

RECENSIONI

GIANCARLO PETRELLA, *Fra testo e immagine. Edizioni popolari del Rinascimento in una miscellanea ottocentesca*, Udine, Forum, 2009, 224 p.

DEL tutto comprensibile l'interesse in questa sede nei confronti dell'indagine di Giancarlo Petrella, giacché essa si inserisce organicamente e significativamente nel filone di studi rilanciato e promosso dalla nostra rivista. Va poi aggiunto che i promotori (e componenti il Consiglio direttivo) di «Paratesto» (chi scrive, Giuseppe Lipari, Carmela Reale, Maria Gioia Tavoni, Giancarlo Volpato e Anna Giulia Cavagna, con la sola esclusione di quest'ultima), hanno condotto in porto un progetto Prin (*Testo e immagine nell'editoria del Settecento, 2005-2007*), precipuamente dedicato proprio alle implicazioni e alle valenze del rapporto testo/immagine.

Fin dall'intitolazione del volume, prendiamo atto che le coordinate 'testo' e 'immagine' non sono le uniche sulle quali si concentra il contributo di Petrella. In effetti il rapporto fra messaggi di segni semantici e corredo iconografico, pur al centro dell'ottica investigativa, è calibrato su uno specifico scenario: le edizioni popolari rinascimentali raccolte in una miscellanea ottocentesca.

Punto di partenza della ricerca, dunque, è una miscellanea, pressoché inesplorata, di 25 stampe "popolari" di carattere profano, date alla luce fra Quattro e Cinquecento, attualmente presenti nella biblioteca comunale di Trento e raccolte in origine da Antonio Mazzetti tramite acquisti in antiquariato.

Antonio Mazzetti (1784-1841), di modeste origini ma, divenuto giudice, affermatosi all'interno della burocrazia austriaca, coltivò una vistosa passione bibliofila, testimoniata per altro dal suo epistolario, in virtù della quale riuscì a raccogliere circa 11.000 volumi, fra manoscritti e libri a stampa. Va appena segnalato che nella sua ricerca in specie di documenti legati al Trentino, gli fu d'aiuto Tommaso Gar, il quale, dopo la scomparsa del giudice, ebbe il compito di ordinare e catalogare la "Mazzettiana", della quale fa parte appunto la summenzionata raccolta di 25 opuscoli.

Attratto e suggestionato quasi esclusivamente dal primo dei venticinque pezzi, costituito da una stampa di carattere antiebraico di Giorgio Sommariva e Girolamo Campagnola, il giudice con ogni probabilità ignorava il reale valore documentario e la valenza antiquaria dell'intera raccolta, la cui provenienza, nonostante le ricerche di Petrella, non è tuttora accertabile, anche perché la coperta, risalente al tempo del Mazzetti, fu restaurata nel 1964, in anni in cui le istanze più autenticamente di conservazione non erano forse adeguatamente assecondate.

Alle pagine dedicate alla figura del collezionista (capitolo 1), seguono quelle legate all'analisi e alla descrizione puntuale dei venticinque opuscoli. Si tratta della parte più corposa della pubblicazione, in virtù della quale Petrella, nel dare concretezza all'approccio metodologico annunciato nella *Premessa*, coniuga in modo equilibrato e meticoloso approfondimenti di tipo testuale, bibliografico, bibliologico e iconografico. Grazie alle ricerche condotte, lo studioso riesce a dare paternità tipografica a quasi tutte le stampe *sine notis* e a rilevare la rarità dei singoli pezzi, rarità che in certi casi, stando alle attuali conoscenze, si configura come vera e propria unicità di esemplari.

Il terzo ed ultimo capitolo (*L'eredità di Francesco Novati. Alcune considerazioni in mar-*

gine allo studio delle stampe popolari in Italia) per molti aspetti risulta il più interessante. Qui, infatti, si entra nel vivo delle motivazioni delle opzioni metodologiche applicate da Petrella per la risoluzione di specifici problemi inerenti alle unità bibliografiche della raccolta Mazzetti e soprattutto si illustra un percorso esegetico certamente utile per l'analisi di ulteriore materiale documentario di caratteristiche affini a quelle enucleabili dai venticinque opuscoli.

Per legittimo riconoscimento del ruolo rivestito dall'autore degli *Scritti sull'editoria popolare*, Petrella muove le mosse appunto da Novati. Questi, come è noto, può essere considerato il promotore, in qualità di presidente della Società bibliografica italiana, della collana «Bibliografia delle stampe popolari italiane». Chiara e concreta la strategia ricognitiva del Novati. Nella consapevolezza dell'impossibilità di potere individuare e schedare in tempi ragionevolmente brevi tutta la produzione di stampe popolari, egli prevedeva di avviare la ricerca in quattro insigni biblioteche (la Nazionale di Firenze, la Marciana di Venezia, l'Alessandrina di Roma e la Trivulziana di Milano) «le quali, egli scrive, oltre che per gli altri tesori, sono generalmente note per la copia di rarissime stampe popolari che racchiudono». Certo, come rileva anche Petrella, il suo ottimismo di potere "coprire" quasi la totalità della produzione popolare, era eccessivo (e basti pensare, ad esempio, a quanto conservato presso la Nazionale di Napoli). Tuttavia non era improprio partire dai fondi delle quattro biblioteche appena citate. Nel suo progetto Novati fu vistosamente ed egregiamente coadiuvato da Arnaldo Segarizzi, curatore del primo dei due volumi previsti della *Bibliografia delle stampe popolari della Biblioteca Marciana*: unico approdo in effetti della programmata collana.

Ma i meriti del Novati, del Segarizzi e, occorre aggiungere, di Paolo Gaffuri, fondatore dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo, casa editrice per i cui tipi fu stampata la bibliografia del Segarizzi, vanno riconosciuti anche in una decisione molto convincente: quella di corredare l'edizione di un consistente apparato iconografico, con la riproduzione fotografica di frontespizi e illustrazioni. In tal modo, infatti, non solo si enfatizzò opportunamente una delle componenti più interessanti delle stampe popolari, le immagini appunto, ma si alleggerì l'impegno descrittivo degli esemplari, fornendo per altro documentazione precisa dell'effettiva composizione dei frontespizi e delle specificità dei diversi corredi iconografici.

Ecco quindi che si torna all'importanza strategica delle illustrazioni, dei vari corredi iconografici (dai fregi alle marche, dalle vignette alle cornici alle iniziali, ecc.), che devono rivestire ai nostri occhi un valore fondamentale almeno sotto due punti di vista: in primo luogo, la presenza e la tipologia del materiale illustrativo consentono una più sistematica e affidabile interpretazione delle valenze, degli obiettivi e delle implicazioni degli stessi contenuti semantici delle opere e dell'attività artigianale e/o imprenditoriale delle officine; in secondo luogo è certamente più agevole acquisire molteplici dati finalizzati all'indagine bibliologica, anche se, naturalmente, nulla può sostituire l'analisi specifica e diretta degli esemplari. Va appena aggiunto che la loro riproduzione è oggi sensibilmente facilitata dai nuovi strumenti informatici, in virtù dei quali si semplifica il procedimento descrittivo dei documenti e si elargiscono informazioni e dati più consistenti.

Detto che in questo capitolo l'Autore ricorda altre iniziative e ricerche inerenti alle stampe popolari (dal lavoro di Carlo Angelieri, concernente la Nazionale di Firenze, alle ricerche di Caterina Santoro sul patrimonio della Trivulziana ai contributi di Lorenzo Baldacchini e di Alberto Di Mauro sulle raccolte romane) e che il volume è cor-

redato da una breve ma puntuale *Presentazione* di Dennis E. Rhodes e da cinque indici finali (dei nomi, dei tipografi e dei luoghi di stampa, dei manoscritti e delle edizioni del xv-xvi secolo per luogo di conservazione, delle edizioni del xv-xvi secolo, delle illustrazioni), sarà il caso di chiudere con una sintetica considerazione.

Che il contributo di Petrella sia molto puntuale nel lavoro di identificazione e di articolata descrizione dei 25 pezzi acquisiti dal Mazzetti, non v'è dubbio. Ma probabilmente il merito maggiore dello studioso è stato quello di non farsi irretire da anodini approfondimenti eruditi privi di spessore critico e di avere quindi esorcizzato il rischio di farsi dominare dallo specifico caso esaminato e di farsi, come dire?, sovrastare dalle pure interessanti e certamente non pretestuose sfide identificative: Petrella, in sostanza, è riuscito a comunicare una convincente ottica investigativa, in virtù della quale la raccolta, ancorché significativa, deve essere assunta a caso esemplare per verificare ed attivare un approccio metodologico a tutto tondo, sensibile ad istanze non solo strettamente bibliologiche ma anche letterarie, storiche, ecc. in una parola autenticamente culturali. Eppure, tutto il discorso di Petrella e degli altri che lo hanno preceduto in tali tipi di ricognizioni non può esimersi dal confrontarsi con una delicata e nevralgica questione di fondo: il concetto di "edizioni popolari". Affrontare l'argomento, in special modo con riferimento ad una realtà storico-culturale come quella rinascimentale, non è impresa semplice. La produzione da prendere in considerazione, infatti, non è inequivocabilmente identificabile. Cos'è la letteratura popolare? Cos'è l'editoria popolare? I due filoni, posto che ciascuno abbia una propria organicità, si identificano? Quali eventualmente i connotati che li caratterizzano e, nel caso, li accomunano? Nel tentare di schematizzare le loro peculiarità, ci poniamo nell'ottica e nelle prospettive dell'epoca o in quelle coeve? E ancora, ci sono, ed eventualmente quali, distinzioni fra edizioni popolari delle diverse aree peninsulari (poniamo, fra quella napoletana e quella veneziana)?

Superfluo ricordare in questa sede i non pochi studi e contributi in materia. Resta il fatto che quanto meno su tre registri si può parlare di editoria popolare: quello "materiale" (la loro confezione), quello dei contenuti e, infine, quello della destinazione. I tre suddetti registri non coincidono: hanno certo più punti di contatto, ma non coincidono. Appunto in relazione a queste ultime fondamentali questioni, si ritiene che siano necessari ulteriori approfondimenti e chiarimenti.

MARCO SANTORO

LODOVICA BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Laterza, 2009, 330 pp.

IN una dedica a Matteo Fini, all'interno di una raccolta di lettere facete del 1575, Francesco Turchi rilevava: "Quantunque l'arte dello scrivere o dettar lettere paia facilissimo a ciascuno per essere così famigliare a tutti (...) ella è però arte sì difficile che a volerla ben fare è necessario che il loro scrittore o dettatore sia non solamente pieno di prudenza, ma anco dotto nell'arte della retorica, et adornato di buonissimo ingegno". Quella apparente facilità di realizzazione, che necessitava in realtà di un'attenta conoscenza retorica armonizzata da 'buonissimo ingegno', ben sintetizzava una delle caratteristiche principali di alcune di quelle raccolte epistolari cinquecentesche che decretarono il successo del genere, e su cui si sofferma la vasta e arguta indagine

di Lodovica Braida. Per meglio focalizzare alcuni passaggi significativi di tali opere – divenute a volte veri e propri casi editoriali – l'autrice orienta la sua indagine sulle raccolte miscellanee, che consentono di mettere a fuoco con più chiarezza il rapporto tra le scelte dei testi ed il loro pubblico di destinazione, poiché svincolate dai condizionamenti insiti alla logiche autoriali. Una storia, dunque, delle evoluzioni e trasformazioni delle raccolte epistolari nel Cinquecento ripercorsa attraverso l'analisi dei loro principali elementi caratterizzanti, dalle vicende editoriali all'uso dei paratesti, dal ruolo degli autori e correttori alla funzione dei loro editori. Una storia 'antica' che, pur conservando un forte legame con la tradizione classica (prima fra tutti, ovviamente, quella delle *Epistolae* ciceroniane), assunse peculiarità sempre più autonome ed indipendenti, testimoniando come le lettere potessero simboleggiare non solo modelli da imitare e riecheggiare, ma anche testi da utilizzare come veri e propri strumenti di informazione sui principali avvenimenti politici e religiosi di quegli anni. Una sorta di fenomeno relazionale e culturale, in cui la società rinascimentale si identificava e confrontava in un delicato gioco di raffronto allo specchio (si pensi alle lettere dell'Aretino, del Bembo, del Tasso e, in epoca precedente, a quelle di Pier della Vigna testimonianza emblematica della vita culturale alla corte di Federico II).

Ma le antologie di lettere del XVI secolo, attraversate "tra gli anni quaranta e sessanta da inflessioni dottrinali che l'ortodossia romana non aveva tardato a definire eterodosse" (p. 14), si prestano ad ulteriori ed interessanti interpretazioni proprio grazie alla loro natura polivalente che, oscillando dal trattamento dei temi umanistici a quelli politici, religiosi e storici, permise agli editori di utilizzarle per molteplici scopi. Basti pensare alle *Lettere volgari* di Paolo Manuzio, vero e proprio *best seller* editoriale, oggetto di numerosi plagi e imitazioni, pubblicate pochi mesi dopo l'istituzione formale dell'Inquisizione. La raccolta, come sottolinea l'autrice, dà l'impressione che tramite essa Paolo avesse voluto dare agli uomini vicini al Contarini la possibilità di esprimere le loro opinioni difendendosi dall'accusa di devianza dottrinale, ipotesi rafforzata dal fatto che, negli anni successivi all'apertura del Concilio di Trento, dalla stamperia dei figli di Aldo uscirono altre opere con forti riferimenti alla "giustificazione per sola fede". Il caso Manuzio ben dimostrava come attraverso alcune raccolte epistolari (soprattutto degli anni quaranta) il vivace mondo delle tipografie italiane lasciava trasparire, oltre alle informazioni sulle vicende politiche e militari del tempo, anche quel clima di profonda inquietudine religiosa in cui versava il paese. Sullo sfondo degli epistolari scorrevano infatti le immagini dell'Italia del Cinquecento, quell'Italia smembrata e divisa in cui le questioni di fede occupavano la maggior parte delle discussioni di intellettuali e prelati. Nel decennio 1550-1560 cominciarono però a delinearsi alcuni cambiamenti significativi. Nel 1556 è ancora Paolo Manuzio a dare alle stampe un epistolario riprendendo nel titolo (*Tre libri di lettere volgari*) quello dell'antologia che lo aveva reso famoso. Si tratta questa volta di una raccolta di ben 143 lettere, in formato ottavo, che ricordano molto da vicino la materialità della sua famosa antologia. Ciò che più colpisce è il numero altissimo dei destinatari, che mostrano la fitta rete di conoscenze che egli era riuscito a costruire. Nella nuova raccolta manuziana le tematiche religiose cominciano ad apparire lontane, ed alcune lettere sembrano addirittura avere uno scopo autocelebrativo, evidenziato anche dalla duplice funzione di Paolo di autore ed editore (e d'altronde, come sottolinea Quondam nel noto volume su *Le carte messaggere*, uno degli elementi principali dei libri di lettere del Cinquecento era stato proprio quella doppia presenza di funzione-autore e funzione-editore che aveva generato una ambiguità del termine *imprimeu-*

rs). Nel corso degli anni '60 e '70 la fisionomia delle antologie epistolari sembra destinata a modificarsi ulteriormente, per dare spazio ad una maggiore specializzazione tematica. I testi proposti sono infatti caratterizzati, come rileva l'autrice, da una sorta di "ridefinizione o restrizione del registro stilistico o del campo tematico", ben visibile nelle *Lettere facete et piacevoli* curate da Dionigi Atanagi nel 1561, o nelle *Lettere di principi* raccolte da Girolamo Ruscelli nel 1562. Con la pubblicazione, nel 1564, del *Secretario* di Francesco Sansovino, il ruolo e la funzione della raccolta epistolare cambiò definitivamente aspetto. L'opera di Sansovino non costituiva più soltanto una semplice raccolta di lettere, ma anche un trattato sulle funzioni e sui ruoli del segretario a corte, anticipando quella che sarebbe stata la natura di molte altre raccolte tra la fine degli anni '80 ed il primo decennio del Seicento. In quegli anni i libri di lettere appariranno sul mercato editoriale con tre grandi formule diverse: o, sulla traccia del Sansovino, continueranno a far convivere il trattato con l'antologia epistolare, o punteranno con tono polemico sul solo trattato, o in ultimo affideranno al dialogo il discorso sull'ufficio del segretario e sul modo di comporre lettere. In conclusione, con acuta e puntuale riflessione, arricchita da ampia documentazione, l'autrice sottolinea come nel corso del Cinquecento i libri di lettere, perdendo il vivace intreccio che li aveva caratterizzati nella prima parte del secolo, si trasformino in formulari sempre più neutri, asettici, depotenziati di ogni rimando alle vicende contemporanee, ed omologati allo standardizzato libro per il segretario. Ma la storia degli epistolari cinquecenteschi narrata da Lodovica Braida ha anche l'ulteriore merito di ricordarci la centralità degli epistolari di ogni tempo: preziosi strumenti di conoscenza per ricostruire non soltanto i rapporti privati e personali, ma anche le storie sociali e umane, le nascite dei movimenti letterari, artistici, religiosi e le loro eventuali scomparse. Perché le lettere hanno quell'innegabile potere di introdurci all'interno di quella che Keats definiva la 'formazione dell'anima umana'.

VALENTINA SESTINI

PAOLA ZITO, *Granelli di senapa all'Indice. Tessere di storia editoriale (1585-1700)*, Pisa-Roma, Serra, 2008, 234 p. (Biblioteca di «Paratesto», 5)

CON il passo spigliato e sicuro di chi ha il dominio dell'argomento trattato e con lo stile suggestivo e coinvolgente che le è proprio, Paola Zito introduce e guida il lettore all'interno di una problematica di grande interesse e attualità: la "biblioteca proibita" enucleatasi attraverso i divieti censori emessi nei confronti delle opere interpreti delle istanze mistiche e spirituali che dagli anni Ottanta del Seicento, nella fase di assestamento del controllo delle pratiche e degli atteggiamenti religiosi seguita all'*affaire* Molinos, furono dichiarate eretiche, false, perniciose, scandalose, o «male sonantes» dalla dottrina ufficiale della Chiesa e, pertanto, condannate.

Il libro, che rielabora e amplia contributi precedenti dell'A.,¹ trae la fonte di riferi-

¹ *Granelli di senape all'Indice. La condanna dei libri 'quietisti'*, in *Dal torchio alle fiamme. Inquisizione e censura. Nuovi contributi dalla più antica Biblioteca provinciale d'Italia. Atti del Convegno nazionale di studi, Salerno, 5-6 novembre 2004; *Censura e libri espurgati. Le cinquecentine della Biblioteca Provinciale di Salerno. Catalogo della mostra*, a cura di Vittoria Bonani, Salerno, Biblioteca Provinciale, 2005, pp. 97-128, e *I piccoli libri dei Moderni contemplativi. La fisionomia di una 'collana' di successo nello specchio degli apparati paratestuali*, «Paratesto», 3, 2006, pp. 83-98.

mento nella documentazione sedimentatasi nelle *Censurae librorum* della Congregazione del Sant'Ufficio per gli anni 1673-1714 e nei *Protocolli* della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti per gli anni 1674-1715 – conservati entrambi nell'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede – confrontata e verificata sui coevi *Indices librorum prohibitorum* di Innocenzo XI Odescalchi e Clemente XI Albani. I fascicoli dei processi cui furono sottoposti gli autori e le opere restituiscono l'esito del capillare monitoraggio retrospettivo effettuato dai cardinali dei due sacri collegi romani – anche su questo versante in reciproca, spinosa, collaborazione – che si condensò in una sorta di “scaffale” della produzione editoriale di letteratura spirituale ispirata – in gran parte ma non solo – al pensiero dell'alcantarino aragonese Miguel de Molinos e al “veleno” della quiete insinuato dalla sua *Guida spirituale*, propagati in forme tentacolari e ingovernabili dagli organi centrali di vigilanza attraverso il veicolo principe della comunicazione: il libro a stampa in volgare.

L'abbondanza e la pervasività di questa tipologia letteraria – caratterizzata sotto l'aspetto editoriale dall'abito dimesso, il piccolo formato, la *mise en page* essenziale e la scarsità dell'apparato decorativo (con l'eccezione dell'immagine della croce, simbolo della Passione di Cristo, e di altre raffigurazioni allegoriche riprodotte e discusse nel cap. II, § 4 *Le immagini*) – si evincono con estrema chiarezza dalla lista e dalla penetrante interpretazione propostane dall'A. nel I capitolo. Settantacinque furono le opere condannate nell'arco di tempo considerato, esaminate dai consultori su edizioni specifiche – di cui solo cinque ottennero il beneficio del «donec corrigantur» – ma la proibizione si estese, secondo una prassi consolidata, a tutte le altre manifestazioni editoriali dei titoli individuati, «ubicumque et quocumque alio idioma seu quavis editione aut versione impressi»: dalla *princeps* alle ristampe, dalla versione in lingua originale alle traduzioni, dalle edizioni integrali ai compendi e persino ai testimoni manoscritti, in quanto individuabili. Una precauzione indispensabile, dal punto di vista dei cardinali romani, a fronte di una produzione letteraria di grande successo – che annoverò esempi di veri e propri *bestseller* (e.g. il *Christiano interiore* di Jean de Bernières-Louvigny: 101 edizioni tra il 1659 e il 1696) e, malgrado i divieti, anche di *longseller* (e.g. il *Breve compendio intorno a la perfettione christiana dove si vede una pratica mirabile per unire l'anima con Dio* di Achille Gagliardi: 61 edizioni tra il 1581 e il 1700) – replicata in forme massicce dai torchi di tutta Europa in un ordito fitto – non sempre agevole da decifrare ma mai casuale – di relazioni spirituali, intellettuali e commerciali tra autori, curatori, prefatori, traduttori, committenti, dedicatari e tipografi-editori.

L'indagine della Zito, estesa con cura e perizia su repertori bibliografici tradizionali e online, restituisce 809 edizioni delle opere proibite prodotte in 51 luoghi europei e 36 italiani, tra i quali svettano Parigi (139 edizioni) e Venezia (135 edizioni) – e il dato non sorprende – ma, a riprova dell'estensione del ‘contagio’ in territorio italiano la cui minaccia eversiva inquietò non poco le autorità ecclesiastiche, evidenzia e conferma il policentrismo editoriale della penisola con numerosi altri centri importanti di produzione: Roma (57), Genova (27), Brescia (20), Bologna (19), Napoli e Milano (14), Macerata, Viterbo e Torino (9). Ai quali si affiancano luoghi minori ma pur significativi del radicamento e della diffusione del fenomeno che si può esemplificare nel caso macroscopico di lesi con 16 edizioni – 14 delle quali realizzate dal tipografo Claudio Perciminei – delle opere del vescovo Pier Matteo Petrucci e della rete dei suoi accoliti – il fermano Benedetto Biscia e i fabrianesi Carlo Caldori e Tommaso Menghini – i quali, insieme alla “conventicola” osimana di Giacomo Lambardi, costi-

tuirono le figure più rappresentative del quietismo marchigiano, tutte documentate nel repertorio in esame.

Di “granello” in “granello” – con pregnante allusione alla parabola evangelica dei piccoli semi che generano grandi frutti, evocata dal tipografo napoletano Gian Giacomo Carlino nella dedica della riproposizione del 1614 del *Breve compendio* del Gagliardi – vediamo disporsi la teoria dei “piccioli libri” – ossessivamente proposti da autori ed editori e recepiti dai lettori come “cibo” e “farmaco” dell’anima – che coinvolsero in poco più di un secolo 161 tipografi ed editori italiani e 211 stranieri in un giro vorticoso di produzione i cui contorni reali, sotto l’aspetto dell’incidenza spirituale su larghe fasce di lettori laici ed ecclesiastici, ma ancor più dell’incidenza economica per le aziende produttrici, sono ancora indefiniti a motivo della perdita della gran parte dei testimoni. Colpiti dalle interdizioni, logorati dall’uso intensivo, trascurati dai collezionisti per l’assenza di pregi materiali, questi libri – come del resto tutti quelli attribuibili al macrocosmo del cosiddetto ‘libro popolare’ – sono sopravvissuti in numero ridotto e di essi conosciamo solo la «punta di un iceberg».¹

La Zito sottolinea a più riprese la folta presenza di questo genere di titoli nei cataloghi dei tipografi / editori e rileva come essi fossero consapevoli della loro redditività: Claude Cramoisy in Francia, Anton Giorgio Franchelli a Genova, Carlo Capodoro e Michele Ercole a Roma, Claudio Perciminei a Iesi sono esempi eloquenti. E certo eclatante fu l’attività del veneziano Gian Giacomo Hertz che, con grande sagacia nella scelta delle opere da pubblicare, nella costruzione della rete di *patronage* e nella *fabrica* dei libri, realizzò all’insegna della Nave un programma editoriale di 62 edizioni con cui monopolizzò il mercato di mezza Europa. Alle dinamiche che si innescarono intorno alla letteratura spirituale, alla resa in prodotti tipografici il più possibile appetibili e rispondenti alle esigenze di destinatari ben individuati sono dedicati i capitoli iv e v, in cui l’attenzione si sposta sugli apparati paratestuali – dediche e avvisi ai lettori su tutti – elaborati allora per promuovere le vendite e per guidare il lettore nell’appropriazione del testo e per noi oggi fonti primarie di informazione sul significato di una realtà libraria di grande impatto ricettivo, che l’A. esamina e restituisce nella sua concretezza fatta di scelte letterarie, di strategie editoriali e di investimenti finanziari, fino al momento in cui su di essa si abbatté la scure inquisitoriale.

Prima di terminare, uno sguardo ulteriore al I capitolo che merita un discorso a sé. Esso presenta la lista in ordine alfabetico degli autori e delle relative opere incorse nei decreti di censura – sempre registrati – arricchita dalla segnalazione in sequenza cronologica degli ulteriori esiti a stampa di ciascuna, a partire dalla *princeps* fino alla data prefissata del 1700, recuperati mediante la ricognizione delle fonti catalografiche, e dalla localizzazione degli esemplari reperiti. L’esame autoptico di alcuni di essi, più facilmente raggiungibili, ha consentito all’A. di accrescerne la descrizione con la segnalazione e – in taluni casi – la trascrizione degli elementi paratestuali, quali le provenienze, le rivendicazioni di proprietà, possesso, dono e prestito, che completano così l’analisi del “ciclo vitale” del libro – secondo l’accezione proposta da Luigi Balsamo – gettando luce anche sulla fase d’uso delle singole copie e, dunque, sui lettori.

¹ L’espressione, tuttora valida, è di LORENZO BALDACCHINI, *Il libro popolare italiano d’argomento religioso durante la Controriforma*, in *Le *livre dans l’Europe de la Renaissance*. Actes du XXVIII Colloque international d’études humanistes de Tours, sous la direction de Pierre Aquilon et Henri-Jean Martin, avec la collaboration de François Dupuigrenet Desrousilles, Paris, Promodis, 1988, pp. 434-441: 440.

L'elenco è corredato di preziosi indici: per luogo di produzione, al cui interno si articolano le sequenze alfabetiche dei tipografi/ editori/librai; per anno e per formato, nonché per gli autori secondari e per i dedicatari. Manca, ma pretendere lo sarebbe forse eccessivo, l'indice specifico dei possessori e delle provenienze che pure – come detto – sono stati meritoriamente rilevati. Chiudono il volume la ricca e aggiornata bibliografia e gli indici generali dei nomi e delle illustrazioni.

ROSA MARISA BORRACCINI

MARCO PAOLI, *La dedica. Storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, prefazione di Lina Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, 416 p.

NON può stupire che oggi in Italia si sia pensato da parte di uno studioso di concentrare una parte non piccola dei propri studi sulla tematica della dedica.

Che il paratesto e fra gli ambiti paratestuali quello relativo alle dediche sia stato infatti negli ultimi anni un settore di studio di particolare interesse e rilevanza lo dimostrano fra gli altri i convegni "I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro" (tenutosi a Roma e Bologna nel 2004, i cui Atti sono stati pubblicati a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005) e "I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica" (svoltosi a Basilea, con la pubblicazione dei relativi Atti a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004), ricordati anche da Marco Paoli, e la nascita delle riviste «Paratesto», nel 2004, e «Margini. Giornale della dedica e altro», nel 2007, come se gli studiosi avessero ricevuto contemporaneamente un input a riconcentrarsi sul problema delle 'soglie' del libro che Gérard Genette aveva posto con indubbia risonanza, manifestando la potenzialità intrinseca alla problematica anche sulla lunga durata.

Alle ricerche sulle dediche, ampiamente citate da Paoli, su cui si è certamente concentrata l'attenzione della Terzoli, ma di cui aveva colto implicazioni e problematicità Marco Santoro nel suo *Appunti sulle caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico* – che oggi si legge in *Libri, edizioni, biblioteche tra Cinque e Seicento. Con un percorso bibliografico* (Manziana, Vecchiarelli, 2002), ma che era già stato precedentemente pubblicato in «Accademie e Biblioteche d'Italia» (LXVIII [2000], 1) – vanno ancora riferiti, ugualmente di Santoro, almeno il saggio *Contro l'abuso delle dediche*. Della dedicatione de' libri di Giovanni Fratta («Paratesto», I, 2004) e la successiva edizione dell'opera dell'autore veronese (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006).

Ci troviamo dunque di fronte ad un libro scontato, non originale nell'impostazione, nato in una scia modaiola?

Certamente non è così, come dimostra l'interesse protratto nel tempo di alcuni interventi di Paoli che sono ora raccolti in questo volume. Bisogna dunque partire dal 1996 ed arrivare al 2008 per tracciare una linea di continuità della ricerca. Ma ciò non sarebbe sufficiente a delineare il percorso del libro, dove il 'riuso', per così dire – e 'riuso', beninteso, con aggiunte – di quattro saggi si inserisce in un flusso organico che va via via formandosi sul doppio binario dell'incremento e della precisazione, dove quindi le interazioni che Paoli stesso indica non sono ripetizioni casuali dovute alla sovrapposizione di saggi maturati distintamente, bensì suture volute fra aspetti delle dediche che si intersecano rispetto alle componenti di fondo che Paoli ha cercato di evidenziare nelle tre parti in cui ha diviso il suo libro.

Il titolo della prima, *L'architettura del sistema*, denota già come l'autore intenda l'universo dedica e il sub-universo dedica venale: sistema, appunto, soggetto a prescrizioni cui occorre conformarsi, come peraltro cercano di dimostrare le dieci regole enunciate e spiegate nel primo capitolo (uno dei quattro già editi; questo, precisamente, negli Atti del già ricordato convegno "I dintorni del testo") e sistema di cui si vuole spiegare l'architettura, utilizzando così termini certo di ampio uso, ma che forse possiedono un input aggiuntivo sul versante degli studi bibliografici e biblioteconomici cari all'autore.

Del resto, si noti per inciso, nell'introduzione Paoli conclude dichiarando la propria specifica volontà di «proporre» – al di là dell'inevitabile approccio pluridisciplinare – «un contributo alla storia dell'editoria italiana di Antico regime e fornire nuove informazioni e valutazioni critiche per lo studio dello statuto dell'autore in rapporto con il potere economico e politico, ma anche, in una prospettiva sempre più apprezzabile, con il pubblico» (p. 8).

Ma torniamo alla prima parte del volume e leggiamone la successione dei capitoli: *Il sistema delle dediche e le sue regole*; *Ragioni della dedica*; *I luoghi tipici della dedica* – e ci si fermi un attimo sul titolo del primo paragrafo: *'Topoi' e regole del sistema* – (del resto l'esigenza di Paoli di fornire e chiarire le 'regole' riemerge – ci sembra – nella tabella delle pp. 88-89); *Dediche e arte figurativa*, dove si precisa l'utilizzo che si faceva degli stemmi e dei ritratti dei patroni e si carica di evidenza la scena dell'offerta del libro per il 'patronage', dove l'autore si fa visivamente sottomesso e in certa misura 'servo' del dedicatario.

Certo, però, la dedica, pur rivolta ad ottenere benefici e magari, come quella dell'*Adone*, doppi benefici a riscontro di doppi dedicatari – qui, come si sa, Luigi XIII e Maria de' Medici – non pone Marino – né altri – nella condizione, peraltro veterocritica, di poeta servo, in quanto si attua nella richiesta e nell'accettazione del 'patronage' uno 'scambio' di doni, l'opera dell'ingegno in cambio di oggetti preziosi o denaro, la fama derivante al dedicatario dalla citazione e, implicitamente, dall'elogio in contropartita con i medesimi doni e con la 'protezione' accordata: l'antico *topos* del poeta dispensatore di gloria vive anche attraverso la dedica; forzando un po' le potenzialità di questa, un libro che resterà nei secoli darà lustro nei secoli a colui cui è stato dedicato.

Naturalmente la posizione di autori e tipografi non è sempre quella vincente di Marino e Marco Paoli ben rileva – ricordandolo al lettore forse competente, ma chiarendolo e dimostrandolo con numerose e dotte semplificazioni a quello estraneo alla problematica – come non solo si debba distinguere fra dediche venali, professionali e di amicizia, ma anche fra dediche d'autore e di tipografo-editore, fra tipologie di dono, comprendendovi quella del parziale o totale rimborso spese della stampa; come si debba tener conto della valenza differente delle richieste economiche e di quelle di protezione dai detrattori e/o dai censori; come, ancora, si debbano porre dei 'distinguo' fra le forme di accettazione e di gradimento e sulle loro implicazioni; come dovessero regolarsi gli autori e/o stampatori nelle ristampe e nelle nuove edizioni, quante potessero essere le dediche per la medesima opera o nel medesimo libro e cosa, di fatto, talvolta invece accadesse. Naturalmente non poteva mancare fin dalle prime pagine la menzione di Caramuel, padre ormai noto del discorso su componenti e implicazioni dell'arte tipografica nel suo *Syntagma*, e, per motivi diversi, di cui fra poco si dirà, di Giovanni Fratta,

La seconda parte del volume di Paoli, *La teoria*, comprende saggi sul «microdialogo» inserito da Girolamo Ruscelli nella sua lunghissima dedica a Cristoforo Madruz-

zo del *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili spiriti*; sul trattatello *Della dedicatione de' libri* di Fratta, che, come si è prima detto, è stato riedito in anastatica da Marco Santoro nel 2006 ed è divenuto punto ineliminabile nella discussione sul sistema dedica a fine Cinquecento; sul dialogo *Il segretario* di Battista Guarini; sulla interessante – e atipica nel panorama editoriale precedente e successivo – raccolta di lettere dedicatorie del tipografo bergamasco Comin Ventura, dei primi anni del XVII secolo, che collega le dediche alla forma – spesso esplicita – di lettera di dedica e questa all'epistolografia cinquecentesca nelle sue diverse caratterizzazioni di lettere amorose, facete, spirituali, nonché 'utili' per usi pratici, come i vari tipi di lettere ufficiali da doversi utilizzare dai segretari e dunque anch'esse modello e modellizzanti – e Paoli richiama *Le «Carte messaggiere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare* di Quondam (Roma, Bulzoni, 1981) e a noi viene in mente il libro, peraltro ricordato da Paoli precedentemente, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca* di Gino Benzoni (Milano, Feltrinelli, 1978).

Ancora in questa seconda parte saggi su Tassoni e Boccacini e su un altro dialogo sulle dediche, *Il Frachetta* (1624) di Giovanni Bonifacio, di cui Paoli, nel concludere il suo intervento, pone in rilievo le differenze con *Della dedicatione* di Fratta.

Con un salto cronologico notevole lo studioso interviene poi sul racconto *Le dediche* di Antonio Piazza, edito nel 1773 circa, ma ripubblicato nel 2007 da Paolo Rambelli, Paoli a ragione invita a riflettere sulle differenze fra trattato e narrazione e riconduce quindi anche questa prova settecentesca a una conferma della «consuetudine dedicatoria» (p. 236).

La terza parte del volume prende il titolo *La prassi*. Torniamo splendidamente al Cinquecento, anzi agli ultimi anni del secolo degli incunaboli con *Le dediche di Aldo Manuzio*, per affondare poi un bisturi nelle *Dediche del Doni*, dove il titolo stesso immediatamente precisa *uso e abuso del sistema*, e *Verso un'anarchia dedicatoria* è il titolo del paragrafo che registra la «vocazione» di Doni alle dediche plurime nelle edizioni marcoliniane e sovvertendo l'ordine del paratesto con l'anticipare addirittura la dedica prima del frontespizio nei *Fiori della Zucca* (1551). Si torna a parlare di Fratta in *Percorso barocco* per introdurre una carrellata su Marino, Galileo, Ferrante Pallavicino, Girolamo Brusoni, Michelangelo Buonarroti il Giovane, Giovan Francesco Loredan, Anton Giulio Brignole Sale, Giandomenico Ottonelli, Salvator Rosa, Francesco Redi, concludendo con Juan Caramuel e avanzando poi nel Settecento da Giusto Fontanini fino a Ireneo Affò (1794) in un *excursus* notevole, ma su cui si potrebbe ritornare.

Infine i capitoli *Lazzaro Spallanzani e la dedica* e *Il Settecento, ultimo secolo: conferme e inadeguatezze del sistema*, con lo sguardo puntato anche su Alfieri e Foscolo e spinto fino a metà Ottocento.

Il volume, però, riserva ancora al lettore una ricca sezione iconografica riferita, tranne che per il primo ritratto, al capitolo IV, che, come si è detto, pone in rapporto le dediche con l'arte figurativa. Certamente interessante, inoltre, l'appendice, che permette di conoscere l'intero elenco di dedicatori e dedicatari della raccolta di Comin Ventura, e naturalmente molto utile l'indice dei nomi.

L'universo dedica riceve sicuramente nuova luce da questo bel libro di Paoli, di cui – infine e per restare nell'ambito del discorso paratestuale – si vuole suggerire di guardare l'elegantissima copertina, allusiva, ci sembra, all'offrire un volume, ma questa volta a un dedicatario non indicato e quindi, ci piace pensare, al lettore, che certamente, se corrisponderà all'invito, ne trarrà stimolanti sollecitazioni.

Bodoni, i Lumi, l'Arcadia. Atti del Convegno, Parma 20 ottobre 2006, a cura di Andrea Gatti, Caterina Silva, Parma, Museo Bodoniano, 2008, 238 p.

IL titolo di questo volume collettaneo, frutto di un convegno che ha visto la partecipazione di studiosi di varia impostazione scientifica e metodologica, appare quanto mai illuminante e aderente a quanto, poi, è dato di leggere negli interventi stessi. È fuor di dubbio che Giambattista Bodoni abbia rappresentato uno degli esempi più fulgidi dell'arte della stampa poiché, al di là dei suoi meriti in questo specifico campo (in verità non tutti attribuitigli in questi saggi), egli fu colui che chiuse un'epoca e ne aprì un'altra ma, nello stesso tempo, convisse con l'Illuminismo e con l'Arcadia con una lungimirante attenzione al recupero del passato e con vigile attenzione alla modernità: apprezzò questa seconda, ne fu fiero assertore e divulgatore ma fu insignito anche della divisa d'Arcadia partecipandovi attivamente pure non concedendo larghi spazi – nella sua produzione – ad autori di questo movimento. Se dovessimo leggere tutti insieme gli articoli dei relatori potremmo, probabilmente, raccontare di un Bodoni forte camminatore in avanti con alcuni passi di retroguardia indietro: con qualche imprevedibile, affascinante e doloroso dubbio seminato da Leonardo Farinelli (*Bodoni senza caratteri*, pp. 21-60) che porta a conoscenza i carteggi dello stampatore con i propri familiari; rapporti non molto idilliaci, con un Bodoni poco incline ad aiutare genitori e fratelli, volto massimamente alla gloria e alla conoscenza delle proprie opere da parte del pubblico che contava, sovente impietoso, con lunghi silenzi epistolari. Accade sovente che i saggi biografici tendano a enfatizzare lati oscuri dei personaggi o a illustrare quelli già noti: ma l'equilibrio con il quale Farinelli ha affrontato la vita terrena di Bodoni, solo apparentemente distaccato dal mondo della stampa per il quale egli è celebre, ha fatto sì che da questo saggio uscisse un uomo ignoto, geloso della propria indipendenza, orgoglioso del proprio talento, attentissimo ed abile a costruire l'immagine di se stesso. E se corrispondesse al vero la memoria del 3 settembre 1815 di Giuseppe, fratello e collaboratore stretto e fidato, probabilmente dovremmo riconsiderare il Giambattista Bodoni come uomo e come professionista. Senz'alcuna ritrosia viene dipinto un Bodoni impietoso, prevaricatore, ingiusto ed infido con ombre davvero fosche sulla sua originalità come tipografo e sui meriti ascrittigli giacché apparirebbe che ad altri, a Pancrazio, Giacomo, Andrea e Pietro Amoretti, appartenessero punzoni, matrici e forme per tutte le gradazioni dei caratteri. Il passaggio è avvincente e non solo curioso: ci manca l'esatta conoscenza dell'obiettività di Giuseppe Bodoni a cui andrà concesso – almeno questo – un supplemento d'indagini. A William Spaggiari (*Bodoni e l'Arcadia*, pp. 61-77) si deve un saggio cruciale per il convegno: Bodoni si considerò sempre “un illustre letterato” e si gloriò d'essere stato accolto come arcadico (con il nome di Alcippo Perseo) ma non prese quasi mai in considerazione di pubblicare qualche opera di quel movimento poiché apparve a lui più consona cosa volgersi “agli autori direttamente legati all'esperienza dei Lumi”; così rifiutò un inedito di Metastasio che poi denunciò d'aver smarrito a chi glielo aveva commissionato adducendo sempre un sostanziale disinteresse per quella tipologia di letteratura che non riteneva confacente al mutato clima poetico e soprattutto politico. Molto interessante, per la storia della stampa, il saggio di Andrea Gatti (*Segno, significato, idea: Bodoni e i Lumi*, pp. 79-112) con una significativa appendice – particolarmente curata – che mette a raffronto alcune intuizioni del suo *Manuale tipografico* con altre manifestazioni artistiche più moderne e in qualche modo ricollegantisi alla sua opera. Allo stampatore, l'autore riconosce il genio dell'arte il quale, al di là e oltre la fase

a tutti nota della straordinaria pratica tipografica frutto di un'autonomia propositiva e realizzativa sconosciuta fino ad allora, seppè librarsi al di sopra delle costrizioni illuministiche, non s'immerse nell'esaltazione dell'idea romantica incipiente tenendo sempre equilibri ed equidistanze che furono alla base della ricercatezza esemplarmente classica dei suoi lavori, alla compiuta organizzazione paratestuale, alla forma e alla disposizione dei caratteri; secondo Gatti – e non possiamo che condividere la sua opinione – Bodoni rigettò l'idea dell'artista con temperamento saturnino, stravagante, quasi sempre un poco folle poiché seppè, invece, dimostrare che si poteva racchiudere il bello entro “le maglie di un criterio oggettivo come quello della proporzione” dal momento che la bellezza non è mai data da elementi casuali né tanto meno insondabili bensì risponde a “matematici rapporti fra grandezze e da una calcolata geometria, o architettura, di forme”. Non appartennero a Bodoni, secondo quanto scrive James Mosley (*Bodoni e il Neo-classicismo*, pp. 113-138) e non fecero parte della sua cultura, il recupero e la diffusione delle lettere romane che considerava tutte uguali, senza contrasti tra chiari e scuri, senza differenze fra spessori nei tratti; per cui cercare di comparare o andare alla ricerca di raffronti fra le lettere incise sulle lapidi romane e i caratteri cosiddetti classici bodoniani appare impresa di nessun conto dal momento che il saluzzese non comprese le possibilità del carattere lineare romano: il quale, a tutti è noto, fu realizzato per la stampa ed utilizzato nel Novecento. Basterebbe Giovanni Mardersteig, figlio prediletto – com'egli si definì – di Bodoni per smentire il suo padre elettivo dal momento che gli studi e l'opera dello stampatore veronese denunciarono un'affezione straordinaria verso quelle lettere. Legato alla tradizione colta, ma non solo, il contributo di Elvio Guagnini (*Il “canone italiano” di Bodoni*, pp. 139-160) il quale oltre ad avere cercato d'individuare quale collocazione letteraria fosse più confacente allo stampatore parmense – uomo dotato d'ampia dottrina e di ragguardevole livello culturale – ha messo in rilievo la vera patente d'editore che a lui va ascritta come merito per avere anzitempo – rispetto alla penisola – creato, senza volerlo e con un'apparente e disarmante disorganicità un insieme di pubblicazioni niente affatto scollegate tra loro tanto da potersi definire quasi delle collane vere e proprie. Le argomentazioni di Guagnini, invero, possono anche apparire un poco forzate ma quello ch'egli definisce “canone bodoniano” fatto di regole, principi e paradigmi estetici tutti enunciati e, ci permettiamo di aggiungere, messi in pratica piuttosto che teoricamente scritti riconducono a “zone e autori che, in qualche modo, costituiscono almeno un abbozzo di sistema”; che il “canone” bodoniano fosse raffinato, elegante, ricco, pieno di nitore tipografico appare fuor di dubbio ma che l'insieme delle pubblicazioni (caso mai di alcune) possa costituirsi come un *corpus* letterario vero e proprio sembra non andare sempre d'accordo con la mentalità stessa del Bodoni attento – come sempre – a contribuire sì alla diffusione della cultura ma anche a rafforzare l'immagine di sé di fronte ai suoi contemporanei. A confortare quest'idea sembra dare certezza il saggio di Paola Zanardi (*Giambattista Bodoni: le scelte editoriali, la circolazione libraria e i vincoli della censura*, pp. 161-182); l'autrice passa in rassegna le dottrine filosofiche e scientifiche nella Parma di fine Settecento attraverso i testi universitari e quelli scolastici alla luce delle norme sulla censura divenute più pesanti dopo l'allontanamento del Du Tillot che era apparso sempre molto più moderato che i suoi successori; di fronte a possibili penalizzazioni, ma probabilmente davanti a prese di posizione che forse un uomo del suo prestigio avrebbe potuto correre con buone speranze di non venire calpestato, Bodoni preferì essere discretamente garante nei confronti della censura: pubblicò opere dei funzionari preposti alla stessa, si tenne distante da Rousseau e da Voltaire (del quale pubblicò solamente il teatro) non si lasciò tentare

da Lucrezio né dal suo amico Carlo Denina che non trovò alcuno spazio nel catalogo bodoniano; non disdegnò, tuttavia, di uniformarsi a quanto accadeva nel mondo europeo di allora dove idee illuministiche trovavano comunque albergo nel mezzo di opere sicuramente “permesse”. Appare ovvio, quindi, che le assenze nel catalogo dello stampatore siano altrettanto significative quanto quelle delle presenze: e su questo scrive Rosa Necchi (*Il catalogo bodoniano: assenze, ritardi, mancate collaborazioni*, pp. 183-208) la quale mette subito in rilievo la lacuna – come sopra accennato – delle opere dell’abate Carlo Denina mai apertamente da Bodoni rifiutate ma mai edite nella realtà; nessuna pubblicazione, teoricamente, sembra scivola di complicazioni ma le ragioni che l’autrice asserisce – di varia natura e di entità diverse – fanno bene comprendere quale attitudine mentale fosse alla base delle scelte editoriali di Bodoni che non avrebbe sopportato ostacoli al commercio librario né avrebbe permesso che la conciliabilità del suo prestigio venisse attaccata da eventuali intoppi che avrebbero gettato luce – fors’anche falsa – sul suo operato. L’ultimo contributo del volume è dedicato da James Clough (*Bodoni nel Novecento*, pp. 209-236) all’apporto dello stampatore allo sviluppo dell’arte tipografica nel secolo testé trascorso: quali siano stati, in definitiva, i bodoniani che ebbero la forza di soppiantare i garamondiani massimamente per quanto riguarda i libri destinati a durare nel tempo e che ancora oggi dimostrano l’eccellenza della stampa novecentesca. Rivisitazione dei caratteri, riproposizione dei canoni migliori dell’esperienza parmense, nuovi *designers* che si confrontarono con quanto conosciuto aggiornando e meglio definendo – accostandosi al gusto rinnovato di un secolo davvero importante per la stampa d’arte – alcuni principi che Bodoni aveva posto come inequivocabili: fu tutto questo la carta vincente di un’epoca irripetibile e che ebbe in Morris Fuller Benton, in Charles Malin, in Giovanni Mardersteig, in William Morris, in Hermann Zapf, in alcune istituzioni statunitensi e tedesche, in alcune piccole ma esemplari officine italiane sino a giungere a Franco Maria Ricci i loro più illustri e raffinati inventori di caratteri e ultimi grandi stampatori. La marcia ininterrotta verso la *méta* di una “perfetta reincarnazione di Bodoni”, come la definisce Clough, si perfezionò alla metà degli anni Novanta del Novecento: conciliare l’arte del saluzzese e le sue concezioni dei caratteri con il *design* di *font* digitali e l’esito non poteva che essere positivo forse addirittura, per concludere con le parole dell’autore, “un raffinato contributo all’arte tipografica di oggi”.

GIANCARLO VOLPATO

SANTO ALLIGO, *Antonio Rubino: i libri illustrati*, Torino, Little Nemo, 2008, 236 p., ill.

«LE opere di Rubino da sole bastano a illuminare, come un bengala nella notte, l’intera storia dell’illustrazione italiana»; non sappiamo se quest’affermazione di Mauro Chiabrando, messa in epigrafe nella pagina d’apertura, corrisponda al vero ma possiamo – senza tema di smentita – aggiungere che Antonio Rubino ha dato al libro italiano una dignità che nel campo dell’illustrazione raramente trova conferme. E questo lavoro di un esperto, oltreché bibliofilo raffinato, come Santo Alligo sciorina una ricchezza inconsueta di esempi (quali si conviene, tra l’altro, a mettere in giusto risalto l’opera di un illustratore) che stanno a dimostrare il grande eclettismo di Rubino il quale, sposato ad un grande talento, ha conferito al libro italiano del Novecento quell’accattivante bellezza che lo ha reso celebre non solamente ai lettori e

agli appassionati. Nato a Sanremo nel 1880 e spentosi a Bajardo d'Imperia nel 1964 Antonio Rubino iniziò a dipingere ancora bambino e il suo rapporto con il libro avvenne nel 1905: da allora fu un susseguirsi – non sempre lineare a dire il vero – di innovazioni, di curiosità, di interessi verso un mondo che lo prese totalmente. Amico e uomo di fiducia degli esordi mondadoriani, non si ritenne mai legato a nessuno se non alla libertà della propria penna e delle proprie capacità espressive. Alligo – con mano delicata e francamente obiettiva – delinea il lungo percorso di Rubino a cominciare dalle prime prove che lo videro editore e cimentatore di se stesso sino alla fine quando, ormai ultraottantenne, non smise assolutamente di credere di potere rinascere a seconda vita se Arnaldo Mondadori avesse acconsentito di pubblicare, insieme, tutte le proprie opere: e di fronte all'ultimo rifiuto dell'editore – che si assommava ad altri precedenti – l'illustratore ligure probabilmente aveva capito che la sua esistenza spesa al servizio del gusto non era stata realmente recepita. Infatti, per molto tempo ancora egli fu visto come quello del «Corriere dei Piccoli», geniale e bravo, ma pur sempre (a parte *Versi e disegni*) un illustratore di libri per ragazzi, una professione che in Italia, per lunghi anni, fu considerata in maniera riduttiva. Ma nessuno si era piegato sulle straordinarie copertine che Paola Pallottino in un breve saggio contemplato all'interno del volume ha definito come i manifesti di un'anima eccentrica; veri e propri manifesti che, mutuando dal linguaggio pubblicitario la sintesi contenutistica e la folgorante immediatezza, passarono dal simbolismo ad un limpido Déco che aveva fatto dire a Rossana Bossaglia che esse erano un passaggio-chiave verso il futurismo, per approdare al vero e proprio Cubo-futurismo delle ultime prove; pochi avevano osservato come la sinfonia di colori ed immagini avesse conferito a «Il giornalino della domenica» una straordinaria complicità tra il lettore e l'illustratore sì da rendere delle pure bellezze i trionfi arcimboldeschi delle sue figure con continue incursioni nell'universo della moda e del costume, frammiste – a volte e con grazie diverse – a bizzarri costumi del passato che si rifacevano ai tempi delle marsine, delle scarpette a fibbia, dei fantasiosi cappelli ma sempre accompagnate da una vena umoristico-caricaturale che contraddistinse l'opera intera di Antonio Rubino. Questi fu davvero un grande illustratore per ragazzi ma non si dimentichi che cosa significhi lavorare per i più piccoli: vuol dire conoscere perfettamente la psicologia di lettori non sempre trattati nel modo migliore, vuol dire entrare nella logica di una mente straordinariamente ricca di capacità fantastiche, vuol dire anche sottomettersi a giudizi niente affatto banali poiché impietosi – da sempre – sono stati i lettori meno smaliziati: e la mano di Rubino non li tradì mai. Fu Arnaldo Mondadori il suo mentore (e con il grande editore il ligure non ebbe sempre un rapporto facile) ma della sua opera godettero editori diversi; legati ad un gusto delizioso che sta a mezzo tra il sogno e la leggiadria del segno furono i suoi disegni per la bibliotechina de «La lampada», la collana per bambini che l'esordiente Mondadori volle per i suoi piccoli amici, quelli che l'editore mantovano amò con una passione particolare perché forse gli ricordavano la sua fanciullezza senza libri e senza sogni. Impostate con rigore, le prime copertine di Rubino presero poi una maggiore consistenza grafica mano a mano che gli impegni diventarono una vera palestra per un autodidatta come lui: come «I gioielli» dell'editore Nino Vitagliano che, a cavallo degli anni Venti, costituirono una delle collane per ragazzi più belle nella storia del libro pedagogico e in cui Rubino si cimentò con esiti di singolare bellezza dove accanto al segno, netto e inconfondibile di un vero illustratore che dimostrava di conoscere assai bene la tecnica della giusta dimensione e del colore con esiti caricaturali certamente simpatici per i ragazzi, il ligure aveva co-

scienza di potere pretendere assai di più dalla propria mano. E da qui in poi, come in una sequenza dove l'autore riprendeva fasi già usate mescolando nuove concezioni, Rubino conobbe un'attenzione verso la propria opera che non verrà mai meno anche se i rapporti con gli editori non furono sempre idilliaci a causa delle continue dispute sui suoi compensi. La serena bellezza delle sue illustrazioni di favole si alternava a fantasiose invenzioni futuristiche che avrebbero bene figurato in libri degli anni a noi più vicini, per non parlare delle strane "dolcezze" di animali e di bestie che sotto la sua mano acquistavano parvenze amichevoli e care ai bambini, senza dimenticare le caricaturali e apparenti ingenuità di molte figure da lui stesso inventate; il teatro, con i personaggi già fustellati sino ai corsi di lettura per le scuole elementari dove Rubino – come in una *plaque* natalizia di regali – illustrava le lettere di vario formato in nero al tratto; e, ancora, i libri per le edizioni «Cartoccino», per Sonzogno: per questi editori Rubino lavorò molto producendo bellissimi e fantasiosi libri per bambini con figure a colori anche a piena pagina dove il gioco dell'illustratore altro non era che il gioco del suo piccolo lettore; ma ugualmente avvenne per Vallardi, per Marzocco, per altre case minori lombarde in un periodo – come quello del regime mussoliniano – in cui Rubino fu assai più attento alla sua opera di illustratore e, forse ma non soltanto inconsueta, pedagogista tramite le figure per una serena libertà infantile scevra da meccanismi imposti di coercitiva ideologia.

La ricchissima appendice – certamente la parte preponderante del volume – rende onore e appare sufficientemente indicativa per comprendere bene l'opera globale di Antonio Rubino del quale, qui, non si prendono in considerazione molte altre "imprese figurative" dove il suo genio dette esiti d'indubbio grandezza: ci riferiamo ai fumetti, ai quaderni, ai giochi, alla pubblicità; tutte attività al di fuori del vero e ricchissimo paratesto che rendeva particolarmente bello l'oggetto libro ma che servono a farci conoscere la versatilità e l'ecllettismo di un artista certamente non valorizzato quanto meriterebbe.

Vogliamo ricordare, ancora, le sue illustrazioni a china ed acquerello che adornarono copertine e pagine nei primi anni Venti, gli albi a colori dal titolo «La scuola dei giocattoli» che deliziarono i bambini di qualche anno dopo, le storie illustrate de «Il balilla» dove Rubino aveva una rubrica fissa e raccontava favole belle e poco fasciste, i compleanni di Topolino, i libretti illustrati per dame benpensanti e borghesi dal sapore passatista e un poco liberty, una corrente figurativa che Rubino amò di vera passione poiché gli permise di produrre libri particolarmente felici dell'epoca, i disegni per «La tradotta», la rivista mondadoriana diretta da Renato Simoni per i soldati della prima linea sul Piave nel 1917-1918. In *limine*, non sarà inutile ricordare *Versi e disegni* (Milano, Selga, 1911), il primo libro italiano pensato, scritto, illustrato e impaginato dalla stessa persona: un Rubino che sguazza a suo agio fra teschi, scheletri, esseri mostruosi e singolari dove agli sberleffi poetici fanno eco "ghiribizzi figurativi di allucinante, sarcastica, personalissima e graffiante invenzione grafica": un libro destinato agli adulti di squisita eleganza decorativa dove il giovane illustratore dette, forse, il segno più smagliante e originale della sua opera. Un'originalità, invero, che nelle copertine dei libri dopo gli anni Trenta troverà il suo culmine giacché ciascuna di esse apparirà come una narrazione dove scene e controsce ne sembrano autentiche variazioni musicali che influenzeranno altri artisti del libro e della carta stampata come Ugo Nespolo e Gabriele Turola ma soprattutto da queste contaminazioni piene di metamorfosi rimarrà attratto Benito Jacovitti che dichiarò sempre un suo debito verso l'illustratore sanremese.

I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento, a cura di Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker, Antonello Negri, Milano, Università degli Studi di Milano-Skira, 2009, 244 p.

IL pregiato volume, pubblicato all'interno de «Le Vetrine del Sapere», collana edita dall'Università degli Studi di Milano e dalla casa editrice Skira, si inserisce in una serie di iniziative commemorative per i dieci anni dalla scomparsa di Vanni Scheiwiller, morto nel capoluogo lombardo nel 1999. L'Università di Milano celebra le sue indimenticabili edizioni con questa notevole pubblicazione curata da Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker e Antonello Negri. La riflessione, lo studio sull'attività editoriale di Giovanni e di Vanni Scheiwiller vede nell'acquisizione (2005) dell'Archivio omonimo da parte dell'Università (che lo ha affidato a sua volta al Centro di Ateneo Apice), un punto di partenza fondamentale. «Quando [...] sono iniziate ad arrivare le oltre cinquecento scatole che contenevano l'Archivio [...] Scheiwiller [...] ci si è accorti subito che non si trattava di un archivio come gli altri. Per mole, prima di tutto. E poi, una volta aperte le scatole, per la ricchezza di quanto vi si trovava». (p. [v]). Quelle carte, dunque, costringevano a puntare i riflettori su una casa editrice rimasta per lungo tempo nell'ombra, nonostante la levatura culturale e l'originalità di un progetto editoriale davvero unico nel suo genere. Nella prima parte della pubblicazione, Andrea Kerbaker, in un'attenta *Cronologia*, ripercorre le fasi salienti della vita dei due editori, dagli anni che Giovanni trascorre alla Hoepli, alla nascita nel 1925 della grande collana «Arte Moderna Italiana» in cui non compare ancora il nome dell'editore ma la dicitura «Si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli, Milano», alla fondazione nel 1936 della collana «All'Insegna del Pesce d'Oro» (dal nome della trattoria in cui Giovanni incontrava gli amici e gli artisti), fino al passaggio di consegne dal padre a Vanni nel 1951, la morte di Giovanni nel 1965, gli anni di intensa attività del figlio e le collane nate attraverso la collaborazione con diversi istituti di credito, quali il Credito Lombardo prima e il Credito Italiano successivamente. Di seguito lo studioso presenta un ricchissimo *Racconto per immagini* in cui la struttura, la suddivisione tematica, la qualità della scelta iconografica (per la quale si deve ringraziare il meticoloso lavoro svolto da Marta Sironi) risultano assolutamente indovinate.

La seconda parte del volume, *Testi, forme e usi del libro*, presenta gli atti di un convegno (curati da Antonello Negri) che il Centro Apice ha organizzato nel 2007 in memoria dei due editori. Raccontare attraverso le immagini per Andrea Kerbaker ha significato andare oltre la riflessione accademica su quello che le storiche collane degli Scheiwiller hanno rappresentato nell'attività editoriale di quegli anni. Non era sufficiente, dunque, ripercorrere la storia di quel Giovanni Scheiwiller che, originario della Svizzera tedesca, per anni direttore della libreria Hoepli, aveva dato inizio nel 1925 all'indimenticabile «All'Insegna del Pesce d'Oro» e di quel Vanni che dal 1951 al 1999 aveva pubblicato oltre tremila titoli suddivisi in 44 collane, annoverando tra i suoi autori alcuni tra i più importanti scrittori italiani e stranieri del Novecento. La diversità dei due Scheiwiller, con le loro basse tirature (seppure ampliate da Vanni che andò oltre le 150-200 copie stampate dal padre) e con i loro minuscoli formati, andava in qualche maniera «celebrata» non solo attraverso i validissimi studi qui proposti, ma anche con un raffinato *Racconto* fatto di immagini che tratteggia mezzo secolo di editoria «inutile», in cui emerge prepotentemente quell'attenzione alla cura editoriale, all'eleganza tipografica che si mescolavano in maniera geniale con l'infallibile

futo che consentì ai due editori milanesi di scoprire e pubblicare Carlo Emilio Gadda, Mario Luzi, Antonio Pizzuto, un'ancora sconosciuta Alda Merini, Ezra Pound mentre era rinchiuso nel manicomio criminale di Washington e poi ancora Tessa, Reborra, Sbarbaro, Noventa, Sereni, Marinetti. Del valore della sua editoria Vanni era ben consapevole se in una lettera a Pizzuto del 1960 affermava: «Sono un editore in 32° a tiratura limitata, ma credo di avere il più bel catalogo della poesia del '900 italiana e straniera: Yeats, Pound, Eliot, Guillén, Cummings, Jouve, St. J. Perse, Cavafis, ecc.» (p. 52).

Pubblicavano secondo logiche del tutto estranee a quelle del commercio, Giovanni e Vanni, non si ponevano minimamente il problema di essere editori "obiettivi", "giusti" o "impegnati"; erano lontani anni luce dal concetto crociano di editoria di "roba grave", entrambi stampavano ciò che piaceva loro, contro gli schemi e i parametri consueti del mercato librario. Per Vanni, infatti, si trattava semplicemente di un'editoria volutamente diversa, orgogliosamente appartata, con i suoi libricini «piccoli, piccolissimi, tirati in poche copie, venduti in segreto, si sarebbe detto che fossero destinati a passare inosservati [...] Hanno invece finito col 'fare tipo', cioè da modello a tante altre imitazioni e derivazioni» (p. 143). Un nuovo e geniale esempio di economia editoriale secondo Pound che Stefano Ghidinelli (*Taccuini di poesia, 1936-1953*) ricostruisce minuziosamente, rimarcando come nella gestione delle singole pubblicazioni, le entrate e le uscite previste si preoccupavano innanzitutto di far sì che ogni tiratura, al suo esaurimento, raggiungesse il pareggio dei costi. «Giovanni non si lascia alcun margine di sperabile guadagno [...] il senso e il successo dell'operazione [...] risultano così legati dalla necessità di ricercare un utile» (p. 146). All'interno di un panorama come quello milanese, in cui la cultura editoriale era pur sempre espressione della Milano industriale, l'impresa degli Scheiwiller lavorava con non poche difficoltà in difesa della letteratura, delle arti e di un'editoria diversa creando vere e proprie linee di tendenza.

I due editori, ribadisce Paolo Giovannetti (*Un enciclopedismo poetico in-32°*), produssero e progettaron molto meno di quanto avrebbero voluto per un'evidente penuria di mezzi, non certo perché mancasse loro la "capacità progettuale" o «un'adeguata comprensione del mondo letterario» (p. 154). Un'inventiva davvero unica, dunque, unita, secondo Gian Carlo Ferretti (*Catalogo di valori nascosti*) alla «consapevole rinuncia a formule consolidate e con una forte istanza sperimentale, scelte liberissime e spesso singolari, ardimentose sopravvalutazioni [...] contraddizioni quasi compiaciute» (p. 163). Al grande amore per la poesia, i due editori seppero affiancare un'eguale passione per l'arte che li portò a produrre con le loro piccole monografie un altro raffinatissimo prodotto editoriale. Tutto era curatissimo, nulla lasciato al caso (Antonello Negri, *Sorprese da fototeca*) dalla «raccolta dei materiali iconografici», alla «selezione degli artisti da pubblicare», con una «linea di cultura avanzata, internazionale, poco sollecitata da mode e tendenze di successo» (p. 170). Una sorta di «laica devozione all'arte contemporanea», secondo Paolo Rusconi (*Modigliani in casa Scheiwiller*) che vide Giovanni coltivare una passione smoderata per Modigliani tanto da divenire «un entusiasta raccoglitore» di oggetti e documenti riguardanti l'artista.

Sui rapporti strettissimi intessuti dagli Scheiwiller con l'universo artistico di quegli anni indaga anche Silvia Bignami (*"Un tour de force quasi impossibile". Lettere di Severini, 1929-1956*) proponendo una serie di epistole tra Giovanni e il pittore cortonese, la cui attenta lettura riesce a far carpire elementi all'apparenza insignificanti ma ugualmente importanti sulla vita, spesso travagliata, dell'artista, sui meccanismi "sotterranei" del mercato dell'arte.

Del variegato e mai sazio interesse che Vanni e Giovanni ebbero per studiosi, artisti, letterati, scrittori, poeti, è frutto il loro sodalizio con Emilio Villa (Davide Colombo, *Emilio Villa e la mente aperta degli Scheiwiller*), Piero Manzoni, Vincenzo Agnetti (Giorgio Zanchetti, *La neoavanguardia milanese, Agnetti e Manzoni*) e da questo rapporto privilegiato con i propri autori nascono collaborazioni storiche, in cui ogni dettaglio era discusso, con uno strettissimo coinvolgimento umano prima che professionale. Vanni, in particolare, instaurava legami strettissimi con i suoi autori, accudendoli e diventandone «mentore e maieuta, a volte suscitatore e costruttore. Era il lato nobile dell'editoria, quello più libero e inventivo. [...] Scheiwiller si era ritagliato fin dall'inizio uno spazio molto particolare, di primizie assolute, di trucioli illustri, di rimanenze, scampoli, briciole, quisquiglie». (Benedetta Centovalli, *Sottovoce*, «Autografo», xvi (2000), 41, p. 83). Il segreto della sua editoria era proprio in quel ricordare sempre che dietro il letterato, il poeta, l'artista c'erano, innanzi tutto, l'uomo, il cuore, la storia di un'anima. Ai famosi "libri d'artista" di Vanni dedica la sua attenzione Cecilia Gibellini che sottolinea quanto nei 420 stampati in quarantotto anni di attività confluiscono «il suo interesse per la letteratura, il suo amore per la grafica e per l'arte d'avanguardia, e la "libridine" del bibliofilo ammiratore della bella tipografia e dell'oggetto libro» (p. 219). Con questa ultima tipologia editoriale, come attraverso tutta la loro produzione, gli Scheiwiller hanno lasciato il solco di un progetto che era insieme indipendenza, militanza culturale e che li rese capaci di creare una sorta di circolo in cui fecero confluire relazioni, contatti, idee, rapporti. La varietà, la lontananza voluta dalle leggi di mercato del padre che «si era fatto editore per "passatempo"» e del figlio che coltivava l'idea nobile dell'editoria "inutile" si rispecchiano totalmente, secondo Roberta Cesana (*I cataloghi di un editore bibliografo*), in tutta la produzione degli Scheiwiller che seppe spaziare nelle discipline più disparate con la raffinatezza tipografica di quei libricini "taschinabili", quei "libri-farfalla", secondo la definizione di Eugenio Montale, che hanno lasciato un'orma indelebile nella storia culturale ed editoriale del Novecento. «Un piccolo grande editore» secondo Giorgio Lucini (*Costruire libri per Vanni*), «un genio che sapeva di esserlo. Intransigente nei principi, preciso come un orologio svizzero. Ma affatto pieno di se stesso. [...] Staccato dal danaro. Per lui il libro finiva con la stampa» (p. 243). I loro pesci d'oro non hanno seguito le leggi di mercato, hanno nuotato liberi, modelli indimenticabili di quella cultura silenziosa, appartata, superiore di cui i due Scheiwiller furono e rimangono ancora oggi meravigliosi esempi.

SAMANTA SEGATORI

GIUSEPPE FRANCO VIVIANI, GIANCARLO VOLPATO, *Emeroteca veronese (1674-2009)*, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere e Università degli Studi-Dipartimento di discipline storiche artistiche archeologiche e geografiche, 2009, xxx p.

A GIUSEPPE FRANCO VIVIANI e Giancarlo Volpato coloro che coltivano interessi su Verona e il suo territorio sono già debitori della *Bibliografia veronese*, repertorio analitico di tutto quanto si è pubblicato di argomento veronese. Ne sono stati stampati i volumi che coprono il periodo 1966-2005 (affiancati da un'edizione informatica ridotta – su CD – per gli anni 1966-1999).

Agli stessi autori si deve ora un'altra iniziativa, l'*Emeroteca veronese*, opera di largo respiro e cospicuo impegno, rivolta alla stampa periodica veronese, dal primo e unico titolo stampato nel 1674, a tutto il 2009.

Ben consci che non esistono bibliografie complete, ma possibilmente ben fatte, con una buona dose di coraggio, di altruistico entusiasmo, e con la professionale serietà data dalla quotidiana frequentazione bibliologica Viviani e Volpato hanno intrapreso questo complesso e arduo compito con le loro sole forze, lo hanno terminato (se mai questi lavori sono terminati – ma spesso questa considerazione è scusa per procrastinarne all'infinito la chiusura e pubblicazione!) e dato alle stampe.

Se la decina di titoli stampati a Verona nel Settecento sono abbastanza noti, già con l'Ottocento il panorama della stampa periodica veronese comincia a farsi più diversificato e complesso. Per non parlare poi del Novecento e di questi ultimi anni cui alla carta stampata si è affiancata, con baldanza, ma con un certo disordine, l'editoria *on-line*.

Al repertorio vero e proprio, che elenca più di millesettecento testate, è anteposta un'utile premessa che serve anche come guida alla consultazione, e, a firma di Giancarlo Volpato, un saggio su *Verona e i suoi periodici*, la prima vasta analisi di questo aspetto dell'editoria veronese.

Consultando l'*Emeroteca veronese* si intuiscono le molteplici difficoltà che gli autori, pur essendo "mostri" della citazione bibliografica, hanno dovuto affrontare, proponendosi di dare al ricercatore non una mera lista, che sarebbe stata già impresa non da poco, ma una serie di utili notizie. Si sono dovuti dibattere in mezzo a titoli che si assomigliano, variano, si ripetono, a periodicità irregolari, lacune di cui tentare la motivazione, e informazioni sempre più difficili da reperire. Ed hanno dovuto affrontare una gran massa di dati da verificare, ove possibile, e trascrivere sul computer, vincendo le cadute di attenzione, la noia, a volte la voglia di arrendersi, credo. E tutto questo partendo da documentazioni catalografiche spesso imprecise, incomplete, distratte, e in più casi senza la possibilità pratica di fare complete verifiche sugli originali.

Quali informazioni trova, con quali modalità di ricerca, lo studioso o comunque l'interessato? I titoli sono raggruppati per secolo in ordine alfabetico. Le informazioni – incluse le indicazioni bibliografiche – per i periodici che sono pubblicati in più di un secolo vengono integralmente ripetute. Vengono quindi dati di ogni periodico, se disponibili: titolo, località e nome dell'editore o stampatore, date e numeri di edizione, periodicità, nome del responsabile della pubblicazione (direttore, gerente, redattore... con relativa cronologia). Ed anche, non meno utili: varianti del complemento del titolo, indicazioni di *continuazione di ...*, *continua con ...*, rimandi, rinvii ad altri titoli, informazioni varie (variazioni intervenute, pubblicazione di supplementi...), indicazioni bibliografiche e, soprattutto, segnalazione delle Biblioteche veronesi nelle quali si dovrebbero poter consultare gli esemplari veri e propri. Una massa di informazioni di indubbia utilità per lo studioso, anche quando debba essere verificata, magari completata e rettificata.

Per le diverse necessità di consultazione gli autori hanno approntato tre indici: uno sistematico, articolato in 21 classi (e lo stesso periodico può essere stato classificato in più di una materia, vista la multidisciplinarietà di molti periodici), uno dei nomi di persona (direttori, gerenti, redattori) e uno dei nomi geografici (assai pratico per la ricerca sui periodici locali, di cui non è facile ricordare i titoli).

L'*Emeroteca veronese* non solo è strumento utilissimo allo studioso, occasione e stimolo di ulteriori ricerche ed affinamenti. Anche solo come repertorio di titoli può

essere a sua volta di interessante consultazione e suggerire più di uno spunto di analisi (magari linguistico-sociologica). E potrà esser utile consultarlo anche solo per decidere il titolo di una nuova pubblicazione periodica, sia per evitare ripetizioni (73 periodici novecenteschi iniziano il loro titolo con "Verona"), che, al contrario, per ricollegarsi ad una specifica tradizione...

Cosa si trova nell'*Emeroteca veronese*? Non solo i periodici di accertato e consolidato valore culturale o interesse informativo, ma centinaia di varie pubblicazioni, da «Slalom mensile del chierichetto» a «Zamlap: la rivista-libro di guerriglia artistica, antiburocrazia, scienza trasversale», e notiziari parrocchiali, di comunità locali, ciclostilati, in dialetto...

Non mancano i periodici *on-line*, fenomeno di recente e disordinata crescita, di cui non è facile dare una stabile definizione, tanto la materia si evolve di giorno in giorno con modalità diverse (*e-zines*; *e-journals*; *newsletters*, *blogs*...). Molti periodici *on-line* non sono registrati, ma è facilissimo pubblicarli, più difficile la "conservazione", a volte il reperimento. Di periodicità tipicamente irregolare, ricordano le pubblicazioni ciclostilati prodotte negli anni Sessanta da piccoli gruppi (scolastici, politici, ecc.).

Nel suo saggio introduttivo Giancarlo Volpato individua e segnala, secolo per secolo, le cose più salienti dell'editoria periodica veronese, e non solo le più importanti come qualità, ma anche quelle che sono spia e testimonianza della società, della sua evoluzione storica, delle sue peculiarità – dai legami con l'agricoltura, all'associazionismo, alle espressioni della carità e religiosità. Ne traccia un panorama che già suggerisce puntualmente spunti di ulteriore ricerca che speriamo vengano raccolti sia in campo universitario che dalla pattuglia di "liberi ricercatori" di cui non difetta Verona.

Per il Novecento, cui si riferisce il 65% delle pubblicazioni censite, l'analisi di Volpato si articola acutamente in quattro periodi, vista la "complessità del secolo": 1900-1923 (contrassegnato da periodici di cultura militante, di approccio cattolico e radical socialista); 1924-1944 (periodo grigio, con poche eccezioni); 1945-1979, (ripresa, ricostruzione, impegno); 1980-2000 (contrassegnato dalle iniziative editoriali universitarie, e dall'esplosione di periodici espressione di identità culturali locali). A quest'ultimo aspetto il saggio di Volpato dedica particolare attenzione sottolineando come si tratti di pubblicazioni «dagli esiti culturali niente affatto scontati» che raccontano «una parte, anche piccolissima della vita, del lavoro, delle idee, delle occasioni, degli eventi, delle professioni, della storia di un'umanità troppo spesso dimenticata». E quindi come siano opportune, anzi necessarie la loro corretta catalogazione e accurata conservazione, anche proprio come oggetti, con le loro copertine che spesso sono state sacrificate per la legatura.

A questo proposito mi sia consentito un cenno all'*Emeroteca veronese* anche come "oggetto libro". Si presenta legato in morbido cartoncino grigio caldo, con lo stile sobrio consueto delle pubblicazioni dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, titolo in rosso, carattere Garamond, carta avorio, margini decenti, nessuna concessione a stravaganze tipografiche.

Ma la grafica un po' monotona non sempre agevola la consultazione. Mi riferisco al trattino aggettante all'inizio di ogni scheda, segnale a mio avviso troppo debole. L'uso di un grassetto, anche appena un po' più scuro, magari con un millimetro di stacco tra una scheda e l'altra (ciò avrebbe richiesto 10 pagine in più, forse in parte recuperabili) sarebbe stato più indicato?

Mi sia consentito anche un suggerimento per quando sarà disponibile la versione *on-line*: prevedere la possibilità di effettuare aggiornamenti in linea al database,

magari discretamente filtrati, da parte di studiosi, bibliotecari e quanti altri possano contribuire a completare o meglio specificare le informazioni fornite in quest'utilissimo lavoro.

ALESSANDRO CORUBOLO

ENZO BOTTASSO, *Dizionario dei bibliotecari e bibliografi italiani dal XVI al XX secolo*, a cura di Roberto Alciati, San Giovanni Valdarno, Industria grafica Valdarnese, 2009, 468 p.

IL volume, curato da Roberto Alciati, è suddiviso in *Storia di un progetto interrotto* (p. v), *Nota al testo* (p. XXI), *Elenco delle sigle* (p. XXII), *Elenco delle voci incomplete* (p. XXIII) *Dizionario* (p. 1) e *indice* (p. [469]). L'opera comprende 844 voci ordinate alfabeticamente e riferite alla biografia dei bibliotecari e bibliografi italiani dal XVI al XX secolo (come emerge già dal titolo del frontespizio). Il lavoro costituisce il compimento da parte del curatore di un progetto editoriale che, sebbene fosse già molto ben definito e avviato nei primi anni '90 del secolo scorso da parte dell'autore Enzo Bottasso, rimase interrotto a causa della mancata approvazione di finanziamento da parte del CNR nel 1992 e, soprattutto, della morte dell'autore nel febbraio 1998.

La pubblicazione di quella che sembra una pseudo edizione critica del *Dizionario* è dunque il risultato della risistemizzazione del materiale da parte dell'Alciati e della supervisione dell'Accademia Valdarnese del Poggio e presenta pertanto le difficoltà e le problematiche peculiari della pubblicazione di un'opera postuma. Dal punto di vista filologico e metodologico il lavoro è frutto di una "lunga ricerca" (p. VI) condotta sulla base degli scritti certi di Bottasso, di quelli preparatori, del materiale già predisposto per la pubblicazione, e delle carte private conservate presso l'archivio della famiglia Bottasso. Il curatore ha cercato di rispettare le volontà dell'autore e le linee del progetto originario, intervenendo con parziali integrazioni e aggiornamenti cronologici e bibliografici (distinti dal punto di vista dei caratteri, rispetto al testo originale). Le carte private, che pur si sono rivelate fondamentali nel tentativo di rispettare anche ricostruendola l'impostazione compilativa originaria, alla base dell'intero corpus e delle singole voci, hanno però impedito, per via del loro carattere lacunoso, di rispettare la totale paternità delle voci redatte anche da alcuni collaboratori del Bottasso. Per questo motivo riportano il nome del compilatore effettivo soltanto le voci nel cui dattiloscritto originario compare la firma, mentre quelle compilate da terzi per cui la firma è andata perduta risultano attribuite al Bottasso, sebbene dallo stile e dalla struttura del testo ci si accorga facilmente della differente responsabilità intellettuale. E questo è forse uno dei limiti maggiori dell'opera.

A livello contenutistico il lavoro costituisce un importante contributo all'interno del filone di studi che ha per oggetto la professione di bibliotecario e bibliografo. L'innovazione rispetto ai repertori precedenti, si pensi al canonico *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX* di Carlo Frati (Firenze, Olshki, 1933) e alle *Aggiunte* di Marino Parenti (Firenze, Sansoni Antiquariato, 1952-1960, 3 voll.), risiede nella chiarezza espositiva delle informazioni, maggiormente dettagliate ed esaurienti, in una prosa scorrevole e addirittura piacevole alla lettura. Mettendo a confronto, a titolo esemplificativo, la voce relativa a "Fumagalli Giuseppe" si nota di primo impatto come nelle *Aggiunte* del Parenti le informazioni bio-bibliografiche

siano limitate a pochi dati piuttosto vaghi, mentre risultano più esaustive e precise nel *Dizionario* di Bottasso. A proposito della biografia del bibliotecario e studioso fiorentino, infatti, il Parenti si limita a dire «bibliotecario all'Università di Napoli, prima; quindi, dall'11 settembre 1880 e per diciassette anni, bibliotecario capo e direttore della Braidense e in altre biblioteche fino al 1921» (p. 103, vol.2), mentre il Bottasso ne racconta in una prosa quasi narrativa l'intero *cursus honorum* con ricchezza di particolari facendo riferimento anche alla sua produzione di lavori a carattere erudito o di argomento biblioteconomico-bibliografico, occupando ben cinque colonne e mezza di scrittura.

Le voci presentano pertanto un preciso criterio organizzativo delle informazioni e la loro struttura attentamente studiata, conferisce all'opera una maggiore organicità, omogeneità e scientificità.

Per ogni porzione di pagina il testo è suddiviso su due colonne e sotto il profilo epitetuale l'opera presenta una studiata e gradevole veste grafica, coerente e razionale e discretamente curata, così da permettere una fruizione agile e comoda. Per quanto riguarda il corredo di indici sono presenti un *Elenco delle sigle* (p. xxii) e un *Elenco delle voci incomplete* (p. xxiii) in cui sono indicizzati in ordine alfabetico i nomi dei bibliotecari e dei bibliografi che nei fogli dattiloscritti redatti non presentavano i requisiti minimi per la pubblicazione. Sarebbero stati altresì utili un ulteriore indice delle voci firmate e magari un indice destinato a raggruppare per secolo i personaggi trattati nel dizionario.

Si deve infine tenere conto durante la consultazione che ci si trova di fronte ad un'opera incompiuta e che il periodo cronologico preso in esame raramente oltrepassa il ventennio che va dal 1960 al 1980. Inoltre su 844 voci soltanto 19 si riferiscono ad un personaggio morto dopo il 1980.

Il volume si rivela dunque molto utile come punto di partenza per effettuare poi analisi più approfondite o eventuali ricerche specifiche soprattutto se integrato con i repertori ad esso precedenti, citati sopra, e con altri strumenti più aggiornati come il volume edito da Simonetta Buttò e Giuliana Zagra *Per una storia dei bibliotecari italiani del xx secolo. Dizionario bio-bibliografico 1900-1990* (Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 1999) così come le pubblicazioni e i bollettini editi periodicamente dall'AIIB che forniscono, anche attraverso la rete internet, informazioni relative alla realtà bibliotecaria, biblioteconomica e bibliografica del '900 e dei giorni nostri.

PAOLO GIAMBARELLA