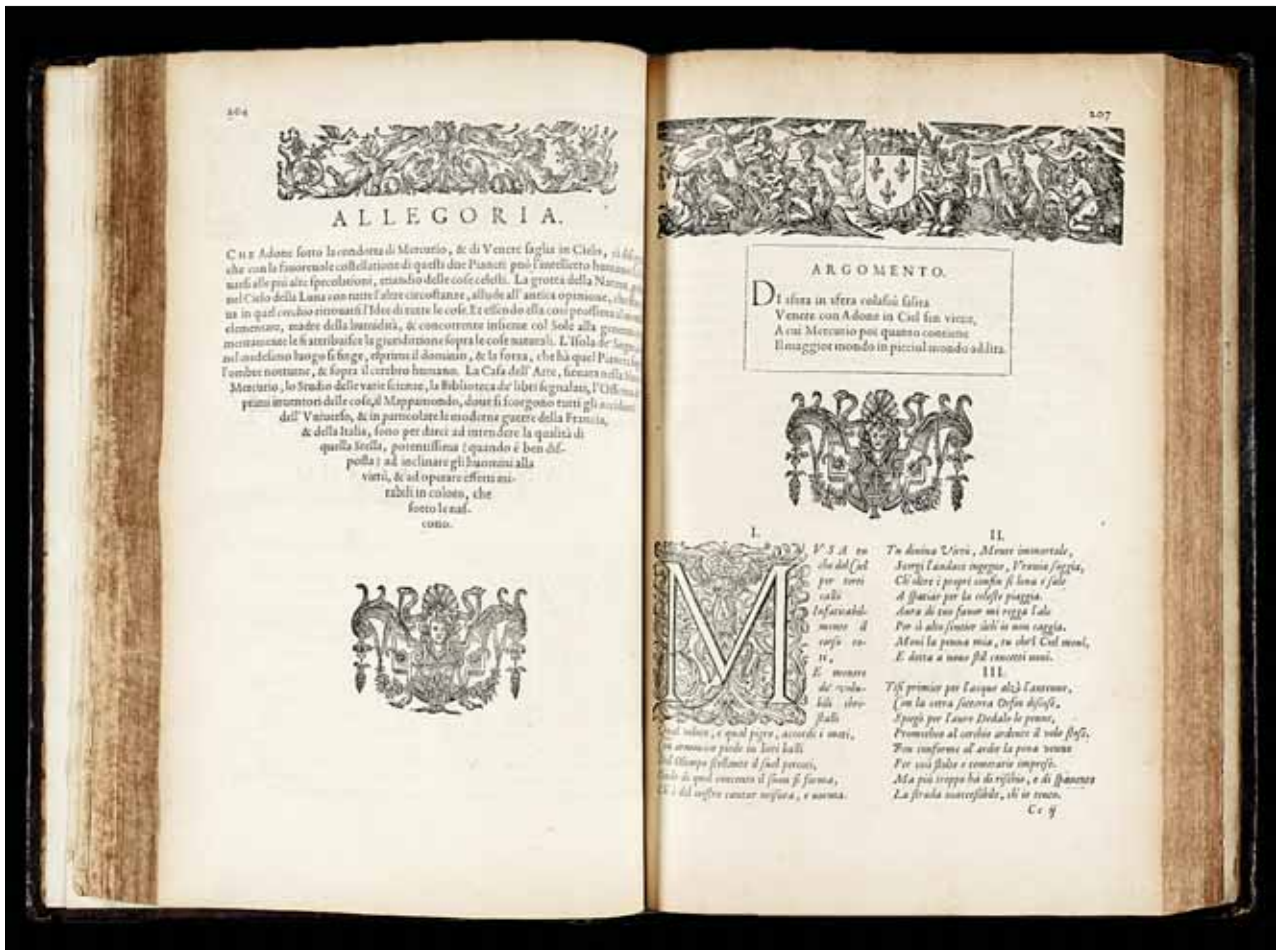


Sopra e nella pagina accanto: alcune pagine, riccamente adornate, dell'*Adone* (Parigi, 1623, prima edizione)

che tra l'inverno del 1619 e la primavera del 1620 il dissidio fra Luigi XIII e la madre degenera in guerra aperta, con i due sovrani che con i rispettivi eserciti si danno battaglia nella valle della Loira. Sedati i contrasti, Marino si arrischia a tirare un sospiro di sollievo: «*L'Adone* si stamperà senz'altro adesso (piacendo a Dio), poi che la pace è fatta e la reina madre viene a Parigi» (L 155). Ma nel 1621 muore il Luynes e il poema finisce per languire nella stamperia parigina di Olivier de Varennes fino al 1623, anno della *princeps*; e, conseguenza tipica per ogni opera rimasta a lungo sotto i torchi e pertanto soggetta a continui pentimenti, correzioni, ritocchi, rifacimenti parziali, di quella prima edizione del poema quasi non sopravvivono

due esemplari tipograficamente identici.⁷

A questo punto occorre rammentare che *L'Adone* era venuto trasformandosi in una celebrazione dinastica della Francia pacificata quando aveva già raggiunto uno stadio di elaborazione assai avanzato, con il testo in parte già composto in tipografia. I vincoli entro i quali Marino poté agire furono pertanto assai rigidi. Caduto Concini, gli era riuscito di rimuoverne il nome e destramente sostituirgli quello del nuovo favorito, il Luynes (*Ad.* XI, 89-90). Tuttavia, mano a mano che la stampa del poema procedeva, sia pure a singhiozzo, le possibilità di mutarne il testo si riducevano sempre più, e questo mentre le alterne fortune di fazioni e individui all'interno della corte rendeva-



no di vitale importanza il poter aggiustare via via il tiro. Piccoli interventi erano naturalmente leciti, a patto che non spaginassero la composizione tipografica. Ma rimanevano liberi i due capi dell'opera, cioè l'esordio e la conclusione, che nella prassi tipografica erano generalmente gli ultimi a essere stampati. Ancora nell'aprile del 1623, inviando a un corrispondente un esemplare della *princeps*, Marino si scusava che mancassero «due ultimi quinternetti con la fine del ventesimo canto e la lettera di dedicazione alla reina madre» (L 185): aveva evidentemente quei testi ancora sullo scrittoio, o ne tratteneva le bozze per calibrarne con raddoppiata cautela il contenuto. In quelle due 'zone' dell'*Adone* sono infatti concentrate le lodi più cospicue rivolte a Maria de' Medici e a Luigi XIII.

Come già accennato all'inizio del presente

lavoro, nell'esordio il giovane Luigi XIII è paragonato (*Ad. I, 5, 4*) al padre Enrico IV. Non si trattava, o non si trattava solamente, di lode convenzionale. Coloro che leggevano quei versi erano i medesimi che nel 1610 avevano assistito all'assassinio di Enrico IV per mano di François Ravailiac e sperimentato l'angoscia di un regno, improvvisamente privato del proprio sovrano, la cui continuità dinastica appariva perigliosamente affidata a un erede di otto anni e a una regina proveniente dalla medesima famiglia fiorentina che aveva già dato alla Francia un'altra e non facilmente dimenticabile regina, Caterina de' Medici. Si era allora palesato, come già negli anni delle famigerate 'guerre di religione', lo spettro di una crisi. Maria fu esortata ad agire con prontezza: con il duplice fine di assicurare, da un lato, l'immediata transi-



Sopra da sinistra: Frans Pourbus il Giovane (1569-1622), *Ritratto di Luigi XIII* (1611), Firenze, Palazzo Pitti; Charles Martin (1562-1646), *Maria de' Medici insieme a suo figlio Luigi XIII*, Blois, Castello reale. Nella pagina accanto: Ippolito Scarsella, detto Scarsellino (1550-1620), *Venere e Adone*, Roma, Galleria Borghese

zione del potere dal padre al figlio e la promozione di sé a reggente; dall'altro, di promuovere un'azione propagandistica che consolidasse la posizione di entrambi per gli anni a venire. La linea da seguire fu suggerita nel momento stesso in cui le giungeva notizia della morte del marito. Pare infatti che alla dolorosa esclamazione di Maria, «Helas! Le Roy est mort», il cancelliere del regno, Nicolas Brûlart de Sillery, replicasse compunto: «Vostre majesté m'excusera, les rois ne meurent

point en France». ⁸ Fu questa l'occasione che sancì il celebre principio del «Le roi est mort, vive le roi»: formula che fa la sua prima apparizione in una raccolta di brocardi dell'anno 1611. ⁹



Di lì innanzi, per diversi anni, è un susseguirsi di legisti, di poeti, di panegiristi intenti a commemorare e insieme esaltare, secondo la logica della formula appena ricordata, il tragico evento.



Nelle allegorie a sfondo pagano, Enrico è in genere assimilato a Pan, in omaggio al celebre aneddoto plutarco sulla morte del «gran dio Pan» (*De defectu oraculorum*, 17, 419A-E). Ma la sua sorte è anche paragonata a quella di Adone e la lama fatale di Ravailiac alla zanna del cinghiale; e in una predica commemorativa tenuta nel 1611 da un celebre gesuita, Louis de Cressolles, Enrico è paragonato al sole che durante l'inverno boreale si cela per mesi alla vista degli abitanti per poi ripresentarsi sotto nuove ma in realtà identiche spoglie, quelle appunto del figlio Luigi: dove è evidente la ripresa del mito adonio di morte e rinascita quale l'aveva formulato Macrobio (*Saturnalia*, I, 21, 1-

6).¹⁰ Quando poi si passi alle commemorazioni di carattere cristiano, ecco i predicatori rilevare che Enrico era morto di venerdì perdonando al suo assassino; che le sue ultime ore mostravano somiglianza singolare con le ultime ore di Cristo; che Ravailiac lo aveva trafitto al costato; che il suo, come quello dei martiri, era stato un secondo battesimo, e battesimo di sangue; e che, conforme il detto evangelico (Luca, 24:46), era necessario per lui morire per poter resuscitare dai morti.

A tale pubblicistica, fitta e capillarmente diffusa per tutto il secondo decennio del Seicento e tutta tesa a rilevare l'assoluta identità di padre e figlio e, con essa, l'indisturbata continuità dell'au-



A sinistra: Pieter Paul Rubens (1577-1640), *Ritratto di Anna d'Austria, regina di Francia* (1625 ca.), Pasadena, Norton Simon Museum. Nella pagina accanto: Enrico IV re di Francia, in un ritratto di anonimo (fine del XVI secolo)

torità regale, Marino allude non solo nella protasi ma anche, come si è già accennato, all'altro capo del poema. Nel canto ventesimo e ultimo, Venere istituisce i giochi funebri a commemorazione di

Adone morto. Culmine dei giochi è una singolar tenzone fra due cavalieri le cui identità appaiono velate da una trasparente allegoria: Fiammadoro per la Francia (Luigi XIII) e Austria per la Spagna (Anna d'Austria, detta anche Anna di Spagna, regina di Francia dal 1615). I due sfidanti scendono nella lizza ignari di chi sia l'avversario. Giunti illi al termine dello scontro, possono finalmente svelare la propria identità, e Fiammadoro sorprende tutti per la straordinaria somiglianza con Adone (*Ad. XX*, 403, 1-4); Austria, dal canto suo, rivela che tra le sue imprese passate è l'uccisione di un feroce cinghiale (*Ad. XX*, 438). Adone appare così non solo rinato, ma come sdoppiato in maschio e femmina: l'efebo androgino e imbelles ha dato vita a una coppia di eroi, entrambi mirabili per vigore e bellezza, e come tali, promessa di lunga vita per la schiatta reale. Anche qui Marino allude a eventi ben noti alla corte: il torneo del canto XX è trasfigurazione fantastica del primo incontro

NOTE

¹ Si cita da Giovan Battista Marino, *L'Adone* (= *Ad.*), a cura di Emilio Russo, 2 voll., Milano, BUR Classici, 2013; Id., *Lettere* (= *L.*), a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966. Fondamentali i lavori su Marino di Giovanni Pozzi e il suo pionieristico commento all'*Adone*, con collaboratori, in 2 voll. (Milano, Mondadori, 1976; e poi Milano, Adelphi, 1988), e la monografia di Emilio Russo,

Marino, Roma, Salerno editrice, 2008. Riprendo qui, in parte, Carlo Caruso, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, Londra, Bloomsbury, 2015, pp. 49-94, 143-162.

² Nel «A chi legge» della *Terza parte delle Rime*, Venezia, Ciotti, 1614, a nome di Onorato Claretti ma attribuibile a Marino (*L2*, Attribuite).

³ Carlo Caruso, *Adonis*, cit., pp. 77-83. Cfr. anche *Il re Adone*, a cura di Paolo

Cherchi, Palermo, Sellerio, 1999.

⁴ Si veda in proposito Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Padova, Antenore, 2008.

⁵ Cfr. Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, cit., p. 258.

⁶ Cfr. Giovan Battista Marino, *L'Adone*, cit., 1976, II, pp. 727-747; Emilio Russo, *Marino*, cit., pp. 36-37, 257-58; Id., *L'«Adone» a Parigi*, «Filologia e critica», 35,

fra Luigi e Anna, avvenuto nel 1615, quando tutti gli astanti – nelle parole di un altro celebre gesuita, François Garasse – avevano ammirato l'«encroyable resemblance» dei due promessi sposi, simili quanto due fratelli.¹¹



Senza l'occasione di scrivere in lode dei Borboni di Francia, è ben possibile che Marino non avrebbe mai completato *L'Adone*: di certo non nella forma che ci è nota. Ma l'intento dinastico del poema, come anche i suoi stretti rapporti con la pubblicistica politica francese, vennero rapidamente meno nella consapevolezza dei lettori. In Italia *L'Adone* suscitò subito un'aspra e annosa polemica circa il genere letterario nel quale dovesse essere collocato; la Congregazione dell'Indice fu invece lesta a collocarlo, già nel 1627, fra i libri proibiti; e ne seguì una lettura sempre più desultoria, curiosa piuttosto di singoli luoghi meritevoli di ammirazione o imitazione. Quanto alla Francia, ammiratori e imitatori di Marino cedevano in quegli stessi anni Venti del Seicento ai paladini del nuovo classicismo ortodosso: «enfin Malherbe vint», come avrebbe scritto, mezzo secolo più tar-



di, Boileau. *L'Adone* rimaneva così ricordo un poco idiosincratico di un tempo trascorso: quando le tragedie e le glorie di Francia erano state cantate da un poeta italiano.

2010, pp. 267-288.

⁷ Francesco Giambonini, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2000, I, pp. 33-35.

⁸ *Le Mercure françois, ou la suite de l'histoire de la paix*, Parigi, Jean Richer, 1611, c. 424 v.

⁹ Antoine Loysel, *Institutes coutumières*, 2 voll., Parigi, Durand, 1846, I, pp. 32-35: «Le roi ne meurt jamais ou, le roi est

mort, vive le roi». L'aforisma è assente nelle edizioni del 1607, 1608 e 1609: cfr. Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Ginevra, Droz, 1960, p. 182.

¹⁰ Louis de Cressolles, *Orationes*, Rennes, T. Harenaeus, 1611, p. 156: «LVDVICVM novum quendam solem esse exortum illi abeunti simillimum». Cfr. Carlo Caruso, *Adonis*, cit., pp. 86-90.

¹¹ François Garasse, *La royalle recep-*

tion de leurs Majestez tres-chrestiennes en la ville de Bourdeaux, ou le siecle d'or ramené par les alliances de France et d'Espagne, Bordeaux, Simon Mellanges, 1615, pp. 107-8. Cfr. Alessandro Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, Il Mulino, 2020.

ms. S. A. 20

LA VISIONE
Poema di
DANTE
ALIGHIERI

Diuiso
In { INFERNO,
PVRGATORIO, &
PARADISO.

Di nouo con ogni diligenza ristampato.



IN VICENZA,
Ad instantia di Francesco Leni
Libraro in Padoua. 1613.

SPECIALE BAROCCO – IV CENTENARIO *L'ADONE* (1623)EDIZIONI DANTESCHE
NEL SEICENTO*Un secolo 'senza Dante'?*

di GIANCARLO PETRELLA

«Egli è una gran maraviglia che quel volume [la *Commedia*], non ostante questa bestemmia e moltissime altre più esecrabili le quali contien per tutto, si sia sì lungamente preservato dalla proibizion de' superiori e tuttavia si preservi. Ma la sua ventura è stata, ed è, la sola oscurità del suo inchiostro; perché, essendo egli da pochi inteso, pochi può scandalizzare, i quali ancora, come savi, il compatiscono e nessuno il denuncia all'Inquisizione. [...] Che vero sia che Dante se parlasse chiaro non sarebbe tollerato, si vede dall'essere proibito il Landino, disciferatore di tutti i suoi predetti enigmi; sì che d'una medesima opera il testo è permesso ed il commento è vietato».¹ La posizione di Tomaso Stigliani (1573-1651), il capofila degli antimarinisti, nei confronti del poema dantesco è improntata alla più irriducibile intransigenza. La *Commedia* andrebbe proibita. Se ciò non è stato fatto – a differenza della *Monarchia* finita all'Indice sin dal 1559 – è soltanto perché la sua intrinseca oscurità fa sì che pochi possano davvero intenderla.²

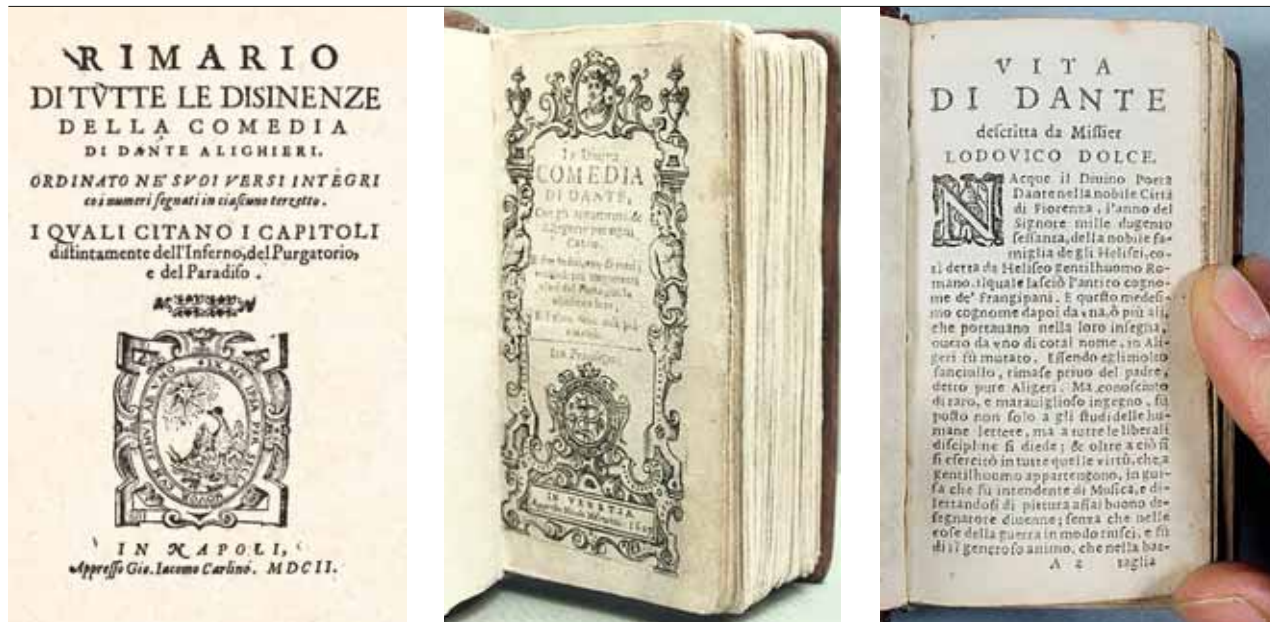
Quella dello Stigliani, per quanto iperbolica, non è l'unica voce antidantesca nel Seicento. Nicola Villani nelle *Considerationi di Messer Fagiano*

sopra la seconda Parte dell'Occhiale del Cavaliere Stigliano contro all'Adone del Cavalier Marino (1631) dedica una serie di osservazioni critiche alla *Commedia*, celebrandone il pregio ma mostrandone anche i limiti. Le accuse riguardano l'oscurità concettosa di matrice filosofica, la mescolanza di sacro e profano, le frequenti imprecisioni e incongruenze di natura storica e geografica, oltre a una sequela di errori lessicali. Insomma, un'opera tutt'altro che 'divina'. Atteggiamento altrettanto critico nei confronti del poema nel secolo del Barocco affiora nelle *Postille scelte alla Divina Commedia* di Alessandro Tassoni, redatte nel 1622, benché rimaste inedite sino al 1826. Anche Tassoni accusa Dante di errori di versificazione, imprecisioni storiche, inaccuratelyzze di varia tipologia.



Dalla deferenza cinquecentesca si giunge nel nuovo secolo a una sostanziale irriverenza. Il poema è trascinato in mezzo alle dispute che vedono i letterati schierarsi in fazioni, modernisti contro sostenitori della tradizione e degli antichi.³ Dante è portato a processo e la *Commedia* accusata in primo luogo di eterodossia rispetto ai sistemi teorico-normativi del Barocco. L'opera risulta incompatibile con i precetti della *Poetica* aristotelica. Mal si concilia poi con la religiosità post-tridentina;⁴ infine, il lessico appare desueto, oscuro e aperto a voci basse e volgari.⁵ L'accoglienza del poema nel secolo decimosettimo si fa indubbia-

Nella pagina accanto: *La visione poema di Dante Alighieri diuiso in Inferno, Purgatorio, & Paradiso*, Vicenza, per Francesco Leni libraro in Padova, 1613



Sopra da sinistra: *Rimario di tutte le disinenze della Comedia di Dante Alighieri. Ordinato ne' suoi versi integri co i numeri segnati in ciascun terzetto. I quali citano i capitoli distintamente dell'Inferno, del Purgatorio, e del Paradiso*, In Napoli, appresso Gio. Iacomo Carlino, 1602; *La Diuina Comedia di Dante, con gli argomenti, & allegorie per ogni canto. E due indici, uno di tutti i vocaboli più importanti usati dal poeta, con la esposition loro, e l'altro delle cose più notabili*, In Venetia, appresso Nicolo Misserini, 1629; *La Diuina Comedia di Dante, con gli argomenti, & allegorie per ogni canto. E due indici, uno di tutti i vocaboli più importanti usati dal poeta, con la esposition loro, e l'altro delle cose più notabili*, In Venetia, appresso Nicolo Misserini, 1629, incipit della Vita di Dante di Ludovico Dolce. Nella pagina accanto: *La Diuina Comedia di Dante, con gli argomenti, & allegorie per ogni canto. E due indici, uno di tutti i vocaboli più importanti usati dal poeta, con la esposition loro, e l'altro delle cose più notabili*, In Venetia, appresso Nicolo Misserini, 1629, incipit della prima cantica

mente problematica e raggiunge il punto più basso della sua secolare ricezione, tanto da suggerire l'oramai desueto luogo comune del Seicento come il secolo 'senza Dante'.⁶ Espressione eccessiva, fors'anche riduttiva.⁷ Ma che trova ragionevoli riscontri bibliografici, a ben guardare. Il confronto con i due secoli precedenti è impietoso. Si viene da una tradizione ben ramificata e rigogliosa, che nel solo Quattrocento produce quindici edizioni della *Commedia* tra il 1472 e il 1497, cui si aggiunga l'edizione del *Convivio* Firenze, Francesco Bonaccorsi, 1490. Il Cinquecento si era aperto con la rivoluzione, filologica e materiale al contempo, dell'aldina bembesca del 1502 e si era chiuso, dopo una trentina di edizioni, nel 1595 a Firenze con l'edizione a cura degli Accademici della Crusca li-

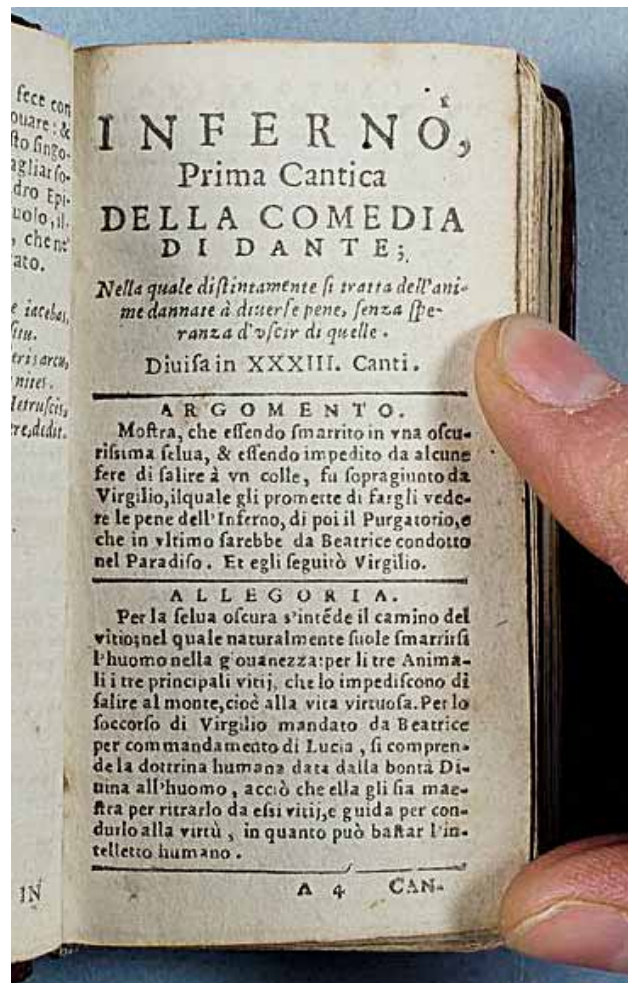
enziata da Domenico Manzani e la ristampa veneziana del 1596 dei fratelli Sessa del «Dante con l'esposizione di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellutello» contraddistinta dal ben noto ritratto incorniciato al frontespizio e numerose illustrazioni xilografiche a testo.



La presenza editoriale dantesca nell'età barocca si fa oltremodo esigua. Le edizioni secentesche sono soltanto tre, peraltro tutte circoscritte al primo trentennio. Andiamo con ordine. La prima esce nel 1613 in un contesto editoriale periferico: Vicenza, su iniziativa di Francesco Leni, libraio padovano che commissionava edizioni anche a Brescia (*La Citta d'Iddio incarnato, descritta per d.*

Vincenzio Giliberto chierico regolare sopra il salmo, Magnus Dominus; oue pienamente si tratta della predestinazione, concezzione ... di Maria Vergine, In Brescia, per Francesco Leni libraro in Padova, 1609; *La citta d'Iddio incarnato, ouero delle sourane eccellenze, virtù, gratie, priuilegi, doni, e lodi singolari di Maria Vergine, e in ispecialità del suo Natale, de' nomi di lei, dell'ambascieria di Gabriello, del parto, e presentation di Giesù nel Tempio, delle opere, che fece in vita, e dell'assunzione all'eterna gloria. Descritte per don Vincenzio Giliberto, chierico regolare*, In Brescia, per Francesco Leni libraro in Padova, 1611). Edizione nel minutissimo formato in sedicesimo da taschino (mm. 100 x 72), per complessive 640 pagine (608, [32] pp.), con 16 carte in fine, contenenti una tavola dei Capitoli e una tavola degli Argomenti, in carattere corsivo. Ma a colpire è soprattutto il titolo, inedito e peregrino: *La visione poema di Dante Alighieri diuiso in Inferno, Purgatorio, & Paradiso*. Il titolo *La Visione* sembra voler alludere, intenzionalmente, alla «natura irreali dei fatti narrati, spostando in una dimensione esclusivamente mentale tutti i contenuti problematici del poema, a partire dalla presenza fisica dell'autore nell'Aldilà».⁸ L'edizione viene ripresa sostanzialmente identica, sia dal punto di vista bibliologico sia nel titolo, sedici anni più tardi da Donato Pasquardi a Padova: *La Visione poema di Dante Alighieri diuiso in Inferno, Purgatorio, & Paradiso. Di nouo con ogni diligenza ristampato*, In Padova, per Donato Pasquardi, & compagno, 1629. Entrambe le edizioni rimontano peraltro al medio Cinquecento, dal momento che prelevano i brevi 'argomenti', ossia i riassunti di ogni canto, dall'edizione curata da Lodovico Dolce nel 1555 per il Giolito. Coincidenza vuole che nello stesso anno, il 1629, a Venezia uscisse anche la terza edizione dantesca del Seicento, rivista da Angelo Cantini. Vi si abbandona il discutibile titolo *La Visione* per tornare al più ortodosso *La Diuina Commedia*. A stamparla è Nicolò Misserini, tipografo attivo in laguna a partire dall'ultimo decennio del secolo decimosesto, impegnato soprattutto

nella stampa di libri liturgici e religiosi: *La Diuina Comedia di Dante, con gli argomenti, & allegorie per ogni canto. E due indici, uno di tutti i vocaboli più importanti usati dal poeta, con la esposition loro, e l'altro delle cose più notabili*, In Venetia, appresso Nicolo Misserini, 1629. Neppure il Misserini si discosta dal modello del Dante da taschino, optando per il minutissimo formato in ventiquattresimo e per un altrettanto microscopico corsivo a testo, per complessive 540 pp. ([6], 510, [24] pp.). Il frontespizio è inquadrate da una cornice all'antica, di modesta fattura, con cariatidi, mascheroni, volute e vasi, desinente, in alto, in un ovale con piccolo busto del poeta cinto d'alloro. E dall'edizione giolitina cinquecentesca, come le due stampe vicentina e pado-





Sopra da sinistra: l'autore dell'*Adone*, Giovan Battista Marino, in un disegno che lo ritrae con la Croce mauriziana (Racconigi, Castello reale); lo scrittore Tommaso Stigliani (1573-1651), in una incisione del XVII secolo

vana, discende il corredo paratestuale, comprensivo a c. A2r della «Vita di Dante descritta da missier Lodovico Dolce».

Un tasso così ridotto di edizioni denota in modo inequivocabile la tendenza regressiva della fortuna del poema, destinata a perdurare fino agli

inizi del secolo successivo, quando si aprirà invece una nuova, e diversa, stagione dantesca. Ma lo scarso numero di nuove edizioni della *Commedia* lascia forse intendere che esistesse il modo di procurarsi senza soverchia difficoltà un'edizione del secolo precedente e che il mercato del libro usato

NOTE

¹ Lettera al cardinale Virginio Orsini datata 4 settembre 1643: G. B. MARINO, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, II, Bari, Laterza, 1912, p. 362.

² Su alcuni episodi della censura di Dante mi sia permesso rimandare a G. PETRELLA, *Segnali di "antidantismo censorio". Pratiche espurgatorie su alcuni esemplari*

della Commedia, in *Contra Dantem: tra antidantismo e indebite appropriazioni*. Atti del Convegno internazionale di Roma-Milano-Friburgo 16-17 novembre 2020, a cura di G. Barucci, Roma, Salerno editrice, 2022, pp. 151-166.

³ U. COSMO, *Le polemiche letterarie, la Crusca e Dante sullo scorcio del Cinque e durante il Seicento*, in *Id., Con Dante attraverso il Seicento*, Bari, Laterza, 1946,

pp. 1-91.

⁴ U. COSMO, *Dubbi e controversie sull'ortodossia di Dante*, in *Id., Con Dante attraverso il Seicento*, cit., pp. 93-129.

⁵ Giudizi di vari letterati del Seicento sono raccolti da G. DISTASO, *Dante nella cultura d'età barocca*, in *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, a cura di D. Cofano, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006, pp. 87-113; *Dante oscuro e barbaro*.

bastasse a soddisfare le esigenze dei nuovi lettori. L'edizione *vulgata* per gli Accademici della Crusca risaliva d'altronde al 1595 e i commenti del Vellutello e persino del quattrocentesco Landino erano ancora lì a disposizione. Non è forse casuale che Tassoni annoti le proprie *Postille* su un esemplare dell'aldina di cent'anni prima.



Né può dirsi proprio 'senza Dante' il secolo che si apre con una duplice edizione di due rimari della *Commedia*, usciti, rispettivamente, a Napoli nel 1602 e a brevissima distanza di due anni a Firenze in edizione di tre volumi: *Rimario di tutte le disinenze della Comedia di Dante Alighieri. Ordinato ne' suoi versi integri co i numeri segnati in ciascun terzetto. I quali citano i capitoli distintamente dell'Inferno, del Purgatorio, e del Paradiso*, In Napoli, appresso Gio. Iacomo Carlino, 1602 (In quarto; [8], 453, [15] pp.); *Rimario di tutte le desinenze della Commedia del diuin poeta Dante Alighieri fiorentino. Da trovare qual si voglia rima e mediante quella ogni cosa, che sia in tutte le tre cantiche. Messe insieme da Giovanni Miniati da Prato*, In Firenze, appresso Cristofano Marescotti, 1604. Ancora una volta le date suggeriscono qualcos'altro. I primi decenni del Seicento rappresentano forse una stanca propaggine del secolo precedente. Il nuovo si era aperto prolungando l'eco dei dibattiti cinquecenteschi su lingua e stile, che già mettevano in campo le accu-

se di oscurità del lessico e discostamento dalla poetica aristotelica che saranno poi delle dispute del primo Barocco. I sostenitori della nuova poetica e degli autori moderni rispetto a quelli antichi dovevano rinfocolare il partito degli antidantisti del secondo Cinquecento, alimentando di fatto quel clima generale di scarsa accoglienza della *Commedia* nell'età barocca. Pur con qualche importante voce isolata. Tommaso Campanella giudica infatti Dante degno di essere inserito nel novero degli autori profetici, la cui opera è al servizio delle idee e non soltanto allo scopo di dilettere: «Dante fa una commedia la quale insegna popolarmente, secondo la credenza cattolica, a vivere, e di mestezza finisce in allegrezza e ammaestra il mondo in ogni cosa».⁹

Ma se Dante era sotto processo, la sua opera non cessava di essere letta, consultata e all'occorrenza saccheggiata.¹⁰ Un serbatoio di rime, parole, immagini o persino interi versi cui non poteva rimanere insensibile un letterato come Giovan Battista Marino «antiregolista, scarsamente interessato alle questioni teoriche e peraltro lettore onnivoro e utilizzatore compiaciuto di fonti anche peregrine».¹¹ Ecco allora che il verso «la bocca sollevò dal fiero pasto» discende da *Inferno* XXXIII, 1 ad *Adone* XIV, 166, 8; e, pur con quasi impercettibile *variatio*, Marino scrive in *Adone* XIV, 253, 8 «amor che 'n gentil cor ratto s'apprende». In *Adone* II, 157, 1 Venere si mostra «atteg-

Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII), a cura di B. Capaci, Roma, Carocci, 2008.

⁶ L. FIRPO, *Dante e Tommaso Campanella*, «L'Alighieri», X, 1969, pp. 41-46.

⁷ U. LIMENTANI, *La fortuna di Dante nel Seicento*, «Studi seicenteschi», V, 1964, pp. 3-49; G. TAVANI, *Dante nel Seicento. Saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, Firenze, Olschki, 1976; A. BATTISTINI, *Il modello e le suggestioni letterarie: Dante*

nella tradizione della letteratura e nella cultura popolare, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, I, pp. 443-484: 458-459; D. COLOMBO, *Dante a Roma tra Sei e Settecento*, «Rivista di studi danteschi», IX, 2009, pp. 114-153; A.P. FUKSAS, *La Commedia nel*

Sei e Settecento, in *La ricezione della Commedia dai manoscritti ai media*. Atti del convegno dell'Accademia dei Lincei: Roma, 23-25 marzo 2022, Roma, Bardi Edizioni, 2023, pp. 223-236.

⁸ F. SAMARINI, *La Commedia di Dante nell'editoria del Seicento*, «Italian Studies», LXXIII, 3, 2018, pp. 240-256.

⁹ T. CAMPANELLA, *Poetica italiana*, in *Opere letterarie di Tommaso Campanella*,

PRONTI A VEDERE IL MONDO CON NUOVI OCCHI?

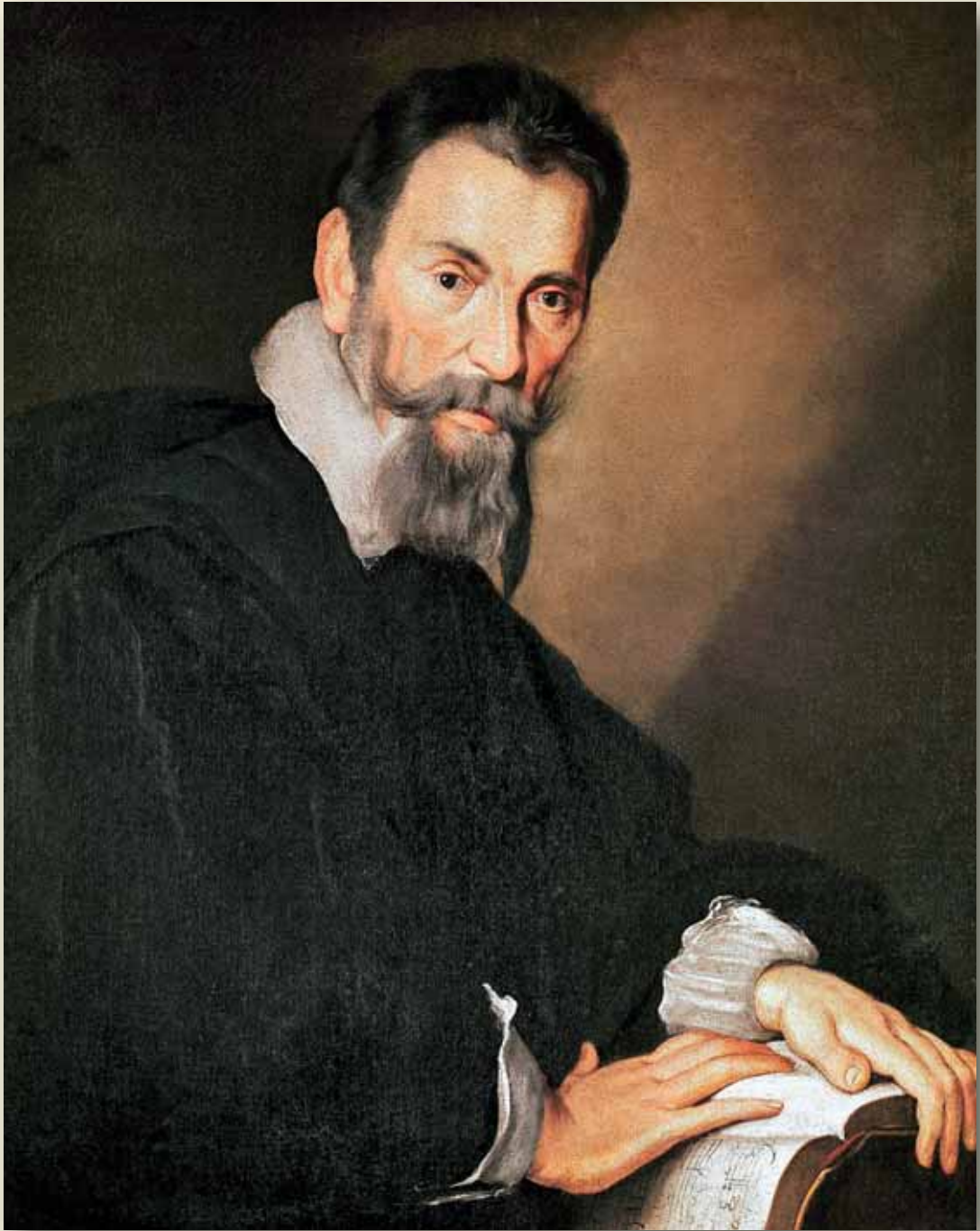
UNIQUE
eyes™



GIOCHI PREZIOSI

@giochi.preziosi

Unique Eyes ©Giochi Preziosi 2023



SPECIALE BAROCCO – IV CENTENARIO *L'ADONE* (1623)

FIUME O MONTE NELL'ORFEO?

Tra «Permesso» e «Parnaso»

di ANTONIO CASTRONUOVO

Questo articolo potrebbe concludersi in cinque righe: annunciare l'individuazione in un libretto d'opera di un termine che desta curiosità e che – sebbene sia fondato, ancorché desueto – dovrebbe sollevare interesse se non altro per la sensazione di disagio che induce. E se in tanti allestimenti o edizioni discografiche dell'opera il termine sia pronunciato come tale, ciò non accade in tutti i casi: esistono edizioni discografiche in cui la pronuncia cambia, quasi come se l'interprete abbia voluto correggere un errore del testo. È bene 'contestualizzare' l'evento, in maniera da azzardare un'ipotesi su cosa possa essere accaduto, se qualcosa è effettivamente accaduto.

La scena in cui l'evento si realizza appartiene a un'amata opera musicale, *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, il più grande compositore italiano della prima metà del Seicento. Se anche la musicologia assegna l'invenzione del genere 'opera' ai drammi musicali portati in scena a Firenze nel fatidico ottobre del 1600 (il giorno 6 *L'Euridice* di Peri e Rinuccini a palazzo Pitti, il 9 *Il rapimento di Cefalo* di Caccini e Chiabrera nel teatro mediceo degli Uffizi); seppure quelli furono buoni esempi della pratica di monodia melodica che cominciò in quel torno di secolo a godere di un favore maggiore rispetto alla polifonia,

ciò nonostante Monteverdi meriterebbe di essere considerato il fondatore del melodramma, perché con lui l'opera abbandonò lo spazio sperimentale e acquistò la profondità di espressione e la ricchezza di risorse musicali che ne fecero la grande manifestazione d'arte che conosciamo.

Come vari documenti additano, *L'Orfeo* andò in scena nel palazzo ducale di Mantova il 24 febbraio 1607. Carlo Magni, ad esempio, informava il 23 febbraio il fratello Giovanni che era imminente a Mantova, per il carnevale in corso, un singolare evento scenico che sarebbe stato recitato «nella sala del partimento che godeva madama ser.ma di Ferrara» e che sarebbe stato singolare, «posciaché tutti li interlocutori parleranno musicalmente». Ecco affiorare già due dati interessanti: l'evento si sarebbe tenuto nell'appartamento di Margherita Gonzaga, vedova di Alfonso II d'Este (da cui il titolo «madama serenissima di Ferrara»), anche se poi il luogo della 'prima' è sempre rimasto incerto e oggi si propende a pensare che fosse la sala in Corte vecchia nei pressi della cappella di Santa Croce. Colpisce poi quel «parlare musicale», come a dire che stava accadendo qualcosa nell'espressione melica dopo i secoli del gusto polifonico, ed era vero.

Lo stesso 23 febbraio anche il principe ereditario Francesco Gonzaga, promotore dell'iniziativa, aggiorna il fratello Ferdinando, dilettante musicista a Pisa, sulla preparazione dell'avvenimento: «Dimani si farà la favola cantata nella nostra accademia», e aggiunge un dato di massimo interesse:

Nella pagina accanto: Bernardo Strozzi, *Claudio Monteverdi* (1630 ca.), Innsbruck, Museo di Stato del Tirolo

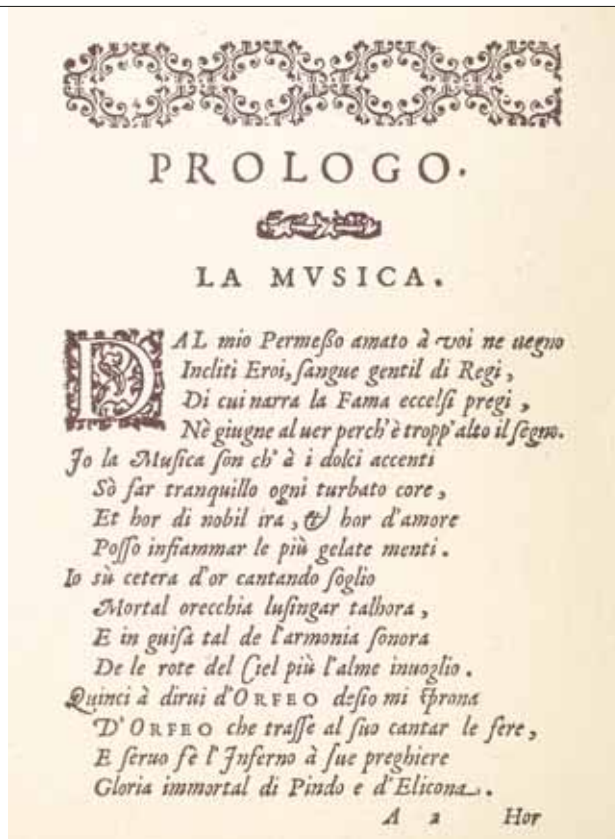


Sopra da sinistra: la lettera del 23 febbraio 1607 in cui Francesco Gonzaga annuncia al fratello Ferdinando che, per la messa in scena de *L'Orfeo*, è stato stampato un libretto; frontespizio della partitura musicale dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi pubblicata nel 1609 a Venezia presso Ricciardo Amadino. Nella pagina accanto da sinistra: il libretto di Alessandro Striggio, *La Favola d'Orfeo rappresentata in musica il Carnevale dell'Anno MDCVII nell'Accademia degli Invaghiti di Mantova*. In Mantova, per Francesco Osanna, Stampator Ducale, 1607; la prima pagina del libretto di Striggio: nella prima riga si nota il termine «*Permeſo*»

... la favola s'è fatta stampare accioché ciascuno degli spettatori ne possa avere una da leggere mentre che si canterà, ne mando una copia a V.S. si come le manderò per quest'altro ordinario certe cartelle pubblicate per un torneo che si combatterà forse il dì di carnevale.

La frase «nella nostra accademia» allude al fatto che l'opera fu data in occasione di una sessione privata dell'Accademia degli Invaghiti, sodalizio mantovano fondato quarant'anni prima: ascoltarono dunque la prima de *L'Orfeo* molto probabilmente solo gli accademici. Che l'evento non avesse carat-

tere di ufficialità è confermato non solo dal ristretto uditorio, altri indizi lo provano: il patrocinio discendeva solo dal principe ereditario e non dal duca in carica, Vincenzo Gonzaga; la scelta della sede per l'allestimento non fu il teatro ducale ma una sala di esiguo spazio del palazzo. Vale anche registrare almeno la presenza di una delle voci che cantarono nella 'prima', quel Giovan Gualberto Magli – castrato al servizio della corte fiorentina e 'prestato' ai Gonzaga – che intonò le parti di Proserpina, forse della Speranza e soprattutto della Musica nel prologo, e il nostro termine è proprio in quel punto. Mi chiedo se Magli cantò la parola stampata nel



libretto o un'altra molto simile.

Comunque, il successo fu tale che il duca Vincenzo volle far rappresentare nuovamente *L'Orfeo*, ma questa volta per un pubblico mondano composto dalle dame della città. Lo svela una nuova lettera del principe Francesco al fratello Ferdinando, datata 1 marzo 1607, dove appunto si annuncia la replica a favore di un più vasto pubblico:

Si rappresenta la favola con tanto gusto di chiunque la sente, che non contento il signor duca d'esserci stato presente ed averla udita a provar molte volte, ha dato ordine che di nuovo si rappresenti, e così si farà oggi con l'intervento di tutte le dame di questa città.

L'Orfeo fu da Monteverdi strutturato, secondo i canoni del teatro cinquecentesco, in un prologo e cinque atti; le musiche che compose sono poi di grande seduzione, e tutto a partire dal libretto del

dramma, fornito da un affiliato degli Invaghiti, il conte Alessandro Striggio, detto in accademia «Il ritenuto». Nato a Mantova attorno al 1573, Striggio aveva studiato diritto ed era entrato in diplomazia, diventando alto funzionario della burocrazia di corte. Ma coltivò per diletto musica e poesia, e tra le cose di valore che portò a compimento sta l'edizione del *Terzo libro di madrigali* del padre, pubblicato postumo a Venezia nel 1596. Il testo che Striggio stilò per *L'Orfeo* si fonda in maniera coerente sulla nota vicenda del cantore tracio. Dopo un prologo cantato dalla Musica, e un primo atto di feste intonate da ninfe e pastori per le prossime nozze della coppia Orfeo-Euridice, ecco deflagrare nel secondo atto la tragica notizia: Euridice è stata punta da un serpente ed è morta. Il disperato Orfeo decide di compiere la difficile impresa di scendere nell'oltretomba per riprendersi l'amata. E qui accade l'incredibile: grazie alla forza ammaliante del canto, Orfeo supera ogni ostacolo e ottiene da Plutone di poter riportare Eu-



Sopra da sinistra: copertina del volume di Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985; sovraccoperta del libro di Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975; copertina del catalogo *al suon della famosa cetra*, Mantova, PubliPaolini e Biblioteca Teresiana, 2017

ridice sulla terra. Non dovrà però mai voltarsi a guardarla finché non sarà all'aperto. Orfeo non ci riesce, durante il ritorno si volta e in un attimo perde l'amata per sempre.

Attorno all'opera gravita una singolare serie di primati: fu una tappa sostanziale del processo di formazione del melodramma avviatosi pochi anni prima a Firenze; si colloca nella vicenda di scalzamento del madrigale polifonico e di consolidamento della monodia accompagnata con basso continuo, la cosiddetta «seconda pratica» per cui la musica diventò qualcosa che pescava le suggestioni ritmiche e melodiche dal testo; prevede una splendida orchestra di diciotto archi, dodici strumenti a fiato e dodici per il basso continuo, che non solo assicura il sostegno alle voci e interviene con ritornelli e sinfonie, ma suona anche il primo esempio di *ouverture*. Non basta: *L'Orfeo* è il primo caso documentato di melodramma per il quale fu stampato il libretto del testo, azione considerata degna di nota dal principe Francesco Gonzaga che appunto ne fa cenno nella citata lettera del 23 febbraio, quando scrive: «La favola s'è fatta stampare accioché ciascuno degli spettatori ne possa avere una da leggere mentre che si canterà». In pra-

tica, il libretto delimitava subito la propria funzione: fare in modo che lo spettatore possa capire quel che accade sulla scena di un dramma musicale in cui le frasi cantate si fanno meno intelligibili.

Il libretto è l'elemento che più ci interessa della storia. Da quel che abbiamo appreso dal principe Francesco, si trattò di una stampa utile a un evento dedicato agli Invaghiti e tenuto in uno spazio circoscritto del palazzo ducale; potremmo dunque ipotizzare che furono stampati un centinaio di esemplari, forse anche meno. Il lavoro fu compiuto dallo stampatore ducale Francesco Osanna e uscì col titolo *La Favola d'Orfeo rappresentata in musica il Carnevale dell'Anno MDCVII nell'Accademia degl'Invaghiti di Mantova*. Nel 1609 andò anche in stampa (a Venezia presso Ricciardo Amadino con dedica a Francesco Gonzaga) la partitura musicale dell'*Orfeo*; la prima ristampa giunse nel 1615.

Bene, il testo del libretto si avvia con un prologo; entra la personificazione della Musica (fu Magli in quel caso) e canta alcune quartine, di cui la prima scandisce:

Dal mio Permeſo amato à voi ne vegno

Incliti Eroi, sangue gentil di Regi,
Di cui narra la Fama eccelsi pregi,
Né giugne al ver perch'è tropp'alto il segno.

La Musica si rivolge insomma a degli eroi di sangue reale, famosi per qualità e pregi, e per farlo è discesa dal luogo in cui ella vive, che sappiamo essere il Parnaso o Parnasso, la montagna – invero esigua e spoglia – che domina Delfi e che gli autoctoni avevano dedicato al culto del dio Apollo e delle nove Muse che vi dimoravano. Qui invece è dichiarato trattarsi del «Permeßo». Ora, nella mitologia un Permeßo esiste: è il fiume che scorre sull'Elicona e che dà vita alla ninfa Aganippe, più spesso chiamato Termesso. Le sue acque insufflavano ispirazione poetica, più che musicale, e nell'*Orfeo* è la Musica a dichiarare di provenire dal «Permeßo amato».

Mi concedo un *divertissement*: l'ipotesi che il «Parnasso» sia diventato dentro la stamperia ducale il «Permeßo». Non tanto per additare il fiume mitologico ma come scelta erronea da parte di un garzone di bottega intento a comporre il più velocemente possibile la pagina a caratteri mobili e ignaro del senso di «Parnasso». Dobbiamo tenere presente che la decisione di realizzare un libretto «accioché ciascuno degli spettatori ne possa avere una da leggere mentre che si canterà» fu presa con una certa fretta, il libretto fu composto e stampato in pochi giorni e Striggio non ebbe forse il tempo di rileggere i fogli di stampa man mano che uscivano dal torchio del tipografo.

Per la ripresa dell'*Orfeo* a favore «di tutte le dame» il primo marzo 1607 non si ha notizia di una ristampa del libretto, i cui esemplari residui – avendo ipotizzato una tiratura anche inferiore ai cento pezzi – non sono pochi: ne sono individuati sette, custoditi in biblioteche italiane (Mantova, Cremona, Bologna, Firenze, Genova, Roma) e una in Germania. A Mantova – come è giusto che sia – ci sono due esemplari: uno alla Biblioteca Teresiana e uno nella Biblioteca del Seminario Vescovile. Quello da me sfogliato – con mani di velluto – è l'esemplare della Te-

resiana: su quelle pagine mi sono attardato ad ammirare quel «Permeßo», ed è lì che ho nutrito l'idea che forse doveva essere un «Parnasso».

È chiaro che si tratta di un'ipotesi un po' stramba, e che l'edizione del libretto è quella che fa testo. La pronuncia in moderne edizioni discografiche di 'Parnaso' sarebbe pertanto frutto di una correzione in certo modo illecita. In ogni caso un errore si sarebbe: quello di oggi, non quello di ieri. La questione potrebbe essere definitivamente chiarita da un filologo che reperisse un documento in cui Striggio alluda proprio al Permeßo e non al Parnaso. Nel frattempo, pur sapendo che un Permeßo esiste e che la sua inserzione nel primo verso del libretto è giustificata, a me resta il rammarico che Striggio non abbia composto un verso più naturale e canoro: «Dal mio Parnaso amato a voi ne vegno».

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Se non si riesce ad accedere a un esemplare originale del libretto di Alessandro Striggio, ci si può avvalere della bella edizione anastatica prodotta per i 400 anni della prima esecuzione: *L'Orfeo favola posta in musica da Claudio Monteverdi*, Mantova, Tre Lune, 2007.
- La bibliografia specialistica su *L'Orfeo* è vasta: a noi sono sufficienti alcune letture divulgative. Fa il punto su *L'Orfeo* l'ottimo capitolo che gli dedica Paolo Fabbri in *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 96-115; buona disamina è poi quella di Joachim Steinheuer, *Orfeo (1607)*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 119-140. Infine, resta classico il bel saggio di Nino Pirrotta *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.
- All'*Orfeo* e al Monteverdi mantovano è stata dedicata nel 2017 presso la Biblioteca Teresiana di Mantova una bella mostra con relativo catalogo: *al suon della famosa cetra. Storia e rinascite di Claudio Monteverdi cittadino mantovano*, a cura di Paola Besutti, Mantova, PubliPaolini e Biblioteca Teresiana, 2017.

P O E S I E

D I

GIVSEPPE MALATESTA
GARVFFI RIMINESE

DEDICATE

All' Illustrissima Signora

LA SIGNORA

BIANCA MORA
MALVEZZI.



IN RIMINO

Per il Simb. 1682. *Con licenza de Sup.*

SPECIALE BAROCCO – IV CENTENARIO *L'ADONE* (1623)

LE OPERE DI UN POLIGRAFO DEL SEICENTO

Giuseppe Malatesta Garuffi

di PIERO MELDINI

A connotare l'uomo di lettere secentista non è solo, e forse non è tanto, l'adesione più o meno militante al concettismo e alla poetica della meraviglia, quanto l'inesausta curiosità intellettuale, un enciclopedismo che ha più a che spartire con lo spirito collezionistico che con la sete di conoscenza, lo strenuo eclettismo e infine, naturale conseguenza, la poligrafia. È la concezione della tradizione letteraria ed erudita come uno sterminato e inesauribile giacimento da cui estrarre le gemme più rare, preziose e singolari – ciò che Marino definiva «leggere col rampino» – e, insieme, la sperimentazione spregiudicata e giocosa di tutte le forme e di tutti i generi letterari.

Questa voga non interessa solo le città più importanti, ma, grazie soprattutto alla fioritura delle officine tipografiche e alla proliferazione delle accademie, si diffonde capillarmente anche nei piccoli centri di provincia, ed è così che si viene a creare quella comunità di letterati ed eruditi a cui attingerà, fra gli altri ma più d'ogni altro, Ludovico Antonio Muratori per condurre in porto le sue grandi imprese storiografiche.

Personaggio sicuramente minore e tardo, ma a suo modo esemplare della figura del letterato secentista, e certamente del poligrafo, è Giuseppe Mala-

testa Garuffi.¹ Figlio di un orefice, nasce a Rimini nel 1655 (o, secondo altre fonti, nel 1649). Studia diritto, filosofia e teologia a Roma, nei cui circoli letterari viene presto introdotto. Aggregato all'Accademia degli Infecondi col nome di Dimesso e all'Arcadia con quello di Agamede Sciatio, vi presenta le sue prime prove letterarie. Terminati gli studi e ordinato sacerdote, torna a Rimini, dove dal 1678 al 1694 ricopre l'incarico di custode della biblioteca pubblica; sono di questi anni i suoi principali lavori di natura erudita. Nel 1698 è nominato arciprete di una parrocchia di Misano; svolge poi un'intensa attività di predicatore, calcando i pulpiti, oltre che in patria, soprattutto a Bologna e a Venezia. Muore a Rimini nel 1727.

In gioventù Garuffi compone un modesto numero di poesie di stretta osservanza marinista, ma con un sovrappiù di riferimenti eruditi, che raccoglierà e pubblicherà nel 1682.² Scritte per le più varie occasioni – dall'apparizione della 'grande cometa' del 1680 («de' labbri del cielo / [...] lingua lucente») alla fine dell'epidemia viennese di vaiolo – sono semplici e fiacche esercitazioni o salottieri ammiccamenti al mondo concettista come il sonetto su una ciocca di capelli biondi divorata dalle fiamme, omaggio e insieme parodia di Giuseppe Artale («ardere i fiumi e incenerirsi il pianto»). Qua e là, propiziate probabilmente dal tema, si incontrano immagini di rara e quasi feroce forza evocativa, come questa sul Tempo che «sputa in faccia a l'età canute brine». Garuffi, per altro, diffida del «parlar poetico», che

Nella pagina accanto: frontespizio delle *Poesie* di Giuseppe Malatesta Garuffi (Rimini, 1682)



Sopra: frontespizio del «dramma per musica» *Il Rodrigo* (Roma, Tinassi, 1677). Nella pagina accanto: Rodrigo nel palazzo incantato (incisione in rame, 1677)

accosta al «parlar furbesco de' briganti».

A Roma, nel 1677, Garuffi aveva già dato alle stampe *Il Rodrigo, dramma per musica d'un solo personaggio*,³ opera significativa non per i brutti versi né per la trama confusa e macchinosa su un crudele re goto, Rodrigo, che, dopo aver attentato alla vita del nipote, penetra in un «palazzo incantato» vicino a Toledo e qui, in una vasta sala, si trova circondato da «statue e misteriose figure» dal significato simbolico.

L'importanza del lavoro – come riconoscerà Girolamo Tiraboschi nella sua monumentale *Storia della letteratura italiana*⁴ – sta tutta nell'invenzione del monologo: nell'essere cioè *Il Rodrigo* il «primo, benché informe saggio» di un genere drammaturgico che sarà reso famoso dal *Pigmalione* di Rousseau, composto nel 1762 e pubblicato dieci anni dopo: che troppo ha in comune con *Il Rodrigo* per essergli, come dicono, del tutto indipendente.

Di un anno prima è la commedia *Florisbe finta maschio*,⁵ pubblicata a Bologna sotto lo pseudonimo di «Corindo Corindi di Viloier, Accademico Occulto». L'opera, ispirata probabilmente al sulfureo *Principe hermafrodito*⁶ di Ferrante Pallavicino, «si finge» ambientata «in Cidonia, città famosa nel regno di Creta». Poiché una legge crudele impone ai sovrani di Cidonia di uccidere la prole femminile, la regina Belisaura, per salvare la figlia neonata Florisbe, la fa passare per un maschio e come tale la cresce. Tutto fila liscio fin quando il 'finto maschio' Florisbo, raggiunta l'età adulta, si innamora del cortigiano Tigrane, a cui si dichiara. Tralascio il seguito della vicenda (che si concluderà felicemente, va da sé) per far notare l'imbarazzante ambiguità della situazione: quella di un uomo che, in scena, confessa il suo amore a un altro uomo. Giovanni Rimondini segnala un ulteriore paradosso, e cioè che se la commedia «fosse stata rappresentata a Roma, dove era proibito alle donne di recitare, un attor giovane avrebbe dovuto usare un doppio travestimento: vestirsi da donna vestita da uomo».⁷

Per il teatro – che ama, pur censurando i costumi licenziosi dell'ambiente – Garuffi scriverà altri drammi, commedie, sacre rappresentazioni. Fra queste ultime, *Il maritaggio della Virginità*,⁸ sullo sposalizio di Maria e Giuseppe, con più di un personaggio ignoto ai Vangeli, a cominciare da Agappo, pretendente sfortunato della Vergine. Claire Vovelle, che ha curato l'edizione moderna dell'operetta,⁹ ha identificato le sue svariate ed eterogenee fonti, che vanno dai Vangeli apocrifi all'Ariosto, dall'Aretino a Fulvio Testi, da Girolamo Gratiano a Molière (per i rap-

porti, nella fattispecie, tra il personaggio di Agappo e Don Giovanni e del suo servo Simplicio e Leporello).

Ma se Garuffi può essere ancora di qualche interesse, non è certo per i suoi versi, quantitativamente e qualitativamente irrilevanti, né per i suoi testi teatrali, perlopiù inediti e mai rappresentati; è piuttosto per la sua cinquantennale attività di poligrafo. Difficile e probabilmente superfluo stabilire il numero esatto delle sue opere. Giovanni Antonio Montanari, in una *Lettera*¹⁰ a Mario Crescimbeni scritta sotto la supervisione dello stesso Garuffi, elenca trentaquattro opere pubblicate e altre trentadue pronte per la stampa (inclusa una versione purgata dell'*Adone*), che si segnalano fiduciosamente a «qualche virtuoso mecenate, o pure un qualche stampatore». Luigi Tonini, nella sua *Bibliografia riminese*,¹¹ censisce quarantotto pubblicazioni: in latino e in volgare, in versi e in prosa, sacre e profane.

Ma a colpire non è tanto il numero delle opere (potrei citare decine di miei conoscenti non meno prolifici), quanto la loro eterogeneità. Garuffi scrive con pari entusiasmo di storia ed epigrafia, di bibliografia e retorica, di filosofia e diritto, di agiografia e letteratura devozionale, di esegesi biblica e attività pastorale, di astronomia e astrologia, di enigmi e profezie. Compone prediche, panegirici, orazioni funebri e, con particolare assiduità e diletto, repertori, florilegi e zibaldoni di notizie peregrine e bizzarrie erudite.

Il più singolare è *L'antidoto de' malinconici*,¹² una surreale antologia di testi, propri e altrui, destinata, nelle intenzioni, ad alleviare le pene di chi soffre del «morbo ipocondriaco». Non si tratta dunque di un saggio sulla malinconia, seppur infarcito di digressioni e citazioni come il suo modello, l'*Anatomia*¹³ di Robert Burton, ma di una pura e semplice raccolta di testi eterogenei divisa in dieci capitoli, ribattezzati per l'occasione «ingredienti». Fra questi, l'elenco dei santi protettori delle città d'Italia, delle arti e dalle malattie; la storia di Giovanna d'Arco tradotta dal francese; indovinelli («Quali sono gli animali che si



pascono di puri elementi? L'alice, perché vive di sola acqua, la salamandra, che si pasce di fuoco, il camaleonte, che si nutre d'aria e la talpa, che mangia sola terra»); cento «proverbi rabbinici»; «facezie e motteggiamenti profani», non tutti spassosissimi. Assai curioso il nono ingrediente: le fantomatiche tracce della figura di Mosè nei miti greci, perché – argomenta Garuffi – «è verosimile che i Greci abbiano havuta la cognizione di Mosè da Cadmo e Danao».

La vastità e la varietà degli scritti del poligrafo Garuffi non sono del resto che lo specchio della vastità e varietà dei suoi interessi, delle sue curiosità e dei suoi capricci: troppi, comunque, perché qualcuno

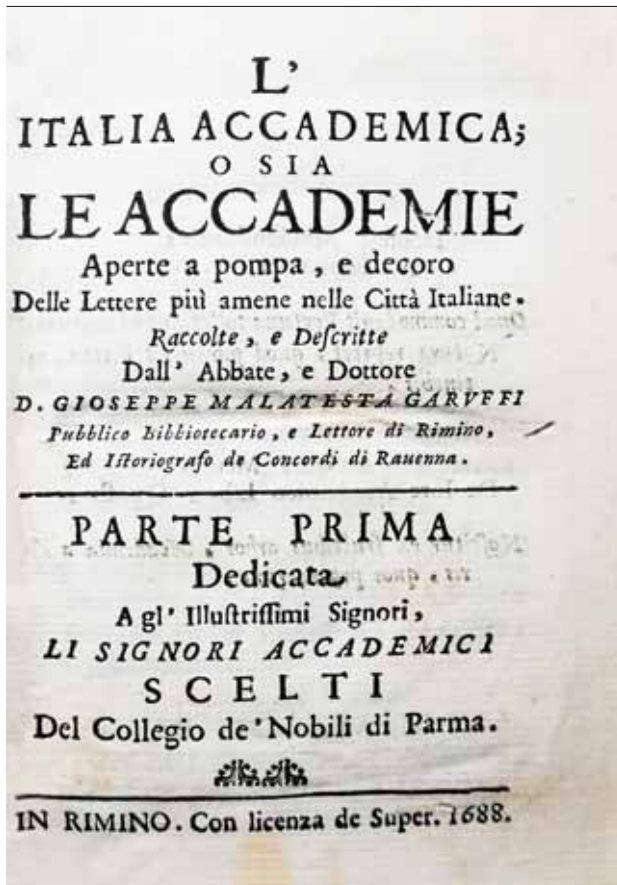


Sopra da sinistra: frontespizio del primo tomo de *Il genio de' letterati* (Forlì, Dandi, 1705); frontespizio de *La biblioteca manuale degli eruditi* (Venezia, Poletti, 1704). Nella pagina accanto da sinistra: frontespizio de *L'Italia accademica o sia le Accademie*, parte prima (Rimini, Dandi, 1688); frontespizio della *Lettera* di Giovanni Antonio Montanari (Rimini, Albertini, 1725)

possa diventare predominante. Come mostrano in particolare i tre tomi del *Genio de' letterati*¹⁴ – una raccolta di recensioni di libri stampata a dispense che ai devoti di Borges ricordano quelle pubblicate sulla rivista femminile «El Hogar» tra il 1936 e il 1939¹⁵ – Garuffi era un lettore onnivoro e insaziabile che si tuffava con pari entusiasmo nel trattato di Louis Lemery sul midollo, «nutrimento delle ossa», e nei suggerimenti del «famosissimo» Antonio di Guevara «acciocché alcuno né si conturbi né vomiti in mare»; nella dimostrazione della nobildonna fiorentina Maria Sibilla Bartoli Filippi che «il globo terraqueo è di egual peso dell'aria che lo circonda» e nella dissertazione adespota su cosa fosse il «talismano degli

antichi»; nella *Symbolographia* di Jacob Bosch e nella *Pratique de la memoire artificielle* di Claude Buffier. Tra una recensione e l'altra Garuffi inserisce a puntate, anonima, una propria opera, *La rettorica sui fiori*, dialogo tra due dame – la «dama maestra» e la «dama discepola» – che insegna i precetti della retorica, «arte fiorita», nel modo più amabile e suadente, avendo le lettrici come destinatarie e anticipando di un trentennio abbondante, da questo punto di vista, il *Newtonianesimo per le dame* di Francesco Algarotti (1737).

Espressione di quel sapere enciclopedico cinque-seicentesco che dall'enciclopedismo medievale eredita l'attrazione per il meraviglioso e che, al



tempo stesso, precorre l'utopia universalistica dell'enciclopedismo illuministico, Garuffi è un collezionista di nozioni, *mirabilia* e curiosità d'ogni genere; un sacerdote dell'erudizione per l'erudizione, alla quale scioglie un inno nell'epigrafe alla *Biblioteca manuale degli eruditi*:¹⁶ «Quemadmodum cum sol super terram non lucet obscura sunt omnia, ita in animo

nulla eruditione imbuta confusa atque inordinata iacent universa» («Come tutto è buio quando sulla terra non splende il sole, così ogni cosa giace confusa e disordinata nell'animo vuoto d'erudizione»). Sono centotrenta voci di un dizionario enciclopedico, da «Accademie» a «Zifra», da sviluppare in altrettante future monografie: un programma di lavoro gran-

NOTE

¹ Si sono occupati di Garuffi, in tempi recenti: G. Rimondini, *Carne romagnola. Storia dei costumi sessuali in Romagna dai Malatesti alle stagioni balneari*, Rimini, Maggioli, 1986, pp. 51-67; A. Cristiani, «Che gran desio mi stringe di sapere»: mistici viaggi e mistici banchetti di Giuseppe Malatesta Garuffi tra *Enciclopedia* e *Settimana Enigmistica*, in *Chi l'avrebbe detto*, a cura

di C. Bologna, P. Montefoschi e M. Vetta, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 70-83; L. Spera, *Giuseppe Malatesta Garuffi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999; C. Vovelle, *Introduzione a G.M. Garuffi, Il maritaggio della Virginità*, Rimini, Raffaelli, 2006; A. Serrai, *Giuseppe Malatesta Garuffi*, «*Bibliotheca*.it», 9, 2020, 2, pp. 458-469.

² G.M. Garuffi, *Poesie*, Rimini, Simbeni, 1682.

³ Idem, *Il Rodrigo, dramma per musica d'un solo personaggio*, Roma, Tinassi, 1677.

⁴ G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, tomo VIII, parte II, Modena, Società tipografica, 1793, p. 494.

⁵ G.M. Garuffi, *Florisbe finta maschio*. Opera reggia. Di Corindo Corindi di Viloier, Accademico Occulto, Bologna, Longhi,



A sinistra: frontespizio de *L'antidoto de' malinconici* (Rimini, Dandi, 1687)

dioso e temerario che avrebbe dovuto abbracciare l'intero scibile e che è destinato inevitabilmente al fallimento. Garuffi ne realizzerà, in effetti, solo una minima parte: sei monografie in tutto, se non ho fatto male i calcoli.

Se delle opere letterarie di Garuffi non resta quasi traccia, che cosa sopravvive dei numerosi lavori di natura erudita da lui dati ostinatamente alle stampe, quasi a voler restituire sotto forma di libro una frazione del sapere che aveva assorbito dai libri? Sostanzialmente un'opera sola: la prima parte di quell'*Italia accademica*¹⁷ che descrive le origini, la storia, le finalità, i motti, le imprese, ecc. di quarantuno accademie di diciannove città italiane e che «vanta il primato» rileva Alfredo Serrai «di aver costituito la prima storia erudita sulle accademie dell'era moderna».¹⁸ All'opera, fonte tuttora imprescindibile per la storia delle accademie in età barocca, ha largamente attinto Michele Maylender.¹⁹ Della seconda parte, che contiene la descrizione di altre venti accademie, si conserva il manoscritto,²⁰ ignoto a Maylender. Ne sarebbe auspicabile la pubblicazione.

1676.

⁶ F. Pallavicino, *Il principe hermafrodito*, Venezia, Turrini, 1656.

⁷ G. Rimondini, *Carne romagnola*, cit., pp. 52-53.

⁸ G.M. Garuffi, *Il maritaggio della Virginità*, Rimini, Ferraris, 1691.

⁹ Idem, *Il maritaggio della Virginità*, a cura di C. Vovelle, cit.

¹⁰ G.A. Montanari, *Lettera scritta al nobile ed eruditissimo Signor Canonico Mario Crescimbeni, custode della famosissima Accademia degli Arcadi in Roma, in cui si dà notizia di tutte l'opere stampate o da stam-*

parsi del Signor Arciprete Giuseppe Malatesta Garuffi riminese, Rimini, Albertini, 1725.

¹¹ Rimini, Biblioteca Gambalunghiana, manoscritto Sc-Ms. 1187.

¹² G.M. Garuffi, *L'antidoto de' malinconici*, Rimini, G.F. Dandi, 1687.

¹³ R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, I. Lichfield & I. Short for H. Cripps, 1621. Alla prima edizione seguirono, tra il 1621 e il 1651, altre cinque edizioni rivedute e accresciute.

¹⁴ G.M. Garuffi, *Il genio de' letterati*, Forlì, G.F. Dandi, 1705-1708.

¹⁵ Recensioni riunite in J.L. Borges, *Testi*

prigionieri, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1998.

¹⁶ G.M. Garuffi, *La biblioteca manuale degli eruditi*, Venezia, Poletti, 1704.

¹⁷ G.M. Garuffi, *L'Italia accademica o sia le Accademie*, parte prima, Rimini, G.F. Dandi, 1688.

¹⁸ A. Serrai, *Giuseppe Malatesta Garuffi*, cit.

¹⁹ M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930.

²⁰ Rimini, Biblioteca Gambalunghiana, manoscritto Sc-Ms. 500.

The background of the top half of the page is an abstract, vibrant composition of overlapping geometric shapes and lines. The colors transition from deep blues and purples on the left to bright yellows and greens on the right, creating a sense of depth and movement. The shapes are primarily rectangular and hexagonal, with some lines extending into the background, giving it a three-dimensional, architectural feel.

Creating
breakthroughs
for brands
in an age of
new possibilities

essencemediacom****

Info.italy@essencemediacom.com

IL
TELESCOPIO
OVER
ISPECILLO CELESTE
DI
NICOLO' ANTONIO
STELLIOLA LINCEO.



IN NAPOLI,

Per Domenico Maccarano. M. DC. XXVII.

CON LICENZA DE SUPERIORI.

SPECIALE BAROCCO – IV CENTENARIO L'ADONE (1623)



UN PITAGORICO LINCEO FRA BRUNO E GALILEO

Nicola Antonio Stigliola

di GUIDO DEL GIUDICE

«**M**edico, filosofo e matematico di gran dottrina et inventione, raro nell'architettura, erudito di lettere greche, che ha già composto molti libri di proprio e non alieno intelletto», così Federico Cesi, il *princeps* dell'Accademia dei Lincei, presentò nel 1612 a Galileo il nuovo adepto Nicola Antonio Stigliola (Nola, 1546 – Napoli, 1623).

Basta leggere l'indice dei 147 trattati divisi in dodici materie, che avrebbero dovuto comporre la sua *Encyclopedia Pitagorea*, per riconoscere in Stigliola un ingegno poliedrico, come il conterraneo e compagno di gioventù Giordano Bruno. Esplorando con lo sguardo la volta celeste dai contrafforti del natio Monte Cicala, i due adolescenti maturarono quella concezione eliocentrica e infinitista cui rimarranno fedeli per tutta la vita.



Addottoratosi in Medicina nella famosa Scuola Salernitana, Nicola Antonio fu allievo prediletto di Bartolomeo Maranta, un'autorità nel campo delle erbe medicinali, con cui collaborava lo speciale Ferrante Imperato, celebre per il suo museo e una *Historia naturale* che fu probabil-

mente compilata dallo stesso Stigliola. Pressato dalle urgenze economiche, il giovane medico si occupò di cartografia e ingegneria: elaborò la mappa topografica del Regno di Napoli e il progetto (mai realizzato) del nuovo porto della città. Tenne una apprezzatissima scuola privata di matematica, frequentata dai notabili della società napoletana. Fondò, insieme al figlio Felice, la tipografia di Porta Reale, che si distinse per la qualità delle pubblicazioni e la rinomanza dei committenti.

Negli scritti di argomento astronomico, dei quali ci rimane soltanto il *Delle apparenze celesti*, ritrovato nel *Carteggio Linceo*, non si limitò a confermare le basi filosofiche della concezione copernicana, ma ne analizzò i presupposti epistemologici. Le sue osservazioni sulla incongruenza, in campo corpuscolare e astronomico, delle rilevazioni sensoriali rispetto alla reale essenza del fenomeno indagato sembrano precorrere, come alcuni assiomi bruniani, le teorie relativistiche della fisica moderna.

Fu proprio questo eclettismo, tipico del genio irrequieto dei pionieri dello sperimentalismo rinascimentale, a fargli disperdere energie fisiche e mentali in discipline così diverse. Lo stesso difetto che impedì al suo maestro ed estimatore Giambattista Della Porta di conferire autorità scientifica ai suoi studi. Come nel caso del telescopio, che il mago-scienziato napoletano aveva per primo descritto nella sua *Magia naturalis* e,

Nella pagina accanto: frontespizio della prima edizione de *Il Telescopio over ispecillo celeste* di Nicola Antonio Stigliola (Napoli, Domenico Maccarano, 1627)



Ego Nicolaus Antonius Stigliola Lyncaeus Federia filius
 Nolanus aetatis anno LXV anno salutis 1612 Die xxiiii
 Januarij Neap manu propria scripsit

Sopra dall'alto: Galileo Galilei, in una incisione di Ottavio Leoni (1624), Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe; sottoscrizione autografa di Nicola Antonio Stigliola nell'albo dell'Accademia dei Lincei. In alto a destra: Giordano Bruno in una incisione ottocentesca di Caterina Piotti Pirola. Nella pagina accanto dall'alto: dedica «All'Almo Collegio Salernitano» e frontespizio dell'indice della *Encyclopedia Pithagorea* di Nicola Antonio Stigliola (Napoli, Costantino Vitale, 1616)

più dettagliatamente, nel *De refractione*, senza tuttavia averne mai intrapreso la costruzione.

Tuttavia, Stigliola seppe aprirsi all'emergente spirito razionalistico, affermandosi a pieno di-

ritto come uno degli esponenti di spicco del Rinascimento napoletano. La sua fama sarebbe stata ancora maggiore se la fortuna, che così spesso decreta il successo o l'oblio di un uomo, non gli fosse stata tanto avversa. In tutti i settori in cui operò, trovò sempre ostacoli sulla sua strada. Come tutti gli spiriti liberi del tempo dovette fare i conti con l'ostilità della Chiesa e dell'accademia. Da medico, si impegnò a difendere con un libello il suo maestro Bartolomeo Maranta dai velenosi attacchi dei colleghi dell'ateneo patavino, un'ingiustizia che contribuì a distoglierlo dalla professione. Come insegnante, la gelosia dei gesuiti gli fece chiudere la scuola e lo consegnò nelle mani dell'Inquisizione. Per due anni, nelle carceri romane del Santo Uffizio, condivise la prigionia con Bruno e Campanella. Appena scarcerato, il dettagliato lavoro di mappatura del territorio del regno di Napoli gli fu sequestrato, col divieto di pubblicarlo per motivi di sicurezza militare. Come tipografo, ebbe appena il tempo di stampare un suo ma-

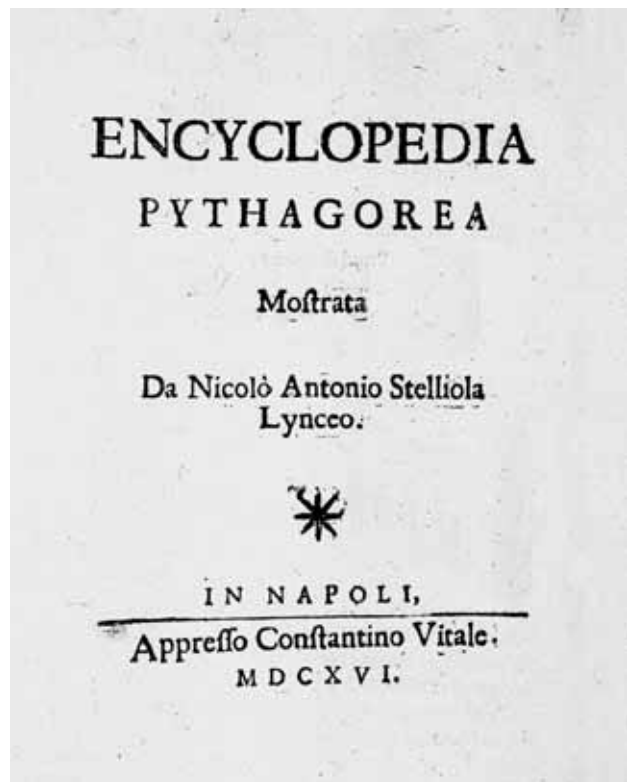


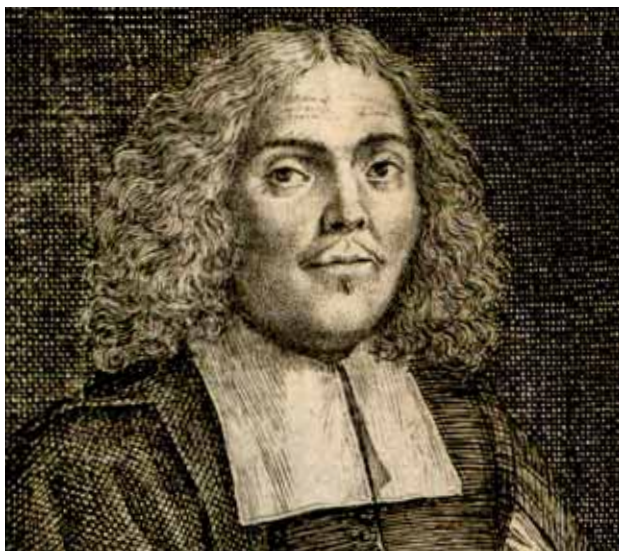
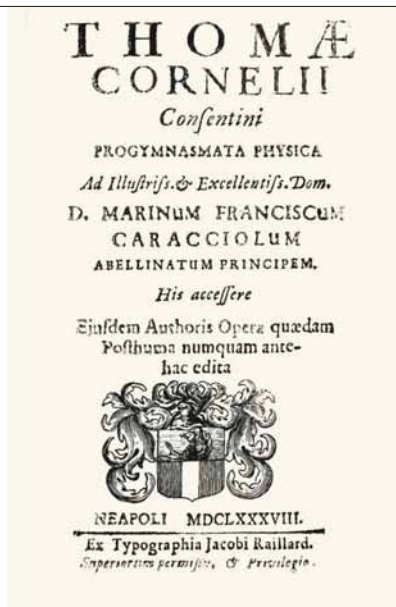
nale di ingegneria, il *Degli elementi mechanici*, prima di dover cedere l'impresa familiare a Costantino Vitale.



Tuttavia la sua reputazione era rimasta intatta: riprese il suo posto di ingegnere della città di Napoli e, su proposta di Della Porta, venne accolto tra i Lincei un anno dopo Galileo, al cui fianco sosterrà fino all'ultimo la causa copernicana con coraggio e determinazione.

L'ascrizione dello scienziato pisano aveva dato un impulso fondamentale allo sviluppo dell'accademia. Gli «occhi lincei» col telescopio avevano amplificato a dismisura il loro campo di azione, acquisendo ulteriore prestigio. Il patrocinio dello strumento andava pertanto rivendicato in maniera decisa e circostanziata, a partire dalla prima ideazione di Della Porta, attraverso le mirabili applicazioni galileiane, fino alla sua stessa denominazione attribuita al *princeps* Federico Cesi. Per la





Sopra da sinistra: frontespizio dell'*Historia naturale* di Ferrante Imperato (Napoli, Costantino Vitale, 1599); frontespizio della terza edizione dei *Progymnasmata physica* di Tommaso Cornelio (Napoli, 1688); il *De telescopio* di Giovan Battista Della Porta, ricostruito dal manoscritto originale da Vasco Ronchi e Maria Amalia Naldoni (Firenze, Olschki, 1962); Tommaso Cornelio (1614-1684), in una incisione della fine del XVII secolo. Nella pagina accanto dall'alto: ritratto di un giovane Giordano Bruno, ripreso da una vignetta del XIX secolo; Giovan Battista Della Porta (1535-1615), in una vignetta dell'inizio del XVII secolo

sua conoscenza della materia, il consiglio dell'Accademia deliberò di affidare al 'Pitagora napoletano' l'incarico di scrivere un trattato sul telescopio, che illustrasse le caratteristiche tecniche e le potenzialità scientifiche dello strumento, spazzando via le polemiche che infuriavano intorno alla sua attribuzione. Un compito laborioso e contrastato al quale Stigliola dedicò gli ultimi decenni della sua vita, in contemporanea con l'ambizioso progetto dell'*Encyclopedia*. La pubblicazione del *Telescopio over ispecillo celeste*, ancora incompleto, avvenne soltanto quattro anni dopo la sua morte a opera del figlio Domenico, ma fu proprio quest'ultimo a infliggere un colpo letale alla memoria del padre.



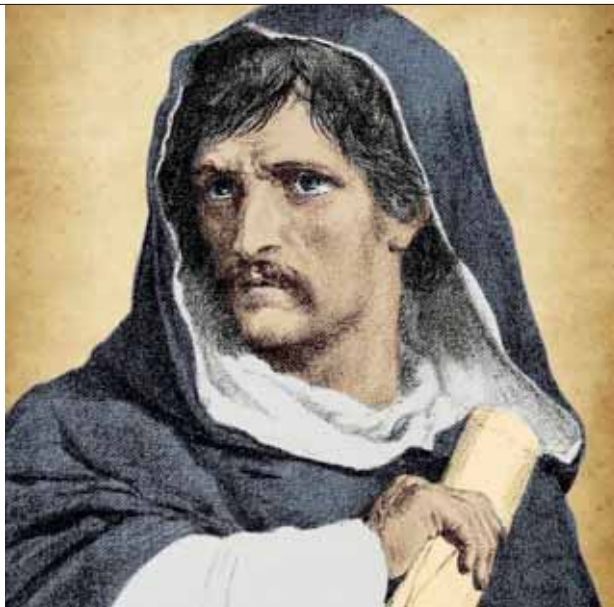
Una ventina di scritti contenuti nell'indice della *Encyclopedia*, che fu il solo a essere pubblicato, erano già pronti in forma manoscritta, ma il compito di recuperarli, affidato dall'Accademia a Fabrizio Colonna, si scontrò con la negligenza e l'avidità di Domenico il quale, con l'intento di ricavarne benefici economici e titoli onorifici, ne ostacolò in ogni modo la pubblicazione. Rimasti inediti, i preziosi manoscritti andarono perduti

nel 1701, probabilmente durante i saccheggi seguiti alla rivolta del principe di Macchia contro il governo vicereale. Perdita irreparabile, accolta con rammarico dagli studiosi di tutta Europa, come lamenterà quarant'anni dopo Tommaso Cornelio, allievo di quel Marco Aurelio Severino che era stato scolaro di Stigliola. Nel *Dialogus* che il filosofo e medico cosentino prepose ai suoi *Progymnasmata physica*, recentemente reso disponibile in traduzione italiana,¹ Stigliola è uno degli interlocutori insieme a Giordano Bruno.

Lo scritto è incentrato sulla diatriba tra *novatores* e sostenitori della sapienza antica nel campo dell'arte medica. Cornelio mette in evidenza come Stigliola, ancor più di Bruno, sia stato un personaggio cardine del passaggio dalla vecchia concezione rinascimentale, impregnata di superstizione e pervasa da influssi animistici, al nuovo spirito cartesiano, di cui egli era un esponente di spicco. Il filosofo cosentino, pur lodando lo spirito innovatore di Stigliola, non può fare a meno di rimproverargli quella eccessiva frenesia intellettuale che gli impedì di assurgere a più alte vette. Non tiene conto, però, che a questa frenesia, come per Bruno e Campanella, molto contribuì la persecuzione inquisitoriale, che lo sottrasse ai riflettori della storia, avvolgendolo nelle tenebre repressive dell'intolleranza religiosa. Alla vicenda umana e intellettuale di Nicola Antonio Stigliola ben si adattano le parole con cui Bertrando Spaventa celebrò quella esaltante e tragica di Giordano Bruno: «nella sua vita varia, agitata ed infelice egli rappresenta il genio italiano, grande ardito, libero, ma sempre perseguitato ed oppresso». A quattro secoli di distanza dalla sua scomparsa, è doveroso augurarsi che ulteriori studi e ricerche contribuiscano a rendere il giusto merito a quest'altro valoroso figlio della feconda terra nolana.

NOTE

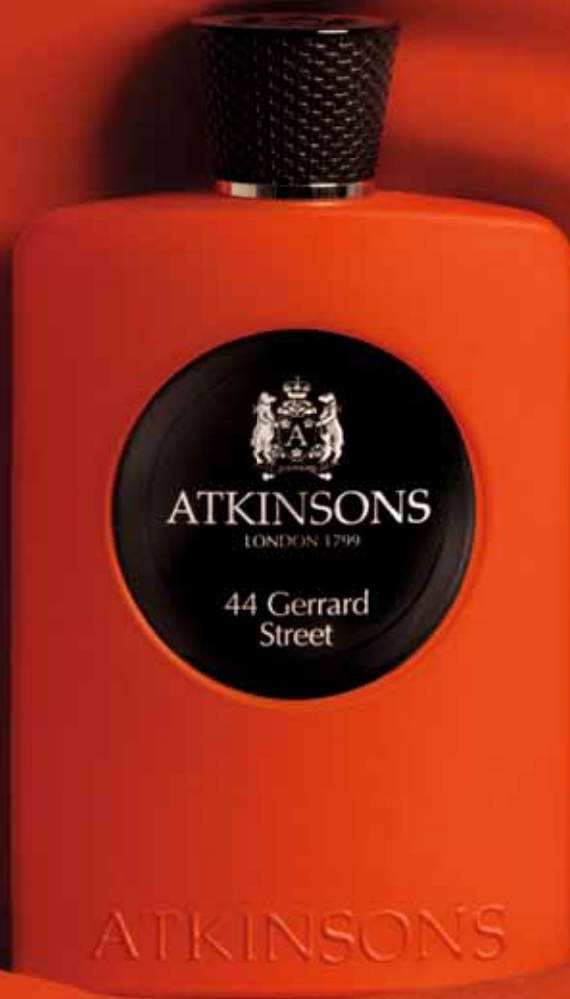
¹ In Guido Del Giudice, *Dell'arte medica. Umanesimo scientifico e Intelligenza Artificiale*, Roma, Di Renzo Editore, 2023.





ATKINSONS

LONDON 1799





PERFUMER IN LONDON SINCE 1799



Tipografia d'Autore



LA PRIVATE PRESS DI MATTEO TOTARO

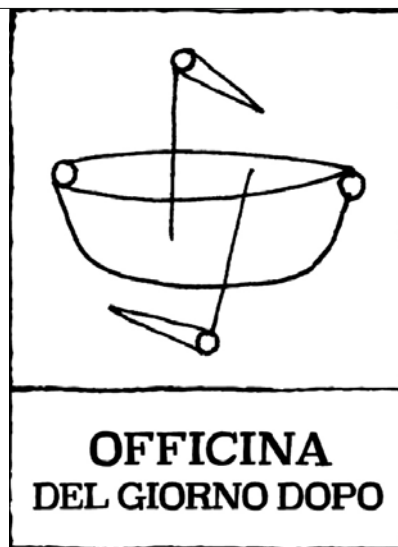
Un'«officina» nel ricordo di Roberto Roversi

di MASSIMO GATTA

È sempre problematico, pur nel suo fascino secolare, comprendere pienamente le ragioni profonde, le motivazioni personali ed esistenziali, i tanti perché che spingono ancora oggi tanti appassionati, molti assai giovani, a comporre e stampare manualmente, utilizzando un torchio tipografico, questa forma in fondo obsoleta e anacronistica di trasmissione del sapere. Esattamente le stesse domande che un grande stampatore veronese a noi contemporaneo e prematuramente scomparso giusto dieci anni fa, Alessandro Zanella, si poneva riflettendo intorno al proprio antico mestiere: «Stampare con un torchio tipografico a mano è, ormai da decenni, quanto di più anacronistico si possa incontrare nel mondo della stampa. La tipografia stessa è diventata una tecnica di riproduzione del segno obsoleta da quando è stata esclusa dalla produzione, relegando quant'arte antica a un lusso. Ma allora che senso può avere nel nostro tempo praticare la tipografia e ancor più con il torchio a mano?». Una tipografia esclusa dalla produzione. I primi stampatori erano infatti motivati dal fatto di poter immettere nel mondo dei (pochi) lettori il maggior numero possibile di esemplari di un'opera (appunto 'producendo' molti esemplari), rispetto a quanto accadeva prima coi manoscritti, opere uni-

che, assai preziose e appannaggio di pochi. Allargare quanto più possibile il pubblico dei lettori, rendere disponibili opere prima inaccessibili, modificare anche le abitudini di lettura passando, con Aldo e i suoi formati portatili, da una lettura per studio a una per diletto e portando al di fuori delle aule e delle biblioteche quei libri che si leggevano, ora, anche per puro piacere intellettuale. Questa, dopo quella di Gutenberg, fu la seconda straordinaria rivoluzione nell'ambito tipografico: dall'utilizzo dei caratteri mobili (Gutenberg) alla lettura per diletto grazie ai libri di piccolo formato (Aldo Manuzio). Quegli «umanisti con le dita sporche d'inchiostro», per riprendere il suggestivo titolo di una conferenza di Anthony Gratfon (*Humanists with Inky Fingers. The Culture of Correction in Renaissance Europe*)¹ crearono, tra l'altro, una 'cultura della correzione' dei testi, appunto, quale forma di attenzione a essi e alla loro resa formale, che prima era impensabile, perché la loro trasmissibilità fosse quanto più possibile corretta. E questo andò avanti per secoli fino alla rivoluzione industriale che pose nuove alternative, creando nuovi mestieri, una nuova tecnologia, nuove abitudini di lettura, nuove figure professionali. E, tornando alla domanda iniziale, cosa spinge però oggi, in questa 'modernità' assoluta che da decenni ha completamente stravolto tutta quella straordinaria tradizione artigiana e manuale, a utilizzare modalità di composizione e stampa totalmente manuali e vecchie di secoli? È una scelta estetica, culturale, esistenziale? O nasconde altro? Cosa spinge in questa modernità che veicola ormai

Nella pagina accanto: cinque copertine, stampate da Officina del giorno dopo, con il particolare cromatico diverso per ciascun poeta

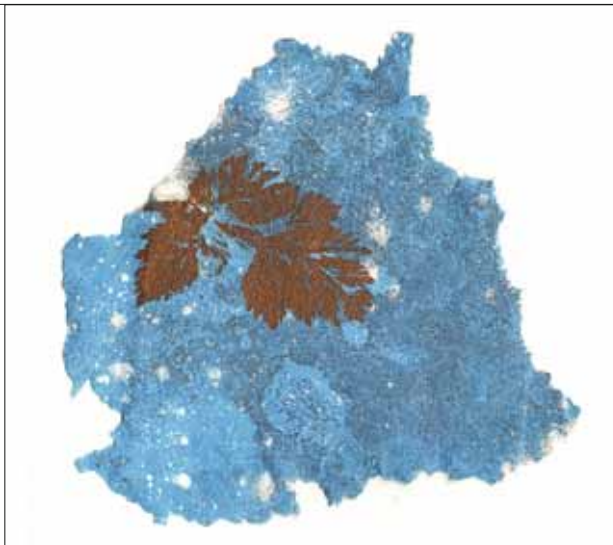


tutto attraverso *microchip* sempre più sofisticati, applicazioni digitali che permeano qualsiasi comportamento e scelta dei singoli, a tornare indietro di oltre cinque secoli? È ancora Zanella a fornirci forse l'unica risposta possibile ai nostri quesiti: «Sollevando la carta dal carattere si mostra l'impressione del segno, netta e incisa, è un lampo la sua forma nera ancora lucente, e il desiderio è quello di sfiorarla in punta di dita per valutarne al tatto la qualità. Soddisfazione e piacere».² Ecco, la soddisfazione e il

piacere sono alla base di questa attività anacronistica, per quanto possa essere collaterale al nostro vivere. E proprio il Novecento è forse il secolo nel quale proprio la stampa manuale ha ritrovato il suo *habitat* ideale, con figure prestigiose che hanno contribuito a ringiovanire una prassi così obsoleta con la stampa di singoli fogli composti manualmente carattere dopo carattere, riportando in auge quella manualità artigiana che è diventata, anche, sinonimo di cura e attenzione per il nostro passato. Anche

Nella pagina accanto da sinistra in alto: un'interno della stamperia di Matteo Totaro; il logo di Officina del giorno dopo, la *private press* di Matteo Totaro; lo stampatore Matteo Totaro (1985); la macchina tipografia in uso nell'Officina del giorno dopo. In questa pagina a destra dall'alto: cartografia di Veronica Azzinari per la *plaque* di Antonio Porta; un altro interno della stamperia

il nostro Paese, che storicamente ha visto nascere e fiorire, nel corso del XV secolo, proprio la tipografia, ha goduto ampiamente di questo revival novecentesco, di questa presenza di talenti, di prestigiosi artigiani, di umanisti prestati al torchio e i cui nomi sono ormai entrati in ogni pubblicazione che tratti di tipografia, costituendo, tutti insieme, un canone imprescindibile per chiunque si interessi, o si occupi professionalmente, di storia della tipografia o di composizione, di grafica editoriale e di tanti altri aspetti legati alla stampa. Giovanni Mardersteig con la sua Officina Bodoni (e in seguito il figlio Martino con la Stamperia Valdonega), Alberto Tallone prima a Parigi e in seguito ad Alpignano (con il figlio Enrico che continua la tradizione tipografica) e Franco Riva³ con le sue Editiones Dominicae sono i vertici di questo triangolo che avrà, nei decenni successivi, tutta una fioritura di altri talenti che ripresero, sviluppandoli e attualizzandoli, i principi che questi maestri avevano creato. Anche qui i nomi sono tanti, da Gino Castiglioni e Alessandro Corubolo (Chimerea Officina), ad Alessandro Zanella⁴ (Ampersand), da Renzo Sommaruga a Fabrizio Mugnaini (Luna e Gufo), da Michele Ugo Buonafina a Joseph Weiss a Lucio Passerini (Il Buon Tempo), da Alberto Casiraghy (Pulcinoelefante) e Luciano Ragozzino (Il ragazzo innocuo), da Anonima Impresori di Bologna a tanti altri stampatori al torchio. In Italia i centri dove tale *revival* ha avuto maggiore rilevanza sono state e sono ancora Verona, Alpignano, Milano, Bologna insieme ad altri centri minori, in un susseguirsi di assai piccole o microscopiche imprese tipografiche artigianali che è complicato censire compiutamente. Ed è proprio in questa straor-





Dall'alto: frontespizio e opera grafica per la *plaquette* di Angelo Scandurra; copertina, frontespizio e particolare del filo refe utilizzato per la legatura. Nella pagina accanto dall'alto: copertina e opera grafica per la *plaquette* di Vivian Lamarque; matrice per il logo della stamperia di Officina del giorno dopo; copertina e opera grafica per la *plaquette* di Roberto Roversi

dinaria tradizione novecentesca che si inserisce il progetto tipografico di Matteo Totaro (classe 1985), il giovane e appassionato *private printer* pugliese di Monte Sant'Angelo in provincia di Foggia il quale, lontano appunto dai centri tipografici maggiori,⁵ ha con passione voluto e saputo realizzare un proprio marchio anche in un piccolo centro, un progetto

giunto ormai a ben dieci pubblicazioni. Anche in lui il celebre 'canone tipografico' che Mardersteig indicò nel suo *Credo* del 1929, pur nei limiti ristretti delle proprie *plaquette*, sarà seguito alla lettera; in esso il grande stampatore tedesco così si esprimeva: «Comporre con i cinque elementi del libro (testo, carattere, inchiostro, carta e legatura) un tutto coerente e plausibile, non sottoposto alla moda, il cui pregio sia stabile e sciolto dal tempo, comporre delle opere affrancate, per quanto può essere dato a cose fatte da uomini, dagli influssi del capriccio e del caso, e degne dell'alto retaggio di cui siamo depositari e responsabili: questa è la nostra ambizione».⁶ E in fondo, anche in questo caso, non si tratta di «stampare con il torchio per fare dell'archeologia»,⁷ per riprendere un passo di Franco Riva tratto dal suo *Stampare di domenica* (1973), ma al contrario di attualizzare una forma d'arte umanistica alle esigenze della contemporaneità mantenendo intatti quei principi indicati da Mardersteig.

Sarà l'esperienza universitaria bolognese, però, ad avvicinare Totaro alla straordinaria eredità culturale e letteraria che a Bologna aveva visto all'opera poeti e letterati come, tra i tanti, Pier Paolo Pasolini e Roberto Roversi, e sarà proprio quest'ultimo, da lui frequentato assiduamente, a spingerlo verso la poesia e il mondo dell'editoria di pregio. Un debito profondo verso questo grande poeta e libraio antiquario, al quale il giovane stampatore resterà legatissimo; anche il nome della propria attività di stampatore risentirà di quell'amicizia intellettuale e umana: Officina del giorno dopo, in omaggio a «Officina», la celebre rivista letteraria fondata nel 1955 a Bologna dallo stesso Roversi, insieme agli amici Francesco Leonetti e Pasolini. La micro stamperia di Totaro nacque, in fondo, dalle ceneri di una precedente esperienza tipografico-editoriale, quella di Heket, microcasa editrice di poesia che Totaro aveva avviato nel 2013 insieme a Valerio Grutt, subito dopo la scomparsa di Roversi. La chiusura di Heket coincise con l'ultimo titolo stampato, ancora una volta omaggio al poeta e libraio

bolognese, quello *Scalabrino* che Roversi gli detterà quando già le sue condizioni di salute erano molto peggiorate. Sarà questo il suo ultimo scritto, composto e stampato manualmente a Bologna in sole 99 copie numerate.⁸ Subito dopo, come la Fenice che rinasce dalle proprie ceneri, nacque appunto: Officina del giorno dopo. Il suo essere, comunque, uno stampatore domenicale (lui insegnante scolastico) in piena tradizione riviana, non gli ha però impedito di realizzare piccoli gioielli tipografici, insieme a una attività didattica rivolta soprattutto ai giovani.

Nell'agosto del 2017 inizia a stampare il primo titolo de "I Marenghi", *plaque* di poesia contenenti ciascuna un'opera grafica allegata. Come scrive Totaro: «"I Marenghi" nascono dal desiderio di restituire alla poesia un senso di segretezza e preziosità attraverso l'utilizzo di una veste grafica semplice, rigorosa, elegante. Ogni *plaque* è stampata in tipografia in maniera interamente artigianale su carte pregiate e in pochi esemplari; i testi sono composti con caratteri mobili e la legatura è realizzata a mano. La collana propone sia poeti emergenti sia affermati, in armonia con il principio di libertà che caratterizza tutte le attività di Officina del giorno dopo. I testi selezionati, rigorosamente inediti e accompagnati sempre da un'opera grafica, intendono illuminare uno degli infiniti sentieri percorribili nella poesia italiana». Il primo titolo non poteva che essere di Roversi, tre poesie inedite concesse da Antonio Bagnoli, nipote dello stesso Roversi e a sua volta editore a Bologna (Pendragon), che videro la luce nel marzo del 2018, ma stampate a Bologna.⁹ Veniamo ora agli aspetti formali caratteristici di queste *plaque*, il cui formato è sempre di 15 x 12 cm. Innanzitutto colpiscono le copertine e i *colophon*. Le copertine sono (apparentemente) uguali l'una all'altra, con impresse a secco in caratteri mobili le lettere maiuscole dell'alfabeto dalla A alla Z, con l'aggiunta finale delle altre lettere A, B, C, D. Questo consente a Totaro di poter avere una *texture* e un *lettering* ben riconoscibili e costanti per ogni titolo impresso, inchiostrando però di volta in volta





Sopra da sinistra: opera di Luciano Ragazzino a corredo della *plaqueette* di Franco Buffoni; copertina, frontespizio e opera grafica per la *plaqueette* di Antonio Porta

con inchiostri diversi, soltanto le lettere del cognome del poeta di turno. Per Roversi le lettere saranno in rosso, per Antonio Porta¹⁰ in giallo, per Stefano Simoncelli in rosso mattone,¹¹ per Vivian La-

marque in arancio,¹² per Nicola Muschitiello in azzurro¹³, per Angelo Scandurra in blu,¹⁴ per Alberto Gross in verde,¹⁵ ecc. Questo rende le copertine identiche e allo stesso tempo diverse, mantenendo

NOTE

¹ Cfr. Anthony Grafton, *Humanists with Inky Fingers. The Culture of Correction in Renaissance Europe*, Firenze, Olschki, 2011.

² Entrambe le citazioni sono riprese da Alessandro Zanella, *Una macchina sensibile*, foglio volante composto e stampato a mano dalle figlie Anita e Francesca allegato al volume a lui dedicato nell'ottobre 2022, in occasione del decennale della scomparsa, e segnalato nella nota 4.

³ Sul quale segnalò almeno il recente opuscolo, per quanto esile e malamente stampato, *Franco Riva nel centenario della nascita*, a cura e con uno scritto di Alessandro Corubolo, Verona, Biblioteca Civica, 20 ottobre 2022 ("Sedicesimi", n. 40).

⁴ Cfr. la raccolta di scritti *Dieci anni dopo. Ricordando Alessandro Zanella*, tipografo editore, a cura di Alessandro Corubolo, Ronzani Editore, 2022, edizione stampata in 250 esemplari numerati e che contiene in fine lo scritto di Zanella, *Una macchina sensibile*, stampato manualmente dalle figlie Anita e Francesca e allegato al volume.

⁵ Le prime imprese tipografiche in Puglia arrivarono in ritardo rispetto ad analoghe stamperie di altre regioni. A Foggia, ad esempio, è documentata l'attività di un certo Laurent Valeri, che aveva una stamperia nella vicina Trani, solo a partire dal 1645-1646 biennio nel quale realizzò qualche volume in Capitanata. Nel 1669, invece, è documentata la presenza dello stampatore

Novello De Bonis, che stamperà due discorsi di Francesco Antonio Mattei de Troja.

⁶ Si cita da Ariberto Mignoli, *Ricordo di Giovanni Mardersteig*, Verona, Stamperia Valdonega, Natale 1982, p. 9, stampato in 200 esemplari f.c., corsivo nel testo. Si tratta del discorso pronunciato il 18 ottobre 1979 a Milano nel Castello Sforzesco, in occasione dell'esposizione dei libri stampati da Mardersteig presso l'Officina Bodoni.

⁷ Cfr. Franco Riva, *Stampare con il torchio non è fare dell'archeologia*, Santa Lucia ai Monti, Officina Ampersand di Alessandro Zanella, 24 febbraio 2011, stampa di Claudia Tavella come allegato alla sua tesi di laurea *Private presses: fra tradizione e modernità*. La *plaqueette* venne stampata in 10 esem-

intatta la forma tipografica e giocando solo a livello cromatico, creando una dinamicità estrinseca e una uniformità intrinseca. E poi ci sono i *colophon* che, a mio avviso, si contraddistinguono per una eleganza assai discreta ma ognuno con una propria, distinta, personalità grafica e tipografica.

Scendiamo ora per un attimo nella ‘sala macchine’ della stamperia, la cui vecchia sede era in Largo Tomba di Rotari 13 a Monte Sant’Angelo, mentre per i laboratori didattici vengono utilizzati i locali di Legambiente. Da pochissimo, però, l’Officina si è trasferita a Macchia, una frazione del paese. I torchi che Totaro utilizza sono una macchina Boston per l’interno delle *plaquette* mentre per gli interni, grazie a una preziosa collaborazione con Anonima Impressori di Bologna, in particolare con Veronica Bassini, viene utilizzato il loro torchio Saroglia. Per le copertine viene utilizzata dalla Bassini una macchina Heidelberg Stella, attiva nella stamperia bolognese di Anonima.

Come ha ricordato lo stampatore pugliese,¹⁶ una fonte di ispirazione (soprattutto formale e poe-

tica) per queste sue impalpabili *plaquette* (Montale le avrebbe forse definite «farfalle», sull’esempio di quelle che pubblicava Vanni Scheiwiller), è da sempre Alberto Casiraghy, il maghetto di Pulcinofante a Osnago. Per Totaro la sua piccola officina tipografica rappresenta anche un punto di incontro artistico-culturale, valore aggiunto per un piccolo centro come Monte Sant’Angelo; ospitando poeti, artisti e illustratori, si ri-crea quel dialogo tra le arti che ha animato, proprio in pieno Novecento, le più importanti esperienze legate ai *livres de peintres* e ai *livres d’artistes*. Dopo gli ultimi due titoli del 2022, la poesia di Elio Pecora illustrata da un’opera grafica di Paolo Gubinelli, e quella di Franco Buffoni con una grafica di Luciano Ragozzino, il decimo “Marengo” è uscito nella prima parte del 2023. Si tratta di una poesia di Stefania Ruggieri, supportata dall’artista Maria Rosa Comparato, mantenendo intatti il fascino, la sobrietà, il rigore e l’eleganza fragile e leggera di queste ‘farfalle’ pugliesi, amorosamente impresse perché volino libere anche oltre i confini di una terra bellissima e antica.

plari non numerati, con il torchio di Zanella, in carattere Dante c. 14 e impresso su carta a mano Hahnemühle.

⁸ Roberto Roversi, *Scalabrino*, a cura di Valerio Grutt, Ivonne Mussoni e Matteo Totaro, Bologna, Heket [stampato da Anonima Impressori], febbraio 2017 [fuori collana], composto in carattere Garamond Simoncini c. 12 e c. 10 fuso dalla Linotipia Nettunia di Bologna. Su questo lavoro tipografico rimando a Maria Gioia Tavoni, «Officina Roversi» e *Scalabrino*, Società Bibliografica Toscana [ma Tipografia Rossi, Sinalunga], dicembre 2017, stampato in 99 esemplari numerati contenenti, ciascuno, un’incisione numerata e firmata di Luciano Ragozzino.

⁹ Cfr. Roberto Roversi, *Tre poesie*, Monte

Sant’Angelo, Officina del giorno dopo [ma stampa Anonima Impressori, Bologna], marzo 2018 (“I Marenghi”, 1), con una illustrazione originale di Massimo Pastore, composto e stampato a mano in carattere Semplicità c. 10 e c. 36, in 33 esemplari in numeri romani più 99 in numeri arabi, su carta a mano Zerkall e Graphica.

¹⁰ Cfr. Antonio Porta, *Una poesia*, con una cartografia di Veronica Azzinari, Monte Sant’Angelo, Officina del giorno dopo, febbraio 2020 (“I Marenghi” 4), stampato in 75 esemplari numerati in carattere Semplicità, su carta a mano Zerkall e Graphica.

¹¹ Stampato nel dicembre 2020, con allegata un’opera grafica di Daniele Ferroni.

¹² Stampato nel gennaio 2022, con alle-

gata un’opera grafica di Raffaello Margheri.

¹³ Stampato nel settembre 2018, con allegata un’opera grafica di Angela Boccafogli.

¹⁴ Stampato nel giugno 2021, con allegata un’opera grafica di Sandro Bracchitta.

¹⁵ Stampato nel novembre 2018, con allegata un’opera grafica di Nicola Evangelisti.

¹⁶ Cfr. *Di un professore e di una private press. Maria Gioia Tavoni dialoga con Matteo Totaro*, «Insula Europea», 19 febbraio 2021, scaricabile al link: <https://www.insulaeuropea.eu/2021/02/19/di-un-professore-e-di-una-private-press-maria-gioia-tavoni-dialoga-con-matteo-totaro/>.

group*m*

We make advertising work better for people.

MINDSHARE

essence*mediacom*

Wavemaker

 X AXIS

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

inDODICESIMO

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

IL LIBRO DEL MESE LA "GUERRA" DI CÉLINE Un inedito dello scrittore francese

di mario bernardi guardi



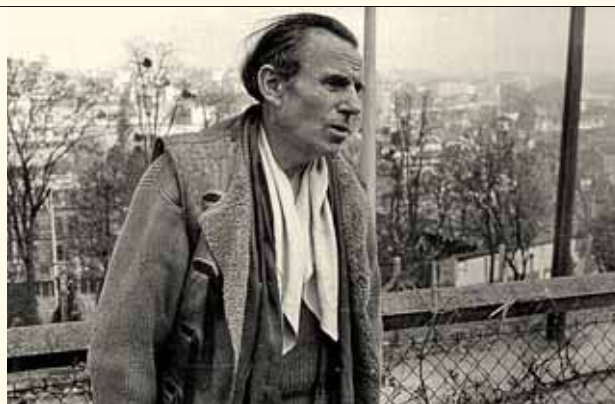
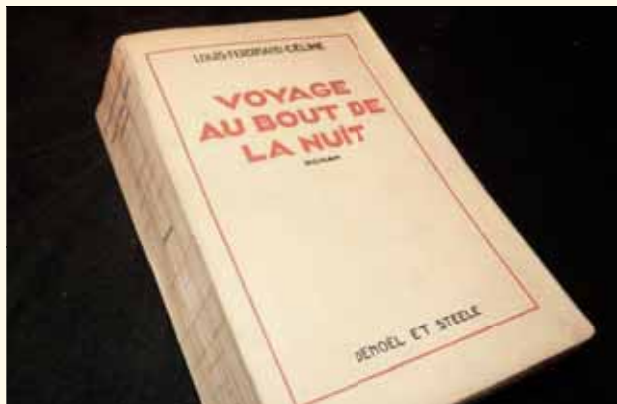
Sopra: Louis-Ferdinand Céline, nel 1932, all'età di trentotto anni

Francia – ed Europa – anni Trenta: un gran turbinio di passioni. Politiche e sociali, culturali e ideologiche. Frenesie e fermenti, fuochi e fiamme. In attesa che divampi l'incendio della Seconda Guerra Mondiale.

La Prima è finita ma ha lasciato tutto da definire. Lui, Louis-Ferdinand Destouches (1894-1961), in arte Céline, medico e scrittore, il suo dovere di bravo francese l'ha fatto. Ha combattuto eroicamente, è stato gravemente ferito a un braccio e alla testa – si porterà dietro fino alla morte dolori atroci e notti e nebbie –, la Patria lo ha premiato con una medaglia d'oro. Poi, appunto, gli studi di medicina: e anche in questo campo un bel po' di impegni e riconoscimenti in Francia e all'estero. Nel novembre del 1932, a trentotto anni, Louis-Ferdinand pubblica un libro che esplose come una bomba: è intitolato *Voyage au bout de la nuit* e lo consacrerà per sempre come una delle voci più straordinarie del Novecento. Un talento visionario, uno stile che mescola il 'parlato' alle più feconde

provocazioni letterarie, una visione del mondo che coniuga sulfureo nichilismo, geniali effervescenze libertarie, scandalosa messa a nudo di sé e dell'umanità. I ben pensanti rimangono sbigottiti e urtati da questo vero e proprio torrente di lava, gli intellettuali di sinistra come Sartre e la de Beauvoir ci si crogiolano senza ustionarsi. Fino a quando vedranno in Destouches un 'compagno'. Salvo rimanere orripilati dalle sue scelte prossime venture. È nato Céline, mostro e genio, con quel 'destino' che continua ancora a sorprenderci. Perché Louis-Ferdinand sarà ammirato, ma anche detestato. E di brutto. Allora come oggi, 'osanna' allo scrittore anarchicamente creativo che fa quel che gli pare – ma egregiamente – del lessico e della sintassi, e 'crucifige' al feroce *pamphlettista* antisemita, poi collaborazionista dei nazisti nella Francia invasa, infine fuggiasco per l'Europa, inseguito dalla riprovazione e dall'odio dei vincitori. E poi, nel dopoguerra, la condanna del reprobato alla solitudine in una Francia che magari continua a ritenerlo un

'grande', ma stende intorno a lui un cordone sanitario e non gli perdona le scelte politiche. Ostinate ed esagitate. Poi, via via, se non una vera e propria riabilitazione dello stramaledetto, ecco gli esercizi di ammirazione per lo strabenedetto. Sulfureo finché si vuole, ma – caspita! – ha rivoluzionato la lingua francese, in un tripudio di gerghi, invenzioni linguistiche, stravolgimenti di tecniche compositive, parole e parolacce chiappate dai più svariati bassifondi. E mescolate con quel sovraccarico di suggestioni oniriche, che la quotidianità squaderna impietosa e che lui ti rovescia addosso ghignando. È come dicesse: «Guarda, questa è la vita. La vita con dentro la morte e viceversa. Non mi risparmio, non mi sono mai risparmiato. Ti sbatacchio in faccia tutti gli inferni. Mi frullano tumultuosamente in testa, li ho cicatrizzati su tutto il corpo. Li dico, li scrivo. O ti volti dall'altra parte o mi



Sopra da sinistra: la prima edizione di *Voyage au bout de la nuit* (Parigi, 1932); Louis-Ferdinand Céline (1894–1961), in uno scatto del 1955

prendi per come sono. E tieni presente che questo linguaggio è musica e danza, così come non si sono mai viste».

L'ha capito bene la scrittrice fiorentina Marina Alberghini che, da *Céline gatto randagio* (Mursia, 2009) a *Céline e le donne* (Solfanelli, 2023), passando tra vari saggi ricchi di intelligente empatia, ha saputo cogliere e rappresentare al meglio la 'natura' di Céline. No, non vogliamo tirar fuori l'espressione 'spirito libero', così usata e abusata: insieme all'Alberghini, innamorata dei gatti, cui ha dedicato un bel po' di scritti curiosi e spiritosi, ci piace, per l'appunto, vedere Céline come un 'felino': fiero e feroce come quelli che signoreggiano sulle foreste, e ti rispettano o ti sbranano, a seconda di quel che vali; fascinosa, sensuale, 'magico' come un bel gattone che ti fa compagnia e che accarezzi, incantata dal suo soffice mistero. Ma anche in questo caso bisogna meritarne le attenzioni: il micione che fa le fusa è la stessa belva che ti salta addosso.

Bene, in questo scombinato Terzo Millennio, pauroso di tutte le ombre,

si sta imparando, come ha fatto e fa Marina, a prendere Céline per quello che è in tutta la sua geniale imprevedibilità? Si ha ancora voglia di detestarlo? Di fargli e rifargli l'esame del sangue? Di processarne le rabbie scatenate non solo contro gli ebrei ma contro l'umanità intera, con in testa la Francia di cui – come sentenziò – se resterà la parola «merde» sarà già troppo?

Mica facile orientarsi senza perder la rotta, non solo quando lo leggi e lo rileggi, e il suo stile folgorante ti brucia, ma più che mai quando salta fuori un inedito. E ce ne sono carte da riscoprire, manoscritti scomparsi nel groviglio di una vita tumultuosa, scritture abbozzate che chiedono attenzione e scrupolo filologico.

Così, ecco *Guerre* il cui testo, contenuto in 250 fogli manoscritti, è di recente riaffiorato insieme ad altri inediti di straordinario rilievo (il romanzo *Londres*, il racconto lungo *La volonté du Roi Krogold* e una differente e più ampia versione di *Casse-pipe*). Al momento della Liberazione, in una Francia incendiata dall'odio, con Drieu La Rochelle che si suicida e Brasillach che viene fucilato,

Céline abbandona le carte nel suo appartamento di *rue Girardon* a Montmartre. Avventurosamente recuperati, questi scritti sono ora in corso di pubblicazione presso Adelphi, sulla base dell'edizione apparsa a Parigi da Gallimard.

Inevitabile che si accenda subito il dibattito: ma *Guerre* è un capitolo dimenticato o messo da parte del celeberrimo *Voyage au bout de la nuit* o è un romanzo autonomo e con una sua 'consistenza'? L'edizione Adelphi (a cura di Pascal Fouché, con una premessa di François Gibault, traduzione di Ottavio Fatica, pp. 156, euro 18) non scioglie certo questi tipi di 'nodi', ammesso e non concesso che sia importante farlo, con tutto il dovuto rispetto per l'acribia filologica che aspira al punto fermo. Sono tutti aspetti che rimandiamo alla curiosità del lettore: quella che i curatori dell'opera non mancano di stimolare perché l'evento c'è e discuterne è d'obbligo.

Quanto a noi, prima ancora di inoltrarci nelle frenetiche immagini del romanzo (a proposito, bellissima e atroce la copertina adelphiana con la *Sentinella morta in trincea* di Otto

Dix), ci interessa 'provocare', tornando al Céline Mostro, Genio, Genio Mostroso con cui da decenni *l'intelligentsia* si sforza di fare i conti. Ora cosa c'è di più 'intelligente' di una rivista della sinistra 'intelligente'? E cioè di «Micromega», con le sue 'pagine- pensatoio' e la sua voluttà di esplorare i più reconditi angoli di politica e letteratura, anche a costo di farsi male?

Dunque, nel numero di agosto, Andrea Maffei, pensa che ti ripensa, finisce col dedicare a Céline una sorta di inno (*Louis- Ferdinand Céline: il caso Guerra*). Lo fa partendo da una domanda lacerante per la sua proba coscienza democratica: «Per quale ragione continuiamo a leggere e ad amare questo pétainista, questo antisemita, questo collaborazionista, questo mentitore, questo profittatore, questo misogino, questo vigliacco e perché non l'abbiamo gettato, come accaduto a tanti altri del suo stampo [...] nella spazzatura della Storia?». Tanto per dirla con Trotzski, che dal *Voyage* fu piacevolmente sconvolto. Meno piacevolmente, poi, dall'approdo 'fascista' dello scrittore. E allora per quale ragione, si domanda Maffei, «vogliamo bene a Céline» e leggiamo questo suo *Guerra* da poco ritrovato? Ed ecco la dolorosa ammissione: «La risposta sta tutta quanta in un titolo, *Viaggio al termine della notte*, probabilmente tra i dieci romanzi più memorabili mai scritti. *Viaggio al termine della notte* si è appropriato di un brano delle nostre vite, esso è il legame di sangue che unisce Céline ai suoi lettori e fa sì che gli restino fedeli, per quanto biasimevole e

indifendibile possa egli di volta in volta svelarsi».

Finalmente ci siamo arrivati: *Guerra*, al pari del *Voyage*, è uno di quei romanzi che bisogna precipitarsi a comprare e a leggere perché ti entrano dentro, ti afferrano cuore e viscere, ti costringono a quegli 'esercizi di ammirazione' di cui sopra.

La trama? Qualche baleno perché di lampi si tratta. Ferdinand, ferito in battaglia durante una missione nelle Fiandre (il pacifista Céline, come abbiamo detto, è un combattente valoroso con tanto di attestati d'onore), si risveglia – ma è un risveglio o è la continuazione di un incubo? – tra grappoli di cadaveri insanguinati, ferito a un braccio, con

una grave lesione all'orecchio, mezzo rimbecillito dalle esplosioni che gli rintronano – e da allora gli rintroneranno sempre – in testa. Si alza, annaspa, cerca di guadagnare le retrovie attraverso campi che sono cimiteri, anzi peggio dei cimiteri, perché qui i morti non li custodisce nessuno e ci cammini in mezzo. Ma lui, alla fine, una custodia ce l'avrà, visto che, spasimo dopo spasmo, lo ritroviamo in un ospedale dove lo aspetta una sequenza di 'botte di vita' effervescenti e malsane, tra sesso, sangue, deliri, ogni sorta di luridume, ma soprattutto un bel po' di scoperte dell'umano, troppo, umano, disumano che contrassegna vita, morte e dintorni.

Su questo Céline fervidamente ragiona «Micromega» e lo fa in un crescendo di entusiasmo. Perché, come si fa a non lasciarsi trascinare, onusti di piacere, quando ci si immerge «in pagine vorticosi ed elettrizzanti e all'altezza di *Viaggio al termine della notte*»?

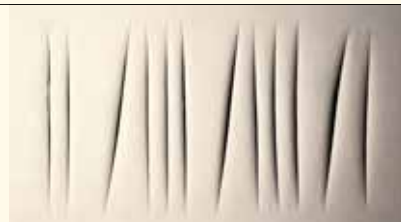
Insomma, ci siamo e bisogna restarci in questa *Guerra*. Bisogna restare insieme a Céline e ricordarci che è stato il più pacifista tra gli scrittori del Novecento. Nessuno ha odiato la guerra come lui. Nessuno come lui ha tirato ad alzo zero contro l'orgia della retorica finto-patriottica. Va detto e ridetto in modo martellante, e va spiegato, altrimenti di Céline non si capisce un accidente. E infine ci vuole uno sforzo ulteriore. Non solo abbandonarci storditi a 'quella' prosa, ma rovistare senza stancarci dentro 'quella' vita, anche e soprattutto se continua a farci paura.



📖 **Louis-Ferdinand Céline,**
«Guerra»,
a cura di Pascal Fouché,
Milano, Adelphi, 2023,
pp. 156, 18 euro

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/1 DIZIONARIO A 'TAGLI'

di antonio castronuovo



Non esiste solo il modo consequenziale di indagare una biografia e il significato di un'opera. Esiste anche quello analogico: l'esplorazione attuata vagando senza un ordine preciso da una scena all'altra di una rappresentazione che anche nella realtà non è mai compatta e indivisibile. Ed ecco sorgere la formula del 'dizionario', sempre più accolta dall'editoria italiana, e adatta per noi dilettanti a comprendere una figura complessa come quella di Lucio Fontana, artista che sembra inafferrabile. Il fatto è che la sua vicenda artistica è stata quella di un ingegno che non si è legato a una sola fase della propria evoluzione e ha progettato sempre cose nuove.

Lo aveva ben colto un compatriota lucano, Leonardo Sinigalli, quando, sulla rivista della Finmeccanica «Civiltà delle macchine», nel settembre 1954 sbizziosò la poetica di Fontana con un articolo intitolato *Sempre inventando*. Il titolo spiega bene come la ricerca di Fontana si sia contraddistinta per un eclettismo che gli ha permesso di muoversi lungo una serie di feconde alternative e sviluppare più filoni di ricerca, anche simultanei. In ciò agì il fatto che l'artista percepì la tela come un diaframma su cui praticare atti che ne violavano l'integrità, come una superficie su cui sperimentare ibridazioni materiali.

Il primo violento gesto di rottura fu l'aggressione anteriore o posteriore della tela con un punteruolo, a formare i 'Buchi', sequenze di fori che disegnano figure geometriche, vortici o assembramenti che richiamano uno spazio siderale. L'immaginario cosmico fu poi accentuato applicando sulla tela abbondanti strati di sabbia, pietruzze, lustrini e vetro frammentato. A metà degli anni Cinquanta Fontana sperimentò gli 'Inchiostri' mediante un *collage* di tele grezze, velature di

anilina e liberi segni grafici; praticò anche rugose campiture a formare i 'Gessi'. Verso il 1958 scaturì l'idea formale che gli diede notorietà: i 'Tagli', dapprima in sequenze e poi ridotti al singolo fendente longitudinale. E non era finita: seguirono i 'Quanta', installazioni multiple di tele poligonali o circolari appese a una superficie muraria. Nei primi anni Sessanta videro la luce gli 'Olii', impasti densi e oleosi spalmati a spatola sulle tele e percorsi da ferite a punta o squarci. Nel 1963 prese vita la serie dei 'Teatrini': tele inserite in una cornice di profilo frastagliato, con file di buchi e misteriose figure sul lato inferiore; ed ecco infine la foratura meccanica delle 'Ellissi', che proiettarono Fontana sul crinale che collega la pittura al *design*.

Questo progressione della sua arte è narrata – in questo magnifico dizionario tematico dedicato alla figura dell'artista (trecento lemmi stilati da decine di studiosi) – dalla voce «Pittura» del curatore Luca Pietro Nicoletti: un po' il perno da cui partire per compiere belle escursioni, saltando da «Informale» a «Luce», da «Ambiente» a «Studi», da «Astrattismo» a «Gesto» e così via, in una sequenza di voci che finalmente spalancano le porte di Fontana, artista capace di precorrere i tempi e dunque 'postumo'. E chissà perché i 'postumi' esercitano sempre una così effervescente seduzione.

Quodlibet
Dizionario Lucio Fontana

📖 «Dizionario Lucio Fontana»,
a cura di Luca Pietro Nicoletti,
Macerata, Quodlibet, 2023,
pp. 652, 34 euro

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/2 SCONFINANTE "PERSIFLAGE"

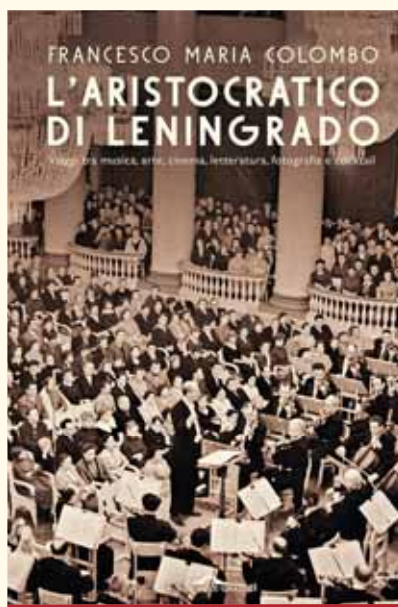
di antonio castronuovo




Trovo adorabili in uno scrittore i metodi dell'*empiètement* e del *persiflage*, termini in sé inclementi – «sconfinamento nel campo altrui» e «canzonatura» – ma se recepiti con francese scetticismo additano una tecnica di conversare liberi e in registro leggero, un modo capace di occultare con garbo anche i guizzi di ironia. È uno stile di conversazione scritta che ritroviamo nella pubblicistica d'oltralpe tra fine Otto e primo Novecento, su testate borghesi tipo «Le Figaro», dove era gradito un certo modo di trattare di cultura, partendo da un soggetto e vagando in luoghi inattesi, sconfinando appunto, e sempre spensierati: vagare svagati insomma. Un po' come accade nell'italica 'cicalata'.

È la sensazione che ho provato a leggere il bel volume di Colombo, raccolta di sessanta articoli (o prose brevi, come meglio aggrada) sui più vari soggetti, descritti toccando fatti molteplici allacciati da filo analogico. E poiché i pezzi adoperano, chi più chi meno, la medesima tecnica retorica, colgo a caso il secondo: *Lo sguardo di Suzon*. L'autore parte dalla nota tela *Il bar delle Folies-Bergère* dipinta da Manet verso il 1881-1882, si dilunga sull'inganno prospettico dell'opera, salta verso la musica che si poteva ascoltare nel locale in quegli anni, si sofferma sulla miscela che quella

musica prospetta di perizia tecnica e leggerezza del gusto, disserta un po' di Chabrier, annota la maliziosa divergenza tra la levità di un certo *divertissement* musicale e la stazza corpulenta del compositore, sterza sulle tele che egli possedeva – tutti pezzi da vertigine oggi sparsi nei musei del mondo – per svelare infine che quella di Manet era la sua ed era il pezzo forte della collezione, quello che se volessimo oggi esaminare dovremmo recarci al Courtauld Institute di Londra, come all'inizio



 **Francesco Maria Colombo,**
**«L'aristocratico
di Leningrado»,**
Milano, Ponte Alle Grazie,
2022, pp. 400, 32 euro

dell'anello ci è stato sussurrato.

Altra tecnica dell'autore è il «chiacchierar scrivendo»; e assumo come esempio il pezzo che titola il volume, il sesto. Non dirò chi era l'aristocratico e cosa faceva, visto che lo stesso Colombo frena in premessa dichiarando: «Perché questo libro si chiami così, *L'aristocratico di Leningrado*, è un segreto da non sprecare troppo presto». Dirò soltanto che il pezzo mi ha insegnato la differenza tra 'grande' e 'genio', e dirò la sensazione che ho provato a leggerlo: è stato come se fossi in piacevoli conversari con l'autore, e invece era tutto scritto. Singolare impressione su cui m'interrogo soprattutto per capire come diavolo è riuscito a farlo, e per la ragione che mi piacerebbe riuscirci anch'io...

Mi crea una certa sofferenza dire quel che sto per dire, ma insomma non si possono sempre celare le repulsioni. Ebbene: non capirò mai chi ingoia romanzi da cinquecento pagine, quelle insipide brodaglie che annegano oggi le librerie, quando esistono libri così singolari, così leggeri e profondi al contempo, come questo *Aristocratico*. Il mio piacere di lettura è nel sapere, nella varietà e brevità: proprio i tre caratteri che Colombo porta in scena, e che fanno di questo volume un sempreverde che non imputridisce in due settimane, come appunto accade a...

IL LIBRO D'ARTE PENSIERI E CRITICHE DI UN PITTORE DEL '900 Tra le pieghe del "Giornale di Pittura" di Toti Scialoja

di lorenzo fiorucci

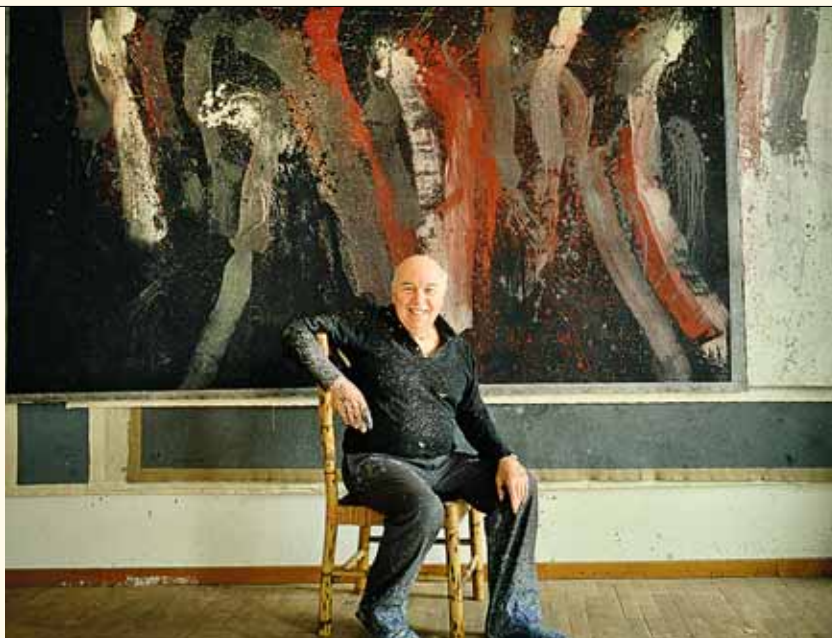
Toti Scialoja non è stato solo un protagonista dell'arte del dopoguerra, ma anche un fine analista critico, attento a focalizzare una delle fasi più difficili per l'arte italiana del novecento. Già da articolista, di una deliziosa rivista della seconda metà degli anni quaranta, come "Mercurio", egli mette a fuoco alcuni dati non secondari su artisti della sua generazione come Leoncillo, criticato per la sua fede comunista, ma apprezzato per la sua ricerca cromatica dal forte valore espressivo. Egli ha più di altri e in modo diverso - operando su più fronti anche quello della scrittura, pur riconoscendo il suo fallimento come letterato e poeta - contribuito a indicare una strada alternativa nel difficile momento di passaggio dalla fine del ventennio

all'inizio della nuova fase repubblicana italiana. In questo contesto, agitato da tumulti ideologici e spinte giovanilistiche, Scialoja traghetta la pittura da un intimismo espressivo e tonale degli anni quaranta, verso un rinnovato alfabeto fatto di timbri e gestualità, allargando lo sguardo verso i tanto amati modelli d'oltre oceano, tra cui Gorky, Pollock, Rothko. Una ricerca che fiorisce soprattutto dalla metà degli anni cinquanta, quando folgorato da Picasso analitico - la mostra romana del 1953 deve aver inciso molto sulla sua scelta - getta alle ortiche ogni residuo di figurazione per rinascere a nuova pittura quella che si diceva "astratta". Lui che fino a quel momento era stato l'estrema chance di un'alternativa figurativa al realismo

della sinistra capeggiata da Guttuso, che ignora sistematicamente sul suo diario. Uno spirito troppo liberale per concedere "spazio" e "tempo", a cieche ideologie, tanto da essere indicato da Cesare Brandi nel 1947, come uno dei membri di quel omogeneo, ma poco strutturato raggruppamento definito "Quattro artisti fuori strada". Un gruppo di pittura tonale ed espressiva che sulle intenzioni di Brandi avrebbe dovuto affermarsi come maggioritaria all'indomani del conflitto, ma che fu travolta proprio da quell'ondata di Informale che lo stesso Scialoja ci mise un po' a cogliere e digerire. Il momento di passaggio avviene proprio a ridosso del 1954; contestualmente il pittore decide di avviare il suo *Giornale di Pittura*, una cronaca aggiornata più volte al mese sull' evolversi dell'arte vista con gli occhi di un protagonista di quegli anni. Dieci anni di scritti, analisi, appunti e pettegolezzi dal 1954 al 1964, oggi ripubblicati da Quodlibet in un poderoso volume di oltre 600 pagine a cura di Maria De Vivo, Laura lamurri, Onofrio Nuzzolese, Angelandreina Rosso, che coprono di fatto l'affermazione e la fine, del periodo forse creativamente più stimolante del nostro paese a partire dal dopoguerra. Un giornale da leggere con la libertà di un diario, ma con la freschezza di un racconto



frammentato ma omogeneo, che si dipana tra polemiche, pensieri e aspettative pubbliche e private, come fu la fine del sodalizio con Cesare Brandi, proprio nell'autunno del 1954 all'indomani della scelta, ormai irrevocabile di Scialoja, di abbandonare la figurazione. Un episodio rievocato dal pittore con velenosa veemenza davanti al mancato invito di Brandi alla Biennale del 1960, stigmatizzando le scelte incoerenti del critico senese: «è diventata proverbiale una sua esibizione di isterismo in trattoria a tavola con Morandi [...] il povero vecchio maestro a un certo momento aveva detto, rispondendo a Mafai, che era alla stessa tavola, questo Burri mi pare un bravo giovane, e il burattino era balzato in piedi e si era messo a sbraitare: Burri è merda, Burri è merda, Burri è merda senza finirla più [...]. Oggi costui è arbitro della Biennale di Venezia, invita Burri e altri 14 "astratti" e sta scrivendo un saggio "Da Duccio a Burri" ... e non invita me come sarebbe obbligato, alla Biennale». Uno sfogo di una persona che si sente ferita più che tradita. Il *Giornale di pittura* è, al di là di considerazioni taglienti su alcuni personaggi, un documento prezioso già editato una prima volta nel 1991, ma che trova oggi una completezza maggiore, arricchito da pagine e appunti inediti. Rimane significativo la scelta di Scialoja di utilizzare questi scritti già a suo tempo, pubblicando stralci in cataloghi e riviste. Forse tra le più significative, che mi pare sia sfuggita ai curatori del volume, è la lunga selezione di pagine che egli



Quodlibet
Toti Scialoja
Giornale di pittura

«Toti Scialoja

Giornale di pittura»

A cura di Maria De Vivo,
Laura Iamurri, Onofri Nuzzolese,
Angelandreina Rorro,
Macerata, Quodlibet, 2022
pp. 627, 42 euro

Sopra: Toti Scialoja (1914-1998) in uno scatto del 1991 di fronte a una delle sue opere. **Nella pagina accanto:** Toti Scialoja, *Saraceno*, 1986, olio su tela, cm. 140x250

concesse per la rivista "Il Verri" nell'aprile 1961. È un momento significativo, in cui la stagione Informale va consacrando in contesti ufficiali e allo stesso tempo palesa la sua crisi verso quella che al tempo viene definita una deriva accademica. La rivista "Il Verri", di Luciano Anceschi, sta preparando per il numero di giugno 1961, un'uscita dedicata al solo Informale, invitando a dialogare attorno a questo tema, i maggiori critici e intellettuali del momento. Scialoja sembra giocare d'anticipo trovando una tribuna sufficientemente autorevole per presentare alcune riflessioni organiche sulla sua visione dell'arte, interrogandosi costantemente sull'idea di tempo e spazio pittorico, il visibile e l'invisibile in pittura,

selezionando chirurgicamente alcune pagine dal proprio giornale. Pagine che colpiscono anche Lawrence Alloway, che leggendole annotò come fossero «tanto limpide da evitare quella danza dei sette veli con cui abitualmente tentano di incantarci certi scrittori d'arte». Si coglie allora anche il senso che l'artista dava alle sue "Impronte" e all'idea generale di pittura d'azione che: «non vuol dire agire sulla tela, contro la tela; ma agire dalla tela, attraverso ed oltre ad essa, dalla nostra parte. Rimbalzare nella vita». Un invito a cogliere la pittura come simbolo visivo come "visione" rivelata, dove sembra non mancare un componente esoterica, ma anche come espressione inscindibile dalla vita. Argomenti su cui l'artista insiste lungamente e che riempiono pagine e pagine del Giornale, in cui si coglie infine l'efficacia di una pittura che fa della superficie l'elemento per dare spessore a un'azione che è vita, così intensamente interpretato attraverso

le impronte che «rimangono aggrappate alla superficie, e contratte, provvisorie. Sul punto di sprofondare o distaccarsi. Al limite di divenire aria, o polvere», ma che sono anche la manifestazione tangibile del proprio essere. Pensieri che si riverberano sulla tela e su cui Scialoja continua quasi ossessivamente a riflettere sul significato dell'azione e la moltiplicazione di un gesto: «La mia impronta è una e semplicemente e sempre quell'una, unica ripetibile identificata e indistinta». Un pensiero che diviene cifra identitaria e che egli riverbererà anche come docente all'accademia a Roma in via Ripetta, trasferendo questa consapevolezza sui molti artisti che seguirono le sue lezioni e che divennero poi protagonisti delle stagioni successive dell'arte Italiana due su tutti: Bruno Ceccobelli e Marco Tirelli che non solo nella loro pittura mantengono "impronte" di quell'insegnamento, ma anche nel loro approccio mentale all'arte.

In una mostra tenutasi a Spilimbergo per i novant'anni di Nane Zavagno, che qui nacque nel 1932, le sue sculture in rete metallica si stagliavano su uno sfondo di cielo, filtravano la luce dal riflesso diurno al controllo del crepuscolo.

Assumevano così la consistenza di volumi quasi privi di massa, ricoperti dalla fitta texture grafica di più reti sovrapposte a trama sfalsata, pronti a smaterializzarsi non appena spostati in contesto urbano, come è accaduto nel centro storico di Cividale fra settembre e dicembre 2023: a contatto con l'architettura, quelle stesse forme diventano dei fantasmi minimalisti, pronti a inglobare dentro di loro la somma di immagini circostanti. Allo stesso tempo, prendendo a prestito alcune considerazioni di Focillon sull'architettura, questi grandi monoliti leggeri si prestano a una doppia lettura: da lontano, quando la trama di infittisce, paiono volumi



AD ANTONIO CASTRONUOVO IL PREMIO MANARA VALGIMIGLI

Il nostro vicedirettore Antonio Castronuovo è il vincitore per il 2023 del Premio Manara Valgimigli, riconoscimento assegnato per il complesso dell'attività intellettuale, versata anche alla figura del classicista cui il premio è intitolato (sulla questa rivista, nell'ottobre 2019, Castronuovo ha pubblicato *Manara Valgimigli alla*

Biblioteca Classense: un direttore in clausura). Vinto in precedenza da Carlo Ginzburg, Claudio Magris, Luciano Canfora, Mario Isnenghi, Giulio Ferroni e altri, il premio è stato assegnato a Castronuovo la sera del 7 ottobre 2023 nel teatro comunale della cittadina natale di Valgimigli: San Piero in Bagno (FC).

ANDAR PER MOSTRE

IL MINIMALISMO TRASPARENTE DI NANE ZAVAGNO

Una mostra urbana nel centro storico di Cividale

di luca pietro nicoletti

impenetrabili; mano a mano che ci si avvicina, fino ad accostarsi alla superficie, ecco che la forma di dischiude mostrando una struttura interna, come in certe tavole di geometria proiettiva portate tridimensionalmente su grande scala. Sta qui, in definitiva, la scommessa latamente ambientale di Zavagno: una presenza pronta a usare lo spazio urbano come un palcoscenico su cui fare una diafana, improvvisa apparizione.

Nella stagione matura, superato il trauma e le difficoltà materiali insorte con il terremoto del 1976 e la lunga, forzata interruzione della ricerca artistica, il lavoro di Nane Zavagno sembra collocarsi fuori dal tempo. Nel periodo precedente quella cesura, infatti, è più semplice riscontrare sintonie e concomitanze con le proposte di artisti suoi coetanei, e verificare come lo scultore abbia tenuto testa alle tendenze del momento restando nella corrente. Giunto a questo secondo tempo, invece, egli non sembra sentirsi in sintonia con i nuovi scenari, preferendo piuttosto un dialogo con quelle ricerche ancora pienamente in corso, ma che affondavano le proprie radici nei primi anni Settanta e sviluppavano questioni poste in agenda in quel momento. È qui, in un altero distacco dalle mode e dalla



mondanità che caratterizza il mainstream artistico dagli anni Ottanta in avanti, che Zavagno raggiunge la sua marca più tipica e riconoscibile, con forme di sobria monumentalità, sostanzialmente frontali, fondate su sagome mistilinee della geometria piana proiettate in profondità fino ad ottenere lo spessore di una figura solida.

Un tratto, in particolare, accomuna questa stagione dell'opera di Zavagno e la lingua internazionale della scultura astratta di ascendenza minimalista: la sparizione del segno, dell'impronta lasciata dalla mano dell'artista sulla materia con i conseguenti riverberi nella conduzione e restituzione della forma. Al contrario, una volta posta

la ricerca creativa sotto le insegne del progetto, viene la tentazione di chiedersi se sia più opportuno stabilire un dialogo con gli altri scultori o piuttosto con gli architetti, o magari con quegli architetti che a un certo punto della loro vita si sono cimentati con forme tridimensionali non funzionali. Da questi ultimi, del resto, sono desunti il lessico e i codici con cui leggere queste opere, a partire dal ricorrere del termine "progetto", passando per l'idea di "modularità" e approdare, talvolta, al tema della "prefabbricazione".

L'artista, infatti, è prima di tutto una mente che progetta attraverso il disegno, e che in questa fase di ideazione compie la parte principale del proprio lavoro creativo. La



realizzazione materiale dell'opera, a quel punto, diventa, almeno in linea teorica, un lavoro di traduzione di un'idea già messa a punto: ci potranno essere modifiche e interventi in corso d'opera, ma con questo non verrà meno il principio di una separazione profonda fra il momento ideativo e quello prettamente esecutivo, al punto che quest'ultimo, in casi estremi, potrebbe persino essere demandato a terzi su indicazioni dell'artista.

Zavagno non arriverà mai a questo estremo, dichiarando una fedeltà assoluta al mestiere, giungendo tuttavia alla messa a punto di un metodo di lavoro che non avrebbe impedito l'intervento di altre mani per dare concretezza alle sue idee visive.

Fu così, per esempio, già ai tempi



NANE ZAVAGNO. TRASPARENZE

CIVIDALE DEL FRIULI,
CENTRO CITTÀ E MONASTERO
DI SANTA MARIA IN VALLE

1 settembre – 1 dicembre 2023

dei grandi rilievi in acciaio degli anni Sessanta, con la loro infinità di piccole pieghe con cui l'artista creava un grafico effetto di mobilità e variazione luminosa. Così, nel momento di ritagliare nella rete metallica le innumerevoli sagome, la "mano" spariva dietro l'opera di regia e disposizione dei materiali.

Eppure, nonostante un approccio apparentemente spersonalizzante, freddamente indifferente agli impeti e alle modificazioni della materia, Zavagno raggiunge un linguaggio inconfondibile: non solo una scultura trasparente, leggera, che si lascia attraversare dallo sguardo come dall'aria, ma che, come suggeriscono alcuni grandi carti e disegni di un nero profondo come un netto controllo, ha memoria del profilo inciso delle sue montagne.

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



HANNO
COLLABORATO
A QUESTO
NUMERO

☛ MARIO BERNARDI GUARDI

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

☛ CARLO CARUSO

Carlo Caruso (Genova, 1960) insegna Filologia Italiana all'Università di Siena. Si occupa prevalentemente di letteratura del Rinascimento e del Barocco e del rapporto fra letteratura e arti figurative. Ha pubblicato, fra le altre cose, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance* (Londra, 2015) e, con Federico Casari, *Come lavorava Carducci* (Roma, 2020). Con Emilio Russo ha curato il volume *La filologia in Italia nel Rinascimento* (Roma, 2018).

☛ ANTONIO CASTRONUOVO

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

☛ GUIDO DEL GIUDICE

Guido del Giudice (Napoli, 1957), medico e studioso della filosofia del Rinascimento, è considerato uno dei più profondi conoscitori della vita e dell'opera di Giordano Bruno. A lui si devono le prime traduzioni italiane del *Camoeracensis Acrotismus* (2008), della *Summa terminorum metaphysicorum* (2010) e degli *Articuli adversus mathematicos* (2014). Tra le sue numerose pubblicazioni si ricordano: *La coincidenza degli opposti* (2005), *Io dirò la verità* (2012) e *Il profeta dell'universo infinito* (2015). Dal 1998 cura il sito internet www.giordanobruno.com, punto di riferimento per appassionati e studiosi di tutto il mondo.

☛ LORENZO FIORUCCI

Lorenzo Fiorucci (1982), storico e critico dell'arte, ha studiato all'Università di Perugia e si è poi perfezionato con Enrico

Crispoli. I suoi interessi si concentrano sull'arte italiana del secondo dopoguerra, con particolare attenzione per la scultura informale. Tra le iniziative più recenti ha curato: *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella contemporaneità* (Città di Castello, 2015); la Biennale di Scultura di Gubbio (Gubbio, 2016); *Epigoni e falsi di Rometti* (Umbertide, 2016); *Fausto Melotti. Trappolando* (Milano 2016); *Politics* (Gemonio, 2017); *Non in tinta con il divano* (Milano 2018).

☛ MASSIMO GATTA

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

☛ PIERO MELDINI

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

☛ LUCA PIETRO NICOLETTI

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

☛ GIANCARLO PETRELLA

Giancarlo Petrella (1974) è ordinario di

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

☛ ALESSANDRA RUFFINO

Alessandra Ruffino, dottore di ricerca in Italianistica formatasi all'Università di Parma, studia i rapporti tra arti e letteratura. Ha lavorato otto anni all'Università di Torino e firmato molti contributi storico-critici tra cui, per Arago, *Ideogrammi per un viaggio nell'anima in Barocco* (2010) e *Mollino fuoriserie* (2015); per Allemandi, *Vanitas vs Veritas* (2013) e la prima traduzione integrale di *Prospectus aux amateurs de tout genre* di Jean Dubuffet (2021). Giornalista pubblicista, collabora con «Il Giornale dell'Arte». È inoltre attiva nell'ambito della divulgazione come consulente d'istituzioni pubbliche e private e nell'editoria.

☛ GIANLUCA MONTINARO

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

FABBRICA DI OCCHIALI MADE IN ITALY

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



1.2 MIL

DI OCCHIALI IN ACETATO
PRODOTTI ALL'ANNO

+150

OPERATORI DEL SETTORE
SPECIALIZZATI

+4.000

CAPACITÀ PRODUTTIVA
GIORNALIERA DI OCCHIALI
IN ACETATO



www.ivisioneyewear.it



UN GESTO D'AMORE