



Versi all'acquaforte

Venti 'poeti illustrati' di Franco Riva

A CURA DI ALESSANDRO GIAMMEI, BARBARA ANCESCHI, IDA CAMPEGGIANI,
NICOLA LUCCHI, CARMELO PRINCIOTTA



ALESSANDRO GIAMMEI

Introduzione



A colloquio con la memoria, coi ricordi di quando era ancora solo un principiante del dilettantismo, Franco Riva, lo stampatore veronese a cui è dedicata questa galleria annotò nel 1973: «volevo cose singolari, in limitatissime copie, per me e per pochi». Non molte delle *private press* che hanno resuscitato i torchi a mano al crepuscolo della modernità europea raggiungevano simili vette di privatezza: a confronto con quelle di Franco Riva, estraneo anche alla più selettiva idea di ‘pubblico’ o di ‘mercato’, appaiono industriali persino le edizioni della vicina stamperia Valdonega, o di quelle di Scheiwiller e di Schwarz a Milano. Intitolò l’articolo, poi raccolto nel libro più

ricco dedicato alla sua arte, *Stampare di domenica*, rimarcando la gratuità festiva, domenicale appunto, della sua più che mai singolare vicenda artigiana, che in una ventina d’anni aveva portato nel seminterrato di casa sua – vera officina domestica, coi fogli umidi sospesi sui fili e oltre quattro quintali di ferro tra ingranaggi e caratteri – gli onori del premio Bodoni per la grafica editoriale.

Al modello di Bodoni si era votato a suo tempo Hans Mardersteig, prima ancora di diventare, proprio a Verona, Giovanni, e di fondare la leggendaria Officina intitolata al grande stampatore. Il tedesco cantato da Herman Hesse, allievo di Kurt Wolff e protagonista delle più ardite e raffinate imprese tipografiche del Novecento italiano (dall’*opera omnia* di D’Annunzio per Mondadori a quella di Nietzsche per la neonata Adelphi, passando per i volumi dei “Cento Amici del Libro”), è stato un maestro prezioso per il giovane Riva, che già a trent’anni comprava il primo torchio e cominciava a sperimentare le noie di una paradossale allergia agli inchiostri. Malgrado tutto, con gli entusiasti contraccolpi che agitano la carriera di ogni energico autodidatta, il filologo e bibliotecario riesce in meno di un decennio e senza alcun tipo di finanziamento o profitto a raggiungere la più importante mostra internazionale di libri d’artista. I curatori americani selezionano ed espongono a Boston, nel 1960, un suo fascicolo di appena tre fogli piegati, dodici specchi di stampa in tutto, in cui a una lirica moderna è accostata un’acquaforte realizzata appositamente da un artista italiano: si tratta di uno dei primissimi numeri della sua collana più ambiziosa, “I Poeti Illustrati”, che proseguirà fino alla sua morte articolandosi in due serie affiancate e, a partire dal 1966, da una selezione di “Quaderni”.

La galleria che proponiamo intende riportare alla luce venti incontri tra immagini e poesie tratti da altrettanti esemplari di queste tre interconnesse collezioni di libri rarissimi, che solo in tempi recenti hanno potuto raggiungere le biblioteche grazie ai doni e ai lasciti dei fortunati, sceltissimi possessori originali, tutti parte di un circolo di lettori e

amanti dell'arte incompatibile con la cosiddetta 'industria culturale' che andava formandosi negli anni in cui Riva stampava. Le Editiones Dominicae avevano un unico operaio, che lavorava soprattutto per sé: la mente fortemente autoriale che governa ognuna delle opere d'arte qui raccolte ha potuto realizzare solo le idee concesse dalla forza limitata di un braccio minimo, capace di raggiungere gli amici e pochi altri conoscitori. Il desiderio del giovane dilettante è dunque stato soddisfatto dal dilettante esperto – mai professionista – in cui si è trasformato, e gli opuscoli sono in effetti splendidi ma pochi, tutti frutto di un'ininterrotta osservanza nei confronti del *privato ac dominico more* che non manca mai di comparire nei colophon o sui frontespizi. «In un'età come la nostra di estreme specializzazioni – conclude Riva nell'articolo già citato – io amo ancora frazionare il mio tempo in diversi interessi, certamente negandomi l'optimum (che tra l'altro, potrebbe riusciremi negato nonostante il sacrificio e la specializzazione). Per me d'altra parte, l'optimum potrebbe essere, anzi lo è indubbiamente, questo rimanere alla sua periferia, godendomi la libertà delle mie inclinazioni, dei miei gusti, a volte dei miei capricci».

I libelli qui esposti, composti da pochi componimenti – talvolta uno solo – e da acqueforti originali, si presentano nelle diverse forme dettate proprio dalle «inclinazioni» e dai «capricci» di questo peculiare artigiano contento della periferia, geniale alchimista tecnico capace di mescolare i rigori di un'elegante tradizione a novità dirompenti che spesso si distinguono a fatica nel ricercato equilibrio visivo generale. Abbiamo pensato di dividerli in sei sezioni, dedicate ognuna a uno dei giochi con la Storia, con la tradizione letteraria, con la geografia e con l'intreccio delle amicizie che possono suscitare quello che John Ryder considerava l'unico «natural result of the process of printing»: «the pleasure» o – per dirla con il Riva autoscopico di *Il mio domestico torchio* – la «delizia, ma col cuore». Nella prima, *Una latinità d'elezione*, sono raccolti versi di autori classici scelti dall'editore per ragioni sentimentali, per 'cotte' filologiche o per privati omaggi, tutti illustrati da artisti contemporanei che giocano, seriamente o meno, con l'*auctoritas* delle loro più o meno eminenti controparti d'inchiostro. Col titolo della seconda, *(Neo) Classico ammodernato*, abbiamo indicato quegli esperimenti di accostamento tra i grandi poeti della nostra tarda modernità (Leopardi e Foscolo, con un'intromissione di Carducci) e alcuni pittori novecenteschi finalmente non obbligati a imitare le stampe dell'Ottocento per dar vita, in un'edizione di pregio, all'Ottocento. I *Poeti tra i pittori* della terza sezione sono invece i protagonisti di quella «ultima scapigliatura» – come l'ha definita Giuliana Zagra – che ha incrociato penne e pennelli intorno alle piccole officine di Roma, Milano e Firenze prima della seconda guerra mondiale e che, attraverso il torchio di Riva, tornano nella seconda metà del secolo a intonare i loro duetti con gli amici artisti, ormai affermati ma certo non dimentichi della loro attardata bohème italiana. La quarta sezione, *Montale e Montale*, è tutta dedicata al «pittore della domenica» e ai libri in cui illustra le proprie poesie: il dialogo con lo stampatore, anteriore alle due uscite per "I Poeti Illustrati" e convalidato da un'evidente somiglianza spirituale, rivela interessanti novità su entrambi gli interlocutori. Segue una quinta sezione, in cui sono esposti i libri di





tre autori contemporanei di Riva, i *Poeti del dopo Montale*, i cui incontri con gli incisori tra anni Sessanta e Settanta producono i risultati più innovativi e al contempo suggestivamente nostalgici della collana. A chiudere, alcuni incontri invece avvenuti solo sulle pagine di un libro, attraverso la mediazione di un traduttore o dell'aura di una recente leggenda, o ancora nel fuoco di una comune passione intravista dagli estremi opposti d'Europa e, in un caso, del mondo: *Colloqui a distanza*.

"I Poeti Illustrati" sono, se non sempre il vertice tecnico, certo la realizzazione della massima aspirazione di Riva e del suo divertimento: pittori da attirare sulle lastre dell'officina, testi da scovare in biblioteca o da sottrarre, per un momento, al mercato, pratiche tipografiche centenarie da accordare, senza che nulla si incrinì, a immagini modernissime a loro volta spesso sposate a testi classici. D'altronde sono stati i poeti l'amore più vivo del defilato stampatore veronese, i poeti amati da sempre negli studi, nel lavoro, e nel privato piacere di lettore. Alcuni amici più materialmente assennati, come dimostra il suo epistolario, tentarono di allontanarlo dall'infruttuosa poesia e di spingerlo verso i possibili guadagni di un'editoria meno domenicale. In una risposta del '65, citata in un recente libro di Gatta sugli eredi moderni di Aldo, lo stampatore del gatto – marca tipografica scelta per evidenti consonanze caratteriali coi domestici predatori felini – esprime una volontà di resistenza che è ancora di grande incoraggiamento per il pubblico della poesia:

Voi ancora dite che smetta coi Poeti, ma se è l'unica impresa valida (guardate in giro le imitazioni) che abbia finora fatto! L'ho cominciata anni fa, la sto perfezionando, sto pungolando artisti ritrosi al libro, vivo con la poesia, tocco poesia. E voi dite di lasciare stare un'impresa che trova già tanti imitatori!?! Su questo resisto, su questo il cuore mio non cede! Ecco, appunto, come un'operazione tecnica, diventa soprattutto operazione di cultura.

Nota

Tutte le schede, come di consueto, non hanno note ma sono seguite da un minimo pronunziario bibliografico dei testi citati e di quelli utili per la lettura dei singoli oggetti, a cui si premette il riferimento al libro di Riva in oggetto. Ad essi vanno aggiunti alcuni titoli su Riva e sul suo lavoro che costituiscono il comune retroterra da cui sono partiti tutti i contributori. Ne diamo qui di seguito una lista generale:

M. GATTA, *Dalle parti di Aldo. Vicende e protagonisti della cultura tipografica italiana del Novecento*, a cura di D. Colnaghi, prefazione di E. Barbieri, con uno scritto di M. Chiabrandò, Macerata, Biblohaus, 2012.

F. RIVA, *Il mio dimestico torchio*, Trieste, Tipografia Litografia moderna, 1958.

Il torchio di Franco Riva, Trieste, Associazione italiana delle biblioteche-Sezione del Veneto orientale e della Venezia Giulia, 1958.

F. RIVA, 'Stampare di domenica', *Lettere Venete*, VIII-IX, 26-30, 1973, p. 162.

F. RIVA (a cura di), *Editiones Dominicae: i libri privati di Franco Riva stampati al torchio a mano sibi & sodalibus*, Catalogo della mostra di Milano 1984, Verona, Stamperia Valdonega, 1985.

L. TAMBORINI (a cura di), *Privato ac dominico more: il torchio e i libri di Franco Riva*, Catalogo della mostra di Milano 1997, Milano, Electa, 1997.

Per le immagini, tutte tratte da copie dei libri, si ringraziano la Biblioteca Palatina e il Museo Bodoniano di Parma.



1. Una latinità d'elezione

1.1. Catullo e Funi: *Ad Lesbiam*

di Barbara Anceschi

Franco Riva è l'autore, editore e tipografo del libro dedicato alla poesia di Catullo per la collana "I Poeti Illustrati" delle Editiones Dominicae. Non è – come ci si aspetterebbe secondo la dizione dei codici antichi – il *Catulli Veronensis Liber*, che contiene tutta la produzione di Catullo: Riva decide di raccogliere e pubblicare solo le poesie di Catullo dedicate a Lesbia che preferisce. Lo si scopre leggendo il colophon posto in fondo, a sigillo del testo, che come sempre per le Editiones Dominicae contiene notizie essenziali per comprendere l'operazione editoriale proposta dal libro. È di Riva, infatti, la selezione dei 23 carmi scelti tra i 113 che i codici antichi ci hanno tramandato, sua la sequenza con la quale si susseguono, così come sua è la decisione di porre all'inizio della raccolta *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*, con cui ha inizio la narrazione di una grande storia d'amore e di passione che vedrà la conclusione con il carme 74 (*Siqua recordanti benefacta priora voluptas*), posto in fondo al libro, in cui Catullo prega gli dei perché gli concedano di rompere con l'amata. Non c'è nessuna mediazione. Il testo è stampato in latino senza traduzione. Sono le poesie più conosciute dal pubblico e più amate da Riva, lette e rilette e ripetute a memoria come, ad esempio, *Passer, deliciae meae puellae, Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris?* oppure *Lesbia mi dicit semper male nec tacet umquam*.

Una cura particolarissima è data all'impaginazione del testo, alla qualità tipografica e al rapporto tra testo e immagini. Sulla copertina grigia c'è la scritta maiuscola «Ad Lesbiam», stampata in rosso mattone come la marca tipografica con il gatto e la croce di Lorena che si trova in fondo al libro. Dopo il frontespizio è inserita la prima acquaforte di Achille Funi (fig. 1). Ritrae una donna nuda, seduta, giovane e bella che appoggia la mano su una brocca, le gambe accavallate, un piede in primo piano. Il viso della donna è pensoso. Il tratto che forma il disegno è deciso, sottile, quasi nervoso, tanto che, nell'addensarsi delle linee, riesce a creare il buio della notte insieme a una sensazione d'intimità. Girando la pagina, se ne trova a sinistra, dietro al disegno, come ovvio, una bianca; sulla destra invece è la poesia *Vivamus, mea Lesbia*, stampata tutto in maiuscolo. Non compare il numero di pagina. Il carme è trattato come una figura, e anche in questo caso, infatti, il retro della pagina rimane bianco. L'immagine di donna creata da Funi e il nome di Lesbia evocato da Catullo nella poesia hanno la stessa funzione: preparano alla lettura del testo e forniscono al lettore tutte le suggestioni necessarie per addentrarsi nel volume.

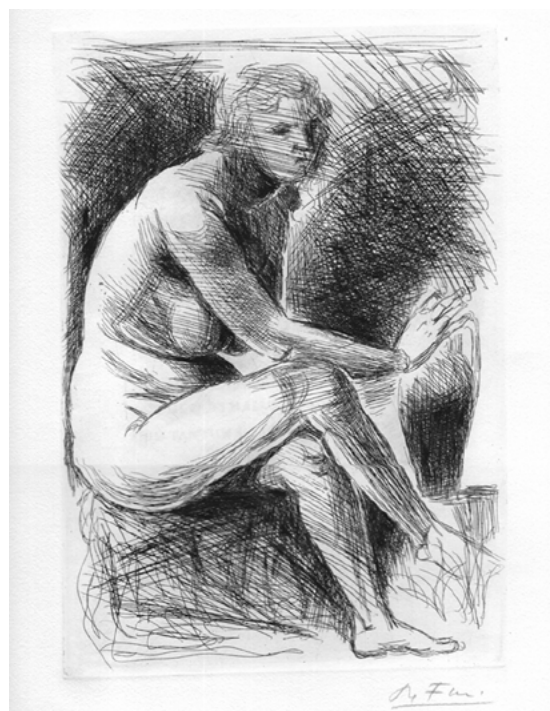


Fig. 1: Acquaforte di Achille Funi per Catullo, 1965 a

Dalla pagina 15, che presenta due poesie poste una sotto l'altra, inizia la numerazio-



Fig. 2: Acquaforte di Achille Funi per Catullo, 1965 b

stinguono dei fiori sullo sfondo e uno spicchio di luna nel cielo. Il viso è dolce e assopito. Segue la poesia di commiato a Lesbia con cui si conclude il *liber* di Franco Riva dedicato a Catullo.

Bibliografia

Catulli Veronensis ad Lesbiam, con due acqueforti di Achille Funi, Verona, Editiones Dominicae, Capodanno 1965.

N. COLOMBO (a cura di), *Achille Funi. Mitologie del quotidiano*, Milano, Mondadori, 2009.

1.2. Lucrezio e Saetti: *De rerum natura* di Barbara Anceschi

Leggere il dodicesimo poeta illustrato nelle edizioni di Franco Riva si rivela un'esperienza sinestetica. Leggere in questo caso significa, infatti, toccare con le mani la carta a tino, ruvida e irregolare, che costituisce le pagine del libro, rendendosi conto che gli stessi fogli sono serviti come supporto sia per il testo che per le immagini, entrambi impressi dal torchio con inchiostro nero. La mano percepisce il solco creato sul foglio dai caratteri Garamond, del tutto simile ai solchi prodotti dai segni che compongono le acqueforti di Bruno Saetti. C'è un'intima corrispondenza tra le lettere nere su sfondo bianco del testo e il tratto sicuro e calligrafico che dà forma ai due disegni del libro, una vicinanza formale che permette al lettore di ricercare altri richiami, perfino tematici e di senso, proposti dalla giustapposizione di testo e immagini.

Di Lucrezio è stampata una scelta di brani dal *De rerum natura*, tratti dall'antologia curata da Enzo Cetrangolo *Ho vegliato le notti serene* apparsa nel 1950 per Sansoni. Ma le modifiche sono numerose e fanno del libro di Riva un'opera nuova e non una semplice ristampa. Il libro si apre con cinque versi di Lucrezio - una dichiarazione di poetica - gli



Fig. 3: Acquaforte di Bruno Saetti per Lucrezio, 1968 a

unici in latino e in corsivo a significare l'enunciazione autentica della voce del poeta. Dalla pagina successiva e a seguire si succedono brani in italiano, dai diversi contenuti, scanditi solo dal capolettera della prima parola di grandezza doppia rispetto al resto. Sarà l'indice, posto in fondo al libro, a fornire al lettore una mappa svelando il luogo di origine di ogni brano (libro e verso dell'opera di Lucrezio) accompagnato da un titolo: "La Gloria", "Venere", "La Luce", "La morte", "L'umanità", "Forse c'è contro di noi una forza", "La Noia", "Niente assomiglia a se stesso". Tutto il materiale proviene dall'antologia di Cetrangolo – la scelta e l'ordine dei brani, la loro traduzione, i titoli –, ma l'aver spostato ai margini queste informazioni, con un'operazione che per certi versi potrebbe sembrare antifilologica, crea di fatto un testo nuovo, originale e di grande intensità, che viene interpolato dalle due acqueforti. Con lo scorrere delle pagine si rafforza la sensazione di coerenza e unità del testo che fa risuonare

all'orecchio del lettore moderno chiara e potente la poesia di Lucrezio.

Le acqueforti di Saetti non hanno titolo, si osserva solo la firma a matita dell'autore in basso a destra. Una prima lettura fa delle immagini di Saetti delle semplici illustrazioni ai versi di Lucrezio. La prima (fig. 3) presenta una grandiosa figura di donna, nuda, adagiata all'aperto, forse con in grembo un bambino girato di spalle e con accanto un gallo e un fiore, su cui troneggia in alto un enorme sole. L'immagine riecheggia nei temi e nella composizione i versi di Lucrezio che la precedono dedicati alla forza generatrice della primavera e alla potenza del sole. La seconda acquaforte (fig. 4) che mostra in primo piano una donna che abbraccia amorevolmente un bambino con alle spalle un grande sole, è introdotta sulla sinistra dai versi che descrivono il processo di civilizzazione dell'umanità che nel tempo ha ingentilito i costumi degli uomini.

Ma le immagini di Saetti svolgono anche altre funzioni. Permettono al lettore una pausa alla fruizione solo intellettualistica e immaginifica del testo generata dalle forti immagini verbali usate da Lucrezio e ben riproposte dalla lingua potente e musicale di Cetrangolo. Propongono altre immagini, che



Fig. 4: Acquaforte di Bruno Saetti per Lucrezio, 1968 b

si sovrappongono a quelle di Lucrezio, e le arricchiscono. E grazie all'assoluta armonia compositiva e formale del libro, i versi di Lucrezio diventano a loro volta parafrasi e commento alle acqueforti di Saetti. E i famosi soli dell'artista, i nudi femminili, le sue maternità, che tante volte l'artista ci ha proposto in altre sedi, qui acquistano un nuovo senso.

Bibliografia

LUCREZIO, *De rerum natura*, versioni di E. Cetrangolo, con due acqueforti di Bruno Saetti, Verona, Editiones Dominicae, 1968.

LUCREZIO, *Ho vegliato le notti serene*, trad. it. di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1950.

1.3. (Vassalini) e Della Torre: *Pervigilium Veneris* di Barbara Anceschi

Il libro di Franco Riva dedicato al *Pervigilium Veneris* si presenta come un elegantissimo cofanetto blu ceruleo, ornato da un'incisione in argento disegnata da Enrico della Torre (fig. 5). Si tratta di una collana, dalle forme geometriche e dall'aspetto raffinatissimo e lucente. Inevitabile è chiedersi quale donna si adorerà con quel gioiello. Spinto da questa curiosità, il lettore è mosso ad aprire l'astuccio per scoprire all'interno un libro morbidissimo al tatto, formato da grandi fogli di tino di Pescia di un bianco candido. Si susseguono pagine con il titolo in nero, un'altra con il titolo stampato in blu che richiama il colore del cofanetto, e altre, fino ad arrivare alla prima litografia di Enrico della Torre (fig. 6), nella quale torna il blu nel colore del mare e il giallo ocra di un'isola i cui promontori assomigliano ai seni di una donna. Sarà la lettura del testo che svelerà al lettore che il poema pubblicato è dedicato a una donna, o meglio



Fig. 5: Copertina del volume realizzata da Enrico Della Torre in filettato argentato, 1972



Fig. 6: Litografia a colori di Enrico Della Torre per il *Pervigilium Veneris*, 1972 a

a una dea, Venere, e alla forza generatrice della primavera e dell'amore che ella rappresenta. Il carme giunto anonimo fino a noi dalla tarda latinità – per la datazione si oscilla dal II al VI secolo d.C. – racconta la veglia notturna in attesa della festa in onore della dea e viene presentato sostanzialmente nell'edizione curata da Caterina Vassalini nel 1947 (*La Festa Notturna di Venere. La Nascita delle Rose*, Firenze, Fussi), ad esclusione delle note al testo. Le litografie a tre colori (blu, giallo e nero) di Enrico Della Torre, composte su tre lastre di zinco, incorniciano il testo latino, a cui segue la traduzione proposta dalla Vassalini, la sua introduzione e una breve nota di critica testuale. Il libro ha l'aspetto di un'edizione critica di elegantissima fattura, arricchita dal dialogo tra la filologa classica, che ha tradotto e commentato il poema curandone l'edizione in gioventù, e l'illustratore che per questa nuova edizione mette al servizio del testo la propria

arte di raffinatissimo incisore, raccogliendone gli spunti filologici e reinterpretandoli.

I temi presenti nella prima litografia trovano un'eco sicura nei primi versi del poema che descrivono la nascita di Venere dalla schiuma del mare. Il dotto poeta del tardo impero segue la tradizione del mito che risale, quasi alla lettera, alla *Teogonia* di Esiodo (vv. 188-200) nel descrivere Afrodite mentre nasce dai genitali di Urano, tagliati e gettati in mare dal figlio Crono. Ma sono le parole della Vassalini che, tracciando il sentiero che dal testo giunge alle sue fonti, ne svelano l'origine: «La Venere del *Pervigilium* [...] ci fa risalire alle origini del mito [...] alle origini del mondo nato in primavera, l'eterna primavera che ogni anno rinnova il prodigio dell'amore e della fecondità».

Il poema si chiude malinconicamente con una dichiarazione che sorprende il lettore perché proviene dalla voce del poeta:

«Quando verrà la mia primavera? Quando potrò, come la rondine, al mio silenzio por fine? Il silenzio mi ha fatto nemica la Musa, né benigno mi guarda Apollo». Anche qui il testo latino è accompagnato da un'immagine evocativa e misteriosa di Della Torre (fig. 7) che fa emergere dal nero della notte le figure stilizzate e deformi di un cigno e di una donna nuda. Di nuovo un'importante chiave di lettura è fornita dalla nota della Vassalini che si sofferma sull'ultima parte del poema commentando le dichiarazioni del poeta con queste parole: «Lamento del poeta, per il quale invano sorgerà l'alba di domani, se non potrà più amare né cantare? O lamento della stessa poesia fatta muta dall'impossibile ritorno degli dei dell'Olimpo?». Solo pensando anche a un orizzonte mitologico e allegorico per il *Pervigilium Veneris*, è possibile avvicinarsi all'immagine del cigno presente nella litografia di Della Torre: nel mondo classico il cigno è animale caro ad Apollo che, accompagnato dalle Muse, si presenta come dio della musica e della poesia.

Nel colophon Franco Riva dedica il volume a Caterina Vassalini. Il libro, che contiene all'interno di un cofanetto prezioso l'opera giovanile della studiosa, nasce nelle intenzioni dell'editore-tipografo come un dono a un'amica, confezionato dalla sua arte come un gioiello. Li pensiamo, infatti, legati da una lunga amicizia nell'ambiente intellettuale di Verona, lei direttrice del liceo Maffei, lui impiegato dal 1945 e poi direttore della Biblioteca Civica.

Bibliografia

Pervigilium Veneris, testo, traduzione e note a cura di C. VASSALINI, con due litografie a colori di Enrico Della Torre, Verona, Editiones Dominicae, autunno 1972.

C. VASSALINI (a cura di), *La Festa Notturna di Venere. La Nascita delle Rose*, Firenze, Fussi, 1947.

S. PARMIGIANI (a cura di), *Enrico Della Torre. Catalogo generale dell'opera grafica 1952-2012*, introduzione di E. Ferrero, collaborazione tecnica di A. Reduzzi, Milano, Skira, 2012 (in particolare pp. 120-121).



Fig. 7: Litografia a colori di Enrico Della Torre per il *Pervigilium Veneris*, 1972 b



2. (Neo) Classico ammodernato

2.1. Leopardi ed Enotrio: *La ginestra*

di Alessandro Giammei

In un'ideale biblioteca in cui custodire tutto ciò che è passato per il torchio di Franco Riva, Leopardi avrebbe di certo un posto d'onore. Il gentiluomo di Verona, al culmine del tirocinio da dilettante, si arrischia a stamparlo per la prima volta solo dopo aver superato l'apprendistato della calcografia, dopo aver sudato sul primo mastodontico torchio e dopo aver imparato a governare quello più piccolo e versatile – ma al contempo meno affidabile – comprato a Monza nel 1956. La sua più antica collana di poesia, germe più tradizionale dei venturi “Poeti Illustrati”, era partita pochi anni prima con il primissimo libro commissionato e interamente confezionato a mano (*God and all you people*, del misterioso poeta americano E. Blair), quasi una prova generale in sessantacinque esemplari, ed aveva proseguito con l'elegantissima edizione in ottantasei copie delle Rime di Scipione Maffei pensata per il secondo centenario dalla morte nel 1955. Il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* è dunque il primo libro davvero ‘domenicale’ della serie “Gli Amici della Poesia” (evidentemente ispirata al riuscitissimo esperimento dei “Cento Amici” di Ogetti e De Marinis) e viene riprodotto in cento copie, con un frontespizio in nero e rosso la cui assoluta classicità è chiaramente influenzata dal modello di Mardersteig. Nel 1959, appena avviata la nuova collana dei “Poeti Illustrati”, Riva torna a stampare Leopardi (stavolta tre dei Canti) ma sceglie di nuovo la serie meno sperimentale, includendo l'incisione di un ritratto sul frontespizio e armonizzando con maestria il Garamond e il Janson, fino ad allora usato solo per i contemporanei (fatta eccezione per il primo volume della “Bibliotheca Veronensis”, una vita di San Zeno). Esiste poi un tardo foglio sciolto in cui

i versi del più celebre idillio leopardiano sono adoperati per la prova di un set Garamond corpo 16 che sarà destinato a pochi, selezionati autori: solo Sereni, Giudici e gli europei (Rilke, Valéry, Mallarmé, Goethe) che richiedono l'uso di caratteri speciali.

Questo *La ginestra*, stampato davvero con cura maniacale – tanto che lo specchio delle acqueforti è, sulla pagina, leggermente più in alto rispetto a quello del testo, per far sì che la firma autografa dell'artista non squilibri la composizione a pagine affiancate – sembra a sua volta un punto d'arrivo e un omaggio alle realizzazioni più linde e tradizionali dell'arte della stampa. Naturalmente resta, come tutti i fascicoli della particolare collana, un tentativo di innovare mantenendo salda la grammatica classica dell'artigianato librario – e il frontespizio così minimale, con solo il titolo, lo dimostra – ma a confronto coi precedenti cinque numeri risulta ben meno ardito. D'altronde lo stesso editore, ragionando sulla scelta dei ca-



Fig. 1: Acquafornte di Enotrio Pugliese per Leopardi, 1963 a

ratteri, ammette la necessità tipografica di non indulgere in sperimentalismi quando si ha a che fare con autori che, ai suoi occhi, non ammettono deroghe da una certa classicità: «fra tutti i caratteri modernamente disegnati, fra tutte le serie più o meno decorative, non oserei certo sceglierne uno per stampare Leopardi o Montale». Per quanto riguarda la scelta dell'illustratore poi, Enotrio è davvero il più immediatamente leggibile tra i figurativi che hanno lavorato con Riva: le sue acqueforti sono nitide, tutte espresse nel tratto, e subito aprono il libro sulla «arida schiena» del Vesuvio. La tipica attenzione del pittore calabrese per il paesaggio e per l'assoluto naturale si sposa con facilità al testo, che suggerisce però all'artista una secchezza e una gravità diverse dalla sua solita quieta tensione. La prima immagine (fig. 1) mostra Pompei – o comunque costruzioni che precedevano lo sconvolgimento – di tra le erbe e le ginestre, come dalla prospettiva terrena di un osservatore tanto fuori dalla storia quanto dentro al paesaggio. La seconda e ultima (fig. 2) non cade alla fine del testo ma prima dell'invocazione finale, forse per chiarire che la figura umana che si fa improvvisamente visibile nello stesso paesaggio dopo il disastro, è il «peregrino» che contempla la cresta, ignorato dalla natura con cui pure visivamente dialoga nel suo desolato erigersi, in piedi, tra le infittite spighe della vegetazione. Enotrio si mette totalmente al servizio del testo, di quell'«orrore lucreziano della Ginestra» su cui ha recentemente insistito Luigi Blasucci, riproducendone letteralmente i simbolici dettagli materiali (la «impietrata lava», la «serpe» che «si contorce al sole») e offrendo al libro un apparato visuale armonico e fieramente tragico, posatamente semplice nella sua discreta modernità.



Fig. 2: Acquaforte di Enotrio Pugliese per Leopardi, 1963 b

Bibliografia

G. LEOPARDI, *La ginestra*, con due acqueforti di Enotrio Pugliese, Verona, Editiones Dominicae, inverno 1963.

L. BLASUCCI, *Leopardi e i segnali dell'infinito* [1978], Bologna, Il Mulino, 2001.

Enotrio 1920-1989: opere scelte, Catalogo della mostra di Vibo Valentia 1996, Roma, Nike, 1996.

La xilografia di Enotrio, Macerata, Istituto Editoriale Europeo, 1983.

G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di L. Felici [1974], Roma, Newton Compton, 2010.

2.2. Foscolo e Funi: *Dei sepolcri*

di Nicola Lucchi

Il carme *Dei sepolcri* è una composizione del 1806, idealmente indirizzata da Foscolo al letterato Ippolito Pindemonte, e ispirata da fatti di cronaca relativi alla coeva legislazione sulle sepolture. Il testo sviluppa una complessa argomentazione a favore dell'importanza memoriale e affettiva dei monumenti tombali, in aperta polemica con quell'e-

ditto di Saint Cloud che dal 1806 imponeva anche nel Regno d'Italia napoleonico nuove norme per la sepoltura dei defunti, ispirate a principi egualitari e giustificate da ragioni igienico-sanitarie. Il rifiuto di Foscolo alle imposizioni del decreto imperiale si basa sull'assunto che i riti funebri e una degna sepoltura rappresentino elementi indispensabili per stabilire un legame affettivo tra i vivi e i defunti, e per mantenere salda nei primi la memoria dei secondi. L'importanza di questa osservazione assume un valore particolare nel contesto dei sepolcri dedicati agli uomini illustri, che ispirano «a egregie cose» gli animi di chi vi si reca in laico pellegrinaggio. Tramite un accatastarsi di immagini poetiche, quasi una galleria emblematica di grandi italiani, Foscolo conduce il lettore attraverso una visita letteraria al pantheon intellettuale di Santa Croce, ove «le urne dei forti» impartiscono la propria eterna lezione. Ad esse Foscolo assimila il ruolo del poeta e della sua poesia, capace di eternare la memoria dei defunti ed evocare l'esempio degli eroi.



Fig. 3: Litografia di Achille Funi per Foscolo, 1966 a

Nell'accostare l'arte di Achille Funi al carme di Foscolo, Riva offre un equivalente visuale alle tematiche di ispirazione epica e classica che abbondano nel testo. Lo stampatore si appoggia al disegno sicuro della figura umana tipico di Funi, e tramite esso focalizza l'attenzione del lettore sul valore monumentale dell'arte in generale. Le litografie offrono interessanti interpretazioni dei versi foscoliani, integrandosi ad un livello ora letterale, ora tematico. Funi, artista ferrarese, già tra i sette membri fondatori del movimento artistico sarfattiano *Novecento*, affronta il carme attraverso un vocabolario stilistico improntato ad un classicismo solenne, di respiro murale nonostante l'aspetto di un bozzetto, privo di ironie surrealiste o metafisiche.

Nella prima litografia (fig. 3) Funi ritrae una Musa seduta, col capo coronato di alloro e il braccio sinistro teso verso il basso a indicare una cetra. Postura e attributi ricordano i cartoni preparatori per gli innumerevoli affreschi realizzati dall'artista tra gli anni '30 e '50 del Novecento. L'iconografia della Musa, in aggiunta, si ricollega a un omonimo olio su compensato degli anni Trenta, in cui Funi imposta il ritratto della divinità greca secondo soluzioni formali parzialmente riproposte nella litografia. L'immagine può essere letta come diretta illustrazione dei versi 226-234, in cui le Muse «siedon custodi de' sepolcri» e chiamano il poeta «ad evocar gli eroi». Se Foscolo si dichiara «fuggitivo» a causa dei «tempi e il disio d'onore» (vv. 226-227), con un chiaro rimando ai temi del sonetto *In morte del fratello Giovanni*, Funi assicura che la personificazione della poesia foscoliana sia percepita come una presenza di caratura monumentale, il cui valore consiste appunto nel rendere immortali le gesta dei grandi e la memoria dei defunti. Questa solidità di propositi è tradotta visivamente in un'illustrazione altrettanto concreta: le sperimentazioni tra piani e volumi a scapito del corpo umano, tipiche del giovane Funi futurista, sono



Fig. 4: Litografia di Achille Funi per Foscolo, 1966 b

abbandonate in favore di una plasticità classicheggiante, pienamente corporea, in cui il trattamento della tunica che avvolge la figura ricorda le solide pieghe nel manto di una Maestà giottesca.

La seconda litografia (fig. 4) mantiene le prerogative formali della precedente, ma si discosta dalla citazione di un nucleo testuale specifico. La figura intera lascia il passo a due soli busti, due ritratti di chiara matrice classica probabilmente ispirati ai cartoni preparatori per gli affreschi del Palazzo dei Congressi all'EUR. In primissimo piano Funi disegna un profilo maschile, degno di monetazione romana, il cui sguardo verso l'altro tradisce però un sentimento d'ispirazione e forse supplica, piuttosto che una volontà d'imperio. Dallo sfondo della litografia emerge, in un secondo momento, il ritratto a tre quarti di un volto femminile, contraddistinto da un ricorso al chiaroscuro che ne esalta la qualità scultorea. Questa seconda figura è coperta da un leggero velo che cade lungo il profilo del volto, incorniciando-

ne l'espressione al tempo stesso forte e malinconica. Tramite le forme chiare e scolpite di un'arte ispirata a una romanità senza tempo, Funi traduce nella pratica della propria disciplina l'argomentazione che Foscolo articola fin dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, secondo cui l'arte deve tentare di «erigere un monumento». La memoria dei grandi, custodita sì dai sepolcri, ma anche dalla poesia e dall'arte, è qui tramandata da immagini che sanciscono con la propria esistenza il valore degli esempi passati, e la virtù a cui spingono «il forte animo».

Bibliografia

U. FOSCOLO, *Dei sepolcri & due litografie di Achille Funi*, Verona, Editiones Dominicae, autunno 1966.

U. FOSCOLO, *Sepolcri - Odi - Sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori, 1995.

A. FUNI, *Catalogo ragionato dei dipinti; Catalogo ragionato dei cartoni*, a cura di N. Colombo, Milano, Leonardo Arte, 1996.

2.3. Foscolo e Piacesi: *Sonetti*

di Nicola Lucchi

L'edizione riviana dei sonetti di Foscolo, in centoventi esemplari, ha origini celebrative: come lo stampatore segnala nel colophon dell'albo, l'opera è stata composta in occasione del «bicentenario della nascita del Poeta». Ad ornamento dei sonetti, oltre alle acquaforti di Piacesi, Riva allega una lirica di Carducci, dedicata alla traslazione delle ceneri

di Foscolo dall'Inghilterra a Firenze e scritta, secondo lo stesso Riva, nei «tempi di peggiori angustie» del 1871.

I dodici sonetti non richiedono lunghe presentazioni: composti tra il 1798 e il 1803, vennero pubblicati in diverse edizioni tra il 1802 e il 1803. Le quattro liriche più conosciute, generalmente citate con i titoli *Alla sera*, *In morte del fratello Giovanni*, *Alla musa* e *A Zacinto*, rappresentano un vertice espressivo della poesia italiana a cavallo tra Settecento e Ottocento. Nei sonetti Foscolo affronta riflessioni sulla bellezza, sulla morte, sul rapporto tra esilio e patria, sul valore monumentale dell'arte e della poesia, e offre una rappresentazione di sé nelle vesti di eroe proromantico, talora non dissimile nella propria retorica dal personaggio foscoliano di Jacopo Ortis.

Franco Riva tratta i dodici componimenti con egual riguardo e cura filologica: non isola i cosiddetti sonetti maggiori in una sezione distinta, ed evita ogni menzione dei titoli apocrifi assegnati ai poemi dalla critica ottocentesca. L'integrazione dell'albo con la lirica carducciana si configura come un doppio omaggio a Foscolo da parte dello stampatore, che nello stesso 1978 aveva già pubblicato un'edizione in cento esemplari di tale poesia, definendo i suoi versi «duri e affascinanti per l'aceto e il miele le maledizioni e la speranza del paese appena allora unito».

Le acqueforti di Piacesi, artista marchigiano e insegnante presso l'Accademia di Belle



Fig. 6: Acquaforte di Walter Piacesi per Foscolo, 1978 b

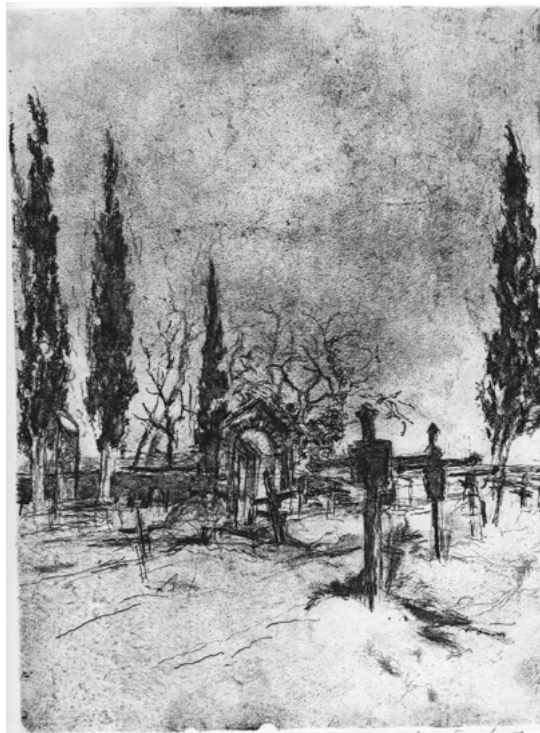


Fig. 5: Acquaforte di Walter Piacesi per Foscolo, 1978 a

Arti di Firenze, suggeriscono accostamenti con alcuni *topoi* delle liriche foscoliane, senza tuttavia costituirne una traduzione per immagini. L'acquaforte con tumuli e croci in primo piano (fig. 5) persegue una strategia visiva legata all'iconografia della morte che ben si addice al tono di disperazione ortisiana che a tratti affiora nei sonetti. Piacesi affianca ai semplici crocifissi delle tombe l'accento al muro perimetrale di un cimitero, interrotto da una porta spalancata su un groviglio di arbusti rinsecchiti. Una teoria di scuri cipressi, in dialogo prospettico con le croci, inquadra la mesta scena sui due lati e accompagna lo sguardo del lettore verso un cielo plumbeo che occupa quasi due terzi della composizione. La vista dell'orizzonte è frustrata, e tramite questa privazione l'immagine provoca nell'osservatore un ulteriore senso di sconforto. La seconda acquaforte (fig. 6) conferma il tentativo di Piacesi di affrontare i testi foscoliani tramite elementi di valore simbolico. Il filare di cipressi che segue

l'asse prospettico e si perde nel punto di fuga segnala un paesaggio italiano, caratterizzato però da un pervasivo senso di rovina e desolazione: il terreno è segnato da pietre tombali abbandonate e colonne spezzate, simboli di una nazione che sconfessa e tradisce il proprio passato, un'Italia in cui «han morto il senno ed il valor di Roma». La terza acquaforte (fig. 7) lascia intravedere una più esplicita sintonia paesaggistica con i testi di due sonetti maggiori, *A Zacinto* e *In morte del fratello Giovanni*. Piacesi architetta un paesaggio mediterraneo: in primo piano disegna un rigoglioso albero, probabilmente un ulivo, le cui radici affondano sicure in un pendio che scende verso il mare. Dietro l'ulivo, un fico d'India conferma il carattere marittimo della scena, mentre il Mediterraneo calmo dello sfondo alza la linea dell'orizzonte fino a rendere il cielo meno minaccioso, permettendo una riconciliazione tra paesaggio e passioni dell'animo.

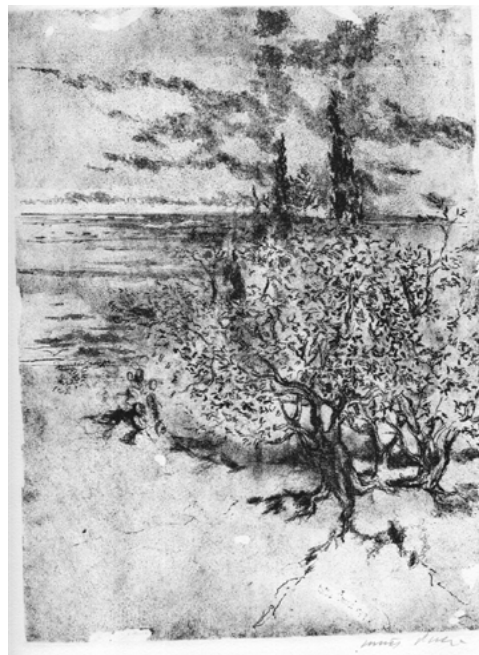


Fig. 7: Acquaforte di Walter Piacesi per Foscolo, 1978 c

Lo stile fondamentalmente espressionista delle acqueforti è privo del sarcasmo che caratterizza certa parte della produzione pittorica di Piacesi, ma amplifica e forse esaspera gli aspetti più tragici dei sonetti di Foscolo. Se il letterato addita la morte come momento di pace e consolazione, e il sepolcro come luogo di affetti familiari, l'artista persegue un'interpretazione più pessimistica di questi motivi. Nelle prime due acqueforti, Piacesi si allontana dal linguaggio misurato delle liriche maggiori, ed esprime un malessere esistenziale in linea con uno stile più retorico e drammatico rintracciabile nel Foscolo delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, e parzialmente nel sonetto *Te nudrice alle Muse*. La terza acquaforte, composta da soli elementi naturali e più vincolata alle immagini poetiche dei sonetti maggiori, recupera un'assonanza con la chiave di lettura offerta dall'epigrafe oraziana scelta da Foscolo per i sonetti: *sollicitae obliviae vitae*, la cui importanza è evidenziata dallo stesso Riva tramite la sua riproduzione al centro di una pagina altrimenti bianca, in caratteri rossi.

Bibliografia

U. FOSCOLO, *Sonetti*; G. Carducci, *Alle reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce*, con tre acqueforti di Walter Piacesi, Verona, Editiones Dominicae, 1978.

U. FOSCOLO, *Sepolcri - Odi - Sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori, 1995.

M. GATTA, *Dalle parti di Aldo. Vicende e protagonisti della cultura tipografica italiana del Novecento*, a cura di D. Colnaghi, prefazione di E. Barbieri, con uno scritto di M. Chiabrando, Macerata, Biblohaus, 2012.

W. PIACESI, *Catalogo dell'opera completa: acqueforti, litografie e tecniche varie*, Torino, Edizioni Gian Alvise Salamon, 1975.

3. Poeti tra i pittori

3.1. De Libero e Vespignani: *Settembre tedesco*

di Nicola Lucchi

La pubblicazione della poesia *Ventidue settembre* di Libero De Libero, accompagnata da un'acquaforte di Renzo Vespignani, consente a Franco Riva di affrontare tramite gli strumenti della letteratura e dell'arte una pagina tragica e complessa della recente storia italiana, l'occupazione nazista di Roma del 1943-1944. Il tema della lirica è l'assassinio di un giovane italiano, l'undicenne Claudio Bin, per mano di un soldato tedesco della Wehrmacht. Conscio della portata storica ed emotiva dell'edizione, Riva si ritira nello spazio stringato di un brevissimo colophon, privo di qualsiasi ironia, commento, o dettaglio superfluo, lasciando spazio alla voce dell'autore. In una lunga postilla è lo stesso De Libero a illustrare le circostanze che informarono la genesi della poesia e le ragioni della sua ristampa, un ammonimento affinché le tragedie di quegli anni non abbiano a ripetersi.

La lirica si discosta parzialmente dal ricorso a immagini simboliche, talora impenetrabili, che caratterizza una parte significativa della produzione poetica di De Libero. Questo allontanamento è tuttavia in linea con quel rinnovato desiderio di un diretto impegno civile maturato da artisti e intellettuali durante la seconda guerra mondiale, e spesso esplicitato nell'immediato dopoguerra. Il componimento è introdotto dall'incipit banale e burocratico del verbale con cui un agente di Pubblica Sicurezza registrò l'uccisione di Claudio Bin. Al distacco della prosa poliziesca fa seguito lo sfogo di De Libero, iperbolicamente pronto a cambiare il corso della natura per affermare il proprio dolore e l'insensatezza della morte di un giovane «ucciso col mitra perché rideva». La poesia accumula una serie di immagini poetiche piegate ora alle formule del lamento funebre, ora allo sfogo di rabbia; ora all'invettiva, ora alla consolazione della madre. Ad occupare l'intera composizione, con una presenza oppressiva e quasi fisica, è la figura minacciosa e martellante del «tedesco», una scelta lessicale impiegata per la sua doppia valenza di soggetto e aggettivo, ma in entrambi i casi sinonimo di un più prosaico assassino.

La chiamata di Vespignani per la realizzazione dell'acquaforte ad ornamento della poesia ha ragioni ovvie, che vanno dalla lunga amicizia intercorsa tra il poeta e l'artista, alla loro comune esperienza romana negli anni della guerra, alla fama di Vespignani quale attento testimone artistico dell'occupazione nazista della capitale, sancita fin dalla sua prima mostra presso la Galleria La Margherita nel 1945.

L'acquaforte (fig. 1), comunemente identificata con lo stesso titolo della poesia, *Ventidue settembre*, si configura come un ritratto ideale di Claudio Bin, il defunto protagonista della poesia. Il giovane è colto in un momento di riflessione solitaria: la posa di tre quarti permette



Fig. 1: Acquaforte di Renzo Vespignani per De Libero, 1962



all'artista di lasciare che lo sguardo del ritratto segua una propria traiettoria, indifferente allo scrutinio dell'osservatore. Vespignani rappresenta la giovane età di Claudio tramite l'isolamento e l'esplicitazione, nel contrasto tra il bianco e il nero della calcografia, di alcuni elementi anatomici cardinali: è dato intravedere una corporatura esile, una capigliatura fluente, un volto puerile e malinconico, differente dal «bimbo che ride» descritto da De Libero forse a causa di un presentimento del proprio destino. Il segno dell'incisione, pur dolorosamente visibile nella tessitura dello sfondo su cui si staglia il volto del giovane, non raggiunge gli esiti quasi espressionistici delle acqueforti del periodo bellico e dell'immediato dopoguerra. Al contrario, la chiarezza del soggetto infonde nell'immagine una notazione quasi documentaria, vicina a quella poetica neorealista di cui lo stesso Vespignani si farà campione negli anni Sessanta. Al tempo stesso, il segno fitto e sottile del punteruolo comunica l'investitura emotiva dell'artista, il valore testimoniale della sua mano che ha visto e che tramanda le sofferenze di quel «temps des assassins» citato da De Libero nella postilla.

Il rapporto tra l'acquaforte e il testo deliberiano, del resto, è imperniato sulla consapevolezza di una comune tragedia vissuta. La poesia di De Libero è una lirica di guerra, scritta di getto, incupita dal dolore ma sublimata nelle forme stilistiche del lamento funebre e dell'invettiva. Pur senza riuscire a dare un senso a questo disastro, De Libero riconosce la necessità di doverlo tramandare: «[...] io ti canto la nenia e di quel settembre / tedesco mi scrivo la data sulla mano». Similmente, l'acquaforte di Vespignani trasforma la sofferenza in immagine, e l'immagine in ammonimento. Anche il ritratto è un modo per rispondere alla supplica di De Libero: «Esci dal tuo sasso, Claudio, e sul colle / del mio ricordo fatti una casa».

Bibliografia

L. DE LIBERO, *Settembre tedesco*, con un'acquaforte di Renzo Vespignani, Verona, Editiones Dominicae, primavera 1962.

G. SALVADORI, *Libero De Libero. Memoria e scrittura*, Napoli, Loffredo Editore, 2002.

Vespignani. Catalogo dell'opera incisoria, a cura di F. Cataldi Villari e F. May Gatto, Roma, Franca May Edizioni, 1982.

3.2. Quasimodo e Cantatore: *Nove poesie*

di Alessandro Giammei

L'alleanza artistica tra Quasimodo e Cantatore, visivamente sintetizzata nel tassello bianco sulla copertina del loro volume dei "Poeti Illustrati" (una linea sottile che separa i due nomi, senza alcun titolo o altra indicazione), offre un esempio paradigmatico del più tipico incontro possibile tra un pittore e un poeta nell'officina di una stamperia privata italiana del secondo dopoguerra. Riva, in questa occasione, non fa altro che offrire carta e inchiostro a un sodalizio che già si nutriva di tipografia e reciproci omaggi: un classico connubio *à la bohémienne* che, pochi anni prima e dopo rispettivamente del Nobel allo scrittore e della medaglia d'oro all'artista, costituisce una vetta della loro lunga amicizia intellettuale.

Quasimodo, vero «poeta tra i pittori», è un *habitué* della poesia all'acquaforte: già collaboratore, negli anni Quaranta, di "Lettere e Arti", ha legato il suo destino a quello di diversi artisti più o meno affermati, realizzando con Giacomo Manzù lo splendido volume fregiato e illustrato di *Il falso e vero verde* del 1954, stampato a mano da Piero Fornasetti per Schwarz come prima uscita di "Nuovo Campionario". Negli anni Trenta aveva fre-



Fig. 2: Acquaforte di Domenico Cantatore per Quasimodo, 1963 a

quentato assiduamente gli animatori di quella sorta di postrema scapigliatura che si radunava, alla vigilia della guerra, a Milano nella casa di Raffaele Carrieri (forse il poeta più illustrato del nostro Novecento) e nello studio di Cantatore stesso, che abitava con Sinisgalli in via Rugabella. Più tardi tracciò un affettuoso profilo dell'amico pittore e degli altri giovani, come lui stesso, sbarcati allora all'ombra del Duomo da «“terroni”, che nella bussola dell'esilio avevano letto sul Nord l'indice di una probabile fortuna».

Nelle parole di Lorenzo Cantatore, l'italianissima rielaborazione dell'estetica post-impressionista e *fauve* che informa l'opera del pittore di Ruvo di Puglia «ha trovato un costante punto di riferimento nel linguaggio di quella che potremmo definire la “linea mediterranea” della poesia italiana novecentesca». De Libero dirà invece, in una tarda testimonianza: «la sua fama è cresciuta [...] in mezzo ai poeti che lo amano. E Cantatore non ama che i poeti».

Le nove poesie raccolte da Riva nell'edizione sono le stesse che compongono *La vita non è sogno*, il libro più impegnato di Quasimodo. Il componimento che apre la silloge, introdotto da quella che sembra una scabra crocifissione monocroma (fig. 2), è il testo che più di tutti si presta all'unisono con le grasse linee drammatiche di Cantatore: *Lamento per il sud*, un canto di severa nostalgia intonato dalle «terre e i fiumi di Lombardia» per «il mare, la grave / conchiglia soffiata dai pastori siciliani, / le cantilene dei carri lungo le strade». Seguono *Epitaffio per Bice Donetti*, *Colore di pioggia e di ferro*, *Quasi un madrigale*, e *Anno Domini MCMXLVII*. A *Il mio paese è l'Italia*, al «limpido lutto delle madri» che vi affiora nitido nell'orrore europeo di Buchenwald, Stalingrado, Minsk e «la piana di Kutno» sembra dedicata la seconda acquaforte (fig. 3), che affolla su un lato dello specchio il profilo contratto di una donna circondata da bambini stagliati sul nero dell'inchiostro. L'immagine tuttavia è affiancata alla poesia più sentimentalmente cerebrale, *Thanatos Athanatos*, e precede la struggente *Lettera alla madre*, con la sua toccante cortesia chiesta in preghiera alla morte: «non toccare l'orologio in cucina che batte sopra il muro». Entrambe le liriche sono spostate rispetto all'ordine canonico del libro, che in origine chiudeva-



Fig. 3: Acquaforte di Domenico Cantatore per Quasimodo, 1963 b

no: al loro posto *Dialogo* – nell'edizione originale la terza poesia – che accorda alla prima persona plurale un simbolico augurio.

Bibliografia

S. QUASIMODO, *Nove poesie*, con due acqueforti di Domenico Cantatore, Verona, Editiones Dominicae, settembre 1963.

D. CANTATORE, *Ritorno al paese*, Bari, Adriatica, 1966.

L. CANTATORE, 'Ricordi d'autore', in *Duetti d'autore*, a cura di L. Biancini, S. Buttò, G. Zagra, Roma, Colombo, 1994, pp. 47-51.

L. DE LIBERO, 'Testimonianza in ritardo', *Il bimestre*, I, 2, 1965, p. 1.

S. QUASIMODO, *Il falso e vero verde*, con sette litografie e sei fregi di Giacomo Manzù, Milano, Schwarz, 1954.

S. QUASIMODO, 'Un ritratto di Cantatore', *Il bimestre*, I, 2, 1965, pp. 2-3.

S. QUASIMODO, *Introduzione a Cantatore*, a cura di M. Valsecchi, Milano, Luigi Maestri Editore, 1968.

S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, introduzione di C. Bo, Milano, Mondadori, 1977.

3.3. De Libero e Gentilini: *Postludio* di Nicola Lucchi

Postludio è il titolo di una poesia di Libero De Libero, scrittore e critico d'arte protagonista della cultura romana del Novecento. Venne pubblicata originariamente nel 1967 tra le composizioni della raccolta *Madrigali*, una serie di testi che abbandona la retorica di dichiarato impegno civile tipico della poesia deliberiana dell'immediato dopoguerra, e si concentra su tematiche di stampo esistenziale. La presente edizione di *Postludio*, «disegnata e realizzata» da Riva, è in effetti un'antologia della poetica di De Libero successiva al 1956: gli otto componimenti prescelti, di cui *Postludio* costituisce forse l'esempio più



Fig. 4: Acquaforse a colori di Gentilini per De Libero, 1971 a

alto, illustrano come il pensiero di De Libero si affidi ad un linguaggio alternativamente sarcastico o macabro, percorso da ironie e paure.

La scelta di Gentilini quale illustratore dell'opera è quasi obbligata: tra l'artista e De Libero è infatti intercorso un lungo sodalizio umano e intellettuale, che già in precedenza aveva portato l'autore, nella sua veste di critico d'arte, ad apprezzare e sostenere il lavoro dell'artista. Le acqueforti non figurano come semplice ornamento ai poemi, ma sono parte integrante di un unico progetto artistico articolato in componenti letterari e visuali. Il titolo stesso dell'albo, citato nel colophon come «De Libero & Gentilini - *Postludio*», sottolinea l'intento di qualificare l'opera come lavoro a quattro mani.

Le acqueforti di Gentilini sono in linea con gli stilemi che a partire dal 1948 diventano ci-

fra costante del linguaggio visuale dell'artista. Nella prima illustrazione (fig. 4) egli fa ricorso alla struttura tipica dei suoi dipinti, in cui figure stilizzate e appiattite abitano gli spazi di uno scorcio urbano, sorta di scena teatrale solitamente ancorata alla facciata o all'abside di un edificio religioso. Gentilini adotta la chiesa di San Lorenzo in Miranda quale soggetto architettonico dell'acquaforte: l'edificio è inquadrato tramite accenni ad una veduta paesaggistica che permette di riconoscere le rovine del Foro Romano: tra di esse, si distinguono le figure di un uomo e una donna, seduti su un declivio nelle vicinanze della Via Sacra e del Tempio di Cesare. La composizione richiama l'iconografia romantica e la sua predilezione per la rovina archeologica, qui affrontata con ironia sottile e gusto dell'enigma. Il disegno dell'incisione è preciso nei confronti delle architetture, più sommario nei riguardi delle figure umane. L'acquaforte non illustra precisi passaggi dei componimenti di De Libero, ma ne traduce la pratica di accostamenti enigmatici: ai linguaggi sintatticamente e visivamente comprensibili di De Libero e Gentilini, non fa seguito un immediato chiarimento dei significati sottesi.



Fig. 5: Acquaforte a colori di Gentilini per De Libero, 1971 b

Nella seconda acquaforte (fig. 5) Gentilini trasfigura gli animali che storicamente hanno popolato i suoi dipinti, ovvero il gatto e il leone: l'artista si accoda alle parole della poesia *Conversazione notturna* e ne illustra lo spaventevole «[...] Doberdò, / braccio d'unghia rosa e sguardo remoto, / spettro per vendetta d'un veleno». Il cane è raffigurato in una posa disagevole, parzialmente acciambellato tra due sedie ma attento e minaccioso verso

l'osservatore. Le linee spigolose del suo muso e la geometria austera delle zampe ne fanno un animale malvagio, un custode ideale delle semplici sedie di paglia a cui gli «ospiti amari» invocati da De Libero non devono chiedere soccorso. Il tenore macabro dell'intera lirica è inoltre comunicato con efficacia tramite una vasta campitura gialla: la sua tessitura fitta, ottenuta con metodici passaggi del punteruolo, sembra espandersi dallo sfondo e avvolgere gli elementi dell'acquaforte in primo piano.



Fig. 6: Acquaforte a colori di Gentilini per De Libero, 1971 c

La terza composizione (fig. 6) ritrova una maggiore serenità contenutistica: soggetti ne sono una donna e un uomo, ritratti a tutta figura a Pisa, in Piazza dei Miracoli, identificabile grazie alla mole del battistero che dal fondo della scena offre un primitivo senso di prospettiva. I singoli elementi e la struttura complessiva dell'acquaforte sono certamente



ispirati a un dipinto del 1950, intitolato *Il battistero di Pisa*. Personaggi e architettura dell'acquaforte sono incisi con eguale dovizia di particolari, ma lo sguardo dell'osservatore si concentra sui primi, distinti da abiti poco congruenti e da un complesso gioco di sguardi. La figura femminile, in particolare, getta un'occhiata in direzione di un ipotetico osservatore, ed è ritratta con indumenti che rivelano particolari anatomici provocatori, e suggeriscono una possibile disponibilità sessuale; al contrario l'uomo, voyeur putativo che rende esplicito il ruolo di spettatore, scruta la donna da sotto la tesa di un cappello, rimanendo protetto dal proprio abito borghese. Al di là della rappresentazione di carattere almeno parzialmente misogino, è ragionevole ipotizzare che Gentilini stesse cercando di emulare il linguaggio sferzante con cui De Libero descrive la protagonista della poesia *Per una ragazza virtuosa di giorno*, in cui l'attacco alla figura femminile è il punto di partenza per una più ampia critica alle ipocrisie della società.

Bibliografia

L. DE LIBERO, *Postludio*, con tre acqueforti di Franco Gentilini, Verona, Editiones Dominicae, primavera 1971.

G. APPELLA, *Gentilini. Catalogo generale dei dipinti, 1923-1981*, Roma, De Luca, 2000.

G. SALVADORI, *Libero De Libero. Memoria e scrittura*, Napoli, Loffredo Editore, 2002.



4. Montale e Montale

4.1. *Botta e risposta (lettera da Asolo)*

di Ida Campeggiani

Sabato 21 luglio 1976 sul giornale veronese *L'Arena* Franco Riva firma un articolo intitolato *Petrarca 1476 – Montale 1976* nel quale ripercorre la propria storia di stampatore di libri di pregio e, in concomitanza con l'uscita delle due edizioni che qui schediamo, dichiara la sua lunga «devozione» a Montale. Riva ricorda l'incontro con il poeta avvenuto presso il *Corriere della Sera* per via delle «prime tipografiche esperienze» e poi evoca, con una (perdonabile) affettazione di confidenza, le recenti conversazioni intrattenute sulla fauna ornitologica di Poiano, località dove ha stabilito il proprio torchio e dove risiedeva Felice Feliciano, *scriptor* nel quale si rispecchia. Il nome di Franco Riva non è certo immediatamente associabile a Montale, e questo scritto è una testimonianza preziosa per inquadrare il sodalizio tra lo stampatore e il poeta. L'orgoglio di appartenere a una linea d'arte umanistica, la passione filologica e insieme l'entusiasmo intellettuale di Riva sono importanti per intendere la consentaneità con Montale, che partecipa al progetto delle *Editiones Dominicae* in qualità di poeta (tre testi accompagnano sei incisioni di Renzo Sommaruga nel 1952 già per le Edizioni del Gatto, mentre due edizioni di *Xenia* escono nel 1968 e nel 1970) e poi, per i "Quaderni dei Poeti Illustrati", in qualità di poeta-pittore: qui consideriamo i due libri illustrati che nascono dalla collaborazione tra il torchio manuale di Riva e un Montale che infatti è insieme autore e illustratore dei suoi testi.

In prima istanza questa collaborazione sembrerebbe confermare l'immagine di Montale che resiste all'«urto dei monsoni» difendendosi con amuleti labili e raffinati; ma esistono forse ragioni più sottili del suo coinvolgimento nella produzione del libro illustrato. Conviene osservare da subito, infatti, che nel primo dei due manufatti è stampata con un'acquaforte la celebre *Botta e risposta (lettera da Asolo)*: un incontro, quello tra la poesia di *Satura* e il mondo elitario delle edizioni con grafica d'artista, che non sembra ideologicamente neutro, e che merita di essere letto anche sullo sfondo della delusione di Montale per la ricostruzione dell'Italia post-fascista e per la massificazione della società. A questa delusione, com'è noto, Montale aveva ambigualmente contrapposto in *Satura* una morale che contiene aspetti individualistici e borghesi che potevano prestarsi fatalmente alle stesse critiche che Longhi muoveva alla produzione di libri illustrati quando, nel dopoguerra, li definiva «squisitezze decadentistiche» (cfr. FERGONZI), giudicandoli per lo più come oggetti d'arredo per le case dei ricchi.

Del resto, è proprio nel post-simbolismo che affondano le radici dell'interesse montaliano per il libro da collezione. Il *Quaderno genovese* documenta la moda di Verlaine e dei *Poètes d'aujourd'hui*, portatrice di un gusto figurativo preciso, che si riflette sulle pagine illustrate di alcuni volumi di poesia o di riviste: si tratta di un gusto descrittivista ma anche incline all'arabesco, al sincretismo tra visione e musica, da cui Montale è inizialmente molto affascinato. In fondo risale anche a queste premesse culturali l'idea di una condizione limitata del libro d'artista, tra pochi accolti, che avranno Riva e prima ancora il suo modello Mardesteig, per la cui *Officina Bodoni* Montale pubblica già tre volte nel 1962, 1964 e 1972 (e torneremo sulla *plaque* del 1962, dal titolo *Satura*). Da parte sua, Montale ha forse una visione più schiettamente privata e amichevole della tiratura limitata degli esemplari: nel Fondo pavese ne sono custoditi alcuni dedicati con affettuosa ironia alla Gina, e lo stesso esemplare di *Sei poesie e sei disegni all'acquaforte* qui schedato reca

la dedica «Buon Natale e grazie per il meraviglioso libro: viva Riva!». Una visione che definiremmo addirittura scanzonata quando è lui a dipingere, come appunto nei libri che prendiamo in considerazione. Se Montale ha attraversato l'esperienza simbolista filtrandola nello stile asciutto e definitorio del «classicismo paradossale» degli *Ossi di seppia*, è con un'acuta consapevolezza della propria originalità (e in questo caso anche dei propri limiti) che, dovendo presentarsi come artista figurativo, si definisce «paradossale»: all'inaugurazione della *Mostra di Eugenio Montale edizioni originali (1925-1968) incisioni e pastelli*, tenutasi a Mantova il 21 giugno 1968, dichiara di «essere un cattivo pittore che ha, però, un certo estro che spesso manca ai pittori professionisti [...]. Il caso dello scrittore-pittore [...] a volte si presenta in modo molto paradossale. [...] i miei divertimenti pittorici resteranno sempre laterali pur col pregio di una certa schiettezza e sincerità» (cfr. *Da Montale a Montale...*). Montale è *pittore* nel senso di fautore di un disegno libero, anti-accademico, secondo un gusto anti-novecentista, e *paradossale* anzitutto in quanto dilettante, status di cui in più dichiarazioni rivendica i vantaggi (anche nel *Diario di Versilia*, introducendo i disegni a penna o acquerellati trasformati da Sandro Maria Rosso nelle incisioni di *Diario dal Forte dei Marmi*, afferma: «Se fossi un vero pittore avrei conseguito risultati ben maggiori, ma sarei stato tradito dalla perizia tecnica, dagli inganni del “metiere”»). Montale precisa questa significazione definendosi anche «povero “pittore della Domenica”» (*Georges Sécan* [1971] in *SMA*): definizione che, per una coincidenza fortuita quanto interessante, fa di lui una sorta di alter ego di Franco Riva e delle sue *Editiones Dominicæ*, seppure con il più netto *understatement* evocato dall'aggettivo «povero», che per altro allude anche a una poetica figurativa e, almeno da *Satura* in poi, lirica (cfr. *L'arte povera* in *Diario del '71*).

La poesia *Botta e risposta* (*lettera da Asolo*), datata dall'autore «1961», era già stata pubblicata nella *plaque* per le nozze di Sandra Fagioli (Verona, Officine Bodoni, 1962) sotto il titolo *Satura*, che raccoglieva tre poesie giovanili (*A galla, Minstrels, Nel vuoto*) e



Fig. 1: Disegno di Montale trasposto all'acquaforte nel 1976

due nuove (appunto *Botta e risposta I* e *Ventaglio per S.F.*). La scelta del termine *Satura* è doppiamente importante: anticipa il titolo della raccolta del '71, in un certo senso confermandone la prima accezione: quello di un insieme variegato ed eterogeneo; inoltre dichiara apertamente la logica disordinata che presiede a questo assemblamento di testi e immagini come, senza dubbio, avverrà anche nel futuro *Sei poesie e sei disegni all'acquaforte*. Il testo, di carattere autobiografico e politico, è il più antico di *Satura*, e dopo questa prima fu ristampato più volte, con il titolo redazionale *Le stalle di Augia* in un foglio volante compilato da Montale e Giorgio Morandi per le Edizioni *Avanti!* nel 1963, e poi nell'edizione bilingue Gallimard della *Buferà e altro*, nel 1966, come terza delle *Conclusioni provvisorie*. Con alcune incertezze, quindi, *Botta e risposta I* segna la fine della *Buferà* e l'ini-



zio di *Satura*: la raccolta piatto misto (*satura lanx*), la poesia 'farcita' di realtà e mordace com'è proprio del genere satirico, la scrittura compromessa con l'attualità che tuttavia si presenta in latino, vezzo e rivendicazione di un desueto prestigio. Era fatale che incontrasse il libro illustrato.

Il disegno (fig. 1), realizzato nel 1952, non nasce per essere abbinato a questa poesia, ma almeno di riflesso può aiutare nell'interpretazione di un aspetto del testo ancora ambiguo, cioè l'identità della figura femminile che scrive nella *Botta*, suscitando la *Risposta* di Arsenio. Nel disegno, infatti, accanto alla donna è raffigurato un gatto: se la cornice epistolare presente nella finzione della poesia invita a riconoscere una lettera nel foglio che la donna tiene di fronte a sé (una missiva da spedire e anche ricevuta: cfr. II, vv. 42-43 «Penso che forse non mi leggi più / ma tu sai tutto di me...»), il gatto non può non evocare il soprannome, «gatu», con cui Montale firma varie lettere indirizzate a Irma Brandeis. In realtà «gatu» e «ratu» sono soprannomi intercambiabili, riferiti talvolta a Clizia e talvolta ad Arsenio (cfr. R. BETTARINI, *Introduzione a Lettere a Clizia*), ma in ogni caso il carteggio con Clizia è la cornice reale nella quale inquadrare *Botta e risposta I* e il disegno che l'accompagna: la situazione epistolare raffigurata nella *fictio* è legata, del resto, all'interlocutrice a distanza per eccellenza, a quella Irma-Clizia con cui Montale matura il tema della rinuncia alla vita «da vivere». Lei scrive da Asolo, rifugio di Caterina Cornaro e soprattutto di Robert Browning e Gian Francesco Malipiero, da un cimitero interiore (I, vv. 1-2 «io qui assolante / tra i miei tetri cipressi») in cui è il poeta ad averla confinata con la sua fuga dalla realtà e dal giudizio, additando pretesti per scagionare la sua informe ostinazione. Poco conta che poi nella *Risposta* Montale assuma un tono allegorico, fra l'altro ricapitolando la propria vicenda esistenziale attraverso i nomi di più donne, Gerti, Liuba, Clizia, la serva zoppa di Monghidoro, come a identificarle tutte con la propria corrispondente. Che *Botta e risposta I* sia una poesia legata alla vicenda, reale e letteraria, ispirata da Clizia sembra difficilmente discutibile (e così l'identificazione della mittente in Clizia dovrà fondarsi non solo sul fatto che nell'autocommento al testo Montale le attribuisce «sentimenti asburgici», i quali per altro sono riconducibili sia «alle origini nord-europee di Clizia-Irma Brandeis», come ben indica Castellana [cfr. *Satura*], sia, soprattutto, al piglio imperioso del rimprovero mosso nella *Botta*).

Quasi inevitabile, per noi, vedere il personaggio del poeta nella figurina maschile che entra in acqua cinta dal salvagente: una vera alluvione è descritta nella *Risposta* di Montale, che com'è noto rivisita il mito di Ercole e Augià, interpretando la liberazione delle stalle attraverso l'inondazione del fiume come una nuova torbida prigione (II, vv. 37-38 «e il vorticare sopra zattere / di sterco»; v. 42: «i formiconi degli approdi»). Più in generale, l'alluvione è uno dei grandi simboli di *Satura*, del dopoguerra e della società di massa che costringe l'arte, specie l'arte montaliana, a una ambigua desublimazione, che non è una fuga (cfr. *Lettera a Malvolio*, v. 1) ma un salvagente indispensabile per mantenere una funzione al mestiere di poeta.

4.2. Sei poesie e sei disegni all'acquaforte di Ida Campeggiani

Il mare dello sfondo è anzitutto la rappresentazione sommersa del reale paesaggio marittimo della Versilia: è il «mare infiocchettabile» realizzato con sbavature di dentifricio (*L'Arte povera*, v. 9) delle marine (solcate da vele-fiocchi, i *focs* del *Cimétiere marin*?) che costituiscono il corredo illustrativo di *Sei poesie e sei disegni all'acquaforte*.



Fig. 2: Disegno di Montale tirato in sanguigna nel 1976 a



Fig. 3: Disegno di Montale tirato in sanguigna nel 1976 b



Fig. 4: Disegno di Montale tirato in sanguigna nel 1976 c

L'elemento che dà coesione a questa vera *satura* è la serie delle immagini (figg. 2, 3, 4, 5, 6, 7): i disegni furono tutti realizzati a Forte dei Marmi tra il 1952 e il 1966 e rappresentano scene di vita sulla spiaggia con una figura di donna e alcuni animaletti (in due casi compare il gatto-*gatu*), o una casa che sul fianco ha una finestra a oblò, con intorno alcuni alberi, tra cui il salice raffigurato in *Salice e vespa*. Un mondo essenziale e vago, tracciato con una «delicatezza scoraggiante» come ha scritto Giuseppe Marcenaro (cfr. *La tavolozza...*), nel quale è tuttavia possibile riconoscere una logica risoluta, quella di un frequente ritorno sulle stesse situazioni psicologiche: nei soggetti, come la donna seduta sulla spiaggia, si nota infatti una ricorsività che invita ad avere di queste opere una percezione quasi romanzesca. Perciò il parallelo che ci sembra più fondato è, più che con le tinte sbiadite di *Satura*, con le prose narrative della *Farfalla di Dinard*, la cui composizione è del resto prossima a quella della nostra serie. Nei racconti troviamo la stessa femminilità terrena: in particolare la figura tozza che probabilmente lava le scale della casa in *Salice e vespa* è una variante della «serva / zoppa di Monghidoro» di *Botta e risposta I* (II, vv. 26-27), presente già nella *Palmina zoppa* de *Le rose gialle* e in *Ballerini al Diavolo Rosso*. Così



Fig. 5: Disegno di Montale tirato in sanguigna nel 1976 d

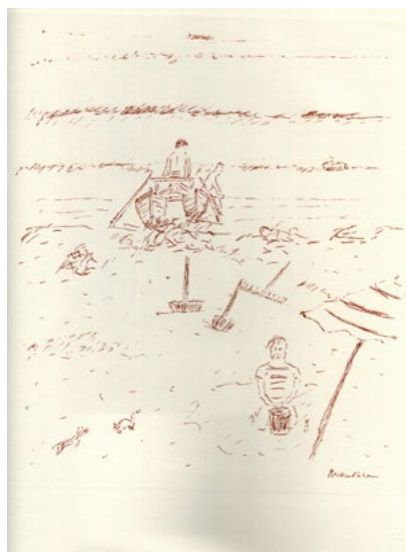


Fig. 6: Disegno di Montale tirato in sanguigna nel 1976 e

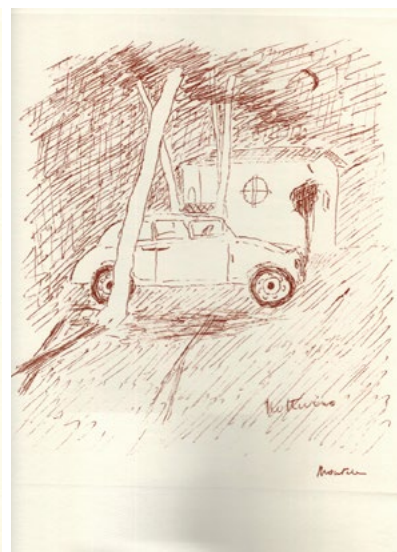


Fig. 7: Disegno di Montale tirato in sanguigna nel 1976 f



lo scenario versiliese non può non essere una 'seconda rappresentazione' del mare ligure e delle barche dell'infanzia, cui è dedicata la parte più propriamente narrativa della *Farfalla*. In questi disegni si esprime la coscienza di Montale prosatore: una tensione bassa e autoironica che spegne le propensioni metafisiche, ma non elimina la speranza che le cose, nel loro aspetto incerto o anche ingrato, possano schiudere un significato simbolico.

Bibliografia

- E. MONTALE, *Botta e risposta (lettera da Asolo)*, edizione unica tirata in 150 esemplari firmati dall'autore con un suo disegno trasportato all'acquaforte Verona, Editiones Dominicae, 1976.
- E. MONTALE, *Sei poesie e sei disegni all'acquaforte*, esemplare n. 10 di 75 firmati, contiene, in carattere Janson tondo e corsivo corpo 20, *Carnevale di Gerti*, *La casa dei doganieri*, *Due nel crepuscolo*, *L'orto*, *L'ombra della magnolia* e *Proda di Versilia* e sei acqueforti tirate in sanguigna tratte dai disegni del *Diario dal Forte dei Marmi*, Verona, Editiones Dominicae, 1976.
- L. BARILE, F. CONTORBIA, M.A. GRIGNANI (a cura di), *I fogli di una vita. Le carte, i libri, le immagini di Eugenio Montale*, Milano, Libri Scheiwiller, 1996 (specie G. PIOVENE, *Montale pittore*, preceduto da *Cinque domande a Montale* (1964), ivi, pp. 103-105).
- M. CICCUTO, «Poësis» e «pictura» in Eugenio Montale', in M. ARIANI, A. BRUNI, A. DOLFI, A. GAREFFI (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 583-600.
- F. CONTORBIA (a cura di), *Eugenio Montale: immagini di una vita*, introduzione di G. Contini, Milano, Librex, 1985.
- R. CREMANTE, G. LAVEZZI E N. TROTTA (a cura di), *Da Montale a Montale: autografi, disegni, lettere, libri*, Pavia, C.L.U., 2004.
- F. FERGONZI, 'Libri illustrati', in G. RAVANELLO (a cura di), *I segni del Novecento. La donazione Neri Pozza alla Fondazione Giorgio Cini. Disegni, libri illustrati, incisioni*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 93-126.
- M. GATTA, *Dalle parti di Aldo. Vicende e protagonisti della cultura tipografica italiana del Novecento*, a cura di D. Colnaghi, prefazione di E. Barbieri, con uno scritto di M. Chiabrando, Macerata, Bibliothaus, 2012.
- G. MARCENARO (a cura di), *La tavolozza color foglia secca di Eugenio Montale*, Monterosso al Mare agosto-ottobre, Sagep Editrice, 1991.
- G. MARCENARO, P. BORAGINA (a cura di), *Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale*, Milano, Electa, 1996.
- Q. MARINI, 'Botta e risposta I', in *Lecture montaliane. In memoria di Franco Croce*, a cura di V. Pesce, Genova, Assessorato alla Cultura della Provincia di Genova, 2010, pp. 77-104.
- E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, a cura di M. Gezzi, con un saggio di A. Jacomuzzi e uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Oscar Mondadori, 2010.
- E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006 (per l'intercambiabilità dei soprannomi cfr. BETTARINI, *Introduzione*, p. xxiv).
- E. MONTALE, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, con un saggio di C. Segre e uno scritto di E. Cecchi, Milano, Oscar Mondadori, 2008.
- E. MONTALE, *Satura*, a cura di R. Castellana, con un saggio di R. Luperini e uno scritto di F. Fortini, Milano, Oscar Mondadori, 2009.
- E. MONTALE, *SMA = Il secondo mestiere: Arte, musica e società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- F. RIVA, *Il mio dimestico torchio*, Trieste, Tipografia Litografia moderna, 1958.
- F. RIVA, 'Petrarca 1476 - Montale 1976', *L'Arena*, sabato 31 luglio, 1976, p. 3.
- Editiones Dominicae: i libri privati di Franco Riva stampati al torchio a mano sibi & sodalibus: catalogo con l'aggiunta dell'elenco degli scritti: Biblioteca civica di Verona, 15 giugno-15 luglio 1985. Catalogo della mostra*, a cura di F. Riva e della Biblioteca civica di Verona, Verona, Valdona, 1985.
- M. SEVERINI (a cura di), *La Collezione Sebastiano Timpanaro delle stampe e dei disegni*, Venezia, Neri Pozza, 1959.



L. TAMBORINI (a cura di), *Privato ac dominico more: il torchio e i libri di Franco Riva. Catalogo della mostra con una nota biografica e un elenco di suoi scritti*, Milano, Electa, 1997.

5. I poeti del dopo Montale

5.1. Giudici e Steffanoni: *Le ore migliori* di Carmelo Princiotta

Le ore migliori. Due poesie di Giovanni Giudici e un'acquaforte firmata e numerata di Attilio Steffanoni è il terzo "Quaderno dei Poeti Illustrati" ed esce nel giugno 1967. Giudici è già il poeta de *La vita in versi*, il libro pubblicato nel 1965 da cui viene tralasciata *Le ore migliori*. A seguire un inedito, *L'età*, come anticipazione di *Autobiologia*, il libro cui il poeta sta attendendo nell'anno cruciale del suo primo viaggio praghese e che uscirà nel 1969.

Più che un'illustrazione, l'acquaforte di Steffanoni (fig. 1) è un'interpretazione grafica de *Le ore migliori*: nella cappelluta ombra nera, divisa a tre quarti fra un disordinato interno domestico e l'esterno in cui un'utilitaria conduce al lavoro, s'indovina la figura di un uomo che è e non è lo stesso Giudici. È il poeta, quello che Mengaldo avrebbe definito «il più acuto e crudele poeta del capitalismo postbellico», ed è il suo personaggio

o doppio, ovvero, per dirla con Zanzotto, quell'«uomo impiegatizio nella sua versione più tetra [...], che, si nasconde nell'io nel tu o nel lui, è una caricatura del sé in quanto tipo, generalità. Un tipo [...] tanto ovviamente ostile all'ordine del neocapitalismo quanto ovviamente succube dal punto di vista comportamentale». Quest'ambigua condotta sociale ha il suo esatto corrispettivo metrico nella gestione ironica delle forme istituzionali, cui è tributato l'ossequio menzognero di chi non muta le cose (siano esse i metri o la società) ma il proprio atteggiamento nei loro confronti. In questo senso si capisce perché il saggio *La gestione ironica* sia considerato dallo stesso Giudici «una proposta di comportamento globale».

In questa poesia la gestione ironica non si concentra su singoli luoghi letterari, come *Il sabato del villaggio* («di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba»), qui ripreso più che altro in chiave auto-parodica («di fornir l'opra e non me, anzi che giunga la sera»). Il leopardismo troppo scoperto, finanche scolastico, può generare un involontario effetto caricaturale, come ha mostrato Vittorio Sereni in *Una visita in fabbrica*, dove la declamazione di un celeberrimo verso di *A Silvia* da parte di un operaio («e di me si spendea la miglior parte») suscita nei compagni un fragoroso *ma va là*. A ben guardare, si tratta dello stesso verso cui allude la chiusa di un'altra poesia di Giudici, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*, con l'attenuazione che è propria dell'attualizzazione linguistica («Qui di me di perdeva la miglior parte»). Soluzioni di questo tipo non basteranno a evitare il «Ma cosa vuole con questi lamenti questo», con cui si aprirà *Della vita in versi* all'inizio di *Autobiologia*, a testimonianza della reazione dei cattivi lettori davanti al primo libro di Giudici, o della percepita insufficienza della gestione ironica. In ogni caso, ne *Le ore migliori* la gestione ironica non riguarda nemmeno certi luoghi creaturali di Saba («ogni bestia riposava affranta»), come in quel «riposo di affrante bestiole» che respinge dal sacrario del sonno coniugale



Fig. 1: Acquaforte di Attilio Steffanoni per Giudici, 1967



qualsiasi seconda intenzione. Direi, invece, che la gestione ironica investe soprattutto il metro de *La Signorina Felicita*, la sestina narrativa di quel maestro dell'ironia metrica che fu Gozzano, almeno secondo l'interpretazione di Edoardo Sanguineti. Non per niente, il tema del componimento è, come in Gozzano, la felicità mancata, ma, diversamente che in Gozzano, essa è surrogata dal decoro secondo una dinamica borghese: più precisamente, decoro in cambio di servaggio, anziché felicità in cambio di virtù, per esprimersi con le formule del protagonista. Non si può fare a meno di notare che il decoro è l'abbassamento della decenza montaliana alla sua variante piccolo-borghese e perbenista, quasi a rendere ragione del fatto che Giudici, anche se avesse voluto, non avrebbe potuto essere un vero poeta tragico.

Steffanoni non lascia intravedere il decoro, ma solo il suo tetro rovescio. Nell'acquaforte non c'è spazio per la figura della moglie, presente nel testo solo attraverso il punto di vista del marito narrante-monologante: compagna di vita, ma non di coscienza, completamente arresa alla routine di una realtà la cui metrica funziona ben diversamente dalla metrica della storia. «Bisogna dunque concludere / tutto perché tutto ricominci», scrive Giudici. «Prima di ricominciare bisogna avere finito», scriverà molti anni dopo Franco Fortini. Quanto diverso il senso di parole tanto simili: ciò che nella vita di ogni giorno significa routine, nella storia vuol dire rivoluzione. Il tema del tempo circolare torna anche ne *L'età*, in una sua variante paradossale: la poesia è una sorta di rompicapo anagrafico e pronomiale, che, sotto forma di falso indovinello, veicola il perturbante rispecchiamento generazionale proprio dei rapporti padre-figlio. La ripetizione generazionale diventa qui il correlativo della routine giornaliera, negando ogni possibilità di evoluzione, oltre che di rivoluzione. Steffanoni non si limita a trasferire questi problemi in un codice non verbale, ma trova una soluzione ermeneutica. Infatti, non si può fare a meno di pensare che abbia trasformato la figura femminile de *Le ore migliori* nella farfalla agonizzante in primo piano: il poeta ne aveva salvato l'integrità morale in cambio dell'inferiorità coscienziale, l'artista opta invece per una splendida regressione animale in cui lo stato di natura si frange contro il nero mondo del benessere. In questo *Giorno* miniaturizzato, capovolto e ricontestualizzato, la lombardità rivolge contro sé stessa le armi dell'ironia, facendo fuori Parini e tutta quanta la tradizione che da lui discende.

Bibliografia

G. GIUDICI, *Le ore migliori*, con un'acquaforte di Attilio Steffanoni, Verona, Editiones Dominicae, giugno 1967.

G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, prefazione di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, 2000.

G. GIUDICI, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

E. SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.

A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001.

5.2. Zanzotto e Pozza: *Sì, ancora la neve* di Carmelo Princiotta

Sì, ancora la neve, con una acquaforte di Neri Pozza, è il quarto "Quaderno dei Poeti Illustrati" ed esce nell'estate del 1967. Il testo, apparso nel mese di maggio in *Tempo presente*, anticipa di nemmeno un anno l'uscita de *La Beltà*, il più importante libro di poesia pubblicato nel 1968. Dopo avere esordito come un ermetico postremo ed extra-locale,



ma ben più radicale dei fiorentini di Terza generazione e tanto più europeo quanto più appartato dietro il suo veneto paesaggio di provincia, Zanzotto (come scrisse a suo tempo Mengaldo) «batte la neoavanguardia, largamente, sul suo stesso terreno» (del resto, come ammetterà Sanguineti anni dopo, il silenzio su Zanzotto in *Poesia italiana del Novecento* era l'equivalente dell'ingigantimento di Lucini).

La Beltà è il libro del confronto con il mondo del boom economico italiano, come si evince sin dall'epigrafe di questa poesia: «“Ti piace essere venuto a questo mondo?” / Bamb.: “Sì, perché c'è la STANDA”». Zanzotto era vocato a essere un grande poeta ottocentesco, come Hölderlin o Leopardi, uno di quei geni che rifondano una tradizione, ma è costretto a fare i conti con il mondo della STANDA, che ha reso d'un tratto desueti i lirici moderni: questa è la sua disperazione storica, quella che con espressione pasoliniana Zanzotto stesso avrebbe chiamato «nevrosi degli “ultimi”». Essa è la matrice di versi come questi: «E la tradizione tramanda tramanda fa passamano? / E l'avanguardia ha trovato ha trovato?». L'ironia metrica consegna l'interrogativa sulla tradizione a un lungo verso libero e quella sull'avanguardia a un endecasillabo perfetto, mentre la doppia ripetizione mette al quadrato le domande retoriche con cui si verbalizza la crisi dell'una e dell'altra e non solo la fine della loro reciproca contraddizione. La recensione del poeta a *I novissimi* aveva, infatti, registrato la «reversibilità tra esperimento e convenzione» già nel 1962; Sì, ancora la neve sembra constatare la sopraggiunta insufficienza di entrambi nello stato presente del mondo e della poesia. Il tempo dei grandi magazzini mette in forse il paesaggio e, insieme, Dante («dove, invece, l'entusiasmo l'empireirsi l'incanto?»), Leopardi («O luna, ormai», in cui Stefano Dal Bianco ha visto un «versicolo perduto leopardiano») e il «vecchio io» del poeta (cui rimandano i versi di *Dietro il paesaggio* citati quasi alla lettera nel testo: «“acqua che devia / si dispera si scioglie s'allontana”»). Anziché cedere alla mimesi linguistica del negativo, Zanzotto opta per un «atteggiamento [...] di allarme in favore di una continuità che sia vitale e che impedisca l'arcadizzarsi della tradizione come quello dell'innovazione»: al nichilismo dell'interrogazione ironica subentra appunto l'allarme dell'interrogazione patetica. Il trauma espresso in forma di *ludus* porta all'equiparazione dei linguaggi, ma non dei toni. È un livellamento tragico, violento, che sconfinava, infatti, nello stravolgimento: difficile non considerare Sì, ancora la neve una riscrittura stravolta di *Al bivio*, la lirica del libro d'esordio che a un tratto recitava: «e l'acqua devia / si dispera si scioglie s'allontana». Allo stravolgimento del paesaggio, dovuto alla comparsa della STANDA, ha fatto seguito lo stravolgimento della poesia e della tradizione poetica che in quel paesaggio era inscritta: «si sa che nella citazione mai ritorna il “com'era”: il “ripetuto”, proprio perché tale, è l'antitesi dell'originario». Eppure la beltà del primo tempo era anche un autoinganno e, come tale, più tardi avrebbe fatto rima con omertà (Verso il 25 aprile è pure una palinodia): solo all'altezza de *La Beltà* essa, mentre acquista una pronuncia non più di naturalezza letteraria ma di voluta convenzione, viene fatta reagire con la storia, attraverso il noto accostamento sintagmatico «napalm, beltà». In obbedienza al suo principio resistenza, Zanzotto cerca adesso una scaturigine di autenticità nell'inautenticità stessa della lingua. Spinto sul crinale del significante da Hölderlin (di cui viene messa a testo la sentenza «siamo un segno senza significato») e da Lacan, non senza gli «scarti formali» dovuti all'esperienza psicoanalitica, muoverà lungo la doppia direttrice della maniera o del balbettio.

Il sodalizio di Zanzotto e Neri Pozza va ben al di là dei legami editoriali o della comune 'venetità': ognuno dei due ha maturato una parallela crisi della forma che qui ha l'occasione di incontrarsi con quella dell'altro. Se la crisi di Zanzotto riguarda i rapporti fra poesia, *Heimat* e modernità, la crisi di Pozza riguarda la rappresentazione della forma urbana.

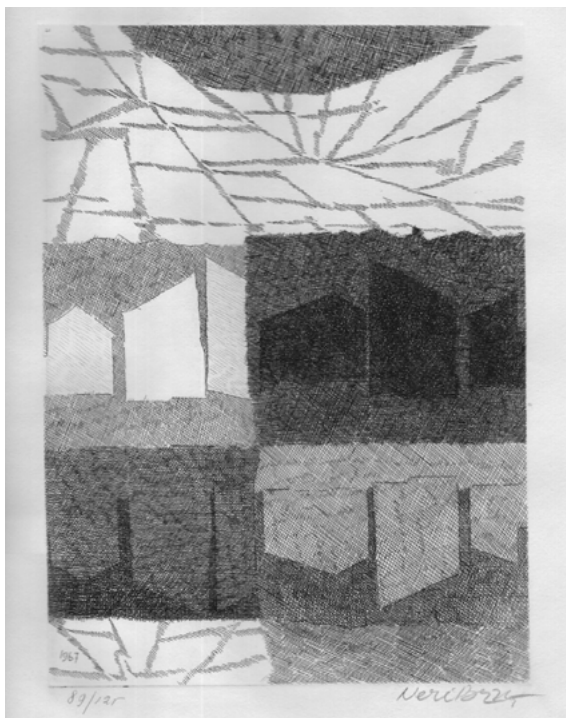


Fig. 2: Acquaforte di Neri Pozza per Zanzotto, 1967

L'impatto della storia sulla città investe prima la forma e poi il mezzo. Nella prima metà degli anni Sessanta le *vedute di Vicenza*, forse il capolavoro dell'artista, si trasformano nelle *rovine di Vicenza*, una serie che culmina nel 1967 con il passaggio dalla puntasecca all'acquaforte. Il razionalismo inquieto e rigoroso di Pozza deve fare i conti con le rovine, non soltanto «rovine di strade, case e palazzi, ma di un costume civile», secondo la precisazione dell'artista. La città del Palladio diventa sghemba, rotta, astratta, fino a che la puntasecca adamantina non è più in grado di «forzare il nero» e ciò che Vicenza perde in consistenza, dal momento che «l'immagine delle sue case è come ritagliata su pezzetti di carta», è acquistato in fatica dall'incisore, costretto a ricorrere alle «fastidiose morsure per copertura». L'acquaforte (fig. 2) che accompagna il testo di Zanzotto testimonia, se addirittura non anticipa,

la svolta di Pozza nel 1967: la crisi della forma si radicalizza nell'impotenza del mezzo e nella sua conseguente sostituzione. L'incisore, giustamente, si esime dall'illustrare *Sì, ancora la neve*, ma rende perfettamente l'idea di una specularità stravolta e di un progressivo, scorsoio incupimento del paesaggio e della sua rappresentazione: nella costruzione quadrangolare si passa dal biancume al nero a una scala di grigi capovolti, mentre l'alto biancore della neve si riduce, sul fondo, a una presenza residuale, ma vitale. Forse non è esatto dire neve: più che altro sono lastre di ghiaccio, esposte, fin dall'inizio, al sole nero della storia e della poesia. Lo stravolgimento tecnico attuato con la rinuncia alla puntasecca diventa, tuttavia, il vero correlativo della rivoluzione compiuta dal Solighese: una rivoluzione riguardante non tanto le forme della rappresentazione quanto il mezzo della rappresentazione, cioè la natura della poesia, trasformata in qualcos'altro rispetto a ciò che essa era stata fin quando aveva potuto essere poesia della natura. Qualcosa d'incompreso. O d'incomprensibile.

Bibliografia

- A. ZANZOTTO, *Sì, ancora la neve*, con un'acquaforte di Neri Pozza, Verona, Editiones Dominicae, estate 1967.
- P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- R. MINORE, *La promessa della notte. Conversazioni con i poeti italiani*, Roma, Donzelli, 2011.
- N. POZZA, *Incisioni di Neri Pozza 1935-1985*, con scritti di L. Magagnato e V. Sgarbi, Vicenza, Neri Pozza, 1987.
- A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999.
- A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001.

5.3. Giudici e Steffanoni: *La Bovary c'est moi* di Carmelo Princiotta

«*La Bovary c'est moi*». Sei poesie di Giovanni Giudici e tre acqueforti di Attilio Steffanoni è un doppio "Quaderno dei Poeti Illustrati" ed esce nell'autunno del 1968. Pochi mesi prima questa suite della nevrosi sentimentale è stata anticipata in rivista e l'anno dopo entrerà a far parte di *Autobiologia*. Queste poesie per una voce, che Giovanni Raboni trovò splendide, sono il monologo di una moderna moglie del servo: Giudici, infatti, progettava una riscrittura de *La sorcière* di Michelet e scrisse anche un testo saggistico per un'edizione de *La sorcière* mai data alle stampe. Lo scritto è ora compreso in *La letteratura verso Hiroshima*, con il titolo *La moglie del servo*. Michelet evidenzia tre stadi storici nell'evoluzione della strega: «quello latente della moglie del servo, quello trionfante della sacerdotessa, quello decadente della fattucchiera professionista». Giudici è interessato alla pre-Strega di Michelet, perché intende crearne un equiva-

lente cittadino e condominiale alle prese con il diavolello del focolare, con un suo genio domestico, forse già trasformatosi in un «genio elettrodomestico». Tale, infatti, è la reinterpretazione che il Giudici saggista offre delle parole poste in epigrafe dal Giudici poeta. Se la pre-Strega di Michelet è «una Jeanne d'Arc non deformata dall'esigenza apologetica

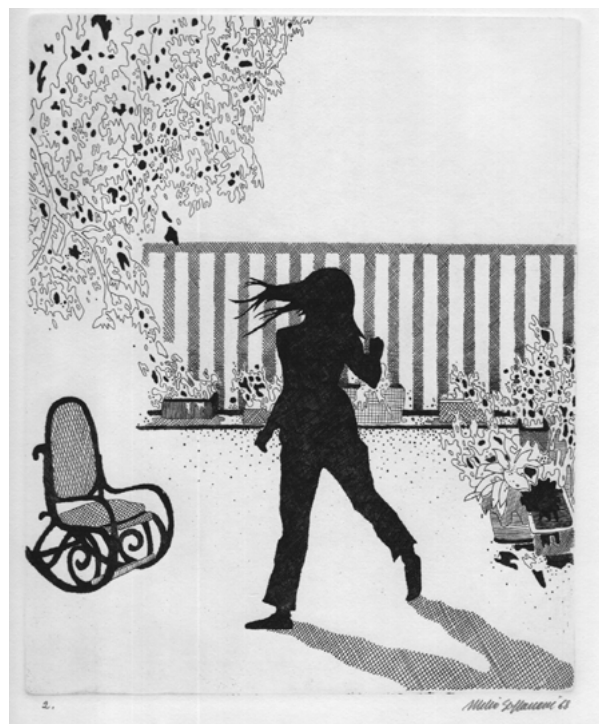


Fig. 4: Acquaforte di Attilio Steffanoni per Giudici, 1968 b

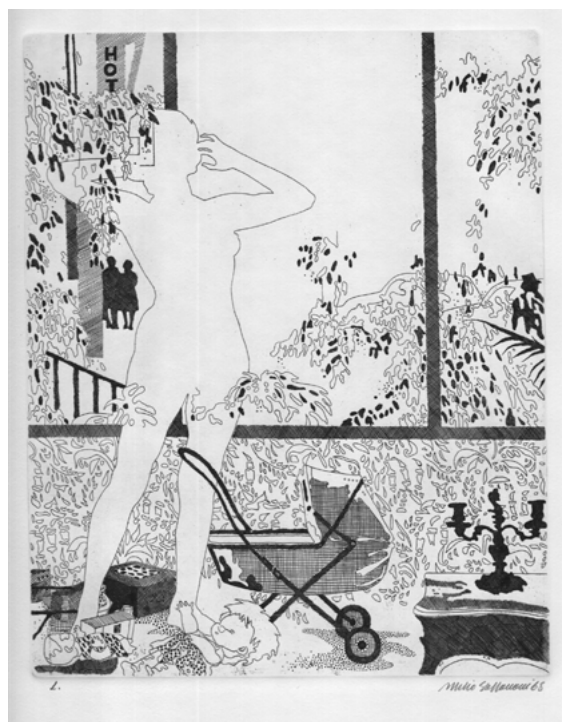


Fig. 3: Acquaforte di Attilio Steffanoni per Giudici, 1968 a

del sistema», il suo corrispettivo moderno finisce per assomigliare a Madame Bovary, sostituendo all'«eros come totalità» la falsa liberazione dell'«adulterio borghese, prima o poi contestato da una voce della "coscienza" che è in realtà voce del sistema». Il titolo flaubertiano trova una giustificazione non solo nel contatto fra fatti autobiografici e precedente intenzionale (contatto che ha reso possibile la scrittura de *La Bovary c'est moi*), ma nel capovolgimento del modello liberatorio prospettato da Michelet in un ulteriore capitolo del bovarismo, peraltro depotenziato dal mancato suicidio finale. Questo clamoroso esempio di «furto del femminile», come lo chiamerebbe Biancamaria Frabotta, si ripeterà a distanza di tempo e di libri con *Persona femminile*, un'altra serie di componimenti in cui è una donna a parlare, entro un assetto affatto si-

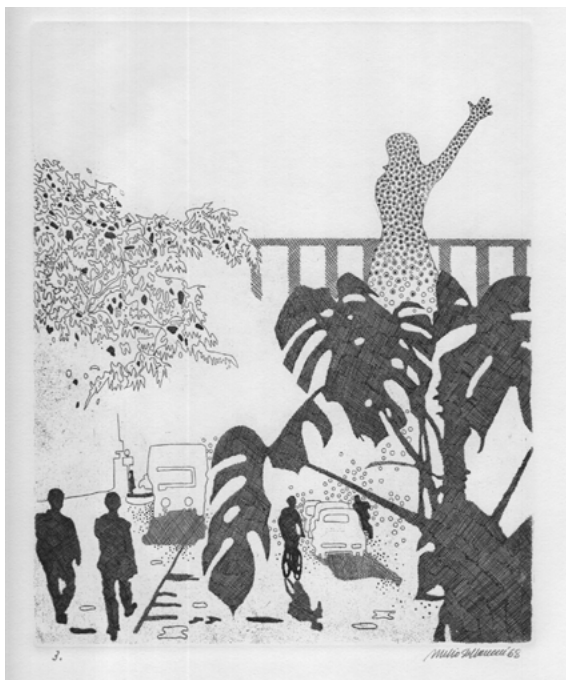


Fig. 5: Acquaforte di Attilio Steffanoni per Giudici, 1968 c

mile, la coppia di strofe decastiche eterometriche dall'andamento un po' epilettico.

Steffanoni illustra le sei poesie di Giudici con un trittico femminile che sembra concentrarsi sulla sequenza compresa fra il secondo testo e le due strofe del terzo. Dal risveglio della donna con i due bambini (fig. 3), quello vero e quello falso (che in realtà è il diavoletto), ci si sposta in esterno, prima per la scena dell'ombra (fig. 4) sul «gres del terrazzo» (dove Giudici contamina i «minimi atti» di Sereni – e di Pasolini – con uno «stampi» ben montaliano, con l'ostinazione di un *cattivo lettore* non ancora risoluto ad andare *oltre Montale*), poi per la scena dell'affaccio sull'asfalto (fig. 5). In quest'ultima l'artista sembra sintetizzare la tripla frustrazione della donna (quale si svolgerà anche lungo i testi successivi): l'inane desiderio di raggiungere l'amato, la vana attesa

di una sua epifania e, forse, una fantasia suicida irrealizzata. Ancora una volta Steffanoni sostituisce all'ordine il disordine, negando al genio di Giudici qualsiasi prestazione domestica: i bambini, aggrappati a una madre incurante, sono a terra, insieme alle cose sparse sul pavimento. Non sappiamo se così venga introdotto un elemento critico o se questo sia il portato della divergenza fra arte pop, per quanto rivolta al nero, e poesia del boom. Nella progressiva trasmutazione della figura femminile, da sagoma bianca (contaminata dai consueti motivi floreali) a sagoma nera a uno stadio finale di sagoma istoriata, non può non colpire che quest'ultima si sfocchi in neve sulla strada sottostante, con suggestiva animazione di un dettaglio quasi inerte del testo («sul fruscio tra gomme e asfalto o dov'è neve»). Si tratta di un'immagine indimenticabile, come quella ne *La Bovary c'est moi* della donna che prova a distogliere l'udito dal tempo oggettivo degli orologi, ma non riesce a ritrarre lo sguardo – e il tatto – dalle vene delle proprie mani, cui l'invecchiare avrà dato rilievo reticolare: uno dei luoghi in cui la reticenza dice più della confessione.

Bibliografia

- G. GIUDICI, *La Bovary c'est moi. Poesie per una voce*, Verona, Editiones Dominicae, autunno 1968.
B. FRABOTTA, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, Bari, De Donato, 1980.
G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, prefazione di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, 2000.
G. GIUDICI, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
G. GIUDICI, 'Oltre Montale', *Lettere italiane*, 1996, 4, pp. 521-526.
G. RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.

5.4. Sereni e Piacesi: *La guerra girata altrove* di Carmelo Princiotta

La guerra girata altrove, con tre acqueforti di Walter Piacesi, esce nel Capodanno del

1970: la pubblicazione è nota anche con il titolo *Sereni & Piacesi*, non senza equivoci a fini di catalogazione. La presente è una riedizione in formato maggiore della pubblicazione apparsa nell'estate del 1969 con lo stesso titolo. Sereni vi ristampa l'ultima sezione di *Diario d'Algeria*, aggiunta con il titolo *Il male d'Africa* nell'edizione del 1965. Vi sono presenti i cinque *Frammenti di una sconfitta*, *Il male d'Africa*, *Appunti da un sogno* e *L'otto settembre*, insomma, il prosimetro dell'Algeria rivisitata a distanza e dei suoi ulteriori precedenti: la sconfitta, la cattura, le notizie dell'armistizio e il ritorno in Europa. Si ricordi che *Tre frammenti per una sconfitta* avevano inaugurato nel 1957 la collana di Vanni Scheiwiller e Franco Riva "I Poeti Illustrati": l'autore li presentava come «residui di un'esperienza ormai remota» e insieme l'espressione di un «sottile disagio retrospettivo». A distanza di anni, Sereni decide di completare la struttura a trittico del suo diario di guerra e di prigionia, nel tentativo di chiudere un vecchio conto con l'Africa: quell'esperienza, però, è «un giorno mai finito, sempre / al tramonto» (ed è stato notato che manca ogni riferimento alla fine della guerra: il gesto stanco e distaccato dell'ufficiale americano che annuncia ai prigionieri «The war is over» va rintracciato altrove).

Si sa che *Diario d'Algeria* sta alla seconda guerra mondiale come *L'Allegria* ungarettiana sta alla prima, salvo che Sereni sostituisce alla partecipazione lancinante e vitalistica del poeta-soldato la spenta e febbrile esclusione del poeta-prigioniero. Sereni converte l'assenza psicologica e metafisica degli ermetici in un'assenza storica: quella di una guerra non combattuta e, soprattutto, della mancata partecipazione alla Resistenza. La lingua e la grammatica para-ermetiche di *Frontiera* sono conservate, come ha notato Isella, ma completamente rifunzionalizzate, come ha indicato Mengaldo: un po' come Celan che, secondo Adorno, aveva capovolto il contenuto d'esperienza dell'ermetismo. *Diario d'Algeria* traduce, inoltre, il limbo musicale e psicologico di Petrarca in un limbo storico e allegorico: il libro testimonia una specifica esperienza di prigionia e, insieme, quella che Sereni chiama più volte la «prigionia allo stato puro». Non per niente, Debenedetti poté leggere *Il male del reticolato*, una delle prose che stanno negli immediati dintorni del Diario, come una vera e propria poetica. Sempre Debenedetti scrisse che questo libro cambia la storia della poesia novecentesca, perché segna il pur riluttante ingresso della storia nella poesia, l'inizio di una



Fig. 6: Acquaforte di Walter Piacesi per Sereni, 1970 a



Fig. 7: Acquaforte di Walter Piacesi per Sereni, 1970 b

poesia della storia. Con Raboni dovremmo precisare che si tratta, tuttavia, della «storia come “angolo morto” di se stessa», e con Fortini che il vero maestro dell'esistenzialismo storico è, prima di Sereni, Montale; ma, sempre con Fortini, dovremo accordare a Sereni il titolo di grande storico del secondo Novecento.

Le tre acqueforti di Piacesi sovrappongono paesaggio e volti umani. Non si può non pensare che la prima (fig. 6) non rappresenti nello sconfitto il trapasso dal viandante al prigioniero, dall'una all'altra delle due grandi figure archetipiche presenti nel Diario, con ovvia prevalenza della seconda. Un reticolato di foglie lo avvolge, prefigurando da un lato la «febbre del filo spinato» e illustrando dall'altro la «vita di fronda» del secondo frammento, il disatteso comando di non ingiallire, sfuggire, mimetizzandosi: rimane negli occhi uno sguardo di petto, impietrito, in cui rilucono «baleni di rimorso e nostalgia».

L'acquaforte centrale (fig. 7) sembra segnalare l'interruzione inattesa di quello stato fondamentale della prigionia che ancora una volta Mengaldo ha definito come una ripetizione senza attesa: c'è, infatti, un progressivo sollevamento di sguardo dei tre volti raffigurati, accompagnato da una torsione che permette a quello posto più in alto di rivolgersi da una zona macabra verso un più chiaro altrove, forse il «muso erto d'Europa» de *Il male d'Africa*. Il motivo conduttore dello sguardo, prima frontale e poi sempre più laterale, torna del resto nell'ultima acquaforte (fig. 8), in cui un volto ancora più giovane si volta verso qualcosa che anche qui non vediamo, lasciando dietro e sotto di sé un urbano paesaggio di morte. Sembra un movimento inverso a quello della «guerra girata altrove» in chiusa a *Lotto settembre*. E forse lo è.



Fig. 8: Acquaforte di Walter Piacesi per Sereni, 1970 c

Bibliografia

- V. SERENI, *La guerra girata altrove*, con tre acqueforti di Walter Piacesi, Verona, Editiones Dominicae, Capodanno 1970.
- Amici pittori. *I libri d'arte di Vittorio Sereni*, con un'appendice di suoi scritti, a cura di D. Isella, B. Colli, Luino, Nastro & Nastro, 2002.
- G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, prefazione di A. Berardinelli, introduzione di P. P. Pasolini, Milano, Garzanti, 2000.
- F. FORTINI, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- F. FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- D. ISELLA, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994.
- P.V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013.
- G. RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.
- V. SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- V. SERENI, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998.
- V. SERENI, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con uno scritto di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013.

6. Colloqui a distanza

6.1. Salinas e Clerici: *Amor, mundo en peligro*

di Alessandro Giammei

Dopo aver realizzato *Frammenti di una sconfitta* e *Diario Bolognese* di Sereni e Gentilini a metà del '57, Riva si dedicò a lungo a questo secondo volume dei "Poeti Illustrati". Uscito all'inizio dell'anno successivo e, al pari del precedente, «pubblicato a Milano da Vanni Scheiwiller» (come recita il colophon), *Amor, mundo en peligro* è il primo libro illustrato delle Editiones Dominicæ a raggiungere, forse anche grazie alla natura non poi così privata della sua diffusione, un immediato prestigio internazionale. Compare infatti nel catalogo della mostra *The artist and the book 1860-1960*, tenutasi a Boston a fine decennio, e lo stampatore lo raccoglierà – insieme ad altri quattro tra i primissimi della serie – nella minima tiratura (sette esemplari) di *Cinque poeti illustrati*: una vera rarità bibliografica che celebra, nel '64, la maturità del progetto editoriale.

Affidandosi a Fabrizio Clerici, allora già affermato pittore neo-barocco e post-metafisico, Riva sa di poter contare su un professionista dell'acquaforte e su un lettore raffinato. Appena compiuta la vetrata dedicata a Santa Caterina nella basilica senese di San Domenico e con alle spalle diversi libri illustrati realizzati con Mondadori, l'artista era, alla fine degli anni Cinquanta, in procinto di dedicarsi ad alcuni tra i maggiori cicli della sua carriera: quello del *Principe* per Laterza, quello, più tardo, per *Il Milione* introdotto da Moravia (e poi, in una riedizione, da Manganelli), e soprattutto quello monumentale per *l'Orlando Furioso* uscito, con un saggio di Bacchelli, in una preziosa edizione Electa ancora oggi oggetto di studio. Beniamino della società letteraria, profondamente ispirato dai classici e dagli scrittori suoi sodali, Clerici è scelto dallo stampatore veronese per la sua modernità sorniona, capace di rielaborare il Novecento maggiore senza angosce avanguardistiche. In *Il mio dimestico torchio* è infatti annoverato tra quegli illustratori che, nel panorama delle sue collaborazioni, «depongono tutt'altro che a favore di un tradizionalismo insensato e chiuso», nel segno di uno sperimentalismo tipografico estremamente consapevole della tradizione ma aperto a nuove soluzioni e insolite figurazioni, specie quando si tratta di sposare un'immagine a versi contemporanei.

I versi sono composti, in lingua originale, con il più antico set di Garamond posseduto da Riva. *Amor, mundo en peligro* è tra i lamenti più intensi del terzo canzoniere d'amore del poeta spagnolo, *Largo lamento*, libro mai completamente realizzato che recentemente Passigli ha proposto in Italia sulla base dell'edizione Escartìn. Rispetto ai testi più noti ai lettori italiani – quelli di *La vox a ti dibida*, poi raccolti in una fortunata edizione Einaudi, e quelli di *Ràzon de amor* – il componimento scelto per il fascicolo è più rassegnato, più incline a non risolvere nella lirica i dolori interiori e anzi a specchiarli nel disfacimento esterno della Storia, drammaticamente contemplato dal

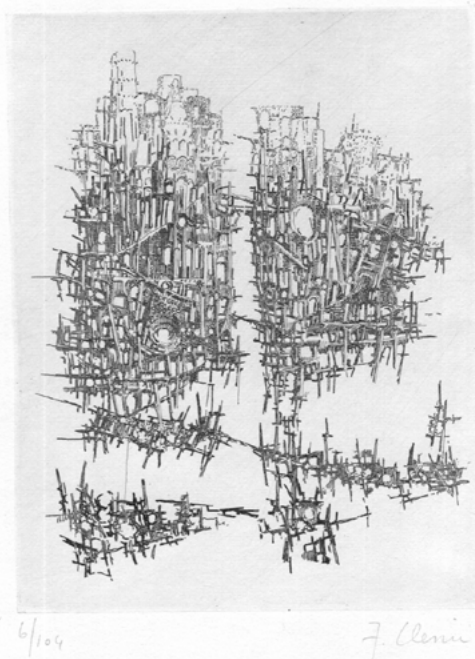


Fig. 1: Acquaforte di Fabrizio Clerici per Salinas, 1958

palco ostile dell'esilio statunitense. L'acquaforte (fig. 1), comparendo subito prima del frontespizio sulla pagina pari, non è a contatto coi versi, ma certo è al loro servizio pur mantenendo l'inconfondibile identità visuale di Clerici. L'artista, per unirsi alle note più universali del lamento poetico, sembra infatti intrecciare due suoi temi iconografici degli anni Cinquanta: quello dei miraggi, in cui città e cattedrali evanescenti sono visualizzate da intrichi plastici lanciati nel vuoto (come in *Miraggio orientale* del '55), e quello delle architetture sospese, pericolanti su arrangiate e filiformi fondamenta a vista (come in *Venezia senz'acqua* del '51). La malinconia del risultato, accentuata dalla resa in bianco e nero della tecnica, si accorda con eleganza alle cinque pagine di sconfortata lucidità che seguono.

Bibliografia

P. SALINAS, *Amor, mundo en peligro*, con un'acquaforte di Fabrizio Clerici, Verona, Editiones Dominicae, febbraio 1958.

I. MILLESIMI, *Scritti su Fabrizio Clerici*, Caltanissetta, Sciascia, 1988.

P. SALINAS, *Amore, mondo in pericolo. Lungo lamento*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2014.

S. TROISI (a cura di), *Fabrizio Clerici. Opere 1937-1992*, Palermo, Sellerio, 2007.

The artist & the book, 1860-1960, in western Europe and the United States, catalogo della mostra di Boston 1960, Cambridge, Harvard College Library, Dept. of Printing and Graphic Arts, 1961.

6.2. Lorca e Guttuso: *Llanto por Ignacio* di Nicola Lucchi

Con l'accostamento tra una lirica in sola lingua originale di Garcia Lorca e un'acquaforte di Guttuso, Franco Riva pubblica un albo che apre un dialogo con la poesia e l'arte europee del ventesimo secolo, e si confronta con l'impegno degli artisti contro le violenze delle dittature nei decenni che portarono alla seconda guerra mondiale.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1935) è un lamento funebre dedicato da Lorca all'amico torero morto nell'arena. Il *pianto* è suddiviso in quattro sezioni, quasi ad identificare le diverse fasi nell'elaborazione di un lutto. Esse formano nuclei poetici autonomi, caratterizzati da differenti soluzioni formali. Nella prima poesia, Lorca ricorda le circostanze della morte di Ignacio tramite l'accostamento impressionistico di fatti minuti colti nell'ora della tragedia, cadenzati dal solenne *refrain* «a las cinco de la tarde». Il secondo testo si configura come il momento di più intensa rabbia e rifiuto verso la morte, ancora una volta ritmato da un formulaico ricorso al verso «¡Que no quiero verla!». La terza e la quarta poesia seguono toni più tradizionalmente elegiaci, che dalla riflessione sul corpo del compianto si elevano a una celebrazione della sua figura.

L'immagine di Guttuso a complemento della lirica (fig. 2) è per Riva una scelta quasi obbligata: è facile riconoscere un'assonanza ideologi-



Fig. 2: Acquaforte di Renato Guttuso per Lorca, 1963



ca tra l'impegno politico del pittore e quello di Garcia Lorca, e lo stesso Guttuso dedicò un dipinto all'assassinio del poeta spagnolo nel 1936, intitolato *Fucilazione in campagna* (1938). In questo olio su tela, la citazione esplicita dei *Fusilamientos* di Goya stabilisce un'equivalenza tra il regime oppressivo napoleonico e la violenza falangista, catapultando l'assassinio di Lorca nell'iconografia politica del Novecento.

L'acquaforte su doppia pagina di Guttuso esplora solo cursoriamente le immagini poetiche che Lorca impiega nel *Llanto*, e piuttosto dialoga con molteplici fonti iconografiche che hanno caratterizzato il rapporto del pittore siciliano con la storia e la politica spagnole, peraltro spesso già adottate nell'esecuzione di opere di più dichiarata matrice ideologica. L'intera composizione è orchestrata attorno ad un punto focale al centro del foglio, dal quale si allontanano con impeto centrifugo i vettori di un toro alla carica e un cavallo imbizzarrito. Sotto di essi, distesa in un arco che attraversa l'intera lunghezza della composizione, giace scomposta la salma di un uomo.

Il cavallo e il toro, pur presenti nei testi di Lorca, sono anzitutto riferimenti picassiani: entrambi figurano in modo prominente in *Guernica*, un'opera che Guttuso conobbe in riproduzione a Milano, durante gli anni del servizio militare e del rapporto con il gruppo di *Corrente*. L'opera stabiliva un equilibrio produttivo tra tecnica avanguardistica e impegno politico, e divenne un simbolo dell'opposizione artistica europea alla barbarie nazifascista. Guttuso fece proprie le figure del toro e soprattutto del cavallo, il cui collo slanciato e gola esposta comunicano un'impressione di terrore e violenza irrazionale. I due animali sono citati nel dipinto velatamente politico *Fuga dall'Etna* (1939-40), mentre il solo cavallo appare in *Crocifissione* (1941), tela carica di simbolismo rivoluzionario e antifascista, e in *Portella della Ginestra* (1957), un'opera vicina alle tesi del realismo socialista.

Anche la figura umana è frutto di innumerevoli citazioni: essa ricorda almeno in parte la vittima ai piedi del plotone d'esecuzione nel quadro di Goya *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814), nonché il caduto nel bombardamento di Guernica ritratto da Picasso nel quadrante basso a sinistra dell'omonimo quadro (1937). Una salma nella stessa posa, ma col volto nascosto allo spettatore, è riconoscibile anche nella *Fuciliazione in campagna* dello stesso Guttuso (1937), tela già ascritta al rapporto tra il pittore e Garcia Lorca.

La simmetria tra le figure degli animali e l'equilibrio tra gli spazi permettono una pacata contemplazione dell'immagine, nonostante essa trasmetta un senso di tragica concitazione. Attraverso questi accorgimenti ed equilibri formali, l'acquaforte stabilisce un importante punto di contatto con i testi di Garcia Lorca, che comunicano il proprio dramma tramite un astuto ricorso alla ripetizione di espressioni formulaiche e alla sostanziale adesione a toni elegiaci tradizionali.

Il tratto adottato da Guttuso è sottile e ripetuto: riempie con foga ogni vuoto tra i volumi delle figure, trasformando la scena all'aperto in un claustrofobico dramma. Le figure sono definite da segni spezzettati e convulsi, che individuano i contorni e le zone di chiaroscuro con segni più decisi o più frequenti. La scena è dominata da un dinamismo quasi boccioniano, frutto delle linee compositive diagonali che movimentano l'insieme. La salma del giovane Ignacio elimina comunque ogni rischio di puro compiacimento formale, permette il riconoscimento delle coordinate storiche e poetiche dell'opera, la lettura del suo rapporto con i testi di Garcia Lorca, e si connette ad una tradizione di arte impegnata che affonda le sue radici nell'opera grafica di Goya contro i disastri causati dalle guerre.

Bibliografia

F. GARCIA LORCA, *Llanto por Ignacio*, con un'acquaforte di Renato Guttuso, Verona, Editiones Dominicae, marzo 1963.

Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, a cura di E. Crispolti, Milano, G. Mondadori, 1983-1989.

R. GUTTUSO, *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, Bari, De Donato, 1972.

S. LEMBO, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejias di Federico García Lorca*. Traduzioni a confronto, Roma, Aracne, 2013.

6.3. Ginsberg e Treccani: *Sutra del Girasole*

di Alessandro Giammei

Il duetto tipografico su carta a tino tra Ginsberg e Treccani, nel suo sgargiante astuccio giallo, sembra la traduzione a stampa di un incontro al Bar Jamaica negli anni della contestazione, quando già da qualche tempo le versioni di Fernanda Pivano avevano rinnovato l'entusiasmo italiano per gli autori della *New Vision* e della cosiddetta *Beat Generation*. Il *Sunflower Sutra* del '55 è un testo speciale, pienamente inscritto nella fase californiana della ricerca del poeta di *Howl*, sospeso tra gli incanti zen delle influenze orientali e la matrice europea delle tecniche automatiche imparate da Kerouac. Il mitico archivistista Bill Morgan ricorda che la scrittura della «first and only version» del componimento non avvenne, come al solito, prima sui taccuini e poi in una meditata battitura a macchina, ma direttamente su fogli volanti «in less than an hour», mentre l'autore di *On the Road* sbuffava sulla porta già vestito e pronto per uscire: «Allen wrote as quickly as he could while Jack tapped his toe impatiently». Il risultato, si sa, è un dettato ritmico e vorticoso quanto quello degli altri capolavori degli anni di Berkeley ma più ondivago, meno legato al sostegno delle anafore e dunque più lanciato nella deriva paratattica dei versi lunghissimi costellati di esclamazioni. Una tessitura non del tutto restituita dalla traduzione di Pivano, la quale però è arricchita da un apparato di note che aiuta il lettore ad ambientarsi nei riferimenti visionari della *bay area* anni Cinquanta (dalle «box house hills», le «case costruite sulle colline intorno a San Francisco» che «sembrano tante scatole, sovrapposte l'una all'altra»; all'inventata insegna «Joe Greasy» che sta per tutte le bettole della costa orientale).

Negli anni in cui Ginsberg animava la *San Francisco Renaissance*, Treccani era a New York dopo aver fondato *Corrente* e aver partecipato alla resistenza. Diversi degli incisori legati ai "Poeti Illustrati" sono stati poeti a loro volta o comunque pittori legati alla letteratura, ma il rampollo della famiglia che fondò l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana



Fig. 3: Acquafornte a colori di Ernesto Treccani per Ginsberg, 1969

è davvero tra i più intimamente legati al rapporto tra parola e immagine. Ha lavorato su Cervantes, su Boccaccio, su Manzoni, ha colorato le illustrazioni di Doré per la *Commedia* e, negli anni Sessanta, ha realizzato un ciclo pittorico dedicato a *La luna e i falò* di Pavese. Giorgio Seveso ha recentemente curato una mostra in cui un simile ricercato e fecondo incontro con «la poesia, l'epica e il romanzo» è esplorato attraverso cartelle, incisioni e tele: *Le parole e la pittura*. Chiamato a illustrare Ginsberg, il milanese ha mescolato il tipico tratto vibrante delle sue acque-

forti con suggestioni visive da post-surrealismo americano, che richiamano le informi immagini – ma pur sempre immagini – di Arshile Gorky (fig. 3). Tra le scie di colore sembra di riconoscere il girasole della visione poetica, moltiplicato in una sorta di scrittura orizzontale che costringe chi legge a voltare il fascicolo, seguendo l'orientamento della firma in basso.

Riva coglie l'occasione offerta dalla felicissima accoppiata per sperimentare soluzioni tipografiche coraggiose senza rinunciare all'elegante identità visuale della sua collana. I versi strabordanti sono costretti in una gabbia che li fa apparire, al primo sguardo, di misura classica, spezzati come sono a coprire ognuno lo spazio ideale di un'intera strofa nel formato abituale della pagina di poesia. A distinguerli, un rientro equilibratissimo che elimina la necessità di righe di *blank* in effetti mai presenti nell'ininterrotto corpo della stampa. Il colophon è spostato all'inizio e ripetuto su un piccolo foglio sciolto, il fascicolo non ha legatura e si chiude con la grande acquaforte a colori. Pochi mesi dopo la realizzazione del Sutra, Riva tornerà sul poeta americano per il settimo volume del "Concilium Typographicum", uno degli oggetti più peculiari, dal punto di vista tipografico, della sua produzione.

Bibliografia

- A. GINSBERG, *Sutra del Girasole*, trad.it. di F. Pivano, con un'acquaforte a colori di Ernesto Treccani, Verona, Editiones Dominicæ, primavera 1969.
A. GINSBERG, *Jukebox all'idrogeno*, a cura di F. Pivano, Milano, Mondadori, 1965.
A. GINSBERG, *Collected poems 1947-1997*, New York, Harper, 2007.
B. MORGAN, *I celebrate myself. The somewhat private life of Allen Ginsberg*, New York, Viking, 2006
G. SEVESO (a cura di), *Le parole e la pittura. Ernesto Treccani incontra la poesia, l'epica, il romanzo*, catalogo della mostra di Savona 2012, Savona, Sabatelli, 2012.
E. TRECCANI, *Arte per amore*, Milano, Teti, 1973.

6.4. Saba e Treccani: *Poesie*

di Alessandro Giammei

Saba, libraio antiquario e ammiratore di Tammaro De Marinis – da cui imparò il mestiere, come ricorda in una storia della sua libreria rimasta a lungo inedita – aveva provato ad avviare una stampa privata delle sue opere nel 1920, realizzando una splendida edizione illustrata di *Cose leggere e vaganti* con Virgilio Giotti. Autore poco frequentato dagli editori d'arte e dalle stamperie artigianali, avrebbe probabilmente gradito molto la veste classicamente moderna che Riva, in questo fascicolo brossurato assai ricco (diciotto poesie, due litografie e un'incisione), ha dato alle sue poesie del 1947 e del 1948. La scelta di stampare i versi di *Epigrafe* e di *Uccelli*, introdotti da *Ulisse* (l'*Ulisse* in prima persona di *Mediterranee* naturalmente, non quello «al declino» di *Parole*), si deve forse a Linuccia Saba, che autorizzò la stampa non venale d'accordo con Mondadori. *Ernesto*, il capolavoro narrativo incompiuto del poeta, non era ancora salito alla ribalta editoriale per gettare un'ombra di scandalo sulle meraviglio-

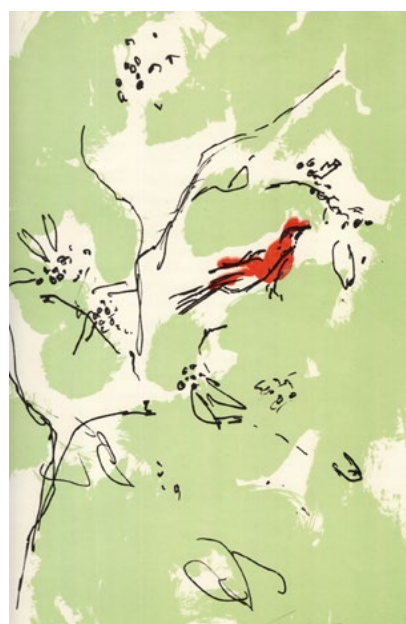


Fig. 4: Litografia a colori di Ernesto Treccani per Saba, 1971 a

se poesie del terzo *Canzoniere*, né le cure di Lavagetto e Stara avevano ancora potuto sistemare la sezione volontariamente postuma al suo posto, dove l'autore aveva infine progettato di lasciarla, una volta «morta», per il sordo pubblico del suo «popolo di morti». Le sei poesie del libro più coscientemente ultimo del nostro Novecento precedono dunque in questo volume, al di qua di una litografia, i miracolosi risvegli suscitati dal «gruppetto di libri sulla caccia» e sull'ornitologia comprato per sbaglio da Carletto Cerne, ricomponendo l'originale numero tredici di *In questo libro...* (scritta quando ancora una nuova silloge edita in vita sembrava impossibile al vecchio Saba) e superandolo, per incontrare forse intenzionalmente le volontà desumibili dalla «promessa» rivolta ai lettori della piccola tiratura triestina, appunto, di *Uccelli*, nel 1950. Promessa poi mancata, come si sa, due volte, ma pronunciata in buona fede, tanto che davvero leggendo di seguito le due sezioni sembra di assistere a due scomparse separate da un'inattesa rinascita.

Riva, oltre a comporre i testi con particolare raffinatezza sperimentale (colpiscono in specie gli inconsueti titoli in corsivo maiuscolo, spostati sulla sinistra e sulla destra per equilibrarsi a vicenda nel colpo d'occhio sulla doppia pagina), ha il merito di scegliere la vivace maestria di Treccani per completare il libro, e di accogliere non acqueforti ma vivide litografie



Fig. 6: Incisione in bruno di Ernesto Treccani (Ritratto di Saba), 1971



Fig. 5: Litografia a colori di Ernesto Treccani per Saba, 1971 b

a tutta pagina accanto ai testi in corpo 20. A sua volta, il pittore sceglie di dar vita a due componenti, che sono introdotti dalle sue figure come da un'antiporta senza mai affiancarvisi. La prima (fig. 4) separa, come detto, *Epigrafe* da *Uccelli* e illustra *Pettiroso* affidando al colore del piccolo volatile il fuoco di tutta la composizione. La seconda (fig. 5) mostra la sensibilità dell'artista per l'allegorica trama autobiografica che sostiene l'accorata invenzione di *L'ornitologo pietoso*: il volto rosato, attonito, del soggetto inquadrato dalle macchie verdi – colore dominante del libro, ripetuto nella marca tipografica – sembra proprio quello di Saba. E Saba, col tipico «berretto» per sempre sposato alla sua iconografia dai versi di Sereni, è immortalato infatti con un simile sguardo all'inizio del volume (fig. 6), in un'incisione bruna che ammoderna la classica consuetudine tipografica di premettere un ritratto dell'autore alle più preziose edizioni dei suoi testi.

Bibliografia

U. SABA, *Poesie*, con tre litografie di Ernesto Treccani, Verona, Editiones Dominicae, autunno 1971.

U. SABA, *Cose leggere e vaganti* [1920], ristampa anastatica con illustrazioni originali e un saggio di G. Castellana, Milano, Archinto, 1992.

U. SABA, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988.

U. SABA, 'Storia di una libreria' [1948], 'Ernesto' [1975], in Id., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1025-1028, 501-501.

G. SEVESO (a cura di), *Le parole e la pittura. Ernesto Treccani incontra la poesia, l'epica, il romanzo*, catalogo della mostra di Savona 2012, Savona, Sabatelli, 2012.

6.5. Dante e Ciarrocchi: *Paradiso Canto XVII*

di Alessandro Giammei

È in occasione del compleanno di Enrico Ottaviano e Alessandro Falck, come registra la bibliografia della Private Libraries Association del 1976, che per la prima volta Riva mette il proprio torchio alla prova di Dante. La scelta del canto, il diciassettesimo del *Paradiso*, è ovviamente un omaggio a Verona, la sua città, a cui negli stessi anni (siamo nel '75) dedicava altri due libri della "Bibliotheca Veronensis": l'edizione a sua cura di un'epistola di Felice Feliciano – sorta di anima gemella quattrocentesca, di cui recupera e copia una cornice istoriata per inquadrare il frontespizio – e la ristampa preziosa di diciotto rami ottocenteschi di Ronzani, Terrazzoni e Lazzari per una *Verona illustrata* di Giampaolo Marchini, vero tributo ai tesori della biblioteca civica. Il canto dantesco esce nella collezione "I Giorni", dedicata ai libri legati ad eventi di festa, e viene ripreso due anni dopo, a Natale, per "I Poeti Illustrati".

Tutte e due le stampe sono composte in Bembo, uno dei caratteri sviluppati a partire dal set disegnato da Griffio per l'aldina del *De Aetna* bembiano, ma alla seconda, corredata da un'acquaforte di Ciarrocchi, è preposta una selezione di passi dall'Epistola a Cangrande composta in Janson corsivo. Con finezza, Riva stampa solo dai primi undici capitoli dell'Epistola, tagliando per ottenere una piena e coerente pagina in latino dall'assoluto equilibrio tipografico. D'altronde, che gli interessino o meno le questioni d'attribuzione, a stargli davvero a cuore è la dedica al signore di Verona. L'encomio al «gran Lombardo» è infatti l'epicentro di tutta l'opera tipografica, che lo sottolinea attraverso la prossimità dell'illustrazione – illustrazione a sua volta risolvibile in una sintesi quasi pedante del legame tra il massimo capolavoro della tradizione italiana e la città in cui il suo autore troverà «refugio» e «ostello».

Ciarrocchi (fig. 7) di certo mette in primo piano il colloquio tra il pellegrino e Cacciaguida, contrapposti visivamente a una Beatrice pensosa che equilibra la loro intimità sul lato sinistro della composizione. Sebbene la scena sia ambientata nel cielo di Marte però, come dimostra



Fig. 7: Acquaforte di Arnaldo Ciarrocchi per Dante, 1977



il fatto che l'unico a proiettare una vistosa ombra al suolo sia il poeta, i riferimenti a Verona sono sbandierati: dal profilo delle mura in secondo piano allo stesso toponimo vergato in bella grafia, come su una mappa o su una pittura muraria medievale. C'è poi, in alto a sinistra, il dettaglio stilizzato della scala sormontata dal «santo uccello», che materializza lo stemma scaligero menzionato dall'avo nella celebre profezia.

Né la *Commedia* né altre opere di Dante saranno oggetto di stampe riviane fuori da questo canto, che resta un unicum. Del resto, poco più di dieci anni prima della realizzazione dei cinquanta esemplari per "I Giorni", Mardersteig aveva prodotto per Salani la grandiosa versione delle cantiche illustrata da Dalì: un'operazione ricchissima realizzata negli anni in cui Riva, discepolo indipendente ma devoto, definiva lo svizzero «il principe degli stampatori».

Bibliografia

- D. ALIGHIERI, *Paradiso Canto XVII*, con un'acquaforte di Arnaldo Ciarrocchi, Verona, Editiones Dominicae, Natale 1977.
- D. ALIGHIERI, *La divina commedia*, con cento tavole di Salvador Dalì, Firenze, Salani, 1963.
- G. APPELLA (a cura di), *Arnoldo Ciarrocchi. Catalogo generale dell'opera incisa 1932-2002*, Roma, De Luca, 2009.
- D. CHAMBERS (a cura di), *Private Press Books 1976*, Pinner, Private Libraries Association, 1979.
- F. FELICIANO, *Beata dolcissima cosa fu sempre la vera amicizia*, a cura di F. Riva, Verona, Editiones Dominicae, 1976.
- G. MARCHINI, *Verona illustrata. Le antichità*, con diciotto rami originali di Francesco Ronzani, Giuseppe Terrazzoni e Antonio Lazzari, Verona, Editiones Dominicae, 1974.