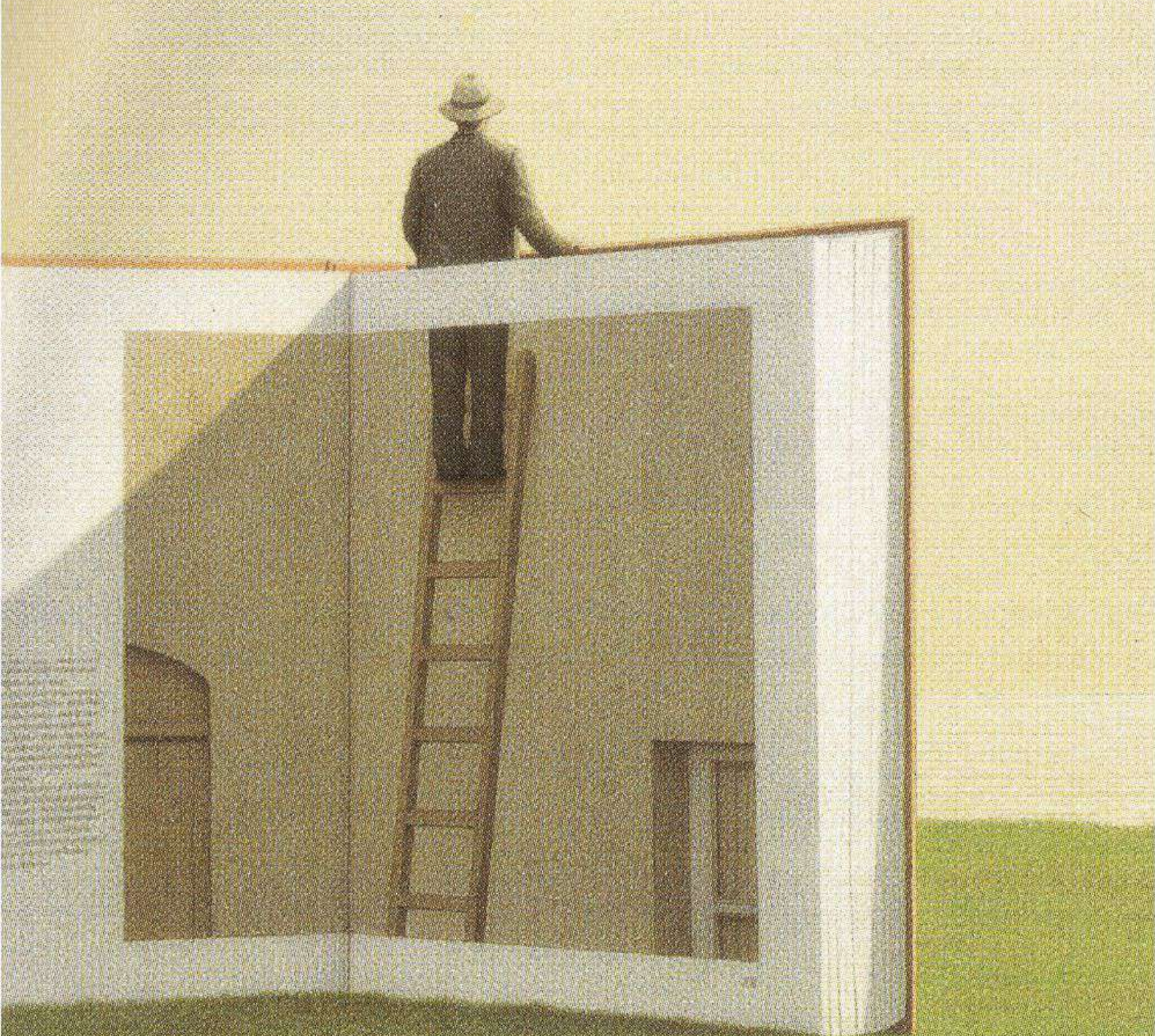


ISSN 2240-3604

# TECA

n. 8ns dicembre 2023



FICLIT – Università di Bologna





# SOMMARIO

TECA, volume XIII, numero 8ns (dicembre 2023)

*In memoriam* – Alberto Petrucciani (Maria Gioia Tavoni).....pag. 5

## RICERCHE

LAURA CARNELOS, *Aprovechar la estampa sin ver. Usos de los impresos por los ciegos en la Italia moderna*.....pag. 11

BEATRICE ALAI, *I corali ritrovati dell'abbazia benedettina di Santa Maria del Monte di Cesena*.....» 23

ELENA SANTIN, «Ogni minimo errore esce vergognoso, e spesso anche fa gran danno al componimento, e all'onor dell'autore». *La pratica editoriale di Giacomo Leopardi*.....» 57

MARCO VITALE, *Giulia Napoleone nel racconto dei suoi libri*.....» 91

ELEONORA GUIDI, *La Divina Comedia di John Flaxman e Tommaso Piroli (1793, 1802): un modello europeo di Dante illustrato tra Sette e Ottocento*» 109

CLAUDIO GINO LI CHIAVI, *L'inventario di biblioteca di un bibliografo palermitano: i libri di Antonino Mongitore (1663-1743)*.....» 147

DAVIDE MARTINI, *Incunaboli della famiglia Pellegrini di Borgo a Mozzano (Lucca)*.....» 179

## RASSEGNE, RECENSIONI E SCHEDE

a cura di ANNA GIULIA CAVAGNA e PAOLO TINTI

*Imago librorum. Mille anni di forme del libro in Europa: atti del Convegno di Rovereto-Trento 24-26 maggio 2017*, a cura di Edoardo Barbieri; introduzione di Frédéric Barbier; indici di Stefano Cassini, Firenze, Olschki, 2021 (Paolo Tinti) .....pag. 197

*Crafting Knowledge in the Early Medieval Book: Practices of Collecting and Concealing in the Latin West*, edited by Sinéad O'Sullivan and Ciaran Arthur, Turnhout, Brepols, 2023 (Carlotta Barranu).....» 201

MILVIA BOLLATI, MARCO PETOLETTI, *I manoscritti miniati in Italia della Biblioteca Ambrosiana (fondo inferior). Il Trecento*, Roma, Viella, 2022 (Beatrice Alai) .....» 203

*Suor Eufrosia Burlamacchi (1478-1548). Scrivere, miniare, cantare nella Lucca del Cinquecento. Catalogo della mostra (Lucca, Biblioteca Statale, 23 settembre-18 novembre 2023)*, a cura di Loretta Vandi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2023 (Davide Martini) .....» 208

*Librorum fragmenta. Incunables i manuscrits reutilitzats en la Biblioteca Històrica - Incunables y manuscritos reutilizados en la Biblioteca Històrica. Catalèg de la exposició (València, Biblioteca Històrica, Sala Duc de Calabria, 13 de desembre-7 abril 2024)*, por Francisco M. Gimeno Blay, Susana

González Martínez y Mónica Pintado Antúnez, [València, Biblioteca Històrica de l'Universitat de València], 2023 (Davide Martini) .....	209
<i>Con la penna e con il torchio. Scritture politiche e normative di principi e città nell'Italia centro-settentrionale della prima Età moderna. Atti del convegno internazionale (Milano, Archivio di Stato, 14-15 dicembre 2023)</i> , a cura di Davide Martini e Marco Francalanci, = «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», 2021 (Damigela Hoxha) .....	211
FRANCESCA NEPORI, <i>I frati cappuccini tra letture e librerie</i> , Imola, Editrice La Mandragora, 2023 (Giuseppe Lipari) .....	213
FRANCESCO DENDENA, <i>Le biblioteche della Nazione. Politiche e usi del patrimonio librario dalla Repubblica Cisalpina al Regno d'Italia (1796-1805)</i> , Roma, Viella, 2023 (Jacopo Arnoldo Bovino) .....	216
JAN TSCHICHOLD, <i>La forma del libro. Venticinque risposte sul libro e la tipografia</i> , 2. ed. italiana, a cura di Giuseppe Cantele e Franco Zabagli, [Dueville], Ronzani, 2022 (Chiara Reatti) .....	218
DANIELLE MAGNUSSON, LAURA CLEAVER, <i>The Trade in Rare Books and Manuscripts between Britain and America c. 1890-1929</i> , Cambridge, Cambridge University Press, 2022 e KATE OZMENT, <i>The Hroswitha Club and the Impact of Women Book Collectors</i> , Cambridge, Cambridge University Press, 2023 (Davide Martini) .....	221
<i>Books that Made History. 26 Books from Leiden that Changed the World</i> , edited by Kasper Van Ommen and Garrelt Verhoeven, Leiden, Brill, 2022 (Alessandra Panzanelli Fratoni) .....	223
PAOLA CASTELLUCCI - SARA MORI, <i>Suzanne Briet nostra contemporanea</i> , con la prima traduzione italiana di <i>Que'est-ce que la documentation?</i> (1951), Milano, Mimesis, 2022 (Paolo Tinti) .....	227
<i>Exposer en bibliothèque. Enjeux, méthodes, diffusion</i> , sous la direction d'Emmanuèle Payen, Villeurbanne, presses de l'Enssib, 2022 (Anna Manfron) .....	229
THE BOOK FOOLS BUNCH, con CARLA GHISALBERTI, <i>Guida tascabile per maniaci dei libri per ragazzi</i> , Firenze, Edizioni Clichy, 2023 (Silvia Cuppini) .....	234
ANNA FERRANDO, <i>Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)</i> , Roma, Carocci, 2023 (Roberta Cesana) .....	236
MATILDE FONTANIN, <i>Dalle fake news all'infodemia. Glossario della disinformazione a uso dei bibliotecari</i> , Milano, Editrice Bibliografica, 2022 (Roberta Turrichia) .....	241



Versione elettronica CC BY 4.0 / Online version CC BY 4.0  
Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica - FICLIT

Contatti / Contacts:

teca@unibo.it  
+39-051-2098566 ; +39-051-2098555 (fax)

Indirizzo postale / Postal address:

CERB - Centro di Ricerca in Bibliografia,  
Dipartimento di Filologia classica e Italianistica - FICLIT, via Zamboni, 32 - 40126 Bologna IT  
<https://centri.unibo.it/cerb/it>

Copertina / Cover art:

L'immagine di copertina è di / The cover art is realized by Quint Buchholz, Copyright © 2011

TECA, volume XIII, numero 8ns (dicembre 2023)

Coordinamento della redazione a cura di Davide Martini.

Redazione di Anna Bernabè, Giovanna Boldrini, Davide Martini, Federico Olmi, Chiara Reatti.

L'Editore è a disposizione degli eventuali aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

Dichiarazione sull'etica e sulle pratiche scorrette di pubblicazione / Publication ethics and publication malpractice

<https://teca.unibo.it/about#ethics>

Politica di Peer Review / Peer review process

<https://teca.unibo.it/about#peerReviewProcess>

Informazioni per gli autori / Instructions for authors

<https://teca.unibo.it/about/submissions#authorGuidelines>

## TECA

Rivista internazionale delle discipline bibliografiche e biblioteconomiche, di storia della scrittura, del libro, della lettura e delle biblioteche, di storia della tipografia e dell'editoria  
International Journal of LIS, History of Writing, Book, Typography and Publishing, Reading and Libraries

Periodicità / Publication frequency  
due numeri l'anno / twice a year

Direttore / Editor-in-Chief:  
Paolo Tinti

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board:

Gian Mario Anselmi  
Antonio Castillo Gómez  
Pedro M. Cátedra García  
Anna Giulia Cavagna  
Loredana Chines  
Sabine Frommel  
Andrea Giorgi  
Shanti Graheli  
Giovanna Granata  
Stefano Malfatti  
Maria Alessandra Panzanelli Fratoni  
Olivier Poncet  
Benito Rial Costas  
Valentina Sestini  
Juan Miguel Valero Moreno  
Paola Vecchi  
Françoise Waquet

Comitato di redazione / Editorial Team:

Beatrice Alai  
Anna Bernabè  
Giovanna Boldrini (referente abstract / abstracts)  
Laura Carnelos  
Noelia López Souto  
Davide Martini  
Sara Mori  
Federico Olmi  
Elisa Pederzoli  
Chiara Reatti  
Lucrezia Signorello  
Paolo Zanfini  
Annafelicia Zuffrano



**In memoriam – Alberto Petrucciani  
(1956-2023)**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18329>

---

**n**on millanterò fra me e Alberto Petrucciani una amicizia che data da lontano, anzi, potrei dire che nel mio passato accademico Alberto contribuì, inconsapevolmente, allo scoramento prodotto dalla Università di Pisa, dove tenni la supplenza dopo il trasferimento a Bologna, contemporaneamente all’incarico a Ravenna, fatica che portò il professor Dionisotti, in un suo scritto, a chiosare le mie notizie con un «*Primum vivere!*».

Quando a Pisa istituirono la cattedra di I fascia, ero incardinata da anni a Bologna nel ruolo ancora di associata: fu possibile pertanto chiamare a ricoprirla, nel 1993, Alberto Petrucciani, confinato a Bari dopo l’exploit concorsuale che lo vide, giovanissimo, conquistare il vertice della carriera universitaria. Allora e sempre con Petrucciani ci vedemmo poco, ma le poche volte in cui ci incontrammo, furono ispirate da rispetto reciproco e, per quel che mi riguarda, lievitò quella profonda ammirazione per il collega che sapeva gestire con grande competenza, proveniente dalle fila dei bibliotecari, sia il ruolo di docente che quello di fine alleato delle strutture bibliotecarie, soprattutto dell’AIB, l’associazione per la quale si è prodotto fra i migliori interpreti delle cause e delle finalità che l’hanno animata e ancora la animano.

Ma non voglio ripercorrere passi della luminosa carriera di Petrucciani già messa molto bene a fuoco da altri colleghi, da bibliotecari apicali dell’AIB,<sup>1</sup> da Rosaria Campioni, Soprintendente per i Beni Librari e Documentari della Regione Emilia-Romagna, come anche nella bella miscellanea in suo onore,<sup>2</sup> ma desidero ringraziarlo soprattutto per avermi soccorso anche recentemente e per avermi offerto un “dono” per un mio lavoro, ad anni luce di distanza dalla sua pubblicazione. Come fece a ricordarsi di una mia antica ricerca mi è ancora difficile spiegarlo.

Prima di giungere a parlare del dono che mi fece Petrucciani non molti anni fa, desidero ricordare che gli devo non solo alcune benevole recensioni, ma anche il suo apprezzamento, tre anni dopo la mia giubilazione (2013), nella bella occasione del dottorato romano, che ci vide ospiti della Università di Macerata dove fummo accolti con calore dalla padrona di casa, la collega e cara amica Rosa Marisa Borraccini. A Petrucciani e a Paolo Tinti fu assegnata, nel pomeriggio, la presentazione dei due volumi *Mobilità*

---

<sup>1</sup> Per Alberto Petrucciani, Roma, AIB, 2023.

<sup>2</sup> *L’arte della ricerca. Fonti, libri, biblioteche. Studi offerti ad Alberto Petrucciani per i suoi 65 anni*, a cura di Simonetta Buttò, Vittorio Ponzani, Simona Turbanti, con la collaborazione di Enrico Pio Ardolino, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2021.

*dei mestieri del libro tra Quattrocento e Seicento*, a cura del compianto Marco Santoro e di Samanta Segatori.<sup>3</sup> Nel presentare con finezza, competenza, e le capacità critiche che gli erano proprie i due volumi, Petrucciani riandò alle origini di quel Progetto ministeriale (PRIN) che permise l'iniziativa, ed ebbe parole molto elogiative nei confronti di un mio 'pezzetto', compreso negli atti, rivalutandone l'importanza metodologica e rimodulando sensibilmente il parere espresso in merito da un altro grande studioso quale Edoardo Barbieri.

Subito dopo il suo intervento Petrucciani uscì e si sedette all'aperto, aspirando voluttuosamente una malefica sigaretta che anch'io accesi, seduta stante, avendolo seguito per dirgli grazie. Avevamo, infatti, in comune il vizio del fumo che non è, per nessuno, facile da estirpare. All'inizio del calvario di Alberto, lo pregai di smettere di fumare, come mi avevano indotto a fare i miei medici, nonostante i danni già prodotti dalle sigarette, danni ahimè irreversibili e curati con l'assunzione 24 ore su 24 dell'ossigeno, che mi permetteva e ancora mi permette di essere in vita. Così Alberto, pienamente consapevole, mi rispose il 28 agosto del 2021:

*Grazie, Maria Gioia,*

*in effetti in questo periodo sto piuttosto bene (anche se a casa), e certo il fumo sta lì all'origine della cosa.*

*Ho iniziato una terapia (anche due...) e quindi staremo a vedere.*

È venuto il momento, anche per allentare la morsa della piena dei ricordi, di raccontare del dono che Alberto mi fece dimostrando una generosità che solo chi sa stare nell'accademia con sguardo protettivo nei confronti di altri studiosi e delle loro ricerche, concorre al grande giovamento delle discipline.

Ecco gli antefatti. Chiamando a collaborare Federica Rossi e Paolo Temeroli, nel 2004, potei dare alle stampe il *Corpus chartarum ad rem typographicam pertinentium ab arte inventa ad Ann. MDL* relativo alla città di Bologna di Albano Sorbelli,<sup>4</sup> rimasto inedito seppure già in bozze nel lontano 1950. Fu accolto nella prestigiosa collana «Indici e Cataloghi delle Biblioteche Italiane», il cui comitato scientifico allora era presieduto da Claudio Leonardi, che si dimostrò molto favorevole alla richiesta inoltrata dall'amica Anna Maria Giorgetti Vichi. Dai molti documenti consultati, dopo aver constatato che molte delle trascrizioni erano perfette nonostante Sorbelli, o chi per lui, a volte cadesse in alcune scelte non impeccabili, e che

<sup>3</sup> *Mobilità dei mestieri del libro tra Quattrocento e Seicento. Atti del convegno internazionale (Roma, 14-16 marzo 2021)*, 2 voll., a cura di Marco Santoro e Samanta Segatori, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2013.

<sup>4</sup> ALBANO SORBELLI, *Corpus chartarum ad rem typographicam pertinentium ab arte inventa ad Ann. MDL*, I, Bologna, a cura di Maria Gioia Tavoni, Federica Rossi e Paolo Temeroli, premessa di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2004.



tutto il lavoro era stato revisionato attentamente ma senza specificare da chi, fu così che venne chiosato il lavoro, uscito a stampa nelle pagine di corredo del *Corpus*.

Correva l'anno 2016, ovvero dodici anni dopo l'uscita del *Corpus*, quando Petrucciani mi inviò una lettera autografa inedita, scovata nell'archivio dell'AIB durante il riordinamento, in cui il bibliotecario bolognese, Alberto Serra-Zanetti, il 30 marzo 1955, rivolgendosi a Francesco Barberi, all'epoca Direttore dell'Ispettorato superiore delle biblioteche, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, gli comunicava che il Ministero degli Interni aveva ordinato al direttore dell'Archivio notarile di Bologna di predisporre la revisione dei documenti del *Corpus* «per il professor Vecchi».

Scattarono immediatamente le ricerche, con l'aiuto del mio allievo Federico Olmi, all'epoca bibliotecario a San Giovanni Persiceto, il quale, confortò la mia ipotesi che si trattasse del musicologo Giuseppe Vecchi, scrivendomi il 14 novembre 2016:

*interessante questa pista di Vecchi, tanto più che lui credo fosse di origine persicetana e ha lasciato la sua biblioteca qui a San Giovanni! È stato un grande musicologo, tra l'altro proprio per la sua competenza paleografica fece l'edizione di parecchia musica antica inedita... e si interessò anche dei rapporti fra musica e letteratura.*

La ricerca persicetana non portò a risultati nella direzione dello svelamento di chi sovrintese alle correzioni dei documenti del *Corpus*. Mi instradai pertanto a Bologna e, dopo aver ripercorso le varie tappe del docente Giuseppe Vecchi che fu pure libero docente anche di Letteratura latina medievale e insigne paleografo, chiesi lumi ai due docenti musicologi amici: Mario Baroni e Loris Azzaroni, quest'ultimo presidente dal 2007 della celebre Regia Accademia Filarmonica di Bologna, il cui Archivio Biblioteca conserva non solo carte del lontano passato, ma pure documenti più recenti come quelli di Giuseppe Vecchi. Non mi fu possibile visionare l'archivio privato del prof. Vecchi, conservato nella Filarmonica, neppure oggi ordinato. Una chiave a conferma mi fu offerta dall'Archivio di Stato di Bologna che assorbì, nel 1957, il Notarile bolognese che reca fra gli studiosi la firma di un assiduo frequentatore, il professore Giuseppe Vecchi.

In seguito, interpellata dal collega Raffaele Romanelli, direttore scientifico del *Dizionario biografico degli italiani* (DBI), il quale mi affidò la voce *Albano Sorbelli*, nella quale potei svelare, con un "quasi" d'obbligo, che alla revisione di tutti i documenti del *Corpus* attese il noto musicologo e docente Giuseppe Vecchi.<sup>5</sup> La voce Albano Sorbelli, nel DBI, alla quale dedicai molte ricerche, uscì i primi del 2019 ed è uno dei tanti percorsi intesi a dimostrare che le ricerche non finiscono mai. Appena ricevuto il file .PDF

---

<sup>5</sup> MARIA GIOIA TAVONI, *Sorbelli, Albano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 346-348.

della voce, nel primo pomeriggio dello stesso giorno, il 18 gennaio 2019, così scrissi rivolgendomi con gratitudine ad Alberto Petrucciani:

*Caro Alberto,*

*Quasi in simultanea mi è pervenuto il volume dei “Nuovi Annali” e il pdf della voce nel DBI, Albano Sorbelli.*

*Per entrambi i titoli ti devo molta riconoscenza. Come vedrai nella voce, la lettera che mi segnalasti nell’archivio dell’AIB mi ha fatto pensare per le ricerche, ma mi hanno (sic) permesso di approdare ad un porto sicuro.*

Mi avvio a concludere questo mio ricordo riferendo un’altra sola mail di Alberto che mi fece bene come mi avrebbe fatto una sua bella e buona recensione. Alla mia domanda nel settembre del 2021 se aveva ricevuto il mio ultimo libro, uscito per Carocci, a strettissimo giro di posta, così Alberto mi scrisse:

*Sì, certo, veramente per ora ho potuto solo leggere l’indice e sfogliare un po’, ma vedo che ci sono tante cose non note, mai messe a fuoco, insomma che è pieno di sorprese, che fa notare tante cose su cui non si riflette, insomma è molto originale e stimolante (mentre anche nella storia del libro, tante cose sono proprio ripetitive, a mio parere almeno).*

*Buone cose. Alberto*

Prima di allontanarmi da questi ricordi, sento l’obbligo di scusarmi con il professore Alberto Petrucciani, per avergli dato risposte, da docente acerba, durante il convegno annuale della Società italiana di studi sul secolo XVIII, tenutosi nella sua Liguria alla fine dei lontanissimi anni Ottanta. Forse fui anche prolissa nel rispondere alla sua domanda, espressa con la garbata gentilezza che lo contraddistingueva, su come pervenire agli archivi notarili, di cui avevo fatto una “abbuffata” per il saggio da poco uscito a stampa sulla tipografia a Bologna nel Settecento.

Quante e di quale grande qualità, erano e sono le tue moltissime ricerche, caro Alberto, viatico non solo per me, ma pure per altri docenti delle discipline bibliografiche e per i bibliotecari, binomio che hai saputo appagare con il tuo studio, i lungimiranti temi affrontati e l’attività svolta con la professionalità che ti è sempre stata riconosciuta nei ruoli apicali rivestiti nell’Università, nella nostra Società di Scienze Bibliografiche e Biblioteconomiche (SISBB) e nella Associazione Italiana Biblioteche (AIB).

Grazie, caro Alberto, da parte di una tua ammiratrice.

MARIA GIOIA TAVONI



*RICERCHE*





LAURA CARNELOS\*

*Aprovechar la estampa sin ver.  
Usos de los impresos por los ciegos en la Italia moderna*

TITLE: *Uses of Print by Visually Impaired People in Early Modern Italy*

During the Middle Ages, confraternities of blind people began to emerge in many Italian cities. Later recognised by local authorities and the Roman Church, they ensured that blind people were aided in case of poverty, sickness or death, also providing formal permission to beg on the street and other designated places. These special privileges existed alongside indulgences granted to those (whether visually impaired or sighted) who attended religious functions celebrated by the blind on particular days. This article analyses how these blind individuals used a variety of printed material to promote such indulgences, as well as other activities of their confraternities within and outside their cities.

KEYWORDS: blind people; popular books; early modern Italy; colportage; confraternities.

Desde la baja Edad Media, los ciegos fundaron sus propios gremios en diferentes ciudades italianas para distinguirse de los otros mendigos que estaban invadiendo las calles. Reconocidas y confirmadas en los siglos siguientes por los gobiernos locales y por la Iglesia Romana, estas cofradías garantizaban a los inscritos asistencia social en caso de pobreza, enfermedad y muerte, así como una forma legal de mendicidad autorizada. Los privilegios disfrutados por las personas con defectos visuales se concretaron en el reconocimiento de indulgencias otorgadas, en algunos días del año y sobre todo el día de la fiesta del gremio, a todos los fieles que participaban a las funciones religiosas de los ciegos. En este artículo se indaga cómo lo ciegos utilizaron varios tipos de impresos para promover las indulgencias y otras actividades de los gremios dentro y fuera de las ciudades.

PALABRAS LLAVES: ciegos; libros populares; Italia moderna; colportage; gremios.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/17788>

Copyright © 2023 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

<<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>>

---

Desde la baja Edad Media, las personas de humilde cuna y con defectos visuales eran a menudo obligadas a mendigar por la calle. Se movían generalmente en pequeños grupos y solían pedir limosnas recitando o cantando oraciones. Cuando las ciudades italianas y europeas fueron invadidas por un número siempre creciente de pobres,<sup>1</sup> los ciegos empezaron

---

\* Eton College Library (UK), [lauracarnelos1@gmail.com](mailto:lauracarnelos1@gmail.com).

<sup>1</sup> La bibliografía sobre este tema es muy amplia. Son trabajos importantes BRIAN PULLAN, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State to 1620*, Cambridge, Harvard University Press, 1971; *Timore e carità. I poveri nell'Italia moderna*, a cura di Giorgio Politi, Mario Rosa e Franco Della Peruta, Cremona, Libreria del Convegno, 1982; *Povertà e innovazioni istituzionali in Italia. Dal Medioevo ad oggi*, a cura di Vera Zamagni, Bologna, il Mulino, 2000; BRONISLAW GEREMEK, *La pietà e la forca. Storia della miseria e della carità in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2003; *Deformità fisica e identità della persona tra medioevo ed età moderna*. Atti del convegno organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo (San Miniato 21-23 settembre 2012), a cura di Gian Maria Varanini, Florencia, Firenze University Press, 2015. Sobre los ciegos en Italia y en particular sobre el caso

a fundar sus propios gremios para distinguirse de aquellos cuya indigencia a veces era solo fingida. Cofradías de ciegos o hospitales para ciegos nacieron progresivamente en este periodo en Francia (París, 1250-60; Meaux, 1356), en España (Valencia, 1329; Barcelona, 1338), y en Alemania (Strasbourg, 1411; Trier-Treves, 1437; Zülpich-Eiffel, 1454).<sup>2</sup> En Italia, si bien ulteriores investigaciones podrán profundizar y ampliar las actuales informaciones, se conoce la existencia de cofradías de ciegos desde finales del siglo XIII (Génova, 1299) y la primera mitad del XIV (Venecia 1315; Florencia, 1324; Padova, 1358), en tanto que posteriormente surgieron en Milán (1471), Bolonia (1566), Roma (1613), Siena (1624) y Palermo (1661).

No obstante la fragmentación política italiana y los diferentes gobiernos locales, la comparación de los estatutos nos permite afirmar que estas organizaciones eran muy similares en sus normas de funcionamiento y en la rigidez de su estructura, bastante jerárquica. Los gremios garantizaban a los inscritos, hombres y mujeres, asistencia social en caso de pobreza, enfermedad y muerte, y aseguraban una forma legal de mendicidad autorizada. Los cofrades podían pedir dinero por las calles de sus propia ciudad a condición de que se comportasen como buenos cristianos, es decir sin hablar mal del grupo ni ofender los hermanos o criticar el gobierno; sin molestar a la gente durante la misa y participando en las funciones religiosas obligatorias, según se estableciera en los estatutos de cada cofradía.<sup>3</sup>

Además de los individuos con deficiencia visual, algunas cofradías aceptaban también personas con otras discapacidades físicas o videntes que querían ayudar. Sin embargo, solo los hombres ciegos y algunos videntes

---

veneciano: LAURA CARNELOS, «Con libri alla mano». *L'editoria di larga diffusione a Venezia tra Sei e Settecento*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 213-215 y EAD., *Street Voices. The Role of Blind Performers in Early Modern Italy*, «Italian Studies», LXXI, 2016, pp. 184-196.

<sup>2</sup> Otras cofradías fueron establecidas después también en Córdoba (documentada desde 1525), Sevilla (1526ca.), Valladolid (antes de 1537), Zaragoza (1537), Granada (1549), Madrid (1581), Murcia (1588), Lisboa (1601) y Cádiz (entre 1775 y 1794). Sobre España véase: JUAN GOMIS COLOMA, *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*, Valencia, Alfonso el Magnànim, 2015, pp. 282-86; ID., *Pious Voices: Blind Spanish Prayer Singers*, in *Street Singers in Renaissance Europe*, «Renaissance Studies», 33/1, 2019, " ; JUAN GOMIS COLOMA - EVA ROMERO, *Las hermandades de ciegos oracioneros en la España Moderna: entre la pobreza y el privilegio*, «Studia Historica. Historia Moderna», 43/1, 2021, pp. 293-322; ABEL IGLESIAS CASTELLANO, *Entre la voz y el texto. Los ciegos oracioneros y papelistas en la España Moderna (1500-1836)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022, pp. 39-45; sobre Alemania: IRINA METZLER, *A Social History of Disability in the Middle Ages: Cultural Considerations of Physical Impairment*, New York, Routledge, 2013, pp. 179-81; sobre Francia: ZINA WEYGAND, *Vivre sans voir. Les aveugles dans la société française du Moyen Âge au siècle de Louis Braille*, Paris, Créaphis, 2003 y EAD., *Les aveugles dans la société française. Représentations et institutions du Moyen-Âge au XIXe siècle*, «Revue d'éthique et de théologie morale», 256 (2009/HS), pp. 65-85; MICKAËL WILMART, *Les aveugles dans le diocèse de Meaux à la fin du Moyen Age*, en *Sciences et médecine en Brie des origines à nos jours*, edited by Damien Blanchard, Jean Blanchard and Pierre Charon, Meaux, France, 2012, pp. 127-47.

<sup>3</sup> Por ejemplo véase *Los Estatutes de la 'Scuola dei ciechi' de Venecia, 1315*, pp. 26-43 (BMV, MS. It. VII 1517 (=8680)).



elegidos podían acceder a las posiciones de poder.<sup>4</sup> Estas eran detentadas por un grupo limitado de personas (el número varía en cada gremio y en el tiempo), que estaba formado generalmente por el ‘gastaldo’ (jefe) de la cofradía, uno o dos asistentes que lo sustituían en caso de ausencia, uno o más consejeros, uno o más contables que se encargaban de libros de cuentas, por lo menos dos personas que visitaban los enfermos, dos que cobraban los pagos y las limosnas y un escribano.<sup>5</sup> Excepto el ‘gastaldo’ que tenía que ser ciego, los otros puestos eran compartidos entre ciegos y videntes, siendo claro que la ceguera no permitía a los afectados controlar algunos aspectos de la organización.

Estos gremios estaban bastante arraigados en la comunidad y de hecho tenían su sede en las iglesias, en las que también sufragaron altares y capillas. Por ejemplo, durante dos siglos la compañía de ciegos veneciana tuvo su altar en la iglesia de San Marco y desde el 1595 en San Moisés (al lado opuesto de la plaza); la *Fraglia* de Padova en la basílica de San Antonio; la cofradía de Milán tenía su sede en la iglesia de San Salvador en Xenodochio y su capilla en la catedral; la cofradía romana tenía su espacio en la iglesia del Hospital de San Sixto, la mayor institución asistencial para los pobres de la ciudad. Además de estar en una posición crucial en el espacio urbano, las cofradías eran protegidas y dependían de un alto cargo político o religioso que aprobaba los estatutos y ratificaba las normas añadidas o modificadas durante los siglos. Las cofradías de Santa María en Florencia y de los ciegos de Bolonia tenían como protector el arzobispo de la ciudad; en Roma era el tesorero general del Hospital de San Sixto; en Venecia el mismo *doge*. Todo esto confería a las asociaciones una evidente centralidad en el contexto urbano, que permitía a los ciegos la participación activa en la vida de la ciudad, al gobierno el control por lo menos parcial de la mendicidad y a la Iglesia Romana la promoción de una forma de caridad directa hacia los pobres auténticos y las personas con una discapacidad física real.

Esta red de intereses recíprocos se concretó en el reconocimiento de indulgencias, fueran estatales o papales, otorgadas a los ciegos y a todos los

---

<sup>4</sup> Sobre España véase A. IGLESIAS CASTELLANO, *Entre la voz y el texto*, cit., pp. 52-60.

<sup>5</sup> Más allá de Venecia y Bolonia, que trataré, y Génova y Palermo cuyos estatutos todavía non son estudiados, para informaciones más detalladas sobre las otras ciudades reevío a ROBERTO CESSI, *La Fraglia dei ciechi in Padova*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», a. 8, 4, 1905, pp. 105-14 (108); LUIGI CAJANI, *Gli statuti della compagnia dei ciechi, zoppi e stroppiati della Visitazione (1698)*, «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 3, 1979, pp. 281-313; *Compagnia di Santa Maria del Giglio detta dei Ciechi*, en *Deo gratias. Storia, tradizioni, culti e personaggi delle antiche confraternite fiorentine*, a cura di Luciano Artusi, Antonio Patruno, Roma, Newton Compton, 1994, pp. 250-53; DANILO ZARDIN, *La mendicizia tollerata. La "scuola" milanese dei ciechi di S. Cristoforo e le sue regole (sec. XVI-XVIII)*, en *Studi in onore di mons. Angelo Majo*, a cura di Fausto Ruggeri, Milán, NED, 1996, pp. 355-80. Alguna referencia sobre Génova es en BRIAN PULLAN, *Poverty and Charity: Europe, Italy, Venice 1400-1700*, Aldershot, Ashgate, 1994, VI, p. 9 y sobre Palermo en LIONARDO VIGO CALANNA, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, [anast. reprint Catania, 1870-1874], Bolonia, Arnaldo Forni, 1970, pp. 59-60.

fieles que participaban en las funciones religiosas, sobre todo en el día de la fiesta del gremio. El estudio de dos casos, Venecia y Bolonia, nos permite analizar los textos de las indulgencias, los materiales empleados y los lugares donde eran expuestas, es decir los elementos que transformaban las indulgencias en un poderoso medio de comunicación y de relación entre el gremio, las autoridades políticas y religiosas, y la ciudad.

Fundada en 1315, la cofradía de los ciegos de Venecia tuvo sus altares en las iglesias de San Marco y de Santa María del Broglio, al final de la plaza, hasta 1595, antes de ser transferida a la cercana iglesia de San Moisés.<sup>6</sup> Los ciegos, o como eran llamados en Venecia, los 'orbi', disfrutaban por lo tanto de una posición privilegiada en la ciudad. La Plaza San Marco era en efecto el centro económico y político, el área más frecuentada y populosa de toda Venecia.

Además de su visibilidad en el espacio urbano, la compañía empezó pronto a ver reconocidos algunos privilegios por el gobierno veneciano y la Iglesia Romana. Desde 1390 hasta 1530 se cuentan doce bulas y cartas de privilegio a favor de la cofradía de los ciegos de Venecia.<sup>7</sup> Excepto un privilegio del *doge* Giovanni Mocenigo (1419), los otros actos fueron otorgados por personas con responsabilidades religiosas: patriarcas venecianos, obispos de Venecia y de Padua, y el papa Eugenio IV (16-17 diciembre 1436). En general, en ellos se concedían cuarenta o más días de indulgencias a los ciegos del gremio y a todos los fieles que, arrepentidos y confesados, visitaban la iglesia de Santa María del Broglio y dejaban un donativo durante las fiestas cristianas o de la cofradía misma.

A través de estos documentos, la cofradía veía confirmada su posición 'estratégica' en la sociedad. Era un grupo legítimo de mendigos capitaneado por personas con discapacidad visual, autorizado por distintas autoridades para que pidieran limosnas a los creyentes a fin de sustentar su actividades. El sistema de las indulgencias permitía atraer gente a la parroquia donde el

<sup>6</sup> Los estatutos del 1315 son consultables en BMV, Ms. It. VII 1517, pp. 26-43.

<sup>7</sup> Elencos de bulas se encuentran en ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 3, 26 mayo 1576, c. 54r-v; fascicolo 4, 19 junio 1585, c. 129r-136v; y en orden cronológico en BMV, Ms. It. VII 1517. En total son:

- bulla indulgentiarum de Leonardi obispo de Castello, 1 noviembre 1390;
- carta ducale del *doge* Giovanni Mocenigo, 1419;
- bulla indulgentiarum de Lorenzo Giustiniano patriarca, 12 noviembre 1436;
- carta apostolica de Papa Eugenio IV, 16 diciembre 1436;
- bulla indulgentiarum et commutatio festi de Lorenzo Giustiniano protopatriarca veneciano, 1 octubre 1442;
- bulla indulgentiarum de Matteo Contarini patriarca veneciano, 15 octubre 1459;
- bulla indulgentiarum de Monsignor Giovanni Argentino, 14 mayo 1514;
- bulla suffraganei de Francesco Pisani cardinal y obispo de Padua, 8 septiembre 1523;
- bulla de Giovanni Argentini obispo, 14 mayo 1525;
- bulla seu commissio Altobelli Averoldi obispo polensis e legato apostolico en Venecia, 21 enero 1527;
- bulla de Paolo Borgasi obispo de Padua, 27 septiembre 1527;
- bulla et commissio de Girolamo Querini patriarca veneciano, 14 junio 1530.

gremio tenía su sede con la promesa de una absolución de las penas temporales y, al mismo tiempo, les involucraba a la hora de donar dinero y participar en las fiestas y las celebraciones de los ciegos.

Sin profundizar en el tema de la relación entre los donativos y la remisión de las penas, y de la discusión sobre las indulgencias durante el Concilio de Trento, en este artículo me concentraré en las formas y los medios de comunicación utilizados por los gremios de ciegos para atraer y convencer a los videntes sobre la bondad de sus causas.

Se conocen estos detalles gracias a una disputa acontecida en 1578 entre padre Paolo Pergola, capellán de la iglesia de Santa María del Broglio, y la cofradía veneciana a causa de los privilegios reservados a esta. El conflicto fue probablemente consecuencia de la rigidez de la normativa sobre indulgencias aprobada en el Concilio de Trento.<sup>8</sup> No obstante se intensificó tanto por la rigidez de la normativa sobre indulgencia aprobada en el Concilio de Trento en materia de indulgencias,<sup>9</sup> como por la tremenda carestía que Venecia estaba viviendo después de la primera gran peste de 1575-76.<sup>10</sup> En efecto, el padre Paolo Pergola trató de perjudicar al gremio de los ciegos, justamente en aquello que más recursos le generaba, es decir, prohibiendo la exposición pública de las indulgencias y que pidiera limosna en la iglesia. Como respuesta, los ciegos presentaron a las magistraturas las bulas y los privilegios donde se reconocían sus derechos, pero la cuestión pronto derivó en un disputa más seria que enfrentó, por un lado, al padre Pergola, apoyado por los *Procuratori di San Marco de supra*, la institución que administraba la Basílica, y por el gremio del Espíritu Santo que tenía abierto un conflicto con los ciegos; y por otro, a los ciegos, defendido por los *Provveditori di comun*, que controlaban los gremios menores y gestionaban el espacio público. A esas posiciones se sumaba la palabra del *primicerio* de la iglesia de San Marco, el representante religioso del *doge*. ¿Cómo se desarrolló este conflicto y qué lo motivó?

El motivo central fue la exposición de las indulgencias por parte de los ciegos, que según el padre Pergola tenía que ser prohibida. Firmemente convencido, en marzo 1578 el padre Pergola negó a los ciegos el derecho de exponer sus indulgencias y tener su caja para las limosnas en la iglesia de Santa María del Broglio.<sup>11</sup> Pero el *primicerio* de San Marco, una vez

<sup>8</sup> ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 3, 26 octubre 1564, c. 13r; 6 noviembre 1564, cc. 15r-16r; 20 enero 1565, cc. 26r-29v.

<sup>9</sup> Con las bulas del 8 febrero de 1567 y del 2 enero del 1570, Papa Pio V revocó las concesiones de sus predecesores y de él mismo en las cuales las indulgencias estaban vinculadas a un donativo. Vd. *Bullarium Romanum*, a cura di L. Tomassetti et Collegii adlecti Romae virorum s. theologiae et ss. canonum peritorum, Tomo VII, Augustae Taurinorum, Seb. Franco, H. Fory et Henrico Dalmazzo, 1862, pp. 535-37 y 800-801.

<sup>10</sup> En poco tiempo el 25-30% de la población veneciana murió. PAOLO PRETO, *Peste e società a Venezia nel 1576*, Vicenza, Neri Pozza, 1978.

<sup>11</sup> BMV, Ms. It. VII 1517, 3 marzo 1578, p. 517. Ya en 1576 lo ciegos habían sido invitados a presentar sus bulas y cartas y, después examinarlas, el *primicerio* estableció que podían

consideradas las bulas de indulgencias concedidas por papas, patriarcas, obispos y otros religiosos, ordenó al padre Pergola que no impidiera u obstaculizara el ejercicio de la compañía de la Natividad de la Virgen María y que los ciegos pudieran «libere exponere dictas bullas, indulgentias, et capsulas elemosinarum» en los días establecidos.<sup>12</sup>

Durante los meses siguientes, entre el padre Paolo Pergola no se dio por vencido y junto con los *Procuratori* demostró que los ciegos tocaban objetos sacros y a menudo comían, bebían y discutían animadamente en la iglesia. Aún más importante, apeló la decisión diciendo claramente que, estando vinculadas a la oferta de limosnas, las indulgencias de la compañía de los ciegos no eran aceptables y no podían ser expuestas en público dado que la bula 'Etsi dominici' de Pio V había revocado todas las indulgencias vinculadas a donativos en 1567.<sup>13</sup> Con esta fuerte acusación, el padre Pergola obtuvo del *primicerio* el permiso de modificar las cerraduras de las puertas de la iglesia, no dejando pasar a los cofrades ciegos y sacando su caja para los donativos.<sup>14</sup>

En el julio del mismo año, varios testigos fueron llamados por los *Provveditori di comun* para clarificar los hechos. Según sus declaraciones, lo ciegos solían tener una caja para limosnas en la iglesia de Santa María del Broglio, cerca de la pila de agua bendita, encima de la cual estaba expuesta una tabla con la imagen de la Virgen pintada con un manto largo y figuras con bastones (como andaban los ciegos) a sus pies.<sup>15</sup> Sin embargo, hacía algunos días que el pequeño recipiente había desaparecido y al gremio se le prohibió entrar en la iglesia.<sup>16</sup>

Esta vez fueron los *Provveditori di comun* quienes ordenaron a los *Procuratori di San Marco* y al padre Pergola que no molestaran a los ciegos y

---

tener dos cajas de limosnas en el día de Pentecostés y en los dos siguientes. ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 3, 26 mayo 1576, c. 54r-v; 8 junio 1576, c. 57r.

<sup>12</sup> ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 5, 31 marzo 1578, c. 6r-v. Consagrado a la Concepción de la Virgen María, celebrada el día 8 de diciembre, el gremio de los ciegos consiguió cambiar su mayor festividad en 1442, cuando el doge permitió conmemorar la Natividad de la Virgen el 8 de septiembre. BMV, Ms. It. VII 1517, 1 septiembre 1442, pp. 130-32.

<sup>13</sup> ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 5, 5 abril 1578, cc. 6v-8r. Después de la denuncia de el padre Pergola (*ibid.*, 14 abril 1578 cc. 14r-15v), el *primicerio* indagó por quince días sobre el comportamiento de los ciegos. *Ibid.*, cc. 15v-23r.

<sup>14</sup> El *primicerio* estableció que los ciegos no tenían que haber las llaves de la iglesia. *Ibid.*, 13 mayo 1578, cc. 11r-12r.

<sup>15</sup> Sobre el caso y los testimonios, ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 4, 9-31 julio 1578, cc. 115r-122v, en particular cc. 121v-122v.

<sup>16</sup> El gremio tuvo que reunirse en la de San Giacomo, cerca del puente de Rialto ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 5, 2 septiembre 1578, c. 28r-v.



les dejaran entrar y celebrar su funciones religiosas según lo acostumbraban hacer desde antiguo («l'antico lor uso e possesso»).<sup>17</sup>

Sin profundizar ahora en todos los detalles de la cuestión que se convirtió pronto en una guerra política y un problema de orden social y que no se solucionó hasta que los ciegos se trasladaron a la iglesia de San Moisés en 1595, a nuestro fin es relevante deducir de la documentación dónde y cómo los textos de las indulgencias eran comunicados a un público más o menos amplio y las formas de esta comunicación. El acto de la exposición empieza aparecer en los documentos archivísticos de los años treinta del Quinientos y se indica con los verbos 'publicar',<sup>18</sup> 'metter fuori'<sup>19</sup> (poner afuera), 'exponere',<sup>20</sup> 'appendere' o 'exhibere'<sup>21</sup> en latín. El lugar privilegiado era la iglesia donde la cofradía tenía su sede, probablemente cerca del altar donde los ciegos tenían una caja para limosnas. Sobre todo en los días de fiesta, los textos de las indulgencias se colocaban de manera que fueran visibles a los creyentes que visitaban la iglesia y legibles conforme a su capacidad lectora. Es posible que fuesen expuestos en una hoja de papel manuscrita o impresa, fijada en una tabla de madera, como apuntan los documentos presentados a los *Provveditori di comun* en 1585.

Entre ellos se mencionan una «tabla en la cual está un sumario de las indulgencias» («una tolella nella qual è un summario delle indulgentie») y «otra tabla en la cual está fijada una indulgencia» («un'altra tolella nella qual è fissa una indulgentia»).<sup>22</sup> Sintetizados o completos, los textos, exhibidos de este modo, garantizaban una mejor conservación en el tiempo gracias al soporte de madera y, por supuesto, una mayor visibilidad. Además, las tablas, siendo un instrumento de información para toda la comunidad, servían para reconocer los privilegios obtenidos por la cofradía de los ciegos de Venecia. Se puede también pensar que las bulas eran leídas en alta voz antes o después de las funciones celebradas en los días dedicados al gremio para difundir el contenido también a las personas que no sabían leer. Está claro, sin embargo, que las tablas eran accesibles solo a

<sup>17</sup> ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 4, 4 septiembre 1578, cc. 125r-126v. La citación es a c. 125v. En el mismo día, otra magistratura, los *Avogadori di Comun*, ordenó restablecer las viejas cerraduras de las puertas. *Ibid.*, cc. 126r-127r.

<sup>18</sup> Está escrito en la Mariégola que el conflicto entre el padre Pergola y la cofradía nació «per occasione, e causa di publicar alcune indulgenze, ed elemosine a detti ciechi pertinenti». BMV, Ms. It. VII 1517, 31 marzo 1578, p. 520.

<sup>19</sup> ASV, *Provveditori di comun*, serie I, reg. U, 20 agosto 1585, cc. 521v-522r.

<sup>20</sup> ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 5, 31 marzo 1578, c. 6r-v.

<sup>21</sup> BMV, Ms. It. VII 1517, 21 agosto 1585, pp. 591-597 (p. 592).

<sup>22</sup> ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 4, 19 junio 1585, c. 136v. Sobre la importancia y el significado social de las tablas, véase ANTONIO CASTILLO GÓMEZ, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal, 2006, pp. 209-224.

la gente que visitaba la iglesia durante el tiempo prescrito y que esto aumentaba relativamente los donativos.

Sin embargo, la exposición no se limitaba a la sede de la cofradía. En una bula de 1523, el cardenal Francesco Pisani, obispo de Padua, ordenó que las indulgencias de los ciegos de Venecia fuesen expuestas en las iglesias de la diócesis de su ciudad.<sup>23</sup> En este caso, la fórmula 'publicari faciat' mencionada en el documento, no permite saber mucho sobre el soporte o la forma, pero demuestra que los privilegios de los ciegos se extendían también fuera de Venecia a través de otras iglesias. Es interesante notar - y sería necesario profundizar - que esto acontecía en una ciudad como Padova que tuvo su propio gremio de ciegos desde el 1358.

No obstante las actuaciones antes señaladas del capellán, los *Procuratori di San Marco de supra*, el gremio del Espíritu Santo y el *primicerio* impidiendo a la cofradía de ciegos de Venecia que desarrollara sus actividades, una vez cambiada sede, los ciegos continuaron y potenciaron sus instrumentos de comunicación. Los carteles de indulgencias parece que fueron expuestos por los ciegos fuera de las iglesias, por la ciudad, por lo menos desde el Seiscientos. Si bien no se ha conservado una documentación detallada sobre esto en Venecia, los libros de cuentas y los registros de la compañía de los ciegos de Bolonia compensan esta falta.

El gremio de ciegos de Bolonia, que existía desde los años cuarenta del Quinientos, fue confirmado por el cardenal Gabriele Paleotti en 1566 y de nuevo por monseñor Alfonso Paleotti, arzobispo de Bolonia, en 1610.<sup>24</sup> Devota de la Virgen María y de Santa Lucía, esta cofradía aceptaba solo personas de buenas costumbres y con defectos visuales que vivieran en Bolonia en condiciones de extrema miseria.<sup>25</sup> Desde 1637 su sede estuvo en la iglesia de los Santos Cristóbal y Erasmo en calle Marchesana (antes llamada 'Vicolo della Scimmia'), siempre en una posición central en el contexto urbano.<sup>26</sup> Según las anotaciones de los libros de cuentas, durante la fiesta de Santa Lucía de 1674 los ciegos pagaron al cura la celebración de dieciséis misas, adornaron la iglesia y su altar mayor, y encargaron a una persona que colgase el breve de la indulgencia por la ciudad.<sup>27</sup> Dos años después, recibido en octubre el texto de la indulgencia plenaria confirmada por el papa Clemente X por medio del sistema postal, lo hicieron copiar y ordenaron a un impresor de Bolonia que realizara 154 copias. El 10 de

<sup>23</sup> «Committens rectoribus ecclesiarum diocesis Paduani quod publicari faciat in eorum ecclesiis indulgentias scholi caecorum posita in civitate Venetiarum». ASV, *Procuratori di San Marco. De Supra*, Chiesa, Atti, b. 147, fascicolo 4, 8 septiembre 1523, c. 130r-v.

<sup>24</sup> AOP, Compagnia dei ciechi, b. AA3, *Ordinationi over statuti della nuova congregazione de' ciechi 1610*.

<sup>25</sup> *Ibid.*, cap. 12.

<sup>26</sup> ANNA OTTANI CAVINA, *Studies from Life: Annibale Carracci's paintings of the blind*, en *Emilian painting of the 16th and 17th centuries. A symposium*, ed. by Henry A Millon [et alii], Bolonia, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 89-99, véase p. 92 n. 5.

<sup>27</sup> AOP, *Compagnia dei ciechi*, M6, c. 7r, 15 diciembre 1674.

diciembre las indulgencias fueron expuestas dentro de la iglesia y por toda la ciudad.<sup>28</sup>

Cada año, con ocasión de la fiesta de Santa Lucía, los ciegos de Bolonia hacían fijar los impresos en la iglesia y por la ciudad. En 1709 fue anotado el pago de 2 libras para imprimir 200 hojas de la indulgencia plenaria de Santa Lucía y 8 sueldos para exponerlas – se precisa – en los púlpitos de las iglesias y en las esquinas de las calles («per farle publicare ne pergami et attaccarle alli cantoni»)<sup>29</sup> En 1710 se especifica que los impresos fueron fijados por las esquinas con cola.<sup>30</sup>

Es posible que la cofradía eligiera una persona para que expusiera los carteles por la ciudad, como acontecería más tarde en Venecia. Aquí esta figura era llamada ‘casellante’ y, al menos en el Setecientos, su trabajo estaba regulado por un acuerdo con la cofradía: por un tiempo de cinco años el ‘casellante’ tenía que ir con los ciegos durante sus paseos por la ciudad llevando una caja para las ofertas de dinero, distribuyendo pequeñas candelas y fijando los carteles durante varias fiestas del gremio, como la novena de Santa Ana, la Natividad de la Virgen María (8 septiembre), la Inmaculada Concepción (8 diciembre) y del Santo Perdón de Asís (desde 1755, celebrada el 1 agosto). Por este servicio, recibía entre 10 y 15 libras al mes, un salario anual, una gabardina de 5 *ducati* y un par de zapatos.<sup>31</sup>

En el registro de la compañía veneciana aparece siempre el nombre ‘manifesto’ para designar estos papeles. Consistían por lo tanto en una hoja impresa por una cara con caracteres visibles, por lo menos del título, desde una cierta distancia. Se supone que la publicación física se acompañaría de una publicación oral, es decir, el ‘casellante’, los ciegos u otras personas videntes que los ayudaban en los paseos podían anunciar o recitar el contenido mientras andaban por las calles.

La promoción de la cofradía y de los privilegios reservados a los asociados era tan importante como la exposición de los carteles. Considerando que las cofradías de los ciegos tenían su sede normalmente en el centro urbano, es probable que esta propaganda se concentrara en las calles más frecuentadas y populosas de la ciudad, cerca de los puentes y de las iglesias, y en las plazas mayores. Fiestas, celebraciones religiosas, ocasiones especiales que atraían potenciales benefactores eran, por supuesto, momentos cruciales para promocionar las actividades de la compañía. No se puede olvidar tampoco que los ciegos eran mendigos autorizados que, a menudo, recitaban o cantaban oraciones en espacios

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, c. 12r, 31 octubre-10 diciembre 1676.

<sup>29</sup> AOP, *Compagnia dei ciechi*, M7, c. 3, 7-8 diciembre 1709.

<sup>30</sup> *Ibid.*, c. 7v, 7 diciembre 1710.

<sup>31</sup> Sobre los contratos ASV, *Scuole piccole e suffragi*, bb. 155-156, fasc. ‘Scola de ciechi in San Moisé’, c. 1r, 16 febrero 1728; cc. 1v-2r, 6 mayo 1748. Desde 1796 el pago «al casellante» para asentar los carteles está registrado cada año. *Ibid.*, Registro cassa, 1 marzo 1796; 1 marzo 1797; etc.

públicos y privados, por lo común tenían una memoria excepcional y especiales habilidades lingüísticas, cantoras y performativas.<sup>32</sup> El profundo conocimiento de su público y de las técnicas para persuadir estaban bien arraigadas. Por lo tanto, lo ciegos sabían bien cómo promover las indulgencias y las ventajas de entrar en la compañía, un deber que esta misma solicitaba. En efecto, el 26 noviembre 1750, el gremio de Venecia especificaba a los que iban por la ciudad:

los hermanos tienen que cumplir con su deber que es sugerir a devotos y devotas sobre los muchos beneficios e indulgencias que pueden conseguir entrando en nuestra cofradía, y advertir también que no es preciso pagar para entrar sino lo que la cofradía acostumbra pedir.<sup>33</sup>

Sin embargo, la exposición de carteles tenía un eco mayor si era reforzada con la voz de los ciegos. Está claro que un elemento fundamental para una mayor difusión del mensaje era el idioma y si los textos de las indulgencias eran en latín solo las personas más instruidas podían entenderlos (si bien podían ser escuchados también en latín como si fuera una fórmula mágica). Por eso, cuando el papa Clemente XI concedió a los miembros de la compañía de ciegos de Bolonia una indulgencia plenaria con ocasión de la fiesta de Santa Lucía en 1715, estos se preocuparon, antes de publicarla, de hacerla traducir al vulgar.<sup>34</sup>

Para obtener donativos o limosnas, los ciegos utilizaban también otros incentivos, como imágenes de santos y libros pequeños. En 1756 y 1757, el gremio de Bolonia ordenó a los herederos de Lelio della Volpe, impresores de la ciudad, que publicasen cada año cien imágenes de Santa Lucía grabadas en cobre para distribuir las a los benefactores de la compañía.<sup>35</sup> La misma atención se registra también, al menos desde 1796, en Venecia, donde el gremio comisionó cada año la publicación de estampas de santos a Mattio Viani, un papelerero con tienda en el *campo* San Bartolomeo, cerca del puente de Rialto.<sup>36</sup> Las personas que entraban en la cofradía eran

---

<sup>32</sup> L. CARNELOS, *Street Voices*, cit. Sobre la actividad oracionera de los ciegos véase: A. IGLESIAS CASTELLANO, *Entre la voz y el texto*, cit., pp. 83-136.

<sup>33</sup> «Siano attenti li fratelli fare il suo dovere con suggerire alli divoti e divote li tanti beneficii, et induglienze [i.e. indulgenze] saranno per partecipare entrando nella nostra scola ed avertino pure non prender alcun dinaro per benintrata se non il consueto solito praticato dalla scola nostra». ASV, *Scuole piccole e suffragi*, bb. 155-156, fasc. 'Scola de ciechi in San Moisé', c. 3r, 26 noviembre 1750.

<sup>34</sup> En el registro-caja son señaladas las cuentas para la vulgarización y la publicación en 200 copias por Giuseppe Longhi, impresor arzobispal de la ciudad. AOP, *Compagnia dei ciechi*, M7, c. 29r, 6 diciembre 1715. Renovada en 1730 por papa Clemente XII, la indulgencia continuó siendo expuesta en Bolonia por lo menos hasta el 1755. *Ibid.*, c. 91v, 26 octubre 1730 y AOP, *Compagnia dei ciechi*, M8, c. 38, 13 diciembre 1755.

<sup>35</sup> *Ibid.*, c. 43, 10 diciembre 1756; c. 48, 1757.

<sup>36</sup> ASV, *Scuole piccole e suffragi*, bb. 155-156, Registro cassa, 1796-1805. El nombre de Viani aparece cada año. Sobre Viani véase SABRINA MINUZZI, *Il secolo di carta. Antonio Bosio*



obsequiados con unos libritos con las indulgencias y las reglas más importantes. La única copia hasta ahora conocida se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia. El panfleto de ocho páginas contiene las indulgencias otorgadas por Paolo V en 1605, Clemente XIII en 1755 y Pio VI en 1764. Le siguen avisos sobre las misas celebradas durante cada año y una exhortación por parte de los hermanos para que ayudasen al gremio con limosnas y caridad, y pagasen 6 sueldos para entrar y 4 cada año.<sup>37</sup> Publicado en Venecia en 1795, de este librito probablemente se imprimieron unas dos mil copias, como se deduce por las anotaciones de 1803 y 1805. En estos años la compañía de Venecia pagó al impresor Antonio Bernardini respectivamente por la impresión de dos mil y tres mil libritos de indulgencias para los hermanos y las hermanas que se matriculasen en el gremio.<sup>38</sup>

Estampas de santos y libritos eran ofrecidos a cambio de dinero no solo durante los paseos en Venecia, sino también en la terraferma, donde los ciegos venecianos viajaban con regularidad al menos en el Setecientos. Según los documentos, ellos llegaban a Chioggia, Pellestrina, Burano, Dolo y más allá hasta Treviso, Vicenza, Conegliano, Este y Piove di Sacco. Si visitando las iglesias y los monasterios de Venecia los ciegos ganaban entre 250 y 400 liras, los paseos en la tierra firma daba una renta mucho mayor, entre 434 y 663 liras. Para una rápida comparación, cada año el gremio veneciano gastaba un valor entre 125 y 279 liras en la compra de santos en una tienda en campo San Bartolomeo antes de viajar afuera de la ciudad.<sup>39</sup> Como si fuesen *colporteurs*, los miembros de la cofradía recaudaban fondos para sostenerse y donde no llegaban a exponer carteles, proponían el mismo texto de las indulgencias en forma de librito. De esta manera la promoción de la cofradía y de sus privilegios se extendía más allá de Venecia.

Según esta reconstrucción, en la Edad Moderna, el espacio y las formas de la exposición pública de las indulgencias concedidas a los gremios de ciegos cambiaron y se desarrollaron hasta llegar a un público cada vez más amplio y heterogéneo. Si las tablas y los carteles dentro de la iglesia iban dirigidos principalmente a los miembros de la cofradía y a los creyentes que

---

*artigiano di testi e immagini nella Venezia del Seicento*, Milán, FrancoAngeli, 2009, pp. 169-171 y n. 52. Sobre Petronio Dalla Volpe: MARIA GIOIA TAVONI - ALBERTO BELTRAMO, *I mestieri del libro nella Bologna del Settecento*, Bologna, Arnaldo Forni, 2013.

<sup>37</sup> *Indulgenze concesse dalla Santità de' sommi pontefici alli confratelli, e consorelle aggregati nella veneranda scola della Natività della B.V. instituita l'anno 1315 nella chiesa ducale di San Marco poscia trasferita nella chiesa parrocchiale*, in Venezia, 1795, 12° (BMV, MISC 2814.011). También en Milán, las indulgencias fueron impresas juntas con las reglas de la compañía de los ciegos en forma de librito con funciones apologéticas y propagandísticas. D. ZARDIN, *La mendicizia tollerata*, cit., pp. 366-370.

<sup>38</sup> ASV, *Scuole piccole e suffragi*, bb. 155-156, Registro cassa, 1803 y 1805. En general sobre el circuito de comunicación protagonizado por los ciegos: A. IGLESIAS CASTELLANO, *Entre la voz y el texto*, cit., pp. 139-157.

<sup>39</sup> Más detalles sobre la venta de libros y santos en la tierra firma en Laura Canelos, «Con libri alla mano», cit., pp. 213-215.

participaban en las celebraciones religiosas, puestos en las esquinas de las calles y en otros lugares donde podían ser vistos por otros procuraban nuevos benefactores y nuevos adeptos para el gremio. Así pues, la fijación de anuncios era una forma de promoción estrictamente ligada al poder otorgado a la compañía por las autoridades políticas y religiosas, y adquiriría un significado especial en cuanto parte de una gestualidad casi ritual que caracterizaba algunas fiestas de los ciegos junto con la decoración de la iglesia, los paseos por la ciudad, la distribución de candelas y de imágenes de santos. Su eco era completado con las lecturas o las recitaciones dentro la iglesia o en las calles y, donde la palabra no llegaba (o junto a esta), lo hacían los libritos de pocas páginas con todas las informaciones. Apelando a la vista por medio de carteles, imágenes y libritos que los miembros y fieles podían ver, poseer y tocar, y al oído por la voz que leía, recitaba o cantaba, este sistema les garantizaba una amplia visibilidad y una comunicación para tantos otros ojos, oídos y manos.



BEATRICE ALAI\*

## *I corali ritrovati dell'abbazia benedettina di Santa Maria del Monte di Cesena*

TITLE: *The Rediscovered Choir Books of the Benedictine Abbey of Santa Maria del Monte in Cesena*

ABSTRACT: The article presents an unpublished cycle of choir books written and illuminated at the end of XVI Century for the Benedictine Abbey of Santa Maria del Monte, believed to be lost. The volumes were taken from the Abbey during the suppressions of religious orders, eventually being forgotten in the storage of the Biblioteca Malatestiana. The production of liturgic books in the late Renaissance is studied on the basis of the documents in the State Archive and the signatures of scribes and artists hidden in the pen flourished initials. A new artist is discovered, Ignazio da Otranto, co-authoring these books with his confrere Serafino. The relationships between this cycle and others in the Benedictine Roman Province during the XVI<sup>th</sup> and XVII<sup>th</sup> centuries are investigated, throwing light on the exchanges among the Cesena Abbey and the Abbeys in Ravenna, Subiaco and Farfa.

KEYWORDS: Choir Books; Benedictines; Cesena; Subiaco; Farfa.

L'articolo presenta un ciclo di corali inedito iniziato a fine Cinquecento, scritto e miniato per l'abbazia benedettina di Santa Maria del Monte di Cesena, finora considerato perduto. Dopo averne ricostruito le vicissitudini storiche nel periodo delle Soppressioni, da cui finendo in deposito presso la Biblioteca Malatestiana. La produzione dei libri liturgici in epoca tardo-rinascimentale è indagata a partire dai documenti rintracciati nell'Archivio di Stato e dalle firme dei copisti e dei calligrafi celate nelle iniziali filigranate: Emerge l'esistenza di un nuovo maestro di penna, Ignazio da Otranto, che affianca il confratello Serafino. Vengono infine chiarite le dinamiche storico-artistiche del cantiere librario cesenate in relazione agli altri cicli di corali realizzati nella provincia romana benedettina tra XVI e XVII secolo, mettendo in luce i rapporti di scambio con la vicina abbazia di San Vitale a Ravenna e quelle di Subiaco e Farfa.

PAROLE CHIAVE: corali; Benedettini; Cesena; Subiaco; Farfa.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/17837>

Copyright © 2023 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

---

### **Introduzione**

**L**'abbazia di Santa Maria del Monte di Cesena (fig. 1), sorta agli albori dell'XI secolo in posizione d'onore sul *Mons Mauri*, sovrasta la città e ne è il 'balcone' privilegiato da cui fedeli e visitatori possono godere del dolce profilo delle colline dei Gessi, arrivando con lo sguardo fino al mare.<sup>1</sup>

---

\* Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (DE); [beatrice.alai@fau.de](mailto:beatrice.alai@fau.de).

<sup>1</sup> Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'aiuto generosissimo di Carla Rosetti e Alberto Bellavia (Cesena, Biblioteca Malatestiana); Padre Mauro Maccarinelli (OSB, Abbazia del Monte, Cesena), Padre Giovanni Battista Francesco Trolese (OSB, Santa Giustina, Padova); Giacomo Baroffio; Claudio Riva; Gianluca Braschi (Cesena, Archivio di Stato); Nina Liverani (Ravenna, Archivio Storico Diocesano). Inoltre, desidero ringraziare i monasteri di Santa Scolastica e San Benedetto in Subiaco (in particolare padre Fabrizio

Il legame millenario dei cittadini con l'insediamento benedettino si rinnova ogni anno al dì 15 di agosto, in occasione della Festa dell'Assunta, durante la quale una lunga processione di devoti sale il ripido pendio per andare a omaggiare la Madonna del Monte. Nel XV secolo la storia del cenobio si intreccia con quella dei Malatesta, signori di Rimini e di Cesena e in particolare di Carlo Malatesta: su consenso di quest'ultimo l'abate Bartolo da Camerino fece entrare l'abbazia nella Congregazione 'de Unitate' di Santa Giustina da Padova nel 1420, uscendone però già nel 1427, durante la crisi istituzionale affrontata dal Capitolo generale nel medesimo anno; nel 1453 il Monte si unì nuovamente a Santa Giustina, poi divenuta Congregazione cassinese dal 1504.



Fig. 1. Cesena, Abbazia di Santa Maria del Monte, 1910

Proprio con l'adesione alla comunità riformata di Ludovico Barbo coincise l'inizio dei due secoli d'oro dell'abbazia: grazie a una nuova stabilità economica, si assistette al rifiorire della vita monastica, con un notevole incremento delle promissioni di fede, e a un imponente rinnovamento edilizio, culminato nel 1565 con la realizzazione della cupola progettata da Francesco Morandi detto 'il Terribilia'. La situazione era destinata a precipitare nel corso del Seicento, mentre nel Settecento si registrò una nuova parentesi di splendore: tra i novizi entrati in monastero nel 1756 spicca Barnaba (in religione Gregorio) dei conti Chiaramonti, futuro papa Pio VII. Dopo la Soppressione del 1797 l'abbazia, pur privata dei suoi ambienti e dei beni, sopravvisse grazie al provvido intervento del conte Pier Maria Semprini, che dopò averla acquistata nel 1812 riuscì fortunatamente a evitarne la demolizione e nel 1814 la donò al papa. Quest'ultimo, nel 1819,

---

Messina Cicchetti OSB, don Romano e don Luigi Priori), Santa Maria di Farfa (in particolare padre Eugenio Gargiulo OBS) con le rispettive Biblioteche, per avermi ospitato ed essersi prodigati per agevolare le mie indagini.



la cedette ai monaci. Con la seconda Soppressione nel 1866 il Monte fu chiuso nuovamente, ma i monaci tornarono a popolare le mura claustrali in meno di un decennio, guidati dal potente abate Bonifacio Krug. I bombardamenti della Seconda Guerra distrussero ciò che la comunità aveva saputo pazientemente ricostruire, ma lo sforzo congiunto dei padri benedettini e dei cesenati in epoca post-bellica ha permesso di restituire, ancora una volta, l'abbazia alla sua vita religiosa e alla terra di Romagna.<sup>2</sup> In questo contributo si cercherà di fare luce su uno dei tanti aspetti di interesse storico e artistico che riguardano il Monte, ovvero sul suo corredo liturgico prodotto a cavallo tra Cinque e Seicento, presentando alcuni volumi inediti ritrovati nei locali della Biblioteca Piana presso la Malatestiana di Cesena.

***I libri liturgici dell'Abbazia: documenti d'archivio e fonti negli studi critici***

Come sancito dalla *Regula* benedettina, la celebrazione della Parola costituisce il pilastro su cui si fonda e fiorisce il vivere monastico; oltre alla meditazione individuale, è nella Messa e nell'Officio che si esprime l'essenza più profonda della comunità dei confratelli, e lo strumento principe è il libro liturgico; ogni abbazia si può identificare con la sua serie di volumi per il canto e la preghiera, al punto che la storia di ciascun insediamento va di pari passo con la storia del suo corredo di corali: nei secoli, differenziandosi in base ai mutamenti della liturgia e alla fisionomia del monastero – alla sua economia, ai suoi membri e alle sue particolari devozioni – è consuetudine che vengano prodotti quei libri che, custoditi nel coro, in sacrestia e poi in biblioteca, ci restituiscono una vivida

---

<sup>2</sup> Sull'ingresso del Monte nella Congregazione di Santa Giustina cfr. LEANDRO NOVELLI, *La Badia del Monte prima e durante il passaggio nella Congregazione di S. Giustina di Padova, «Benedictina», XV, 1968, pp. 240-286; FRANCESCO G. B. TROLESE, L'azione di Ludovico Barbo nella prima fase della riforma. Sviluppi istituzionali della Congregazione di Santa Giustina tra adesioni e resistenze, in Dalla riforma di S. Giustina alla Congregazione cassinese. Genesi, evoluzione e irradiazione di un modello monastico europeo (sec. XV-XVI). Atti del Convegno internazionale di studi per il VI centenario di fondazione della Congregazione "De unitate", (Padova, Abbazia di Santa Giustina, mercoledì 18-sabato 21 settembre 2019), a cura di Elisa Furlan e Francesco G. B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2022, pp. 157-187: 163-172. Per un profilo storico sul Monte si vedano almeno: CARLO DOLCINI, *S. Maria del Monte di Cesena*, in *Monasteri benedettini in Emilia-Romagna*, a cura di Giovanni Spinelli, Milano, Silvana, 1980, pp. 221-331; ID., *La storia religiosa fino al secolo XI*, in *Storia di Cesena*, II. *Il Medioevo (Secoli VI-XIV)*, a cura di Augusto Vasina, Rimini-Cesena, Ghigi-Cassa di Risparmio di Cesena, 1983, pp. 51-63; ID., *La storia religiosa nei secoli XII-XIV*, in *Storia di Cesena*, II. *Il Medioevo (Secoli VI-XIV)*, a cura di A. Vasina, cit., pp. 259-280; GIUSTINO FARNEDI, *L'abbazia di S. Maria del Monte nel Settecento*, in *Settecento monastico italiano. Atti del I convegno di studi sull'Italia Benedettina*, a cura di Giustino Farnedi e Giovanni Spinelli, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1990, pp. 35-87; PLACIDO ZUCAL, *Clausura violata*, Cesena, Stilgraf, 1994.*

testimonianza dal Medioevo all'Età moderna.<sup>3</sup> Tuttavia non sempre è possibile recuperare questi volumi, a causa del passare del tempo e della rovina che esso comporta, del disuso in cui potevano cadere i libri in conseguenza degli aggiornamenti liturgici e soprattutto delle dispersioni avvenute in Età napoleonica e di quelle seguite alla costituzione dello Stato Unitario:<sup>4</sup> è proprio il caso dei corali del Monte, per cui è estremamente difficile individuare il *fil rouge* che ci piacerebbe poter ritrovare ma di cui tradizionalmente non esisteva, fino a oggi, alcuna traccia fisica e che anche a livello documentario sembrava di fatto ben poco documentato.

Gli unici corali benedettini ancora custoditi nella Biblioteca del Monte sono tre manoscritti settecenteschi (di cui uno datato 1717),<sup>5</sup> ma a eccezione di questi per nessun altro volume, né medievale né rinascimentale, è mai stata suggerita una provenienza *ab origine* dal monastero cesenate.<sup>6</sup> La ricostruzione delle vicissitudini dei libri di preghiera del cenobio romagnolo venne intrapresa dall'erudito padre Leandro Novelli,<sup>7</sup> alla cui acribia archivistica si deve il ritrovamento di alcune fonti utili alla nostra indagine: «Per sacrestia. Spesa al R. P. D. Modesto da Piacenza pro abbate lire trentatre, 14 sono per tanti dati al P. D. Hortensio di Cesena et da lui spesi in tante carte pergamine per scrivere libri da coro [...]; Per sacristia spesa a depositi lire ottantanove, 18,8 sono per saldo e resto di carte centosettantuna pergamine per scrivere libri da choro comprate in Subiaco per mano del P. D. Hortensio da Cesena [...]».<sup>8</sup> In un'altra carta d'archivio relativa all'anno 1606 Novelli trovò la spesa per le borchie delle legature, acquistate a Venezia: «Adì ultimo Aprile 1606. Per sagrestia spesa al v. p.

---

<sup>3</sup> Cfr. FRANCESCO G. B. TROLESE, *La riforma benedettina di S. Giustina nel Quattrocento*, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli. Saggi storici sul movimento benedettino a Padova. Catalogo della mostra storico-artistica nel XV centenario della nascita di San Benedetto (Padova, Abbazia di S. Giustina, ottobre-dicembre 1980)*, a cura di Alberta De Nicolò Salmazo e Francesco G. B. Trolese, Treviso, Canova, 1980, pp. 61-62, con la bibliografia precedente.

<sup>4</sup> Sul problema delle dispersioni e per una lista delle abbazie e dei corrispettivi corredi liturgici cfr. GIACOMO BAROFFIO, EUN JU KIM, *I corali di San Giorgio Maggiore. La tradizione liturgica e musicale*, in *I corali miniati di San Giorgio Maggiore a Venezia: l'inCanto nella parola*, a cura di Chiara Ponchia e Federica Toniolo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020, pp. 75-76 e p. 120, nota 4.

<sup>5</sup> GIACOMO BAROFFIO, *Iter liturgicum italicum. Editio maior*, Stroncone, Associazione San Michele Arcangelo, 2011, p. XX.

<sup>6</sup> Il Monte custodisce anche un antifonario di rito ambrosiano quattrocentesco con integrazioni seicentesche proveniente da Mariano Comense, ma che non fa parte di questa storia, in quanto è giunto in abbazia negli anni Venti del Novecento e non fu prodotto *ab antiquo* per i Benedettini: cfr. GIACOMO BAROFFIO, *Iter Liturgicum Ambrosianum. Inventario sommario di libri liturgici ambrosiani*, «Aevum», LXXIV, 2000, pp. 583-603: 585.

<sup>7</sup> LEANDRO NOVELLI, *Prime linee di una storia della Badia di S. Maria del Monte, Cesena*, tesi di laurea, relatore prof. Giorgio Cencetti, Bologna, Università degli Studi, 1951, p. 489.

<sup>8</sup> *Ibid.*

Pietro Vice-cassiero in Venezia: lire vinti, baiocchi 37. Sono tanti spesi da lui in Venezia in ottoni per finire li libri da coro scritti dal P. D. Maurizio».<sup>9</sup>

Novelli concluse che «tutti questi libri corali e quelli più antichi» erano «scomparsi con la soppressione napoleonica del monastero e di essi non si hanno più notizie»,<sup>10</sup> dal momento che le sue ricerche capillari sia presso il Monte che negli archivi cesenati non restituirono mai i volumi in questione. Infine, una terza e ultima traccia documentaria venne segnalata vent'anni fa da Anna Manfron, in occasione di un affondo sulla tutela dei beni artistici in Età ottocentesca: nel 21 giugno 1867 la Commissione comunale cesenate incaricata di analizzare i beni artistici e librari dei conventi soppressi riferisce che presso l'ex monastero benedettino si trovano anche «otto libri corali in pergamena con vignette dipinte, che sebbene di merito secondario è conveniente conservare, i quali libri quantunque si trovino nella sacrestia restano inutili al culto, oggi che mancano i monaci».<sup>11</sup>

### ***I corali ritrovati in Piana dei Benedettini del Monte***

Nel 2021, a compimento di un'indagine su alcuni manoscritti giunti in Biblioteca Malatestiana con le Soppressioni e mai sottoposti all'attenzione degli studiosi,<sup>12</sup> ho potuto rintracciare cinque corali e un gruppo di fascicoli sciolti che in origine dovevano costituire il corredo liturgico cinquecentesco dei Benedettini di Cesena. Tale ipotesi è scaturita *in primis* dall'analisi dell'unico volume in buone condizioni, un graduale *de tempore* dalla prima domenica di Avvento al Mercoledì delle Ceneri (Cesena, Biblioteca Malatestiana, graduale 1) che, come dichiarato a f. 1, doveva essere il primo di quattro graduali. Il *colophon*, di difficile leggibilità, è di straordinaria importanza giacché ci informa della data di realizzazione, così come del nome dell'abate che soprassedette ai lavori, del suo legame con il monastero di San Vitale e soprattutto del nome del copista: «Explicit / liber primus, / quem Dei amore ac admonitu / reverendi patri domini Aurelii Ravennatis abbatis huius monasterii Sancti Vitalis [...] / dominus Ignatius

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> L. NOVELLI, *Prime linee*, cit., pp. 489-490.

<sup>11</sup> Cesena, Archivio di Stato, 3388. XXIV, 21. Il documento è citato da ANNA MANFRON, «Sua Beatitudine intenta sempre alla speciale protezione delle Belle Arti». *La tutela del patrimonio artistico fra erudizione, diritto e antiquaria, vista anche attraverso la Biblioteca di Pio VII*, in *Due papi per Cesena: Pio VI e Pio VII nei documenti della Piancastelli e della Malatestiana*, a cura di Paola Errani, Bologna, Pàtron, 1999, pp. 380-381. Sulla dispersione del patrimonio bibliografico dei monasteri e sulla loro diversa destinazione decisa dalla politica seguita dai governi di epoca napoleonica e italiana, compresi i libri da coro, si veda FRANCESCO G. B. TROLESE, *La dispersione delle biblioteche monastiche*, in *Il monachesimo italiano dalle riforme illuministiche all'unità nazionale (1768-1870). Atti del II Convegno di studi storici sull'Italia benedettina, (Brescia, Abbazia di Rodengo, 6-9 settembre 1989)*, a cura di Francesco G. B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1992, pp. 581-631.

<sup>12</sup> BEATRICE ALAI, *I corali ottocenteschi per gli Osservanti di Cesena di padre Pacifico Martini e dei fratelli Santerini*, «Studi francescani», CXIX, 1/2, 2022, pp. 107-132; EAD., *L'antifonario di frate Iohannes Florentii da Haarlem del 1472 della Biblioteca Malatestiana*, «Romagna arte e storia», XLII, 122, 2022, pp. 47-68.

Hydruntinus Sacri Specus professus scripsit / 1593». A conferma della provenienza benedettina viene in soccorso il programma iconografico della c. 1v (fig. 2), che contiene l'introito per la prima Domenica di Avvento: la pagina è impreziosita dall'iniziale istoriata A (*Ad te levavi*) con David inginocchiato in un paesaggio campestre, le braccia levate verso il cielo a contemplare la luce divina; la pagina è poi racchiusa da un'imponente cornice nei cui angoli superiori, rispettivamente a sinistra e a destra, compaiono la Vergine Annunciata e l'arcangelo Gabriele.

Due clipei lungo i margini laterali mostrano – a sinistra – il busto di un santo benedettino con in mano un libro e il pastorale, da identificarsi verosimilmente con il fondatore dell'Ordine, e a *pendant* sul lato destro una santa monaca in cui si può riconoscere santa Scolastica;<sup>13</sup> gli angoli in basso sono abitati a sinistra da San Vitale a cavallo con il vessillo in mano e a destra,<sup>14</sup> in una nicchia architettonica, dalla patrona della Congregazione padovana, ovvero santa Giustina col petto trafitto dal pugnale<sup>15</sup>. Al centro del *bas-de-page* campeggia lo stemma del Monte, d'azzurro, alla croce del Calvario doppia fondata su un monte di tre cime e attraversata dalla scritta PAX posta in fascia, il tutto d'oro. Infine, a completare la rosa degli indizi, vi è l'iniziale M filigranata a c. 92r (*Manducaverunt*) all'interno della quale si legge «D(ominus) Ignatius Hydruntinus scripsit et miniavit» (fig. 3). Il nome di Ignatius ritorna anche in un graduale *de tempore* frammentario (segnatura provvisoria α) dalla festa del Corpus Domini al *Sabbato Quattuor tempore Adventus*, nella lettera M a c. 128r, assieme a quello di un certo «D. Seraphinus a Montopoli», il quale «minuscolas et D. Ignatius Hydruntinus maiusculas litteras exaravit» (fig. 4). Lo stesso padre Serafino si firma «D. Seraphinus a Montopoli scripsit» nel margine inferiore della c. 87v in un salterio-innario integrato alla fine con un quaderno e un bifolio in carta settecenteschi (Cesena, Biblioteca Malatestiana, A, già N); il corale è privo di decorazione, e le lettere incipitarie a inchiostro rosso sono di qualità modestissima.

<sup>13</sup> Per l'iconografia di san Benedetto e sulla sorella santa Scolastica cfr. GREGOR MARTIN LECHNER, *Iconografia di san Benedetto*, in *Benedetto*, a cura di Roberto Cassanelli e Eduardo López-Tello García, Milano, Jaca book, 2007, pp. 357-378; C. SQUARR, *Scholastika (Escolastica)*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di Wolfgang Braunfels, 8 voll., Roma, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien, Herder 1968-1976, VIII, 1976, pp. 313-315.

<sup>14</sup> GABRIELA KASTER, *Vitalis von Ravenna*, in *Lexikon der christlichen*, cit., VIII, 1976, pp. 576-577.

<sup>15</sup> Sull'iconografia di santa Giustina cfr. GIUSTINO PREVEDELLO, *S. Giustina V. e. M. di Padova: note di iconografia e di iconologia*, Padova, Abbazia di S. Giustina, 1972; SILVIA FUMIAN, in *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di Massimo Medica, Federica Toniolo, con la collaborazione di Alessandro Martoni, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016, p. 374, n. cat. 136.





Fig. 2. Cesena, Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, graduale 1, c. 1v, anonimo  
miniato: frontespizio con David in preghiera, l'Annunciazione e santi, 1593  
(© Biblioteca Malatestiana)



A questi volumi vanno aggiunti altri frammenti asportati da uno o più graduali di difficile lettura, ma in cui è presente la liturgia del *Corpus Domini* (Cesena, Biblioteca Malatestiana, segnatura provvisoria β; s.s.); un secondo salterio-innario (Cesena, Biblioteca Malatestiana, C), in cui compare a c. 20r una miniatura con San Vitale (*Beatus Vir*), con rozze iniziali in rosso e altre ancora decorate a motivi vegetali e ripassate malamente a penna; un antifonario (Cesena, Biblioteca Malatestiana, D) col Proprio dei Santi dalla festa di sant'Andrea a quella di santa Cecilia in cui sono messe in evidenza con illustrazioni di pennello figurate e istoriate le festività mariane (*O admirabile*, c. 15v; *Spiritus*, c. 28v; *Virgo*, c. 66r *Gloriose*, c. 72r), della Croce (*O crux*, c. 33v; *O crux*, c. 76r) e di san Benedetto: quest'ultimo appare, a c. 24r, in piedi con la *Regula* aperta in mano in una E (*Exultet*; fig. 5), ai suoi piedi due monaci inginocchiati e due santi benedettini - identificabili in san Mauro e san Placido martire, dal momento che il primo regge il pastorale e il secondo la palma del martirio - e ancora a c. 79v, rappresentato in piedi assieme a san Vitale e a santa Giustina.



Fig. 3. Cesena, Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, graduale 1, c. 92r, Ignatius Hydruntinus: iniziale M firmata, 1593 (© Biblioteca Malatestiana)

L'autore delle miniature è assai poco brillante, così come il calligrafo responsabile delle iniziali filigranate rosse e blu che completano la decorazione del codice. Il copista sembra essere di nuovo Serafino, responsabile del salterio-innario A. È inoltre presente un antifonario del tempo dall'Avvento alle Ceneri (E), animato solo da rozze iniziali in rosso. Infine, tra le carte sciolte, vi è un frontespizio di un *Supplementum*

*antiphonarum tam de tempore quam de sanctis hymnorumque occurrentium usque ad annum MDCCXVII* (Cesena, Biblioteca Malatestiana, s.s.; fig. 6) che quindi doveva appartenere alla serie dei corali settecenteschi i cui tomi superstiti si trovano ancora presso il Monte e di cui si è fatto cenno in apertura (Cesena, Biblioteca dell'Abbazia del Monte, s.s.). La liturgia delle Ore è dunque incompleta, dal momento che né i salteri-innari né gli antifonari coprono l'intero anno liturgico, e lo stesso vale per i canti della Messa contenuti nel graduale.<sup>16</sup>

A differenza del graduale 1, di qualità sostenuta, gli altri corali sono di fattura assai modesta; inoltre, laddove il graduale appare ben preservato e provvisto di una legatura settecentesca intonsa, gli altri volumi versano in deplorabile stato conservativo, le coperte sono ormai distrutte, rivelando il legno delle assi spezzato e tarlato, il cuoio è lacerato e mancano le finiture angolari in metallo, così come sono perdute - a eccezione del salterio-innario A (già N) - le targhette con la segnatura originale, che consisteva in una lettera maiuscola dell'alfabeto romano di colore nero e inchiodata con piccole borchie d'ottone. Nel caso dei fogli volanti e dei fascicoli staccati, le parole sono spesso poco leggibili, i margini sono strappati e si è cercato di ricoverarli riordinandoli in base al contenuto liturgico. Vi sono evidenti tracce di ritocchi e integrazioni tarde sia sul testo che sulle decorazioni, e nel corale C si notano frammenti di riuso del XIV secolo in *littera bononiensis* impiegati per il consolidamento della legatura.

---

<sup>16</sup> Per un'analisi dettagliata della liturgia e del Canto si attende uno studio di Giacomo Baroffio; sul canto benedettino cfr. PAOLA DESSÌ, *La musica delle comunità regolari e monastiche nei codici conservati all'Archivio storico diocesano di Ravenna*, in *La musica in Chiesa: le raccolte musicali negli archivi ecclesiastici dell'Emilia-Romagna. Atti del convegno*, (Ravenna, 16 ottobre 2014), a cura di Gilberto Zacchè, Modena, Mucchi, 2015, pp. 159-181; EAD., *Canti innovativi nei codici liturgico-musicali settecenteschi della Congregazione di Santa Giustina*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Francesco G. B. Trolese, Roma, Viella, 2020, pp. 331-339; MATTEO CESAROTTO, *Musica e liturgia a Santa Giustina: il Corale 1*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio*, a cura di G. B. Molli e F. G. B. Trolese, cit., pp. 319-329; G. BAROFFIO, E. J. KIM, *I corali di San Giorgio Maggiore*, cit., pp. 73-121.



Fig. 4. Cesena, Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, graduale  $\alpha$ , c. 128r,  
Seraphinus da Montopoli e Ignatius Hydruntinus: iniziale M firmata  
(© Biblioteca Malatestiana)

Claudio Riva mi informa cortesemente che le segnature a matita nel contropiatto anteriore dei volumi sono state apposte negli anni Cinquanta del Novecento dall'allora direttore Antonio Domeniconi: è certo quindi che i volumi siano arrivati in Malatestiana entro quella data, e grazie alla perizia sopra citata del 1867 è facile pensare che il Comune li avesse portati allora in Biblioteca così come accadde per altri manoscritti provenienti dai Conventi cittadini. In alternativa, si potrebbe ipotizzare che nell'Ottocento i corali benedettini fossero ancora nella Libreria monastica, dove infatti si conservano tuttora i tre corali citati in apertura, e che solo nel Dopoguerra siano stati condotti in Malatestiana, assieme ai codici di quest'ultima che proprio al Monte avevano trovato rifugio durante il periodo bellico.

***Monaci, copisti, calligrafi e miniatori in viaggio tre le Abbazie della Provincia Romana: un contesto per il cantiere del Monte***

Ci troviamo dunque di fronte a cinque corali "interi" e ai residui di almeno due altri manoscritti realizzati verosimilmente tra il 1593 e il 1606, oltre a tre libri a stampa settecenteschi, che in origine dovevano comporre il ciclo liturgico per i Benedettini cesenati. Grazie alle sottoscrizioni nel graduale 1 e nel frammentario graduale  $\alpha$  emergono almeno tre figure protagoniste: quelle dei padri Serafino da Montopoli e Ignazio Idruntino, responsabili della scrittura e della decorazione di almeno due dei volumi, e dell'abate Aurelio ravennate, committente. Tra quelli ritrovati, solo il graduale 1 ha un apparato illustrativo di pregio, a differenza degli altri che presentano iniziali di penna rosse e blu, iniziali filigranate, decorate, figurate o istoriate



mediocri e poco curate. Nelle filze d'archivio esaminate dal Novelli compaiono anche don Ortensio da Cesena, acquirente delle pergamene, e Modesto da Piacenza insieme al monaco Maurizio copisti.

Cerchiamo perciò di analizzare meglio il cantiere dei corali e le varie presenze che vi orbitarono, a partire dall'abate ricordato nel *colophon* del graduale 1 e meritevole di aver fatto realizzare il graduale in quattro volumi: quest'ultimo si può identificare con Aurelio Capra o da Capri da Ravenna, che nella *Matricula* dei monaci ravennati custodita presso il Monte di Cesena risulta entrato in San Vitale il 15 agosto 1555 e abate dal 1595,<sup>17</sup> mentre nella *Serie cronologica* di padre Benedetto Fiandrini è abate dal 1593 al 1597.<sup>18</sup> Dal momento che la sottoscrizione è incompleta e non si legge il verbo riferito all'azione compiuta dall'abate, è difficile capire l'esatta natura della committenza del Capra e non è chiaro se avesse fatto realizzare solo il graduale in quattro volumi o anche gli altri corali; in secondo luogo, non sappiamo se si fosse limitato a sostenere le spese di produzione affinché i confratelli cesenati potessero confezionare al Monte i corali o se avesse messo a disposizione lo *scriptorium* di Ravenna spedendo in un secondo momento i codici. I pagamenti rintracciati da Novelli per l'acquisto delle pergamene e le legature fanno ipotizzare che il Monte avesse comprato i materiali, mentre l'abate Capra avesse supportato l'impresa offrendo i monaci copisti e calligrafi del suo cenobio, Serafino e Ignazio, con cui collaborarono anche i confratelli cesenati; sinora non è stato possibile individuare pagamenti né altre testimonianze nell'Archivio di Stato di Ravenna che gettino luce sulla questione.

---

<sup>17</sup> LEANDRO NOVELLI, *La matricula monachorum del Monastero di S. Vitale di Ravenna, «Ravennatensia»*, V, 1976pp. 117-152: 138; LUCA CERIOTTI, *Contributo alla cronologia abbaziale dei monasteri cassinesi (1419-1810)*, Parma, Tipografie Riunite Donati, 2019, p. 218.

<sup>18</sup> BENEDETTO FIANDRINI, *Serie cronologica [...] aggiuntavi la descrizione del archivio dell'Abbazia di San Vitale a Ravenna ed altro. A. 1795*, ms. ASR, CRS, San Vitale, vol. 708; così anche in PAOLA NOVARA, *Elenco degli abati del monastero di San Vitale (1472-1602)*, in ANTONELLA RANALDI, *Museo nazionale di Ravenna: Porta Aurea, Palladio e il monastero benedettino di San Vitale*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015, pp. 108-109.



Fig. 5. Cesena, Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, antifonario D, c. 24r,  
miniature anonimo: iniziale E con san Benedetto  
(© Biblioteca Malatestiana)



Senza dubbio san Vitale, cui è intitolato il monastero ravennate, occupa un ruolo importante nella liturgia e nella decorazione, a fianco dello stemma del Monte e del santo a esso legato, san Mauro. Questo legame tra i due monasteri si inserisce in una tradizione consolidata, visto che il cenobio ravennate vantava una lunga amicizia con la casa sorella di Cesena già dal Quattrocento: nel 1490 nella Biblioteca del Monte erano presenti, come sottolineò già padre Novelli, «un graduale mezano in bona carta prestato [...] da San Vitale de Ravena e uno salterio in bona carta mizano imprestato da li diti da Ravena»,<sup>19</sup> mentre nel 1495 quattro colonne con i capitelli che servivano per la costruzione del chiostro maggiore del Monte dovevano essere spedite da don Silvestro da Milano, amministratore di San Vitale; ancora, nel 1504 vennero acquistati da Ravenna le assi di noce per innalzare il coro nuovo; alcuni famosi pittori che fecero da *trait d'union* tra i due insediamenti furono, nel corso del Cinquecento, Francesco Zaganelli (1460/1470-1532) e Girolamo Longhi (notizie tra il 1547-1582 e fino all'inizio sec. XVII), attivi per entrambi i monasteri, come pure i meno noti Giovanni Bossi lapicida e Santo il vetraio, che da Ravenna giunsero a lavorare a Cesena. Questa circolazione di opere e artisti si inserisce nel tradizionale panorama di scambi tra le varie abbazie dell'Ordine, come quello che vide coinvolta la casa madre di Santa Giustina che fece spedire al porto di Cesenatico i vetri e il rame necessari per la cappella mariana del Monte.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> L. NOVELLI, *Prime linee*, cit., pp. 173-185.

<sup>20</sup> Sui rapporti tra San Vitale e Monte si rimanda a FILIPPO PANZAVOLTA, *La renovatio artistica cinquecentesca in S. Maria del Monte di Cesena. Un cantiere benedettino e la sua rete di rapporti all'interno della Congregazione di Santa Giustina*, in *Cinquecento monastico italiano. Atti del IX convegno di studi storici sull'Italia benedettina (San Benedetto Po, 18-21 settembre 2008)*, a cura di Giovanni Spinelli, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2013, pp. 438-447.

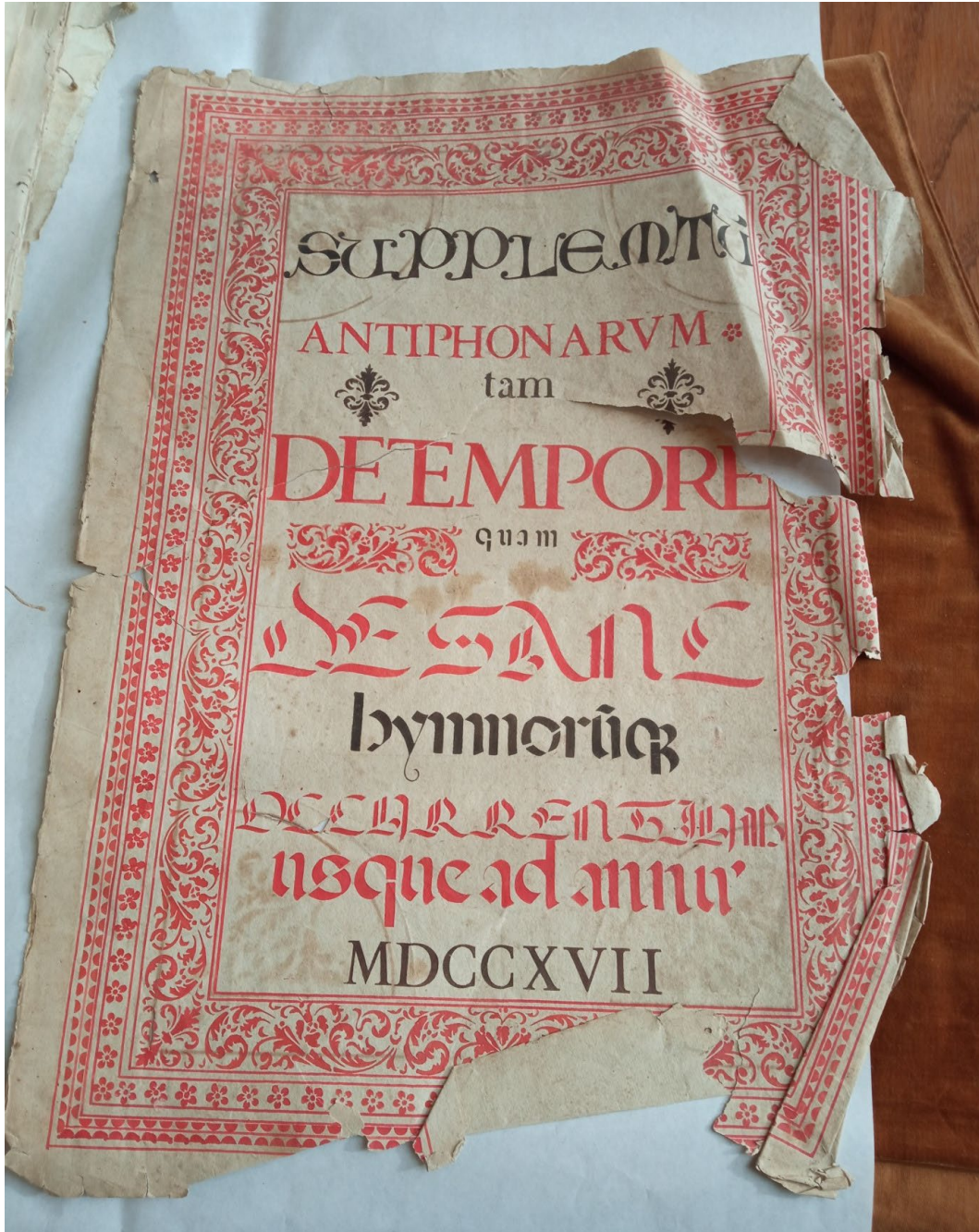


Fig. 6. Cesena, Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, *Supplementum antiphonarum tam de tempore quam de sanctis hymnorumque [...]*, (s.s.), 1717 (© Biblioteca Malatestiana)

Ai fini della nostra disamina conviene ricordare che nel 1588 il lapicida veneziano Alessandro Corsi di Giovanni, che operava a Ravenna, realizzò per il cenobio cesenate un pozzale, che da contratto doveva essere identico a quello che aveva in precedenza prodotto per San Giovanni Evangelista a Ravenna: tra i firmatari dell'accordo compare anche l'abate Aurelio da Ravenna.<sup>21</sup> A suggellare il legame tra i due centri giunse, nel 1607, la direttiva delle *Costituzioni* in forza della quale entrambi venivano a far parte della Provincia benedettina romana assieme a Santa Maria di Farfa, San Paolo fuori le Mura a Roma, Santa Scolastica di Subiaco, San Pietro a Perugia, San Benedetto a Ferrara e San Procolo a Bologna.<sup>22</sup>

Il rapporto con San Vitale è confermato e rafforzato anche dai nostri corali, per il tramite del copista Serafino da Montopoli: la *Matricola Monachorum* della Congregazione Cassinese ci informa che *Dominus Seraphinus Cerasoli a Montopoli*, «vir pius et devotus», fu monaco a Farfa il 1 aprile 1577, divenendo in seguito abate titolare; la lista dei 36 libri in suo possesso è contenuta nel celebre Vat. lat. 11286 della Biblioteca Apostolica Vaticana (ff. 456-458), composta da opere di meditazione, trattati di carattere sacro, testi di preghiera, oltre a un dizionario di latino, uno di francese e gli epigrammi di Marziale.<sup>23</sup> Egli fu inoltre autore delle *Pie meditazioni sopra la Passione del nostro Signore Gesù Cristo* [...], stampato a Foligno da Altieri nel 1631.<sup>24</sup> Nel primo decennio del XVII risiedette verosimilmente presso San Vitale, dove collaborò alla serie seicentesca di corali con quattro volumi come testimonia la sottoscrizione di suo pugno a c. 75v di un kyriale-graduale-antifonario (Ravenna, Archivio Storico Diocesano, codici musicali, n. 11): «Seraphinus a Montopoli professus Sancte Marie Farfensis scripsit hunc librum cum tribus aliis secundum missarum dominicae: pentecostes: vespere et antiphonas feriales ad laudem Dei et S. Vitalis martiris anno domini 1607» (fig. 7). Come messo in luce dagli studiosi, questo volume è un importante testimone della prassi del canto fratto – ossia ritmicamente frazionato, a differenza del canto piano basato sul ritmo libero della parola – diffusa in area ravennate già a partire

<sup>21</sup> Erroneamente ritenuto priore di Cesena da F. PANZAVOLTA, *La renovatio artistica*, cit., p. 446.

<sup>22</sup> *Costituzione del SS. nostro signore Paolo Papa V, sopra la riforma de' deffinitori, e conservatori, e sopra l'altre persone Regolari dell'Ordine di S. Benedetto della Congregazione cassinese, in regola del Santissimo Padre Benedetto, che serve alle persone dell'uno, e all'altro sesso della Religione di detto Santo*, Mantova, nella Stamperia di S. Benedetto per Alberto Pazzoni, 1699, pp. 151-157: 152.

<sup>23</sup> <[https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.11286](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.11286)> (ultima cons.: 21.08.2023).

<sup>24</sup> Su Serafino cfr. L. NOVELLI, *La matricula monachorum*, cit., p. 591, ma anche MARIANO ARMELLINI, *Bibliotheca Benedictino Casinensis, Sive Scriptorum Casinensis Congregationis Alias S. Justiniae Patavinae Qui in ea ad haec usque tempora floruerunt Operum, ac Gestorum notitiae*, II, Assisi, Typis Andreae Sgariglia, 1735, p. 170; ILDEFONSO SCHUSTER, *L'Imperiale Abbazia di Farfa: contributo alla storia del ducato romano nel Medio Evo*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1921, pp. 384-385.

dal Cinquecento ma raramente documentata a livello scritto.<sup>25</sup> Il corale è decorato da numerose iniziali filigranate in inchiostro blu e rosso, alcune decorate e altre figurate e sono molto simili a quelle dell'antifonario D della Malatestiana.

Anche un secondo volume, un breviario-antifonario-innario, reca a c. 84r la firma di Serafino (Ravenna, Archivio Storico Diocesano, codici musicali, n. 12). Questi due tomi fanno parte di un ciclo unitario formato da altri due libri, rispettivamente un graduale e un breviario-antifonario (Ravenna, Archivio Storico Diocesano, codici musicali, nn. 10, 13), che vennero scritti nel 1607 all'epoca del procuratore Ambrogio da Brescia, secondo la nota a c. 12r del codice 10; il nome di un secondo copista, il monaco Pietro Gillio di Lerino, compare assieme a quello dell'abate ravennate Giustiniano nel codice 13, a c. 81r.<sup>26</sup> Allo stesso scrittore sono stati recentemente ricondotti anche quattro corali per Santa Giustina di Padova.<sup>27</sup> Dal momento che Serafino, oltre a sottoscrivere il salterio-innario A della Malatestiana, è ricordato anche come responsabile delle *minuscolas* a fianco di Ignazio Idruntino nel graduale frammentario  $\alpha$  ora in Malatestiana, parte del graduale in quattro volumi del 1593, ne consegue che ancor prima di cimentarsi nella redazione dei corali dell'Archivio ravennate egli aveva lavorato alla serie per Cesena.

---

<sup>25</sup> Sui volumi ravennati si vedano gli interventi di PAOLA DESSÌ, *Il fenomeno del canto fratto nei secoli XIV e XV. Il caso di alcuni centri della Romagna*, «Rivista internazionale di musica sacra», 27/2, 2006, pp. 151-164; EAD., *La musica delle comunità*, cit., pp. 159-181.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 164-181. Per Pietro Gillio cfr. L. NOVELLI, *La matricula monachorum*, cit., p. 578.

<sup>27</sup> MATTEO CESAROTTO, *Fonti liturgico-musicali e copisti a Santa Giustina. Addenda, «Benedictina»*, LXVIII, 2021, pp. 179-194.



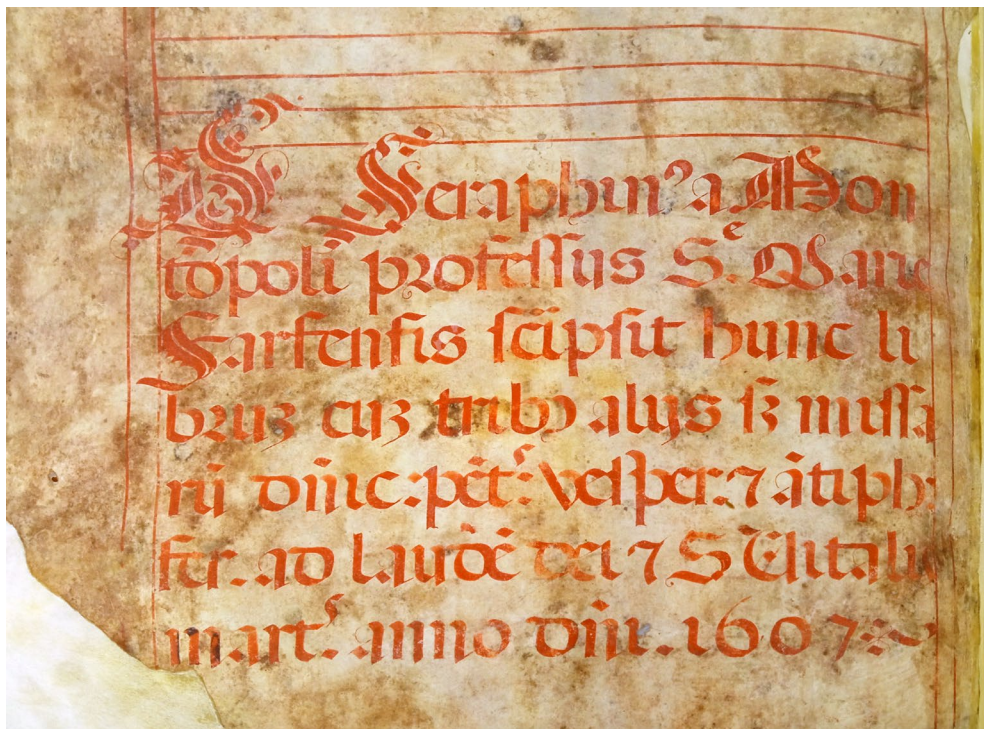


Fig. 7. Ravenna, Archivio Storico Diocesano, codici musicali, kyriale-graduale-antifonario n. 11, c. 75v: firma di Seraphinus da Montopoli, 1611 (© Archivio Storico Diocesano di Ravenna)

L'impegno del copista Serafino proseguì con i corali il monastero di Santa Maria di Farfa, nella cui Biblioteca Statale ho potuto sfogliare gli imponenti volumi da coro seicenteschi:<sup>28</sup> nel Kyriale (ms. Lit. 7) si leggono ben sette sottoscrizioni (cc. 21v, 33r, 34v, 37v, 38v, 88r, 92v) in cui il monaco celebra la sua opera; a c. 38v, entro due serpenti disegnati nel bas-de-page, vi è la preziosa data 1611: «Seraphinus a Montopoli humilis monachus scripsit regnante Paulo Qvinto pontifice maximo anno eius vii» (fig. 8). Serafino si firma anche in un antifonario del tempo (ms. Lit. 8) a c. 94v: questi corali si presentano, nelle dimensioni come nel *layout* testuale, quasi identici a quelli di Ravenna e di Cesena realizzati dallo stesso Serafino; essi andarono a completare altri volumi più antichi, tra cui ricordiamo almeno un innario e un antifonario del 1586 sottoscritti da Don Maurizio fiorentino (ms. Lit. 9,

<sup>28</sup> I corali di Farfa dei secoli XVI-XVIII necessitano ancora di uno studio approfondito; per un'introduzione ai manoscritti della Biblioteca Statale cfr. LUCINIA SPECIALE, *Tra Roma e Farfa. Cultura artistica nei manoscritti decorati dell'abbazia di Farfa*, in *Farfa abbazia imperiale. Atti del convegno internazionale (Farfa, Santa Vittoria in Mateno, 25-29 agosto 2003)* a cura di Rolando Dondarini, Negarine di S. Pietro in Cariano (VR), Il Segno dei Gabrielli Editori, 2006, pp. 437-458.



ms. Lit. s.s.),<sup>29</sup> e un altro del 1604 di mano di Don Giovanni perugino (ms. Lit. s.s.).<sup>30</sup>



Fig. 8. Santa Maria di Farfa, Biblioteca Statale, Kyriale, ms. Lit. 7, c. 38r: firma di Seraphinus da Montopoli, 1611 (© Biblioteca Statale di Santa Maria di Farfa)

Il *corpus* di Serafino si compone perciò di almeno tre serie liturgiche, quella farfense, ravennate e cesenate: come si diceva sopra, però, bisogna però capire se quest'ultima venne realizzata direttamente a Cesena ovvero a Ravenna, e poi ceduta al Monte. I documenti rintracciati da Novelli suggeriscono che i corali fossero stati conclusi entro il 1606; questo termine *ante quem* per i corali di Cesena si incastra perfettamente con la data 1607 dei corali di San Vitale a Ravenna, a cui seguono quelli di Farfa del 1611.

Veniamo ora a *Ignatius Hydruntinus alias ab Otranto*: è attestato come monaco sublacense dal 28 ottobre 1584 e chiamato *abbas* nella *Matricula monachorum*,<sup>31</sup> mentre nella *Notizia* di Vincenzo Federici è riportato come don Ignazio di «Boardo»<sup>32</sup>. Egli è ricordato nel graduale 1, sia nel colophon che

<sup>29</sup> L'iscrizione del ms. Lit. 9 recita a c. 86v «[...] Per D(ominum) Mauritium Florentinum iussu r(everendi) p(atris) D(omini) Michaelis a Venetiis abbatis MDLXXXVI», mentre quella del ms. Lit. s.s. a c. 79v «[...] Per D(ominum) Mauritium Florentinum iussu r(everendi) p(atris) D(omini) Michaelis a Venetiis abbatis».

<sup>30</sup> «Anno domini MDCIII D(ominus) Ioannes Evangelista Perusinus scribebat abbatem huius monasterii r(everendo) p(atre) D(omino) Anastasio a Carpinedulo». Un'immagine del corale è riprodotta da L. SPECIALE, *Tra Roma e Farfa*, cit., p. 456.

<sup>31</sup> L. NOVELLI, *La matricula monachorum*, cit., p. 571.

<sup>32</sup> VINCENZO FEDERICI, *I monasteri di Subiaco*, II. *La Biblioteca e l'Archivio*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1904, p. 313.

nell'iniziale M: in quest'ultima si attesta che l'Idruntino «*scripsit et miniavit*»; sembrerebbe perciò che sia lui l'unico ad aver lavorato al codice, sia come copista che come decoratore. Tuttavia, occorre cautela nell'identificarlo *tout court* anche col miniatore della carta incipitaria e delle variopinte iniziali di pennello, dal momento che nel Rinascimento la pratica del "miniare" poteva indicare anche l'opera di calligrafia, cioè della sapiente ornamentazione a penna e inchiostri delle maiuscole. Nel graduale  $\alpha$  della Malatestiana, a c. 128r, è contenuta l'altra menzione di Ignazio, a fianco di Serafino, dichiarati responsabile delle lettere maiuscole il primo e delle minuscole il secondo: in questo caso vi dovette essere una ripartizione del lavoro. Le iniziali filigranate del graduale 1 sono caratterizzate da un *ductus* regolare, in cui la lettera rossa o blu è inserita in un campo geometrico a inchiostro nero o rosso, a esempio la E a c. 17r (*Ecce*).

Lo stesso schema è reiterato non solo nel corso di questo volume ma anche nelle pagine superstiti del graduale  $\alpha$  e nell'antifonario A (già N) scritto da Serafino, e anche nell'antifonario D della Malatestiana: mi sembra verosimile che siano state realizzate da Ignazio. Inoltre, nei frammenti del codice  $\alpha$  sono presenti le medesime iniziali di pennello che ornano il graduale 1, ma è problematico capire se anche queste siano da imputare a Ignazio. In virtù delle analogie formali tra le iniziali decorate e la cornice a candelabre della prima carta del graduale 1 tenderei a considerare che il miniatore sia lo stesso; se poi questi sia l'Idruntino, è un altro problema non di poco conto. Consideriamo dunque lo stile illustrativo della pagina d'apertura: essa è riquadrata da un'imponente cornice profilata da una doppia banda d'oro e viola, internamente ripartita in rettangoli e oculi architettonici animati dai protagonisti dell'*Annunciazione* e dalle figure di santi e sante care ai Benedettini.

Tale impianto rivela la conoscenza dello stile cosiddetto tosco-romano rinascimentale, diffuso lungo i centri maggiori della Penisola dagli artisti attivi per i Papi e i maggiori cenobi benedettini:<sup>33</sup> ne sono prova la ripresa del frontespizio monumentale con le bordure lavorate a racemi su fondo monocromo, intervallati da cammei e riquadri abitati di matrice toscana, analoghi ai prototipi proposti da Giovanni e Francesco Boccardi, per la Badia fiorentina tra fine XV e inizio XVI e successivamente impiegati nei corali per San Pietro a Perugia e di Montecassino;<sup>34</sup> in particolare si nota

<sup>33</sup> Sulla questione cfr. FEDERICA TONIOLO, *La miniatura nei manoscritti liturgici della congregazione cassinese nella prima metà del Cinquecento*, in *Cinquecento monastico italiano*, a cura di G. Spinelli, cit., pp. 355-364.

<sup>34</sup> *Codici liturgici miniati dei Benedettini in Toscana. Catalogo della mostra* (Firenze 1982), a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, Firenze, Centro d'Incontro della Certosa di Firenze, 1982, pp. 75-139. Sui due miniatori si vedano DIEGO GALIZZI, *Boccardi, Francesco di Giovanni detto Boccardino il giovane*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 112-113; ID., *Boccardi, Giovanni di Giuliano detto Boccardino il vecchio*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M.

una certa somiglianza tra la carta incipitaria del graduale 1 e quella del salterio miniato dal fiorentino Jacopo del Giallo per i Benedettini di San Giorgio Maggiore (Venezia, Abbazia di San Giorgio Maggiore, Salterio D, c. 1v),<sup>35</sup> sia per la concezione generale dell'impianto con nicchie angolari che per la presenza di piccole scene ora tonde ora polilobe raffiguranti i santi più venerati dall'Ordine o nel monastero cui il manoscritto era destinato. Un'analogia impostazione verrà rielaborata anche da un altro abile toscano, Matteo da Terranova, che fu al servizio dei monasteri di Perugia, Montecassino e dei Santi Severino e Sossio assieme al discepolo Aloyse da Napoli.<sup>36</sup>

Ancora, il modo in cui il miniatore interpreta il piccolo paesaggio verdeggiante in cui si inginocchia David, nella A che segna l'inizio dell'ufficio dell'Avvento, evoca la solennità delle composizioni illustrate dai maestri centro-meridionali attivi nella prima metà del Cinquecento: il salmista è colto di spalle, di profilo, le braccia spalancate in un gesto quasi teatrale ad accogliere il raggio divino che squarcia il cielo azzurro costeggiato da nubi rosa, la veste bordeaux intessuta d'oro e il prezioso manto lilla a punti neri ricadono fluidamente a terra, trovando un punto di confronto con la raffigurazione del David in preghiera nella lettera O dipinta tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del XVI secolo

---

Bollati, cit., pp. 113-116. Su San Pietro a Perugia cfr. SARA GIACOMELLI, *L'abbazia di San Pietro in Perugia e i suoi codici miniati*, «Rivista di storia della miniatura», IX-X, 2005-2006, pp. 103-118, 147-163, nn. cat. 10-13, pp. 258-296, nn. catt. 56-65; MARCO COPPE, *I corali dell'abbazia di San Pietro a Perugia fra Quattro e Cinquecento*, in *Storie di pagine dipinte. Miniature recuperate dai Carabinieri*, a cura di Sonia Chiodo, Livorno, Sillabe, 2020, pp. 347-353. Su Montecassino si vedano i fondamentali contributi di ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *I libri di coro miniati per le abbazie di Montecassino e Cava dei Tirreni*, in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600: libri di coro delle chiese napoletane*, a cura di Antonella Putaturo Murano, Napoli, De Rosa, 1991, pp. 149-176; FIORELLA SRICCHIA SANTORO, *Appunti sui corali miniati cinquecenteschi dell'Abbazia di Montecassino: il Maestro del retablo di Bolea e un'ipotesi per "Loyse da Napoli"*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate e Fiorella Sricchia Santoro, Catanzaro, Meridiana libri, 1995, pp. 137-140; TERESA D'URSO, *Nel circuito cassinese: Matteo da Terranova, Aloyse da Napoli e Francesco Boccardi*, «Rivista di storia della miniatura», XV, 2011, pp. 142-155.

<sup>35</sup> MARTINA CONTIN, *Un "Compianto di Cristo" di Jacopo del Giallo e l'Antifonario del monastero di Santa Giustina a Padova*, «Rivista di storia della miniatura», XVIII, 2014, pp. 139-145; EAD., *Jacopo del Giallo, un percorso tra Firenze, Roma e Venezia*, in *I corali miniati di San Giorgio*, cit., pp. 225-235, *speciatim* 231-232.

<sup>36</sup> Su Matteo da Terranova cfr. CRISTIANA PASQUALETTI, *Matteo da Terranova*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, cit., pp. 746-747; EAD., *I "Segreti d'arti diverse" della Biblioteca Marciana di Venezia, Matteo da Terranova e fra' Vincenzo Pontano da Fondi: contributi sulla miniatura meridionale del Cinquecento*, «Rivista di storia della miniatura», XVIII, 2014, pp. 146-159. Per la sua produzione in ambito benedettino in compagnia di Aloyse cfr. A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I libri di coro miniati*, cit., pp. 150-164; ADRIANA COMPAGNONE, *Aggiunte alla miniatura napoletana del Rinascimento*, in *Miniatura a Napoli*, a cura di A. Putaturo Murano, cit., pp. 60-71; T. D'URSO, *Nel circuito cassinese*, cit.; F. TONIOLO, *La miniatura nei manoscritti liturgici*, cit., pp. 365-370.

da Matteo da Terranova in un corale per Montecassino (Biblioteca dell'Abbazia, corale CC, c. 1v).

Di derivazione toscana sono l'utilizzo di gemme e pietre preziose, largamente impiegate nella produzione tardo quattrocentesca fiorentina, così come la *palette* dai toni accesi e contrapposti blu, rosa, arancio e verde cupo: nel graduale cesenate il corpo della lettera rosa, avviluppato da foglie acantine verdi e arancio, è arricchito da perle e da un rubino. I protagonisti dipinti nei bordi appaiono meno controllati nella resa formale, realizzati con un tratto più rapido e compendiario; il soggetto sacro è interpretato in maniera personale e un po' stucchevole, come a esempio nel volto rosa e bianco di santa Scolastica, allungato e romantico, dall'espressione sognante, e nella *silhouette* di san Vitale dal manto e dal vessillo svolazzanti, il volto incorniciato da una barba a punta.





Fig. 9. Cesena, Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, graduale 1, 1593, c. 41r.  
Miniatore anonimo, iniziale decorata P  
(© Biblioteca Malatestiana di Cesena)



Le grandi iniziali decorate che segnano la prima messa in *Nativitate Domini* a c. 34r (*Dominus dixit*; fig. 9) e l'introito per la messa notturna di Natale a c. 41r (*Puer natus est nobis*), sono su fondo oro con corpo avviluppato da foglie rosa scuro e verde, riccioli aranciati e blu e internamente decorate con rosette e motivi geometrici variopinti. Queste soluzioni non sono lontane da quelle proposte dai miniatori della bottega di Giulio Clovio e di Bartholomeus Spranger nei corali di Bosco Marengo per Pio V, iniziati attorno al 1567 e conclusi entro la morte del pontefice nel 1572.<sup>37</sup> È evidente che il nostro artista, nel tentativo di imitare artisti fino a due generazioni precedenti, miri a collocarsi nel solco della produzione più tradizionale della miniatura benedettina, optando per un repertorio figurativo e ornamentale che ormai doveva essere sentito come consolidato e depositario dei valori dell'Ordine. Tale linguaggio era divenuto quasi una *koinè* che univa la penisola da Nord a Sud, tramandato ed emulato dagli illustratori i quali, girovagando di monastero in monastero, erano diventati ormai, al pari dei monaci, i custodi della liturgia.

Rimandando ad altra sede una disamina più accurata sul misterioso miniatore, proseguiamo con l'analisi dell'apparato decorativo del graduale cesenate: le restanti lettere ornate aprono i vari canti del volume e, in modo analogo, decorano i fascicoli del graduale smembrato  $\alpha$ , come la C per la festa del *Corpus Domini* (*Cibavit*, c. 30v). Esse sono di formato minore ma altrettanto ben ponderate nella composizione equilibrata di corpo e motivi decorativi e nell'accostamento cromatico; osservando le varie serie liturgiche cinquecentesche benedettine della Penisola, un confronto puntuale è possibile con un graduale proveniente da Santa Scolastica a Subiaco (Subiaco, Biblioteca Statale annessa al Monumento Nazionale di Santa Scolastica, D)<sup>38</sup>: qui, infatti, le iniziali *N(os)* e *V(ictime)* decorate a cc. 5v, 68r (fig. 10) sono sovrapponibili a quelle del graduale 1 della Malatestiana - a esempio alla *L(ux)* di c. 37v (fig. 11) - per l'impiego della candelabra a racemo, la struttura della lettera e la scelta della *palette*. La qualità delle miniature di Cesena è più alta, ma il *design* è il medesimo e questo fa pensare all'uso di modelli; visto il rapporto di Ignazio con i due monasteri, potrebbe essere lui il *trait d'union* tra le due serie liturgiche, forse in qualità di autore stesso o forse solo come colui che mostrò i disegni ovvero li prestò ai confratelli romagnoli.

<sup>37</sup> SILVANA PETTENATI, *Grandi pittori per piccole immagini nella corte pontificia del '500: i corali miniati di San Pio V. Catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica, 16 maggio-5 luglio 1998)*, Alessandria, Boccassi, 1998.

<sup>38</sup> La serie liturgica è stata rintracciata recentemente nei locali di Santa Scolastica e ho potuto presentare le prime considerazioni sui corali in occasione della conferenza *Pauca et Rationabilia* con un intervento intitolato *Il canto miniato: il caso dei corali dell'abbazia del Monte di Cesena e i rapporti con Santa Scolastica a Subiaco* (Subiaco, Abbazia di Santa Scolastica, 18 settembre 2022); i volumi saranno oggetto di una mostra che si terrà nella Biblioteca di Santa Scolastica in dicembre 2023, a cura di chi scrive e di Don Fabrizio Messina Cicchetti.



Fig. 10. Subiaco, Biblioteca Statale annessa al Monumento Nazionale di Santa Scolastica, graduale D, c. 68r: anonimo miniatore, iniziale decorata V  
(© Biblioteca Statale annessa al Monumento Nazionale di Santa Scolastica)

Passiamo infine ai monaci Maurizio, Ortensio da Cesena e Modesto da Piacenza menzionati nei pagamenti del 1606 citati dal Novelli: lo studioso riteneva che fosse stata realizzata entro il medesimo anno una nuova serie di volumi da coro per il Monte e che i due padri menzionati fossero responsabili della trascrizione e della decorazione dei corali.<sup>39</sup> A mio avviso, tuttavia, la prima testimonianza ritrovata da Novelli si può interpretare diversamente: Ortensio e Modesto furono senz'altro coinvolti nell'impresa, ma con un ruolo diverso, affine a quello del *pergamenerius* di tradizione medievale.<sup>40</sup> Il documento, infatti, fa riferimento al loro impegno

<sup>39</sup> L. NOVELLI, *Prime linee*, cit., p. 489.

<sup>40</sup> Sullo *Scriptorium* nei monasteri benedettini e sui mutamenti delle dinamiche di copiatura avvenute con la Riforma di Santa Giustina cfr. MARIO ROTTA, *Lo Scriptorium monastico*, in

in qualità di acquirenti delle pergamene, che nel caso di Ortensio furono comprate a Subiaco. Vanno inoltre precisate meglio le identità e le cronologie dei due monaci: stando alla *Matricula Monachorum*, gli unici due candidati possibili sono Modesto da Piacenza, al Monte dal 17 aprile 1569, «ob. Imolae abb. Cesenae fracto brachio dum rheda intreatet cauponam»,<sup>41</sup> e Hortensius da Cesena, priore e monaco dal 9 giugno 1581.<sup>42</sup> La loro attività dovette verosimilmente iniziare dal 1581, anno in cui arrivò Ortensio. L'opera di quest'ultimo rafforza ulteriormente il legame con Subiaco, e viene da chiedersi quanto la presenza dell'abate Ignazio abbia pesato sulla scelta del cenobio laziale per l'acquisto della materia prima.

Quanto al padre Maurizio ricordato nel secondo documento, egli dovette sì essere uno degli *scriptores* che partecipò all'impresa: esso potrebbe identificarsi con il monaco del Monte *Mauritius a Tiberiaco* – l'odierna Bagnacavallo – che era in monastero dal 4 settembre 1578.<sup>43</sup> In alternativa, abbiamo visto che tra i corali di Farfa e Subiaco ve n'erano alcuni sottoscritti da un certo Maurizio fiorentino, e forte è la tentazione di identificarlo con il copista cesenate, ma non vi sono prove sufficienti. A giudicare dal livello assai modesto della scrittura e delle iniziali rubricate dei corali A e E, che tuttavia cercano di imitare le soluzioni più raffinate proposte da Ignazio e da Serafino, non è inverosimile supporre che l'autore fosse stato proprio l'altrimenti sfuggente padre benedettino cesenate.

### *Gli inventari inediti settecenteschi dei Libri ad uso del Coro*

A supporto della ricostruzione qui offerta vi sono due documenti che ho potuto leggere presso l'Archivio di Cesena nelle carte riguardanti i beni del Monte alla voce *Libri ad uso del Coro*: il primo, datato 1731, elenca 27 volumi, più «diversi altri vecchi e consumati», mentre il secondo, del 1737, enumera 32 volumi e ricalca in massima parte l'inventario di soli sei anni prima, tanto da esserne di fatto una copia aggiornata.<sup>44</sup> Dal momento che le legature originali dei corali in esame sono distrutte e non sono più leggibili le vecchie segnature, solo il contenuto liturgico può essere d'aiuto per trovare una corrispondenza tra i libri superstiti e quelli riportati nei documenti, di cui

---

*Codici liturgici miniati*, a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, cit., pp. 47-74, *speciatim* 63.

<sup>41</sup> *Matricula monachorum Congregationis Casinensis ordinis sancti Benedicti*, a cura di Leandro Novelli e Giovanni Spinelli, I. 1409-1699, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1983, p. 351.

<sup>42</sup> Ivi, p. 352.

<sup>43</sup> Ivi, p. 351.

<sup>44</sup> Cesena, Archivio di Stato, Fondo Corporazioni Religiose Soppresse (d'ora in poi: ASCe, CRS), capsia 27, fasc. IX, cc. 1-2 (1731); ASCe, CRS, capsia 27, fasc. VI, cc. 26-27 (1737). I documenti sono segnalati da CLAUDIO RIVA, BRUNA BARDUCCI, GIAMPIERO SAVINI, *Il riordinamento dell'archivio storico dell'Abbazia del Monte (con indice dell'inventario)*, in *Settecento monastico italiano. Atti del I Convegno di studi sull'Italia Benedettina (Cesena, 9-12 settembre 1986)*, a cura di Giustino Farnedi e Giovanni Spinelli, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1990, pp. 131-132.



ce ne sono almeno otto in pergamena con tavole e lastre di ferro e ottone segnati con le lettere A, B, C, N, D, E, F, S, J: il primo, che in entrambi gli inventari viene descritto come «un libro grande in carta pecora coperto di tavole con fodera di lastre d'ottone che contiene le messe d'Avvento e di Quaresima segnato A» potrebbe identificarsi con il graduale 1 del 1593, visto che la legatura combacia. Il salterio-innario A già N dovrebbe corrispondere al volume «parte di gran carta pecora, parte di carta reale segnato N coperto di tavole con diversi Kyrie, e Credo, con li Salmi di prima». Si fa poi riferimento, nelle carte del 1731, a «due libri di carta imperiale supplemento d'antifone, ed Inni con Kyrie, e credo moderni segnati S e J», che sono senza dubbio i due volumi scritti nel 1717 custoditi uno in Biblioteca al Monte, il cui *colophon* recita proprio «Supplementum missarum cum votivarum addictione ac variis kyrie et credo modulationibus pro chori opportunitatem», e l'altro in Malatestiana tra le carte sciolte (s.s.).

Quanto agli altri corali, dopo il graduale A vi sono «altri due col restante delle messe de tempore», un «altro con le messe dei Santi e del Comune, un altro con Kyrie e Credo antichi segnato B, altro simile colle Messe da morte e votive segnato C [...] il salterio di vespero segnato D [...] due contengono l'antifona d'avvento, Quaresima segnati E e F [...]», che si possono collegare ai volumi e ai frammenti rintracciati in Malatestiana, sebbene lo stato lacunoso impedisca un'identificazione assoluta. Il fatto che le segnature date da Domeniconi siano le stesse lettere alfabetiche lascia ipotizzare che settant'anni fa fossero ancora visibili parte delle segnature originali.



Fig. 11. Cesena, Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, graduale 1, c. 37v, miniatore anonimo: iniziale decorata L, 1593 (© Biblioteca Malatestiana di Cesena)

Negli inventari sono poi enumerati altri volumi, come «Uno intitolato Psalmista»; interessante è la menzione di un breviario grande, edizione del Ciera,<sup>45</sup> oltre a quella di una tavoletta con cornice per le litanie. Gli stessi documenti contengono anche dettagliate informazioni sul mobilio e le suppellettili del coro, tra cui «un lettorino di noce con la lanterna [...] e una tavola col Chorus di cartapeccora in cornice di noce», mentre altre pagine offrono una disamina dei libri che si trovano nella Sacrestia, dove figurano un pontificale romano, due Canoni, un breviario coperto in marocchino dorato, cinque messali di cui tre vecchi, libretti di canto, litanie e un rituale.

A giudicare dai due inventari dei libri del coro, sembrerebbe quindi che i corali del Cinquecento avessero rimpiazzato una serie più antica, di cui forse qualche pezzo si può riconoscere in quei manoscritti chiamati “vecchi”, e che ai “nuovi” fossero via via stati aggiunti i volumi necessari fino al Settecento: a favore dell’uso prolungato dei corali cinquecenteschi vi è la legatura rifatta del graduale 1, molto simile a quelle degli altri tre corali settecenteschi, oltre che a una serie di note manoscritte, correzioni e integrazioni di mani del XVIII secolo. Non sarebbe d’altronde una prassi inusuale che i libri liturgici, frutto di cantieri che potevano estendersi nell’arco di più decenni e talvolta di più secoli, dovendo far fronte ai picchi di splendore e decadenza dei monasteri e della committenza, fossero utilizzati fino a quando non diventavano inutili per motivi legati al contenuto liturgico o a danni materiali causati dal tempo e dall’usura; l’esempio principe è quello di Santa Giustina a Padova, che produsse i propri libri da coro a partire dal Quattrocento fino alla fine del Cinquecento, con aggiunte che risalgono al Settecento,<sup>46</sup> mentre situazioni analoghe si riscontrano anche a San Benedetto Po a Mantova, in cui la campagna di rinnovamento dei corali romanici inizia nel 1449 e prosegue fino al XVII secolo,<sup>47</sup> o ancora in San Giovanni Evangelista a Parma, dove ancora nell’Ottocento venivano prodotti volumi che integravano quelli rinascimentali.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Curioso notare che Padre Monfardini ricordava all’Osservanza un breviario del Ciera, mutilo delle prime 34 carte, assieme ad altri corali che subirono le sorti delle Soppressioni cesenati e giunsero in Malatestiana. Tale breviario risulta disperso, cfr. BRUNO MONFARDINI, GIAMPIERO SAVINI, ALBERTO SEVERI, *La SS. Annunziata, l’Osservanza di Cesena*, [Cesena, Stilgraf], 1993, p. 227.

<sup>46</sup> GIORDANA MARIANI CANOVA, *La miniatura nei manoscritti liturgici della congregazione di S. Giustina in area padana: opere e contenuti devozionali*, in *Riforma della chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto. Centro Storico Benedettino Italiano*, a cura di Giovanni B. F. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984, pp. 475-502; M. CESAROTTO, *Musica e liturgia*, cit.; ID., *Fonti liturgico-musicali*, cit.; P. DESSI, *Canti innovativi*, cit.; FEDERICA TONIOLO, *La miniatura per la liturgia dal XIII al XVI secolo*, in *Magnificenza monastica, a gloria di Dio*, a cura di G. B. Molli e F. G. B. Trolese, cit., pp. 353-364.

<sup>47</sup> GIUSEPPA. Z. ZANICHELLI, *Septies in die. I corali polironiani e le loro immagini*, in *Cinquecento monastico italiano*, a cura di G. Spinelli, cit., pp. 341-354.

<sup>48</sup> EAD., *I corali miniati di San Giovanni Evangelista in Parma*, Parma, MUP, 2021.



Un altro caso assai affascinante è quello del cantiere sublacense, cui abbiamo accennato sopra in riferimento a un graduale e alle sue analogie con il graduale 1 di Cesena: nella Biblioteca del monastero sono custoditi una quindicina di corali tra manoscritti e a stampa (Subiaco, Biblioteca Statale annessa al Monumento Nazionale di Santa Scolastica, A, B, D, E, G, H, I, K, M, N, Q, R, T, U, s.s.)<sup>49</sup>; l'impresa iniziò verosimilmente nel secondo decennio del Cinquecento, come testimonia la sottoscrizione del monaco Appiano da Firenze nel salterio in quattro volumi (I, K, M, N) datata 5 febbraio 1520 (salterio I, c. 91v)<sup>50</sup>. Oltre al copista è possibile rintracciare anche il nome del miniatore che illustrò sapientemente le carte incipitarie e le iniziali animate del salterio: il Libro dei Conti dell'anno 1520 contiene infatti alcuni pagamenti a un certo «Maestro Gregorio miniatore da Tivoli» creditore di ingenti somme per le miniature di alcuni fascicoli (Subiaco, Archivio annessa al Monumento Nazionale di Santa Scolastica, Libro Mastro 1518-1523, c. 48r), e mi sembra che egli si possa ritenere responsabile della decorazione dei quattro volumi, il cui stile figurativo richiama quello del pittore Marcantonio Aquili, documentato a Rieti tra il 1506 e il 1526.

Appiano e Gregorio realizzarono anche altri corali, ai quali ne vennero aggiunti altri nella seconda metà del XVI secolo; tra questi vi sono un antifonario (G) scritto nel 1578 da Maurizio Fiorentino<sup>51</sup> e un antifonario e un graduale (E, A) rispettivamente del 1581 e del 1589 di mano di Giovanni Evangelista Perugino:<sup>52</sup> si tratta degli stessi copisti che abbiamo già incontrato al servizio dell'abbazia Farfense. Si datano al 1614 due graduali a stampa (N 1-2), mentre altri due corali sono manoscritti sette-ottocenteschi; tutti i corali cinquecenteschi mostrano evidenti rimaneggiamenti dell'apparato decorativo, integrazioni e correzioni del testo. Risale al 1794 il restauro di tutti i volumi, a cui vennero uniformate le coperte, a opera dell'abate Romualdo Massa da Cesena. Entro la prima metà dell'Ottocento vi furono numerose aggiunte manoscritte da parte di monaci sublacensi, quali don Pietro Romanelli e don Placido Mauro, che

---

<sup>49</sup> Sui corali sublacensi si vedano le precisazioni in questo contributo alla nota 38. Per un'introduzione ai manoscritti della biblioteca di Santa Scolastica cfr. LUCHINA BRANCIANI, *Subiaco Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Santa Scolastica*, in *I manoscritti datati di Grottaferrata, Velletri e Subiaco*, a cura di Marco Palma, Raffaella Crociani e Massimo Leardini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 9-19.

<sup>50</sup> Salterio-Innario I, c. 91v: «[...] scripsit d(ominus) Appianus de Florentia tempore d(omini) Isidori Florentini abbatis huius monasterii Sublacensis. Die V Februarii Anno vero VII Leonis X Florentini».

<sup>51</sup> Antifonario G, c. 1v: «[...] scriptum per me d(ominum) Mauritium Florentinum tempore r(everendi) p(atris) d(omini) Cirilli Falisci abbatis et d(omini) Victorini de Aversa prioris atque d(omini) Venantii de Urbino cellerarii Anno Domini MDLXXVIII».

<sup>52</sup> Antifonario E, c. 180v: «D(ominum) Iohannes Evangelista Perusinus scripsit tempore r(everendi) p(atris) d(omini) Cirilli Falisci huius sacri monasterii abbatis Anno Domini MDLXXXI calendas decembris». Graduale A, c. 87r: «Scriebat d(ominum) Iohannes Evangelista Perusinus tempore d(omini) Iustiniani a Verona huius sacri monasterii abbatis Anno Domini MDLXXXIX».

integrarono le iniziali incipitarie mancanti. L'ultimo atto si deve al monaco don Luigi Priori, che al tempo del suo noviziato, negli anni Quaranta del Novecento, decorò due Kyriali ottocenteschi con vivaci iniziali istoriate e figurate.<sup>53</sup>

### *Conclusioni*

Si è cercato di far luce sulla complessa *quaestio* dei corali benedettini di Santa Maria del Monte di Cesena; il cantiere dei manoscritti cominciò probabilmente nell'ultimo decennio del Cinquecento e si concluse evidentemente nel 1606, poiché a quella data risulta il saldo per i finimenti delle legature. Tre volumi a stampa settecenteschi completarono la serie. Gli inventari rintracciati nell'Archivio di Stato di Forlì-Cesena, Sezione di Cesena testimoniano la presenza dei volumi nel coro abbaziale almeno fino al 1737, ma è verosimile che rimanessero al Monte fino alle Soppressioni dello Stato italiano del 1866. La committenza e la realizzazione dei codici si collocano nel più ampio scenario delle abbazie benedettine della Provincia romana, e in particolare lungo le rotte romagnole e laziali che legarono a doppio filo Cesena e Ravenna, Subiaco e Farfa; su queste traiettorie camminano e si incontrano monaci, abati, calligrafi, copisti, impresari, committenti, quali Aurelio Capra, Ignazio da Otranto, Serafino da Montopoli, Ortensio da Cesena, Modesto da Piacenza, e ancora Giovanni Evangelista da Perugia e Maurizio da Firenze, al servizio della Parola e della Storia, scrivendo storie di uomini, storie di libri.



---

<sup>53</sup> Don Luigi (Rosora nelle Marche, 7 ottobre 1920), vive nel monastero di Santa Scolastica dal 1932. Dopo la professione il 22 novembre del 1938, fu consacrato sacerdote il 6 agosto del 1944.

### *Schede descrittive*

#### Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, Graduale α

Sec. XVI/XVII; membranaceo; cc. [64] (sono conservate le carte numerate 13, 15-16, 19-23, 30-33, 35, 48, 53-56, 59, 65-66, 71, 74-75, 78, 83-91, 93-107, 109-111, 113-114, 119-125, 127-128 + 1 n.n.); numerazione in cifre arabe nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta. Non è possibile ricostruire la fascicolazione, perché le carte sono sciolte.

Rigatura a colore; dimensioni: mm 665×470 = 59 [483] 123×50 / 14 [315] 14 / 77, rr. 10, ll. 5, cinque tetragrammi in rosso con notazione musicale quadrata in nero (altezza mm 50)

Scrittura gotica corale di due copisti che si firmano a c. 128r all'interno dell'iniziale *M(ense)*:

*D. Seraphinus a Montopoli minusculas, et D. Ignatius Hydruntinus maiusculas litteras exaravit*

Decorazione: iniziali decorate alle cc. 23r (*Benedicta*), 30v (*Cibavit*), 54r (*Omnes*), 84v (*Inclina*), 88r (*Miserere*), 100v (*Salus*), 104v (*Omnia*), 109v (*Da pacem*), 113v (*Si iniquitates*), 121r (*Exultate*), 124r (*Letetur*), 128r (*Mense*). Iniziali filigranate rosse e blu alternate; rubriche.

Il volume è privo di legatura e si compone di fogli sciolti; numerosi fogli mancanti.

Contenuto liturgico: Graduale de tempore, acefalo, dalla *feria IV Pentecostes* al *Sabbato quatuor temporum Adventus*.

#### Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, Antifonario ß

Sec. XVII; membranaceo; cc. [50] (sono conservate le cc. 4-7, 10-13, 30-31, 34-43; 46-[47]; 50-69; 71-79); cartulazione a inchiostro nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta; foratura visibile lungo le righe di giustificazione; rigatura a colore

Dimensioni: mm 581×445 = 36 [464] 81×29 [354] 62; rr. 10, ll. 5, cinque tetragrammi in rosso (altezza mm 48) con notazione musicale quadrata in nero.

Iniziali a pennello rosse, rubriche.

Esemplare privo di legatura, fogli sciolti; la c. [47] mutila.

Contenuto liturgico: Antifonario *de tempore* dalla seconda domenica di Quaresima alla domenica XII dopo la Pentecoste, acefalo e mutilo.

#### Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, Graduale 1

1593 (c. 92v); membranaceo; cc. I, 92, I'; cartulazione coeva in numeri romani da II a XCI nel margine esterno del recto di ogni carta, cartulazione antica in cifre arabe da 3 a 91 nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta.

Fascicolazione: I<sup>4</sup> (cc. 1-4) II<sup>4</sup> (cc. 5-8) III<sup>4</sup> (cc. 9-12) IV<sup>4</sup> (cc. 13-16) V<sup>4</sup> (cc. 17-20) VI<sup>4</sup> (cc. 21-24) VII<sup>4</sup> (cc. 25-28) VIII<sup>3</sup> (cc. 29-31) IX<sup>2</sup> (cc. 32-33) X<sup>4</sup> (cc. 34-37) XI<sup>6</sup> (cc. 38-43) XII<sup>2</sup> (cc. 44-45) XIII<sup>6</sup> (cc. 46-51) XIV<sup>2</sup> (cc. 52-53) XV<sup>6</sup> (cc. 54-59) XVI<sup>2</sup> (cc. 60-61) XVII<sup>6</sup> (cc. 62-67) XVIII<sup>2</sup> (cc. 68-69) XIX<sup>5</sup> (cc. 70-73) XX<sup>2</sup> (cc. 74-75) XXI<sup>6</sup> (cc. 76-81) XXII<sup>2</sup> (cc. 82-83) XXIII<sup>6</sup> (cc. 84-89) XXIV<sup>3</sup> (cc. 90-92); sempre rispettata la regola di Gregory, il fasc. I inizia con il lato pelo.

Foratura non visibile; rigatura a colore; dimensioni: mm 700×494 = 71 (493) 136×52 (340)102; rr. 10, ll. 5 (c. 11r)

Notazione musicale quadrata a inchiostro nero su un sistema di cinque tetragrammi in rosso (altezza mm 50).

Richiami: assenti.

Scrittura gotica corale di mano di Ignatius Hydruntinus, che si firma a c. 92r, all'interno dell'iniziale *M(anducauerunt)*: *Dominus Ignatius Hidruntinus scripsit et miniauit* e a c. 92v: *Explicit / liber primus / quem Dei amore ac admonitu / R(everendi) P(atris) D(omini) Aurelii Raven(natis) abbatis / generalis monasterii S(ancti) Vitalis [...] ductus / d. Ignatius Hydruntinus Sacri Specus professus scripsit / 1593*

Nel margine inferiore di c. 11v, di altra mano: *coeli enarrant*.

Decorazione: cornice sui quattro margini di c. 1v: nel margine superiore a sinistra riquadro con Maria annunciata, a destra con arcangelo Gabriele, al centro dei margini esterno e interno riquadri con san Benedetto e santa Scolastica, nel margine inferiore a sinistra san Vitale, a destra santa Giustina, al centro stemma benedettino dei tre monti con motto *PAX*; iniziale figurata a c. 1v. (*Ad te levavi*, Re David inginocchiato, ai suoi piedi la cetra); iniziali decorate alle cc. 2r (*Uias tuas*), 5r (*Populus Syon*), 8r (*Gaudete in Domino*), 11v (*Rorate celi*), 15r (*Prope esto*), 17r (*Ueni et ostende*), 28r (*Memento nostri*), 30v (*Hodie scietis*), 34r (*Dominus dixit*), 34r (*Quare non fremuerunt*), 37v (*Lux fulgebit*), 41r (*Puer natus est*), 44v (*Sederunt principes*), 48v (*In medio ecclesie*), 51v (*Ex ore infantium*), 56r (*Gaudeamus*), 59v (*Dum medium silentium*), 63v (*Ecce advenit*), 67r (*In excelso throno*), 70v (*Omnis terra*), 75r (*Adorate Deum*), 78r (*Circumdederunt*), 83v (*Exurge*), 88r (*Esto mihi*); iniziali filigranate rosse e blu alternate.

Legatura moderna (mm 720×516×75 su mm 707×500×305), in tela marrone, su assi, dorso e punte in pelle marrone, cucitura su sei nervi, dorso suddiviso in sette caselle da sei nervi in rilievo, cinque borchie semisferiche in ottone su entrambi i piatti, controguardie e guardie di carta.

Stato di conservazione: cadute di inchiostro in numerose carte, cadute di colore in varie iniziali miniate.

Contenuto liturgico: *Graduale de tempore* dall'Avvento alla Quaresima.

### Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, salterio-innario A (già N)

Composito; membranaceo (cc. 1-94) e cartaceo (cc. 95-102); cc. 102; bianche le cc. 66v, 94v; cartulazione antica in cifre arabe nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta da 2 a 94 e, di due mani più recenti, rispettivamente da 95 a 98 e da 99 a 102.

Legatura in cuoio su assi (mm 654×490×85); la coperta è fissata allo spessore degli assi con cinque borchie per parte, non tutte conservate; dorso in pelle fissato sul piatto anteriore con 11 chiodi, di cui tre mancanti, e su quello posteriore con 14 chiodi, di cui uno mancante; cucitura su sette nervi doppi in canapa, sul dorso sette nervi in rilievo, sul margine davanti del piatto anteriore resti di due bindelle in cuoio fissate con tre chiodi ciascuna, impronta di due tenoni corrispondenti sul piatto posteriore, tracce di cinque borchie su ciascuno dei piatti; sul piatto posteriore etichetta membranacea con segnatura *N* entro cornice quadrata in pelle fissata con otto chiodi, controguardie cartacee. Sulla controguardia anteriore segnatura *Antif. A*, a matita, di mano del bibliotecario Antonio Domeniconi (1946-1959).

Contenuto liturgico: salterio-innario.

I) Sec. XVI fine-inizi XVII; membranaceo; cartulazione antica in cifre arabe nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta da 2 a 94.

Fascicolazione: I<sup>8</sup> (cc. 1-8), II<sup>8</sup> (cc. 9-16), III<sup>8</sup> (cc. 17-24), IV<sup>8</sup> (cc. 25-32), V<sup>10</sup> (cc. 33-42), VI<sup>10</sup> (cc. 43-52), VII<sup>12</sup> (cc. 53-64), VIII<sup>8</sup> (cc. 65-72), IX<sup>4</sup> (cc. 73-76), X<sup>4</sup> (cc. 77-80), XI<sup>4</sup> (cc. 81-84), XII<sup>4</sup> (cc. 85-88), XIII<sup>4</sup> (cc. 89-92), XIV<sup>2</sup> (cc. 93-94); inizio fascicolo lato carne; rispettata la regola di Gregory tranne che nel fascicolo VIII.

Foratura visibile lungo le righe di giustificazione; rigatura a colore; dimensioni: mm 607×59 = 54 [453] 100×48 [330] 81; rr. 30, ll. 15 (c. 5r); alle cc. 20r, 26r, 32v-34v, 70r-75v cinque tetragrammi in rosso con notazione musicale quadrata in nero (altezza mm 50).

Scrittura gotica corale di tre mani: mano A (cc. 1r-61v, linee 1-2; 62r-69r, linee 1-6, 70r-75v); mano B (cc. 61v, linee 3-7; 69r, linee 7-9; 69v; 76r-85v; 88r; 88v linee 2-5; 89v linee 4-5; 90r-90v, linee 1-3 (*Vos*); 91r-94r); mano del copista *Seraphinus*, che si firma a c. 87v (*D. Seraphinus a Montopoli scripsit*) (cc. 86r, linee 1-4 (*alleluia*); 86v, linee 3-5; 87r-v, 88v, linea 1; 89r-89v, linee 1-3; 90v, linee 3 (*Benedictus*)-5).

Decorazione: iniziali a pennello rosse; rubriche.

II) Sec. XVIII; cartaceo; cartulazione coeva in cifre arabe nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta da 95 a 98.

Fascicolazione: I<sup>4</sup> (cc. 95-98).



Foratura visibile lungo le righe di giustificazione; rigatura a colore; dimensioni: mm 600×433 = 42 [465] 93×40 / 11 [328] 11 / 43, rr. 10, ll. 5, + cinque tetragrammi in rosso con notazione musicale quadrata in nero (altezza mm 50)

Scrittura gotica corale a imitazione di quella antica di una sola mano.

Decorazione: iniziali a pennello rosse.

III) Sec. XVIII; cartaceo; cartulazione coeva in cifre arabe nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta da 99 a 100.

Fascicolazione: I<sup>2</sup> (cc. 99-100).

Foratura non visibile; rigatura a colore; dimensioni: mm 620×447 = 45 [508] 67×68 [340] 39, rr. 10, ll. 5 (c. 97r); alle cc. 99r, 100r: rr. 20, ll. 10 + un tetragramma in rosso con notazione musicale quadrata in nero; a c. 99v: rr. 24, ll. 12; a c. 100v: rr. 8, ll. 4 + quattro tetragrammi in rosso con notazione musicale quadrata in nero (altezza mm 50).

Scrittura gotica corale a imitazione di quella antica di una sola mano.

Decorazione: iniziali a pennello rosse.

IV) Sec. XVIII; cartaceo; cartulazione coeva in cifre arabe nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta da 101 a 102; mutilo.

Fascicolazione: I<sup>2</sup> (cc. 101-102).

Foratura visibile lungo le linee di giustificazione; rigatura a colore; dimensioni: mm 540×395 = 40 [459] 41×35 / 9 [304] 9 / 38, rr. 10, ll. 5 + cinque tetragrammi in rosso con notazione musicale quadrata in nero (c. 101r).

Scrittura gotica corale a imitazione di quella antica di una sola mano.

Decorazione: iniziali a pennello rosse.

## Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, salterio-innario C

Composito; membranaceo; cc. II, 167, I'.

Legatura (mm 590×445×90) in cuoio marrone su assi; dorso in pelle fissato con 18 borchie in ferro sul piatto anteriore (una mancante) e 20 su quello posteriore (una mancante); cucitura su sei nervi in canapa (in rilievo sul dorso); fori per il fissaggio di cinque borchie su ciascuno dei piatti; sul piatto anteriore cornice quadrata in pelle, fissata da otto borchie, che racchiude l'etichetta con tracce di segnatura; guardie cartacee. Segnatura *Antifonario C* scritta a matita sul verso della seconda guardia anteriore di mano del bibliotecario Antonio Domeniconi (1946-1959).

Stato di conservazione: il cuoio della coperta è strappato e lacunoso, l'asse anteriore è spezzato in due parti in senso longitudinale, le carte di guardia anteriori presentano i margini strappati, l'acidità dell'inchiostro ha causato fori nella pergamena di c. [1], cadute di inchiostro; la c. 3 della sezione II presenta uno strappo nella parte inferiore ricucito con fili in cotone.

Contenuto liturgico: salterio-innario.

I) Sec. XVII; cc. [4]

Fascicolazione: I<sup>4</sup> (cc. [1]-[4])

Foratura non visibile; rigatura a colore; dimensioni: mm 560×405 = 20 [498] 42×36 [318] 57, rr. 26, ll. 13 + due tetragrammi in rosso con notazione musicale quadrata (c. 1r); mm 553×410 = 19 [489] 45×25 [433] 52, rr. 14, ll. 7 + cinque tetragrammi (altezza mm 40); mm 562×416 = 20 [495] 48×34 [328] 52, rr. 12, ll. 6 + sei tetragrammi in rosso con notazione musicale quadrata (altezza mm 40); mm 561×416 = 15 [502] 44×30 [332] 54, rr. 30, ll. 15 + un tetragramma in rosso con notazione musicale quadrata (altezza mm 40).

Scrittura gotica corale di una sola mano.

Decorazione: iniziali a pennello rosse.

II) Sec. XVII; membranaceo; cc. [9]; numerazione antica a penna da 20 a 25 nell'angolo inferiore destro del recto delle prime sei carte

Fascicolazione: I<sup>4</sup> (cc. 20-23), II<sup>6-1</sup> (cc. 24-25, [1-3])

Foratura visibile lungo le righe di giustificazione; rigatura a colore; dimensioni: mm 559×412 = 31 [467] 61×40 [330] 42, rr. 30, ll. 15 (c. 22r); mm 560×400 = 28 [468] 64×20 [335] 45, rr. 26, ll. 13 + un tetragramma in rosso con notazione musicale quadrata (altezza mm 40); mm 556×418 = 26 [476] 54×35 [330] 53, rr. 34, ll. 17 (c. [3]r)

Scrittura gotica corale di una sola mano.

Decorazione: a c. 1r fregio floreale lungo il margine interno, nella stessa carta iniziale figurata (*Beati*; all'interno della lettera *B* raffigurazione di s. Vitale); iniziali decorate alle cc. 21r (*Retribue*), 21v (*Adhesit*), 22r (*Quicumque*), 25v (*Legem*), [2]v (*Qui habitat*); iniziali a pennello rosse e blu alternate.

III) Sec. XVII; membranaceo; cc. 154; due numerazioni in cifre arabe nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta da 1 a 154, non numerata la carta tra 37 e 38, carta tagliata dopo la c. 40

Fascicolazione: I-XXXVIII<sup>4</sup> (cc. 1-152), XXXIX<sup>2</sup> (cc. 153-154)

Foratura non visibile; rigatura a colore; dimensioni: mm 560×421 = 21 [503] 36×36 [340] 45, rr. 34, ll. 17 (c. 14r).

Decorazione: iniziale decorata alla c. 1r (*Beatus vir*); iniziali a pennello rosse e blu alternate alla c. 1r, iniziali rosse al principio di ogni versetto, rubriche.

Scrittura gotica corale prevalentemente di una mano, con rasura e riscrittura di alcune linee.

A c. 1v, sulla linea 17 è stata incollata una striscia di pergamena con un nuovo testo.

## Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, Graduale D

Sec. XVII; membranaceo; cc. I, 102 (104); mancano le cc. 38, 44; mutilo delle cc. finali; cartulazione antica a penna nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta da 2 a 103.

Fascicolazione: I<sup>6</sup> (cc. 1-6), II<sup>6</sup> (cc. 7-12), III<sup>6</sup> (cc. 13-18), IV<sup>6</sup> (cc. 19-24), V<sup>6</sup> (cc. 25-30), VI<sup>6</sup> (cc. 31-36), VII<sup>6-1</sup> (cc. 37-42), VIII<sup>6-1</sup> (cc. 43-48), IX<sup>6</sup> (cc. 49-54), X<sup>6</sup> (cc. 55-60), XI<sup>6</sup> (cc. 61-66), XII<sup>6</sup> (cc. 67-72), XIII<sup>6</sup> (cc. 73-78), XIV<sup>6</sup> (cc. 79-84), XV<sup>6</sup> (cc. 85-90), XVI<sup>6</sup> (cc. 91-96), XVII<sup>6</sup> (cc. 97-102), XVIII<sup>2</sup> (cc. 103-104).

Foratura non visibile; rigatura a colore; dimensioni: mm 662×476 = 61 [500] 101×52 / 13 [324] 12 / 75, rr. 10, ll. 5 + cinque tetragrammi in rosso con notazione musicale quadrata (c. 9r).

Scrittura gotica corale di una sola mano.

Decorazione: iniziali figurate alle cc. 1r (*Unus ex duobus*), 1v (*Beatus Andreas*), 2v (*Qui persequantur*), 3r (*Concede nobis hominem*), 3v (*Cum pervenisset beatus*), 5r (*Orante sancta Lucia*), 7v (*Quia vidisti me, Thoma*), 8r (*Quodcumque ligaveris*), 12v (*Vade Anania*), 15r (*Stat a dextris eius agnus*), 15v (*O admirabile commercium*), 16r (*Quando natus es*), 24v (*Exultet omnium turba fidelium*), 28v (*Spiritus Sanctus*), 31r (*Non turbetur cor vestrum*), 33v (*O Crux splendidior*), 37r (*In ferventis olei dolium missus*), c. 37v (*Ipse preibit ante illum*), 42r (*Astiterunt iusti*), 46r (*Petrus et Ioannes*), 46r (*Argentum et aurum*), 58v (*Christus Iesus*), 66r (*Virgo*), 72r (*Gloriose virginis Mariae*), c. 76r (*Crux benedicta*), c. 79v (*Angeli, archangeli*), c. 84v (*O beatum virum*), 93v (*Est secretum*). Iniziali decorate alle cc. 1r (*Salve crux*), 2r (*Andrea Christi famulus*), 4v (*In tua patientia possessuti*), 5v (*Lucia virgo quod a me petis*), 5v (*Per te Lucia virgo civitas siracusana*); 6r (*Soror mea Lucia*), 6v (*Columna es immobilis*), 7r (*Tanto pondere eam fixit*), 7v (*Tu es pastor ovium*), 8v (*Beata Agnes*), 10r (*Ingressa Agnes*), 10r (*Mecum enim habeo custodem*), 10v (*Annulo suo*), 11r (*Congaudete mecum*), 11r (*Ecce quod concupivi*), 11v (*Stans beata Agnes*), 13r (*Ego plantaovi*), 13r (*Libenter gloriabor*), 13v (*Gratia Dei in me*), 14r (*Ter virgis caesus sum*), 14r (*Vos qui secuti estis*), 14v (*Sancte Paule apostole, predicator veritatis*), 16v (*Robum quem viderat Moyses*), 17v (*Ecce Maria genuit*), 18r (*Senex puerum portabat*), 48v (*Beata es*), 51v (*Mulier quae erat*), 52v (*Maria unxit pedes*), 54r (*Herodes rex*), 56r (*Sancta Maria*), 62v (*Levita Laurentius*), 69v (*Misso Herodes spicatore*), 89r (*Exultet*), 92r (*In regeneratione*), 92v (*Beata Dei genitrix*), 99v (*Sanctificavit*), 101v (*Zachee festinans*), 103r (*Lux perpetua*). Iniziali filigranate rosse e blu alternate.

Legatura (mm 713×500×78 su 670×470×40) in pelle marrone su assi; dorso fissato con 18 chiodini in ferro sul piatto anteriore, sei nervi in canapa (in rilievo sul dorso), che sostituiscono una precedente legatura (di cui rimangono gli scassi sulle assi), guardia anteriore cartacea, sul piatto anteriore fori delle borchie, di cui una sola superstite, che fissavano una cornice quadrata in pelle che racchiudeva l'etichetta con la segnatura; sul piatto anteriore sono presenti due barrette metalliche fissate con tre chiodi per rinsaldare l'asse, su quello posteriore due piastre metalliche, una fissata con sei chiodi, l'altra fissata con quattro chiodi e recante cinque incisioni con la scritta *IHS*. Segnatura *Graduale perg. D* scritta a matita sul verso della guardia anteriore di mano del bibliotecario della Malatestiana Antonio Domeniconi (1946-1959).

Stato di conservazione: si conserva in stato precario la pelle che ricopre il dorso e una piccola porzione delle assi, l'asse posteriore è spezzato in due parti in senso longitudinale, la guardia anteriore è lacera.

Contenuto liturgico: antifonario col proprio dei santi (dalla festa di sant' Andrea alla festa di san Clemente).

### Biblioteca Malatestiana, Fondo Comunale, Antifonario E

Sec. XVII; membranaceo; cc. II, 63 (61), I'; manca la c. 34; mutilo delle cc. finali; cartulazione antica a penna nell'angolo inferiore destro del recto di ogni carta.

Fascicolazione: I<sup>8</sup> (cc. 1-8), II<sup>8</sup> (cc. 9-16), III<sup>8</sup> (cc. 17-24), IV<sup>8</sup> (cc. 25-32), V<sup>4+1</sup> (cc. 33-36), VI<sup>6</sup> (cc. 37-42), VII<sup>8</sup> (cc. 43-50), VIII<sup>10</sup> (cc. 51-60), IX<sup>6+3</sup> (cc. 61-63); rispettata la regola di Gregory  
Foratura eseguita a fascicolo chiuso, visibile lungo le righe di giustificazione; rigatura a colore; dimensioni: mm 647×473 = 49 [523] 75×48 [323] 102, rr. 10, ll. 5 + cinque tetragrammi in rosso (altezza mm 56) con notazione musicale quadrata.

Scrittura gotica corale di tre mani: mano A (cc. 1r-36r linea 2; 37v-38v; 40v linea 5-47v; 49r-63v), mano B (cc. 36r linee 3-5-37r; 39r-40v linea 4); mano C (c. 48r-v).

Decorazione: iniziali filigranate rosse e blu alternate.

Legatura (mm 711×521×64) in cuoio marrone su assi; dorso in pelle fissato con 29 borchie in ferro sul piatto anteriore (sei mancanti) e 27 su quello posteriore (quattro mancanti); sei nervi in canapa (in rilievo sul dorso); due borchie sul piatto posteriore e tracce di due borchie analoghe su quello anteriore; due angolari in ferro sul piatto posteriore, resti di due angolari su quello anteriore; sul piatto anteriore cornice quadrata in pelle, fissata da otto borchie, che racchiude l'etichetta con tracce di segnatura (*H?*); l'asse del piatto anteriore, che era spezzato in senso longitudinale, è stato riparato con due piastre rettangolari in ferro, fissate con dieci chiodi ciascuna; controguardie e guardie cartacee. Segnatura *Grad. perg. E* scritta a matita sul verso dell'asse anteriore di mano del bibliotecario della Malatestiana Antonio Domeniconi (1946-1959).

Stato di conservazione: il cuoio della coperta è strappato e lacunoso, l'asse posteriore è spezzato in senso longitudinale, le cc. 30 e 48 sono staccate dal corpo del volume, le controguardie e le guardie sono lacere.

Contenuto liturgico: antifonario monastico *de tempore* (dalla I domenica di Avvento alla feria IV delle Ceneri).

ELENA SANTIN\*

«Ogni minimo errore esce vergognoso, e spesso anche  
fa gran danno al componimento, e all'onor dell'autore».  
*La pratica editoriale di Giacomo Leopardi*

TITLE: «Ogni minimo errore esce vergognoso, e spesso anche fa gran danno al componimento, e all'onor dell'autore». *Giacomo Leopardi's Publishing Habits*

ABSTRACT: Leopardi did not properly neglect editorial and book aspects of his literary work. In this context, it becomes significant to conduct in-depth research aimed at reconstructing the author's publishing habits. In his *Epistolario*, Leopardi writes to printers, publishers, and cultural organizers, but also with friends and relatives, recipients of recounts and comments on some episodes of his experience in the world of printing. Through the letters, it is possible to identify the peculiar position of Leopardi as a writer within the Italian publishing and typographical scene.

KEYWORDS: Giacomo Leopardi, Antonio Fortunato Stella, Pietro Brighenti, Correspondance, Publishing

Leopardi non trascurò propriamente gli aspetti editoriali e librari della propria opera letteraria. In un simile contesto diventa significativo condurre un'approfondita ricerca volta a ricostruire le abitudini editoriali dell'autore. Nel suo *Epistolario* Leopardi dialoga con stampatori, editori e organizzatori culturali, ma anche con amici e parenti, destinatari di racconti e commenti su alcuni episodi della sua esperienza nel mondo della stampa. Attraverso le sue lettere è possibile individuare la peculiare posizione di Leopardi come scrittore all'interno del panorama editoriale e tipografico italiano.

PAROLE CHIAVE: Giacomo Leopardi, Antonio Fortunato Stella, Pietro Brighenti, epistolario, editoria

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18091>

Copyright © 2023 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

<<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>>

---

### *Leopardi nel panorama editoriale italiano*

**L**a concretizzazione dell'opera, frutto dell'ingegno creativo, in libro, un oggetto materiale e comprabile, attira l'attenzione degli studiosi su aspetti meno noti delle vicende biografiche degli autori. Infatti, tra lo studio filologico dei testi e l'analisi della ricezione dell'opera attraverso l'asse temporale e spaziale, si pone la ricerca sui processi editoriali e commerciali che sottendono alla produzione e alla vendita del libro. In questa fase cruciale per l'effettiva nascita del libro, nei primi decenni del XIX secolo l'autore continua a essere protagonista; con la sua esperienza e le sue scelte contribuisce in modo determinante alla definizione di nuovi ruoli editoriali alle soglie dell'età contemporanea.

---

\* Alma Mater Studiorum Università di Bologna (IT), [elena.santin@studio.unibo.it](mailto:elena.santin@studio.unibo.it).  
Abbreviazioni: DBI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll. al 2023, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-; EL (*Epistolario Leopardi*), GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.



Nel caso di Giacomo Leopardi le testimonianze riguardanti le vicende legate alla stampa dei suoi scritti e alla percezione che il letterato aveva del comparto editoriale sono ragguardevoli, e in particolare *l'Epistolario* (qui sempre citato in forma compendiosa EL) si costituisce come una fonte imprescindibile per cogliere le posizioni dell'autore in merito a tali questioni. Proprio a partire dalla soggettiva e parziale visione leopardiana sul mondo editoriale, le lettere mostrano quale tipo di coscienza editoriale avesse sviluppato Leopardi, e che tipo di posizioni assumesse nel mercato librario, italiano e non solo.

La storia editoriale di Leopardi non è una storia dai confini ristretti ma, come quella di molti suoi contemporanei, segue una geografia culturale e affettiva che lo allontana sempre più dalla terra natale, la Marca Pontificia. Giacomo si muoveva tra le principali città italiane e si addentrava nel cuore dei cambiamenti culturali e letterari, sia per avere una conoscenza diretta del mondo intellettuale di cui voleva essere parte integrante, sia per facilitare le procedure di stampa. Nei suoi continui trasferimenti, saggiò i limiti e le possibilità offerti dall'industria editoriale di quasi ogni Stato italiano, passando dall'efficienza produttiva del territorio lombardo alla confusione creativa ed eslege del sistema napoletano.

Il mercato in cui si muoveva il poeta era caratterizzato da una profonda disomogeneità dovuta al mancato statuto unitario degli Stati italiani e al fatto che la fisionomia degli editori non si era ancora venuta specializzando, giacché ogni Casa editrice alimentava cataloghi molto variegati nel tentativo di intercettare gusti e vendite da pubblici anche assai differenti; ogni governo presente sul territorio, in particolare nel periodo della Restaurazione, esercitava le proprie leggi nel comparto librario ed editoriale, portando così alla frammentazione non solo del mercato, ma anche del sistema produttivo.

Il paesaggio editoriale si presentava quindi estremamente diversificato: in alcuni luoghi era più facile pubblicare che in altri; la censura non agiva con lo stesso controllo ovunque, ma risultava più o meno restrittiva a seconda del territorio di pertinenza; la diffusione delle opere era spesso ostacolata da dazi o da ristampe straniere che ne impedivano una sicura e controllata circolazione; gli stessi generi letterari non riuscivano a ottenere i medesimi risultati in termini di pubblico in ogni territorio, ma ognuno sviluppava le proprie mode letterarie.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fondamentali per lo studio della storia del libro e dell'editoria durante il XIX secolo sono: *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Einaudi, 1997; *Storie di editori e tipografi nella Napoli dell'Ottocento*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2018; ANNA ASCENZI, ROBERTO SANI, *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2017; ALBERTO BELTRAMO, MARIA GIOIA TAVONI, *I mestieri del libro nella Bologna del Settecento*, Sala Bolognese, Forni, 2013; MARINO BERENGO, *Intellettuali e organizzazione della cultura nell'età della restaurazione*, in *Atti del XLVII congresso di storia del risorgimento italiano*, Cosenza, 15-19 settembre 1974, Roma,

Di fronte alla dispersività del mercato librario in cui bisognava affacciarsi, Leopardi riuscì a trovare un equilibrio tra l'elasticità necessaria per adattarsi alla disomogeneità commerciale e la volontà di conservare una personale pratica editoriale, costruita in base alle proprie esigenze artistiche ed economiche. Nella polimorfia del panorama italiano, Leopardi si aspettava dall'editoria una posizione al servizio del letterato e del pubblico, volta alla promozione di una cultura alta e ricercata anche nell'aspetto materiale della produzione: il libro è il mezzo con cui l'opera si manifesta e diventa fruibile al pubblico dei lettori: nell'immaginario leopardiano è fondamentale che esso assuma una certa forma, una predeterminata espressione, affinché possa estrinsecare la sua massima potenzialità artistica e culturale.

All'inizio della sua carriera, il giovane contino non aveva ancora sviluppato un'acuta sensibilità nei confronti del mondo del libro, a causa dell'inesperienza e dell'ancora non fiorita notorietà. Tra il 1816 e il 1825 Leopardi non trovò facilmente editori disposti a investire il proprio denaro per stampare le sue opere, e spesso fu il padre a fornirgli gli scudi necessari per pubblicare i suoi testi, nonostante inizialmente Monaldo non fosse granché intenzionato a finanziare le stampe del figlio. Fino a quando Antonio Fortunato Stella non accordò allo scrittore uno stipendio mensile, la sua professione di letterato non produsse un guadagno sufficiente al suo sostentamento; esattamente come accadeva per altri scrittori, i proventi ricavati dalle proprie pubblicazioni spesso riuscivano solamente a

---

Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1976, pp. 297-307; ID., *Intellettuali e centri di cultura nell'Ottocento italiano*, «Rivista storica italiana», LXXXVII, 1975, fasc. 1, pp. 133-166; MARINO BERENGO, *L'organizzazione della cultura nell'età della Restaurazione*, in *Storia della società italiana*, XV, *Il movimento nazionale e il 1848*, Milano, Teti, 1986, pp. 45-88; ID., *Editoria e tipografia nella Venezia della Restaurazione. Gli esordi di Giuseppe Antonelli*, in *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, III, *Ricerche sui secoli XIX-XX*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 357-379; ID., *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2004; ID., *Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione*, presentazione di Mario Infelise, Milano, Franco Angeli, 2012; MARCO CALLEGARI, *Industria del libro a Venezia durante la Restaurazione. 1815-1848*, Firenze, Olschki, 2016; LUCA CLERICI, BRUNO FALCETTO, GIANFRANCO TORTORELLI, *Editoria libraria in Italia dal Settecento a oggi. Bibliografia 1980-1998*, Milano, Il Saggiatore, 2000; SARA MORI, *I libretti devozionali nella prima metà dell'Ottocento, alcune riflessioni sull'editoria di larga circolazione*, «Bollettino del Museo del Risorgimento», 2006-2007, pp. 155-192; MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e modelli*, Milano, Franco Angeli, 1985; EAD., *I tre occhi dell'editore. Saggi di storia dell'editoria*, Roma, Archivio Guido IZZI, 1990; EAD., *I libri il trono l'altare. La censura nell'Italia della Restaurazione*, Milano, Franco Angeli, 2003; EAD., *Prima della libertà di stampa. Le forme della censura nell'Italia della Restaurazione*, «La Bibliofilia», CVIII, 2006, fasc. 1, pp. 71-89; EAD., *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Roma, Viella, 2013; MARIA GIOIA TAVONI, *Lettura, libri e librai nella Bologna della Restaurazione*, Bologna, Luigi Parma, 1984; EAD., *Tipografi e produzione libraria*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1987; VINCENZO TROMBETTA, *L'editoria napoletana dell'Ottocento. Produzione, circolazione, consumo*, Milano, Franco Angeli, 2008; ID., *La stampa a Napoli nell'Ottocento. Una storia per generi editoriali*, Firenze, Olschki, 2022.

pareggiare le spese di produzione, nei casi fortunati si potevano ricevere pochi scudi in più di quelli investiti inizialmente.

Per esempio, nel caso della stampa del 1818 delle due *Canzoni* a Roma, secondo i dati riportati da Janni, Leopardi, a fronte di una spesa di 12,75 scudi, ne aveva guadagnati solamente quattro, nonostante il grande coinvolgimento di Pietro Giordani e di numerosi letterati nella promozione e vendita delle 312 copie della tiratura.<sup>2</sup> All'epoca, nella Roma del 1818, quattro scudi erano appena sufficienti per acquistare un libro di pregio, come la *Nuova raccolta di cento principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e delle sue vicinanze disposte secondo il metodo dell'itinerario di Roma*,<sup>3</sup> che in calce al frontespizio riporta il suo prezzo di vendita, ossia tre scudi.

In occasione della stampa delle *Canzoni*, Leopardi organizzò la distribuzione in modo tale da garantirsi la più estesa diffusione possibile: Francesco Cancellieri, che si era occupato della stampa, consegnò 295 copie<sup>4</sup> a Natanaele Fucili, prete recanatese che divenne segretario del cardinale Giacomo Filippo Frasoni, da cui non si separò nemmeno quando questi venne nominato nunzio apostolico in Portogallo.<sup>5</sup> Fucili divenne anche canonico della Cattedrale di Recanati. Fu corrispondente con Leopardi a partire dal 1819, quando si fece inviare la traduzione del secondo libro dell'*Eneide* e *l'Inno a Nettuno*,<sup>6</sup> anche se dall'*Epistolario* emerge come già dal 1817 Fucili svolgesse un importante ruolo di diffusione delle opere di Leopardi a Roma.<sup>7</sup>

Cancellieri, consegnate le 295 copie a Fucili, trattene presso di sé 14 copie in velina, di cui due furono inviate a Giacomo Leopardi e le restanti 12 furono destinate a Carlo Antici e ad alte personalità romane.<sup>8</sup> Pur sapendo che le posizioni assunte nei suoi testi fossero pericolose per la diffusione romana, Leopardi confidava che Cancellieri consegnasse i testi a «veri letterati», motivo per cui gli affidò solamente un piccolo numero di copie, vista la scarsità di lettori davvero ricettivi nei confronti delle novità

<sup>2</sup> ETTORE JANNI, *Appunti per una storia tipografica di Giacomo Leopardi*, in *Scritti vari dedicati a Mario Armanni in occasione del suo sessantesimo compleanno*, Milano, Hoepli, 1939, p. 99. La cifra esatta di 312 copie è stata ricavata dai dati riportati nella lettera di Francesco Cancellieri a Giacomo Leopardi, Roma, 6 gennaio 1819 (EL, n. E163).

<sup>3</sup> *Nuova raccolta di cento principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e delle sue vicinanze disposte secondo il metodo dell'itinerario di Roma*. Si trova nella calcografia Vasi, situata nella strada del Babuino, presso la piazza di Spagna, num.° 122, 1818. In calce al frontespizio, la nota «Al prezzo di scudi tre».

<sup>4</sup> Di queste 295 copie, 285 sono in carta ordinaria e 10 in carta velina. Il dato è riportato nella Lettera di Francesco Cancellieri a Giacomo Leopardi, Roma, 13 gennaio 1819 (EL, n. E166).

<sup>5</sup> COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, *Alcune osservazioni intorno all'onomastica dei canti leopardiani (con un'appendice marchigiana)*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XV, 2013, p. 30. Purtroppo scarsi appaiono i dati bibliografici su Fucili, che non appare nemmeno sulla banca dati World Biographical Information System.

<sup>6</sup> Lettera di Natanaele Fucili a Giacomo Leopardi, Roma, 3 febbraio 1819 (EL, n. E170).

<sup>7</sup> Lettera di Giuseppe Maria Silvestrini a Giacomo Leopardi, Roma, 10 settembre 1817 (EL, n. E89).

<sup>8</sup> Lettera di Francesco Cancellieri a Giacomo Leopardi, Roma, 13 gennaio 1819 (EL, n. 166).

letterarie ed editoriali.<sup>9</sup> Preferì quindi far arrivare più esemplari a Recanati, da dove avrebbe potuto inviarli agli adeguati destinatari. Cominciò a spedire personalmente molte copie a intellettuali di spicco, come Vincenzo Monti, dedicatario dell'opera,<sup>10</sup> Angelo Mai,<sup>11</sup> Dionigi Strocchi,<sup>12</sup> Giulio Perticari,<sup>13</sup> Giuseppe Grassi,<sup>14</sup> Bartolomeo Borghesi,<sup>15</sup> Massimiliano

---

<sup>9</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Francesco Cancellieri, Recanati, 18 gennaio 1819 (EL, n. E167).

<sup>10</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Vincenzo Monti, Recanati, 12 febbraio 1819 (EL, n. E176).

<sup>11</sup> Lettera di Giacomo Leopardi ad Angelo Mai, Recanati 15 febbraio 1819 (EL, n. E178).

<sup>12</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Dionigi Strocchi, Recanati, 12 febbraio 1819 (EL, n. E177). Dionigi Strocchi (1762-1850), amico di Vincenzo Monti, fu un letterato faentino e pastore arcade della Lamonia faentina. Partecipò attivamente alla vita politica della Repubblica Cisalpina, rivestendo incarichi di prestigio all'interno degli studi emiliani. Nel 1798 ricevette anche la nomina a Commissario del potere esecutivo sui tribunali di Faenza; successivamente, proseguendo con l'azione politica, divenne anche insegnante di greco e latino e rettore del liceo faentino che aveva contribuito a fondare. Cfr. ANGELO COLOMBO, *Strocchi, Dionigi*, in DBI, XCIV, 2019, pp. 364-367.

<sup>13</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Giulio Perticari, Recanati, 8 febbraio 1819 (EL, n. E174). Perticari fu così colpito dalle *Canzoni* che chiede a Leopardi di diventare un «Collaboratore Corrispondente» del «Giornale Arcadico», nella risposta del 1° marzo 1819 (EL, n. E189). Giulio Perticari (1779-1822), di Savignano sul Rubicone, visse l'infanzia a Pesaro. Per molti anni si dedicò assiduamente alla politica, simpatizzando per Napoleone. Dal 6 novembre 1801, eccettuata una trasferta napoletana di tre mesi nel 1803, risiedette a Roma, dove studiò diritto, matematica e greco, frequentando anche l'Arcadia e l'Accademia di Cattolica Religione. Dopo la morte del padre si dedicò alla politica cittadina di Pesaro. Nel 1812 sposò Costanza Monti, figlia di Vincenzo Monti. Nell'ultimo decennio della sua vita si dedicò principalmente all'attività letteraria, abbandonando la politica. I suoi due più ampi lavori in prosa, i trattati *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori* (Milano, 1817) e *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno il volgare eloquio* (Milano, 1820) suscitarono vastissima eco, anche presso Giacomo Leopardi. Cfr. SIMONA BRAMBILLA, *Perticari, Giulio*, in DBI, LXXXV, 2015, pp. 517-520.

<sup>14</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Giuseppe Grassi, Recanati 8 febbraio 1819 (EL, n. E173). Giuseppe Grassi (1779-1831) fu autore teatrale e giornalista, ma lavorò anche nell'amministrazione pubblica. Nel 1823 fu anche nominato segretario nella classe di scienze morali, storiche e filologiche. Con la sua opera più importante, il *Dizionario militare italiano* (Torino, dai torchii della vedova Pomba e figli, 1817), consolidò la sua specializzazione lessicografica, anche se non abbandonò mai gli studi eruditi e di varia cultura. Cfr. CLAUDIO MARAZZINI, *Grassi, Giuseppe*, in DBI, LVIII, 2002, pp. 157-158.

<sup>15</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Bartolomeo Borghesi, Recanati, 16 febbraio 1819 (EL, n. E179). Bartolomeo Borghesi (1781-1860) nacque a Savignano sul Rubicone come Petricari, con cui collaborò nel consiglio della Municipalità. Fu il fondatore dell'Accademia nota come Rubiconia Sempemena dei Filopatridi. Come studioso si dedicò alacremente alla trascrizione e ricerca sulle pergamene medievali di Cesena, Rimini, Ravenna. Organizzò diverse manifestazioni collettive dell'Accademia, ma si dedicò anche alla composizione di epigrafi latine. In seguito ai suoi viaggi del 1809-1810, si dedicò prevalentemente alla numismatica e all'epigrafia. Divenne intimo amico di Monti, con cui fondò la rivista «Biblioteca italiana». Nel 1819, insieme a Petricari, creò il «Giornale Arcadico». A questo periodo risale la sua conoscenza con Leopardi. Cfr. AUGUSTO CAMPANA, *Borghesi, Bartolomeo*, in DBI, XII, 1970, pp. 624-643.



Angelelli<sup>16</sup> e Giuseppe Montani;<sup>17</sup> questi primi contatti furono alla base della costruzione di una solida rete distributiva personale, che contribuì ad affermare il nome di Leopardi e a diffonderne le poesie.

Nonostante l'iniziale delusione per il risultato della stampa delle *Canzoni*, che l'autore definì «obbrobriosa»,<sup>18</sup> Leopardi seguì il consiglio di Giordani di correggere a mano le copie.<sup>19</sup> Così si riuscirono a distribuire numerosi esemplari, grazie anche al passaparola tra letterati, che spesso facevano viaggiare l'informazione bibliografica attraverso scambi interpersonali.<sup>20</sup> Sicuramente fu assai significativo l'apporto offerto da Pietro Brighenti,<sup>21</sup> al quale Leopardi, sempre secondo le indicazioni dell'amico Giordani, affidò 50 esemplari delle *Canzoni*, di cui poteva conservare i ricavi delle vendite per i futuri acquisti librari che l'autore avrebbe realizzato.<sup>22</sup> Leopardi lasciò che Brighenti decidesse liberamente a quale prezzo vendere le copie,<sup>23</sup> acquistate dai librai bolognesi per un paolo l'una.<sup>24</sup>

Anche il libraio Michele Arcangelo Sartori di Ancona<sup>25</sup> fu coinvolto nella distribuzione delle poesie. Sartori era un tipografo e commerciante di libri, ben radicato nella Marca, dove il padre fu titolare di due tipografie, prima

---

<sup>16</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Massimiliano Angelelli, Recanati, 19 febbraio 1819 (EL, n. E180). Massimiliano Angelelli (1775-1853) fu un letterato bolognese completamente devoto agli studi umanistici e rigido sostenitore del classicismo e del purismo. Si dedicò principalmente alla traduzione dal greco, tanto che nel 1838 divenne titolare della cattedra di greco all'Università di Bologna. Dal 1847 ebbe anche la cattedra di storia antica e moderna. Non svolse mai attività politica nonostante rivestì alcuni incarichi cittadini. Cfr. MARIO BARSALI, *Angelelli, Massimiliano*, in DBI, III, 1961, pp. 115-119.

<sup>17</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Giuseppe Montani, Recanati, 19 aprile 1819 (EL, n. E216). Giuseppe Montani (1786-1833) lavorò come letterato, precettore e collaboratore editoriale. Negli anni collaborò anche con Stella e lo «Spettatore», ma molto significativa fu la sua collaborazione con l'«Antologia» di Vieusseux, da cui riceveva un regolare stipendio. Cfr. WILLIAM SPAGGIARI, *Montani, Giuseppe*, in DBI, LXXV, 2011, pp. 854-858.

<sup>18</sup> Lo sconforto di Leopardi per la rozza qualità della stampa fu tale da portarlo ad affermare: «io voglio assai prima non essere letto in questa sudicia forma da far scomparire qualunque composizione angelica non che mia», nella lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Giordani, Recanati, 18 gennaio 1819 (EL, n. E168).

<sup>19</sup> Lettera di Pietro Giordani a Giacomo Leopardi, Piacenza, 5 febbraio 1819 (EL, n. E172).

<sup>20</sup> Palazzolo osserva come gli scambi culturali e i rapporti epistolari fossero il canale più spontaneo e immediato per la diffusione dell'informazione bibliografica all'interno della società del primo Ottocento. Gradualmente a questa si affiancarono l'informazione giornalistica e quella specialistica, strutturata in strumenti specifici per la segnalazione della produzione letteraria. M. I. PALAZZOLO, *I tre occhi dell'editore*, cit., pp. 101-116.

<sup>21</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 21 settembre 1818 (EL, n. E146).

<sup>22</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 26 marzo 1819 (EL, n. E204).

<sup>23</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 10 settembre 1819 (EL, n. E255).

<sup>24</sup> Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 25 settembre 1819 (EL, n. E259).

<sup>25</sup> ROSA MARISA BORRACCINI, *Stampa e società ad Ancona in antico regime tipografico*, «Atti e memorie-Deputazione di storia patria per le Marche», CXII, 2012, pp. 208-209. La figlia di Sartori, Maria Vincenza, sposò Ilario Rossi, che dal 1802 sostituì il titolo della stamperia 'Eredi Sartori' con il proprio nome, iniziando così la propria attività di tipografo: cfr. FLORIANO GRIMALDI, *Annali tipografici di Loreto e Recanati 1801-1950*, Loreto, Tecnostampa, 2008, p.10.

una ad Osimo e successivamente una a Loreto. Dal 1773 Sartori si era svincolato dall'azienda paterna e gestiva ad Ancona la propria attività insieme al figlio Alessandro, prosecutore dell'impresa familiare. Nel 1785 subentrò anche alla Società tipografica paterna instaurata a Recanati. Fu Sartori a consegnare le copie ai corrispondenti marchigiani di Carlo Antici; proprio quest'ultimo si occupò di inviare le copie a Brighenti e a Sartori, avvisando Leopardi degli scarsi guadagni che lo avrebbero aspettato. Nel 1819 Leopardi non sapeva distinguere un libraio da uno stampatore con annessa rivendita, come Carlo Mordacchini,<sup>26</sup> al quale sperava di affidare la distribuzione delle *Canzoni* negli Stati settentrionali della Penisola:

Dall'Ab. Fucili ho ritirate tutte le copie presso lui esistenti della vostra stampa. Venderne in Roma una certa quantità non è possibile, perché quelli che si dilettono in tali prodotti, la posseggono già mediante le distribuzioni fatte da Cancellieri, da Fucili, e da me. Mordacchini col di cui mezzo voi sperate di farle rimettere nell'alta Italia non è un librajo, ma un semplice stampatore di libri, e perciò non può corrispondere alle vostre viste.

Se fosse possibile di trovare altro soggetto che s'incaricasse di mandarne cinquanta copie a Napoli, e 50 a Firenze, me ne chiamerei fortunato, e ne farò pratica. Colla prima occasione ne manderò 50. a voi affinché [sic] l'Ab. Balietti le consegna a Sartori in Ancona per spacciarle fra i suoi corrispondenti. Terrò pronto il pacco per l'Avv. Pietro Brighenti, ma chi sa quando avrò l'opportunità di spedirlo. Già immaginerete, caro Nipote, che più di un paolo non potrà ricavarsi da ciascuna copia, e che lento ne sarà lo smercio, e più lenta la vostra riscossione. Tuttavia siccome il vostro primo scopo è quello di farvi conoscere, poco sentirete il discapito dell'interesse.<sup>27</sup>

Le parole di Antici sono molto utili, non solo perché si prestano come esempio perfetto di descrizione dell'organizzazione della distribuzione del prodotto letterario nell'Italia di inizio Ottocento, ma anche perché mettono in evidenza un aspetto fondamentale nella caratterizzazione delle prime pubblicazioni leopardiane, ossia la preponderanza del 'farsi conoscere' a discapito del guadagno economico. Infatti le spese per queste stampe erano considerate come investimenti a perdere, meri costi destinati a provvedere un accrescimento della notorietà dello scrittore, che altrimenti, senza poter far girare i suoi scritti, sarebbe stato destinato all'oblio e all'oscurità.<sup>28</sup>

L'edizione delle *Canzoni* del 1818 fu, in questo senso, un grande successo editoriale dal punto di vista della fama che Leopardi fu in grado di acquisirne. Molti intellettuali lessero e apprezzarono le poesie e il nome del

---

<sup>26</sup> Molto probabilmente si tratta di Carlo Mordacchini, figlio del tipografo di Ronciglione Clemente Mordacchini. Carlo aveva una stamperia a Roma tra il 1808 e il 1824. Una ricca bibliografia di riferimento si trova sul sito del progetto *Gente di Tuscia*, nato nel 2014 su iniziativa di esperti di storia locale: <<http://www.gentedituscia.it/mordacchini-clemente/>>, ultima cons. 20.08.2022.

<sup>27</sup> Lettera di Carlo Antici a Giacomo Leopardi, Roma, 27 marzo 1819 (EL, n. E207).

<sup>28</sup> Anche Janni evidenzia come la stampa delle proprie opere fosse il mezzo principale per diffondere il proprio nome. E. JANNI, *Appunti per una storia tipografica*, cit., p.102.

conte Giacomo Leopardi iniziò a circolare nei salotti di tutti i regni italiani. Nel marzo 1819 Giordani inviò al poeta una lista di persone a cui inviare le *Canzoni*, così tanto richieste tra i suoi conoscenti che l'intellettuale piacentino perse la sua copia per prestarla ai molti, donne e uomini, che gli chiedevano di poterne copiare i testi.

Come Antici, anche Giordani sottolineò l'importanza della diffusione a discapito del profitto, tenendo bene in considerazione la difficoltà di organizzare un modo efficace e sicuro per la riscossione dei guadagni:

Ma quelle canzoni bisogna farle diffondere. Si troverebbero anche compratori; ma come si farebbe a recuperare i denari, in partite sì minute? e di chi fidarsi? Dunque per questa volta cominciate dal donarle: perché quello che prima importa è che siano diffuse, e conosciuto universalmente un fattore di simili meraviglie. [...] Se il libraio d'Ancona<sup>29</sup> assumesse lealmente di spargerle con efficacia, e ritirarne il danaro, e darvelo, crediatemi che se ne venderebbero molte, dovunque le mandasse. Ma questo è l'unico mezzo di cavarne qualche profitto; che un solo e vicino, e sicuro s'incarichi del tutto.<sup>30</sup>

Da questo passo della missiva di Giordani emergono quali fossero i limiti del commercio librario nel consentire agli autori di ricavare un profitto dalle proprie opere d'ingegno, e soprattutto nel confrontarsi con un mercato frammentario in cui era difficile avere un sicuro controllo dei movimenti delle merci. Come sottolineò Carlo Tenca nel 1844, il principale problema risiedeva proprio nella «corruzione del commercio medesimo»,<sup>31</sup> vista la mancanza di una giurisdizione civile che regolasse il nuovo mercato editoriale. Secondo Tenca, librai ed editori speculavano sull'opera intellettuale e manuale di autori e tipografi: i librai gestivano integralmente la vendita dei libri e l'intero smercio dipendeva dalle loro intenzioni;<sup>32</sup> gli editori, invece, con il loro intervento economico rendevano possibile la pubblicazione per molti autori sprovvisti di beni di fortuna.<sup>33</sup> Proprio nelle azioni di queste due figure risiedono i grandi limiti del mercato editoriale, soggetto non tanto all'esclusiva volontà delle persone, ma quanto alla «corruzione [...] inerente all'industria medesima».<sup>34</sup> Per Tenca era necessario concepire il settore editoriale come un vero e proprio ramo dell'industria, soggetto a regolamentazioni e controllo della Camera di Commercio.<sup>35</sup>

Una soluzione alle difficoltà e irregolarità nello smercio dei libri venne proposta dall'editore e tipografo Giuseppe Pomba, che nel 1841 progettò un

<sup>29</sup> Giordani si riferisce probabilmente ad Arcangelo Sartori.

<sup>30</sup> Lettera di Pietro Giordani a Giacomo Leopardi, Piacenza, 7 marzo 1819 (EL, n. E192).

<sup>31</sup> GIUSEPPE POMBA, GIAMPIETRO VIEUSSEUX, CARLO TENCA, *Scritti sul commercio librario in Italia*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1986, p. 58.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 64-64.

<sup>33</sup> Ivi, p. 69.

<sup>34</sup> Ivi, p. 76.

<sup>35</sup> Ivi, p. 81.

emporio librario con sede a Livorno, ispirandosi alla fiera libraria di Lipsia ma adattando le sue funzioni alla situazione italiana. Infatti secondo Pomba all'Italia mancava una certa fratellanza e collaborazione tra i librai; la causa di tale mancanza si deve individuare nel frastagliamento degli Stati italiani e delle loro normative sulla stampa.<sup>36</sup> Una fiera necessitava di un'omologazione legislativa non ancora raggiunta sul territorio della penisola, quindi i problemi dei librai legati all'approvvigionamento librario rimanevano insoluti: Pomba propose la creazione di un emporio librario a Livorno proprio per facilitare i librai nell'individuare e procurare nuovi titoli ed edizioni.<sup>37</sup> Leopardi dunque sperimentò in prima persona le grandi difficoltà che il mercato editoriale poneva davanti la diffusione di un'opera e il suo profitto economico.

Dei problemi relativi all'uscita dell'edizione romana delle *Canzoni* resta una grande testimonianza all'interno dell'*Epistolario* leopardiano, visto che tutte le pratiche di organizzazione della stampa e della distribuzione furono condotte attraverso le lettere che il poeta inviava e riceveva a Recanati, senza mai doversi allontanare dalla casa di famiglia. Per questo motivo, forse, la storia di quest'edizione è una delle meglio documentate a livello epistolare, dato che per tutte le edizioni successive al 1825 Leopardi non soggiornò mai a Recanati ma in altre città che facilitavano i contatti con gli editori e stampatori.<sup>38</sup>

Proprio nel 1825, Antonio Fortunato Stella cercò di saldare i recentemente ricongiunti rapporti con il poeta attraverso la concretizzazione di una collaborazione continuativa tra lui e la sua azienda. Nel luglio di quell'anno Leopardi si era recato a Milano per aiutare l'editore nella curatela delle *Opere di M. T. Cicerone*, dopo anni di silenzio epistolare. Quando i lavori vennero conclusi e Leopardi dovette lasciare la casa di Stella, l'editore gli propose uno stipendio di 10 scudi mensili,<sup>39</sup> che nel dicembre 1825 vennero aumentati a 20, per consentirgli di dedicarsi interamente alle sue opere.<sup>40</sup> Come osserva Landi,

quell'emolumento mensile [...] gli garantì un vero e proprio stipendio fisso: certo Stella avrebbe potuto pagare di più, avrebbe potuto pagare un tanto al foglio anche gli articoli inseriti sul «Nuovo Ricoglitore», avrebbe potuto dare degli *extra*, visto [...] il buono smercio delle opere leopardiane, ma questi venti scudi al mese rappresentarono il primo stipendio e l'unica vera retribuzione

<sup>36</sup> Ivi, p. 14.

<sup>37</sup> Ivi, p. 16-17.

<sup>38</sup> Questo è il caso di raccolte come quella dei *Versi* del 1827 e dell'edizione Starita dei *Canti* del 1836, di cui ben pochi dati sono ricavabili dall'epistolario se messi in confronto con la quantità di informazioni che vengono riferite sulle prime edizioni poetiche uscite tra il 1818 e il 1824. L'unica edizione per la quale fu comodo tornare nella casa paterna fu la *Crestomazia italiana*, i cui testi di riferimento erano conservati nella biblioteca.

<sup>39</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, Bologna, 3 ottobre 1825 (EL, n. E737).

<sup>40</sup> Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 3 dicembre 1825 (EL, n. E785).

che Leopardi avesse mai ricevuto – e mai riceverà, a parte gli ottanta zecchini di Piatti – da un editore per le sue fatiche intellettuali.<sup>41</sup>

Infatti, continua a osservare Landi, dalle sue pubblicazioni precedenti i guadagni furono minimi, soprattutto se si tiene in considerazione il fatto che aveva quasi sempre dovuto sostenerne le spese di stampa; inoltre, Leopardi non era vincolato ad occuparsi solamente di lavori affidatigli dall'editore, magari anche estranei ai suoi interessi, al contrario poteva elaborare progetti del tutto personali che subito l'editore sosteneva e faceva propri.<sup>42</sup> Stella descrisse la sua visione del ruolo dello stampatore nei confronti del letterato nei suoi *Pensieri d'un vecchio stampatore libraio*, quando puntualizza il discorso dell'avvocato Lorenzo Collini<sup>43</sup> in difesa di quello che oggi verrebbe definito 'diritto d'autore':

A quello del sig. avvocato non saprei trovar cosa alcuna da opporre: massimamente che in fatto di ristampe la sua non è diversa dalla mia dottrina. Solo mi sarebbe piaciuto, e non tanto per me, quanto pe' i miei confratelli, che nel difendere i diritti di proprietà non avesse posti tutti in un fascio gli stampatori i più ricchi, e che qualche eccezione intorno a questi fatta egli avesse. La meritano parecchi, i quali lontani dall'essere i tiranni dei letterati, e di arricchirsi delle sostanze di questi, tenendoli schiavi, come afferma il sig. Collini, ne sono anzi in generale gli unici sostenitori, e sogliono dar loro premii anche maggiori di quello che possano permetterlo le limitate facoltà librerie dell'Italia: tanto più scarse quanto più si estendono le accennate piraterie, che son quelle particolarmente che tolgono i mezzi di allargar la mano nei lavori di più elevato pregio come richiederebbersi, perché appunto soggetti essi più che gli altri al flagello delle ristampe. Oltre di che, non è forse in piena libertà dell'autore di far ristampare la propria Opera a sue spese, e di prestarsi egli stesso alla minuta vendita, come alcuni il fanno già, non che di cedere il manoscritto a chi più gli piace, e per quel prezzo che più gli aggrada? [...] Non tiranni adunque, ma bensì amici, e talvolta anche padri, sono gli onesti librai e stampatori verso i letterati che han d'uopo di ricavar frutto dalle lor fatiche.<sup>44</sup>

Da queste parole emerge chiaramente quanto sia innovativo ed evoluto il pensiero di Stella, che dunque si presentava agli scrittori come uno

---

<sup>41</sup> PATRIZIA LANDI, "A Milano si stampa quel che si vuole". *Leopardi e Milano (1815-1859)* in *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, a cura di Patrizia Landi, Milano, Electa, 1998, p. 40.

<sup>42</sup> Ivi, p. 41.

<sup>43</sup> Lorenzo Collini fu un avvocato fiorentino che si occupò di rispondere sull'«Antologia» italiana alla difesa del diritto di ristampa per gli stampatori italiani mossa dall'avvocato Benedetto Perugini, nell'ambito della ristampa di un'opera di Giulio Ferrario presso i tipi di Vincenzo Batelli. Nella sua risposta Collini evidenzia la scorrettezza di una simile pratica, che dovrebbe invece essere bandita dai legislatori di tutta Europa.

<sup>44</sup> ANTONIO FORTUNATO STELLA, *Pensieri d'un vecchio stampatore-libraio*, a cura di Maria Iolanda Palazzolo, Roma, Archivio Guido Izzi, 1987, pp. 31-32. Corsivi originali dell'edizione 1987.



stampatore capace di esaltare la figura e il merito degli scrittori, sostenendoli in tutti i passaggi della pubblicazione.

La proposta del compenso mensile fornito a Leopardi da Stella appariva molto vantaggiosa perché era insolito che gli autori riuscissero a trarre guadagno da opere scritte spontaneamente, e un simile stipendio assicurava allo scrittore un'entrata regolare. I 20 scudi mensili che Stella garantì a Leopardi di fatto erano una cifra abbastanza esigua. Basti pensare che per la *Appendice alla Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* di Vincenzo Monti,<sup>45</sup> Stella concederà a Monti 60 lire italiane al foglio, cioè circa 8,57 scudi al foglio,<sup>46</sup> poco meno dell'emolumento inizialmente proposto a Leopardi. Nella pratica i contratti con gli autori si limitavano a stipulare delle privative sulla stampa di opere quali il *Niccolò de' Lapi* di Massimo d'Azeglio,<sup>47</sup> per il quale «Fusi, Gola e lo “speditore” Felice Airoidi han già fatto [...] un contratto otto volte più costoso con Massimo d'Azeglio, cui si sono impegnati a corrispondere l'apprezzabile cifra di 10.500 lire milanesi (9.135 austriache) per la privativa di sei anni sul manoscritto».<sup>48</sup>

Ponendo temporaneamente in disparte lo stretto legame tra Giacomo Leopardi e l'editore Stella, bisogna esaltare la peculiarità e l'importanza di Stella tra gli editori dell'epoca. Tacchinardi, rifacendosi alla voce «commercio librario» scritta da Ignazio Cantù per l'*Enciclopedia popolare* pubblicata da Lampato,<sup>49</sup> evidenzia chiaramente lo spessore e la vastità dell'attività di Stella: «in 28 anni di attività milanese la Ditta di A.F. Stella, nel suo complesso, “avrebbe pubblicati” 2112 titoli, “calcolato che di ogni edizione state stampate mille copie, termine medio” risultavano editi circa 2.112.000 esemplari».<sup>50</sup> Secondo questi dati, Stella sarebbe stato secondo solo al veneziano Giuseppe Antonelli per numero di esemplari stampati, e spicca tra i grandi editori contemporanei per la capacità della sua ditta di ottenere grandi risultati attraverso un'oculata selezione di titoli e un'attenta azione di vendita.<sup>51</sup>

La fortuna di Leopardi fu di trovare un editore lungimirante e capace di cogliere la grandezza e la novità del suo pensiero, con la capacità di trasformare il suo talento creativo in profitto. Il tipo di collaborazione instaurata tra editore e autore fu un'esperienza eccezionale, non comune nel

---

<sup>45</sup> VINCENZO MONTI, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Milano, Regia stamp., 1817.

<sup>46</sup> M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione*, cit., pp. 319-320.

<sup>47</sup> MASSIMO D'AZEGLIO, *Niccolò de' Lapi, ovvero I palleschi e i piagnoni*, Milano, Borroni e Scotti successori a V. Ferrario, 1841.

<sup>48</sup> M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit., p. 323.

<sup>49</sup> *Enciclopedia popolare o collezione letture amene ed utili ad ogni persona*, a cura di Ignazio Cantù, Milano, Tipografia di Paolo Lampato, 1840, pp. 173-174.

<sup>50</sup> RICCARDO TACCHINARDI, *Per una storia del mercato editoriale milanese preunitario*, «Studi italiani», VIII, 1996, n. 2, p. 27.

<sup>51</sup> Ivi, p. 28.

panorama del mondo editoriale italiano, dove ancora era in vita un sistema tipografico tradizionale e artigianale asservito principalmente ad una cultura elitaria e nobiliare, non aperta alle logiche del mercato industriale.

### *Il mondo editoriale raccontato da Leopardi*

Lo stesso Leopardi, all'epoca, non era pienamente consapevole dei grandi cambiamenti che stavano travolgendo il mondo della stampa e dell'editoria, e man mano che ne scopriva gli aspetti più innovativi, trovava sempre più la sua dimensione individuale, lontana dalla «sperimentazione di forme letterarie organicamente collegate con il nuovo modo di produzione del libro».<sup>52</sup>

Alla fine degli anni Venti, proprio nella congiunzione tra il sistema tipografico definito 'd'antico regime' e il sistema tipografico di tipo industriale, molte aziende e attività italiane – ma anche europee – entrarono in crisi, vedendosi persino costrette a chiudere. In particolare, tra il 1830 e il 1831, le condizioni del settore editoriale italiano iniziarono a preoccupare profondamente Leopardi, che in quel periodo affidò a Luigi De Sinner<sup>53</sup> tutti i suoi manoscritti filologici, confidando nel fatto che, negli altri stati europei, l'editoria stesse vivendo un momento più fiorente di quello in Italia, ma le sue speranze, alimentate dai disegni dell'amico bernese, furono vanificate.<sup>54</sup>

Una volta conclusa la collaborazione con Stella, lo scrittore dimostrò di cogliere pienamente gli effetti della crisi che squassava il mondo del libro, e manifestò grande sensibilità e notevole capacità interpretativa nel cogliere le difficoltà con cui i letterati dovevano confrontarsi:

L'esibizione che Ella mi fa nella carissima sua de' 7, m'empie di tanta gratitudine, ch'io non so esprimerla. In altre circostanze non avrei tardato un momento a profittarne, non quanto al nome e all'onore (che avrebbe dovuto e deve restare a Lei solo), ma quanto all'utilità pecuniaria. Ma qui in Toscana è stato sempre difficilissimo il trovare a vendere manoscritti, perché questi librai, poveri ed avari, se non hanno i manoscritti gratis, preferiscono di ristampare libri antichi, o di contraffare edizioni d'opere recenti. Oggi poi, nelle circostanze malaugurate del commercio, in Francia stessa non si trova a stampare altro che giornali o pamphlets politici: e non solo in Toscana, ma neppure in Lombardia s'intraprendono edizioni. Io ho dovuto scrivere a

<sup>52</sup> AMEDEO QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, II, *Produzione e Consumo*, Torino, Einaudi, 1983, p. 636.

<sup>53</sup> Gabriel Rudolf Ludwig von Sinner, francesizzato in Luigi de Sinner (1801-1860) fu filologo e bibliografo; si era dedicato allo studio viaggiando per tutta Europa. Per una esauriente ma sintetica biografia si rimanda ad ANTONIO SUTERA, *Leopardi riabilita De Sinner e ispira Pirandello*, Roma, EUROPE, 1999, pp. 19-27, disponibile anche in edizione digitale: <[http://www.danteberna.ch/assets/pdf/pubblicazioni/leopardi\\_riabilita\\_de\\_sinner\\_e\\_is\\_pira\\_pirandello.pdf](http://www.danteberna.ch/assets/pdf/pubblicazioni/leopardi_riabilita_de_sinner_e_is_pira_pirandello.pdf)> ultima cons. 26.05.2022.

<sup>54</sup> Leopardi racconta la vicenda dell'affidamento dei suoi manoscritti filologici nelle mani di De Sinner in una lettera alla sorella. Lettera di Giacomo Leopardi a Paolina Leopardi, Firenze, 15 novembre 1830 (EL, n. E1587).

Milano per un mio amico Russo, assai conosciuto in Europa, che avrebbe voluto fare stampare colà un suo ms. molto interessante, rifiutato qui da tutti i librai; e mi è stato risposto che non avrebbero potuto stamparlo se non a tutte spese dell'autore. Perciò desidero ch'Ella non si lasci sfuggire l'occasione di Venezia, che a questi tempi è rara. La letteratura è in istato d'asfissia dappertutto, i poveri letterati sono in mezzo alla strada. L'Antologia è stata sul punto di cessare, e non continua se non per impegno e per soccorsi prestati da alcuni benefattori. L'Europa è piena di fallimenti di librai.<sup>55</sup>

La lettera al padre è qui riportata quasi integralmente, perché risulta molto stimolante confrontarsi direttamente con le parole di Leopardi, le quali testimoniano la grande lucidità con cui si affacciava nel mondo editoriale dell'epoca, osservandone con occhio critico i movimenti.

Lapidaria è la frase in chiusura, «l'Europa è piena di fallimenti librai», e in qualche modo si configura come il preludio dell'altra dura sentenza pronunciata in un'altra lettera al padre del 1832, «la letteratura è annientata in Europa»: Leopardi, con le sue riflessioni, dimostrò come si fosse giunti a un nuovo stadio della letteratura, in cui essa e il suo destino si trovavano inevitabilmente connessi con le sorti dell'editoria. Come illustra Amedeo Quondam, il poeta riscontrò le conseguenze di questo turbamento in termini professionali e drammatici allo stesso tempo,<sup>56</sup> riferendo al padre Monaldo, con le severe parole della missiva poco sopra menzionata, quali fossero le condizioni dell'editoria italiana ed europea:

Io credo ch'Ella sia persuasa degli estremi sforzi ch'io ho fatto per sette anni affine di procurarmi i mezzi di sussistere da me stesso. Ella sa che l'ultima distruzione della mia salute venne dalle fatiche sostenute 4 anni fa, per lo Stella, al detto fine. Ridotto a non poter più né leggere né scrivere né pensare (e per più di un anno neanche parlare), non mi perdetti di coraggio, e quantunque non potessi più fare, pur solamente col già fatto, aiutandomi con gli amici, tentai di continuare a trovare qualche mezzo. E forse l'avrei trovato, parte in Italia, parte fuori, se l'infelicità straordinaria de' tempi non fosse venuta a congiurare con le altre difficoltà, ed a renderle finalmente vincitrici. La letteratura è annientata in Europa: i librai, chi fallito, chi p[er] fallire, chi ridotto ad un solo torchio, chi costretto ad abbandonare le imprese meglio avviate. In Italia sarebbe ridicolo ora il presumere di vendere nulla con onore in materie letterarie, e di proporre ai librai delle imprese nuove: da Francia, Germania, Olanda dove io avevo mandata una gran quantità di mss. filologici con fondatissime speranze di profitto, non ricevo, invece di danari, che articoli di Giornali, biografie e traduzioni. Mi trovo dunque, com'Ella può ben pensare, senza i mezzi di andare innanzi.<sup>57</sup>

Da queste parole si evince come Leopardi – certo spinto ad esagerare per ottenere i necessari sussidi dal padre – si sia sentito stremato dall'intensità

---

<sup>55</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, Firenze, 21 giugno 1831 (EL, n. E1627).

<sup>56</sup> Ivi, p. 633.

<sup>57</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, Firenze, 3 luglio 1832 (EL, n. E1767).

dei ritmi lavorativi che cercava di mantenere per soddisfare il suo editore,<sup>58</sup> ma riconosceva il fatto che questo impegno gli aveva permesso di ottenere un grande traguardo, ossia quello di mantenersi autonomamente. Infatti è evidente uno scarto tra il periodo di collaborazione stipendiata con Stella e gli anni successivi, che Leopardi descrisse come estremamente difficili a causa dell'«annientamento» della letteratura. Possiamo immaginare che Leopardi pensasse in particolare ai propri fallimenti editoriali, quali la deriva del progetto dello *Spettatore fiorentino* e «la dimostrata impossibilità di guadagnare soldi con i suoi manoscritti filologici, come inizialmente gli aveva promesso de Sinner».<sup>59</sup>

Probabilmente le lamentele che Leopardi rivolge al padre in merito alla crisi dell'editoria nascono dalla natura e dal genere delle opere da lui frequentate e prodotte. Infatti all'epoca molte attività, come quella dello stampatore torinese Giuseppe Pomba,<sup>60</sup> godevano di un periodo di prosperità legato principalmente alla pubblicazione di opere letterarie 'di consumo': come scrive Maria Iolanda Palazzolo, «la letteratura d'intrattenimento è comunque il genere che rappresenta al meglio le linee di tendenza dello sviluppo editoriale in Italia».<sup>61</sup> In un simile panorama editoriale appare evidente come le inclinazioni del mercato abbiano favorito determinate opere a discapito di altre, di carattere più erudito o di un genere che oggi definiremmo non propriamente commerciale.

Ormai era chiaro come l'oggetto libro avesse assunto un carattere fondante per la professione del letterato, il quale, grazie alle innovazioni tecnologiche e ai cambiamenti sociali, passava così dalla biblioteca e dalle istituzioni culturali finanziate dallo Stato al mercato librario, per adoperare l'immagine usata da Quondam nell'illustrare le riflessioni dello *Zibaldone* in merito all'evoluzione di questo oggetto.<sup>62</sup> In effetti Leopardi aveva notato

---

<sup>58</sup> C'è da dire che Stella non si mostrò praticamente mai insistente nei confronti di Leopardi, pretendendo da lui ritmi insostenibili. Anzi, lo lasciava lavorare senza pressioni e senza tante richieste; nei casi in cui chiedeva esplicitamente un lavoro, Stella lasciava un grande margine di libertà al poeta, che non solo poteva gestire i tempi dei lavori, ma anche avanzare richieste sui caratteri della pubblicazione. Un caso simile è quello della mai fatta traduzione di Cinonio, di cui chiese a Leopardi di occuparsi nella lettera del 10 giugno 1826 (EL, n. E934). Leopardi non si mostrò particolarmente entusiasta dell'impresa, tanto che, se in un primo momento accettò chiedendo che l'opera fosse pubblicata in forma anonima (EL, n. E961), alla fine convinse Stella a rinunciare al progetto (E984). Stella diede dimostrazione di grande comprensività e fiducia nei confronti dello scrittore, ribadendogli più volte di intraprendere il lavoro su Cinonio solamente dopo aver concluso le *Rime* di Petrarca, invitandolo a riposarsi e a decidere in merito al nuovo progetto solo in tempi futuri (EL, n. E950).

<sup>59</sup> Lettera a Monaldo Leopardi del 3 luglio 1832, in GIACOMO LEOPARDI, *Lettere*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1603-1604, n. 829.

<sup>60</sup> MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Einaudi, 1997, pp. 19-20.

<sup>61</sup> Ivi, p. 26.

<sup>62</sup> A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, cit., p.634.

come esistesse un rapporto inversamente proporzionale tra la qualità dello stile e la ricercatezza formale dell'edizione, dove ad uno stile vile e incolto corrispondevano edizioni eleganti, nitide, magnificenti.<sup>63</sup> Lo stile, non più «oggetto di pensiero alcuno»,<sup>64</sup> si assoggettava ad una nuova dimensione della «professione dello scriver libri»,<sup>65</sup> in cui la progettazione di libri si concentrava sulla dimensione contemporanea dei contenuti e sulla durabilità del mezzo materiale, ponendosi in una relazione chiastica con lo stile e la stampa antica, i cui contenuti erano «fatti per l'eternità»<sup>66</sup> e il supporto serviva per il bisogno momentaneo.

Leopardi rivendicava il valore dell'antico sul moderno non solo dal punto di vista stilistico, ma anche dal punto di vista culturale, motivo per cui gli risultava faticoso adattarsi a una nuova visione della letteratura in cui l'industrialismo e il consumismo ne modificavano i caratteri, rendendo l'opera una merce e il lavoro intellettuale una professione. Leopardi si trovava proprio in questo stato di limbo, diviso tra la volontà di mantenere gli alti livelli della produzione culturale *des anciens*, e la necessità di professionalizzarsi *des moderns*, per poter provvedere al loro stesso mantenimento.

Dunque appare chiara una determinata idea stilistica ed estetica a cui Leopardi mira per le sue edizioni, le quali non devono essere lussuose proprio perché, com'è possibile leggere nell'analisi di Maria Gioia Tavoni, lo splendore e il perfezionamento delle edizioni coincidono con una degradazione dello stile: «utilità e bellezza sono proprietà che non si escludono, ma il bello assoluto va comunque combattuto».<sup>67</sup>

Parallelamente al lavoro dell'editore, anche quello del letterato stava diventando un vero mestiere, che spesso poneva gli scrittori nella condizione di non riuscire a sopravvivere dei proventi della loro attività, motivo per cui si trovavano costretti a barcamenarsi tra lezioni private, altri impieghi e sussidi familiari. Molte volte il modo più efficace e semplice per poter trarre guadagno dai propri sforzi era affidarsi a un editore e soddisfare le sue richieste. Ottenere un compenso stabile era un privilegio concesso a pochi intellettuali, che altrimenti erano costretti a mirare all'attività giornalistica quale prestazione meno lontana da un impiego fisso; in effetti, diventare collaboratore di una rivista implicava la ricezione di un compenso, che poteva essere più o meno cospicuo a seconda del tipo di pubblicazione elaborata. Quanto poi il sistema delle riviste fosse

---

<sup>63</sup> Pensiero del 2 aprile 1827. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, cura di Rolando Damiani Milano, Mondadori, 1997, pp. 2841-2842.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> M. G. TAVONI, *Un editore e tre tipografie*, cit., p. 87.



funzionale nel XIX secolo a quello dell'editoria, prima in Inghilterra e in Francia, poi in tutta Europa, è stato ampiamente dimostrato.<sup>68</sup>

Lo stesso Leopardi, nei primi anni della sua carriera letteraria, vide molti suoi lavori pubblicati tra le pagine della rivista di Stella; anche se non era propriamente un giornalista stipendiato, egli sfruttava gli spazi concessi dall'editore per farsi conoscere, usando il mezzo di diffusione più rapido ed efficace che esistesse all'epoca, ossia proprio il periodico. Nonostante le sue collaborazioni giornalistiche fossero numerose, in alcuni casi biasimò l'inadeguatezza del supporto, che costringeva l'editore a sezionare l'uscita dei testi in più fascicoli.<sup>69</sup>

Il rapporto tra Leopardi e il giornalismo viene analizzato da Silvano Castellani in un articolo del lontano 1938, articolo in cui si ripercorrono le tappe più significative che segnarono l'attività giornalistica del poeta.<sup>70</sup> Castellani mette in luce proprio l'uso promozionale delle riviste che Leopardi, come tanti altri letterati del tempo, sperava di poter sfruttare a proprio vantaggio, aspettandosi dai suoi lavori il richiamo all'attenzione degli intellettuali, di cui desiderava con grande ansia e timore le recensioni.

All'inizio l'entusiasmo pervadeva queste prime esperienze di pubblicazione, ma Leopardi, come scrive Castellani, «dovette ben presto convincersi che il trattare con i Direttori dei giornali era cosa tutt'altro che agevole. Gli si richiedeva uno stile più rapido un tono meno grave, un argomento più vivo».<sup>71</sup> Infatti la relazione tra Leopardi e i giornali s'incrì progressivamente, anche a causa dei rifiuti di pubblicazione per lavori che riteneva di gran valore, come la *Dissertazione sopra il Dionigi*, che venne cestinata da Acerbi e da Stella. Alcuni rifiuti suscitarono un forte malcontento in Leopardi,<sup>72</sup> tanto che, come osserva Castellani, iniziò a collaborare allo «Spettatore» senza grande impegno.

Dalle pubblicazioni in periodico Leopardi non ottenne il lustro sperato. Nemmeno gli scritti filologici usciti per le «Effemeridi letterarie» di Filippo

---

<sup>68</sup> Si rimanda alle fondamentali opere di JEAN-YVES MOLLIÉ, *Une autre histoire de l'édition française*, Parigi, La fabrique éditions, 2015; e FRÉDÉRIC BARBIER, *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2004.

<sup>69</sup> Il *Discorso sopra Mosco e le Poesie di Mosco* è un caso emblematico della frammentazione che le opere leopardiane subivano nella pubblicazione periodica, visto che il testo in questione uscì separatamente in cinque fascicoli differenti, anche molto distanti a livello temporale a causa di un disguido intercorso nella comprensione delle volontà di Leopardi in merito alle sue traduzioni. *Discorso sopra Mosco del conte Giacomo Leopardi*, «Spettatore», VI, 1816, quaderno 57, pp. 173-186; *Poesie di Mosco. Traduzione inedita del conte Giacomo Leopardi*, «Spettatore», VI, 1816, quaderni 58-59-60, pp. 205-213, 248-242 e 281-285.

<sup>70</sup> SILVANO CASTELLANI, *Giacomo Leopardi e il giornalismo*, «Il Meridiano di Roma», XXXVII, 1938, p. 3.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Si veda la già citata lettera di Leopardi a Cancellieri del 20 dicembre 1816 (EL, n. E31), in cui, lamentandosi delle difficoltà nel farsi stampare, sentenziò la celebre frase «tutti stampano e solamente a noi miserabili non è concesso di stampare nulla».

De Romanis<sup>73</sup> riscossero grande successo nel pubblico romano, che restò tendenzialmente indifferente ai suoi studi, se non fosse stato per l'attenzione che gli rivolsero personalità come il ministro prussiano Barthold Georg Niebuhr.<sup>74</sup> Il ministro fu un noto e appassionato filologo, tanto che, nella biografia che dedicò al padre Carsen, criticò il genitore proprio per la sua scarsa preparazione filologica e la superficiale e insufficiente conoscenza di lingue straniere.<sup>75</sup> Barthold Georg Niebuhr, come scrive Eduardo Federico, centrava il suo lavoro da filologo sulla profonda sensibilità storica del passato,<sup>76</sup> sicuramente riconoscibile negli studi di Leopardi.

Gli argomenti classicisti e filologici non incontravano i gusti del nuovo pubblico ottocentesco, sempre più ampio e sempre più condizionato dai recenti influssi romantici; in un tale clima di cambiamento, i molti saggi leopardiani usciti tra le pagine delle riviste più blasonate dell'epoca riuscirono solo a ottenere l'approvazione di intellettuali profondamente legati a questo tipo di studi, come Angelo Mai e Vincenzo Monti. L'attività giornalistica non riservò per il giovane Leopardi lo stesso successo che, negli anni successivi, gli derivò dalle sue prodezze poetiche, o dalle sue imprese editoriali elaborate durante la collaborazione con Stella.

Si può dire che il giornalismo occupò una fetta importante della vita letteraria leopardiana agli inizi della sua carriera, ma poi venne sempre più trascurato, tanto che alle collaborazioni stabili e stipendiate con Vieusseux, Leopardi ritenne più vantaggioso mantenere gli accordi presi con Stella, nonostante questo gli costasse molta fatica. Un'eccezione a questo

---

<sup>73</sup> Filippo Antonio De Romanis (1788-1849) fu uno stampatore-libraio-editore, un latinista e un poeta arcade romano, anche se la sua attività letteraria non era eccelsa. Filippo imparò il mestiere tipografico dal padre, Mariano De Romanis, la cui attività non si limitava a quella di semplice commerciante di carta ma, «legato agli ambienti della Curia pontificia, egli appare [...] come un attento colto bibliofilo» (MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *Una dinastia di stampatori. I De Romanis nella Roma dei Papi*, in EAD., *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento. Saggi e documenti*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1994, pp. 69-89). Filippo prese in totale gestione l'attività paterna nel 1825, insieme al fratello Nicola, con cui entrò in contrasti tali da fargli abbandonare l'attività editoriale. Cfr. MARINA FORMICA, *De Romanis, Filippo*, in DBI, XXXIX, 1991, disponibile online all'indirizzo <[https://www.treccani.it/enciclopedia/de-romanis-filippo-antonio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/de-romanis-filippo-antonio_%28Dizionario-Biografico%29/)> ultima cons. 19.06.2022.

<sup>74</sup> Barthold Georg Niebuhr (1776-1831) fu uno storico tedesco di grande competenza finanziaria, che gli consentì di partecipare al ministero prussiano (1806-1810) come principale assertore del riordinamento delle finanze. Dopo un periodo in cui fu professore di storia presso l'Università di Berlino, divenne ambasciatore prussiano a Roma (1816-1823). Per il resto della sua vita si dedicò agli studi storicistici, in particolare con il suo lavoro pose le basi per la storiografia critica di Roma. Cfr. ARNALDO MOMIGLIANO, *Niebuhr, Bartold Georg*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIV, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1934, pp. 799-801.

<sup>75</sup> EDUARDO FEDERICO, «Purtroppo non era un filologo». *Barthold G. Niebuhr biografo del padre Carsen*, «Studi Storici», LIV, 2013, fasc. 4, pp. 1047-1052.

<sup>76</sup> Ivi, p. 1050.

allontanamento dal giornalismo è rappresentata, nel 1832, dal progetto di creare, insieme a Ranieri, una nuova rivista, lo «Spettatore fiorentino», titolo che era «una specie di parodia dei giornali del tempo». <sup>77</sup>

Dall'esperienza leopardiana emerge come l'elemento discriminante capace di distinguere intrinsecamente l'opera dalla sua manifestazione materiale, dalla sua consacrazione fisica, e sociale, ossia il libro. Leopardi dimostrava di essere cosciente di ciò quando citò in una lettera a Stella le parole di Vittorio Alfieri: «l'Alfieri diceva che un'opera già copiata e pronta per la stampa, è mezzo fatta: l'altra metà della fatica è quella di condur l'edizione». <sup>78</sup> Paolo Traniello corregge questa parafrasi leopardiana, e contestualizza l'osservazione di Alfieri: «chi lascia dei manoscritti non lascia mai libri, nessun libro essendo veramente fatto e compiuto s'egli non è con somma diligenza stampato, riveduto, e limato sotto il torchio, direi, dall'autore medesimo». <sup>79</sup>

Il libro, ovvero l'edizione, dunque, per essere tale, deve passare attraverso un processo, che spesso è meglio affidare a un professionista del settore, ossia all'editore, capace di condurre tutte le trattative e i controlli necessari a trasformare l'opera in merce acquistabile, senza però mai trascurare il lavoro dell'autore (che per l'aristocratico Alfieri è molto più importante di quello di altri professionisti dell'edizione). Al contrario Leopardi molto frequentemente chiamava l'intero processo di produzione del libro, dalla scrittura dell'opera manoscritta alla stampa finale, *impresa*; come osserva ancora Traniello, questo termine non si riferiva a un'attività di tipo commerciale, ma evidenziava la pregevole e lodevole operosità con cui era opportuno e necessario dedicarsi al proprio impegno letterario. <sup>80</sup> Però tale termine spostava la dimensione editoriale più sul versante dell'editore (titolare dell'impresa editoriale, appunto) che su quello dell'autore. Leopardi vedeva in quest'industriosità la chiave per una produzione letteraria di valore, dove gli editori si facevano carico degli oneri finanziari e organizzativi della pubblicazione, e si occupavano anche della progettazione di programmi culturali in cui potevano coinvolgere in qualità di collaboratori i letterati.

La grande modernità di Leopardi risiedette proprio nella sua capacità di cogliere l'importanza del ruolo dell'editore, che si doveva affiancare a quello dell'autore, e insieme, in un'atmosfera di reciproca stima e collaborazione, si lavorava ad imprese di grande valore culturale. La

<sup>77</sup> S. CASTELLANI, *Giacomo Leopardi e il giornalismo*, cit., p. 3.

<sup>78</sup> Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 7 aprile 1826 (EL, n. E886).

<sup>79</sup> VITTORIO ALFIERI, *Vita scritta da esso*, Epoca IV, cap. IX, in PAOLO TRANIELLO, *Le opere e i libri. Foscolo Leopardi, Manzoni alle soglie dell'editoria moderna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021, p. 99.

<sup>80</sup> Traniello evidenzia come Leopardi attribuisse la qualità dello 'spirito d'impresa' anche agli editori, come Antonelli di Venezia (EL, n. E1560). P. TRANIELLO, *Le opere e i libri*, cit., p. 100.

necessità di servirsi di questa figura, vicina per certi versi a quella di un organizzatore culturale, diventò evidente per Leopardi nel 1830, in occasione della pubblicazione dei propri *Canti*, nonostante in principio si fosse proclamato editore di sé stesso.<sup>81</sup> Questa scelta era stata fatta ponderando sui consigli dei suoi amici, Pietro Colletta e Giovan Pietro Vieusseux, anche se quest'ultimo era convinto dell'esigenza di trovare un editore a cui affidare la pubblicazione, visto che i problemi del mercato librario erano molti e solo una figura professionale poteva venirne a capo, pubblicando l'opera con i prezzi più vantaggiosi e nel formato migliore.<sup>82</sup>

Inoltre, affidarsi a uno 'stampatore-libraio' si dimostrava una scelta utile anche guardando alle fasi successive alla pubblicazione, ossia alla vendita e alla distribuzione dell'edizione nel grande, complesso e multiforme mercato italiano. Come è già stato possibile osservare nella descrizione della diffusione delle due canzoni romane, per garantire la più ampia circolazione possibile era necessario avere molte conoscenze, e gli editori, che si trovavano al centro di importanti dinamiche culturali, sapevano come muoversi attraverso le figure dell'epoca, individuando il pubblico più adatto all'accoglienza di un'opera.

Le sempre più articolate propaggini del mondo letterario richiedevano una maggiore professionalizzazione delle figure che si muovevano al suo interno, delimitando progressivamente ruoli sempre più specifici tra i mestieri del libro: la scissione tra autore ed editore si faceva sempre più netta, e quest'ultimo assumeva qualità più specifiche per poter gestire al meglio la propria attività non solo dal punto di vista culturale, ma soprattutto dal punto di vista finanziario, economico e commerciale. Gli editori erano il tramite attraverso cui accedere al mercato librario, ed erano anche il mezzo per muoversi al suo interno, grazie agli scambi commerciali che le loro aziende intrattenevano con privati e altri librai.

Attraverso le proprie opere, Leopardi si mosse da nord a sud nella Penisola, facendo esperienza diretta delle varie declinazioni del mercato editoriale e librario in ogni Stato italiano, saggiandone limiti e pregi, costruendosi così un immaginario realistico e consapevole delle trasformazioni in atto. Se Milano e il Lombardo-Veneto furono il principale luogo di pubblicazione, grazie soprattutto alla collaborazione con Stella, Roma, Bologna, Firenze e Napoli furono le altre città in cui Leopardi fu in grado di trovare spazio per i propri testi, aiutato da numerosi mediatori editoriali che seppero condurlo attraverso gli intricati sentieri della stampa nella prima metà dell'Ottocento.

---

<sup>81</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Paolina Leopardi, Firenze, 31 luglio 1830 (EL, n. E1552).

<sup>82</sup> Benucci delinea con puntualità gli elementi che caratterizzano la storia dell'edizione dei *Canti* del '31, osservando come Vieusseux abbia investito molte energie per individuare un editore adatto: ELISABETTA BENUCCI, *Documenti sull'edizione fiorentina dei Canti di Leopardi*, «Il Vieusseux», V, 1992, 13, p. 85.

*Pratiche editoriali, emozioni e percezioni*

È interessante osservare quale procedimento Leopardi adottasse per giungere effettivamente a stampare le proprie opere. Se lo studio filologico sui suoi testi consente di ricostruire le tempistiche di stesura e le stratificazioni delle campagne correttive, illuminando le fasi del lavoro creativo di un artista,<sup>83</sup> per provare a ricreare alcuni dei passaggi che portavano il manoscritto a confrontarsi con la sua edizione a stampa, si può cominciare attingendo dal suo ampio *Epistolario*, che conserva molte testimonianze riguardanti tale aspetto.

Leopardi, ritenuto un proprio lavoro pronto per essere letto e divulgato, per prima cosa si rivolgeva a qualcuno che potesse svolgere i compiti di un editore, affinché si occupasse di trovare il tipografo – semmai l'editore stesso non fosse in possesso di una stamperia – e di concordare assieme i prezzi di stampa, nel caso in cui l'autore fosse disponibile a pagarne le spese. All'inizio della sua carriera, Leopardi contattava in particolare Stella per chiedere che le proprie opere fossero pubblicate, ma ricorreva anche a conoscenti che lavoravano nel settore, come Cancellieri e Melchiorri a Roma, perché lo aiutassero a individuare un tipografo-editore per i suoi progetti. A volte l'individuazione non era immediata, come nel caso delle *Canzoni* del 1819 e dei *Canti* del 1831; altre volte, invece, la scelta dell'editore era pressoché scontata, per esempio, durante il triennio di collaborazione retribuita con Stella, era naturale per Leopardi proporre le proprie idee al suo 'datore di lavoro'. Mi sembra si possa dire che un tratto saliente dell'etica professionale leopardiana fosse la tendenza alla fedeltà nei confronti di chi aveva saputo sostenerlo nei suoi progetti letterari: come si sentiva in obbligo nei confronti di Stella durante la ricezione di uno stipendio, così riconosceva a Brighenti l'esclusiva sulle sue produzioni poetiche stampate a Bologna. Probabilmente l'unico escluso da quest'ottica era Vieusseux, verso cui Leopardi non mostrò mai la medesima profonda gratitudine che riservava per altri amici e collaboratori. Fra tutti, Stella a parte, Vieusseux era peraltro il più legato a logiche ormai comuni in molti paesi d'Europa, in cui erano gli editori ad andare a caccia degli autori da sfruttare economicamente, non l'inverso.

Prova di ciò si può riscontrare tra le pagine del saggio *Editori, librai e intellettuali* di Maria Iolanda Palazzolo, incentrato sul rapporto tra Vieusseux e i suoi corrispondenti siciliani. Dall'analisi di Palazzolo emerge chiaramente la propensione dell'editore ginevrino a

---

<sup>83</sup> Per approfondire l'argomento si consiglia la consultazione della più recente edizione critica delle opere di Leopardi, ossia Leopardi 1987. Fondamentali sono anche gli studi critici di Italia, come PAOLA ITALIA, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle "Canzoni"*, Roma, Carocci, 2016; EAD., *Premessa. Ragioni di un libro*, «Ellisse: studi storici di letteratura italiana», IX, 2014, 2, pp. 7-14; EAD., *Leopardi e Manzoni: due metodi a confronto*, in *Di mano propria. Gli autografi dei letterati italiani*, Roma, Salerno, 2010, pp. 493-519; EAD., *Monti e Leopardi: la «Proposta», le «Annotazioni» e l'«Apologia» di Annibal Caro*, in *Vincenzo Monti e la cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 831-857.



cercare i suoi autori, piuttosto che accettare collaborazioni autonomamente proposte. Vieusseux decideva con attenzione quali testi e autori pubblicare, cercando il più possibile di rimanere fedele alle nuove linee guida dell'*Antologia*, che lentamente stava assumendo

una dimensione di più complessa ed organica proposta politico-culturale; l'esigenza di uno svecchiamento della repubblica delle lettere, la polemica contro i retori sono parte di una più generale missione affidata all'intellettuale italiano che deve fare della educazione delle classi inferiori e del miglioramento economico e politico della nazione italiana i cardini del suo impegno civile.<sup>84</sup>

Vieusseux cercò tra gli autori siciliani quelli più adatti a centrare il suo obiettivo: «un'accurata conoscenza della situazione sociale ed economica, e dello sviluppo culturale che caratterizzava i diversi Stati italiani»;<sup>85</sup> per tale motivo si mostrò «disponibile ad intraprendere rapporti con i più diversi uomini di punta della cultura palermitana»,<sup>86</sup> pur mantenendo delle riserve sulla richiesta di collaborazioni, che, come ricorda Palazzolo, «comportano una differente e più solida omogeneità».<sup>87</sup>

Dall'atteggiamento di Vieusseux nei confronti dei suoi corrispondenti siciliani è possibile dunque trarre le medesime conclusioni riguardo le sue attenzioni per Leopardi, considerato un perfetto collaboratore per l'*Antologia*, e dunque invitato alla collaborazione da Vieusseux in persona.

Unico nel suo genere fu il rapporto con Stella: il compenso concordato non imponeva un rapporto esclusivo ma incentivava Leopardi a rivolgersi *in primis* all'editore milanese per esporre le proprie idee. I progetti proposti si presentavano in linea con il tipo di pubblicazioni che Stella era solito offrire nel suo catalogo; a conferma di ciò basta osservare i titoli che Leopardi pubblicò con Stella in quel periodo, a partire dalle *Operette morali*, dal carattere filosofico estremamente innovativo. All'inizio Leopardi non aveva pensato a Stella per l'edizione, ma aveva chiesto a Giordani di consigliargli qualcuno presso cui stamparla a Firenze, anche se già allora Leopardi considerava Milano un luogo decisamente papabile per la pubblicazione, non confidando troppo nella velocità di Giordani nel riuscire a stampare velocemente a Firenze l'opera: «i miei Dialoghi si stamperanno presto, perché se Giordani, che ha il manoscritto a Firenze, non ci pensa punto, come credo, io me lo farò rendere, e lo manderò a Milano».<sup>88</sup> Solo in seguito al disguido causato dall'inserimento di tre operette nell'«Antologia», Stella apparve decisamente come l'opzione

---

<sup>84</sup> MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *Editori, librai e intellettuali. Vieusseux e i corrispondenti siciliani*, Napoli, Liguori, 1980, p. 36.

<sup>85</sup> Ivi, p. 131.

<sup>86</sup> Ivi, p. 60.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Papadopoli, Bologna, 16 gennaio 1826 (EL n. E820).

migliore per garantire ai «Dialoghi» un adeguato aspetto materiale e un giusto posizionamento nel mercato.

Una faccenda differente, invece, era stampare testi lirici, mai usciti per i tipi di Stella e non particolarmente affini ai generi più frequentati nel Lombardo-Veneto, motivo per cui, anche durante il periodo di stretta collaborazione con l'editore milanese, Leopardi decise di rivolgersi a Pietro Brighenti. Da questo accordo, stipulato durante il soggiorno a Bologna del poeta, nel 1826 vennero pubblicati i *Versi*, usciti proprio per la stamperia dell'editore stesso.<sup>89</sup>

La scelta dell'editore adatto, che sapesse valorizzare le opere attraverso un'estetica elegante e un formato adeguato alla lettura, ma anche che fosse in grado di diffondere l'edizione attraverso i giusti canali, era il primo passo per avviare la stampa del proprio manoscritto. Il secondo passo era inviare il manoscritto all'editore, che si preoccupava di predisporre la stampa, e anche la distribuzione. Tra i tanti editori con cui Leopardi si interfacciò, forse fu proprio Stella l'editore che curò il suo lavoro su ogni aspetto, visto che non solo si assumeva l'onere delle spese ma si occupava anche di tutto ciò che ruotava intorno all'impresa tipografico-editoriale, dai rapporti con gli autori, alla sollecitazione e alla selezione delle opere da editare, dalla scelta della resa materiale dei titoli, al loro inserimento in eventuali collane, dalla promozione alla distribuzione delle edizioni, dagli aspetti burocratico-amministrativi e contabili, a quelli più propriamente finanziari.<sup>90</sup>

Nello specifico caso degli editori milanesi, tra i loro compiti si annovera anche la deposizione del manoscritto: bisognava farlo giungere nell'Ufficio centrale di Revisione, dove avrebbe ricevuto l'*imprimatur* nel caso in cui fosse stato ritenuto opportuno per la pubblicazione.<sup>91</sup> Se la stampa veniva

---

<sup>89</sup> Fondamentali per lo studio della figura di Pietro Brighenti appaiono MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Una città per Giacomo Leopardi in Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di studi per il secondo centenario leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998)*, Firenze, L. S. Olschki, 1999, pp. X-XI; GIOVANNI FERRETTI, *Pietro Brighenti spia?*, «Archivio Storico Italiano», LXXIII, 1915, fasc. 2, pp. 423-433; M. G. TAVONI, *Lettura, libri e librai nella Bologna della Restaurazione*, cit.; EAD., *Un editore, tre tipografie*, cit., pp. 81-82; DONATO VALLI, *Giordani e Brighenti*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXV, 1975, fasc. 479, pp. 401-438.

<sup>90</sup> M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit., p. 57.

<sup>91</sup> Il dipartimento di censura del Lombardo-Veneto prevedeva diverse formule per le opere stampate estere e nazionali: *admittitur*, ossia le opere si potevano vendere e recensire sulle gazzette; *transeat*, cioè si concedeva la vendita dell'edizione ma non era possibile esporla in negozio o pubblicizzarla in gazzetta; *erga schedam*, così si indicavano i libri che potevano essere letti solo da alcuni individui via permesso; *damnatur*, ossia una proibizione assoluta e categorica. Per i manoscritti e le ristampe si usavano altre formule: *admittitur*, il manoscritto poteva essere stampato nel luogo indicato; *permittitur*, era possibile stampare senza segnalare indicazioni del luogo; *toleratur*, era permesso stampare ma non annunciare la pubblicazione sulle gazzette; *non admittitur*, proibito stampare per via della sua dannosità; *typum non meretur*, formula riservata per i libri totalmente avversi ad ogni valore religioso. Cfr. *Lombardia beni culturali*, <<https://www.lombardiabeniculturali.it/>>

negata, il manoscritto inviato al censore rimaneva presso i suoi uffici, cosa che spaventava molto Leopardi, preoccupato di poter perdere i suoi preziosi autografi, su cui non solo aveva tanto faticato, ma su cui ritornava continuamente anche una volta conclusi.<sup>92</sup>

Una volta superato lo scoglio della censura, era possibile procedere al passaggio successivo, ossia l'effettiva organizzazione della stampa dell'edizione. A questo punto l'editore, a seconda delle possibilità di investimento che riteneva opportuno mettere a disposizione, decideva in quante copie realizzare la tiratura, che tipo di carta usare e che impaginazione dare al libro, scegliendo i caratteri più consoni al testo e ai suoi apparati. In merito a questi aspetti, Leopardi aveva le idee ben chiare e con estrema lucidità avanzava precise richieste all'editore, dimostrando in più occasioni di avere a cuore l'eleganza e la pulizia delle sue edizioni.

Molto importante, accanto all'aspetto estetico dei volumi, era la correttezza formale, per cui Leopardi era quasi ossessionato, tanto da pretendere dall'editore che i testi fossero rivisti più volte, e se possibile che lui stesso potesse correggere le prove di stampa, in modo da assicurarsi che nessun grave errore deturpasse l'opera. In merito all'agitata attenzione che Leopardi riservava all'edizione, ossia alla forma definitiva che il testo andava ad assumere attraverso la stampa, e al modo in cui Leopardi manifestava il proprio interesse verso le fasi che portavano alla costruzione dell'edizione, scrive Alberto Cadioli:

Costruire un libro significa sempre cercare il dialogo con un gruppo specifico di lettori, o addirittura con il lettore che si è scelto come proprio interlocutore ideale: Leopardi ha ben chiara questa condizione, e di volta in volta sembra tener presente chi potrebbero essere i lettori del testo in pubblicazione.<sup>93</sup>

Partendo da questo presupposto, Leopardi sviluppò infatti le proprie «architetture di carta»,<sup>94</sup> guardando alla forma del libro come al corpo con cui i propri pensieri sarebbero stati letti e compresi dai suoi lettori, i quali

---

[istituzioni/schede/8000330/](#)>, ultima cons. 11.08.2022. La censura in Lombardia durante la Restaurazione: alcune riflessioni su un problema aperto in: M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit.; ANTONIO BOSELLI, *Beniamino Franklin, Antonietta Tommasini e la censura austriaca di Milano*, Roma, Stabilimento tipografico Luigi Prota, 1933; *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, a cura di Domenico Maria Bruni, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 213-236; M. I. PALAZZOLO, *I libri il trono l'altare*, cit.; EAD., *Prima della libertà di stampa*, cit.

<sup>92</sup> Proprio nel caso delle *Operette morali*, Leopardi chiese a Stella di dare il manoscritto alla Censura solo nel caso in cui fosse stato sicuro di ottenere il permesso di stampa. Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 26 aprile 1826 (EL, n. E906).

<sup>93</sup> ALBERTO CADIOLI, «Architetture di carta». *La "forma dell'edizione" in alcuni libri di Giacomo Leopardi*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 2018, n. 3, p. 300.

<sup>94</sup> Cadioli riprende questa definizione da Franco D'Intino, nella sua introduzione alla raccolta delle traduzioni leopardiane. FRANCO D'INTINO, *Introduzione*, in GIACOMO LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1999, p. IX.

avevano bisogno di acquistare un oggetto capace di trasmettere significato anche attraverso l'aspetto del suo supporto e della sua impaginazione.

Cadioli osserva come Leopardi dimostrò di avere una certa sensibilità nel riconoscere «i caratteri distintivi di differenti edizioni, in particolare quelli di un'edizione di pregio materiale e quelli di una edizione filologicamente corretta sul piano testuale»,<sup>95</sup> riportando le parole dello scrittore in merito alla stampa dell'Annibal Caro,<sup>96</sup> il quale sperava fosse un'edizione più bella di quella fatta a Milano,<sup>97</sup> non lussuosa ma molto corretta, quindi adatta ad essere la base per la nuova ristampa.<sup>98</sup> Oltre a saper distinguere un'edizione di pregio da una di scarso valore, Leopardi era anche ben consapevole delle differenze che correavano tra una stampa periodica e un volume, e non poche sono le lettere in cui il poeta comunicò la propria riluttanza nel pubblicare in giornali opere non espressamente pensate per essi.<sup>99</sup>

Se si riflette, inoltre, sulle caratteristiche principali che Leopardi ricercava nelle sue edizioni, sia nelle raccolte poetiche sia nelle traduzioni dei classici, emerge la forte consapevolezza dell'importanza della forma del testo per la sua corretta ricezione e fruizione. Nel caso di opere liriche, il poeta era solito indicare al proprio editore una serie di «avvertenze» riguardanti l'impaginazione, l'aspetto grafico ed estetico, i criteri redazionali, gli usi di caratteri di diversi corpi, la correttezza della punteggiatura e del testo.<sup>100</sup> Simili attenzioni erano riservate anche alle traduzioni, a cui si sommavano le indicazioni sulla «necessità di scelte ecdotiche appropriate per il testo di riferimento»,<sup>101</sup> affinché si potesse costruire la migliore edizione possibile con i materiali a disposizione, caratterizzata dalla correttezza filologica e dalla funzionalità dell'apparato.

Dopo aver fornito tutte queste indicazioni all'editore, Leopardi si accertava che venissero rispettate, o facendosi mandare di volta in volta le prove di stampa, come nel caso delle *Opere di M. T. Cicerone*,<sup>102</sup> oppure

---

<sup>95</sup> Ivi, p. 302.

<sup>96</sup> La stampa a cui si riferisce Leopardi è probabilmente la seguente edizione di De Romanis: *L'Eneide di Virgilio recata in versi italiani da Annibal Caro*, 2 voll., Roma, nella stamperia De Romanis, 1819, formato in-folio.

<sup>97</sup> A Milano due erano state, in realtà, le recenti edizioni dell'*Eneide* commentata da Annibal Caro: *L'Eneide di Virgilio tradotta dal commendatore Annibal Caro*, Milano, Sonzogno e comp., 1816, formato in-8°; *L'Eneide di Virgilio: del commendatore Annibal Caro*, 3 voll., Milano, Pietro Agnelli, 1817, 15 cm. Forse è probabile che Leopardi, parlando di un'edizione milanese, si riferisse a quella di Agnelli, più recente e meno lussuosa di quella di Sonzogno, dotata anche di una tavola con il ritratto del Caro.

<sup>98</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Giuseppe Maria Silvestrini, Recanati, 6 febbraio 1818 ma in realtà marzo 1818 (EL, n. E119).

<sup>99</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 28 aprile 1820 (EL, n. E299).

<sup>100</sup> A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., pp. 306-307.

<sup>101</sup> Ivi, p. 313.

<sup>102</sup> Stella inviava a Leopardi, che soggiornava a Bologna, le prove di stampa dell'opera, che poi venivano rispedite a Milano corrette. Il primo foglio di stampa giunse a Leopardi nel gennaio 1826, com'è annunciato nella lettera di Antonio Fortunato e Luigi Stella a Giacomo

rivedendo il testo stampato integralmente per redigere un'*errata corrige* da inserire alla fine, come invece fece per le *Rime* di Petrarca.<sup>103</sup> Anche l'*errata* doveva rispettare certi criteri funzionali ed estetici, motivo per cui Leopardi non gradì la scelta di Brighenti di stampare l'*errata* delle *Canzoni* del '24 secondo il suo modello,<sup>104</sup> ignorando la forma che Leopardi aveva pensato per essa.<sup>105</sup> L'*errata corrige* era un elemento fondamentale dell'edizione leopardiana, e concludeva la fase di effettiva costruzione dell'opera, che a questo punto poteva essere considerata pronta per lo smercio.

Altri esempi specifici tratti dall'*Epistolario* illustrano le pratiche di strutturazione della forma dell'edizione, così come si manifestarono nell'esperienza editoriale di Leopardi.

Per la pubblicazione delle due canzoni *Sull'Italia* e *Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze*, Leopardi si affidò a Francesco Cancellieri, il quale individuò lo stampatore adatto in Mariano De Romanis, che avrebbe stampato 300 copie presso la Stamperia della Propaganda Fide in carattere bodoniano. «Per la correzione, benché io sia carico di occupazioni, pure per amore suo me ne assumerò io stesso tutto il pensiero, e procurerò che la stampa sia fatta sul modello, e con la stessa ortografia dell'Originale».<sup>106</sup> Così Cancellieri cercò di assicurare e tranquillizzare il giovane poeta, che già nei primissimi approcci con la tipografia dimostrava di avere una grande sensibilità editoriale:

La carta vorrei che fosse mezzana, eccetto due o tre copie che bramerei stampate in carta velina o di simile qualità. Il sesto per risparmio di spesa vorrebbe essere di 16 o altro tale, di maniera che la stampa non passasse o passasse di poco un foglio, giacché, com'Ella vedrà, il numero delle pagine non può essere maggiore né minore di quello ch'è nel Ms., onde qualunque ampiezza di sesto accrescerebbe la spesa. E quanto ai caratteri, s'Ella non giudica altrimenti, desidererei che fossero del De Romanis. *Ma in modo particolarissimo ardisco a pregarla che voglia commettere la correzione della stampa a persona diligente e che non trascuri né anche la punteggiatura del Ms., poich'Ella conosce ottimamente che in un libricciuolo così breve, anche i piccoli sbagli sarebbero vergognosi, e ridonderebbero in poco onor dell'autore.*<sup>107</sup>

---

Leopardi, Milano, 2 gennaio 1826 (EL, n. E810). Numerose lettere testimoniano i problemi sorti dall'inefficienza del sistema di spedizioni, visto che spesso o l'editore o il curatore erano costretti ad attendere l'arrivo dei fogli, fermi presso la dogana o fermati dalla censura. Cfr. Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 18 gennaio 1826 (EL, n. E824).

<sup>103</sup> Per questa edizione Stella suggerì a Leopardi di leggere tutti i volumi di Petrarca per poi scrivere alla fine di ognuno l'*errata corrige*. Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 27 maggio 1826 (EL, n. E925).

<sup>104</sup> Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 7 settembre 1824 (EL, n. E640).

<sup>105</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 15 ottobre 1824 (EL, n. E644).

<sup>106</sup> Lettera di Francesco Cancellieri a Giacomo Leopardi, Roma, 9 dicembre 1818 (EL, n. E157).

<sup>107</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Francesco Cancellieri, Recanati, 30 novembre 1818 (EL, n. E155). Corsivo miei.



In questo caso Leopardi, anziché richiedere l'invio delle bozze, decise di affidare i controlli sulla redazione ad una «persona diligente» scelta, che agevolava sicuramente i tempi di stampa ed eliminava i costi delle spedizioni, i quali sarebbero stati ovviamente a carico del poeta. Nonostante le raccomandazioni fornite, la stampa risultò «obbrobriosa», tanto che Leopardi ammise a Giordani di stentare a riconoscere i suoi versi «così vestiti di stracci»,<sup>108</sup> motivo per cui l'amico piacentino gli consigliò di correggere a mano le copie che voleva inviare ai suoi corrispondenti.<sup>109</sup>

Nonostante questa prima grande delusione ricevuta dal mondo della stampa, Leopardi agì sostanzialmente nello stesso modo anche per l'edizione della *Canzone ad Angelo Mai*, del 1820. Inizialmente voleva pubblicarla con altre due canzoni, e ne propose la stampa a Pietro Brighenti, descrivendo con puntualità le caratteristiche che si aspettava dall'edizione:

Desidererei il favore che V.S. si compiacesse di darlo<sup>110</sup> a stampare a mio conto in cotesta città, nel formato di 12. o 16. in maniera che non eccedesse i due fogli di stampa, in carta mediocre, eccetto una dozzina che bramerei stampata in carta di buona qualità, sia velina, sia com'Ella giudicherà più a proposito; e quanto al numero di copie in tutto, non vorrei che uscissero dalle duecento alle trecento. E la legatura, desidererei che V.S. la facesse eseguire in carta colorata, ovvero in carta bianca stampata, come le parrà meglio. Ma soprattutto, dovendosi far la stampa in mia lontananza, la pregherei di volermi favorire di dar l'incarico della revisione a persona che vi adoperasse tutta la diligenza ch'è necessaria in queste piccole edizioni, dove ogni minimo errore esce vergognoso, e spesso anche fa gran danno al componimento, e all'onor dell'autore. E perciò, che il revisore non trascurasse neanche la punteggiatura, ch'io ho cercato di regolare nel ms. con ogni esattezza, parendomi che anch'essa faccia non piccola parte della buona o cattiva qualità dello stile, massimamente in questa sorta di scritti.<sup>111</sup>

Leopardi riprese quasi le stesse parole che aveva riservato per Cancellieri, ma ai concetti espressi in quella lettera aggiunse altri due punti di particolare interesse. In primo luogo ragiona sulla necessità economica di mantenere l'impressione di ogni fascicolo entro i due fogli di stampa, usando una carta mediocre per tutte le 200-300 copie richieste, eccetto per la dozzina da destinare ad amici e personalità illustri, che deve quindi essere stampata su una carta più pregiata, come la velina. In secondo luogo Leopardi dichiara apertamente i suoi timori circa i possibili danni subiti dal componimento a causa degli errori e la necessità di controllare attentamente la punteggiatura, sorvegliata tanto quanto il testo. Infatti Leopardi cercava, quasi con apprensione, di evidenziare l'importanza di preservare, anche

<sup>108</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Giordani, Recanati, 18 gennaio 1819 (EL, n. E168).

<sup>109</sup> Lettera di Pietro Giordani a Giacomo Leopardi, Piacenza, 5 febbraio 1819 (EL, n. E172).

<sup>110</sup> Leopardi qui si riferisce al manoscritto delle tre canzoni: *Ad Angelo Mai; Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo; Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*.

<sup>111</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 4 febbraio 1820 (EL, n. E277).

nella versione stampata, la forma manoscritta del testo, così progettato e pensato dalla mente dell'autore: ogni minima variazione, sia a livello tipografico che a livello testuale, avrebbe causato lo stravolgimento del senso del componimento.

La forma dei testi, come ormai ci ha insegnato la bibliografia quale sociologia dei testi,<sup>112</sup> non è casuale, e tale deve rimanere anche una volta stampata, proprio perché, spiega Donald F. McKenzie,

in alcuni casi dai segni tipografici, non meno che da quelli verbali, si possono recuperare letture significativamente informative; [...] la veste tipografica è un elemento di rilievo nel decidere come riprodurre un testo, e che una lettura di tali segni bibliografici può seriamente plasmare il nostro giudizio sull'opera di un autore.<sup>113</sup>

Infatti, sono pochi gli autori «indifferenti al modo in cui la loro arte viene rappresentata e percepita»,<sup>114</sup> e Leopardi è un perfetto esempio di tale categoria, vista la sua premura e attenzione nel trovare un revisore che potesse assicurargli la correttezza testuale. La lontananza dal luogo di stampa non agevolò i maniacali controlli che Leopardi avrebbe voluto effettuare durante il processo di pubblicazione, portandolo quindi a doversi affidare all'operato di una figura esterna, garante di un'efficace verifica della qualità.

Brighenti si mostrò editore attento alla correttezza testuale, tanto che scrisse a Leopardi per chiedergli quale fosse la giusta versione del quarto verso della decima strofa alla pagina 40 del manoscritto, dato che gli sembrava fuori misura;<sup>115</sup> nella risposta Leopardi non solo indicò la giusta variante del verso, ma ne aggiustò un altro a pagina 43.<sup>116</sup> Dopo queste correzioni, Brighenti illustrò all'autore come avrebbe voluto organizzare il libretto, dal titolo *Canzoni del Conte Giacomo Leopardi*: il suo progetto consisteva nel far precedere ogni canzone dall'argomento e nel porre «il suo indice in fine»,<sup>117</sup> stampando all'interno anche la dedica a Vincenzo Monti con nota aggiuntiva.<sup>118</sup> Secondo l'editore la stampa unitaria avrebbe favorito lo smercio dell'opera. Purtroppo, l'intervento censorio di Monaldo portò a una drastica riduzione dell'edizione: dall'iniziale progetto che prevedeva la stampa delle tre canzoni inedite e la ristampa delle romane, si

---

<sup>112</sup> Si rimanda alle seguenti opere in edizione italiana: DONALD F. MCKENZIE, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999; ID., *Il passato è il prologo. Due saggi di sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002; ID., *Stampatori della mente*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.

<sup>113</sup> D. F. MCKENZIE, *Bibliografia e sociologia dei testi*, cit., p. 23.

<sup>114</sup> Ivi, p. 28.

<sup>115</sup> Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, senza data ma marzo 1820 (EL, n. E285).

<sup>116</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 17 marzo 1820 (EL, n. E289).

<sup>117</sup> Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 22 marzo 1820 (EL, n. E291).

<sup>118</sup> *Ibid.*

passò alla stampa della singola *Canzone ad Angelo Mai*, con lettera dedicatoria al conte Leonardo Trissino.

Leopardi rimase molto soddisfatto del lavoro dei torchi di Brighenti,<sup>119</sup> il cui unico difetto fu un refuso al verso 157, che recava «seco» al posto di «sceso»;<sup>120</sup> ben presto l'edizione iniziò a circolare tra i letterati da cui il poeta voleva iniziare a farsi conoscere. Per questo motivo Leopardi, dopo la buona esperienza della pubblicazione delle *Canzoni* del 1820, nel 1823 decise di rivolgersi nuovamente a Brighenti per stampare un'altra raccolta poetica, confidando nell'affidabilità dell'editore. Dopo aver discusso e concordato le condizioni economiche per la stampa, di cui si sarebbe occupata la tipografia di Annesio Nobili, Leopardi scrisse una dettagliata lettera in cui elencava con eccezionale precisione tutte le indicazioni necessarie in merito alla composizione tipografica della pagina. Organizzò le osservazioni ortografiche e quelle di *mise en page* in otto punti:

1°. Non si usino j lunghi né minuscoli né maiuscoli in nessun luogo né dell'italiano né dei passi latini.

2°. Le strofe delle Canzoni si stampino una strofe per pagina.

3°. Non si mettano nel margine superiore delle strofe né lineette né ghiribizzi né altri ornamenti, che son tutte cose di cattivo gusto. Piuttosto in tutti i margini superiori si mettano i titoli corrispondenti delle rispettive canzoni e prose, come nelle opere di Giordani. Neanche si metta nessun ornamento nel frontespizio.

4°. Tutte le prose si stampino nel carattere medesimo delle canzoni, o in altro carattere tondo, ma nessuna in corsivo.

5°. Nel manoscritto le citazioni a piè di pagina, che si trovano nelle Annotazioni, sono indicate con lettere. Ma lo stampatore non deve guardare a questo, e dee fare le indicazioni con numeri progressivi, ricominciando la progressione a ciascuna pagina.

6°. Le dette citazioni a piè di pagina si potranno stampare con quel piccolo carattere con cui nel tomo ... delle opere di Giordani sono stampati i passi della Pastorizia di Arici.

7°. Collo stesso piccolo carattere si potranno stampare i versi delle canzoni che sono riportati avanti a ciascheduna Annotazione. Assolutamente né questi versi né le dette citazioni non si stampino in corsivo.

8°. Già s'intende che tutte le parole lineate si debbono stampare in corsivo.<sup>121</sup>

A questi maniacali ragguagli, degni di un proto, aggiunse ulteriori richieste sull'essenziale cura del testo:

Quanto alla correzione, potete immaginarvi quanto istantemente io ve ne raccomandi la maggiore e più scrupolosa e minuta esattezza. *La punteggiatura (nella quale io soglio essere sofisticissimo) è regolata nel manoscritto così diligentemente, che non v'è pure una virgola ch'io non abbia pesata e ripesata più volte. E però anche questa parte, ch'è molto facile ad essere trasandata da*

<sup>119</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 17 luglio 1820 (EL, n. E316).

<sup>120</sup> Leopardi, Giacomo. 1996, p. 1229. Commento alla Lettera 166 (Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 17 luglio 1820; EL, n. E316).

<sup>121</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Bologna, 5 dicembre 1823 (EL, n. E596).

chi corregge, ve la raccomando caldissimamente. Se fosse possibile, io *avrei molto caro e vi sarei molto tenuto, che prima del tirare i fogli, me ne faceste spedire di mano in mano per la posta le ultime prove*, a due, a tre, o più fogli per volta, secondo che tornasse comodo. *Io darei loro l'ultima correzione*, e li tornerei a spedir franchi a posta corrente, di modo che lo stampatore non avrebbe a soffrir nulla dal ritardo, o ben poco.<sup>122</sup>

In questo caso, oltre alla solita accentuazione della vitale importanza della punteggiatura, che doveva essere rigorosamente mantenuta tale e quale a quella presente nel manoscritto, si avanzò anche la richiesta di poter correggere le prove di stampa, pur rimanendo lontano da Bologna, come talvolta avveniva anche ai primi dell'Ottocento quando autore e tipografo erano distanti, ossia attraverso la spedizione postale. Brighenti dichiarò tuttavia a Leopardi che non era possibile organizzare la correzione delle prove così come era stato proposto, visto che ciò avrebbe comportato l'arresto dei torchi per settimane.<sup>123</sup> Leopardi, costretto ad accettare queste condizioni, intimò ancora all'editore di sorvegliare sulla correttezza testuale in una lettera citata anche da Cadioli<sup>124</sup> e Tavoni:<sup>125</sup>

Vi mando per la posta, franca, la somma convenuta fra noi per la stampa delle mie Canzoni costì, e ve la mando intera [...]. Io vi spedisco questa somma, come vedete, senza alcuna cautela. Non conosco lo stampatore; *non ho da lui nessuna sicurezza dell'esecuzione sì della stampa*, come delle condizioni aggiunte; può stamparne poche copie in vece del numero 500 promessomi da voi nella vostra de' 26. Novembre passato; può farmi un'edizione vergognosa per la carta o pei caratteri; può farmi aspettare il suo pieno comodo; può anche, ricevuti i danari, dispensarsi affatto dall'edizione. *Io sono lontano, non veggo nulla da me stesso, non ho mezzi da costringerlo o a fare, quando non faccia, o a far bene, quando faccia male*. Mi raccomando dunque a voi, e non guardo se non a voi. Non ho altra garanzia se non questa, per l'esecuzione della stampa, e per la osservanza delle istruzioni che vi scrissi in proposito, le quali sono tutte necessarie. *Vi prego a impedire che io non sia strapazzato, come accade ordinariamente ai lontani*. La esattezza della correzione, tanto nel testo, quanto nominatamente nella punteggiatura, preme sopra tutto; e ve la raccomando possibilmente. Vi ricorderete ch'io misi tra i patti, di voler vedere e correggere l'ultima prova di ciascun foglio. Voi mi rispondeste che difficilmente si sarebbe ottenuto. [...] se questo è assolutamente impossibile, *finita che sia la stampa e prima di venire alla legatura, mi si mandi per la posta una copia intera slegata, perché io possa farvi, se occorrerà, un errata-corrige, che in tal caso dovrà essere stampato ed aggiunto al libro, senz'altra mia spesa, non essendo dovere che io paghi allo stampatore i suoi falli*.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 15 maggio 1824 (EL. n. 624). Corsivi miei.

<sup>123</sup> Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 21 gennaio 1823 (EL, n. E609).

<sup>124</sup> A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., pp. 307-308.

<sup>125</sup> M. G. TAVONI, *Un editore e tre tipografie*, cit., p. 96.

<sup>126</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 15 maggio 1824 (EL, n. E624). Corsivi miei.

Dietro il proverbiale pessimismo leopardiano in realtà si celavano paura e rassegnata consapevolezza: paura che l'edizione non risultasse come aspettata, e consapevolezza che il letterato, lontano dalla tipografia, non poteva esercitare di persona il controllo necessario a garantirgli i risultati desiderati. In effetti, Leopardi – come molti autori di età napoleonica –<sup>127</sup> si trovava in balia degli editori e degli stampatori a cui si affidava, e questo non faceva altro che caricare di ansia le sue alte aspettative.

L'unica soluzione ai possibili errori dello stampatore, oltre alla scrupolosa sorveglianza di Brighenti, era la costruzione di un'*errata corrige* da stampare in aggiunta al libro, senza supplemento di ulteriori spese. Brighenti accettò la richiesta, e promise l'invio settimanale dei fogli, cosicché l'*errata* potesse essere compilata in poco tempo.<sup>128</sup> Nonostante l'impegno per terminare l'*errata corrige* rapidamente,<sup>129</sup> la stampa risultò piena di errori che Leopardi corresse inviando un foglio in aggiunta alla lettera a Brighenti del 17 agosto 1824, dove scriveva di essere comunque molto soddisfatto del risultato finale, sia per la carta sia per i caratteri sia per l'aspetto generale.<sup>130</sup> L'*errata*, nonostante Leopardi ne avesse meticolosamente curato la forma, venne redatta secondo un modello di Brighenti,<sup>131</sup> che tralasciò nella sua versione finale un'emendazione che non aveva compreso, ma di cui capì il senso solo dopo aver affidato alla tipografia la stampa.<sup>132</sup>

L'annoso problema del controllo sulla corretta stampa delle proprie opere sembrò trovare una soluzione all'inizio della collaborazione tra Stella e Leopardi, quando nel 1825 iniziò a curare l'edizione delle *Opere* di Cicerone. Infatti, dopo due mesi di soggiorno a Milano per organizzare il lavoro, Leopardi si stabilì a Bologna, da dove, tramite il signor Moratti, conoscente di Stella impiegato alle poste di Bologna,<sup>133</sup> riceveva e inviava le prove di stampa corrette del Cicerone. In questo caso l'editore consentì al suo curatore di correggere l'edizione foglio per foglio, ma il procedimento creò diversi ritardi nell'ultimazione dell'opera, visto che, oltre ai consueti

<sup>127</sup> MARIA GIOIA TAVONI, *Precarietà e fortuna nei mestieri del libro in Italia. Dal secolo dei lumi ai primi decenni della Restaurazione*, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 31-33 e 38-48.

<sup>128</sup> Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 19 maggio 1824 (EL, n. E626).

<sup>129</sup> I fogli di stampa venivano inviati a Recanati sotto il falso nome di Alberto Popoli, affinché le poesie non arrivassero tra le mani dei genitori di Leopardi, di nascosto dai quali il poeta stava organizzando la pubblicazione. Cfr. Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 5 giugno 1824 (EL, n. E630).

<sup>130</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 17 agosto 1824 (EL, n. E637).

<sup>131</sup> Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 15 ottobre 1824 (EL, n. E644).

<sup>132</sup> Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 7 settembre 1824 (EL, n. E640).

<sup>133</sup> Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 8 giugno 1825 (EL, n. E696). Con questa lettera Stella introdusse Giuseppe Moratti a Leopardi, presentandolo come il punto di riferimento per ricevere il denaro necessario al viaggio da Recanati a Bologna. Moratti, dall'inizio del sodalizio tra Stella e il poeta, si occupò delle spedizioni tra i due, e inoltre a lui era affidato il compito di fornire allo scrittore il suo stipendio.



rallentamenti nelle spedizioni, a volte le prove di stampa rimanevano ferme in dogana a Bologna.<sup>134</sup>

Di certo la soluzione più facile per l'esercizio dei controlli era risiedere nel luogo di edizione, e questo avvenne per esempio per la pubblicazione dei *Versi* del 1826. Difatti, vista la presenza a Bologna di Leopardi, nell'*Epistolario* non ci sono lettere che riportino indicazioni ortografiche e tipografiche, come invece avviene per le raccolte precedenti. Però Cadioli osserva come la volontà leopardiana sia comunque manifesta anche nell'aspetto di quest'edizione. Già dalla nota «Gli Editori a chi legge» si evidenziava la continuità con la precedente edizione delle *Canzoni*, che condivideva con la nuova raccolta «l'architettura del volume [...] così come identiche erano le caratteristiche grafiche, che escludevano i fregi, i corsivi, gli "i" lunghi. [...] Anche in questo caso la scelta di corpi e caratteri può rivelare un'intenzione autoriale»,<sup>135</sup> riscontrabile nella volontà grafica del poeta di esaltare l'appartenenza di un poema alla sezione, piuttosto che metterne in evidenza l'individualità.

All'accortezza nel voler impaginare i propri testi secondo precise modalità, Leopardi aggiunse l'attenzione alla posizione dell'opera all'interno del catalogo librario, ossia tradì uno spiccato senso commerciale: l'appartenenza ad una determinata collana comportava implicazioni interpretative ed ermeneutiche su cui editore e autore dovevano riflettere. Per esempio, trattando della sua traduzione dell'*Epitteto*, Leopardi scrisse a Stella:

Avrei molto caro che Ella ne fosse contenta altresì, e che le piacesse il mio parere, che sarebbe di stamparlo così come glielo mando, in una edizioncina elegante, la quale crederei che non dovesse avere cattivo incontro. Altrettanto farò poi p[er] l'Isocrate, che sarà un altro volumetto un poco maggiore, e che si potrebbe stampar nella stessa forma, rinunciando al progetto della Scelta dei Moralisti, la quale trovo che avrebbe molte difficoltà, e fra le altre l'assoluta mancanza di buone edizioni de' classici in questa città, come l'ho conosciuta essere ancora in Milano. [...] Forse Ella mi accuserà di un poco di volubilità. Ma almeno è certo che anche abbandonando l'idea della *Scelta*, io non avrò perduto però le fatiche fatte p[er] essa, dando in separate edizioncelle le operette che io voleva riunire in un sol corpo.<sup>136</sup>

Il cambiamento a livello progettuale è sintomatico della grande capacità del poeta di intuire quali fossero le caratteristiche del mercato in cui la sua opera andava a inserirsi, e quale fosse quindi la formula più adeguata da adottare. Era necessario che l'opera, soprattutto se ignota ai lettori perché mai edita prima, trovasse la posizione giusta all'interno del catalogo di un

---

<sup>134</sup> Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 18 gennaio 1826 (EL, n. E824).

<sup>135</sup> A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., p. 310.

<sup>136</sup> Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 4 febbraio 1826 (EL, n. E833).

editore, motivo per cui, anche nel caso delle *Operette morali*, Leopardi sentì la necessità di chiarire i termini entro cui il testo doveva essere pubblicato, rifiutando con decisione la proposta di Stella di pubblicarlo nella collana della «Biblioteca amena e istruttiva per donne gentili» al posto della serie dei «Moralisti Greci»:<sup>137</sup>

Colla schiettezza dell'amicizia, le confesso che mi affligge un poco l'intendere il pensiero che Ella ha, di stampare le mie *Operette morali* nella Biblioteca amena; pensiero, del quale io non aveva finora avuto altro cenno. Le opere edite non perdono nulla, entrando nelle Raccolte; ma io ho conosciuto per prova che le Opere inedite, se per la prima volta escono fuori in una Collezione, non levano mai rumore, perché non si considerano se non come parti e membri di un altro corpo, e come cose che non istanno da se. Poi, un libro di argomento profondo, e tutto filosofico e metafisico, trovandosi in una Biblioteca per Dame, non può che scadere infinitamente nell'opinione, la quale giudica sempre dai titoli più che dalla sostanza. La leggerezza di una tal Collezione è un pregio nel suo genere, ma non quando sia applicata al mio libro. Finalmente l'uscire a pezzi di 108 pagine l'uno, nuocerà sommamente ad un'opera che vorrebbe esser giudicata dall'insieme, e dal *complesso sistematico*, come accade in ogni cosa filosofica, benché scritta con leggerezza apparente. È vero che Ella darà poi tutto il libro in un corpo, ma il primo giudizio del pubblico sarà già stato formato sopra quei pezzi usciti a poco a poco, e molto lentamente: e il primo giudizio, è quello che sempre resta.<sup>138</sup>

Il riguardo che Leopardi riservava al posizionamento delle proprie opere all'interno di strutture editoriali più ampie non era solo un sintomo di scrupolosità, ma lasciava trapelare un senso di ansietà e grande coinvolgimento emotivo nei confronti del proprio lavoro. Il «complesso sistematico» diventò il centro della riflessione di Leopardi sulla qualità della ricezione dell'opera, che quindi, per poter ricevere un buon giudizio dai lettori, doveva essere pubblicata secondo criteri che ne facilitassero la comprensione e la corretta interpretazione. Se infatti per le *Operette* la pubblicazione in fascicoli nella «Biblioteca amena» non poteva essere una soluzione adatta, al contrario questa formula funzionava per le *Rime* di Petrarca, che furono pubblicate poco tempo prima proprio in quella collana.

Le *Rime* erano dedicate a un pubblico di non specialisti, quindi il paratesto assunse maggiore importanza per via della funzione di sussidio interpretativo che l'opera doveva esercitare;<sup>139</sup> in quest'ottica Leopardi difese la necessità di non stampare le note a fine volume, ma di pubblicarle sotto la porzione di poesia a cui si riferivano, proprio per agevolare il lettore:

<sup>137</sup> Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 29 novembre 1826 (EL, n. E1022).

<sup>138</sup> Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Recanati, 6 dicembre 1826 (EL, n. E1026). Corsivi miei.

<sup>139</sup> A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., pp. 314-315.

Una cosa le raccomando, non per me, che da quest'opera non aspetto né onore né piacere alcuno, [...]. Ma gliela raccomando pel buon esito e l'interesse della sua intrapresa. E questa cosa è, che nelle canzoni, dopo ciascuna strofa, si ponga quella tal parte dell'interpretazione che appartiene a quella tale strofa. Se le dame e i cavalieri saranno obbligati a voltare più d'una pagina per trovare la spiegazione del passo che avranno per le mani, tutta la facilità che abbiamo voluta procurar loro con questa interpretazione, sarà vanissima, perdutoissima, inutilissima, svanirà interamente, e la sua edizione non avrà incontro maggiore delle altre.<sup>140</sup>

L'opera vive solamente attraverso la lettura del pubblico, e dunque è fondamentale che sia facilmente fruibile e si adatti alle sue esigenze; Leopardi fu molto diligente nell'individuare chiaramente quale fetta di lettori fosse interessata alla pubblicazione, che proprio per loro doveva essere pensata. Come sottolinea Cadioli, per quest'edizione Leopardi fornì moltissime indicazioni e sollecitazioni di continui interventi editoriali, mirati a creare le condizioni necessarie a lettori non studiosi per comprendere il testo.<sup>141</sup>

Già dalla correzione delle prime prove di stampa, il curatore individuò solo un errore nella *Prefazione*, e notò che la punteggiatura era completamente da rifare,<sup>142</sup> come già gli aveva preannunciato Stella, intuendo che quella sarebbe stata la parte che avrebbe avuto bisogno di maggiori correzioni.<sup>143</sup> Leopardi chiese anche che l'opera venisse stampata in due tomi, uno in vita e uno in morte di Laura,<sup>144</sup> e spiegò che per la stampa dei *Trionfi* era necessario numerare i versi a lato, di cinque in cinque, ricominciando la numerazione a ogni capitolo e mettendo l'interpretazione a piè di pagina di ogni testo.<sup>145</sup> Molti degli errori che Leopardi individuò in bozza furono corretti attraverso l'*errata corrige* che Stella voleva stampare a fine volume,<sup>146</sup> ma alcune pagine, in cui la presenza di refusi e sbagli era

---

<sup>140</sup> Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 15 marzo 1826 (EL, n. E866).

<sup>141</sup> A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., p. 315.

<sup>142</sup> Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 12 marzo 1826 (EL, n. E861).

<sup>143</sup> Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 11 marzo 1826 (EL, n. E860).

<sup>144</sup> Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 12 marzo 1826 (EL, n. E861). La proposta venne accettata da Stella, anche se per Napoli il Petrarca sarebbe stato stampato in un solo volume. Cfr. Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 20 marzo 1826 (EL, n. E872).

<sup>145</sup> Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 30 giugno 1826 (EL, n. E944).

<sup>146</sup> Alla fine Stella, a causa delle difficoltà imposte dalle spedizioni ritardate, promise a Leopardi di pubblicare l'*errata corrige* in un volume a parte. Cfr. Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 29 novembre 1826 (EL, n. E1022).

più fitta, furono ristampate in una versione risanata, consentendo così la stesura di un'*errata* più agile.<sup>147</sup>

Le opere erano il mezzo di cui lo scrittore si serviva per dare una precisa immagine di sé come persona e come intellettuale: se la cura nella correttezza testuale era portavoce del valore di un autore, ugualmente importante appariva l'eleganza del paratesto e degli elementi iconografici, come immagini e ritratti. Le testimonianze raccolte nell'*Epistolario* consentono di osservare come Leopardi cercasse di gestire la propria immagine di fronte a un pubblico che andava tenuto in considerazione nella progettazione delle edizioni. Il lettore era l'oggetto centrale del pensiero leopardiano sulla forma del libro, e ad esso si sommavano nuove riflessioni specifiche sul libro a stampa,<sup>148</sup> che si stava trasformando in un prodotto industriale. È come se Leopardi avesse cercato di mantenere la qualità dello stile degli antichi attraverso una meticolosa correttezza formale, studiata in ogni suo particolare e pensata in funzione della leggibilità del testo, sostenuta da una forma paratestuale adeguata capace di agevolarne la fruizione nel tempo però a lui contemporaneo, per lettori e per un mercato finalmente mutati.

Le medesime osservazioni riferite alle opere di cui è rimasta traccia nell'*Epistolario* potrebbero estendersi anche ai testi successivi agli anni Venti, anch'essi probabilmente frutto di grandi riflessioni sul libro e il suo statuto letterario, culturale e commerciale. Un'accurata ricerca su tali edizioni potrebbe rivelare ulteriori aspetti della meticolosa diligenza con cui Leopardi era solito approcciare la costruzione tipografica e la contestualizzazione editoriale dei propri lavori, ma in questa sede è stato preferibile focalizzarsi sulle testimonianze direttamente desumibili dall'*Epistolario*, strumento di indiscutibile valore ma di innegabile parzialità. L'indagine su nuovi e complementari fronti (altri epistolari anzitutto ma anche testi di altra natura, anche letteraria) potrà senza dubbio arricchire di ulteriori elementi il quadro: l'atteggiamento leopardiano di fronte alla pratica della stampa e al vivace mondo dell'editoria nell'età della Restaurazione ne uscirà senza dubbio più chiaro e coerente, anche se già ben delineato dallo specchio della sua corrispondenza.




---

<sup>147</sup> Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 25 ottobre 1826 (EL, n. 1004).

<sup>148</sup> A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., p. 318.

MARCO VITALE\*

## *Giulia Napoleone nel racconto dei suoi libri*

TITLE: *Giulia Napoleone in the Story of Her Books*

ABSTRACT: This essay reconstructs the story of the artist's books by Giulia Napoleone, small volumes in single copies containing hand-transcribed poems and illustrated using different techniques: it is an exercise that began in 1963 and was made known to the public for the first time during the 2017 exhibition at the Istituto Centrale per la Grafica (Rome), following a major donation from the Artist. These books testify to the special relationship that Giulia Napoleone has always had with poetry, a source of inspiration and reciprocity even for larger works, such as pictorial cycles or monographic exhibitions, which go beyond the book form. At the same time, these small private books are also seen as germinal cells of the larger books, printed in a limited number of copies by great international art publishers, and distinguished by an iconographic apparatus including unique engravings which vary from copy to copy.

KEYWORDS: Artists' Books; High Quality Publishing; Giulia Napoleone; Istituto Centrale per la Grafica, Rome; Poetry and Artist's Books.

ABSTRACT: Lo scritto ricostruisce la storia dei libri d'artista di Giulia Napoleone, volumi di piccolo formato in copia unica con una poesia trascritta a mano e illustrati con varie tecniche: un esercizio che ha avuto inizio nel 1963 e che il pubblico ha potuto conoscere per la prima volta durante la mostra del 2017 all'Istituto Centrale per la Grafica. Questi libri testimoniano il rapporto speciale che Giulia Napoleone ha intrattenuto da sempre con la poesia, fonte di ispirazione e di scambio anche per lavori di più ampia dimensione, come cicli pittorici o mostre monografiche, che esulano dalla forma libro. Al tempo stesso questi piccoli libri privati sono visti anche come cellule germinali di libri di formato maggiore, stampati in un ristretto numero di copie dai più importanti editori d'arte non solo italiani e provvisti di un apparato iconografico che può prevedere l'incisione come l'intervento unico variante da esemplare a esemplare.

PAROLE CHIAVE: Libro d'artista; Microeditoria di qualità; Giulia Napoleone; Istituto Centrale per la Grafica; Poesia e libri d'artista.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18132>

Copyright © 2023 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

---

**C**hi ebbe la fortuna di assistere alla mostra di Giulia Napoleone all'Istituto Centrale per la Grafica, inaugurata a Roma il 16 settembre del 2017 sotto il segno araldico delle costellazioni e con un titolo che ne tracciava con forza di sintesi l'itinerario - *Dialoghi* - si trovò, forse anche in maniera inaspettata, a cogliere un segreto importante della grande artista. O meglio un tratto decisivo, una linfa costante rimasti al riparo da ogni sguardo per quasi sessant'anni.<sup>1</sup> Per il tramite di una

---

\* Politecnico di Milano; [marco.vitale@polimi.it](mailto:marco.vitale@polimi.it). Apparato iconografico a cura di Guido Pacchiarotti.

<sup>1</sup> *Giulia Napoleone. Dialoghi*, a cura di Antonella Renzitti, testi di Gianni Contessi, Maria Antonella Fusco, Gabriella Pace, Antonella Renzitti, Miriam Urru, Pistoia, Gli Ori, 2017.



funzionaria dell'Istituto, che ne era quasi casualmente venuta a conoscenza, Giulia aveva infatti deciso di riunire questo ingente tratto di lavoro in un lascito a pro di quello che era stato uno dei luoghi chiave della propria formazione, nel corso degli anni Sessanta, quando era ancora sotto la antica denominazione di Calcografia Nazionale e le direzioni illuminate di Maurizio Calvesi e poi di Carlo Bertelli. Al luogo dove Giulia aveva scoperto, approfondito, con originalità appropriandosene, la severa disciplina del punzone e del pari condotto ad eccellenza l'altrettanto ardua e poco frequentata tecnica della maniera nera, toccava in dono un patrimonio di carte e di immagini a far data dal 1963.

Carte di immagini ma anche di parole, ma si potrebbe dire di parole ma anche di immagini, carte colorate ma anche in impeccabile *noir et blanc*, carte che nella discrezione dello studio - e torniamo alla parola *segreto* - prendevano inevitabilmente e con incantevole fantasia la forma del libro. Un libro risolto sempre in copia unica, in cui le parole e cioè i versi dei poeti amati hanno trascrizione manuale in un elegante stampatello, nel dialogo indispensabile con le elaborazioni grafiche con cui fanno corpo, e tuttavia il libro è posto talvolta come campo di sperimentazione del solo segno, in un delicatissimo attento studio delle sue potenzialità.

La notevole varietà che tale itinerario presentava, e che in quel fortunato autunno del 2017 trovava luogo nelle teche di via della Stamperia, squadernava ai visitatori della mostra un nesso inscindibile nell'operare dell'artista, un amore coltivato con cura che lega segno e poesia in un unico orizzonte di lavoro. E dicendo questo si intende, e ne danno riscontro le numerose interviste concesse dall'artista, la doppia influenza di significato e significato fusi nella parola poetica nel simultaneo incontro con lo sguardo, sguardo a sua volta visitato dalla memoria, e da quanto in forma di parole è sedimento dell'anima. Giulia, nella sua Pescara di dopoguerra, è utente affezionata della biblioteca cittadina, e dai libri di poesia presi in lettura trascrive passi scelti che manda a mente, a costituire un *humus* destinato ad arricchirsi negli anni: Montale ed Eliot, Walt Whitman ed Emily Dickinson e naturalmente Giacomo Leopardi, nell'incanto per la sua meravigliosa luna e i «nodi quasi di stelle».<sup>2</sup>

Insieme alla musica, avvicinata con lo studio del violino, la poesia accompagna in maniera costante la sua formazione artistica, ne affina la

---

PAOLO TINTI, *Il corpo della parola. Giulia Napoleone e il libro*, in *In forma di libro. I libri di Giulia Napoleone* [catalogo della mostra *Il corpo della parola. I libri di Giulia Napoleone* (Biblioteca Poletti, Modena, 15 settembre 2023 - 4 febbraio 2024)], a cura di Id., Modena, Biblioteca Poletti, 2023, pp. 9-17. Per una panoramica sul libro d'artista, con particolare attenzione al contesto francese, si rinvia a: FRANÇOIS CHAPON, *La peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987 e YVES PEYRÉ, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.

<sup>2</sup> LUCA SALTINI, *Incontro con Giulia Napoleone*, in *Il segno e la poesia. 25 libri d'artista di Giulia Napoleone*, a cura di Giulia Napoleone, Guido Pacchiarotti e Luca Saltini, Lugano, Biblioteca Cantonale, 2021, 25 pp. + 7 tav. b./n.

sensibilità, le regala squarci che le guidano la mano nell'invenzione sul foglio. Presso la romana Galleria dell'Arco, diretta da Giuseppe Appella, avrà modo più tardi di conoscere - siamo ormai negli anni Sessanta - i poeti che vi sono assidui e rispondono ai nomi di Libero De Libero, di Cesare Vivaldi, di Leonardo Sinisgalli. Con Sinisgalli in particolare, rientrato a Roma dopo i lunghi anni milanesi in cui aveva diretto «Civiltà delle macchine», Giulia stringerà un'amicizia che non cesserà di dare frutti e su cui dovrò ritornare, e che vedrà convergere la giovane artista e il poeta ingegnere sul nesso profondo tra accensione lirica e geometria. «La natura» scrive Sinisgalli «si rivela più forte / della vita e dei pensieri / e di tutte le nostre invenzioni». <sup>3</sup> Sarà quest'ordine di riflessioni a determinare lo spazio lirico concettuale anche di Giulia, il suo continuo corpo a corpo che nella perfezione delle tecniche a cui fa ricorso la vede impegnata con azzurri insondabili come con le ombre di un bosco, con le misure dei pianeti e le trasparenze di un crepuscolo, in una reinvenzione / trasfigurazione senza posa.

Di tutto questo parlano i libri d'artista che dal '63 prendono forma, come poc'anzi ricordato, nel segreto dello studio, e sono insieme *journal intime* - raccordo di letture da ripossedere ricopiandole e tentandone corrispondenze cromatiche - e *carnet de voyage* - memoria di scoperte e acquisizioni che investono l'intero orizzonte dell'invenzione. Le forme che essi assumono variano anche a motivo delle bellissime carte fatte a mano impiegate, le Amatruda di Amalfi, le Duchêne, le Fabriano, le Schoeller, le Lafranca, le carte Giappone, le marmorizzate in uso talvolta per le coperte. Mentre variano i legacci, le stoffe, le cuciture - ma spesso i fogli non sono cuciti - e naturalmente le dimensioni e il numero di pagine e, *last but not least*, le differenti tecniche della raffigurazione. L'avventura inizia con un libro senza testo, *Quattro alberi* (fig. 1) i cui tronchi scarnificati risaltano su un colore inconsueto per Giulia, il giallo.

Ma la poesia è alle porte: già l'anno successivo Emily Dickinson, tra i grandi amori dell'artista, è presente in originale e traduzione italiana con *Flowers - Well - if anybody* (fig. 2), cui viene accostato un raffinatissimo studio a chine colorate, di andamento musivo, sul mutare del colore sulle ali delle farfalle per un totale di 10 tavole. Il testo è ricopiato a mano in stampatello, come avverrà di lì in poi, e si conclude con la significativa dedica «a Emily Dickinson / e alle farfalle che / conoscono / sistema / e / ordine». Arduo, in un'avventura mai conclusa, anzi in continuo svolgimento, che si rivelava per la prima volta al pubblico nella ricordata mostra del 2017, arduo, si diceva, stabilire dei 'vertici' con l'intento di sfuggire all'enumerazione che si addice se mai a un catalogo - e lo splendido catalogo di *Dialoghi* a cura di

---

<sup>3</sup> LEONARDO SINISGALLI, *La vigna vecchia*, ora in *Tutte le poesie* a cura di Franco Vitelli, Milano, Mondadori, 2020. Ho ritrovato la fonte della citazione grazie alla cortesia del professor Franco Vitelli che molto ringrazio.

Antonella Renzitti<sup>4</sup> è lì a documentare tutto - e tuttavia per qui rendere la sorprendente ricchezza di questa ricerca almeno qualcosa converrà citare. Come non ricordare ad esempio il libro dedicato alla leopardiana *Imitazione* (fig. 3), con 6 disegni a china nera, dei quali uno in cui l'artista si ispira, reinterpretandolo, al tratto di Giorgio Morandi, altra figura decisiva della sua formazione? E piace ricordare, osservando la delicata perfezione della china sulla preziosa carta Canson cà grain, che in quello stesso anno, il 1966, Giulia Napoleone era a Firenze insieme a tanti suoi coetanei a raccogliere dal fango i libri della Biblioteca Nazionale, dopo la terribile alluvione del 4 novembre.<sup>5</sup>

Come non ricordare ancora le bellissime astrazioni in sovrapposti ritagli in carta Giappone (1969) o, con identica tecnica, le variazioni meridiane da Whitman (1969)? O gli studi piranesiani (1976) - nient'altro che le variazioni su una nuvola - o ancora i fitti filamenti a china nera, a simulare *Piogge eterne* (1984) nell'incontro con i versi dell'amica poetessa Biancamaria Frabotta?

Aleppo, nella oggi martoriata Siria, è stato uno dei luoghi da Giulia più amati, centro di un suo soggiorno durato dal 2003 al 2009 in qualità di docente presso la Private University of Science and Arts e abbandonato a malincuore con il sopraggiungere della guerra. Alla passione per l'insegnamento vi unì il piacere della scoperta dei siti archeologici dell'allora visitabile Medio Oriente, il gusto per lo studio dell'arabo classico e della sua elegante scrittura e più in generale per una civiltà che aveva il privilegio di conoscere dall'interno, grazie allo scambio quotidiano con gli allievi e le loro famiglie, non di rado appartenenti alle élite culturali del paese. Tra le numerose testimonianze di quel soggiorno, in affascinante rielaborazione fantastica e restando sempre sul terreno del privato manoscritto d'artista in copia unica, andrà citato almeno il libro dedicato al testo del poeta siriano Mohamed Fouad. L'opera data 2003-2004 e presenta 20 disegni a matite colorate su fogli Ingres Vang laddove sui più consueti all'artista toni dell'azzurro prevale il rosso, variamente sfumato e addensato nel raccogliere lacerti di scrittura araba, dettagli dell'architettura classica aleppina, pure astrazioni fino al profilo della allora bellissima città multietnica su cui la pagina torna a inazzurrare (fig. 4).

---

<sup>4</sup> Giulia Napoleone. *Dialoghi*, cit.

<sup>5</sup> Cfr. ELISA DI RENZO, *Una biblioteca, un'alluvione. Il 4 novembre 1966 alla Nazionale di Firenze: storia di un'emergenza*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2009. Per una bibliografia sul libro d'artista italiano, necessariamente essenziale e critica poiché la produzione sul tema è vastissima, si vedano: LILIANA DEMATTEIS, GIORGIO MAFFEI, *Libri d'artista in Italia, 1960-1998*, Torino, Regione Piemonte, 1998, prima sistematica bibliografia del libro d'artista italiano, retrospettiva dal 1960 al 1998, ove compare solo una edizione di Giulia Napoleone (p. 173, n. 1968); *Il libro d'artista*, a cura di Giorgio Maffei, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003; ATTILIO MAURO CAPRONI, *Il libro d'artista. Definizione, strutture, modelli*, «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», 2003, n. 1, pp. 41-56 e «Paratesto. Rivista internazionale», XIII, 2016, pp. 127-144.

Ecco, di questo ancora vivo itinerario qui sondato per brevi esemplificazioni e in attesa, come conviene augurare, di più cospicuo studio e approfondimento, va sottolineata senz'altro l'importanza non solo in sé, ma per quanto è in rapporto con più diramazioni nell'operare dell'artista. E forse soprattutto questo aspetto meriterebbe di diventare oggetto di studio, posti allora i manoscritti segreti e la loro inesauribile inventiva come cellula germinale di una più strutturata produzione libraria. E non solo sotto il profilo formale, ma proprio per quel peculiare connettersi di segno e poesia destinato a non venire mai meno e a travalicare la forma stessa del libro in bellissimi cicli di lavori. Quali ad esempio, e torno a Sinisgalli, quello in quindici grandi pastelli azzurri su carta Duchêne - «quindici pastelli per le lucide visioni di un amico» - ispirati ognuno a un verso del poeta nella cui casa a Montemurro - la Casa delle Muse - vennero esposti nel 2018.<sup>6</sup> E qui di nuovo, altro tratto che ritorna, si passa dalla più pura astrazione e dal rigore geometrico così intimamente sinisgalliano a un accenno di raffigurazione del paese natale del poeta, nell'essenzialità severa del paesaggio di Lucania. Per Giulia l'opposizione rigida, diciamo pure ideologica tra astratto e figurativo semplicemente non ha senso seppure, ricordando in una bella intervista la vivacità del mondo artistico romano nei «felici» anni Sessanta, l'artista racconti sorridendo come a Piazza del Popolo «gli astrattisti [sedevano] da Rosati, da Canova i figurativi e i 'noiosi'».<sup>7</sup>

Tale libertà espressiva, tale versatilità nella ricerca del nucleo strutturante di poesia, trovano riscontro nelle grandi tavole a china dedicate ai poeti - poeti della più accertata e amata classicità accanto ad amici delle ultime generazioni - esposte alla Biblioteca Cantonale di Lugano nel 2021<sup>8</sup> (e a *Mantova Poesia* l'anno successivo)<sup>9</sup> insieme a libri manoscritti in copia unica di più importanti dimensioni, quattro dei quali recentemente oggetto di donazione, richiesta dal Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi (2023).

Il libro, il libro di poesia, come si vede, nella sua forma storicizzata e nella libera e mutevole reinterpretazione, non ha mai abbandonato l'orizzonte di Giulia, né il suo quotidiano e accuratissimo fare.<sup>10</sup> Anche perché al *journal intime*, al *carnet de voyage* si affiancano le committenze dei più importanti

<sup>6</sup> *Giulia Napoleone per Leonardo Sinisgalli*, 15 pastelli su carta Duchêne, catalogo della mostra, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 16 fogli sciolti in custodia.

<sup>7</sup> LUCA SALTINI, *Incontro con Giulia Napoleone*, in *Il segno e la poesia. 25 libri d'artista di Giulia Napoleone*, cit.

<sup>8</sup> *Il segno e la poesia. 25 libri d'artista di Giulia Napoleone*, cit.

<sup>9</sup> *Segni e Poesia. Giulia Napoleone per Mantova Poesia*, [testi di Stefano Iori e Rosa Pierno], Pistoia, Gli Ori; Firenze, Galleria Il Ponte, 2022, 54 pp., 16 tav. b./n.

<sup>10</sup> Sul libro come forma espressiva dell'arte contemporanea, come «forma pensante» in virtù della sua dimensione relazionale, che unisce forma e sostanza, materia e contenuto, si rinvia a Bookhouse. *La forma del libro* [catalogo della mostra al MARCA di Catanzaro], a cura di Alberto Fiz, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, in particolare al saggio dello stesso A. Fiz, *Lo spazio del libro*, pp. 14-29.

editori d'arte e galleristi - insieme ai *desiderata* talora pressanti degli amici poeti - a cominciare da Vanni Scheiwiller, che Giulia considera un maestro ed è stato tra i suoi affetti più cari. E i nomi da aggiungere a Scheiwiller sono quelli di Sergio Pandolfini, che nella sua storica stamperia romana dà vita alle Edizioni d'Arte Il Bulino, del compianto Josef Weiss titolare delle omonime edizioni a Mendrisio nel Canton Ticino, di Alain Gorius che dirige a Parigi le edizioni d'arte Al Manar con focus sulla poesia dei paesi del Mediterraneo, di Roberto Gatti stampatore d'arte a Modena, di Franco Masoero a Torino, di Giorgio Devoto editore a Genova di San Marco dei Giustiniani, di Giorgio Bertelli con le Edizioni L'Obliquo a Brescia, di Gaetano Bevilacqua a Salerno con le Edizioni dell'Ombra, di Matteo Bianchi e Carolina Leite con le luganesi Pagine d'Arte, di Luciano Ragazzino con le milanesi - anagrammatiche - Edizioni Il ragazzo innocuo, e l'elenco è sicuramente incompleto.

Né va taciuto il nome di colui il quale è considerato una leggenda di svagata e poetica editoria d'arte: Alberto Casiraghy con il suo Pulcinoelefante, uso a sfornare una *plaque* al giorno e pertanto definito da Vanni Scheiwiller «il panettiere degli editori».<sup>11</sup> Come si può capire dalla sommaria elencazione tracciata, la forma di questi libri a stampa - ma a stampa vedremo in quali termini - può cambiare in maniera anche sensibile: dal foglio tipografico ripiegato in quattro, tagliato e cucito a filo di Alberto Casiraghy fino a ideazioni di straordinaria complessità e raffinatezza.<sup>12</sup> Di Weiss, che nasce tipografo,<sup>13</sup> va segnalata ad esempio la perfezione della stampa e delle legature, e occorre ricordare che tutti questi editori lavorano in prevalenza con i caratteri mobili, sempre più difficili tuttavia da reperire in commercio, e se li abbandonano è per ricorrere a polimeri che permettano un'elegante riformulazione del carattere stesso (sempre Weiss). Ma se questo è in veloce sintesi ciò che pertiene alla stampa dei testi, va detto che la parte per così dire grafica è quanto invece più varia e si articola. Perché i testi possono andare insieme nel volume alle diverse tecniche incisive di cui Giulia è maestra, ma anche ad interventi originali che mutano, talora anche in maniera significativa, da esemplare a esemplare dello stesso libro. E le tecniche impiegate sono quelle dei pastelli, delle bellissime chine nere, degli acquerelli, decise di volta in volta in rapporto sempre intimo con la qualità dei testi.

---

<sup>11</sup> Pubblicazioni degli editori menzionati si trovano in RALPH JENTSCH, *The Artist and the Book in Twentieth-Century Italy* [catalogo della mostra (New York, MoMA, 14 ottobre 1992 - 16 febbraio 1993)], Torino, Umberto Allemandi, 1992 e in *Alfabeto in Sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta* [catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostri di San Domenico, 20 gennaio - 3 marzo 2002)], a cura di Claudio Parmiggiani, Milano, Mazzotta, 2002.

<sup>12</sup> Cfr. SANDRO PARMIGGIANI, *I fiori in tasca*, in Garden Books. *Libri d'artista, giardini della mente*, a cura di Elisa Pellacani, fotografie di Laura Sassi, Reggio Emilia, Consulta libriprogetti, 2022, pp. 43-51.

<sup>13</sup> Cfr. SILVIO SOLDINI, *Il fiume ha sempre ragione*, [documentario sul lavoro di Josef Weiss e di Alberto Casiraghy], 72', Ventura Film, 2016.



Splendide, torno a dire, sono le chine che Giulia dedica al poeta - e direttore emerito della Bibliothèque Sainte-Geneviève - Yves Peyr  e Al Manar pubblica nel 2017 (fig. 5)<sup>14</sup> in 20 esemplari ognuno dei quali con tre tavole originali di cui una, centrale, doppia. Cos  come in 20 esemplari - quattro gli interventi a china su ognuno -   una scelta di brani di Lucrezio in una traduzione italiana ottocentesca stampata da Josef Weiss (2014)<sup>15</sup> con il carattere Diethelm Antiqua e su carta a mano Richard-de-Bas (fig. 6). Per entrambe le edizioni vanno lodati gli impeccabili cofanetti (rivestito in seta quello di Weiss, che rilega il volume in pelle). Non c'  bisogno di dire che si tratta di una produzione destinata a un novero assai ristretto di collezionisti, cui per fortuna costituiscono contraltare le generose donazioni dell'artista ad importanti istituzioni come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e la Biblioteca Casanatense di Roma, la Biblioteca Poletti di Modena, la Biblioteca Cantonale di Lugano. Degli Uffizi e dell'Istituto Centrale per la Grafica s'  detto.

Anche per i libri d'artista a stampa, prodotti nei termini e con la cura cui si   fatto cenno, se non si vuole ricorrere al catalogo converr  limitarsi a qualche esempio che ne ponga in luce la variet  e originalit  di composizione. Penso - sono ancora chine ma in tessitura leggerissima che riprende, esemplare per esemplare, l'andamento della decorazione araba in una raffinata trasfigurazione - al libro di versi del grande poeta siriano Adonis nella traduzione di Francesca Corrao (fig. 7). Il volume, uscito nel 2008 dalla Stamperia d'Arte Il Bulino,<sup>16</sup>   in 35 copie e oltre alle tre grandi tavole doppie (una per la copertina) presenta, stampata a secco in rilievo su carta, la riproduzione di alcuni versi nella grafia originale del poeta.

Di impostazione diversa, luminoso nei suoi pastelli colorati, il volume con le poesie di Elio Pecora<sup>17</sup> stampato nel 2020 in trentacinque esemplari, sempre dal Bulino, contenenti ognuno cinque disegni originali (1 disegno di copertina, 3 tavole + 1 'finalino' rotondo) per un totale di 175 disegni. Forse il libro pi  impegnativo di Giulia che impieg  per realizzarlo l'intero periodo di confinamento imposto dalla pandemia, e vissuto in totale solitudine nella bella casa studio di Carbognano, tra i boschi della Toscana. Ugualmente luminosa, ma la luce   quella metafisica della maniera nera - anch'essa un segreto cui Giulia conferisce inedite tonalit  verdeazzurre - la

<sup>14</sup> YVES PEYR , *Les rehauts du songe*, [dessins de] Giulia Napoleone, [Paris], Al Manar, 2017, 31 pp. non cucite, tav. in custodia, copie firmate dagli autori al colophon.

<sup>15</sup> TITO LUCREZIO CARO, *Nero*, disegni originali di Giulia Napoleone, Mendrisio, Josef Weiss, 2014, pagine non numerate, tav. in custodia, copie firmate dagli autori al colophon.

<sup>16</sup> AD NIS, GIULIA NAPOLEONE, *Aleppo. Secondo sole fatto di terra e pietra*, traduzione di Francesca Maria Corrao, Roma, Il Bulino, 2008, pagine non numerate e non cucite in custodia, copie firmate dagli autori al colophon.

<sup>17</sup> ELIO PECORA, *Nell'aria del mattino (frammenti di un prologo)*, pastelli originali di Giulia Napoleone, Roma, Il Bulino, 2020, pagine non numerate e non cucite in custodia, copie firmate dagli autori al colophon.

magnifica edizione privata con i versi di Camillo Sbarbaro realizzata a Milano per i Cento Amici del Libro nel 2001 (fig. 8).<sup>18</sup>

Rispetto a questo tipo di impostazione grande è il salto con cui si presenta, nella più tradizionale veste libraria e per le cure tipografiche di un maestro come Antonio Sannino - conosciuto da Giulia ai tempi del suo apprendistato incisore in Calcografia - la pregevole traduzione di Dario Durbé di una scelta cospicua delle *Fleurs du mal*,<sup>19</sup> uscita nel 1996 a Roma per l'Archivio dei Macchiaioli in 100 copie più 26 dedicate, contenenti ognuna un'incisione originale a punzone (fig. 9).

Tanto altro ancora a questo punto, come su detto, si potrebbe porre in rilievo, ma forse questi soli e pochi cenni possono restituire la varietà di un lavoro mai pago di se stesso in cui confluiscono, lo ricordiamo ancora, l'invenzione formale e la qualità, sempre altissima della realizzazione.

Vorrei concludere ricollegandomi all'inizio di questo scritto, e all'aggettivo «araldico» impiegato in riferimento alle costellazioni, a proposito della mostra del 2017 all'Istituto Centrale per la Grafica. Giulia vi donava 35 libri manoscritti, frutto di un pensiero e di un'invenzione che l'avevano accompagnata si può dire da sempre nel suo cammino. A quei 35 sortilegi volle però aggiungere un altro dono, costruito per l'occasione. Si trattava di un libro quadrato in copia unica misurante 25 centimetri per lato, che racchiudeva 25 poesie inedite di 25 poeti chiamati a scrivere sulle luci del firmamento (fig. 10); Giulia vi aggiungeva 25 tavole disegnate a china ognuna con una costellazione diversa, realizzate con la consulenza scientifica dell'amico Brunello Tirozzi, professore emerito di Fisica all'Università La Sapienza. La mostra veniva per così dire affidata all'idea di una geometria perfetta che non può non trascenderci e che l'arte, come la poesia, insegue da sempre, in un lavoro - e lavoro è parola chiave per intendere Giulia - che non può avere sosta. Il titolo del volume, *Nodi quasi di stelle*, era tratto da un verso della *Ginestra*, le cure tipografiche dell'opera - a fogli sciolti e in cofanetto - furono ancora una volta del Bulino; la scelta dei poeti - e non se n'è mai pentito - di chi ha steso queste note.



<sup>18</sup> CAMILLO SBARBARO, *Rimanenze*, Milano, Cento Amici del Libro, 2001, 44 pp., tav. in custodia, copie firmate dall'artista al colophon.

<sup>19</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, antologia di versi nuovamente tradotti da Dario Durbé, disegni di Giulia Napoleone, Roma, Nuovo Archivio dei Macchiaioli, 1996, 348 pp. + 1 incisione originale a punzone firmata dall'artista.

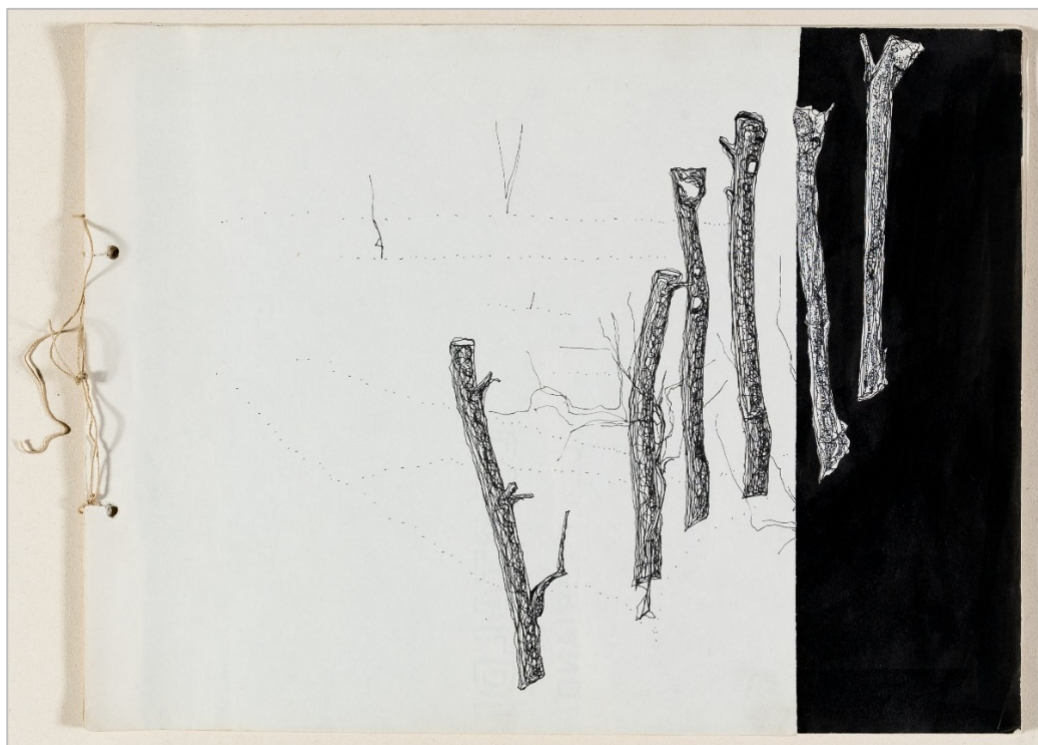


Fig. 1. *Quattro alberi*, 1963, libro in 9 disegni.



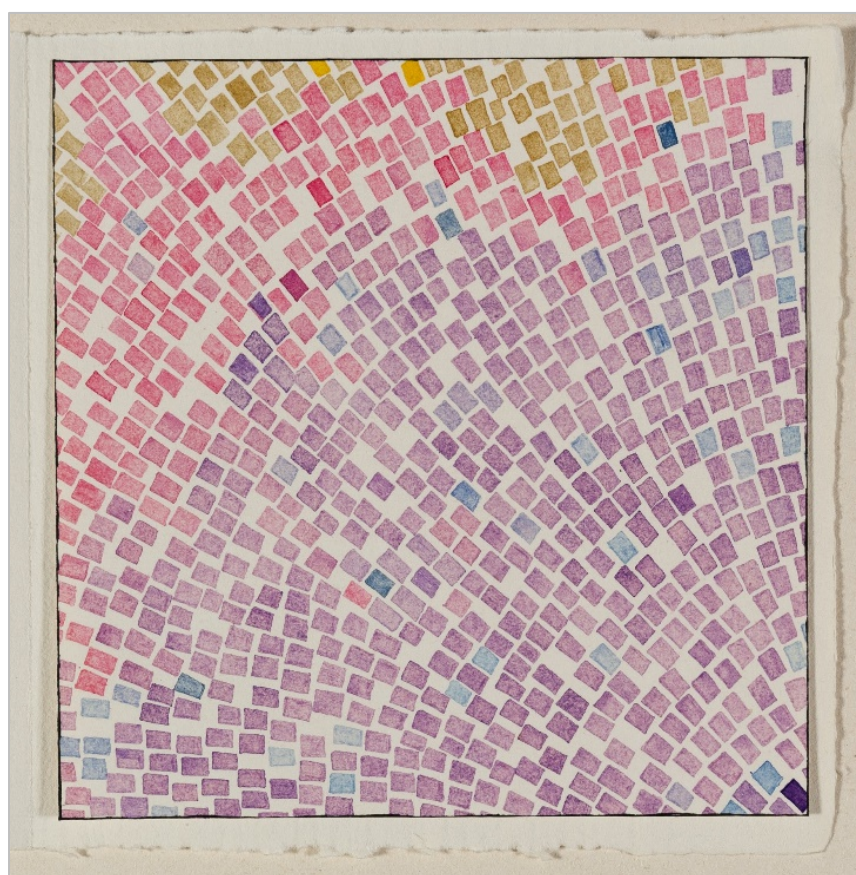


Fig. 2. EMILY DICKINSON, *Flowers - Well - if anybody*,  
in *Urania Variazione*, 1964, libro in 10 disegni.



Fig. 3. GIACOMO LEOPARDI, *Imitazione*, 1966, libro in 10 disegni.



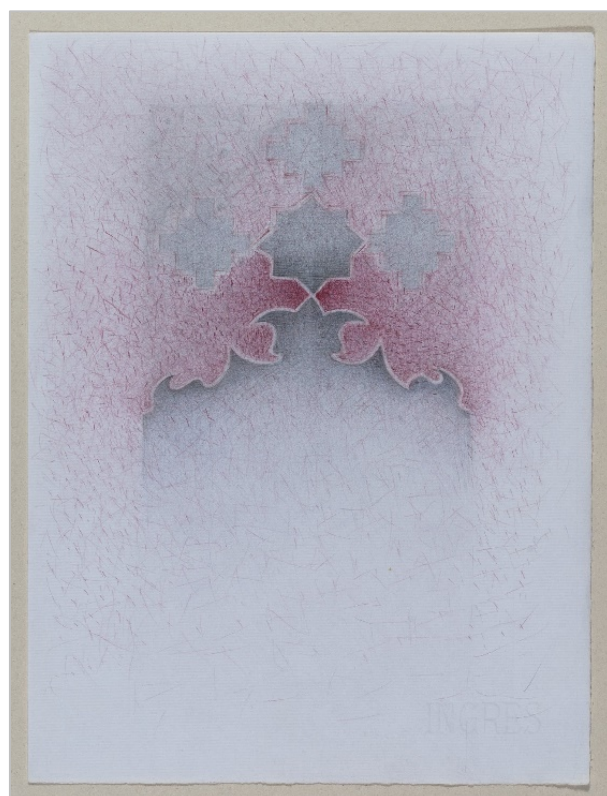
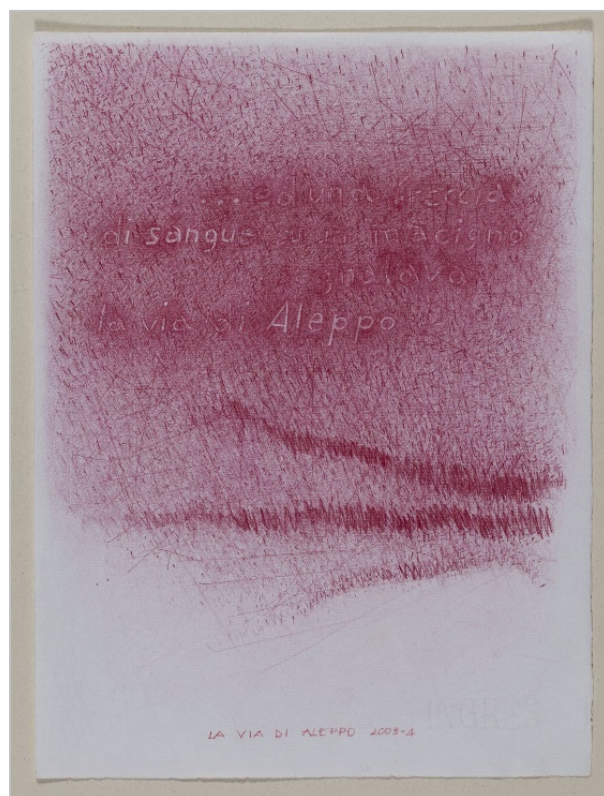


Fig. 4. MOHAMED FOUAD, *La via di Aleppo*, 2003-2004, libro in 20 disegni.

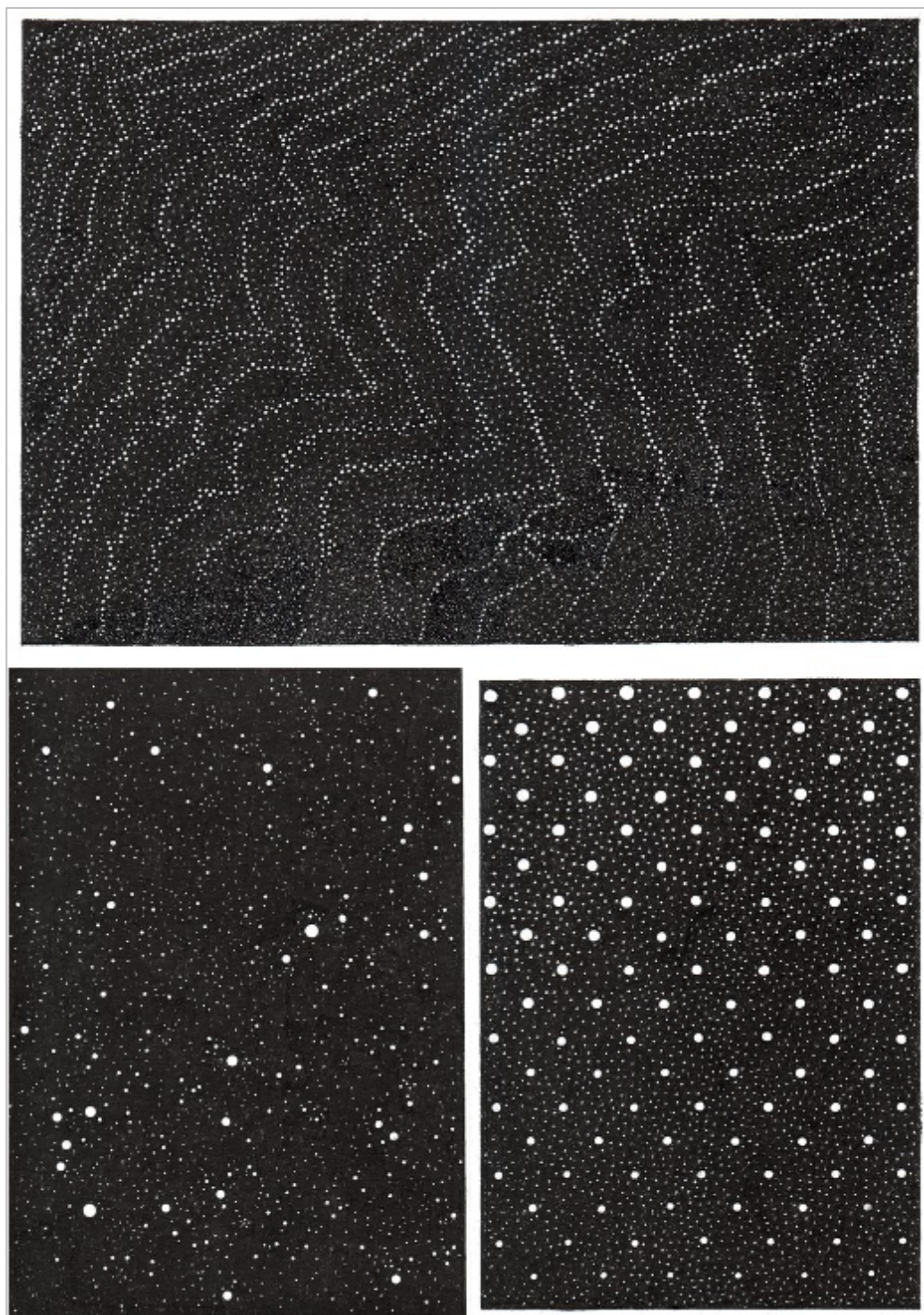


Fig. 5. YVES PEYRÉ, *Les rehauts du songe*, [dessins de] Giulia Napoleone, [Paris], Al Manar, 2017.





Fig. 6. TITO LUCREZIO CARO, *Nero*, disegni originali di Giulia Napoleone, Mendrisio, Josef Weiss, 2014.

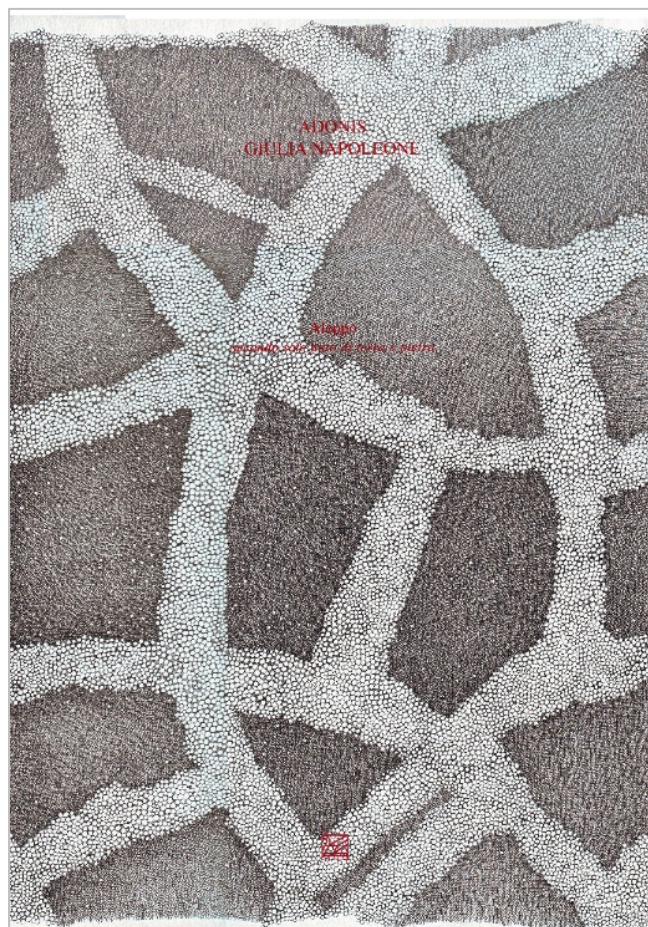


Fig. 7. ADŪNĪS, GIULIA NAPOLEONE, *Aleppo. Secondo sole fatto di terra e pietra*, Roma, Il Bulino, 2008.



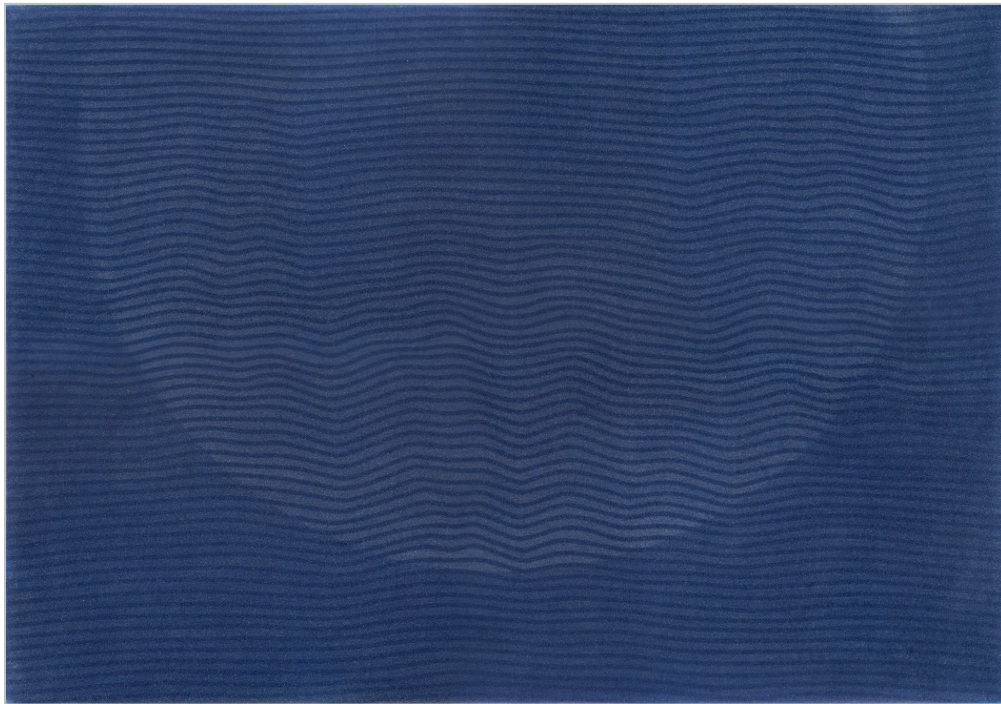


Fig. 8. CAMILLO SBARBARO, *Rimaneze*, Milano, Cento Amici del Libro, 2001.



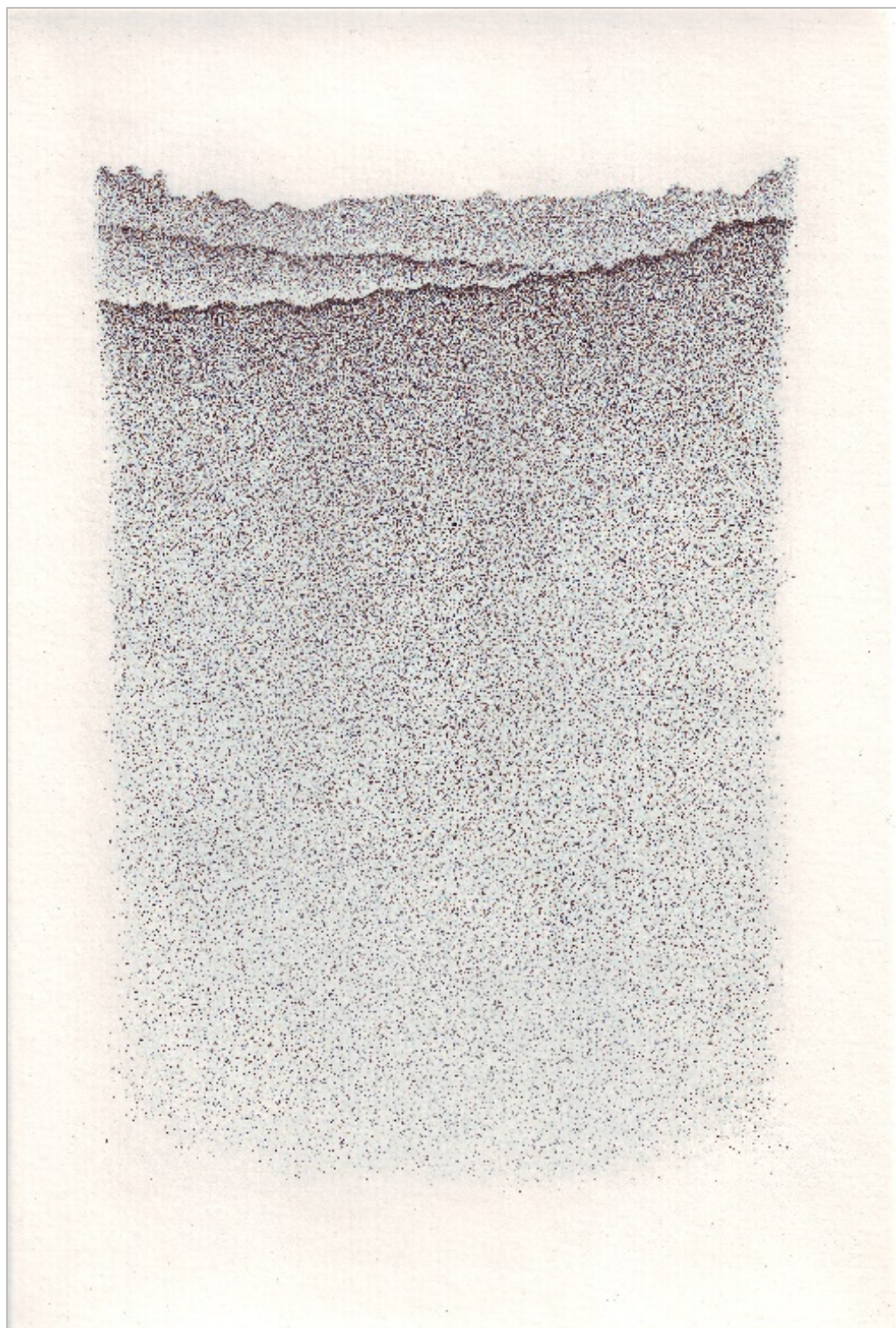


Fig. 9. CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*,  
Roma, Nuovo Archivio dei Macchiaioli, 1996.

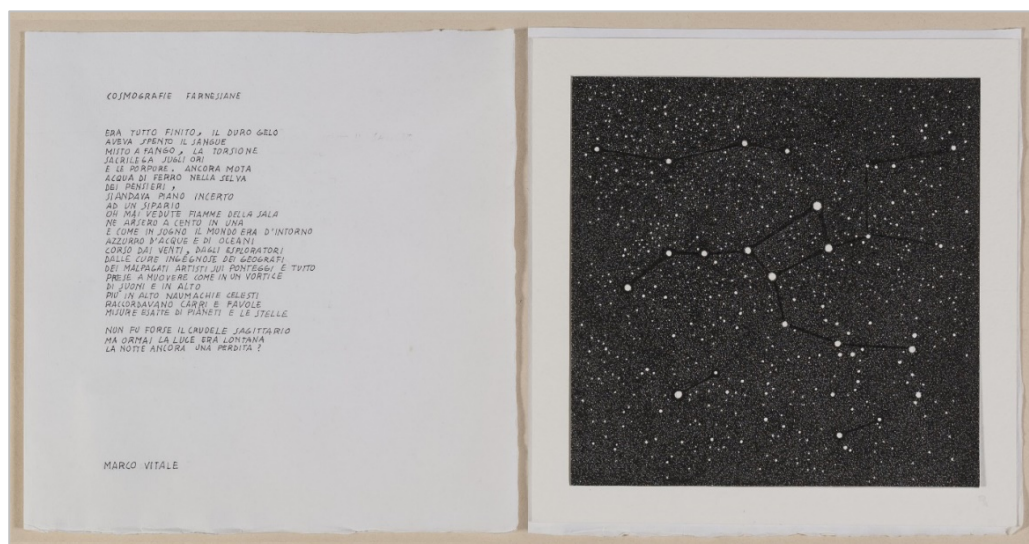


Fig. 10. GIULIA NAPOLEONE, *Nodi quasi di stelle*, 2017, libro in 25 disegni.



ELEONORA GUIDI\*

**La Divina Comedia**  
**di John Flaxman e Tommaso Piroli (1793, 1802):**  
**un modello europeo di Dante illustrato tra Sette e Ottocento**

TITLE: *La Divina Comedia by John Flaxman and Tommaso Piroli (1793, 1802): an European Model of Illustrated Dante Between the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries.*

In 1792, in Rome, the Dutch collector Thomas Hope commissioned the first exclusively illustrated edition of the *Divine Comedy* to John Flaxman. The first publication, limited and for private circulation, was distributed by the engraver Tommaso Piroli's workshop in July 1793, and Hope, holder of the rights, forbade the printing of further copies. However, in 1802, Piroli repurposed the engravings from Flaxman's illustrations for a new edition, distributed throughout Europe, immensely successful as evidenced by the editions of the *Comedy* in the first 19<sup>th</sup> century in which they were included. The collaboration between Flaxman and Piroli, their relationship with Hope and the history of this illustrated *Comedia*, born from a rigorous neoclassical theory on the relationship between poetry and art, establish themselves as a living testimony of Dante's reception between the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries through a study of the dynamics in book market.

KEYWORDS: Dante; Divine Comedy; John Flaxman; Tommaso Piroli; Book Market.

Nel 1792, a Roma, il collezionista olandese Thomas Hope commissionò la prima edizione esclusivamente illustrata della *Divina Commedia* a John Flaxman. La prima pubblicazione, limitata e a circolazione privata, uscì dalla bottega dell'incisore Tommaso Piroli nel luglio 1793 e Hope, detentore dei diritti, ne proibì la stampa di ulteriori copie. Tuttavia, nel 1802, Piroli riutilizzò le incisioni tratte dalle illustrazioni flaxmaniane per una nuova edizione, diffusa in tutta Europa con straordinario successo, testimoniato dalle numerose edizioni della *Commedia* della prima metà dell'Ottocento nelle quali furono inserite. La collaborazione tra Flaxman e Piroli, i loro rapporti con Hope e la storia di questa *Comedia* illustrata, nata da una rigorosa teoria neoclassica sui rapporti tra la poesia e l'arte, si affermano come una testimonianza viva della ricezione dantesca tra Settecento e Ottocento studiata attraverso le dinamiche del mercato librario.

PAROLE CHIAVE: Dante; Divina Commedia; John Flaxman; Tommaso Piroli; mercato librario.

DOI: <http://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18135>

Copyright © 2023 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

---

## 1. Introduzione: la Divina Comedia di Flaxman e Piroli

La *Divina Commedia* illustrata da John Flaxman e incisa da Tommaso Piroli fu pubblicata a Roma per la prima volta nel 1793<sup>1</sup> con un progetto editoriale a circolazione privata regolato dal giovane committente olandese Thomas Hope. Le tavole illustrate, racchiuse in una specie di album, attirarono l'attenzione di numerosi scrittori e artisti dell'ambiente culturale italiano ed europeo sia per

---

\* Alma Mater Studiorum Università di Bologna (IT), [eleonora.guidi9@studio.unibo.it](mailto:eleonora.guidi9@studio.unibo.it).  
Abbreviazioni: BCAB, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna; BCB, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa; BL, The British Library, London; BM, The British Museum, London. Per tutti i siti web segnalati nel contributo, l'ultima consultazione risale al 29.09.2023.

<sup>1</sup> JOHN FLAXMAN, TOMMASO PIROLI, *La Divina Comedia di Dante Alighieri. Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso*. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli Rom[a]no. In possesso di Tommaso Hope Scudiere, Amsterdam, [Roma], 1793, mm 290×450.

l'eleganza delle scene dantesche disegnate seguendo i modelli classici greco-romani, sia perché per la prima volta erano stati illustrati tutti i canti della *Commedia*. Dietro alle scelte artistiche di Flaxman si nascondeva un'ampia teorizzazione neoclassica sul rapporto tra l'arte e la poesia, largamente diffusa in Europa nella seconda metà del Settecento. I disegni danteschi di Flaxman<sup>2</sup> hanno origine durante la sua formazione artistica presso la Royal Academy of Arts di Londra (1769-1775), anni trascorsi in compagnia di grandi maestri, tra cui Joshua Reynolds, e fedeli amici, quali William Blake con cui Flaxman condivise una grande passione per le rime di Dante. Nel 1787 Flaxman, da poco sposato con Ann Denman, decise di partire per l'Italia per migliorare la sua preparazione a diretto contatto con i grandi modelli romani e rinascimentali.

Le tappe del viaggio ampliarono il suo cerchio di conoscenze e il soggiorno romano, dal 1788 al 1793, fu decisivo per la sua affermazione professionale. A Roma Flaxman conobbe uno dei protagonisti assoluti della scena artistica europea, Antonio Canova, con cui condivise una lunga amicizia. Anche la bottega dell'incisore romano Tommaso Piroli, in via Gregoriana 34, fu luogo di incontri cruciali per la sua carriera; la *ragunanza*, detta anche Accademia degli artisti, diede vita a un clima di discussioni letterarie fervente e dinamico, ricco di appuntamenti e progetti. La lettura degli epistolari delle persone coinvolte nell'edizione del 1793 è fondamentale per comprendere la sua genesi editoriale, dalla fase di ideazione per le strade di Roma ai disegni realizzati con la tecnica delle *outlines*, fino alle incisioni di Piroli. Le edizioni illustrate della *Divina Commedia* iniziavano ad essere diffuse nel mercato librario tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, ad accompagnare la passione per Dante in rampante ascesa sia in Italia sia in Inghilterra, come dimostra l'immensa popolarità in tutta Europa (e non solo) dell'edizione 'pirata' di Piroli del 1802<sup>3</sup> che riprodusse illegalmente le illustrazioni di Flaxman riutilizzando le tavole usate per le incisioni del 1793.

## **2. Antecedenti inglesi: Flaxman alla Royal Academy of Arts (1769-1775), lezioni dantesche**

Il 7 ottobre 1769 John Flaxman entrò nella Royal Academy of Arts di Londra<sup>4</sup> fondata appena due anni prima da una trentina di artisti di fama internazionale, tra cui Joshua Reynolds e Henry Füssli, promotori dello studio di Dante, diffusosi nella seconda metà del Settecento grazie alle prime edizioni inglesi della *Commedia* e alle traduzioni di Charles Rogers (*The Inferno of Dante Translated*, J. Nichols, London, 1782) e di Henry Boyd, autore della prima traduzione integrale di *Inferno* (1785), *Purgatorio* e *Paradiso* (1802). Alla Royal Academy le mostre di opere d'ispirazione dantesca attirarono l'attenzione del mondo culturale europeo. In particolare nel 1773 Reynolds espose il dipinto a olio *Count Ugolino and his Children in the Dungeon*, ispirato dalla prima traduzione del tragico episodio a cura di

<sup>2</sup> Oggi alla Houghton Library, Harvard University (MS Typ 26.4).

<sup>3</sup> JOHN FLAXMAN, TOMMASO PIROLI, *La Divina Comedia di Dante Alighieri. Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso*. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli Rom[a]no. Si vende dall'Incisore sud.o a Strada Gregoriana, n. 34, [Roma], 1802, mm 240×300.

<sup>4</sup> Cfr. JOHN THOMAS, *John Flaxman R.A. (1755-1826)*, «Journal of the Royal Society of Arts», CIV, 4966, 9 December 1955, pp. 43-66: 44, per un breve resoconto sull'esperienza di Flaxman alla Royal Academy e i premi vinti negli anni dal 1770 al 1775.

Jonathan Richardson, pubblicata nel 1719 in *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage, of the Science of a Connoisseur*.<sup>5</sup>

Le lezioni di Reynolds, fondate sui volumi di Richardson, ricchi di riferimenti alla cronachistica del Trecento, ripercorrevano i conflitti tra guelfi e ghibellini con estrema cura<sup>6</sup> e proponevano una teoria raffinata dell'arte elevata al grado di poesia; ai suoi studenti si raccomandava di promuovere «not the industry of hands, but of the mind» perché ogni pittore di successo «stands in need of more knowledge than is to be picked off his pallet».<sup>7</sup> L'idea di fondo era quella della pittura come prodotto della mente, vivace interpretazione ed espressione dell'individualità dell'artista che, alla pari di un poeta, compie un lavoro mentale percepibile anche dal piacere di cui poi farà esperienza l'osservatore dell'opera.<sup>8</sup> Il 10 dicembre 1778, in occasione di una distribuzione di premi, Reynolds spiegò agli studenti della Royal Academy i principi dell'arte, pittorica e poetica, fondati nella mente, enunciando uno dei caratteri fondamentali di quella che sarà poi la pittura flaxmaniana, ossia l'aspirazione alla «semplicità» dei modelli antichi:

It must be confessed of the many thousand antique statues which we have, that their general characteristic is bordering at least on inanimate insipidity. - [n.] This 'inanimate insipidity', when seen through Winckelman's eyes, becomes a noble simplicity and quiet grandeur. - [...] Simplicity is our barrier against that great enemy to truth and nature, affectation, which is ever clinging to the pencil, and ready to drop in and poison everything it touches. Our love and affection to simplicity proceeds in a great measure from our aversion to every kind of affectation.<sup>9</sup>

Le linee delle figure di Flaxman nei disegni danteschi furono l'emblema di questo principio di *simplicity and quiet grandeur*, direttamente ispirato alla composizione greca, nobile nel tratto e avversa all'affettazione. La teorizzazione neoclassica di Reynolds ebbe enorme influenza sulla produzione dantesca flaxmaniana e, assieme a questa, non va dimenticata la presenza costante di William Blake, anche lui studente alla Royal Academy e fedele disegnatore di capolavori classici nelle lunghe serate trascorse a imitare i soggetti greci e i modelli rinascimentali italiani. In quelle straordinarie giornate di studio, Flaxman incontrò anche Henry Füssli (o Fuseli, nella versione italianizzata) che, appena tornato da anni passati a Roma (1770-1777), aveva ripreso il 3 novembre 1778 a insegnare alla Royal Academy come professore associato.

Anche le *lectures* di Füssli affrontarono il tema del rapporto tra arte e poesia soffermandosi sull'arte ispirata dal poema dantesco come il *Cartoon of Pisa*, ovvero la *Battaglia di Cascina*, conosciuta attraverso il bozzetto fatto da Aristotile da

---

<sup>5</sup> Stampato per W. Churchill, presso *Black Swan* in Pater Noster Row.

<sup>6</sup> Cfr. JONATHAN RICHARDSON, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage, of the Science of a Connoisseur*, London, William Bowyer, 1719, 4°, pp. 26-29.

<sup>7</sup> JOSHUA REYNOLDS, *Discourses on Art*, ed. by Edward Gilpin Johnson, Chicago, A.C. McClurg and Company, 1891, pp. 171-172; ELBERT N.S. THOMPSON, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, «PMLA», XXXII, 3, 1917, pp. 339-366: 339.

<sup>8</sup> Cfr. J. REYNOLDS, *Discourses on Art*, cit., pp. 208-209; E.N.S. THOMPSON, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, cit., p. 355.

<sup>9</sup> J. REYNOLDS, *Discourses on Art*, cit., pp. 216-217.



Sangallo,<sup>10</sup> esempio sublime di tumultuosa dignità dell'azione, «immaginando il momento transitorio dallo stato rilassato a quello di energia, le idee di movimento, per usare la figura coraggiosa di Dante, sembrano essersi riversate nella mente dell'artista».<sup>11</sup> A seguire, nello studio del *Giudizio Universale*, citò nuovamente l'infinita varietà dei visi presenti nella *Commedia*,<sup>12</sup> sui quali aveva realizzato due splendidi abbozzi di teste di anime dannate nel 1791. I personaggi danteschi ispirarono nel corso del tempo numerosi disegni di Füssli, tra cui il celebre *Francesca e Paolo* del 1777, esposto in una mostra del 1786 alla Royal Academy, in presenza anche di un bassorilievo ovale scolpito da Flaxman intitolato *An Angel comforting a widow*,<sup>13</sup> posto nel memoriale dell'arcidiacono Thomas Ball e sua moglie nella cattedrale di Chichester.

### 3. I coniugi Flaxman in Italia: Canova e il circolo romano

Nel 1782, quando ancora lavorava come *designer* per l'*Etruria*, una manifattura di vasi ornamentali, sotto la guida del ceramista Josiah Wedgwood, Flaxman sposò Ann Denman. Saputo del matrimonio, Reynolds disse che il novello sposo non avrebbe più avuto possibilità di migliorare nella sua carriera d'arte, ma John, deciso a provare il contrario, partì per l'Italia:

«I have long thought that I could not rise to distinction in art without studying in Italy, but these words of Reynolds have determined me. I shall go to Rome as soon as my affairs are fit to be left; and to show him that wedlock is for a man's good, rather than his harm, you shall accompany me. If I remain here, I shall be accused of ignorance concerning those noble works of art which are to the sight of a sculptor what learning is to a man of genius, and you will lie under the charge of detaining me». In this resolution Mrs. Flaxman fully concurred.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> JOHN KNOWLES, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, 3 voll., Londra, Henry Colburn and Richard Bentley, 1831, p. 151.

<sup>11</sup> «In imagining this transient moment from a state of relaxation to a state of energy, the ideas of motion, to use the bold figure of Dante, seem to have showered into the artist's mind». (J. KNOWLES, *The Life and Writings*, cit., p. 153).

<sup>12</sup> Ivi, p. 164.

<sup>13</sup> *The Exhibition of the Royal Academy, The Eighteenth*, London, T. Cadell, 1786, <<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/ra-sec-vol18-1786>>.

<sup>14</sup> LYDIA MARIA CHILD, *Biographies of Good Wives*, New York, C. S. Francis, 1846, pp. 115-116: «"So, Flaxman," said the President one day, as he chanced to meet him, "I am told you are married; if so, sir, I tell you you are ruined for an artist"». Cfr. ANN FLAXMAN, *An Uninteresting Detail of a Journey to Rome*, edited by Marie E. McAllister, [electronic edition], A Romantic Circles Edition, 2014, n. 2, p. 15. <<http://romantic-circles.org/editions/flaxman/index.html>>: «Child takes the story directly from Cunningham, who seems to have created it based on these few lines from Joseph Farington's diary (18 October 1803)». Cfr. ALLAN CUNNINGHAM, *John Flaxman, The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*, New York, J. and J. Harper, 1829-1831, pp. 237-315: p. 251. Cfr. JOHN THOMAS SMITH, *Nollekens and His Times*, London, Henry Colburn, 1829, p. 450: «"So, Flaxman, you are married; there's no going to Italy now". Mr. Baily, my informant, added, that it has been said, that it was in consequence of this observation of the President, that he was determined to visit Rome».

Nel settembre 1787 Flaxman e sua moglie Ann<sup>15</sup> salparono da Brighton in compagnia di altre sette persone, mossi dal desiderio di osservare dal vivo i capolavori artistici e letterari del continente. Il lungo viaggio, durato sette anni, cinque in più di quanto previsto,<sup>16</sup> li portò ad attraversare le principali città d'arte delle quali Ann scrisse un resoconto dettagliato per i primi due anni.<sup>17</sup> Il loro itinerario coprì, dopo aver attraversato la Francia, gran parte della penisola italiana: Torino, Milano, Parma, Bologna,<sup>18</sup> Pisa, Firenze (1-28 novembre 1787 e 1794), poi Roma (1 dicembre 1787-9 gennaio 1788, e 2 aprile 1788-1793), con visite a Napoli, Pompei ed Ercolano nel febbraio-marzo 1788, Assisi, Perugia, Orvieto e, probabilmente, Venezia nel viaggio di ritorno.<sup>19</sup> In realtà, in origine non avevano pensato a un *Grand Tour* nel senso tradizionale del termine, perché Wedgwood aveva incoraggiato la partenza affinché Flaxman potesse sia accompagnare il figlio, John Wedgwood, nelle città italiane, sia studiare il *design* delle antiche ceramiche in loco. A Roma avrebbe fatto da supervisore in una scuola di giovani disegnatori formati per l'*Etruria*. Lo studio di Flaxman, prima presso l'appartamento dell'incisore veronese Domenico Cunego (1724/25-1803), partito per Berlino, poi a Trinità dei Monti, divenne rapidamente sede di incontri per artisti di tutte le nazionalità, come racconta Ann ai suoi genitori in una lettera del 17 luglio 1788.<sup>20</sup>

Tra i principali frequentatori, Flaxman ne contava ventidue inglesi,<sup>21</sup> ma soprattutto fra gli italiani si distingueva Antonio Canova, con cui condivise una lunga amicizia fondata sull'adesione comune ai principi dell'arte neoclassica. Infatti, nello *sketchbook* di Flaxman, datato attorno al 1794 (oggi al Victoria and Albert Museum di Londra), si ritrovano diversi disegni di opere realizzate in quegli anni da Canova, tra cui la tomba di Clemente XIII in San Pietro a Roma.<sup>22</sup> Ai fini di questa ricerca sull'edizione della *Commedia* del 1793, mi limiterò a ripercorrere la loro connessione con la materia dantesca e con l'ambiente romano, in particolare con Thomas Hope e Tommaso Piroli. Le relazioni tra i protagonisti della vicenda editoriale sono infatti ampiamente documentate dai rispettivi diari

<sup>15</sup> PAGET TOYNBEE, *Dante in English Art: A Chronological Record of Representations by English Artists*, «Annual Reports of the Dante Society», XXXVIII, 1919, pp. 1-112: 45.

<sup>16</sup> Flaxman si rese conto che non sarebbe riuscito a finire il gruppo scultoreo commissionatogli da Lord Bristol; perciò, decise di trattenersi ancora in Italia.

<sup>17</sup> Il diario è conservato alla British Library, serie Additional Manuscripts (d'ora in poi Add.MS.) 39787. Cfr. A. FLAXMAN, *An Uninteresting Detail*, cit.

<sup>18</sup> La visita a Bologna comprese sicuramente lo studio dei bassorilievi della facciata ovest di San Petronio, la Santa Cecilia di Raffaello in San Giovanni in Monte e la fontana del Nettuno. Cfr. DAVID IRWIN, *Flaxman: Italian Journals and Correspondence*, «The Burlington Magazine», CI, 675, June 1959, pp. 212, 215-217: 215.

<sup>19</sup> Cfr. HUGH BRIGSTOCKE, *Refocusing the Grand Tour: John Flaxman and the Reappraisal of Early Italian Painting and Sculpture, 1787-94*, in HUGH BRIGSTOCKE, ECKART MARCHAND, ALISON E. WRIGHT, *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*, «The Volume of the Walpole Society», LXXII, 2010, pp. 3-24: 3; D. IRWIN, *Flaxman*, cit., pp. 212-217.

<sup>20</sup> BM, Add.MS. 39780, ff. 179-180. Cfr. SARAH SYMMONS, *Flaxman and Europe. The Outline Illustrations and their Influence*, New York-London, Garland, 1984, p. 67.

<sup>21</sup> BM, Add.MS. 39790, f. 16, lettera di Flaxman a William Gunn del 1793. Cfr. S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 66.

<sup>22</sup> *Victoria and Albert Sketchbook*, p. 25 in H. BRIGSTOCKE, *Refocusing the Grand Tour*, cit., p. 236.

ed epistolari, e dai documenti dei loro amici e collaboratori, dai quali emergono alcune testimonianze inedite.

L'origine dell'interesse per l'iconografia dantesca tra i pittori neoclassici risale al 1757, quando il conte di Caylus individuò in Dante e nella *Commedia* una grande fonte per ritrarre un'infinita varietà di scene, con Virgilio sempre vicino al Poeta (Fig. 1):

D'ailleurs, dans le petit nombre de Tableau qu'on trouveroit dans cette narration, on ne pourroit se dispenser de représenter sans cesse Virgile à côté du Dante; l'ancien Poète est inseparable de cet Auteur, il est le spectateur, le continuel témoin de ses actions et des impressions qu'il reçoit. Ces répétitions de deux figures sont froides en elles-mêmes par la raison qu'elles sont dépourvues d'action, et que n'étant admises que pour regarder, elles sont insoutenables dans la Peinture. Cet Art est donc ici d'accord avec plusieurs autres parties de l'esprit, pour tout dire que tout ouvrage en Vers et divisé par Chant, n'est pas toujours un Poème.<sup>23</sup>

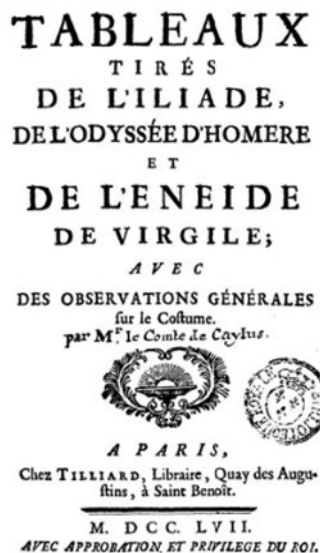


Fig. 1. ANNE CLAUDE PHILIPPE DE CAYLUS, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgile*, Paris, chez Tilliard Libraire, 1757, 8°.

La maggiore critica a Dante era quella di aver creato un Dante *agens* prevalentemente osservatore, rappresentabile con difficoltà senza Virgilio, e sovrastato dai personaggi incontrati nel viaggio nell'aldilà. Questa percezione, ben riconosciuta dai pittori neoclassici, trovava risposta nelle illustrazioni flaxmaniane, manifesto della lettura neoclassica della *Commedia*. Nel corso del Settecento, quando la passione e la critica dantesca si erano estese a tutti i principali ambienti culturali, accademie d'artisti incluse, si era registrato un vero e proprio

<sup>23</sup> ANNE CLAUDE PHILIPPE DE CAYLUS, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgile*, Paris, chez Tilliard Libraire, 1757, 8°, p. VIII.

assalto a Dante.<sup>24</sup> Nonostante Dante fosse visto come oscuro e a tratti ‘gotico’, la critica complessiva si muoveva su due atteggiamenti: il primo, al di qua delle Alpi, condannava le metafore barocche, il secondo, in Europa, si inorgoglia nel celebrare la cultura italiana.<sup>25</sup> Già cinquant’anni prima, nel 1732, il dantista veronese Giulio Cesare Becelli aveva sottolineato la «vera qualità della Dantesca comedia»,<sup>26</sup> ovvero l’ineffabilità delle sue immagini. Il mistero dantesco, tanto aspramente criticato quanto più o meno segretamente ammirato, acquisì nel corso degli ultimi anni del Settecento un ruolo di protagonista sia in letteratura con le imitazioni di Vincenzo Monti e gli studi appassionati di Alfieri, Parini e Foscolo, sia nell’arte e nel mercato librario. In questo fervente ambiente culturale si inserì Flaxman. Gli artisti neoclassici seguivano una concezione di arte diversa da quella dantesca, spiegata eloquentemente in *Inferno XI*,<sup>27</sup> per cui la teologia medievale era stata sostituita con la ricerca del bello ideale nell’arte antica. A questo proposito Melchiorre Cesarotti aveva distinto il genio e il gusto di Dante nell’influente *Saggio sulla filosofia del gusto* inviato all’Accademia dell’Arcadia di Roma nel 1785.<sup>28</sup> Flaxman riconosceva il genio dantesco, ma non il gusto racchiuso nel ‘garbuglio grottesco’ della *Commedia*, dalla quale si allontanavano gli stessi intellettuali del Settecento ancora fedeli al paradigma bembesco che prediligeva Petrarca. Le illustrazioni flaxmaniane affascinano per questa perfetta commistione tra personaggi danteschi e forme classiche dotate di una grazia del tutto greco-latina e petrarchesca (Fig. 2).

---

<sup>24</sup> CARLO CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, il Mulino, 1961, pp. 259-282.

<sup>25</sup> ANDREA BATTISTINI, *Dante in giudizio: requisitorie e apologie*, in *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*, a cura di Bruno Capaci, Roma, Carocci, 2008, pp. 11-31: 22. Cfr. LUCA MAZZONI, *Dantisti veronesi del Settecento*, in *Dante a Verona 2015-2021*, a cura di Edoardo Ferrarini, Paolo Pellegrini, Simone Pregolato, Ravenna, Longo, 2018, p. 154.

<sup>26</sup> GIULIO CESARE BECELLI, *Della novella poesia, cioè Del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana*, In Verona, per Dionigi Ramanzini, librajo a S. Tomio, 1732, 4°, II, p. 59.

<sup>27</sup> «Che l’arte vostra quella, quanto quote, / Segue, come ‘l maestro fa il discente; / Si che vostr’arte a Dio quasi è nepote» (*Inferno XI*, 103-105).

<sup>28</sup> Cfr. GIORGIO PATRIZI, Cesarotti, Melchiorre, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1980, pp. 220-229.



Fig. 2. John Flaxman, *Paolo e Francesca*, nel ciclo di illustrazioni per *La Divina Commedia di Dante* del 1793.

Il canone della letteratura italiana era rappresentato con una sublime sintesi di forme, e forse anche per questo motivo l'edizione ebbe un immenso successo. Il circolo romano di artisti e scrittori provenienti da tutta Europa era il luogo ideale in cui produrre la prima *Commedia* dantesca interamente illustrata, perché vivace terreno di intellettuali impegnati attivamente nelle discussioni che si tenevano nelle Accademie e nei caffè letterari. Flaxman, tuttavia, nei primi due anni passati a Roma incontrò molte difficoltà nel trovare committenze valide e nel 1790 confessò ai genitori<sup>29</sup> la sua intenzione di tornare in Inghilterra. La svolta arrivò grazie a Canova, dopo pochi mesi, quando conobbe Frederick Augustus Hervey, Lord Bristol, che gli commissionò inizialmente un grande bassorilievo in marmo dedicato ad *Amphion and Zeus delivering from Dirce and Lycus*. Flaxman tuttavia rifiutò le 500 ghinee promesse, perché desiderava scolpire una statua a tutto tondo, e decise con Lord Bristol un nuovo soggetto: la *Furia di Atamante*.<sup>30</sup>

Fu questa scultura a dare avvio alla rapida ascesa del nome di Flaxman tra gli artisti italiani e internazionali, ma i problemi finanziari peggiorarono altrettanto velocemente a causa del costo dei materiali per l'*Atamante* e per il marmo destinato alla tomba di Lord Mansfield (2000 ghinee).<sup>31</sup> Le gravi difficoltà economiche lo spinsero ad accettare nuovi lavori di illustrazioni, dette anche *outlines*, dalla tecnica di disegno utilizzata che imitava il contorno delle figure studiate. Dopo aver concluso i disegni per *The Pilgrim's Progress* nel giugno 1792<sup>32</sup> Flaxman era padrone

<sup>29</sup> Lettera di Flaxman ai suoi genitori, Roma, 26 Gennaio 1790 (BM, Add.MS. 39780, ff. 47-48); cfr. S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 71.

<sup>30</sup> Ivi, p. 72-73. Lord Bristol pagò quest'ultima 600 ghinee.

<sup>31</sup> Ivi, p. 74.

<sup>32</sup> Oggi conservati nello Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.



della tecnica e degli schemi compositivi.<sup>33</sup> Il 14 aprile 1792 comprò la carta per disegnare le illustrazioni dantesche.<sup>34</sup> Negli stessi mesi stava realizzando anche gli apparati illustrativi per i poemi omerici e per un'edizione di Eschilo su committenza di Mrs. Georgiana Hare-Naylor, poi affidati per essere incisi a Tommaso Piroli. La sua bottega era piuttosto rinomata presso gli artisti romani, e lo stesso Piroli studiava le maggiori opere attraverso preziosi disegni, oggi conservati al Metropolitan Museum di New York.<sup>35</sup> Tra il febbraio e l'aprile 1793 Piroli incise le illustrazioni dell'*Odissea*,<sup>36</sup> dando inizio alle pubblicazioni di quelle composizioni che nella mente di Flaxman erano tutte collegate, come racconta lui stesso a William Hayley il 26 ottobre 1793: «My intention [nei disegni per le edizioni di Eschilo, Dante, l'Iliade e l'Odissea] is to shew how any story may be presented in a series of compositions on principles of the Ancients».<sup>37</sup>

Anche Canova conosceva Piroli, perché nel 1794 aveva fatto incidere a lui e ad altri incisori romani delle acqueforti a contorno<sup>38</sup> che illustravano celebri episodi della letteratura greca, scelti da Canova stesso per i suoi bassorilievi e delineati su carta da Vincenzo Camuccini e altri. Questa operazione favorì la diffusione del nome e dell'arte di Canova, dal quale lo stesso Flaxman ebbe un grande beneficio in termini non solo artistici. Il circolo di persone che si riuniva presso la bottega di Piroli, amministrata con l'incisore Cristoforo Silvestrini, favorì l'instaurarsi di nuove conoscenze e committenze. Tutte le domeniche la «ragunanza d'artisti» si riuniva per discutere e

ogni artista portava seco in disegno un soggetto obbligato. Si esponevano i disegni, e qual fosse giudicato il migliore veniva inciso dal Piroli. Il primo argomento che si tolsero a trattare fu Roma che sollevava le tre arti sorelle. Tutti concordemente aggiudicarono il primo luogo al modo con che lo ebbe trattato Vincenzo Camuccini allora giovanetto, sì pel lato della composizione, e sì pel lato del disegno.<sup>39</sup>

Ai ritrovi parteciparono anche persone vicine a Flaxman, tra cui William Ottley, che nel diario di Ann Flaxman<sup>40</sup> compare spesso. Arrivato a Roma nel maggio 1792, Ottley è citato sia nel necrologio di Cardinali come amico di Piroli, sia da Ann come giovane e carismatico artista, appassionato di Michelangelo, che convinse John a partire per un breve viaggio a Orvieto nel settembre del 1792, per studiare gli affreschi di Signorelli del *Giudizio Universale* nella Cappella di San

<sup>33</sup> Cfr. S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 75.

<sup>34</sup> S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 77, lettera del 14 aprile 1792 (BM, Add.MS. 39784, f. 29).

<sup>35</sup> In particolare, segnalo: TOMMASO PIROLI, *Last Judgement, after Michelangelo*, n. 1993.1130.3. mm 629x473 (<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340490>>).

<sup>36</sup> GERALD EADES BENTLEY JR., *Notes on the Early Editions of Flaxman's Classical Designs*, «Bulletin of New York Public Library», LXVIII, 1964, pp. 277-307, 361-380.

<sup>37</sup> Lettera di John Flaxman a William Hayley, 26 ottobre 1793 (Fitzwilliam Museum, Flaxman Letter-box n. 3, <<https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/110005736>>).

<sup>38</sup> Oggi le matrici si trovano alla Calcografia Nazionale di Roma.

<sup>39</sup> LUIGI CARDINALI, *Necrologia*, «Memorie romane di Antichità e di belle arti», 1824, pp. 26-32: 31.

<sup>40</sup> BL, Add.MS. 39792. In particolare, su William Ottley e i rapporti con i Flaxman cfr. H. BRIGSTOCKE, *Refocusing the Grand Tour*, cit., pp. 3-24.

Brizio.<sup>41</sup> In quegli anni Ottley era stato incaricato di copiare tutte le opere di Michelangelo in Italia per conto dell'antiquario francese Séroux d'Agincourt,<sup>42</sup> che si affidava poi per le incisioni alla bottega Piroli. Perciò, quando Flaxman conobbe Seroux grazie a Ottley nel 1792, entrò in contatto anche con Piroli, destinato a diventare in pochi mesi l'incisore di tutte le sue *classical outlines*.

#### 4. L'edizione del 1793 e la committenza di Thomas Hope

Notevoli erano stati i finanziamenti concessi da Wedgwood nei primi anni di soggiorno a Roma, ma Flaxman li aveva esauriti rapidamente per inviare all'*Etruria* copie di antiche composizioni a rilievo, da lui realizzate insieme con altri artisti romani. Spesso ospiti nel suo studio erano infatti Giuseppe Angelini, scultore che aveva lavorato alla Royal Academy di Londra, e Vincenzo Pacetti, principe dell'Accademia di San Luca (1796-1801).<sup>43</sup> Terminato il denaro, a causa della scarsa disponibilità di committenti, Flaxman si avvicinò al mondo delle illustrazioni dei poemi classici, e accettò nella primavera del 1792 la proposta di Thomas Hope. Il giovane olandese, all'epoca di soli 22 anni, figlio di una ricca famiglia di banchieri, affidò la sua prima committenza a Flaxman, distintosi nell'arte neoclassica e nella tecnica delle *outlines* ispirate ai soggetti della letteratura greca. Il primo incarico fu una copia, per 700 ghinee, del *Torso del Belvedere*, destinato a rientrare in un gruppo scultoreo rappresentante il *Matrimonio di Ercole ed Ecuba*.<sup>44</sup> Le statue però non furono mai scolpite in marmo e se ne conserva soltanto il modello in bronzo.<sup>45</sup> In seguito Hope commissionò a Flaxman una copia in marmo nero dell'*Apollo del Belvedere* e un gruppo dedicato ad *Aurora e Cefalo* e, nello stesso periodo, anche la grande serie di centonove illustrazioni della *Divina Commedia di Dante*, per le quali Flaxman fu pagato una ghinea a tavola.<sup>46</sup>

L'idea di illustrare ogni canto della *Commedia* era nata dallo stesso Hope, che aveva molto probabilmente letto il saggio del 1757 del conte di Caylus (1692-1765) sul ruolo della pittura in rapporto alla poesia:<sup>47</sup>

On est toujours convenu que plus un Poème fournissoit d'images et d'actions, plus il avoit de supériorité en Poesie. Cette reflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différents Tableaux, qu'offrent les Poèmes, pouvoit servir à comparer le mérite respectif des Poèmes et des Poètes. [...] Le Dante est assurément un homme de génie, et le temps auquel il a vécu ajoute d'autant plus à son mérite, que les ouvrages dont il étoit environné étoient informes et barbares, et que la critique n'avoit point encore ouvert les yeux sur les grands modèles de l'antiquité.<sup>48</sup>

<sup>41</sup> Ivi, p. 10.

<sup>42</sup> Jean Baptiste Louis George Seroux D'Agincourt (5 Aprile 1730-24 Settembre 1814), soggiornò a Roma dal 1778.

<sup>43</sup> J. THOMAS, *John Flaxman R.A.*, cit., p. 51. Cfr. ELIZA METEYARD, *The Life of Josiah Wedgwood from his private correspondence and family papers*, 2 voll., Londra, Hurst and Blackett, 1865, II, p. 587 e sg.

<sup>44</sup> Lettera di John Flaxman ai suoi genitori, Roma, 3 marzo 1792. Cfr. DAVID WATKIN, *Thomas Hope: 1769-1831 and the Neoclassical Idea*, London, John Murray, 1968, pp. 30-31.

<sup>45</sup> Oggi alla Slade School of Fine Art (University College London, Londra)

<sup>46</sup> Ivi, p. 31.

<sup>47</sup> Cfr. S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 78.

<sup>48</sup> A.C.P. COMTE DE CAYLUS, *Tableaux tirés*, cit. pp. V, VII.

L'idea del conte, uno dei massimi studiosi d'arte antica, era quella di proporre una serie di *tableaux* di diversi episodi tratti dall'*Iliade*, l'*Odissea* e l'*Eneide*, consapevole del «vantaggio della Pittura» nel creare una profonda intimità con i celebri poeti antichi. In particolare, Hope si era probabilmente soffermato sulle righe dedicate a Dante, compagno inseparabile di Virgilio:

D'ailleurs, dans le petit nombre de Tableau qu'on trouveroit dans cette narration, on ne pourroit se dispenser de représenter sans cesse Virgile à côté du Dante; l'ancien Poète est inseparable de cet Auteur, il est le spectateur, le continuel témoin de ses actions et des impressions qu'il reçoit. Ces répétitions de deux figures font froides en elles-mêmes par la raison qu'elles sont dépourvues d'action, et que n'étant admises que pour regarder, elles sont insoutenables dans la Peinture.<sup>49</sup>

Non stupisce dunque il fatto che Hope acquistò, oltre a un piccolo busto di Dante e a un bassorilievo con la *Nascita di Bacco*, anche i trentanove disegni dell'*Iliade* e i trentaquattro dell'*Odissea* di Flaxman, dei quali studiò i dettagli soprattutto per il *design* dell'arredamento, come risulterà nel suo volume *Household Furniture and Interior Decoration*, pubblicato nel 1807.<sup>50</sup>

Nelle illustrazioni flaxmaniane non mancava infatti la cura straordinaria per il *design* stesso degli oggetti riportati, direttamente rimodellati sulle osservazioni fatte sui modelli antichi e rinascimentali. La grazia delle figure, trasformate dal tratto pulito e lineare di Flaxman, era il risultato dei numerosi *sketches* realizzati durante le quotidiane passeggiate per le vie di Roma, sempre con il taccuino in mano, come ricorda John Thomas Smith.<sup>51</sup> Prima di arrivare al disegno consegnato a Piroli, Flaxman aveva dunque realizzato schizzi delle singole scene, poi aveva semplificato sul modello antico e rinascimentale le figure umane riportate dai *notebooks*, infine aveva completato il disegno destinato all'incisione. Hope stesso si era raccomandato con Piroli di stampare un numero esiguo di copie recanti al frontespizio la dicitura «In possesso di Tommaso Hope Scudiere Amsterdam» (Fig. 3, 3a).

---

<sup>49</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>50</sup> THOMAS HOPE, *Household Furniture and Interior Decoration*, London, T. Bensley, Bolt-Court, Fleet-Street, for Longman, Hurst, Rees, And Orme, 1807, in fol. Cfr. D. WATKIN, *Thomas Hope*, cit., p. 34.

<sup>51</sup> J.T. SMITH, *Nollekens*, cit., I, pp. 317-318; S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 90.



Fig. 3. John Flaxman, Tommaso Piroli, *La Divina Comedia di Dante Alighieri. Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso [...]*, Amsterdam, [Roma], 1793, particolare con la precisazione sul possesso dei disegni di Flaxman da parte del finanziatore Hope.



Fig. 3a. John Flaxman, Tommaso Piroli, *La Divina Comedia di Dante Alighieri. Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso [...]*, Amsterdam, [Roma], 1793.

La richiesta del giovane olandese è confermata anche da una lettera di Ann Flaxman a William Hayley del 22 luglio 1793:

The set of drawings from his *Divina Commedia* is now complete (both as numbers, grace and beauty) as are the Copper Plates engraved from them but I am sorry to inform you that Mr. Hope does not mean to make them public, as he wishes to give them away himself to the chosen few, whom he may think from their taste and virtue are entitled to them, he has by a letter totally prevented Flaxman interceding for any of his friends [...] Flaxman has nearly finished another work of this kind, the *Iliad* and *Odyssey* of Homer they are larger than the Dante [...] He is actually employed in making a set of

Drawings (Outlines) much larger than the former, from the Tragedies of Aeschylus, for Lady Spencer.<sup>52</sup>

Dalla preziosa lettera, inedita fino al 1968, emergono aspetti importanti sulle indicazioni date da Hope a Flaxman. Il committente, infatti, aveva esplicitamente chiesto che le tavole non divenissero pubbliche e fossero incise solamente in un numero ridotto per una circolazione privata nel proprio circolo di amici. Flaxman, deluso dalla decisione, aveva già iniziato un nuovo ciclo di illustrazioni per le tragedie di Eschilo su richiesta della contessa Georgiana Spencer. La produzione artistica di Flaxman non si doveva infatti soffermare troppo a lungo sulle *outlines*, ma aspirava, secondo quanto scriveva lui stesso a Hayley, «to shew how any story may be represented in a series of compositions on principles of the Ancients»,<sup>53</sup> principio coerente con le teorie sostenute sia da Caylus nei *Tableaux* sia da Hope stesso.

L'edizione del luglio 1793 con le illustrazioni di Flaxman incise da Piroli ebbe quindi per volere di Hope una circolazione strettamente privata. Sappiamo che i volumi furono donati a Lady Spencer, a William Hayley, a Samuel Rogers e nel 1794 al granduca di Toscana, Ferdinando III di Asburgo Lorena, per ricambiare due grandi medaglie d'argento.<sup>54</sup> Lo stesso Flaxman fu tentato di far realizzare altre tavole per i suoi amici e, ancora prima che fossero legate nei volumi, più di ottanta copie furono vendute su fogli singoli.<sup>55</sup> I centonove disegni danteschi, illustrazioni composite di elementi moderni e antichi, esprimevano la perfetta interpretazione neoclassica di uno dei poemi più letti della letteratura europea. In origine Flaxman non aveva idea dell'attenzione che avrebbero attirato, ma già nei primi mesi il dibattito si accese sulle riviste letterarie: la tecnica incisoria di Piroli fu aspramente criticata e accusata di aver represso la delicatezza, la vivacità delle figure flaxmaniane.<sup>56</sup> La loro grandiosa bellezza si faceva interprete delle teorie di Reynolds e del conte di Caylus non solo sugli episodi della *Commedia*, ma anche sul rapporto generale tra l'arte e la poesia, il gusto e il genio.

### 5. L'edizione Piroli del 1802

Tommaso Piroli aveva conservato un nucleo di tavole con le incisioni delle illustrazioni, mentre i disegni originali rimasero nello studio di Flaxman per quasi un anno fino alla sua partenza per l'Inghilterra nel settembre 1794. I fogli furono riconsegnati al loro proprietario, Hope, soltanto nell'autunno di quell'anno, quando, tornato a Londra, l'artista vide un aumento esponenziale della popolarità delle proprie opere, tanto che gli furono commissionati grandi gruppi scultorei per monumenti funerari. I rapporti con Piroli rimasero stretti anche negli anni successivi da quanto risulta dal necrologio di Cardinali. Nel 1798, Ottley - amico stretto di Flaxman, con cui Piroli aveva visitato Firenze nel 1797 - lo invitò a Londra: «Tolse moglie l'anno mille settecento novanta otto: ed aveva fatto disegno

<sup>52</sup> Lettera di Ann Flaxman a William Hayley, 22 luglio 1793, cc. 1-2 (Fitzwilliam Museum, Flaxman Letter-box n. 3); in D. WATKIN, *Thomas Hope*, cit., p. 32.

<sup>53</sup> Ivi, p. 33.

<sup>54</sup> S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 108, note 150-151: sul duca di Toscana e sulla lettera di Flaxman a suo padre, Carrara, 22 luglio 1794 (BM, Add.MS. 39780).

<sup>55</sup> Ivi, p. 110. Cfr. Fitzwilliam Museum, Flaxman Letter-box n. 3, cc. 1-2, 22 luglio 1793.

<sup>56</sup> *Ibidem*.



di viaggiare subito appresso a Londra chiamatovi dallo invito degli amici, ma la guerra ne lo impedì». <sup>57</sup>

Com'è noto, a Roma dopo l'entrata delle truppe napoleoniche il 10 febbraio 1798 si era creata una forte tensione, politica e sociale. Destituito papa Pio VI dopo cinque giorni, esiliato prima a Siena, poi a Firenze nella Certosa di San Casciano, e infine in Francia, sarebbe morto nella piccola cittadina di Valence il 29 agosto 1799. A Roma, nel settembre 1799, i francesi si ritirarono lasciando una città occupata in pochi giorni dall'esercito napoletano appoggiato da inglesi e austriaci, chiudendo la brevissima e caotica esperienza della prima Repubblica Romana. All'inizio del nuovo secolo Flaxman era ormai considerato uno dei maggiori artisti in ambito europeo. Divenuto dal 6 novembre 1797 professore associato della Royal Academy of Arts, dopo tre anni, il 10 febbraio 1800, fu eletto membro permanente. In seguito, nel 1802, la fama di Flaxman proseguiva in Europa, tanto che in una breve visita a Parigi fu trattato come una vera celebrità, <sup>58</sup> e forse nacque da questa occasione l'idea di ripubblicare le incisioni della *Commedia* nella bottega Piroli.

L'edizione del 1802 fu una delle prime edizioni pirata <sup>59</sup> delle illustrazioni flaxmaniane. Nel frontespizio compariva il titolo in lettere maiuscole: *La Divina Comedia di Dante Alighieri, con il sottotitolo Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli Rom[a]no* (Fig. 4). Sotto era stato riportato un ritratto del busto di Dante con la corona d'alloro e il dito indice portato alla tempia, figura elegante posta al centro tra un angelo raggianti e Lucifero, colto nell'atto di mordere il corpo di Giuda. In basso si trovava il luogo dove era venduta l'edizione a Roma: «Si vende dall'Incisore sud[detto] a Strada Gregoriana, n. 34»; inoltre, si precisava su alcuni esemplari che sarebbero stati vendibili anche a Parigi al prezzo di 21 franchi. L'album, mm 240×300, più piccolo rispetto all'edizione del 1793, si presenta ancora oggi con le carte non numerate. Nell'esemplare conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, <sup>60</sup> la legatura è in mezza pelle, con autore e titolo impressi in oro sul dorso e sul *recto* della carta di guardia anteriore compare in inchiostro nero il prezzo di 4.50 (paoli), e nelle pagine successive si susseguono le incisioni in nero su sfondo bianco, divise in ordine da Inferno I a Paradiso XXXIII con le principali scene di ogni canto. <sup>61</sup>

<sup>57</sup> L. CARDINALI, *Necrologia*, cit., p. 29.

<sup>58</sup> S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 111.

<sup>59</sup> Il termine, largamente utilizzato, è in realtà improprio dato che il diritto d'autore si diffuse in Inghilterra dal 1710, ma l'Italia arrivò a una normativa sulla tutela delle opere dell'ingegno solo nel 1865 (MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Roma, Viella, 2013, p. 9).

<sup>60</sup> BCAB, Landoni 2603.

<sup>61</sup> I soggetti sono elencati con precisione in P. TOYNBEE, *Dante in English Art*, cit., pp. 4-8.

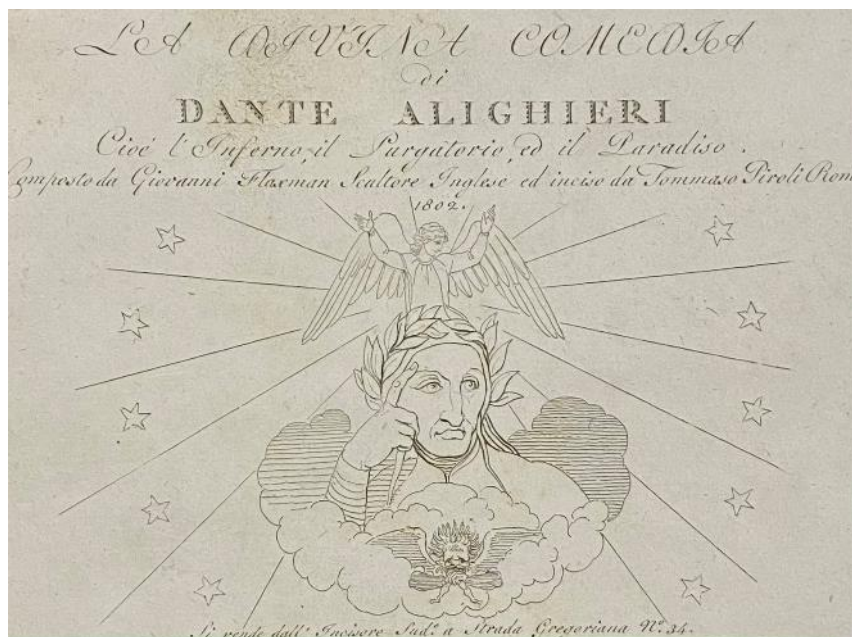


Fig. 4. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Comedia di Dante Alighieri Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso*. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli Rom[a]no, [Roma], 1802.

La differenza qualitativa tra l'edizione Piroli e la prima edizione del 1793 è ben visibile chiaramente, come testimonia una lettera del 1810 di Giuseppe Franzoni, l'assistente di Flaxman negli anni romani, che gli scrisse dall'America per chiedergli una copia delle *outlines* originali:

Non incisi dal Piroli ché li contorni sono diversi delle prime stampe da lei date alla luce, come quelli, che vedutó dal Signor Antoni d'Este compagno del Signor Canova, e se degno sarò di questa rarità e consegnatti al datore di questa lei me diaca.<sup>62</sup>

Franzoni richiese le incisioni delle *prime stampe*, ovvero quelle del 1793 di cui Thomas Hope non aveva voluto una circolazione pubblica, ma delle quali si conferma che Flaxman avesse tenuto delle copie per gli amici. Franzoni cita anche Canova, il quale era a sua volta in ottimi rapporti sia con Piroli e Flaxman sia con Hope. Infatti, nell'immenso epistolario canoviano compare l'interessante lettera del 1804 di Piroli a una certa Tuta, a cui l'incisore chiede gentilmente di far leggere le sue parole a Canova:

Parigi 22 settembre – ultimo giorno del Anno XII della Repubblica e primo dell'Impero  
Cara Tuta,  
Sento con infinito piacere che il Sig. Canova vi sia venuto a trovare eglie molto buono che conserva memoria di noi e impiega il Suo tempo così prezioso per venirvi a vedere, tornate subito rice[v]uta questa mio a renderli la visita, e

<sup>62</sup> S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., pp. 110-111. Cfr. Fitzwilliam Museum, Flaxman Letter-box n. 4, f. 92.

salutarlo tanto da mia parte, ma sareb[b]e meglio vi andaste di sera, a trovarlo in casa così avereste luogo di salutarmi ancora il Suo Virtuoso fratello la bravissima Sig. Luigia ed il Sig. Girolamo e poi al Sig. Canova fategli leggere il seguente paragrafo:

Dodici scultori dal merito di Canova si trovano a Parigi, questa era la concrusione delle Critiche che si facevano del suo Pugillatore per provare la verità e la mensogna, questa a auto luogo presentamente. Sono state esposte almeno trenta statue tutte di diversi soggetti, e di diversi artisti, vedute le quali tutti anno convenuto che li dodici scultori come Canova erano andati in fumo, non ostante che fra questi vene siano cinque o sei che anno gran merito, e questi a il Mag[g]ior trionfo per il nostro Canova [aggiunto in un cerchio: particolarmente M.<sup>r</sup> Sciodati il quale si vorrebbe mettere per amuto dal Canova in fatto coglionare]. In genere di pittura vi sono delle cose di gran merito, ma chi sie distinto sopra tutti a M.<sup>r</sup> Gros Scolaro di david egli a espresso in un grandissimo quadro le gesta di Jaffa in Egitto. E benché sia della Scuola di David e di uno stile tutto diverso ve gran merito per l'originalità della Composizione, per il colore, per l'espressione e per un bel effetto di lume di un esecuzione felicissima il tutto fatto in cinque mesi. il numero de quatri del esposizione e indicibile ed il numero delli artisti fa paura e vi sono molti generi di pittura che in italia si sta molto al di sotto.

La miniatura poi non la conosciamo affatto da noi / Scusi la Seccatura e mi rassegnò il suo servitore Piroli.<sup>63</sup>

Piroli si era recato a Parigi nel novembre del 1803, fuggendo da Roma e dal caos della Restaurazione pontificia dopo aver partecipato attivamente all'esperienza repubblicana, mentre Canova era stato chiamato nel 1802 a Parigi per eseguire un ritratto di Napoleone,<sup>64</sup> prima in marmo poi in bronzo, ed era entrato in stretti rapporti con l'imperatore e la sua corte. Conosciamo bene anche i dettagli di quelle giornate grazie alla biografia canoviana del 1823 scritta dallo storico Leopoldo Cicognara, lui stesso destinatario di numerose lettere.<sup>65</sup> Canova aveva dunque mantenuto i rapporti anche con Hope, come risulta da otto lettere<sup>66</sup> nelle quali

---

<sup>63</sup> Tommaso Piroli a Tuta, 22 novembre 1804 (BCB, *Epistolario Canova*, VII.803.4313, Archivio Digitale Antonio Canova, Collezione 03, Epistolario comune al Canova: <[https://archiviocanova.medialibrary.it/media/schedadl.aspx?id=cb7416bb-b811-4e6b-9884-2dacb1524666&source=lettere\\_dl\\_carousel](https://archiviocanova.medialibrary.it/media/schedadl.aspx?id=cb7416bb-b811-4e6b-9884-2dacb1524666&source=lettere_dl_carousel)>).

<sup>64</sup> Lettera di Canova a s.e. Giacomo Zustinian Recanati, Venezia, senza data: «Niente di singolare potrei dirle di riguardante la mia gita a Parigi. Le è già noto che ho fatto il ritratto al primo Console, e vie ne dovrò poi fare la Statua intera, grande come l'Ercole di Farnese, all'eroica, cioè una sola clamide gittata, a piacer dell'artista. Il ritratto ha incontrato (compenso il più bello per chi l'ha fatto), la testa bensì è assai favorevole alla scultura. È verissimo che ho rotto una statua di gesso che io aveva all'Accademia di Firenze, e che ora ne spedirò un'altra che credo migliore. Ringrazio V. E. di tante cure che Ella si ha date per i miei affari, e con profondo rispetto mi protesto. P. S. Si accerti V. E. che quello che mi è stato sempre a cuore si è il poter esser utile al mio paese che tanto amo...» (LEOPOLDO CICOGNARA, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia, Giambattista Missiaglia Da' Torchi della Tip. Di Alvisopoli, 1823, p. 99).

<sup>65</sup> Ivi, p. 26.

<sup>66</sup> Le lettere in ordine cronologico: 24 dicembre 1802, Hope a Canova; 15 aprile 1817, Hope a Canova; 15 gennaio [?] 1819, Hope a Canova; 1° aprile 1819, Hope a Canova; 6 giugno 1820, Canova a Hope; 9 luglio 1820, Hope a Canova; 17 gennaio 1821, Hope a Canova; 11 marzo 1822, Hope a Canova.

discutono dei soggetti e delle opere commissionate. In una del 24 dicembre 1802 Hope si rivolgeva a Canova<sup>67</sup> lamentandosi da Napoli di non aver più ricevuto notizie da Roma, «il n'arrive pas de courriers de Rome que je ne sois sur le qui-vive, pour apprendre quelque nouvelle». Canova era stato assente a lungo a causa delle committenze imperiali e Hope confessava di provare forte apprensione per le confische subite durante l'occupazione francese, chiedendo consiglio su come recuperare le sue proprietà ed evitare che altri ne traessero profitto:

je me résolu à m'aloigner de Rome durant l'intervalle de son [di Canova] absence parce que, dans la disposition d'esprit où je me trouvais, tout ce qui m'entourait tout ce que je voyais dans cette ville me rappelait désagréablement le sentiment de l'injustice qu'on me faisait [...]. Permettez-moi donc, Monsieur, de vous prier d'avoir la bonté, vous qui en avez tant eù pour moi, de vouloir bien m'apprendre [...] ou en est mon affaire, quel espoir vous avez, quelle attente je pense me faire; dans combien de tem[p]s a peu-près je puis me flatter de recouvrir mon bien ou d'y devoir renoncer.

Dalla biografia di Hope risulta anche una notizia curiosa, ovvero che all'inizio di dicembre Henry Hope, fratello di Thomas, era stato avvertito da un mercante di Marsiglia dell'improvvisa morte dello stesso Thomas.<sup>68</sup> Tuttavia si trattava di un falso. Infatti, Hope si trovava a Napoli da ormai sei settimane ed era estremamente preoccupato per la sua collezione d'arte lasciata a Roma, dove il vento rivoluzionario aveva sconvolto ogni gerarchia, come prova anche la decisione di Piroli di riprodurre le celebri incisioni del 1793, senza alcuna autorizzazione di Hope. Dal frontespizio Piroli aveva infatti deciso di eliminare anche la citata dicitura: «In possesso di Tommaso Hope Scudiere, Amsterdam».

Prima di osservare nello specifico le edizioni che riproposero successivamente le illustrazioni flaxmaniane incise da Piroli, è importante osservare la longevità dei rapporti tra i protagonisti della vicenda editoriale appena raccontata. Flaxman e Canova furono amici fino alla morte di quest'ultimo, che soggiornò pure in Inghilterra nel novembre-dicembre 1815. Nel circolo d'artisti le notizie si spargevano rapidamente, come testimonia la lettera del 3 marzo 1810 di Flaxman a Canova:

All'eccellentissimo e illustrissimo Signor Antonio Canova  
Carissimo Signore,  
Non avendo l'onore di salutarlo per si grand'tempo doppo ch'io sono mancato di Roma, ho preso cagione del'mezzo di Signor Carlo Roberto Cockerell, Architetto, il quale viaggiando in Grecia per fare studia nella sua arte, pensa di tornarsi per via di Roma, prenderà la libertà di presentargli questa lettera priegandogli di favorirlo di uno veduto sua Bellissime Lavore  
– Due e giovene di buonissime custume e portatissimo per la sua arte.;

---

<sup>67</sup> Secondo D. WATKIN, *Thomas Hope*, cit., p. 9, si tratta di Canova, marchese d'Ischia di Castro, ma questo titolo gli fu conferito ufficialmente da Papa Pio VII nel 1816, dunque si potrebbe escludere il fatto che Hope si rivolga all'artista e ipotizzare un altro marchese. Tuttavia, Canova il 1° ottobre 1802 era diventato Ispettore Generale delle Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa e si era occupato espressamente del recupero delle opere confiscate dai francesi.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

Io mène rallegrò con Lei della sua grandissima e meritissima fama, ho goduto con delecto particolare il vedere di diversa stampa fatte appresso la sua scultura e fra le altre il Deposito della Duc[h]essa di Austria e accordo col tutta Europa che sono bellissime:

Sono contento assai chi fra li altri personaggi Nobili e Reale chi hanno riconosciuti la sua Virtù — anche Due Grandi Imperatori, Patroni delle Arti Liberali, stimano il suo bell talento degnamente;

Signora Anna mia moglie gli saluta distintamente e sempre abbiamo in memoria la sua bontà e cortesia, quando eravamo in Roma:

Resto piena di rispetto

Carissimo Signore

Marzo 3<sup>o</sup> [terzo] 1810

Il suo obbligatissimo e devotissimo servitore Giovanni Flaxman, scultore al Re[ale] Accademico e professore della Scultura nella Accademia Reale di Londra. <sup>69</sup>

Flaxman, tornato a Londra da ormai una decina di anni, si rivolgeva a Canova raccontando degli studi di architettura e archeologia condotti dal giovane Charles Robert Cockerell (1788-1863) in Grecia; quest'ultimo, a Roma, avrebbe poi consegnato la lettera di Flaxman a Canova,<sup>70</sup> a cui voleva presentare anche una sua opera raffigurante due giovani. Come sappiamo, la fama di Canova nel 1810 era già altissima, come si può capire anche dalle parole di Flaxman che si compiace del successo dell'amico nell'aver ottenuto committenze da «due grandi imperatori», Napoleone e Francesco II d'Asburgo-Lorena, imperatore d'Austria. Non mancano infine i saluti di Ann, italianizzata come d'abitudine in Anna, e un cenno al tempo trascorso insieme a Roma. Inoltre, è opportuno osservare che nel 1810 Flaxman era appena divenuto il primo professore della cattedra di Scultura alla Royal Academy of Arts di Londra, e le sue raffinate lezioni sulla scultura, pubblicate postume nel 1829, riportarono nell'introduzione anche informazioni sulle *outlines* incise da Piroli:

In Rome he made those designs from Homer, Æschylus, and Dante, so much known and admired throughout Europe, more particularly on the Continent. The *Iliad and Odyssey* were for the late Mrs. Hare; the *Tragedies of Æschylus* for the excellent Dowager Countess Spencer; and the *Dante* for Mr. Thomas Hope.

---

<sup>69</sup> John Flaxman ad Antonio Canova, 3 marzo 1810 (BCB, *Epistolario Canova*, XII.1192.5899, Archivio Digitale Antonio Canova, Collezione 06, Appendice I all'Epistolario Comune: <[https://archiviocanova.medialibrary.it/media/schedadl.aspx?id=05202d2b-0334-4f27-b9b2-2668fe95417b&source=lettere\\_dl\\_carousel](https://archiviocanova.medialibrary.it/media/schedadl.aspx?id=05202d2b-0334-4f27-b9b2-2668fe95417b&source=lettere_dl_carousel)>).

<sup>70</sup> Cockerell riportò poi nelle memorie di viaggio la sua visita romana e il suo incontro con Canova che partì dopo poco per l'Inghilterra: «So Canova is gone to England. [...] I hope he will not be made too much of in England. It is true that nobody ever worked the marble as he does, and it is this finish of his which has deceived and captivated the world, but it is nothing but artificiality, and there is no nature about it. When he attempts the sublime he is ludicrous. In seeking grace he is more successful [...]. It is exasperating to think of his success when Flaxman, as far his superior as Hyperion to a satyr, an artist looked up to by the schools of the Continent as a great and extraordinary genius, is neglected by us because he is not a foreigner» (CHARLES ROBERT COCKERELL, *Travels in Southern Europe and the Levant, 1810-1817*, a cura di Samuel Pepys Cockerell, Cambridge, Cambridge University Press, 1903, pp. 274-275).



These were all admirably engraved in outline by Thomas Piroli, and published in Rome in 1793, and subsequently in London.<sup>71</sup>

Quest'ultima frase in particolare conferma che le incisioni di Piroli non furono affatto ritirate dal mercato come avrebbe voluto il proprietario, Thomas Hope ma, arrivate oltremarica, furono ampiamente utilizzate nelle edizioni inglesi della *Commedia* di Dante.

#### 6. L'edizione Lombardi-Fulgoni del 1791

Tra le edizioni che utilizzarono le illustrazioni Flaxman-Piroli, pagate da Hope, è compresa quella del 1791 di Fulgoni, la cui datazione stupisce visto che precede di due anni la prima effettiva pubblicazione di Piroli. In verità le tavole di Flaxman furono aggiunte nelle emissioni successive, benché sul loro inserimento vi siano ancora fattori oscuri. L'edizione della *Divina Commedia* del 1791 presenta il commento di Baldassarre Lombardi, al secolo Antonio Maria Lombardi (Vimercate, 1718 - Roma, 1802), ed è stata stampata da Antonio Fulgoni (1772-1807),<sup>72</sup> tipografo romano che aveva utilizzato il formato in quarto (Fig. 5).



Fig. 5. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C.*, Roma, presso Antonio Fulgoni, 1791, 4°.

<sup>71</sup> JOHN FLAXMAN, *Lectures on Sculpture*, London, John Murray, 1829, p. XVII.

<sup>72</sup> Su Fulgoni (Roma, 1728 c. - post 1806), cfr. SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori ormai e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. 289: «stampatore in Roma, attivo con edizioni datate dal 1751 al 1806».

I tre tomi furono illustrati in origine con le incisioni del fiorentino Sante (Santi) Pacini (1734-1800/1) ispirate alle tavole della cinquecentina curata da Bernardino Daniello, *Dante con l'esposizione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso* stampata a Venezia da Pietro da Fino nel 1568.<sup>73</sup> La *Divina Commedia novamente corretta, spiegata e difesa da F.B.L.M.C.* (Frate Baldassarre Lombardi Minor Conventuale), dedicata dall'editore Liborio Angelucci al cardinale Diomede Casimiro Caraffa de' Principi di Colobrano, presentava numerosi errori, ma forniva nel primo tomo un ampio apparato di studi danteschi: dopo la dedicatoria e la prefazione di Lombardi ai *cortesi Lettori*, comparivano la *Vita di Dante* di Pierantonio Serassi, *Dello stile di Dante* e *Della cagione per cui abbia Dante voluto a questo suo poema dare il titolo di Commedia* di Filippo Rosa Morando, e le necessarie *Approvazioni*.<sup>74</sup> Poi le tre cantiche corredate di *Piano* illustrativo a introduzione di ciascuna e delle tavole finali sugli argomenti fondamentali per gli studi critici e filologici: *Delle varianti lezioni introdotte nella cantica* (tomo I), *Dei passi ai quali è data una nuova spiegazione* (tomo II), *Dei luoghi dai quali si difende Dante da ingiuste critiche* (tomo III), e una lettera di frate Guglielmo della Valle Minor Conventuale al marchese Averardo de' Medici del 18 giugno 1792. Il commento di Lombardi ebbe molto successo nel mercato librario e tra i letterati, tanto che fu ampiamente citato e commentato anche da Foscolo sia nel *Discorso sul testo della Divina Commedia* sia nel primo articolo pubblicato sulla «Edinburgh Review» nel 1818:<sup>75</sup>

Il Lombardi ha fatto di più di ogni altro [nella storia della critica testuale di Dante]; ma le sue note grammaticali sono più fondate su regole che sul genio della lingua, sebbene il poema fosse stato scritto duecento anni prima della prima grammatica italiana. [...] La prosa di queste note è arida, e sebbene concisa, il difetto di eleganza la fa apparire verbosa. Ma, dopo tutto, esso è il più utile commento storico finora stampato su Dante.<sup>76</sup>

Venduta rapidamente in tutta Italia, l'edizione di Fulgoni apparve in una seconda tiratura con esemplari in carta azzurra, come nel caso dell'esemplare conservato ancora oggi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.<sup>77</sup> Quest'ultimo si intreccia alla vicenda editoriale dell'edizione Piroli-Flaxman dal momento in cui al loro interno furono aggiunte proprio le illustrazioni di Flaxman, incise da Piroli,

<sup>73</sup> Cfr. Scheda di MARCO ALBERTARIO al volume *La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C.* (Accademia Tadini Lovere, *Catalogo opere* [senza data]: <<https://www.accademiataadini.it/catalogo/la-divina-commedia-di-dante-alighieri-novamente-corretta-spiegata-e-difesa-da-f-b-l-m-c/>>).

<sup>74</sup> COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e comenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie di biografie di lui*, Prato, Tipografia Aldina Editrice, 1845-1848, I, pp. 119-121.

<sup>75</sup> UGO FOSCOLO, *Studi su Dante. Articoli della Edinburgh review. Discorso sul testo della Divina Commedia*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979. ID., recensione a *Dante: with a new Italian Commentary by Giosafatte Baglioli, Paris 1818. The Vision of Dante. Translated by the Reverend Henry Francis Cary. A.M.*, «The Edinburgh Review», XXIX, 58, February 1818, pp. 453-474.

<sup>76</sup> U. FOSCOLO, *Studi su Dante*, cit., pp. 11, 29.

<sup>77</sup> Legato in marrone rosso e decorato delle armi del granduca di Toscana (C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 120). Collocazione attuale della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, PALAT 2.6.5.15.

anche se al momento non si hanno ancora informazioni sufficienti per fornire una datazione precisa delle emissioni uscite dalla stamperia di Fulgoni.

Appare, però, verisimile che le integrazioni all'edizione Fulgoni del 1791 siano diventate comuni in molte edizioni italiane della *Commedia* dopo il 1802. Troviamo conferma nell'edizione stampata a Roma negli anni dal 1815 al 1817 dalla Stamperia de Romanis in quattro volumi in ottavo intitolati *La Divina Commedia spiegata e difesa dal P. Baldassarre Lombardi C.M. nel MDCCXCI. Riscontrata ora sopra preziosi Codici, nuovamente emendata, di molte altre vaghe annotazioni e di un volume arricchita, in cui tra le altre cose si tratta della Visione di frate Alberico* (Fig. 6). La pubblicazione, dedicata da Filippo De Romanis alla principessa Alessandrina De Dietrichstein (che aveva aderito all'Accademica di S. Luca ed era *pastorella d'Arcadia*), presenta infatti, pur non dichiarata nel frontespizio, «la figurazione... del Flaxman», come asserito già da Morichini.<sup>78</sup> Le notizie di Morichini sono estremamente utili per individuare con precisione l'inserimento delle illustrazioni che furono dunque utilizzate per arricchire i testi e gli apparati della complessa edizione avviata nel 1791.

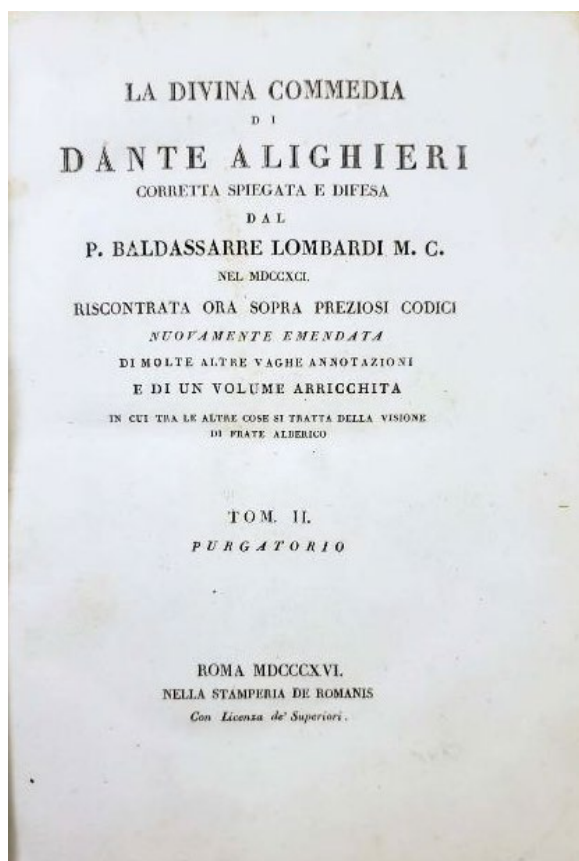


Fig. 6. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia corretta spiegata e difesa dal P. Baldassarre Lombardi*, Roma, nella stamperia De Romanis, 1815-1817, volume II.

<sup>78</sup> U.L. MORICHINI, *La raccolta dantesca della biblioteca Evan Mackenzie con la cronologia delle edizioni della Divina Commedia*, Genova, Tipografia del Risparmio, 1923, p. 115.

### 7. Il successo delle illustrazioni di Flaxman incise da Piroli nel mercato librario europeo (1804 -1855)

Le edizioni che nel corso dell'Ottocento riproposero le illustrazioni di Flaxman incise da Piroli sono numerose e ne testimoniano l'eccezionale successo. In queste pagine ho raccolto, perciò, in ordine cronologico la descrizione di tutte le pubblicazioni della prima metà del secolo, fondate sull'edizione pirata del 1802 di Piroli.

Nel 1804 comparve l'edizione tedesca della *Divina Commedia* nella città di Penig, nei dintorni di Lipsia, in tre volumi in-8°, presso Fried Dienemann und Comp., a cui si aggiunse un volume di figure realizzate dal pittore Johann Erdmann Hummel (Fig. 7), per il prezzo complessivo di 12 talleri.<sup>79</sup> Le incisioni di Hummel erano tratte da 39 tavole di Flaxman dell'*Inferno* e andarono a formare alla fine del XIX secolo un nuovo album nell'*Iconografia Dantesca. The pictorial representations to Dante's Divine Comedy*, a cura di Ludwig Volkmann.<sup>80</sup> Mentre soltanto 30 tavole furono inserite nelle edizioni della *Commedia* in tedesco voluta da Karl Ludwig Kannegiesser nel 1809 e nel 1824, con una raccolta di incisioni a contorno: *Umrisse zu der Holle des Dante nach Flaxman, von Hummel*.<sup>81</sup> L'attenzione tedesca per le illustrazioni di Flaxman era nata nel 1793 da August Wilhelm von Schlegel, che nel 1799 aveva studiato una delle rare prime edizioni in un articolo per «Athenaeum»<sup>82</sup>, sottolineando le innovazioni stilistiche di Flaxman nel ritrarre figure simili a poesie dotate di un potere segreto reso manifesto da pochi e delicati tratti.<sup>83</sup> Il volume, portato dall'Italia da un amico architetto di Dresda attorno al 1795, citava Thomas Hope come proprietario dei disegni originali considerati superiori persino al famoso dipinto di Reynolds del conte Ugolino.<sup>84</sup>

In Germania anche Goethe si era interessato alle *outlines* dantesche di Flaxman, ma le aveva criticate perché troppo facilmente imitabili e flebili nella rappresentazione di grandi scene eroiche.<sup>85</sup> Tuttavia, il successo delle illustrazioni sembra smentire l'aspra critica goethiana: esse divennero modelli d'ispirazione per i maggiori artisti neoclassici, tra cui Ingres e David.<sup>86</sup> Successivamente, in Spagna, Goya ne rimase affascinato, in particolare per i mantelli delle figure disegnate da Flaxman a partire dalle persone incontrate per le strade di Roma, e decise di procedere allo stesso modo nei suoi album, *Albums di Sanlúcar* e *Albums di Madrid*, astruendo i dettagli dei soggetti che ricordano ancora i personaggi danteschi nei suoi *Caprichos* (1799).<sup>87</sup> Pochi anni dopo Füssli, autore di drammatiche illustrazioni delle poesie di Milton, riconobbe l'innovazione delle illustrazioni dantesche di Flaxman, e disse: «Now I confess I hitherto thought myself the first composer but I yield to F[laxman] as the greater man».<sup>88</sup>

<sup>79</sup> C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 127.

<sup>80</sup> Pubblicato nel 1899 da Grevel & Co., King Street 33, Covent Garden, Londra (U.L. MORICHINI, *La raccolta dantesca*, cit., p. 278).

<sup>81</sup> In formato in-4°, bislungo (C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., pp. 127, 309).

<sup>82</sup> AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL, *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*, «Athenaeum», II, 2, 1799, pp. 193-246.

<sup>83</sup> S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 204.

<sup>84</sup> Ivi, p. 205.

<sup>85</sup> Ivi, pp. 208-209.

<sup>86</sup> Ivi, p. 209.

<sup>87</sup> Ivi, p. 237-240.

<sup>88</sup> Ivi, p. 46.



Fig. 7. J. E. Hummel, incisione da J. Flaxman, *La Divina Commedia, Inferno, canto XXXIV*, Fr. Dienemann, Penig, 1804.

La prima pubblicazione ufficiale delle illustrazioni dantesche avvenne in Inghilterra, a Londra, nel 1807 quando l'editore Thomas Norton Longman comprò le tavole illustrate di Hope per 200£ (Fig. 8)<sup>89</sup>, acquisendone dunque i diritti di stampa a lungo ignorati a causa dell'operazione di Piroli. Le 110 tavole di Flaxman furono raccolte in un album (mm 270×350) intitolato *Compositions From The Hell, Purgatory, And Paradise, Of Dante Alighieri, By Iohn Flaxman, Sculptor. Engraved By Thomas Piroli, from the Drawings in Possession of Thomas Hope Esqr. 1793*. Pubblicata l'1 maggio 1807, per Longman, Hurst, Rees, e Orme, (Paternoster Row), e Robert Harding Evans, Pall Mall, William Richard Beckford Miller, (Albemarle Street), John e Arthur Arch, (Cornhill),<sup>90</sup> l'edizione riportava le prime incisioni di Piroli del 1793 per tutte e tre le cantiche con citazioni dall'italiano e traduzioni in inglese di Henry Boyd, autore di una parafrasi in sestine dell'*Inferno* (1785), e del *Purgatorio* e *Paradiso* (1802). Tra la seconda e la terza cantica fu inserita anche una tavola non numerata, intitolata *Faith, Hope and Charity*. Nella copia della Royal Academy<sup>91</sup> le tavole, legate con coperta in carta marmorizzata, furono rinalzate e riquadrate in vitello, e al piatto superiore fu apposta un'etichetta con il titolo «Flaxman's Compositions», e sul dorso «R.A.» e «1793».<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Ivi, p. 109; G. E. BENTLEY JR., *Notes on the Early Editions*, cit., p. 370.

<sup>90</sup> U. L. MORICHINI, *La raccolta dantesca*, cit., p. 242.

<sup>91</sup> Collocazione, record number: 06/785.

<sup>92</sup> Una di queste copie fu poi comprata dalla Royal Academy of Arts il 7 ottobre 1839 da Sir R. Westmacott, e possiamo ancora oggi osservarla nella Royal Academy Collection: record n. 06/785.





Fig. 8. *Compositions From The Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri, By John Flaxman, Sculptor.* Engraved By Thomas Piroli, from the Drawings in Possession of Thomas Hope Esqr. 1793, Longman, Hurst, Rees, e Orme, (Paternoster Row) e Robert Harding Evans, Pall Mall, William Richard Beckford Miller, (Albemarle Street), John e Arthur Arch, (Cornhill), 1° maggio 1807.

Ad Amsterdam e a Lipsia fu stampata nel 1809 dall'editore Kunts la traduzione dell'*Inferno* in terzine (in-8°, 1 tallero e 16 gr.), con trenta tavole di incisioni di Flaxman e di Hummel legate in un volumetto in foglio bislungo (al prezzo più contenuto di 5 talleri). Il frontespizio recitava: *Dante's göttliche Komodie, ubersetzt von C.L. Kannegiesser (u. L. Hain), mit Umrissen nach Flaxman and Hummel.* Nel 1811 seguì poi la traduzione del *Purgatorio* in 2 volumi (3 talleri e 8 gr.), pubblicata solo ad Amsterdam.<sup>93</sup>

Sempre in Germania, a Lipsia, dal 1814 al 1821 fu stampata un'edizione molto simile: *Dante Alighieri's, Die göttliche Komodie, ubersetzt von Karl Ludwig Kannegiesser u. L. Hain (Dante Alighieri, La Divina Commedia, tradotta da Karl Ludwig Kannegiesser)* presso l'editore Friedrich Arnold Brockhaus, in tre volumi in-8°, al costo di 5 talleri, e un volume in folio di trenta tavole di Flaxman e Hummel.<sup>94</sup>

Tornando invece a Londra, nel volume *The Inferno of Dante translated* del 1782, stampato da J. Nichols e venduto da T. Payne and Son, J. Dodsley, B. White, J. Robson, P. Elmsly, C. Dilly, Leigh and Sotheby, P. Molini, T. Evans, furono aggiunte nel 1820 le illustrazioni di Flaxman ricopiate con penna e inchiostro nero da Charles Rogers Cotton (figlio o nipote della sorella del traduttore e di William Cotton).<sup>95</sup> In una copia custodita alla Bodleian Library di Oxford (collocazione: Toynbee 2476-Weston stack) dell'edizione dell'*Inferno* tradotto da Charles Rogers, dedicata a Sir Edward Walpole, compare in apertura la nota manoscritta di Lord

<sup>93</sup> C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 271.

<sup>94</sup> Ivi, p. 272.

<sup>95</sup> P. TOYNBEE, *Dante in English Art*, cit., p. 13.

Edward Thurlow (1781-1829, Barone di Thurlow dal 1806) che spiega la suddivisione di disegni presi dalle tre cantiche e cita le altre serie di illustrazioni di Flaxman, compresa la serie dantesca che «best exhibit his peculiar genius».

On the designs from Dante thirty-eight are taken from the Hell, thirty-eight from the Purgatory and thirty-three from Paradise. The illustrations of the Divina were executed for Mr. Thomas Hope. His Homeric series is esteemed to be the most popular, but the subject of the Divina Commedia in many respects appears to have been more congenial to the talents of the artist; and perhaps an impartial judgement will pronounce, that of all the works of Flaxman the designs from Dante best exhibit his peculiar genius. - Gallery of Portraits, published by Charles Knight 1833.<sup>96</sup>

Due pagine dopo la mano di Lord Thurlow prosegue copiando un sonetto sul ritratto di Dante<sup>97</sup> dell'incisore Anthony Carson, riportato in una pagina successiva (Fig. 9):

On seeing the Head of Dante engraved by Mr. Cardon from a picture of Raphael crowned with a laurel. By Edw[ard] Lord Thurlow.  
Thy mournful face, expressive of keen thought, like pale and melancholy winter drawn before my eyes, by Raphael's pencil brought, declares a Soul, that was to misery pawn: wither'd with woe, yet darting kingly fire and the lean cheek laid out in sallow scorn. Methinks thou hast seen Hell, thy said desire and pass'd between the amber gates of Morn! Yet Hate and Envy wander'd by thy side beyond the shallow bound'ry of the world: and Banishment was thy ungrateful bride: Thence is thy lip with bitter action curl'd and ev'ry look altho' thy crown be there so full of grief, oblivion and despair.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> *The Inferno of Dante translated*, London, J. Nichols, 1782 - *A free translation of the Inferno of Dante*, Charles Rogers Esq., illustrated with drawings from Flaxmans designs by Charles Rogers Cotton, 1820, p. non numerata. Cfr. P. TOYNBEE, *Dante in English Art: A Chronological Record of Representations by English Artists*, «Annual Reports of the Dante Society», 38, 1919, pp. 1-112: p. 13.

<sup>97</sup> P. TOYNBEE, *Dante in English Literature: from Chaucer to Cary (c. 1380-1844)*, London, Methuen and Co., 1909, p. 149.

<sup>98</sup> *The Inferno of Dante translated*, London, J. Nichols, 1782. *A free translation of the Inferno of Dante*, Charles Rogers Esq., illustrated with drawings from Flaxmans designs by Charles Rogers Cotton, 1820, p. non numerata.

*On seeing the Head of Dante, engraved  
by Mr. Cardon, from a picture of  
Raphael, crowned with Laurel.  
By Edw. Lord Thurlow.*

*The mournful face, expressive of keen thoughts,  
Like pale and melancholy Demeter drawn  
Before my eyes, by Raphael's pencil brought  
Declares a soul, that was to misery pawn:  
Wither'd with we, yet darting kingly fire  
And the lean cheek laid out in saturn scorn,  
Me thinks thou hast seen Hell, thy sad desire  
And pass'd between the amber gates of Morn!  
Yet Hate & Envy wander'd by thy side  
Beyond the shallow boundary of the World:  
And Banishment was thy ungrateful bride:  
Thence is thy lip with bitter actions cur'd  
And ev'ry look, altho' thy crown be there  
Is full of grief, oblivion and despair.*

Fig. 9. Edward Thurlow, *On seeing the Head of Dante [...]*, 1820 ca.

Una breve biografia manoscritta, celebrativa di Charles Rogers, segue nelle sei pagine successive il frontespizio interno che riporta l'aggiunta del 1820, volta a specificare l'autore della traduzione: «A free translation of the *Inferno* of Dante by Charles Rogers Esq. Frs. & Sal. illustrated with drawings from Flaxmans designs by Charles Rogers Cotton 1820» (Fig. 10).

A  
FREE  
TRANSLATION  
of the  
INFERNO  
of  
DANTE  
BY  
CHARLES ROGERS Esq.  
FRS & SAL  
ILLUSTRATED with DRAWINGS  
from  
FLAXMANS DESIGNS  
by  
CHARLES ROGERS COTTON  
1820.

Fig. 10. CHARLES ROGERS COTTON, *A free translation of the Inferno of Dante [...]*, Londra, J. Nichols, 1820.

Dopo due carte di guardia si susseguono il ritratto di Dante, incoronato con la corona d'alloro, e un saggio manoscritto di tre pagine non firmato nel quale l'autore, forse lo stesso Lord Thurlow, si sofferma sul tempo di Dante e quello a lui contemporaneo. Terminata la sequenza di queste pagine non numerate, la numerazione inizia con il *Canto I* dell'*Inferno* e prosegue fino al *Canto XXXIV* con una o due illustrazioni per quasi ogni canto. Le differenze tra le illustrazioni originali di Flaxman e le copie sono lievi e si riconosce chiaramente che si tratta di una stampa differente da quella di Piroli del 1802, perché non sono presenti i versi della *Commedia* corrispondenti ad ogni scena.<sup>99</sup>

Due anni dopo, nel 1822, a Milano, presso la tipografia Batelli e Fanfani, apparve l'*Atlante Dantesco per poter servire ad ogni edizione della Divina Commedia, ossia l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso, composti dal sig. Giovanni Flaxman, già incisi dal sig. Tommaso Piroli, ed ora rintagliati dal sig. Filippo Pistrucchi, con aggiunte di nuovi intagli e di una breve descrizione e spiegazione delle tavole* (Fig. 11), in-4° bislungo, con 120 tavole, (venduto a 30 franchi). Le illustrazioni sono le centodieci di Flaxman, tratte dalle edizioni di Roma (1793) e Londra (1807), e le dieci dell'artista bolognese Filippo Pistrucchi (1782-1859), incise a semplice contorno. La *Prefazione* in italiano e in francese apre il volume che presenta il ritratto di Dante realizzato da Flaxman e un *Indice delle Tavole* bilingue con le terzine della *Commedia* riferite all'episodio illustrato.<sup>100</sup>



Fig. 11. *Atlante Dantesco*[...], Milano, presso Batelli e Fanfani e sì pure presso il Pistrucchi suddetto, 1823.

<sup>99</sup> È curioso osservare come l'unica nota si trovi al v. 88 del canto XXXIII (pp. 128-129) e tratti proprio della fama di Dante in Inghilterra da Chaucer all'influenza di Michelangelo fino alle lezioni di Richardson alla Royal Academy of Arts.

<sup>100</sup> C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., pp. 309-310.

Nell'*Iconografia dantesca* di Ludwig Volkmann<sup>101</sup> sono segnalate anche tre edizioni italiane della *Divina Commedia* degli anni '20 dell'Ottocento di cui si hanno pochissime notizie: una apparve prima del 1821, con le incisioni del pittore Luigi Nuti (1748-1821),<sup>102</sup> una a Milano nel 1823 nella bottega di Giuseppe Vallardi con il titolo *Invenzioni di Giovanni Flaxman sulla Divina Commedia*,<sup>103</sup> poi ripubblicata nel 1826 a Roma da D. Parenti.

Nel 1833 in Francia, a Parigi, apparve l'edizione dei disegni di Flaxman incisi da Achille Réveil (1800-1851) in un volume in lingua francese, *La Divine Comédie du Dante Alighieri gravée par reveil d'après les compositions de J. Flaxman* della quale si trova oggi un esemplare al Museo Stibbert di Firenze (Fig. 12).<sup>104</sup>



Fig. 12. DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, gravée par reveil d'après les compositions de J. Flaxman, Parigi, 1833.

<sup>101</sup> LUDWIG VOLKMANN, *Iconografia dantesca. The pictorial representations to Dante's Divine comedy*, London, H. Grevel & Co., 1899, p. 132-133.

<sup>102</sup> Nel 2021 alla mostra *Le pagine di Dante. Chicche dantesche della donazione Angelucci*, a cura di Carlo Pulsoni, a Longiano è stata esposta l'edizione dantesca con le incisioni di Nuti. Cfr. *Chicche dantesche alla fondazione Tito Balestra*, «Corriere Cesenate», 17.09.2021 (<<https://www.corrierecesenate.it/Rubicone/Chicche-dantesche-alla-fondazione-Tito-Balestra>>).

<sup>103</sup> Custodita alla Biblioteca Classense di Ravenna (inv. 900005257, collocazione DANT. G 001 001).

<sup>104</sup> MARTINA BECCATINI, *Se tu segui tua stella, non puoi fallire a glorioso porto*, «Museo Stibbert», 25 marzo 2021, <[http://www.museostibbert.it/frontend/index.php?sez=evento&id\\_evento=61](http://www.museostibbert.it/frontend/index.php?sez=evento&id_evento=61)>).



A Firenze, dal 1830 al 1841, fu riproposta *La Divina Commedia*, con il commento di padre Baldassarre Lombardi, «ora nuovamente arricchita di molte illustrazioni edite ed inedite, con rami disegnati dal Flaxman e incisi dal cav. Lasinio figlio» presso la casa editrice Ciardetti in sei volumi in-8° al prezzo di 150 paoli, con volumi senza figure venduti a 96 paoli, e volumi con solo le figure a 54 paoli. Come spiega Colomb De Batines nella *Bibliografia dantesca* (p. 175) il testo fu copiato dall'edizione padovana del 1822, aggiungendo varianti dall'edizione di Udine del 1823, e due volumi contenenti delle parti di *Opere minori* di Dante, di cui apparve l'*Appendice* finale nel 1841 (18 paoli). Le illustrazioni di Flaxman in questo caso ispirarono i disegni del giovane pittore umbro Giuseppe Rossi (1820-1899), poi incisi da Giovanni Paolo Lasinio (1789-1855), stretto collaboratore di Richard Cosway (1742-1821), pittore e miniaturista affermato della Royal Academy, amico di Blake e Flaxman stesso (Fig. 13).



Fig. 13. GIOVANNI PAOLO LASINIO, *Inferno canto IV*, incisione da disegno di Giuseppe Rossi, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Firenze, per Leonardo Ciardetti, 1830.

In area tedesca negli anni Trenta dell'Ottocento furono pubblicate due nuove edizioni della *Commedia* con le illustrazioni di Flaxman: *John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's Göttlicher Komödie*<sup>105</sup> e *Die göttliche Komödie*<sup>106</sup>, contenente sei *outlines* di Flaxman, nell'ordine in *Inferno* 3 e 33, *Purgatorio* 1 e 30, *Paradiso* 1 e 14.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> Carlsruhe, London, A. Schloss & Co., Paris, J. Veith, 1833-1835.

<sup>106</sup> Übersetzt von J.F. Heigelin, Blaubeuren, Mangold, 1836-1837.

<sup>107</sup> LUDWIG VOLKMANN, *Iconografia dantesca. The pictorial representations to Dante's Divine comedy*, London, H. Grevel & Co., 1899, p. 133.

Anche in Russia, a San Pietroburgo, arrivarono le illustrazioni di Flaxman incise da Piroli con la pubblicazione del 1842 a cura di E. Fischer dell'*Inferno* con 34 tavole illustrate.<sup>108</sup>

Nel 1844, iniziò a Parigi l'impresa purtroppo rimasta incompleta de *Les Oeuvres de Dante, traduites en prose rythmique, par Sebastien Rheal*, con il primo tomo in-8° contenente l'*Inferno* e la *Vita Nuova*, un'edizione illustrata con le pagine contornate di fregi e le illustrazioni di vari artisti, tra cui anche quelle di Flaxman. I tre volumi sarebbero poi stati pubblicati in 63 fascicoli per 25 franchi, e il primo fascicolo era già comparso nel 1843 nella libreria *Lavigne*.<sup>109</sup>

L'anno dopo, nel 1845, le illustrazioni sbarcarono a New York all'interno di *The Vision or Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri*, traduzione inglese di Henry Francis Cary, impreziosita da dodici disegni di Flaxman e pubblicata dalla casa editrice Appleton and Co.<sup>110</sup>

Nel 1854 a Londra comparve *The Divine Comedy or, the Inferno, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri* tradotta da Frederick Pollock e illustrata con le copie degli originali Flaxman-Piroli, realizzate da George Scharf e dall'incisore Dalziel presso la casa editrice londinese Chapman & Hall.<sup>111</sup>

Infine, tornando in Italia, a Napoli nel 1855 fu pubblicata *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di G. Biagioli*, per Andrea Festa, venduta in Strada Carbonara n. 104 a 10 o a 25 Lire. L'edizione in tre volumi, in-8°, ebbe una vasta circolazione tanto che la quarta emissione presentava 26 illustrazioni di Flaxman, motivo per il quale il prezzo era più che raddoppiato.<sup>112</sup>

L'elenco delle edizioni che utilizzarono i celebri disegni flaxmaniani incisi da Piroli potrebbe proseguire, ma il periodo più fervente e inerente a questa ricerca è la prima metà dell'Ottocento, per questo motivo l'elenco termina per ora all'anno 1855.

#### **8. L'edizione di Piroli nel mercato librario dantesco negli anni dal 1790 al 1810 in Italia e in Europa**

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento gli studi danteschi ebbero un incremento straordinario e anche nel mercato librario il rinnovato interesse per Dante portò alla pubblicazione crescente di edizioni illustrate della *Commedia*, tra cui la prima edizione esclusivamente illustrata ad opera di Flaxman e Piroli. Il successo di quest'ultima è stato abbondantemente ricostruito, ma occorre concludere la riflessione sulla sua ricezione contestualizzando la pubblicazione romana nel mercato librario dantesco degli anni dal 1790 al 1810, nei quali si andò affermando il mercato editoriale moderno della *Divina Commedia* illustrata. Il quadro europeo in questione è principalmente rivolto all'Italia e all'Inghilterra, ma anche verso altri Paesi, tra i quali si distingue la Germania, paesi che furono protagonisti di una fervente mania libraria dantesca.

In Italia, nel Settecento, dopo la lunga stagione critica dominata a inizio secolo da grandi teorici della poesia quali Crescimbeni, Muratori, Gravina, Salvini e

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 263.

<sup>110</sup> L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca*, cit., p. 133.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>112</sup> U.L. MORICHINI, *La raccolta dantesca*, cit., p. 294.

Becelli,<sup>113</sup> la poesia stessa di Dante era divenuta fonte di riflessioni teologiche e linguistiche di vasto interesse. Secondo la suddivisione proposta da Michele Barbi nel 1901,<sup>114</sup> la prima fase dal 1700 al 1730 vide la reazione al gusto del Seicento; venne dietro la seconda dal 1730 al 1790, quando il pubblico si oppose ai «pregiudizi letterari»; la terza e ultima stagione, dal 1790 al 1800, si concluse proprio con le grandiose imitazioni dantesche di Alfieri, Parini, Monti e Foscolo, i quali di fatto fondarono il culto dantesco, divenuto presto forte e appassionato.<sup>115</sup> Prima di descrivere il mercato editoriale dantesco di questa terza fase, occorre ricordare che nel 1757-1758 Antonio Zatta pubblicò a Venezia l'imponente edizione delle opere di Dante in cinque volumi, in-4°, con i commenti di Giovanni Antonio Volpi, del 1726-27, e di Pompeo Venturi, del 1732: *La Divina Commedia con le Opere minori* fu una magnifica edizione illustrata da diversi artisti tra i quali si ricordano Francesco Fontebasso, Gaetano Zompini, Michelangelo Schiavonio, Gaspare Diziani Ticiani, Giacomo Guaranna e altri della bottega di Sebastiano Ricci (Fig. 14).



Fig. 14. *Inferno XXXIV* in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia con le Opere minori*, Venezia, Antonio Zatta, 1757-58.

<sup>113</sup> ALDO VALLONE, *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1961, p.15.

<sup>114</sup> MICHELE BARBI, *La fama di Dante nel Settecento*, «Buletino della Società Dantesca Italiana», IX, 1901, pp. 1-18. Poi in «Problemi di metodo critico», s. I, 1934, pp. 455-472.

<sup>115</sup> Cfr. A. VALLONE, *La critica dantesca*, cit., p. 3.

Tuttavia, il commento di Volkmann sulle illustrazioni fu piuttosto caustico:

The pictures naturally are not of equal merit; in all, however, we see skill in technique along with lack of ideas and want of distinction in form. All can draw with skill puffed-out garments, massed clouds, shining suns, rich landscapes with ruins in the background, and vivid gestures; and yet all this gorgeous theatrical apparatus only serves the purpose of saying nothing with great pomp; and so far are they from reflecting the essence of Dante that these creations do not even bear the stamp of their own age. The most infertile eclecticism is arrayed before us in all its aridness.<sup>116</sup>

L'Argomento precedente ogni testo fu invece apprezzato per i contenuti spiegati e per la cornice barocca riccamente dettagliata. L'edizione Zatta fu poi ristampata dai figli nel 1784 con un nuovo apparato iconografico, in stile rococò, inciso dall'artista vicentino Cristoforo dall'Acqua (1734-1787) in collaborazione con Giuseppe Zuliani, Innocente Alessandri, Antonio Baratti, e Giuseppe Daniotto per la serie di classici del *Parnaso italiano* (Fig. 15).<sup>117</sup>

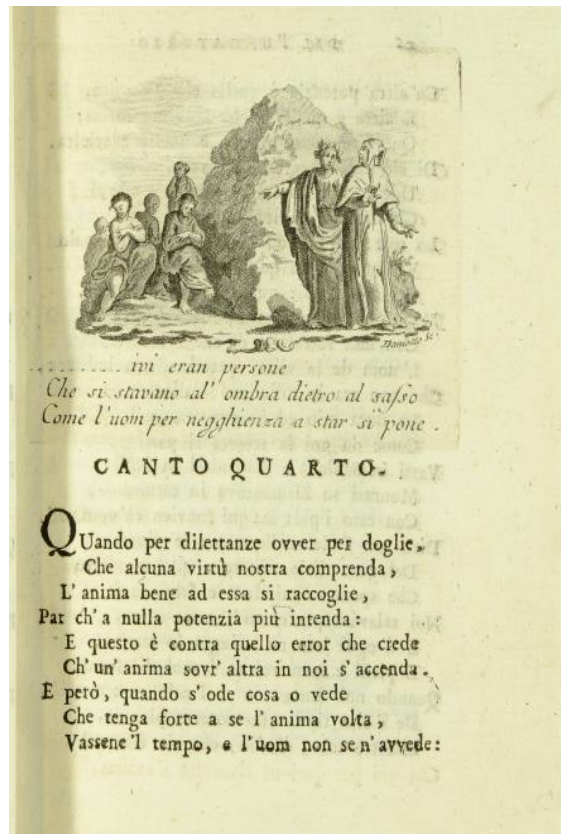


Fig. 15. *Purgatorio canto quarto*, in Dante Alighieri, presso Antonio Zatta, e Figli, Venezia, 1784, incisione di Cristoforo dall'Acqua.

<sup>116</sup> L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca*, cit., p. 127.

<sup>117</sup> Ivi, p. 128.



La leggerezza del nuovo stile rese le scene più tragiche della *Commedia* allegre e spensierate, tanto che Volkmann commentò «even the damned in hell appear to be amusing themselves quite happily».

Vent'anni più tardi, nel 1778, a Londra fu pubblicata l'edizione della *Divina Commedia* illustrata e stampata da Giovanni Tommaso Masi e Compagni, e venduta a Livorno, contenente tre incisioni: la prima dedicata all'episodio di Ugolino (*Inferno*, XXXIII), la seconda a Papa Adriano (*Purgatorio*, XIX), la terza a Dante posto in un trono di nuvole con Beatrice mentre guarda nel Sole (*Paradiso*, I).<sup>118</sup> Occorre ricordare che le edizioni illustrate in commercio a partire dal 1790, oltre alla già citata Lombardi-Fulgoni del 1791, erano in gran parte state stampate a Venezia. Nel 1795 a Venezia era stato diffuso il celebre commento del 1554 di Ludovico Dolce<sup>119</sup> alla *Divina Commedia*, illustrata dall'abate Serassi, in tre volumi in-12°.<sup>120</sup>

Nel 1797, l'anno della prima edizione a circolazione privata di Flaxman e Piroli, a Berlino e a Stralsunda comparve un volume in italiano intitolato *Dante Alighieri La Divina Commedia* con il commento di Giuseppe De Valenti, stampato presso Amadeo Augusto Lange, in-8°,<sup>121</sup> il secondo supplemento all'interno della serie di volumi danteschi voluta da Alexis-François Artaud de Montor, 1772-1849, importante diplomatico e letterato francese, traduttore della *Commedia* in prosa francese nell'edizione del 1811-1813.<sup>122</sup> Artaud divenne in quegli anni uno dei principali sostenitori del legame fra la poesia dantesca e le arti figurative, tanto che nel 1813 l'artista Sofia Giacomelli-Chomel gli dedicò le sue illustrazioni nell'elegante volume *La Divina Commedia di Dante Alighieri cioè l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso*.<sup>123</sup> In seguito, nel 1816, Jean-Auguste-Dominique Ingres gli regalò a Roma un disegno ispirato all'episodio di *Paolo e Francesca* e nel 1824 il pittore Bartolomeo Pinelli preparò le illustrazioni per un'edizione di lusso della sua traduzione che poi, però, non fu pubblicata,<sup>124</sup> facendo, pertanto, confluire le illustrazioni nelle 144 incisioni per l'edizione romana del libraio Giovanni Scudellari del 1825-1826 (Fig. 16).

<sup>118</sup> Ivi, pp. 127-128.

<sup>119</sup> «*La Divina Comedia di Dante di nuovo alla sua vera lezione ridotta con lo aiuto di molti antichissimi esemplari. Con argomenti, et allegorie per ciascun Canto, e apostille nel margine. Et indice copiosissimo di tutti i Vocaboli più importanti usati dal Poeta, con la sposition loro*, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et [Fratelli; 1555], (al colophon), 1554: la prima edizione a stampa in cui comparve l'aggettivo "divina", formato in 12°, marca tipografica al frontespizio e altra marca in fine, ritratto di Dante in ovale e 12 illustrazioni a due/terzi di pagina nel testo, capilettera e testatine illustrati, il tutto inciso in legno», descrizione dell'esemplare venduto dalla Libreria Antiquaria Gonnelli: <<https://www.gonnelli.it/it/asta-0017-1/alighieri-dante-la-divina-comedia-.asp>>.

<sup>120</sup> C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 121.

<sup>121</sup> Ivi, p. 124.

<sup>122</sup> *Le Paradis*, Paris-Strasbur, Treuttel e Würtz, 1811; *L'Enfer*, Paris, J. Smith, 1812; *Le Purgatoire*, Paris, J. Blaise, 1813.

<sup>123</sup> Chez Salmon, Md. d'Estampes, Boulevard Montmartre n. 1, Paris.

<sup>124</sup> REMO CESERANI, Artaud de Montor, Alexis-Francois, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Treccani, 1970, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/artaud-de-montor-alexis-francois\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/artaud-de-montor-alexis-francois_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)>.





Fig. 16. BARTOLOMEO PINELLI, *Inferno canto XXXIV*,  
in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Roma, Giovanni Scudellari, 1825-26.

Nel 1798, a Venezia presso Sebastiano Valle fu ristampata nuovamente in tre volumi in-8° e in-12° l'edizione de *La Divina Commedia* del 1784, con le vignette realizzate per ogni canto da Cristoforo dall'Acqua.<sup>125</sup>

Nel 1802 Piroli diede avvio a una più ampia circolazione dell'edizione esclusivamente illustrata del 1793, un vero *unicum* editoriale nel suo formato di album di incisioni dantesche, che andò ad affiancarsi alle altre edizioni italiane ed europee dei primi anni dell'Ottocento. Nel 1804, a Milano, la Società tipografica de' Classici Italiani (Contrada di S. Margherita n. 1118), stampò *La Divina Commedia* con le note del professore di Brera Luigi Portirelli: tre volumi in-8°, con un ritratto di Dante disegnato ed inciso dall'artista Giuseppe Benaglia (1766-1835) e tre tavole rappresentanti *l'Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* di Dante.<sup>126</sup>

Dal 1804 al 1809 anche a Pisa la tipografia della Società letteraria stampò un'edizione illustrata de *La Divina Commedia* con i caratteri dei fratelli Amoretti di Parma, in quattro volumi, una tiratura di 250 esemplari, 21 in carta velina di Francia e in carta turchina, e uno in pergamena.<sup>127</sup> Il ritratto di Dante fu inciso dall'artista campano Raffaello Morghen (1758-1833) e il ritratto del dedicatario, il cardinale Antonio Despuig y Dameto (1745-1813), fu opera dello svizzero Pietro Bettelini (1763-1829), autore anche di altre tre figure. La tipologia di carta era determinante per le variazioni di prezzo: 4 zecchini e mezzo per l'edizione in carta reale, 9 zecchini per la carta velina di Francia, 320 o 240 o 220 paoli in Italia.

Nel 1806 fu ristampato a Roma il testo dell'edizione del 1791 (con varianti del codice della *Commedia* di Monte Cassino), commentata da Lombardi, presso

<sup>125</sup> Cfr. C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 124.

<sup>126</sup> Cfr. Ivi, p. 125.

<sup>127</sup> Cfr. Ivi, p. 126.

Vincenzo Poggioli (via dell'Anima n. 10), in tre volumi in-8°, al prezzo di 24 e 18 paoli, con un ritratto calcografico di Dante nei tre frontespizi e tavole illustrative dei tre regni dell'aldilà.<sup>128</sup>

Anche a Livorno, dal 1807 al 1813, fu stampata con i tipi Bodoniani nella bottega di Tommaso Masi e Co. un'edizione della *Commedia* secondo la lezione della Crusca, «emendata e accresciuta di varie lezioni tratte da un antichissimo Codice, con note di Gaetano Poggiali», in quattro volumi in-8°. Dedicata a Maria Luisa di Spagna, era accompagnata da un ritratto di Dante disegnato dal lucchese Stefano Tofanelli (1750-1812) e inciso da Raffaello Morghen, con un *Piano dell'Inferno* del 1481 di Antonio Manetti.<sup>129</sup>

Nel 1808 a Londra comparve la prima edizione italiana pubblicata in Inghilterra, *La Divina Commedia* con il testo del 1791 e le note di Romualdo Zotti, in tre volumi in carta fina, con un ritratto di Dante inciso da Luigi Schiavonetti (1764-1810) e copiato da Raffaello Morghen, all'interno della «Collezione di alcuni classici italiani», pubblicata per l'editore Romualdo Zotti (1808-1813), in venti volumi in-12°.<sup>130</sup>

Inoltre, è opportuno menzionare due edizioni successive al 1810, legate ai protagonisti delle vicende dell'edizione Flaxman-Pirolì: a Firenze dal 1817 al 1819 uscì la già menzionata *Divina Commedia*, con tavole in rame, nella Tipografia all'Insegna dell'Ancora, con i caratteri degli Amoretti, in 4 tomi in-folio massimo (mm 490×330), illustrata con 125 bellissime incisioni fuori testo, disegnate da Luigi Ademollo e Francesco Nenci, incise in rame da Giovanni Massetti, Giovanni Lapi, Innocenzo Migliavacca, Giovanni Paolo Lasinio e Vincenzo Benucci. Le illustrazioni, di splendida fattura neoclassica, si presentavano seguendo il modello delle flaxmaniane: figure a contorno nero su sfondo bianco con riquadro e terzina dantesca di riferimento. La preziosa edizione fu dedicata dai curatori, Antonio Renzi, Gaetano Marini e Gaetano Muzzi, ad Antonio Canova (Fig. 17).

---

<sup>128</sup> Cfr. Ivi, p. 128.

<sup>129</sup> Cfr. Ivi, p. 129. Antonio Manetti, matematico e architetto fiorentino (1423-1497), autore del *Benivieni in un Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino, circa al sito forma et misure dello inferno di Dante Alighieri*, ultimo capitolo del proemio al commento di Cristoforo Landino alla *Comedia* del 1481, illustrata con vignette disegnate da Sandro Botticelli e incise su rame da Baccio Baldini.

<sup>130</sup> Cfr. Ivi, p. 131.



Fig. 17. Incisione tratta da *Inferno, canto IV*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Firenze, nella Tipografia all'Insegna dell'Ancora, 1817-19.

Il modello dell'edizione Flaxman-Piroli fu poi osservato e studiato anche da William Blake, che negli ultimi anni della sua vita (1824-27) iniziò un grande ciclo di 102 illustrazioni dantesche rimasto incompleto e conservato nella collezione del committente, John Linnell fino al 1918, prima di essere disperso.<sup>131</sup> La straordinaria potenza delle sue figure rappresentò il primo atto di una nuova età che, superata l'esperienza neoclassica condivisa con Flaxman, entrava nella visionaria, folle modernità.

### 9. Conclusioni

L'edizione Flaxman-Piroli del 1793, e poi del 1802, acquisì una rilevanza culturale notevole in tutta Europa, non solo dal punto di vista artistico, ma anche editoriale. Come si è potuto osservare nel mercato librario la prima metà del XIX secolo fu costellata di emissioni dantesche nelle quali furono riprese integralmente o parzialmente le incisioni dell'album romano che, per primo, aveva rappresentato tutta la *Commedia* utilizzando esclusivamente il linguaggio figurativo. La struttura stessa scelta da Flaxman e Piroli divenne celebre: in un riquadro era disegnato l'episodio dantesco con gli immancabili Dante e Virgilio sempre protagonisti e osservatori, mentre sotto la scena si collocava la terzina del *Canto* corrispondente in un cartiglio piccolo, senza cornice. Le modalità di integrazione delle illustrazioni flaxmaniane nelle edizioni già presenti in commercio da fine Settecento furono molteplici: a volte furono aggiunti dei volumi interamente illustrati da artisti, come Johann Erdmann Hummel, che avevano ricopiato con cura le *outlines* originali; altre volte, furono riprodotte nel formato romano o secondo nuovi intagli, ma

<sup>131</sup> Ashmolean Museum, Birmingham Museums and Art Gallery, British Museum, Fogg Art Museum, National Gallery of Victoria, Royal Institution of Cornwall, e Tate Collection.

legalmente soltanto nel caso inglese dell'edizione di Longman, 1807. In molte edizioni, tra cui quella di Ciardetti del 1830, le illustrazioni flaxmaniane furono fonte di ispirazione chiaramente visibile ancora oggi, perché codificate in un immaginario neoclassico di quieta, monumentale grazia.

Per questo motivo all'interno del vasto panorama editoriale della *Divina Commedia* illustrata, l'album di Flaxman e Piroli costituisce una rivoluzione assoluta, specialmente se posto a confronto con le altre edizioni illustrate. I cinque grandi volumi di Zatta del 1757-1758 avevano presentato le figure di tanti artisti delle botteghe veneziane, senza riferimenti precisi ai versi danteschi e ancora barocchi nella decorazione dei cartigli contenenti gli argomenti dei canti. Inoltre, occorre notare come nelle pubblicazioni dell'ultimo Settecento, fosse ancora raro trovare delle illustrazioni nel testo, visto che venivano generalmente allegate in fogli separati con dediche a singoli destinatari della copia presentata. Dal 1802, grazie alla nuova tiratura di Piroli, le illustrazioni ebbero una diffusione mondiale del tutto senza precedenti e, con esse, divenne comune illustrare i canti della *Commedia*. In tutta l'Italia settentrionale nei primi anni dell'Ottocento comparvero nuove edizioni dal prezzo estremamente variabile a seconda della carta utilizzata e della qualità delle incisioni. I ritratti di Dante apposti nei frontespizi dei volumi divennero nel corso del tempo elementi contraddistintivi, facendo assumere un nuovo ruolo centrale alla figura del poeta nei moti risorgimentali.

Flaxman fu dunque il primo a trasporre la straordinaria continuità dei maggiori episodi della letteratura primitiva, omerica e dantesca, riformulando le antiche forme in nuovi modelli illustrativi che trasformarono l'arte in lingua principe delle rime.



***Appendice. Edizioni europee illustrate della Divina Commedia di Dante dal 1757 al 1826.***

<i>Anno</i>	<i>Edizione</i>
1757-1758	Venezia, Antonio Zatta, 4 volumi formato in-4°, prezzo 10 o 32 lire (illustrazioni di Francesco Fontebasso e bottega Sabastiano Ricci)
1778	Londra, Giovanni Tommaso Masi e compagni, 2 volumi formato in-12°, prezzo 10 paoli (illustrazioni di Giovanni Tommaso Masi e compagni)
1784	Venezia, Antonio Zatta, 3 volumi formato in-8°, prezzo 11 paoli (illustrazioni di Cristoforo dall'Acqua e altri)
1791	Roma, Antonio Fulgoni, 3 volumi formato in-4°, prezzo 24 o 18 paoli (illustrazioni di Sante Pacini)
1793	Roma, Tommaso Piroli, 1 volume dimensioni mm 290×450 (illustrazioni di John Flaxman)
1802	Roma, Tommaso Piroli, 1 volume dimensioni mm 240×300, prezzo 4,50 paoli o 21 franchi (illustrazioni di John Flaxman)
1804	Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 3 volumi formato in-8°, prezzo 30 o 45 paoli (illustrazioni di Giuseppe Benaglia)
1804-1809	Pisa, Società letteraria, 4 volumi formato in-folio (mm 403×255), prezzo 320, 240 o 220 paoli oppure 4,5 o 9 zecchini (illustrazioni di Raffaello Morghen, Pietro Bettelini)
1807-1813	Livorno, Tommaso Masi e Co., 4 volumi formato in-8°, prezzo 40 o 50 paoli oppure 80 o 100 paoli in carta grande (illustrazioni di Stefano Tofanelli, Raffaello Morghen)
1808	Londra, Romualdo Zotti, 3 volumi formato in-18°, prezzo 2 sterline e 2 scellini, oppure 10 scellini (illustrazioni di Luigi Schiavonetti, Raffaello Morghen)
1813	Parigi, Chez Salmon, 34, 33, 32 cc. di tavole illustrate mm 290 (illustrazioni di Sofia Giacomelli-Chomel)
1815-1817	Roma, Stamperia de Romanis, 4 volumi formato in-4°, prezzo 100 o 120 paoli oppure 50 lire (illustrazioni di John Flaxman)
1817-1819	Firenze, Tipografia all'Insegna dell'Ancora, 4 volumi in fogli grandi di carta velina, prezzo 200 o 220 paoli oppure 250 o 120 franchi (illustrazioni di Luigi Ademollo e Francesco Nenci)
1825-1826	Roma, Giovanni Scudellari, 1 volume dimensioni mm 410×550 (illustrazioni di Bartolomeo Pinelli)



CLAUDIO GINO LI CHIAVI\*

*L'inventario di biblioteca di un bibliografo palermitano:  
i libri di Antonino Mongitore (1663-1743)*

TITLE: *Inventory of a Private Sicilian Library: the Books of Antonino Mongitore (1663-1743)*

ABSTRACT: Antonino Mongitore (1633-1743) was a scholar and bibliographer, who trained at the Jesuit College of Palermo then he was ordained a priest in 1687. Fellow and founder of numerous academies, he was involved, mainly, in city history and hagiography. His *Bibliotheca Sicula* is a well-known bio-bibliographical repertory published in two volumes, the former in 1707, the latter in 1714. This paper originated from the finding in the State Archives of Palermo of the inventory of its library, full of 2775 editions, examined according to the quantitative method. An initial analysis of this document and the study of further sources allow us to broaden this Sicilian priest's cultural profile and interests.

KEYWORDS: Private Library; Erudition; Regional Bibliographies; Republic of Letters; Antonio Mongitore.

Antonino Mongitore (1633-1743) è stato un erudito e bibliografo palermitano. Formatosi dapprima presso il Collegio dei Gesuiti di Palermo venne poi ordinato sacerdote nel 1687. Socio e fondatore di numerose accademie si occupò principalmente di storia cittadina e agiografia. Celebre è la sua *Bibliotheca Sicula*, un repertorio bio-bibliografico pubblicato in due volumi (1707, 1714). Il saggio nasce dal ritrovamento presso l'Archivio di Stato di Palermo dell'inventario della sua biblioteca, ricca di 2775 edizioni, esaminata secondo il metodo quantitativo. Una prima analisi di questo documento e la lettura di ulteriori fonti permettono così di ampliare il profilo culturale e gli interessi del presbitero siciliano.

PAROLE CHIAVE: Biblioteche private; erudizione; bibliografie regionali; Repubblica delle Lettere; Antonino Mongitore.

DOI: <http://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18150>

Copyright © 2023 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

---

**t**ra XVII e XVIII secolo la città di Palermo, 'capitale' del Regno di Sicilia, contava da tempo un buon numero di accademie,<sup>1</sup> biblioteche

---

\* Alma Mater Studiorum Università di Bologna (IT), [claudio.ginolichiavi@studio.unibo.it](mailto:claudio.ginolichiavi@studio.unibo.it).  
Abbreviazioni: ASPa, Archivio di Stato di Palermo; BCRS, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana «A. Bombace» di Palermo; BCPa, Biblioteca Comunale «Leonardo Sciascia» di Palermo; BEU, Biblioteca Estense Universitaria di Modena; DBI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 volumi al 2023, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-. Questo contributo scaturisce dalla rielaborazione di una prima proposta da me presentata in occasione della V edizione del ciclo di seminari "Aldo Manuzio" - *Viaggiare nel testo. Scritture, libri e biblioteche nella storia (Sermoneta, Castello Caetani e Giardini di Ninfa, 25-27 maggio 2023)*. Ringrazio pertanto tutti partecipanti alle giornate di studio laziali per le acute osservazioni ed il proficuo scambio di idee.

<sup>1</sup> In generale sulle Accademie palermitane si veda FRANCESCO MARIA EMANUELE-GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, *Opuscoli palermitani*, tomo XXV, cap. II (BCPa, ms. QqE101, sec. XVIII); SALVATRICE RE FOTI, *Le Accademie a Palermo nel Seicento e nel Settecento*, Palermo, Firenze, 1921; DELPHINE MONTOLIU-DI STEFANO, *Les académies sous le règne des Habsbourg (1559-1701)*, tesi di dottorato, sous la direction du prof. Jean-Luc Nardone et du prof. Salvatore Silvano Nigro, Université Toulouse II - Scuola Normale Superiore di Pisa, 2012;

ecclesiastiche e nobiliari, collegi e seminari e sul territorio era un continuo alzarsi di fabbriche per cui artisti ed architetti formulavano esuberanti e raffinate soluzioni, le quali denunciavano una rapida capacità di ricezione e di rielaborazione dei nuovi linguaggi che si andavano sperimentando fuori dall'Isola.<sup>2</sup> Eppure fino al 1760 la città non disponeva di biblioteche pubbliche e sarebbe diventata sede universitaria solamente nel 1806.<sup>3</sup> In verità fin dal 1647 esisteva a Sant'Ignazio all'Olivella la biblioteca degli Oratoriani – che per volontà del suo fondatore, il sacerdote Francesco Sclafani, doveva essere aperta agli studiosi per quattro ore al giorno – e le si affiancavano le raccolte librerie di monasteri e conventi e quelle della nobiltà locale, alcune delle quali celebrate per ricchezza e rarità degli

---

MARCELLO VERGA, *Da letterato a professore della Regia Università. Le accademie a Palermo nel XVIII secolo*, Palermo, Palermo University Press, 2019; DELPHINE MONTOLIU-DI STEFANO, *La presenza degli accademici siciliani nel Regno di Napoli nei XVI-XVII secoli*, in *Letteratura e Potere/Poteri. Atti del XXIV Congresso dell'AdI (Associazione degli Italianisti; Catania, 23-25 settembre 2021)*, a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina e Carmelo Tramontana, Roma, ADI, disponibile online all'indirizzo <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Montoliou%20-%20Adi%202021.pdf>>, ultima cons. 10.08.2023. Più in generale per gli aspetti di storia culturale si veda DOMENICO SCINÀ, *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo*, 3 voll., Palermo, L. Dato [poi Tipografia Reale di Guerra], 1824-1827; GIUSEPPE GIARRIZZO, *Ricerche sul Settecento siciliano. Appunti per la storia culturale della Sicilia settecentesca*, «Rivista Storica Italiana», LXXIX, 1967, pp. 573-627; ID., *Cultura ed economia nella Sicilia del Settecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1992; NICOLA CUSUMANO, «Di ricche librerie forniti, o non sanno, o non ne vogliono giovare». Note su cultura, editoria e circolazione libraria in Sicilia (secc. XVIII-XIX), «Mediterranea. Ricerche storiche», XII, 2015, pp. 629-650; ID., *Libri e culture in Sicilia nel Settecento*, Palermo, New Digital Press, 2016.

<sup>2</sup> La bibliografia sul tema è vasta e talvolta molto specifica, si veda in generale: ALESSANDRO MARABOTTINI, *Introduzione*, in CITTI SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma, De Luca, 1986, pp. 11-27; *L'architettura del Settecento in Sicilia*, a cura di Maria Giuffrè, Palermo, Sellerio, 1997; MARIA GIUFFRÈ, *Barocco in Sicilia*, fotografie di Melo Minnella, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2006; EAD., *Città, architettura, decorazione: l'unità delle arti e i manifesti della modernità*, in *Serpotta e il suo tempo. Catalogo della mostra tenuta a Palermo nel 2017*, a cura di Vincenzo Abbate, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 22-35; GIUSEPPE GIARRIZZO, *In Sicilia, nel Settecento*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, sili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, a cura di Mariny Guttilla, Palermo, Kalos, 2008, pp. 19-80; MARINY GUTTILLA, *Cantieri decorativi a Palermo dal tardo Barocco alle soglie del Neoclassicismo*, in *Il Settecento e il suo doppio*, a cura di M. Guttilla, cit., pp. 177-206.

<sup>3</sup> Sulla fondazione della Biblioteca Comunale di Palermo si veda GIOACCHINO DI MARZO, *Relazione*, in *Primo centenario della Biblioteca Comunale di Palermo, addì XV aprile MDCCCLXXV. Relazioni, poesie, iscrizioni*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1875, pp. 5-116. Per la storia dell'Università degli Studi di Palermo si rimanda a ORAZIO CANCELILA, *Storia dell'Università di Palermo. Dalle origini al 1860*, Roma-Bari, Laterza, 2006; Sulla storia della Biblioteca centrale della Regione siciliana "A. Bombace", già Biblioteca Reale (1782), si rimanda a VINCENZO SCUDERI, *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione siciliana: il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, con un saggio di Roberto Graditi, Palermo, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2012; CARLO PASTENA, *Dalla Biblioteca Reale alla Biblioteca centrale della Regione siciliana*, Palermo, Palermo University Press, 2023.

esemplari posseduti.<sup>4</sup> Ma i rappresentanti della giurisdizione, alcune categorie di professionisti, i letterati, che non erano religiosi regolari o membri dell'aristocrazia, avevano anch'essi le loro private *librerie*, talvolta piccole e specialistiche, altre volte più ampie, e della cui dispersione già nel 1760 si rammaricava il bibliotecario Domenico Schiavo.<sup>5</sup> Per tutti loro i libri erano strumento di studio, di lavoro, di semplice diletto, di distinzione.<sup>6</sup>

Tra gli eruditi più prolifici la città di Palermo annovera il canonico Antonino Mongitore la cui produzione letteraria è ancor oggi punto di riferimento per gli studi di storia del regno di Sicilia. A questi così si rivolgeva Lodovico Antonio Muratori, in una lettera del 17 ottobre 1721, dopo che il sacerdote palermitano, desideroso di instaurare un rapporto epistolare col celebre vignolese, gli aveva fatto pervenire in dono alcune sue opere tramite un comune amico, il letterato veneziano Apostolo Zeno:<sup>7</sup>

gli ingegni di voi altri siciliani debbono partecipare del suo Etna e del fuoco vicino dell'Africa e perciò essere quasi tutti svegliati, acuti, veloci e conseguentemente capaci di gran cose e ad ingegni tali basta

---

<sup>4</sup> FRANCESCO MARIA EMANUELE-GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, *Il Palermo d'oggi*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, XXIII, a cura di Gioacchino Di Marzo, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1873 (= Bologna, Forni, 1974), pp. 69-75.

<sup>5</sup> DOMENICO SCHIAVO, *Ragionamento del dottor Domenico Schiavo, recitato nella sala senatoria di Palermo, per la erezione della pubblica Libreria*, in *Opuscoli di autori siciliani*, VIII/O, in Palermo, nella stamperia de' Ss. Apostoli in piazza Vigliena per Pietro Bentivegna, 1764, pp. 152-153. Dal testo si evince che il discorso fu letto il 29 agosto 1760.

<sup>6</sup> In questo caso il rimando è a PIERRE BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Paris, Les éditions du Minuit, 1979. Per due casi di studio di raccolta librerie siciliane che sfruttano anche questa lettura si rimanda a RITA LOREDANA FOTI, *Libri e biblioteche in Sicilia tra tardo Settecento e primo Ottocento: il caso del catalogo di Gregorio Speciale*, prefazione di Claudio Torrisi, «Quaderni della scuola di archivistica paleografia e diplomatica», IX, 2014; VALERIA VIOLA, *La conoscenza come strumento di distinzione. La Libreria del Protonotaro del Regno (Palermo, 1742)*, in *Lo spazio dei libri. Costruzione del sé, rappresentazione immaginaria, forma architettonica, incontro con l'altro*, a cura di Elisabetta Di Stefano, Palermo, Palermo University Press, 2021, pp. 133-154.

<sup>7</sup> Dal carteggio del Muratori, conservato presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, apprendiamo che Mongitore ad aprile del 1721 aveva inviato le seguenti opere: *Notitia regiæ, et imperialis capellæ Collegiatæ Sancti Petri sacri, et regi i palatii Panormitani* (1716); *Componimenti recitati dagli accademici Geniali di Palermo a 29 settembre 1720. Per la solenne acclamazione della Sacra Cattolica Cesarea Real Maestà di Carlo VI imperadore, e terzo re delle Spagne e di Sicilia* (1720); *Monumenta historica sacrae domus mansionis SS. Trinitatis Militaris Ordinis Theutonicorum urbis Panormi* (1721). Altra opera, di cui non si specifica il titolo, viene inviata a maggio dello stesso anno per tramite di Pier Caterino Zeno, fratello di Apostolo: si veda BEU, *Fondo Muratori*, Carteggi, A.M. 72.29, f. 1 (29 maggio 1721), ff. 14-15 (20 aprile 1721). Il carteggio è consultabile online all'indirizzo <<https://edl.cultura.gov.it/item/eqrx7zm4jo>>, ultima cons. 18.09.2023. Su Pier Caterino (al secolo Nicolò) Zeno si veda DARIO GENERALI, *Zeno, Nicolò*, in DBI, C, 2020, pp. 661-663. Per i riferimenti bio-bibliografici su Apostolo Zeno si veda MARCO BIZZARINI, *Zeno, Apostolo*, in DBI, C, 2020, pp. 649-653.

mostrare il buono e il meglio perché non tardino ad abbracciarlo. Non lasci ella di battere il chiodo e ne vedrà buonissimi effetti.<sup>8</sup>

Per quanto siano stati già tracciati dei profili biografici del Mongitore,<sup>9</sup> molti hanno tralasciato una lettura più ampia della bio-bibliografia redatta dal nipote Francesco Serio (1706-1766),<sup>10</sup> oggi manoscritta presso la Biblioteca Comunale «Leonardo Sciascia» di Palermo (ms. QqE146, cart.). Solo pochi dati della lunga e prolifica vita del canonico palermitano sono stati succintamente ripresi. L'intento, dichiarato dal biografo nell'avviso al lettore, è quello di dimostrare come Mongitore, «benemerito della Letteraria universale Repubblica»,<sup>11</sup> abbia saputo guadagnarsi fama tra i letterati, senza comunque venir meno agli obblighi impostigli dal suo stato, coniugando «il Calvario col Parnaso, la contemplazione di Dio colla erudizione de' filosofi e de' poeti». <sup>12</sup> Insomma, ciò che lo scritto vuole restituire è una felice sintesi tra ricerca di *antiquitates* e *memoriae*, svago letterario ed obblighi legati al ministero sacerdotale, che trova conforto nella

<sup>8</sup> FRANCESCO SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito e glorioso espresso nella vita, virtù e vastissima letteratura del celebratissimo Antonino Mongitore palermitano, canonico della Santa Metropolitana Chiesa di Palermo, giudice sinodale e qualificatore e consultore del Tribunale della Santissima Inquisizione del Regno di Sicilia, pastore arcade col nome di Lipario Triziano, accademico de' Spensierati di Rossano e tra gli Infimi di Nardò, vice-custode e fondatore della Colonia Oreete e de' Geniali e degli Ereini col nome di Mopso Triseldo, accademico de' Giovali di Catania e degli Aretusei di Siracusa col nome di Ofeltio Trinacrio. Opera del Dr. Don Francesco Serio e Mongitore sacerdote palermitano, qualificatore e consultore della detta Santissima Inquisizione, accademico tra gli Ereini di Palermo col nome di Coreso Timetio e de' Giovali di Catania*, c. 80v (BCPa, ms. QqE146, 1743-1751, cart.). Sulla datazione di questo manoscritto si veda *infra*, nota 13. In generale per quanto riguarda i rapporti fra gli eruditi siciliani e Muratori si rimanda ad ANTONIO DE STEFANO, *L. A. Muratori e la cultura siciliana del suo tempo*, in *Miscellanea di studi muratoriani. Atti e memorie del convegno di Studi Storici in onore di L. A. Muratori nel bicentenario della morte (Modena 14-16 aprile 1950)*, a cura del Comitato per le onoranze a L. A. Muratori nel bicentenario dalla morte, Modena, Aedes muratoriana, 1951, pp. 102-114 ed anche GINA FASOLI, *Il Muratori e gli eruditi siciliani del suo tempo*, in *Miscellanea di studi muratoriani*, cit., pp. 115-120.

<sup>9</sup> La ricostruzione più puntuale è quella di Angela Mazzè si veda *Le parrocchie*, a cura di Angela Mazzè, introduzione di Maurizio Calvesi, Palermo, S. F. Flaccovio, pp. 63-67. Si vedano anche MARIA EMMA ALAIMO, *Antonino Mongitore: chi era e com'era*, in ANTONINO MONGITORE, *La Sicilia ricercata nelle cose più memorabili*, prefazione di Massimo Ganci, introduzione di Maria Emma Alaimo, illustrazioni di Renato Guttuso, Palermo-Napoli, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1981<sup>3</sup>, pp. XVII-XXXVII; NICOLETTA BAZZANO, *Mongitore, Antonino*, in DBI, LXXV, 2011, pp. 669-672.

<sup>10</sup> Su Francesco Serio, presbitero palermitano ed erudito si veda TOMMASO ANGELINI, *Orazione delle lodi del fu parroco Francesco Serio e Mongitore recitata nell'Accademia del Buon Gusto a di XX luglio MDCCLXVII dal sac. Tommaso M. Angelini custode della Biblioteca pubblica di Palermo*, in Palermo, nella stamperia de' Santi Appostoli in Piazza Vigliena presso don Gaetano Maria Bentivenga, 1767, in-4° (BCRS, Antiqua.III.232).

<sup>11</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., c. 3r. Sulla Repubblica delle Lettere si veda in generale HANS BOTS, FRANÇOISE WAQUET, *La repubblica delle lettere*, Bologna, Il Mulino, 2005; MARC FUMAROLI, *La repubblica delle lettere*, trad. di Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2018.

<sup>12</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., c. 3v.

seconda parte della meditata apologia composta dal Serio, tutta dedicata alle virtù ed alla vita consacrata dello zio.

Il testo, a cui le autorità competenti avevano peraltro rilasciato il necessario *imprimatur*,<sup>13</sup> è strutturato in due parti. La prima, suddivisa in ventiquattro capitoli, risulta utile per ricostruire la biografia dell'erudito palermitano e parte della sua produzione letteraria. La bio-bibliografia illustra infatti, in ordine cronologico, le opere date alle stampe dal canonico, riportando gli encomi ricevuti da diversi eruditi nonché i giornali letterari ed i testi di altri autori che ne fecero menzione. Apprendiamo così che Antonino Mongitore fu in corrispondenza con numerosi eruditi tra cui Mariano Armellini, Angelo Calogerà, Ignazio Maria Como, Giovan Mario Crescimbeni, Diego Vicencio de Vidania, Michelangelo Fardella, Giusto Fontanini, Giacinto Gimma, Antonio Magliabechi, Biagio Maioli d'Avitabile, Francesco Maria Mancurti, Prospero Mandosio, Federico Mennini, Baldassare Pisani, Orazio Piselli Cuccioli, oltre ai già citati Zeno e Muratori.<sup>14</sup> Ebbe inoltre modo di incontrare, rispettivamente nel 1729 ed ai primi di agosto del 1740, il filologo e antichista olandese Jacques Philippe d'Orville ed il letterato perugino Giacinto Vincioli, durante il loro soggiorno a Palermo.<sup>15</sup> Infine, fu interlocutore privilegiato per la Sicilia dell'editore olandese Peter van der Aa durante la preparazione del *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae* di Pieter Burmann.<sup>16</sup> Si tratta di un semplice elenco di nomi potenzialmente capace, però, di aprire uno spiraglio significativo nei rapporti tra gli autori appena citati e il nostro erudito all'interno della fitta trama di scambi d'informazioni che connetteva i 'cittadini' della Repubblica delle Lettere.

In questo contributo mi servirò essenzialmente di due fonti: la prima parte della biografia redatta da Francesco Serio e l'inedito testamento di Antonino Mongitore con il susseguente inventario *post mortem* della libreria la cui redazione, come vedremo, fu necessaria alla luce delle disposizioni testamentarie. Dopo una breve biografia di Antonino Mongitore – personaggio poco noto al di fuori del contesto siciliano – tenterò pertanto

---

<sup>13</sup> Nel frontespizio sono riportate, precedute dalla dicitura latina *imprimatur* o *potest imprimi*, le firme del vicario generale Bargellini, del canonico Francesco Testa, del mastro archiviario Migliaccio, del presidente Loredano: si veda F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., c. 1r. L'opera fu certamente completata dopo la morte di Antonino Mongitore, avvenuta nel 1743, e *l'imprimatur* fu apposto prima della morte di Giovan Tommaso Loredano, all'epoca presidente del Tribunale della Regia Gran Corte, avvenuta il 3 febbraio 1751; su quest'ultimo si veda, FRANCESCO MARIA EMANUELE-GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, *Opuscoli palermitani*, tomo XXXVI, cc. 173-175, 397-398 (BCPa, ms. QqE112, sec. XVIII, cart.).

<sup>14</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., cc. 12r-145r.

<sup>15</sup> Ivi, cc. 101r-140r e 134r-v.

<sup>16</sup> Ivi, cc. 77r-78v. Mongitore, ricevuta nel 1720 una lettera del van der Aa, si premurò a fornire alcuni testi inviandoli a Roma a monsignor Giusto Fontanini.



di interrogare quest'ultimo documento.<sup>1718</sup> L'obiettivo è quello di fornire delle prime informazioni addentrando, tramite i documenti, in quel piccolo *sancta sanctorum* personale che custodiva una propria architettura della conoscenza e del sapere. Un ulteriore scavo archivistico e una più analitica e organizzata lettura dei dati già acquisiti, che è in corso, permetterà così di aggiungere un altro, sinora ignoto, tassello allo studio delle biblioteche private siciliane e più in generale, con opportuni confronti, alla formazione di questa specifica tipologia di raccolta libraria in età moderna.<sup>19</sup> Infine, il potenziale informativo che i documenti qui citati

---

<sup>17</sup> L'analisi parziale dell'inventario che qui si presenta è di tipo quantitativo e tralascia, per esempio, la rilevazione anche semplicemente numerica, relativa alle classi che non sono esplicitate nel documento e sulle quali non ritengo allo stato attuale di poter formulare delle considerazioni. Ho deciso pertanto di rimandare a un secondo momento ulteriori approfondimenti per ciò che riguarda gli aspetti qualitativi della raccolta e l'eventuale organizzazione in classi della stessa. Per la stesura di questo saggio hanno costituito un punto di riferimento i seguenti studi R. L. FOTI, *Libri e biblioteche in Sicilia*, cit.; VALENTINA SESTINI, *Rara ac erudita volumina: la biblioteca di Carlo D'Aquino (1654-1737)*, Messina, Università degli studi, Centro internazionale di studi umanistici, 2018.

<sup>18</sup> La bibliografia sugli inventari di biblioteche è molto vasta, qui si rimanda solo ad alcune riflessioni sul tema: LUCA CERIOTTI, *Scheletri di biblioteche, fisionomie di lettori. Gli 'inventari di biblioteca' come materiali per una anatomia ricostruttiva della cultura libraria di antico regime*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di Edoardo Barbieri e Danilo Zardin, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 373-432; EDOARDO BARBIERI, *Elenchi librari e storia delle biblioteche nella prima Età moderna. Alcune osservazioni*, in *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, a cura di Fabio Forner, Carla Maria Monti e Paul Gerhard Schmidt, I, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 147-168.

<sup>19</sup> Tra gli studi di ambito siciliano dedicati al tema si segnalano: DOMENICO LIGRESTI, *Il catalogo della biblioteca "Biscari"*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXXII, fasc. I-III, 1976, pp. 275-288; ID., *Il catalogo della biblioteca "Biscari"*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXIII, fasc. I-II, 1977, pp. 185-251; PIERFRANCESCO PALAZZOTTO, *La biblioteca Palazzotto*, in *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, a cura di Giuseppe Fiengo, Amedeo Bellini e Stefano Della Torre, Milano, Guerini studio, 1994, pp. 44-47; MARCO ROSARIO NOBILE, *L'iconografia a stampa come strumento della professione dell'architetto tra Seicento e Settecento in Sicilia*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di Giovanna Curcio, Marco Rosario Nobile e Aurora Scotti Tosini, Palermo, Caracol, 2010, pp. 77-82; NICOLA ARICÒ, *Nella biblioteca di Carlo Maria Ventimiglia*, in *I libri e l'ingegno*, a cura di G. Curcio, M. R. Nobile e A. Scotti Tosini, cit., pp. 61-70; RITA LOREDANA FOTI, *Libri sacri e profani. Dalla libreria del giansenista alla biblioteca del medico filosofo (secoli XVIII-XIX)*, Caltanissetta, Lussografica, 2010, EAD., *Libri e biblioteche in Sicilia*, cit.; NICOLA CUSUMANO, *Per una ricostruzione della biblioteca palermitana del Principe di Torremuzza (seconda metà del XVIII secolo)*, Palermo, Associazione no profit "Mediterranea", 2013; ANDREA FERRUGGIA, *Una "biblioteca" umanistica del '500 palermitano. I libri del giudice Vincenzo Spuches*, «Schede Medievali», LIV, 2016, pp. 121-140; *Le biblioteche di privata lettura di principi, cavalieri e accademici Gioeni (Biscari, Gioeni, Scuderi, Alessi, Sammartino, Maddem, Riggio)*, a cura di Mario Alberghina, Catania, Maimone, 2018; MARIO ALBERGHINA, *Segreti di biblioteche private in Europa: libri di Medicina e di Scienza. Il contributo degli accademici gioeni*, Catania, Maimone, 2020; VALERIA VIOLA, *La conoscenza come strumento di distinzione*, cit. Più in generale sulle biblioteche private d'Età moderna si veda: *Biblioteche private in età moderna e contemporanea. Atti del Convegno internazionale (Udine, 18-20 ottobre 2004)*, a cura di Angela Nuovo, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005; *Le biblioteche*

possono restituire permetterebbe di ritornare sulla figura di Antonino Mongitore con una più approfondita analisi, che tenga delle molte sfaccettature e dello spessore del personaggio sia nel quadro intellettuale che in quello istituzionale dell'epoca, a livello locale e trans-locale.

### *Per un profilo di Antonino Mongitore*

Antonino<sup>20</sup> nacque a Palermo il primo maggio 1663 da Giuseppe, di professione contabile, e Anna Abbate.<sup>21</sup> Di natura «saturnina»,<sup>22</sup> studiò dapprima presso il Collegio dei gesuiti di Palermo per poi, su indicazione del padre, applicarsi allo studio del diritto civile sotto la guida del sacerdote Mario Smargio. Conobbe così Francesco Marchese, di sette anni più grande di lui e già avviato agli studi giuridici,<sup>23</sup> che lo introdusse nella biblioteca privata del giureconsulto ed erudito Giuseppe Fernandez de Medrano.<sup>24</sup> All'età di vent'anni, seppur desideroso da tempo di prendere l'abito talare ma impossibilitato dai rigidi prerequisiti economici fissati dall'arcivescovo di Palermo Jaime de Palafox (1677-1684),<sup>25</sup> fu avviato alla professione di contabile. Durante la rivolta antispagnola di Messina (1674-1678),<sup>26</sup> stando

---

*private come paradigma bibliografico. Atti del Convegno internazionale (Roma, Tempio di Adriano, 10-12 ottobre 2007), a cura di Fiammetta Sabba, Roma, Bulzoni, 2008.*

<sup>20</sup> Laddove non diversamente indicato i cenni biografici che seguono sono ripresi dal contributo di Angela Mazzè ed integrati con quanto riportato nella biografia manoscritta redatta dal nipote, *Le parrocchie*, a cura di Angela Mazzè, cit., pp. 63-67; F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., cc. 12r-145r.

<sup>21</sup> Anna muore in Palermo il 25 aprile 1694, Giuseppe il 23 febbraio 1699. Per il testamento di quest'ultimo si veda ASPa, *Notarile*, notaio Mottola Paolo, stanza VI, vol. 2034, cc. 868 e sgg. (testamento), 942 e sgg. (inventario ereditario).

<sup>22</sup> Così lo descrive il nipote, si veda F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., c. 12v. Sulla rilevanza di questo particolare attributo per artisti e letterati si veda RUDOLF WITTKOWER, MARGOT WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, trad. di Franco Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1968; RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFKY, FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1983.

<sup>23</sup> Dottore in legge, fu elemosiniere dell'arcivescovo di Palermo Ferdinando Bazan (1686-1702) e poi canonico di san Giovanni degli Eremiti (1690), si veda ANTONINO MONGITORE, *Memorie de' ciantri, arcidiaconi, decani, tesorieri e canonici della cattedrale di Palermo, raccolte da Antonino Mongitore, canonico di essa chiesa*, cc. 276-277 (BCPa, ms. QqE147, sec. XVIII, cart.); ID., *Franciscus Marchesius*, in ID., *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt*, 2 voll., Palermo, ex typographia Didaci Bua, 1707-1714, II, pp. 218-219.

<sup>24</sup> Sul personaggio si rimanda sinteticamente alla voce redatta da ANTONINO MANGO DI CASALGERARDO, *Fernandez (famiglia)*, in ID., *Il nobiliario di Sicilia*, I, Palermo, Libreria Internazionale Alberto Reber, 1912-1915 (= Bologna, Forni, 1970), pp. 36-37.

<sup>25</sup> Oltre alla costituzione di un patrimonio sacro era richiesto il possesso di un beneficio ecclesiastico, si veda F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., c. 2r.

<sup>26</sup> Sull'evento nato dalla disputa municipalistica tra Palermo e Messina per la sede vicereale e dalla paventata erosione dei rispettivi privilegi si veda GIOVANNA MOTTA, *Rassegna bibliografica sulla rivolta di Messina*, in *La rivolta di Messina 1674-78 e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento. Atti del convegno storico internazionale (Messina, Aula magna*

allo scritto del Serio, cominciò, appena adolescente, a interessarsi alla storia di Palermo e della Sicilia; lesse e raccolse diversi testi e formò nutrite serie di zibaldoni, in cui annotò numerose notizie che funsero in seguito da materiale per i suoi scritti.<sup>27</sup> In quegli anni strinse amicizia con lo storico Vincenzo Auria e con l'erudito Onofrio Manganante, apprezzatissimi studiosi e particolarmente versati negli studi di storia patria.<sup>28</sup> Nel 1679, all'età di sedici anni, ebbe modo di leggere la *Biblioteca Napoletana*<sup>29</sup> di Niccolò Toppi, maturando così l'idea di comporre un consimile repertorio bio-bibliografico per gli autori siciliani, alla di cui stesura iniziò a dedicarsi dopo qualche anno «con qualche lentezza per non mancare al suo impiego di contadore».<sup>30</sup>

Il 27 agosto 1685, durante la sede vacante dell'arcidiocesi palermitana, ricevette dapprima il chiericato e dopo pochi mesi il diaconato presso la diocesi di Cefalù. Ritornato a Palermo, conseguì la laurea dottorale in teologia e frequentò l'accademia letteraria dei Riaccesi<sup>31</sup> di cui per lungo tempo fu segretario e censore l'Auria. Il 20 maggio 1687, dopo aver ottenuto lettera dimissoriale dal nuovo arcivescovo di Palermo, Ferdinando Bazan (1686-1702), Mongitore fu ordinato presbitero presso la diocesi di Cefalù. Il 31 gennaio 1689 fondò, insieme con altri sacerdoti palermitani, una congregazione per l'insegnamento della dottrina cristiana ai poveri delle campagne sotto la protezione di san Francesco di Sales e sette anni dopo

---

dell'Università di Messina, 10-12 ottobre 1975), a cura e con prefazione di Saverio Di Bella, Cosenza, Pellegrini, 1979, pp. 481-496; FRANCESCO BENIGNO, *Lotta politica e radicalizzazione ideologica: la rivolta di Messina del 1674-1678*, in ID., *Favoriti e ribelli. Stili della politica barocca*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 209-253; LUIS ANTONIO RIBOT GARCÍA, *La rivolta antispagnola di Messina. Cause e antecedenti (1591-1674)*, trad. di Stefano Morabito, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011; ROSSELLA CANCELILA, *Palermo e Messina: residenza viceregia e questione dei Tribunali nel dibattito secentesco*, in *Capitali senza re nella Monarchia spagnola. Identità, relazioni, immagini (secc. XVI-XVIII)*, a cura di Rossella Cancila, I, Palermo, Associazione Mediterranea, 2020, pp. 123-150.

<sup>27</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., c. 2v.

<sup>28</sup> Su Vincenzo Auria, strenuo difensore delle prerogative della città di Palermo, si veda ANTONINO MONGITORE, *Vita di Vincenzo Auria palermitano, detto Imante Tegeatico*, in GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori, e pubblicate d'ordine della generale adunanza da Giovanni Mario Crescimbeni*, III, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi alla piazza di Ceri, 1714, pp. 109-128; ROBERTO ZAPPERI, *Auria, Vincenzo*, in DBI, IV, 1962, p. 591. Sul Manganante si rimanda a *Le parrocchie*, a cura di A. Mazzè, cit., pp. 62-63.

<sup>29</sup> NICCOLÒ TOPPI, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del Regno delle famiglie, terre, città, e religioni, che sono nello stesso Regno. Dalle loro origini, per tutto l'anno 1678*, Napoli, appresso Antonio Bulifon all'insegna della Sirena, 1678.

<sup>30</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., cc. 13v.-14r.

<sup>31</sup> Si veda F. M. EMANUELE-GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, *Opuscoli palermitani*, cit., tomo XXV, cc. 275-281 (BCPa, ms. QqE101); DELPHINE MONTOLIU-DI STEFANO, *Des Accesi aux Riaccesi de Palerme. Les enjeux des ouvrages collectifs sous domination espagnole (XVIe-XVIIe siècles)*, «Le Verger - Bouquet», XIII, partie I, numéro dirigé par Adeline Lionetto et Paule Desmoulière, 2018, <<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/bouquet-xiii-oeuvre-collective-et-sociabilite-du-xve-au-xviie-siecle/>>, ultima cons. 10.08.2023.

diede per la prima volta alle stampe una sua opera, un breve compendio della vita di detto santo.<sup>32</sup> Frattanto l'arcivescovo Bazan, che teneva in buona considerazione Mongitore grazie anche ai buoni uffici dell'elemosiniere Francesco Marchese, lo aveva ricevuto nel 1691 come accademico di teologia mistica in una delle accademie da lui fondate presso il palazzo arcivescovile.<sup>33</sup> Mongitore abbandonò così gli svaghi eruditi e letterari per dedicarsi interamente, dal 1685 al 1699, allo studio di materie ecclesiastiche, procurandosi i libri necessari a tal fine.

Fu peraltro il presule palermitano, venuto a conoscenza del progetto di Mongitore di comporre un repertorio bibliografico di autori siciliani, ad invitarlo a scriverlo in lingua latina al fine di assicurare al testo un'ampia circolazione ed il meritato successo. Il presbitero palermitano ricominciò la stesura dell'opera, si rifornì di libri, raccolse notizie per corrispondenza e stampò il frontespizio del testo per poi inviarlo a diversi letterati (fig. 1).<sup>34</sup> Tra il 1702 ed il 1704 ne davano già notizia alcune riviste letterarie tra cui gli *Acta Eruditorum* di Lipsia e la *Galleria di Minerva* ed il fiorentino Giovanni Cinelli ne annunciava la futura pubblicazione nella sua *Biblioteca volante*.<sup>35</sup> Così, nel 1707 veniva dato alle stampe il primo tomo della *Bibliotheca Sicula* a cui seguì il secondo nel 1714.<sup>36</sup> Mongitore divenne ben presto punto di riferimento tra i siciliani per gli studi bibliografici e l'amico Gaetano Giardina gli affidò la revisione<sup>37</sup> del suo testo *De recta methodo citandi auctores et auctoritates*.<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup> L'opera fu pubblicata anonima: [ANTONINO MONGITORE], *Breve compendio della vita di San Francesco di Sales, Vescovo, e Principe di Geneva*, Palermo, per Anglese e Leone, 1695.

<sup>33</sup> Il marchese di Villabianca dà notizia di una sola accademia fondata dal Bazan, quella degli ecclesiastici canonisti, divisa in sei classi con dodici accademici per ognuna: si veda F. M. EMANUELE-GAETANI, MARCHESI DI VILLABIANCA, *Opuscoli palermitani*, tomo XXV, cit., cc. 291-292.

<sup>34</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., c. 24r-v.

<sup>35</sup> Ivi, c. 25r-v.

<sup>36</sup> A. MONGITORE, *Bibliotheca sicula*, II, 1714, cit., II. Per gli elogi riservati ai due tomi da altri letterati si veda F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., cc. 39v-44r e 50r-61v.

<sup>37</sup> Ivi, c. 68r-v. Su Mongitore bibliografo si rimanda ad ALFREDO SERRAI, *Storia della Bibliografia, X/I, Specializzazione e Pragmatismo: i nuovi cardini della attività bibliografica*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 273-286.

<sup>38</sup> GAETANO GIARDINA, *Cajetani Giardina Siculi Panormitani doctoris philosophi De recta methodo citandi auctores et auctoritates. Animadversiones criticae quibus de pseudonymis, plagiariis, & anonymis cognitiones accedunt*, in Palermo, apud Gasparem Bayona, 1718, 12°. Sul trattato del Giardina si veda ALFREDO SERRAI, *Storia della Bibliografia, VIII: Sistemi e tassonomie*, a cura di Marco Menato con un'appendice di Maria Cochetti sulla Storia della Catalogazione delle Stampe, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 31-32.



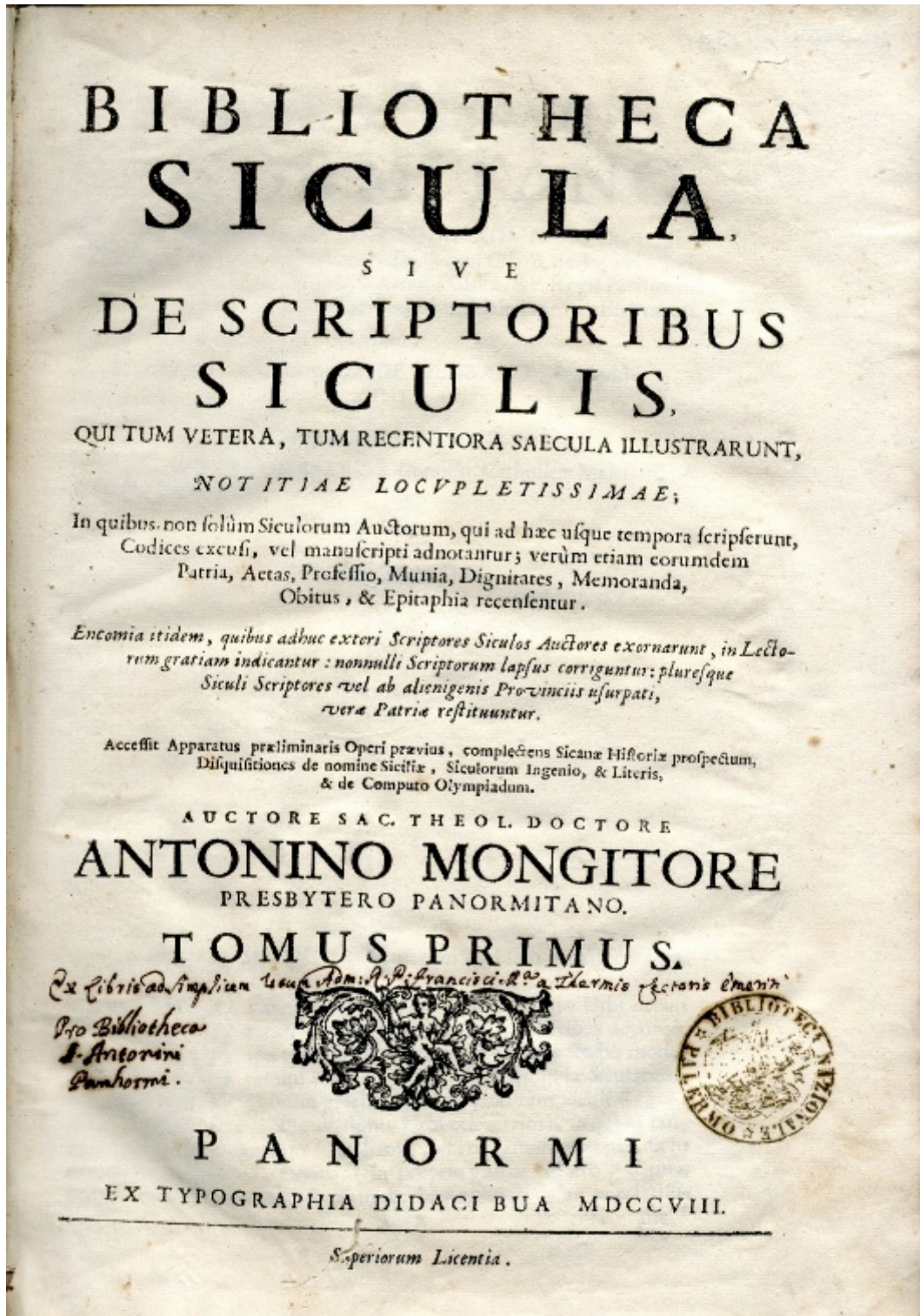


Fig 1. ANTONINO MONGITORE, *Bibliotheca Sicula*, 2 voll.,  
Palermo, Ex Typographia Didaci Bua, 1707-1714, frontespizio del vol. I  
(BCRS, Antiqua.IV.130).



Le gratificazioni non tardarono ad arrivare: già cappellano, elemosiniere e segretario personale dell'arcivescovo Bazan godette, dopo la morte di questi, della stima dei suoi successori. Fu così confessore di diversi monasteri, canonico della chiesa cattedrale (1721) e poi decano del medesimo capitolo (1738-1742), giudice sinodale (1724), deputato del seminario dei chierici (1727).<sup>39</sup> Rivestì, dal 1724 al 1730, l'incarico per conto dell'ordinario diocesano di revisore dei libri che dovevano darsi alle stampe. Quest'ultimo ufficio se da un lato conferma la centralità di Mongitore nel panorama culturale siciliano dell'epoca e la fiducia di cui godeva dall'altro ci suggerisce un'attenta lettura dell'inventario della sua biblioteca

Mongitore, il 27 giugno 1717 fu eletto segretario del Senato di Palermo, ma rinunciò all'incarico dopo poco tempo,<sup>40</sup> e nel 1724 la redazione dell'*Atto pubblico di fede*,<sup>41</sup> commissionatagli dal Tribunale del Sant'Ufficio di Sicilia, gli valse la nomina e qualificatore e consultore del medesimo tribunale.<sup>42</sup>

La fama raggiunta gli permise di essere ammesso in diverse accademie. Fu ricevuto tra i Riaccesi di Palermo, tra gli Incuriosi di Rossano (1703), tra gli Arcadi di Roma (1705, col nome di Lipario Triziano), tra gli Infimi di Nardò, su presentazione di Ignazio Maria Como (1724), tra gli Ereini di Palermo (1730, col nome di Mopso Triseldo), tra i Giovali di Catania (1739) e gli Aretusei di Siracusa (1740, col nome di Ofeltio Trinacrio) ed egli stesso fondò due accademie in Palermo: quella dei Geniali nel 1719 e la Colonia Oretea dell'Arcadia nel 1721, di cui formò le rispettive imprese (figg. 2 e 3).<sup>43</sup> Mongitore concluse i suoi giorni in Palermo il 6 giugno 1743 dopo una breve malattia.

---

<sup>39</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., cc. 20v, 78v-79r, 82v-83r, 96r e 131v.

<sup>40</sup> Ivi, c. 65r.

<sup>41</sup> ANTONINO MONGITORE, *L'atto pubblico di fede solennemente celebrato nella città di Palermo a 6 aprile 1724 dal Tribunale del S. Ufficio di Sicilia. Dedicato alla maestà cesare di Carlo VI imperadore e III re di Sicilia*, Palermo, nella regia stamperia d'Agostino ed Antonino Epiro, familiari, ed impressori del medesimo Tribunale, 1724.

<sup>42</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., 83r.

<sup>43</sup> L'Accademia dei Geniali si radunò per la prima volta presso il palazzo del Tribunale dell'Inquisizione, si veda in merito F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., cc. 29r-v, 37r-38r, 72r-73v, 81r-82v, 92r-v, 101r e 133v-134r; oltre a F. M. EMANUELE-GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, *Opuscoli palermitani*, tomo XXV, cit., cc. 301-303.



Figg. 2 e 3. Francesco Maria Emanuele e Gaetani, imprese dell'Accademia dei Geniali e della Colonia Oretea dell'Arcadia di Palermo, sec. XVIII (BCPa, ms. QqE101, rispettivamente cc. 301 e 303).

### *Le disposizioni testamentarie e l'inventario della biblioteca*

L'8 giugno 1743, presso lo studio del notaio Baldassarre Fontana, era aperto il testamento del canonico Mongitore e dopo poco più di un mese veniva redatto l'inventario della biblioteca.<sup>44</sup> Mongitore, due giorni prima di morire, aveva dettato un codicillo<sup>45</sup> con il quale, tra le altre disposizioni, legava tre quadri di paesaggi presenti «nell'anticamera della libreria»<sup>46</sup> al nipote sacerdote Francesco, figlio della sorella Rosalia e del notaio Nicolò Serio. A questi lo zio lasciava anche tutte le sue opere manoscritte – con la condizione di adoperarsi affinché, tutte o in parte, venissero date alle stampe – oltre alla somma in denaro pari a cinquanta onze da soddisfarsi con pari valore di tanti libri da scegliersi dalla libreria del canonico, ricompresi quelli che eventualmente il nipote avesse già presso sé perché prestatigli, o col ricavato dei manoscritti che sarebbe riuscito a pubblicare.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 2686r e sgg. (testamento), cc. 3170r-3249v (inventario). Il testamento era stato redatto il 24 aprile 1743, annullando di fatto quello precedente depositato nel 1726 presso il notaio Antonino Terranova. Quest'ultima notizia si desume dal bastardello notarile ma non è stato possibile rintracciare il documento in quanto non si conservano né il registro né le minute corrispondenti, si veda ASPa, *Notarile*, notaio Terranova Antonino, stanza VI, vol. 4608, 11 maggio 1726.

<sup>45</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 2642r e sgg.

<sup>46</sup> Ivi, c. 2644r. I quadri sono «uno di Palermo, altro di Palermo antico, ed altro della prospettiva della Metropolitana chiesa di questa città». La casa di Mongitore era sita in Palermo nel quartiere dell'Albergheria «a cavaliere della gran piazza detta la Piazzetta Grande, sotto il real palazzo e nella strada delle Balate», si veda F. M. EMANUELE-GAETANI, *Il Palermo d'oggiorno*, cit., p. 165 (s.v. Serio, notar Giuseppe).

<sup>47</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, cc. 2692v-2693r. Un'onza siciliana era composta da 30 tari, sul sistema metrico siculo si veda ANTONINO GIUFFRIDA, *Stessa misura, stesso peso, stesso nome. La Sicilia e il modello metrico decimale*, Roma, Carocci, 2014. La cifra appare pertanto non esigua, se si pensa che nello stesso periodo con due onze si poteva acquistare un cantaro d'olio d'oliva (79,34 kg), con due onze e quattordici tari una

I manoscritti pervenuti a Francesco non si ritrovano elencati nell'inventario *post mortem* della biblioteca del nostro canonico: di una consistente loro parte viene fornita una lista nel capitolo ventiquattresimo della biografia del canonico più volte qui citata<sup>48</sup>.

Mongitore, mentre legava ad un altro nipote, Antonino Bova,<sup>49</sup> tutte le opere, sciolte o rilegate, di Benedetto Maria Castrone,<sup>50</sup> celebre matematico, che si ritroveranno nella *libreria* unitamente ad altri libri che eventualmente il nipote avesse avuto in prestito.<sup>51</sup> Tra i testi registrati nell'inventario *post mortem* si riscontrano la famosa *Horographia universalis*<sup>52</sup> ed un volume dal titolo generico *Opere*, seguito dalla data 1730 e dall'indicazione del formato, in 4°, quasi certamente una raccolta di alcune pubblicazioni del Castrone rilegate insieme.<sup>53</sup> Il legato denuncia una certa sensibilità del Mongitore verso le attitudini del nipote, incisore di «triviale bulino ma di grande effetto»,<sup>54</sup> come ebbe a definirlo Agostino Gallo, specializzato nella realizzazione di ritratti, vedute, piante topografiche. A lui si deve l'effigie dello zio (fig. 4) usata come antiporta all'edizione dell'orazione funebre recitata dal canonico Testa in occasione dei funerali di Mongitore.<sup>55</sup>

---

salma di frumento (275,89 l), con due onze e sedici tarì un cantaro di formaggio (79,34 kg) e che il salario annuale di un manovale o di un bracciante era di poco superiore alle sedici onze (la paga giornaliera era pari a 2 tarì, per il calcolo dell'ammontare annuale si sono ipotizzati 250 giorni di lavoro). Ringrazio per queste considerazioni e per i dati fornitimi l'amico Tancredi Agostino Buscemi, attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Economia Politica e Statistica dell'Università di Siena, da anni impegnato in una ricerca sui salari nel Regno di Sicilia, si veda TANCREDI BUSCEMI, *Real Wages in the Kingdom of Sicily, 1540-1830*, «Economic History Society - Blog», 9 agosto 2022, <<https://ehs.org.uk/real-wages-in-the-kingdom-of-sicily-1540-1830/>>, ultima cons. 14.09.2023.

<sup>48</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., cc. 136r-139r.

<sup>49</sup> Figlio della sorella Caterina e di Domenico Bova; per i capitoli matrimoniali dei genitori si veda ASPa, *Notarile*, notaio Mottola Paolo, stanza VI, vol. 2042, c. 1047r e sgg., 6 febbraio 1706.

<sup>50</sup> UGO BALDINI, *Castrone, Benedetto Maria*, in DBI, XXII, 1979, pp. 248-250.

<sup>51</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 2694r.

<sup>52</sup> BENEDETTO MARIA CASTRONE, *Horographia universalis, seu sciatericorum omnium planorum, tum horizontalium, tum verticalium, tum inclinorum, tum portatilium, gnomonice nova methodo describendorum*, Palermo, ex typographia Joannis Baptista Accardo, 1728.

<sup>53</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 3208v.

<sup>54</sup> AGOSTINO GALLO, *Notizie intorno agli incisori siciliani diligentemente raccolte da Agostino Gallo*, ms. XV.H.16, trascrizione e note di Angela Anselmo e Maria Carmela Zimmardi, Palermo, Regione Siciliana-Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, 2000, pp. 61-65.

<sup>55</sup> FRANCESCO TESTA, *Ne' funerali di Antonino Mongitore canonico della metropolitana chiesa di Palermo. Orazione funebre detta nell'istessa chiesa metropolitana dal canonico Francesco Testa*, in Palermo, nella stamperia di Francesco Valenza per Antonio Maria Gerardi e Matranga, 1743 (BCRS Antiqua.III.115).





Fig. 4. Antonino Bova e Mongitore, Ritratto di Antonino Mongitore, Palermo, 1743 ca. (BCRS, Antiqua.III.115, antiporta).

Infine, il canonico legò agli esecutori testamentari, i canonici Michele Schiavo e Francesco Testa, anch'essi eruditi che assunsero alle più alte dignità ecclesiastiche,<sup>56</sup> onze cinque ciascuno in prezzo di libri da scegliersi tra quelli posseduti dal testatore.<sup>57</sup> Il 30 luglio 1743 veniva inserito nelle minute del notaio Fontana l'inventario della biblioteca del nostro erudito.<sup>58</sup> Contestualmente gli esecutori testamentari dichiaravano di aver ricevuto, da Rosalia Teresa Serio, sorella ed erede universale del canonico, i libri descritti.

<sup>56</sup> Per i rispettivi profili biografici si rimanda alla voce *Schiavo, Michele*, in *Dizionario dei siciliani illustri*, Palermo, F. Ciuni, 1939, p. 409; PIETRO PISCIOTTA, *Croce e campanile: Mazarien Ecclesia*, Campobello di Mazara, Istituto per la storia della Chiesa mazarese, 2009, pp. 142-144; AMELIA CRISANTINO, *Quale filosofia per il regno di Sicilia? Francesco Testa, la scuola di Monreale e Isidoro Bianchi (1770-1773)*, «Quaderni - Mediterranea. Ricerche storiche», IX, agosto 2012, n° 25, pp. 285-324; NICOLETTA BAZZANO, *Testa, Francesco Maria*, in *DBI*, XCV, 2019, pp. 510-512.

<sup>57</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 2696r.

<sup>58</sup> Ivi, cc. 3170r-3249v.

Si tratta probabilmente di un elenco provvisorio, dei soli libri rinvenuti in quel momento nell'abitazione del defunto canonico e privo di prezzi nonostante il *de cuius*, salvi i legati di cui sopra, ne avesse ordinato la vendita al fine di impiegare il ricavato in compra di rendite<sup>59</sup> e nonostante il riferimento al valore venale dei titoli componenti la sua biblioteca, in rapporto ai legati in onze previsti per il nipote e per gli esecutori testamentari. L'inventario, di settantanove carte, è vergato da due mani calligrafiche, senza però una significativa cesura temporale nella redazione. Nel documento sono registrati 2775<sup>60</sup> item contenenti, in maniera perlopiù uniforme, le seguenti informazioni: autore, titolo, formato, luogo, data di stampa.

Talvolta, generalmente prima del formato, è indicato il numero dei volumi di cui si compongono o i soli tomi posseduti. La numerazione progressiva, che precede ogni lemma dell'inventario, è stata oggetto di correzioni in vari punti. Al termine di ogni registrazione, in continuazione del rigo, si lascia libero il margine del foglio, un ampio spazio probabilmente destinato ad accogliere il valore monetario delle singole opere per la futura vendita. Nel margine superiore di alcune carte è riportata, al centro, una cifra in numerazione romana: la sequenza va da I a VIII (fig. 5).<sup>61</sup> Si tratta forse dell'indicazione delle scansie in cui erano conservati i libri, organizzati secondo un preciso criterio.<sup>62</sup> Se così fosse la distribuzione dei libri non sembra però seguire un ordinamento tematico preciso, o forse tale ordinamento è mescolato al formato dei volumi, come era allora consuetudine.

---

<sup>59</sup> Ivi, c. 2696v.

<sup>60</sup> Questo è il numero totale delle registrazioni che, salvo minimi errori nella numerazione da parte degli estensori dell'inventario, è preso come dato esemplificativo per l'analisi quantitativa che segue.

<sup>61</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, cc. 3172r, 3182r, 3192r, 3202r, 3212r, 3222r, 3232r e 3242r.

<sup>62</sup> Escludo, che possa trattarsi delle casse in cui furono stipati i libri per la consegna agli esecutori testamentari per il semplice motivo che sarebbero risultate troppo pesanti. Inoltre, a specifici contenitori non si fa esplicito cenno nell'atto che precede l'inventario di cui quest'ultimo costituisce un allegato (ricorrono infatti semplicemente le espressioni «repertorium librorum inventorum in bibliotheca», «dixerunt et declaraverunt ac dicunt et declarant invenisse in bibliotheca [...] infrascriptos libros quos descripserunt ut infra», si veda ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 3170v).



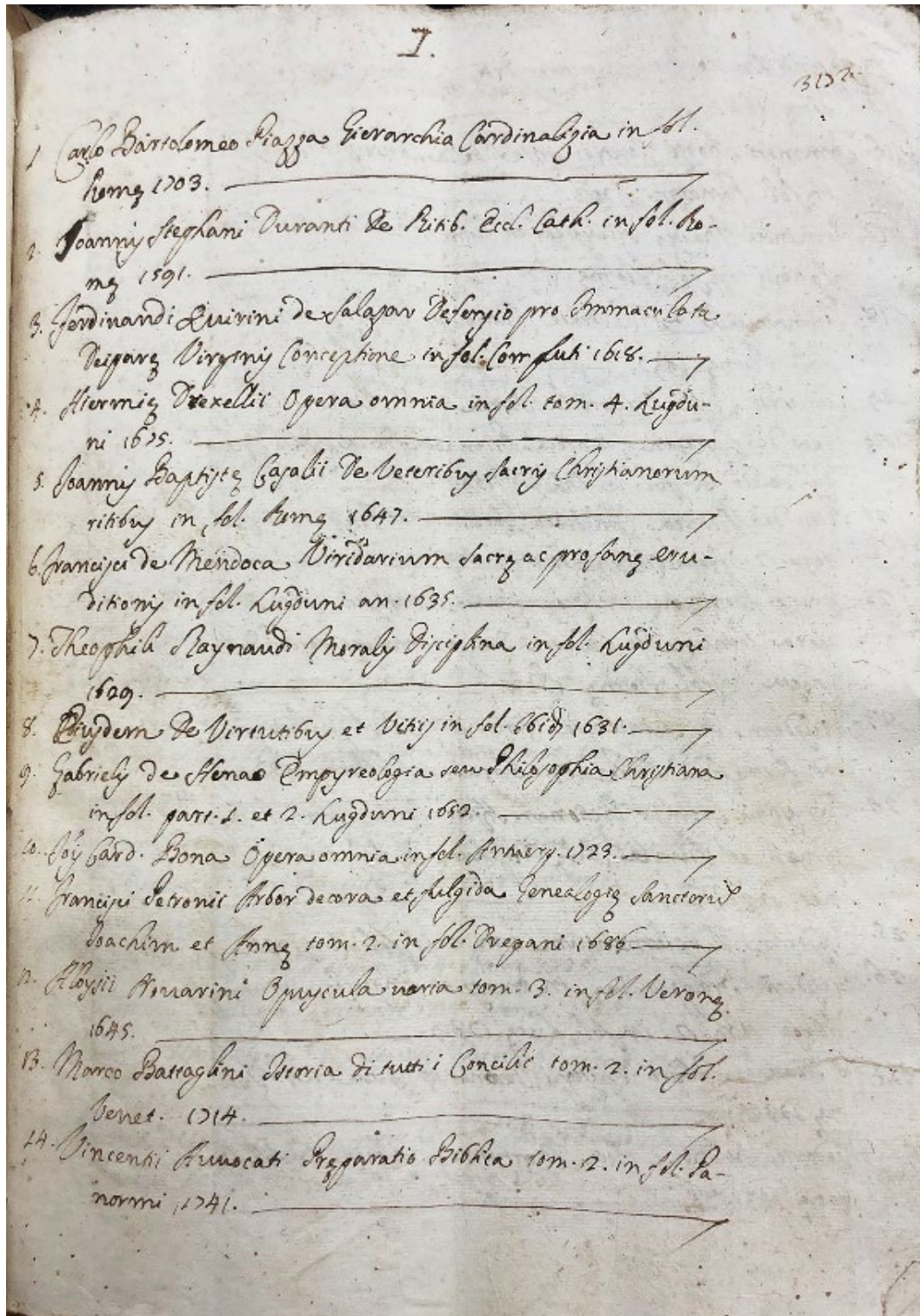


Fig. 5. Prima carta contenete l'inventario della biblioteca di Antonino Mongitore (ASP, Notarile, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 3172r).

Eppure a Mongitore non era certo sconosciuta la ripartizione per classi dal momento che annoverava tra i suoi volumi *l'editio princeps* del celebre testo del gesuita Claude Clément.<sup>63</sup> Alcuni accorpamenti per discipline sono comunque riscontrabili e rispondono forse ad esigenze di consultazione: le opere di storia patria, ad esempio, si trovano a cavallo tra le 'sezioni' V e VII dell'inventario con un piccolo nucleo interno di libri riguardanti santa Rosalia, patrona di Palermo.<sup>64</sup> Anche i repertori bibliografici, una sessantina, si trovano più o meno contigui fra loro.<sup>65</sup> Tra essi ritroviamo i celebri scritti di Giovanni Tritemio, Conrad Gessner, Antonio Possevino, Johann Albert Fabricius, Philippe Labbe ed altri. È dato che tali repertori informano anche l'architettura bibliografica e culturale della biblioteca, è giusto esaminarli nel dettaglio.

### *L'arsenale bibliografico*

Circa una settantina di repertori bibliografici si affastellavano tra gli scaffali della biblioteca di Antonino Mongitore. Se vi aggiungiamo anche periodici bibliografici, cataloghi, indici, celebri *historiae litterariae*, opere a carattere encomiastico e testi di storiografia da cui era possibile ricavare ulteriori notizie bibliografiche sfioriamo il centinaio. Come vedremo si tratta di testi fondamentali, *in primis* strumenti di lavoro ma che denotano anche la volontà di Mongitore di formare una biblioteca di alto livello.

Tra i repertori più noti troviamo le compilazioni gessneriane, nello specifico la *Epitome* e la *Bibliotheca instituta* nelle edizioni impresse, rispettivamente, a Zurigo nel 1555 ed a Lione nel 1583, entrambe in formato in-folio.<sup>66</sup> Alla vocazione alessandrina dell'opera di Gessner fa da contraltare l'attenta cernita operata dal gesuita Antonio Possevino che,

---

<sup>63</sup> CLAUDE CLÉMENT, *Musei sive bibliothecae tam privatae quam publicae extractio, instructio, cura, usus libri IV*, Lione, sumptibus Jacobi Prost, 1635. L'opera è segnata nell'inventario alla posizione 976 nel seguente modo «Claudii Clementis Bibliothecae tam private quam publice extractio in 4° Lugduni 1635», si veda ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 3201r.

<sup>64</sup> Ivi, cc. 3216r-3235r.

<sup>65</sup> Ivi, cc. 3201r-3207r.

<sup>66</sup> Ivi, c. 3201v «984. Conradi Gessneri Epitome Bibliotece in fol. Tiguri 1555 / 985. Bibliotheca instituta in fol. Lugduni 1583». L'opera indicata come *Bibliotheca instituta* non è preceduta dal nome di Gessner né dall'indicazione *eiusdem*; tuttavia, il titolo potrebbe rimandare al noto testo gessneriano nell'edizione curata da Josias Simmler e con le aggiunte di Johan Jacob Frisium stampata nel 1583 ma a Zurigo, CONRAD GESSNER, *Bibliotheca instituta et collecta, primum a Conrado Gesnero deinde in epitomen redacta [...]*, Tiguri, excudebat Christophorus Froschouerus, 1583. Per quanto riguarda l'edizione lionese citata nell'inventario potrebbe trattarsi o di un errore del redattore dell'inventario che, mentre scriveva, ha confuso Tiguri con Lugduni, pronunciato da una seconda persona che dettava. Dai principali cataloghi, infatti, non risultano edizioni dell'opera stampata a Lione nel 1583, o in date prossime, nel formato in-folio. Si apprende solo che nel 1585, a Lione, il letterato Antoine Du Verdier (1544-1600) faceva dare alle stampe la seguente opera: ANTOINE DU VERDIER, *Supplementum Epitomes Bibliothecae Gesnerianae [...]*, Lugduni, apud Bartholeum Honorati, 1585.

mentre si elaboravano i principi della *ratio studiorum*, indicava, in risposta alle perniciose letture che circolavano durante la Riforma, un canone puntuale per i lettori in comunione con la Chiesa di Roma. Ecco allora che nel corposo inventario ritroviamo due esemplari dell'*Apparato all'istoria* – di cui uno è l'*editio princeps* pubblicata a Venezia nel 1598 per Giovanni Battista Ciotti in volgare e l'altra l'edizione latina del 1602 – ed un'esemplare della *Bibliotheca selecta*.<sup>67</sup> Fanno da corollario ai testi di Possevino due *Index librorum prohibitorum*, forse occhiuti censori della *libraria*, certamente strumenti indispensabili per Mongitore che fu, come abbiamo già detto, qualificatore e consultore del Sant'Ufficio di Sicilia (dal 1724) e, per conto dell'Arcivescovo di Palermo, revisore dei libri che dovevano darsi alle stampe (1724-1730).<sup>68</sup> Tra i repertori di ampio respiro troviamo il secondo tomo del *De scriptoribus non ecclesiasticis* di Jacopo Gaddi, la *Bibliotheca exotica* e quella *classica* di Georg Draud, la *Biblioteca volante* di Cinelli Calvoli – una bibliografia corrente che esce in più volumi tra il 1677 ed il 1706 – e la *Bibliotheca curiosa* di Johann Hallervord, dedicata agli scrittori meno noti.<sup>69</sup>

Non manca inoltre, come è facile aspettarsi per la biblioteca di un ecclesiastico, il *De scriptoribus ecclesiasticis* di Giovanni Tritemio nell'edizione stampata in Colonia, in 8°, nel 1546 e corredata dall'indice curato da Bartholomaeus Laurens.<sup>70</sup> I repertori bibliografici concernenti gli scrittori dei diversi ordini regolari sono peraltro numerosi: *Bibliothecam scriptorum Societatis Iesu* di Pietro Ribadeneira, *Bibliothecae Dominicanae* di Ambrogio d'Altamura, *Gli scrittori mariani dell'ordine benedettino* di Pietro Antonio Tornamira, *Bibliotheca scriptorum cappuccinorum* di Dionisio da Genova, *De scriptoribus agustinianis* di Domenico Antonio Gandolfo, *Bibliosophia e memorie letterarie di scrittori francescani conventuali* di Giovanni Franchini, *Bibliotheca Benedictino-Mauriana* di Bernhard Pez, *Bibliotheca*

---

<sup>67</sup> Ivi, c. 3201r («Antonio Possevini la Biblioteca selecta in fol. Venetiis 1603»), c. 3203r («1036. Antonii Possevini apparatus ad istoriam in 8° Venetiis 1602 / 1037. Eiusdem apparatus all'istoria in 8° Venetiis 1598»). Si veda ANTONIO POSSEVINO, *Apparato all'istoria di tutte le nationi*, Venezia, presso Giovan Battista Ciotti, 1598; ID., *De apparatu ad omnium gentium historiam*, Venezia, Ciotti, 1602; ID., *Bibliotheca selecta de ratione studiorum ad disciplinas et ad salutem omnium gentium procurandam*, Venezia, apud Altobellum Salicatum, 1603.

<sup>68</sup> Si tratta di due *Index*, il primo dell'Inquisizione spagnola del 1628 ed il secondo del 1681 emanato dalla Congregazione dell'Indice; ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 3192r («176. Index librorum prohibitorum Romae in 8° 1681»), c. 3201r («965. Index librorum prohibitorum Inquisitionis hispanicae in fol. Matriti 1628»).

<sup>69</sup> Ivi, c. 3201v («Jacobi Gaddii de Scrittoribus tom. Secundus in fol. Lugduni 1649»), c. 3202r («1003. Georgii Draudii Bibliotheca classica in 4° Francofurti 1625 / 1004. Eiusdem Bibliotheca exotica in 4° ibidem 1625 / [...] / 1006. Giovanni Cinelli Bibliotheca volante tom. 2 in 4° Venetiis 1734»), c. 3202v («1023 Johannis Hallervordii Bibliotheca curiosa Franchfurti in 4° 1676»), c. 3203v («1030 Giovan Cinelli Bibliotheca volante in 8° tom. 10 Firenze»).

<sup>70</sup> Ivi, c. 3203r («1031. Johannis Tritemii de Scrittoribus Ecclesiasticis in 8° Coloniae 1546»).



*Benedictino Casinensis* di Mariano Armellini.<sup>71</sup> Ad esse si aggiungono lo *Schediasma de comparanda notitia scriptorum ecclesiasticorum* di Johann Andreas Bose, la *Sanctorum patrum [...] bibliotheca cronologica* di Philippe Labbe, il *De scriptoribus ecclesiasticis* di Roberto Bellarmino, posseduto in due edizioni, l'*Athenaeum romanum* di Agostino Oldoini, la *Historia literaria* di William Cave, la *Bibliotheca pontificia* di Louis Jacob e quella di Prospero Mandosio.<sup>72</sup>

Tra i repertori speciali, ancora, possiamo annoverare la *Bibliotheca mariana* di Ippolito Marracci – che, insieme ad altre opere dello stesso autore ed al succitato testo del Tornamira è strettamente connessa agli studi di mariologia del Mongitore ed all'aspetto, più intimo, della devozione – e la *Drammaturgia* di Leone Allacci, entrambe nella loro *editio princeps*.<sup>73</sup> Quest'ultima, una ricchissima bibliografia di opere teatrali in lingua italiana, oltre all'interesse letterario-erudito, ci riporta alla formazione gesuitica di Antonino Mongitore che, come è noto, non trascurava il teatro quale strumento pedagogico.<sup>74</sup> Non a caso nella *libreria* si conserva anche un esemplare del trattato *Dell'arte rappresentativa* di Andrea Perrucci.<sup>75</sup> Scarsamente rappresentate sono invece le bibliografie di carattere giuridico,

---

<sup>71</sup> Ivi, c. 3201r («969. Mariani Armellini Bibliotheca cassinensis cum additionibus tom. 2 in fol. Assisis 1731»), c. 3201v («977. Giovanni Franchini Bibliosofia in 4° Modena 1693»), c. 3202r («993. Pietro Antonio Tornamira Scrittori mariani dell'ordine di san Benedetto in 4° Panormi 1679»), c. 3202v («1021. Domenici Antonii Gandolfo de scriptoribus augustinianis in 4° Romae 1704»), c. 3204v («1075. Petri Ribadeneira Bibliotheca scriptoribus societatis jesu in fol. Romae 1676», «1081. Ambrosii de Alta Mura Bibliotheca domenicana in fol. Romae 1677»), c. 3205r («1097. Dionisii Genuensis Bibliotheca scriptorum cappuccinorum in fol. Genuae 1691»), c. 3206v («1150. Bernardi Pez Bibliotheca benedictina mauriana in 8° Augustae 1716»).

<sup>72</sup> Ivi, c. 3201r («964. Roberti Bellarmini de Scrittoribus Ecclesiasticis in fol. Venetiis 1728»), c. 3202r («1002. Ludovici Jacobo da San Carlo Bibliotheca Pontificia in 4° Lugduni 1643»), c. 3203r («Johannis Andreae Botii Schediasma in 4° Jene 1673»), c. 3204r («1070. Gulielmi Cave Istoria literaria tom. 2 Genevae 1694»), c. 3205v («1113. Eiusdem (Prosperi Mandosii) Bibliotheca pontificia in 4° Romae 1696»), c. 3206r («1120. Eiusdem (Agustini Oldoini) Atheneum romanum in 4° Perusiae 1676», «1123. Roberti card. Bellarmini de scrittoribus ecclesiasticis in 8° Lutetiae 1631»), c. 3207r («1157. Filippi Labbe Bibliotheca cronologica in 24 Parisiis 1659»).

<sup>73</sup> Ivi, c. 3206r («1132. Eiusdem (Hyppoliti Marracci) Bibliotheca Mariana in 8° Romae tom. 2 1648»), c. 3206v («1140. Leone Allacci Trammaturgia in 12 Romae 1666»).

<sup>74</sup> Sul tema si veda ADRIANO PROSPERI, *Un palcoscenico per soli uomini: il teatro dei Gesuiti come teatro politico*, in *Scritture, carismi, istituzioni: percorsi di vita religiosa in età moderna. Studi per Gabriella Zarri*, a cura di Concetta Bianca e Anna Scattigno, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018, pp. 177-191; GIOVANNI ISGRÒ, *Il teatro dei gesuiti. La pedagogia teatrale, la scena europea, il teatro di evangelizzazione*, prefazione di Claudio Bernardi, Bari, Edizioni di Pagina, 2021.

<sup>75</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 3245r («2564. Andrea Perrucci Arte rappresentativa in 12° Neapolis 1699»).

ne risultano due: *Bibliographia iuridica et politica* di Cornelius van Beughem, *Schediasma de utili ac necessaria Auctorum Juridicorum notitia* di Georg Bayer.<sup>76</sup>

Corredo ineludibile dell'erudizione seicentesca sono poi i repertori dedicati agli studi classici: troviamo così il *De rerum Romanorum scriptoribus* ed il *De Byzantinarum rerum scriptoribus* di Martin Hancke, la *Bibliotheca greca* e la *Bibliotheca latina* – con il suo *supplementum* – di Johann Albert Fabricius, il *Myrióbiblos* di Fozio nella traduzione latina del gesuita André Schott.<sup>77</sup>

Nella *libraria* sono presenti anche bibliografie che possiamo definire 'nazionali' – alle quali si affiancano un gran numero di repertori locali e regionali (tra cui ovviamente la *Biblioteca napoletana* di Nicola Toppi e le *Addizioni* alla stessa di Leonardo Nicodemo)<sup>78</sup> – che qui cito *en passant*. Tra le prime troviamo i testi di Draud e Hertz (Germania), Le Mire (Belgio), Schott (Spagna), Doni e Fontanini (Italia). Per la Spagna è annotata anche la seguente opera «1069. Nicolai Agustino Biblioteca Ispano tom. 2 in fol. Romae 1672»: ipotizzando un errore da parte del compilatore dell'inventario nel registrare il nome dell'autore, dovrebbe trattarsi della *Bibliotheca Hispano sive Hispanorum* del bibliografo e bibliotecario spagnolo Nicolás Antonio.<sup>79</sup>

Infine, due celebri bibliografie di bibliografie sono indicate nell'inventario preso in esame: la *Bibliotheca bibliothecarum* di Philippe Labbe e il *Catalogus auctorum* di Antoine Teissier.<sup>80</sup>

Accanto ai repertori finora citati troviamo anche testi dedicati a specifiche raccolte librerie – come quello di Daniel De Nessel sui manoscritti e le rarità della Biblioteca imperiale di Vienna, la *Bibliotheca aprosiana*, il catalogo della biblioteca del cardinale Giuseppe Renato Imperiali compilato dal Fontanini –<sup>81</sup> e cataloghi commerciali. Tra quest'ultimi annoveriamo

<sup>76</sup> Ivi, c. 3203v («1052. Georgii Bayeri notitiae Auctorum Juridicorum in 8° Lipsiae 1705»), c. 3207r («1156. Cornelius Beughem Bibliographia iuridica e politica in 12° Amstedami 1680»).

<sup>77</sup> Ivi, c. 3202r («994. Johannis Alberti Fabricii Bibliotheca latina tom. 2 in 4° Venetiis 1728 / 995. Eiusdem Bibliotheca greca tom. 14 in 4° Hamburgi 1718»), c. 3202v («1017. Martini Hankii de Romanorum scriptoribus in 4° Lipsiae 1669 / 1018. Eiusdem Byzantinorum rerum scrittore creci in 4° Lipsiae 1677»), c. 3203r («1025. Johannis Alberti Fabricii supplementum ad Bibliotheca latina in 8° Hamburgii 1721 tom. 3»), c. 3204v («1077. Photii Bibliotheca greca in fol. Rotomagi 1653»).

<sup>78</sup> Ivi, c. 3204v («1078. Nicolai Toppi Bibliotheca Napolitana in fol. Neapolis 1678 / 1079. Leonardo Nicodemo Addizioni alla Biblioteca Napolitana del Toppi in fol. Neapolis 1683»), come già detto il testo del Toppi funse da modello per la *Bibliotheca sicula* di Mongitore.

<sup>79</sup> NICOLÁS ANTONIO, *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum*, 2 voll., Roma, ex officina Nicolai Angeli Tinassii, 1672.

<sup>80</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 3203v («1054. Filippi La Be Bibliotheca bibliothecarum in 8° Parisiis 1664»), c. 3205v («1109. Antonii Teisserii catalogus auctorum tom. 2 in 4° Genevae 1647»).

<sup>81</sup> Ivi, c. 3201r («Danielis Nissel Catalogus omnium codicum manuscriptorum grecorum Bibliotheca Cesarie tom. 2 in fol. Norimberghae 1690»), c. 3204r («1065 Cornelio Aspasio



quello relativo ai libri stampati dal celebre tipografo Bernardo Giunta (1608), quello delle officine lionesi di Louis Prost erede dell'umanista ed editore Guillaume Rouillé (1621) e dei soci Philippe Borde e Laurent Arnaud (1662) ed il catalogo dell'impressore palermitano Agostino Epiro (1723).<sup>82</sup> L'indice della biblioteca del collegio gesuitico di Palermo completa i supporti per la conoscenza del patrimonio librario in un'ottica locale, e infatti trova posto tra i libri dedicati alla storia della Sicilia e della città di Palermo.<sup>83</sup>

Insomma, la ricca raccolta bibliografica sembra seguire le tre 'vie' raccomandate da Christoph August Heumann nel suo *Conspectus Reipublicae literariae* – di cui Mongitore possiede un esemplare dell'*editio princeps* –<sup>84</sup> compresa la *via optima*: quella relativa alla raccolta e lettura di giornali letterari che consentono un aggiornamento bibliografico tempestivo attraverso estratti e recensioni. Ecco allora il *Giornale de' letterati* (Parma) di Bacchini, la *Galleria di Minerva*, il *Giornale de' letterati d'Italia* fondato da Maffei, Vallisneri e Zeno, il *Giornale de' letterati d'Europa* di Giovanni Angeli e, infine, il *Gran giornale d'Europa*, utile strumento per conoscere i più rinomati periodici d'oltralpe.<sup>85</sup>

A completare l'architettura bibliografica e culturale della *libreria*, qui solo in parte tracciata, si aggiungono, frammiste ai repertori, testi enciclopedici come la *Cronologia universale* e la *Biblioteca universale* di Vincenzo Maria Coronelli, il celebre *Glossarium* di Charles du Fresne, i saggi di storia della storiografia di Gerhard Voss e di Agostino Mascardi, numerose storie letterarie – che nel corso del secolo XVII sono fortemente intrecciate alla

---

Biblioteca Aprosiana in 12° Bononiae 1673»), c. 3204v («1076. Bibliotheca cardinalis Imperialis in fol. Romae 1711»).

<sup>82</sup> Ivi, c. 3204r («1060. Catalogos librorum qui prostant in biblioteca Bernardi June in 12° Venetiis 1608 / 1061. Cataloga librorum Lugduni Parisiis in Italia, Hispania, Germania et Belgio excusorum in 12° Lugduni 1621»), c. 3206v («1149. Catalogus librorum variarum facultatum in 8° Panormi 1723»), c. 3207r («1155. Catalogus librorum qui venales reperientur Lugduni in 12° 1662»), si veda *Catalogus librorum qui prostant in bibliotheca Bernardi Iuntæ, Io. Bap. Ciotti, et sociorum*, Venezia, Bernardo Giunta, Giovan Battista Ciotti e soci, 1608; *Catalogus librorum, Lugduni, Parisiis, in Italia, Hispania, Germania & Belgio, excusorum. qui reperiuntur apud Ludovicum Prost haeredem Rouillé*, Lione, apud Ludovicum Prost, 1621; *Catalogus librorum variarum facultatum sive libri [...] qui venales extant Panormi apud Augustinum Epiro*, Palermo, typis Augustini Epiro, 1723; *Catalogus librorum facultatum omnium qui venales reperiuntur in Officina et Societate Philippi Borde et Laurentij Arnaud bibliopolarum Lugduniensium, usque ad hunc annum 1662*, Lione, Philippe Borde e Laurent Arnaud, 1662.

<sup>83</sup> Ivi, c. 3224v («1770. Andreae Massa Index Bibliothecae Collegi Panormi in 8° Panormi 1682»).

<sup>84</sup> Ivi, c. 3203v («1049. Cristofori Augusti Heumanni Conspectus Rei publicae literariae in 12° Hanoverae 1718»).

<sup>85</sup> Ivi, c. 3204r («1062. Supplementi al giornale de letterati di Italia tom. 3 in 12° Venetiis 1722»), c. 3204v («1072. Galleria di Minevera tom. 7 in fol. Venetiis»), c. 3205r («1100. Benedetto Bacchini Giornale de letterati dell'anni 1686, 1687, 1688, 1677, 1678, 1679 tom. 4 in 4° Parmae»), c. 3205v («1118. Gran giornale d'Europa tomo primo Venetiis 1725»), c. 3206v («Giornale de letterati di Oropa tom. 2 in 12° Venetiis 1727»).

bibliografia – e fondamentali riflessioni metodologiche sull'organizzazione dei saperi e la formazione degli studiosi come il *Polyhistor* di Morhof, la già menzionata opera di Heumann, i *Traité* di Claude Fleury e Charles Rollin (autori entrambi accusati di giansenismo), *l'Exámen de ingenios para las ciencias* la cui prima edizione (1581) era stata messa all'indice dall'Inquisizione spagnola.<sup>86</sup> Infine due scritti sono dedicati alla formazione delle biblioteche ed alla loro struttura, classificatoria ma specialmente architettonica in relazione alla distribuzione degli spazi ed al significato allegorico delle decorazioni più opportune: la prima è il già citato testo di Claude Clément, la seconda è il viaggio all'interno della Biblioteca Vaticana proposto da Muzio Pansa in cui l'edificio attraverso le sue sale, gli arredi, le pitture, il programma concettuale del custode Federico Ranaldi, confessa l'ambizione di presentarsi come un affresco della storia universale del sapere.<sup>87</sup>

Biblioteche nella biblioteca, dunque. I repertori bibliografici hanno così la capacità di dilatare a dismisura il posseduto della raccolta libraria e di assolvere al contempo al loro compito di trasmissione, ordinata e concisa, dell'informazione.<sup>88</sup>

### *Alcuni dati quantitativi*

Da un punto di vista cronologico il 50% dei libri risulta stampato nel corso del secolo XVII e quasi il 36% nel secolo XVIII. Centoventiquattro titoli, corrispondenti a poco più del 4% della raccolta, afferiscono ad opere per le quali non è stato al momento possibile risalire ad una datazione precisa: o perché si tratta di miscellanee di vario genere (orazioni, allegazioni, memorie), forse manoscritte, o perché i dati della registrazione sono incompleti in più elementi. Si citano ad esempio: *L'Anticrusca* di Paolo Beni, di cui è indicato solo il formato, in 4°,<sup>89</sup> il celebre *De subtilitate* di Gerolamo Cardano la cui indicazione del formato, in 8°, ed il luogo di stampa, Basilea,

<sup>86</sup> Ivi, c. 3201r («971. Vincenzo Coronelli Cronologia universale in fol. Venetiis 1707 / Eiusdem Biblioteca universale in fol. tom. 7 Venetiis 1701»), c. 3203v («1051. Claudio Fleuri Scelta e metodo degli studii in 12° Venetiis 1716 [...] / 1053. Agostino Mascardi Arte Istoria in 12° Venetiis 1655»), c. 3204r («1066. Caroli Dufresne Glossarium medie et infime latinitatis tom. 6 in fol. Venetiis 1736»), c. 3205r («1099. Danielii Georgii Morhofi Polyhistor tom. 4 in 4° Lubecae 1708»), c. 3206r («1121. Gerardo Iohannis Vossii de Historicis grecis in 4° Lugduni 1651 / 1122. Eiusdem de Historicis latinis in 4° Lugduni 1627»), c. 3207r («1166. Rollin Metodo di studiare le belle lettere tom. 4 in 12° Padova 1729»).

<sup>87</sup> Ivi, cc. 3201r («976. Claudii Clementis Biblioteca tam private quam publice extractio in 4° Lugduni 1635»), c. 3202v («1013. Mutio Panza Libreria Vaticana in 4° Romae 1690»).

<sup>88</sup> Si veda in generale LUIGI BALSAMO, *La bibliografia. Storia di una tradizione*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 35-152.

<sup>89</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 3182r. In tale formato l'opera fu impressa in Padova, in casa ed a spese dell'autore, da Battista Martini una prima volta nel 1612 ed un'altra volta nel 1613, sempre col medesimo formato in-4°.

non sono sufficienti per stabilire l'edizione,<sup>90</sup> un testo di Paolo Botti semplicemente indicato come «(Paolo Botti) Discorsi alle Rev. Monache in 4°»,<sup>91</sup> per il quale se da un lato è agevole individuare il titolo dall'altro il solo formato non ci permette di stabilire se si tratta dell'edizione del 1678 o di quella del 1688, un *De re rustica* Marco Terenzio Varrone di cui è indicato solamente il formato, in 8°.<sup>92</sup> Ed ancora raccolte come «Opere diverse spettanti al voto della Concezzione Santissima di Maria in un volume in 4° Panormi»<sup>93</sup> «Allegationes diversorum Sicul. in fol.»<sup>94</sup> «Miscellanea Panormi tom. 4 in 4°»,<sup>95</sup> «Opuscoli varii contro Messina in 4°»,<sup>96</sup> «Orazioni funerali diversi in 4°».<sup>97</sup>

Le edizioni del secolo XVI sono invece duecentosessantuno (10% circa) di cui tredici stampate, stando al documento, tra il 1504 ed il 1520.<sup>98</sup> Tra esse si segnala un esemplare delle *Notti attiche* di Aulo Gellio nell'edizione impressa a Venezia nel 1515 nell'officina Aldo Manuzio a pochi mesi di distanza dalla morte di quest'ultimo.<sup>99</sup> Sono infine attestati cinque incunaboli di cui tre pubblicati tra il 1474 ed il 1476 ed uno nel 1500.<sup>100</sup> Al numero 1381 è registrata il seguente testo: «Francisci Aretini in Phalaris Epistolas in 8° Venet. 1475».<sup>101</sup> Potrebbe trattarsi di un'edizione delle *Epistulae* dello pseudo-Falaride nella traduzione latina di Francesco Griffolini, detto l'Aretino,<sup>102</sup> che però non è riportata nelle principali banche dati bibliografiche dedicate alla produzione del Quattrocento.<sup>103</sup>

<sup>90</sup> Ivi, c. 3186v. Si conoscono infatti almeno tre edizioni stampate a Basilea nel formato in 8°: quella del 1560 impressa dall'officina Petrina e quelle del 1582 e del 1611 pubblicate per i tipi di Sebastian Petri figlio di Heinrich.

<sup>91</sup> Ivi, c. 3198r. L'opera di Paolo Botti dal titolo *Il Parlar alle grate discorsi alle RR. monache morali, e spirituali sopra gli Evangelii delle domeniche di tutto l'anno [...]*, fu data alle stampe in Venezia una prima volta nel 1678 presso Giovan Paolo Cattani ed una seconda volta nel 1688 presso Pietro Antonio Brigonci; in entrambi casi il luogo di stampa è lo stesso ed il formato è il medesimo (4°).

<sup>92</sup> Ivi, c. 3211v.

<sup>93</sup> Ivi, c. 3181v.

<sup>94</sup> Ivi, c. 3216r.

<sup>95</sup> Ivi, c. 3221v.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Ivi, c. 3226r.

<sup>98</sup> Ivi, cc. 3176v, 3181r, 3207v, 3209v, 3212r, 3214r, 3219r, 3230v, 3231v, 3242v, 3245v e 3248v. Un esame esaustivo degli incunaboli della biblioteca di Mongitore sarà effettuato in un saggio di imminente pubblicazione.

<sup>99</sup> Ivi, c. 3214r; l'opera è segnata nell'inventario alla posizione 1392 nel seguente modo «Auli Noctium Atticarum Venet. in 8° 1515».

<sup>100</sup> Ivi, cc. 3213v, 3242r, 3243r e 3248r.

<sup>101</sup> Ivi, c. 3213v.

<sup>102</sup> STEFANO BENEDETTI, *Griffolini, Francesco*, in DBI, LIX, 2002, pp. 382-385.

<sup>103</sup> L'unica edizione censita e stampata in Italia nel 1475 nel formato in 8° è quella impressa in Roma da Giovanni Reinhardt, si veda *Incunabula Short-Title Catalogue* (ISTC), ip00554000, <<https://data.cerl.org/istc/ip00554000>>, ultima cons. 23.08.2023. Nessun risultato si ricava dalla consultazione della banca dati RICCI - *Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione*

Infine, per quanto concerne la 'geografia' delle pubblicazioni che compongono la *libreria* di Mongitore più del 10% sono uscite da torchi stranieri. Si tratta perlopiù di edizioni francesi, stampate principalmente a Parigi e Lione, a cui seguono quelle d'area germanica. In totale i luoghi di stampa riscontrati sono poco più di cinquanta.

Nel 1760, a diciassette anni di distanza dalla morte del nostro erudito, l'unitarietà della raccolta libraria risultava irrimediabilmente spezzata. Scrive infatti Domenico Schiavo, fratello del succitato Michele, che «la Libreria del Chiarissimo Signor Canonico Mongitore, comechè in gran parte fosse rimasta in Palermo, fu però a varie persone divisa, e molti libri passarono in altre Città del nostro Regno». <sup>104</sup> L'inventario così sinteticamente descritto va studiato e meglio contestualizzato. Qui accenno in conclusione ad alcune considerazioni dello stesso Mongitore circa il suo rapporto con l'oggetto-libro ripromettendomi un futuro approfondimento.

Per egli i libri, «tesori più stimabili d'un letterato», non andrebbero prestati poiché «Li danni che vengono a quei che l'accomodano sono molti, parte che toccano la persona che l'accomodano, parte in riguardo de' libri accomodati»: chi riceve, infatti, si dimostra spesso ingrato ed ha poca cura dei volumi. Quest'ultimi talvolta vengono smarriti, altre volte non ritornano al proprietario se non dopo numerose rimostranze, o ancora, chi riceve, ne trattiene occultamente l'esemplare a stampa per restituirne una copia manoscritta e nei casi in cui i libri prestati si riottengono essi si presentano spesso deformati, segnati con la penna, mancanti di pagine, «stanchi e malmenati». <sup>105</sup>

### *L'autore, la critica*

La produzione di Antonino Mongitore, autore di scritti che spaziano dalla bibliografia all'agiografia, alla storia patria – specialmente quella ecclesiastica – rappresentò il porto sicuro per gran parte delle *élites* cittadine che trovarono nella sua infaticabile opera di perlustrazione degli archivi un solido sostegno per riaffermare i propri privilegi e la centralità di Palermo come *prima Sedes, Corona Regis et Regni Caput*. Come già rilevato da altri, <sup>106</sup>

---

dell'Indice, <<https://rici.vatlib.it/bibliografie/index?source=creator&BibliografieSearch%5Bcreator%5D=3699>>, ultima cons. 24.09.2023. Sulle edizioni perdute si rimanda a FALK EISERMANN, *The Gutenberg Galaxy's Dark Matter: Lost Incunabula, and Ways to Retrieve Them*, in *Lost Books. Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*, edited by Flavia Bruni and Andrew Pettegree, Leida-Boston, Brill, 2016, pp. 25-94.

<sup>104</sup> D. SCHIAVO, *Ragionamento del dottor Domenico Schiavo*, cit., p. 153. Dal testo si evince che il discorso fu letto il 29 agosto 1760.

<sup>105</sup> ANTONINO MONGITORE, *Che li libri non devono accomodarsi*, cc. 159r-161r (BCPa, QqF222, sec. XVIII, cart.).

<sup>106</sup> MASSIMO GANCI, *Antonino Mongitore e il suo tempo*, in A. MONGITORE, *La Sicilia ricercata*, cit., pp. VII-XVI; FRANCESCO LO PICCOLO, *La Storia Sacra di Antonino Mongitore*, in ANTONINO MONGITORE, *Storia delle chiese di Palermo. I conventi*, I, edizione critica a cura di Francesco Lo Piccolo, Palermo, Cricd, 2009, pp. IX-XV: XII; N. BAZZANO, *Mongitore, Antonino*, cit.; N. CUSUMANO, *Libri e culture in Sicilia nel Settecento*, cit.

si tratta perlopiù di scritti che assecondavano le aspirazioni di una realtà sociale e politica, quella palermitana, in un periodo peculiare per il Regno di Sicilia che vide, tra il 1700 – con la fine del lungo dominio degli Asburgo di Spagna – ed il 1735 l'avvicinarsi di ben quattro diverse dinastie regnanti, la diffusione, fin dalla fine del secolo XVII, del quietismo, l'affermarsi di nuovi modelli educativi attraverso l'azione dei religiosi Teatini, il rinnovamento culturale di matrice anti-scolastica e filogiansenista da un lato ed il fronte gesuitico dell'altro, i tentativi di centralismo monarchico e la rivendicazione di un ruolo primario del parlamento feudale nei rapporti tra l'Isola e la Corona.<sup>107</sup> Ecco allora che le fatiche letterarie del nostro erudito sono quasi tutte votate alla celebrazione delle libertà e prerogative del parlamento siciliano, alle rivendicazioni di autonomia della Chiesa palermitana, all'antichità di culti e pratiche devozionali.

È da leggersi in tal senso la riedizione, nel 1717, dei *Parlamenti generali* a cui il nostro erudito premise un discorso storico sull'origine e dignità del parlamento siciliano.<sup>108</sup> Il testo rispondeva alle preoccupazioni della Deputazione del Regno<sup>109</sup> difronte al centralismo della corte sabauda e fu dato alle fiamme proprio per quanto Mongitore esprimeva nel suo testo.<sup>110</sup> O ancora il *Discorso apologetico intorno all'origine e fondazione della Chiesa palermitana* del 1733, pubblicato sotto lo pseudonimo accademico di Filalete

---

<sup>107</sup> Per un inquadramento generale sul periodo si rimanda a GIUSEPPE GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in *Storia d'Italia*, XVI, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, a cura di Vincenzo d'Alessandro e Giuseppe Giarrizzo, Torino, UTET, 1989, pp. 97-793; FRANCESCO RENDA, *Storia della Sicilia dalle origini ai giorni nostri*, II, *Da Federico II a Garibaldi*, Palermo, Sellerio, 2006<sup>2</sup>.

<sup>108</sup> ANTONINO MONGITORE, *Il Parlamento di Sicilia. Memorie storiche di don Antonino Mongitore palermitano, dell'antico, e moderno uso del Parlamento appresso varie nazioni, e in particolare della sua origine in Sicilia. Notizia di varj Parlamenti di esso Regno e del modo di celebrarsi, in Parlamenti generali ordinari e straordinari, celebrati nel regno di Sicilia dal 1494 sino al 1658. Raccolti da don Andrea Marchese, con l'aggiunta in questa nuova impressione di quelli del 1661 sino al 1714 del dottor don Pietro Battaglia*, Palermo, nella stamperia di Giovan Battista Aiccardo, 1717.

<sup>109</sup> Era l'organo permanente del Parlamento di Sicilia, si veda GIUSEPPE SCICHLONE, *Origine e ordinamento della deputazione del Regno di Sicilia*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», s. IV, IV, 1951, fasc. II-III, pp. 83-114.

<sup>110</sup> Il 2 luglio 1718 le copie furono bruciate per volere del viceré Annibale Maffei. Il Mongitore, infatti, aveva riferito nel suo discorso della decapitazione di Carlo II Stuart voluta dal parlamento inglese; si veda N. BAZZANO, *Mongitore, Antonino*, cit. Secondo Francesco Serio, invece, la distruzione dell'opera fu voluta da monsignor Giacomo Longo, per un meschino puntiglio municipale seppur tale narrazione non ha trovato accoglimento da parte della storiografia successiva, si veda F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., c. 71v.; RAFFAELE STARRABBA, *Documenti inediti intorno alla raccolta dei Parlamenti di Sicilia compilata da Andrea Marchese*, «Archivio Storico Siciliano», III, 1876, pp. 105-110. Dei *Parlamenti generali*, in Italia, si conservano solo quattro esemplari: Biblioteca Comunale Tommaso Cannizzo di Messina (Scagl. Ant 103-0302 0001), Biblioteca Centrale della Regione siciliana Alberto Bombace (MISC. C.105.13, mutilo di diversi fascicoli; 4 9.H.17), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (MAGL.13.2.30).



Oreteo, in cui si difende l'origine apostolica della Chiesa palermitana e quindi la sua indipendenza giuridica e disciplinare.<sup>111</sup> Anche i testi *Palermo divoto di Maria* pubblicato in due volumi dopo l'uscita del *De ingeniorum moderatione in religioso negotio* (1714) di Muratori e l'opera, pubblicata anonima, *Nuovi fervori della città di Palermo e della Sicilia in ossequio alla Immacolata Concezione di Maria Vergine* scritta in difesa del 'voto sanguinario' ed in aperta polemica con il *De superstitione vitanda* (1740) del vignolese, rientrano in quell'amalgama di tradizioni, devozione, particolarismi politici e poteri pulviscolari di cui si compone il profilo culturale e istituzionale dell'Isola.<sup>112</sup>

La città di Palermo, infatti, afflitta nel 1624 dalla peste aveva fatto voto di difendere la concezione immacolata di Maria *usque ad effusionem sanguinis*.<sup>113</sup> È singolare notare come tra il 1741 ed il 1742 dai torchi degli stampatori di Palermo escono almeno altri tre scritti, oltre a quello del nostro canonico, tutti in risposta alle posizioni di Muratori. Si tratta delle lettere redatte dagli immacolisti Vespasiano Maria Trigona, Ignazio Maria Como e Francesco Antonio Zaccaria, gesuita veneziano.<sup>114</sup> Viene dunque da domandarsi se Antonino Mongitore non abbia avuto qualche ruolo nel raccogliere i manoscritti di Como e Zaccaria per facilitarne la pubblicazione a Palermo. Da ultimo, anche la già citata *Bibliotheca Sicula* e la fondazione delle due accademie, dei Geniali e la Colonia Oretea dell'Arcadia, fanno parte di un pensiero e di un progetto unitario di rilancio della Sicilia, della

---

<sup>111</sup> ANTONINO MONGITORE, *Discorso apologetico di Filaete Oreteo intorno all'origine, e fondazione della chiesa palermitana dal principe degli apostoli san Pietro*, in Palermo, presso Angelo Felicella, 1733.

<sup>112</sup> ID., *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo. Opera di don Antonino Mongitore sacerdote palermitano*, 2 voll., Palermo, nella stamperia di Gaspare Bayona, 1719-1720; ID., *Nuovi fervori della città di Palermo e della Sicilia in ossequio alla Immacolata Concezione di Maria Vergine. Opera di un sacerdote palermitano pronto a mettere mille volte la vita, e di spargere il sangue in difesa della stessa Immacolata Concezione*, Palermo, appresso Angelo Felicella, 1742.

<sup>113</sup> Ancor oggi l'impegno preso dai palermitani viene celebrato per la festa dell'Immacolata con il rinnovo del giuramento da parte delle autorità municipali durante il rito 'delle cento onze'.

<sup>114</sup> FRANCESCO ANTONIO ZACCARIA, *Lettere al Signor Antonio Lampridio intorno al suo nuovo libro nuovamente pubblicato: De Superstitione vitanda, et cetera*, Palermo, nella Stamperia di Francesco Valenza, per Antonio Cortese, 1741; VESPASIANO MARIA TRIGONA, *Lettera di Pier Antonio Saguas ad Antonio Lampridi in cui si dimostra che il suo libro intitolato De superstitione vitanda seu censura voti sanguinarii et cetera troppo si opponga alle leggi del buon gusto, già con plauso stabilite da Lamindo Pritanio*, Palermo, nella nuova stamperia di Francesco Valenza, 1741; IGNAZIO MARIA COMO, *Dissertatio theologica in vindiciis certitudinis immacolatae conceptionis sanctae Mariae Virginis adversus Antonii Lampridii animadversiones in opusculo De superstitione vitanda*, Palermo, typis Angeli Felicella, 1742. Si veda anche SIMONA NEGRUZZO, *Zaccaria, Francesco Antonio*, in DBI, C, 2020, pp. 321-323; PAOLO BROGGIO, *Trigona, Vespasiano Maria*, in DBI, XCVI, 2019, pp. 783-785; FELICE SANTI FIASCONARO, *Il pensiero immacolista di Ignazio Como, OFMConv (†1774) nella controversia con L. A. Muratori sul 'voto sanguinario'*, Palermo, Officina di studi medievali-Biblioteca francescana, 2004.

sua storia e della sua cultura, diretto non semplicemente ai lettori esteri ma anche a quelli locali.<sup>115</sup>

Il ritratto fino a oggi tracciato è, in ultima analisi, quello di un reazionario nei decenni dei *novatores*, se non, usando le parole sminuenti del Mira, di un «uomo di grande erudizione, scevro però di critica, facile a credere ciò che vi apportava».<sup>116</sup> Eppure, la rilettura della biografia tracciata dal Serio, di alcuni scritti dell'erudito palermitano<sup>117</sup> ed un'analisi più esaustiva dell'inventario della biblioteca privata dello stesso potrebbero restituire la complessità di questo letterato siciliano in un'età di profondi cambiamenti. E così l'istantanea dei volumi che compongono la *libreria* può rilevarne la natura talvolta contraddittoria, risultato di passioni e interessi, strumento di lavoro, luogo di raccoglimento e di distinzione, vaso di ambizioni e risposte ad istanze sociali e istituzionali dal cui sistema di gratificazioni il nostro, almeno in parte, dipendeva.

Ecco allora, per fare un esempio, che l'adesione alla devozione per l'Immacolata, sentita dalla città di Palermo e fortemente promosso dalle realtà laiche,<sup>118</sup> è significativamente rappresentata dai numerosi trattati tra cui gli scritti di Ippolito Marracci, il già citato *De superstitione vitanda* e le confutazioni allo stesso.<sup>119</sup> Altri libri sembrano invece denunciare, dietro

<sup>115</sup> Sul tema si veda GIUSEPPE CARLO MARINO, *L'ideologia sicilianista: dall'età dell'Illuminismo al Risorgimento*, Palermo, Flaccovio, 1971; GIUSEPPE GIARRIZZO, *Mezzogiorno senza meridionalismo*, Venezia, Marsilio, 1992; NICOLA CUSUMANO, *Alcune considerazioni su storia della Sicilia e stereotipi*, in *Aristocrazie. Studi di diritto, storia, patrimonio culturale*, a cura della Commissione araldico-genealogica siciliana, Palermo, 40due edizioni, 2023, pp. 67-81.

<sup>116</sup> Seppur «amatissimo scrittore, diligentissimo raccoglitore di cose patrie; per cui si meritò l'epiteto di Muratori della Sicilia», si veda GIUSEPPE MARIA MIRA, *Mongitore (Antoninus) da Palermo*, in ID., *Bibliografia siciliana ovvero gran dizionario delle opere editate e inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori*, 2 voll., Palermo, Ufficio tipografico diretto da G. Gaudiano, II, 1881, pp. 92-95.

<sup>117</sup> Ci si riferisce ai seguenti: ANTONINO MONGITORE, *De' pregiudizi de' letterati nel poco e molto numero de' libri. Discorso nell'Accademia de' Geniali a 16 giugno 1720*, cc. 33r-48r (BCPa, QqE20, sec. XVIII, cart.), ID., *La censura de' propri componimenti, difficile*, cit., ID., *Che li libri non devono*, cit.

<sup>118</sup> Si veda in generale *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni. Atti del convegno di studio*, (Palermo, 1-4 dicembre 2004), a cura di Diego Ciccarelli e Marisa Dora Valenza, Palermo, Biblioteca francescana-Officina di studi medievali, 2006.

<sup>119</sup> ASPa, *Notarile*, notaio Fontana Baldassarre, stanza VI, vol. 7375, c. 3172v («16. Tommaso Strozzi, Controversie della Concezione di Maria Vergine in fol. Panormi 1703»), c. 3181v («298. Fulgogio Montepelero Ritratto della falsa dottrina di Lamindo Pritanio in 4° Panormi 1742 / 299. Anton Ignazio Mancuso Trionfi delle divotione alla Vergine Madre di Dio in 4° Panormi / 300. Josephi Ignati Milanese Lampridins ad trutinam revocatus in 4° Panormi 1742 / Pier Antonio Saguas Lettera ad Antonio Lampridi in 8° Neapoli 1742 / 302. Franciscus Bergium Votum pro tuenda Immaculata Deipare Conceptione in 8° Panormi 1729 / 304. Laurentii Migliaccio Lampridius detectus et castigatus in 4° Panormi 1741 / 305. Antonii Lampridii (Lodovico Antonio Muratori) De superstitione vitanda in 4° Mediolani 1740, 306. Iohannis de Luca De Immaculata Beate Virginis conceptione disseratio Neapoli in 4° 1739»), c. 3206r («1126. Hyppoliti Marracci Antistites mariani in 8° Romae 1656 / 1127. Eiusdem Principes mariani in 8° Romae 1660 / 1128. Eiusdem Regis

titoli talvolta ameni, la preoccupazione del nostro erudito per il rilassamento dei costumi del clero: la *Storia delle perrucche* di Jean Baptiste Tiers e gli scritti morali del gesuita Leonardelli, per fare alcuni esempi, vanno così inquadrati nella nuova stagione di riformismo disciplinare della seconda metà del secolo XVII.<sup>120</sup>

Non mancano però nella ricca raccolta libraria opere dedicate all'arte (Titi, Ripa, Orlandi, ma anche l'opera teologica di Jan Vermeulen), all'apprendimento delle lingue, alle scienze tra cui l'*Iter extaticum [...] mundi subterranei [...] di Atanasio Kircher*, il *Moto degli animali* di Tommaso Campailla e i testi dei cartesiani Jacob Rohault e Noel Ragnault, quest'ultimi due impegnati nella volgarizzazione della conoscenza scientifica.<sup>121</sup> A tutti questi testi si aggiungono raccolte di classici latini, greci e italiani, resoconti di Accademie, trattati d'antiquaria, ittologia e geografia, guide alle antichità ed ai monumenti di alcune città, glossari tematici, vocabolari, storie letterarie estere.

Certamente la caratterizzazione bibliografica della raccolta è inevitabilmente dominata da testi inerenti alla formazione religiosa del nostro erudito, ai suoi interessi peculiari per la storia e l'agiografia, agli incarichi di curia ai quali fu chiamato. Per esempio, è da leggersi in tal senso tutta una serie di libri di teologia, agiografia, raccolte di sinodi locali e di costituzioni pontificie, celebri testi di storia ecclesiastica, tra cui gli *Annales* di Cesare Baronio – comprese le addizioni di Giacomo Laderchi e Henri de Sponde ed il compendio di Odorico Rinaldi – e *Tractatus de studiis monasticis* di Mabillon.

La *libreria* comprendeva, oltre ai testi a stampa, le opere manoscritte di Antonino Mongitore, non ricomprese nell'inventario, che come già accennato furono legate al nipote Francesco Serio. Tra esse si segnalano il tomo terzo della *Biblioteca Sicula* che «contiene varie aggiunte, cioè di quei (letterati) che nel primo e secondo tomo se ne fa menzione, di quei che stamparono altre opere o morirono dopo la detta stampa, degli autori maltesi e vari indici»<sup>122</sup> ed i seguenti scritti, che completano il ventaglio dei suoi interessi bibliografici, in linea con la *historia litteraria* del suo tempo: *Scrittori mascherati, cioè de' scrittori che nella stampa dell'opere si pubblicarono con nomi finti; raccolti e scoperti dal can.co D. Antonino Mongitore* (BCPa,

---

mariani in 8° Romae 1654 / [...] Eiusdem Purpura mariana in 8° Romae 1659 / 1129. Eiusdem Heroides mariane in 8° Romae 1659 / 1130. Eiusdem Pontifices mariani in 8° Romae 1642 / 1131. Eiusdem Cesaris mariani in 8° Romae 1654»).

<sup>120</sup> Ivi, c. 3177v («180. Giambattista Tieri la storia delle perrucche in 12° Venetiis 1724»), c. 3210r («1260. Annibale Leone Ardelli La galleria di Dio in 12° Parma 1691 / 1261. Eiusdem Il costume e l'impegno in 12° Venetiis 1699 / 1262. Eiusdem Il decoro regolatore dell'azioni umane in 12° Bologna 1702 / 1263. Eiusdem Il mondo in ballo in 12° Venetiis 1696 / 1264. Eiusdem L'occhio in pena offeso dagli sconcerti del vivere umano in 12° Bononiae / 1265. Eiusdem Le vere sorti da maneggiarsi in 12° Venetiis 1688»).

<sup>121</sup> Ivi, c. 3185v («439. Regnault Trattenimenti fisici tom. 3 in 8° Venetiis / 440. Jacobi Rohaulti Phisica tom. 2 in 8° Venetiis»).

<sup>122</sup> F. SERIO-MONGITORE, *Il cittadino benemerito*, cit., c. 136r.

QqD178, cart.), *Discorso de' pregiudizi de' letterati nel poco e molto numero de' libri* (BCPa, QqE20, cart., c. 33), *Discorso sopra la censura de' propri libri, difficile, ma utile e necessaria* (BCPa, QqE20, cart., c. 50).<sup>123</sup> Il discorso sull'autocensura, in particolare, è espressione dell'appartenenza dell'autore all'*Arcadia* di cui condivide le ansie di ricerca di una certa «delicatezza di stile, pulitezza di parole e cultura di elocuzione»<sup>124</sup> in opposizione alla sovrabbondanza stilistica del Barocco.<sup>125</sup>

Non a caso i riferimenti, tramite citazioni dirette o resoconti biografici, sono ai grandi autori latini (Cicerone, Catullo, Orazio, Ovidio), ai padri ed i dottori della Chiesa, agli umanisti, tra cui Erasmo da Rotterdam, Angelo Poliziano, Bernardino Stefonio, ad alcuni scrittori del secolo XVII, come Agostino Mascardi e Daniello Bartoli, fino ad arrivare agli esponenti a lui contemporanei, Mennini, Fontani e Crescimbeni. Ancora il rimando a un ideale di compostezza viene reso tramite un parallelismo tra la Repubblica Letteraria ed i magistrati censori della Repubblica Romana ed è forse questo l'unico riferimento nel testo che in modo non esplicito prefigura un'azione censoria sui contenuti degli scritti e non semplicemente sulla loro forma. È pertanto utile dedicarvi una succinta digressione.

Nel *Discorso* vengono dapprima esposte le ragioni della difficoltà della censura o, meglio, dell'autocensura, per poi a passare in rassegna l'utilità e la necessità di tale operazione. In ultimo poche righe vengono dedicate al profilo del censore. Le difficoltà sono legate a due ordini di ragioni: la prima dipende dal fatto che gli autori, similmente ad una madre, stimano perfetti i propri parti, ancorché deformi, che peraltro vengono prodotti dalla parte più nobile del corpo, la mente. In secondo luogo, è l'impazienza, il fervore dell'ingegno, che rende più facile applicarsi a nuovi componimenti invece di ritornare su ciò che è già compito. L'utilità se da un lato è rivolta al lettore, che si attende di trarre beneficio dalla lettura, dall'altro è legata all'autore la cui fama, tutta da conquistarsi, dovrebbe condurlo ad essere riconosciuto

---

<sup>123</sup> Ivi, cc. 137r e 138r-v. Il ms. QqD178 è un repertorio di pseudonimi di scrittori che Mongitore raccolse in un volume quando apprese che la *Bibliotheca anonymorum* di Vincenzo Placcio «era ristampata con notabilissima giunta in due tomi» (forse si riferisce all'edizione di Johann Christoph Mylius, impressa ad Amburgo nel 1740), si veda Antonino Mongitore, *Scrittori mascherati* (BCPa, Ms. QqE178, sec. XVIII, cart., cc. n.n.). Sull'anonimato si veda il saggio di LODOVICA BRAIDA, «Gli inganni letterari» e i dizionari degli anonimi e degli pseudonimi dell'Ottocento. Gaetano Melzi e il dizionario italiano (1848-1859), in *Le stagioni dell'erudizione e le generazioni degli eruditi. Una storia europea (secoli XV-XIX)*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, Biblioteca Riccardiana, Palazzo Medici Riccardi e Biblioteca Nazionale Centrale, 27-29 aprile 2022), in corso di stampa.

<sup>124</sup> ANTONINO MONGITORE, *La censura de' propri componimenti, difficile, ma utile e necessaria. Discorso accademico detto a 30 novembre 1720*, c. 55r (BCPa, QqE20, sec. XVIII, cart.).

<sup>125</sup> Sull'*Arcadia* si veda in generale ANTONIO PIROMALLI, *L'Arcadia*, Palermo, Palumbo, 1963; AMEDEO QUONDAM, *L'Arcadia e la Repubblica delle Lettere*, in *Immagini del Settecento in Italia*, a cura della Società Italiana di Studi sul secolo XVIII, Roma-Bari, Laterza, 1980; LÉA RENUCCI, *L'Arcadie. Un réseau académique italien au siècle des Lumières*, «Archivio Storico Italiano», CLXXXI, 2023, fasc. III (luglio-settembre), pp. 545-580.

come «praeceptoris generis humani».<sup>126</sup> La necessità, invece, s'impone almeno per due motivi: il primo è che «la principale porzione dell'infelice eredità pervenutaci da' nostri progenitori al certo è l'ignoranza: onde ingombrata la mente dalla sue tenebre ha per proprietà l'errare».<sup>127</sup>

Il secondo inerisce al fatto che l'errare è qualcosa di ineluttabile e talvolta è ancor più facile negli ingegni più brillanti, sia per semplice distrazione – spesso causata da un'ostentata sicurezza di sé – sia per bramosia di mirare a cose sempre più alte. Sarebbe pertanto profittevole lasciare i propri componimenti in disparte per un po' per poi, calmato il «bollor dell'ingegno»,<sup>128</sup> riprenderli e dismettere i panni dell'autore per rivestire quelli del censore sulla scia dell'esempio di autori come Agostino d'Ipbona, Francesco Petrarca, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso ed altri. Può dunque l'autore farsi censore di sé stesso, come suggeriscono Orazio e Pontano, o, nel caso in cui mancasse di pazienza o di fiducia nel proprio giudizio, consegnare i propri scritti al vaglio di altri come usarono fare Plinio il Giovane, sant'Ambrogio, Giovanni Pico della Mirandola, Marc-Antoine Muret, Giovan Battista Marino.

In ultimo, a dispetto di quanto ci si potrebbe aspettare, da chi, come Mongitore, era versato negli studi teologici e che da lì a qualche anno, come già visto, sarebbe stato chiamato a ricoprire l'ufficio di qualificatore e consultore del Sant'Uffizio di Sicilia e di revisore dei libri per conto del metropolita, la categoria di 'errore' non viene ben definita nel testo. Rimane lì, quasi sullo sfondo, presentata come rischio, svista, pochezza di dottrina, tutto a profitto di una trattazione che insiste perlopiù sulla limpidezza del linguaggio e di coerenza del pensiero, l'equilibrio dei componimenti, lo spirito critico e la modestia di scrive, tutte fondamenta su cui si ergono gli scrittori di talento. Manca, insomma, un invito esplicito alle pratiche di autocorrezione dei contenuti, a quel tipo di censura espurgativa – frutto del clima di controllo repressivo messo in atto dell'Inquisizione e dalla Congregazione dell'Indice e mirante ad ottenere una scrittura corretta e concorde ai canoni imposti dalla Chiesa di Roma – che sarà alla base della nuova strategia censoria di Benedetto XIV.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> L'espressione è ripresa dalle *Epistulae morales ad Lucilium* di Lucio Anneo Seneca (libro VII, lettera LXIV), A. MONGITORE, *La censura*, cit., c. 53r.

<sup>127</sup> Ivi, c. 54v.

<sup>128</sup> Ivi, c. 56r.

<sup>129</sup> Ci si riferisce all'emanazione della bolla *Sollicita ac provvida* (1753): sul tema si veda ANTONIO ROTONDÒ, *La censura ecclesiastica e la cultura*, in *Storia d'Italia*, V.2, *I documenti*, coordinatori dell'opera Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1399-1496: 1424-1449; PATRIZIA DELPIANO, *Il governo della lettura. Chiesa e libri nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 80-92. Per alcuni contributi sulla storia della censura e dell'autocensura si rimanda a *Censure, autocensure et arte d'écrire. De l'Antiquité à nos jours. Actes du Séminaire européen du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature (Nice, Université de Nice-Faculté des lettres, arts et sciences humaines, octobre 2001-juin 2003)*, études réunis par Jacques Domenech, Bruxelles, Editions Complexe, 2005, pp. 127-218; *La*



In conclusione, l'inventario ci pone di fronte a una raccolta libraria che si è costruita di pari passo al maturare di interessi e studi che solo la trascrizione integrale e lo studio analitico dell'inventario può restituirci, permettendo da un lato di individuare opere e edizioni, dall'altro di rimandare al percorso biografico e culturale del nostro erudito, autore e lettore. Ci si ripropone, in buona sostanza, di ritornare sul documento di cui qui si è proposta una prima analisi, di ripercorre il cammino che ha condotto alla costruzione della *libreria*, di provare ad insinuarsi in quel particolare e privato dialogo tra i libri ed il suo possessore.



---

*censura nel secolo dei Lumi. Una visione internazionale*, a cura di Edoardo Tortarolo, Torino, UTET, 2011 oltre ai testi di MARIO INFELISE, *I padroni dei libri. Il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Roma-Bari, Laterza 2014, ID., *I libri proibiti. Da Gutenberg all'Encyclopédie*, Roma-Bari, Laterza, 2023<sup>3</sup>; GIORGIO CARAVALE, *Libri pericolosi. Censura e cultura italiana in età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2022.



DAVIDE MARTINI\*

## *Incunaboli della famiglia Pellegrini di Borgo a Mozzano (Lucca)*

TITLE: *Incunabula of the Pellegrini Family from Borgo a Mozzano (Lucca, Tuscany)*

ABSTRACT: The paper provides copies descriptions of two incunabula printed in Venice and preserved at Municipal Library «Fratelli Pellegrini» in Borgo a Mozzano (Lucca, Tuscany): a *Divine Comedy* of 1493 (ISTC ic00614000; GW online 6972) and a collection of Cicero's works printed in the year 1500 (ISTC ic00614000; GW online 6972). Both come from the ancient library belonging to the Pellegrini, one of the most powerful local families since the XVII<sup>th</sup> century, which accumulated an extensive library and archive. The paper also focuses the attention on Prof. Francesco Maria Pellegrini (1855-1927), who engaged in a careful reordering of his family library.

KEYWORDS: Borgo a Mozzano; Pellegrini Family; Francesco Maria Pellegrini; Mark in Books; Incunabula.

Il contributo fornisce le descrizioni d'esemplare di due incunaboli veneziani conservati presso la Biblioteca comunale «Fratelli Pellegrini» di Borgo a Mozzano (Lucca): una *Divina Commedia* del 1493 (ISTC ic00614000, GW online 6972) e una raccolta di scritti di Cicerone impressi nell'anno 1500 (ISTC ic00614000; GW online 6972). Entrambi provengono dall'antica raccolta libraria dei Pellegrini, una delle più potenti famiglie locali fin dal Seicento, che accumulò un'importante raccolta libraria e archivistica. L'intervento pone l'attenzione anche sul prof. Francesco Maria Pellegrini (1855-1927), che si impegnò in un'accurata attività di riordino della biblioteca avita.

PAROLE CHIAVE: Borgo a Mozzano; famiglia Pellegrini; Francesco Maria Pellegrini; segni di provenienza; incunaboli.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18306>

Copyright © 2023 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

<<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>>

---

**L**asciandosi alle spalle la città di Lucca e risalendo verso nord la valle del Serchio, nel cuore della Garfagnana ci si imbatte nella cittadina di Borgo a Mozzano, la quale fa bella mostra delle sue antiche origini con la bizzarra architettura del Ponte del Diavolo (altrimenti detto anche della Maddalena), fatto costruire in epoca medievale da Matilde di Canossa. In virtù della sua posizione geografica, fin dall'antichità il territorio mozzanese ha costituito un importante snodo viario per assicurare i collegamenti tra Lucca, Parma e Modena attraverso l'Appennino, diventando anche un'imprescindibile della Via Francigena. Oggi, invece, Borgo a Mozzano si presenta come una tranquilla località di provincia sulle sinuose sponde del fiume e a stento si crederebbe possa costituire un qualche interesse per gli storici del libro e discipline affini. Al contrario, nel cuore della Biblioteca Comunale – collocata al secondo piano di Palazzo

---

\* Alma Mater Studiorum Università di Bologna (IT); [davide.martini4@unibo.it](mailto:davide.martini4@unibo.it). Si ringraziano i prof.ri Paolo Tinti ed Edoardo Barbieri, oltre a Marco Francalanci e i lettori anonimi per gli opportuni suggerimenti e una prima lettura del contributo. Per tutti i collegamenti ipertestuali citati nel contributo l'ultima consultazione risale al 17.09.2023.

Santini in Piazza San Rocco – si conserva un'importante raccolta di antiche edizioni e documenti d'archivio, sì preziosa per la rarità di alcuni elementi, ma soprattutto perché tutti questi materiali furono raccolti e tramandati nel corso dei secoli tra generazioni della locale famiglia Pellegrini.<sup>1</sup>

Questi ultimi, originari di Sesto di Moriano (dove, nel 1450, è attestato il capostipite Pellegrino), risolsero il loro trasferimento a Borgo a Mozzano in epoca ormai secentesca, seguendo le volontà di Paolino.<sup>2</sup> Una volta stabilitisi in quel luogo, i discendenti di Paolino si inserirono rapidamente nel tessuto economico-imprenditoriale, diventando importanti proprietari di terreni e alzando al contempo numerosi mulini lungo tutta la Garfagnana lucchese. Più tardi, la conquistata agiatezza consentì alle successive generazioni di intraprendere ben più prestigiose carriere legali o notarili, anche se in famiglia non mancarono anche artisti, mercanti e perfino gonfalonieri e senatori della Repubblica di Lucca. Così, i Pellegrini divennero una schiatta di fama europea anche grazie a una serie di matrimoni contratti con importanti famiglie romane (Colonna e Gessi-Mascardi), oltre a nobili stirpi toscane e lucchesi (Spada, Diversi, Barsotti e Guasparini). Già a partire dalla metà del XVII secolo, essi avevano raccolto nella loro tenuta di Borgo a Mozzano un patrimonio culturale di notevole valore, preservatosi pressoché intatto fino ai giorni nostri, al netto di qualche fisiologica perdita, perlopiù occorsa a seguito della ritirata nazista dalla Linea Gotica (e nonostante alcune stanze del palazzo fossero state murate *ad hoc* per impedire un incontrollato saccheggio dei beni più preziosi).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Del fondo antico della Biblioteca «Fratelli Pellegrini» di Borgo a Mozzano (ISIL IT-LU0006) non esiste ancora uno studio approfondito che ne valorizzi le peculiarità e contestualizzi l'importanza storico-culturale svolta all'interno sia della comunità locale che nella provincia lucchese. Nonostante ciò, tutte le antiche edizioni sono state catalogate e gli esemplari debitamente localizzati nell'OPAC delle biblioteche del territorio della Media Valle del Serchio, dati poi trasmessi anche all'OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN). Si veda la scheda segnaletica nel *Catalogo delle biblioteche d'Italia. Toscana*, 3 voll., Milano, Editrice Bibliografica, 1993, II, p. 433 (dove non è segnalata la presenza del fondo antico, essendo all'epoca ancora in mano agli eredi, comunque descritto ivi, p. 434). Le informazioni più aggiornate sono però disponibili online sul sito web dell'*Anagrafe delle Biblioteche Italiane*, disponibile all'indirizzo: <<https://anagrafe.iccu.sbn.it/isil/IT-LU0006>>.

<sup>2</sup> Per alcune, succinte, informazioni sulla famiglia Pellegrini di Lucca, basti qui il rimando a Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1127 (BERNARDINO BARONI, *Notizie genealogiche delle famiglie lucchesi*), cc. 135r-136r. Notizie più circostanziate si possono trovare in una rarissima, se non addirittura introvabile edizioncina, contenente un racconto breve curiosamente composto dalla dodicenne MARIA PERLA GIACOMELLI, *Giovanni-Iacopo. Racconto [...] dalla bacchetta di Don Salvatore*, Borgo a Mozzano, Tipografia Vannini, 1920.

<sup>3</sup> Per tutte le informazioni sulle vicende storiche e librerie dei Pellegrini qui riportate, come anche delle fotocopie, ringrazio sentitamente la dott.ssa Laura Magnani, responsabile dei Servizi alla persona del Comune di Borgo a Mozzano, per averle liberamente messe a disposizione. A partire dal 2013, notizie sparse sulla famiglia sono state raccolte e valorizzate anche dall'ultimo erede, l'ing. Enrico Marchi, all'interno del

Si deve però a Giovanni Jacopo Pellegrini (1667-1738) il merito di aver riunito la biblioteca domestica con i volumi provenienti dalle raccolte degli zii materni di nobile origine lucchese, ovvero quelli di Salvatore Pellegrini (ecclesiastico con importanti incarichi presso la corte medicea) e Pompeo Guasparini (ricco mercante di seta a Lione). Le successive acquisizioni librarie avvennero in circostanze analoghe, soprattutto grazie alle unioni matrimoniali, ma non mancarono anche mirati episodi coi quali la collezione fu appositamente ampliata. Tra questi, rilevante fu l'iniziativa apportata da Paolino Pellegrini (1712-1784) che, per necessità professionali, essendo laureato *in utroque*, reputò opportuno dotare la biblioteca di famiglia di una nutrita sezione giuridica di studio e lavoro. Acquisizioni posteriori hanno contribuito ad aumentarne ulteriormente il patrimonio, che oggi ammonta complessivamente a 5.123 volumi antichi, di cui 2 incunaboli e 425 cinquecentine (comprese 20 aldine), oltre ad alcune stampe di pregio, carte geografiche e una nutrita serie di miscellanee (circa 40 filze), contenenti perlopiù opuscoli risalenti al XVI e XVII secolo.

Oltre alla biblioteca storica, la famiglia Pellegrini accumulò anche un importante archivio, oggi costituito da 141 unità (23 pergamene e 118 faldoni), in passato notificato alla Soprintendenza Archivistica per la Toscana l'11 febbraio 1957 su iniziativa dell'archivista di Stato Elio Conti (interesse culturale poi rinnovato anche nel luglio 1964). La sezione archivistica conserva vari terrilogs, bolle papali, contratti, libri di conti, ma anche lettere e interessantissimi diari personali compilati dalla mano di vari membri della famiglia. Per questo motivo, nel 2003 l'intero archivio è stato temporaneamente trasferito presso l'Archivio di Stato di Lucca in modo da consentire all'allora funzionaria Laurina Busti di riordinare e inventariare i materiali, che si trovavano in gran disordine.<sup>4</sup> Al termine di questa impresa, l'archivio è stato restituito ai legittimi proprietari, che per un breve periodo lo hanno conservato in un appartamento a Lucca in via S. Nicolao, per poi trasferirlo nuovamente nella tenuta di Borgo a Mozzano.<sup>5</sup>

Nel 2014, invece, grazie a un importante sforzo economico messo in atto dall'amministrazione comunale di Borgo a Mozzano, l'intero patrimonio documentario della famiglia Pellegrini è stato acquisito *en bloc* dagli ultimi eredi viventi, l'ing. Enrico Marchi e il dott. Mario Marchi, i quali hanno insistito con ogni mezzo affinché biblioteca e archivio non venissero divisi

---

blog amatoriale Ricordi, disponibile all'indirizzo:  
<<http://enricogiuseppelucamarchi.blogspot.com/>>.

<sup>4</sup> Qualche accenno all'attività del riordino archivistico (insieme anche a qualche, confusa, notizia sulla raccolta libraria) in LAURINA BUSTI, *Lecture in palazzo fra studio e piacere (secc. XVII-XIX)*, in EMILIA DANIELE, *Le dimore di Lucca. L'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo stato unitario*, a cura di Emilia Daniele, Firenze, Alinea, 2007, pp. 269-274.

<sup>5</sup> Si veda la scheda del complesso archivistico inserita in SIUSA (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche): <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=411476>>.



o andassero dispersi alla rinfusa sul mercato antiquario, ma soprattutto che rimanessero legati al luogo che da sempre aveva offerto loro una sicura dimora.<sup>6</sup> Nell'impossibilità di rendere qui una dettagliata rassegna delle rarità più significative della biblioteca Pellegrini, ci si limita a segnalare che là sono conservate alcune copie degli statuti lucchesi, impressi a Lucca nel 1539 dallo stampatore bolognese Giovanni Battista Faelli.<sup>7</sup>

Tali statuti, emessi in una duplice edizione latina e volgare, per volontà delle istituzioni governative locali non furono più ristampati nei secoli successivi. Perciò il testo dei volumi impressi da Faelli rimase sostanzialmente in vigore fino al 1799 (quando, cioè, la bufera napoleonica sconvolse le sorti del "pacifico et popolare" Stato lucchese), nonostante gli organi della Repubblica avessero continuato a correggerlo ed emendarlo. Si verificò dunque un fenomeno atipico per cui gli statuti cinquecenteschi vennero preservati dai giurisperiti locali non già come oggetti d'antiquariato, ma come veri e propri strumenti d'uso corrente. La biblioteca Pellegrini ne conserva una copia molto caratteristica (segn. FP 10), la quale risulta corredata da un fitto apparato di postille, chiaramente apposte da più esponenti della stessa famiglia in epoche diverse, a dimostrazione che quel libro fu adoperato con prolungata costanza, tramandato di padre in figlio e di figlio in nipote.<sup>8</sup>

Un'importante opera di risanamento e catalogazione del fondo librario avvenne a cavallo tra l'Otto e il Novecento ad opera di Francesco Maria Pellegrini (Borgo a Mozzano, 28 marzo 1855-*ivi*, 4 gennaio 1927, Fig. 1a).<sup>9</sup> Amato docente di latino e greco prima a Castelfiorentino e poi molto più a lungo a Pisa, egli è noto soprattutto per aver pubblicato un libro dedicato

<sup>6</sup> Per queste informazioni, si veda l'utile intervista della dott. Federica Polito all'ing. Enrico Marchi, allestita in occasione della *Notte degli archivi 2021*: <<https://www.youtube.com/watch?v=NoczGgYt7sY>>.

<sup>7</sup> L'edizione latina (I marzo 1539) corrisponde a EDIT16 CNCE 32542; OPAC di SBN IT\ICCU\BVEE\005151 e IT\ICCU\RMLE\010640; quella in volgare (26 agosto 1539) è invece EDIT16 CNCE 37377, OPAC di SBN IT\ICCU\BVEE\005146.

<sup>8</sup> Mi sia concesso qui un rimando al mio recente contributo "*Nuperrime castigata, et quam accuratissime impressa*": le riforme statutarie della Repubblica di Lucca e la promozione di iniziative editoriali tra XV e XVI secolo, in *Con la penna e con il torchio. Produzione e diffusione di testi normativi di principi e città nell'Italia centro-settentrionale della prima età moderna. Atti del convegno internazionale (Milano, Archivio di Stato, 14-15 dicembre 2020)*, a cura di Marco Francalanci e Davide Martini, «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», 2021, pp. 61-108: 90-91, con una riproduzione fotografica della cinquecentina a p. 107, fig. 9 (disponibile anche online all'indirizzo <[https://archiviodistatomilano.cultura.gov.it/fileadmin/user\\_upload/Archivio\\_Stato\\_Milano\\_2021\\_Annuario.pdf](https://archiviodistatomilano.cultura.gov.it/fileadmin/user_upload/Archivio_Stato_Milano_2021_Annuario.pdf)>.

<sup>9</sup> Per una succinta biografia di Francesco Maria Pellegrini, in assenza di una voce dedicata in CARLO FRATI, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal XIV al XIX*, raccolto e pubblicato da Albano Sorbelli, Firenze, Leo S. Olschki, 1933 e le successive integrazioni in 3 voll. di MARINO PARENTI, *Aggiunte al dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1960, si veda il necrologio di GIOVANNI GIANNINI, *In memoria del prof. Francesco Pellegrini*, «Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti», I, n.s., 1931, pp. XLVII-XLIX.

all'arte e storia di Borgo a Mozzano e Pescaglia.<sup>10</sup> Francesco non fu però alieno da una certa passione per la bibliografia, che lo portò a redigere una parte degli annali della tipografia condotta nel XVI secolo dal lucchese Vincenzo Busdraghi, contributo poi apparso a puntate su «La Bibliofilia» tra il 1917 e 1918.<sup>11</sup> Con ogni evidenza, per raggiungere questo risultato, Pellegrini affiancò l'attività di insegnamento a un'assidua frequentazione della biblioteca avita.

Così facendo, è possibile che, poco alla volta, egli abbia avvertito il bisogno di fornire un ordine ai libri disposti sugli scaffali, iniziando a compilare schede per ciascun esemplare, poi riunite ed ordinate in ordine alfabetico per autore in un mobile a cassetti. Al termine di questo lavoro, Pellegrini realizzò anche un catalogo della biblioteca suddiviso per materie e per secoli, riportando i semplici dati bibliografici già rilevati nelle singole schede. Nel frattempo, a imperitura memoria dello sforzo compiuto, ebbe la lungimiranza di contrassegnare ciascun libro con un personale ex-libris, realizzato *ad hoc* da un incisore (al momento ignoto). Nel disegno, il suo ritratto di profilo è incorniciato da un ovale di gusto vagamente architettonico, sul quale corre una la scritta «F. M. PELLEGRINI AVITAM RESTI[TUTORIS] BIBLIOTHECAM SÆC. INEUN. XX»; in testa alla cornice spicca un cartiglio con lo stemma della famiglia Pellegrini, al monte di sei cime sormontato da tre stelle a otto punte (Fig. 1b).



Fig. 1a e 1b. Ritratto fotografico ed ex-libris del prof. Francesco Maria Pellegrini  
(© eredi Pellegrini e Biblioteca comunale «Fratelli Pellegrini» Borgo a Mozzano)

<sup>10</sup> FRANCESCO MARIA PELLEGRINI, *Borgo a Mozzano e Pescaglia nella storia e nell'arte*, Lucca, Giusti, 1923.

<sup>11</sup> LUIGI MATTEUCCI, *Saggio di un catalogo delle edizioni lucchesi di Vincenzo Busdrago (1549-1605)*, «La Bibliofilia», XVIII, 1917, pp. 225-239, 328-356; *ivi*, XIX, 1918, pp. 26-39; FRANCESCO MARIA PELLEGRINI, *Saggio di un catalogo delle edizioni lucchesi di Vincenzo Busdrago (1549-1605)*, «La Bibliofilia», XIX, 1918, pp. 118-137, 231-239, 332-338, oggi disponibile anche online all'indirizzo <[http://libriantiqui.it/images/PDF/Matteucci-Pellegrini\\_Catalogo\\_Vincenzo\\_Busdraghi.pdf](http://libriantiqui.it/images/PDF/Matteucci-Pellegrini_Catalogo_Vincenzo_Busdraghi.pdf)>.

Francesco Pellegrini rimane una figura pressoché sconosciuta nel panorama degli studi bibliografici di inizio Novecento, anche in ragione del fatto che, al di là dell'attività di bibliotecario privatamente svolta *in domo sua*, l'unico intervento pubblico di settore fu quell'isolato catalogo di edizioni Busdraghi citato in precedenza. E anche su questo contributo sussistono ancora varie questioni irrisolte: prima fra tutte, quella a cui oggi sembra più difficile dare una risposta, è la reale motivazione che spinse Pellegrini ad agire in quella direzione. Non tanto per voler contestare l'accuratezza delle sue schede (dalle quali emergono anzi non banali conoscenze storiche), ma perché non sappiamo se la sua partecipazione scaturì da una fattiva collaborazione con Matteucci, funzionario della Governativa di Lucca che redasse per primo il censimento delle cinquecentine Busdraghi, o al contrario egli intervenne a correggere o integrare il lavoro del predecessore, perché scontento del suo approccio talvolta troppo approssimativo.<sup>12</sup> Al di là di ciò, l'attività di riordino della biblioteca avita di Borgo a Mozzano, l'adozione di un *ex-libris* e il contributo bibliografico su Busdraghi costituiscono chiari indizi di una spiccata sensibilità bibliofila e un sincero attaccamento al mondo dei libri.

A questo proposito, sarebbe anche utile stabilire se Pellegrini avesse intrattenuto contatti con i librai antiquari dell'epoca. Benché il suo profilo di collezionista non corrisponda esattamente all'insaziabile bibliofilo disposto a impegnare ingenti somme di denaro nell'acquisto di volumi rari e di pregio, la sua rete di amicizie potrebbe essere più estesa di quanto apparentemente non risulti.<sup>13</sup> Inoltre, nulla lascia pensare che egli fosse incline a cedere i volumi già collocati sugli scaffali della propria biblioteca: l'unica eccezione che mi sia riuscito di riscontrare finora è una copia dell'*Historia del Santissimo Volto di S. Croce di Lucca* (Lucca, Vincenzo Busdraghi, 1582),<sup>14</sup> confluita a Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana, Fondo Martini, Biblioteca, n. 100. Probabilmente, si trattò di un raro *ex dono* che il professore sentì il dovere di presentare all'architetto Domenico Martini (1846-1935, padre del più celebre Giuseppe, divenuto nel corso del XX secolo libraio antiquario di chiara fama di internazionale), per avergli favorito alcune rare edizioni Busdraghi conservate nella sua raccolta privata

---

<sup>12</sup> A costo di cedere indelicatamente nell'autocitazione, si veda in merito DAVIDE MARTINI, *Vecchi e nuovi censimenti delle edizioni impresse da Vincenzo Busdraghi (1549-1601)*, in *Vincenzo Busdraghi (1524?-1601). Uno stampatore europeo a Lucca*, a cura di Davide Martini, Tommaso Maria Rossi, Gaia Elisabetta Unfer Verre, Lucca, Comune di Lucca, 2017, pp. 29-48.

<sup>13</sup> A questo proposito, basti qui riportare per esempio la scheda redatta per gli *Statuta Massae* impressi a Lucca da Busdraghi nel 1592. Questi, non veduti ma segnalati da Matteucci, furono rintracciati da Pellegrini presso l'Accademia dei Rinnovati di Massa, essendo entrato in contatto il dott. Umberto Carrara (F. M. PELLEGRINI, *Saggio di un catalogo delle edizioni lucchesi*, cit., pp. 234-235).

<sup>14</sup> EDIT16 online CNCE 42026, OPAC di SBN IT\ICCU\CNCE\042026.

e finalizzate alla stesura degli annali del tipografo cinquecentesco.<sup>15</sup> Tale collezione, costituita da preziosi diplomi, pergamene, manoscritti e libri a stampa di origine o interesse principalmente lucchese, è poi confluita per lascito testamentario di Giuseppe al Capitolo della Cattedrale di S. Martino, dove è ancora attualmente collocata.<sup>16</sup>

Circostanze più dettagliate di queste amicizie bibliofile intraprese da Pellegrini potrebbero venire forse dalla consultazione delle descrizioni bibliografiche contenute nello schedario, che verrà presto recuperato dai funzionari della Biblioteca Comunale perché ancora collocato in una stanza dell'antico palazzo Pellegrini nel centro storico di Borgo a Mozzano, il quale potrà dunque ricongiungersi presto alla biblioteca e rimarrà in futuro a disposizione degli studiosi. Dalle schede di questo inventario, infatti, si immagina possano contenere non solo meri dati bibliografici/biblioteconomici, ma anche notizie su eventuali acquisti, provenienze o memorie di come quei libri confluirono in biblioteca. Inoltre, future ricerche potranno stabilire se la consistenza della biblioteca rilevata da Pellegrini corrisponda con l'attuale posseduto e – perché no, viste le comuni origini mozzanesi? – tentare di stabilire eventuali analogie nel *modus operandi* di Pellegrini con quello di Martini, di cui la Biblioteca di Via Senato a Milano conserva l'inventario completo dei libri manoscritti e stampati commercializzati durante la sua lunga carriera.<sup>17</sup>

Notizie sulla biblioteca Pellegrini potrebbero essere ricavate anche dal carteggio personale del professore, ma non è chiaro se tale materiale sia già stato depositato in archivio oppure non sia pervenuto. Dunque, con l'intento di offrire un piccolo contributo alla valorizzazione della biblioteca storica di Borgo a Mozzano e (si spera) cercare di attirare l'attenzione degli studiosi su di essa, si fanno seguire qui due schede contenenti la descrizione

---

<sup>15</sup> Per individuare i volumi consultati da Francesco Pellegrini in casa Martini si veda F. M. PELLEGRINI, *Saggio di un catalogo delle edizioni lucchesi di Vincenzo Busdrago (1549-1605, nn. 52bis, 82bis, 114bis e 162: tutti questi volumi si possono ancora rintracciare presso la Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca. Per un profilo di Domenico Martini si rimanda invece alle notizie contenute nei recenti atti del convegno dedicato a Giuseppe: Da Lucca a New York a Lugano. Giuseppe Martini libraio tra Otto e Novecento. Atti del convegno (Lucca, Biblioteca Statale, 17-18 ottobre 2014), a cura di Edoardo Barbieri, Firenze, Leo S. Olschki, 2017, ad indicem.*

<sup>16</sup> Per una prima indagine su questa collezione si veda il contributo di FIAMMETTA SABBA, *La raccolta privata Martini presso la Biblioteca dell'Archivio Storico Diocesano di Lucca*, in *Da Lucca a New York a Lugano. Giuseppe Martini libraio tra Otto e Novecento*, a cura di E. Barbieri, pp. 127-144.

<sup>17</sup> Sullo schedario di Giuseppe Martini si vedano *La raccolta bibliografica e saggistica di Carlo Alberto Chiesa*, Milano, 11 giugno 2010, Aste Bolaffi Ambassador, n. 52; ANNETTE POPEL POZZO, *L'inedito schedario di Giuseppe Martini. Qualche nota sull'opera del noto bibliofilo e libraio antiquario*, «La Biblioteca di via Senato», novembre 2010, pp. 22-28; EAD., *Giuseppe Martini, una carriera da libraio*, «La Biblioteca di via Senato», febbraio 2011, pp. 13-18; *Da Lucca a New York a Lugano*, a cura di E. Barbieri, p. 214; EDOARDO BARBIERI, *Gli schedari dei grandi librai antiquari d'Italia: Olschki, Hoepli, Martini*, «Alai. Rivista di cultura del libro», V, 2019, pp. 9-32: 19-26.

delle uniche due edizioni quattrocentesche, che un tempo non furono segnalate da IGI (*Indice Generali degli Incunaboli*), né oggi risultano localizzate nei principali repertori di catalogazione incunabolistica: *Incunabula Short-Title Catalogue* del Consortium of European Research Libraries (ISTC), insieme al congiunto *Material Evidence in Incunabula* (MEI) dedicato specificamente al rilevamento delle provenienze registrate negli incunaboli, come anche nel *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW), sia cartaceo che online. Nella fattispecie, si tratta di un esemplare della *Commedia* veneziana impressa da Matteo Codecà nel 1493, preziosa per il ricco apparato illustrativo,<sup>18</sup> ma anche per il commento di Cristoforo Landino;<sup>19</sup> l'altro volume, anch'esso uscito dai torchi veneziani di Filippo Pinzi nell'anno 1500, reca una raccolta di opere ciceroniane corredate da un ampio commento redatto da vari umanisti. Per brevità, di entrambi è fornita soltanto una succinta bibliografia (a cui si rimanda per ricavare eventualmente informazioni più circostanziate sull'edizione), mentre si insiste maggiormente sulla rilevazione dei segni di provenienza degli esemplari (*marks in books*):<sup>20</sup> la *Commedia* veneziana appartenne *ab antiquo* alla biblioteca cinquecentesca dell'ecclesiastico lucchese Cesare Rustici,<sup>21</sup> mentre per il Cicerone, in base alla differente interpretazione di una nota manoscritta di difficile lettura, potrebbe emergere una precoce circolazione dell'incunabolo in Lunigiana,<sup>22</sup> oppure testimoniare la provenienza dalla biblioteca del giurista senese Bartolomeo di Mariano Sozzini (1436-1506), di cui è peraltro noto il transito della sua biblioteca attraverso la Garfagnana sul finire del XV secolo.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Sulla serie di xilografie utilizzate in questa edizione della *Commedia*, inizialmente impiegate dallo stesso Codecà in collaborazione con Bernardino Benali nel 1491 (ISTC id00032000, GW online 7969), si vedano le schede di VICTOR MASSÉNA PRINCE D'ESSLING, *Les Livres à figures vénitiens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du commencement du XVI<sup>e</sup>*, 3 voll. in 6, Firenze-Paris, Olschki-Leclerc, 1907-1914, n. 533 e MAX SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, 6 voll., Milan, U. Hoepli, 1942-1943, n. 2315. Utili anche le riproduzioni inserite nell'elegante fascicolo di ELEONORA GAMBA, *Cento immagini per cento canti. L'edizione della Commedia dantesca per i tipi di Bernardino Benali e Matteo Capcasa, Venezia 1491*, Bergamo, Archivio bergamasco centro studi e ricerche, 2021.

<sup>19</sup> CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 2001.

<sup>20</sup> Sull'argomento si veda in particolare la monografia di ROGER STODDARD, *Marks in Books, Illustrated and Explained*, Cambridge, Harvard University, Houghton Library, 1985 e il più recente libro di DAVID PEARSON, *Provenance Research in Book History*, Oxford, Bodleian Library, 2019.

<sup>21</sup> Le scarse notizie su questo personaggio verranno indicate *infra*, p. 9, nota 25.

<sup>22</sup> In generale sulla circolazione di libri in Lunigiana, non si può fare a meno di ricordare l'opera del compianto LORIS JACOPO BONONI, *Libri & destini. Stampatori, editori, libri, librai in Lunigiana, di Lunigiana attraverso i secoli nel mondo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2002.

<sup>23</sup> Su Bartolomeo Sozzini, basti un rimando alle voci biografiche entrambe redatte da PAOLO NARDI, *Sozzini (Socini), Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 413-417 e ID. *Socini (Sozzini, Soccini), Bartolomeo*, *Dizionario biografico dei giuristi italiani (XII-XX secolo)*, 3 voll., Bologna, Il Mulino, 2013, II,



**DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, con il commento di Cristoforo Landino a cura di Pietro da Figino; PSEUDO-DANTE, *Il Credo*, Venezia, Matteo Codecà, 29 novembre 1493.**

BIBLIOGRAFIA: BMC V 484; IGI 365; ISTC id00034000; GW online 7971; OPAC di SBN IT\ICCU\VEAE\131705.

DESCRIZIONE D'ESEMPLARE: Borgo a Mozzano, Biblioteca «Fratelli Pellegrini», FP 4.1 (mm 300×210). Piena pergamena con piatti cartone. Buono stato di conservazione, eccetto una naturale brunitura del materiale di copertura. Dorso leggermente arrotondato, in prossimità della cuffia superiore autore e titolo dell'opera in forma abbreviata manoscritti in inchiostro bruno: «~ Dante ~ | Comedia | col Comment[o]». Capitelli in filo grezzo, leggermente allentati. Nell'angolo superiore esterno al contropiatto anteriore è incollato ex-libris di Francesco Maria Pellegrini (Fig. 3). Una carta di guardia presumibilmente novecentesca, al recto di quella anteriore nota di epoca settecentesca in inchiostro bruno, la quale attesta un passaggio di mano tra due esponenti della famiglia Pellegrini di Borgo a Mozzano: «Questo libro [*sic*] è di Paolino Maria | Pellegrini, che hebbe p(er) eredità del | Sig. D. Francesco Pellegrini suo zio | Rettore di S. Maria della Rocca | che morì l'anno del Signore 1733 | a 27 del Mese di Dicembre» (Fig. 4).<sup>24</sup> Più in basso, sulla stessa carta di guardia, una lunga nota manoscritta di epoca anteriore in inchiostro bruno, che si estende dal recto al verso, riporta stralci di un saggio letterario sulla *Commedia* dantesca dello studioso settecentesco Carlo Denina (1731-1813). Lungo il margine superiore di c. a1r (occhietto) nota di possesso cinquecentesca in inchiostro bruno, apposta dal prete lucchese Cesare Rustici, nato nel 1543:<sup>25</sup> «CÆSARIS RUSTICI LUCENSIS, AC AMICO(RUM)», in seguito cassata

---

pp. 1877-1879. Sul transito della biblioteca in territorio lucchese si veda ROBERTA BARGAGLI, *Bartolomeo Sozzini: giurista e politico (1436-1506)*, Milano, Giuffrè, 2000, p. 188, per la ricostruzione della sua raccolta libraria si veda ivi, pp. 218-220.

<sup>24</sup> Sulla chiesa di S. Maria della Rocca in Borgo a Mozzano, i cui documenti più antichi risalgono al XII secolo, si veda ANTONIO NICOLAO CIANELLI, *De Conti Rurali nello Stato Lucchese*, in *Memorie e documenti per servire alla istoria della città e stato di Lucca*, III, Lucca, presso Francesco Bertini tipografo del governo, 1816, p. 155.

<sup>25</sup> Rustici risulta in possesso di una miscellanea contenente un incunabolo del *Confessionale* di Girolamo Savonarola (ISTC is00226000, GW online M40556), legato insieme a una cinquecentesca, oggi conservato a Lucca, Biblioteca Statale, Inc. Doppi 73. Si veda la descrizione d'esemplare in MARCO PAOLI, *Le edizioni del Quattrocento in una raccolta toscana*, 2 voll., Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1992, II, n. 589. Per maggiori informazioni su Cesare Rustici, invece, si rimanda alle notizie contenute nel ms. 1130 della Biblioteca Statale di Lucca, cc. 411r e 456r, come riferito da Paoli. Sulla famiglia, dedita alla piccola mercatura e all'oreficeria, qualche accenno è offerto da MARINO BERENGO, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 132-133 e *ad indicem*. Chissà se della biblioteca appartenuta a Cesare Rustici non si sarebbe potuto ricavare qualche informazione in più in base alle descrizioni d'esemplare inserite nel database *Catalogo dei libri antichi della Regione Toscana*, ormai da troppo tempo irreperibile online.

con tratto orizzontale di penna, più in basso una mano diversa annota «N. 8 [successivamente corretto 9]» (Fig. 2).

Alla stessa guardia anteriore, sotto l'occhietto, una precedente nota di possesso, poi dilavata e resa illeggibile: l'operazione di cancellatura, risultata decisamente troppo invasiva, ha causato gravi danni al foglio, in seguito restaurato incollando in maniera un po' posticcia più porzioni di un foglio di carta rosa. Nella sezione inferiore dello stesso occhietto una nota in inchiostro scuro, fornisce i dati editoriali dell'incunabolo: «Stampata in Vinegia p(er) Mattheo da parma | anno. 1493». Una mano antica ha provveduto a disegnare negli scudi vuoti presenti nelle xilografie all'inizio di ciascuna cantica uno stemma, pienamente assimilabile a quello d'azzurro, allo scaglionetto scorciato e potenziato al vertice d'oro, accompagnato da tre stelle a otto punte dello stesso, il quale identificava la famiglia Rustici (Fig. 4). L'esemplare, formato in-folio, risulta eccessivamente rifilato in testa, le carte presentano varie imperfezioni: macchie dovute all'umidità un po' lungo tutti i margini, qualche danno da tarlo, piccole macchie di inchiostro qua e là. Soprattutto i primi fascicoli in principio non aderiscono più in maniera ottimale ai nervi e le carte sono pericolosamente tendenti al distacco.

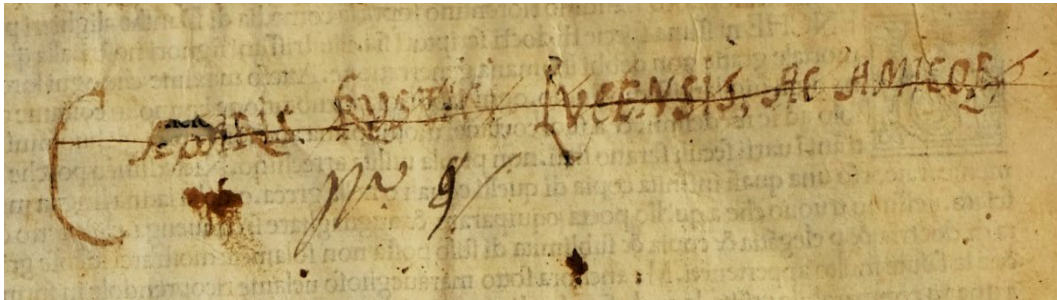


Fig. 2. Nota di possesso di Cesare Rustici in DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, con il commento di Cristoforo Landino a cura di Pietro da Figino; PSEUDO-DANTE, *Il Credo*, Venezia, Matteo Codecà, 29 novembre 1493, c. a1r  
(© Biblioteca comunale «Fratelli Pellegrini» di Borgo a Mozzano)



Fig. 3. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, con il commento di Cristoforo Landino a cura di Pietro da Figino; PSEUDO-DANTE, *Il Credo*, Venezia, Matteo Codecà, 29 novembre 1493, contropiatto anteriore e recto della carta di guardia (© Biblioteca comunale «Fratelli Pellegrini» di Borgo a Mozzano)





Fig. 4. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, con il commento di Cristoforo Landino, a cura di Pietro da Figino; PSEUDO-DANTE, *Il Credo*, Venezia, Matteo Codecà, 29 novembre 1493, cc. D8v-E1r (© Biblioteca comunale «Fratelli Pellegrini» di Borgo a Mozzano)

**MARCUS TULLIUS CICERO, *De officiis*, con il commento di Pietro Marso; ID., *Laelius, sive de amicitia*, con il commento di Ognibene Bonisoli; ID., *Cato maior, sive de senectute*, con il commento di Martino Filetico; ID., *Paradoxa Stoicorum*, Venezia, [Filippo Pinzi], 10 dicembre 1500.**

BIBLIOGRAFIA: IGI 2921; ISTC ic00614000; GW online 6972.

DESCRIZIONE D'ESEMPLARE: Borgo a Mozzano, Biblioteca «Fratelli Pellegrini», FP 4.2 (mm 310×215). Piena pergamena con piatti in cartone. Buono stato di conservazione, eccetto una naturale brunitura del pergamena di copertura. Dorso leggermente arrotondato, in prossimità della cuffia superiore autore e titolo dell'opera in forma abbreviata in inchiostro bruno: «Cicer[onis] | Officia | cu(m) Com[ento]». Capitelli in filo bianco e verde alternati. Nell'angolo superiore esterno al contropiatto anteriore è incollato ex-libris di Francesco Maria Pellegrini. Una carta di guardia presumibilmente novecentesca, una lacuna al centro di quella anteriore. Svariate note di possesso a c. a1r sopra e sotto l'occhietto, alcune di queste cancellate e rese illeggibili. In prossimità dell'angolo superiore esterno una nota presumibilmente coeva, di non facile interpretazione, motivo per cui vengono proposte entrambe nell'impossibilità di scegliere quale delle due sia più corretta: «Ego s[um] | posesor isti [sic o seguito dalla terminazione -us] | libri barth | olomeus s(er) | zane(n)sis», con riferimento a un Bartolomeo da Sarzana, non altrimenti noto; oppure «barth | olomeus | sane(n)si(um)», dunque il più ben noto giurista Bartolomeo Sozzini da Siena (Fig. 5a e 7),<sup>26</sup> la cui biblioteca è risaputo essere transitata attraverso la Lucchesia intorno al 1496.<sup>27</sup>

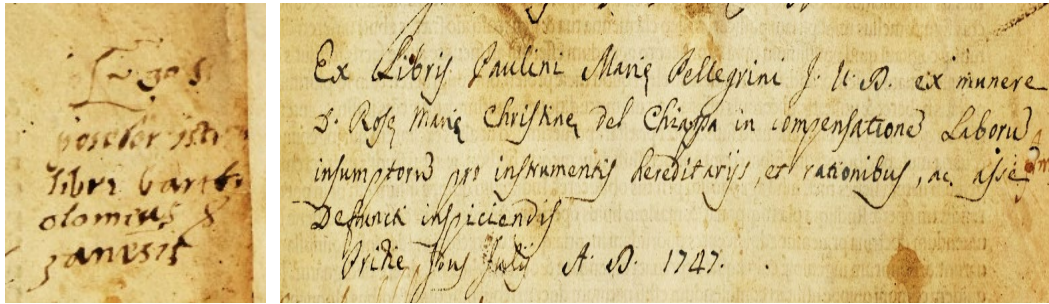
Appena sopra l'occhietto, benché pesantemente manomessa dai possessori successivi, un'altra nota di possesso sembra leggere: «Di Gio: Giacomo Magno 1596 | In [Sarzana?]» (Fig. 7); sotto l'occhietto altre due note di possesso cancellate; infine, una nota di possesso del già citato Paolino Pellegrini, che certifica la ricezione dell'incunabolo in epoca settecentesca come quietanza di pagamento per una prestazione legale: «Ex libris Paulini Mari(a)e Pellegrini I. U. D. ex munere | D. Ros(a)e Mari(a)e Christin(a)e del Chiappa in compensatione(m) Laboru(m) insumptoru(m) pro instrumentis hereditarijs, et rationibus, ac asse | defuncti inspiciendis | Pridie Idus Iulij A. D. 1747» (Fig. 5b e 7).

---

<sup>26</sup> Ringrazio i prof.ri Paolo Tinti, Edoardo Barbieri e Luca Rivali, insieme anche a Eleonora Gamba per avermi aiutato a sciogliere questa nota di possesso.

<sup>27</sup> Si veda *supra*, p. 8, nota 23.





Figg. 5a e 5b. MARCUS TULLIUS CICERO, *De officiis*, con il commento di Pietro Marso; ID., *Laelius, sive de amicitia*, con il commento di Ognibene Bonisoli; ID., *Cato maior, sive de senectute*, con il commento di Martino Filetico; ID., *Paradoxa Stoicorum*, Venezia, [Filippo Pinzi], 10 dicembre 1500, dettagli di c. a1r  
(© Biblioteca comunale «Fratelli Pellegrini» di Borgo a Mozzano)

A c. a3r, appena sopra la grande iniziale xilografica Q altra nota di possesso cancellata con tratto orizzontale di penna, ma comunque leggibile ed assimilabile a quella già attestata a c. a1r: «Gio. Giacomo Magno 1596» (Fig. 6). Alla stessa carta altre annotazioni di epoca cinquecentesca. Nei margini laterali dell'opera frequenti *notabilia* e segni di attenzione in inchiostro bruno (Fig. 8). Al verso della guardia posteriore a matita una mano moderna (di Francesco Maria Pellegrini?) annota: «1500 || Non citato Br[unet?] | Manca l'ultima carta che forse fu bianca. | 15 sec.». Le carte dell'esemplare, formato in-folio, presentano macchie dovute a umidità e inchiostro soprattutto lungo il margine laterale, qualche galleria scavata dai tarli soprattutto lungo il margine interno. Mutilo di c. u8 (bianca).

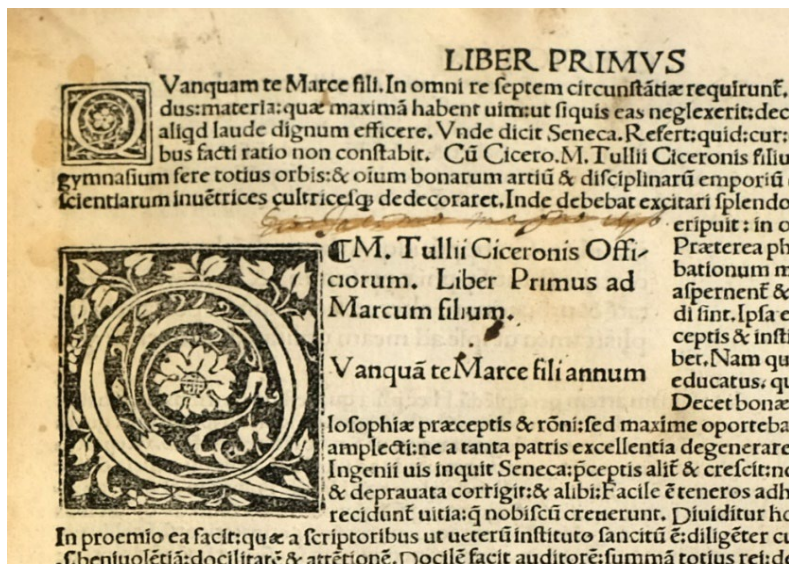


Fig. 6. MARCUS TULLIUS CICERO, *De officiis*, con il commento di Pietro Marso; ID., *Laelius, sive de amicitia*, con il commento di Ognibene Bonisoli; ID., *Cato maior, sive de senectute*, con il commento di Martino Filetico; ID., *Paradoxa Stoicorum*, Venezia, [Filippo Pinzi], 10 dicembre 1500, dettaglio di c. a3r  
(© Biblioteca comunale «Fratelli Pellegrini» di Borgo a Mozzano)

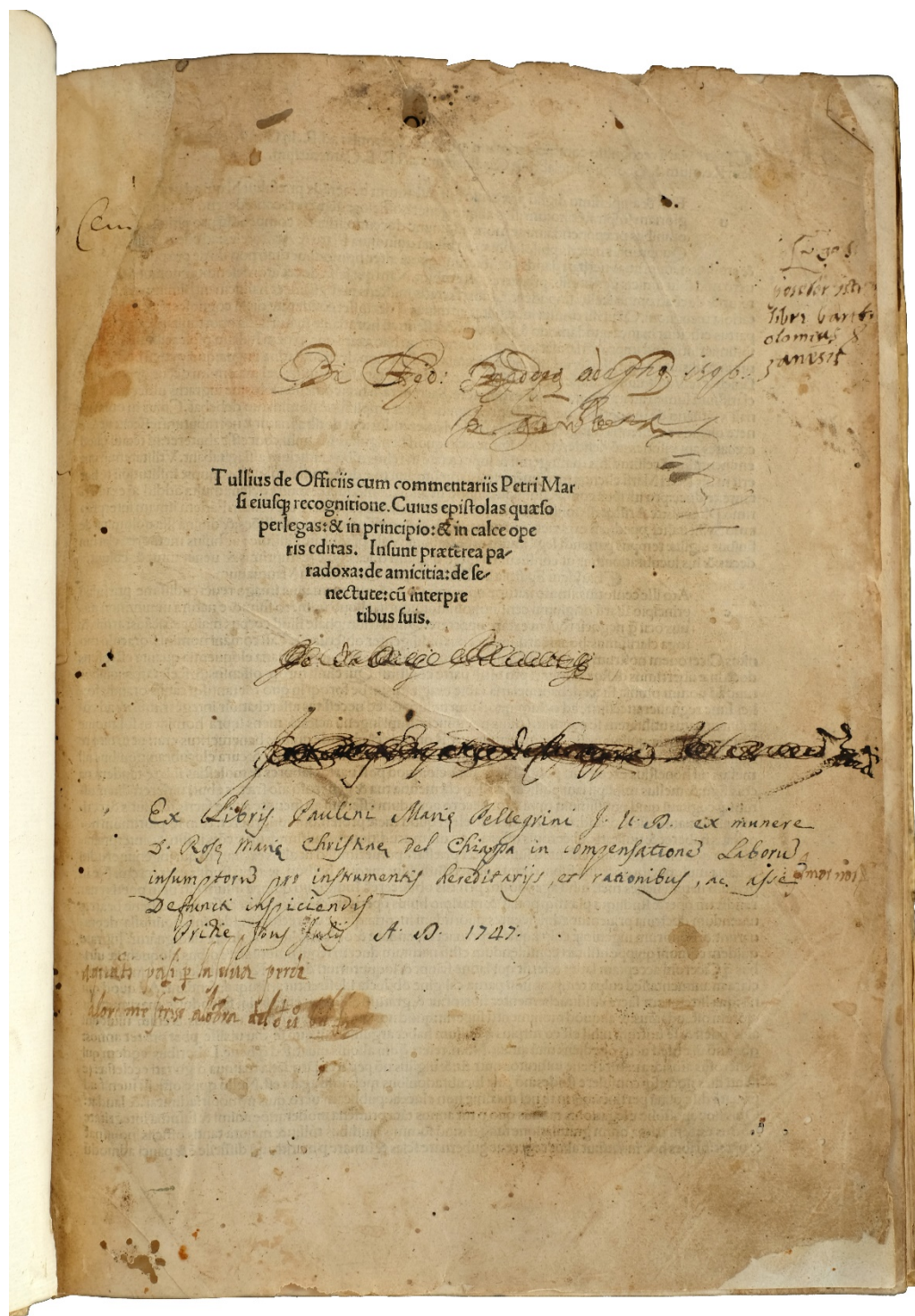


Fig. 7. MARCUS TULLIUS CICERO, *De officiis*, con il commento di Pietro Marso; ID., *Laelius, sive de amicitia*, con il commento di Ognibene Bonisoli; ID., *Cato maior, sive de senectute*, con il commento di Martino Filetico; ID., *Paradoxa Stoicorum*, Venezia, [Filippo Pinzi], 10 dicembre 1500, c. a1r (© Biblioteca comunale «Fratelli Pellegrini» di Borgo a Mozzano)



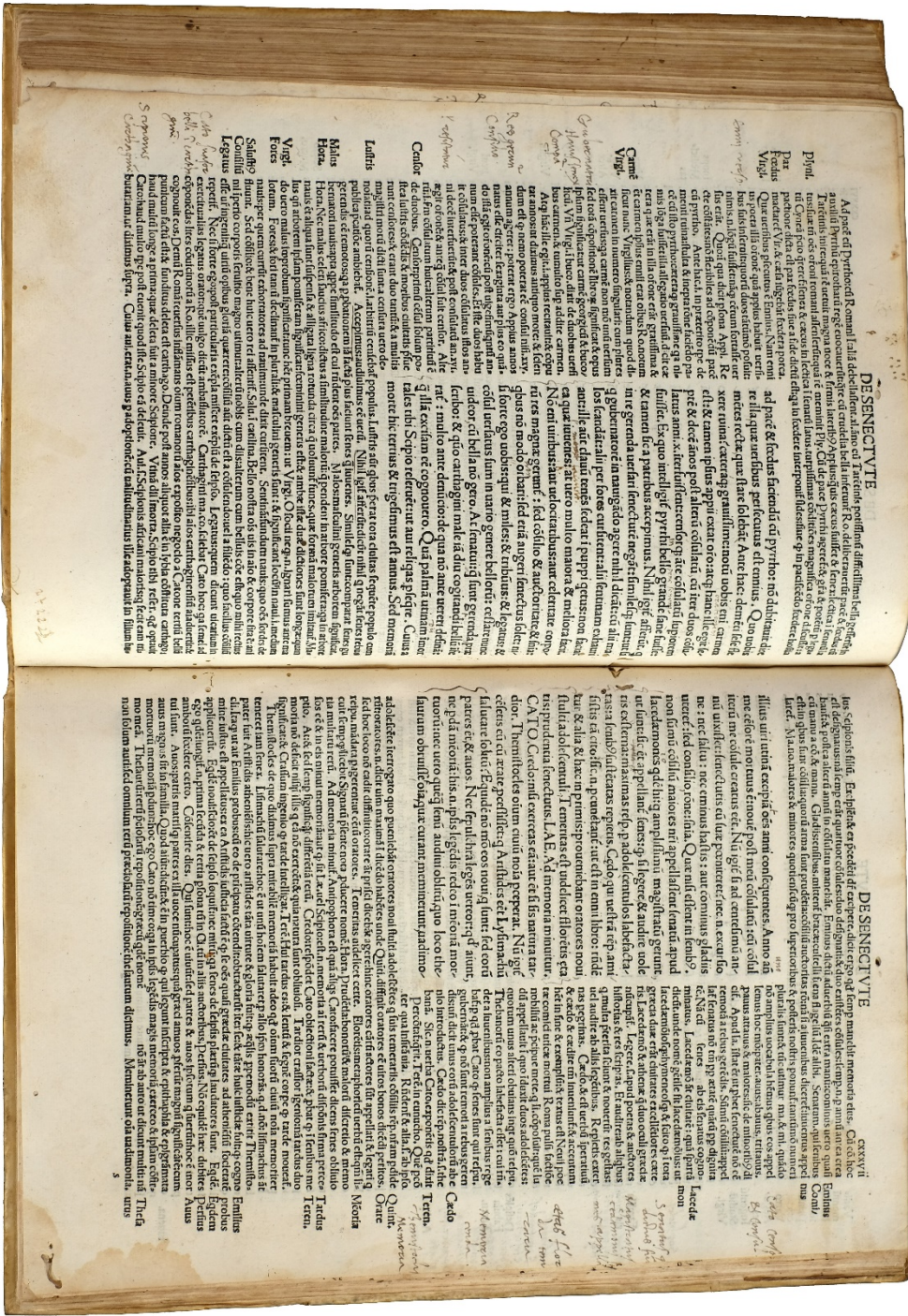


Fig. 8. MARCUS TULLIUS CICERO, *De officiis*, con il commento di Pietro Marso; ID., *Laelius, sive de amicitia*, con il commento di Ognibene Bonisoli; ID., *Cato maior, sive de senectute*, con il commento di Martino Filetico; ID., *Paradoxa Stoicorum*, Venezia, [Filippo Pinzi], 10 dicembre 1500, cc. r8v-s1r (© Biblioteca comunale «Fratelli Pellegrini» di Borgo a Mozzano)

***RASSEGNE, RECENSIONI E SCHEDE***  
a cura di ANNA GIULIA CAVAGNA e PAOLO TINTI







**Imago librorum. Mille anni di forme del libro in Europa: atti del Convegno di Rovereto-Trento 24-26 maggio 2017, a cura di Edoardo Barbieri; introduzione di Frédéric Barbier; indici di Stefano Cassini, Firenze, Olschki, 2021 (Biblioteca di Bibliografia, 215), XXXIV, 523 pp., ill., ISBN 978-88-2226-773-3.**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/19500>

• **I**l convegno, che si inserisce nella densa serie di importanti congressi ed appuntamenti trentini dedicati al libro, alle biblioteche e alla lettura, promossi dal CRELEB di Milano, è frutto della collaborazione fra la Soprintendenza ai beni archivistici e librari della Provincia autonoma di Trento, le Biblioteche comunali di Trento e di Rovereto, e il progetto PRIN2017, «The Dawn of Italian Publishing», coordinato dal curatore degli atti. Il congresso va inoltre accoppiato alla mostra bibliografica «*Imago librorum. Mille anni di forme del libro attraverso le collezioni della Biblioteca Civica di Rovereto e della Biblioteca Comunale di Trento*», curata anche da Mauro Hausbergher e Giulia Mori. L'esposizione è affidata oggi a un catalogo online, oltre alla bella selezione di immagini e didascalie, ospitate dal presente volume (pp. 481-482 e successive 16 pagine non numerate di tavole). Con metodo derivato da plurime discipline, quali la paleografia, la bibliografia, la filologia e la codicologia, la storia dell'arte, le scienze della comunicazione, venti studiosi hanno qui riunito loro approfondimenti, orientati a meglio comprendere natura e forma assunta dal libro lungo ben dieci secoli. Ciascun saggio – per la sua genesi, talvolta collaterale al convegno, basta confrontare il sommario del libro con il programma online dell'iniziativa – realizza, congiunto con l'insieme, il proposito affermato dall'ideatore e curatore del volume, ossia quello triplice di «connettere i beni culturali del territorio col dibattito scientifico internazionale, elaborare una riflessione storica attenta alle trasformazioni avvenute e in atto nel mondo del libro, aprire un dialogo realmente interdisciplinare capace di far confrontare tra loro chi, anche da punti di vista differenti, si interessa al libro» (p. XIV).

Il volume è articolato in quattro sezioni, precedute dalla magistrale introduzione del compianto Frédéric Barbier, tra i maggiori storici del libro in Europa. L'introduzione, nata come *lectio magistralis* a inaugurazione della mostra il 27 maggio 2017 alla Civica di Rovereto, riflette sulla distinzione tra il libro come rappresentazione e come immagine. Barbier parte dalla considerazione del peso economico esercitato su ogni scelta, sia tecnica sia culturale, trasmessa dal libro. Perché il libro altro non è che una merce, secondo la lezione del suo maestro Henri-Jean Martin, merce che conobbe, con l'invenzione gutenberghiana, il più grande tentativo, ottimamente riuscito, di contraffazione di un mezzo di comunicazione, ossia la riproposizione del manoscritto per mezzo dei caratteri mobili e del torchio

tipografico. Riproporre non significa però imitare senza alcun apporto di originalità: significa piuttosto emulare, entrare in competizione diretta con un prodotto per crearne un suo succedaneo parzialmente nuovo. Di qui il concetto della *mise en livre*, sviluppato nel 1990 da Martin, tradotto in italiano da Barbier come l'azione di «mettere in libro», la quale pone l'accento sulla necessità di creare un assortimento ben identificabile, distinto dalla massa del resto per specifiche caratteristiche testuali e paratestuali, diretto ad un pubblico preconstituito o comunque ritrovato o inventato fuori dall'officina tipografica. È, con formula memorabile, quella che Barbier definisce «l'economia testuale e materiale del libro» (p. XXVIII). Tanto il «mettere in libro» (*mise en livre*) quanto il «mettere in testo» (*mise en texte*) riguardano il tema della forma dell'oggetto scritto, a mano o con il torchio poco importa, sebbene il problema della ricezione, immaginata o suscitata da scelte con esiti imprevedibili, risulti cruciale più nella prima operazione che nella seconda.

Le quattro partizioni tematiche che accolgono la successione dei contributi all'interno del volume riguardano nell'ordine le forme alternative a quella più fortunata, assunta dal testo messo in libro, ossia il *codex*; lo spazio e la grafica bidimensionale del foglio; l'organizzazione dei contenuti all'interno di aree e tipologie paratestuali; l'illustrazione e la figurazione del testo. Tutti i saggi sarebbero meritevoli di essere esaminati ma per necessità di spazio si limita il commento a quelli più capaci di incuriosire chi ha letto e quindi ne scrive.

*L'imgo librorum*, con cui il titolo allude ad un passo del *Typographeum* di Comenio, è anzitutto ciò che appare al di là ed oltre il *liber* in forma di parallelepipedo strutturato in fascicoli di carte ripiegate. Il saggio, vasto e sintetico, della paleografa e codicologa Marilena Maniaci (*Rotoli medievali greci e latini (e non solo): tipologie, funzioni, prospettive di ricerca*, pp. 3-26) ragiona sulla carenza di dati quantitativi sistematici su distribuzione cronologica, contenuto, distribuzione tipologica, materiali scrittori, dimensioni, modalità compositive, partizioni interne, forature e rasure, scrittura e decorazioni, usi dei rotoli medievali, carenza che rende così più difficile comprendere le loro scelte di *mise en page* e *mise en texte*. Don C. Skemer, conservatore dei manoscritti nel Department of Rare Books and Special Collections della Princeton University Library, spazia nelle rarissime sopravvivenze di rotoli e altri fogli piegati, manoscritti o a stampa, impiegati come amuleti durante i secoli del Medioevo e della prima età moderna. Skemer ricorda non solo l'ampiezza di una ritualità estesa a livelli molto vari della società ma anche ribadisce quanto la pratica degli amuleti sia tra quelle più diffuse nel produrre esiti scrittori molto lontani dalla forma del libro più comune (*Magic Rolls and Folding Sheets: Physical Forms of Textual Amulets in the Middle Ages*, pp. 27-42); leggendo Skemer sovengono anche le ricerche sugli amuleti scritti, nelle fonti detti anche «brevi», ricordati persino nel *Decameron* di Boccaccio, sin dagli anni settanta e ottanta del Novecento oggetto in Italia di studi approfonditi da parte degli

storici, come Giorgio R. Cardona o Franco Cardini. Marco Rainini, domenicano e docente di Storia del Cristianesimo alla Cattolica Milano, intese un magistrale contributo sulla forma, sulla genesi, sulla tradizione del testo e di un testimone, rotolo eccezionale anche per le sue dimensioni fisiche, del *Compendium historie in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers (Biblioteca Trivulziana, ms. 489). A Giuseppe Frasso il compito di ripercorrere le interpretazioni passate sul problema e di sostanziare una originale linea interpretativa sui rotoli in volgare recanti testi poetici, prodotti con finalità differenti, cortigiana e devozionale, nel tentativo di «riempire (...) lo iato intercorrente tra la produzione dei testi e la raccolta e conservazione dei medesimi in canzonieri in forma di *codex*» (*Poesia in forma di rotolo*, pp. 79-91: 80). A Gino Roncaglia, filosofo specialista di Umanistica digitale, è affidata la breve riflessione su temi relativi al complesso e mutevole ecosistema della lettura digitale, con le forme librarie e testuali che inseguono priorità tecnologiche quanto funzionali, economiche quanto sociali e culturali (*Oltre il libro: le frontiere del testo digitale*, pp. 93-100).

Fra i contributi della seconda sezione, preme menzionare quelli di Paul Gehl, *Curator Emeritus* della Newberry Library di Chicago, e di David McKitterick, direttore della biblioteca del Trinity College e professore onorario all'Università di Cambridge. Gehl per tramite della *mise en livre* delle grammatiche esamina la graduale diffusione in Germania del modello pedagogico umanistico, elaborato in Italia; egli sceglie l'esempio illuminante delle opere del giovane grammatico Johannes Aventinus (1477-1534), professore ad Ingolstadt, mediatore di un metodo di insegnamento strettamente elaborato in sintonia con la forma del libro di grammatica, da adattare alla cultura tedesca del tempo, bisognosa di un nuovo «design of humanist grammar textbooks» (*Humanist Pedagogy and «Humanist» Design: the Bavarian Case of Johannes Aventinus*, pp. 169-189: 188). McKitterick si interessa invece del collezionismo di incunaboli e di altre edizioni a stampa antiche a supporto delle ricerche dedicate alla storia del disegno dei caratteri. Alcuni nomi di *book collectors*, come William Morris, sono assai noti; altri si avvalsero di raccolte più mobili e provvisorie, come Giovanni Mardersteig, sino all'arrivo della fotografia che rese in parte superfluo il possesso degli esemplari antichi a stampa, surrogati da dossier fitti di immagini, per creare nuovi tipi, ispirati ai modelli del passato (*Collecting Early Printed Books for Modern Type Designs*, pp. 191-204).

Nella terza sezione del volume, oltre ai contributi di Ursula Rautenberg sul frontespizio e di Marco Palma sul colophon, spetta a Barbieri il compito di presentare questioni essenziali sulle rubriche nei paleotipi, questioni attinenti ad almeno tre piani - grafico, tecnologico e sociologico -, fra scrittura e lettura del testo a stampa («*Dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere*»: *il problema delle rubriche in alcuni incunaboli delle origini*, pp. 235-256). Barbieri avvia il ragionamento dalle poco note pratiche di redazione delle rubriche nei codici tardomedievali, per poi passare all'esame delle stesse nei paleotipi. Le rubriche erano di uso molto limitato perché la prassi

prevedeva il completamento della pagina successivo alla tiratura tipografica, con l'inserimento di iniziali, altre decorazioni, paragrafazioni, rubricature in inchiostri rossi e blu, cromaticamente in dialogo con il nero del testo impresso (come il colore, anche la rubrica è elemento «partitore del testo e suo strumento esegetico», p. 240). Barbieri si domanda quindi da dove i copisti, lontani nel tempo e nello spazio dalle officine tipografiche, traessero le rubriche per completare le copie loro affidate per la rubricatura. I primi testimoni chiamati a deporre sono illustri; la Bibbia delle 36 e la Bibbia delle 42 linee, che in soli due esemplari contiene infatti i «“modelli per le rubriche”» (p. 247), per dirla con il GW, scovati da Barbieri nella *Tabula rubricarum* sopravvissuta. I frammenti della *Tabula*, realizzata per la Bibbia delle 36 linee, oggetti sottoposti ad interesse precoce, portarono a comprendere la funzione di tali sommari delle rubriche, che Barbieri riconosce anche in edizioni sublacensi, in veneziane dei fratelli da Spira, e persino in un'aldina con rubriche edite attribuite nella stampa allo stesso Manuzio.

Sulle scritture esposte e sulle loro variegate forme si sofferma Antonio Castillo Gómez, autorità del settore. Al centro del discorso sono prodotti urbani effimeri, creati in forma manoscritta o tipografica nella Spagna dei secoli XV-XVII, facili a tradire aspetti materiali strettamente collegati alla tipologia del testo, alla loro funzione, al loro uso e al pubblico per i quali sono stati creati. Dai più comuni bandi ed editti, fogli satirici e pasquinate, manifesti occasionali per festività e concorsi letterari, tesi di laurea si passa all'indagine intorno a tipologie meno consuete in Italia, quali gli annunci dell'avvio di corsi professionalizzanti, i manifesti penitenziali, i *sambenitos* (indossati dai detenuti durante la cerimonia dell'*auto de fé*), che favorivano «una comunicazione e una ricezione più visiva che verbale» (*Scrittura e immagine in alcuni testi urbani effimeri nella Spagna della prima età moderna*, pp. 329-359: 358).

Nell'ultima sezione, incentrata sul nesso tra figura e testo, appena richiamata dal saggio di Castillo, sono pubblicate ricerche di Giovanna Zaganelli sui libri xilografici, di Loredana Da Poz sulla biblioteca del bibliofilo Johann Hinderbch vescovo di Trento nel XV secolo, di Martyna Urbaniak sulle cinquecentine figurate del Furioso, di Gianfranco Crupi sui libri animati o mobili editi dalla prima età moderna sino all'epoca dei *paper engineers*, di Duccio Dogheria sulla meravigliosa raccolta di libri d'artista del MART di Rovereto.

Completano il volume ottimi apparati, realizzati da Stefano Cassini, che garantiscono alla miscellanea percorsi di lettura e fruizione mirati.

PAOLO TINTI

*Crafting Knowledge in the Early Medieval Book: Practices of Collecting and Concealing in the Latin West*, edited by Sinéad O'Sullivan and Ciaran Arthur, Turnhout, Brepols, 2023 (Publications of the Journal of Medieval Latin; 16), 523 pp., ISBN 978-2-503-60247-9, 115 €.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18346>

The volume brings together 13 essays that were originally presented at a colloquium of the same title, which took place online in July 2021 after being postponed by the COVID-19 pandemic. They cover a vast area of research that focuses on practices of *collectio* and concealment of knowledge, and most of them take early medieval western manuscripts as main points of reference. Given the versatility of these themes, the volume brings together varied responses that cannot be summarised under the fields of intellectual history or the history of the book. Rather, what *Crafting Knowledge* does so well is bringing attention to how the history of ideas directly relates to the book as a technological tool.

This type of publication (proceedings of a conference) suggests a level of disconnection between the individual essays, each of which tends to be aimed at its own specialist audience. While this rings true for this heterogenous volume, its in-depth studies cover a wide range of subjects that, together, vividly demonstrate the complexity of the processes that underpinned the transmission of written knowledge. Broadly, the essays address: the nature of knowledge classification and its role in creating hierarchies of authors; the practice of glossing; the origins and derivations of encyclopaedic knowledge; and inter-textual referencing in medieval literature, with special attention dedicated to contemporary attempts at establishing sources of truth and fiction. Crucially, whenever the discussion focuses on a manuscript, images are provided (sometimes in colour) wherever possible – this is especially helpful when the volumes described are digitally unavailable. Such a visual reference is invaluable, as it ensures that the volume's reader does not lose sight of the material aspect of knowledge acquisition, transmission, or concealment – often manifested in the way text is laid out on the page.

One of the editors and leader of the original project of *Crafting Knowledge*, Sinéad O'Sullivan, begins the volume reflecting on the nature of the Bible as «*the prime source of hidden treasure*» (p. 12) and of ultimate truth and wisdom. It is a very appropriate start: the fact that Christianity, like all Abrahamic religions, is a religion of the book links the object directly with knowledge seeking and concealing – a process which was meant to be formative and selective. It sets up the context that saw different groups of readers and scholars creating taxonomies of knowledge to be acquired, disseminated, or kept hidden: not casually one of the goals of this volume



is to show how «[t]he practices of collecting and concealing provide clues as to what kinds of knowledge were valued and how knowledge itself was made» (p. 14).

The first essays (Grotans, Teeuwen) place emphasis on how structures and hierarchies of knowledge were represented visually on the page, demonstrating how diagrams and other visual cues were an integral part of the intellectual framework underpinning medieval knowledge classification. Their discussion of the role of medieval authorities also underscores the process of «assembling but also recasting» (p. 21) knowledge. Just like scholars such as Augustine understood and justified the Aristotelian or Platonic (Stoic) models, glossators both reproduced and reframed knowledge in the margin of pages: an asynchronous dialogue between *auctor* and reader.

Some of the essays pay specific attention to glosses from conception to assemblage to revision (Cinato, Lendinara, Love). Much of this reflects on how knowledge was sourced and then sometimes interpreted, creating a helpful map of the dissemination of particular words and concepts. These essays are often very technical but provide the necessary granular detail to infer that glosses as paratext were in fact «obscuring as much as ... elucidat[ing]» (p. 235).

Concluding her work on the glosses to Book 3 of Abbo of Saint-Germain-des-Prés' *Bella Parisiaca urbis*, Lendinara argues that *obscuritas* was a rhetorical instrument in itself (p. 224) – something that is also reflected in the philological and codicological essays. For example, if narrative structures are seen as a “type” of knowledge, then the use of archaic language can be viewed as a form of concealment (Herren). Analogously, riddles as a narrative structure are meant to conceal meaning, but they also show common sources within and beyond the text (Orchard). A similar tension is discussed in a case study on Saxo Grammaticus where intertextuality shows both «fusion and dissonance» (p. 488) of sources, as Saxo is seen grappling with fact and fiction regarding England's past (Clarke).

A particularly fascinating contribution, perfectly balancing the practices of *collectio* and concealment, lays out the use of occult *characteres* and Greek script as a way that concealed knowledge and simultaneously showed off the scribe's ability to decode it (Garipzanov). Referring to ecclesiastics' attempts at suppressing the use of such mystical symbols, the essay emphasises the visual impact of script and its influence on knowledge transmission: it was the characters' perceived apotropaic power and belief in their healing capabilities to ensure their endurance throughout the early Middle Ages. Another essay meticulously lists the occurrences of other symbols: those recording direct speech (Ganz). This is a precious manuscript survey.

Other contributions specially rely on codicological analysis, showing how the assemblage of a book (Dekker), quantitative analysis (Stein), and

inter-generational use (Contreni) affected the way knowledge was crafted and received. Here we really see the physical/technological dimension of *collectio*, which implies that the travelling object or scribe created a «transcultural paradigm» (p. 291) that gestures towards the intellectual ramifications behind the circulation of individual texts. In this context, concealment takes “physical” form in the rejection of ideas: through annotations, crossing-outs, erasures, and ripped-out pages.

The concluding remarks of editor Cian Arthur portray the book as a microcosm of the medieval mind at work, highlighting the considerable overlap between *collectio* and concealment, which are sometimes indistinguishable. *Crafting Knowledge* concerns the assessment of the contours of such binaries: not just *collectio* and concealment, but also fusion and dissonance, elucidation and obfuscation, fact and fiction, known and unknown.

Although the process of *collectio* was systematic, and we now analyse it and make sense of its variable dynamics, it is important to remember that «modern taxonomies and definitions ... are just that – modern constructs that do not always neatly fit historical cultural products» (Contreni, p. 366). The essays in this volume do not superimpose categories to the detriment of our understanding of medieval patterns of crafting knowledge. If anything, as mentioned above, they stay close to their area of specialism and often only superficially link with one another. For this reason, they will probably attract more attention as individual contributions rather than, as a volume, inspire a new audience of medievalists to reflect further on the craft of knowledge as an integral part of medieval textual culture.

CARLOTTA BARRANU

**MILVIA BOLLATI, MARCO PETOLETTI, *I manoscritti miniati in Italia della Biblioteca Ambrosiana (fondo inferior). Il Trecento*, Roma, Viella, 2022 (Scritture e libri del medioevo, XXI), 187 pp., 88 tavv. a colori, ISBN 979-12-5469-017-8.**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18110>

«Questa biblioteca Ambrosiana che Federigo ideò con sì animosa lautezza, ed eresse, con tanto dispendio, da' fondamenti; per fornir la quale di libri e di manoscritti, oltre il dono de' già raccolti con grande studio e spese da lui, spedì otto uomini, de' più colti ed esperti che poté avere, a farne incetta, per l'Italia, per la Francia, per la Spagna, per la Germania, per le Fiandre, nella Grecia, al Libano, a Gerusalemme. Così riuscì a radunarvi circa trentamila volumi stampati, e quattordicimila manoscritti».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mursia, 1972<sup>2</sup>, cap. XXII, pp. 332-333.

La biblioteca fondata dal cardinale Federico Borromeo e inaugurata nel 1609 fu incessantemente ampliata e arricchita, prima per volontà dello stesso cardinale, poi tramite acquisti e donazioni, raggiungendo oggi la consistenza di quasi quarantamila manoscritti e un milione di stampati. La descrizione manzoniana dell'Ambrosiana prosegue mettendo in rilievo tra «le regole che [il cardinale] stabilì per l'uso e per il governo della biblioteca, l'intento d'utilità perpetua, non solamente bello in sé, ma in molte parti sapiente e gentile molto al di là dell'idee e dell'abitudini comuni di quel tempo. Prescrisse al bibliotecario che mantenesse commercio con gli uomini più dotti d'Europa, per aver da loro notizie dello stato delle scienze, e avviso de' libri migliori che venissero fuori in ogni genere, e farne acquisto; gli prescrisse d'indicare agli studiosi i libri che non conoscessero, e potesser loro esser utili; ordinò che a tutti, fossero cittadini o forestieri, si desse comodità e tempo di servirsene, secondo il bisogno».<sup>2</sup> L'amplessissima bibliografia dedicata al patrimonio dell'Ambrosiana, i cataloghi dei manoscritti e degli stampati, dei documenti e degli archivi attestano la straordinaria lungimiranza degli intenti del Borromeo, che si sono tradotti nei secoli nello studio e nella valorizzazione delle raccolte della biblioteca.

Considerando l'ambito dei cataloghi, in particolare quelli dei manoscritti miniati, il punto di partenza per ogni ricercatore sono indubbiamente i volumi *Codici miniati dell'Ambrosiana. Contributo a un catalogo* di Renata Cipriani (edito postumo a Vicenza nel 1968) e *l'Inventario dei codici decorati e miniati (secc. VII-XIII)* curato da Maria Luisa Gengaro e Gemma Villa Guglielmetti (Firenze 1968). La pubblicazione in esame è infatti uscita anche per celebrare la memoria di Renata Cipriani e sulla traccia delle sue dirimenti ricerche col generoso contributo di Nicoletta Cipriani, sorella di Renata. Inclusa nella prestigiosa collana *Scritture e libri del medioevo* diretta da Marco Palma, ne sono meritevoli autori Marco Petoletti, docente di 'Letteratura latina medievale' presso l'Università Cattolica di Milano, e Milvia Bollati, docente di 'Storia della miniatura' presso lo stesso ateneo. Come annunciato dagli stessi nell'introduzione, Petoletti e Bollati mettono a disposizione le loro esperienze, «diverse sì, ma complementari per offrire al lettore uno sguardo quanto più completo su quello scrigno prezioso che è ogni manoscritto medievale» (p. 16).

Il catalogo, di 187 pagine, contiene 44 schede, una per ogni manoscritto, ciascuna suddivisa in due sezioni. La prima, a firma di Petoletti, comprende una magistrale descrizione codicologica, completa di analisi paleografica e indicazione dei testi contenuti; segue la storia del volume, in cui vengono registrate le note di possesso, gli *ex libris* e tutti gli indizi che aiutano a meglio precisare i passaggi collezionistici fino all'attestazione dell'ingresso in Ambrosiana. Questa puntigliosa indagine condotta sulle evidenze materiali getta luce sulle provenienze dei vari manoscritti e sui diversi canali tramite cui giunsero alla Biblioteca i testi, a partire dalle raccolte

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 333.

private di Francesco Ciceri (1527-1596) e di Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601): al primo appartennero almeno sei libri, tra i quali le opere di Cicerone (E 14-15 inf.), mentre al secondo tre volumi, di cui il Seneca già posseduto da Giovanni Corner (C 96 inf.). A fianco delle collezioni dei bibliofili cinquecenteschi, furono le istituzioni religiose milanesi e italo-settentrionali a fornire preziosi testi all'Ambrosiana: basti ricordare il convento meneghino di Santa Maria Incoronata, la Cattedrale di Milano e il monastero benedettino di San Colombano di Bobbio.

La seconda sezione di ciascuna scheda consiste nella descrizione formale e nella storia e fortuna critica delle miniature e dei disegni, assieme alla relativa bibliografia. Il volume è arricchito da un importante apparato illustrativo a colori: le 88 tavole fotografiche – sia delle carte intere dei manoscritti sia dei dettagli della decorazione – sono uno strumento fondamentale per il lettore, come pure gli indici analitici dei nomi, dei codici e dei documenti d'archivio che chiudono il catalogo.

La discussione stilistica, condotta con acribia filologica da Bollati, restituisce un vivace panorama che comprende in *primis* la Lombardia e l'Emilia, poi il Veneto, la Liguria, la Toscana e infine il Centro-Italia, offrendo una raffinata sinossi della miniatura italiana lungo tutto il XIV secolo. All'area lombarda afferiscono circa quattordici esemplari, tra cui due celebri messali: quello per Roberto Visconti, eletto vescovo di Lodi nel 1312 (C 170 inf.), e quello miniato da Salomone de' Grassi (E 18 inf.). Degno di menzione anche l'interessante codice cisterciense comprendente il *Martyrologium* e la *Regula*, proveniente dall'abbazia di Morimondo.

Il Veneto è rappresentato da sette testimoni, tra cui spiccano i testi ciceroniani abbelliti sapientemente da due miniatori patavini aggiornati sulla vulgata bolognese (E 14-15 inf.)

Per l'area emiliana e in particolare felsinea, composta da una buona quindicina di volumi, si ricordano i manoscritti C 96 inf. e B 42 inf., contenenti rispettivamente le *Tragedie* di Seneca e le *Decretali* di Giovanni d'Andrea, entrambi illustrati da Niccolò di Giacomo di Bologna; il secondo codice, appartenuto al vescovo Antonio da Saluzzo, reca la firma del miniatore.

Dei tre manoscritti collegabili ad artisti toscani e più precisamente fiorentini – uno è il Virgilio martiniano – occupa un ruolo di rilievo la *Nova cronica* di Giovanni Villani (C 174 inf.), mentre un solo codice, contenente la *Legenda aurea*, viene collocato in Liguria (C 240 inf.). Infine, quattro manoscritti hanno origini centro-italiane, come il *Commento* di Guglielmo di Ware alle *Sententiae* di Pietro Lombardo, miniato da due artisti umbri, oppure meridionali, come il volume contenente il *De miseria humane conditionis* di Innocenzo III e la *Collectanea rerum* di Caio Giulio Solino superbamente illustrato da un collaboratore del napoletano Cristoforo Orimina (D 36 inf.)

Solo tre dei testi del catalogo sono in lingua italiana: oltre al già citato codice del Villani, sono il volgarizzamento della prima decade di Tito Livio

(C 214 inf.) e la *Commedia* di Dante, che reca però anche un apparato esegetico in latino – le cosiddette ‘Chiose ambrosiane’ – di cui il codice è l’unico testimone completo. Gli autori hanno incluso anche la scheda sul famosissimo Virgilio ambrosiano, appartenuto a Petrarca, nonostante il manoscritto sia stato vergato da un copista francese, come dimostrano le evidenze paleografiche chiarite da Petoletti, e miniato in Francia da Simone Martini durante il suo periodo avignonese: la scelta è motivata dall’origine del pittore e miniatore e dalla sua importanza nella storia dell’arte figurativa.

Questo lavoro a quattro mani ha grandi pregi, a partire dal fatto stesso di essere un catalogo: come sottolineato dal direttore dell’Ambrosiana Federico Gallo nella premessa, «I cataloghi sono l’anima delle biblioteche, sono la via di accesso per poter rintracciare e studiare i libri che esse conservano, sono la garanzia della loro esistenza e fruibilità per i lettori» (p. 11). Di cataloghi ragionati si ha sempre più bisogno, e in questo senso gli autori rispondono con successo a una richiesta della comunità scientifica internazionale, in un momento storico in cui si investono sempre meno fondi e risorse per lo studio dei manoscritti.

Osservando il catalogo da vicino e scorrendo la descrizione delle varie schede, si ha la netta percezione del lavoro paziente e sorvegliato che ha portato Petoletti e Bollati prima a conoscere e poi a raccontare ogni manoscritto, evocando così la fatica dei copisti e dei miniatori: ne sono prova le numerose pubblicazioni di entrambi dedicate ai singoli codici che precedono il catalogo. L’esperienza pluridecennale nello studio dei manoscritti e l’autorevolezza scientifica degli autori si riflette nel taglio delle schede, al contempo dettagliate e concise, aggiornate sulle ricerche pregresse ma sempre critiche e propositive di interpretazioni nuove: un esempio è l’acuta rilettura della nota di tipo ‘*conduxit*’ nel ms. B 42 inf. sopra ricordato, grazie alla quale Petoletti accantona definitivamente l’identificazione del mecenate del codice col cardinale Bertrand de Deux avanzata dalla critica precedente, a favore di una con Antonio da Saluzzo.

Tra le numerose, felici attribuzioni suggerite da Bollati, sono quella della *Legenda* C 240 inf. a un miniatore genovese, ipotesi suffragata da convincenti confronti con episodi illustrativi pertinenti all’area ligure, e quella delle miniature del ms. C 246 inf. al Maestro del Graziano di Napoli: in quest’ultimo testimone alla rarità del contenuto, ossia la trasmissione di Solino, si unisce quella della fantasiosa decorazione, che sinora non era stata adeguatamente indagata. Merita sottolineare la descrizione ‘certosina’ dei sistemi ornamentali più complessi, come quello dello stesso Solino che consta di 71 miniature, indispensabile per comprendere il gioco sottile delle iconografie e delle storie dipinte.

Altra immediata considerazione che scaturisce dall’analisi del volume: studiare un fondo in cui si trovano a convivere manoscritti miniati per committenti diversi in epoche diverse e acquistati da collezionisti diversi è impresa ardua; inevitabilmente ci si trova di fronte a un *ensemble* di qualità



altalenante, ed è esattamente il caso del fondo *inferior*, dove si incontrano mostri sacri della storia del libro come il Virgilio di Petrarca (A 79 inf.) a fianco di severe, anonime esegesi bibliche (C 188 inf.). Questo è perciò un catalogo coraggioso, in cui gli studiosi non hanno paura di confrontarsi con una compagnia caleidoscopica di pergamena e di carta, senza scadere nel compilativo né tantomeno nell'*inventio* a tutti i costi. Così è anche un catalogo onesto. La scelta delle tavole fotografiche è calzante e ben centrata e anche il formato quasi tascabile scelto per il volume, agile da sfogliare e con la copertina morbida, facilita la consultazione e permette un'attenta e piacevolissima lettura.

Ogni manoscritto è sempre un microcosmo, anche quando, come alcuni volumi discussi nel catalogo, presenta un testo non particolarmente originale, una scrittura poco elegante e un apparato decorativo modesto, come il *Commento* a Pietro Lombardo (C 188 inf.). È perciò apprezzabilissima la scelta fatta dagli autori, che senza cercar di coprire tutti i miniatissimi dell'Ambrosiana, hanno ristretto il campo al secolo XIV, e più precisamente al solo fondo *inferior*. Ciò ha consentito loro di prestare ad ogni manoscritto, anche al più modesto, la giusta attenzione e quello sguardo ravvicinato che sono imprescindibili per non banalizzarne la narrativa.

Il catalogo è inteso dagli autori stessi come punto di partenza di un'indagine più ampia e necessaria che porterà, in un secondo momento, a studiare anche i codici del XV secolo: è perciò auspicabile, in tempi non troppo lontani, un nuovo sforzo che si concretizzi in un secondo volume. Quest'ultimo potrà forse, integrando le informazioni già raccolte sui codici del XIV secolo, contemplare anche un saggio introduttivo sul collezionismo e sulle varie provenienze del fondo dei manoscritti italiani. Come sosteneva Toesca, padre della miniatura lombarda e profondo conoscitore dell'Ambrosiana, «le opere della miniatura schiudono, o almeno riflettono, i più alti cieli dell'arte italiana. E giova ritrovarle, e raccoglierle, e ch'esse siano sempre più note».<sup>3</sup>

BEATRICE ALAI

---

<sup>3</sup> PIETRO TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*. La collezione di Ulrico Hoepli, Milano, Hoepli, 1930, introduzione.

***Suor Eufrosia Burlamacchi (1478-1548). Scrivere, miniare, cantare nella Lucca del Cinquecento. Catalogo della mostra (Lucca, Biblioteca Statale, 23 settembre-18 novembre 2023), a cura di Loretta Vandì, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2023, 109 pp., ISBN 978-88-6550-896-1, 18 €.***

DOI: <https://doi.org/2010.6092/issn.2240-3604/19361>

Pacini Fazzi, autorevole editore di riferimento della Lucchesia, nell'autunno 2023 ha promosso - grazie anche al contributo offerto da alcuni sponsor privati - la pubblicazione del catalogo della mostra bibliografica curata dalla prof.ssa Loretta Vandì, allestita nell'ambito delle "Giornate europee del patrimonio" presso la Biblioteca Statale di Lucca tra il 23 settembre e il 18 novembre. Le ricerche della Vandì, già docente di Storia dell'arte presso la Scuola del Libro in Urbino, da tempo insistono sulla vita e le opere della miniatrice lucchese Eufrosia Burlamacchi (1482-1548), discendente da due esponenti delle più ricche famiglie mercantili lucchesi, in quanto figlia di Giovanni Burlamacchi e Costanza Trenta.

Entrata giovanissima nel convento di S. Nicolao Novello (1502), sulla scia della predicazione savonaroliana, Eufrosia sentì il desiderio di fondare insieme ad altre consorelle un monastero femminile intitolato a san Domenico, ideale che non solo seppe concretizzare ma si adoperò anche a reggerne le redini in qualità di Superiora per un discreto periodo di tempo. In questi anni, Eufrosia fornì il suo contributo intellettuale, artistico e perfino canoro alla nuova comunità religiosa, ma la specialità (e dote) nella quale si distinse maggiormente fu l'arte della miniatura, maturata in seguito all'incontro con un'altra miniatrice pisana, suor Benedetta Arnolfini, di cui già in passato la stessa Vandì aveva riscontrato una continuità stilistica (si veda il suo saggio *Sister Eufrosia Burlamacchi and the Art of the Wayside*, in *Artiste nel chiostro: Produzione artistica nei monasteri femminili in età moderna*, a cura di Sheila Barker con la collaborazione di Luciano Cinelli, Firenze, Nerbini, 2015, pp. 89-104).

I codici realizzati dalla Burlamacchi raggiunsero un elevato livello artistico, che fa da contraltare alla quasi totale assenza di tipografi stabili attivi nella Città del Volto Santo tra il 1490-91 (quando il Comune lucchese commissionò a Enrico da Colonia i primi statuti a stampa della città e della Corte dei Mercanti) e il 1539 (quando necessità pratiche di ordine legislativo obbligarono le autorità locali a richiedere al bolognese Giovanni Battista Faelli l'allestimento di una nuova edizione di statuti civili). Il catalogo offre un ampio percorso che non si limita ad analizzare la vita e le mirabili miniature realizzate dalla Burlamacchi, ma fornisce anche una panoramica più ampia sul contesto storico e spirituale in cui l'artista lucchese mosse i suoi passi, ricostruito attraverso l'analisi di fonti eterogenee costituite da

manoscritti, incunaboli, cinquecentine e stampe conservate presso la Biblioteca Statale di Lucca.

Utilissime le sezioni centrali dedicate allo stile artistico, condotto attraverso l'analisi di fonti conservate sia in loco che all'estero, dato che una preziosa serie di antifonari miniati dall'artista lucchese sono oggi confluiti in un convento domenicano della California. Di particolare interesse per lo studio delle provenienze nei libri antichi è la sezione IV (*Libri e letture nel convento di San Domenico a Lucca*, pp. 33-49), ma utile è anche la sintesi storica sulla *Miniatura a Lucca nel XV secolo* (pp. 41-50), di cui effettivamente mancava un contributo riepilogativo. In apertura, il catalogo della mostra si apre con la presentazione firmata da Monica Maria Angeli, che con questa mostra si è congedata dal suo pluriennale mandato da Direttrice della Biblioteca Statale di Lucca, incarico assunto nel 2015. Questa mostra e il presente catalogo costituiscono dunque l'ultimo regalo della Direttrice alla comunità lucchese, che non c'è dubbio contribuirà a far conoscere alle future generazioni un eccellente episodio di committenza artistica e circolazione di manoscritti, per certi versi alternativo e in controtendenza a discapito dell'inesorabile e progressivo affermarsi delle moderne tecnologie tipografiche, già ampiamente diffuse in tutta Italia ed Europa.

DAVIDE MARTINI

**Librorum fragmenta. Incunables i manuscrits reutilitzats en la Biblioteca Històrica - Incunables y manuscritos reutilizados en la Biblioteca Històrica. Catalèg de la exposició (València, Biblioteca Històrica, Sala Duc de Calabria, 13 de desembre-7 abril 2024), por Francisco M. Gimeno Blay, Susana González Martínez y Mónica Pintado Antúnez, [València, Biblioteca Històrica de l'Universitat de València], 2023, 239 pp., ISBN 978-84-9133-639-6, [disponibile in open access](#).**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/19360>

**d**a qualche decennio nell'ambito delle scienze del libro e del documento si stanno moltiplicando gli studi legati alla cosiddetta 'frammentologia' (*fragmentology* in inglese), ovvero lo studio di frammenti testuali, di cui in Italia il riferimento principale resta ancora il volume *Fragmenta ne pereant. Recupero e studio dei frammenti di manoscritti medievali e rinascimentali (liturgico-musicali, ebraici, latini e volgari) riutilizzati in legature*, curato da Mauro Perani e Cesarino Ruini (Ravenna, Longo, 2002). La frammentologia, che si fatica a considerare quale indipendente disciplina storica, è tuttavia una branca o filone di studi estremamente vitale per la codicologia e la bibliologia, perché consente di porre l'attenzione su importanti spunti di carattere storiografico e sociologico, come ben dimostrano gli studi di

Mauro Perani sulle caratteristiche e modalità di riuso delle pergamene ebraiche o quelli di Giuseppe Baroffio sui frammenti liturgici.

Non mancano interventi dedicati anche ai frammenti di libri a stampa, di cui forse quello più rappresentativo è la ricognizione condotta da Eric Marshall White sui frammenti della B42 nel suo recente *Editio Princeps. A History of the Gutenberg Bible* (London-Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2017). Non mancano neppure diversi cataloghi di mostre allestite con frammenti di codici o libri a stampa sia in Italia che all'estero, tra cui anche quello qui segnalato, realto alla recentissima esposizione realizzata presso la Biblioteca Històrica di Valenza, che valorizza in maniera intelligente una serie eterogenea di frammenti ricavati sia da manoscritti medievali che incunaboli, i quali si sono spesso conservati *in situ*, cioè uniti ad altri antichi volumi perché riutilizzati come coperture esterne (maculature) o elementi di rinforzo interni. Fattore, questo, che pone notevoli difficoltà d'allestimento espositivo, che tuttavia segue un criterio disciplinare.

Molto curioso è il caso di alcuni fogli pergamenei, in precedenza recanti alcuni stralci del *Tresor* di Brunetto Latini in traduzione spagnola, dunque raschiati e cuciti insieme a formare un'unica lunga striscia, poi miniata e integrata come porzione centrale di due casule, oggi entrambe conservate al Museo della Cattedrale di Segorb (schede nn. 1 e 2). Le altre schede del catalogo (in tutto 28) sono volutamente molto semplificate per consentire anche a un pubblico non specialista di comprendere le caratteristiche proprie dei frammenti che dell'oggetto/*liber tradens* in cui si trovano custoditi. Numerose le illustrazioni fotografiche, quasi sempre a piena pagina. In calce al catalogo è riproposto un recente saggio di impostazione metologica a firma del curatore della mostra, Francisco M. Gimeno Blay, intitolato "*Trocios librorum parvi valoris" para reciclar* (pp. 162-222), già apparso sull'«Anuario de Estudios Medievales», LII, 1, 2022, pp. 67-98, che forse varrebbe la pena riproporre anche in traduzione italiana.

Questo contributo riporta infatti una intelligente disamina sul fenomeno di riutilizzo dei manoscritti in epoca medievale, ma propone anche alcuni (rari) casi in cui è possibile documentare un salvataggio *in extremis* da parte di alcuni appassionati bibliofili: è il caso del notaio spagnolo Pere Miquel Carbonell (il quale si impegnò a recuperare un prezioso volume a stampa da lui in precedenza donato a un monastero, ma bistrattato da quella comunità e abbandonato all'incuria) e di Hartmann Schedel, celebre medico di Norimberga autore del *Liber chronicarum* (che riuscì a ottenere un manoscritto con alcuni opuscoli di Galeno dal monastero di S. Agostino a Norimberga). Chiude il catalogo della mostra un intervento tecnico ma decisamente esplicativo sulle tipologie di frammenti librari e sulle modalità di recupero conservativo di Susana González Martínez e Mónica Pintado Antúnez, restauratrici responsabili del Servei de Biblioteques i Documentació dell'Universitat de València (pp. 225-239).

DAVIDE MARTINI

*Con la penna e con il torchio. Scritture politiche e normative di principi e città nell'Italia centro-settentrionale della prima Età moderna. Atti del convegno internazionale (Milano, Archivio di Stato, 14-15 dicembre 2023), a cura di Davide Martini e Marco Francalanci, = «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», 2021, pp. 321.*

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18516>

**I**l volume raccoglie gli atti di un ricchissimo convegno internazionale che si è tenuto sul finire dell'anno 2020 sotto l'egida del prof. Edoardo Barbieri dell'Università Cattolica di Milano e del prof. Mathieu Caesar dell'Università di Ginevra. Inserito all'interno del progetto PRIN (2017) *The Dawn of Italian Publishing. Technology, Texts and Books in Central and Northern Italy in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, il convegno ha rappresentato un prezioso momento di riflessione su produzione, fruizione e conservazione di testi normativi e, stante l'argomento strettamente connesso tanto al patrimonio quanto all'attività archivistica, è stato ospitato dall'Archivio di Stato di Milano e trasmesso online sul canale YouTube "Il canale dei libri": <<https://www.youtube.com/watch?v=9cBUxf-lypo>> (sessione del 14 dicembre 2020) e <<https://www.youtube.com/watch?v=rBPrc16H3Pw>> (sessione del 15 dicembre 2020).

La transizione dal libro manoscritto a quello stampato è un argomento che, invece di esaurirsi, affascina sempre di più gli studiosi del libro. Se è noto l'intreccio straordinario fra la trascrizione tradizionale e l'*ars artificialiter scribendi*, introdotta verso la metà del Quattrocento, meno studiato è, invece, l'ampio uso che di questa nuova tecnologia si servirono gli uffici degli stati italiani preunitari, tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, per diffondere informazioni, creare contenuti, fare propaganda. Non è casuale la scelta congressuale di circoscrivere il proprio campo d'indagine all'Italia centro-settentrionale, il cui caleidoscopico scacchiere geopolitico rappresenta un contesto privilegiato per osservare il ruolo che le tipografie svolsero nella costruzione dell'identità e della comunicazione politica delle piccole realtà territoriali dell'Italia preunitaria (ducati, principati e repubbliche rinascimentali). Così anche le istituzioni, superata l'iniziale diffidenza nei confronti della novità, cominciarono ad affidare le proprie scritture ai torchi, andando a ridefinire la morfologia degli strumenti normativi e la promozione del discorso pubblico nella fittissima produzione di statuti, grida e di tutta la varia tipologia della normazione. In tale contesto, l'ampiezza di problematiche e questioni aperte ha permesso agli autori di affrontare il tema da prospettive variegata, proprie ora della storia del libro ora di quella istituzionale e giuridica.



Obiettivo primario dei dodici contributi – incentrati su casi emblematici – è l’indagine sulle dinamiche con cui la tipografia penetrò attivamente nella costruzione dell’identità e della comunicazione politica di ducati, principati e repubbliche rinascimentali, prestando un occhio di riguardo alla produzione di statuti, grida e altre pubblicazioni di natura politica. Lo si legge con chiarezza nei saggi di Francesco Salvestrini (*Traduzioni in volgare e stampe degli statuti cittadini nella Toscana medievale e moderna*, pp. 1-34), di Marco Francalanci (*Fra scelte di produzione ed esiti comunicativi. L’evoluzione delle gride tipografiche milanesi del primo Cinquecento*, pp. 187-210), e di Mathieu Caesar (*Il principe, i comuni e gli Stati. La stampa di statuti e testi normativi in area sabauda tra fine '400 e inizio '500*, pp. 109-134), laddove viene evidenziato nitidamente il ruolo che attori diversi (istituzioni, tipografie) hanno avuto nell’orientare la comunicazione normativa nel delicato passaggio dalla cultura manoscritta a quella tipografica. Sullo stretto legame tra la tipografia e le istituzioni politiche si soffermano nei rispettivi contributi anche Alessandro Tedesco (*Gli Statuti di Brescia di Tommaso Ferrando: nuova indagine sulla stampa e la ricezione della prima edizione del corpus statutario bresciano*, pp. 135-158), e Maria Alessandra Panzanelli Fratoni (*La princeps degli Statuti di Perugia (Cartolari, 1523-1528). Committenza pubblica, iniziativa privata e mecenatismo*, pp. 269-292).

I tipografi partecipano alla validazione dei testi tramite l’inclusione stabile nella produzione delle norme. Affidare stabilmente i lavori a uno stampatore significava di fatto includerlo nelle maglie del potere e, nel contempo, assoggettarlo al controllo dell’istituzione pubblica (Luca Montagner, *Dagli Statuti di Valtellina alla propaganda contro il regno dell’Anticristo. La tipografia di Dolfino Landolfi “in media ipsa Italia”*, pp. 237-256). Stephen J. Milner e Simona Giordano (*Public Proclamations and the “longue durée”: Multimedial Publication in Florence Between the Thirteenth and Sixteenth Centuries*, pp. 35-60) hanno lavorato su un corpus di circa 1.500 bandi emessi dalla magistratura degli Otto di Guardia della Repubblica di Firenze tra il 1470 e il 1520, mentre Matteo Fadini (*Una miscellanea senese e fiorentina dei secoli XVI-XVII della Fondazione Bruno Kessler. Spunti per lo studio delle antiche raccolte di bandi*, pp. 159-186) ha approfondito questa miscellanea fattizia contenente per lo più bandi, ordini e provvisori riguardanti in generale il Gran ducato di Toscana.

Più si arricchiscono le conoscenze sulle varie modalità della cultura libraria del Quattro-Cinquecento, tramite saggi monografici su editori e stampatori (Monica Bocchetta, «*Pro commodiori lectione*». *Gershom Soncino e la stampa degli statuti cittadini di Fano, Jesi e Rimini*, pp. 211-236), su statuti cittadini (Davide Martini, “*Nuperrime castigata et quam accuratissime impressa*”. *Riforme statutarie e iniziative editoriali a Lucca tra XV e XVI secolo*, 61-108) e fogli volanti (Stefano Cassini, *L’eco tipografica dell’elezione del doge Leonardo Loredan (1501) a partire da una miscellanea roveretana*, pp. 257-268), e più chiara appare la rivoluzione che l’invenzione della stampa manuale determinò nelle strategie di produzione testuale e in quelle comunicative

del potere pubblico civile. Chiude il volume l'intervento a mo' di conclusione di Antonio Castillo Gómez, intitolato *Statuti, bandi e gride nella prima Età moderna. Uno sguardo tra storia del libro e della comunicazione polica* (pp. 293-306). I contributi sono reperibili in formato open access sul sito dell'Archivio di Stato di Milano: <[https://archiviodistatomilano.cultura.gov.it/fileadmin/user\\_upload/Archivio\\_Stato\\_Milano\\_2021\\_Annuario.pdf](https://archiviodistatomilano.cultura.gov.it/fileadmin/user_upload/Archivio_Stato_Milano_2021_Annuario.pdf)>.

DAMIGELA HOXHA

**FRANCESCA NEPORI, *I frati cappuccini tra letture e librerie*, Imola, Editrice La Mandragora, (Autografi, 17), 2023, 177 pp., ISBN 978-88-7586-722-5, 15 €.**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18213>

**i** Il rapporto dei Frati Cappuccini con l'universo librario nella sua triplice articolazione di produzione, acquisizione e fruizione si dipana tra il 1529, quando nelle Ordinazioni di Albacina si manifesta una esplicita connotazione antintellettualistica nel rifiuto degli studi e nel ridurre al minimo i libri permessi a frati, e gli ultimi decenni del secolo scorso quando nell'aggiornamento post-conciliare degli statuti dell'Ordine del 1968 e nei successivi interventi dei Superiori generali viene ribadita l'importanza delle raccolte librerie conventuali e la necessità della loro salvaguardia. Una storia ricca di significativi sviluppi che approda ai nostri giorni alla constatazione, per certi versi sorprendente, che fra i vari Ordini religiosi sono forse proprio i Cappuccini che hanno prestato maggiore attenzione alle biblioteche conventuali curandone l'accrescimento, la conservazione e la valorizzazione. E così rivestono una particolare attualità le raccomandazioni dell'allora Ministro Generale Pasquale Ryvalski che nel 1972 ribadiva la necessità «di salvaguardare in ogni circostanza i libri [...] patrimonio dell'Ordine, che ci è stato affidato per conservarlo e accrescerlo», sostenendo che quando le biblioteche vengono trascurate viene indebolita «la forza della nostra testimonianza e l'efficacia del nostro ministero».

Di questo secolare percorso Francesca Nepori, studiosa di lungo corso delle vicende culturali cappuccine e per molti anni bibliotecaria conservatrice presso la Biblioteca Provinciale dei Cappuccini di Genova, traccia un accurato e documentatissimo resoconto che individua proprio nell'origine della «bella e santa riforma» e nel particolare ruolo svolto da Bernardino Ochino le caratteristiche del controverso legame dei Cappuccini con il materiale librario. Il volume si apre, infatti, con un agile e denso capitolo che opportunamente «ha lo scopo di fornire le coordinate storiche per conoscere la biografia del primo secolo di esistenza dell'Ordine» soprattutto a quanti «hanno poca familiarità con la storia di un Ordine che

non ha vissuto spaccature e divisioni interne come gli ordini francescani che lo hanno preceduto». Conoscere le dinamiche che hanno animato le fasi iniziali della vita dell'Ordine risulta, a parere dell'autrice, indispensabile per comprenderne le scelte, apparentemente contraddittorie con l'iniziale vocazione eremitica e pauperistica, operate dai frati cappuccini.

Nel successivo capitolo, *I Cappuccini tra letture, studi e librerie*, centro nevralgico del volume, Francesca Nepori ripercorre puntualmente l'evoluzione, nella norma e nella prassi, del rapportarsi di questa famiglia francescana con i libri e le raccolte librerie segnalando il progressivo passaggio per quanto riguarda gli studi dal divieto di «ponere studio» sancito dalle Ordinazioni di Albacina all'obbligo, deliberato nel 1564 dal primo capitolo generale tenuto dopo il Concilio di Trento, di istituire uno studio teologico in ogni Provincia e alla fondazione nel 1575 di una Studium generale, e in relazione al possibile accumulo di libri, che in ogni caso dovevano essere sempre in comune, dalla «piccola stantia» auspicata dalle Costituzioni del 1536 e ribadita in quelle del 1552 e del 1575 alla libreria prescritta, ma solamente per i conventi più grandi, dalle Ordinazioni del 1596.

Degli esiti di questa evoluzione si trova un'ampia e indubbia documentazione nelle risultanze della Inchiesta promossa dalla Congregazione dell'Indice alla fine del XVI secolo per verificare l'adeguamento delle biblioteche conventuali agli orientamenti dottrinali e disciplinari emersi nel Concilio di Trento. Le liste dei libri afferenti alle biblioteche cappuccine, infatti, per quanto parziali e lacunose attestano il rapido accrescimento delle raccolte e una capillare presenza di materiali librari, in alcuni casi di notevole entità, nei conventi dell'Ordine.

Sulla scorta degli ormai numerosi contributi dedicati all'argomento, nel terzo capitolo del volume vengono ricostruite le diverse fasi - intimazione dell'obbligo, compilazione delle liste, invio delle stesse alla Congregazione - di questo particolare censimento realizzatosi tra non pochi ritardi e molte reticenze, si dà conto della documentazione prodotta nell'Inchiesta, si conferma il dato di una sostanziale uniformità delle biblioteche conventuali nella tipologia delle letture, delle strutture organizzative e nei meccanismi di acquisizione e di fruizione.

Di estremo interesse, anche perché in qualche misura affronta un aspetto poco investigato delle modalità di accrescimento delle librerie è il capitolo dedicato alle "*limosine*" librerie che sono all'origine della diffusa presenza nelle biblioteche cappuccine di testi non riconducibili agli interessi culturali, formativi e apostolici dei frati. Si devono, infatti, ai libri acquisiti attraverso le donazioni *pro remedio animae*, singoli volumi o cospicue raccolte, o acquistati con il ricavato delle messe celebrate allo stesso fine, gli «incrementi librari» registrati «tra la fine del Cinquecento e inizio Seicento». L'approdo di tali materiali librari eterogenei che derivano spesso dagli specifici interessi professionali dei donatori accresce la valenza culturale delle librerie che «si configurano come vero e proprio collettore della

memoria di specifiche comunità locali» ma pone ai frati diversi problemi per la loro gestione.

La ricca documentazione esibita dalla studiosa evidenzia, ad esempio, che «i lasciti dovevano essere attentamente vagliati» e che spesso richiedevano l'intervento delle superiori autorità ecclesiastiche, talvolta addirittura del Pontefice, per rendere possibile «la permuta tra i “vari e molti libri donati” di quelli inutili o non decenti con altri più opportuni alle esigenze culturali dei religiosi» o la vendita dei «libri ritenuti superflui per l'acquisto di altri tomi più consoni ai frati». In ogni caso, come viene esplicitamente registrato, i volumi in qualunque modo acquisiti non potevano essere 'estratti' dalla libreria del convento, *non amoveatur sub poena excommunicationis*, anche se era attribuita al «superiore provinciale la facoltà di concedere il prestito di alcuni libri ai frati per esigenze di studio e ai predicatori di prenderli e portarli in viaggio nelle missioni».

L'ultimo capitolo del volume è dedicato a *La bibliografia nell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini*, la cui origine viene ricondotta al più ampio fenomeno delle «bibliografie degli Ordini Religiosi, sviluppatasi nel fervore controriformistico tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo [...] da una parte per valorizzare la storia dell'Ordine e dei suoi membri più illustri, e dall'altra per esaltarne i meriti culturali e scientifici». Il puntuale *excursus*, che dalla prima modesta bibliografia di Jean de Bordeaux arriva ai giorni nostri individuando come «punto di riferimento imprescindibile» la *Bibliotheca Scriptorum Ordinis Minorum S. Francisci Capuccinorum* di Dionisio da Genova, opportunamente preceduto dalla illustrazione delle norme che regolavano la produzione scrittoria dei frati, è arricchito, in appendice, dalle lettere del frate genovese ad Angelico Aproso conservate presso la Biblioteca Universitaria della città ligure che documentano lo spessore culturale e gli interessi bibliografici del 'patriarca' della bibliografia cappuccina.

Il lavoro di Francesca Nepori, sintesi felice di un articolato ed impegnativo percorso di studi, rappresenta per l'accuratezza della narrazione e per la ricchezza dell'apparato bibliografico e documentario il punto di partenza imprescindibile per ogni ulteriore indagine sulla plurisecolare vicenda del rapporto dei frati cappuccini e l'universo librario.

GIUSEPPE LIPARI

**FRANCESCO DENDENA, *Le biblioteche della Nazione. Politiche e usi del patrimonio librario dalla Repubblica Cisalpina al Regno d'Italia (1796-1805)*, Roma, Viella, 2023, (I libri di Viella; 456), 282 pp., ISBN 979-12-5469-358-2, 28 €.**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18412>

Quando nel 1797 le conseguenze dei moti rivoluzionari francesi portarono, nel Nord Italia, alla fondazione della Repubblica Cisalpina, l'istituto della biblioteca pubblica si rivelò elemento centrale del processo di democratizzazione e di rottura con l'*ancien régime*. Comprendere questo periodo della storia della Penisola italiana significa comprendere un periodo durante il quale, nonostante le disordinate politiche bibliotecarie, furono posti i «prodromi concettuali e ideologici della biblioteca pubblica contemporanea in Italia» (p. 13). Conoscere come mai, alla rottura provocata dalla Rivoluzione, seguì la costituzione di «altro ordine librario» (p. 9), nella direzione della biblioteca pubblica moderna, è ciò di cui tratta la monografia di Francesco Dendena, studioso dell'epoca rivoluzionaria nell'area franco-italiana. Già autore di altre pubblicazioni sulla storia dell'istituzione culturale post-rivoluzionaria, Dendena si è spesso confrontato, soprattutto negli ultimi anni, con la storia del libro e della lettura durante le fasi repubblicane della Penisola, interessandosi in più pubblicazioni (non monografiche) del mondo dell'editoria nella città di Milano a cavallo fra Sette e Ottocento e della circolazione della cultura nell'Italia rivoluzionaria.

Docente a contratto presso l'Institut Catholique de Paris e ricercatore associato all'Archivio del Moderno, presso l'Università della Svizzera italiana, Dendena sceglie di trattare un periodo cronologicamente ben delimitato della storia italiana e, con la consapevolezza dell'importante ricaduta della costruzione dello spazio repubblicano sulle biblioteche d'*ancien régime*, analizza il trattamento delle politiche bibliotecarie nella repubblica sorella italiana, considerate crocevia nelle relazioni politico-culturali. Lo fa anche nel tentativo di andare oltre l'idea della Rivoluzione come momento di sola rottura: lo smembramento dell'ordine precedente, coerente con l'impeto rivoluzionario, appare come dimostrazione della necessità di democratizzazione del patrimonio librario e, quindi, della mediazione dell'istituzione biblioteca pubblica.

Dendena organizza la trattazione scegliendo di far prevalere sull'andamento strettamente diacronico della narrazione storica l'analisi verticale degli effetti delle azioni politiche e normative durante il decennio. Attinge generosamente dalla documentazione archivistica, consultata in prevalenza nell'Archivio di Stato di Milano, nell'Archivio Storico Civico di Milano e nell'Archivio Generale di Brera, e analizza le corrispondenze avvenute fra i protagonisti politici. Non manca di dotare il lettore, anche



non specialista, delle conoscenze sulla storia della Repubblica Cisalpina necessarie alla narrazione dei fatti, per quanto queste notizie rimangono funzionali al racconto della storia politica delle istituzioni bibliotecarie, cuore del lavoro di Dendena.

Le prime pagine del libro sono dedicate all'inquadramento storico della ricerca, e vi si raccontano le notissime operazioni di incameramento dei beni degli ordini ecclesiastici, avvenute a partire dal 1797, presupposto essenziale per la costituzione delle politiche librerie della Repubblica. La nazionalizzazione portò fin da subito al confronto con le municipalità, desiderose di gestire i beni confiscati e di disporne, anche tramite numerose petizioni nei due anni successivi, testimonianza di un vivace movimento a favore della democratizzazione bibliotecaria. Il potere centrale impose invece ai dipartimenti di bloccare le iniziative locali per procedere ai sequestri nei territori di competenza, spingendo in tal modo verso la centralizzazione. Il bene librario è in questo momento simbolo di affermazione della Nazione.

La discussione sull'uso e sulla destinazione del patrimonio incamerato, ancora in forma di ammasso librario, continuò nel 1798, quando si cominciò a discutere, a livello politico, circa la direzione da prendere con i duplicati e con il riutilizzo del materiale librario, sottoposto a una cattiva gestione e alla pratica, illegale ma evidentemente accettata, di cernita e liquidazione parziale, anche a peso. Quando nel 1799, per cercare una soluzione a questi problemi, fu approvato il disegno di legge per la perlustrazione dei patrimoni librari, cominciò l'ultimo atto della destrutturazione delle ricchezze dell'*ancien régime* e, contestualmente, i vari esponenti politici presentarono i propri piani di utilizzo e di riorganizzazione gerarchica del sistema bibliotecario, eventualmente basata sulla rete scolastica già presente.

Il quinto capitolo è interamente dedicato alla biblioteca del complesso di Brera, la più importate del governo Cisalpino. A partire dalla documentazione d'archivio, Dendena esamina gli investimenti dedicati alla biblioteca, prima e dopo il periodo repubblicano, la politica degli acquisti, l'interesse delle collezioni per la cultura politica del periodo. Una parentesi è riservata alla «quotidianità» (p. 180) della biblioteca, e quindi alle discussioni sugli orari di apertura, sulla sinergia con l'Ambrosiana, sulla gestione pratica degli spazi della biblioteca e sulla sua accessibilità (eccessiva, per il Prefetto). Brera è in questa fase il punto d'incontro fra due modi diversi di concepire l'istituzione biblioteca, il punto di confronto fra gli ostacoli posti dai bibliotecari, figli dell'*ancien régime*, e la rivendicazione dei diritti di quel nuovo pubblico di lettori emancipato conseguenza dell'epoca rivoluzionaria.

Proprio il bibliotecario sembra essere un soggetto importante dell'ultima fase narrata da Dendena. Con il colpo di stato del 1799 e con la successiva ripresa del potere da parte della Francia, l'organizzazione statale (che stava affrontando la questione bibliotecaria alla ricerca di un superamento

dell'orizzontalità, con un occhio al modello parigino) generò un processo di centralizzazione della figura e una «trasformazione del bibliotecario in funzionario dello Stato repubblicano» (p. 222), nella misura in cui egli diventava un agente attivo dell'economia culturale della Nazione.

In chiusura del volume, l'appendice (pp. 265-273) propone il quadro riassuntivo dei sequestri operati nel dipartimento dell'Olona nel 1798, la lista dei perlustratori nominati con la legge del 1799, suddivisi per dipartimento, l'evoluzione dell'organigramma della Biblioteca di Brera durante il decennio repubblicano e le istruzioni dell'ottobre 1800 per il Prefetto generale degli archivi e delle biblioteche nazionali.

Con il suo lavoro, Dendena lascia intravedere come, in un determinato lasso temporale, sia possibile rilevare dinamiche politico-culturali, relative all'istituzione bibliotecaria, rintracciabili poi in varie fasi della storia di quest'ultima. Dendena riesce a cogliere e a evidenziare alcuni dei *topoi* della narrazione storica dell'ambito bibliotecario che, *mutatis mutandis*, non sarà difficile individuare anche, per esempio, nei momenti successivi della storia d'Italia post-unitaria. Emergono, fra gli altri, i temi della fruizione della biblioteca e del patrimonio librario ad uso del lettore rivoluzionario, si trattano le nascenti discussioni sulle questioni dei doppi e degli orari di apertura degli ambienti bibliotecari. O, ancora, compaiono le diverse proposte di quegli statisti che, nell'ottica del riconoscimento della eterogeneità culturale di un territorio vasto come quello Cisalpino, guardavano alla costituzione di un sistema bibliotecario nazionale gerarchicamente strutturato. Tutti punti che consentono di tracciare linee di collegamento fra le dinamiche istituzionali nei differenti periodi della storia dell'istituzione bibliotecaria.

JACOPO ARNOLDO BOVINO

**JAN TSCHICHOLD, *La forma del libro. Venticinque risposte sul libro e la tipografia*, 2. ed. italiana, a cura di Giuseppe Cantele e Franco Zabagli, [Dueville], Ronzani, 2022, (Storia e culture del libro. Typographica; 6), 241 pp., ill., ISBN 978-88-94911-47-3, 16 €.**

DOI: <http://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/14734>

**V**iene riproposta, a 19 anni di distanza dalla precedente edizione italiana, la raccolta di saggi composti da Jan Tschichold fra il 1949 e il 1974, riuniti a formare non solo un manuale tipografico ma una vera e propria «guida rivolta a chi intende percorrere il cammino che conduce dal testo al libro» (p. 9). I 25 saggi selezionati sono i medesimi dell'edizione precedente, curata da Lucio Passerini e uscita nel 2003 a Milano per Edizioni Sylvestre Bonnard, con introduzione di Robert Bringhurst. Questa seconda edizione, tirata in 1500 esemplari e composta anch'essa con i caratteri Sabon progettati da Tschichold, differisce per le più ridotte dimensioni del volume

e del corpo del testo, oltre che per il saggio introduttivo a firma di Passerini: *Jan Tschichold, ovvero l'elaborazione puntuale della tradizione* (pp. 7-14).

Ad essere cambiato è però soprattutto il contesto: se all'inizio del Ventunesimo secolo il trionfo delle tecnologie digitali in tutte le fasi di realizzazione del libro – dalla scrittura del testo alla pubblicazione – era ancora relativamente recente, ora, a due decenni di distanza, il mondo dell'editoria è chiamato a misurarsi con ulteriori conseguenze della dematerializzazione. Fra queste è appena il caso di accennare agli e-books, alla gestione dei diritti e delle licenze *creative commons*, all'imporsi del modello *open access* in ambito accademico, divenuto un requisito imprescindibile per accedere a fondi e contributi pubblici. Sebbene alcune considerazioni proposte nei saggi di carattere più squisitamente tecnico appaiano superate, perché riferite alla stampa manuale ancora in auge ai tempi in cui l'Autore li scrisse, la lezione trasmessa da questo manuale tipografico dal taglio insieme teorico e pratico resta valida e attuale. Esso si richiama infatti al buon gusto, all'oggettiva eleganza di soluzioni di impaginazione e legatura antiche di secoli, alla permanenza del classico.

Una lezione dura e pagata a caro prezzo da Tschichold, che in gioventù si distinse proprio per il potente invito alla rottura con la tipografia tradizionale. Era infatti poco più che ventenne quando, dalle pagine di un opuscolo professionale pubblicato nel 1925, si scagliò contro i tratti caratteristici della stampa del passato, a suo giudizio inadeguati a esprimere le novità delle avanguardie e il fervore del marxismo, per i quali urgeva distaccarsi dai modelli abituali e ricorrere a caratteri 'moderni'. Tre anni più tardi ebbe occasione di ribadire in maniera più sistematica i propri assunti nel manuale *Die Neue Typographie* (Berlino, 1928), rivolto ai creatori contemporanei: la ribellione nei confronti dell'antico si fece radicale, soprattutto per quanto riguarda l'Ottocento, un secolo che si era concluso da meno di trent'anni eppure già percepito come passato remoto dal tipografo di Lipsia, conscio di trovarsi a vivere in un'epoca nuova, segnata da cambiamenti ai quali era ansioso di dar voce attraverso i propri torchi. Eppure col tempo, complice l'innata curiosità che lo avrebbe spinto a una costante ricerca, il giovane che aveva creduto nella rivoluzione al punto da cominciare a utilizzare il nome Iwan anziché Jan, «come marchio visibile di adesione a questo clima intellettuale» (p. 10), comprese che «la tipografia si rivolge a tutti, e non si presta a cambiamenti rivoluzionari» (p. 19). Ovvero, come sottolinea Passerini, capì che «nella tipografia l'originalità non sta nello scarto eclatante e arbitrario dalla regola, ma piuttosto nell'elaborazione puntuale della tradizione» (p. 13).

Il percorso di riscoperta del classico che Tschichold intraprese dopo la metà degli anni Trenta è intrinsecamente legato alla sua vicenda biografica, segnata dall'ascesa del Terzo reich e dal conseguente trasferimento in Svizzera, dove poi, eccettuati alcuni periodi all'estero, risiedette stabilmente fino alla morte, nel 1974. Ed ecco allora che il libro antico, dal quale aveva creduto di doversi allontanare, si rivelò per lui un grande maestro: i suoi

occhi, gradualmente (ri)educati alla bellezza, riuscirono a cogliere l'eleganza dei caratteri, l'equilibrio dei formati e la sapiente *mise en page* dei libri del passato, soprattutto di epoca rinascimentale e barocca; la sua mente, con lucida onestà intellettuale, poté allora apprendere quella dura lezione che scardinò le convinzioni iniziali. L'«insoddisfazione per l'esistente» (p. 45), che egli aveva ben conosciuto e che rappresenta la vera matrice di tutti gli esperimenti mai tentati, può e deve allora trovare risposte nella tradizione, infatti «la vera ragione dei numerosi difetti nei libri e negli stampati di altro genere è la mancanza, o la deliberata abolizione» di essa, unita al «presuntuoso rifiuto di ogni convenzione» che possa agevolare la comprensione del testo da parte del lettore (pp. 46-47).

Anni di analisi del libro antico, manoscritto e a stampa – dei quali traccia il bilancio nel saggio *Sulla tipografia* (il terzo della raccolta, datato 1952, pp. 27-4) – gli permisero di maturare quella visione teorica e tecnica che sta alla base dei contributi pubblicati nel corso di trent'anni, riuniti a formare la raccolta proposta in questo volume. Il quarto di essi, intitolato *L'importanza della tradizione in tipografia* e risalente al 1966 (pp. 43-54), è tra i più pregnanti. In esso più ancora che in altri si colgono infatti l'integrità del professionista che non teme di aggiornare il proprio punto di vista e la premura del maestro che mette in guardia gli allievi dai rischi insiti nella «patologica ricerca delle novità» (p. 49). «Sarebbe non solo arrogante ma anche insensato alterare in modo drastico la forma del libro europeo», frutto di una tradizione secolare che ogni aspirante tipografo dovrebbe conoscere per poter eccellere, dal momento che «è difficile che possa diventare un maestro chi non vuole essere prima un apprendista» (p. 53).

Già in uno scritto risalente al 1948-49, dal titolo *Argilla tra le mani di un vasaio* (pp. 17-22), Tschichold aveva presentato il «buon gusto» e la «perfetta tipografia» come «concetti sovraperpersonali» che devono procedere congiunti, lamentando il fatto che il primo «viene spesso rifiutato, a torto, come fuori moda». Ma la perfetta tipografia è più una scienza che un'arte, ed è frutto di una altrettanto perfetta «armonia tra tutti i suoi elementi» (p. 18). Poiché l'arte nera è chiamata a «definire la sintassi visiva del testo» (p. 10), ne consegue che il progettista di libri per eccellere deve essere «servitore leale e sensibile della parola scritta», come si legge nel secondo saggio, scritto nel 1958 (*Arti grafiche e progettazione del libro*, pp. 23-26). Poco, dunque, lo spazio per l'affermazione della singola personalità artistica o per l'ossequio alle mode del momento, poiché la tradizione tipografica offre metodi e regole che non necessitano di essere migliorati, solo riscoperti.

A orientare il paziente studio di quanti aspirano alla perfezione devono essere da un lato la «conoscenza approfondita dell'evoluzione storica delle lettere usate nei libri a stampa» (p. 20) e dall'altro il principio inviolabile del rispetto per il lettore, il quale merita di ricevere libri maneggevoli, leggibili, esteticamente gradevoli e privi di inutili orpelli. Sorprendentemente, almeno agli occhi dei contemporanei, fra tali orpelli Tschichold include le sovraccoperte e le fascette editoriali (saggio 22: *Sovraccoperta e fascetta*, pp.

221-226), che pure negli ultimi decenni sono stati al centro di studi sulla grafica, sul collezionismo e sul commercio librario. A suo giudizio, invece, troppo spesso l'editoria contemporanea dimentica che il «vero abito del libro è la copertina», mentre le sovraccoperte sono «soltanto un impermeabile» (p. 223), destinate al «cestino della carta straccia, come le scatole di sigari vuote» (p. 26).

Non vi è elemento, dettaglio o caratteristica dell'oggetto-libro che le riflessioni di Tschichold trascurino: dalle proporzioni fra pagina e blocco di testo alla colorazione della carta, dai frontespizi all'impaginazione delle immagini, dalle legature alla punteggiatura, tutto è analizzato e commentato, anche attraverso digressioni storiche utili per comprendere le ragioni dell'affermarsi di determinati usi e del decadere di altri. A chiudere la rassegna è il didascalico *Dieci errori fondamentali nella produzione di libri* (pp. 239-241), ultimo contributo in ordine cronologico e sintesi efficace di una vita di ricerche. Il decalogo di ciò che va evitato pena la perdita di qualità di qualsiasi prodotto editoriale enumera i formati insoliti, la composizione tipografica non strutturata, le pagine di apertura senza elementi distintivi, la monotonia derivante dall'uso di un solo corpo tipografico, le pagine e copertine di un candore fastidioso per gli occhi, i dorsi non arrotondati, con scritte eccessivamente evidenti o del tutto anonimi, l'uso improprio di maiuscoletti, corsivi e virgolette. Al netto di qualche consiglio diretto al contesto germanofono non esportabile altrove, come l'invito a non perdere la tradizione del gotico a stampa, le indicazioni offerte da Tschichold sono ancora attuali e preziose per partire alla scoperta dell'autentica arte del libro, che, come egli insegna, è anzitutto «questione di tocco e di ritmo» (p. 25).

CHIARA REATTI

**DANIELLE MAGNUSSON, LAURA CLEAVER, *The Trade in Rare Books and Manuscripts between Britain and America c. 1890-1929*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, (Cambridge Elements. Publishing and Book Culture), 100 pp., ISBN 978-1-009-07010-2, 14,58 € e KATE OZMENT, *The Hroswitha Club and the Impact of Women Book Collectors*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, (Cambridge Elements. Publishing and Book Culture), 100 pp., ISBN 978-1-009-25720-6, 14,58 €.**

DOI: <http://doi.org/2010.6092/issn.2240-3604/19359>

**S**ono ormai diversi anni che la Cambridge University Press ha inaugurato la collana *Elements* costituita da pubblicazioni ridotte, sia in termini di formato librario che di ampiezza degli scritti, in modo da fornire una soluzione innovativa a metà strada tra una monografia estesa e un succinto articolo di



rivista. Nella recente sottoserie *Publishing and Book Culture - Collecting the Book*, diretta da Samantha Reyner (University College London) e Leah Tether (University of Bristol), si porta all'attenzione l'uscita di due titoli, entrambi significativi per ragioni diverse, che potrebbero contribuire a innescare ricerche analoghe anche in Italia. Il primo, *The Trade in Rare Books and Manuscripts between Britain and America c. 1890-1929* - scritto a quattro mani da Danielle Magnusson e Laura Cleaver (University of London) - esamina il commercio di libri a stampa e manoscritti rari intercorso tra la Gran Bretagna e gli Stati Uniti durante il periodo noto come "età dell'oro" del collezionismo attraverso l'analisi di cronache giornalistiche, corrispondenze personali, pubblicazioni commerciali e cataloghi di antiquariato.

Lo studio mette a confronto due prospettive diverse, quella americana e quella britannica, con quest'ultima mai fino in fondo felice di vedere le aste di locali collezioni private gremite da facoltosi e famelici collezionisti americani, spesso tacciati di bieco onnivivorismo, ricondotto più a un'irrefrenabile brama di possesso piuttosto che a nobili intenzioni mecenatistiche. Questa "bloodless battle for books", come fu ribattezzata nel 1912 dal giornalista J. N. Lynd sul «New York Herald» (l'articolo era corredato da alcune simpatiche caricature dei più insigni collezionisti e librai antiquari dell'epoca, tra cui anche il lucchese Giuseppe Martini, una riproduzione della quale anche a p. 66), si pone l'obiettivo di confrontare la retorica e la realtà del commercio librario al fine di valutarne l'impatto su istituzioni culturali, studi contemporanei e identità nazionali.

Il secondo titolo della serie, *The Hroswitha Club and the Impact of Women Book Collectors*, scaturisce invece dalle ricerche sugli studi di genere condotte da Kate Ozment (California State Polytechnic University, Pomona) sul Hroswitha Club, un gruppo di bibliofile e collezioniste tutto al femminile, che si riunì periodicamente nel Midwest tra il 1944 e il 2004.

Un'associazione (il cui titolo richiama santa Roswitha di Gandersheim, prima poetessa di origine germanica) nata dall'esigenza di un gruppo di americane desiderose di prendere parte ai più alti gradi dell'istruzione e alla vita sociale accademica, all'epoca esclusivo appanaggio maschile. Nonostante la fama di alcune componenti del club fosse ben nota (tra queste basti citare Bella Da Costa Greene, Henrietta Bartlett o Mary Hyde Eccles), è incredibile apprendere che ancora non esistesse uno studio sul lavoro e l'eredità culturale di questa associazione bibliofila, la quale costituì per molti anni l'unica alternativa femminile al blasonato Grolier Club, almeno finché quest'ultimo, nel 1976, non acconsentì ad accogliere al suo interno anche esponenti del gentil sesso. Il club rimase comunque in vita fino al 2004, quando il Grolier Club prese in carico gli archivi delle "Hroswithians".

Grazie all'analisi di documenti d'archivio, cataloghi di biblioteche e altra documentazione di prima mano, Ozment ricostruisce in sei densi capitoli la rete di contatti e le iniziative intraprese dall'associazione. In appendice, un

utile elenco in ordine alfabetico delle 100 bibliofile, bibliografe e bibliotecarie americane che negli anni formalizzarono la loro associazione al Hroswitha club (pp. 64-86). Di ciascuna si fornisce nome da nubile, anni di affiliazione, interessi collezionistici ed eventuale istituto di appartenenza, a cui non di rado fecero pervenire le loro collezioni in forma di lasciti testamentari. Entrambi i volumetti forniscono in calce una pratica bibliografia di riferimento, che potrà essere compulsata per indagare meglio da un lato il commercio librario tra Italia e Stati Uniti (argomento a oggi non ancora sufficientemente approfondito, fatta eccezione per alcune rare figure di antiquari come Hoepli, Martini e De Marinis, a cui sono rispettivamente dedicati alcune recenti pubblicazioni e convegni); dall'altro il contributo femminile delle donne italiane a collezionismo, conservazione e promozione del patrimonio librario del Bel Paese, sia a livello pubblico che privato, nel corso del Secolo Breve.

DAVIDE MARTINI

***Books that Made History. 26 Books from Leiden that Changed the World*, edited by Kasper Van Ommen and Garrelt Verhoeven, Leiden, Brill, 2022, 272 pp., ill. col., ISBN 978-90-04-52342-5, 29,15 €.**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18486>

**i**n un numero contenuto di pagine, questo volume raccoglie ventisei saggi composti da ventinove autori diversi, dedicati ciascuno ad illustrare un'opera in vario modo legata a Leida: il più delle volte in quanto luogo di pubblicazione, in alcuni casi per via delle relazioni che con la città e la sua università vi hanno avuto gli autori (o le autrici); in due casi, infine, Leida è protagonista in quanto luogo di conservazione di un particolare esemplare. Le ventisei pubblicazioni sono selezionate in quanto foriere di contenuti particolarmente significativi, in termini di avanzamento della conoscenza, e di miglioramento dei rapporti sociali. Libri che, si ritiene, hanno contribuito a scrivere la grande storia. L'idea, di per sé, non è originale: rientra in una tendenza recente, quasi un genere, che usa una selezione di un numero spesso tondo di oggetti finalizzato a illustrare fenomeni di grande portata. Il più noto è forse *A History of the World in 100 Objects*, volume di Neil MacGregor divenuto poi anche un programma della BBC. La storia del mondo in cento oggetti, conservati nel British Museum.

La formula è indubbiamente felice, o almeno così appare a chi scrive: una preventiva selezione di oggetti, in questo caso libri, significativi, serve come filo conduttore per ripercorrere una lunga vicenda. La selezione, in questo caso, non è un numero tondo, bensì ventisei edizioni di altrettante opere nelle quali sono depositate idee, scoperte innovative; questa la cifra distintiva della raccolta. Non è un numero tondo, ma nella locandina e nelle pagine web che annunciavano la pubblicazione c'era scritto 25, forse un

errore che denuncia l'appartenenza del volume al genere. A differenza dei cento oggetti simbolo della storia universale, qui abbiamo una serie di edizioni di opere che hanno marcato un passo nel progresso delle conoscenze. L'ordinamento dei saggi è cronologico, basato sull'anno di edizione delle opere, il primo se le opere sono pubblicate in più anni. Si parte nel 1584-85 e si attraversano i secoli arrivando infine ai nostri giorni, il 2001 essendo la pubblicazione più recente. Il solo elenco dei titoli delle opere presentate è indicativo di un progresso delle conoscenze geografiche, mediche, scientifiche, di una riorganizzazione sociale, della modernità. Si avvicendano autori celebri con altri meno noti e gli autori dei saggi sono chiamati ad illustrare la novità e l'importanza dell'opera selezionata. Dell'opera, assai più che dell'edizione, benché sia proprio l'edizione, stampata a Leida, il criterio principe della selezione – tema questo che verrà ripreso in calce, nelle poche righe che occupano le osservazioni critiche.

I titoli dei saggi si compongono di due parti, di cui la prima sintetizza il senso dell'innovazione e dell'importanza riconosciuta a ciascuna opera; la seconda consiste nella citazione bibliografica dell'edizione. Il primo sempre in inglese serve così, anche per effetto della lingua, a chiarire il senso della seconda, che è invece in diverse lingue: olandese (9), latino (12), francese (1), italiano (1) e tedesco (3). Anche la successione delle lingue in cui sono scritte le opere è significativa, solo in parte ovvia: il latino è la lingua prevalente fino a tutto il Settecento, per essere poi sostituito da olandese e tedesco; sono tuttavia in lingua nazionale due celebri opere della prima metà del Seicento: il *Discours de la méthode* di Cartesio (1637) e i *Discorsi e dimostrazioni matematiche* di Galileo (1638). Altri autori celebri o celeberrimi, delle cui opere si tratta in questo volume sono, nell'ordine: Josephus Justus Scaliger (*Opus de emendatione temporum*, 1598), Hugo Grotius (*Mare Liberum*, 1609), Ole Worm (*Museum Wormianum*, 1655), Christiaan Huygens (*Horologium oscillatorium*, Paris 1673), Herman Boerhaave (*Institutiones medicae*, 1707), Carolus Linnaeus (*Systema Naturae*, 1735), Bernhard Siegfried Albinus (*Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, 1747), Albert Einstein (dattiloscritto annotato dell'articolo dedicato alla gravità basata sulla relatività generale, 1914), Johan Huizinga (*Herfsttij der Middeleeuwen*, 1919). Si vede bene, già da tale elenco, come questo volume, dedicato a "libri che hanno la Storia", di fatto possa risolversi in un bel modo di ricostruire la Storia attraverso i libri: le edizioni, proposte una di seguito all'altra, si rivelano nel loro essere anche episodi catalizzatori di una serie di eventi, situazioni, questioni rappresentative della società nei suoi cambiamenti, nel suo evolversi.

Questa impressione si fa ancora più chiara se ai nomi celebri, sopra elencati, si aggiungono quelli degli altri autori qui considerati e che sono: Lucas Jansz Waghenaer (*Spiegel der Zeevaart*, 1584-85), Anna Maria van Schurman (*Dissertatio de ingenii muliebris ad doctrinam et meliores litteras aptitudine*, 1641), Willem Piso e Georg Markgraf (*Historia naturalis Brasiliae*, 1648), Jacobus Golius (*Lexicon Arabico-Latinum*, 1653), Paulus Aerts van

Ravesteyn (*Biblia, dat ist: De gantsche H. Schriften*, 1637), Jacobus Capitein (*De servitute, libertati christianae non contraria*, 1742), Caspar Jacob Christiaan Reuvens (*De laudibus Archaeologiae*, 1818), Philipp Franz von Siebold (*Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan...*, 1832), Johan Rudolph Thorbecke (*Bijdrage tot de herziening der Grondwet*, 1848), Christiaan Snouck Hurgronje (*Bilder aus Mekka*, 1888-89), Hoesein Djajadiningrat (*Critische beschouwing van de Sadjarah Bantěn*, 1913), Theo van Doesburg (*De Stijl. Maandblad voor de moderne beeldende vakken*, 1917-32), Anton de Kom (*Wij slaven van Suriname*, 1943 e 1969), Matthias de Vries (*Woordenboek der Nederlandsche Taal*, 1882-1998; *Aanvullingen*, 2001), H.A.H. van Till-d'Aulnis de Bourouill (*Medisch-juridische aspecten van het einde van het menselijk leven*, 1970).

Scorrendo i titoli si percepiscono bene le diverse dimensioni della ricerca scientifica più avanzata, di cui queste edizioni si fanno testimoni, che è quanto i curatori del volume hanno inteso dimostrare. Si inizia con l'allestimento di corrette rappresentazioni dello spazio e del tempo per continuare con studi sulle capacità cognitive dell'uomo e della donna; l'allestimento di strumenti funzionali allo studio sempre più preciso dell'anatomia e alla classificazione dei regni naturali; man mano che si avanza nei secoli i temi si espandono verso la scoperta di altre civiltà, dalla cultura araba a quella del lontano Oriente, per giungere alla costruzione dell'unità nazionale attraverso lo studio e l'applicazione della lingua per chiudere con un ultimo saggio dedicato, al tema attualissimo, del 'fine vita'. La rianimazione, da un lato, il trapianto di organi dall'altro (data al 1966 il primo trapianto di reni condotto con esiti positivi in Olanda) ha innescato un inevitabile processo di revisione dei criteri in base giudicare dell'avvenuto decesso di un essere umano. Respiro, battito cardiaco, discolorazione, che per secoli, diciamo anche 'da sempre', erano stati gli elementi necessari e sufficienti per rilevare la morte di un uomo (o di una donna) non sarebbero più stati utili allo scopo. Al tema dedicò la tesi di dottorato Adrienne d'Aulnis de Bourouill, presentata nel 1970; l'analisi, molto interessante (vista l'attualità delle questioni) chiude la miscellanea. Sorprende anche che l'autrice di quel lavoro sia così poco conosciuta.

Rientra nei meriti di questo volume far conoscere autori altrimenti noti solo agli specialisti e invece di peso, per quanto attiene allo sviluppo delle scienze. L'operazione, ricorda nella prefazione Carel Stolker, rettore emerito della locale università, è stata realizzata nel 2022, in concomitanza con l'elezione di Leida a città europea della scienza. L'essere una città per lo studio non era destino inevitabile, scrive Stolker; è frutto piuttosto di una scelta e della volontà di difendere la libertà di pensiero, una volontà sussunta infine nel motto universitario *Praesidium Libertatis*. Cosa significhi essere una "scholarly city", come e perché Leida lo sia diventata lo si dice nell'epilogo a firma di Pieter Slaman, storico dell'università. Slaman chiarisce bene cosa fece di Leida una città ideale per lo sviluppo degli studi: la tolleranza delle diversità, il rifiuto del dogmatismo, l'organizzazione

politica repubblicana in netta controtendenza con l'assolutismo verso cui muovevano, nel Seicento, le principali potenze europee. In più l'essere al centro di una fitta rete internazionale, di scambi commerciali, nella quale la città aveva la sua cifra sin dal medioevo alla quale si aggiunse la rete degli scambi intellettuali, la Repubblica delle Lettere. Questo fece di Leida la città ideale perché vi fiorissero gli studi; fondata nel 1575, l'università accolse o aiutò studiosi a portare avanti le proprie ricerche, mentre un fiorente mercato del libro, non impedito da interventi censori, faceva il resto. Il saggio conclusivo offre anche interessanti osservazioni circa le interazioni tra la città e l'università, rilevando come per un lunghissimo periodo, per oltre tre secoli successivi alla fondazione, l'università non aveva una particolare visibilità, non ha modificato il paesaggio urbano. Non era necessario: le attività scientifiche non avevano bisogno di grandi spazi dedicati, quanto piuttosto di essere svolte in una ampia rete di contatti, ciò che l'ambiente socio-culturale della città aveva saputo garantire. Le trasformazioni urbane si sono prodotte nella seconda metà del Novecento, con la fortissima espansione delle comunità accademiche.

Fatta una disamina che è evidentemente molto positiva, un paragrafo, prima delle conclusioni, deve essere dedicato ai non molti rilievi critici. Inizio con un dato di genere: uno spazio ridotto riservato alle donne. È davvero curioso poiché tra i saggi più antichi inclusi nella selezione c'è la dissertazione volta a mostrare l'attitudine femminile allo studio (il saggio di Anna Maria van Schurman pubblicato nel 1641). A fronte di questo, solo otto sono le autrici coinvolte nella raccolta, una delle quali commenta proprio il saggio della Schurman. Quanto alle presenze femminili nella selezione, sono solo due: quella appena citata e Adrienne Van Till. Quale sia la ragione di questa scelta non so dire, dovremmo conoscere il corpus delle opere selezionate in origine e capire se non fosse possibile coinvolgere un numero maggiore di studiose. Ma questo non lo possiamo dire noi. Invece c'è una lacuna che una seconda edizione di questa opera potrebbe facilmente colmare: le descrizioni bibliografiche delle edizioni selezionate. Per un'opera dedicata ai libri, infatti, uno spazio dedicato agli aspetti tipografico-editoriali sarebbe stato utile per apprezzare meglio, in ciascun caso, l'importanza dell'iniziativa messa in campo. Vi sono note di commento nei saggi, ma una breve scheda riassuntiva aiuterebbe molto. Ciò detto, e per concludere, il volume è un'opera di lettura informativa molto gradevole, che arricchisce, e che offre un punto di vista esplicito e onesto; i singoli saggi si prestano a letture autonome utili anche a scopo didattico.

ALESSANDRA PANZANELLI



**PAOLA CASTELLUCCI - SARA MORI, *Suzanne Briet nostra contemporanea, con la prima traduzione italiana di *Que'est-ce que la documentation?* (1951), Milano, Mimesis, 2022, (Libricole; 12), 192 p., ISBN 978-88-5758-200-9.***

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/19501>

**d**ue donne, studiose di documentazione, scienze librarie e, nel caso di Sara Mori, anche bibliotecaria, presentano la prima monografia italiana su colei che Paola Castellucci definisce «allegoria della Documentazione», «custode di un'intuizione, e ora disponibile come codice interpretativo della contemporaneità» (p. 8). Briet, che visse tra la fine dell'Otto e la fine del Novecento poté non solo attraversare ma porsi al timone del secolo della Documentazione, voce non a caso scritta dalla stessa Castellucci nella fondamentale guida enciclopedica *Biblioteconomia*, curata da Mauro Guerrini e da Gianfranco Crupi nel 2007. Né sarà un caso che Castellucci sia allieva di Paolo Bisogno, fondatore e direttore dell'ISRDS, l'Istituto del CNR che ha promosso la riflessione teorica, la progettazione e la realizzazione pratica delle banche dati online in Italia.

Briet fu, com'è noto, bibliotecaria della Nazionale di Parigi, insieme con Louise-Noëlle Malclès e Yvonne Oddon, e docente di Documentation al Conservatoire National des Arts et Métiers, prima di passare all'INTD, l'Institut National des Techniques de la Documentation, da lei stessa cofondato.

Testo che disvela l'autobiografia intellettuale della sua Autrice, il socratico *Que'est-ce que la documentation?* si pone molti e importanti obiettivi. Rinnovare la repubblica delle scienze bibliografiche e traghettarla nell'Europa che si sta ricostituendo dopo la frattura di due tragiche Guerre Mondiali, decretare la fine della grande stagione europea dell'erudizione, iniziata alla fine del Medioevo, e domare la rivoluzione scientifica e tecnologica, che ha mostrato a Hiroshima la sua forza deviante e distruttiva. Briet decide che la forma antica del trattatello filosofico, ancor più di quella del manuale tecnico, è la necessaria soluzione a presentare una disciplina di servizio, ma non ausiliaria, connettiva di diverse discipline, ma non interdisciplinare, intrisa di competenze tecnologiche ma non meramente tecnica. Lo stile, per restare al mondo latino, è quello della satira, dove il lessico teorico si mescola a quello pratico, l'astratto della modellizzazione al concreto dell'esemplificazione, le forme bibliografiche alte alla letteratura grigia.

Per comprendere il metodo narrativo e il senso del suo testo più noto, manifesto di un'intera generazione di documentalisti, prima ancora che di una intera disciplina, occorre misurare lo spessore morale e culturale della sua Autrice che nel 1954 sancisce il suo pensionamento a sessant'anni, curando nello stesso anno l'esposizione su Arthur Rimbaud, organizzata

dalla Bibliothèque Nationale di Parigi nel centenario della nascita del grande poeta rinnovatore del linguaggio e della comunicazione poetica. E una volta uscita dai ranghi delle biblioteche e dei servizi di documentazione, non si occupa più del tema e riserverà la sua seconda vita, lunga altri 35 anni, a scrivere di storia e di viaggi. Nel 2024 sarà possibile accedere al lascito cartaceo (che include moltissimi scritti narrativi e il fondamentale diario) della Briet, donato alla Médiathèque di Charleville-Mézières, e allora si completeranno molti tasselli lasciati liberi nel mosaico costruito dalla sua autobiografia, edita nel 1976, dove in ordine alfabetico, la sua esistenza si scompone in voci che sono nomi personali, luoghi, concetti, spazi.

Fa benissimo Castellucci a leggere il testo della Briet come espressione della tecnica, insieme logica e critica, della domanda, con le metafore di senso che si porta dietro ogni domanda metodica, intima al dubbio, alla necessità di riformulazioni, ampliamenti e restrizioni, specificazioni e generalizzazioni. In fondo nella domanda, nella *query*, nello slancio della richiesta, sta il fine ultimo della risposta stessa. E le domande che la stessa curatrice della traduzione pone, domande che chiamano in causa Barthes ed Eco, Foucault e Queneau, danno il polso di quanto importanti siano le questioni aperte dall'originale manuale della Briet.

Dopo la magistrale introduzione della curatrice, il volume ospita la (prima) traduzione italiana di *Cos'è la Documentazione?*, elaborata da Sara Mori, che procura un pubblico più vasto, non per forza strettamente specialistico, alla pagina di Briet, rispettandone lo stile, la dinamicità e l'asciutta chiarezza. Le note a piè di pagina, mai erudite o verbose, offrono utili precisazioni alla comprensione del testo ed aiutano a collocare nel tempo e nello spazio i molti nomi di persone e di istituzioni non familiari al bibliografo, e più in generale al lettore, italiano. Mori accosta alla traduzione un saggio critico (*Madame Documentation*, pp. 149-192), dove la studiosa riflette sulle specifiche esigenze del suo intervento ma assume anche il compito di trattare del contenuto dell'opuscolo, della sua fortuna all'estero, così come della biografia dell'autrice. Dalla sua formazione provinciale nelle Ardenne ai frequenti viaggi studio in Inghilterra, sino all'insegnamento in Algeria e al suo impiego presso la Bibliothèque Nationale. Mori ricostruisce con minuziosa esattezza, senza dimenticare il contesto sociale, storico e politico in cui si svolge l'esistenza di Briet, minata dalla discriminazione sessista, dall'occupazione tedesca della Francia negli anni trascorsi sotto al regime di Vichy, che le valse la sola nota di demerito iscritta nella sua carriera. Briet aveva infatti partecipato nel 1942 alla Conferenza di Documentazione, organizzata nella Salisburgo occupata dai nazisti. Mori sottolinea anche l'impegno per la formazione e l'aggiornamento professionali, nonché l'importanza del viaggio negli Stati Uniti dall'autunno del '51 al febbraio '52, raccontato in un articolo apparso nella rivista professionale «ABCD» l'anno seguente.

Il profilo culturale di una delle maggiori esperte dei servizi bibliografici e di documentazione, grazie al volume di Paola Castellucci e di Sara Mori, diviene un tutt'uno con la sua più importante opera dedicata alla selezione, all'ordinamento e al recupero dell'informazione. Al termine della lettura rimane forte la convinzione che Briet abbia speso le sue energie, in ultima analisi, per risultare utile al progresso sociale, civile, politico, tecnologico ed economico del proprio paese, in pace e in relazioni sempre più strette con paesi vicini e lontani. Un fine che ancora la bibliografia e le discipline della società dell'informazione reputano valido, a dimostrare così la contemporaneità di Briet, come del suo amatissimo Rimbaud.

PAOLO TINTI

***Exposer en bibliothèque. Enjeux, méthodes, diffusion, sous la direction d'Emmanuèle Payen, Villeurbanne, presses de l'Essib, 2022, (La boîte à outils; 51), 244 pp., ISBN 978-2-37546-141-9, 22 €.***

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18371>

a conclusione della lettura di questa raccolta di saggi pubblicati dall'*École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques*, sorgono – pensando all'Italia – almeno due domande. Preparare mostre fa parte integrante della professione del bibliotecario? Come mai il tema delle mostre in biblioteca non è entrato, se non saltuariamente, nel dibattito biblioteconomico italiano e non compare nei manuali di base? Eppure, di mostre in biblioteca – in tutti i tipi di biblioteca – in Italia se ne fanno tante e certamente non da oggi, come è emerso in tutta evidenza anche dal convegno *A libro aperto: le esposizioni bibliografiche tra passato e futuro* (Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, 22-23-24 settembre 2021) i cui atti stanno per essere pubblicati.

Emmanuèle Payen, responsabile del servizio *Développement culturel & Actualité* della Biblioteca pubblica d'informazione del Centre Pompidou e curatrice del volume, nei suoi contributi – *Mode d'emploi* (pp. 7-16), *Diversité des expositions et évolutions des usages* (pp. 62-64), *Le texte et l'image. Construire un récit d'exposition autour des arts graphiques et de la littérature* (pp. 88-103), *Construire des partenariats* (pp. 163-164), *Mémento* (pp. 199-204) – sottolinea come le mostre rientrano a pieno titolo nella politica di azione culturale delle biblioteche, un vero e proprio servizio bibliotecario che propone al pubblico modi nuovi di apprendere grazie al linguaggio specifico di questa forma di mediazione che contribuisce alla circolazione delle idee e può essere considerata a pieno titolo uno dei canali attraverso il quale la biblioteca dialoga col pubblico, condividendo conoscenze e contenuti informativi. Si tratta quindi di un'attività e di un servizio che, in quanto occasioni di scoperta e di conoscenza, perseguono il dialogo col pubblico

integrando e affiancando messa a disposizione e sviluppo delle collezioni bibliografiche.

Certamente nel volume si sottolinea la finalità che anche in Italia è comunemente attribuita alle mostre e cioè valorizzare il patrimonio scritto antico e raro così come le collezioni contemporanee; ma quello che più colpisce nella lettura dei quindici saggi che compongono il volume *Exposer en bibliothèque* è il concetto di messa in valore di quanto si fa in biblioteca in relazione a una esposizione bibliografica e cioè: unire il personale attorno a un progetto e valorizzarne le competenze; produrre nuovi contenuti, affermare la capacità degli istituti bibliotecari, in quanto mediatori di prossimità, di contribuire alla circolazione delle idee e delle conoscenze. Dunque, mostre come parte integrante dei servizi offerti dalla biblioteca intesa come luogo del sapere, della conoscenza e della sua mediazione verso le persone e quindi senz'altro parte integrante dell'attività professionale del bibliotecario.

Interessanti anche le riflessioni che emergono circa l'impatto delle mostre sul pubblico. Il tema è affrontato trasversalmente a tutto il volume, ma in particolare nel saggio di Julien Barlier (pp. 18-33) che sottolinea come prevalga comunemente l'idea che le mostre possano attrarre un pubblico diverso da quello che normalmente frequenta le biblioteche. Barlier afferma che ogni mostra deve sicuramente essere l'occasione per reinventare possibilità di conquista di nuovi pubblici, senza però trascurare l'importanza di fidelizzare il pubblico esistente, in un contesto generale di perdita endemica di utenza. Le strategie per attrarre pubblico attraverso una mostra vanno dalla scelta del tema - che deve suscitare l'interesse generale - a un piano di comunicazione ben strutturato, alla ricerca di partner che oltre a prendere parte alla produzione dell'esposizione possono portare pubblici nuovi provenienti dal proprio perimetro relazionale, alla proposta di attività collaterali come incontri, laboratori e visite guidate, fino alla costruzione partecipata della mostra, azione - quest'ultima - che può favorire il contributo di persone presenti sul territorio di riferimento, ma solitamente lontane dalla biblioteca.

Il saggio di Barlier apre la prima delle quattro parti in cui è organizzato il volume e che sono: *Le cadre institutionnel*; *Singularité*; *Méthodologie*; *Aspects du projet*. Riguardo la prima parte, il quadro istituzionale è completato da un intervento di Livia Rapatel (pp. 34-48) incentrato sulle biblioteche dell'università e dalla presentazione della politica espositiva di una mediateca dipartimentale (Catherine Evrard, Karen Letourneau et Valérie Petit, pp. 49-60). Rapatel, sottolineando come le esposizioni bibliografiche sono una delle forme più diffuse dell'azione culturale prevista fra le missioni delle biblioteche universitarie, con esempi concreti dimostra come si possano perseguire obiettivi diversi dalla sola valorizzazione delle collezioni e cioè: sviluppo di collaborazioni con docenti, ricercatori e associazioni di studenti, valorizzazione della ricerca e della formazione, apertura dell'università alla città, dando quindi un contributo significativo

alla democratizzazione del sapere accademico – quella che in Italia chiamiamo Terza Missione – attraverso uno strumento di comunicazione efficace come è, appunto, una mostra. Il saggio successivo, che esemplifica l'azione di una biblioteca dipartimentale, sottolinea l'evoluzione verso mostre modulabili ma soprattutto interattive, progettate per essere prestate alle biblioteche più piccole presenti sul territorio. Da mostre a pannelli, troppo incentrate sulla lettura passiva e su una trasmissione frontale e gerarchizzata del sapere, si è passati a nuovi progetti che, proponendo percorsi con spazi per il dialogo e lo scambio e la presenza di strumenti interattivi, fanno della mostra una porta d'ingresso 'inattesa' alla conoscenza.

La seconda parte del volume esemplifica tipologie particolari di esposizioni bibliografiche, a partire dal contributo di Emmanuelle Toulet (pp. 65-73) incentrato su mostre di materiale antico e raro che hanno la funzione di rendere tangibile l'identità patrimoniale della biblioteca, di far comprendere ai visitatori il valore speciale di poter vedere documenti difficilmente accessibili e manipolabili che certamente richiedono per l'esposizione condizioni e dispositivi particolari, ma che devono poter essere fruiti in quanto parte del patrimonio collettivo. A tale proposito, Toulet sottolinea – andando un po' controcorrente, ma molto opportunamente – come le mostre di documenti rari e preziosi rappresentino una sorta di contrappeso rispetto alle biblioteche digitali o alle mostre virtuali che, paradossalmente, contribuiscono a rafforzare l'immagine di accessibilità riservata o inaccessibilità del patrimonio sotto forma di documenti originali. Con il contributo di Patricia Rémy (pp. 74-87) si torna a una realtà di rete territoriale intercomunale, che ha individuato nelle mostre una componente importante dei progetti di azione culturale rivolti in particolare ai bambini.

Con appuntamenti periodici, si offrono proposte specifiche fatte di percorsi dove l'immaginario dei più piccoli viene stimolato dai colori e dalle forme, creando spazi con oggetti per esplorazioni tattili, sonore, visive e motorie. Segue un interessante contributo di Emmanuèle Payen (pp. 88-103) che tratta di una terza tipologia di mostra, quella dedicata alla letteratura. Le esemplificazioni e le riflessioni proposte da Payen sono molto efficaci a partire dalla sfida di trasmettere l'emozione letteraria con interventi scenografici che portano il visitatore-lettore a vivere l'esperienza del passaggio dal leggibile al visibile e viceversa.

I percorsi nelle esposizioni letterarie possono essere molteplici (tematico, storico, dedicato alla narrativa, alla poesia, alla scrittura teatrale, ecc., oppure biografico o cronologico rispetto alla produzione letteraria se si tratta di una retrospettiva monografica su un autore), ma la cosa importante è costruire una narrazione espositiva che porti il visitatore a viverla oscillando tra i due poli dell'immateriale e del materiale, dell'invenzione e del reale, della scrittura e della lettura. Nella mostra letteraria, quindi, il visitatore dovrà poter confrontarsi con il reale, il concreto, la materialità



dell'opera, per seguire le tracce del processo di creazione e l'evolversi del lavoro dell'autore: la pagina manoscritta, il dattiloscritto, le fonti di documentazione e di ispirazione, note sparse, ripensamenti, cancellazioni, scartafacci, oggetti, edizioni originali e/o annotate, fotografie, altri libri e l'archivio che compongono l'ambiente interstestuale e la biblioteca dello scrittore. La possibilità di avvicinarsi al lavoro creativo dell'autore e di entrare in sintonia col suo universo immaginario derivano da un allestimento scenografico che, ad esempio, insistendo sulla relazione con i rituali di scrittura, con l'oggetto feticcio, sulle immagini e le metafore ricorrenti nell'opera letteraria, porterà il visitatore a superare la soglia del reale e ad entrare emotivamente nella scrittura. Quindi saranno importanti l'illuminazione, i colori dell'allestimento, i dispositivi di presentazione – compresi filmati e registrazioni sonore – che, nella narrazione espositiva, avranno una funzione informativa, ma anche quella di dare la parola all'autore stesso per svelare il suo lavoro creativo.

Chiude l'esemplificazione di alcune tipologie di mostre il saggio di Anne Elisabeth Buxstorf (pp. 104-113) dedicato alle sfide poste da quelle virtuali, cioè dall'offerta on line di mostre digitali che portano i progetti espositivi oltre i confini fisici della biblioteca. Insieme all'evoluzione tecnologica, alle questioni legate al diritto d'autore, etc. l'autrice mette in guardia sul fatto che l'offerta online non è automaticamente garanzia di diffusione e che le barriere del mondo fisico si ricreano facilmente in quello digitale. È fondamentale quindi interrogarsi sulle tipologie di pubblico a cui ci si rivolge per decidere contenuti, linguaggi, modalità di consultazione, così da produrre un efficace strumento di diffusione e mediazione della conoscenza, come si evidenzia anche nel contributo successivo di Juliette Pinçon (pp. 114-128) dedicato alle modalità di circolazione fisica e virtuale dei contenuti di una mostra.

Segue poi la terza parte del volume che offre utilissimi spunti metodologici. Isabelle Bastian- Dupleix (pp. 130-142) sintetizza con concretezza operativa le fasi principali di progettazione e realizzazione di una mostra offrendo un prezioso *vademecum* dove – oltre le consuete attenzioni a condizioni conservative e di sicurezza, procedure per prestiti e trasporto delle opere, aspetti giuridici compresi quelli relativi al diritto d'autore e alle gare d'appalto – si evidenziano altre questioni di rilievo. Ad esempio l'attenzione riservata al programma di laboratori e di attività di mediazione da realizzare durante la mostra; la preparazione di un resoconto finale che deve comprendere non solo la valutazione quantitativa (numero dei visitatori) ma anche quella qualitativa (analisi del libro delle firme e dei commenti raccolti dal personale a contatto col pubblico, rassegna stampa e – si potrebbe aggiungere – analisi dei social); l'allestimento di fascicoli d'archivio con tutti i materiali prodotti durante le fasi del progetto e *reportage* fotografici del montaggio, dell'allestimento definitivo, dell'inaugurazione, etc. Fra le diverse competenze necessarie Dupleix accenna a quella dello scenografo, il cui apporto è oggetto del contributo di

Valentina Dodi, (pp. 143-154). A questa professionalità è affidato il compito di interpretare e tradurre i contenuti concettuali elaborati dal curatore della mostra in un racconto fatto di immagini, di colori, di forme e volumi, di luci, quindi di ambientazioni che creano un percorso adatto a essere vissuto dal pubblico come esperienza che porta il visitatore ad appropriarsi della storia che gli viene presentata. La sfida dello scenografo – all'interno di uno spazio 'vivente' come la biblioteca – è quella di creare un ponte fra contenuto, contenitore e pubblico, ma soprattutto di dare vita a quel contesto che favorisce l'interpretazione del messaggio proveniente dagli oggetti esposti rendendo espliciti i contenuti.

Completano il quadro metodologico il contributo di Delphine Henry (pp. 155-163) e un breve intervento di Payen (pp. 163-164) dai quali emerge l'importanza della ricerca di partenariati e di progettazioni collaborative. In particolare, Henry illustra come le strutture o agenzie regionali per il libro sono partner consolidati per le biblioteche nell'ambito della promozione della lettura e di tutta la filiera del libro, mettendo fra l'altro a disposizione risorse per mostre, promovendo la cooperazione fra più soggetti interessati a progetti espositivi, oppure producendo esse stesse delle mostre itineranti 'chiavi in mano'.

Infine, l'ultima parte del volume è dedicata ad aspetti particolari del progetto, soprattutto comunicazione e mediazione. Étienne Mackiewicz (pp. 166-176) ritorna sul concetto che le mostre moltiplicano le possibili esperienze per il pubblico in biblioteca, si inseriscono nella programmazione di azioni culturali e di mediazione non solo dei contenuti prodotti ma anche dell'identità della biblioteca, promovendone l'immagine presso un pubblico più vasto attraverso opportune strategie di comunicazione. Chiudono gli interventi di Corinne Weber (pp. 177-189) e di Marie-Anne Lardy (pp. 190-197) dedicati al ruolo che le mostre possono giocare in quanto servizi rivolti a studenti di scuola superiore, corsi professionali e relativi insegnanti. L'esposizione 'fisica', anche all'interno della biblioteca scolastica, è una forma di mediazione diretta, in presenza; diventa un *medium* privilegiato per entrare in biblioteca dove, a differenza dei musei, si può circolare liberamente, si possono toccare libri e riviste, sedersi, prendersi i propri tempi e, soprattutto, dove ci sono interlocutori a cui rivolgersi. La biblioteca, da un punto di vista comunicativo, è un posto 'caldo', propone un mondo a portata di mano e lo scambio diretto fra studenti, insegnante e professionisti delle biblioteche può anche portare a progettazioni partecipate.

Prima di un utile Glossario (pp. 207-210) e di un'interessante Bibliografia seppure esclusivamente francese (pp. 211-213), Emmanuèle Payen nel suo *Mémento* finale ripercorre punti di forza e di debolezza delle mostre in biblioteca e il loro *iter* di progettazione e realizzazione.

Certamente il volume fa riflettere sul fatto che le sfide da affrontare sono molte (rafforzare la formazione, interna e continua, dei professionisti della biblioteca; strutturare i diversi servizi per raggiungere un'organizzazione

del lavoro più efficiente ed efficace; rafforzare i servizi di mediazione e di sviluppo dei pubblici; approfondire le riflessioni su contenuto e natura delle collezioni avviando programmi di ricerca; sviluppare azioni culturali pensate specificatamente per ogni categoria di pubblico, etc), ma la posta in gioco è davvero importante: non limitarsi a pensar e la mostra solo come uno strumento per valorizzare i contenuti delle collezioni, ma concepirla come un servizio al pubblico in linea con l'identità della biblioteca che la propone, pensando che le semplificazioni e le esemplificazioni - come quelle offerte da una mostra su un tema o un soggetto - se sono corrette, danno gambe alle idee e che un buon allestimento può restituire al pubblico un universo di significati, all'incrocio tra intelligibile e sensibile.

ANNA MANFRON

**THE BOOK FOOLS BUNCH, con CARLA GHISALBERTI, *Guida tascabile per maniaci dei libri per ragazzi*, Firenze, Edizioni Clichy, 2023, (Beaubourg), 611 pp., ISBN 979-12-555-100-86, 19 €.**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18414>

**C**arla Ghisalberti con *The Book Fools Bunch* - il «misterioso gruppo di esperti e maniacali lavoratori dell'editoria italiana» - costruisce un nuovo volume che arricchisce il repertorio delle guide ragionate di Edizioni Clichy e lo immagina come una mappa per trovare «buoni posti e buoni pesci - ossia buone case editrici, buone autrici e buoni autori e titoli - per pescatori di futuri lettori». La guida non è per tutti, ma dichiaratamente per i «maniaci» dei libri per ragazzi, ovvero tutti quegli appassionati che, oltre a leggerli accanitamente, sentono la necessità di dividerli e diffonderli; un volume che stia nelle mani, sulle scrivanie, nelle librerie, sui comodini o nelle aule di tutti coloro che hanno la fortuna di essere in contatto con bambine e bambini per suggerire, accostare, ordinare, svelare e far nascere l'impulso di aprire altri libri.

La guida nella prima sezione propone libri *Necessari per crescere*, sia per lettori in germoglio, grandi ascoltatori di storie, che per quelli che hanno già messo radici e hanno bisogno di buoni consigli. Ne esce un ricchissimo elenco, dichiaratamente soggettivo, di 101 titoli: ognuno viene brevemente presentato, con quella rara e invidiabile capacità di restituire con chiarezza la trama di un libro in pochissime parole, e motivato nel suo stare in questa preziosa categoria attraverso la formula «la forza di questo libro è...». Facile che il lettore venga coinvolto in un confronto con la propria calviniana biblioteca ideale, compiacendosi per le scelte comuni e rammaricandosi per i titoli mancanti. Ma può anche decidere di individuare i criteri che animano Ghisalberti nelle sue segnalazioni sia qui, in forma precisa e telegrafica, che nel suo bel blog «Letturacandita», con spazi e approfondimenti più accurati e puntuali. E in questa analisi trasversale, si trovano tutte quelle

parole che guidano le scelte di molti altri «maniaci»: il rappresentare l'infanzia con uno «sguardo bambino» (Giorgia Grilli, *Di cosa parlano i libri per bambini*, Roma, Donzelli, 2021), l'equilibrio o il dis-equilibrio tra immagine e testo (Ilaria Tondardini, *In cerca di guai*, Bologna, Hamelin, 2020), la precisione e la cura della lingua o della traduzione, i contenuti non prescrittivi e didascalici bensì lacunosi (Nicola Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014) che portano a colmare quei vuoti così pieni di significato con inferenze, richiami e connessioni con la propria personale esperienza di lettore o lettrice. Ancora l'ironia, il poetico, il ritmo, i testi anaforici e ripetitivi che ingaggiano il lettore nel prevedere cosa riserveranno il giropagina o le alette, gli *Altrove* che si svelano nella narrazione, la presenza di un protagonista cui il lettore possa affezionarsi. Infine, la capacità di rappresentare il punto di vista adulto, perché anche gli adulti che leggono insieme ai loro bambini crescono come lettori giorno per giorno.

Le pagine successive ospitano i Classici passati, presenti e futuri: troviamo così Elisabeth e Darcy, Giannino e Gertrude, Babar e Celesté, Mary e il vento dell'Ovest che - rigorosamente in coppia - presentano i *Classici di ieri* che hanno attraversato le epoche fino ad abitare il nostro immaginario, «mimetizzandosi nel nostro inconscio collettivo e individuale» (Italo Calvino). L'ordine cronologico con cui vengono presentati quelli «di oggi» avvicina Signori - degli Anelli e delle Mosche -, Piccoli Bruchi che ingrassano enormemente e Tricorni che si restringono, Viaggi incantati senza parole e Storie Infinite di voci colorate di verde e di rosso. Infine, una zuppa di sasso (2000) e la partita di calcio di una squadra di matti (2022) segnano i confini dell'elenco dei possibili classici del futuro con «una grande scommessa che rasenta la divinazione».

Per cinque fasce d'età diverse vengono pensati gli *Imperdibili*, quei libri che lasciano tracce indelebili e che segnano l'inizio di nuovi percorsi per ulteriori e personali esplorazioni: gli abstract precisi e convincenti, le stringhe «fulminanti» che chiudono la presentazione di ogni titolo e la scelta di titoli recenti e accattivanti rende questa sezione uno strumento estremamente utile per il pubblico per cui è pensata questa guida.

Ci sono poi le sezioni *Penne e matite*, omaggio ai 101 scrittori e illustratori da non dimenticare, *il Cosa* (ciò che un libro può contenere) con una selezione di titoli di fiabe, miti, poesie, racconti e altri generi e *il Come* (le forme che possono prendere i libri) tra albi illustrati, libri brulicanti, interattivi, fotografici e altro. Qui l'attenzione sta nella varietà e nella ricchezza di forme che la letteratura rivolta all'infanzia e all'adolescenza può racchiudere e con cui le narrazioni possono comporsi.

*Questioni* è certamente il capitolo più interessante e brillantemente costruito di questa guida. Immaginandola appunto tra le mani di chi ha a che fare quotidianamente con bambini e lettura, è facile pensarla anche come luogo di ricerca di «libri che parlano di...», «utili a... per... su...»; capiterà così che anche il nobile tentativo di costruire legami e connessioni

tra i libri possa avvicinarsi pericolosamente al ragionare sulla loro possibile funzione, cessando di guardarli «come forma artistica tra le altre forme d'arte, una che però trova nel pretesto dell'essere "per l'infanzia" la chiave di volta per esprimere cose che altrove non potrebbero o non si presterebbero ad essere dette» (G. Grilli, *Di cosa parlano i libri per l'infanzia*, cit.). La ricerca di libri che aiutino nell'affrontare i compiti di sviluppo, infatti, «spesso viene banalizzata nel tentativo di creare una esatta corrispondenza fra compito di sviluppo e storia narrata» che porta al «cercare i libri partendo dai temi e non i temi partendo dai libri» (Nicoletta Gramantieri, *Ad occhi aperti*, Roma, Donzelli, 2012).

Ghisalberti risolve il problema in due tempi: prima, implicitamente, dicendo che cosa è necessario per crescere, imperdibile, classico - cioè letteratura per l'infanzia, in buona sostanza - e lasciando fuori da queste pagine tutto ciò che non lo è; poi individuando *Questioni* - e non temi, non parole chiave - che sono definite dai loro margini, da ampi confini, l'uno al polo opposto dell'altro, dentro cui tutto può stare, soprattutto la ricchezza, la complessità, la molteplicità dei punti di vista. *Estate o inverno*, ad esempio, diventa occasione per raccogliere libri che hanno dentro il sole dell'estate e la libertà dagli obblighi, il momento delle svolte, dei cambiamenti e il freddo della neve che richiede solitudine e attesa; *Chiuso o aperto* per ragionare con libri che toccano la libertà o il suo opposto, saltando tra *Lavandaie scatenate* della coppia Yeoman-Blake e *La figlia del guardiano* di Spinelli.

Il volume si chiude con cinque domande poste a 53 editori che colgono l'occasione per raccontare del proprio progetto editoriale, sbirciare con qualche invidia tra gli altri cataloghi e confessare clamorosi refusi (ma, a mio avviso, uno dei più clamorosi viene colpevolmente taciuto dall'editore stesso!). Lascio la conclusione alla copertina, con l'idea che un libro, una volta chiuso, debba essere riletto più e più volte, se lo merita. Qui la matita di Toni Ungerer illustra un coniglio - o forse una lepre, una bellissima lepre - che pesca; in silenzio, «lasciando che alla fine a parlare siano i libri» (Carla Ghisalberti).

SILVIA CUPPINI

**ANNA FERRANDO, *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, Roma, Carocci, 2023, pp. 447, ISBN 978-88-2901-813-0, 39 €.**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/19384>

Questo libro di Anna Ferrando, complesso, denso e ricchissimo, riesce a essere allo stesso tempo analitico ed evocativo nella ricostruzione, inedita e secondo me definitiva, della storia delle origini e degli sviluppi della casa editrice Adelphi, rimasta finora avvolta in un alone mitico sapientemente tessuto intorno alle auto narrazioni di Roberto Calasso, con la complice reticenza degli storici che non si erano potuti o voluti sin qui confrontare



con la consultazione del materiale d'archivio relativo alla storia della casa editrice. Un ostacolo, quest'ultimo, che si è posto anche al cospetto di Anna Ferrando (l'archivio storico della casa editrice Adelphi rimane tuttora inaccessibile agli studiosi) la quale, però, è riuscita brillantemente a superarlo consultando quasi trenta altri fondi documentari, perlopiù inediti, nonché avvalendosi di preziose testimonianze orali.

In chiusura del volume, un Elenco delle fonti archivistiche consultate permette al lettore di avere un colpo d'occhio sulla vastità del campo di ricerca movimentato dall'Autrice, ma converrà subito mettere in risalto l'eccezionale portata di alcune di queste fonti in particolare, su tutte forse l'Archivio privato della famiglia Foà, dove è conservata la corrispondenza tra Luciano Foà e Roberto Bazlen, cruciale per ricostruire le origini della casa editrice, ma anche l'Archivio privato della famiglia Zevi (per lettere fra Foà e Calasso e documenti societari Adelphi), oltre all'Archivio di Giorgio Colli e a quello di Luciano Foà, questi ultimi entrambi depositati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, senza dimenticare, naturalmente, l'Archivio storico Einaudi (presso l'Archivio di Stato di Torino). Converrà anche ricordare che l'autrice si era già ampiamente cimentata con la storia dei due Foà (Augusto, padre, e Luciano, figlio) nei suoi precedenti lavori (in particolare rimando alle due monografie pubblicate da Franco Angeli nel 2019, *Cacciatori di libri* e *Stranieri all'ombra del duce*) e, dal punto di vista della documentazione, con l'Archivio di Erich Linder (sempre presso Fondazione Mondadori) che utilizza anche per questo libro.

Il libro si articola lungo cinque capitoli, preceduti da un'ampia Introduzione e seguiti da un Epilogo, che ci conducono lungo un affascinante percorso diacronico intorno a temi e problemi della lunga storia (1938-1994) della casa editrice Adelphi. Il primo capitolo, *Archetipi*, insiste soprattutto su due filoni, sapientemente intrecciati tra loro e accompagnati da un primo dispiegamento di autori e titoli che poi ritroveremo in Adelphi. Il filone primigenio è, dunque, quello che porta l'autrice a riconoscere e a sottolineare con forza la catena di rapporti personali e di affinità intellettuali che soggiacciono all'ideazione della casa editrice, molto prima che questa veda la luce (da qui, il 1938, termine *ad quem* opportunamente scelto per il sottotitolo). I nomi sono quelli di Ernst Bernhard, Edoardo Weiss, naturalmente Roberto Bazlen e Luciano Foà, ma anche Giorgio Colli, Roberto Olivetti, Alberto Zevi, Paolo Boringhieri, Michele Ranchetti, Mazzino Montinari. Poi, dopo la fondazione della casa editrice, altri verranno coinvolti per la messa a punto del programma (Sergio Solmi, Claudio Rugafiori, Giuseppe Pontiggia, Roberto Calasso) ma intanto questi sono i primi, sono gli archetipi. L'altro nucleo primigenio da cui trae origine la casa editrice poggia, invece, su una serie di (altre) case editrici: prima l'ALI, Agenzia Letteraria Internazionale, poi la NEI, Nuove Edizioni Ivrea, le Edizioni di Comunità, l'Einaudi, la Boringhieri, ciascuna, a suo modo, portatrice di senso, idee e affinità per la progettualità che ben

presto darà vita alla Adelphi. Bobi Bazlen e Luciano Foà sono le costanti, presenti in tutte queste esperienze editoriali.

Il ritratto di Luciano Foà tracciato da Anna Ferrando (che prosegue nel secondo capitolo) è impareggiabile: l'autrice restituisce per la prima volta a tutto tondo la giusta dimensione biografica ed editoriale al personaggio, chiarendo anche, una volta per tutte, i reali motivi che portarono, nel 1961, all'abbandono della casa editrice Einaudi da parte di Foà. Riesce a farlo, tra l'altro, grazie a una lettera di Foà a Giulio Einaudi conservata in Fondazione Mondadori (Archivio Luciano Foà) nella quale vengono snocciolate tutte le dinamiche che portano alla rottura, tra le quali ve ne sono anche di natura economica, il che non stupisce visto che questioni analoghe erano già emerse dagli studi condotti da altri su Calvino, Pavese e Natalia Ginzburg in Einaudi. Ferrando dunque, smentendo la *vulgata* fino a qui tramandata dalla storiografia, giunge alla conclusione che Foà «sarebbe restato fedele anche al Nietzsche einaudiano se non fossero sopraggiunte altre motivazioni di natura economica e organizzativa di ordine più generale» (pp. 89-90).

Chiarisce poi i successivi passaggi, che porteranno infine alla scelta di avviare un'attività in proprio. Per prima germoglia in Foà l'idea di fare «una specie di succursale di Boringhieri a Milano per le cose non scientifiche, che andavano dalla letteratura alla filosofia» (sono parole di Foà che risponde a un'intervista di Domenico Porzio, qui p. 96). Ma sia Bobi Balzen che Giorgio Colli remano nella direzione «dell'azzardo di una casa editrice diversa, pronta a inaugurare una stagione editoriale inedita» (p. 97) e alla fine, come noto, Foà darà ascolto ai due amici. Dal punto di vista economico, nel momento cruciale della scelta iniziale, fu l'incontro con Roberto Olivetti che lo spinse a prendere la decisione definitiva in direzione della fondazione della nuova casa editrice. Ferrando ricostruisce attentamente una fitta trama «di tentativi di accordo, di sforzi negoziali, di frustrazione e slanci» (p. 98) che vengono a ridimensionare quel giorno “mitico” nella villa di Ernst Bernhard sul lago di Bracciano nel maggio 1962 ricordato da Roberto Calasso come atto fondativo della “Chimera editrice” come Foà chiamò, in confidenza con Colli, il suo sogno editoriale. Sogno che ormai si realizza e si concretizza con la scelta del simbolo, suggerito da Claudio Rugafiori, e con la scelta del nome, che dopo varie ipotesi (tra le quali anche quella di rilevare il nome di Carabba) cade sul termine greco per “fratelli”.

Ferrando passa poi a ricostruire nei dettagli l'“operazione Nietzsche” nella quale «la testardaggine di Colli, l'acribia documentaria di Montinari e l'oculato coraggio editoriale di Foà» (p. 108) trovano il famoso punto di sutura in quello che verrà poi definito «un avvenimento di importanza mondiale» (così Giorgio Zampa in «La Stampa» nel dicembre 1964), forte anche della coedizione francese (Gallimard), tedesca (De Gruyter), e alla fine persino nipponica (Hakusuisha, Tokyo). Da quel poderoso progetto editoriale di Colli, Foà e Montinari, Bobi Bazlen e il giovane Roberto Calasso

si tennero invece piuttosto ai margini dedicandosi, nel frattempo, a mettere in cantiere altre opere e altri autori (Bazlen muore, però, già nel luglio 1965).

Basandosi sempre sulla consultazione di documenti inediti d'archivio, nel terzo capitolo Ferrando passa a ricostruire il programma editoriale di Adelphi; il ruolo di alcune importanti figure di mecenati, tra le quali, in particolare, quella di Raffaele Mattioli trova la sua giusta e piena collocazione; le notevoli difficoltà economiche che la casa editrice deve affrontare ben oltre i primi dieci anni di attività; il rapporto tanto discusso, proprio perché privilegiato, con la figura di Erich Linder e con la sua ALL; l'apporto di redattori, consulenti e grafici, tra i quali spiccano i già citati Claudio Rugafiori, Giuseppe Pontiggia, Mazzino Montinari, Michele Ranchetti, ma anche Piero Bertolucci (caporedattore), Enzo Mari, Nino Cappelletti (artefice dell'impostazione grafica della casa editrice).

Il quarto capitolo si muove nei dintorni dell'*Altra metà della luna nuova*, indagando forme e modi in cui l'autorialità femminile si è dispiegata nell'angusto «perimetro maschile degli ammessi alle riunioni del venerdì» (p. 212). Anche qui, Ferrando ci offre altre pagine di grande interesse euristico, scandagliando le storie delle adelphai, autrici, traduttrici, curatrici, consulenti. Si va da Ingeborg Bachmann (ed è significativo che, accanto a Bazlen, Roberto Calasso abbia riconosciuto, fra i pochissimi incontri determinanti della sua vita, proprio quello con Bachmann) a Fleur Jaeggy (la quale, come noto, era la moglie di Calasso); da Katherine Mansfield a Karen Blixen; da Alessandra Scalero a Lucia Drudi Dembry ad Adriana Motti a Gabriella Bemporad (tutte importanti traduttrici). Si indugia a lungo sulla figura di Elena Croce, vera e propria pietra angolare della casa editrice, non solo prima autrice italiana vivente pubblicata da Adelphi (*L'infanzia dorata* esce come numero 6 della "Biblioteca Adelphi" nel 1966) ma una vera e propria mediatrice, punto di riferimento intellettuale e diplomatico per la casa editrice, alla quale poi affidò la pubblicazione delle *Opere di Benedetto Croce*, riedite a partire dal 1989 e proseguite senza soluzione di continuità anche dopo la morte di Elena nel 1994.

Un'altra figura fondamentale per la casa editrice fu Bianca Candian, moglie di Alberto Zevi, la quale, negli anni Settanta, tradusse per Adelphi tutti quei francesi «che guardavano a Oriente» (p. 236): René Daumal, René Guenon, Marcel Granet, Marcel Mauss, oltre a tradurre nel 1976 della *Bhagavadgita* (che ancora oggi leggiamo, per Adelphi, nella sua versione). Ferrando si cimenta poi anche nella riscoperta e nella valorizzazione del lavoro editoriale di Lucia Magnocavallo Pontiggia - che per molti anni, dal 1967, dopo precedenti esperienze professionali in Fabbri e in Mondadori, ha fatto parte della redazione, dove è stata particolarmente apprezzata per la sua precisione, «l'unica che non andasse mai corretta» diceva Foà (p. 393) - e di Renata Colorni, approdata in Adelphi nel 1979 dopo una lunga esperienza come traduttrice di Freud per Boringhieri. È la stessa Colorni a sottolineare quanto gli anni in Adelphi siano stati per lei fondamentali nel

consolidare la propria professionalità e decisivi per fortificarsi in vista del ruolo direttivo che, come noto, avrebbe più tardi assunto in Mondadori. Per chiudere il cerchio e risalire fino alle origini della casa editrice andrà citata anche Anna Devoto Falck la quale, non solo interviene economicamente per parare il colpo della crisi del 1964, ma collabora assiduamente con la casa editrice traducendo *Il manoscritto trovato a Saragozza* (che insieme a *L'altra parte* di Kublin e a *Padre e figlio* di Gosse andava a costituire la triade iniziale della "Biblioteca Adelphi" nel 1965), *Vita di Milarepa* (1966), il *Tao te ching* (1973), *Lo scroccone* di Jules Renard (1974), tutti *long seller* di Adelphi.

L'ultimo capitolo, che si intitola *Al di qua e al di là delle origini*, è fondamentale per problematizzare ulteriormente tutto il percorso evolutivo della casa editrice, nonché essenziale per comprendere il termine *ad quem* di questa ricostruzione, il 1994. Anna Ferrando scrive: «Fu allora che Roberto Calasso diede al libro unico di concezione bazleniana una valenza nuova, facendone il perno di una strategia editoriale di successo: sarebbe stato cioè il marchio Adelphi a rendere unico ogni libro uscito sotto le sue insegne» (p. 22). È ormai il marchio, oppure è la collana come «raddoppiamento del marchio», come «specificazione più intensa e talvolta più spettacolare del marchio» (cito la ben nota definizione di Gérard Genette) a tenere insieme autori e testi tra loro antitetici, ma che tutti si offrono come "letture indispensabili", questo ormai il criterio principe di Adelphi, che rinvia a quella soggettività dell'editore emersa, certo, fin dalle origini della casa editrice (nel 1972 Foà scriveva: «qui pubblichiamo i libri che più ci piacciono»), ma poi mutata, trasfigurata in nuove forme, a volte sideralmente lontane da quelle primigenie, come avviene, appunto, nel 1994, e più in particolare nel confronto tra Calasso e Foà intorno al caso della pubblicazione nella "Piccola Biblioteca Adelphi" di *Dagli ebrei la salvezza* di Leon Bloy, fortemente sostenuta da Calasso, strenuamente avversata da Foà. Una vicenda, questa, che porta a un punto di rottura nella storia della casa editrice, oltre il quale Ferrando non si avventura, lasciando ad altri il compito di indagare il nuovo corso di una storia che dopo quella data fatidica ha intrapreso molteplici nuove strade, nelle direzioni che potranno essere indicate probabilmente solo quando si renderanno disponibili i documenti editoriali per la storia più recente e per la ricostruzione dell'"impronta" lasciata dall'ultimo grande editore protagonista, Roberto Calasso (1941-2021).

ROBERTA CESANA

**MATILDE FONTANIN, *Dalle fake news all'infodemia. Glossario della disinformazione a uso dei bibliotecari*, Milano, Editrice Bibliografica, 2022, (Biblioteconomia e scienze dell'informazione), 246 pp., ISBN 978-88-9357-500-3, 25 €.**

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18416>

m

Matilde Fontanin, bibliotecaria accademica di lungo corso, già membro dell'Osservatorio formazione dell'Associazione Italiana Biblioteche e dello Standing Committee IFLA CPDWL, da vari anni – sia sul versante della didattica che su quello della ricerca – è interessata ai processi di apprendimento e di ricerca e alla formazione del ruolo educativo, sociale, di validatore e facilitatore che contraddistingue la professione del bibliotecario. Di tali intrecci e competenze è contaminata la sua opera, *Dalle fake news all'infodemia. Glossario della disinformazione a uso dei bibliotecari*, il cui genere, la cui struttura, la cui funzione nonché la giungla della disinformazione e il diluvio informativo che si appresta ad affrontare sono preannunciati e definiti con chiarezza già dal titolo e nel sottotitolo.

A partire dall'indagine delle *fake news* e dell'infodemia applicata in ambito biblioteconomico, l'autrice sviluppa un glossario delle parole inerenti la disinformazione e la diffusione incontrollata e pervasiva di informazioni inesatte e false o talvolta pericolose. Il tema che è stato ampiamente trattato nella nostra letteratura professionale, come si evince anche dalla bibliografia minima del volume, è dibattuto e discusso in ambito internazionale (e da questo si comprende come molti termini anglofoni inerenti abbiano fatto ingresso nella lingua italiana) e si riconduce anche alla convinzione che i bibliotecari possano e debbano avere compiti educativi e di mediazione rispetto alle competenze informative dei cittadini.

Sono circa sessanta le voci, in gran parte in lingua inglese, esaminate in questo glossario rispetto alla loro presenza in dizionari accreditati, definite nel loro significato eventualmente afferente a più discipline, e poi ricondotte al loro uso o utilità in ambiente bibliotecario. Si tratta quindi di un repertorio ragionato e ordinato alfabeticamente di termini selezionati genericamente o, meglio, annodati attorno all'espressione *fake news*, e a partire dalle quale e per associazione l'autrice procede a determinare le altre voci. La prefazione di Paola Castellucci introduce alla comprensione di come il libro possa essere letto in modo sequenziale oppure trattato come uno strumento di consultazione per il servizio di *reference* in biblioteca, di cui riveste una delle forme tipologiche più tipiche, quella appunto del glossario.

Ma è l'autrice stessa, a p. 18, a condurci al cuore dell'obiettivo del suo lavoro, che consiste nell'individuare spunti di riflessione e materiali o esempi per i bibliotecari che si apprestano ad organizzare e offrire attività



*di information literacy*. E quindi, nel glossario “sono messi a confronto termini italiani e inglesi, discussi tenendo presente il ruolo di mediazione tra cittadini e risorse informative, sia analogiche che digitali. Ciascuna voce inizia con un riscontro sulla presenza del termine nei dizionari consultati e una discussione contrastativa del significato tra italiano e inglese: prosegue con argomentazioni basate sulla letteratura consultata e chiude con una riflessione rispetto all’ambito bibliotecario”.

Concludono l’opera una bibliografia minima e un indice analitico di termini non presenti come lemmi, ma ai quali si fa riferimento per rimando. Si tratta di una lettura conoscitiva o di approfondimento dedicata alla nostra comunità professionale, alla quale sono offerti spunti operativi e di utilità per il servizio. Benché l’ordinamento alfabetico delle voci privilegi la consultazione quale modalità di utilizzo più propria, è utile sottolineare come una lettura integrale del volume offra la possibilità di riguardare un panorama approfondito e argomentato relativo alle enormi contraddizioni nella produzione, gestione e uso dell’informazione tipiche di un’epoca, la nostra, già di per sé segnata da profondi motivi di crisi.

ROBERTA TURRICCHIA